

WSTĘP I POCZĄTEK

Książka ta (z konieczności z pewną nostalgią) omawia dwudziestu sześciu autorów – pisarek i pisarzy – u których staram się wyodrębnić cechy czyniące ich autorami kanonicznymi, to znaczy autorytatywnymi w naszej kulturze. Niekiedy „wartość estetyczną” uważa się raczej za koncept Immanuela Kanta, niż za coś realnego, ale nie było to moje doświadczenie w czasie czytania przez całe życie. Wszystko się jakoś rozsypało, nie ma już centrum, a tak zwanych uczonych ogarnia postępujący proces anarchii. Niezbyt zajmuje mnie kontynuowanie wojen w kulturze; o bieżących biedach wypowiadam się tylko w pierwszym i ostatnim rozdziale. Tu chciałbym objaśnić budowę książki i swój wybór tych dwudziestu sześciu pisarzy spośród wieluset tworzących wspólnie zachodni kanon literatury.

W *Nauce nowej* Giambattista Vico przedstawił obraz cyklu trzech faz – teokratycznej, arystokratycznej i demokratycznej – i następującego po nich chaosu, z którego ma się na koniec wyłonić nowa epoka teokratyczna. Pisząc *Finneganów tren*, Joyce wspólnie skorzystał z Vica w sposób serio-komiczny, a ja postąpiłem jego śladem, tyle że pominąłem literaturę epoki teokratycznej. Moja sekwencja historyczna zaczyna się od Dantego, a kończy Samuelem Beckettem, choć nie zawsze ściśle przestrzegałem porządku chronologicznego. I tak, epokę arystokratyczną zacząłem od Szekspira, ponieważ stanowi on główną postać zachodniego kanonu, a potem rozważałem go w relacji do niemal wszystkich innych od Chaucera i Montaigne’a, którzy na niego wpłynęli, poprzez wielu tych, na których *on* wpłynął – jak Milton, dr Johnson,

Goethe, Ibsen, Joyce czy Beckett – po tych, którzy usiłowali go odrzucić: jak zwłaszcza Tołstoj, a także Freud, który głosił, że to hrabia Oksfordu pisał jako „człowiek ze Stratfordu”.

Dobór autorów nie jest tu tak arbitralny, jak mogłoby się wydawać. Zostali wyselekcjonowani ze względu na swą wzniosłość i reprezentatywność: książka o dwudziestu sześciu pisarzach jest możliwa, o czterystu już nie. Owszem, mamy tu głównych zachodnich pisarzy od Dantego – są Chaucer, Cervantes, Montaigne, Szekspir, Goethe, Wordsworth, Dickens, Tołstoj, Joyce i Proust. Lecz gdzie Petrarca, Rabelais, Ariosto, Spenser, Ben Jonson, Racine, Swift, Rousseau, Blake, Puszkina, Melville, Giacomo Leopardi, Henry James, Dostojewski, Hugo, Balzac, Nietzsche, Flaubert, Baudelaire, Browning, Czechow, Yeats, D.H. Lawrence i tylu innych? Staralem się przedstawić narodowe kanony za pośrednictwem ich kluczowych postaci: Chaucer, Szekspir, Milton, Wordsworth, Dickens reprezentują Anglię, Montaigne i Molier Francję, Dante Italię, Cervantes Hiszpanię, Tołstoj Rosję, Goethe Niemcy, Borges i Neruda iberyjską Amerykę, Whitman i Dickinson USA. Są główni dramatopisarze: Szekspir, Molier, Ibsen i Beckett, są powieściopisarze: Austen, Dickens, George Eliot, Tołstoj, Proust, Joyce i Woolf. Dr Johnson występuje tu jako najwybitniejszy zachodni literaturoznawca; trudno byłoby znaleźć rywala.

