

Wayne C. Booth

Dlaczego krytyka etyczna nie może być łatwa?

Zapewnienia Audena, że poezja nie ma mocy sprawczej, to zgrabny koncept, pasujący do melancholijnej, południowej herbatki; ale gdy z meczetów unosi się szmer modlitw, a tysiące młodych ludzi nucą rap, czas, by moja epoka na nowo przebadła to, co się wokół dzieje. W obliczu otaczającej nas atmosfery nikt nie może też zanegować – w jakiejś mierze przerażającej – potęgi prozy.

Hortense Calisher

Poniższy esej jest jedną z licznych prób, podejmowanych ostatnio przeze mnie i przez innych, w celu rzucenia wyzwania dwu szkołom krytycznym cieszącym się popularnością przez większość stulecia: szkole, która uważa, że osąd etyczny nie ma nic wspólnego z prawdziwą krytyką „literacką” czy „estetyczną”, i szkole, która uznaje, że etyczna ocena opowieści nie jest niczym więcej niż subiektywną opinią. Dlatego stawiam podwójną tezę: że krytyka etyczna jest istotna w odniesieniu do całej literatury, niezależnie od tego, w jak wąskim lub szerokim znaczeniu użyjemy tego kontrowersyjnego terminu; i że taka krytyka, praktykowana w sposób odpowiedzialny, może stać się autentyczną formą racjonalnych dociekań. To prawda, iż nigdy nie doprowadzi ona do wniosków w przybliżeniu choćby tak mało kontrowersyjnych, jak twierdzenie, że wczoraj w Nowym Jorku padał deszcz albo że prezydent Clinton kłamał. Co więcej, wiele wysuwanych przez nią twierdzeń, takich jak przesadne ataki Platona na Homera, zostanie odrzuconych przez większość poważnych krytyków etycznych. Jednak gdy odpowiedzialni czytelnicy porównujących opowieści zaangażują się w autentyczne dociekania dotyczące ich wartości etycznych, mogą dojść do wyników, które zasługują na zwodnicze miano „wiedzy”¹.

¹ Kilka następných akapitów to przeredagowana część mojego ostatniego artykułu *Of the Standard of Moral Taste: Literary Criticism as Moral Inquiry*, wydanego w zbiorze *In Face*

Sama fraza „dociekanie etyczne” dla niektórych myślicieli jest oksymoronem. Etyczne *potępienie* opowieści? To oczywiście możliwe, ale tylko w kategoriach osobistego doświadczenia. Etyczna celebracja? W porządku, pod warunkiem, że zadowoli grupę współwyznawców. Ale dociekanie? To słowo zapowiada możliwość dotarcia do uznanych, ostatecznych konkluzji – do *wiedzy*. W przypadku etyki, jak wciąż twierdzą niektórzy, nie można mówić o tego rodzaju konkluzjach – i co za tym idzie – także o dociekanii. Pogląd ten zyskuje dziś na sile dzięki zalewowi agresywnych oskarżeń, często bezmyślnie rzucanych na arcydzieła, o seksizm, rasizm, antysemityzm czy uprzedzenia klasowe. Choć owe wdzierające się nachalnie zainteresowania „ideologiczne” rzadko używają terminologii etycznej czy moralnej, dla wielu badaczy są one świadectwem całkowitego rozkładu standardów formalnych czy strukturalistycznych, które w połowie stulecia zdominowały krytykę².

Tymczasem zbyt stanowcze oskarżenia o charakterze etycznym czy moralnym i nawoływanie do wprowadzenia cenzury stają się coraz modniejsze, choć są one często tak irracjonalne, jakby chciały dowieść, że tam, gdzie pojawia się etyka, nie ma już miejsca na prawdziwą refleksję. Odpowiedzi dawane tym potencjalnym cenzorom nierzadko bywają równie subiektywne i zadufane w sobie, zbyt często oderwane od jakichkolwiek poważnych rozważań nad potencjalnymi niebezpieczeństwami grożącymi czytelnikom rzeczywiście wsłuchującym się w głos opowiadającego. (Od teraz wyrażenia „wsłuchiwać się” będę używał na oznaczenie każdego rodzaju poważnego zaangażowania się w fabułę przez czytelników, widzów lub słuchaczy). Wielu przeciwników wprowadzenia cenzury, stosujących ściśle Pierwszą Poprawkę do Konstytucji, zdaje się sugerować, że już samo zajmowanie się krytyką moralną czy etyczną jest aktem cenzury: gdy tylko wstąpimy na ową śliską ścieżkę – „ta historia jest naganna z etycznego punktu widzenia” – wydamy nasze słowa na pastwę cenzorów.

Bardziej ambitne wysiłki mające na celu wyrugowanie krytyki etycznej podejmują ci, którzy obawiają się, że zniszczy ona najcenniejszą właściwość narracji: domenę „estetyczną”, świat prawdziwej sztuki, świat, który jest nie tylko inny od codziennego świata konfliktów moralnych, ale tak naprawdę o wiele od niego lepszy. Jak pisze Wendy Steiner w konkluzji książki *The Scandal of Pleasure*, prawdziwa sztuka „zajmuje inną przestrzeń moralną” niż świat praktycznych przedsięwzięć. Jej zdaniem, jako że sztuka w oczywisty sposób jest „wirtualna” i nie daje się postrzegać w kategoriach „realności”, nie powinna ona podlegać takiego rodzaju krytyce moralnej, jaką stosujemy, gdy

of the Facts: Moral Inquiry in American Scholarship, red. R. Wightman Fox, R.B. Westbrook. Zgody na publikację zmodyfikowanych cytatów udzielił wydawca zbioru, Centrum Woodrowa Wilsona.

² Najbardziej agresywne ataki na moją najdłuższą pracę dotyczącą krytyki etycznej – książkę *The Company We Keep: An Ethics of Fiction* – zostały przypuszczone przez purystów i „estetyków”, którzy wyrażali sprzeciw wobec takich popełnionych przeze mnie wykroczeń, jak krytykowanie Rabelais’go za jego seksizm.

czujemy się urażeni jakimś codziennym zachowaniem w tak zwanym prawdziwym świecie³.

