

Linia jest nicią Ariadny, która wiedzie nas przez labirynt milionów normalnych przedmiotów. Bez linii bylibyśmy zgubieni.

George Grosz

Ich bin dein Labyrinth.

Friedrich Nietzsche, „Klage der Ariadne”, *Dionysos-Dithyramben*

A teraz, pośród obrazów wyimaginowanego labiryntu, zważ, iż zarówno wzory z Krety, jak i ten z Lukki stworzone są z pojedynczej ścieżki lub dróżki, wijącej się i samą siebie oplatającej. Chwyć kawałek giętkiego łańcucha i swobodnie opuść, traktuj go jako ścieżkę, a wykreśli bez żadnych przerw każdą z tych trzech figur (dwie kreteńskie, są w istocie tym samym wzorem, z tą różnicą, iż jedna jest kwadratowa, druga – okrągła). Ponadto, przypomnij sobie, iż słowo „labirynt” oznacza dosłownie „chód-po-linie” albo „chód-po-zwoju-liny”, pierwsza sylaba to prawdopodobnie ta sama zgłoska, co w naszym angielskim imieniu „Laura”, „ścieżka”, a sama zasada labiryntu została doskonale oddana przez Chaucera w pojedynczym wersie: „Gdyż domostwo to wije się tam i z powrotem”. Następnie postrzeż, iż, po pierwsze, *gdyby* ściany były prawdziwe, a nie duchowe, nie byłoby żadnej trudności, czy to we wchodzeniu czy wychodzeniu zeń, gdyż nie miałbyś żadnej innej drogi. Lecz *gdyby* ściany były widmowe, wówczas przekroczenie ich uczyniłoby twoje ostateczne wejście lub wyjście niemożliwymi, a wskazówka od Ariadny byłaby zaprawdę potrzebna.

Zważ, po drugie, iż problem zupełnie nie leży po stronie wejścia do, lecz późniejszego wyjścia z. Niezależnie od danego przypadku z klucza do zagadki będzie pożytek tylko pod warunkiem, iż uda się tobie wnieść go do środka; jednak *gdyby* pożarł cię pająk, lub jakiś inny potwór czyhający w sercu sieci, nikły byłoby pożytek ze wskazówki w drodze powrotnej. Tak więc nic Ariadny oznacza, iż nawet zwycięstwo nad potworem będzie daremne, jeśli nie zdołasz wypłatać się z jego pajęczyny.

[John Ruskin, *Fors Clavigera*²]

¹ Tłumacz jest nie tylko zdrajcą, ale i wiecznym dłużnikiem. Chcąc choć część tego długu spłacić pragnę podziękować: Panu Profesorowi Josephowi Hillisowi Millerowi oraz wydawnictwu Yale University Press za zgodę na publikację przekładu (z oryg.: J. Hillis Miller, *Line*, w: idem, *Ariadne's Thread: Story Lines*, Yale University Press, New Haven and London 1992, pp. 1-27) oraz tym wszystkim, którzy pomogli w rozszeptaniu najbardziej skomplikowanych węzłów oryginału, w szczególności Łukaszowi Jeżykowi za dyskusję i wnikliwą lekturę rękopisu tłumaczenia [przyp. tłum.].

² We wszystkich przypadkach, gdy nie istnieje polski przekład cytowanych utworów, podaję tłumaczenie własne. Jeżeli dokonuję powtórnego przekładu tekstu, najczęściej w celu wydobycia niuansów znaczeniowych istotnych dla zachowania jasności wywodu Millera, przytaczam również istniejącą wersję polską [przyp. tłum.].

Sznurki to moja słabość. Kieszenie mam pełne malutkich kłębków nazbieranych i powiązanych ze sobą, gotowych do użycia w razie potrzeby, która jakoś nigdy nie nadchodzi. Naprawdę irytuję się, gdy widzę, iż ktoś przecina sznurek od paczki, zamiast cierpliwie i wiernie kawałek po kawałku go rozplątać. Nie mieści mi się w głowie, w jaki sposób z tak niepojętą lekkością ludzie mogą stosować gumki pakowe, które na swój sposób są przecież apoteozą sznurka. Dla mnie gumka pakowa to cenny skarb. Mam jedną, która nie jest nowa – podniosłam ją z podłogi, prawie sześć lat temu. Naprawdę próbowałam jej użyć, lecz serce zawiodło mnie, nie mogłam popełnić takiej rozrzutności.

[Elizabeth Gaskell, *Cranford*]

Diabelska sztuczka, sprawka szatana – ślady takowej można znaleźć w pewnym rękopiśmiennym tomie zabranym ze starej biblioteki przyklasztornej we Francji czasów Rewolucji. Stanowił on dziwne świadectwo nagłego zaburzenia opanowanej i bardzo rozumnej duszy, wytrącenia jej z równowagi, niczym przez gwałtowny strumień, rozbłysk nowego światła, ujawniającego, w miarę jak połyskiwało to tu, to tam, setki prawd, których istnienia nikt się wcześniej nie domyślał, a zarazem, jak się później okazało, świadectwo klątwy obdarowanego – beznadziejnie, przeciwko samemu sobie, rozszczepiającego dobrze zorganizowane królestwo jego myśli. Dwunasty tom oschłego traktatu z matematyki zastosowanej z największą drobiazgowością metody do astronomii i muzyki winien wieńczyć to dzieło, i drugą część życia jego autora, poprzez ścisłe powiązanie wątków długiego i zawilego rozumowania. Jednakże w rezultacie zainicjował, lub w niepokojący sposób, w bólach rodzenia, zdawał się być przygotowaniem do rozumowania całkowicie nowych i nieporównywalnych gatunków, które ze względu na możliwe przyszłe rozwinięcie wymagają również nowego okresu w życiu, jeśli takowy by nadszedł.

Lecz z jakimż zamętem, z jakimż zagadkowymi nierównościami! Jakże boleśnie dla oczu duszy! Stanowił istną „burzę słoneczną” – ów akt iluminacji, który w ostatniej chwili rozwarł się nad niestrudzonym, opanowanym, wielce poważanym przyklasztornym scholarze, właśnie w chwili, gdy w spokoju ducha zasiadał do spisania ostatnich, uroczystych rozdziałów dzieła, zanim uda się po zasłużoną i wielce prawdopodobną nagrodę w postaci godności przeora opactwa, z jego władzą, mitrą i pierścieniem, opactwa, którego muzykę i kalendarz mógł udoskonalić dzięki swej wiedzy matematycznej. Sam kształt Tomu Dwunastego, zesztukowanego ze stron o całkowicie nieregularnych formatach, był sołecyzmem. Na zawsze miały pozostać nieoprawione. W istocie rzeczy, ów człowiek z doświadczeniem jednej konkretnej chwili, dokonał zamachu na materię, która jest niczym, jeśli nie jest całkowicie abstrakcyjna i bezosobowa. Pośrednio, tom ten stanowił zapis pewnego epizodu, intermedium, wtrąconej karty życia. I podczas gdy we wcześniejszych tomach można było znaleźć ilustracje tylko w postaci najprostszych, niezbędnych wykresów, tutaj ręka skryby zabłądziła w labiryntowe bordiury, długie hieroglificzne przestrzenie, tak jakby były to prawdziwe obrazy teoretycznych zasad jego studium. Delikatne zimowe zorze zdawały się grać w tle całych stron tekstu pokrytych maczkiem pisma, linia i cyfra wyginały się, oddychały, płonęły, w czarujących „kompozycjach”, były niczym widzialna

muzyka; aż, metodą powszechną pośród innych szalonych autorów dzieł tego typu, pismo i pisarz zmienili się nagle w „jedną, na zawsze niespokojną nigdy-constans”. Ostatecznie, cała treść zamilkła na niedokończonym słowie, jak świadczy o tym późniejsza notatka, dodająca datę śmierci autora, „*deliquio animi*”.

[Walter Pater, *Apollo in Picardy*]

Jaką linię postępowania winien przyjąć krytyk, gdy objaśnia, rozwija, rozsupłuje niniejsze fragmenty?³ W jaki sposób winien krytyk snuć się pośród pogmatwanych problemów formy narracyjnej, a w szczególności pośród problemu powtórzenia w literaturze? Snuć linię wewnątrz linii? Wszak okazuje się, iż, jak sugeruje to fragment z Ruskina, motyw, obraz, pojęcie albo też model formalny linii, dalekie od tego, by być „kluczem” do labiryntu, same są labiryntem. Badać motyw linii to nie tyle co upraszczać pogmatwane problemy formy narracyjnej, lecz, poczynając od pewnego punktu wyjścia, kreślić ponownie całą płataninę.

Takie zazębianie się części (nawet części „marginalnej”) i całości jest typową cechą wszystkich teoretycznych dociekań tego typu. To samo, choć w inny sposób, zdarzyłoby się, gdyby do problemów formy narracyjnej przystępować od strony bohatera w powieści, lub relacji interpersonalnych, lub narratora, lub struktury temporalnej, lub języka figuratywnego i aluzji mitologicznych, lub ironii jako podstawowego tropu w powieści, lub realizmu, lub wielowątkowości, itp. Motyw linii być może ma tę podwójną zaletę: będąc mniej używanym punktem wyjścia, jest jednocześnie lokalnym motywem mikroskopowym i ogólnym modelem formalnym, makroskopowym. Warto zauważyć, iż owa topologiczna pozycja wyobrażenia linii, poprzez nieuniknione wtórne krzyżowanie, sama zawsze już jest skażona wyobrażeniem linii. Ponieważ linia jest w większym stopniu figurą, niż pojęciem (lecz czyż istnieje jakiegokolwiek pojęcie bez figuratywności?), może ona w prosty sposób doprowadzić do wszystkich innych problemów pojęciowych, o których wspominałem: bohatera, intersubiektywności, narratora, czasu, *mimesis*, itd. Być może przesądza sprawę mniej otwarcie, lub też przesądza ją w inny sposób.

³ Ilustracje, do których Ruskin odwołuje się w pierwszych zdaniach cytowanego tekstu, patrz: *Works*, vol. 27, ed. E.T. Cook and Alexander Wedderburn, London 1907, pp. 407-408. Komentarz Ruskina do inskrypcji znajdującej się obok labiryntu na drzwiach katedry w Lukce jest następujący: „Rozchwiane litery obok, czytane po kolei, i z podziałem na słowa, biegną tak: »HIC QVEM CRETICVS EDIT DEDALVS EST LABERINTHVS. / DE QVO NVLLVS VADERE QVIVIT QUI FVIT INTVS / NI THESEVS GRATIS ADRIANE STAMINE JVTVS«, co oznacza: »Oto labirynt, jaki Dedal zbudował Kreteńczykom / Z którego nikt, kto był w środku, wyjść nie mógł, / Z wyjątkiem Tezeusza; lecz ni on nie dokończył tego, gdyby nie był wspierany przez nią Ariadny, wszystko z miłości.« [p. 401].