Vico nie przewidywał epoki chaotycznej przed *ricorso*, powrotem epoki teokratycznej, lecz nasze stulecie, chociaż aspiruje ono do kontynuowania epoki demokratycznej, trudno lepiej scharakteryzować niż jako chaotyczne. Kluczowi pisarze tego stulecia – Freud, Proust, Joyce, Kafka – uosabiają jego literackiego ducha. Freud uważał się za naukowca, lecz przetrwał jako wybitny esejista typu Montaigne’a czy Emersona, a nie jako twórca terapii zdyskredytowanej już (lub zwaloryzowanej) jako kolejny epizod długich dziejów szamanizmu. Chciałbym, żeby było tu miejsce dla większej grupy współczesnych poetów niż tylko dla Nerudy i Pessoa, lecz żaden poeta naszego stulecia nie przewyższył *W poszukiwaniu straconego czasu*, *Ulissesa*, *Finneganów trenu*, esejów Freuda ani przypowieści czy opowiadań Kafki.

W odniesieniu do większości tych dwudziestu sześciu postaci próbowałem bezpośrednio zmierzyć się z ich wybitnością: pytać, co czyni danego autora i dane dzieła kanonicznymi. Zwykle odpowiedź brzmiała: dziwność, typ oryginalności, którego nie sposób oswoić albo który tak nas oswaja, że przestajemy postrzegać go jako dziwny. Walter Pater zdefiniował romantyzm jako dodający dziwność do piękna, lecz sądzę, że raczej charakteryzował tym wszelkie kanoniczne pisarstwo niż romantyzm jako taki. Cykl dokonań przebiega od *Boskiej komedii* do *Końcówki*, od dziwności do dziwności. Czytając po raz pierwszy jakieś kanoniczne dzieło, spotykamy się z czymś obcym, doznajemy zadziwienia i zdumienia zamiast spełnienia oczekiwań. Czytane na nowo, *Boska komedia*, *Raj utracony*, *Faust II*, *Hadzi Murat*, *Peer Gynt*, *Ulisses* i *Pieśń powszechna* mają wspólną tylko osobliwość, zdolność do sprawienia, że pocujemy się nieswojo w swoim domu.

Szekspir, najwybitniejszy pisarz, jakiego znamy, często wywołuje odwrotne wrażenie: zadamawia nas w świecie na zewnątrz, obcym, za granicą. Jego moc asymilacji i kontaminacji jest unikalna i stanowi ciągle wyzwanie dla inscenizatorów i literaturoznawców. Uważam za nierozsądne i godne ubolewania, że bieżące badania nad nim – „materializm kulturowy” (neomarksistowski), „nowy historyzm” (Foucault), „feminizm” – zarzuciły dążenie do podjęcia tego wyzwania. Uciekają one od jego supremacji estetycznej i usiłują sprowadzić go do „społecznych energii” angielskiego renesansu, tak jakby nie było realnej różnicy pod względem zasług estetycznych między twórcą Leara, Hamleta, Jagona, Falstaffa a jego uczniami, takimi jak John Webster czy Thomas Middleton. Najlepszy żyjący angielski literaturoznawca sir Frank Kermode w *Forms of Attention* ([Formy uwagi], 1985) wypowiedział najdobitniejsze ostrzeżenie, jakie znam, w kwestii losów kanonu, to znaczy przede wszystkim losu Szekspira:

Kanony, które negują odróżnienie wiedzy od opinii, które stanowią narzędzie przetrwania stworzone jako odporne na wpływ czasu, nie na rozum, są oczywiście dekonstruowalne; jeśli

społeczność uzna, że nie powinno być takich rzeczy, z powodzeniem znajdzie środki do ich likwidacji. Ich obrony nie mogą podjąć centralne instytucje władzy, a one nie będą mogły być obowiązkowe, choć trudno sobie wyobrazić, jak mogłyby bez nich normalnie funkcjonować instytucje edukacyjne, w tym nabór do nich.

Środki do obalania kanonów, jak zauważa Kermode, są w znacznej mierze dostępne i proces jest obecnie całkiem zaawansowany. Jak to raz po raz niniejsza książka jasno przedkłada, nie zajmuje mnie bieżąca debata pravicowych obrońców kanonu, którzy chcieliby zachować go dla jego domniemanych (a nieistniejących) wartości moralnych, z akademicko-dziennikarską siecią, którą nazwałem szkołą resentymentu i która chce obalić kanon w imię propagowania swych domniemanych (a nieistniejących) programów zmiany społecznej. Mam nadzieję, że książka ta nie okaże się elegią dla zachodniego kanonu oraz że w jakimś momencie nastąpi odwrócenie i stada lemingów przestaną rzucać się z klifów. W końcowym zestawie kanonicznych autorów, zwłaszcza z XX wieku, ważyłem się na skromne proctwo co do możliwości przetrwania.

