

Teksty Drugie 2014, 4, s. 131-147



Przypuszczenia na temat literatury światowej

Franco Moretti

Tłum. Przemysław Czapliński

Franco Moretti

Przypuszczenia na temat literatury światowej¹

Moja misja: to, co zrozumiałem prosto, wypowiedzieć jeszcze prościej.

Schönberg Moses and Aaron

„Literatura narodowa jest pojęciem, które dziś niewiele mówi, kiedy nadchodzi era literatury powszechnej i każdy musi współdziałać, aby nadejście tej ery przyspieszyć”². To oczywiście Goethe, rozmawiający z Eckermannem w roku 1827. A teraz Marks i Engels, dwadzieścia lat później, w roku 1848: „Jednostronność i ograniczoność narodowa staje się coraz bardziej niemożliwa, a z wielu literatur narodowych i regionalnych powstaje literatura światowa”. *Weltliteratur* – oto co Goethe i Marks mieli na myśli. Chodziło im nie o literaturę „porównawczą”, lecz światową, wraz z chińską powieścią, którą Goethe czytał w czasie owej zmiany, i z burżuazją z *Manifestu komunistycznego*, która „nadała

Franco Moretti, włoski historyk literatury o marksistowskich korzeniach. Zatrudniony na Uniwersytecie w Stanford, gdzie utworzył Stanford Center for the Study of the Novel. W badaniach koncentruje się na powieści jako „formie planetarnej”. Jego ostatnia książka *Distant Reading* (2013), nagrodzona w 2013 roku National Book Critics Circle Award w dziedzinie krytyki, zdobyła rozgłos jako propozycja nowej metody czytania opozycyjnej względem *close reading*.

1 Podstawa tłumaczenia: F. Moretti *Conjectures on world literature*, „New Left Review” 2000 no. 1, s. 54-68.

2 J.P. Eckermann *Rozmowy z Goethem*, przeł. K. Radziwiłł, J. Zeltzer, PIW, Warszawa 1960, t. 1, s. 333 (31 stycznia 1827).

produkcji i konsumpcji wszystkich krajów charakter kosmopolityczny”. Pozwolę sobie ująć rzecz bardzo prosto: literatura porównawcza nie dorównała tym początkom. Okazała się znacznie skromniejszym intelektualnie przedsięwzięciem, źródłowo ograniczonym do Europy Zachodniej i zasadniczo skoncentrowanym wokół Renu (czyli: niemieccy filolodzy zajmujący się literaturą francuską). Niewiele więcej.

To moja własna formacja intelektualna, a praca naukowa zawsze ma swoje ograniczenia. Ale ograniczenia zmieniają się i sądzę, że nadszedł czas, by powrócić do starych ambicji *Weltliteratur*: koniec końców literatura wokół nas niewątpliwie tworzy system planetarny. Pytanie nie brzmi zatem, **co** powinniśmy zrobić, lecz **jak**. Co to znaczy, studiować literaturę światową? Jak to robimy? Zajmuję się powieścią zachodnioeuropejską okresu 1790-1930 i poza granicami Wielkiej Brytanii czy Francji czuję się właściwie jak szarlatan. To ma być literatura światowa?

Oczywiście, wielu ludzi przeczytało więcej ode mnie i uważniej niż ja, ale przecież mówimy tutaj o setkach języków i literatur. Czytać „więcej” nie wydaje się w tym przypadku rozwiązaniem problemu. Zwłaszcza że akurat zaczęliśmy powtórnie odkrywać „wielkich nieprzeczytanych”, jak ich nazwała Margaret Cohen. „Zajmuję się zachodnioeuropejską powieścią...”. Niekoniecznie. Raczej: zajmuję się jej kanoniczną częścią, która nie stanowi nawet jednego procenta literatury opublikowanej. I znowu: niektórzy przeczytali więcej, lecz problem polega na tym, że gdzieś tam istnieje trzydzieści tysięcy XIX-wiecznych powieści brytyjskich, czterdzieści tysięcy, pięćdziesiąt, sześćdziesiąt tysięcy... Nikt dokładnie nie wie, ile ich jest, nikt ich nie przeczytał i nikt nigdy tego nie zrobi. A jeszcze istnieją powieści francuskie, chińskie, argentyńskie, amerykańskie... Czytać „więcej”, to dobra postawa, ale nie rozwiązanie³.