Zacznijmy od początku: od fizycznych aspektów książki, powieści jako książki, jej warunków produkcji i użycia. Linearność tak rękopiśmiennej, jak i drukowanej książki jest potężnym wsparciem dla logocentryzmu. Pisarz, Walter Pater albo Elizabeth Gaskell, George Eliot albo Charles Dickens, siedzi przy biurku i kreśli na papierze długą nić, włókno atramentu. Słowo następuje po słowie, od początku do końca. Rękopis przechodzi w druk w ten sam sposób, nie ma tu znaczenia, czy dokonuje się to znak po znaku, czy dzięki linotypowi, czy też dzięki taśmie drukarki komputerowej. Czytelnik podąża, a raczej oczekuje się od niego, iż będzie podążał za tekstem w analogiczny sposób, czytając słowo po słowie, wiersz po wierszu, od początku do końca. Linearność ta zostaje przełamana, dla przykładu w powieści wiktoriańskiej, jedynie poprzez ryciny, które zestawiają ze sobą ciągły strumień drukowanych słów z „ilustracjami” (wyrażonymi w innym medium), lub poprzez cokolwiek pośród słów na stronie, co w taki lub inny sposób mówi: zobacz stronę taką a taką. Przykładem takiej sytuacji jest powtórzenie tego samego słowa, wyrażenia lub obrazu. Fizyczne, społeczne i ekonomiczne warunki drukowania i dystrybucji wiktoriańskich książek, to znaczy, przełamywanie tekstu w numerowane lub tytułowane części, księgi albo rozdziały i publikowanie ich częściami, czy to samodzielnie, czy to w czasopismach razem z innymi materiałami, przerywa linearność, ale nie przekształca jej w coś innego. Tekst powieści wiktoriańskiej, aby na tę chwilę pozostać przy niej jako klasycznym przykładzie, podzielony na rozdziały i części jest jak kawałki sznurka poukładane w szereg jeden za drugim. Publikacja takiej powieści w odcinkach przez pewien okres, który w przypadku obszernych długich powieści Dickensa sięgał prawie dwóch lat, jedynie podkreśla ową linearność. W dobitny sposób nadaje ona owej linearności wymiar temporalny, wymiar już zawarty w czasie, jaki potrzebny jest, aby śledzić powieść słowo po słowie, wiersz po wierszu, strona po stronie. Wiktoriańscy czytelnicy musieli przeczytać jedną część *Samotni* (*Bleak House*), a potem, po przerwie, następną, i tak dalej. Pozorna, chwilowa jedność lub jednoczesność książki trzymanej w czyichś dłoniach, nawet jeśli jej rozproszone części zostały zebrane w formę woluminową, była następnie rozbijana przez fakt, iż powieści wiktoriańskie często były drukowane w tomach dwóch, trzech lub nawet czterech. Linearność powieści jest zawsze temporalna. Jest wyobrażeniem czasu jako linii. Martin Heidegger, w *Sein und Zeit*, a także i w innych dziełach, pokazał, w jaki sposób cały język temporalności jest zanieczyszczony terminami spacyjnymi. Według Heideggera, owa spacyalizacja czasu, poczynając od Arystotelesa, wspomagała systematyczne założenia logocentrycznej me-

tafizyki. Bardziej nam współczesny Paul Ricoeur badał w *Temps et récit* związki pomiędzy pojęciem czasu u Arystotelesa i Św. Augustyna a formami spójności narracyjnej w naszej tradycji⁴. Trzeba jednakże wyraźnie odróżnić efekty nieciągłości, przerw, czy też luk pomiędzy elementami linii narracyjnej a prawdziwymi zaburzeniami linii, które sprawiają, iż linia zawraca, krzyżuje wtórnie samą siebie, zawiązuje się w supły. Przerwy te mogą co prawda mieć, w taki lub inny sposób, potężny wpływ na znaczenie, lecz same w sobie nie są formami powtórzenia przełamującego linearność.

Wyobrażenie linii i przeciwstawna mu możliwość powrotu linii wzdłuż samej siebie mocno wrosły w terminologię używaną do opisu rękopiśmiennych i drukowanych dokumentów. Rdzeniem wyrazu *script* [pismo], w wyrazach takich jak *manuscript* [rękopis, manuskrypt], *super-script* [indeks górny] i im podobnych, jest *skeri*, ciąć, oddzielać, przesiwać!⁵ Łacińskie *scribere*, to tyle co wydrapywać, nacinać, pisać. Słowa: *scrabble* [skrobać], *crisis* [kryzys], *critic* [krytyk] i *criminal* [kryminalny] mają ten sam źródłosłów. Pisanie to wydrapywanie linii, tak jak wówczas, gdy ktoś powiada „naskrob do mnie parę linijek”. W wieku osiemnastym i w początkach wieku dziewiętnastego, gdy papier był drogi, litery były „krzyżowane”, to jest, pisane na papierze w obie strony, jedno pismo nadpisane pod odpowiednim kątem nad drugim. Tekst cytowany przez krytyka lub naukowca, to *passage* [*passus*, *ustęp*] – wąskie przejście lub *detroit*⁶, a również sposób, aby przejść (także w kłótni albo dyskusji) od jednego punktu do drugiego. Jeśli pisanie jest formą dzielenia, odsiewania, segregowania, czyli dyskryminacji, to książka zbudowana jest z „plis” lub „fałdek” zbierających na powrót to, co podzielone. Strony są, przy pomocy marginesów oprawiających linijki tekstu w białe obramowanie, jedna po drugiej, jak to powiadamy, „wyrównane”⁷, sugerują pewną niewyraźną, etyczną lub sądową odpowiedzialność utrzymywania schludnych i jasnych granic pomiędzy zrozumiałym znakiem a nieznanym pustym miejscem. „Wyrównany” margines jest utrzymywany w porządku. Nie pełni się. Cała książka jest zbiorem „powiązanych” fałdek, którym nadano ostrą krawędź lub linię graniczną. W *Apollo in Picardy* Patera materialnym przejawem tego, iż godny ubolewania, dwunasty

⁴ Zobacz: P. Ricoeur, *Temps et récit*, vol. 1, Paris 1983, pp. 19-84; P. Ricoeur, *Time and narrative*, vol. 1, trans. K. McLaughlin and D. Pallauer, Chicago 1984, pp. 5-51.

⁵ Etymologii przytaczanych przez Millera tu i na następnych stronach najczęściej nie udawało mi się potwierdzić polskimi słownikami etymologicznymi. W takiej sytuacji zmuszony byłem do przekładania ich bezpośrednio z języka angielskiego (przyp. tłum.).

⁶ Z fr.: „cieśnina” (przyp. tłum.).

⁷ Ang. *justify* znaczy „wyrównywać”, „justować”, ale także „usprawiedliwiać”, „uzasadniać” (przyp. tłum.).

tom Świętego Jana-Przeora jest „solecyzmem”, dowodem, że linia logicznego rozumowania jest bezpowrotnie zerwana, odchylona czy też wypaczona, jest nieregularność jego stron: „Na zawsze miały pozostać nieoprawione”.

Mimo że pierwotna postać pisma to wydrapywanie, grawerunek, przecięcie linii, penetracja jakiejś twardej materii za pomocą pozostawiającego znaki narzędzia, po wynalezieniu ołówków i piór pismo może być rozpatrywane jako rozprowadzanie po płaskiej powierzchni długiej linii, włókna grafitu albo atramentu, tworzącej kursywną linię znaków, które odciskają, tną, zanieczyszczają albo też deflorują dziewiczy papier, zgodnie z tą nieszczególnie „ukrytą” metaforą seksualną. Do jakiej transakcji metaforycznej dochodzi w tym przypadku? Co jest metaforą czego? Czy przyjemność bazgrania jest „sublimowaną” lub „przeniesioną” przyjemnością seksualną czy też może przyjemność seksualna jest przyjemnością pisania, (męską?) przyjemnością penetrowania, żłobienia, znaczenia pustej strony, przyjemnością przedłużania linii genetycznej i tworzenia kopii siebie, ocalania nasienia z bezpłodnego rozproszania? Z drugiej strony, czy przyjemność albo funkcja seksu nie jest może przyjemnością pisania w (kobiecy?) rozumieniu, nadawania faktury albo tkania tekstu, tworzenia wzoru? Macica jest maszyną do pisania czy maszyną do szycia? W ostatnich latach krytyka feministyczna zainteresowała się oraz zmierzyła z owymi „fallogocentrycznymi” figurami⁸. Okazało się, iż charakteryzowały się i nadal charakteryzują wielką częstotliwością użycia i siłą. Gerard Manley Hopkins, dla przykładu, opisuje „umysł ... matkę nieśmiertelnej pieśni” [*mind ... mother of immortal song*] jako brzemienne tkaczkę: “miesiące dziewięć, nie! lat, dziewięć lat długich, tęskni / gdy w sobie dźwiga, cierpi, spleta i piastuje” [*Nine months she then, nay years, nine years she long / Within her wears, bears, cares and combs the same*]⁹. Dla przykładu, inne seksualne figury pisania wydobyte są na światło dzienne, nie tylko w kluczowym fragmencie *Tessy d'Urberville* Hardy'ego, lecz także w dobrze znanym tekście Freuda *Problem lęku (Problem of Anxiety)*:

⁸ Patrz, na przykład: S. Gubar, *'The Blank Page' and the Issues of Female Creativity*, “Critical Inquiry” 1981, nr 8, pp. 243-63.

⁹ G.M. Hopkins, „To R. B.”, ll. 3-5, in *Poems*, 4th ed., ed. W.H. Gardner and N.H. Mackenzie, London 1987, p. 108. Stanisław Barańczak początkowe strofy sonetu oddaje następująco (cytowane przez Millera wersy zostały wyróżnione): Czysty zachwyty, płodzący myśl; ostroga ostra, / Żywy żar, przenikliwy jak płomień palnika, / Który raz tchnie i, gasnąc, jeszcze szybciej znika, / Lecz w duszy już się lęgnie nieśmiertelna piosnka. // Dziewięć miesięcy, nieraz lat, będzie tam rosta: / Dusza ją w sobie chowa, hodoje, zamyka – / Wdowa po zgasłym błysku, która już nawykła / Do swego brzemienia i wie, jak mu sprostać. (G.M. Hopkins, *33 wiersze*, wybór, przekład, wstęp i opracowanie Stanisław Barańczak, Kraków 1993, s. 122-123).

Czemuż tak piękne kobiece ciało, delikatniejsze od babiego lata i dotychczas niepokalane jak śnieg, zły los musiał pokryć tak pospolitym wzorem?¹⁰

Jeśli pisanie – które polega na pozwoleniu, by ciecz spłynęła z rurki na białą kartkę papieru – nabrało symbolicznego znaczenia stosunku płciowego, albo też, jeśli chodzenie stało się symbolicznym substytutem stąpania po ciele Matki Ziemi, to będzie się unikać zarówno pisania, jak i chodzenia, ponieważ oddawanie się im byłoby równoznaczne z zakazanymi zachowaniami seksualnymi. Ego wyrzeka się owych przynależnych mu funkcji nie po to, by podejmować nowy wysiłek stłumienia [*effort of repression*], lecz by *uniknąć konfliktu z id*.¹¹

Paradoksem jest, iż papier jest tutaj od razu postrzegany jako materiał, powierzchnia tkana z przeplatanych linii lub włókien. Słowo *linia* pochodzi od źródłosłowu *lino* oznaczającego płótno, len. Tekst jest wydrapywany, ryty, wytłaczany, wylewany, odciskiwany lub wyszywany na czystej powłoce, która sama z siebie jest już tkanym materiałem. Tekst pochodzi od *texere*, tkać. Pisanie kładzie tkaninę na tkaninę w małżeńskim węźle, złączeniu albo też złamaniu, transgresji linii lub granicy, odwzorowaniu na wplecionym wzorze innego wzoru, pospolitego lub finyzyjnego.