Wyróżnikiem oryginalności, który może zapewnić utworowi literackiemu status kanonicznego, jest dziwność, której nie potrafimy sobie przyswoić lub która staje się daną tak oczywistą, że jesteśmy ślepi na jej idiosynkrazje. Dante jest najdonioślejszym przykładem pierwszej możliwości, a Szekspir przemożnym drugiej. Walt Whitman, zawsze sprzeczny, sytuuje się po obu stronach tego paradoksu. Po Szekspirze najwybitniejszym przedstawicielem drugiej ewentualności jest pierwszy autor hebrajskiej Biblii, postać nazwana przez XIX-wiecznych biblistów Jahwistą lub J („J” od niemieckiej wersji hebrajskiego *Yahweh* lub *Jehovah* po angielsku, skutek ówczesnej błędnej transkrypcji). J, tak jak Homer, osoba lub osoby zaginione w ciemnej otchłani czasu, żył, jak się wydaje, w Jerozolimie lub okolicy trzy tysiące lat temu, na

długo przed pojawieniem się lub wymyśleniem Homera. Prawdopodobnie nigdy nie dowiemy się, kim był pierwotny J. Z czysto duchowych i subiektywnych powodów literackich spekulowałem, że mógł być kobietą z dworu króla Salomona, miejsca wysokiej kultury, znacznego sceptycyzmu wobec religii i dużego wyrafinowania psychologicznego.

Pewien bystry recenzent mojej *Księgi J* zganił mnie za brak odwagi w doprowadzeniu rzeczy do końca i uznania za J matki króla, Batszeby, Hetytki przejętej przez króla Dawida po jej mężu Uriahu, którego król wysłał, dogodnie dla siebie, na śmierć w bitwie. Chętnie przystaję poniewczasie na tę sugestię: Batszeba, matka Salomona, jest odpowiednią kandydatką. Dobrze tłumaczy ponury w ujęciu J obraz Roboama, fatalnego syna i następcy Salomona, jej bardzo ironiczne przedstawienie hebrajskich patriarchów i życzliwość wobec niektórych ich żon i takich outsiderek, jak Hagar i Tamar. Wspaniałą przy tym ironią godną ducha J byłby fakt, że pierwotny autor tego, co ostatecznie stało się Torą, nie był w ogóle Izraelitą, lecz Hetytką. Poniżej piszę o Jahwistce alternatywnie jako o J lub Batszebie.

Pisarka J była pierwotną autorką tekstu, który znamy dziś jako Księgę Rodzaju, Księgę Wyjścia i Księgę Liczb, lecz to, co napisała, przez pięć stuleci cenzurowali, poddawali rewizji, wykreślali lub zniekształcali kolejni redaktorzy aż po Ezrę lub któregoś z jego następców w okresie powrotu z niewoli babilońskiej. Ci rewizjoniści byli kapłanami i skrybami kultu, których oburzała pełna ironii swoboda Batszeby w portretowaniu Jahwe. Jest on w ujęciu J arcyłudzki: je i pije, często traci cierpliwość, radują go własne intrygi, jest zazdrosny i mściwy, głosi swoją sprawiedliwość, ciągle kogoś faworyzując, i doznaje poważnego ataku neurotycznego lęku, gdy pozwala sobie przenieść swoje błogosławieństwo z elity na całą zbiorowość Izraelitów. W czasie prowadzenia tego oszalałego i udręczonego ludu przez pustynię Synaju sam popada w taki obłęd i staje się tak niebezpieczny dla siebie i innych, że opisująca go J zasługuje na miano najbardziej bluźnierczej ze wszystkich autorów w dziejach.

Saga J kończy się, na ile możemy stwierdzić, gdy Jahwe własnoręcznie grzebie swojego proroka Mojżesza w nieoznaczonym grobie, zezwoliwszy wcześniej cierpiącemu od dawna przywódcy Izraelitów tylko spojrzeć z oddali na Ziemię Obiecaną. Arcydzieło Batszeby opowiada o relacjach Jahwe–Mojżesz, stanowiąc narrację przekraczającą ironię i tragedię, opowieść o okresie od zaskakującej próby zamordowania bez powodu przez Jahwe opornego proroka po późniejsze utrapienia nękające i Boga, i wybrane przezeń narzędzie.

