

ELAINE FREEDGOOD

CZYTAJĄC RZECZY*

[Przeszłość] ukryta jest poza jej [tj. inteligencji] dziedziną i poza jej zasięgiem, w jakimś materialnym przedmiocie [...], którego się nie domyślamy¹.

Powieść wiktoriańska opisuje, kataloguje, określa ilościowo rzeczy, a wręcz, mówiąc wprost, zalewa nas nimi – dylizansami, chusteczkami, kamieniami księżycowymi, testamentami, szpicrutami, wszelkiego rodzaju przyrządami żeglugowymi, sukniami z muślinu, jedwabiu i wełny merynosów, kawą, winem bordo i kotletami. Cisnące się zastępy przedmiotów spychają narrację ze stron powieści². Rzeczy te przytłaczają nas często, przynajmniej w jakimś stopniu, ponieważ nauczyliśmy się je traktować jako w dużej mierze pozbawione znaczenia. Zgodnie z długo obowiązującymi zasadami interpretacji powieści wiktoriańskiej uwaga czytelnika winna być skupiona przede wszystkim na podmiotach oraz fabule. Tym samym zostaje ona *implicite* odwrócona od większości powieściowych przedmiotów. „Rzeczy” występujące w powieści nie są traktowane poważnie nawet w ostatnich czasach, w których krytyka przypisuje dużo większe znaczenie szczegółom, fetyzom oraz kulturze materialnej. Oznacza to, że rzeczy po prostu najczęściej nie są w ogóle interpretowane³. Rodzi się zatem pytanie: jaka wiedza pozostaje

* Tekst ten, w wersji oryginalnej zatytułowany *Introduction: Reading Things*, stanowi wstęp do książki E. Freedgood *The Ideas in Things. Fugitive Meaning in the Victorian Novel* (The University of Chicago Press 2006).

¹ M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*. T. 1: *W stronę Swanna*. Przeł. T. Boy-Żeleński. Warszawa 2000, s. 77.

² Oczywiście, są powieści, które trzeba uznać pod tym względem za wyjątki, zwłaszcza powieści A. Trollope’a. Szczególnie interesujące omówienie tego nikłego świata literatury można znaleźć w: A. Briggs, *Victorian Things*. Bury St. Edmunds 1996. – A. H. Miller, *Novels behind Glass: Commodity Culture and Victorian Narrative*. Cambridge 1995, rozdz. 5.

³ Wstępna lista pozycji, które traktują rzeczy poważnie, zawiera następujące publikacje: E. S. Apter, *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France*. Ithaca 1991. – *Fetishism as Cultural Discourse*. Ed. E. S. Apter, W. Pietz. Ithaca 1993. – B. Brown: *The Material Unconscious: American Amusement, Stephen Crane, and the Economies of Play*. Cambridge, Mass., 1996; *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature*. Chicago 2003. – „Critical Inquiry” t. 28, nr 1 (jesień 2001) (wyd. specjalne): *Things*. Ed. B. Brown. – A. R. Jones, P. Stallybrass, *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*. Cambridge 2000. – *Border Fetishism: Material Objects in Unstable Spaces*. Ed. P. Spyer. New York 1998. – N. Schor, *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine*. New York 1987.

nieodkryta i niezbadana, bezpiecznie zawoalowana w słowach, które zdawały się określać pozornie zupełnie błahę i nieistotne rzeczy? *The Ideas in Things* to książka oparta na założeniu, że poddawane jak dotychczas znikomej interpretacji rzeczy występujące w powieści realistycznej skrywają w sobie całe archiwa krytyczne wiedzy kulturowej.

W trzech pierwszych rozdziałach książki zostaje przedstawiona interpretacja przedmiotów pojawiających się w trzech znanych powieściach wiktoriańskich, które są bez wątpienia obciążone historiami imperialnymi i industrialnymi. Są to mahoniowe meble w *Dziwnych losach Jane Eyre*, perkalowe zasłony w *Mary Barton* oraz tytoń „murzyńska głowa” w *Wielkich nadziejach*. Każdy z tych przedmiotów jest wspominany wielokrotnie, często w kluczowych momentach narracji. Równocześnie jednak nic nie wskazuje na to, aby miały one jakieś znaczenie wykraczające poza ograniczoną bądź słabą funkcję metonimiczną⁴, która jest zazwyczaj „dozwolona” w tradycyjnym nurcie interpretacji powieści wiktoriańskiej. Zgodnie z tym nurtem mahoniowe meble oznaczają, że choć Jane należy do kręgu nowobogackich, nie ma typowego dla tej grupy ludzi gustu; zasłony w domu Bartonów wskazują, że jego należący do klasy pracującej mieszkańcy są domatorami oraz że czytelnicy wywodzący się z klasy średniej mogą się nimi bez obaw interesować; „murzyńska głowa” zwraca uwagę na to, że Magwitch uznaje siebie za niewolnika, a dokładniej: za czarnego niewolnika swojego dawnego partnera Compeysona⁵. W hierarchii retorycznej tekstu przedmioty te są w dużym stopniu pozbawione znaczenia – nie osiągają rangi metaforycznej; sugerują lub wzmacniają znaczenie tego, co już wiemy o podmiotach, które się nimi posługują. Każdy jednak z przedmiotów, gdy zbadamy go w istocie jego „przedmiotowości”⁶, miał ogromne znaczenie w świecie, w którym powstał tekst. A zatem nagromadzona w tych rzeczach wiedza ma związek z makabrycznymi szczegółami konfliktów i podbojów, do których dana kultura nie może się tak po prostu przyznać. Nie może ich także trwale wymazać z pamięci, jeśli ma zachować umiejętność, po pierwsze, odnoszenia się do historii jako źródła wiedzy na swój własny temat, a po drugie – realizowania przyszłości.

Czytelnik, który dąży do odtworzenia (a raczej wyobrażenia) materialnych właściwości powieściowych rzeczy musi bronić się przed pokusą alegoryzowania i winien przestrzegać protokołu kolekcjonera w formie, w jakiej opisał go Walter Benjamin w *Pasażach*:

⁴ Przedstawiam tu metodę „silnej” interpretacji metonimicznej, która jest czymś odmiennym od tego, co określam mianem konwencjonalnej lub „słabej” interpretacji metonimicznej. Omówię również szczegółowo moją definicję metonimii, jednakże na tym etapie posługuję się stosunkowo niestabilną i nieprecyzyjną definicją podręcznikową. Jest tak z dwóch względów: po pierwsze, analizuję tradycyjne rozumienie tej figury w literaturze pięknej, a po drugie – definicji takiej używa się rutynowo jako punktu wyjścia.

⁵ Po powrocie do Anglii Magwitch wyjaśnia Pipowi, że czuł się jak „czarny niewolnik” swojego współnika Compeysona. Zob. Ch. Dickens, *Wielkie nadzieje*. Przeł. K. Beylin. Wstęp H. Z. Brodowska-Suwała. T. 2. Warszawa 1953, s. 101.

⁶ Jones i Stallybrass (*op. cit.*, s. 8) podkreślają, że teoria fetyszyzmu Marksa była „teorią fetyszyzmu towaru, a nie przedmiotu. [...] Dopiero gdy opróżnimy przedmiot z jego »przedmiotowości«, można go traktować jako towar wymienny na rynku”. Spostrzeżenie to oparte jest na teorii G. Lukácsa (*Historia i świadomość klasowa: studia o marksistowskiej dialektyce*. Przeł., wstęp M. J. Siemek. Warszawa 1988, s. 214), który twierdzi: „Ta racjonalna obiektywizacja zakrywa przede wszystkim – jakościowy i materialny – bezpośrednio rzeczowy charakter wszelkich rzeczy”.

Alegorysta stanowi poniekąd przeciwieństwo kolekcjonera. Zrezygnował on z objaśniania rzeczy drogą poszukiwań spraw pokrewnych. Wyzwała rzeczy z ich kontekstów i od początku kwestię wyjaśnienia ich sensu pozostawia własnemu, głębokiemu namysłowi. Natomiast kolekcjoner jednoczy to, co pokrewne i wzajem przynależne, dzięki czemu potrafi czasem udzielić wyjaśnień o rzeczach na podstawie łączących je powinowactw lub chronologii⁷.

Wynika z tego w praktyce, że do zrozumienia możliwie najszerszego zakresu znaczeń, np. mahoniowych mebli w *Dziwnych losach Jane Eyre*, konieczne jest poznanie historii wyczerpania zasobów drzewa mahoniowego na Maderze oraz w rejonie Karaibów (dwa główne źródła bogactwa w powieści), a następnie poznanie zmiennych losów upraw rynkowych – winogron i cukru, które zajęły miejsce mahoni. Niezwykle istotna jest też wiedza na temat historii Madery jako miejsca, gdzie narodziło się nowożytne niewolnictwo plantacyjne i skąd wyeksportowano je na Karaiby. Równie ważna okazuje się historia mebli oraz znajomość właściwości mahoni, które umożliwiły wprowadzenie pewnych innowacji stylowych w XVIII wieku. Ponadto, z perspektywy kulturowej, trudno tu także nie wspomnieć znaczenia tychże innowacji w epoce wiktoriańskiej.

Taka analiza społecznych i środowiskowych kolei losu mahoni uniemożliwia czytelnikowi pospieszne przypisanie mu znaczenia. Mahoń staje się zatem czymś więcej niż słabym metonimem bogactwa i gustu. Symbolizuje przede wszystkim sam siebie. Opowiada historię imperialnej dominacji – historię wylesienia i niewolnictwa od Madery po Jamajkę, które stanowią tło dla głównej fabuły powieści *Dziwne losy Jane Eyre*, gdzie (psychologicznie wspomagane) samobójstwo Berthy Mason skazuje imperium na niepamięć. Po śmierci Berthy dostrzegamy w powieści powrót do atmosfery zacisza domowego nie tylko w odniesieniu do miejsca zamieszkania, ale również w wymiarze narodowym. Twierdzę, że „wpisana” w stare mahoniowe meble przemoc oznacza powrót tego, co zostało stłumione lub zagłuszone w kontekście imperialnym. Przemoc wskazuje również na to, że mahoniowe meble nie znajdują się do końca na swoim miejscu.

Proces ten nie zmierza do „czytania” powieści w tradycyjnym sensie. Celem jest natomiast to, co Pierre Macherey określa mianem „rozłamu” w powieści, tj. ta chwila, gdy czytelnik dostrzega „podział, który, o ile powieść go posiada, jest nieuświadomiony”. Ten nieuświadomiony podział pozwala nam ujrzeć „historię rozgrywającą się poza granicami powieści, a jednocześnie wkraczającą już na jej terytorium”. Ów rozłam, to nie do końca opowiedziane tło historyczne, umożliwia „wytyczenie szlaku prowadzącego od nawiedzanej/dręczonej powieści do tego, co jest źródłem owego udręczenia/nawiedzenia”⁸. Również wzdłuż tego szlaku przebiega rozwój alegorii w *The Ideas in Things*, co jest zgodne ze słowami Benjamina: „w każdym kolekcjonerze jest coś z alegorysty, a w każdym alegoryście – coś z kolekcjonera”⁹. Alegorie te zostają przedstawione dopiero po pracowitym obcowaniu z metodą kolekcjonera, zgodnie z którą metafory i alegorie są konstruowane stosunkowo późno. Innymi słowy, przedstawiam ostatecznie alegorie interpretacyjne, w których kieruję się logiką narracyjną powieści znacznie uważniej niż w przypadku silnej interpretacji metonimicznej, od której zaczynam; jednak

⁷ W. Benjamin, *Pasaże*. Red. R. Tiedemann. Przeł. I. Kania. Pośl. Z. Bauman. Kraków 2005, s. 239.