Być może zbyt wiele chce ten, kto próbuje równocześnie uporać się ze światem i z tym, co nieprzeczytane. Sądzę jednak, że właśnie to jest naszą największą szansą: nagi ogrom zadania czyni jasnym, że literatura światowa nie może być po prostu literaturą w większej dawce. Musi być czymś innym. Kategorie muszą być inne. „Nie chodzi o «rzeczowe» związki między «obiettami» – pisał Max Weber – lecz o myślowe powiązania problemów. Te ostatnie właśnie leżą u podstaw poszczególnych dziedzin nauki.

3 Zająłem się problemem „wielkich nieprzeczytanych” w tekście będącym uzupełnieniem niniejszego artykułu – zob. *The slaughterhouse of literature*, „Modern Language Quarterly” 2000, wiosna (numer specjalny, zatytułowany „Formalism and Literary History”).

Tam, gdzie przy pomocy nowej metody usiłuje się rozwikłać nowy problem i gdzie w ten sposób odkrywa się nowe prawdy [...], tam powstaje nowa «nauka»⁴. Właśnie o to chodzi: literatura światowa nie jest obiektem, lecz problemem, i to problemem, który domaga się nowej krytycznej metody. Nikt nigdy nie wynalazł metody, czytając po prostu więcej książek. Nowe teorie tak nie powstają; one potrzebują skoku, wysokiej stawki – hipotezy, która wprawi wszystko w ruch.

Literatura światowa: jedna i nierówna

Pożyczę taką wyjściową hipotezę od koncepcji systemu-świata wypracowanej przez szkołę historii ekonomicznej, zgodnie z którą międzynarodowy kapitalizm to system równocześnie jeden i nierówny – z centrum i peryferiami (oraz półperyferiami), które są powiązane wzajemnymi relacjami rosnącej nierówności. Jeden, ale nierówny: jedna literatura (*Weltliteratur*, liczba pojedyncza, jak u Goethego i Marksa) albo, lepiej, jeden system literatury światowej. System ten różni się jednak od nadziei wyrażanych przez Goethego czy Marksa, ponieważ jest głębokim nierównym. „Zagraniczne zadłużenie brazylijskiej literatury jest równie nieuniknione, jak każdej innej dziedziny”, pisze Roberto Schwartz w doskonałym eseju *The importing of the novel to Brazil*: „[zadłużenie to] jest nie tyle łatwym do pominięcia fragmentem konkretnego dzieła, ile złożoną jego właściwością”⁵. Z kolei Itamar Even-Zohar pisze o literaturze hebrajskiej: „Zależność to relacja między literaturami, w której [...] literatura źródłowa może stać się bezpośrednim lub pośrednim źródłem pożyczek [**import** powieści, bezpośrednio i pośrednio **pożyczki**, zagraniczny **dług** – spójrzmy, jak ekonomiczne metafory podskórnie wchodzą do rozważań o historii literatury – F.M.] – źródłem pożyczek [...] dla literatury docelowej. W oddziaływaniu literackim nie ma symetrii. **Literatura docelowa jest najczęściej obiektem wpływu wywieranego przez literaturę źródłową, która całkowicie tę docelową lekceważy**”⁶.

4 M. Weber [1904] „Obiektywność” *poznania społeczno-naukowego i społeczno-politycznego*, w: tegoż *Racjonalność, władza, odczarowanie*, wybór, wstęp, przeł. M. Holona, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2004, s. 151.

5 R. Schwarz [1977] *The importing of the novel to Brazil and its contradictions in the work of Roberto Alencar*, w: tegoż *Misplaced ideas. Essays on Brazilian culture*, Verso, London–New York 1992, s. 50.