Ambiwalencja między wymiarem boskim i ludzkim stanowi jeden z wybitnych konceptów J, inny znak oryginalności do tego stopnia permanentnej, że z trudem ją rozpoznajemy, tak bardzo przeniknęły nas opowiadane przez Batszebę historie. Skrajnego wstrząsu implikowanego przez tę kanonotwórczą oryginalność doznajemy w chwili, gdy stwierdzamy, że zachodni kult Boga – Żydów, chrześcijan i muzułmanów – czci postać literacką, Jahwe opisanego przez J, choćby nawet zafałszowanego przez pobożnych korektorów. Jedyny porównywalny wstrząs, jaki znam, przeżywamy, gdy uświadamiamy sobie, że miłowany przez chrześcijan Jezus stanowi postać literacką w znacznej mierze wymyśloną przez autora Ewangelii św. Marka, i gdy czytając Koran, słyszymy tylko jeden głos, głos Allacha, spisany szczegółowo i obszernie dzięki śmiałości jego proroka Mahometa. Może kiedyś, w późnych latach XXI wieku, kiedy mormonizm stanie się dominującą religią przynajmniej na zachodzie USA, nasi potomkowie doświadczą czwartego takiego wstrząsu, gdy spotkają się z dzielnością prawdziwego amerykańskiego proroka Josepha Smitha w jego fundamentalnych wizjach: w *Perle Wielkiej Wartości* oraz w *Naukach i Przymierzach*.

Kanoniczna dziwność może istnieć bez wstrząsu takiej zuchowości, lecz w każdym dziele bezsprzecznie wygrywającym starcie z tradycją i dołączającym do kanonu musi się od początku przewijać pewien posmak oryginalności. Nasze instytucje edukacyjne zapełniają dziś idealistyczni resenterzy negujący rywalizację w literaturze i w życiu, lecz wymiary estetyczny i agonistyczny są jednym dla starożytnych Greków oraz dla Burckhardta

i Nietzschego, którzy ponownie odkryli tę prawdę. Homer naucza poetyki konfliktu, jak to czynił jego rywal Hezjod. Cały Platon, uważał jego krytyk Longinus, jest w nieustającym konflikcie filozoficznym z Homerem, którego wypędzono z państwa, lecz daremnie, ponieważ to Homer, a nie Platon pozostał podręcznikowy dla Greków. Zdaniem Stefana Georgego *Boska komedia* Dantego jest „książką i szkołą epok”, choć dotyczy to bardziej poetów niż innych, a właściwe zastosowanie znajduje w odniesieniu do sztuk Szekspira, jak będzie to pokazywać niniejsza książka.

Współcześni pisarze nie lubią, gdy im się mówi, że muszą konkurować z Szekspirem czy Dantem, a jednak walka ta zmotywowała Joyce’a do wybitnego dzieła rangi podzielanej wśród nowoczesnych autorów zachodnich tylko przez Becketta, Prousta i Kafkę. Podstawowym archetypem literackich osiągnięć zawsze będzie Pindar, który celebrytuje *quasi*-boskie zwycięstwa jego arystokratycznych atletów, a zarazem podsuwa skryty sens głoszący, że jego ody o zwycięstwach same są zwycięstwami nad wszelkim możliwym rywalem. Dante, Milton i Wordsworth powtarzają kluczową metaforę Pindara wyścigu o palmę, która jest świecą nieśmiertelnością swoiście niezgodną z wszelkim pobożnym idealizmem. „Idealizm”, zgodnie z którym jednostka stara się nie popadać w ironię, jest obecnie modny w naszych szkołach i katedrach, gdzie wszelką estetykę i większość norm intelektualnych porzuca się w imię harmonii społecznej i naprawy historycznej niesprawiedliwości. Praktycznie biorąc, „ekspansja kanonu” oznaczała jego destrukcję, ponieważ materiał nauczania zupełnie nie obejmuje najlepszych pisarek, autorów afrykańskich, iberyjskich ani azjatyckich, lecz obejmuje raczej pisarzy oferujących niewiele więcej prócz resentymentu, który rozwinęli jako część swojego poczucia tożsamości. W takim resentymentcie nie ma dziwności ani oryginalności, a nawet gdyby była, nie wystarczyłaby do stworzenia spadkobierców Jahwisty i Homera, Dantego i Szekspira, Cervantesa i Joyce’a.