⁸ P. Macherey, *A Theory of Literary Production*. Transl. G. Wall. London 1986, s. 94.

⁹ Benjamin, *loc. cit.*

z tym rodzajem interpretacji zwlekam do czasu nabycia wiedzy kolekcjonera. Zaczynam zatem od przedmiotów, a nie od podmiotów i fabuły, i pozostaję w ich kręgu trochę dłużej, niż na ogół pozwala na to interpretacja powieściowa.

Dojrzała powieść wiktoriańska (ang. „*the mid-Victorian novel*”) jest szczególnie bogatą kopalnią ulotnych znaczeń pozornie pozbawionych symbolicznego sensu przedmiotów. Nie sądzę, aby istniały metody, za których pomocą moglibyśmy dowieść, lub przynajmniej próbować dowodzić, że w wiktoriańskiej literaturze rzeczywiście istnieje więcej przedmiotów niż w literaturze wcześniejszych epok. Mimo to Cynthia Wall twierdzi, iż można mówić o ogólnej różnicy jakościowej w przedstawianiu przedmiotów między wiekiem XVIII a XIX. Wraz z postępem wieku XIX spotykamy coraz więcej opisów przedmiotów, a opisy szczegółowe zyskują na znaczeniu. Na przestrzeni wieku XVIII natomiast „tradycyjna, głęboka podejrzliwość w odniesieniu do opisu jako przeszkody dla narracji” usunęła się w cień, „stwarzając dogodne warunki do wchłonięcia tego, co naddane przez kontekst”. W wieku XIX „świat dóbr» Barthes’a przyzwyczaił się do siebie” i rzeczy zaczęły „domagać się większej uwagi”¹⁰. Rosnące uznanie dla coraz bardziej szczegółowych opisów sprzyjało rozwojowi typowego dla literatury wiktoriańskiej „mieszmaszu” powieściowego. Nawet jednak przy pomocy owego poszerzonego aparatu deskryptywnego powieści nie udaje się ostatecznie zorganizować bogatego zasobu faktycznych dóbr XIX-wiecznych: nie są one zadowalająco (realistycznie) przedstawione, nie zostają także przypisane wiarygodnym miejscom symbolicznym.

Celem książki *The Ideas in Things* jest zatem analiza realizmu, a raczej, mówiąc bardziej precyzyjnie, realizmu w takiej formie, w jakiej przejawia się on w powieści pochodzącej ze środkowego okresu epoki wiktoriańskiej. Ze względu na charakteryzujący tę powieść brak spójnego systemu symbolicznego wydaje się ona szczególnie dogodnym miejscem do odfetyszowania towarów, których obfitość rozsadza powieść od środka. Odfetyszowanie jest jednak zadaniem niemożliwym do wykonania, jeśli przynajmniej w jakimś stopniu dajemy wiarę sztuczkom fetyszizmu towarowego¹¹. Według Michaela Taussiga „rozwikłanie fetyszu nie jest jeszcze dostrzegalne na horyzoncie ludzkich możliwości”¹². Taussig należy do grupy krytyków ostatnich czasów, którzy dokonali rewizji postrzegania fetyszizmu i przeszli od fetyszizmu rzeczy do definiowania go jako sposobu rozumienia przedmiotów oraz stosunków społecznych – a o nich zapominamy ze względu na utowarowienie¹³. Ogromnym paradoksem dojrzałej powieści wiktoriańskiej jest to, że w swej treści ma nam ona do zaoferowania całą masę towarów, a jednocześnie nie radzi sobie z regularnym utowarowieniem tych przedmiotów na poziomie formalnym. Innymi słowy, powieść „pozwała” nam czytać przedmioty jako rzeczy.

¹⁰ C. Wall, *The Rhetoric of Description and the Spaces of Things*. W zb.: *Eighteenth-Century Genre and Culture: Serious Reflections and Occasional Forms: Essays in Honor of J. Paul Hunter*. Ed. D. Todd, C. Wall. Newark 2001, s. 261. Dziękuję Adrienne Ghaly za to źródło.

¹¹ S. Žižek (*The Plague of Fantasies*. London 1997, s. 98) podkreśla, że „pojęcie fetyszizmu jednoczy nierozzerwalnie krytykę ideologii i ideologię jako taką: poprzez gest odrzucenia ideologii (krytykowanie iluzji i ślepoty »prymitywnego« Innego, oddawanie czci fałszywym idiom) krytyka powiela ideologiczny gest”.

¹² M. Taussig, *My Cocaine Museum*. University of Chicago Press 2004, s. XVIII.

¹³ Zob. pozycje wymienione w przypisie 3 oraz *My Cocaine Museum* Taussiga.

Postaram się mimo wszystko unikać odnoszenia się do fetyszyzowania lub ofetyszyzowywania powieściowych przedmiotów. Znacznie lepszym sposobem opisanie metody czytania rzeczy, przedstawionej w *The Ideas in Things*, jest stwierdzenie, iż punkt wyjścia książki stanowi literalna interpretacja, kolejnym zaś etapem jest dość długi proces poszukiwań metonimicznych poza tekstem. W trakcie tych poszukiwań stosowane są metody badawcze, których zapewne użyłby kolekcjoner Benjamina, jeśli byłby badaczem literatury wiktoriańskiej. Literalne czytanie rzeczy jest wprawdzie pewnego rodzaju mylącym manewrem, tymczasowym i zręcznym unikaniem mediacyjnego dyktatu literackiego przedstawiania, ale pozwala ono unikać stereotypowych odczytań metaforycznych, które wykluczają interpretację realistycznych rzeczy. Należy przy tym pamiętać, że „to, co literalne, jest, w większości kontekstów, metaforyczne”¹⁴. A zatem pogląd, że rzeczy można odczytywać literalnie, wydaje się raczej pewnym pragnieniem lub dążeniem, a nie metodą.

Badanie metonimiczne, które następuje po etapie interpretacji literalnej, jest bez wątpienia uzależnione od pośrednictwa historyków tekstyliów i tytoniu, leśnictwa i meblarstwa. Natomiast na dokonany wybór przedmiotów wpływ miały struktury myśli i uczuć wywodzące się z myśli krytycznej, której źródłem można się doszukiwać w marksistowskich badaniach kulturowych, studiach nad kulturą i imperializmem, teorii postkolonialnej oraz teoriach władzy i podmiotowości od Franza Fanona i Sigmunda Freuda, po Michela Foucaulta i Judith Butler. W rezultacie powstała metoda przedstawiona w pierwszych trzech rozdziałach *The Ideas in Things*, zgodnie z którą odszukujemy zdeterminowane historycznie i teoretycznie materialne cechy charakterystyczne przedmiotów poza ich bezpośrednim kontekstem występowania w powieści. Przedmioty te są potem odsyłane do ich powieściowych domów, które mogą zamieszkiwać, emanując zarazem znaczeniem, jakiego nie miały w ogóle lub miały je w sposób nieuprawniony w poprzednich nurtach interpretacji literacko-krytycznej.

W rozdziale czwartym odczytuję narratora w powieści *Miasteczko Middlemarch* jako wczesnego nauczyciela tego typu interpretacji literackiej, która długo uniemożliwiała silne czytanie metonimiczne podjęte w poprzednich rozdziałach. Twierdę, że George Eliot, świadoma twórczyni powieści jako gatunku „literackiego”, zaczyna ograniczać i przypisywać znaczenie przedmiotom literackim, a tym samym doprowadza do końca wątki rozpoczęte, jakkolwiek mimowolnie i niechętnie, przez obszerniejsze powieści wczesnego okresu wiktoriańskiego. Narrator w *Miasteczku Middlemarch* aktywnie odwołuje czytelnika od niezależnego przypisywania znaczenia. Dlatego właśnie wspomniana w pierwszym akapicie powieści „zwyczajna sukienka” Dorothei jest przedmiotem wyczerpujących wyjaśnień narratora przez kilka następnych stron, co gwarantuje przypisanie temu stylowi ubioru prawidłowych asocjacji historycznych, religijnych i ekonomicznych. W takich opisach nawarstwiają się struktury odczytywania znaczenia. A zatem można stwierdzić, że jest to tekst czytelny w trakcie stawiania się tekstem pisalnym, co oznacza, że jest to tekst, który uczy czytelnika, jak prawidłowo „dopisać” to, co nie zostało napisane w języku literackim.

Tekst modernistyczny może wymagać od nas wykonania wielu czynności, np.

¹⁴ G. Bezeckzy, *Literal Language*. „New Literary History” 2213 (1991), s. 610.

„dopisania” części, które nie zostały napisane, nie możemy jednak zrobić tego w sposób dowolny. Musimy raczej postępować zgodnie z przyswojoną przez nas gramatyką znaczenia, którą poznaliśmy (jako jednostki, jako kultura) w powieściach i w krytyce literackiej. Tekst czytelny wydaje się dużo mniej wymagający, ponieważ dokonuje za nas identyfikacji sporej liczby logicznych związków w powieści. Zarazem jednak nie definiuje wielu z nich, ponieważ po prostu musi pozostawić pewne kwestie niedopilnowane pod względem symbolicznym. Zgodnie z niniejszą analizą tekst czytelny jest strukturą, w której czytelnik może aktywnie uczestniczyć w pisaniu przedmiotów.

Figuralna struktura realizmu, zgodnie z jej definicją, pozwala zarówno na wyrażenie, jak i na kamuflaż pożądania. Jean Laplanche i Serge Leclaire twierdzą, że metonimia „ze względu na swą niewyczerpaną moc przeniesienia/substytucji [...] jest wykorzystywana właśnie do oznaczania i jednoczesnego maskowania braku, z którego pożądanie się wywodzi i w którym się nieustannie pograża”¹⁵. Podkreślając niejako rozdzwięk (rozdzwiek odnoszący się do braku) dzielący francuską i anglosaską analizę metonimii, a także ogólniej – realizmu, Garrett Stewart zauważa: „interpretacja literacka zaspokaja pożądanie w świecie formy. Realistyczna interpretacja literacka zaś zaspokaja pożądanie w formie świata”¹⁶. Jednakże zaspokojone przez realizm pożądanie potrzebuje świata mającego formę o relatywnie luźnej strukturze symbolicznej, tzn. takiej, do której wejście i w której interwencja jest swobodniejsza niż w przypadku późniejszych, bardziej napiętych, ściślejszych struktur. Właśnie ta „swoboda” interwencji charakteryzuje braki przywoływane przez Laplanche’a i Leclaire’a: miejsca, możliwości oznaczane i maskowane przez metonimię, w których pożądanie wielokrotnie, na szczęście dla XIX-wiecznej działalności wydawniczej, wylania się i zatapia w śmierci.

Miasteczko Middlemarch jest przykładem na to, w jaki sposób „literacka” powieść zmienia znaczenie, a zarazem stabilizuje nasze postrzeganie fundamentu symbolicznego literatury. Niezawodność oraz powtarzalność procesu literackiego odczytywania znaczeń zależą dużo bardziej od stabilności metafor niż od nieprzewidywalności metonimów. Dlatego w ukształtowanej przez samą powieść oraz przez jej krytyków praktyce czytania powieści, metafory, które są stosunkowo rzadkimi figurami w prozie, stanowią szkielet struktury symbolicznej. Natomiast rozrzucone w całej powieści metonimy zdobią tę strukturę, choć jej w żaden sposób nie determinują. Modernizm i postmodernizm oraz strukturalizm i poststrukturalizm bez wątpienia w ogromnej mierze skomplikowały nasze wyobrażenia o interpretacji. Mimo to tematyczna interpretacja nakierowana na czytelnika (interpretacja zwrotna), która polega na wyszukiwaniu metafor i która stała się praktyką raczej niskich lotów, nadal odnosi się do przedmiotów literatury realizmu¹⁷.