Nawet jeśli listy [*letters*] są „linijkami”, pisanymi dokumentami, które mogą być kopiowane lub cytowane, w całości lub części, powiązane razem większymi lub mniejszymi komentarzami, ramą lub wtrąceniami, po to, by stworzyć ten dziwny rodzaj tekstu, powieść w listach, to podstawą narracji pisanej lub drukowanej są litery [*letters*]. Litery są liniami rzeźbionymi, odciskiwanymi, albo rytymi, które w ten lub inny sposób pętla się, aby stworzyć węzeł, hieroglif, literę lub znak. Inteligibilność pisania zależna jest od owego skręcania i łamania linii, które przerywa, komplikuje linearność lub otwiera możliwość powtórzenia danego fragmentu, a jednocześnie uniemożliwia jakiegokolwiek domknięcie znaczenia.

Linia prosta nie przekazuje żadnych informacji poza faktem, iż jest – tak jak ciągły sygnał wybierania w telefonie, jednostajny ton w radiu lub płaska linia na oscyloskopie nierejestrującym żadnych zmian. Ta ostatnia jest przerażająca, gdy kardiomonitor zostaje odłączony lub gdy pacjent umiera, a góry i doliny „piknięć” przechodzą w nienaruszoną linię prostą. Linia prosta może i zarazem nie może być cytowana. Może być cytowana, ponieważ każda linia prosta w swej nienaruszonej doskonałości jest taka, jak każda inna linia prosta. Nie może być cytowana, ponieważ dokładnie z tego samego powodu, odróżnienie, która linia jest właśnie cytowana, jest niemożliwe. Model pozostaje nieidentyfikowalny i w ten

¹⁰ T. Hardy, *Tessa d'Urberville*, przeł. R. Czeakańska-Heymanowa, posł. G. Sinko, Warszawa 1955, s. 100. Przekład nieznacznie zmieniony.

¹¹ S. Freud, *The Problem of Anxiety*, trans. H.A. Bunker, New York 1936, p. 15.

sposób doskonale prosta linia nie przekazuje żadnych informacji poza siebie.

Jedynie zakrzywiona, skrzyżowana lub posuślana linia może być znakiem, który jednocześnie stwarza z linii coś inteligibilnego, niosącego znaczenie, oznaczającego coś innego i zarazem coś powtarzalnego, będącego już powtórzeniem, tak bardzo narzucającym na znak aporie powtórzenia, ślepe zaułki myśli, do których powtórzenie prowadzi. Żadne powtórzenie nie jest dokładne, lecz znaczenie znaku zależy od potraktowania go, jakby był dokładnym powtórzeniem jakiegoś innego znaku. Językoznawcy nauczyli nas, iż znaczenie znaku leży nie w jego wyraźnych kształtach, lecz w możliwości odróżniania go od innych znaków znajdujących się w sąsiedztwie lub w pobliżu, w możliwości rozpoznania, iż „a”, jakkolwiek wytworzone, jest „a” nie „b” ani też nie „z”. W każdym znaku jest zawsze pewna nadwyżka, która nie zostaje sublimowana w jego znaczeniu, lecz uporczywie pozostaje heterogeniczna, jednostkowa, materialna. Ta pozostałość, która łączy tekst z jego środkami produkcji, konsumpcji i powtórzenia, jego fizyczny fundament, stwarza możliwość, aby teksty zaistniały jako coś innego, niż jedynie nieistniejące fantazmaty czysto duchowego, niematerialnego znaczenia. Nie istnieje znaczenie bez jakiejś tekstualnej podstawy, nawet jeśli jest nią jedynie zmodulowane powietrze. Jednocześnie, wymogi te sprawiają, iż znaczenie każdego tekstu jest nierozstrzygalne. Jest nierozstrzygalne, gdyż rola jaką pełni owo fizyczne podłoże (to czy determinuje znaczenie, czy też może być śmiało zwolnione od determinowania znaczenia jako coś błahego lub przypadkowego) nigdy nie może być ostatecznie, z całkowitą pewnością określona. Czy ma znaczenie, dla przykładu, to, iż do napisania danego dokumentu został użyty niebieski, czarny albo czerwony atrament? Może mieć, a może nie mieć. Alternatywy te nigdy nie mogą zostać w pełni opisane przez żadną konwencję ani kod. Każda litera, znamię [mark] lub znak, jak już wielokrotnie podkreślał Jacques Derrida, muszą posiadać idealną iterowalność po to, by być identyfikowalnymi i mieć znaczenie. Zarazem każde znamię jest podzielne, znaczone [marked] możliwością użycia, w całości lub w części, w różnych kontekstach, a zatem i w różnych znaczeniach. Derrida nazywa tę skłonność do oddalania się od siebie samego, wrodzoną każdemu znakowi, *destinerrance*. Znaczenie jakiegokolwiek znaku, jak będę starał się pokazać w mojej analizie postaci Clary Middleton z *Egoisty* (Egoist) Mereditha, jest zawsze, przy każdym użyciu, zakładane w sposób performatywny. Założenie to jest aktem, za który ten, kto go wykonuje, musi wziąć odpowiedzialność. Znaczenie nie tkwi *a priori* w znaku jako takim¹².

¹² Patrz: J. Derrida, *Mes chances. Au rendez-vous de quelques stéréophonies épicuriennes*, trans. I. Harvey i A. Ronell as *My Chances/Mes chances: A Rendezvous with*

Terminologia używana przy opisie liter i pisanych znaków „w charakterystyczny sposób” cofa się do pewnego materialnego aktu, pewnego gestu zaznaczania, nacinania lub wytłaczania, z pewną sugestią możliwości powtórzenia. Samo słowo *write* [pisać] pochodzi od staroangielskiego *writan*, od germańskiego *writan* (niepotwierdzone), oznaczającego rozdzierać, wydrapywać. Wszystkie słowa z *graph* – *graph* [wykres], *paragraph* [akapit], *paraph* [parafa], *epigraph* [epigraf], *graffito* [inskrpcja], *graft* [przeszczep oraz łapówka] – cofają się do słów oznaczających ołówek, ryć lub też sam napis: łacińskie *graphium*, ołówek, od greckiego *graphion*, ołówek, rylec, od *praphein*, pisać, derywowanego od rdzenia *gerebh-*, rysa. Gramatyka, diagram, epigram i tak dalej, należą do tej samej rodziny. *Sign* [znak] pochodzi od łacińskiego *signum*, wyróżniające znamię lub cecha, pieczęć. *Glyph* [hieroglif] od greckiego *gluphein*, ryć, od rdzenia *gleubh-*, ciąć, łupać. *Mark* [znamię] pochodzi od staroangielskiego *mearc*, granica, stąd kamień graniczny [landmark], znak, ślad. Rdzeniem jest *merg-*, oznaczające granicę lub brzeg, czyli linię poprowadzoną wzdłuż krawędzi pewnego obszaru. *Character* [bohater literacki albo znak, litera], tak jak w moim wyrażeniu „w charakterystyczny sposób”, pochodzi od łacińskiego *character*, znak [character], cecha [mark], przyrząd do oznakowywania, od greckiego *kharakter*, grawerunek, odmiana, od *kharassem*, znakować [brand], ostrzyć, przez synekdochę lub

Some Epicurean Stereophonies, in: Derrida, *Taking Chances: Derrida, Psychoanalysis and Literature*, Baltimore 1984, p. 16: „Paradoks jest tutaj następujący (muszę określić go w jego najszerzej możliwej ogólności): aby być znamieniem [mark] i znaczyć [mark] swój efekt znamionowania [marking effect], znamię musi być *identyfikowalne*, rozpoznawalne jako Toż-same [the same], mówiąc dokładniej *za-znaczalne* [re-markable] z jednego kontekstu w drugi. Musi być powtarzalne, *za-znaczalne* w kluczowej cesze Toż-samości [the same]. Jest to powodem pozornej stałości jego struktury, jego pisma [type], jego *stereotypii*. Prowadzą nas one tutaj do mówienia o atomie, jakkolwiek niezniszczalność kojarzy się z niepodzielnością. Lecz bardziej dokładnie, nie jest to takie proste (*Mais justemenent ce n'est pas simple*), jako że tożsamością [identity] znamienia jest również jego różnica i jego różnicująca relacja, zmieniająca się za każdym razem w zależności od kontekstu, od sieci innych znamion. Doskonała iterowalność, która tworzy strukturę wszystkich znamion jest niewątpliwie tym, co pozwala im opuścić każdy kontekst, uwolnić się z wszystkich określonych związków z ich źródłem, ich znaczeniem, ich referentem, migrować w celu odegrania gdzieś indziej, w całości lub częściowo (*en totalité ou en partie*) innej roli. Mówię „w całości albo częściowo”, ponieważ dzięki tej znaczącej nieznaczącości (*insignifiance essentielle*) idealność lub idealna tożsamość każdego znamienia (które jest jedynie funkcją różnicującą pozbawioną ontologicznej podstawy) może kontynuować swój podział i wywoływać rozprzestrzenianie się kolejnych doskonałych tożsamości. Owa iterowalność jest zatem tym, co pozwalała znamieniu na użycie więcej niż jeden raz. Jest częstsze niż raz [*It is more than one*]. Mnoży i dzieli się wewnętrznie. Odciskuje to na nim możliwość dywersji już w samym jego ruchu. Zatem celem (*Bestimmung*) jest zasada nierozstrzygalności, szansy, szczęścia lub też *destinerrance*. Nie ma pewności celu [*destination*] właśnie z powodu znamienia i imienia własnego; innymi słowy, z powodu tej nieznaczącości.

metonimię, lub przez zamianę skutku i przyczyny, od *kharax*, zaostrzony słupek, od rdzenia *gher-*, skrobać, wydrapywać. Bardziej szczegółowo badam słowo *character* w rozdziale drugim. *Litera* pochodzi od łacińskiego *littera*, litera, prawdopodobnie pożyczki od greckiego *diphtera*, tabliczka, skóra, po której się pisze, i ponownie przez synekdochę lub metonimię, transfer od działania na to, na czym się działa, pomimo innej struktury, od rdzenia *deph-*, tłoczyć.

Od zaostrego słupeka do naciętego oznakowania [*brand*], od aktu odciskiwania do materiału, na którym pismo jest odciskiwane, i do odcisniętego rysunku, od czynności do materialnej przyczyny i do efektu, jakiego rodzaju są to transfery? Metonimia przypadkowej przyległości czy też może bardziej wewnętrzne uczestnictwo synekdochy? Aktywny czy bierny, coś uczynionego czy coś odczutego, performatywny akt wytwarzający coś nowego czy supozycja kopiująca coś już tam będącego? W każdej sytuacji, gdzie w każdym pisaniu, tkwi akt przemocy, uderzenie, cięcie, rozszczepienie, tłoczenie, być może nawet podział na przyczynę i jej skutek. W piśmie skutek nie jest proporcjonalny do jego przyczyny. Sposób, w jaki pismo jest komplikowaniem lub skręcaniem logocentrycznej linii, jest wpisany w terminologię, której trzeba użyć, aby pisać lub mówić o czynności lub też przyborach do pisania. *Signum*, *gleubh-*, *gher-*, *gerbh-*, *gno-* (rdzeń „narracji”) – czy to tylko przypadek, iż te słowa lub rdzenie nie tylko „pierwotnie” oznaczają czynność cięcia, wydrapywania lub ostrzenia, lecz wyrażają tę czynność poprzez zduszone *guh*, spółgłoskę artykułowaną przy zaciskającej się krtani? *Writing* [*pisanie*, *pismo*] jest określane poprzez ten bezwiedny dźwięk w gardle, do którego produkcji niezbędny jest wysiłek naszego ciała. Ten dźwięk to pierwotna lub nieartykułowana mowa. Derrida, w *Glas*, glosuje obszernie owo *guh* – *gn*, *gl*, *gh*, *gr*.