Jako autora pojęcia krytycznego, które nazwałem kiedyś „lękiem przed wpływem”, radował mnie powtarzany przez szkołę

resentymentu pogląd, że takie pojęcie stosuje się tylko do Zmarłych Białych Europejczyków, a nie do kobiet ani do tych, których określamy swoistym terminem „wielokulturowych”. I tak, feministyczne przywódczynie twierdzą, że pisarki przyjaźnie współpracują ze sobą przy wspólnym dziele, a afroamerykańskie i chicanoskie działaczki literackie idą nawet dalej w głoszeniu, że nie lękają się żadnego skażenia: każda z nich jest Adamem o poranku. Nie znają czasu, w którym nie były takie, jakie są teraz; samostworzone, samozrodzone posiadaczki swej mocy. Jako postawa poetów, scenarzystów i prozaików jest to zrozumiałe, choć oparte na złudzeniu. Lecz wypowiedane przez badaczy i krytyków literackich, takie optymistyczne oświadczenia nie są ani prawdziwe, ani interesujące i przeczą zarówno ludzkiej naturze, jak i naturze twórczej literatury. Nie ma silnego, kanonicznego pisarstwa bez procesu literackiego wpływu, procesu dręczącego i trudnego do zrozumienia. Nigdy nie potrafiłem rozpoznać swojej teorii wpływu spreparowanej do celów ataku na nią, ponieważ nie była to nawet trawestacja moich idei. Jak dowodzi rozdział o Freudzie poniżej, preferuję szekspirowskie odczytanie Freuda, a nie jego lekturę Szekspira czy jakiegokolwiek innego pisarza. Lęk przed wpływem nie dotyczy ojca, rzeczywistego czy literackiego; to lęk pojawiający się poprzez wiersz, powieść czy sztukę i w nich. Każdy silny utwór literacki twórczo źle odczytuje i dlatego dezinterpretuje wcześniejszy tekst lub teksty. Prawdziwy kanoniczny pisarz może, choć nie musi, zinternalizować lęk czyjegoś dzieła, lecz ma to niewielkie znaczenie: silnie osiągnięte dzieło *jest* lękiem. Dobrze wyraził to Peter de Bolla w książce *Towards Historical Rhetorics* [W stronę retoryki historycznej]:

...freudowski romans rodzinny jako opis wpływu reprezentuje skrajnie słabe odczytanie. Dla Blooma „wpływ” jest zarówno kategorią tropologiczną, figurą determinującą tradycję poetycką, jak i zespołem psychicznych, historycznych i artystycznych relacji ... wpływ opisuje relacje między tekstami, jest zjawiskiem intertekstualnym ... zarówno wewnętrzna obrona

psychiczna – doświadczenie lęku przez poetę – jak i zewnętrzne historyczne relacje wzajemne tekstów same są *wynikiem* złego odczytania lub poetyckiej nonszalancji, a nie ich przyczyną.

Niewątpliwie to trafne podsumowanie wyda się zawile osobom nieobznajomionym z moimi próbami przemyślenia problemu literackiego wpływu, lecz de Bolla zapewnia mi dobry punkt wyjścia u początku tych rozważań nad zagrożonym dziś zachodnim kanonem. Osiągnięcie lub powtórzenie znacznej oryginalności w ramach bogactwa zachodniej tradycji literackiej wymaga udźwignięcia ciężaru wpływu. Tradycja nie jest tylko przekazywaniem czy procesem łagodnej transmisji, lecz także konfliktem wcześniejszego geniuszu i bieżącej aspiracji, gdzie nagrodą jest przetrwanie w literaturze lub wejście do kanonu. Tego konfliktu nie zażegna troska społeczna, uznanie jakiegoś pokolenia za niecierpliwych idealistów, stanowisko marksistów „niech umarli grzebią umarłe swoje” ani nie zażegnają sofiści usiłujący podstawić bibliotekę za kanon, archiwum zaś za różnicującego ducha. Wiersze, opowiadania, powieści, sztuki powstają jako reakcja na wcześniejsze wiersze, opowiadania, powieści i sztuki, reakcja uzależniona od aktów czytania i interpretacji przez późniejszych pisarzy – aktów tożsamych z nowymi dziełami.

