

Personifikacja teorii: gry intertekstualne w *Małym świecie*

ABSTRACT. Tymicka Magdalena, *Personifikacja teorii: gry intertekstualne w „Małym świecie”* [Personification of theory: intertextual games in *Small World*]. „Przestrzenie Teorii” 6, Poznań 2006, Adam Mickiewicz University Press, pp. 191-230. ISBN 83-232-1703-3. ISSN 1644-6763.

The paper tries to deal with a relationship between theory and fiction. Reading David Lodge academic novel *Small World*, where the conflict between structuralism and deconstruction is the plot's main theme, the author asks what happens when theory becomes a subject of a novel. Being a part of fictional discourse, turns out quite tricky for the theoretical discourse, as it could come dangerously close to irony, parody or pastiche. In-depth analysis of complicated narration levels and author's strategy in Lodge's novel is supposed to draw the reader from simple conclusions, in which literature poses an example for theory, or theory for literature. It allows to see the relation between both of these subjects as dynamic and full of contradictions, pointing at, and indicating each other's limitations.

1. Teoria – bohaterka powieści

David Lodge obrał na jednego z głównych bohaterów powieści *Mały świat*¹ Morrisa Zappa, słynącego z liberalizmu, sceptycyzmu i ironii profesora literaturoznawstwa. Ten międzynarodowej sławy teoretyk literatury, którego jedyną wiarą jest niewiara w stabilność znaczenia tekstu, sam mianuje się zwolennikiem teorii punktów widzenia jako jedynej podstawy działań interpretacyjnych. Zappowi, znawcy literatury angielskiej i autorowi pięciu książek o Jane Austen, nie udało się skończyć dzieła życia – wyczerpującego zbioru komentarzy do powieści autorki *Dumy i uprzedzenia*, który obejmowałby wszystkie aspekty jej twórczości: historyczny, biograficzny, retoryczny, mitologiczny, strukturalny, uwzględniający chrystianizm, freudyzm, jungizm, marksizm, fenomenologię i egzystencjalizm, wykładnie alegoryczne, etyczne i archetypiczne, a tym samym stwarzał podstawę do interpretacji wszechstronnej, wyzyskującej wszelkie możliwości odczytań.

Zamiar ten, choć niezrealizowany, nie okazał się jałowy. Profesor z Uniwersytetu w Euforii nie urzeczywistnił, co prawda, utopijnego zamysłu, ale dzięki swojej porażce sformułował aksjomat rewolucjonizujący (w jego mniemaniu) literaturoznawstwo: „każde rozszyfrowanie jest ko-

¹ D. Lodge, *Small World*, London 1984. Wszystkie cytaty podaję za polskim przekładem *Mały świat*. *Romans akademicki*, przeł. N. Billi, Poznań 2001.

lejnym zaszyfrowaniem” [s. 36]. Podobnie jak cała koncepcja Zappa, aksjomat ten będzie w toku narracji poddawany nieustannym weryfikacjom, stając się jednym z najważniejszych tematów teoretycznoliterackich utworu Lodge’a. *Mały świątek*, tak jak i pozostałe dzieła profesora z Birmingham, można bowiem uznać za specyficzny, literaturoznawczy wariant powieści idei, a jego bohaterów – za ucieleśnienie różnych światopoglądów.

Jest tajemnicą poliszynela, że za prototyp postaci Morrisa Zappa posłużył Lodge’owi Stanley Fish, współtwórca m.in. pragmatycznie uprofilowanej teorii rezonansu czytelniczego. Zaliczany do antyesencjalistów i antyfundacjonistów, amerykański teoretyk literatury i prawa wychodził z założenia, że tekst w zasadzie nie posiada żadnej istoty, zwłaszcza niezdeterminowanej przez kontekst, w którym się pojawia lub w którym podlega odbiorowi. Znaczenie, według autora *Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?*, wyłania się jedynie w wyniku strategii interpretacyjnych, które są tylko funkcją ograniczających przesądów – wzorców i konwencji kulturowych oraz wykładających je figur retorycznych. Jednym z takich kulturowych wzorców lub stereotypów poznawczych jest uznanie znaczenia za fakt dany w tekście w gotowej lub prawie gotowej postaci, poddający się weryfikowalnym procedurom eksplanacyjno-eksploatacyjnym.

Zasygnalizowany w skrócie i uproszczeniu zestaw takich poglądów (a dokładniej, ich krytycznych odczytań) przysporzył Fishowi wielu wrogów. Wraz z Jacques’em Derridą, Richardem Rorty’em i Haroldem Bloomem² został on ogłoszony jednym z głównych przedstawicieli relatywizmu poznawczego dosadniej zwanego anarchizmem interpretacyjnym. Z przeciwnikami tradycji lektury dekonstrukcyjnej wyrosłej z inspiracji myślą Derridy oraz jego krytyki metod strukturalnych i hermeneutycznych identyfikuje się także David Lodge, przynajmniej jako autor *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature* (1977) i *Working with Structuralism* (1981). Obierając Fisha na bohatera powieści, Lodge wszakże nie tyle zamierzał sportretować tę niezwykle barwną postać³, ale raczej wpisać w powieściową fikcję formację myślową, która Fisha wyprodukowała. Posłużenie się fikcją, niezwiązaną powinnościami kompletności materiału dowodowego ani konkluzywności, dawało dużo więcej swobody niż zobowiązują-

² Patrz S. Fish, *Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?*, przeł. A. Szahaj, w: tenże, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. A. Szahaj, Kraków 2004 będący odpowiedzią na tekst M. Abramsa, *How to Do Things with Texts*, „Partisan Review” 1979, nr 46, vol. 4, który był otwartym atakiem na prace J. Derridy, H. Bloom’a i właśnie S. Fish’a. Abrams zarzucił Czytającemu od Nowa podwójną grę, tzn. wprowadzanie własnej strategii interpretacyjnej wraz z komunikowaniem czytelnikowi rezultatów swojej interpretacji.

³ O licznych kompetencjach Fish’a i atrakcyjności jego teorii por. A. Szahaj, *Nie ma niczego poza interpretacją, tako rzecze Stanley Fish*, „Er(r)go” 2001, nr 2.

ce użycie dyskursu teoretycznego, przede wszystkim zaś pozwoliło na grę ironii, groteskowe przerysowania i parodie, od których scjentystycznie rozumiana teoria powinna trzymać się z daleka. Taka refleksja, pod względem poznawczym nośna przynajmniej w tej mierze, w jakiej walory poznawcze przyznaje się powieści, z tą wobec poznania powieściowego różnicą, że kieruje się nie na „rzeczywistość samą” ani nawet na jej powieściowe reprezentacje, lecz na reprezentacje reprezentacji, tzn. interpretacje metapowieściowe, dyskursywne, jako wykładnia przekonań samego Lodge’a wydaje się szczególnie instruktowna⁴.

W okresie pracy nad *Małym światkiem* sam Lodge w rozprawach literaturoznawczych deklaruje się jako zwolennik metody strukturalnej. Wierzy w możliwość lektury opartej na obiektywnych przesłankach tekstowych prowadzących do wyłonienia jednoznacznego, a przynajmniej weryfikowalnego znaczenia tekstu⁵, jawnie odcina się od – jak sam mówi – dekonstrukcjonistycznego antyhumanistycznego sceptycyzmu, któremu przypisuje podawanie w wątpliwość znaczenia, komunikacji i, generalnie, ważności zachodnioeuropejskiego dziedzictwa kulturowego⁶. Jednak w zmienionym polu działania, wraz z przejściem od naukowego dyskursu uniwersyteckiego do pisarskiego, przekształcając się z badaczem literatury w podmiot tekstu literackiego, Logde nie tylko przemieszcza swoje teoretyczne przekonania do dziedziny fikcji, nadając im tym samym inny status, ale też opatruje je wyraźnymi wątpliwościami. Powieść *Mały światek* fabularyzuje spór pomiędzy strukturalizmem a dekonstrukcją⁷, podsuwając przy okazji krzywe zwierciadło wszelkim odmia-

⁴ O poznawczych aspektach literatury por. m.in. Z. Mitosek, *Mimesis krytyczna*, w: tejeż, *Mimesis, Zjawisko i problem*, Warszawa 1997 i R. Nycz, *Literatura postmodernistyczna a mimesis (wstępne rozróżnienia)*, w: *Po strukturalizmie. Współczesne badania teoretycznoliterackie*, red. R. Nycz, Wrocław 1992.

⁵ Znaczenie takie, przez E.D. Hirscha i P.D. Juhla, nazywane *verbal meaning*, obejmowałoby nie całą zawartość semantyczną utworu, ale wyłaniałoby się w wyniku odczytywania warstwy językowej. Ufundowane jest ono na przeświadczeniu, że czytelnik może odczytać to, co autor chciał powiedzieć przez określony ciąg słów. Więcej na ten temat patrz: H. Markiewicz, *Interpretacje semantyczne*, w: tegoż, *Wymiary dzieła literackiego*; E.D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, New Haven 1967; P.D. Juhl, *Interpretation, an Essay in the Philosophy of Literary Criticism*, Princetown 1980.

⁶ Patrz D. Logde, *Working With Strukturalism: Essays and Reviews on Nineteenth- and Twentieth-century Literature*, Boston 1981 i *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism*, London 1990, s. 11-24.

⁷ Kondycja sporu jest tu o tyle oczywista, iż dekonstrukcja ukształtowała się z krytyki podstawy myśli strukturalnej, gdy najpierw R. Barthes w *Krytyce i prawdzie* diagnozował schyłek komentarza literackiego, a następnie J. Derrida na pamiętnej konferencji w Baltimore w referacie *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych* podważał koncepcję struktury. Dekonstrukcja i postrukturalizm zakwestionowały fundamentalne kategorie strukturalizmu, jak wylicza R. Nycz: obiektywność, neutralność i uniwersalność, i odmówiły teorii przyznanego przez formację strukturalną statusu przezroczystego metajęzyka. Choć dekonstrukcji daleko do anarchizmu interpretacyjnego, przez wielu

nom badań literackich uprawianych w latach osiemdziesiątych. Jak na wyrosłą z inspiracji Bachtinowskich polifoniczną powieść bez tezy przystało, nie opowiada się przy tym za żadnym z rozpatrywanych w trybie fikcji światopoglądów badawczych. Wkraczając w pole działań fikcji, sympatie teoretyczne Lodge'a ulegają deideologizacji i rządzą się odmiennymi niż w świecie teoretycznym prawami.

2. Osobowe reprezentacje idei

Choć *Mały światek* można czytać jako powieść z kluczem i wśród prototypów postaci oprócz wspomnianego Stanleya Fisha odnajduwać Michela Riffaterre'a, Rene Welleka, Hansa Roberta Jaussa, a nawet – samego Davida Lodge'a, to ważniejsza od personalnych identyfikacji wydaje się przestrzeń teoretyczna przywoływana i problematyzowana przez konkretne osoby zaangażowane w akcję utworu.

Bohaterowie reprezentują wszystkie najważniejsze kierunki w metodologii badań literackich, rozpoznawane w popularnych w czasie powstawania powieści metametodologicznych rozprawach, m.in. Josepha Hillisa Millera czy Meyera Howarda Abramsa⁸ diagnozujących stan nauki o literaturze. Tak więc Siegfried von Turpitz obejmujący katedrę w Baden Baden to przedstawiciel zapoczątkowanej przez Wolfganga Isera i Hansa Roberta Jaussa niemieckiej szkoły recepcji i oddziaływania z Konstancji, a Michael Tardieu to francuski profesor narratologii z Sorbony, Fulvia Morgana – profesor kulturoznawstwa z uniwersytetu w Padwie reprezentuje marksizujący feminizm (albo feminizujący marksizm), Robert Dempsey z Darlington jest z kolei lingwistą zajmującym się stylistyką, który zafascynowany kognitywistycznym komputacjonizmem pracuje nad programem komputerowym zdolnym idealnie obiektywnie zanalizować styl danego twórcy, Rodney Wainwright z Uniwersytetu Północnoqueenslackiego bada przyszłość krytyki, zaś Howard Ringbaum angielską poezję sielankową, historyk Philip Swallow wreszcie – negatyw Morrisa Zappa – to antyteoretyk piszący nudne, podręcznikowe rozprawy o pisarstwie Williama Hazlitta.

krytyków jest tak postrzegana, taki też jej obraz funduje również Lodge w omawianej powieści (acz jest to obraz przedstawiający przedstawienia, a nie „samą” dekonstrukcję). Por. m.in.: R. Nycz, *Tekstowy świat. Postrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000; A. Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001; J. Culler, *Dekonstrukcja i jej konsekwencje dla badań naukowych*, przeł. M.B. Fedewicz, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000.

⁸ Por. J.H. Miller, *Krawędź: współczesne badania literackie na rozstajach* oraz polemiczny tekst M.H. Abramsa, *Ustalenie i dekonstruowanie*, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000.

Najbardziej znamienitą postacią w całej tej galerii personifikowanych, podobnie jak w powieści Søren Kierkegaarda⁹ *Powtórzenie*, poglądów teoretycznych, jest Artur Kingfisher – guru wszystkich literaturoznawców. Biografia intelektualna tego naukowca o znaczącym przecież nazwisku, otwierającym nie tylko obszar arturiańskich odwołań, ale także wywołującym po raz kolejny Stanleya Fisha, potoczyła się niczym dzieje bohatera powieści rozwojowej, przechodząc kolejno przez etapy wyznaczone najważniejszymi wydarzeniami w dwudziestowiecznej nauce o literaturze. Kingfisher urodził się w Wiedniu na przełomie wieku, studiował u Szklowskiego i Richardsa, współpracował z Jakobsonem, a po emigracji do Stanów Zjednoczonych został czołowym reprezentantem Nowej Krytyki, następnie zaś, gdy krytycy paryscy przetłumaczyli jego wczesne prace z języka niemieckiego, został okrzyknięty pionierem strukturalizmu. Ten zhiperbolizowany i niemożliwy do zrealizowania w rzeczywistym świecie naukowym życiorys, który narrator nazywa – wzorując się na słynnym dziele Rene Welleka *The History of Modern Criticism* – Związką Historią Nowożytną Krytyki [s. 108], zdaje się być kolejną prowokacją, tym razem wymierzoną w sceptyków podważających sens historiografii literackiej i historii krytyki literackiej.

Losy Kingfishera, podobnie jak wszystkich bohaterów przedstawianych w utworze, układają się w spójną narrację dzięki dwuliniowemu plotowi¹⁰ opartemu na legendzie o świętym Graalu. Archetypiczne dążenie do zdobycia relikwii stanowi wzór, zgodnie z którym budowane są dwie ząbające się ze sobą ścieżki fabuły: romantyczna i teoretyczna.

3. Dwupoziomowa intryga

Pierwsza linia plotu *Małego światka* to, jak głosi podtytuł utworu, romans akademicki. Młody naukowiec i poeta Persse McGarrigle na organizowanej przez Philipa Swallowa dorocznej konferencji wykładowców języka angielskiego na Uniwersytecie w Rummidge zakochuje się w pięknej Angelice Pabst i niemal natychmiast traci ją z oczu. Tak więc w naturalny dla opowiadania sposób fabuła będzie rozwijać się zgodnie ze schematem poszukiwania ukochanej, skonwencjonalizowanym w lite-

⁹ Przywołanie Kierkegaarda pozostaje w zgodzie z intencjami autorskimi. O wpływie pisarstwa duńskiego filozofa na swoją twórczość literacką, a w szczególności powieść *Myśląc*, pisze Lodge w tekście *Kierkegaard for Special Purposes* w: *Consciousness and the Novel. Connected Essays*, Cambridge, Massachusetts 2002.

¹⁰ Termin plot rozumiem jako plan, wzór, schemat akcji, który można przełożyć na ogólną strukturę znaczącą. W *Małym światku* wylaniają się dwie linie plotu, ale obie zasadzają się na jednakowym schemacie.

raturze europejskiej już w romansie średniowiecznym (schemat ten podsuwa zresztą podana w powieści specjalność badawcza Angeliki).