Uderzający jest wszakże fakt, że niezależnie od tego, czy dany krytyk popiera czy atakuje krytykę etyczną, i niezależnie od tego, czy krytycy „ideologiczni” stosują terminy etyczne czy ich nie stosują, niemal wszyscy przyznają, że cokolwiek powiemy czy zrobimy z etyczną mocą sztuki, moc ta rzeczywiście istnieje. Nawet najgorliwsi przeciwnicy cenzury lub krytyki etycznej nie przeczą, że wiele opowieści może wyrządzić krzywdę przynajmniej części osób, które dały się im „porwać”. Z kolei nawet najgorliwsi przeciwnicy niemoralnych dzieł sztuki potwierdzają na każdym kroku, że niektóre dzieła są nie tylko usprawiedliwione i pożyteczne z moralnego punktu widzenia, ale wręcz niezbędne dla pełnej ludzkiej egzystencji.

Twierdzenia o przemieniającej etycznej mocy sztuki być może budzą mniej wątpliwości, gdy ograniczy się je wyłącznie do sztuki literackiej, ponieważ sama natura tej ostatniej wymaga użycia języka wyposażonego w sądy etyczne, wpajającego poglądy dotyczące tego, jak żyć należy, a jak nie należy. Gdy znaczenie słowa „literatura” zostanie rozszerzone w taki sposób, by objęło wszystkie opowieści, w które możemy się wsłuchać – nie tylko powieści, dramaty i poematy, ale także opery, wspomnienia, plotki, seriale, fabuły telewizyjne i filmowe oraz „prawdziwe” opowieści zasłyszane w dzieciństwie – zdolność narracji do zmieniania naszego życia – na lepsze lub na gorsze – okaże się niezaprzeczalna.

Zdolności tej jednak milcząco przeczy wielu krytyków, którzy zachowują się tak, jakby etyczne wartości narracji nie miały żadnego wpływu na jej jakość. Mark Singer w opublikowanym ostatnio obszernym tekście, będącym pochwałą trzydziestu powieści Stephena Kinga, nie wspomina ani słowem o tym, czego z trzystu milionów sprzedanych egzemplarzy książek Kinga nauczyli się mało wybredni czytelnicy na całym świecie: nie wspomina o tym, jakie uczynki są tam ukazywane jako niegodziwe lub godne podziwu; ani o tym, jakie poglądy dotyczące obcych i zjaw są tam prezentowane jako naiwne, wyrafinowane lub mentalnie destrukcyjne; ani o tym, jakie chwytby narracyjne okazują się ostatecznie szkodliwe pod względem etycznym. Osądza jedynie krytyków takich jak ja, „arbitrów”, którzy „nie próbując nawet przeczytać Kinga, zachowują dobre samopoczucie, przekreślając go jako grafomana”⁴.

Jak sugeruje niejasne stosowanie przeze mnie słów „etyczny” i „moralny”, jedną z przyczyn braku sukcesów w bitwach, które toczymy, jest ta, że zbyt wiele osób sprowadza oba terminy do możliwie najwięcej rozumianych kodów moralnych. Podstawowym problemem dla krytyków – i może to właśnie odróżnia ich od polityków – nie jest to, czy jakaś część danej opowieści narusza ten lub inny kod moralny; krytycy zajmują się raczej całościowym wpływem na *etos*, na *charakter* odbiorcy. Wpływu tego nie można zmierzyć

³ W. Steiner, *The Scandal of Pleasure*, Chicago 1995, s. 211.

⁴ Czy rzeczywiście przeczytałem Kinga? No cóż, próbowałem.

za pomocą jakiegoś prostego badania zachowania się czytelnika po wysłuchaniu opowieści – badanie takie musi też brać pod uwagę jakość życia, jakie odbiorca wie dzie podczas jej słuchania.

Wpływ na faktyczne zachowanie jest zupełnie nieuchwytny i podejrzewam, że nigdy nie zostanie definitywnie udowodniony. Prawdą jest natomiast, że gdy pytam dorosłych czytelników, czy mogą znaleźć takie dzieła, które w znaczny sposób zmieniły ich życie, w dzieciństwie bądź w wieku dorosłym, niemal wszyscy mogą podać przynajmniej jeden dobitny przykład. Czasem podkreślają swój żal („jak bardzo żałuję, że natknąłem się na książkę *W drodze* Jacka Kerouaca gdy miałem 16 lat; byłem «w drodze» przez cały rok, niszcząc samego siebie”)⁵. Częściej wyrażają głęboką wdzięczność („prze-czytanie *Zmartwychwstania* Tołstoja po czterdziestce zmieniło mój stosunek do religii; przez dwadzieścia lat byłem ateistą, a po przeczytaniu tej książki, dzięki Bogu, już nim nie jestem”). Gdy postawi się pytanie bardziej ogólne – „Czy uważasz, że w twojej edukacji etycznej, w kształtowaniu ciebie jako osoby, duży udział miały opowieści poznawane od wczesnego dzieciństwa?” – większość pytanym zdecydowanie odpowiada „tak”. Zgadza się oni, że gdy naprawdę zaangażujemy się w przeżycia spotykanych postaci i w moralne wybory, jakich te postaci muszą dokonać, zachodzą w nas zmiany etyczne, na lepsze lub na gorsze – zwłaszcza gdy jesteśmy młodzi.

Chcę jeszcze raz podkreślić moje stanowisko: nikt, kto przemyślał tę kwestię, nie może zaprzeczyć, że przynajmniej w części, w obrębie najbardziej podstawowych cech moralnych, jesteśmy ukształtowani przez historie, które usłyszeliśmy, przeczytaliśmy, zobaczyliśmy lub odegraliśmy w teatrach amatorskich: historie, których rzeczywiście *wysłuchaliśmy*. Ich autorzy zbudowali te historie, stwarzając *postaci* uosabiające *etos*, który można uznać za zbiór cnót i wad, postaci przedstawione jako godne podziwu lub zasługujące na pogardę. Choć wielu współczesnych autorów stara się ukryć ten fakt przez jawne obdarzanie bohaterów właściwościami, których nie rozpatruje się zazwyczaj w kategoriach moralności – takimi jak bezkompromisowe dążenie do prawdy egzystencjalnej czy śmiałe zgłębianie postmodernistycznych tajemnic – nie jestem w stanie przypomnieć sobie opublikowanego dzieła, które nie byłoby wyrazem autorskich założeń dotyczących tego, jak żyć i w co w życiu wierzyć.

