

katywności szukają na przykład niedokończona proza Karla Čapka *ivot a dílo skladatale Foltýna* (Życie i dzieło kompozytora Foltýna) albo powieści Maxa Fricha (*Homo Faber*). Oprócz wiarygodności ważną rolę odgrywa pierwiastek wiedzy. Nie chodzi jednak o osobiste doświadczenie pisarza (Trávniček cytuje stwierdzenie Witolda Gombrowicza z 1964 roku, że nawet ekstremalne doświadczenie nie gwarantuje przenikliwej prawdziwości) ani o jednokierunkowe wykorzystanie refleksji autora w tekście – to prowadzi zwykle do retoryczności, racjonalnej brawury narracyjnej (jak pokazują zawarte w omawianej książce analizy skądinąd znakomitych prócz Strindberga, Sartre'a, Green'e'a, *Popiołu i diamentu* Andrzejewskiego i *Żartu Kundery*). Bardziej niż o takie wyrafinowanie chodzi o „wiedzę niewiedzącą”, chyba jakąś odmianę prastarego pojęcia *docta ignorantia*, które często przypominał Bohumil Hrabal, albo o wprowadzenie „wiedzy, która wie poprzez swoją niewiedzę”. „Nie chodzi już o wiedzę (świadomość) pisarza, tylko – by tak rzec – o wiedzę powieści” (s. 228). W interpretacji opowiadania Bradbury'ego ten zabieg wspomina się jako „zamaskowaną” albo „niepełną” przyczynowość. Z punktu widzenia intencji dzieła jest to jakaś płyta rezonansowa (mamy tu więc analogię do „gestu semantycznego” Mukařovskiego), którą rozwibrowuje forma narracji, a proces ten dopełnia recepcja czytelnicza (jak Trávniček przypomina, Paul Ricour mówi w związku z tym o „czasie prefigurowanym”, „konfigurowanym” i „refigurowanym”).

Nie możemy przytoczyć tu wszystkich dłuższych interpretacji i inspirujących uwag zawartych w książce Trávnička. Wspomnijmy przynajmniej niektóre z nich: „świat postaci Musila rozpięty jest między «mądrym biada» a «szczęściem niewiedzy»” (s. 47); „w opo-

wiadaniach Vladimira Nabokova narracja jest przede wszystkim oporem wobec epiki i tryumfem przestrzeni nad czasem” (s. 189-190); na podstawie drobnego tekstu Kafki *Eine alltägliche Verwirrung* badacz stwierdza, że „rozstrzygnięcia dotyczące akcji i jej motywacji nie znajdują się w zasięgu postaci ani ich działań”, przez co Kafka powraca do architektur eposu czy mitu – jako irracjonalne wydarzenia jawią się tylko z punktu widzenia postaci, z punktu widzenia fabuły są one uzasadnione (s. 221-222). Nawet na podstawie tej krótkiej rekapitulacji widać, że książka Jiřiego Trávnička zaleca się nie tylko niezwykłą erudycją, ale przede wszystkim połączeniem rozważań biorących pod uwagę strukturę z refleksjami, dla których najważniejsza jest funkcja, jak również połączeniem przemyślanej koncepcji z empirią, tzn. teoretycznego określenia narracji w XX wieku z szeregiem przenikliwych i konstruktywnych interpretacji poszczególnych próz. Dzięki temu dzieło to w oryginalny sposób ożywia tradycje szkoły strukturalistycznej.

Jiři Holý

przełożył Leszek Engelking

ARNE MELBERG,

TEORIE MIMESIS. REPETYCIA,

przeł. Jan Balbierz,

Universitas, Kraków 2002, 244 ss.

Książkę Melberga, patrząc z pewnej perspektywy, można by nazwać zbiorem komentarzy do literatury. Podzielona jest na cztery części, w których kolejno komentuje się podejmujące temat *mimesis* teksty literackie (bądź wykorzystujące medium literatury) autorstwa Platona,

Cervantesa, Rousseau i Kierkegaarda. W kilku końcowych rozdziałach autor porusza zaś filozoficzne kwestie pojęć Heideggera, Derridy i Paula de Mana odnoszących się w jakiś sposób do *mimesis*.