Druga linia plotu to thriller teoretyczny¹¹. Reprezentanci najważniejszych kierunków badań we współczesnym literaturoznawstwie toczą bój o katedrę UNESCO – najlepiej opłacaną posadę w świecie uniwersyteckim. Funkcję protagonisty pełni tu wspomniany na początku Morris Zapp. Alter ego Stanleya Fisha za wszelką cenę pragnie wygrać wyścig o to intratne stanowisko, gdyż funkcja najlepiej zarabiającego profesora świata idealnie współgra z jego światopoglądem.

W pierwszej historii upragnioną relikwią będzie ukochana kobieta i szczęście w miłości, w drugiej wymarzone cele bohaterów koncentrują się wokół odnalezienia definicji znaczenia tekstu, a mityczną ziemią jałową okazuje się teoria interpretacji. Obydwie fabuły wzajemnie się ze sobą przeplatają i płaczą, by doprowadzić do jednego zakończenia. W konsekwencji diagram plotu przypomina zarówno mapę lotów transatlantyckich¹², zgodnie z którą przemieszczają się bohaterowie, jak i rozrośnięte kłacze.

Rozwidlająca się fabuła nie jest jedynym typem komplikacji w powieści Lodge'a; układ wątków fabularnych wyznacza raczej wzór dla całego utworu. Strukturę kłacza ma bowiem nie tylko poziom diegetyczny, ale także mimetyczny. Intryga nie rozwija się linearnie, pojedyncze zdarzenia i postaci łączą się ze sobą, czasem zupełnie niespodziewanie, na różnych poziomach: fabularnych, narracyjnych bądź intertekstualnych. Parafrazując Derridę, można stwierdzić, że narracja *Małego światka* to zawikłana faktura splotu, plecionki, w której można wyodrębnić różne wątki i rozmaite kierunki ich rozwijania, i która zarazem wiąże ze sobą kolejne ich zawężenia¹³.

Spór pomiędzy dekonstrukcją a strukturalizmem, tak jednoznacznie potraktowany w rozprawach teoretycznoliterackich Lodge'a, w powieści – wpisany w skomplikowany układ ram – toczy się zupełnie inaczej. Żadne z tych stanowisk jako składnik świata fikcyjnego, który rządzi się swoimi własnymi prawami, nadto świata danego w powieści personalnej,

¹¹ Takie nazewnictwo wydaje się uzasadnione nie tylko ze względu na mrozące krew w żyłach wydarzenia fabularne, takie jak porwanie Morrisa, ale również ze względu na sposób przedstawiania samej humanistyki przypominające widowisko, które J. Sławiński nazwał właśnie thrillerem. Patrz J. Sławiński, *Gorzkie żale*, w: tenże, *Teksty i teksty*, Warszawa 1991, s. 16.

¹² Tak interpretuje fabułę *Małego światka* R.A. Morace, *The Dialogic Novels of Malcolm Bradbury and David Lodge*, Southern Illinois University 1989.

¹³ Por. J. Derrida, *Różnia*, przeł. J. Margański, w: tenże, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański i P. Pieniązek, s. 30.

nie zyskuje sankcji autorskiej czy choćby narratorskiej. Co więcej, w tej nowej powieściowej perspektywie zostaje przedstawiona cała literaturoznawcza rzeczywistość, poczynając od szkół i kierunków badawczych, na terminach i spornych pojęciach kończąc.

Poziom fabuły demonstracyjnie stosuje się do schematów Proppowo-Greimasowskich, przywołując problematykę wspólną dla wszystkich narracyjnych tekstów kultury. Układ i motywację zdarzeń można jednak z równym powodzeniem odczytywać także jako realizację postulatów krytyki mitograficznej, dla której literaturę konstituowały archaiczne wzorce, takie jak mity i symbole, zdeponowane w psychice ludzkiej i reprezentowane w schematach kultury. W *Małym świecie* model fabularny wyznacza mit poszukiwania¹⁴ ujawniający się na kilku piętrach narracyjnych i w różnorodnych konstelacjach zdarzeniowych: poszukiwania dziewczyny, poszukiwania katedry UNESCO i w końcu poszukiwania znaczenia tekstu.

Takie rozgrywanie problematyki teoretycznoliterackiej w powieściowej fikcji nie jest zresztą innowacyjnym pomysłem – to adaptacja konceptu z osiemnastowiecznej powieści angielskiej. Twórczość takich pisarzy, jak Henry Fielding czy Laurence Sterne, opierała się nie tylko na przewrotnym wykorzystywaniu wątków teoretycznych, ale przede wszystkim na eksponowaniu relacji między literaturą a filozofią. Sterne’owskich korzeni można doszukiwać się także w dygresyjności, zagmatwaniu wątków oraz anachronizmach czasowych tak często pojawiających się w omawianym utworze. W końcu symbolika imion mówiących, u Lodge’a przechodząca nieomal w antonomazję, to także chwyt stamtąd. Powieści oświeceniowe, wykorzystujące chwyt zaginionego manuskryptu, przedmowy do czytelnika, gloss (czyli dawnych przypisów), alegoryzacji postaci, mieszania bohaterów realnych i fikcyjnych, umieszczające bohaterów realnych żyjących w różnym czasie w tym samym czasie fabuły, przywołuje także najsłynniejszy pisarz-teoretyk Umberto Eco. Podobnie jak on, i Lodge czerpie pełnymi garściami z osiemnastowiecznej tradycji łączenia fikcyjnego i teoretycznego (u Eco tyleż teoretycznoliterackiego, co filozoficznego). Utwór Lodge’a skonstruowany jest nadto zgodnie z receptą na współczesną bestsellerową powieść fabularną. Wykorzystanie eposu rycerskiego jako podstawowego budulca fabuły w połączeniu z wątkiem kryminalnym to także zapoczątkowany przez Eco sprawdzony sposób na sukces czytelniczy. I w tej materii Lodge zdaje się być pilnym i uważnym uczniem autora *Imienia róży*, który równie skrupulatnie stu-

¹⁴ N. Frye, *Archetypy literatury*, przeł. A. Bejska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1972, s. 318.

diował także dzieła Jamesa Joyce'a i Thomasa Stearnsa Eliota. Główny bohater *Małego świata* – Persse to współczesny Adso, dla którego sztuka jest ucieczką od wzruszeń osobistych, i dlatego o miłości potrafi mówić tylko słowami swoich mistrzów (choć nie są to już, jak w przypadku Eco, ojcowie Kościoła). Analogicznie też, jak Eco, Lodge wprowadza metaforę labiryntu, z tą tylko różnicą, że u niego to przede wszystkim narracja tworzy manierystyczny labirynt o budowie kłacza. Z analizy jej wielopiętrowego i wieloramowego (jak gdyby wielokomnatowego) układu wyłania się niekończąca się struktura z bezgranicznymi rozgałęzieniami o ślepych zakończeniach. Narracyjny labirynt–kłacz odsyła do narracji szkatułkowej, ale komplikuje ją jeszcze bardziej niż nawet *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego¹⁵.

W takiej sytuacji pójdzie jednym z korytarzy, tj. zaprojektowanie interpretacji integrującej, skupionej zwykle na wątku głównym fabuły, na jej dominancie zdarzeniowej i głównym bohaterze, jest bezcelowe. Tym bardziej, że materia fabularna stanowi zarówno dla Eco, jak i Lodge'a (podobnie jak dla ich XVIII-wiecznych poprzedników), pretekst do podjęcia najważniejszych dla nich problemów teoretycznych. Narracja *Małego świata*, kształtowana poprzez różnego typu odniesienia nie tylko do dzieł literackich, ale także literaturoznawczych, staje się tym samym przyczynkiem do zredefiniowania samego pojęcia intertekstualności. Z kolei problemy z ustaleniem statusu i tożsamości narratora, a także aluzje do innych tekstów Lodge'a oraz jego autobiograficznych doświadczeń¹⁶, wywołują pytanie o autora tekstu literackiego i wskrzeszają porzucane przez Williama Wismatta i Monroe'a Beardsleya zagadnienie intencji.

Koncept Lodge'a polega na zderzeniu abstrakcyjnych teorii z poszczególnymi osobowościami oraz zdarzeniami, na zindywidualizowaniu i personifikacji modeli teoretycznych. Teorie ulegają „ożywieniu” poprzez całkowitą identyfikację z odpowiadającymi im postaciami. Szkoły badawcze determinują nie tylko światopoglądy, ale nawet charakter bohaterów: Fulvia Morgana jako przedstawicielka feminizującego markizmu jest lubieżna, zaś Philip Swallow nudny i pocziwy jak jego pozytywistyczno-filologiczne studia. W przestrzeni *Małego świata* idee nigdy nie egzystują jako abstrakcyjne byty, zawsze zostają niejako przymocowane

¹⁵ Por. na ten temat K. Bartoszyński, „*Rękopis znaleziony w Saragossie*” – „szkatułka” i powieść, w: tegoż, *Powieść w świecie literackości*, Warszawa 1991.

¹⁶ O wykorzystywaniu autobiograficznych doświadczeń w swojej twórczości Lodge pisze m.in. w *Literary Criticism and Literary Creation*, w: D. Lodge, *Consciousness and the Novel. Connected Essays*, Cambridge, Massachusetts 2002. Na przykład zaginięcie w wydawnictwie pracy Swallowa to historia wzorowana na podobnym zdarzeniu w związku z edycją powieści *British Museum w posiadach drży*.

do któregoś z bohaterów. Z tego właśnie powodu Lodge, zapoznawszy się z pracami Michaiła Bachtina, a nie dostrzegając złożoności problemu koegzystencji wielu podmiotowych ideologii w utworze dialogowym, uznał swoje powieści za polifoniczne¹⁷.

Takie ujęcie zdaje się jednak znacznie upraszczać koncepcję rosyjskiego filozofa. W Bachtinowskiej koncepcji powieści polifonicznej chodziło raczej o mnogość samodzielnych, pełnoprzmiących i rozwijających się głosów-idei bohaterów, które składają się na pulsujący konglomerat niejednorodnych światopoglądów tworzący najważniejszą tkankę powieści, spychającą na margines pragmatykę fabularną. Natomiast w powieści Lodge'a faktycznie współistnieje wiele głosów, niemniej jednak reprezentują one pośrednie wobec słowa dialogowego słowo uprzedmiotowione. Światopoglądy istnieją jedynie jako sposób charakterystyki postaci i ważny aspekt wpływający na motorykę wydarzeń. Przedstawiają one raczej polifonię w manierze powiastki oświeceniowej niż są autentycznie polifoniczne.

Zagadnienie personifikacji teorii, choć pod względem problematyzacji głosów narracyjnych płytsze od Bachtinowskiej dialogiczności, jest ważne z innego powodu. Dzięki niemu odwróceniu ulega podstawowa opozycja komentarz – tekst. Teoria literatury stając się bohaterem literackim, staje się przedmiotem swojego przedmiotu. A taki „chwyt dezautomatyzacji” odświeża spojrzenia na problem rozchwiania tej fundamentalnej, konstytutywnej dla literaturoznawstwa 1. połowy XX wieku relacji. W naszym „krótkim” czasie wyłonił się on bez mała przed półwieczem u ojców poststrukturalizmu; Rolanda Barthes'a, Michela Foucaulta, Jacques'a Derridy, Geoffrey'a Hartmana i przyczynił się do zmiany całego paradygmatu humanistycznego. Kryzys komentarza pociągnął bowiem za sobą zasadnicze przekształcenia w sposobie uprawiania teorii, zmieniając jej status. Aspirujący do neutralności i obiektywizmu opis został wyparty przez nacechowane subiektywną niepewnością interpretacyjną pisarstwo¹⁸. Trzeba jednak pamiętać, że zagadnienie relacji tekst – metatekst (tj. komentarz czy suplement) nie pojawiło się dopiero w pismach inicjatorów poststrukturalizmu. Tkwiło ono *implicite* właśnie we wspomnianych XVIII-wiecznych powieściach angielskich. Przywołu-

¹⁷ Por. D. Lodge, *After Bakhtin. Essays on Fiction and criticism*, London 1990.

¹⁸ Patrz R. Barthes, *Krytyka i prawda*, przeł. W. Błońska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, Kraków 1972. M. Foucault oraz opracowania problemu: M.P. Markowski, *Kryzys komentarza: prolegomena do Derridy*, w: tenże, *Efekt Inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Kraków 2003; A. Burzyńska, *Czas wielkich kryzysów*, w: tenże, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001; R. Nycz, *Dekonstrukcjonizm w teorii literatury*, w: tenże, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000.

jąc je, Lodge wprowadza zatem inną perspektywę jego ujęcia, a zarazem – rekontekstualizuje i je, i otaczające je komentarze. Wydaje się to o tyle istotne, że kwestia zachwianej równowagi między komentarzem (teorią) – i tekstem (literaturą), słowem przedstawiającym i przedstawianym, wciąż nie przechodzi do lamusa; odznacza się ona wyjątkową żywotnością, zaprzatając umysły kolejnych pokoleń badaczy¹⁹.

4. Romans w świecie badań literackich

Fabula romantyczna zbudowana jest wokół postaci Persse'ego McGarrigle'a, młodego doktoranta Wydziału Anglistyki w Limerick²⁰, autora pracy o wpływie twórczości Williama Szekspira na Thomasa Stearnsa Eliota. Jak nakazuje tradycja romansu²¹ imię tego irlandzkiego katolika, co już na wstępie zauważa wybranka jego serca, Angelika Pabst, jest zabarwione symbolicznie. Do jej spostrzeżenia można dodać więcej: jest to imię powstałe na zasadzie antonomazji. Persse'ego można bowiem czytać jako skrót od Parsifala, jako Pearce z ballady o Perssem O'Reilly z *Finnegan's Wake* Jamesa Joyce'a, i jako amerykańskiego filozofa Charles'a S. Peirce'a. Z kolei nazwisko McGarrigle w języku staro-irlandzkim znaczy „arcydzielny syn”.

Persse McGarrigle, czy, jeśli kto woli, Arcydzielny Parsifal, po wyleczonej gruźlicy i izolacji od literaturoznawczego świata, przybywa na naukową konferencję, i zakochuje się bez pamięci w Angelice (tzn. Anie-

¹⁹ Problem ten jest wciąż żywoty w polskiej myśli literaturoznawczej. Sporo uwagi poświęca mu między innymi M.P. Markowski, zob. tegoż, *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*, Warszawa 2001.

²⁰ Czytelnik powieści Lodge'a bez trudu dostrzeże antonomazje także w nazwach własnych przestrzeni fabularnych – by przypomnieć „Bloomsbury” z *British Museum w posadach drzy*.

²¹ O symbolicznych imionach własnych w romansie por. N. Frye, *Mit, fikcja i przemieszczenie*, s. 288, przeł. E. Muskat-Tabakowska, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2. Oprócz oczywistego przywołania zasady nazywania bohaterów w powieści angielskiej XVIII wieku, Lodge z pewnością nawiązuje do Wilhelma z Baskerville z powieści Eco, a być może – wprowadza także ironiczną aluzję do obsesji Derridy na temat imion własnych. Dosadnie na ten temat pisał R. Rorty: „Najbardziej szokującą rzeczą w jego pracach – nawet bardziej szokującą, choć nie tak śmieszną, od jego seksualnych interpretacji historii filozofii – jest użycie przezeń wielojęzycznych kalamburów, żartobliwych etymologii, aluzji do czegokolwiek, zaczerpniętych skądkolwiek, oraz fonicznych i typograficznych sztuczek. Tak jakby naprawdę myślał, że fakt, iż – na przykład – francuska wymowa «Hegel» brzmi jak francuskie słowo oznaczające «orła», miało mieć jakieś znaczenie dla zrozumienia Hegla”. R. Rorty, *Filozofia jako rodzaj pisarstwa: esej o Derridzie*, w: *Konsekwencje pragmatyzmu. Eseje z lat 1972-1980*, przeł. C. Karkowski, s. 139.

licy). Ponieważ dziewczyna szybko wymyka mu się z rąk, staje się dla niego mitycznym Graalem. O słuszności szaleńczej pogoni za głosem serca przekonuje Persse'ego praktyka lekturowa. Jako wnikliwy czytelnik *Ziemi jałowej* jest zdania, że każdy poszukuje własnego Graala „dla jednych będzie to religia, dla innych sława, albo miłość cnotliwej nie wiasty” [s. 22]. Zadanie ułatwia mu fakt, że Angelika pasjonuje się sympozjami naukowymi. Pisząc pracę o średniowiecznym romansie, zebrała mnóstwo danych, przeczytała setki romansów: klasycznych, średniowiecznych, renesansowych i współczesnych, brakuje jej tylko teorii, która pomogłaby to wszystko usystematyzować. Za nią Persse udaje się w niekończącą się podróż z konferencji na konferencję, podczas której dowiaduje się coraz więcej na temat współczesnych badań literackich i spotyka bohaterów z równoległego plotu teoretycznego, którzy niejednokrotnie i często przez przypadek okazują pomocnikami bądź przeciwnikami w zdobyciu Angeliki.