Umocnimy się w tym przekonaniu, gdy uświadomimy sobie, że najsukcesywniejsi nauczyciele moralności na świecie przyjmowali je za pewnik: wszyscy oni uciekali się do opowiadania historii. Zamiast posiłkować się płaskimi, niefabularnymi kazaniem, osadzali swoje przesłania w przyciągających świa-

⁵ Gdy niedawno opublikowano opracowaną przez wydawnictwo Random House listę stu najlepszych dwudziestowiecznych powieści napisanych w języku angielskim, wielu moich przyjaciół podzielało moje utyskiwania związane z umieszczeniem tej bezmyślnej, kiepskiej książki na tak dziwnej liście. Tu także, jak w przypadku mojego komentarza do Kinga, prześwitują moje własne opinie – część z nich można zapewne uznać za stroniczne, a tylko niektóre, w przeciwieństwie do powyższej, dają się poprzeć racjonalnymi argumentami.

tach narracyjnych. Choć prawdą jest, że niektórzy moraliści zamieniali swoje opowieści w prozaiczne kazania z prostym morałem, najbardziej skuteczni nauczyciele – ci, którzy dostrzegali stopień skomplikowania kwestii moralnych – wybierali jako główny nośnik przekazu narracje, z ich nieuniknionymi wieloznacznościami.

Dlaczego autorzy Biblii chcieli przede wszystkim tworzyć opowieści, a nie obcesowo napominać, dodając do każdej opowiedzianej historii moralną puentę? Nie wystarczało im ustanawianie nagiego prawa, listy kategorycznych przykazań. Choć czasem uciekali się do użycia krótkiej formy nakazu⁶, najczęściej opowiadali historie, jak ta o porzuconym w dzieciństwie bohaterze, który jako wódz swojego oswobodzonego ludu niemal spartaczył zadanie zdobycia boskich nakazów umieszczonych na tablicach, i o ludzie, który sprzeniewierzył się swemu zadaniu – przyjęcia tych nakazów i kierowania się nimi. Nabożni kaznodzieje nie spisali po prostu nauk zbawiciela; wpleli nauki w opowieść i otoczyli ją innymi historiami, zwłaszcza tą o zmaganiu się bohatera z własnymi wątpliwościami dotyczącymi jego statusu zbawcy, i o tym, jak opowiadał wiele zdecydowanie niejednoznacznych przypowieści, mających budzić w słuchaczach refleksje moralne. Nie nauczali oni otwarcie o tym, że wcielenie Boga w człowieka rodzi nierozwiązywalne paradoksy; *opowiedzieli historię* o tym, jak Bóg-człowiek w chwili ostatecznego sprawdzianu moralnego gubi się w wątpliwościach i wykrzykuje, tak jak zrobiłby każdy z nas: „Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił?”.

Wszystkie autorzy biblijni musieli wiedzieć, zapewne mimo woli, że głębokie historie edukują moralnie – i że są w tym bardziej skuteczne niż pozbawione fabuły kazania. Wyobraźcie sobie, jak niewielki wpływ na świat wywarłby John Bunyan, gdyby różne elementy przesłania *Wędrowki pielgrzyma* zawarł w prozie nienarracyjnej⁷.

Krótko mówiąc, dobrzy autorzy opowieści i większość nas, słuchaczy, czuje prawie namacalnie, że opowieści fikcyjne i historyczne, wierszowane i prozatorskie, opowiadane przez matki niemowlętom, a przez rabinów oraz księży ludziom starszym i umierającym, zarówno święte jak i świeckie, nauczające dobrej moralności i złej – te *opowieści* to nasi najwięksi moralni nauczyciele. Niektóre historie uczą poprzez przyjęcie tylko jednej, określonej perspektywy moralnej, takiej, którą można zawrzeć w puencie – tak jest z niektórymi bajkami Ezopa i mniej złożonymi opowieściami biblijnymi. Wiele z nich uczy moralności, którą ja i ty odrzucimy. Ale wszystkie one nauczają i dlatego w jakimś sensie są otwarte na dociekania o charakterze moralnym, nawet jeśli na pozór nie zachęcają do takich dociekań, ani im się nie poddają.

⁶ Przykłady, które stwarzały wielkie problemy komentatorom żydowskim i chrześcijańskim, a zarazem były pożywką dla sceptyków, można znaleźć w Księdze Sędziów (rozd. 19-21) czy Powtórzonego Prawa (21, 18–21 i 22, 20–22).

⁷ Niektórzy krytycy twierdzą, że opowieść Bunyana ma tylko jedno przesłanie: przedstawienie jedynie słusznej wersji chrześcijaństwa. Powinni oni przeczytać ten złożony tekst jeszcze raz.

Jak to możliwe, że w obliczu powszechnej zgody co do tej mocy opowieści, całe szkoły krytyczne odrzucały krytykę zajmującą się tą siłą? Jedna oczywista odpowiedź mówi, że krytycy ci chcieli uciec przed przerażającym zalewem kontrowersyjnych sądów, które pojawiają się, gdy na terytorium estetyczne dopuścimy sądy etyczne. Sądy etyczne są z natury swej kontrowersyjne: samym sednem wypowiedzenia ich jest rzucenie wyzwania tym, którym umknęła zawarta w nich prawda. A więc za każdym razem, gdy damy na to badaczka feministyczna uzna jakąś powieść lub wiersz za seksistowskie, może być pewna, że zostanie zaatakowana przez kogoś, kto określi wyznawane przez nią wartości jako wypaczone. Chwalenie lub potępienie ze względu na poprawność polityczną często jest wyszydzane jako absurdalne – stanowiska polityczne są tylko subiektywne. Za jeszcze większy absurd uchodzi osądzanie całości lub części wiersza ze względu na wartości religijne, jako że poglądy religijne uznawane są za jeszcze mniej podatne na racjonalne uzasadnianie.

Drugą ważną przyczyną tego tłumienia jest wspomniany już lęk przed tym, że wszelka krytyka etyczna, nawet jeśli krytycy zgadzają się z głoszonymi przez nią wartościami, jest inwazją na terytorium „estetyczne”. Jak odnotowuje Charles Altieri w eseju *Lyrical Ethics and Literary Experience*⁸, uznanie kogoś za krytyka etycznego może wywołać bezmyślne reakcje ze strony purystów, którzy obawiają się, że „liryczność” czy „piękno” padną ofiarą kaznodziejstwa.