*

Nic Ariadny jest linią kreślącą korytarze labiryntu, który, jak to Ruzskin sugeruje we fragmencie cytowanym powyżej, sam jest rodzajem pisma. Skierowane do Ariadny słowa Dionizosa „Jam jest twoim labiryntem”, zaznaczają moment szczęśliwego zakończenia jej opowieści, moment ich małżeństwa i apoteozy. Moment ten, niemal na równi z pozostałymi dwoma kluczowymi momentami w życiu Ariadny, głęboko zakorzenił się w wyobraźni twórców doby antycznej, renesansowej i po- renesansowej, aż po *Ariadne auf Naxos* Richarda Straussa – ostatnią z długiej genealogicznej linii oper, linii cofającej się przez osiemnastowiecznego Jiří’ego Bendę do Claudia Monteverdiego z wieku siedemna-

stego¹³. Pozostałe dwa momenty opowieści to ten, w którym zakochana dziewczyna ofiarowuje Tezeuszowi nić, przy pomocy której ma się on uratować, a wraz z nicią ofiarowuje siebie samą i ten, w którym widzimy Ariadnę zdradzoną, oglądającą z wybrzeża Naxos jak krzywoprzysięzca niknie, żeglując w stronę horyzontu:

And to the stronde barefot faste she wente,
And cryed, „Theseus! myn herte swete!
Where be ye, that I may nat with yow mete,
And myghte thus with bestes ben yslayn?”
The holwe rokkes answerede hire agayn.
No man she saw, and yit shynded the mone,
And hye upon a rokke she wente sone,
And saw his barge salynge in the se¹⁴.

I w stronę brzegu boso pobieżyła
I zawołała: „Tezeuszu! Moje serce miłe!
Gdzieżeś jest, iż próżno ku spotkaniu siłę,
Czyżby złe bestie ciebie zgładzić miały?”
Znów tylko echem święte rzekły skały.
Ujrzała ni człeka, a księżyc był w blasku,
I po wysokim wspięła się urwisku,
I postrzegła na morzu żagle jego łodzi.

Jakkolwiek w jednej z wersji osamotniona Ariadna wieszka się z rozpacz na własnej nici, opowieść najczęściej wieńczy szczęśliwe zakończenie. Dionizos ratuje Ariadnę i poślubia ją. Walter Pater podkreśla znaczenie tego epizodu dla sztuki:

Z całej historii Dionizosa to właśnie epizod jego małżeństwa z Ariadną był tym, do którego sztuka antyczna odnosiła się najczęściej i z najlepszymi efektami. [...] Jako opowieść o romantycznej miłości, być może najpełniejsza godności życia spośród wszystkich motywów legend klasycznego świata, przetrwała z niegasnącym zainteresowaniem do późniejszych czasów, dwóch spośród największych mistrzów malarstwa włoskiego wlało w nią wszystkie swoje siły; Tycjan z większą przestrzenią, załączając wybrzeże i góry, uroczyste wieńce i dzikie

¹³ „Lament Ariadny” jest wszystkim, co zachowało się z opery Monteverdiego. Jiří Benda (1722-95) był czeskim muzykiem i kompozytorem, ważniejszym od Rousseau, jeśli chodzi o rozwój melodramatu i melorecytacji, jakkolwiek także i Rousseau jest kojarzony z historią rozwoju tej formy. *Ariadne auf Naxos* (1774) Benda wywarło wpływ na Mozarta, który planował napisać „duodramę” wzorowaną na owym dziele. Więcej informacji o historii melodramatu, duodramy i monodramu oraz o ich związkach z *Maud. Monodramat* Tennysona, patrz: A. D. Culler, *Monodrama and the Dramatic Monologue*, “Publications of the Modern Language Association” 1975 May (90), pp. 366-85.

¹⁴ G. Chaucer, *The Legend of Good Women*, in: *Works*, 2d ed., ed. F.N. Robinson, Boston 1961, p. 513.

zwierzęta; Tintoretto z głębszym studium przepychu rozkoszy, która płynie ze wzajemnej bliskości cudownych sylwetek i nadchodzących igraszek miłosnych; a obaj na równi z doprowadzonym do perfekcji pięknem formy cielesnej¹⁵.

Historia Ariadny, tak jak to bywa w przypadku mitów, odnajduje swe odrobinę asymetryczne echo w obu liniach narracyjnych, które zbiegają się w małżeństwie z Dionizosem. To Dedal zdradza Ariadnie, jak przy pomocy nici ocalić Tezeusza. Uwięziony przez Minosa we własnym labiryncie, ucieka na skrzydłach, przeżywa upadek Ikara i bezpiecznie dolatuje do Sycylii. Następnie Dedal ujawnia się przed Minosem, gdy rozwiązuje, ogłoszoną przez niego z obietnicą nagrody dla tego, kto znajdzie rozwiązanie, zagadkę: w jaki sposób w skomplikowanej muszli morskiej przewlec nić przez wszystkie komory i zawiłe korytarze? Dedal przebija środek muszli, przywiązuje koniec nici do mrówki, wprowadza mrówkę do przebitego otworu i zdobywa nagrodę, po tym, jak mrówka wyłania się u wylotu muszli. Nić i labirynt, nić w skomplikowany sposób wijąca się tam i z powrotem podczas ponownego kreślenia labiryntu, która przewycięża labirynt, lecz w tym samym momencie tworzy inną zawiłą sieć – wzór jest tutaj nadpisany nad wzorem, tak, jak dwa warianty mitu nadpisują się nawzajem.

Ów wewnętrzny przymus powtórzenia nieodłącznej własności we wzorze opowieści obecny jest w legendzie o „tańcu Tezeusza”. Tezeusz to anty-Dionizos mitu, człowiek rozumu i apollinijskiej jasności, nie może jednak uwolnić się od poddaństwa względem dionizyjskiej irracjonalności labiryntu ani od szaleństwa samej Ariadny, niezależnie od tego, jak bardzo stara się ją zapomnieć. Po tym, jak uciekł z labiryntu Dedala i następnie porzucił Ariadnę, Tezeusz udaje się na wyspę Delos, składa ofiarę Apollinowi i Afrodycie i rozpoczyna na ich cześć taniec, który wykonują towarzyszący mu uratowani młodzieńcy i dziewczęta. Taniec w swych zawiłych gestach jest rytualną kopią labiryntu. Staje się elementem tradycji religijnej na Delos i jest odtąd okresowo wykonywany na cześć Afrodyty. Delijczycy nazywają go „Geranos”, taniec żurawia, najwyraźniej ze względu na analogię do ruchów tego ptaka¹⁶.

¹⁵ W. Pater, *A Study of Dionysus*, in: *Greek Studies*, London 1895, p. 16. Obrazy wspomniane przez Patera, patrz: il. 3 i 4.

¹⁶ Cenną analizę motywów tańca żurawia można znaleźć w: H. Damisch, *La Danse de Thésée*, „Tel Quel” 1966 (26), pp. 60-68. Damisch odsyła do fragmentów z Pausaniasa i z *Tezeusza* Plutarcha. Zob. zwł. s. 61: “L’élément dionysiaque qui transparaît ici pourra sembler timide, mesuré qu’il était par la cithare de l’aède (accompagné, il est vrai, de deux porteurs de tambourins): il importe à notre propos de souligner que pareille farandole, au moins si l’on en croit Plutarque, ne reproduisant pas tellement le cheminement du héros qu’elle ne redoublait le labyrinthe lui-même par le détour d’une danse qui mettait en mouvement tous les membres des corps entraînés par elle dans une course sans autre terme assignable que l’étourdissement ou l’ivresse légère qui ne pouvaient manquer

Wzdłuż odmiennej linii, linii Dionizosa, biegną dwie inne opowieści: w jednym kierunku ta o Erygone, w drugim ta o Penteuszu i Bachantkach, temacie, wciąż kontrowersyjnej w wymowie, ostatniej sztuki Eurypidesa. Historia Penteusza, niedowiarka w Dionizosa, zamordowanego przez ogarniętą szałem dionizyjskim matkę, jest popularna, ta o Erygone – mało znana. Córka Ikariosa, jedna z dwóch Erygonii, została uwiedziona przez Dionizosa, który rewanzuje się jej ojcu, ofiarowując wino. Ludzie Ikariosa, którym zdaje się, iż zostali zatruci winem, mordują go. Erygone zostaje doprowadzona do niepogrzebanego ciała jej ojca przez szczekającego psa Majra, po czym wiesza się na pobliskim drzewie. Dionizos, w akcie zemsty, doprowadza wszystkie córki Aten do szaleństwa, w wyniku którego wieszają się. Erygone zostaje umieszczona w gwiazdozbiorze Panny.

I znów nieznaczne przekrzywienie łączące te trzy historie jest uderzające. Dionizos w każdym z przypadków jest dwuznacznym uwodzicielem-wybawicielem przynoszącym w historii rodu porażkę lub śmierć postaciom ojca i skomplikowane role postaciom kobiecym: matki-morderczynie, samobójcze ofiary i przemienione przyjaciółki boga. Dionizos uwalnia te ostatnie od ucisku ich ojców lub od zadufanych w sobie krzywoprzysięskich kochanków. Pokrewieństwo pomiędzy różnymi opowieściami nie może być całkowicie wyjaśnione. Potrzeba permutacji odrobiny tajemniczych elementów opowieści jest wrodzona w samą opowieść. Zupełnie tak, jakby żadna narracja nie mogła jasno wyrazić ich znaczenia. Musi być nakreślana i kreślona raz jeszcze, niż przy nici wewnątrz labiryntu, zawsze bez ostatecznej klarowności. Każdy akt opowiadania [*telling*] ponownie wyświetla labiryntowy wzór relacji i zarazem, w tym samym momencie, pozostawia jego „prawdziwe” znaczenie zawoalowane. Pokolenia badaczy toczyły kłótnie nad znaczeniem *Bachantek* Eurypidesa. Nawet Dedal, legendarny wynalazca, nie mógł, pomimo swojego sprytu, uciec z labiryntu, który stworzył, by skryć w nim potwornego syna Pasifae, owoc jej nienaturalnej chuci. Udało mu się to jedynie dzięki wyfrunięciu z niego, przecięciu węzła gordyjskiego, by tak rzec, niż rozwiązaniu go, i za cenę zbyt odważnego syna, za cenę młodego Ikara, buntownika przeciwko słońcu. Wszystkie te opowieści kierują się w stronę enigmatycznych opozycji: tworzenie, rozwiązywanie; ukrywanie, ujawnianie; żeński, męski, połączonych w dwuznacznych lub androgynicznych

de s'emparer des danseurs livrés à ses méandres, leur individualité étant appelée à se consommer dans des figures collectives dont l'entrelacement et la succession, entraînant la rupture répétée de la chaîne, étaient faits pour évoquer la structure de ce lieu obscur et sauvage, saturé d'un réseau de chemins sans mémoire bientôt refermés, pour ne le laisser plus échapper, sur celui qui en avait passé le seuil”.

postaciach, takich jak sam Dionizos, lub jak Ariadna, która jest może zbyt agresywną, aby być całkowicie „kobiecą” w męskim, szowinistycznym sensie tego słowa, lub jak Arachne, pożerająca, falliczna matka, tkaczka sieci, *erion* po grecku. *Erion* znaczy także, jak zauważa Jacques Derrida w *Glas*, wełnę, runo, pierścień włosów łonowych.