Owa historia miłosna nie dla każdego czytelnika będzie niewinna i naturalna. Odbiorca ze wspólnoty interpretacyjnej tożsamej z bohaterami oraz narratorem i autorem bez trudu dostrzeże w niej konwencjonalną realizację reguł romansu. Teorie literatury, choćby te tylko, które są aluzyjnie wskazywane w utworze, dostarczają kilku wzorców odczytań rzeczony intrygi. Jako że przygody McGarrigle'a wypełniają schematy wyrażania zdeterminowane przez reguły logiczne, można je odczytywać jako aktualizację popularnych w latach 60. koncepcji gramatologicznych i mitograficznych poszukujących wspólnego mianownika dla wszystkich możliwych opowieści. Tak więc zdarzenia można uporządkować w siedem Proppowskich kręgów:

1. Przeciwnika – profesorowie próbujący pozyskać względy Angeliki m.in.: Philip Swallow i Robin Dempsey.
2. Donatora – Morris Zapp.
3. Magicznego pomocnika – karta American Express i loty transatlantyckie (to dzięki możliwości płacenia kartą kredytową i szybkemu przemieszczaniu się po całym globie Persse może gonić za swoją miłością. Nadto samolot to przecież uwspółcześniona wersja bajkowego latającego dywanu).
4. Osoby poszukiwanej – Angelica Pabst, jej bliźniacza siostra Lily Pabst, a w końcu pracownica lotniska Cheryl Summerbee, która okazuje się prawdziwą miłością McGarrigle'a.
5. Osoby wyprawiającej w drogę – Sybil Maiden profesor z Girton College w Cambridge, która w finale powieści okazuje się matką Angeliki i Lily.
6. Bohatera właściwego – Persse McGarrigle.

7. Bohatera fałszywego – Persse McGarrigle – imiennik bohatera, sobowtór jego imienia (na końcu powieści okazuje się, że imienny sobowtór głównego bohatera Persse McGarrigle zaręczył się z Angeliką Pabst, i to jego chciał zatrudnić uniwersytet w Limerick, ale pomyłkowo wysłano zawiadomienie do głównego bohatera).

Układ ten komplikuje się wraz z rozwojem fabuły. Zdarza się, że postacie zmieniają kręgi. Do grona pomocników należy większość teoretyków, którzy wspierają Persse’ego – z całą metatekstualną świadomością spełnianej funkcji. Przykładowo, podczas karnawału w Lozannie drogę do hotelu Angeliki wskazuje Persse’emu profesor Sorbony Michael Tardieu, który czuje obowiązek odegrania właściwej roli narracyjnej, gdyż, jak zauważa, czyniąc jawną aluzję do narratologów, „jeśli się nie jest podmiotem, ani przedmiotem, to należy być sprzymierzeńcem albo przeciwnikiem” [s. 294].

Wprowadzenie koncepcji narratologicznych zakładających istnienie trwałego i powszechnego systemu kompozycyjnego ma dowodzić, że legenda o świętym Graalu i miłosne perypetie młodego doktoranta fundują się na jednakowym schemacie interpretacyjnym. Konstrukcja fabuły odwołuje się przecież nie tyle do bajek lub mitów, ale przede wszystkim do badań nad nimi (wymienionych już Władimira Proppa, Algirdasa Greimasa, Rolanda Barthes’a). Można też ją odczytać jako ślad Freye’owskiej antropologii literackiej, wspartej na przekonaniu, że literatura stanowi komplikację nielicznych i stosunkowo prostych formuł²². Ramą dla opowieści Lodge’a staje się więc nie tylko mit o świętym Graalu, ale także krytycznoliterackie teorie mitologiczne. Obydwie – Lodge zdaje się traktować równorzędnie, jako tworzywo narracji tej samej rangi. Do obydwu daje czytelne aluzje i wskazówki, dowodzące, że doskonale zdaje sobie sprawę z konwencjonalnej formy tak opowieści, którą przedstawia, jak opowieści o tej opowieści²³.

Wykorzystanie gramatyk narratologicznych jako budulca powieści można uznać za swego rodzaju ironiczną realizację idealistycznego marzenia semiotyków o stworzeniu uniwersalnego wzoru, który realizowałyby każde opowiadanie i który stałby się podstawą do obiektywnego zdefiniowania dyskursu literackiego. Pozwoliłoby to nie tylko czyteln-

²² Może to być również wpływ koncepcji rosyjskiej badaczki O. Freidenberg, która za pomocą archaicznych fabuł pokazywała całą historię myślenia ludzkiego i, podobnie jak Frye, dowodziła, że cała historia literatury to tylko komplikacja kilku prastarych opowieści. Por. O.M. Freidenberg, *Semantyka kultury*, red. D. Ulicka, wstęp W. Grajewski, Kraków 2005.

²³ O celowym wskazywaniu na konkretne prace literaturoznawcze pisze Lodge już w *Nocie od autora*, op. cit., s. 7.

kom na bezbłędne interpretacje, ale także pisarzom na tworzenie wzorcowych dzieł. Lodge traktuje więc w prowokacyjny sposób badanie naratologiczne jako gotowy przepis na tworzenie powieści, relację od literatury do teorii zmienia w relację od teorii do literatury. Z premedytacją realizuje literaturoznawczą ideę, by zdemaskować jej działanie.

Ironiczne odwracanie opozycji to jeden z podstawowych mechanizmów utworu Lodge'a. Przewrotnym zabiegom poddana zostaje nie tylko podstawowa relacja komentarz – tekst; ulegają im także funkcje narracyjne lub postacie zbudowane na zasadzie par binarnych.

Dotyczy to przede wszystkim funkcji osoby poszukiwanej. Najpierw jest to Angelika, później – na skutek feralnej pomyłki – celem staje się „ciemny” sobowtór bohaterki, jej bliźniacza siostra, Lily. Z kolei na końcu powieści okazuje się, że prawdziwą miłością Persse'ego nie jest ciemnowłosa piękność, ale blondwłosa i niebieskooka (czyli zupełnie przeciwieństwo Angeliki) pracownica lotniska Cheryl Summerbee, która jako osoba rozdzielająca miejsca w samolotach, już wcześniej pełniła ważną funkcję narracyjną (m.in. posadziła obok siebie Fulwię Morganę i Morrisa Zappa), a nawet pomagała w poszukiwaniach Angeliki. Zainteresowanie Persse'ego wzbudza ona jednak dopiero wtedy, gdy pod wpływem samej panny Pabst, z naiwnej czytelniczki harlequinów zmienia się w wytrawną znawczynię romansu, cytującą Northropa Frye'a i studiującą *Królową wróżek* i *Orlanda Szalonego*. To ona udostępnia głównemu bohaterowi swój egzemplarz *Królowej wróżek*, dzięki czemu Persse może rozszyfrować przesłanie od Angeliki i odkryć największą omyłkę swojej podróży, dowiadując się o istnieniu siostry bliźniaczki.

Natomiast opozycja komentarz – tekst ulega zawieszeniu przez konsekwentne stosowanie strategii koncentrycznie następującego po sobie wpisywania gramatyki generatywnej, krytyki mitograficznej oraz innych teorii narracyjnych i fabularnych w coraz bardziej precyzyjne przestrzenno-czasowe współrzędne fikcyjnej fabuły. Komentarz przestaje opisywać i wyjaśniać tekst, a staje się jego budulcem. Zabieg ten polega nie tyle na prostym wyborze teoretyków na bohaterów, a kampusu na miejsce akcji, ale na włączeniu dyskursu teoretycznego w dyskurs fikcjonalny, co z uwagi na naturę wypowiedzi fikcjonalnej, konstruowanej wielogłosowo i wieloperspektywicznie, nawykłej do różnokierunkowości mowy, jej parodystyczności i ironiczności, okazuje się dla teorii bardzo niebezpieczne, zagrażając jej demistyfikacją. Podstawą komplikację stanowi fakt, że w opowiadaniu każdy punkt historii może rozwijać się równocześnie w kilku kierunkach, a różne elementy mogą zmieniać w różnoraki sposób funkcje.

Aby lepiej wytłumaczyć tę dynamikę znaczeń w dyskursie fikcjonalnym, można odwołać się do słynnego tekstu-manifestu *Wstęp do analizy*

strukturalnej opowiadań Rolanda Barthes'a. Według propozycji francuskiego badacza w dziele literackim można wyróżnić trzy poziomy: funkcji (w znaczeniu Proppowskim i Bremontowskim), działań (w znaczeniu Greimasowskich aktantów) oraz narracji (w znaczeniu Todorovowskim)²⁴. W języku teorii Benveniste'a, także przywoływanej przez Barthes'a, można więc powiedzieć, że znaczenie narracji *Małego świadka* konstituuje się nie tylko ze związków dystrybutywnych, czyli tych umieszczonych na jednej linii, ale przede wszystkim ze związków integracyjnych, czyli występujących przy przejściu z jednego planu na inny. Jak pisał Barthes, zrozumieć opowiadanie to nie tylko śledzić rozwój historii, ale także rozpoznawać piętra, rzutować poziome powiązania nici narracyjnej na oś pionową; a czytać to przechodzić nie tylko od słowa do słowa, ale także z poziomu na poziom²⁵. Na tej zasadzie rozwija się znaczenie powieści Lodge'a – zwodzi prostymi rozwiązaniami fabularnymi, pogłębianymi w zabiegach stylistycznych i narracyjnych, które poddają zdarzenia działaniu parodii i ironii lub otwierają pole intertekstualności.

Z kolei w języku Northropa Frye'a, można utwór Lodge'a eksplikować w terminach specyficznego rozwarstwiania się płotu i właściwego przedmiotu. Sekwencje zdarzeń implikowałyby pozorny cel wyznaczany przez marzenie o zdobyciu serca Angeliki, podczas gdy tematem właściwym okazałoby się odkrywanie tożsamości teoretycznej głównego bohatera. Fabuła *Małego światka* byłaby tym samym konwencjonalna, mechaniczna, a nawet absurdalna, a jej właściwym przedmiotem byłaby tekstura postaci skoncentrowanej na problematyce teoretycznoliterackiej.

Podróż Persse'ego, choć napędzana przez pragnienie miłości, staje się przede wszystkim drogą przez świat badań literackich w poszukiwaniu tożsamości interpretacyjnej. Podczas swojej wyprawy bohater poznaje znaczące teorie dwudziestowiecznego literaturoznawstwa, które wypełniają nie tylko warstwę dyskursywną opowiadania, ale także odgrywają ważne funkcje fabularne. Na poszczególne tropy naprowadzają go idee, które poznaje z biegiem opowiadania. Będą to przede wszystkim strukturalizm i poststrukturalizm, a także kognitywizm, krytyka mitograficzna i teoria rezonansu czytelniczego.

Ponadto McGarrigle okazuje się podstawowym narzędziem personifikacji – to on utożsamia teorie z osobami i z uwagi na indywidualne sympatie do nich ocenia teorie. Później okaże się także przekąźnikiem sterującego dystansem narracyjnym fokalizatora, a przez to dysponentem działań ironicznych.

²⁴ R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, przeł. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 333.

²⁵ Tamże, s. 333.

5. Różnica zamiast happy endu

Na końcu wędrówki Persse dokonuje teoretycznej demaskacji, podsumowując prestiżową konferencję na temat przyszłości krytyki²⁶, na której dochodzi do spotkania największych autorytetów literaturoznawczego świata, a zarazem pretendentów do katedry UNESCO. Wymiana poglądów owocuje jedynie pozbawioną konstruktywnych wniosków dysputą, gdy okazuje się, że prelegenci nie mogą dojść do porozumienia z uwagi na zupełnie odmienne założenie metodologiczne. Choć wszystkim uczonym zależy na przyszłości refleksji teoretycznej, każdy gdzie indziej upatruje szans jej rozwoju: Swallow w popartym wiedzą historyczną, filologiczną i genologiczną wydobywaniu na światło dzienne skarbów literatury i budowaniu pomostu między wielkimi pisarzami a zwykłym czytelnikiem; Tardieu – w śledzeniu głębokich warstw strukturalnych i przeciwieństw binarnych, takich jak: paradygmaty i syntagmaty, metafory i metonimie, mimetyka i diegetyka, podmiot i przedmiot, które stworzą bazę wszystkich możliwych tekstów (tych, które już napisano i tych, które dopiero powstaną); Von Turpitz uznał, że literaturoznawstwo może ożywić podpatrywanie, jak dzieło realizuje się w umyśle czytelnika; Fulvia Morgana wreszcie wypowiedziała wojnę samemu pojęciu „literatury” jako narzędziu patriarchalnej hegemonii burżuazji.

Gdy jednak już wydaje się, że ten karnawałowy spór nie będzie mieć końca, tzn. gdy jego uczestnicy poprzestaną na wygodnym skądinąd rozstrzygnięciu o „spektaklu” teorii, jaki się współcześnie rozgrywa, spektaklu nadto waloryzowanym w odwołaniu do ideałów pluralizmu i demokracji²⁷, Persse zadaje proste pytanie: „co się stanie, jeśli wszyscy będą

²⁶ Widać tu wyraźne inspiracje realnymi wystąpieniami na temat „przyszłości teorii” i „przeciwko teorii” m.in. *Against Theory* postulującym zakończenie wszystkich teoretycznych wysiłków – nota bene Fish był jednym z głównych uczestników późniejszej polemiki, która toczyła się na łamach „Critical Inquiry”. S. Knapp, W.B. Michaels, *Against Theory*. „Critical Inquiry” vol. 8, nr 4 (Summer 1982), por. także późniejsze w stosunku do utworu Lodge’a S. Rosen, *The Limits of Interpretation*, w: *Literature and the Questions of Philosophy*, Edited and Introduction by A.J. Cascardi, Baltimore 1987; S.H. Olsen, *The End of Literary Theory*, Cambridge 1987, *The States of „Theory”. History, Art, and Critical Discourse*, ed. and with an introduction by D. Carroll, New York 1990. Ostatnio zagadnieniu przyszłości teorii poświęcony był numer „Critical Inquiry” vol. 30, nr 2 (Winter 2004), w którym również głos zabrał Fish tekstem *Theory’s Hope*. Diagnoza kryzysowego stanu teorii zyskała status klasycznej pozycji także w polskim literaturoznawstwie por. J. Sławiński, *Zwłoki metodologiczne*, „Teksty” 1978, nr 5; M. Głowiński, *Od metod zewnątrznych i metod wewnętrznych do komunikacji literackiej*, w: *Interpretacja dzieła*, red. M. Czerwiński, Wrocław 1987; H. Markiewicz, *Rzut oka na najnowszą teorię badań literackich za granicą*, w: tegoż, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwo*, Warszawa 1989.

²⁷ Wraz z głosami o kryzysie teorii pojawiły się koncepcje poszukujące przyszłości dyscypliny w przekraczaniu granic dyskursów i wielogłosowości i karnawalizacji badań

jednakowego zdania” [s. 351]. Ta uwaga wywołuje ogromną konsternację, a w efekcie kończy dyskusję i jednocześnie zamyka teoretyczny problem. Niewinność i zdrowy rozsądek Persse’ego o tyle zwyciężają nad spekulacjami, że budzą z bezproduktywnej vegetacji króla literaturoznawstwa, który jako jedyny potrafi wskrzesić sens teoretycznych dociekań:

Aaa! – Artur Kingfisher błysnął nagłym uśmiechem, który był jak promień słońca przezierający przez chmurę. Jego długa, mocno śniada, chuda twarz, wyrzeźbiona przez lata obcowania z nauką do najdrobniejszej kostki, lustrowała Persse’ego sponad krawędzi stołu z żywym uznaniem. – Bardzo dobre pytanie. Wielce ciekawe. Nie pamiętam, aby kiedykolwiek ktoś je zadał. Pokręcił głową, jakby w odpowiedzi własnym myśлом. – Daje pan, oczywiście do zrozumienia, że przy uprawianiu krytyki liczy się różnica, nie zaś prawda. Gdyby naszymi argumentami udało się przekonać każdego, to wszyscy musieliby postępować jednakowo, a wtedy uprawianie krytyki nie dawałoby żadnego zadowolenia. Wygrana bowiem byłaby tym samym przegraną. Mam rację?