Trzecia przyczyna, główny przedmiot moich zainteresowań w niniejszym eseju, zbyt często jest pomijana w dzisiejszych sporach. Dzieła składające się na „literaturę” są tak zróżnicowane pod względem etycznym i estetycznym, zarówno co do celów, jak i ich realizacji dokonywanych w zwiłokrotnionych aktach wsłuchiwania się, że każda metoda krytyczna może w najlepszym przypadku „ogarnąć” niewielką część wszystkich istniejących utworów. W rezultacie znaczną część przedsięwzięć krytyki etycznej można zaatakować, uznając je za mało ważne lub nieuczciwe; metody i stanowiska właściwe w przypadku jednego rodzaju opowieści mogą okazać się bezużyteczne lub destrukcyjne w przypadku innych jej rodzajów.

W dalszej części tekstu badam – po raz pięćsetny w historii krytyki literackiej – niektóre odmiany intencji literackich, które w nieunikniony sposób wzmacniają konflikty toczone wokół krytyki etycznej. Moja podstawowa teza głosi, iż tylko w pełni rozwinięty pluralizm krytyczny – pluralizm zasad, metod, celów i definicji przedmiotu krytyki – może zredukować liczbę bezzasadnych sporów toczonych wokół kwestii etycznych. Różne gatunki, różne intencje, zachęcają lub zniechęcają do formułowania odmiennych sądów etycznych⁹.

⁸ Ch. Altieri, *Lyrical Ethics and Literary Experience* [w:] *Mapping the Ethical Turn. A Reader in Ethics, Culture and Literary Theory*, red. T.F. Davis, K. Womack, 2001, s. 30–58.

⁹ Moje zaangażowanie w sprawę pluralizmu krytycznego wynika z lat spędzonych w towarzystwie pluralistów z grona „szkoły chicagowskiej”: moimi mentorami byli Richard McKeon,

II

Już samo słowo „intencja” sprawia, że pograżamy się w kontrowersjach. W minionych dekadach w wielu dziedzinach antyintencjoniści mieli przewagę, ponieważ w znacznej mierze zignorowali ważne argumenty i rozróżnienia poczynione przez Williama Empsona, Ronalda Crane’a czy E.D. Hirscha¹⁰ w czasie wojen „nowokrytycznych”. Najważniejsze z tych rozróżnień, ośmieszone przez tych, którzy ogłosili śmierć autora i jego intencji, dotyczą odróżnienia autora z krwi i kości, którego intencje – utrwalone lub nie poza dziełem – są tylko w sposób luźny związane z danym odczytaniem dzieła, od zaktualizowanych intencji tekstu: tego, co można wywnioskować ze zbioru wyborów, jaki odsłania każde warte zastanowienia dzieło. Implikowany przez te wybory autor *poczynił* je, w sposób świadomy lub nieświadomiony, a nasz osąd dotyczący wartości danego dzieła jest uzależniony od naszej decyzji, także świadomej lub nieświadomionej, uznającej – lub nie – dane wybory za właściwe. Niezależnie od tego, czy używamy słowa „intencje”, jesteśmy uzależnieni we wszystkim, co mówimy o danym dziele, od implikowanych relacji między naszymi intencjami i intencjami zawartymi w wyborach autorskich¹¹.

Jak wie każdy, kto czasem prowadzi dialog z własną duszą, intencje, którymi kierujemy się zarówno w prawdziwym życiu, jak i w konstruowaniu powieści lub wiersza, są różnorakie, w swoich zaś skutkach – często ambiwalentne lub pogmatwane. Jesteśmy istotami społecznymi, istotami złożonymi, a większość z nas porusza się zawsze lub prawie zawsze jednocześnie w kilku kierunkach. Choć w podejmowaniu codziennych wyborów czasem udaje nam się utrzymać jakieś natężenie koncentracji, największe skupienie osiągamy zazwyczaj wtedy, gdy kierujemy się ku działaniom o charakterze artystycznym lub technologicznym: gdy próbujemy ułożyć fragmenty życia w jakąś spójną współzależność. Kiedy dążymy do osiągnięcia czegoś, zwłaszcza gdy próbujemy *wykonać* coś spójnego, nasza wielorakość czasem redukuje się do jednego, jakkolwiek złożonego, celu. Jak bohaterski piechur, którym usiłowałem się stać podczas mojego podstawowego szkolenia w czasie II wojny światowej, koncentrujemy się na celu tak intensywnie, że zapominamy – na jakiś czas – o wszystkim innym.

Artyści – malarze, muzycy, powieściopisarze, poeci – zazwyczaj osiągają tego rodzaju koncentrację, pozbywając się wielu, choć zazwyczaj nie wszyst-

Ronald Crane i Elder Olsen (zob. *Critics and Criticism, Ancient and Modern*, red. R.S. Crane, Chicago 1952); moim kolegą był Sheldon Sacks. Jego zlekceważona niestety książka *Fiction and the Shape of Belief* w sposób najbardziej bezpośredni jest związana z moim rozróżnieniem typów literatury.

¹⁰ Ci krytycy, którzy nie przeczytali dokładnie książki *Seven Types of Ambiguity* Empsona, uznali ją za antyintencjonalistyczną. Powinni przeczytać tę pozycję jeszcze raz.

¹¹ Jako że wyśmiałem publicznie niektórych autorów zbyt często odwołujących się do swoich własnych dzieł, nie zamieszczam tutaj żadnego odniesienia do *The Rhetoric of Fiction*, książki odrzucanej przez wielu badaczy, w której analizuję opisywane w niniejszym eseju zagadnienia.

kich, konkurujących z sobą części własnego „ja”. Wielu z nich przyznało, że w toku powstawania kolejnych wersji różnorodne możliwości zostają ograniczone do zestawu kilku kluczowych wyborów. Nawet ci, którzy udają, że nie mają w sobie żadnego punktu centralnego, którzy obnoszą się ze swoim niepoddawaniem żadnej kontroli bogactwem, są w rzeczywistości zmuszeni przez samą naturę procesu wytwarzania czegokolwiek do redukcji licznych lub rozdzielonych jaźni i sprowadzania ich do tego, co badacze zazwyczaj zwą „jednością”.