6 I. Even-Zohar *Laws of literary interference*, „Poetics Today” 1990, s. 54, 62.

Oto co znaczy „jedna i nierówna”: dana kultura (zazwyczaj peryferyjna, jak to dookreśla Montserrat Iglesias Santos⁷) krzyżuje się z inną (należącą do centrum); kultura centralna „całkowicie lekceważy” kulturę peryferyjną, a zarazem odmienia jej los. Znamy ten scenariusz, tę asymetrię w międzynarodowym rozkładzie sił. Nieco później dopowiem więcej na temat Schwarzwowej koncepcji „zagranicznego zadłużenia” jako złożonym rysie literatury. Teraz przedstawię konsekwencje zaczerpnięcia matrycy eksplikacyjnej z historii społecznej i zastosowania jej do historii literatury.

Czytanie zdystansowane

Pisząc o porównawczej historii społecznej, Marc Bloch niegdyś ukuł wspańiałe, jak to sam nazwał, „hasło”: „lata analizy za dzień syntezy”⁸. Kiedy czytamy Braudela albo Wallersteina, natychmiast widzimy, co Bloch miał na myśli. Tekst właściwy Wallersteina, owoc „dnia syntezy”, zajmuje jedną trzecią strony, jedną czwartą, może połowę. Reszta to cytaty (czternaście tysięcy w pierwszym tomie *The modern world-system*). Lata analiz. Cudzych analiz, które Wallerstein syntetycznie ujmuje w system.

Jeśli potraktujemy ten model poważnie, wówczas badanie literatury będzie musiało niejako zreprodukować ową „stronę” – czyli: tę relację między analizą i syntezą – dla potrzeb pola literackiego. W takim przypadku historia literatury szybko stanie się czymś zupełnie innym niż jest: stanie się historią literatury „z drugiej ręki”, zszywką cudzych badań **pozbawioną choćby jednego bezpośredniego odniesienia do tekstu**. Będzie to historia nadal ambitna, może nawet ambitniejsza niż kiedyś (literatura światowa!), lecz z ambicją wprost proporcjonalną do **oddalenia od tekstu literackiego**. Im ambitniejszy projekt, tym z konieczności większy dystans.

Stany Zjednoczone to ojczyzna bliskiego czytania, więc nie spodziewam się, by moja idea zyskała szczególną popularność. Jednakże kłopot z bliskim czytaniem (we wszystkich jej wcieleniach, począwszy od Nowej Krytyki aż po dekonstrukcję) polega na tym, że z konieczności wiąże się

7 M. Iglesias Santos *El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas*, w: *Avances en teoría de la literatura*, ed. D. Villanueva, Santiago de Compostela 1994, s. 339: „Należy podkreślić, że wpływy pojawiają się najczęściej na peryferiach systemu”.

8 M. Bloch *Pour une histoire comparée des sociétés européennes*, „Revue desynthèse historique” 1928.

ona z krańcowo zredukowanym kanonem. Przesłanka ta, nawet jeśli dziś niewidzialna i przyjmowana nieświadomie, należy do najtwardszych: inwestujemy tak wiele w pojedyncze teksty wyłącznie wtedy, gdy sądzimy, że tylko nieliczne z nich coś znaczą. W przeciwnym razie nie miałyby to sensu. Jeśli więc chcemy wyrzeć poza kanon (a literatura światowa właśnie tego chce; absurdalne byłoby, gdyby nie chciała!), to bliskie czytanie nie wystarczy. Bliskie czytanie jest przeznaczone do całkiem przeciwnego celu. W gruncie rzeczy jest ćwiczeniem teologicznym – wyrażającym się w bardzo podniosłym podejściu do bardzo niewielu tekstów traktowanych bardzo poważnie – natomiast my potrzebujemy małego paktu z diabłem: wiemy, jak czytać teksty, a teraz nauczmy się, jak ich **nie** czytać. Chodzi o czytanie zdystansowane, w którym dystans, pozwolę sobie powtórzyć, jest warunkiem wiedzy; pozwala on skupić się na jednostkach mniejszych lub większych od pojedynczego tekstu – na środkach stylistycznych, tematach, tropach lub gatunkach i systemach. A jeśli tekst literacki jako taki zniknie między tym, co bardzo małe i bardzo duże? Cóż, jest to jeden z tych przypadków, w których można zasadnie powiedzieć: mniej znaczy więcej. Jeśli chcemy zrozumieć system w jego całości, musimy zaakceptować fakt, że coś stracimy. Zawsze płacimy jakąś cenę za wiedzę teoretyczną: rzeczywistość jest nieskończenie bogata, a koncepty, czyli abstrakty, są ubogie. Ale właśnie owo „ubóstwo” pozwala jakoś nimi się posługiwać, a dzięki temu – dochodzić do wiedzy. Oto dlaczego mniej to w istocie więcej⁹.