¹⁵ J. Laplanche, S. Leclaire, *The Unconscious: A Psychoanalytic Study*. Transl. P. Coleman. „Yale French Studies” 48 (1972), s. 151.

¹⁶ G. Stewart, *Dear Reader: The Conscripted Audience in Nineteenth-Century British Fiction*. Baltimore 1996, s. 3–4.

¹⁷ D. Mao (*Solid Objects: Modernism and the Test of Production*. Princeton 1998, s. 13) opisuje „jedną z najbardziej charakterystycznych cech modernizmu – przejście od starej tradycji, w której przedmiot jest traktowany przede wszystkim jako element oznaczający coś innego lub jako składnik malowniczej obfitości, do nowego porządku, w którym jego wartość nie jest uzależniona ani od metaforyczności, ani od marginalności”. W niniejszej książce podejmuję polemikę z tą definicją modernizmu i z wynikającym z niej postrzeganiem realizmu oraz literatury wiktoriańskiej.

Jest to symptom utowarowienia przedmiotów. W podsumowaniu książki sformułowana zostanie teza, w myśl której epoka wiktoriańska w fazie dojrzałej, w tym jej powieściowe przedmioty, nie była jeszcze w pełni ogarnięta tym rodzajem fetyszyzmu, jaki Marks i marksiści przypisywali kulturze przemysłowej. Przekształcenie towaru w abstrakcyjną wartość pieniądza, spektakularyzacja dóbr konsumenckich, wyalienowanie rzeczy z ich ludzkich i geograficznych źródeł – to tylko kilka z wielu sposobów obrazowania rzeczy w tym zatłoczonym świecie. W wiktoriańskich rzeczach można odnaleźć całe zastępy pojęć – abstrakcja, alienacja i spektakularyzacja – konkurujących o pozycję z innymi rodzajami relacji przedmiotowych, których znaczenia prawdopodobnie nie potrafimy jeszcze ocenić. Kultura towarowa rozwijała się powoli. Poprzedziła ją, a nawet zdecydowanie „przeżyła”, wiktoriańska „kultura rzeczy”, która w porównaniu z naszą kulturą stanowiła bardziej ekstrawagancką formę relacji przedmiotowych. Ponadto systemy wartości w tej kulturze nie były od siebie nawzajem wyizolowane, a wyobrażenia wartości i znaczenia miały o wiele mniej restrykcyjny charakter niż obecnie. Kultura rzeczy do dziś zachowała się w marginesowych lub zubożonych formach i praktykach kulturowych, w których pozornie prozaiczne lub pozbawione znaczenia przedmioty mogą niespodziewanie nabrać, lub też mogą im zostać przypisane, wartości i znaczenia. Krótko mówiąc, chodzi tu o takie przestrzenie kulturowe, jak np. pchli targ, opowiadania detektywistyczne, loteria czy komedia romantyczna, w których odnaleziony przedmiot może w sposób przekonujący zostać pozbawiony przypadkowości.

Wiktoriańska kultura rzeczy umożliwia powstanie niniejszej książki, ponieważ przekazała nam w spadku bogate archiwum opowieści o rzeczach. Rodzaj utworów, o jakim tu mowa, jak np. literatura produkcji przemysłowej oraz związana z nią skarbnica tekstów przedstawiających szczegółowy opis materialnych łupów imperium, jest zadziwiająco mało znany, jeśli weźmiemy pod uwagę sukces systemu, który te utwory sławi¹⁸. Opowiadają one historie, którymi nie ma w zwyczajnym życiu zajmować się teoria literacka, czy to w odmianie marksistowskiej, czy historycyzycznej, czy postkolonialnej, ponieważ obracają się wokół przedmiotów, zazwyczaj przez nas nie interpretowanych. *The Ideas in Things* przytacza niektóre historie zawarte we wspomnianym archiwum, a ponadto analizuje, w jaki sposób nasze czytanie rzeczy w powieści wiktoriańskiej jest uwarunkowane przez złożony zbiór nakazów pochodzących z literatury pięknej, jej krytyki, kultury towarowej XX i XXI wieku oraz wspólnych sił nadzorujących znaczenie rzeczy do tego stopnia, że ogromna część archiwum kultury rzeczy i kultura rzeczy jako taka stały się niewidoczne.

Trwałe efekty efektu rzeczywistości

W nadzwyczaj istotnej definicji „efektu rzeczywistości” Roland Barthes twierdzi, że w powieści realistycznej odnajdujemy wiele przedmiotów, które oznaczają pierwotną/rdzenną rzeczywistość, natomiast nie wskazują na nic konkretnego w od-

¹⁸ Doskonale wyjaśnienie tego zagadnienia można odnaleźć w książce J. B i z u p a *Manufacturing Culture: Vindications of Early Victorian Industry* (Charlottesville 2003). Szczególnie wart polecenia jest tu rozdział drugi, dotyczący pism Ch. Babbage’a.

niesieniu do tej rzeczywistości¹⁹. Barthes podkreśla konieczność zrozumienia znaczenia „bezznaczeniowego zapisu” (dającego się określić tylko w kontekście całego dzieła), który tworzy „referencyjną iluzję” nowożytnego realizmu²⁰. „Bezznaczeniowy zapis” wskazuje na to, co pierwotnie rzeczywiste, i tak jak rzeczywistość, którą zdaje się kreować, nic nie znaczy – może jedynie być. Eleganckie określenie przez Barthes’a funkcji tak wielu rzeczy pozornie pozbawionych symbolicznego wymiaru pozwala na jaśniejsze postrzeganie powieści jako swego rodzaju proporcji zachowującej zdecydowaną równowagę między realizmem a alegorią.

Koncepcja efektu rzeczywistości stanowi ogromną pomoc przy „interpretowaniu” czegoś o rozmiarach powieści wiktoriańskiej. Efekty rzeczywistości gwarantują łatwą do utrzymania równowagę znaczących rzeczy w powieści, a tym samym pozwalają na właściwą interpretację realizmu, chroniąc go, i nas, przed zdominowaniem przez nadmiar alegoryczny. Tym samym procesowi interpretacji wytyczone zostają granice – tak naprawdę tylko pewne części tych długich tekstów wymagają określonej egzegezy. Zgodnie z trafnym opisem Leah Price –

nauczyć się czytać oznacza m.in. nauczyć się, kiedy tego nie robić. Ogromna większość wiktoriańskich gatunków (nie tylko powieściowych) wymaga od swoich konsumentów wybiórczego nastawienia, umiejętności zarówno koncentrowania uwagi, jak i jej wyłączenia²¹.

Niektóre z interpretacyjnych implikacji efektu rzeczywistości szerzej omawia Gérard Genette: „zrzekając się funkcji dobierania i kierowania narracją, narrator pozwala na to, by rządziła nim »rzeczywistość«, obecność tego, co jest, i tego, co domaga się bycia »pokazanym«”²². Aby realistyczna literatura mogła być realna o r a z, jednocześnie, aby mogła ona znaczyć coś, czego rzeczywistość sama przez się znaczyć nie może, musi dojść do złożonej wymiany między narracyjnym działaniem a anomią rzeczywistości. Najważniejszą jednak kwestią jest, że zarówno Barthes, jak i Genette kładą duży nacisk na to, żeby nie przypisywać szczególnego znaczenia takim efektom, gdyż istnienie rzeczywistości w realizmie jest dziwnie bezużyteczne, z wyjątkiem sytuacji, gdy pełni ona funkcję scenerii. W skodyfikowanym i sformalizowanym przez Barthes’a paradygmacie nieinterpretowalności wiele, jeśli nie większość, rzeczy realizmu jest pozbawionych znaczenia symbolicznego. Są one natomiast literalne, a zatem nieliterackie, co stanowi istotną, aczkolwiek niekonieczną, opozycję. W powieściach ocieramy się o najróżniejsze rzeczy, zbywając je często krótkim i paradoksalnym stwierdzeniem: ach tak, rzeczywistość, literalność, nieważne.

Proces, w którego wyniku przedmioty stają się metaforami, a zatem potencjalnie zyskują znaczenie, jest, jak pisał Paul Ricoeur, „transakcją między kontekstami”²³. Referencyjna iluzja powieści musi dokonać wymiany z alegorycznym

¹⁹ R. Barthes, *The Reality Effect* [wyd. 1: 1975]. W: *The Rustle of Language*. Transl. R. Howard. Berkley 1989, s. 141–148.

²⁰ *Ibidem*, s. 147–148.

²¹ L. Price, *Reader's Block: Response*. „Victorian Studies” 46, nr 2 (zima 2004), s. 233. Poszerzoną wersję tej dyskusji można znaleźć w: L. Price, *The Anthology and the Rise of the Novel: From Richardson to George Eliot*. Cambridge 2000.

²² G. Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Transl. J. E. Lewin. Ithaca 1980, s. 165.

²³ P. Ricoeur, *The Rule of Metaphor: Multidisciplinary Studies of the Creation of Meaning*

składnikiem tekstu: zapłata za znaczenie jest materiał i rzeczy, które w przeciwnym wypadku po prostu oznaczałyby rzeczywistość. Innymi słowy, pewne przedmioty są pozbawione funkcji tworzenia iluzji referencyjnej tekstu i awansują do rangi metafor. Awans ten jednak pociąga za sobą pewną stratę (a raczej kolejną stratę). Otóż powieściowy przedmiot, aby mieć znaczenie, nie może pozostać sobą nawet w dwuwymiarowej funkcji związanej z tworzeniem scenerii; możliwość ta zostaje mu odebrana przez samą relację metaforyczną. Nelson Goodman twierdzi, że „metafora rozgrywa się między predykatem z przeszłością a przedmiotem, który się podporządkowuje, jednocześnie protestując”²⁴. Predykat, lub etykieta, otrzymuje narrację (ma przeszłość): przedmiotowi nie wolno posiadać własnej historii²⁵. Przedmioty zyskują wymiar metaforyczny (i znaczenie), tracąc wiele cech charakterystycznych, a zachowując jedynie te z nich, które rzucają światło na predykat, jakiemu się podporządkowują.

W krytyce literackiej, poza kilkoma godnymi uwagi wyjątkami, na których opiera się niniejsza książka²⁶, nawet wartość użytkowa większości powieściowych przedmiotów jest w dużej mierze abstrakcją: rzeczy są reifikowane jako znaczniki rzeczywistości, w której uczestniczą jedynie w kontekście swojej pierwotności/rdzenności. Jako wartości wymienne terminują w pewnym sensie w relacji metaforycznej, która skłania je do wyzbycia się większości własnych przymiotów w związku z pełnioną przez nie służbą symboliczną. Muszą ponadto wykonać „metafizyczny przeskok” (ang. „*metaphysical capering*”), przypisywany przez Marksa fetyszowi towarowemu – w służbie efektowi rzeczywistości bądź w służbie znaczeniu, które przynależy czemuś lub, mówiąc precyzyjniej, komuś innemu. Przedmiot jako efekt rzeczywistości traci potencjał bycia materialną rzeczą poza konwencją przedstawiania; przedmiot jako metafora traci większość swoich przymiotów w symbolicznej niewoli.