Moim ulubionym przykładem ilustrującym to stanowisko, przykładem, który przytaczałem już dawniej kilkakrotnie, było moje spotkanie z Saulem Bellowem w roku 1962 albo 1963. W mojej pamięci spotkanie to zapisało się następująco:

WB: Co teraz porabiasz, Saul?

SB: Jakież cztery godziny dziennie spędzam na przeglądaniu powieści, która wciąż jest zbyt długa.

WB: Jaki będzie jej tytuł?

SB: *Herzog*.

WB: Co tak właściwie robisz podczas tego codziennego, czterogodzinnego przeglądania?

SB: Po prostu wycinam te części siebie, których nie lubię.

Należy pamiętać, że Bellow nie tylko wycinał te części „siebie”, których nie lubił, właściwie jego różne rękopisy pozwalają odkryć kilka części jego „ja”, które mądrze usunął; wycinał też te części książki, które nie harmonizowały z innymi częściami *tego określonego dzieła*. Bellow zmieniał intencje tekstu, które powoli stawały się czymś różnym od mętnych intencji autora z krwi i kości, piszącego wcześniejsze wersje: w ten sposób powstawała nowa, zapewne lepsza, jaźń.

Właśnie lekceważenie tego procesu przez krytyków skandujących tłumnie „autor umarł” tak często odrywa ich krytykę od etycznej relacji między opublikowanym dziełem a czytelnikiem. Jeśli nie ma autora, jak można mówić o etycznej relacji z czymkolwiek? Ale jeśli jest autor narzucający mi wybory, mam nie tylko prawo, ale i obowiązek myślenia o tym, czy decyzje te są etycznie dobre czy złe.

III

Skoro wskrzesiliśmy już mniemanie, że w tekstach zawarte są intencje, musimy się zmierzyć z dużo większą różnorodnością, niż ta, którą akceptuje większość badaczy. Nawet najbardziej wyrafinowane postmodernistyczne prace zdają się zwałać całą literaturę na jeden stos, który ma być przebadany zgodnie z takimi czy innymi założeniami, jak gdyby wszystkie dzieła literackie były tego samego rodzaju. Takie postępowanie jest szkodliwe dla wszelkich

krytycznych przedsięwzięć, a zwłaszcza dla krytyki etycznej. Uznanie danego dzieła za etycznie chwalebne lub zasługujące na pogardę bez uprzedniego określenia implikowanych przez tekst intencji autorskich jest jak ocenienie dania nie po spróbowaniu go, ale na podstawie tego, jak dokonany przez kelnera opis dania pasuje do naszych o nim wyobrażeń.

Z wszystkich błędów popełnianych przez przeciwników krytyki etycznej najbardziej absurdalny polega na niemożności uznania, że znaczna część tego, co nazywamy dziełami literackimi, jest etyczna nie tylko *implicite*, na różne opisane powyżej sposoby, ale jest także *explicitie* zorientowana na wywołanie reakcji etycznych. W przeciwieństwie do autorów niektórych utworów lirycznych czy żartobliwych i farsowych historii, autorzy wielu dzieł, które uznajemy za godne uwagi, poczuliby się urażeni, gdybyśmy odsunęli na bok wszelkie rozważania dotyczące ich przesłania etycznego (przybierającego często formę polityczną). W istocie, w przypadku niektórych spośród naszych najwspanialszych autorów – takich jak Milton, Dante, Swift – *jawne* przesłanie stanowi sedno ich utworów, w przypadku zaś wielu innych – jak Dickens, George Eliot, Tołstoj, Wallace Stevens, T.S. Eliot – pozbawienie ich dzieł takiego przesłania oznaczałoby wadliwe ukształtowanie całości doświadczenia.

Jednak dzieła te nie wyzwalają takiej samej uwagi etycznej. Potencjalny chaos wymaga od nas odwołania się do rozróżnień, które – jak powiedziałem na początku – są w sposób fatalny w skutkach ignorowane przez tych, którzy chcieliby oderwania estetyki od etyki i moralności¹².

Ile jest sposobów kształtowania sensu literackiego? Rzeczą użyteczną będzie najpierw prześledzić trzy przywołane przez Sheldona Sacksa, choć moim zdaniem jest to o wiele za mało, by objąć nimi całą literaturę.

Pomyślmy najpierw, jakim absurdem jest wykluczanie krytyki etycznej w przypadku omawiania dzieł, które są otwarcie polemiczne: utworów, które każdy doświadczony czytelnik rozpoznaje jako satyry¹³. Utwory te, jeśli uda im się zasłużyć na długotrwałe zainteresowanie, odsłaniają różne własności literackie i estetyczne: oryginalny styl, pasjonujące wątki, zabawne postaci. Ale gdy je czytamy (lub oglądamy oparte na nich przedstawienia), naszą uwagę przyciąga w pierwszej kolejności nie tocząca się akcja, lecz cele ich ataku. Jeśli czyta się *Rok 1984* jako „powieść”, jak gdyby fabuła tej książki miała dostarczać przyjemności lub ekscytacji, musi się być czytelnikiem ignorantem. Podjęcie krytycznej lektury takiego dzieła bez uwzględnienia wagi ataków Orwella na różne polityczne i moralne niegodziwości obraziłoby nie tylko implikowanego autora, „George’a Orwella”. Autor z krwi i kości, Eric Blair, uznałby nas po prostu za głupich. Omawianie filmu *Dr Strangelove* bez uwzględnienia jego przesłania satyrycznego, mogłoby ująć w niektórych kręgach filmoznawczych, ale twórcy filmu poczuliby się pominięci.

¹² Por. teksty dotyczące kontrowersji etycznych autorstwa Richarda Posnera, Marthy Nussbaum i mojego w numerze „Philosophy and Literature” z października 1998 roku.

¹³ Niedoświadczeni czytelnicy wciąż czytają *Podróżę Guliwera* jako narrację podróżniczą czy przygodową, łamiąc serce Swifta.