Kluczowe słowa pojawiające się w książce to *mimesis*, powtórzenie, repetycja. Są to słowa silnie ze sobą powiązane, zachodzące na siebie. Ostatnie z nich pojawia się jako pewna gra pojęciowa, prawie pojęcie-monument, o rozplenionych sensach, dopisane jako podtytuł książki (*Teorie mimesis. Repetycja*). To paradoks, gdyż autor we wstępie przyznaje otwarcie, że książka nie stanowi repetytorium, a jedynie omawia się w niej wybrane teorie *mimesis*. Równocześnie słowo to winno świadczyć o pewnym przekroczeniu, pewnym novum koncepcji Melberga, gdyż zakłada ona, że repetycja jest zarówno powtórzeniem/ powtórką, jak też jego/ jej przekroczeniem, stanowi jednocześnie wobec niego/ niej novum. I to właśnie pojęcie repetycji tworzy oś teorii Melberga. Jest to zjawisko złożone z powtórzenia i przewyższającej je różnicy, a autor definiuje je następująco: „Repetycja to najczęściej powtórzenie tego, co ją poprzedza, lecz oznacza także odwrócenie; repetycja, by tak rzec, podejmuje i przewyższa swe pochodzenie” (s. 45).

W pierwszej części autor zajmuje się kategorią *mimesis* u Platona. Przy czym Arne Melberg należy do tych myślicieli, którzy postanowili „odkopać” Platona spod wielowiekowej, zafałszowującej go tradycji platoinizmu. (Podobnie zresztą do tych badaczy, którzy - jak Gilbert Durand - mówią o zafałszowaniach Platona przez tradycję arystotelesowską). W związku z tym platońskie pojęcia, jakie przekazała nam tradycja myśli Zachodu, nazywa - wzorem Derridy - niepojęciami, lecz *monumentami* spetryfikowanymi/ ustawionymi przez tradycję ku czci pierwotnie „płynnych” słów, „rozciągniętych”

u Platona przez paradoksy i sprzeczności. Tak więc pierwotne pojęcie *mimesis* jest tam wieloznaczne i nieuchwytnie, a ujęcie tego tematu przez Platona, zgodnie z tą diagnozą, trudno zlokalizować. Podane tu zostają przykłady paradoksów i sprzeczności, towarzyszące Platońskiej *mimesis*, jak choćby ambiwalentny stosunek greckiego filozofa do poezji czy też podejmowanie krytyki pewnych zjawisk z równoczesnym wykorzystaniem ich mechanizmów. Tak dzieje się na przykład z pismem krytykowanym w *Fajdrosie* - dialogu tak jak inne oddanym przecież za pomocą pisma.

Melberg przypomina teoriopoznawczy i moralno-pedagogiczny aspekt niechęci Platona do poetów (ich opowieści nie tylko kłamią, ale nawet nie są autentycznymi kłamstwami - są tylko odbiciami kłamstw). Ponadto w jego niechęci do naśladowania cudzego głosu autor dopatruje się obawy przed utratą własnego ja (s. 23). Szwedzki literaturoznawca wskazuje też i komentuje platońskie rozróżnienie (które zrobiło później karierę w narratologii) na *diegesis* (proste opowiadanie) oraz *mimesis* (bezpośrednie przytoczenie, naśladowcze mówienie cudzym głosem).

Przed wszystkim jednak w części tej pokazuje się rozbieżności pomiędzy ujęciem przez Platona problemu *mimesis* a jego własną praktyką pisarską, jak też omawia się sprzeczności myślowe w tym względzie pomiędzy *Państwem* i *Prawami a Ucztą*.

W jednym z rozdziałów poświęconych Platonowi mówi się o krytyce Homera, jaką możemy odnaleźć w *Państwie*. Dotyczy ona m.in. przekazywania głosu postaciom, które mogą zdeprawować słuchaczy. Platon krytykuje za to Homera, a jednocześnie sam oddaje głos Trzymachowi, który w skandalicznej mowie sławi niesprawiedliwość. (Dodatkowo, kiedy Platon zaczyna cenzurować

poezję Homera, osoby prowadzące dialog w *Państwie* zaczynają mówić, jak w poezji, rytmicznie. Wskazuje na to polski tłumacz Platona Władysław Witwicki). Wydaje się, że taka sprzeczność znów służy płynności i paradoksalności zagadnień, jakie podejmuje grecki filozof, i zarazem potwierdza diagnozę Melberga.