Połączenie Arachne i Ariadny skrywa się w Ruskinowskim obrazie ofiary labiryntu pożartej przez „potwora w sercu sieci”. Nałożenie się na siebie mitów o Ariadnie i Arachne, dwóch podobnych, lecz niecałkiem zgodnych opowieści, angażujących obrazy nici i tkania, jest już obecne w Szekspirowskim wspaniałym słowie „Ariachne” w akcie piątym *Troilus i Kresydy*¹⁷. Tak jak „To jest i nie jest Kresyda”, tak Ariachne jest i nie jest Ariadną i w tym samym momencie jest i nie jest Arachne. Jest nimi oboma i żadną z nich jednocześnie. Do podobieństwa i odmienności opowieści z tej samej mitycznej i narracyjnej linii, muszą zostać dodane prostopadłe powtórzenie i różnica z innych mitów, w tym wypadku zwracające uwagę poprzez przypadkową zbieżność imion. Owa uderzająca częściowa homonimia doskonale odgrywa relacje pomiędzy dwiema opowieściami.

Zbieżność dwóch linii narracyjnych w małżeństwie Dionizosa i Ariadny, tej od Dionizosa i tej od Ariadny, jest tradycyjnie symbolizowana przez gwieździstą koronę, ofiarowaną jej przez Dionizosa. Korona ta została unieśmiertelniona po śmierci Ariadny jako Korona Północna w okolicach konstelacji Byka. Symbolizowana jest również przez pierścień, który Dionizos wsuwa na palec Ariadny. Pierścień węzła małżeńskiego, zasupłanie dwóch historii, pierścień gwiazd, każdy pierścień deifikujący fragmentaryczną i linearną kolejność wydarzeń w kole lub nawrocie, kole wiecznego powrotu: *o wie sollte ich nicht nach der Ewigkeit brünstig sein und nach dem hochzeitlichen Ring der Ringe – dem Ring der Wiederkunft?* (O, jakżebym ja nie miał być żadnym wieczności i weselnego pierścienia pierścieni – pierścienia wrotu nie pragnąć!)¹⁸. Ten podwójny pierścień, obrączka małżeńska i korona z gwiazd, jest raczej spiralny, labiryntowy, w kształcie ucha lub zwoju liny. Nawet wierne powtórzenie nigdy nie jest takie samo, choćby z tego powodu, iż jest drugim, a nie pierwszym. Drugie konstytuuje pierwsze, po fakcie, jako źródło, model, archetyp. Drugie, powtórzenie, jest źródłem źródłowości pierwszego. Ariadna, pierwotnie bogini miłości we własnej osobie, jest

¹⁷ Na tyle na ile mi wiadomo I.A. Richards, był pierwszym, który zaakceptował „Ariachne’s” jako prawidłowe odczytanie i zinterpretował „podwójną fałdkę” jego znaczenia. Zob.: *“Troilus and Cressida and Plato”*, w: tegoż, *Speculative Instruments*, London 1955), p. 210. Zobacz także mój tekst: *Ariachne’s Broken Woof*, “Georgia Review” Spring 1977 (31), pp. 44-60.

¹⁸ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. W. Berent, Poznań 1995, s. 208.

podwojona, we wspaniałym obrazie Tintoretta, jako Wenus. Wenus daje Ariadnie koronę i, w kolejnym podwojeniu, pierścień małżeński Ariadny i Dionizosa łączy małe labiryntowe uszy kochanków. Owe uszy pojawiają się w poprawce Nietzschego do edycji *Dionysos-Dithyramben*, w odpowiedzi Dionizosa na lament Ariadny, śpiewanej groteskowo przez magika-szamana w *Zaratustrze*, 4.5:

Sei klug Ariadne!...

Du hast kleine Ohren, du hast meine Ohren:

steck ein kluges Wort hinein! –

Muß man sich nicht erst hassen, wenn man sich lieben soll?...

Ich bin dein Labyrinth.

Miej rozum, Aryadno!...

Masz drobne uszka, masz moje uszka:

usłysz-że mądre słowo! –

Czyż, by się kochać, nie trzeba wprzód się wzajem nienawidzić?...¹⁹

*Jam twoim labiryntem...*²⁰

Jam twoim labiryntem! Lament Ariadny jest przeniknięty przez wyobrażenie Dionizosa penetrującego jej najskrytsze bycie: „willst du hinein, / ins herz, einsteigen, / in meine heimlichstes / Gedanken einsteigen?” („chcesz-li wejść / w serce, wtargnąć – / w moje najskrytsze / myśli wtargnąć?”)²¹. W mowie Dionizosa, to on z kolei ofiarowuje się Ariadnie jako labirynt do spenetrowania przez nią i do ponownego wykreślenia jej nicią. Ta zasada wzajemności, w której każde z nich jest posiadaczem labiryntu dla drugiego, odbija się w odpowiedności ich małych, spiralnych uszu, tak jak na obrazie Tintoretta, a także we wszystkich zwierciadlanych odbiciach znaczenia zagadkowej wiedzy, którą Dionizos sączy do uszu Ariadny. To wiedza o podwojeniu relacji międzyosobowych pomiędzy płciami. To relacja jednoczesnej miłości i nienawiści, która zarazem jest narcystycznym odbiciem androgenicznego siebie przez siebie, w nienawiści-do-siebie i miłości-do-siebie: „Muss man sich nicht erst hassen, wenn man sich lieben soll”. Linia nici Ariadny jest narzędziem do ponownego wykreślenia labiryntu, który już jest, i zarazem sama w sobie labiryntem, „chodem-po-linie”, zgodnie z fałszywą etymologią Ruskina, utkanym z brzucha pająka zacząjonego w sercu sieci, Ariadną uanamor-

¹⁹ Miller zauważa w tym miejscu, iż niemieckie zdanie: „Muss man sich nicht erst hassen, wenn man sich lieben soll?...” można rozumieć dwojako: „Czyż ludzie nie muszą wpierw się nienawidzić, aby mogli się kochać?...” albo też: „Czyż nie trzeba wpierw znienawidzić siebie samego, aby móc siebie samego pokochać?...” (przyp. tłum.).

²⁰ F. Nietzsche, *Dytyramby dionizyjskie*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1910, s. 27.

²¹ Tamże, s. 25.

fizowana w Arachne. Linia, nić Ariadny, jest i labiryntem, i narzędziem do bezpiecznego wykreślenia labiryntu. Nić i labirynt, każde z nich jest źródłem, którego drugie jest kopią, lub też każde jest kopią, która sprawia, iż drugie, już tam, jest źródłem: Ich bin dein Labyrinth.

Gąszcze miłości i nienawiści oraz problem, kto penetruje kogo, w miłości, która, w swej intensywności abnegacji, jest śmiertelną labiryntową zdradą, jest wyrażone poprzez nawiązane do nici Ariadny w kulminacyjnym momencie *Złotej czaszy* (*The Golden Bowl*). Pamiętajmy, iż biblijne źródło tytułu Jamesa zawiera obraz przerwanej lub rozwiązanej linii: „Nawet i wysokiego miejsca bać się będą, i będą się lękać na drodze, gdy zakwitnie migdałowe drzewo, także i szarańcza będzie mu ciężka, i żądza go ominie; bo człowiek idzie do domu wiecznego, a płaczący po ulicach chodzić będą, Pierwej niż się przerwie sznur srebrny, i niż się stłucze czasza złota, a rozsypie się wiadro nad źródłem, a skruszy się koło nad studnią” (Koh, 12,5-6)²². Pożądanie i upadek pożądania w śmierć, pęknięte pojemniki obfitości życia, przerwane liny dla podtrzymywania lub czerpania owymi naczyniami – biblijne stronicze już „zawierają” elementy opowieści Ariadny. Aluzja Henry’ego Jamesa do Ariadny następuje zaraz po tym, jak Pani Assingham, u Jamesa jest to jedna z najbardziej błyskotliwych *ficelles*²³, lub też postaci pomocniczych, rozbiła czaszę, przyzwalając w ten sposób by Maggie mogła stanąć przed swym cudzołożnym mężem i zaoferować mu „pomocną” zwłokę. Maggie ustanawia horrendalną cenę, jaką to on musi zapłacić za jej współdziałanie w jej własnej zdradzie. Musi on przyzwolić na penetrację krętych korytarzy jego najskrytszego ja. Musi być jej labiryntem: „Działało to teraz w niej z niesamowitą siłą, przez chwilę dostrzegła drogocenną prawdę, iż, pomagając mu, pomagając mu w pomocy sobie samemu, pomoże mu także w jego pomocy względem niej. Czyż nie wkroczyła razem z nim w jego labirynt? – czyż doprawdy nie do niej należał istotny akt ustanowienia siebie samej dla niego, w centrum i sercu owego labiryntu, z którego, przy tak solidnym umiejscowieniu i dzięki swemu instynktowi, mogła bezpiecznie wyprowadzić go na zewnątrz?”²⁴ Maggie, niczym Ariadna/

²² Cytat za *Biblią Gdańską* (przyp. tłum.).

²³ *Ficelle* jest terminem ukutym przez samego Henry’ego Jamesa; *ficelle* charakter to bohater, którego zasadnicza funkcja ograniczona jest do ułatwiania rozwoju fabuły, jest narzędziem swoistej mediacji od jednego wątku do drugiego, od jednego punktu fabuły do następnego. Samo słowo *ficelle* zaczerpnięte jest z języka francuskiego, w którym oznacza „kawałek sznurka”, szczególnie takiego, który używany jest do wprawiania w ruch kukielki, pacynki, lalki. Być może najlepszym polskim ekwiwalentem byłaby zatem „mario-netka” (przyp. tłum.).

²⁴ H. James, *The Golden Bowl*, vol. 24 of the New York edition of *The Novels and Tales of Henry James*, New York 1907-17, p. 187. W tekście jest jeszcze jedno eksplicytne

Arachne, jest tak źródłem nici, która umożliwi jej mężowi ucieczkę z labiryntu, jak i ogniskiem energii przędzącej sieć po to, aby go pojmać. Jego labiryntem jest zarówno labirynt samego siebie, jak i ten nieunikniony, ten, który został przygotowany przez nią samą, poprzez spenetrowanie tego pierwszego i ponowne nakreślenie.

Jak łatwo zauważyć ani obraz, ani pojęcie linii nie mogą zostać odzielone od problemu powtórzenia. Powtórzeniem można określić cokolwiek, co sprawia, iż linia zatracą swą prostolinijną linearność: powroty, węzły, wtórne krzyżowania, wicie się tam i z powrotem, zawieszenia, przzerwania. Jak Ruskin powiada w *Fors Clavigera*, labirynt Dedala, stworzony z pojedynczej nici lub ścieżki zaginanej i odginanej, może od-tąd służyć jako model każdej rzeczy „linearnej i złożonej”. To wyrażenie to oksymoron. Określa linię, która nie jest w prosty sposób linearna, nie jest zwyczajnym ruchem od początku, przez środek, do końca. W następnej części, podejmuję się zbadania sposobu, w jaki terminologia linearna i zwyczaj linearnego omawiania literatury realistycznej, podważają same siebie poprzez stawanie się „złożonymi” – posupłanymi, powtarzającymi się, podwojonymi, zerwanymi, fantazmatycznymi.