Powieść zachodnioeuropejska: reguła czy wyjątek?

Zaprezentuję przykład połączenia czytania zdystansowanego i literatury światowej. Przykład, a nie model. Oczywiście będzie to mój przykład, należący do dziedziny, na której się znam (w przeciwnym przypadku rzeczy mogłyby wyglądać zupełnie inaczej). Kilka lat temu we wprowadzeniu do książki Kojina Karataniego *Origins of modern Japanese literature* Frederic Jameson zauważył, że u początków japońskiej powieści nowoczesnej „surowy materiał japońskich doświadczeń społecznych i abstrakcyjne

9 Albo, by jeszcze raz zacytować Webera: „pojęcia są i mogą być jedynie środkami rozumowymi dla duchowego opanowania tego, co empirycznie dane” („Obiektywność” *poznania społeczno-naukowego i społeczno-politycznego*, s. 188). Im rozleglejsze pole badań, tym większa potrzeba abstrakcyjnych „środków” pomocnych w opanowaniu empirycznej rzeczywistości.

formalne wzorce zachodniej powieści nie mogły zostać bezbłędnie spójne”. Jameson dalej odsyła w tej kwestii do książki *Accomplices of silence* Masao Miyoshi oraz *Realism and reality* Meenakshi Mukherjee (monografii na temat wczesnej powieści hinduskiej)¹⁰. Faktycznie, autorzy ci nader często powracają do skomplikowanych „problemów” (określenie Mukherjee) rodzących się ze spotkania zachodniej formy i japońskiej czy hinduskiej rzeczywistości.

Dziwne wydało mi się, że ta sama konfiguracja pojawiła się w tak różnych kulturach jak hinduska czy japońska. A stało się jeszcze dziwniej, gdy uświadomiłem sobie, że Roberto Schwarz zupełnie niezależnie odkrył ten sam wzorec w Brazylii. Zacząłem więc używać tych częściowych dowodów do refleksji nad relacją między rynkami i formami. A potem, nie do końca świadom tego, co robię, zacząłem traktować intuicyjną uwagę Jamesona jako – należy zawsze być ostrożnym z takimi twierdzeniami, ale naprawdę inaczej nie da się tego nazwać – jako **prawo literackiej ewolucji**: w kulturach należących do peryferii literackiego systemu (czyli prawie we wszystkich kulturach w Europie i poza nią) powieść nowoczesna najpierw pojawia się nie jako przejaw autonomicznego rozwoju, lecz jako kompromis między zachodnim wpływem formalnym (zazwyczaj francuskim lub angielskim) i lokalną materią doświadczeń.

Wyjściowa idea rozrosła się do postaci zbioru praw¹¹, co było bardzo interesujące, ale... nadal była to tylko idea – domysł, który należało sprawdzić, przypuszczalnie na większą skalę. Dlatego postanowiłem prześledzić falę rozprzestrzeniania się nowoczesnej powieści (z grubsza: od 1750 do 1950 roku) na kartach opracowań z zakresu historii literatury: Gasparetti i Goscilo o Europie Wschodniej schyłku wieku XVIII¹²;

10 F. Jameson *In the mirror of alternate modernities*, w: K. Kojin *Origins of modern Japanese literature*, Duke University Press, Durham–London 1993, s. xiii.