Różnicę między tego rodzaju satyrą a innymi typami opowieści można odkryć, sprawdzając – w razie kontrowersji – czy wszystkie wybory dokonywane w obrębie tekstu są podporządkowane intencji satyrycznej. W każdej satyrze można znaleźć elementy, których obecności nie da się usprawiedliwić, jeśli głównym celem była jedynie chęć zaintrygowania czytelnika sugestywną opowieścią. Tymczasem, jeśli siła satyry zostaje najdokładniej poświęcona na rzecz uwydatnienia pięknej, spójnej fabuły – dzieło to nie jest w pełni satyrą: jest albo nieudaną mieszanką, albo stało się – czymś innym. Sprawdzenie, czym jest owo „coś innego”, będzie celem dociekania etycznego, ale ponieważ tekst nie żąda go bezpośrednio – jako centralnej postawy odbiorczej, samo to dociekanie zostanie przemienione w coś innego, coś radykalnie innego od tego, do czego zachęca satyra.

Przechodząc od satyry do literatury drugiego typu, zastanówmy się, jak absurdalne byłoby wykluczenie rozważań etycznych z dyskusji nad *Boską komedią* Dantego czy *Rajem utraconym* Milтона, albo nad powieściami Toni Morrison *Umilowana* i *Raj*. We wszystkich tych dziełach, jak i w tysiącach współczesnych tak zwanych powieści, centralnym punktem organizującym tekst nie jest akcja czy intryga, ani określony cel satyryczny, ale szacowanie lub wpajanie *idei* albo zbioru idei, które autor przedstawia w sposób fabularny. Choć utwory te nie mogłyby odnieść sukcesu, jeśli nie zastosowano niezliczonych chwytów literackich, w tym interesujących wątków fabularnych, ostatecznym ich celem jest ukształtowanie świata idei w formie perswazyjnej. Teksty takie Sheldon Sacks nazywa apologami.

Wyobraźcie sobie, jak musi się czuć Toni Morrison, gdy krytycy odrzucają *Raj*, wytykając mglistość jego fabuły, podczas gdy Morrison napisała niezwykle złożone, posępne dzieło, które strona po stronie zmusza do *myślenia* o stosunkach rasowych i o tym, jak formy „białej” przemocy przeniknęły do „czarnego” świata. Omawianie *Umilowanej* pod względem jej struktury powieściowej, uznanie jej za absorbującą, poruszającą lub splątana historię, bez wzięcia pod uwagę zgody lub sprzeciwu wobec przenikającej całą książkę myśli, byłoby – jestem tego pewien – obraźliwe dla autora, a przynajmniej dla implikowanego autora¹⁴.

Pozostawiając na boku satyry i apologi, docieramy do utworów, które mają ująć nas tym, co Sacks nazywa „działaniami”: są to powieści takich autorów, jak Jane Austen, Cormac McCarthy czy – obniżając nieco kryteria oceny – Agatha Christie lub Louis L'Amour. Choć owe teksty często zawierają elementy satyry i apologu, elementy te są podporządkowane centrum, które stanowi działanie – zaangażowanie postaci w akcję, mające wzbudzić zainteresowanie czytelnika. Po dokładnym sprawdzeniu okazuje się, że każdy szczegół ma na celu zwiększenie efektu wywoływanego przez akcję, a przez to – zaabsorbowanie czytelnika fabułą. Nie zaskakuje fakt, że niejedyn autor, który próbował

¹⁴ Znalazłem tylko jedną pracę, która w odpowiedni sposób traktuje unikatowe wyzwania, jakie krytycy stawiają apologi, zwane powieściami; to świetna książka Davida Richtera *Fable's End: Completeness and Closure in Rhetorical Fiction*.

napisać pasjonującą historię, wpadał w furję, gdy postmoderniści i krytycy etyczni przykładali kryteria etyczne do tej czy innej wartości zawartej *implicitnie* w akcji lub wyrażonej bezpośrednio przez bohaterów bądź narratorów. Nie budzi też zdziwienia, że antyetyczni krytycy kategorycznie się sprzeciwiają, gdy my, krytycy etyczni, oskarżamy twórców pierwszorzędnych fabuł o antysemityzm, rasizm lub seksizm. Dla nich liczy się pięknie ukształtowana akcja, przekazana w zachwycającym, błyskotliwym, oryginalnym stylu. Poślijcie krytyków etycznych do diabła – tam, gdzie ich miejsce.

W przeciwieństwie do satyr i apologów, powieści oparte na akcji nie zachęcają wprost do krytyki etycznej. W gruncie rzeczy zakładają walkę między implikowanym autorem a każdym krytykiem etycznym, który wdziera się na scenę, pytając: „Czy lektura tej historii jest dla ciebie dobra czy zła?”. Owa walka musi być prowadzona za pośrednictwem środków zupełnie innych niż te, jakie stosuje się w przypadku zetknięcia z satyrami i apologami.

Tyle na temat trzech głównych rodzajów działań autorskich opisanych przez Sheldona Sacksa. Choć sam Sacks nigdy o tym nie wspomina, dla mnie jest oczywiste, że dzieli on fikcję narracyjną dokładnie tak samo, jak filozofowie – od Platona przez Kanta do dzisiaj – sklasyfikowali cele ludzkiego istnienia w ogólności: autorzy albo podążają za dobrem (poprzez satyrę starają się uczynić świat lepszym), albo za prawdą (poprzez apolog, nauczając prawdy), lub też za pięknem (przez stworzenie doskonale zbudowanych akcji czy intryg). Można by uniknąć wielu sporów, gdyby krytycy jasno stwierdzali, który z tych trzech celów mają na względzie, gdy chwalą lub potępiają tę czy inną opowieść.

Ale te trzy kategorie, wedle których uporządkowaliśmy utwory, są zbyt ogólne, by móc sobie poradzić z wszystkimi rodzajami dobra, prawdy i piękna, ku którym dążą autorzy. Na przykład – jak twierdzi Altieri (s. 30) – problem z obrońcami krytyki etycznej polega na tym, że nie uwzględniają oni etycznej doniosłości tego aspektu, czy też rodzaju, piękna, który Altieri nazywa lirycznością. Pod koniec życia sam Sacks badał potrzebę dodania czwartego rodzaju do wymienionych trzech, posługując się przy tym określeniem Altieriego. Czytając wielokrotnie powieści Virginii Woolf, nie mógł dopasować ich do żadnego z tych rodzajów (satyry, apologu czy akcji). Powieści te dążą bowiem do wywołania w pełni estetycznego odczuwania życia, ujętego w piękną fabułę, ale nie fabułę cechującą się spójnością czy zwartością akcji; raczej można ją określić jako serię pięknych ilustracji. Książki te w istocie nie oddziałują za pomocą akcji: nie proponują czytelnikom niczego, co by choć w przybliżony sposób przypominało absorbującą intrygę. Jeszcze łatwiej zauważyć, że nie funkcjonują one też jak apologi, przekazujące spójną myśl, lub satyry, atakujące grzechy i szaleństwa świata. Ocenianie tego lirycznego rodzaju za pomocą takich samych standardów, jakie stosuje się w odniesieniu do trzech rodzajów wymienionych wyżej, byłoby – jak zaczynał podejrzewać Sacks – radykalnym zniekształceniem.