*

Zanotujmy wpierw, w nieładzie, niczym poskręcane kawałki sznurka w kieszeniach narratorki *Cranford*, pewne wyobrażenia linii tak, jak są one kojarzone z formą narracyjną lub z codzienną terminologią opowiadania: linia narracyjna, linia życia, linia wydawnicza, linia główna, naskrobać do kogoś parę linijek, „przerwą swą kwestię by załkać” [*break up their lines to weep*]²⁵, linotyp, do czego to ja zmierzałem?, linia genealogiczna, linia genetyczna, afiliacja, defloracja, wątek opowieści, *ficelle*, rysy twarzy, rozstaje, impas, rozwiązanie akcji, zapędzony w narożnik, luźny wątek, marginalny, trop, chiasm, hiperbola, kryzys, podwójne uwikłanie [*double bind*], więzy krwi, krążenie, wyrównanie, grawerunek, przegiąć pałę, nielegalne przekroczenie granicy, przekreślić się, brakujące ogniwo, węzeł małżeński, związek [*couple*], spółkowanie [*coupling*], kopulacja [*copulation*], osnowa opowieści, równoległe wątki, wątek poboczny, pleść bzdury, kąt widzenia, koniec wiersza.

Być może da się stopniowo odplątać motek, aby wyrażenia te poukładać jedno za drugim w zgrabne szeregi, aby stworzyć z nich systematyczny łańcuch, węzeł obok węzła, niczym w makramie, lub też wy-

odwołanie do Ariadny. Maggie, zdradzona przez swego męża, czuje się niczym „Ariadna włócząca się po osamotnionym wybrzeżu” (24: 307).

²⁵ Fragment wiersza W.B. Yeatsa *Lapis Lazuli* (przyp. tłum.).

szydełkować je w materiale, by stworzyć widoczny wzór, wzór na dywanie²⁶. Trzeba podkreślić wstępnie, jak niezwykle bogactwo i złożoność rodziny terminów angażujących obraz i pojęcie linii – figury mowy, idiomy, slang, słowa abstrakcyjne i motywy narracyjne jak Herkules na rozstajach. Tuziny przykładów przychodzą mi do głowy w mnożącym się nieładzie, niczym w splecionej gmatwaninie fragmentarycznych nici opowieści. Zdarza się tak zwłaszcza w przypadku, gdy pojęcie linii nieznacznie rozszerza się, tak aby zawrzeć przyległe figury cięcia, tkania, ustalania limitów, wytyczania linii granicznych. W jaki sposób można znaleźć prawo rządzące owym poplątanym zgiełkiem lub też wyznaczyć mu jakiegokolwiek ograniczenia? Wyobrażenia ustawodawstwa (nałożone z zewnątrz lub zlokalizowane wewnątrz) i granicy same są już obrazami linii (*lex* pochodzi od rdzenia *lege*, zbierać. To ten sam rdzeń, co w słowach *logika* i *zwój liny* [*coil*]). Określane wkracza i zanieczyszcza określające, zgodnie z powtarzającą się aporią.

Obraz linii, w jakimkolwiek obszarze terminów narracyjnych byłby użyty, zmierza do logocentryzmu, monologiczności. Model linii jest potężną częścią tradycyjnej terminologii metafizycznej. Nie można w łatwy sposób oddzielić go od owych implikacji, ani od funkcji, jakie pełni w systemie. Zdarzenie narracyjne następuje po zdarzeniu narracyjnym w czyisto metonimicznej linii, lecz ciągi dążą do tego, by organizować się lub też być organizowanymi w zwyczajne łańcuchy. Obława zawsze osaczy zwierzyne²⁷. Finał opowieści jest retrospektywnym objawieniem prawa całości. Prawo to jest podskórną „prawdą”, która wiąże wszystko razem w nieuchronną kolejność, odsłaniając do tej pory utajony wzór na dywanie. Obraz linii zmierza zawsze do oznaczania normy – normy pojedynczej, ciągłej, jednolitej struktury określonej przez jedną zewnętrzną zasadę organizacyjną. Zasadę, która utrzymuje całą linię w spójności, nadaje jej prawo, kontroluje postępujące przedłużenie, zakrzywiające się lub proste, zawierające jakieś *arché*, *telos* lub podstawę. Źródło, cel albo podstawa: wszystkie trzy zbiegają się w zawłaszczającym ruchu logosu. *Logos* po grecku oznaczał transcendentne słowo, mowę, rozum, proporcję, substancję i podstawę. Słowo pochodzi od *legein*, zbierać, tak jak w angielskim *collect* [gromadzić], *legislate* [uchwalać prawo], *legend* [legenda] i *coil* [zwój liny].

Jaki jest status tych etymologii? Odnalezienie prawdziwego znaczenia słowa? Pewna źródłowa obecność zakorzeniona w podstawie niezme-

²⁶ Aluzja do opowiadania Henrego Jamesa. Tytułowy „wzór na dywanie” to metaforyczne określenie ogólnej zasady organizującej twórczość literacką jednego z bohaterów opowiadania. Jego fabuła oparta jest perypetiach związanych z poszukiwaniem owego tajemniczego klucza (przyp. tłum.).

²⁷ Kryptocytat z wiersza J. Drydena *The Secular Masque* (przyp. tłum.).

diatyzowanego doświadczenia, fizycznego albo metafizycznego? Bynajmniej. Służą raczej do tego, by podkreślić brak domknięcia danego słowa. Każde słowo tkwi w labiryncie rozgałęziających się relacji międzywyrazowych, cofających się nie do referencyjnego źródła, lecz do czegoś, co już na początku było figuratywną transakcją, głoszącą zgodnie z zasadą Rousseau albo Condillaca, iż wszystkie słowa były źródłowo metaforami. Co więcej, szperacz w labiryncie słów często napotyka nie jeden źródłostów dla danego słowa, lecz raczej bifurkację w liniach etymologicznych prowadzącą do rozgałęzionych lub potrójnie rozwidlających się źródłostów albo do owego przyznania się filologów do archeologicznej ignorancji: „Pochodzenie nieznanne”. Nie ma żadnej reguły (jaką mógłbym dostrzec), która chroniłaby przed zagięciami lub całkowitymi zerwaniami w liniach etymologicznych. Świat słów to niepodległe państwo. A może nie? Nie ma żadnej reguły (jaką mógłbym dostrzec), która zabraniałaby danemu dźwiękowi lub znakowi użycia całkowicie wolnego od afiliacji do jego figuratywnych korzeni. A może jest to niemożliwe? Jaki przymus wywiera samo słowo, jako materialna podstawa, nad szeregiem znaczeń możliwych mu do nadania? Czy można zagiąć, ale nie zerwać, linię etymologiczną? W każdej sytuacji, efektem etymologicznego śledztwa jest nie tyle znalezienie niewzruszonej podstawy, co uczynienie słowa czymś niestabilnym, niejednoznacznym, niepewnym, owej podstawy pozbawionym. Każda etymologia jest fałszywą etymologią, w tym sensie, że pewne zgięcie lub nieciąłość zawsze zrywa linię etymologiczną. Jeśli linia zawsze wskazuje fałdki w słowie, to w tym samym momencie, we wszystkich miejscach swego użycia, linia zwiera w sobie możliwość zawrócenia na sobie samej. W owym nawrocie, podważa własną linearność i staje się powtórzeniem. Bez linii nie ma powtórzenia, lecz powtórzenie jest tym, co zakłóca, zawiesza i niszczy linearność linii, jak delikatna zimowa zorza grająca skrycie za jej prostolinijną logiką.

Linearna terminologia opisująca narrację zmierza do organizowania się w łańcuchy, sznury, figury, konfiguracje, każda pokrywa jeden z topograficznych obszarów, które wyszczególniłem jako podstawowe dla problematyki literatury realistycznej: czas, bohater, narrator i tak dalej. Zlokalizować terminologię liniową używaną w opowieściach, kawałek po kawałku sznurka, to pokryć cały obszar, zgodnie z paradoksem nici Ariadny. Nić ta odwzorowuje raczej cały labirynt, niż dostarcza pojedynczą ścieżkę do centrum i z powrotem. Nić jest labiryntem i jednocześnie jest powtórzeniem labiryntu.

*

Kawałki sznurka, które pozbierałem, można uporządkować w dziewięć obszarów terminologii liniowej.

Pierwszym są fizyczne aspekty pisanych i drukowanych książek: litery [*letters*], znaki, hieroglify, zgięcia papieru, oprawy i marginesy, na równi z listami [*letters*] w sensie wskazywanym przez wyrażenie „naskrob do mnie parę linijek”.

Drugi obszar terminologii liniowej uruchamia wszystkie słowa związane z linią narracji lub diegesis: rozwiązanie akcji, meandry fabuły, zwrot w wydarzeniach, zerwany lub porzucony wątek, linia argumentacji, linia fabularna, wzór na dywanie – w skrócie, wszystkie terminy, które zakładają, iż narracja jest ponownym nakreśleniem historii, która już raz się wydarzyła. Warto zwrócić uwagę, iż wszystkie te linie są figuralne. Nie opisują rzeczywistej, materialnej linearności linii druku lub pisma. Większość z nich nie opisuje nawet kolejności rozdziałów lub epizodów w powieści. Większość z nich nazywa raczej wyobrażoną kolejność wydarzeń, o których mówi narracja.

Trzecim tematem jest użycie terminów liniowych do opisanego bohatera [*character*], tak jak w wyrażeniach typu „linia życia” albo „do czego to ja zmierzałem?”. Fizjonimika jest czytaniem charakteru [*character*] z rysów twarzy. Samo słowo *character* jest figurą oznaczającą zewnętrzne znaki w liniach na czyjejs twarzy lub jego wewnętrzną naturę. Jest też znakiem [*sign*], tak jak w wyrażeniu „chiński znak [*character*] pisany”.

Czwartym miejscem jest cała terminologia relacji międzyosobowych: rodowód [*filiation*], afiliacja, węzeł małżeński, związek, linia genetyczna albo rodowa, i tak dalej. O owych relacjach nie można mówić, nie używając obrazów linii.

Kolejnym obszarem jest terminologia ekonomiczna. Język relacji interpersonalnych poważnie zapożycza się od słownictwa ekonomicznego, tak jak w wyrażeniu „haniebnym marnotrawstwem sił ducha i ciała”²⁸ lub gdy ktoś powiada „odpłać mu się” lub „odpłać mu pięknym za nadobne” lub mówi, iż ktoś „wypadł z obiegu”. Wiele terminów ekonomicznych, jeśli nie wszystkie, angażuje wyobraźnię liniową: krążenie, wiążąca obietnica lub kontrakt, wyrównanie, kupon, margines zysku, cięcie zatrudnienia, zarabiać na boku, na linii (w znaczeniu gotowości do natychmiastowych wydatków), waluta [*currency*], pozostający w obiegu, i poza obiegiem.

Kolejny obszar terminologii narracyjnej angażuje topografię: drogi, skrzyżowania, ścieżki, granice, bramy, okna, drzwi, zakręty, podróże, motywy narracyjne w stylu Edypa mordującego Lajosa na trójdrożu lub Herkulesa na rozstajach.

Kolejny temat do zbadania to ilustracje w powieściach. Większość powieści dziewiętnastowiecznych była oczywiście ilustrowana kwasory-

²⁸ Incipit 129 sonetu Williama Szekspira. W. Szekspir, *Sonet 129*, w: tegoż, *Sonet*, przeł. S. Barańczak, Warszawa 1996, s. 157 (przyp. tłum.).

tami lub sztychami, to jest obrazami drukowanymi z płyt nacinanych liniami. Ruskin w *Ariadne Florentina* (1837-75) badał owe użycie linii, aby stworzyć powtarzalny projekt²⁹.

Kolejnym zagadnieniem jest figuratywny język w powieści. Terminologia figur mowy jest silnie liniowa, tak jak wtedy, gdy mówi się o tropach, toposach, chiasmach, elipsach, hiperbolach, i tak dalej.