Co więcej, szwedzki badacz w osobnym rozdziale sam analizuje epos Homera, by wykazać, że już tam można znaleźć figurę repetycji, w perspektywie której wypowiedzi herosów (a zwłaszcza Achillesa) nabierają zupełnie innego sensu niż w krytyce Platona.

Kiedy Melberg pisze o paradoksach w pismach ateńskiego filozofa, opiera się głównie na *Państwie* oraz *Fajdosie*, lekko dotykając tylko dialogu *Ion*. A szkoda, gdyż to właśnie tam mówi się o poecie głoszącym prawdę pochodzącą wprost od boga - mającą zatem niewiele wspólnego z potępianym gdzie indziej przez Platona mimetyzmem. A nawet jeśli, to jest to mimesis I stopnia, naśladownictwo (tłumaczenie) słów boga.

By pokazać ewolucję pojęcia, Melberg przechodzi z kolei od *mimesis* Platonskiej, rozumianej jako obraz, odbicie, do *mimesis* Arystotelesowskiej, skierowanej w stronę czasu i akcji, a w związku z tym - ku tak fundamentalnym pojęciom, jak *mythos* i *praxis*. Wskazuje tu on na niezwykle istotne różnice pomiędzy użyciami tej kategorii przez obu filozofów, ale jakby zupełnie przy tym zapomina o cechach wspólnych. Skupia się jedynie na różnicach i buduje tym samym iście binarną opozycję pomiędzy Platonem i Arystotelesem, w której Stagiryta znaczy tyle, co nie-Platon. Oczywiście trudno opisywać ewolucję jakiegokolwiek pojęcia - nie wskazując przy tym na różnice w jego poszczególnych znaczeniach - ale czy rzeczywiście Arystoteles tak radykalnie przekreślił konkluzje swojego nauczyciela? Takie powstaje tu pytanie. Melberg

jakby przeczuwa wątpliwości swojego czytelnika w kolejnym rozdziale, zatytułowanym *Powtórzenie i różnica*, gdyż wskazuje w nim ostatecznie na wspólnotę pojęcia Platona i Arystotelesa. Ogólne wrażenie pozostaje jednak takie, że uwaga skoncentrowana została na różnicy, która przerosła tu znacznie rangą powtórzenie, należałoby więc chyba rozumieć działanie Melberga jako zabieg dekonstrukcyjny - preferujący różnicę.

Kolejna część książki została poświęcona problemowi *mimesis* w *Don Kichocie* Cervantesa. Melberg znów powraca do repetycji jako odnawiającego powtórzenia, a z Don Kichote'a czyni nie tylko odnowiciela, ale i tego, który miesza rzeczywistość i literaturę, a zatem tworzy mimetyczne koło: bohater stara się w swej rzeczywistości naśladować literaturę, która przecież naśladuje rzeczywistość. Pozostaje wyciągnąć wniosek, że Cervantes napisał powieść (literatura, która naśladuje) o bohaterze, który naśladuje literaturę (która naśladuje rzeczywistość). Oto paradoks Don Kichote'a i równocześnie jego skazany na klęskę projekt: „chce prowadzić żywot dokładnie taki, jak postaci literackie, i zbadać, o czym tak naprawdę traktuje literatura” - jak pisze cytowana przez Melberga Marthe Robert (s. 82). Don Kichote tak rozumiany przypomina trochę innego bohatera literackiego, który naśladuje literaturę: Madame Bovary.

I podczas gdy stara się on wskrzesić to, co przeminęło (wiek złoty), zatrzymać czas i odnowić (*renovar*) wielką literaturę rycerską, to projekt Cervantesa/narratora jest odwrotny - wskazuje na utopię tamtego działania i zarazem poprzez ironię zamierza uśmiercić gatunek romansu rycerskiego. Sytuację Don Kichote'a określa paradoks sformułowany przez Melberga: „stworzenie czegoś [całkowicie nowego - M. C.] jest niemożliwe; równie niemożliwe jest nietworzenie nowości” (s. 106). Paradoks ten chyba

dobitniej by brzmiał: pełne powtórzenie czegoś jest niemożliwe, jak niemożliwe jest absolutne niepowtarzanie niczego.