Metonimia jest tropem umożliwiającym wyjście z tego impasu, ale niestety jej potencjał był przez długi czas niedoceniany. Roman Jakobson słusznie pisał, że krytycy literaccy, niczym afatycy, cierpią na zaburzenie polegające na tym, iż „rzeczywista dwubiegunowość [tropów poetyckich] została sztucznie zastąpiona [...] przez amputowany system jednobiegunowy, co jest zadziwiająco zbieżne z jednym z dwóch typów afatycznych, tj. z afazją kombinacji (przyległości)”²⁷. Istotnie, Barthes’owska praca na temat efektu rzeczywistości zaczyna się od krytyki hipotetycznego, słabego czytania metonimicznego. Barthes zadaje w tym kontekście pytanie, czy barometr Madame Aubain w opowiadaniu *Proste serce* Flauberta mógłby zostać odczytany jako „wskaźnik charakteru lub atmosfery”²⁸. Kłopot z takim rodzajem typowo ograniczonego czytania metonimicznego, słusznie skryty-

in Language. Transl. R. Czerny, with K. McLauflin and J. Costello, SJ. Toronto 1979, s. 80.

²⁴ N. Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis 1976, s. 69.

²⁵ Goodman stosuje terminy „predykat” i „etykieta” w odniesieniu do tej połowy metafory, do której odwołujemy się nieświadomie w przypadku metafor dających się określić jako martwe: np. w stwierdzeniu „zdjęcie jest smutne” – „smutne” to predykat lub etykieta przeniesiona z ludzi na zdjęcia.

²⁶ Zob. pozycje wymienione w przypisie 3.

²⁷ Cyt. za: Barthes, *op. cit.*, s. 114.

²⁸ *Ibidem*, s. 141.

kowanego przez Barthes'a, polega właśnie na tym, że nie pozwala ono na ustanowienie związków przyczynowych, materialnych i pojęciowych poza tekstem lub poza ramami narracji, gdyż takie są podstawowe zasady interpretacji literackiej. Jednakże podejście literalne do rzeczy literackiej – a więc podejście, które narusza tymczasowo ramę narracyjną i system symboliczny powieści – zakłada, że barometr może być wskaźnikiem czegoś istotnego kulturowo zarówno w powieści, jak i poza nią, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, iż barometr dosłownie stanowi wskaźnik²⁹.

Bill Brown w *The Material Unconscious* wyjaśnia, do czego może doprowadzić taka silna interpretacja metonimiczna. Opisuje pokrótce losy barometru w XIX wieku, a następnie wyciąga wnioski, wskazując na fakt, że przyrząd ten miał ogromne i sugestywne znaczenie w salonie Aubainów, w otaczającej kulturze, w której powstało opowiadanie, jak również dla naszej interpretacji krytycznej. Pomiar ciśnienia atmosferycznego wykonywany przez barometr jest jednocześnie „rdzenną/pierwotną zdolnością do materializowania [...] nieobecnej obecności”³⁰. Barometr, niczym pisarz, przywołuje w wymiarze symbolicznym ten aspekt świata, który bez niego byłby niepoznawalny i nieczytelny. W ten sposób poznajemy, gdyż nie możemy poczuć, wagę ciśnienia atmosferycznego wywierającego na nas nacisk w sposób tak niewyczuwalny, a zarazem istotny.

Metonimia: konwencja i przypadkowość

Metoda pierwszych trzech rozdziałów książki *The Ideas in Things* jest zainspirowana interpretacją barometru Billa Browna. Krok pierwszy to materialne i literalne odczytanie powieściowej rzeczy, a następnie przejście do interpretacji poza stronicami tekstu zgodnie z nakazami silnego czytania metonimicznego. Omawiana tu silna, literalizująca i materializująca interpretacja metonimiczna ma bardzo niewiele wspólnego ze słabym czytaniem metonimicznym, o którym wspomniałam wcześniej³¹. W słabej interpretacji przedmiot (tak jak w metaforze) jest uzależniony od podmiotu. Np. omawiany z dużym naciskiem dobytek danej postaci ma za zadanie dostarczyć nam informacji na temat tejże postaci, a nie na temat przedmiotów jako takich lub ich życia społecznego³². W interpretacjach metonimicznych przedstawionych w pierwszych trzech rozdziałach książki przedmiot jest ana-

²⁹ Dziękuję Sharon Marcus za tę uwagę.

³⁰ Brown, *The Material Unconscious*, s. 16. Używam terminu „literalny” tam, gdzie Brown posługuje się słowem „materialny”. Oba określenia sugerują pewną próbę lub intencję, jakkolwiek skazaną na niepowodzenie, oddalenia bądź opóźnienia tego, co figuralne. Zob. też Ch. Prendergast, *The Order of Mimesis*. Cambridge 1986, s. 64: „Jako że pogoda w Normandii u Flauberta jest przewidywalnie nudna, barometr może być na zasadzie konotacji zinterpretowany jako oznaczenie tego, co Daremne”. Anna McCarthy zwróciła moją uwagę na to, że barometr jako przyrząd jest bardziej wskaźnikiem (indeksem) Peirce'a niż znakiem Saussure'a, co dowodzi, że stanowi on symboliczny zapis fizycznego wydarzenia.

³¹ Nie jest, oczywiście, możliwe, aby trop miał zdolność materializowania przedmiotów. Sednem tego paradoksu jest to, że metonimia to figura, która nieustannie grozi porzuceniem swojego figuralnego statusu. Związek metonimii z realizmem i referencyjnością wzmacnia postrzeganie jej jako tropu mającego tendencję do wędrowania po świecie.

³² Koncepcja życia społecznego rzeczy została zapożyczona ze wstępu A. Appadurai do *The Social Life of Things* (Ed. A. Appadurai. Cambridge 1986).

lizowany pod kątem jego właściwości i historii, a następnie jego znaczenie odczytuje się zgodnie z główną bądź dominującą narracją powieści, tzn. tą, która odnosi się do podmiotów – lub na przekór jej.

Metonimia jest retorycznie zarówno za słaba, jak i za mocna: zmierza ku temu, co konwencjonalne, oczywiste, literalne, materialne. Często przywołuje rzeczywistość na tyle skutecznie, że jej status tropu zdaje się zacierać. W artykule w całości poświęconym tylko tej figurze Hugh Bredin w następujący sposób wyjaśnia jej niski/podrzędny status:

metonimia nie stwierdza i nie implikuje związków między przynależnymi jej przedmiotami. Dlatego właśnie jest ona całkowicie uzależniona od tych relacji między przedmiotami, które są w y c z a j o w o bądź k o n w e n c j o n a l n i e znane i akceptowane³³.

Metonimia jest niezręczna: mówi o czymś, co tak naprawdę już wiemy na podstawie zwyczajów i konwencji. Nie jest jej zadaniem generowanie zdumiewających, wiedzotwórczych związków obiecywanych przez metaforę: nie jest to figura w dywanie, ale w zasłonach, poduszkach na kanapie, na wazie – a więc w rzeczach realizmu, których istota wydaje się figuratywnie stała.

A jednak pogląd, że figura jest regulowana i ograniczana przez zwyczaj i konwencję, w rzeczywistości wskazuje na radykalną niestałość jej wpływu na formę i znaczenie literackie. Metonimię na ogół odczytuje się zgodnie ze zwyczajem, tzn. zgodnie z ramami odniesienia, które wykraczają poza struktury symboliczne powieści. Dlatego znaczenia metonimii są często odnajdywane lub wydobywane ze struktur społecznych poza granicami powieści, a nie w granicach świata społecznego, w którym powieść jest czytana. Toteż pozornie prozaiczna kwestia zwyczaju jest tak naprawdę naznaczona przypadkowością: czyich zwyczajów? kiedy i gdzie? spowodowanych przez jaką wiedzę, jakie wspomnienia, nieuświadomione konflikty, wymogi polityczne, wstrząsy emocjonalne, zmiany ekonomiczne czy naciski religijne? Istnieje wyraźna różnica między tym, co każdy z dwóch dowolnych czytelników „wychwyci” w pierwszym czytaniu; stąd też liczba potencjalnych interpretacji w ramach kolejnego czytania rośnie wykładniczo i chaotycznie. Metonimia jest rutynowa i przypadkowa, skłania się ku banałom, które są z kolei opakowane w przypadkowość. Innymi słowy, metonimia zjawia się, zagrażając wypartą narracją historyczną, tzn. taką, której powrót jest jej jedynym prawdziwym przypadkowym aspektem.

Brak zainteresowania metonimią może być spowodowany swego rodzaju zakłopotaniem wzbudzonym przez jej potencjalnie bezcelowe wędrowanie – nieumiejętność zaprzestania błędzenia i nieprzewidywalność skojarzeń, jakie wywołuje. Jane Gallop pisze o metonimii w duchu lacanowskim, dostrzegając w niej cechy kobiece, a więc destrukcyjne – jest ona niczym przebiegły i chytry pojemnik na znaczenie, który ma tendencję do niefortunnego rozlewania swej zawartości³⁴. Naomi Schor natomiast uważa, że szczegół jest „groźny” z powodu „tendencji do obalania hierarchicznego porządku wewnętrznego dzieła sztuki, który wyraźnie podporządkowuje peryferia centrum, to, co naddane, temu, co pryncypalne, pierwszy plan – tłu”. Z tego względu cechą charakterystyczną szczegółu jest według Schor powinowactwo z tym, lub przynależność do tego, co kobiece, co tak

³³ H. Bredin, *Metonymy*. „Poetics Today” 5, nr 1 (1984), s. 57. Podkreśl. E. F.

³⁴ J. Gallop, *Reading Lacan*. Ithaca 1985.

samo niesformie „słabe i zniewieściałe”³⁵. Lee Edelman przedstawia metonimię jako figurę o podejrzanym, nieukierunkowanym i niesklasyfikowanym pożądanym, pożądanym, którego potencjał zostaje nieuchronnie okiełznany przez metaforę, kładącą kres „przypadkowym rozbieżnościom charakterystycznym dla metonimii i organizującą je w jednostki »znaczeniowe«, funkcjonujące jako tożsamości lub istnienia figuratywne”³⁶. Metafora definiuje i stabilizuje; metonimia utrzymuje ruch we wszystkich kierunkach. Powoduje także następujące zagrożenia: zakłócenia kategorii, tworzenie zbyt wielu możliwości, ujawnienie rzeczy ukrytych. Właśnie takie postrzeganie metonimii paradoksalnie wskazuje na jej najsilniejsze właściwości o r a z umożliwia nam wykorzystanie jej jako swego rodzaju deskryptywnego i niefrasobliwego skrótu kulturowego.

Metonimia jest obecnie chyba częściej r o z m i e s z c z a n a niż interpretowana przez krytyków. Alan Liu omawia najnowszy romans krytyczny ze szczegółem „w krytyce kulturowej, w czymś, co można by określić jako wysokie formy postmodernistyczne”³⁷.

Obszerne czytanie w krytyce kulturowej często oznacza właśnie czytanie s z c z e g ó ł o w e – chodzi tu nie tyle o rzeczywistą liczbę stron, ile raczej o swoistą nieskończoność charakteryzującą doświadczenie czytania. Krytyka kulturowa poszerza pole dyskursu wprowadzając całe zastępy szczegółowych danych, swego rodzaju *blason* tego, co prozaiczne, lub tego, co Rorty (inspirowany wierszem Philipa Larkina) nazywa „listami załadunkowymi” świata³⁸.

Paradoksalnie, listy szczegółów stają się niejako skrótem dużych formacji kulturowych, a same szczegóły są pozostawione czytelnikowi jako nierozszyfrowane metonimy, nawiązujące do szerzej pojętego porządku, przed którego uogólniającym opisem cofa się krytyka kulturowa uprawiana w różnych nurtach³⁹. Liu twierdzi, że lista szczegółów kończy się „gestem niekompletności”⁴⁰.