11 Prawa te zarysowałem w ostatnim rozdziale książki *Atlas of the European novel 1800-1900* (Verso, London 1998). Z grubsza [od drugiego zaczynając] brzmią one tak: po drugie, formalny kompromis jest zazwyczaj przygotowywany przez potężną falę przekładów z literatury Europy Zachodniej; po trzecie, kompromis jest niestabilny (Miyoshi znalazł wspaniałe określenie: „powieść japońska jako program niewykonalny”); lecz, po czwarte, w rzadkich przypadkach, gdy niewykonalny program udaje się wykonać, pojawia się autentyczna rewolucja formalna.

12 „Nie ma nic dziwnego w tym, że wczesna powieść rosyjska, jeśli uwzględnimy jej etap formacyjny, obfituje w konwencje spopularyzowane w literaturze francuskiej i brytyjskiej”, pisze David Gasparetti w książce *The rise of the Russian novel: carnival, stylization, and mockery of the West* (Northern Illinois University Press, DeKalb 1998, s. 5). Z kolei Helena Goscilo we

Toschi i Martí-López o Europie Południowej początku wieku XIX¹³; Franco i Sommer o Ameryce Łacińskiej połowy XIX stulecia¹⁴; Frieden o powieści w jidysz z lat 60. wieku XIX¹⁵; Moosa, Said i Allen o arabskiej powieści lat 70. XIX wieku¹⁶; Evin i Parla o powieściach tureckich tego

wstępie do *Mikołaja Doświadczynskiego przypadków* pisze: „Przypadki najkorzystniej czyta się w kontekście literatury zachodnioeuropejskiej, z której autor zaczerpnął kluczowe inspiracje” (I. Krasicki *The Adventures of Mr. Nicholas Wisdom*, Northwestern University Press, Evanston 1992, s. XV).

- 13 „Istniało zapotrzebowanie na zagraniczne produkty, więc produkcja musiała się do tego dostosować”, wyjaśnia Luca Toschi, pisząc o włoskim rynku narracyjnym około roku 1800 (*Alle origini della narrativa di romanzo in Italia*, w: *Il viaggio del narrare*, ed. M. Saltafuso, Editrice La Giuntina, Florence 1989, s. 19). Hiszpańscy czytelnicy następnego pokolenia „nie są już zainteresowani oryginalną hiszpańską powieścią; pragną wyłącznie, by powieść dostosowała się do tych wzorców zagranicznych, z którymi zdążyli się oswoić”; w rezultacie, konkluduje Elisa Martí-López, można całkiem zasadnie mówić, że między 1800 i 1850 rokiem hiszpańska powieść jest pisana we Francji (E. Martí-López *La orfandad de la novela española: política editorial y creación literaria a mediados del siglo XIX*, „Bulletin Hispanique” 1997).
- 14 „Oczywiście wzniosłe ambicje nie wystarzały. Nader często XIX-wieczna powieść hispano-amerykańska – wyposażona w fabułę zaczerpniętą z drugiej ręki z ówczesnych romantycznych powieści europejskich – jest niezręczna i nieudolna” (J. Franco *Spanish-American Literature: a history*, Wayne State University Press, Cambridge 1969, s. 56). „Chociaż bohaterowie i bohaterki hispanoamerykańskiej powieści połowy XIX wieku w swoich namiętnościach wykraczają poza tradycyjne granice [...], to namiętności te niekoniecznie kwitły u przedstawicieli wcześniejszej generacji. W istocie, coraz bardziej nowoczesni kochankowie uczyli się, jak śnić erotyczne fantazje, czytając europejskie romanse i marząc o ich spełnieniu” (D. Sommer *Foundational fictions: the national romances of Latin America*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1991, s. 31-32.)
- 15 „Twórcy jidysz parodiowali – przejmowali, włączali i modyfikowali – różne elementy europejskich powieści i opowiadań” (K. Frieden *Classic Yiddish fiction: Abramovitsh, Sholem Aleichem, and Peretz*, State University of New York Press, Albany 1995, s. X).
- 16 Matti Moosa cytuje powieściopisarza Yahya Haqqi: „[...] nie ma żadnej ujemy w stwierdzeniu, że nowoczesna powieść dotarła do nas z Zachodu. Ci, którzy położyli jej fundamenty, podlegali wpływom literatury europejskiej, zwłaszcza francuskiej. Choć arcydzieła angielskiej literatury zostały przetłumaczone na arabski, to źródłem naszej powieści była literatura francuska” (M. Moosa *The origins of modern Arabic fiction*, Lynne Rienner Publishers, 1970, 2nd ed. Boulder 1997, s. 93). Według Edwarda Saïda „w pewnym momencie pisarze arabscy poznali europejskie powieści i zaczęli pisać dzieła do nich podobne” (E. Saïd *Beginnings*, 1975, Columbia University Press, New York 1985, s. 81). I jeszcze Roger Allen: „W kategoriach nieco bardziej literackich: intensyfikujące się kontakty z literaturą zachodnią doprowadziły do przekładów europejskiej prozy na arabski, po których nastąpiły adaptacje i naśladowania, co kulminowało w narodzinach lokalnej tradycji nowoczesnej prozy arabskiej” (R. Allen *The Arabic novel: a historical and critical introduction*, Syracuse University Press, Syracuse 1995, s. 12).