Dodanie tego czwartego typu literatury nadal jest jednak uproszczeniem pejzażu fabuł, którego nigdy nie uda się zredukować do jakiejś ostatecznie zamkniętej listy gatunków¹⁵. Choć liczba tych klas nie może być nieskończona, wydaje się oczywiste, że autor może stosować różne rodzaje jakości i chwytów literackich, próbując stworzyć każdy możliwy (i dający się obronić) efekt: czystą farsę, dla hałaśliwej jedynie zabawy (specjalną odmianę „liryczności”); czyste ostrzeżenie przed nieuniknioną katastrofą (odmiana dążenia do dobra, ale inna od satyr i apologów); stymulowanie intensywnej, ale zdeorganizowanej myśli i eksperyment językowy, jak w przypadku *Finnegans Wake* (w pewnym sensie mamy tu do czynienia z dążeniem do prawdy, ale tak zróżnicowanej i nieuchwytej, że się nie objawia; byłoby absurdem potępienie tej powieści, dlatego że któreś z jej zdań razi nasze odczucia moralne). Przy niewielkim wysiłku jesteśmy w stanie każde doświadczenie literackie zaprząć do służby w dziele naprawy myśli, naprawy świata lub stwarzaniu nowego piękna.

IV

Typ literatury, który moim zdaniem jest najważniejszy we wszystkich rozważaniach dotyczących krytyki etycznej (i który zajmuje mnie najbardziej), nie ma żadnej nazwy i jest najmniej podatny na zwykłą etyczną kategoryzację. Gdy opowieści potrafią nie tylko zmusić nas do poważnych przemyśleń kwestii etycznych – opartych na przekonaniu, że jedne stanowiska etyczne są godne podziwu, a inne dyskusyjne lub niewybaczalne – ale też umieją wciągnąć nas w konflikty fabularne, niedające się oddzielić od tamtych przemyśleń, natrafiamy na coś, co uważam za najbardziej zachwycające zaproszenie do krytyki etycznej. Fabuła tych opowieści nie tylko pokazuje cnotę i występki w konflikcie; sama historia *składa się* z konfliktu między dającymi się obronić stanowiskami moralnymi czy etycznymi; akcja toczy się zarówno we wnętrzu bohaterów opowieści, jak i w umyśle czytelnika, borykającego się ze sprzecznymi wyborami, postawionego wobec konieczności dokonania osądu.

Weźmy za przykład powieści Henry’ego Jamesa, które czasem opisuje się jako stojące ponad moralnością lub odporne na krytykę etyczną. Nigdy nie są one moralistyczne w tym sensie, że nie dają się sprowadzić do prostego kodeksu, którego przestrzeganie zapewnia najwyższe błogosławieństwo. Jednocześnie utwory te zawsze odsłaniają przed uważnym czytelnikiem długą listę sądów na temat tego, co stanowi usprawiedliwione, a co niewybaczalne ludzkie zachowanie. Nie ma nic bardziej naiwnego niż analiza krytyczna tych utworów dokonywana tak, jak gdyby były one etycznie neutralne. Każdy czytelnik *Portretu damy*, który nie potrafi uznać Gilberta Osmonda za potwornie

¹⁵ Zob. W.C. Booth, *What Does It Take to Make a New Literary Species?*, „Hypotheses: Neo-Aristotelian Analysis” 1995, nr 15, s. 11–12.

niemoralnego łotra, zszokowałby mnie i być może doprowadził do furii samego Jamesa. Jak moglibyśmy uznać, że autor, który, przygotowując drugie wydanie książki, przeredagował opinię Osmonda o Isabel z „jasna i miękka jak kwietniowy obłok” na „tak łagodnie poddająca się jego potrzebie, jak rączka z kości słoniowej poddaje się dłoni”, nie chciał zasugerować dobitnie negatywnego osądu tego manipulatora¹⁶. Jednocześnie żaden czytelnik nie może zredukować akcji do dającego się łatwo wyjaśnić konfliktu między takim oto łotrem a naszą bohaterką. Dlatego James podwaja akcję: rozgrywa się ona w obrębie napisanej opowieści oraz w umyśle czytelnika, w pełni pochłoniętego dylematem, przed którym staje Isabel.

Jeszcze bardziej uderzającym przykładem tej pozbawionej nazwy podkategorii apologu, przykładem pobudzającej myśl akcji, która nie daje się zredukować do streszczenia czy prostej tezy, jest *The Wings of the Dove* (polski tytuł: *Miłość i śmierć w Wenecji*). Nie można dokonać prawidłowego podsumowania przebiegu zdarzeń, ponieważ toczą się one w czterech umysłach: w umyśle Kate Croy, przeżywającej konflikty, w które wikła ją Henry James; w umyśle Mertona Denshera, wpłatanego w inny układ konfliktów umiejętnie udratyzowanych przez autora; w umysłach czytelnika, a także autora, poddanych doświadczeniu podwojonych konfliktów – Kate i Mertona oraz zawiłości wynikających z zastosowania techniki punktów widzenia, jakiej wymaga złożona fabuła.