Metonimia jest figurą o zahamowanym rozwoju, „opisem gęstym”, tym, co czytelne w sensie zarówno konwencjonalnym, jak i barthes’owskim. Stawia interpretację w trudnym położeniu ze względu na swoją pozorną przypadkowość, pozorną niezdolność zapewnienia jednolitego i niepowtarzalnego znaczenia lub pewnej „prawdy” krytycznej (a przynajmniej jej pozorów). Jest koszmarnym przeciwieństwem interpretacyjnej ślepej uliczki, szerokim horyzontem przyprawiających o zawrót głowy możliwości interpretacyjnych i, co zrozumiałe, była odczytywana, jeśli w ogóle była odczytywana, w duchu słabej interpretacji metonimicznej.

Paul de Man opisuje sposób, w jaki Proust w powieści *W stronę Swanna* próbuje przedstawić metonimie jako metafory, tak aby zagwarantować prawdziwość zarówno doświadczenia Marcela, jak i tekstu Prousta. Marcel twierdzi, że odnalazł istotę lata w „»muzyce kameralnej« much”: dźwięk ten jest związany z latem

³⁵ Schor, *op. cit.*, s. 20.

³⁶ L. Edelman, *Homographesis: Essays in Gay Literary and Cultural Theory*. New York 1994, s. 9.

³⁷ A. Liu, *Local Transcendence: Cultural Criticism, Postmodernism, and the Romanticism of Detail*. „Representations” 32 (1990), s. 77.

³⁸ *Ibidem*, s. 84.

³⁹ Liu (*ibidem*, s. 79–80) wymienia w tym kontekście antropologię kulturową, nową historię kulturową, nowy historycyzm, nowy pragmatyzm, nowy marksizm oraz francuski postmarksizm i postpragmatyzm – konkretne przykłady z każdego nurtu krytycznego.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 80.

„najistotniejszą więzią”, która jest według de Mana najważniejszą tradycyjną retoryczną i epistemologiczną cechą metafory⁴¹.

We fragmencie obfitującym w udane i uwodzące metafory, który ponadto otwarcie stwierdza wyższość metafory nad metonimią, perswazja dokonuje się w figuralnej grze, w której przygodne figury przypadku występują w oszukańczym przebraniu figur konieczności⁴².

Przekonanie Prousta (a raczej Marcela), że udało mu się opanować metaforę lata, jest, w interpretacji de Mana, równoznaczne z próbą opanowania nie tylko lata, ale także świata poza sypialnią. Marcel wcale nie ma ochoty wyjść poza ściany swojego pokoju. Dlatego musi udowodnić, że nie p o t r z e b u j e wychodzić, żeby poznać i przedstawić istotę lata, a co za tym idzie, istotę świata zewnętrznego, „rzeczywistego” świata. W „»muzyce kameralnej« much” Proust odnajduje doskonałą metaforę lata: lato j e s t muzyką. Dekonstruując Proustowską próbę retorycznego opanowania rzeczywistości lata, de Man dowodzi, że kameralna muzyka much nie jest metaforą w rozumieniu Prousta, ale raczej synekdochą lata⁴³: „przypadkową figurą [...] przypadku”. Kiedy już dowiedziono, że dana figura stylistyczna należy do obozu metonimii, a w konsekwencji do sfery przypadkowości – zgodnie z konwencjonalnymi definicjami – nie można twierdzić, że ma ona konkretne, istotne lub konieczne znaczenie.

Dekonstrukttywne zdegradowanie metafory do rangi metonimii tworzy triumfującą figuralną ruinę, mały znaczeniowy wrak w samym środku Proustowskiego zachwycającego krajobrazu retorycznego. Ponadto degradacja, poprzez pozornie nieodwracalne zburzenie związku metaforycznego, reifikuje truizm dotyczący metafory i metonimii oraz ich względnych mocnych i słabych stron. A jednak ten truizm może ukrywać bardziej niepokojącą tendencję figuralną. Przedstawione w pierwszych trzech rozdziałach związku nie są, mówiąc ściśle, przypadkowe: mahoń, perkal i tytoń pozostawiły po sobie ślady i skutki, które nieuchronnie łączą je z sytuacjami historycznymi powieści, w jakich występują⁴⁴. Można powiedzieć, że przedstawione związki są historycznie nieuniknione i kulturowo uzależnione od istnienia i dostępności pewnych dokumentów, od mojej lokalizacji (literalnie) oraz dostępu do bibliotek i zbiorów, od mojego wykształcenia, wspomnień, poglądów politycznych, itd. Określenie metonimicznych relacji jest zależne w wielu przypadkach od naszej umiejętności i chęci zrekonstruowania konieczności historycznej. Tej pozornie wywrotowej zdolności metonimii do zakłócania znaczenia, nieustannego włączęgostwa i mnożenia możliwości interpretacyjnych towarzyszy równie wywrotowa zdolność rekonstruowania związków historycznych, którym daleko do przypadkowości.

Na obecnym etapie rozważań najistotniejszy wniosek dotyczący przypadkowości jest taki, że niska ranga retoryczna metonimii oraz ograniczenia krytyczne

⁴¹ P. de Man, *Alegorie czytania: język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*. Przeł. A. Przybysławski. Kraków 2004, s. 26. De Man, oczywiście, krytykuje te definicje. Zob. analizę badawczą stanowiska de Mana w odniesieniu do tych aspektów tradycji retorycznej w: F. Jameson, *Postmodernism; or, The Logic of Late Capitalism*. Durham 1991, s. 219–259.

⁴² De Man, *op. cit.*, s. 85.

⁴³ Ujmując synekdochę jako podkategorię metonimii, jak również w kilku innych kwestiach terminologicznych, nawiązuję do R. Jakobsona i A. Premingera (w zb.: *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Ed. A. Preminger, T. V. F. Brogan. Princeton 1991).

⁴⁴ Spostrzeżenie to zawdzięczam G. Gabrielle Starr.

nałożone na jej interpretację w powieści osłabiły jej potencjalną siłę. Innymi słowy, zablokowany został jej potencjał łączenia pozatekstowych punktów⁴⁵. Przekonujący argument w tej dyskusji przedstawia J. Hillis Miller, jeden z najbardziej wymagających i wnikliwych krytyków powieści wiktoriańskiej, który wyjaśnia, dlaczego pewne artykuły gospodarstwa domowego w epizodzie *Szkiców Boza* nie powinny być interpretowane. Miller zauważa, że cynowy garnek i chłodziarka do piwa nie „rozpoczynają życia”. Nawet sam Boz przyznaje się do metonimicznej porażki mówiąc, że nie jesteśmy w „romantycznym nastroju i choć staraliśmy się bardzo tchnąć w meble życie, one i tak pozostają całkowicie nieporuszone, zawzięte i posępne”. Miller konkluduje:

cynowy garnek i mała chłodziarka do piwa są typowymi przykładami przyborów, które w innych szkicach są czytane jako metonimiczne znaki życia, które toczyło się w ich pobliżu. To, że nie udaje im się rozpocząć życia, pokazuje, iż witalność takich przedmiotów nie jest przynależna ich rzeczywistości. Boz nadaje im tę cechę, i to zgodnie z tradycyjnym modelem interpretacji⁴⁶.

Jeśli jednak siła historii zastępuje lub osłabia „tradycyjną formę literacką”, to przedmioty mogą „rozpocząć” swoje własne życie, świadczące o witalności, która nie może być w całości zamknięta w systemie figuracji powieści (zwłaszcza w obszernej „pseudoniewieści”, jaką są *Szkice*). Historia stopu cyny z ołowiem w XIX wieku, np. jego miejsce w recyklingu metali, może nadać cynowemu garnkowi w *Szkicach* szczególne znaczenie. W początkach recyklingu garnki cynowe były regularnie przerabiane i przeistaczane w talerze, kubki i dzbany, co nadawało im nadzwyczaj zmienną tożsamość, efemeryczną trwałość – w przeciwieństwie do chwilowej rzeczywistości, której doświadczamy, gdy czytamy i „widzimy” przedmioty literackie jako takie⁴⁷. Silna, literalizująca metonimia może „nadać” literackim przedmiotom historyczne życie. Może ponadto nadać powieściom nowy wymiar historyczny, odmienny od tych alegorycznych znaczeń, co do których już wiemy, jak je odnaleźć, odczytać i stworzyć.

Dowody

Nadprodukcja metonimii w powieściach Dickensa, jednego z bezsprzecznych mistrzów tego tropu, wydaje się oznaką pewnego niepokoju dotyczącego jej potencjalnej niesforności semantycznej. Dickens oferuje wszystkie możliwe skojarzenia i nie pozostawia czytelnikowi żadnej znaczącej przestrzeni, którą dałoby

⁴⁵ Wiele interpretacji w duchu nowego historycyzmu łączy pozatekstowe punkty w ramach czytania metaforycznego lub alegorycznego: powieść rozwiązuje, na poziomie fabuły, wątek konfliktu historycznego, którego alegorią jest ów wątek. Zob. interpretacje np. w następujących pracach: C. Gallagher, *The Industrial Reformation of English Fiction: Social Discourse and Narrative Form, 1832–1867*. Chicago 1985. – M. Povey, *Uneven Developments: The Ideological Work of Gender in Mid-Victorian England*. Chicago 1988.

⁴⁶ J. Hillis Miller, *The Fiction of Realism: „Sketches by Boz”, „Oliver Twist”, and Cruikshank’s Illustrations*. W zb.: *Dickens Centennial Essays*. Ed. A. Nisbet, B. Nevius. Berkeley 1971, s. 121.

⁴⁷ Zob. R. Burt, *Lead Production in England and Wales, 1700–1770*. „Economic History Review” 22, nr 2 (1969), s. 249–268. – D. Woodward, „Swords into Ploughshares”: *Recycling in Pre-industrial England*. Jw., 38, nr 2 (1985), s. 175–191.

się wypełnić własnymi skojarzeniami. Według Barthes'a takie maniakalne mnożenie związków jest typowe dla tekstu czytelnego: „Kończyć, wypełniać, łączyć, jednoczyć – można by rzec, że jest to podstawowy wymóg czytelności, jak gdyby ogarniętej obsesyjnym strachem przed ominięciem ognia łączącego”⁴⁸. Nie ma jednak wątpliwości co do tego, że każdy taki związek stwarza w rzeczywistości ogromny potencjał możliwości, z których nie wszystkie da się zrealizować; metonimia wskazuje na relacje i zależności na każdym milimetrze powierzchni świata – nie może się wyczerpać lub zostać wyczerpana.

Mimo to takie powiązania stanowią obietnicę semiotycznego i psychicznego spełnienia. Dickens szybko wskazuje na analogię między relacjami przedmiotowymi na stronie a tymi „wewnątrz” postaci. W rozdziale drugim *Wielkich nadziei* widzimy Pipa starającego się zinterpretować kilka rozpaczliwie nieczytelnych tekstów – są to epitafia na nagrobkach jego zmarłej rodziny. Chciałby bardzo, aby te skąpe linijki mogły dostarczyć mu surowca do zrekonstruowania związków, których nigdy nie znał. Pip stara się naszkicować, sam dla siebie, portret swoich rodziców i braci zgodnie z „dowodem” w napisach na nagrobkach:

Ponieważ nigdy nie widziałem ojca ani matki, ani żadnej ich podobizny (w owych czasach nie wiedziano jeszcze nic o fotografii), moje pierwsze wyobrażenie o rodzicach i o ich wyglądzie wiązało się, nie wiadomo czemu, z ich nagrobkami. Kształt liter na kamieniu nagrobnym mego ojca nasunął mi dziwaczną myśl, że był to krępy, kwadratowy mężczyzna o ciemnych wijących się włosach. Z rodzaju i charakteru liter napisu: „A także Georgiana, małżonka powyższego”, wyciągnąłem dziecinny wniosek, że matka moja musiała być piegowata i słabowita. Pięciu kamiennym tabliczkom, umieszczonym równym rzędkiem na grobie (każda z nich miała około półtorej stopy długości i poświęcone były pamięci moich pięciu braciszków [...]), zawdzięczam niemal religijną wiarę, że urodzili się oni leżąc na grzbiecie z rękami w kieszeniach spodnek i nigdy nie zmieniali pozycji⁴⁹.