Te lektury wcześniejszych utworów są z konieczności częściowo obronne; gdyby były tylko pochwalne, nowa twórczość uległaby stłumieniu, i to nie tylko z psychologicznych powodów. Kwestią nie jest edypalna rywalizacja, lecz sama natura silnej, oryginalnej wyobraźni literackiej: figuratywny język i jego zmienność. Nowa metafora czy pomysłowa fraza zawsze implikuje odejście od poprzedniej metafory, ono zaś zależy od przynajmniej częściowego pominięcia lub odrzucenia uprzednich figur. Szekspir korzysta z Marlowe’a jako punktu wyjścia i tacy występnymi bohaterowie wczesnego Szekspira, jak Maur Aaron w *Tytusie Andronikusie* czy Ryszard III bardzo przypominają Barabasza, Żyda z Malty u Marlowe’a, zwłaszcza na poziomie figuratywnego języka. Kiedy Szekspir pisze *Otella*, nie ma tam już ani

śladu Marlowe'a: rozsmakowane w sobie łotrństwo Jagona jest poznawczo o wiele subtelniejsze i o lata świetlne bardziej wyrafinowane obrazowo niż ekscesy zadowolonego z siebie żywiołowego Barabasza. W relacji Jagona do Barabasza święci pełny triumf twórcze złe odczytanie przez Szekspira jego poprzednika Marlowe'a. Szekspir to ten wyjątkowy przypadek, w którym prekursor jest niezmiennie pomniejszany. *Ryszard III* przejawia lęk przed wpływem w odniesieniu do *Żyda z Malty* i *Tamerlana Wielkiego*, lecz wtedy Szekspir wciąż jeszcze szukał swojej drogi. Wraz z pojawieniem się Falstaffa w pierwszej części *Henryka IV* poszukiwanie dobiega końca i Marlowe staje się zakazaną drogą – na scenie i w życiu.

Po Szekspirze tylko niewielu autorów walczy względnie wolnych od lęku przed wpływem: Milton, Molière, Goethe, Tołstoj, Ibsen, Freud, Joyce; dla nich wszystkich z wyjątkiem Molière'a jedynie Szekspir pozostał problemem, jak niniejsza książka stara się wykazać. Wielkość rozpoznaje wielkość i jest przez nią zacieniana. Tworzenie po Szekspirze, który pisał najlepszą prozę i najlepszą poezję w tradycji Zachodu, jest złożoną kwestią, ponieważ oryginalność staje się szczególnie trudna we wszystkim, co liczy się najbardziej, jak przedstawienie postaci ludzkich, rola pamięci w poznaniu, rola metafory w sugerowaniu nowych możliwości języka. Są to szczególne osiągnięcia Szekspira i nikt nie przewyższył go jako psychologa, myśliciela czy retora. Wittgenstein, krytyk Freuda, przypomina go mimo to podejrzliwą i niechętną reakcją na Szekspira, który stanowi afront dla filozofa tak samo jak dla psychoanalityka. Nie ma w całej historii filozofii poznawczej oryginalności porównywalnej z Szekspirowską, i jest rzeczą ironiczną i fascynującą słuchać, jak Wittgenstein deliberuje, czy zachodzi jakaś faktyczna różnica między Szekspirowskim przedstawieniem myślenia a samym myśleniem. Jak słusznie zaobserwował australijski poeta-krytyk Kevin Hart, „zachodnia kultura czerpie swój słownik pojmowalności z greckiej filozofii i całe nasze mówienie o życiu i śmierci, o formie i projekcie, nazywa relacją z tą tradycją”. Pojmowalność wszak praktycznie

przekracza swój słownik, i musimy pamiętać, że Szekspir, który raczej nie opiera się na filozofii, jest dla zachodniej kultury bardziej centralny niż Platon i Arystoteles, Kant i Hegel, Heidegger i Wittgenstein.