– Niewykluczone – odpowiedział Persse do mikrofonu. – Ja odpowiedzi nie mam, jedynie pytanie [s. 352].

Tak więc podróż Persse’ego, choć nie kończy się zdobyciem Angeliki, okazuje się zwycięska. Protagonista zadaje w odpowiednim momencie pytanie o Graala i uzdrawia okaleczonego króla oraz ziemię jałową, czyli teorię. Olśnieniem dla guru współczesnego literaturoznawstwa okazują się słynna różnica i nierozstrzygalnik rozumiane jednak w zbytym uproszczeniu, stereotypowo, jako synonim opartego na sprzecznościach postmodernizmu. Zgodnie z wnioskami bohaterów krytyka ma tylko wtedy sens, gdy jedna lektura różni się od innej, a krytyk swój cel upatruje w zajęciu odmiennego od innych stanowiska²⁸. Powinna więc powrócić do swych dialektycznych, greckich początków i zasadzać się na dyspacie, sporze, różnicy zdań. Odnalezienie znaczenia jest końcem krytyki, dlatego też powinno jej zależeć na nieustannym odwlekaniu możliwości skonstruowania spójnej tożsamości tekstu.

literackich. Patrz m.in. E. Bruss, *Beautiful Theories. The Spectacle of Discourse in Contemporary Criticism*, Baltimore and London 1982; *The Aims of Representation. Subject/Text/History*, Edited and Introduction by M. Krieger, New York 1987, por. także A. Burzyńska, *Teoria (prawdziwie) krytyczna. Szkoła z Irvine: efekty poststrukturalistycznej krytyki teorii*, „Ruch Literacki” 1996, z. 1.

²⁸ Tu rzecz w nieuchronnej inności stanowisk – zgodnie z przekonaniem „hermeneutyki radykalnej”, za jaką jest uważana dekonstrukcja – czyli o odmienną lekturę ze względu na 1) podmiotowe i 2) kontekstowe jej usytuowanie, tzn. odmienną wynikającą z pragmatyki czytania oraz 3) odmienną związaną z niestabilnością samego tekstu – i z uwagi na brak jego hierarchicznie uporządkowanej struktury, i ze względu na jego niestabilną intertekstualną naturę.

Odkrycie, że zniwelowanie odmienności oznacza kres dyskursu teoretycznego, a spory ideologiczne są naturalne, gdyż wynikają z samej natury języka, który nigdy nie mówi dokładnie tego, co chce powiedzieć i zawsze niejako przy okazji próbuje przemycić inny sens, a podmioty mogą konstruować znaczenia, nowe teorie, a nawet własną tożsamość tylko dzięki obcowaniu z systemem różnic, to przerysowujące uproszczenie dokonań Derridiańskiej dekonstrukcji²⁹. W pochwalę różnicy jako zwieńczeniu dwóch linii plotu przeszkadza i niepokoi niebezpieczne zbliżanie się opisanego zdarzenia do ironii. Bo czy można traktować serio sytuację, w której dziecinnie proste pytanie zaskakuje tuż światowego literaturoznawstwa i prowokuje do mało odkrywczych wniosków?

6. Plot teoretyczny

Druga linia fabuły kontynuuje wątek rywalizacji dwóch niewspółmiernych projektów literaturoznawstwa i dwóch przeciwstawnych osobowości Philipa Swallowa i Morrisa Zappa z utworu *Zamiana*³⁰. Tym razem przedmiotem współzawodnictwa angielskiego i amerykańskiego profesora, a także ich włoskich, niemieckich oraz francuskich kolegów staje się wspomniana już katedra UNESCO. Uчени, chcąc zdobyć posadę, muszą wyżyć swoje teoretyczne możliwości, by udowodnić wyższość i słuszość preferowanego kierunku badań. Co ciekawe, z uwagi na dopuszczone w powieści (a często wręcz w niej prowokowane) przenikanie do fikcyjnego świata teorii postaci z realnego kampusu i wykorzystanie standardowych chwytów uwierzytelniających narrację, jako potencjalne kandydatki do objęcia katedry są także wymieniane Christine Brooke-Rose oraz Julia Kristeva.

Morris Zapp ma nadzieję, że osiągnie cel dzięki hasłu *Każde odkodowanie jest kolejnym zakodowaniem* oraz rewolucyjnej (jego zdaniem) prelekcji porównującej lekturę dzieła literackiego do striptizu. Zapp jeździ po całym świecie z konferencji na konferencję, by szokować i budzić niesmak tezami na temat czytania jako dręczącego zwodniczą nadzieją uwodzenia, flirtu bez miłostnego spełnienia. Porównując tekst do stripti-

²⁹ Por. Derrida, *Różnia*, op. cit., s. 37 – każde pojęcie zostaje z istoty wpisane w łańcuch czy też system, w granicach którego odnosi się do innego pojęcia i innych pojęć za sprawą systemowej gry znaczeń.

³⁰ Choć tak twierdzi sam autor, nie wszyscy badacze są co do tego zgodni. B. Arizti, dowodzi, że *Mały światek* nie jest prostą kontynuacją *Zamiany*, gdyż mamy tu do czynienia z inną opcją metodologiczną autora. Patrz B. Arizti, *Textuality as Striptease: The Discourses of Intimacy in David Lodge's „Changing Places” and „Small World”*, Frankfurt am Main 2002.

zerki (zarówno tekst, jak i striptizerka igrają z odbiorcą i działają na jego ciekawość oraz zmysły) dochodzi do wniosku, że teoria interpretacji to przeżytek ufundowany na hermeneutycznej iluzji zakładającej, że wystarczy zedrzyć szatki retoryki, by odsłonić nagie fakty, które tekst ma do przekazania. Taki sposób lektury, zdaniem amerykańskiego badacza, jest skazany na porażkę, albowiem czytając, mimo że staramy się przeniknąć wypowiedź do samej głębi, żeby raz na zawsze osiąść jej sens, zawsze odnajdujemy w końcu nie dzieło, a samych siebie. Posiłkując się kontrowersyjną Freudowską teorią dowodzącą, że obsesyjne czytanie jest przetransponowanym na inny obiekt pragnieniem obejrzenia intymności własnej matki, Zapp dochodzi do wniosku, że skoro tekst, odsłaniając się, nie pozwala wziąć się w posiadanie, to zamiast za wszelką cenę do tego dążyć, powinniśmy czerpać rozkosz z podniecenia, w jakie nas wprowadza³¹.

Rzecznikiem przeciwstawnego stanowiska badawczego wyrosłego z wiary w stabilność znaczenia i opartego na przekonaniu o ściśle zakreślonych i bezdyskusyjnych granicach tekstu jako integralnej, samowystarczalnej i ograniczonej całości, którą można neutralnie i obiektywnie opisać, nieopatrznie okazuje się niecieszący się do tej pory uznaniem w świecie teoretycznym filolog z Rummingde – Philip Swallow. W wyniku niespodziewanych zbiegów okoliczności, a także pomocy samego Morrisa, karierę robi praca Swallowa *Hazlitt a czytelnik amator*. Powodem nagłego powodzenia Philipa – oprócz przypadku – jest jego założeniowa antyteoretyczność, która nagle okazuje się niezwykle popularnym światopoglądem. Swallow programowo nie odróżnia strukturalizmu od postukturalizmu i teoretyzowanie obarcza winą za wątpliwość osiągnięcia pewności sceptycyzm. Oskarża teorię o doprowadzenie do niepotrzebnego i zgubnego chaosu w humanistyce. Dla niego lektura jest stosunkowo prostą sprawą, której człowiek uczy się w szkole podstawowej. Swallow całe życie czytał książki i nie może zrozumieć, dlaczego teoretycy z tej, wydawałoby się prostej czynności, czynią sekretną sztukę przeznaczoną tylko dla wtajemniczonej elity. Takie rozumienie lektury, wywiedzione z tradycji filologii pozytywistycznej, które aktywny uczestnik życia teoretycznoliterackiego automatycznie utożsamia z postulatami niektórych krytyków etycznych (nazywanych także zresztą neopozytywistami), czyni głos autora *Hazlitta a czytelnik amator* znaczącym i niemożliwym do zignorowania w dyskusji literaturoznawczej.

Niespodziewana rywalizacja Zappa i Swallowa nabiera tempa, gdy do wyścigu o katedrę UNESCO włączają się inne postacie reprezentujące dominujące światopoglądy literaturoznawcze: krytykę feministyczną,

³¹ O realnych prototypach tych też czytaj w następnym podrozdziale.

teorię recepcji i kognitywizm, które zgodnie z regułami opowiadania dokonują znaczących przesunięć wpływających na bieg wydarzeń. Sporem ideologicznym rządzą konwencjonalne schematy fabularne oparte – podobnie jak w płocie romantycznym – na micie o poszukiwaniu. Wyścig o najlepiej opłacaną katedrę świata to intertekstualne echo opowieści o rycerzach okrągłego stołu: Artur Kingfisher to mityczny król Artur lub okaleczony król Rybak, natomiast Fulvia Morgana to czarodziejka Morgan Le Fay. Gnający przez Zurych, Wiedeń, Amsterdam, Jerozolimę i Honolulu naukowcy okazują się współczesną odmianą błędnych rycerzy³². Jak na dobrze skonstruowaną bajkę przystało, zdarzenia można koncentrycznie ułożyć w siedem Proppowskich kręgów:

1. Przeciwnika – inni pretendenci do katedry UNESCO: m.in. Fulvia Morgana, Michel Tardieu, von Turpitz;
2. Donatora – Artur Kingfisher;
3. Magicznego pomocnika – karta American Express, loty transatlantyckie, międzynarodowe połączenia telefoniczne, ksero (zdaniem Zappa przedmioty te zrewolucjonizowały całe literaturoznawstwo – uczeni nie muszą już pracować na tym samym uniwersytecie, by wymieniać poglądy. Telefonują do siebie lub spotykają się na konferencjach. Nie muszą też przesiadywać w bibliotekach, robią ksero i czytają artykuł w domu, w samolocie lub w drodze na konferencję).
4. Poszukiwanego magicznego obiektu – katedra UNESCO, znaczenie tekstu, funkcja i przyszłość krytyki.
5. Osoby wyprawiającej w drogę – Sybil Maiden.
6. Bohatera właściwego – Morris Zapp.
7. Bohatera fałszywego – Philip Swallow.

Co jednak najważniejsze, funkcje są tu świadomie i celowo zideologizowane, gdyż postacie charakteryzuje i różnicuje przede wszystkim ich

³² Jest to kontynuacja i rozszerzenie typu bohatera z *British Muzeum w posiadach drży* A. Appleby'a, który był współczesnym Don Kichotem. Z tą różnicą, że w tej powieści donkiszoteria młodego doktoranta anglistyki była czynnikiem różnicujących go od innych naukowców. W *Małym świecie* rycerski obłęd charakteryzuje już naukowców jako pewne środowisko. Jest to zresztą diagnoza samego M. Zappa w rozmowie z żoną Philipa – H. Swallow:

„– Dokąd to znów lecisz? – spytała Hilary.

– Do Bellagio, willi należącej do Fundacji Rockefellera. Rodzaj samotni dla uczonych. Ale mam też parę konferencji przewidzianych na lato. W Zurychu, Wiedniu i i być może w Amsterdamie. Także w Jerozolimie.

– Mój Boże – westchnęła Hilary. – Teraz już rozumiem, co miałeś na myśli, mówiąc o błędnych rycerzach.

– Z których jedni są bardziej błędni od drugich – odparł” [s. 77].

światopogląd. Jest to widoczne już przy wprowadzeniu poszczególnych bohaterów. Ich ekspozycja w większości przypadków rozwija się wedle tego samego schematu: najpierw prezentacja wyglądu zewnętrznego, następnie określenie pola zainteresowań teoretycznych i horyzontu lekturowego³³.

Przypisanie danej postaci do odpowiedniej teorii pozostaje w związku z koncepcją Greimasa, dla którego ważniejsze od tego, kim są bohaterowie, było to, co robią. Według badacza, postacie uczestnicząc w trzech osiach semantycznych analogicznych do części zdania (podmiotu, orzeczenia i dopełnienia): porozumienia, pożądania (lub poszukiwania) i próby, układają się parami w paradygmatyczną strukturę: Podmiot/Przedmiot, Dawca/Odbiorca, Współdziałający/Przeciwdziałający, która generuje całe opowiadanie. Aktant może wcielić się w różnych aktorów – przywo-

³³ Np. wprowadzenie do narracji F. Morgany: „Tylko jedna z czytających osób trzyma na podółku książkę w twardej oprawie. Siedzi wyprostowana i pełna skupienia w rzędzie numer 16, przy oknie, w ambasadorskiej klasie samolotu. Twarz ma w cieniu, ale widać z profilu, że jest to ładna, arystokratyczna twarz, jak z autentycznego medalionu: wysoko zarysowana szlachetna brew, dumny nos, wyniosłe usta i mocny podbródek. W kręgu światła padającego na jej uda starannie wymanikiurowana ręka wodzi złotym automatycznym ołówek po linijkach i zatrzymuje się od czasu do czasu, aby podkreślić zdanie albo zanotować coś na marginesie. Długie, ostro spileowane paznokcie pomalowane są lakierem w kolorze terakoty. [...] Lakierowane paznokcie połyskują w smudze światła, gdy kobieta przewraca stronicę, a potem układa ją i wygładza, smukły zaś, złoty ołówek kontynuuje swą wędrówkę po tekście. Tytuł rozdziału u góry stronicy brzmi: «Ideologia oraz ideologiczny aparat państwa», a tytuł na grzbiecie książki: «Lenin a filozofia oraz inne eseje»; angielskie tłumaczenie książki francuskiego filozofa politycznego Louisa Althussera. Notatki na marginesie robione są po włosku. Fulvia Morgana, profesor kulturoznawstwa na uniwersytecie w Padwie, pracuje. Nie potrafi spać w samolocie i jest przeciwniczką marnotrawienia czasu” [s. 104]. Z kolei w przypadku R. Dempseya narrator opisuje wygląd, by oddać głos bohaterowi i pozwolić mu zarówno na autoprezentację, jak i prezentację (choć nacechowaną emocjonalnie) naukowych zainteresowań Ph. Swallowa: „Z plakietki wynikało, że jest Robinem Dempseyem, profesorem jednego z nowo założonych uniwersytetów w północnej Anglii. Był to krępy mężczyzna, szeroki w barach, o mocnej, agresywnie wystającej szczęce, którego małe i zbyt blisko osadzone oczy zdawały się należeć do jakiejś innej łagodnej i czulej istoty uwięzionej we władczej posturze. [...] – Mój Boże – odezwał się Demsey, rozglądając się po sali. – Co za zbieranina! Po co tu przyjechałem? [...] Tu nie ma miejsca dla ambitnych ludzi! Miarka się przebrała, kiedy stanowisko starszego wykładowcy ofiarowali Philipowi Swallowowi zamiast mnie, chociaż ja miałem na swych koncie aż trzy książki, a on praktycznie nic jeszcze nie opublikował. Teraz posunęli się nawet do tego, że dali mu katedrę. Chociaż dalej właściwie nic nie opublikował. Podobno miała wyjść jakaś jego praca o Hazlitcie – dobre sobie! – zapowiedziana rok temu, ale do tej pory nie widziałem ani jednej recenzji. Pewnie niewiele warta. Kiedy więc Swallow został wykładowcą, powiedziałem do żony: «Skoro tak, to wynosimy się stąd! Wystaw dom na sprzedaż, pojedziemy do Darlington, gdzie od dawna już o mnie zabiegają». Tam z miejsca dostałem docenturę i wolną rękę w rozwijaniu moich specjalnych zainteresowań: lingwistyki i stylistyki” [s. 16].