Pip czyta „niemądrze”. Co więcej, na początku wydaje się, że czyta niemądrze ze względu na niedostateczny materiał, tzn. ma za mało dowodów, żeby wiedzieć, co powinien interpretować, a co powinien po prostu uznać za bezsprzecznie prawdziwe – jest to w tym wypadku szczególnie dojmujący dylemat. Jednak czytanie Pipa wydaje się niepokojąco podobne do interpretacji czytelnika powieści realistycznej, który musi także wyciągnąć wnioski dotyczące znaczenia i powiązań tylko na podstawie dostępnych rzeczy. Prawidłowa procedura czytania rzeczy wydaje się łatwiejsza w przypadku czytelnika powieści, gdyż świat przedmiotów w powieści jest tak obfity, żyzny i tak pełen wzajemnych relacji. A mimo to trudno, wręcz coraz trudniej, rozróżnić, które rzeczy w bogatym świecie powieści są naprawdę istotne, a które służą „jedynie” opisowi – nie jesteśmy więc pewni, kiedy mamy do czynienia z fragmentami, w których możemy, jak to określa Leah Price, wyłączyć uwagę.

Oczywiście, zubożylibyśmy znacznie nasze czytanie, gdybyśmy zbyt często wyłączali uwagę lub gdybyśmy zachowywali za duży dystans sceptyczny do oferowanych przez powieść „dowodów”. W przeciwieństwie do liter na nagrobkach rodziców Pipa groźny Łaskot jego siostry, rozkładający się kołacz weselny miss Havisham, pachnące mydło pana Jaggersa – to dowody, które mają nam wiele do

⁴⁸ R. Barthes, *S/Z*. Przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiewska. Wstęp M. P. Markowski. Warszawa 1999, s. 144.

⁴⁹ Dickens, *op. cit.*, t. 1, s. 13.

powiedzenia na temat związanych z nimi podmiotów⁵⁰. „Nie sądź o niczym nigdy z pozorów, kieruj się tylko dowodami i na nich opieraj” – radzi Jagers Pipowi⁵¹. A jednak, jako czytelnicy powieści, musimy oceniać wszystko po wyglądzie, dopiero później decydujemy, co można uznać za dowody. Przywołana przez Jagersa pozorna o p o z y c j a między tym, co powierzchowne (tym, co widzimy), a tym, co głębokie (co uznajemy za dowody), określa dezorientującą s e k w e n c j ę w procesie czytania realizmu, która zmusza czytelnika do podejmowania decyzji, czasami kilkakrotnie na jednej stronie, co do wagi znaczenia, jakie dany przedmiot wzmacnia – lub ma wzmacniać w zamyśle autora. Jeśli wypchany gotówką portfel, który Magwitch wyjmie z jednej kieszeni, stanowi istotny metonim (oznacza, że jest on bogaty i dlatego może uczynić z Pipa dżentelmena), to w takim razie jakie ma znaczenie tytoń „murzyńska głowa”, który wyjmie z drugiej kieszeni? Na jakiej podstawie podejmujemy decyzję o zinterpretowaniu zawartości jednej kieszeni, a nie drugiej? Skoro zaś szukamy znaczenia tytoniu, to jakim podręcznikiem interpretacyjnym chcemy się posłużyć?

To, co uznamy za dowód, ma zawsze charakter poszlaki. Dla nas „dowody” to po prostu to, co może zostać zinterpretowane. Problem polega na tym, że nieustannie zapominamy, w jakim stopniu historia i konwencja rządzą tą kategorią. Miguel Tamen twierdzi, że „różne kawałki tego samego świata” mają przyjaciół – grupy ludzi, którzy uważają tę i tamtą rzecz za interpretowalną. Osoby wróżące z fusów, krytycy sztuki, teoretycy prawa, meteorolodzy – każdy z nich ma przedmiot lub przedmioty, które do nich „przemawiają”. Według Tamena –

nie ma przedmiotów interpretowalnych lub intencjonalnych; jest tylko to, co można uznać za interpretowalny przedmiot, lub raczej są grupy ludzi, którzy uznają pewne przedmioty za interpretowalne i którzy, w związku z tym, obchodzą się z pewnymi przedmiotami w charakterystyczny sposób. Nawet jeśli wydaje się, że jest wiele rodzajów takich grup, niekoniecznie formalnie utworzonych, to w moim przekonaniu możemy mówić o istnieniu tego typu społeczności na podstawie empirycznego podobieństwa między działaniami pewnych (innych lub tych samych) ludzi w odniesieniu do fusów, powieści, posągów czy też ich reakcji na zimny front⁵².

Powieściowe przedmioty pozostają osobliwie samotne: jeśli nie mają łatwego do odczytania znaczenia metaforycznego lub oczywistego (a zatem słabego) znaczenia metonimicznego, nie odbieramy ich jako interpretowalnych. Co więcej, paradoksalnie, a zarazem nieuchronnie, aby rozpocząć ich interpretacyjne życie, trzeba się najpierw nimi zainteresować, tzn. odczytać je literalnie.

W przeciwieństwie do fetyszyzmu literalizm nie został oficjalnie zrehabilitowany⁵³. Zaryzykuję jednak stwierdzenie, że większość zmian w paradygmatach krytycznych w ciągu ostatnich 30 lat była w znacznym stopniu związana z poruszeniem kwestii literalności lub z literalną interpretacją tego, co tradycyjnie odczytywano jako figuralne, jeśli oczywiście w ogóle to interpretowano. Przyjrzyjmy się kilku przykładom. W duchu historycyzmu, dziś już znanego, a kiedyś uważanego za niewykonalny ze względu na izolujące kanony humanistycznej i nowej

⁵⁰ Dziękuję Alyson K i e s e l za zwrócenie mojej uwagi na znaczenie mydła.

⁵¹ D i c k e n s, *op. cit.*, t. 2, s. 87.

⁵² M. T a m e n, *Friends of Interpretable Objects*. Cambridge 2001, s. 1–3.

⁵³ Oczywiście, pomijam tu kwestię literalizmów Lacana i Derridy. Choć czytanie litery w pracach tych teoretyków miało ogromny wpływ na moją myśl, nie dotyczy ono głównego tematu książki *The Ideas in Things*, gdyż moja analiza nie ma charakteru przede wszystkim lingwistycznego.

krytyki, Mary Poovey analizuje problem bycia guwernantką w *Dziwnych losach Jane Eyre* literalnie, a nie jako metaforę ogólnie pojętego zniewolenia człowieka. W rezultacie Poovey udaje się zbadać „ideologiczne działanie płci” odegrane przez tę figurę, często występującą zarówno w powieści, jak i w otaczającej kulturze⁵⁴. Eve Kosofsky Sedgwick miała odwagę literalnie odczytać imię Fanny Cleaver w swojej interpretacji erotyzmu analnego w *Naszym wspólnym przyjacielu*: skandal literalnego czytania otwiera tekst na perwersyjną, ale produktywną praktykę interpretacji w duchu teorii *queer*⁵⁵. Edward W. Said łączy *Mansfield Park* i *Mansfield Park* z cukrem i niewolnictwem w XVIII-wiecznej Antigui – i tym samym zwraca uwagę na literalną globalną dominację gospodarczą, która stanowi odrzucony punkt podparcia targanego głębokimi konfliktami, lecz przynajmniej pozornie jednolitego, angielskiego zacisza domowego⁵⁶. Paul Gilroy z kolei dokonuje literalnej reinterpretacji Hegłowskiej metafory dialektyki pan–niewolnik, rozpatrując stosunek Hegla do rzeczywistego niewolnictwa. W rezultacie Gilroy nalega na to, aby zrewidować stłumiony, ale konstytutywny wkład niewolnictwa i Czarnego Atlantyku w powstanie modernizmu oraz postmodernizmu. Co więcej, uważa on, że jego praca „uzupełnia i poszerza dorobek feministek, które przeciwstawiały się figuracji kobiety jako symbolu tego, co stłumione lub irracjonalnie inne od racjonalności uznanej za przymiot męskości”⁵⁷. Literalne kobiety w opozycji do żeńskich figur, literalni niewolnicy w opozycji do metaforycznych poddanych – każda z tych interpretacji narusza przyzwoite praktyki interpretacyjne, które często nadają badaniom literackim (i filozoficznym) formę higieny moralnej i politycznej. Ponadto każda z tych interpretacji poszerza możliwości dokonania zasadnych interpretacji na podstawie bezładnych praktyk stanowiących to, co można określić mianem wyobraźni metonimicznej.

Wyobraźnia metonimiczna

Choć wyobraźnia metonimiczna jest w różnym stopniu marginalizowana przez rozmaite praktyki literacko-krytyczne, to nigdy nie udaje się jej zupełnie stłumić: można ją opisać jako kognitywny motor procesu czytania. W peanie ku czci Barthes’a pisze Jacques Derrida: „metonimiczna siła pozwala nam c z y t a ć. [...] Pozwala nam myśleć to, czego nigdy przemocą nie otwiera, nigdy nie pokazuje i nie chowa”. Siła metonimiczna jest nieuchwytna i ulotna, a mimo to jej skutki są fascynujące, „dzieli cechę referencyjną, zawiesza referenta, czyniąc go pożądanym, a jednak zachowuje referencję”⁵⁸. Wychodzimy z powieści „podażając” za powieściowymi rzeczami; przechadzamy się po pokrewnych przestrzeniach, które otwierają się przed nami w zależności od stanu naszej wiedzy, naszej podświadomości, naszych wspomnień, dostępnych i wartościowych dla nas archiwów. Po czym,

⁵⁴ Poovey, *op. cit.*, s. 126–163.

⁵⁵ E. Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York 1985, s. 164.

⁵⁶ E. W. Said, *Culture and Imperialism*. New York 1993, s. 80–97.

⁵⁷ P. Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge 1993, s. 45.

⁵⁸ J. Derrida, *The Deaths of Roland Barthes*. W zb.: *The Work of Mourning*. Ed. P.-A. Brault, M. Naas. Chicago 2001, s. 59, 61.

nawet jeśli mamy za sobą jedno- lub dwuletni kurs literacki na poziomie szkoły średniej, uznajemy większość z tych nowo odkrytych obszarów i powiązań za bezpodstawne: wiele z nich stanowi „nieistotne skojarzenia i szablonowe odpowiedzi”, które Ivor Armstrong Richards próbuje „zreorganizować” za pomocą metod praktycznej krytyki, mającej na celu ogólne powstrzymanie, poukładanie i hierarchizację⁵⁹. Na szczęście różne rodzaje reorganizacji krytycznej powodują różne typy wędrówek czytelnich:

Czytać to znajdować znaczenia, a znajdować znaczenia to je nazywać; jednak owe nazywane znaczenia przenoszone są na inne nazwy; nazwy przywołują się, gromadzą, a ich zgrupowanie domaga się nowej nazwy: nazywam, przyzywam, prze-zywam: tak oto rozwija się tekst; jest to nazywanie w ruchu, niestrudzona aproksymacja, praca metonimii⁶⁰.