Ważną składową interpretacji *imitación* u Cervantesa stanowi w książce badanie czynników stylistycznych tekstu. Melberga interesują dwie figury myśli: alegoria oraz ironia, mające zasadnicze znaczenie dla jego koncepcji *mimesis*. Odwołuje się on do definicji alegorii barokowej autorstwa Waltera Benjamina: „Cokolwiek pochwyli, zmienia swą Midasową ręką w rzecz znaczącą. Przemiana wszelkiego rodzaju to jej żywioł” (s. 89). Alegoria, którą uprawia Don Kichote, starając się przemienić wszystko wokół w wiek złoty, prowadzi do melancholii, tj. odczucia niemożności jego renowacji. Z tą właśnie alegorią buduje napięcie ironia narratora, nie tylko unicestwiająca tamtą, ale i będąca „autorefleksją nad konstrukcją całego dzieła” (s. 93), autorefleksją, jak pisze Melberg za George'em Lukácsem, nicującą tekst i rzeczywistość. Owa „nicość” ironii polega na takim spiętrzaniu przez Cervantesa poziomów fikcji, zbudowanych z „imitacji, negacji i podwojeń, że wyeliminowano standardowe pojęcie prawdy” (s. 96).

Wykorzystując myśl Michela Foucault zawartą w *Słowach i rzeczach*, Melberg zwraca uwagę na novum w *imitación* Don Kichote'a, a mianowicie na nazywanie wbrew aktualnej mu rzeczywistości, mające wskrzesić język wieku złotego (rozdział *Język i nazywanie*). Owocem takich działań bohatera Cervantesa byłby „drugi język”, język podobieństwa.

W konsekwencji Melberga interesują romantyczne odczytania Cervantesa, kiedy to powieść (*der Roman*) staje się nośnikiem ironii i melancholii, a z drugiej strony jest tym rewolucyjnym czynnikiem, który przewycięża stare i wprowadza nowe jakości (jako *la novela*) - wnosząc nowy język, przez Novalisa nazywany „lingua romana” (ss. 82, 102).

Oprócz tradycji romantycznych odwołań do Cervantesa, w recenzowanej książce wskazuje się też na odwołania do niego w literaturze współczesnej (Jorge Luis Borges, Paul Auster).

W części trzeciej (*Rêverie* Rousseau) autor omawia najpierw *Nową Heloizę*, a następnie analizuje inne teksty (przede wszystkim *Wyznania*) Jeana-Jacquesa Rousseau. Odwołuje się przy tym często bądź podąża śladem takich słynnych komentatorów francuskiego myśliciela, jak Jean Starobinski i Paul de Man. Bada napięcie, jakie tworzy się w tej powieści epistolarnej pomiędzy rzeczywistością zdarzeń i stanów, o jakich opowiadają zamieszczone w niej listy, a rzeczywistością listów, ich fakturą, opóźnionymi bądź wyprzedzającymi próbami odwzorowania zdarzeń, ich charakterem mimetycznym. Polemizuje przy tym ze stanowiskiem (m.in.) Paula de Mana, który w listach *Nowej Heloizy* widział interpretację zdarzeń, a nie same zdarzenia, a zatem refleksję nad tym, co stało się w przeszłości przedstawionej, i zauważa sceniczną mimetyczność tychże listów, ich ożywiającą moc wobec teraźniejszości (nie przeszłości) bohaterów, a zatem aktualnych wydarzeń, w jakich biorą udział. Za przykład podane zostaje sformułowanie z któregoś listu: „Pocztą nadjeżdża, trzeba dokończyć listu i twój odebrać”. Porusza się więc tu znów problem relacji (bliskość/ dystans) tekstu/ języka do rzeczywistości, którą on opisuje.

Melberg dostrzega w pismach Rousseau podobny zabieg, co u Platona - jest nim charakterystyczny paradoks myślowy, polegający na sprzeczności danego poglądu, rozpostartego pomiędzy krytykę a aprobatę. I tak, Platon zwalcza mimityków za pomocą mimetycznego dialogu, a miłośnik teatru Rousseau, tytułując się jako Obywatel Genewski, neguje całościowo teatr.