ływanych na zasadzie pomnożenia, substytucji lub braku. Zgodnie z tą zasadą jedna postać może pełnić wiele ról, poza tym mogą zmieniać się funkcje przedmiotu oraz cel samego opowiadania. Karta American Express odgrywa tę samą rolę, choć na innych zasadach, w obu liniach plotu. Poszukiwany przedmiot może więc być rozpatrywany na wielu płaszczyznach. Jak już zostało wspomniane, w płocie romantycznym Persse pragnie zarówno Angeliki, miłości, jak i tożsamości, w płocie teoretycznym cel wyścigu stanowi nie tylko katedra Unesco, ale i znaczenie tekstu i cel interpretacji.

7. Zmiana światopoglądu

Kluczowym zdarzeniem zarówno dla warstwy fabularnej, jak i warstwy ideologicznej plotu teoretycznego, okazuje się uprowadzenie Morrisa Zappa. Związani z Fulwią Morganą komuniści porywają amerykańskiego profesora, licząc, że jego była żona Desiree – aktualnie feministyczna pisarka – zapłaci za niego milionowy okup. W efekcie sceptyk i relatywista spędza kilka dni w nieludzkich warunkach, lękając się o swoje życie. Po uwolnieniu nie tylko nie będzie już tym samym człowiekiem, ale także tym samym naukowcem. Stając w obliczu śmierci, Morris zmienia światopogląd – porzuca rewolucyjne tezy i hasła jako niebezpieczne igranie z istotą człowieka i życia ludzkiego. Podczas rozwiązania akcji zwierze się ze swojej przemiany Persse’emu:

- Straciłem jakoś swoją wiarę w dekonstrukcjonizm. Widać to chyba było po mnie dziś po południu na forum?
- Chce pan powiedzieć, że każde odkodowanie nie jest wcale kolejnym zakodowaniem?
- Owszem. Jest. Tylko że odsuwanie znaczenia nie może odbywać się w nieskończoność, gdy idzie o ludzką jednostkę.
- Sądziłem, że dekonstrukcyoniści nie uznają jednostki.
- Owszem, nie uznają. Ale śmierć jest jedynym pojęciem, którego nie da się zrekonstruować. Rozważając dalej w tym duchu, człowiek ląduje na starej koncepcji autonomicznego „ja”. Mogę umrzeć, więc jestem. Zdałem sobie z tego sprawę, gdy owe zbiry groziły, że mnie zdekonstruują [s. 362].

W ten sposób, posiłkując się odpowiednio skonstruowaną fabułą, Lodge zgodnie z rytuałem literaturoznawstwa, które mierzy wartość teorii jej ważnością „życiową”, dokonuje fikcyjnej zemsty na dekonstrukcji. Z fabuły i wypowiedzi bohaterów wynika, że negowanie stabilności (co nie oznacza statyczności) znaczenia okazuje się niebezpieczną grą.

Była już jednak mowa o tym, że żadne ze stanowisk przedstawionych w utworze nie może być przypisane samemu autorowi. Niektóre

zdania występujące w powieści, jakkolwiek nie należą do „czystych” *quasi-sądów*, nie są także asercjami. Są to nadto zdania przedstawiane, wywołujące określone – też przedstawiane – stanowiska teoretyczne („obrazy teorii”, jak powiedziałaby pewnie Bachtin). Tworzą więc wypowiedzi o charakterze „cytatów struktur”. Tym bardziej więc nie dają się przeformułować na poglądy autora.

Jednak ten sam wątek sporu między zwolennikami i przeciwnikami teorii interpretacji jako aktywności prowadzącej do poznania pewnego i weryfikowalnego, Lodge podejmie także w pracy teoretycznej z 1991 roku *After Bakhtin*. Orędem w walce z dekonstrukcjonizmem stanie się w niej myśl rosyjskiego uczonego. Dowodząc celności spostrzeżeń Bachtina, Lodge dojdzie do wniosku, że tylko jego koncepcja znaczenia jest w stanie uchronić badania literackie przed dekonstrukcjonistycznym dogmatycznym sceptycyzmem. W książce tej powtórzy – semi-fikcyjny – Zappowski slogan: *każde odkodowanie jest kolejnym zakodowaniem* jako reprezentatywny dla postrukturalistycznej rzeczywistości teoretycznoliterackiej. Słowa fikcyjnego bohatera wkroczą w przestrzeń teorii jako argument dyskursu naukowego, rekonstruującego dyskusję, która trwa od półwiecza w literaturoznawstwie światowym.

Zdaniem Lodge’a nadzieją na rozwiązanie tej polemiki jest koncepcja Bachtina, zakładająca że znaczenie jest procesem uruchamiającym się za sprawą relacji dialogowych w słowie i między słowami. Tak więc według autora *Małego świata*, Zappowski slogan odczytany przez lekturę pism Bachtina nie oznacza negacji komunikacji, a jedynie konstytuowanie się znaczenia jako dynamicznej relacji pomiędzy różnymi aktami wypowiedzi. Filozofia Bachtina w interpretacji Lodge’a pozwala znieść negatywne wpływy Derridiańskiej różni. Lodge jako badacz literatury stanowczo przeciwstawiał się rozpoznaniom dekonstrukcjonistów (zwłaszcza Derridy i de Mana) i poststrukturalistów (Barthes’a i Foucaulta), tym zwłaszcza ich sformułowaniom, gdzie (jego zdaniem) podawana jest w wątpliwość tożsamość podmiotu, który z uwagi na przemożną siłę języka nie może kreować znaczeń, a jedynie wpisywać się w system różnic. Przeciw takim poglądom, w jego przekonaniu podważającym możliwość komunikacji, wysuwał najpierw argumenty strukturalistyczne, by następnie przywołać właśnie autorytet Bachtina.

W pracach teoretycznych stanowisko Lodge’a jest najzupełniej jasne i nie pozostawia żadnych wątpliwości, natomiast wplecione w materię fikcji traci jednoznaczność. Przypadek Zappa kłóci się i pozostaje w sprzeczności z wcześniej przytoczonym przypadkiem Kingfishera. Choćby dlatego, że żyjący pełnią życia (także naukowego) Zapp porzuca nierozstrzygalność różnicy, stając w obliczu śmierci, z kolei obumarłego, pogrążonego w nicości króla teorii różnica przywraca do życia.

8. Intertekstualność narracji

Podobnie jak w innych powieściach Logde'a, określenie typu narracji *Małego światka*, a nawet figury narratora, jest praktycznie niemożliwe. Opowiadanie, w którym wykorzystane zostały różne strategie intertekstualne (stylizacja, pastisz, trawestacja, parodia), używane nadto na różnych poziomach, wymyka się definitywnym ustaleniom.

Aluzje do prozy „wysokiego” modernizmu (Jamesa Joyce'a, Virginii Woolf, Josepha Conrada, Grahama Greene'a, Ernesta Hemingwaya, Henry'ego Jamesa i Davida Herberta Lawrence'a), mieszają się z odwołaniami do kanonicznych dla literatury angielskiej dzieł z wcześniejszych epok (legend arturiańskich, opowieści Geoffreya Chaucera, *Królowej wróżek*, powieści Oświecenia). Ponadto obficie przywoływane są wzorce gatunków niefikcyjnych, prototypowo Nieliterackich, przede wszystkim z repertuaru dyskursu naukowego (wykład, referat konferencyjny, rozprawa lub wywód), a nawet ich konkretne egzemplarze, w tym tak uznanych badaczy jak Roland Barthes, rozpoznawalne po parodystycznie zdeformowanych, ale jednak czytelnych *quasi-cytatach*³⁴.

Na pozór wszystkie te odwołania są przypadkowe i chaotyczne. Można jednak odnaleźć motywacje ich wprowadzenia, zarówno fabularne, jak narracyjne.

Umieszczając dzieło w kontekście mitologicznym, Lodge nie tylko ironicznie sygnalizuje jego potencjalny rezonans znaczeniowy, ale jednocześnie przywołuje odmienną niż pobachtinowska i poststrukturalistyczna tradycję badań nad intertekstualnością – tę, w której literatura jest traktowana jako efekt komplikacji stosunkowo nielicznej grupy mitów, archetypów i symboli. *Mały światek*, łącząc w sobie echa innych dzieł literackich, zawierających elementy arturiańskie, z tekstami z obszaru dyskursu niefikcyjnego analizującymi rolę mitu w kulturze, staje się nie tylko kolejnym głosem w tradycji literackiej, ale także włącza się w dyskusję teoretyczną. Równoległe odniesienie do dwóch typów dyskursu – literackiego i literaturoznawczego zwielokrotnia znaczenia dzieła i implikuje bogactwo jego możliwych interpretacji³⁵.

Prolog stylizowany na *Opowieści kanterberyjskie* wyjaśnia, dlaczego mity (zdegradowane) odgrywają tak istotną rolę. Otwierająca powieść konferencja, na której po raz pierwszy spotykają się bohaterowie, odby-

³⁴ O kontrowersjach w uznaniu cytatów za formę intertekstualności patrz m.in.: H. Markiewicz, *Odmianny intertekstualności*, w: „Ruch Literacki” 1988, z. 4-5; M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4; W. Bolecki, *Jak są zrobione cytaty*. „Opowieści biograficzne” Wacława Berenta, w: tegoż, *Pre-teksty i teksty, Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1998.

³⁵ Por. N. Frye, *Archetypy literatury*, op. cit.

wa się w kwietniu³⁶. Miesiąc ten w utworze Chaucera był czasem pielgrzymek średniowiecznego chrześcijaństwa, w obecnych zaś czasach, według diagnozy Lodge'a, pielgrzymki zostały zastąpione przez tak samo pełne uciech i rozkoszy, a jednocześnie pozorujące doskonalenie duszy i charakteru konferencje naukowe. Literaturoznawcy analogicznie do Chaucerowskich bohaterów podróżują w różnych celach – i dla pożytku intelektualnego, i w poszukiwaniu bardziej przyziemnych uciech cielesnych i materialnych. Analogicznie wypatrują okazji do kłótni i pojednania, do wzajemnych pochwał i nagan, wyznań autobiograficznych oraz popisów oratorskich. Podobnie łącznikiem pomiędzy sekwencjami fabularnymi i czynnikami napędzającymi akcję są dyskusje wynikające z rozbieżności światopoglądowych. Tak więc „przemieszczenie” mitologii polega na opisanu za pomocą kodu arturiańskiego świata globalnego kampusu – zarówno w jego aspekcie towarzysko-pragmatycznym, jak i teoretyczno-ideologicznym.

Takie odniesienie do *Opowieści Chaucera* nosi znamiona ironicznej alegacji, czyli przywołania cudzego tekstu ze względu na jego kulturową pozycję autorytetu³⁷. Autorytet kanonicznego romansu oraz rycerza średniowiecznego znajduje odbicie w krzywym zwierciadle. Zarówno intryga, jak i bohaterowie, dziedziczą tylko negatywne cechy swoich prefiguracji. Fabuła to seria wzajemnie napędzających się epizodów, które prowadzą bohaterów w ślepą uliczkę. Żaden z celów nie zostaje zdobyty: ani Angelika, ani katedra UNESCO. Bohaterowie zaś wciąż grzeszą pychą, lenistwem i zaniedbaniem, nie troszcząc się o „duchową doskonałość”, czyli rozwój intelektualny. Jeśli takowy następuje, to głównie dzięki przypadkowi lub zdarzeniom od samych jednostek niezależnym: Zapp odnajduje sens interpretacji dzięki porwaniu przez terrorystów, Rodneya Wainwrighta ratuje choroba legionistów, a Kingfisher zostaje przywrócony do życia dzięki przypadkowemu pytaniu Persse'ego.

Archetypiczne rozumienia intertekstu nie konkuruje z koncepcją intertekstualności jako relacji międzytekstowej. W *Małym świecie* można odnaleźć aż nazbyt liczne aluzje do dzieł modernistycznych. Tak na przykład ze względu na wielowątkowość utworu, Lodge chętnie wykorzystuje techniki sylmultaniczne, manifestacyjnie podkreślając przy tym

³⁶ Tu zawiera się oczywiście wielokrotny kod intertekstualny przywołujący również *Ziemię Jałową* Th.S. Eliota, odwołującą się do *Opowieści Kanterberyjskich* oraz wszystkich innych dzieł przywołujących ten utwór.

³⁷ Tak definiuje ten termin S. Balbus, *Między stylami*, s. 131. Do literaturoznawstwa wprowadziła go G. Mathieu-Castellani, *Intertextualite et allusion, Le regime allusif chez Ronsard*, „Literature” 1984, nr 55. Pojęcie to wykorzystywał także M. Głowiński, *O intertekstualności*, op. cit., s. 90-91.

zadłużenie w pisarstwie Virginii Woolf³⁸; w łączeniu poszczególnych epizodów i rozpoczynaniu kolejnych etapów opowieści korzysta z pomocy tradycji powieści realistycznej z wszechwiedzą i sądami ogólnymi³⁹. Listę przykładów można wydłużać, rzecz jednak nie w ich skatalogowaniu. Ważniejsze, że intertekstualność, jak już zostało wcześniej zaznaczone, nie ogranicza się do warstwy narracyjnej i dyskursywnej, ale przenika powieść na wskroś, obejmując także fabułę oraz bohaterów i prowadząc do całości, którą można określić jako hiper-cudzysłowową. Jak daleko i głęboko wprowadzany jest intertekst, niech świadczy konstrukcja przedmiotu poszukiwań, czyli postaci Angeliki Pabst.

Angelika napędza bieg fabuły głównie dlatego, że sama jest przywołaniem, powtórzeniem (oczywiście różnicującym). Persse na wstępie podróży pełni funkcję fundamentalny i konstytutywny dla przebiegu kolejnych zdarzeń błąd, mylnie identyfikując obiekt uczuć i podąża w ślad za sobowtórem ukochanej – jej bliźniaczą siostrą Lily. Lily realizuje archetyp mitycznej złej Ewy – Lilith. Jest negatywnym odbiciem swojej skupionej na aktywności intelektualnej siostry: jako pracownica agencji towarzyskiej eksploatuje wyłącznie swoją cielesność. Bohaterki pozostałyby kolejną realizacją biblijnego mitu i powtórzeniem eksploatowanego w powieści postmodernistycznej toposu sobowtóra (jak, dajmy na to, w *Lolice* Nabokova), tu wywiedzionym z *Fairy Queen*, gdyby nie zostały wzięte w cudzysłów, i to nie tylko w sensie metaforycznym, ale także dosłownym. Siostry można bowiem rozpoznać tylko po znamieniu na udzie,

³⁸ Na przykład: „Akira Sakazaki wystukał ostatnie, jak na razie, pytanie do Ronalda Frobishera, zaadresował list, zakleił i opatrzył znaczkami z zamiarem wysłania go nazajutrz rano. [...]”

Big Ben wybija dziewiątą. Zegary w innych częściach świata biją dziesiątą, jedenastą, czwartą, siódmą lub drugą.

Morris Zapp beka, Rodney Wainwright wzdycha, Desiree Zapp chrapie, Fulvia Morgana ziewa, prawdziwie kocim, krótkim, ale szerokim ziewnięciem, i znów pogrążą się w spokoju. Artur Kingfisher mamrocze we śnie po niemiecku, Siegfried von Turpitz, który utknął w korku na autostradzie bębni niecierpliwie o kierownicę palcami jednej ręki. Haward Ringbaum żuje gumę, aby zmniejszyć ucisk w uszach, a Thelma Ringbaum usiłuje na powrót wcisnąć obrzęknięte stopy w pantofle. Michel Tardieu siedzi przy biurku i zabiera się do pracy nad równaniem zespołowym, przedstawiającym w formie wyrażenia algebraicznego przebieg akcji «Wojny i pokoju» [s. 129].

³⁹ Na przykład: „Dla niektórych ludzi siedzących w kabinie samolotu nie ma na świecie bardziej ekscytującego dźwięku niż nasilający się miarowo huk trzech lub czterech wielkich silników odrzutowca, w czasie gdy maszyna zakręca na końcu pasa i pokonując z wysiłkiem opór hamulców, przygotowuje się do startu. [...]”