Praca metonimii jest zarówno jednostkowa, jak i zbiorowa; polega na czerpaniu z zasobów informacji znajdujących się w indywidualnych podmiotach, a także poza nimi i wokół nich. Giambattista Vico w dziele na temat materialnych podstaw języka pisze o tym, jak wiedza kulturowa jest przechowywana poza indywidualnymi umysłami, a zatem poza granicami pamięci lub nieświadomości, tak jak są one zazwyczaj wyobrażane. Robert Pogue Harrison w zarysie przedstawia ów proces „magazynowania”:

Zachowywania [ang. „retention”], tak jak to rozumie Vico, nie można z pewnością sprowadzić po prostu do pamięci. Różne zdolności wspomnienia, charakterystyczne dla pamięci, wywodzą się niewątpliwie z ludzkiej umiejętności zachowywania. A jednak to, co zachowane, nie musi być koniecznie zapamiętane. [...] Społeczeństwo jednostek może tak naprawdę zachować ogromne dziedzictwo, choć nie musi kiedykolwiek aktywować jego potencjału. [...] Zdolność umysłu do syntezy wykracza znacznie poza granice naszego życia psychicznego, zarówno na poziomie świadomości, jak i nieświadomości. Przyczyną, dla której się tak dzieje, jest to, że umysł ludzki stanowi zjawisko samouzewnętrzniające się, t w o r z ą c e miejsca zachowywania poza swym wnętrzem psychicznym. [...] Nasze instytucje, prawa, krajobrazy, miasta, posągi, pisma, domy, książki, ideologie – to tylko niektóre z miejsc w świeckiej topografii, w których ludzki umysł magazynuje przeszłość i przyszłość tego, co zachowa⁶¹.

Zgodnie z teorią Vica określenie znaczenia np. zasłon w niebiesko-białą kratkę w i wokół *Mary Barton* (powieści o robotnikach z przędzalni bawełny w Manchesterze) wymaga umieszczenia ich w kontekście pewnych instytucji, miast, krajobrazów oraz podjęcia próby odkrycia ich pochodzenia, produkcji i wykorzystania w różnych domach, książkach i ideologiach. Taka metoda pozwala odkryć znaczenie zasłon kiedyś i obecnie, wewnątrz i na zewnątrz różnych chwil pamięci: dostępne w XIX-wiecznej Wielkiej Brytanii i dzisiaj źródła wiedzy na temat perkalu można, przynajmniej w jakimś stopniu, skatalogować.

Np. czytelnicy *Mary Barton* we wczesnych latach pięćdziesiątych XIX wieku prawdopodobnie mieli na półkach rozrastającą się kolekcję nie tylko 3-tomowych powieści, ale także takie dzieła, jak *History of the Cotton Manufacture in Great*

⁵⁹ *Irrelevant Associations and Stock Responses* – to tytuł rozdz. 5 pracy I. A. Richardsa *Practical Criticism: A Study of Literary Judgement* (Ed. J. Constable (1929; przedruk: London 2001), s. 247), gdzie autor twierdzi, że „nawet najlepsza poezja, jeśli odczytujemy w niej to, co akurat mamy na myśli, i nie wykorzystujemy jej jako narzędzia do reorganizowania nas samych, wyrządza więcej złego niż dobrego”.

⁶⁰ Barthes, *S/Z*, s. 45.

⁶¹ R. Pogue Harrison, *The Dominion of the Dead*. Chicago 2003, s. 83–84.

Britain (Historia produkcji bawełny w Wielkiej Brytanii) Edwarda Bainesa, Jr., albo inne spośród wielu publikacji stanowiących kronikę postępów brytyjskiego przemysłu włókienniczego⁶². Odbiorcy takiej literatury zapewne odwiedzili też londyńską wystawę w Kryształowym Pałacu, gdzie na różnych pokazach maszyn przemysłowych oglądali pracę przędzarek wrzecionowych i krosien mechanicznych. Możliwe, że ci sami hipotetyczni wiktorianie czytali rozmaite historie karaibskiego niewolnictwa i wiedzieli, iż perkalowe zasłony w kratę były jednym ze szczególnie ważnych towarów wymiennych między brytyjskimi i pochodzącymi z zachodniej Afryki handlarzami niewolników⁶³. Prawdopodobnie więc czytelnicy w latach sześćdziesiątych XIX wieku wiedzieli o dwóch rodzajach plag głodu przywoływanych przez tę pochodzącą z Indii tkaninę⁶⁴: o „głodzie bawełnianym” w hrabstwie Lancashire spowodowanym przerwaniem dostaw bawełny ze Stanów Zjednoczonych podczas wojny secesyjnej oraz o różnego rodzaju plagach głodu bawełnianego w Indiach jako skutku importowania przez Brytyjską Kampanię Wschodnioindyjską tanich tekstyliów z Manchesteru, co doprowadziło miejscowych tkaczy do katastrofalnego bankructwa i jeszcze bardziej uzależniło ich od przeciążonego systemu rolnego⁶⁵.

Wiedza kulturowa jest przechowywana w różnych formach instytucjonalnych. W kontekście niniejszej książki ważne jest to, że jest także przechowywana na poziomie słowa. Podstawę teorii Vica na temat wiedzy kulturowej stanowi język, którego koncepcja wywodzi się z praktyk materialnych: dla Vica znaczenie „literalne” jest osiągnięciem kulturowym opartym na historii języka, która zaczyna się od pisma hieroglificznego, osiąga poziom metafory i wreszcie wymyka się ograniczeniom narzuconym przez materialne źródła, by osiągnąć poziom wyższej przejrzystości i abstrakcji. A jednak na tym paradoksalnie bardziej zaawansowanym poziomie – poziomie literalności – znajduje się wiele pozostałości materialnych i figuralnych źródeł słów. Vico czyta znaczenie „literalne” materialistycznie: zwyczaj wkładania złotej kuli w ręce monarchy podczas koronacji wywodzi się z praktyki stosowania złotych kul zboża – ziaren – jako „hieroglifów prawa własności bohaterów do ziemi”⁶⁶. Ów hieroglif uległ procesowi literalizacji, w którego wyniku współcześni Vicowi odbiorcy nie umieli odczytać szczegółów jego materialnych źródeł. Vico pieczołowicie odtworzył jednak znaczenia złota i ziaren w starożytnym świecie. Mark Lilla pokazuje, że Vico był świadomy trudności, których przysparzały anachronizmy w procesie przedstawiania symbolicznego:

⁶² Zob. np. monografie na temat przemysłu bawełnianego: J. Butterworth, *A Complete History of the Cotton Trade*. London 1823. – R. Guest, *A Compendious History of the Cotton-Manufacture*. Manchester 1823. – E. Baines, Jr., *History of the Cotton Manufacture in Great Britain*. London 1832. – R. Burn, *Statistics of the Cotton Trade*. London 1847.

⁶³ Zob. np. Th. F. Buxton, *The African Slave Trade and Its Remedy* (1838). London 1939–1940. Zob. też publikacje Th. Clarksona i W. Wilberforce’a wymienione w: P. C. Hogg, *The African Slave Trade and Its Suppression: A Classified and Annotated Bibliography of Books, Pamphlets and Periodical Articles*. London 1973.

⁶⁴ Angielskie słowo „calico”, oznaczające perkal (również: kreton), pochodzi od nazwy miasteczka Calicut w południowych Indiach, gdzie zapoczątkowano produkcję tej tkaniny.

⁶⁵ Zob. B. M. Bhatia, *Famines in India: A Study in Some Aspects of the Economic History of India, 1860–1965*. Wyd. 2. Bombay 1967. – D. A. Farnie, *The English Cotton Industry and the World Market, 1815–1896*. Oxford 1979.

⁶⁶ G. Vico, *The New Science of Giambattista Vico*. Ed. Th. Goddard Bergin, M. H. Fisch. Wyd. 3. Ithaca 1984, s. 193.

Od *scienza* nauki historyczne dzieli zupełnie inna przeszkoda [niż w przypadku nauk przyrodniczych]: nie jest to przepaść między tym, co ludzkie, a tym, co boskie, ale przepaść dzieląca dwa umysły oddalone w czasie i przestrzeni. Anachronizm jest skutkiem upadku człowieka i rozkładu jego zdolności, otchłani między dwojgiem ludzi żyjących na różnych poziomach⁶⁷.

Ta przepaść czasu i przestrzeni stanowi jedną z trudności towarzyszących praktyce silnej interpretacji metonimicznej: pomimo faktu, że wiele rzeczy – i całe zastępy powiązanych z nimi skojarzeń – jest przechowywanych w słowach, nie są one, oczywiście, bez trudu rozpoznawalne dla wszystkich czytelników, szczególnie w „otchłaniach” czasu i przestrzeni. Jak tytoń „murzyńska głowa” – który pali Magwitch po powrocie z Australii, aby dostrzec dżentelmena, którego udało mu się zrobić z Pipa – czytali wiktoriańscy odbiorcy, którzy zapewne wiedzieli z prasy o „wymieraniu” rdzennych ludów w Imperium Brytyjskim? A jak my czytamy go teraz? Problem przeniesienia czasowego ma dwojaki charakter: z jednej strony, jest trudne, choć w pewnej mierze możliwe, zrekonstruowanie znaczeń, które takim przedmiotom przypisywali pierwsi czytelnicy tekstu; z drugiej jednak strony, trudno uzasadnić znaczenie przypisywane przez nas samych. Teoria zachowywania wiedzy musi, w jakimś stopniu, a szczególnie w odniesieniu do czytania rzeczy, wziąć pod uwagę anachronizm i uznać go nie tylko za jedno z istotniejszych źródeł metonimicznej niestabilności, bogactwa i możliwości, ale także za źródło wielkiej i trwałej straty.

Pamięć rządu, chaotycznie i zawodnie, zarówno tym, jaka wiedza jest w obiegu w danym momencie, jak też tym, jaka wiedza będzie poszukiwana i odnaleziona w tym ogromie informacji, który został zachowany przez kulturę, choć nie zawsze jest pamiętany i doceniany. Antykwariusz Walter Johnson w niezwyklej książce *Folk-Memory* (1908) opisuje zmienne koleje losu pamięci zbiorowej oraz to, w jakim stopniu były one przedmiotem badań już w epoce wiktoriańskiej:

Pod pojęciem pamięci zbiorowej rozumiemy świadome lub nieświadome zachowanie przez zbiorowość ludzi wspomnienia o obrzędach i przesądach, zwyczajach i zajęciach. Będąc rezultatem nieprzerwanej serii wrażeń, pamięć taka może być jasna i wyrazista; może być mglista i ulotna, a wręcz bliska zaginięciu; może być zafalszowana i zwodnicza; może czasami umożliwiać odszukanie wcześniej pozornie zgubionego tropu⁶⁸.

Johnson zakłada, w interpretacji bardzo zbliżonej do czytania złotej kuli Vica, że istocie słów przynależne jest istnienie nieprzerwanych i w znacznej mierze nieświadomych linii pamięci, np.:

gdy garbarz nazywa żelazko „kamieniem” lub „wyglądarką”, to nie jest świadomy tego, że jego narzędzie pracy jest bezpośrednim potomkiem prehistorycznego kamienia wyglądzającego. Nazwy są zwykłymi literackimi skamielinami⁶⁹.

Określenie „zwykłe literackie skamieliny” oznacza, że słowa zatrzymują i przechowują rzeczy i ich historie w przedstawieniach czegoś pozornie całkowicie innego. W ten sposób umożliwiają nam późniejszy ogląd owych rzeczy, późniejsze spojrzenie wstecz i zrozumienie, coś, co Benjamin nazwałby przebłytkiem przeszłości, którą rzeczy zamieszkiwały bez nas.

⁶⁷ M. Lilla, *G. B. Vico: The Making of an Anti-modern*. Cambridge 1993, s. 127.