I w tej części poruszona zostaje dzie-

dzina stylistyki: mówi się o metaforze i alegorii, rozróżnianych w oparciu o definicję Heinricha Lausberga: „Alegoria jest metaforą odniesioną do długości całego zdania” (s. 121) i: „Alegoria jest tym dla idei, czym metafora dla pojedynczego zdania” (s. 201). Melberg dokładnie śledzi tekst Rousseau i ukazuje w nim obie figury (np. ogród Elizeum w *Nowej Heloizie* traktuje jako alegorię, a fontannę barona jako metaforę w ramach alegorii ogrodu), jak też toposy (np. topos nawrócenia w *Wyznaniach*), a przy tym wzorem francuskiej krytyki tematycznej – jak Gaston Bachelard tropi żywioły – u Rousseau za taki naczelnny żywioł uznaje wodę. Jest to punkt wyjścia dla autora *Teorii mimesis*, gdyż na tej podstawie odnajduje u Jeana-Jacquesa dialektykę żywiołu, ruchu i zapomnienia, dialektykę dystansu i obecności, dla której obszarem mediacji jest pojęcie *rêverie* („marzenie”, „zaduma”, „urojenie”) Rousseau, i wpłata ją w swoją grę podobieństwa i różnicy, a zatem w obszar repetycji.

Kolejnym, po tekstach Rousseau, przedmiotem rozważań książki jest *Powtórzenie* Kierkegaarda. Melberg płynnie przechodzi tu do pojęć określających ruch pamięci (w czasie): skierowane ku przeszłości wspomnianie i skierowane ku przyszłości powtórzenie. Dokładnie wyjaśnia to przytoczony cytat z Kierkegaarda: „To, co się wspomina, już było, powtarza się zatem do 'tytu'. Zaś właściwe powtórzenie to wspomnienie zwrócone ku przyszłości” (s. 200). Analizuje także dialektykę dwóch dyskursów u Kierkegaarda: dyskursu narracyjnego oraz filozoficznego. Bada w związku z tym dokładnie kompozycję *Powtórzenia*, tworzącą dwie podstawowe dla Kierkegaarda figury: ironii i alegorii, pozostające ze sobą – podobnie jak oba dyskursy – w dialektycznym spęciu. Melberg posługuje się tu definicją alegorii autorstwa Paula de Mana: „Znaczenie two-

rzony przez alegoryczny znak może (...) polegać tylko na *powtórzeniu* (w sensie Kierkegaardowskim) tego poprzedzającego znaku, z którym ów znak nigdy nie może być współczesny, jako że do istoty poprzedzającego znaku należy czysta uprzedniość” (s. 190). Wynika stąd temporalność obu figur: alegorii i związanej z nią ironii. Można to rozumieć chyba w ten sposób, że alegoria naśladuje/ wspomina (odnosi w przeszłość) i jednocześnie podejmuje na nowo (prowadzi w przyszłość), ironia zaś dokonuje „zwrotu”, przełamuje alegorię (prowadzi w teraźniejszość).

Kompozycja *Powtórzenia* – książki „na wspak” – oraz jego zamierzona „pozagatunkowość” zostają określone jako *ordo inversus*, Melberg pisze o wszelkich konsekwencjach takiego porządku. Badając zaś dominujące u Kierkegaarda motywy i wątki, odwołuje się do mitu o Orfeuszu i Eurydyce oraz o Amorze i Psyche, uprawiając typową alegorezę tych mitów, a stąd przechodzi do trudno tu zrozumiałej alegorii orfickiej.

Melberg zajmuje się tu (znów) dialektyką pojęcia *gjentagelse* (powtórzenie) Kierkegaarda, rozgrywaną pomiędzy „wtedy” a „teraz”, „chwilą” (*øjeblikket*), i wskazuje, że pojęcie chwili zawsze ustanawia obecność, jak i ją znosi, gdyż chwila pozostaje zawieszona poza czasem. Jak pisze, tak jest i u Platona, kiedy w dialogu *Parmenides* pojawia się pokrewne określenie to *eksaîfnes*, oznaczające moment: osobiwą naturę, która „istnieje, choć nie istnieje” i nie ma jej w żadnym czasie, inaczej mówiąc to punkt w czasie, kiedy czas nie jest już czasem.