Cały akademicki świat wprawiony został w ruch! Połowę pasażerów stanowią nauczyciele uniwersyteccy. Mają bagaż cięższy i bardziej pękaty niż inni podróżni, bo wyładowali walizki książkami i maszynopisami, a na dodatek jeszcze muszą wozić ze sobą i strój odświętny, i sportowy” [s. 255].

którego kształt przypomina znak cudzysłowu. Jeśli bliźniaczki ustawią się koło siebie, udo przy udzie, wyglądają, jakby stały między dwoma cudzysłowami.

Strategia, którą fabularnie ilustruje omówiony przykład, polega na ujęciu w cudzysłów powtórzenia. Jest ona reprezentatywna dla całego utworu, stosowana na wszystkich jego poziomach, zarówno narracji, jak historii. W efekcie całą powieścią zdaje się rządzić reguła repetycji zduplikowanego powtórzenia.

9. Metatekst i *myse ab abyme*

Szczególnymi przypadkami cudzysłowowej strategii są ugruntowane w tradycji metatekstowe chwytły powtórzenia narracji. W *Małym świecie* są one stosowane w sposób jawny, demonstracyjny wręcz konwencjonalny, potęgując umowność wpisaną w figury przedstawienia w przedstawieniu.

Wprowadzenie metatektu jest o tyle ułatwione i umotywowane, że większość bohaterów – wykształconych literacko i teoretycznie – potrafi sprawnie posługiwać się regułami narracyjnymi. W naturalny sposób w utworze może więc pojawić się figura *myse an abyme*. Co charakterystyczne, opowiadanie w opowiadaniu jest konsekwentnie budowane metatekstualnie wobec samej figury opowiadania. Dobrym przykładem jest historia Philipa Swallowa (tu nie bez znaczenia okazuje się fakt, że postać tę można odczytywać jako *alter ego* samego Logde'a) o największej miłości jego życia, którą opowiada Morrisowi Zappowi.

Swallow podchodzi do niej nader literacko. Zaczyna od owiania historii aurą tajemniczości (zapewnia Zappa, że nikomu jeszcze tego nie mówił), odpowiedniego przygotowania przestrzeni (fotele ustawia naprzeciw rozpalonego kominka, pokój oświetla jedynie lampą, na stoliku stawia butelkę whisky i popielniczkę) oraz przybrania odpowiedniej pozy (tajemniczy uśmiech, nieobecne spojrzenie). Następnie opowiada, jak podczas podróży po Włoszech, po tym, jak nieomal nie zginął w katastrofie lotniczej, nawiązał płomienny romans z żoną pracownika British Council, Joy Simpson. Kobieta ta jest dla Philipa ucieleśnieniem kobiecości, Miltonowską Ewą. Miłość okazuje się jednak tragiczna, gdy Swallow dowiaduje się z gazet, że Joy wraz z całą rodziną zginęła w katastrofie samolotu w Indiach.

Opowieść tę zarówno autor – Swallow, jak i słuchacz – Zapp, interpretują metatekstowo:

Odlot samolotu opóźniał się z powodu, jak nam oznajmiono, jakiś usterek technicznych, toteż poprosiłem mego opiekuna, aby już dalej nie czekał. *Wiedziałem,*

że nazajutrz musi wstać bardzo wcześnie, by jechać do Mediolanu, na jakieś spotkanie, a jest to istotny szczegół w mojej opowieści.

– Nie wątpię – odrzekł Morris – w dobrze skomponowanym opowiadaniu nie ma zbędnych szczegółów [s. 81].

Tego typu komentarze, kluczowe w utworze, zawierają wyraźne wskazówki do interpretowania go jako świadomej realizacji zarówno narracyjnych i fabularnych konwencji gatunkowych, jak i schematów ich rozumienia podsuwanych przez nowoczesne literaturoznawstwo:

Kiedy kończy mleć kawę, słyszy trzaśnięcie frontowych drzwi. Do kuchni wchodzi Albert. [...] Z wyraźną złością ciska na kuchenny stół papierową torbę z rogalikami i egzemplarzem „Le Matin”. Drażni go ten codzienny obowiązek wychodzenia po zakupy i często wyrzeka z tego powodu. Teraz też Michael Tardieu namawia go, by spojrzeć na domowy codzienny trud pod kątem teorii nowoczesnej narracji.

– Traktuj to, cheri, jako wyprawę, rzecz o odejściu i powrocie. Podejmujesz ryzyko wychodzisz, za to wracasz objuczony zdobyczą. Jesteś bohaterem [s. 128].

Bohaterowie mają świadomość pełnionych funkcji i sami chętnie podsuwają czytelnikowi tropy interpretacyjne. Dawane przez fikcyjne postaci metatekstowe sygnały często odnoszą się do całości utworu. Już na samym początku powieści Morris Zapp w rozmowie z Persse'em parodiuje możliwe interpretacje plotu teoretycznego, którego centrum stanowi kryzys twórczy najsłynniejszego teoretyka Artura Kingfishera:

Znana jest ci teoria Freuda o prymitywnej społeczności jako szczepie, gdzie syn zabija ojca i odbiera mu jego kobiety, gdy ojciec zostaje starcem oraz impotentem. W akademickim świecie współczesnej doby starcom odbiera się stypendia i kobiety też.

– Ciekawe. Przypomina mi to dzieło Jessie Weston „Od rytuału do romansu średniowiecznego”.

– Właśnie. Koncepcja zasadniczo ta sama, z tą jednak różnicą, że w legendzie o świętym Graalu bohater leczy króla z bezpłodności, we Freudowskiej zaś wersji starca wykańczają własne jego dzieci, co jest bardziej zbliżone do prawdziwego życia [s. 55].

Rzecz jest o tyle skomplikowana, że wskazówki bohaterów, tak jak w powyższym cytacie, bywają wyjątkowo szczegółowe – zdarza się, że niczym przypisy w rozprawach naukowych (a w literaturze dawniejszej – także literackich⁴⁰), wskazują wręcz na konkretne lektury teoretyczne.

⁴⁰ Por. H. Markiewicz, *O cytatach i przypisach*, Kraków 2004. Nb. wprowadzenie niby-przypisów do tekstu głównego to jeszcze jeden ślad wiążący intertekstualne strategie Lodge'a z tymi, jakie stosowała powieść XVIII w. Z drugiej strony taki, aluzyjny i narracyjny, sposób cytowania we współczesnej literaturze naukowej z kręgu poststrukturalizmu nie należy do rzadkości (jak np. w przywołanym już *Występku* M.P. Markowskiego), w niej jednak zdaje się stanowić „efekt” kryzysu komentarza.

Dochodzi wtedy do problematycznej sytuacji, szczególnego, gdyż mieszającego dwa porządki dyskursu: teoretycznego i fikcjonalnego, zastosowania figury *myse ab abyme*. Jeszcze wyraźniejszym tego przykładem jest wprowadzenie Frye'owskiej definicji romansu, która wydaje się kluczowa nie tylko dla rozwoju wątku miłosnego, ale także struktury fabularnej całego utworu. Po raz pierwszy nazwisko autora *Archetypów literatury* pojawia się już w pierwszej scenie miłosnej pomiędzy głównymi bohaterami, która szybko przeradza się w rozmowę o krytyce literackiej, co ważniejsze jednak prace jednego z głównych reprezentantów krytyki tematycznej stanowią podstawę naukowych poszukiwań Angeliki i wyznaczają krąg jej zainteresowań. Dzięki zapoznaniu się z tekstami Frye'a bohaterka stawia sobie ambitny cel zredefiniowania gatunku romansu i postanawia odwiedzić możliwie najwięcej konferencji. Decyzja ta owocuje najpierw spotkaniem Persse'ego, a następnie zniknięciem mu z oczu. Koncepcja Frye'a staje się więc bezpośrednim pretekstem dla intrygi miłosnej, co więcej, wydaje się pretekstowa także dla kompozycji całego utworu.

W rozpoznaniu tego tropu instruktywne wydają się również bardziej konwencjonalne sygnały metatekstowe, takie jak podtytuł utworu w przypadku *Małego światka* brzmiący *Romans akademicki*. Zgodnie z tradycją prowokuje on identyfikację gatunkową, sytuując powieść w określonym polu historii. Ale na tym rzecz się nie wyczerpuje, powieść Lodge'a jest bowiem nie tyle romansem, co metaromansem⁴¹. *Mały światek* przywołuje zarówno romans średniowieczny i jego pierwsze parodie, jak i – bezpośrednio – jak wyżej zostało wspomniane, jego teoretyczne koncepcje, które nadto przeplata z ich krzywym (powieściowym, a więc fikcyjnym) odbiciem, czyli poglądami Angeliki Pabst. Wykorzystuje więc konwencję, by natychmiast ją sparodiować, uderzając jednocześnie w teorię, by również jej nie oszczędzić przed parodystycznym potraktowaniem. Dochodzi więc do duplikacji parodii – parodiowane są równocześnie wzorce literackie i ich literaturoznawcze interpretacje.

Biorąc pod uwagę wskazane sygnały wewnątrztekstowe, jak również znaczącą obecność autora *Archetypów literatury* w pracach naukowych Logde'a⁴² oraz jego popularność i wpływowość w anglosaskiej nauce

⁴¹ Terminem tym określa powieść Lodge'a także K. Womack, *The Professoriate in Love: David Lodge's Academic Trilogy and the Ethics of Romance*, w: tenże, *Postwar Academic Fiction. Satire, Ethics, Community*, Hampshire 2002.

⁴² Najczęściej Lodge cytuje Frye'a w pracy *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, gdzie posiłkuje się wnioskami Frye'a na temat zadań krytyki literackiej [s. 52], na temat metafory [s. 112] co jednak najciekawsze z punktu widzenia omawianej powieści, cytuje Frye'owską interpretację *The Fairy Queen* [s. 19] i diagnozę twórczości Eliota jako zdominowanej przez mit upadku [s. 210].

o literaturze, narrację *Małego świata* można potraktować jako zamierzoną realizację Frye'owskiej definicji romansu. Według rozpoznai kon-
tynuatora szkoły z Cambridge, romans to historia opowiedziana przede
wszystkim ze względu na fabułę⁴³. Opowiedziana jednak dzięki dokład-
nemu i powtarzalnemu schematowi, na tyle wyrazistemu i utrwalonemu,
że przypomina reguły gry. To zaś, w przekonaniu Frye'a, daje autorowi
poczucie, że moralny wydzźwięk powieści nie tkwi w samej historii, lecz
w mądrości rozumienia, które powstanie w wyniku przeniesienia jej do
świata pozaliterackiego. Takie ujęcie idealnie wpisuje się w poetykę
utworu Lodge'a, krzyżującego wewnątrztekstowe gry pomiędzy nakła-
dającymi się na siebie konwencjonalnymi typami dyskursów. Wątpliwo-
ści nie pozostawia także (podnoszony już) fakt, że w *Małym świecie* fa-
buła jest tylko pretekstem dla przedstawienia literaturoznawczych
problemów ideologicznych.

Zapewne w wyborze odpowiedniej teorii, którą ilustrowałyby fabuła
Małego świata, znaczącą rolę odegrało przekonanie Frye'a o powiąza-
niach romansu z podstawową dla twórczości Lodge'a kategorią parodii.
Frye posłużył się przykładem jednego z najbardziej znaczących prototy-
pów Lodge'owskich bohaterów, *Don Kichotem*, by uznać, że źródła powie-
ści tkwią w realistycznym „przemieszczeniu” romansu, czyli uzgodnieniu
go z wymogami prozy realistycznej. Według autora *Archetypów literatury*
kolejne realizacje gatunku powieściowego – *Robinson Crusoe*, *Historia*
życia Toma Jonesa – również były skonstruowane według zasad kompo-
zycyjnych wyznaczonych przez romans. Adaptacja polegała na zastoso-
waniu tej samej struktury w celu opowiedzenia o doświadczeniach zwy-
kłych ludzi w miejsce historii herosów. To przemieszczenie nie pozostało
jednak obojętne, bowiem nacechowało parodystycznie związek romansu
z powieścią. Bohaterowie, których postrzeganie rzeczywistości determinu-
je mit romantyczny (Emma Bovary, Anna Karenina, Lord Jim), przypo-
minają o romansowym pochodzeniu gatunku i podkreślają parodystycz-
ne korzenie tego mariażu. Nie inaczej zatopieni w iluzjach protagoniści
dzieł Lodge'a – Adam Appleby z *British Museum w posadach drzy* i Pers-
se – którzy nie odróżniają rzeczywistości od jej fikcyjnej reprezentacji.
W przeciwieństwie tylko do Don Kichota i Emmy Bovary, reprezentacja
ta ma nie tylko romansowo-powieściowy, lecz także metapowieściowy

⁴³ N. Frye, *The Secular Scripture. A Study of The Structure of Romance*, Cambridge
(Mass.) 1976. Inspiracje myślą Frye'em są również widoczne, jeśli potraktujemy wędrów-
kę Persse'ego metaforycznie jako poszukiwanie tożsamości teoretycznej. Jedno z głównych
zadań krytyki upatruje bowiem badacz w wykazaniu, że wszelkie rodzaje literackie po-
chodzą od mitu poszukiwania, Frye, *Archetypy literatury*, op. cit., s. 294. Na temat konce-
pcji Frye czytaj M.P. Markowski, *O archetypach*, w: tenże, *Anatomia ciekawości*,
Kraków 1998.

rodowód; pochodzi zarówno z powieści, jak jej teorii. Jest więc iluzją podwójną, re-reprezentacją lub meta-powtórzeniem reprezentacji.

Kolejnym atrybutem romansu, nie do pominięcia w analizie porównawczej koncepcji Frye'a i utworu Lodge'a, jest cyrkularność fabuły: jej powracanie do początku, gdy zakończenie staje się echem rozpoczęcia. W interpretacji Frye'a takie echo przenosi opowieść do innego wymiaru, czyniąc początek demoniczną parodią końca. W *Małym świecie* powrót do początku uruchamia problematykę gry. Zamknięcie płotu zarówno teoretycznego, jak i romantycznego, nie rozwiązuje akcji, ale ponownie ją zawiązuje⁴⁴. Na objęcie katedry UNESCO niespodziewanie godzi się Artur Kingfisher, zapowiadając, że wyścig o tę posadę zostanie ponowiony za dwa lata. Z kolei Persse po uświadomieniu sobie, że jego uczucie do Angeliki było jedynie złudzeniem, wyrusza w kolejną podróż po świecie, tym razem za blondwłosą pracownicą lotniska Cheryl Summerby.

Przede wszystkim jednak dla obu, i Lodge'a, i Frye'a, cykliczność historii sygnalizująca jej nieograniczoną powtarzalność, implikuje światopogląd ironiczny. Frye zauważa, że akcja budowana na schemacie poszukiwania może rozwijać się spiralnie. Dzieje się tak wówczas, gdy przebiega ona po linii, którą nazywa otwartym kołem, tzn. gdy zakończenie staje się początkiem i jednocześnie wznowieniem poszukiwania. Za realizację kołowego nawrotu Frye uznaje *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta, gdzie doświadczenie powtórzenia przekształca pamięć Marcela w potencjalną projekcję jego wyobraźni (gdy czytelnik dobiega do końca lektury, narrator dochodzi do początku dzieła). Powrót do początku ma być metaforą kreatywnego, twórczego powtórzenia i zarazem przetworzenia. Przeszłość zaś ma stawać się lustrem, w którym odbija się przyszłość. Zabieg ten, zdaniem badacza, podkreśla fikcyjność opowiadanej historii, a zarazem przypomina czytelnikowi, że pozostaje on więźniem zwierciadła świata, które stwarza złudzenie rzeczywistości. Dzięki temu romans jako historia o samopoznaniu, zaczynając od wyprawienia w podróż bohatera, ma zwracać się w stronę sekretnego mitu. Zgodnie z koncepcją Frye'a to czytelnik ma być odpowiedzialny za funkcjonowanie literatury. W taki właśnie sposób skonstruowany jest *Mały światek*. Prawdziwym celem bohaterów nie jest pogoń za złudną miłością lub posadą, ale poszukiwanie znaczenia i własnej tożsamości.