samego okresu¹⁷; Anderson o filipińskiej powieści *Noli me tangere* z roku 1887; Zhao i Wang o powieściach z czasów późnej dynastii Qing¹⁸; Obiechina, Irele i Quayson o powieściach zachodnioafrykańskich z okresu 1920-1950¹⁹; plus oczywiście Karatani, Miyoshi, Mukherjee, Even-Zohar i Schwarz. Cztery kontynenty, dwieście lat, ponad dwadzieścia niezależnych od siebie monografii zgodnych w jednej kwestii: kiedy dana kultura zaczyna zbliżać się do powieści nowoczesnej, zawsze powstaje kompromis między obcą formą i lokalną materią. „Prawo” Jamesona przeszło

17 Pierwsze powieści tureckie stworzyli członkowie nowej inteligencji, wykształceni na rządowych posadach i obeznani z literaturą francuską”, pisze Ahmet O. Evin (*Origins and development of the Turkish novel*, Bibliotheca Islamica, Minneapolis 1983, s. 10); i jeszcze Jale Parla: „tureccy twórcy pierwszych powieści połączyli tradycyjne formy narracyjne z wzorcami powieści zachodniej” (*Desiring tellers, fugitive tales: Don Quixote rides again, this time in Istanbul* – w druku).

18 „Narracyjne zakłócenie chronologicznego następstwa zdarzeń wywarło prawdopodobnie największe wrażenie na pisarzach okresu późnej dynastii Qing, kiedy czytali lub tłumaczyli zachodnią prozę. Początkowo próbowali przywrócić wydarzeniom ich pierwotny, przedpowieściowy porządek. Kiedy takie porządkowanie okazało się w tłumaczeniu niewykonalne, umieszczano notę z przeprosinami. [...] Paradoksalnie, odmieniając raczej niż przekładając oryginał, tłumacz nie uważał za konieczne dodać noty z przeprosinami” (H.Y.H. Zhao *The uneasy narrator: Chinese fiction from the traditional to the modern*, Oxford University Press, Oxford 1995, s. 150). „Pisarze okresu późnej dynastii Qing entuzjastycznie odnawiali swoje dziedzictwo, wykorzystując do tego obce modele”, pisze David Derwei Wang: „Postrzegam okres późnej dynastii Qing jako początek chińskiego literackiego «modernizmu», ponieważ twórcza pogoń za nowością nie musiała już dłużej zamykać się w granicach lokalnie zdefiniowanych, nierozzerwalnie wiążąc się odtąd z wielojęzycznym i wielokulturowym handlem ideami, technologiami i władzą w dobie narodzin XIX-wiecznego europejskiego ekspansjonizmu” (*Fin-de-siècle splendor: repressed modernities of late Qing fiction, 1849-1911*, Stanford University Press, Stanford 1997, s. 5, 19).