Stanowi to płaszczyznę dla omówienia kilku z koncepcji „szeregu dekonstruktywistów, krytyków metafizyki”, których ten proces ustanawiania/ znoszenia obecności wyraźnie zafascynował. Stąd w ostatnich rozdziałach książki zostają wprowadzone i odpowiednio porównane

z Kierkegaardowskimi pojęcia Heideggera, Derridy i Paula de Mana, wszystkie odnoszące się w jakiś sposób do *mimesis*. Chodzi tu o *différance* i *iterability* Derridy oraz *repetition* de Mana, z którą to silnie wiąże się ironia oraz alegoria.

Melberg wykazuje silne związki fundamentalnej kategorii *gjentagelse* („powtórzenie”) i *øieblikket* („chwila”, „teraz”) Kierkegaarda oraz odpowiednio *Wiederholung* i *Augenblick* Heideggera, wbrew intencjom tego ostatniego. *Augenblick* („okamgnienie”) jest oczywiście czymś zupełnie innym od również Heideggerowskiego *das Jetzt* - konwencjonalnego teraz - i działa podobnie do repetycji według Melberga: ponawia/powtarza potencjał przeszłości i przekształca go w przyszłość. *Okamgnienie* łączy się więc bardzo silnie z ruchem, *kinesis*, w sposób podobny do Kierkegaardowskiego powtórzenia. Przy tym jednakże - jak zaznacza szwedzki badacz - u Heideggera brakuje ironii, tak przecież ważnej u Kierkegaarda.

Zdaniem Melberga Heidegger porusza się w środowisku patosu i metafory, gdyż upiera się, że można ustanowić autentyczny byt tu i teraz, podobnie jak Don Kichote widzący możliwość przywrócenia wieku złotego. Niemiecki filozof chce mówić o byciu w sposób bezpośredni, a równocześnie przez definiowanie pozbywa się takiej możliwości. Sama metafora jest zresztą u niego takim zapośredniczeniem (Derrida pisze o „objazdach metaforycznych” Heideggera). Melberg mówi też o „wkładzie Heideggera w narratologię”, kiedy to niemiecki myśliciel usuwa z fenomenologii opowiadanie jako „czynność mówienia jednego poprzez mówienie czegoś innego, czy też nadanie imienia temu, co rzeczywiste, poprzez to, co możliwe” (s. 203), innymi słowy - usuwa fikcję. Jednakże, jak wskazuje Melberg, uzus językowy samego Heideggera uwidacznia, że nazywanie jednej

rzeczy poprzez inną, przenoszenie znaczenia, metaforyzacja charakteryzuje nie tylko język opowiadania, ale wszelki język, a zatem odrzucając czynność opowiadania, filozof wyrażał swój sceptycyzm wobec bezpośredniości języka.

W zakończeniu rozważań omówione zostają Heideggerowskie interpretacje poezji Hölderlina i Trakla, w których niemiecki myśliciel zwraca się w stronę sztuki i przyznaje poezji zdolność nazwania samego bycia - z poważnym jednak zastrzeżeniem: nawet kiedy język poetycki zbliża się do bycia - to i tak powtarza, czyli jest wobec niego opóźniony.

Następnie, w kontekście *mimesis*, omawia się w książce batalię Derridy przeciwko obecności i nadanie przez niego prymatu powtórzeniu. Cytowana jest tu jego formuła (z *Głosu i fenomenu*): „Obecność-tęgo-co-obecne wywodzimy z powtórzenia, a nie na odwrót” (s. 210), mówiąca o powtórzeniowym, nie zaś przedstawieniowym charakterze znaku. Skoro obecność bierze się z powtórzenia (fikcji), nie można rozróżnić fikcyjnego i rzeczywistego użycia znaku językowego: znak źródłowo nękany jest przez fikcję, uważa Derrida. Konsekwencją umieszczenia przez niego momentu fikcyjnego w języku jest zanik rozdziału na literaturę i nie-literaturę (każdy tekst jest fikcją). Jak powtarza za innymi komentatorami Melberg, dotyczy to w najwyższym stopniu pisarstwa samego Derridy, które z zamierzenia porzuca klasyczne konwencje gatunkowe.