Czuję się dziś zupełnie osamotniony w obronie autonomii estetyki, lecz jej najlepszą obroną jest doświadczenie lektury *Króla Leara*, a potem obejrzenie dobrej inscenizacji tej sztuki. *Król Lear* nie czerpie z kryzysu filozofii ani jego siły nie można wyjaśnić jako mistyfikacji promowanej jakoś przez instytucje mieszczańskie. Jest oznaką degeneracji literaturoznawstwa, że uważa się za ekscentryczny pogląd, iż wymiar literacki nie zależy od filozoficznego, a estetyka nie jest sprowadzalna do ideologii ani do metafizyki. Krytyka estetyczna przywraca nam autonomię literatury opartej na wyobraźni i suwerenność samotnej duszy, czytelnika nie jako osobę w społeczeństwie, lecz jako głęboką jaźń, naszą ostateczną wewnętrzność. Ta głębia wewnętrzności silnego pisarza konstituuje siłę równoważącą ciężar masy minionego dokonania, w przeciwnym bowiem razie wszelka oryginalność uległaby zmiążdżeniu, zanim by się ujawniła. Wybitne pisarstwo jest zawsze przepisaniem lub rewizją i opiera się na odczytaniu, które robi miejsce dla jaźni lub działa tak, by na nowo otworzyć stare dzieła na nasze świeże cierpienia. Oryginały nie są oryginałem, lecz ta Emersonowska ironia sięga do Emersonowskiego pragmatyzmu mówiącego, że nowator wie, *jak zapożyczać*.

Lęk przed wpływem paraliżuje słabsze talenty, lecz pobudza kanonicznego geniusza. Trzech najbardziej żywotnych powieściopisarzy USA epoki chaotycznej – Hemingway, Fitzgerald i Faulkner – ściśle łączy to, że wszyscy zrodzili się pod wpływem Josepha Conrada, lecz chytrze utemperowali ten wpływ, stapiając Conrada z odpowiednim amerykańskim prekursorem – Hemingway wykorzystał Marka Twaina, Fitzgerald – Henry’ego Jamesa, Faulkner – Hermana Melville’a. Coś z tej samej chytrości pojawia się w połączeniu Whitmana z Tennysonem przez T.S. Eliota, zmieszaniu Whitmana z Browningiem przez Ezrę Pounda czy z kolei w modyfikacji Eliota przez Harta Crane’a, który znów zbliżył go

do Whitmana. Silni pisarze nie wybierają sobie pierwszych prekursorów; są przez nich wybierani, lecz potrafią przeobrazić poprzedników w złożone, a przeto częściowo wyobrażone byty.

W tej książce nie zajmuję się bezpośrednio intertekstualnymi relacjami dwudziestu sześciu rozważanych autorów; moim celem jest rozważenie ich jako przedstawicieli całego zachodniego kanonu, lecz bez wątpienia moje zainteresowanie problemami wpływu uwidacznia się prawie wszędzie, niekiedy może nawet nie w pełni tego świadome. Silnej literatury, walczącej, czy chce tego, czy nie, nie można oderwać od jej lęków wobec dzieł mających pierwszeństwo wobec niej i większy autorytet. Chociaż większość krytyków literackich opiera się zadaniu zrozumienia procesów literackiego wpływu lub usiłuje idealizować te procesy jako prawdziwie szczodre i łagodne, mroczne prawdy rywalizacji i skażenia wzmacniają się z biegiem historii kanonu. Wiersz, sztuka czy powieść mogą z konieczności zaistnieć tylko za pośrednictwem utworów prekursora, jakkolwiek gorliwie miałyby się bezpośrednio zajmować sprawami społecznymi. Literaturą tak jak każdym poznawczym przedsięwzięciem rządzi przygodność, a przygodność konstytuowana przez zachodni kanon literacki manifestuje się głównie jako lęk przed wpływem, który formuje i deformuje każde nowe piarstwo aspirujące do permanencji. Literatura nie jest po prostu językiem, lecz także wolą figuracji, motywacją do metafory, którą Nietzsche zdefiniował kiedyś jako pragnienie różnienia się, pragnienie bycia gdzie indziej. Oznacza to po części różnienie się od siebie, lecz przede wszystkim, jak sądzę, od metafor i obrazów przygodnych utworów będących dziedzictwem danego pisarza: pragnienie wybitnego pisania to pragnienie bycia gdzie indziej, we własnym czasie i miejscu, w oryginalności, która musi wiązać się z dziedzictwem, z lękiem przed wpływem.