Na koniec warto jeszcze wspomnieć o uwidaczniających się w romansie metatekstualnych sygnałach, podkreślających fikcyjność przedstawienia, które, co szczególnie istotne zarówno dla Frye'a jak i Lodge'a, pozwalają na wnikliwe prześledzenie konwencji zachodnioeuropejskiego

⁴⁴ Na temat powrotu akcji do momentu jej zawiązania czytaj również F. Kermode, *Sense of an Ending*, New York 1967.

opowiadania. Studiowanie reguł fabularnych staje się jeszcze bardziej płodne przy lekturze równoległej innych realizacji gatunku, co pozwala na pogłębienie wiedzy na temat większych struktur narracyjnych lub nawet mitologicznego uniwersum. Z doświadczeń wielokrotnego czytania chce korzystać Lodge. Narracja i fabuła *Małego świadka* to świadome sięganie do źródeł romansu: legend arturiańskich i do ich już naznaczonych parodystycznością oraz ironicznością przekształceń, takich jak *Opowieści kanterberyjskie* czy *Faerie Queene*. Owe modulacje romansu z zakończeniem otwartym spina rama obejmująca wszystkie tego typu historie.

10. Intertekstualność ironiczna – niebezpieczne przestrzenie teorii

Omówiona realizacja Frye'owskiej koncepcji, choć najważniejsza i najbardziej widoczna, gdyż dyktująca kompozycję dzieła, nie jest odosobnionym przykładem fikcjonalnej inkorporacji teorii literaturoznawczych. W *Małym światku*, jak już zostało sygnalizowane, dyskurs naukowy niejednokrotnie staje się przedmiotem stylizacji, pastiszu i parodii. Poczynając od najbardziej błahych, symptomatycznych, ale mało znaczących przykładów, takich jak bezpośrednie przytoczenie w celach satyrycznych (bo mających poddać krytyce nie tyle dyskurs uniwersytecki, co uniwersytecką obyczajowość) tekstu egzaminu z literatury angielskiej:

Sądzę, że Miltonowi udało się bardzo dobrze uzasadnić postępowanie Boga względem człowieka stworzeniem czegoś tak okropnego jak Szatan, chociaż Shelley powiedział, że Milton sam był po stronie Szatana, nie będąc tego świadomym. Zresztą, nie można chyba osądzać postępowania Boga wobec człowieka, bo jeżeli się wierzy w Boga, to się uważa, że może On robić, co chce, a jak się nie wierzy, to w ogóle nie ma sensu uzasadniać Jego postępowania. „Raj utracony” jest poematem epickim, napisanym białym wierszem, co jest jeszcze jednym mądrym dowodem uzasadniającym działanie Boga wobec człowieka, bo gdyby się ten poemat rymował, to brzmiałby strasznie banalnie. Mój opiekun naukowy profesor Swallow uwiódł mnie w swym gabinecie w lutym i jeśli nie zdam tego egzaminu, to rozpowiem o tym, komu się da. John Milton był największym angielskim poetą po Szekspirze [s. 73].

Kończąc zaś na bardziej problematycznych przypadkach, gdy działaniu technik intertekstualnych poddawane są teksty teoretyczne. I nie chodzi już o czysto stylistyczne naśladownictwo dyskursu literaturoznawczego jako pewnego sposobu wypowiedzi, a o przywołanie konkretnych tekstów konkretnych autorów. Wspominany już popisowy wykład Morisa Zappa parodiuje teksty Stanleya Fisha, Rolanda Barthes'a

i Jacques'a Derridy. Porównanie lektury do flirtu bez miłosnego spełnienia i dręczącego do bólu nadzieją uwiedzenia, a przede wszystkim do striptizu to parodia *Przyjemności tekstu* Barthes'a:

Czytający igra z samym sobą, tak jak tekst igra sobie z nim, działając na ciekawość i zmysły, podobnie jak striptizerka działa w tańcu na ciekawość i zmysły widzów. [...] Tak jak tancerka podnieca widzów, tak i tekst podnieca czytelników obietnicą rewelacji, które się kiedyś objawiają, ale wciąż w nieskończoność odsuwają się w czasie. Zasłona za zasłoną, jedna część stroju za drugą opadają z wolna, ale nie samo zdejmowanie stroju, lecz owo przedłużenie rozbieranki czyni ją tak podniecającą. Ledwie bowiem odsłoni się jakaś tajemnica, już nas przestaje interesować [s. 38].

Dalej wywód zostaje doprowadzony do granic absurdu:

Lecz gdyby nawet tancerka rozwarła przed nami uda – (w tym momencie kilka pań opuściło z hałasem salę) – to i tak nie zaspokoi naszej ciekawości i pożądania rozbudzonych striptizem. Zapuściwszy bowiem wzrok w sam głąb kobiecego organu, uświadomimy sobie raptem, że nie tylko zboczyliśmy, ale odbiegliśmy daleko od celu naszych poszukiwań: przyjemności delectowania się pięknem: zapuszczając bowiem wzrok w głąb łona stanęliśmy oto na powrót przed tajemnicą naszego poczucia. Podobnie rzecz ma się z czytaniem. Staramy się przeniknąć tekst do samej głębi, żeby raz na zawsze osiągnąć jego sens, ale na próżno, odnajdujemy tam bowiem nie dzieło, lecz tylko samych siebie. Freud powiedział, że obsesyjne czytanie [...] jest przetransponowanym na inny obiekt pragnieniem obejrzenia genitaliów własnej matki – (w tym momencie jakiś młodzieniec zemdlał i trzeba go było wynieść z sali) – i właśnie o to przenoszenie uczuć z obiektu na obiekt chodzi w tym spostrzeżeniu, którego sam Freud, być może nawet nie doceniał. Czytać to znaczy dać się samemu wciągnąć w nieustanne przenoszenie ciekawości i pożądania z jednego zdania na drugie [s. 39]⁴⁵.

Tego typu sposób wypowiedzania się o literaturze, wprowadzający do refleksji nad lekturą kategorię cielesności oraz seksualności, staje się jeszcze bardziej kuriozalny w wykładzie Angeliki wykorzystującym sformułowania Derridy i Barthes'a dla zredefiniowania gatunku romanu. Posiłkując się Derridiańskim terminem *invaginacja*, określającym

⁴⁵ Por. chociażby: „Nie jest to przyjemność cielesnego strip-tease'u czy narracyjnego zawieszenia. W jednym i w drugim przypadku nie ma rozdarcia, nie ma brzegów, lecz stopniowe odsłanianie: cała ekscytacja skupia się tu w nadziei, że zobaczy się narządy płciowe (marzenie gimnazjalisty) lub pozna koniec historii (satysfakcja czytelnicza). Paradoksalnie (ponieważ chodzi tu o całościową konsumpcję) jest to przyjemność o wiele bardziej intelektualna niż jakkolwiek inna, przyjemność edypalna (rozwikłać, wiedzieć, poznać początek i koniec), o ile prawdą jest, że każdy tekst i każde odsłonięcie prawdy jest ukazywaniem Ojca (nieobecnego, ukrytego, zhipostazowanego) – tłumaczyłoby to wspólnotę form narracyjnych, struktur pokrewieństwa i zakazu obnażania się, które nasza kultura ujmuje łącznie w micie Noego okrywanego przez synów”. [R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 17].

złożony związek między tym, co w dyskursie znajduje się wewnątrz, a tym, co pozostaje na zewnątrz, oraz Barthes'owskimi rozpoznaniem związków między narracją a seksualnością, panna Pabst dochodzi do wniosku, że skoro epika jest rodzajem fallicznym, tragedia zaś gatunkiem kastracyjnym (ma o tym świadczyć, niewątpliwy i oczywisty, zdaniem bohaterki, motyw samoosłepienia Edypa, który opiera się na symbolicznym równoważniku pomiędzy gałkami ocznymi a jądrami) to romans, jako gatunek często pozbawiony zakończenia, można dobitnie określić metaforą zwielokrotnionego orgazmu.

Wyzwanie rzucone dyskursowi cielesnemu nie kończy się jednak na pastiszu. Lodge nie ogranicza się tylko do zastosowania technik stylizacyjnych, polegających na odbijaniu (poprzez wyeksponowanie charakterystycznych elementów i umieszczenie ich w nowym kontekście) tekstów teoretycznych znanych i uznanych badaczy w tekstach bohaterów fikcyjnych, ale poddaje je działaniom mechanizmów fikcjonalnych i narracyjnych.

Fikcyjne oblicza i odbicia tekstów Barthes'a czy Derridy (lub też tezy francuskich filozofów lektury umieszczone w fikcjonalnej ramie) wywołują określone reakcje bohaterów utworu, co ma fundamentalne konsekwencje dla konstytuowania się znaczenia narracji. Przede wszystkim stwierdzenia wygłaszane przez Angelikę budzą niesmak Persse'ego. Dzięki umieszczeniu punktu obserwacyjnego narracji w świadomości tego kluczowego bohatera, a następnie zderzeniu go z narracją przezroczystą, seksualno-teoretyczny dyskurs ulega sparodiowaniu:

Persse słuchał tego potoku plugastwa spływającego z cudownych ust i spomiedzy perłowych zębów Angeliki z rosnącym zdumieniem i rumieńcem wstydu, ale reszta słuchaczy zdawała się nie dostrzegać w tej wypowiedzi niczego rażącego. Siedzący przy stole obok Angeliki młodzieńcy potakiwali ze zrozumieniem, bawili się swoimi fajkami lub robili krótkie notatki w brulionach. Jeden z nich, ubrany w sportową marynarkę z donegalowskiego tweedu o subtelnym barwach, łagodnym głosem, który zdawał się harmonizować z jego strojem, podziękował Angelice i zapytał słuchaczy, czy mają jakieś pytania.

[...]

Jeden z młodzieńców przy stole zastanawiał się na głos, jakim organem jest komedia, skoro epika jest fallusem, tragedia jądrami, a romans pochwą.

– Odytem – odpowiedziała Angelika z uroczym uśmiechem. Proszę sobie przypomnieć Rabelais'ego [s. 356].

Na tych przykładach można zaobserwować, jak pisarstwo Lodge'a coraz głębiej angażuje się w gry wewnątrztekstowe, by dotrzeć do ironii. Poprzez zderzenie spojrzenia głównego bohatera z perspektywą trzecioosobowej narracji powstaje szczelina, która staje się polem działań ironicznych. Zwielokrotnienie punktów widzenia, uzyskane za sprawą pomnożenia liczby bohaterów-akademików, pogłębia dystans pomiędzy

tym, co zostało powiedziane dosłownie, a tym, co naprawdę zostało powiedziane.

Co więcej, można przypuszczać, że także samo działanie ironii jest w powieści nie tylko sposobem, ale zarazem przedmiotem przedstawienia, że zatem i ironia podlega ironizacji. Przypomnijmy Schległowską *Lucinde* i jej interpretację dokonaną przez Paula de Mana⁴⁶. W utworze Schlegla stosunek seksualny został opisany za pomocą dyskursu filozoficznego. Jak argumentuje de Man, problem tego tekstu polega na tym, że oba kody: filozoficzny i seksualny współistnieją, choć do siebie zupełnie nie przystają. Tekst, na pozór czysto filozoficzny, może być odczytywany na dwa zupełnie różne sposoby. Zdaniem de Mana ta podwójna relacja niesie ze sobą szczególne zagrożenie i nie pozwala na neutralizację ironii poprzez sprowadzenie jej tylko do środka artystycznego, a wymusza traktowanie tego tropu jako permanentnej parabazy przerywającej koherencję narracyjną i uniemożliwiającej uzyskanie spójnej narracji⁴⁷. Angelika, prezentując badania genologiczne w dyskursie seksualnym, dokonuje odwrócenia Schległowskiego przypadku. Ale przerwanie koherencji narracyjnej w *Małym świecie* jest wynikiem nie tylko nieprzystawalności stylu do przedmiotu opisu. Pobrzmiwają w nim bowiem intertekstualne echa nie tylko tekstu Schlegla, ale i analizy de Mana, towarzyszące zderzeniu wielu kodów teoretycznych reprezentowanych (personifikowanych) przez poszczególnych bohaterów, które tym samym ujmują je w ironiczny cudzysłów. Ostatecznie przedstawiany byłby de Manowski koncept spiralnie rozwijającej się, nieskończonej ironii.

W powieści Lodge'a oddzielenie perspektywy narratora i postaci nie stanowi większego problemu. Bohaterowie bowiem, choć wyjątkowo kompetentni w analizach literackich i wszelkich grach, tak stylistycznych, jak i ironicznych, w przeciwieństwie do narratora nie dystansują się wobec swojej własnej mowy. Wyjątkiem jest Persse, który powtarza wypowiedzi innych lub angażuje się w dyskurs swojego interlokutora, ale nie utożsamia się z wypowiedzianym. Protagonista zastępuje figurę fokalizatora – soczewkę skupiającą wszelkie informacje narracyjne i biorącą w cudzysłów całość narracji – i staje się głównym reżyserem zwielokrotnienia dystansu narracyjnego, które prowadzi do ironii⁴⁸.

Ironię potęguje fakt, że jedyną osobą mającą świadomość teoretycznej pułapki, w którą wszyscy zostają uwikłani, nie jest wcale najbardziej

⁴⁶ P. de Man, *Pojęcie ironii*, w: *Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybysławski, wstęp A. Warmiński, Gdańsk 2000.

⁴⁷ Tamże, s. 259-260, 274.

⁴⁸ Na temat wielopodmiotowości wypowiedzi i ironii jako formy mowy zależnej por. O. Ducrot, *Zarys polifonicznej teorii wypowiedzania*, przeł. A. Dutka, „Pamiętnik Literacki” 1989, nr 3.

sceptycznie nastawiony zarówno do świata realnego, jak i świata teorii, uważany za ironistę Morris Zapp, ale właśnie najmniej wyedukowany teoretycznie i najbardziej niewinny Persse. On jeden zdaje się zauważać absurdy i paradoksy rządzące światem nauki o literaturze. I to właśnie jego naiwność umożliwia ironiczną demaskację krytycznych światopoglądów.

Wprowadzając taką nieskazoną ideologicznie postać, Lodge, podobnie jak wcześniej czynił to Wolter za pomocą Kubusia Fatalisty czy Cervates Sancho Pansy, intensywnie aktywuje zasadę ironii⁴⁹. Szczególnie dobitnie przejawia się to w konwersacjach bohaterów. Ironia daje o sobie znać, gdy zdeterminowany przez rozległe konteksty teoretyczne pogląd jednego z luminarzy świata akademickiego zderzony zostaje z sądami Persse'ego, który choć pobrał gruntowne wykształcenie literackie, to dorastał w intelektualnej izolacji od nowinek teoretycznych. Wypowiedzi, które są niekończącym się odwołaniem do szeregu teorii, pojęć oraz nazwisk, Persse odczytuje jednowymiarowo i dosłownie, przez co obnaża czysto ornamentacyjne posługiwanie się dyskursem literaturoznawczym przez swoich interlokutorów i czężą retorykę przywoływanych przez nich idei. Dekodując z założenia metaforyczne i intertekstualne wypowiedzi rozmówców, przywraca im literalne znaczenia. Mamy więc do czynienia z odwróceniem tradycyjnego mechanizmu działania ironii. Jeśli za de Manem i Frye'em przyjmiemy, że ironia to odchylenie pomiędzy znaczeniem literalnym a figuralnym, to w tym przypadku obcujemy z grą polegającą na literalnym odczytaniu mowy figuratywnej⁵⁰.

Przywołać tu można choćby epizod, gdy Robert Dempsey wyjaśnia Persse'emu, podstawy strukturalizmu. Lingwista z Darlington rozpoczyna wywód od wyłożenia podstaw lingwistyki F. Saussure'a, Persse nie może jednak zrozumieć zasady arbitralności oznacznika, decydującej o tym, że język jest systemem różnic. Dempsey posiłkuje się więc konwencjonalnym już przykładem uniwersyteckim, tłumacząc, że słowo „pies” jest związane z konkretnym czworonogiem na zasadzie przypadku i nie istnieją naturalne przeciwwskazania, które nie pozwalałyby na zamianę nazw i tytułowane szczekającego ssaka kotem. Kolejne pytanie McGarrigle'a, czy aby „Nie spowoduje to zamieszania wśród zwierząt?” [s. 33], podważa sens całej wypowiedzi przedmówcy i wprowadza podatną na działania ironii szczelinę, rysującą się pomiędzy abstrakcyjną (Dempsey)

⁴⁹ Korzenie takiego zabiegu są jeszcze wcześniejsze i sięgają w zasadzie samych początków literatury, bo komedii helleńskiej. O wiecznej oscylacji pomiędzy wysokim a niskim jako fundamentalnej zasadzie światopoglądu greckiego czytaj O. Freidenberg, *Pochodzenie parodii*, w: *Semantyka kultury*, red. D. Ulicka, wstęp W. Grajewski, Kraków 2005.