Niektóre wartości moralne tej powieści są tak jednoznaczne, jak każda rozprawka ze szkółki niedzielnej lub zwykły apolog: James sugeruje na przykład – choć nigdy nie stwierdza tego wprost – że zawsze, w każdych okolicznościach, jest rzeczą złą wyludzenie majątku od bezbronnej, umierającej kobiety, udając, że się do niej zaleca, podczas gdy jest się związanym z inną kobietą. Merton to wie, wie to James; czytelnicy, na których liczy James, też to wiedzą, choć niektórzy, rzecz jasna, mogą tego nie uchwycić, lub uchwyciwszy – odrzucić, być może uznając, że z tego czy innego względu jest to bez znaczenia¹⁷. Ale co pomyślałby James o krytyku, który gotów byłby chwalić literackie zalety *The Wings of the Dove*, nie wspominając o tym, jak genialnie połączył autor godne podziwu i głęboko w niej zakorzenione walory Kate z upadkiem moralnym. Krytyka, która pomija milczeniem etyczne sedno tego osiągnięcia estetycznego, jest po prostu naiwna, a krytyka etyczna, która opi-

¹⁶ Wiele dokonanych przez Jamesa poprawek przy przygotowywaniu edycji nowojorskiej miało na celu zwiększenie moralnej świadomości czytelnika. Zob. zwłaszcza, co dzieje się z różnymi wyborami manipulującego narratora w *Autografach Jeffreya Asperna*.

¹⁷ Pełne podsumowanie etycznych skutków lektury *Miłości i śmierci w Wenecji* można znaleźć w moim artykule: *The Ethics of Forms: Taking Flight with „The Wings of Dove”* [w:] *Understanding Narrative*, red. J. Phelan, P.J. Rabinowitz, Columbus 1994, s. 99-135. W *Love's Knowledge* Marthy Nussbaum (s. 125-147) można znaleźć omówienie *The Golden Bowl* Jamesa, które jest obszerniejszym rozważaniem na temat tego rodzaju „kazuistycznego apologu” – co jest terminem, któremu mogłaby się sprzeciwić sama Nussbaum, i który nigdy się nie przyjmie. Dobrze omówienie kwestii moralnych w dziełach Jamesa można znaleźć w: R.B. Pippin, *Henry James and Modern Moral Life*, New York 2000.

suje tylko konflikty, nie pozwalając na wyrażenie zgody lub sprzeciwu, jest tchórzostwem. Każdy czytelnik, który uważa, że Densher powinien pójść na całość i zrealizować swój nikczemny w stosunku do Kate plan, powinien to otwarcie powiedzieć, zasługując na mój i Jamesa sprzeciw: pełny efekt estetyczny dzieła *zgodny z zamierzeniami* został odebrany każdemu czytelnikowi gotowemu powiedzieć: powieść nie jest tak dobra, za jaką uchodzi, ponieważ narzuca tę źle pojętą cnotę purytańską (lub wiktoriańską, lub cnotę klasy średniej).

Z takich różnic zdań może się wyłonić najbardziej produktywna krytyka literacka. Gdy zabieramy się do niej na poważnie, żadna strona nie może czuć się w pełni zwycięska. Obie strony dowiedzą się, że coś przeoczyły: coś, co dotyczy samego dzieła albo świata wartości etycznych, w którym wszyscy żyjemy. I obie strony, zarówno w samym akcie lektury danego utworu, jak i w podejmowanej na jego temat dyskusji, doświadczają etycznego rozwoju, który bywa rezultatem tego rodzaju traktowanych poważnie starć.

Nic z tego, co tu napisałem, nie może pomóc w udowodnieniu jednej z moich dwóch tez, jeśli przez udowodnienie rozumiemy „ruch ku niemożliwości racjonalnej niezgody”. Moment kulturowy, w jakim się znajdujemy, uprawomocnia wiele różnych twierdzeń: purystom pozwoli uznawać, że poglądy etyczne i polityczne są bez znaczenia w przypadku osądu dzieła literackiego, a zwolennikom oddzielenia faktów od wartości nadal pozwoli trwać w przekonaniu, że zawsze, gdy na scenie zjawiają się wartości, umykają z niej w popłochu prawdziwa wiedza i racjonalność. Mody intelektualne przemijają dużo wolniej niż mody w dziedzinie ubiorów. Oczekując cierpliwie na ich zanik, możemy jednak wciąż przypominać purystom i tym, którzy unikają jak ognia odwoływania się do „wartości”, że za każdym razem, gdy poddają się opowieści, czy to prywatnie czy publicznie, natykają się na dowody obalające ich dogmaty.

Przełożył Jakub Czernik

BIBLIOGRAFIA

- Booth W.C., *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, Berkeley 1988.
- Booth W.C., *The Ethics of Forms: Taking Flight with „The Wings of Dove”* [w:] *Understanding Narrative*, red. J. Phelan, P.J. Rabinowitz, Columbus 1994, s. 99–135.
- Booth W.C., *Of the Standard of Moral Taste: Literary Criticism as Moral Inquiry* [w:] *In Face of the Facts: Moral Inquiry in American Scholarship*, red. R. Wightman Fox, R.B. Westbrook, New York 1998, s. 149–180.
- Booth W.C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1983.
- Booth W.C., *What Does It Take to Make a New Literary Species?*, „Hypotheses: Neo-Aristotelian Analysis” 1995, nr 15, s. 11–12.
- Calisher H., *Portrait of a Pseudonym*, „American Scholar” 1998, nr 67, s. 53–61.
- Critics and Criticism, Ancient and Modern*, red. R.S. Crane, Chicago 1952.

- Empson W., *Seven Types of Ambiguity*, New York 1966.
- Nussbaum M.C., *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, New York 1990.
- Pippin R.B., *Henry James and Modern Moral Life*, New York 2000.
- Richter D., *Fable's End: Completeness and Closure in Rhetorical Fiction*, Chicago 1974.
- Sacks S., *Fiction and the Shape of Belief: A Study of Henry Fielding with Glances at Swift, Johnson and Richardson*, Berkeley 1964.
- Singer M., *What Are You Afraid Of? Terror Is Stephen King's Medium, But It's Not the Only Reason He's So Popular – and So Frightening*, „New Yorker”, 7 września 1998, s. 56–67.
- Steiner W., *The Scandal of Pleasure*, Chicago 1995.

WHY CAN'T ETHICAL CRITICISM BE EASY?

The article attempts to defend ethical criticism against opponents who consider that textual analysis cannot take into consideration ethical issues, and makes an effort to prove that not all ways of speaking about ethics and literature have anything to do with ethical criticism. In spite of different approaches to the issue of ethical criticism, the existence of the “ethical power of art” is undeniable. Although the above fact is quite obvious and universally recognized, literature scholars in most cases do not wish to deal with this aspect of literature. As different genres and different types of literary texts incite to the formulation of ethical judgments, arguments and contentions concerning ethical issues may only be solved by critical pluralism.