⁶⁸ W. Johnson, *Folk-Memory; or, The Continuity of British Archeology*. Oxford 1908, s. 11.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 18.

Hieroglify społeczne

Zgodnie z głoszoną przez Vica teorią języka pierwszą formą pisma zarówno dla chrześcijan, jak i dla Egipcjan i Chińczyków były hieroglify. Słowa i tropy, które powstały z piktograficznych symboli, wywodzą się zawsze z materialnych, nawet jeśli zapomnianych, praktyk, które doprowadziły do ich powstania. W marksistowskiej teorii wymiany fetysz towarowy jest społecznym hieroglifem: wiemy, że w towarach tworzymy rzeczy wymagające zbadania i interpretacji, a mimo to procesy te są hamowane przez fetyszyzm towarowy – stan świadomości, w jakim rzeczy zostają wyabstrahowane przez wartość pieniądza, która jest zarówno naturalna, jak i symboliczna:

przyrównując w wymianie swe różnorodne produkty jako wartości, [ludzie] ustalają przez to jednakowość swych różnych prac jako pracy ludzkiej. Nie wiedzą o tym, ale to czynią. Wartość nie ma więc na czole napisu głoszącego, czym jest. Co więcej, wartość przeobraża każdy produkt pracy w społeczny hieroglif. Później ludzie starają się odcyfrować znaczenie hieroglify, odkryć tajemnicę swojego własnego społecznego produktu, gdyż określenie przedmiotów użytku jako wartości jest tak samo społecznym produktem ludzi jak mowa⁷⁰.

Tworzymy i nadajemy fetyszowi towarowemu wartość symboliczną, o której wiemy tyle, że jej nie rozumiemy, a następnie staramy się ją odszyfrować – „później”. Chcemy przełożyć te społeczne hieroglify na nasz własny język, mimo tego że, jak zauważa Marks, nasz własny język jest – jak wartość, towary i hieroglify (zarówno egipskie, jak i metaforyczne) – tylko produktem społecznym. Nie ma takiej sfery, do której moglibyśmy uciec przed złożonymi konstrukcjami społecznymi. A jednak konstrukcje te zachęcają nas do poszukiwania wiedzy na ich temat, choć wiedza ta będzie w znacznej mierze zakryta przed naszymi entuzjastycznymi, jeśli właściwymi, dociekaniem.

Słowo „hieroglif” wymaga złożonego przekładu, gdyż zawiera archiwum XIX-wiecznej wiedzy. Pismo hieroglificzne było przedmiotem ożywionego zainteresowania i dyskusji w pierwszej połowie stulecia, co stworzyło podatny grunt do rozwoju długo utrzymującej się egiptomanii. Debata nad pismem hieroglificznym i jego rozszyfrowaniem rozpoczęła się wraz z przypadkowym odkryciem Kamienia z Rosetty przez francuskiego oficera artylerii przygotowującego okopy dla Napoleona w Egipcie. Jak wiadomo, na Kamieniu z Rosetty widniały inskrypcje wyryte w trzech językach: pismem hieroglificznym, po grecku i w egipskim piśmie demotycznym. Umożliwiło to dokonanie pierwszego „naukowego” tłumaczenia pisma hieroglificznego. Zadania tego jako pierwszy podjął się Jean-François Champollion, założyciel nowożytnej egiptologii.

Najbardziej jednak interesującym elementem debaty toczącej się wokół przekładu hieroglifów było to, że dla wielu, zarówno przed, jak i po odkryciu Kamienia z Rosetty, stanowiły one obietnicę bezpośrednio odniesienia oraz, co za tym idzie, przedstawienia. John T. Irwin, w książce *American Hieroglyphics*, zauważa, że w piśmie piktograficznym –

fizyczny kształt znaku, który pełni niejako funkcję cienia, jest oparty bezpośrednio na fizycznym kształcie przedmiotu, który symbolizuje. [...] kształt znaku jest w jakimś sensie sobowtorem fizycznego kształtu przedmiotu, który przedstawia⁷¹.

⁷⁰ K. Marks, F. Engels, *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej*. T. 1. Warszawa 1968, s. 85.

⁷¹ J. T. Irwin, *American Hieroglyphics: The Symbol of the Egyptian Hieroglyphics in the American Renaissance*. New Haven 1980, s. 61.

Nie odnosi się to, oczywiście, do wszystkich hieroglifów. Auguste Mariette-Bey w *The Monuments of Upper Egypt* (1877) omawia, w jaki sposób przetłumaczenie napisów na Kamieniu z Rosetty udowodniło ponad wszelką wątpliwość, iż nie wszystkie hieroglify są piktogramami. Niemniej jednak tęsknota za językiem literalnym jest na tyle silna, że do dziś przewodnicy wycieczek w Egipcie wyjaśniają turystom zwiedzającym piramidy, iż hieroglify nie mają charakteru wyłącznie piktograficznego. Stanowią one mieszankę znaków fonetycznych i sylabicznych, znaków literalnych i figuratywnych: szachownica np. symbolizuje dwugłoskowy dźwięk „mn”, lew – lwa, łokieć⁷² zaś sprawiedliwość⁷³. Mariette-Bey wskazuje również na to, że z owej „osobliwej mieszanki”⁷⁴ znaków lingwistycznych wynika analogia między warstwami przedstawienia hieroglificznego oraz ząbwiących się systemów wiedzy zbiorowej, świadomej pamięci i tego, co nieświadome: pewne rodzaje wiedzy można zachować i przedstawić literalnie, pewne symbolicznie, inne fetyszystycznie, a jeszcze innych nie da się przedstawić w ogóle.

Jaką wiedzę może zachować specyficznie „społeczny” hieroglif? Wartość jest skryta w towarach i nadaje im znaczenie zarówno literalne, jak i figuratywne. Wolno zatem stwierdzić, że towar jest jednocześnie materialnym przedmiotem i tropem: jest literalny, gdy lew oznacza lwa, o r a z jest figuratywny, gdy łokieć oznacza sprawiedliwość. Towar oznacza zatem coś, co jest, a zarazem nie jest natychmiast jasne dla obserwatora. Najbardziej nadzwyczajne okazuje się natomiast to, że wyobrażaliśmy sobie towary w taki sposób, iż mają one zdolność dawania nam do zrozumienia, że uczyniliśmy z nich figury: musimy je zliteralizować, aby móc odczytać ich figuralne znaczenie, czyli musimy je ponownie zmaterializować, aby móc zrozumieć ich wartość w inny, mniej abstrakcyjny sposób. Znajdujemy się w takiej relacji do naszych towarów, w jakiej byli pierwsi egiptolodzy w odniesieniu do hieroglifów. Także nasz stosunek do rzeczy realizmu jest podobny: odczytujemy je figuralnie, a potem, „później”, na peryferiach naszej czytelnej świadomości, myślimy o nich literalnie. Hieroglify, towary, powieściowe przedmioty – wszystkie te podobne do fetysza formy muszą być odczytywane zarówno literalnie, jak i figuralnie. Jeśli zaś będziemy się trzymać tylko jednego pasa interpretacyjnej ścieżki, wówczas narazimy się na stratę, którą opisuje Marks omawiając fetyszym towarowy.

Przyczyną fetyszycacji rzeczy realizmu był nacisk kładziony na czytanie metaforyczne, tj. na rodzaj interpretacji zaniedbujący to, co literalne, materialne właściwości rzeczy oraz rozległe, wzbogacone historycznie figuralne możliwości, które te właściwości mogą o s t a t e c z n i e stworzyć na korzyść ich bezpośrednich, kontekstowych, konwencjonalnych możliwości figuralnych. Ponadto pomimo faktu, że taki typ bardzo podstawowego czytania literalnego wielokrotnie ustępował miejsca innym rodzajom interpretacji przyniesionym przez fale zmian krytycznych i teoretycznych, utrzymał on swoją w znacznej mierze niezachwianą pozycję w odniesieniu do interpretacji realistycznego przedmiotu. Cel *The Ideas in Things* stanowi

⁷² W oryginale: „cubit”; chodzi tu o jednostkę miary używaną w starożytnym Egipcie – przypis tłum.

⁷³ A. Mariette-Bey, *The Monuments of Upper Egypt*. Transl. A. Mariette. London 1877, s. 32–33.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 31.

obalenie czytania literalnego, nie zaś czytania rzeczy realizmu jako takiego. Niewątpliwie nie jest to niewinny plan odzyskania tego, co utracone. Powieściowe rzeczy były fetyszami, a fetysz niczego nie chce z siebie oddać: „wyjaśnia i fałszuje zarazem. [...] ujawnia techniki swojej maskarady, jednocześnie rzucając cię w wątpliwości na istnienie jakiegokolwiek stałego punktu odniesienia”⁷⁵. Ten mętny brak objawienia przypomina nam, jak bardzo pilną, dojmującą i zarazem niemożliwą do zaspokojenia mamy potrzebę rozwiązania, choćby takiego na poziomie powieści: nasze poszukiwania historyczne nie pozwalają nam na przekroczenie historyczności – nie możemy przechrzyć naszych własnych form, możemy je wyłącznie czytać. Mimo to fetysz wyświadcza nam jedną dużą przysługę: „pozostaje w kontakcie z pierwotnie traumatyczną rzeczywistością i zachowuje możliwość dostępu do swojej własnej historii”⁷⁶. Niemalże niemożliwe zawsze będzie odnalezienie tego dostępu i sterowanie nim. To, co zostanie ujawnione, okaże się trudne i ryzykowne do zinterpretowania, opisanego oraz przyporządkowania przeszłości, którą musimy znać i zapomnieć. Książka *The Ideas in Things* przedstawia metodę czytania powieściowych rzeczy, które pozostają interpretacyjnie na wolności. Ponadto podejmuje próbę wyjaśnienia powodów, ze względu na które takie czytanie, choć w skróconej lub przelotnej formie istniejące na marginesach czytania przez każdego z nas⁷⁷, nie zostało uznane za uzasadnioną formę interpretacji.

Terminy „literalny” i „literacki” mają wspólne korzenie w opisie liter, w *litera l n y c h l i t e r a c h*: w pierwotnym użyciu oba przymiotniki odnosiły się do alfabetu. W *The Ideas in Things* podjęta zostaje próba ich ponownego połączenia po długiej i nieprzyjemnej rozłące. Do dziś litery powieściowych rzeczy – zarazem materialnych i figuralnych, sfetyzowanych i ulotnych, obecnych i minionych – skrywają w sobie nieznanne powiązania między wiedzą historyczną a powieściową formą.

Z angielskiego przełożyła Joanna Sadowska

Abstract

ELAINE FREEDGOOD

READING THINGS

The Victorian novel is brimming with things. Little critical attention has been so far drawn to their perplexingly complex meaning. Elaine Freedgood’s leading assumption in *The Ideas in Things* is that the things of realism are not merely realistic objects, but rather unexplored treasure troves of critical cultural knowledge. In her book, Freedgood “reads” objects with imperial and industrial histories in three Victorian novels. She analyses the meaning of mahogany furniture in *Jane Eyre*, calico curtains in *Mary Barton* and “Negro head” tobacco in *Great Expectations*. By employing Barthes’s concept of the reality effect and the contemporary theoretical perspectives on metonymy, as well as the Marxian notion of the commodity fetish, Freedgood looks into and portrays the characteristics of the Victorian thing culture.

⁷⁵ Apter, *op. cit.*, s. 14.

⁷⁶ L. Mulvey, *Fetishism and Curiosity*. Bloomington 1996, s. 5.

⁷⁷ Zob. M. de Certeau, *Reading as Poaching*. W: *The Practice of Everyday Life*. Transl. S. Rendall. Berkeley 1984, s. 165–176.