Ostatnim toposem w krytyce prozy jest pytanie o reprezentację realistyczną. Mimesis w powieści „realistycznej” jest objazdem wokół świata realnego, objazdem, który odbija ów świat i w ten lub inny sposób, w kulturowej lub duchowej ekonomii produkcji i konsumpcji, prowadzi czytelnika z powrotem do niego.

Każda z tych przestrzeni topologicznych zaprasza do oddzielnej dyskusji. Obraz, figura i pojęcie linii snują się pośród wszystkich tradycyjnych terminów opowiadania [*storytelling*] i powieściopisania [*story-writing*]. Wyobrażenia linii tworzą główny wzór na tym konkretnym dywanie. Szczególną cechą tych wszystkich obszarów krytyki jest fakt, iż nie można używać terminów innych jak figuratywne, aby mówić o którymkolwiek z nich. Termin *linia narracyjna*, dla przykładu, to katachreza. To brutalny, pełen przemocy i napastliwy import terminu z innej rzeczywistości, aby nazwać coś, co nie ma właściwej nazwy. Stosunki znaczenia pomiędzy wszystkimi tymi obszarami terminologicznymi nie są relacją od znaku do rzeczy, lecz przeniesieniem z jednego znaku na inny znak, który z kolei zapożycza swe znaczenie od innego figuratywnego znaku, w nieustannym przesunięciu. Imię tego przesunięcia to alegoria. Czynność opowiadania, zazwyczaj pojmowana jako ujmowanie w język czyjegoś doświadczenia życiowego, jest w jej pisaniu lub czytaniu, przerwaniem owego doświadczenia. Narracja jest alegoryzacją [*allegorizing*] wzdłuż temporalnej linii owego bezustannego zastąpienia bezpośredniości. Jednakże, tak rozumiana alegoria, wyraża niemożność wyrażenia znaczenia, a tym samym zdominowania go, przez doświadczenie albo pisanie. Być może moją eksplorację labiryntu terminów narracyjnych można z kolei określić jako niemożliwe poszukiwanie centrum, Minotaura albo pająka, który go stworzył i rządzi nim całym.

Powody tej niemożliwości mogą być różnie formułowane. Być może lepiej byłoby powiedzieć, ponieważ to, o czym tu mowa jest porażką rozumu, iż do niemożliwości osiągnięcia przez umysł centrum labiryntu narracyjnego, a tym samym zdobycia go, można podchodzić z różnych stron. Jedną z dróg jest ślepy zaułek osiągany, gdy za jakimikolwiek terminami lub rodzinami terminów, traktowanymi jako środki do mó-

²⁹ Analizuję ten obszar narratologii w książce zatytułowanej *Illustration*, Cambridge, 1992.

wienia o obiektywnych cechach danej powieści, podąża się tak dalece, jak to jest możliwe. Żadna nić (bohater, realizm, relacje interpersonalne, lub cokolwiek) nie prowadzi do jakiegoś centralnego punktu, w którym dostarczy środków nadzorowania, kontrolowania i zrozumienia całości. Osiąga ona natomiast, wcześniej lub później, rozdroże, ślepe rozgałęzienie [*blunt fork*], którego każda ze ścieżek ewidentnie wiedzie do gładkiej ściany. Owa podwójna ślepotą [*double blind*]³⁰ jest zarazem porażką w osiągnięciu centrum labiryntu i jednocześnie osiągnięciem fałszywego centrum, wszędzie i nigdzie, do którego dojdzie się po każdej nici lub ścieżce. Te puste korytarze są wolne od jakiegokolwiek władającego nimi Minotaura. Minotaur, jak zauważył Ruskin, jest pajakiem, Arachne-pajęczakiem, która pożera swego partnera, tkaczką sieci, która jest nią samą. Ta wszechobecna figura zarazem zakrywa i odsłania pustkę, otchłań.

Impas w eksploracji danej powieści lub danego terminu w krytyce narracyjnej za każdym razem napotyka się w inny sposób, jednakże za każdym razem jest doświadczany jako coś nieracjonalnego, alogicznego. Krytyk doznaje załamania rozróżnień – dla przykładu, tych pomiędzy językiem figuratywnym i literalnym, lub pomiędzy tekstem i rzeczywistością pozatekstową, którą tekst odbija lub pomiędzy wrażeniem, iż powieść kopiuje coś, a wrażeniem, iż sprawia, że coś się zdarza. Krytyk może nie być w stanie zdecydować, w wypadku dwóch powtarzających się elementów, który jest źródłem którego, który jest „ilustracją” drugiego, lub czy tak naprawdę powtarzają się czy są może raczej heterogeniczne, niesprowadzalne do pojedynczego wzorca, czy są centryczne, bicentryczne czy też acentryczne. Krytyk może nie być w stanie powiedzieć czy dany węzeł tekstualny jest „czysto werbalny” czy też ma może coś wspólnego z „życiem”. Czytelnik może doświadczyć niemożliwości stwierdzenia, kto mówi w danym fragmencie, autor, narrator czy bohater, gdzie, kiedy i do kogo. Taki fragment w swej nierozstrzygalności niesie trwałe ślady bycia pisaniem dokumentem, a nie czymś, co może kiedykolwiek zostać wypowiedziane przez pojedynczy głos i jako taki powrócić do jednego *logosu*. Zawsze, w takich fragmentach, coś pozostaje lub jest przeoczone, czegoś jest za dużo lub za mało. Sytuacja ta uniemożliwia przypisanie języka na powrót do jednego umysłu, wyobrażonego lub rzeczywistego. W ten lub inny sposób monologiczne staje się dialogicznym, jednostkowa nić języka, czymś na kształt wstęgi Möbiusa, jakby z dwoma stronami, a jednak tylko z jedną stroną. Zastępczą metaforą byłaby metafora

³⁰ W medycynie metoda *double blind* oznacza procedurę badania skuteczności nowego leku, podczas której część pacjentów otrzymuje prawdziwy lek, część placebo. Istotą eksperymentu jest fakt, iż ani badający lekarz, ani pacjenci nie wiedzą, kto należy do danej grupy. Miller gra tym znaczeniem, angażując jednocześnie Derridiańską terminologię „podwójnego uwikłania” (*double bind*) (przyp. tłum.).

skomplikowanego węzła z wieloma splotami. Taki węzeł można rozsu-
płać w jednej części, rozwikłać, lecz tylko za cenę stworzenia gąszczu po-
gmatwanych splotów w innym punkcie pętli. Liczba splotów upoczywie
pozostaje taka sama.

Krytyk, w postępującej frustracji, może doświadczyć niemożności od-
dzielenia części formy narracyjnej od całego węzła problemów a zatem
również niemożności zrozumienia jej. Nie może oddzielić części i badać
jej w izolacji. Podział na część/całość, wewnątrz/zewnątrz załamuje się.
Część okazuje się nieodróżnialna od całości. Zewnątrz jest już wną-
trzem. Bohater w powieści, dla przykładu, nie może zostać określony bez
omawiania relacji interpersonalnych, czasu, figur mowy, mimesis, i tym
podobnych.

Krytyk może także doświadczyć niemożności wydostania się z labi-
ryntu i oglądania go z zewnątrz, nadając mu jego prawo lub odnajdując
jego prawo, jako przeciwieństwa do próby osiągnięcia centrum dowodze-
nia przez eksplorację od środka. Każda terminologia eksplikacji jest już
fałdką w tekście, który krytyk próbuje obejrzeć z zewnątrz. Wiąże się to
z niemożnością rozróżnienia terminologii analitycznej, terminów, które
krytyk potrzebuje do interpretacji powieści, od terminologii używanej
wewnątrz powieści przez nie same. Każda powieść już się sama interpre-
tuje. Używa wewnątrz siebie tego samego rodzaju języka, napotyka na
ten sam impas, jakie używa i na jaki napotyka krytyk. Krytyk może wy-
obrazić sobie, iż jest bezpieczny i w racjonalny sposób na zewnątrz
sprzecznego języka tekstu, lecz jest już zaplątany w jego sieć. Podobne
ślepe rozdroża [*blind forks*] lub podwójne uwikłania [*double binds*] są
napotykanne przy próbach stworzenia ogólnej terminologii „teoretycznej”
do czytania prozy a także, z drugiej strony, przy próbie uniknięcia teorii,
przy próbach zbliżenia się do tekstu jako takiego i bez teoretycznych
presupozycji wyjaśnienia jego znaczenia.

Dlatego też, krytyka danej powieści lub danego zbioru powieści po-
winna raczej być śledzeniem tej lub innej ścieżki, dopóki nie osiągnie się
w tekście któregoś z owych podwójnych uwikłań [*double binds*], niż próbą
znalezienia presuponowanej jedności. Taka jedność zawsze okazuje
się opartą raczej na błędnych przesłankach, w większym stopniu narzu-
coną niż wewnętrzną. Jednakże można tego doświadczyć, jedynie po-
przez cierpliwą pracę śledzenia danej nici tak dalece, głęboko w labirynt
tekstu, jak on sam na to pozwoli. Taki wysiłek czytania nie jest „dekon-
strukcją” danej powieści. Jest raczej odkryciem sposobu, w jaki powieść
dekonstruuje siebie sama w procesie konstrukcji swej sieci opowiadania.
Podczas badania narracji w żaden sposób nie można uniknąć owych
ślepych zaułków. Mogą zostać jedynie zawoalowane przez jakąś łatwo-
wierność tworzącą punkt oparcia w miejscu, gdzie jest przepaść – dla

przykładu, biorąc świadomość jako stały grunt. Leciutko zasłoniętej rozpadliny można uniknąć tylko poprzez chwilowe zatrzymanie się, poprzez przyjęcie czegoś jako dane w terminologii, przy pomocy której raczej się czegoś używa, niż bada, albo też poprzez forsowanie analizy tekstu w pytaniach tak dalece, iż wyłania się z niego niemożność jednego, skończonego odczytania.

Impas analizy narracyjnej jest genialnym podwójnie ślepyim zaułkiem [*double blind alley*]. Wynika po pierwsze z faktu, iż w żadnym z obszarów tak narracji, jak i jej analizy nie ma literalnej podstawy – w historii, świadomości, społeczeństwie, świecie materialnym lub czymkolwiek innym – względem której pozostałe obszary są figuratywne. Dlatego też terminologia narratologiczna jest powszechną katachrezą. Każdy termin to trop, który załamuje uspokajający podział na figurę i podstawę, podział stanowiący zasadę tego tak bardzo teoretycznego podejścia.

Innym rozwidleniem owej podwójnej ślepoty [*double blind*] jest fakt, iż terminologia narracyjna w żaden sposób nie może zostać zaszufladkowana, podzielona na motki jednobarwnych nici. Te same terminy muszą być używane we wszystkich obszarach. Wszystkie topoi nachodzą na siebie. Ani krytyk, ani powieściopisarz nie może, dla przykładu, mówić o relacjach seksualnych bez jednoczesnego używania terminologii ekonomicznej (otrzymywanie, wyczerpywanie i tak dalej) lub bez mówienia o mimetycznej reprezentacji (reprodukcje), lub o topografii (skrzyżowania) i tak naprawdę o wszystkich innych tematach narracji. Język narracji jest zawsze przesunięty, zapożyczony. Dlatego też pojedyncza nić prowadzi wszędzie, niczym labirynt stworzony z jednej linii albo korytarz wijący się tam i z powrotem.