Następnie zostają przywołane dwa niepójęcia francuskiego filozofa: *différance* oraz *iterability* („iteratywność” Derridy wywodzi się od słowa łac. „ponownie” i sanskryckiego „inny” i łączy w sobie powtórzenie z nowością), jako rozwinięcia jego wcześniejszego określenia *répétition* i połączone z Kierkegaardowską dialektyką powtórzenia. Pierwsze z wymienionych niepójęć: *différance*, wiąże

się także z czasowością, czasownik *dif-férer* znaczy tyle co 'odsuwać/ przesuwać na przyszłość'. Melberg zauważa, że późniejsze określenie Derridy: refleksja (myślenie o myśleniu), to taka sekwencja w czasie, która jest bliska Kierkegaardowskiej „chwili”, trzeba jednak stwierdzić, że wywód szwedzkiego autora nie wypada w tej ostatniej kwestii przekonująco.

Ostatni rozdział poświęcony został pojęciu *repetition* amerykańskiego dekonstrukcjonisty Paula de Mana. Jego omówienie Melberg rozpoczyna odwołaniem do kształtujących je określeń: alegorii i ironii, wiązanych przez de Mana z czasowością, z których pierwsze jako sekwencja jest rozciągnięte w czasie, a drugie ma w sobie coś nagłego, momentalnego.

Amerykański filozof deprecjonuje klasyczne pojęcie *mimesis*, ale określenia, których używa – jak wskazuje szwedzki badacz – odzwierciedlenie, refleksja, ironia, pokrywają się w dużej mierze z tym, co Melberg nazywa repetycją. Inaczej mówiąc, sugeruje się, że zwracając się przeciw *mimesis*, de Man zaczerpnął swe argumenty z tradycji mimetycznej rozumianej zgodnie z koncepcją repetycji. Melberg wskazuje także na „antymimezystyczne” fundamenty dekonstrukcji de Mana, takie jak przekonanie o dysjunkcji literatury i rzeczywistości (różnica) czy też teza o radykalnej figuratywności języka, budującej jego „nienaturalność”. Zarazem jednak w *Retoryce czasowości* de Mana pojawia się właśnie powtórzenie Kierkegaardowskie jako znaczenie alegorii (s. 221). Alegorię i ironię u de Mana charakteryzuje przy tym „ruch bycia”, podczas gdy symbol wyraża tęsknotę za jednością/ stałością. Poezja w związku z tym nie powtarza jakiegoś „oryginału”, ale słowa poetyckie powtarzają „same siebie” (znak odnosi się do wcześniejszych znaków).

De Man nazywa przy tym ironię „odwróconym odbiciem lustrzanym” alegorii

i temporalizuje ją. Nadaje tej pierwszej, jak to referuje Melberg, czasową momentalność, gwałtowność i chwilowość (s. 223) i dostrzega ją w „momentalnej” i błyskawicznej poincie w Baudelaire'owskich poematach prozą. Równocześnie „kapryśna” początkowo i chwilowa ironia staje się u późnego de Mana systematyczna i trwała, a co więcej – struktura tekstów de Mana przyjmuje systematycznie figurę ironii, przełamującej wszelkie „linie czy też alegorie” i stającej się „systematyczną destrukcją rozumienia” (s. 229). A zatem pierwotnie momentalny uskok ironiczny staje się trwały i chroniczny – Melberg śledzi w ten sposób ewolucję „nie-pojęcia” ironii u de Mana, przemieszczając się wzdłuż jego kolejnych tekstów. Jak zauważa szwedzki badacz, końcem tej ewolucyjnej drogi jest u amerykańskiego filozofa zanik tego „nie-pojęcia”, znika też u niego temporalność powtórzenia. A przy tym, co ze zdumieniem konstatuje Melberg, dochodzi się tam do wniosku o niezrozumiałości i nie-definiowalności ironii. Podczas gdy należałoby się w tym miejscu, być może, zastanowić, czy przypadkiem nie na tym przełamaniu, nie na tym zwrocie, polega ironia de Manowska.

Tu też Melberg opisuje odległość dzielącą jego własną opcję od ostatnich koncepcji de Mana, w których pojawia się, dotycząca sztuki i języka, metafora „jąkania się”, jak też „wizualny obraz zacinającej się płyty (*broken record*)”, oznaczający zerwanie z odnawiającym/ wskrzeszającym na nowo powtórzeniem, a konotujący bezmyślne, daremne powtarzanie. W dwóch ostatnich akapitach szwedzki badacz dokonuje jednak pewnej (ironicznej) wolty, dekonstruktywistycznie wskazując na znaczenia, jakie wbrew de Manowi przemycił do tej metafory język. Chodzi tu o „uskok”, „pęknięcie” (*pęknięta płyta*), przypisywane wcześniej, w *Retoryce czasowości*, ironii.