⁵⁰ Tamże, s. 253.

a zdroworozsądkową (McGarrigle'a) wypowiedzią. Ironię wzmacnia jej niedostrzeżenie przez Dempseya, który dalej brnie w lingwistyczne wyjaśnienia, nieświadom, że zamiast wyjaśniać problem, dyskredytuje opisywaną teorię.

Co ciekawe, pytania Persse'ego nie są w zamierzeniu ironiczne. Ironia jest domeną narracji, nie mowy bohatera. Intencje młodego doktora są jak najbardziej szczerze, jego wypowiedzi, mówiąc po Grice'owsku, nie implikują konwersacyjnie ironii, a wynikają z braku znajomości tematu. Ironia jest dopiero konsekwencją zderzenia tych wypowiedzi. Jej ofiarą pada zarówno zawistny karierowicz – Dempsey i strukturalizm, jak i, choć już w mniejszym stopniu, Persse.

Sytuacja ta przypomina przywoływaną przez de Mana klasyczną ironiczną opozycję *eirona* i *alazona* z helleńskiej komedii⁵¹. Mądrała, czyli mówca z konieczności, w tym przypadku Dempsey, zostaje okpiony przez alazona, czyli osobę, którą uważa za głupka, czyli Persse'ego. Podobnie można również odczytywać intelektualne wskrzeszenie Artura Kingfishera, gdy proste pytanie niedokształconego młodzieńca wywołuje rewolucję teoretyczną.

W miarę poznawania praw rządzących literaturoznawstwem Persse uczy się jednak przewrotnych zasad teorii i potrafi, przed czym przestrzegali krytycy śmiałych dekonstrukcyjnych interpretacji⁵², posługiwać się nimi czysto instrumentalnie. Po rozmowach z Morisem Zappem, Angeliką i Demseyem, by zrobić wrażenie na wydawcy Feliksie Skinnerze, staroświecki temat pracy magisterskiej o wpływie Szekspira na T.S. Eliota⁵³ szybko przetransformuje więc na postmodernistyczne zagadnienie wpływu Eliota na Szekspira, uruchamiając przy okazji problematykę intertekstualności w kontekście relacji przyszłość – przeszłość. Dzięki wprowadzeniu w arkana teorii i poznaniu zasad gry w literaturoznawczym świecie, McGarrigle przyjmuje rolę badacza i bez problemu wmawia Skinnerowi, iż w obecnych czasach nie sposób czytać *Hamleta* bez wspomniania Prufrocka, czy *Burzy* bez kojarzenia ich z Kazaniem Ognistym z *Ziemi jałowej*. Jego argumentacja jest na tyle przekonująca,

⁵¹ Tamże, s. 254.

⁵² We wspomnianym już tekście *Ustalenie i dekonstrukcja* Abrams, ostrzegając przed zgubnymi skutkami dekonstrukcji, stwierdził, iż taka lektura jest szczególnie atrakcyjna dla młodych ludzi, gdyż ze względu na odkrywanie nowych znaczeń w wielokrotnie omawianych dziełach daje możliwość publikacji naukowych, a przez to ułatwia karierę uniwersytecką (s. 256). Przeciwno takim uproszczeniom protestował Hillis-Miller (op. cit., s. 171-172).

⁵³ Problem ten, ku przerażeniu Persse'ego, Dempsey sprowadza do czystego rachunku matematycznego. Oferuje pomoc swojego programu komputerowego, który potrafi dokładnie wymienić i wyliczyć każde słowo, zwrot i konstrukcję składniową wspólną dla obu autorów, a tym samym precyzyjnie określić ilościowy wpływ Szekspira na Eliota.

że pomysł, który miał być tylko drwiną z teoretycznej retoryki, okazuje się prawdziwym odkryciem badawczym – nie dość, że jeszcze przed realizacją znajduje wydawcę, to na dodatek zostaje splagiatowany przez uznawanego za autorytet profesora Siegfrieda von Turpitza, specjalistę od teorii recepcji. Ów współpracownik Hansa Roberta Jaussa i Wolfganga Isera zapoznaje się z konspektem McGarrigle'a i podniesiony w nim problem czyni przedmiotem referatu wygłoszonego na Międzynarodowym Kongresie Semiotyków Literatury⁵⁴.

Ironia może także rządzić biegiem wydarzeń – ironicznym zabiegiem fabularnym okazuje się nagła kariera Philipa Swallowa – nikomu nieznanego profesora z mało liczącego się uniwersytetu w Rummigde, który nagle staje się poważnym rywalem gwiazdy formatu Morrisa Zappa. Wszystko dlatego, że nieprzychylny Zappowi i całej humanistyce amerykańskiej, oksfordzki profesor literatury pięknej, Rudyard Parkinson, najpierw wystawia nieprzychylną opinię pracy Zappa zatytułowanej *U podstaw krytyki*, a następnie, by jeszcze bardziej dotkliwie ugodzić Zappa i zwiększyć swoje szanse na katedrę UNESCO, wychwala rozprawę Swallowa:

Pouczająca książka profesora Swallowa zjawia się w samą porę. Jako przeciwwaga najeżonych żargonem współczesnej krytyki elukubracji profesora Zappa, w którym perwersyjne paradoksy modnych uczonych z kontynentu europejskiego stają się jeszcze bardziej pretensjonalne i jałowe... Nadszedł czas, by ci, którzy wierzą w literaturę jako wyraz powszechnych i ponadczasowych wartości humanistycznych, wzięli górę i zaczęli się liczyć. Głos profesora Swallowa zabrzmiał tu jak głos pobudki. Kto podąży za jego wyzwaniem? [s. 183].

Zainteresowanie Parkinsona wzbudza szczególnie cytaty o ignorancji uczonych z eseju Hazlitta, który, z uwagi na zmieniające się mody w literaturoznawstwie, może okazać się szczególnie pomocny w walce z Morrisem Zappem:

W dzisiejszych czasach krytyk nie robi nic innego, jak torturuje najbardziej oczywistą wypowiedź na tysiące sposobów. Jego celem nie jest oddanie sprawiedliwości autorowi, z którym obchodzi się w sposób prawie bezceremonialny, ale złożenie hołdu własnej osobie oraz popisanie się znajomością bieżących tematów i konceptów krytyki [s. 180].

⁵⁴ Zresztą w przypadku von Turpitza Persse okaże się po raz kolejny odkrywcą wielkiej tajemnicy. Uczony słynie z tego, że zawsze na jednej ręce nosi czarną rękawicę. W środowisku aż huczy od plotek, co takiego tajemniczego ona skrywa. W finale powieści Persse, chcąc się pojednać z von Turpitzem i uściskać mu dłoń, robi to tak niezdarnie, że Niemcowi zsuwa się rękawiczka, ukazując zupełnie normalną, zdrową dłoń. To zdarzenie zakończy karierę konferencyjną tego uczonego. Nigdy później nie odwiedzi już żadnej z nich.

Tym sposobem, dzięki Fleckowskiemu przypadkowi, Swallow z anachronicznego historyka literatury, filologa dążącego do uchwycenia sensu literalnego tekstu, staje się symbolem nowej krytyki i nadzieją dla przeciwników teorii zdeterminowanej przez amerykańską szkołę poststrukturalistyczną. Philip traktuje literaturę jako przekaz prawdy o rzeczywistym świecie, którą przypisuje realnemu autorowi, jako zespół jego sądów. Wierzy także, że lektura dzieła literackiego może, a nawet powinna wykraczać w stronę faktycznego świata. Kiedyś za taki zestaw poglądów, jako filolog starej daty niepoprawnie odporny na odkrycia przewrotu antypozytywistycznego, był ganiony i lekceważony w akademickim świecie. Teraz z powodu zupełnie niezależnych od jego osoby personalnych rozgrywek, a także na fali zmieniających się trendów krytycznoliterackich, urasta do rangi jednego z luminarzy, a nawet rewolucjonistów międzynarodowej teorii.

Parkinson, pisząc pozytywną recenzję książki Swallowa, ze względu na osobisty konflikt z Morrisem Zappem, wykorzystuje zbieżności pomiędzy pozytywistycznej proweniencji biografizmem a zwrotem antyteoretycznym.

Przykład ten ma skompromitować nie tylko (neo)pragmatyzm Fisherańskiego pokroju, ale także określony styl dyskusji literaturoznawczej. Poprzez ukazanie teorii w działaniu, przedstawienie ich jako określonych światopoglądów – w sensie jak najbardziej dosłownym, Kuhnowsko-Feyerabendowskim – związanych z określonymi podmiotami i ich partykularnymi interesami, przemiany w dyskursie naukowym zostają sprowadzone do pragmatycznych pożytków i czystego przypadku. Język akademicki okazuje się nie tylko monotony i przewidywalny, ale także z łatwością poddaje się manipulacji, wskutek czego staje się opresyjnym narzędziem działań instytucji. Ale przed ironią nie bronią się także stanowiska podważające zasadność teorii, odmawiające im użyteczności epistemologicznej, jako jedynie czysto ornamentacyjnego sposobu wypowiedziania się właściwego wspólnotom uniwersyteckim.

Ironii w *Małym światku* nie sposób więc zrozumieć bez równoczesnego uwzględnienia wszystkich pięt narracji oraz wciąż znikającego punktu skupiającego perspektywy narracyjne. Ironia okazuje się jednak mieć dużo szersze pole działania niż mógł zamierzyć to sobie autor. Jej ofiarą padają wszelkie możliwe dyskursy. Równie niedorzecznym, jak dekonstrukcja, sposobem myślenia okazuje się strukturalizm, psychoanaliza oraz kognitywizm. Teoria, stając się bohaterem literackim, podważa swój status. Paradoksalnie, lektura powieści przeprowadzona tu zgodnie z regułami analizy strukturalnej, afirmowanej przez Lodge'a-teoretyka w okresie jej pisania, polegająca na oglądzie budowy fabuły i narracji – od konstrukcji bohaterów, przez analizę biegu wydarzeń, po

śledzenie zmieniających się perspektyw narracyjnych – prowadzi do wniosków bliskim badaczom z kręgu dekonstrukcji o niemożliwości odnalezienia stabilności znaczenia tekstu.

11. Teoria i literatura. Koniec opozycji – pora na symultane

Mały światek można czytać jako panoramę kryzysu w badaniach literackich. Okres powstawania utworu – lata 80' – to czas wyczerpania najważniejszych koncepcji literaturoznawczych oraz zażartych polemik na ten temat. W tym kontekście powieść Lodge'a zdaje się kolejnym głosem w dyskusji na temat przyszłości teorii. Zresztą użycie samej literatury, by opisać stan nauki o literaturze, nie jest nowe; należałoby je raczej potraktować jako już na stałe wpisane w teoretyczną tradycję.

Na gruncie polskim zrobiła to ostatnio Anna Burzyńska, która wykorzystała omawiany utwór Lodge'a w rozprawie *Poststrukturalizm, dekonstrukcja, feminizm, gender, dyskursy mniejszości i co dalej?*, by naświetlić główne tendencje najnowszej wiedzy o literaturze. Od razu należy jednak wyraźnie zaznaczyć, że używanie literatury (czytaj: traktowanie jej przedmiotowo i czysto instrumentalnie) przez teorię w szerszej perspektywie (nie jako chwytu retorycznego jak w przypadku Burzyńskiej) prowadzi do nadmiernych uproszczeń i bynajmniej nie oswaja tych odmiennych sposobów wypowiedzi, a przeciwnie pogłębia antagonizmy pomiędzy nimi. Zarzut przedmiotowego traktowania literatury można postawić aktualnie dominującej w literaturoznawstwie szkole etycznej (do której paradoksalnie najbliżej Lodge'owskiemu, charakteryzującemu się znikomą dociekliwością literaturoznawczą – Philipowi Swallowowi). Krytycy z kręgu Marthy Nussbaum, wychodząc z założenia, że literatura jako najbardziej etyczny z dyskursów jest najlepszą wytyczną moralności, często dokonują upraszczających, a mających uprawomocnić ich ideologiczne założenia, analiz dzieł literackich pomijając ich złożoność, między innymi skupiając się tylko na fabule, a omijając narrację⁵⁵.

Sprawa jest o tyle ważka, że wobec zarzutu o ilustracyjne traktowanie literatury nie bez winy jest większość strategii badawczych. Jednak-

⁵⁵ Patrz m.in. M. Nussbaum, *Flawed crystals: James's „The Golden Bowl” and literature as moral philosophy*, w: *Love Knowledge. Essay on Philosophy and Literature*, New York–Oxford 1990; R. Elridge, *On Moral Personhood. Philosophy, Literature, Criticism, and Self-Undersanding*, Chicago 1989; J.J. Folks, *From Richard Wright to Toni Morrison. Ethics in Modern and Postmodern American Narrative*, New York 2001; S. Goldberg, *Agents and Lives: Moral Thinking in Literature*, Cambridge 1993.

że zazwyczaj udaje im się wyjść z tego kręgu podejrzeń obronną ręką. Szczegółowo pisał o tym David Carroll⁵⁶, który na przykładzie fenomenologii, strukturalizmu oraz psychoanalizy problematyzował koincydencje pomiędzy teorią a literaturą, próbując uwolnić je od prostej ilustracyjności wobec siebie i zależności przyczynowo-skutkowych. Złożoność tych relacji chyba najlepiej, choć metaforycznie, opisuje przywoływany przez Carrolla przykład kompleksu Edypa. Zadłużenie teorii Freuda w literaturze klasycznej jest niezaprzeczalne, jednak przeniesienie prawd poetom znanym od dawna, na obszar niezwykle wpływowego dyskursu naukowego, przyćmiło pierwotne ich zakorzenienie. Od czasu zanalizowanego przez Freuda kompleksu Edypa, przestał być on utożsamiany, przynajmniej w pierwszej kolejności, z antyczną mitologią i sztuką, gdyż na stałe przyłgnał do psychoanalizy. Odtąd, jak zwraca uwagę badacz z Irvine, wszelka literatura poruszająca podobną problematykę, jest jednoznacznie identyfikowana nie jako mitologiczna czy Sofoklesowska, ale właśnie jako Freudowska. Pomijany zaś zostaje najważniejszy fakt, że na ukonstytuowanie się tej jednej z podstawowych kategorii myśli dwudziestowiecznej przemożny wpływ miało właśnie subtelne współoddziaływanie literatury i nauki, nawet jeśli sam Freud chciał posłużyć się dziełem Sofoklesa tylko jako prostym przykładem unaoczniającym.

Utwór Lodge'a pozwala zaś, jak chciałby Carroll, na rezygnację z ujmowania tych dyskursów w kategoriach opozycyjnych i prześledzenie sfery wzajemnych wpływów teorii i jej przedmiotu. Potraktowanie tychże zależności jako przestrzeni bogatej w różnorodne sprzeczności, gdzie teoria nie wynika z fikcji, ani fikcja z teorii, gdzie obydwie dziedziny wskazują wzajemnie na swoje ograniczenia, ratuje interpretację przed upraszczającymi i stabilizującymi wnioskami. Mając zaś na uwadze obecność ironii, która konsekwentnie nie pozwala na priorytetowe potraktowanie którejkolwiek z pojawiających się opcji badawczych, przyglądanie się dynamicznym wpływom teorii na literaturę i literatury na teorię odbywającym się na kilku poziomach narracyjnych, a także fabularnych, wydaje się jedyną możliwą lekturą powieści o obu, niegdyś bliskich sobie, a potem rozdzielonych i przeciwstawionych dyskursach.

⁵⁶ D. Carroll, *The Subject in Question. The Languages of Theory and the Strategies of Fiction*, Chicago 1982.