Weźmy, jako przykład takiej sytuacji, literę X. Jest to litera, znak, ale znak dla znaków w ogóle i dla większości relacji angażujący w ostatecznym rozrachunku wymiany pomiędzy wszystkimi moimi dziesięcioma obszarami. X to skrzyżowanie, figura mowy zwana chiazmem, pocałunek, ryba, Chrystus, krzyż ukrzyżowania, niewiadoma w matematyce, korektorskie oznaczenie uszkodzonej litery, miejsce zaznaczone na mapie (X oznacza punkt), ilustracja (wtedy, gdy powiadamy, „zobacz rysunek X”), podpis analfabety, znak błędu lub wymazania („wyiksowane”), wskaźnik stopnia doskonałości (tak jak X na workach z mąką albo cukrem), miejsce spotkań, zawrócenia, wymiany, obszar oba/i albo któryś/lub („Ona jest moją eksmałżonką”), pusta przestrzeń, szpara, ziejąca otchłań, nierozstrzygalność, przedśionek krzyżówek genealogicznych, znak przeżegnania się, chromosomu X, krzysu, oberwania po krzyżu, leżenia krzyżem, krzyżowego ognia pytań, haftu krzyżykowego, pokrzyżowanych zamiarów, pentagramu (zwanego także *witch's cross* – krzyżem czarownicy), gry w kółko i krzyżyk (ang. *criss-cross* pierwotnie

Christ-cross); krzyż pański z takimi dziećmi! X jest, wreszcie, znakiem śmierci, tak jak czaszka i skrzyżowane piszczele lub wykrzyżykowane oczy bohatera komiksowego, który jest zaskoczony, nieprzytomny lub martwy: X X. We wszystkich tych użyciach, „X”/„eks” oznacza z dala od, obok siebie, przesunięcie. Realne i widzialne, wznosi się, zionie, z nierealnego, albo może nierealne zawsze pojawia się jako interwencyjna woalka albo substytut dla nieobecnego realnego, niczym w osiemnastej zwrotce „Człowieka z niebieską gitarą” Wallace’a Stevensa, brzask przychodzi „Niczym światło od klifów odbite / wynurza się z morza eks” [*Like light in a mirroring of cliffs, / Rising upward from a sea of ex.*]³¹.

Brzask, widzialne i nazywalne, jest zawsze podwójnie derywowany, wtórny. Wynurza się z morza i jest następnie przesunięty przez swoje odbicie od klifów w wędrówce, którą przebyły wszystkie badane przeze mnie terminy. Ten ruch sprawia, iż źródło staje się nierealne, morze eks. Stevens mówi, w trzynastej części *Najzwyczajniejszego w świecie wieczoru w New Haven* (*An Ordinary Evening in New Haven*), o zbliżającej się nocy, z której światło przychodzi i do której powraca, jako o „wielkim X powracającej prymitywności” [*the big X of the returning primitive*]³². Realne i nierealne, metaforyczne i literalne, figura i podstawa, nieustannie zamieniają się miejscami, w oscylującym chażmie – wy„eks”plikujemy to na przykładzie Stevensowskich sprzecznych wyjaśnieniach „morza eks” w jego listach. Do Renato Poggioliego napisał: „Morze eks oznacza morze czysto negatywne. Rzeczywistość tego-co-było-i-jest bez zaangażowania i bez prowokacyjności”. Do Hy Simonsa: „Morze Eks. Wyobraźnia zabiera nas na zewnątrz (Eks)realności w czystą irrealność. Ową irrealność można częstokroć odczuć w obecności porannego światła na klifach, które wynurza się wówczas z morza, które przestało być realne i jest zatem morzem Eks.”³³. Co jest nierealne, co jest realne, morze czy światło? Nie

³¹ W. Stevens, *The Man with the Blue Guitar*, w: *The Collected Poems of Wallace Stevens*, New York 1954, p. 175.

³² W. Stevens, *An Ordinary Evening in New Haven*, w: Stevens, *Collected Poems*, op. cit., p. 274.

³³ *The Letters of Wallace Stevens*, ed. Holly Stevens, New York 1966, pp. 783, 360. Przy okazji pragnę zauważyć, iż moje zainteresowanie losami X zostało uprzedzone przez Edgara Ala Poe. Zobacz jego *X-ing a Paragrab*, in: *The Complete Works of Edgar Alan Poe*, vol. 6, ed. James A. Harrison, New York 1902, pp. 229-237. Historia opowiada o młodym czeladniku drukarskim, który podczas składu artykułu zastąpił znak litery „o” znakami litery „x”. Opowieść to lawina x’ów. Zakończona jest następującym akapitem: „Pogląd czeladnika – Boba (który fakt, iż to on „zaIKSował akapit”, zachował dla siebie), nie spotkał się z uznaniem, na który, jak sądzę, zasługiwał, jakkolwiek był on wyrażony jawnie i odważnie. Powiedział, iż jeśli chodzi o niego, nie miał żadnych wątpliwości w całej sprawie, gdyż było jasne, iż Pana Twardogłowego nigdy nie można było »nakuonić, aby pił jak inni ludzie piją, wciąż tylko ż-ż-żłopał tego EKSTra-EKSTra-EKStra ciemnego porte-

można powiedzieć. Cokolwiek jest postrzegane jest nierealne i stwarza z tego podstawę do fantazmatycznej realności, która staje się nierealna, kiedy przychodzi na nią czas, gdy ktoś zwraca się ku niej.

Aby zakończyć ten rozdział, winienem zatoczyć pełne koło, do jednego z tekstów, którymi zaczynałem, *Cranford*. *Cranford* jest o wiosce zagrożonej całkowitym opanowaniem przez stare panny i pedantycznych kawalerów. Wioska zagrożona jest wymarciem z powodu porażki w kontynuacji linii rodowych. Stałoby się tak poprzez porażkę seksualnego poddawania i genealogicznego krzyżowania. Męska siła pisania wielkimi literami zdaje się gubić w zniewieściałym lub niewieściującym podwojeniu, niczym w rozpoznaniu Freuda, iż mnożenie obrazów fallusa oznacza jego porażkę: „Tak jak zauważyła to Pani Pole, »Skoro większość pań z dobrych rodzin w Cranford to stare panny lub bezdzietne wdowy, jeśli nie uspokoimy się choć trochę i przestaniemy być tak niedostępne, w przyszłości nie będziemy mieć w już ogóle żadnego towarzystwa«³⁴. Rzeczony fragment z *Cranford* dotyczy pokoleń i przekazywania imion z pokolenia na pokolenie w rodzinnych krzyżówkach. Dotyczy litery f, w istocie podwójnego f. F genealogicznie pochodzi od G, gamma w grece, co jest kolejnym rodzajem krzyżowania, rozwidlenia na drodze, przyciętym X, tak jak Y. F jest w tym przypadku podwojeniem, *digamma* lub „podwójną gammą” jak była nazywana w grece. Kursywna lub minuskułarna gamma jest igrekowata: γ , podczas gry wielka gamma jest niczym zakręt w prawo: Γ . We fragmencie z *Cranford* f lub podwójne g jest dalej poddawane w chylącej się ku upadkowi czystości imion rodzin i rodzinnych więzów krwi, które prawie, lecz nie całkiem, sprawiają, iż dalsze krzyżówki genealogiczne stają się niemożliwe. Jest tak, jakby podwójne f lub czterokrotne g było w istocie podwójną ślepotą [*double blind*] lub postawieniem kreski pod danym tematem, tak jak kończy w ten sposób moją linię rozumowania w tym rozdziale.

Fragment, w swej znakomicie cichej, lecz wyniszczającej ironii, mówi za siebie, jakkolwiek, trzeba zaznaczyć, iż jest podwojony, dialogiczny. Jest alogiczny, nie tylko w swojej ironii, lecz w swym użyciu odpowiednika wstęgi Möbiusa w języku, zwanego mową zależną. Fragment jest otoczony znakami cudzośłowu. Jest przedstawiony jako wymówiony przez Panią Forrester na zgromadzeniu Cranfordzkich dam, zebranych by zdecydować czy dołączyć do swego grona parweniuszowską Panią Fitz-Adam z domu Mary Hoggins, córkę farmera. Słowa Pani Forrester nie są jednak obecne bezpośrednio. Są wyrażone w trzeciej osobie czasu przeszłego w mowie zależnej, tak jakby były, absurdalnie, drukowane w gazecie

ra, i, natularną konsekwencją było, iż puchul z dumy, tak okrutnie, iż stau się EKScen-trykiem skuonnym do EKStremalnych EKSperymentów».

³⁴ E. Gaskell, *Works*, Knutsford edition, vol. 2, London 1906, s. 77.

w raporcie z debaty parlamentarnej. Słowa na stronie, czasy i zaimki, nie należą ani do narratora ani do Pani Forrester. Język prawidłowo nie należy do nikogo. To podwójna diegesis, rodzaj narracji tak potępiony przez Platona w *Państwie*. W rzeczywistości fragment jest podwójną podwójną diegesis, jeśli czytelnik pomyśli, a powinien, o narratorce w *Cranford* jako wymyślonej bohaterce nietożsamej z Elizabeth Gaskell. Słowa na stronie nie mogłyby być wypowiedziane w prawdziwym świecie dialogu osoba-do-osoby ani przez żadnego mężczyznę, ani przez żadną kobietę. Są czystym wymysłem pisania, niczym podwójne f w nazwiskach ffaringdon albo ffoulkes. Fragment jest nie tyle dialogiczny, z dwoma niezależnych głosami, niczym elipsa z dwoma ogniskami, co alogiczny, paraboliczny, hiperboliczny³⁵, absolutnie bezpodstawny. Nie ma żadnego wyobraźnego zakorzenienia w jakimkolwiek logosie, nawet w podwojonym:

Zawsze wydawało jej się, iż Fitz miało arystokratyczny wydźwięk; było wśród nich Fitz-Roy – tak... sądziła, iż któreś z dzieci Króla nosiło imię Fitz-Roy... ba! było jeszcze i Fitz-Clarence – były dziećmi starego dobrego Króla Williama Czwartego. Fitz-Adam! – to było doprawdy piękne nazwisko; uważała, iż najprawdopodobniej oznaczało 'Dziecko Adama'. Nikt, w czyich żyłach nie płynęła dobra krew, nie śmiał nosić nazwiska Fitz; w tym nazwisku była pewna umowa – miała kuzyna, który literował swe nazwisko z dwoma maleńkimi ff – ffoulkes – który zawsze spoglądał z góry na wielkie litery i powiadał iż należały do młodych rodów. Obawiała się, iż umrze jako kawaler, tak był wybredny. Kiedy spotkał się z Panią ffaringdon, przy sadzawce, przekonał się do niej natychmiast, a była bardzo piękną, dystygowaną kobietą – wdową, z całkiem pokaźną sumką i 'mój kuzyn' Pan ffoulkes, poślubił ją; a wszystko było sprawą jej dwóch maleńkich ff³⁶.

*

Następne rozdziały eksplorują trzy korytarze rzeczzonego labiryntu narratologii w opowieści Ariadny, tak jak mówi o tym Nietzsche: pytanie o ja („Bohater” [*Character*]), pytanie o relacje międzyosobowe („Anastomosis”), i o rolę języka figuratywnego w przedzeniu jakiejkolwiek linii narracyjnej („Figura” [*Figure*]). Pozostałe tematy będą odwzorowane w innych miejscach.

przełożył Krzysztof Hoffmann
przekład przejrzała Danuta Ulicka

³⁵ Wszystkie te geometryczne figury mają jedno ognisko w nieskończoności.

³⁶ Gaskell, *Works*, op. cit., 2:77.