Koncepcja repetycji Melberga ukazana w *Teoriach mimesis* opiera się na Kierkegaardowskim powtórzeniu. To ono właśnie jest punktem wyjścia w analizie przywoływanych w książce problemów/tekstów. Paradoks tego pojęcia, zawarta w nim dialektyka służy/ wspiera dekonstrukcję *mimesis* Platońskiej (śladem Derridiańskiej), zjawiska powtórzenia w *Don Kichote, rêverie* u Rousseau (śladem dekonstrukcji de Manowskiej), a wreszcie pozwala odnieść się do Heideggera, Derridy i w końcu do Paula de Manna. Ponieważ ta pisana ze swadą książka szwedzkiego eseisty komentuje inne koncepcje estetyczne, wymaga więc ich gruntownej znajomości, zwłaszcza gdy autor podejmuje współczesną myśl filozoficzną i jego dyskurs staje się przez to mniej przejrzysty.

Marcin Czerwiński

AGNIESZKA GAWRON,
SUBLIMACJE WSPÓŁCZESNOŚCI.
POWIEŚCIOPISARSTWO JERZEGO
ANDRZEJEWSKIEGO
WOBEC PRZEMIAN
PROZY XX WIEKU,
Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego,
Łódź 2003.

Gdyby sporządzić listę kilku najważniejszych polskich powieściopisarzy ubiegłego wieku, nie mogłoby na niej zabraknąć Jerzego Andrzejewskiego. Uwikłana w burzliwe konteksty polskiej historii twórczość autora *Miazgi* dopiero współcześnie może liczyć na obiektywną interpretację. Książka Agnieszki Gawron *Sublimacje współczesności. Powieściopisarstwo Jerzego Andrzejewskiego wobec*

przemian prozy XX wieku stanowi przykład takiego właśnie historycznoliterackiego opisu pozostającego poza sferą jakichkolwiek nacisków ideologicznych, jakie często towarzyszyły komentarzom wokół twórczości Andrzejewskiego przed rokiem 1989. Jak się okazuje opisu nie jedyne. W ostatnich latach powstało kilka opracowań dotyczących twórczości i życia pisarza. Cztery z nich: Janusza Detki *Przemiany poetyki w prozie Jerzego Andrzejewskiego*, Anny Synoradzkiej *Andrzejewski*, Zbigniewa Kopcia *Jerzy Andrzejewski* oraz Dariusza Nowackiego *„Ja” nieuniknione. O podmiocie Jerzego Andrzejewskiego* - wymieniając chronologicznie, stanowią przykład rosnącego zainteresowania Andrzejewskim i wskazują na potrzebę tworzenia czegoś w rodzaju „andrzejewskologii” na wzór literaturoznawczej refleksji wokół dorobku Gombrowicza. Książka Agnieszki Gawron mieści się pomiędzy opracowaniami Nowackiego badającego relacje podmiotowe, które są w twórczości Andrzejewskiego niełatwe do uchwycenia (m. in. ze względu na napięcie pomiędzy awangardowością kreacji narratorskich a ideowością postaw autora), Synoradzkiej stawiającej wyraźnie na kontekst biograficzny oraz Detki starającego się wydobyć znaczenie zmian w ewolucji artystycznej pisarza. Najdalej książkę Gawron do opracowania Kopcia, który posłużył się w swej pracy kategorią mitu. Warto zwrócić uwagę, że wszystkie wymienione pozycje ujmują twórczość Andrzejewskiego zachowując chronologię ewolucji artystycznej pisarza. Mimo obwieszczenia na obwolucie książki Synoradzkiej, że jest to „Pierwsza monografia życia i twórczości Jerzego Andrzejewskiego”, należy zgodzić się z Agnieszką Gawron, że jak na razie nie powstała wyczerpująca monografia autora *Bram raju*. Wymienione książki, w tym omawiana, stanowią więc mogą w przyszłości ważny przyczynek do takiego opracowania.