19 „Kluczowym czynnikiem kształtującym powieści zachodniej Afryki tworzone przez rdzennych pisarzy był fakt, że pojawiły się one po powieściach dotyczących Afryki napisanych przez pisarzy nieafrykańskich. [...] zagraniczne powieści zawierały elementy, na które rdzenni pisarze musieli zareagować, kiedy przystępowali do pisania” (E. Obiechina *Culture, tradition and society in the West African novel*, Cambridge University Press, Cambridge 1975, s. 17). „Pierwsza dahomejska powieść, *Dogucimi* [...], jest interesująca jako eksperyment polegający na umieszczeniu literatury ustnej w granicach formalnych powieści francuskiej” (A. Irele *The African experience in literature and ideology*, Indiana University Press, Bloomington 1990, s. 147). „[...] racjonalność realizmu wydawała się odpowiednia dla dostosowania tożsamości narodowej do globalnych realiów [...]. Racjonalizm realizmu rozproszył się w tekstach równie zróżnicowanych jak gazety, jak literacki rynek w nigeryjskim mieście Onitsha i w najwcześniejszych tytułach należących do serii *Pisarze Afrykańscy*, która zdominowała dyskursy tamtego okresu” (A. Quayson *Strategic transformations in Nigerian writing*, Indiana University Press, Bloomington 1997, s. 162).

sprawdzian – nawet jeśli dopiero pierwszy^{20 21}. W istocie jednak było to coś więcej: prawo całkowicie odwróciło dotychczasowe historyczne wyjaśnienia tych materiałów. Skoro kompromis między obcym i lokalnym jest tak powszechny, tedy wszystkie te niezależne ścieżki rozwoju, które zazwyczaj uznaje się za regułę rozwoju powieści (hiszpańskiej, francuskiej, a zwłaszcza brytyjskiej), nie są już regułą, lecz wyjątkiem. Ścieżki te pojawiły się jako pierwsze, to prawda, lecz wcale nie są typowe. „Typowe” narodziny powieści to Krasicki, Kemal, Rizal, Maran – nie Defoe.

Oto i piękno czytania zdystansowanego w połączeniu z literaturą światową: obie te rzeczy idą pod prąd historiografii narodowej. I czynią to pod postacią eksperymentu: należy zdefiniować jednostkę wybieraną do analizy (w moim przypadku jest to kompromis formalny)²², a potem śledzić jej przemiany w różnych środowiskach kulturowych²³ – aż do momentu, gdy

20 Podczas seminarium, na którym po raz pierwszy przedstawiałem koncepcję krytyki „z drugiej ręki”, Sarah Golstein zadała pytanie z rodzaju tych, jakie stawiał Kandyd: „Postanawia pan zawierzyć jakiemuś krytykowi. W porządku. A jeśli ten krytyk będzie w błędzie?”. Moja odpowiedź: „Jeśli on się myli, ty też się pomylił, ale szybko się o tym przekonasz, ponieważ nigdzie nie znajdziesz potwierdzenia jego sądu – nie dotrzesz do książek Goscilo, Martí-López, Sommer, Evin, Zhao, Irele. Nie chodzi o to, że nie znajdziesz potwierdzenia w sensie pozytywnym; wcześniej czy później trafisz na rozmaite fakty, których nie zdołasz wyjaśnić i twoja hipoteza zostanie w Popperowskim sensie sfalsyfikowana, więc trzeba będzie ją wyrzucić. Na szczęście w moim przypadku nic takiego jak dotąd nie nastąpiło i intuicyjne spostrzeżenie Jamesona nadal obowiązuje.

21 W porządku, przyznaję się: aby sprawdzić moje przypuszczenie, w końcu przeczytałem niektóre spośród „pierwszych powieści” (Ignacego Krasickiego *Mikołaja Doświadczynskiego przypadki*, Abramowitscha [Mendele Mocher Sforima] *Little Man* [Dos Kleine Menshele], José Rizala *Noli Me Tangere*, Shimei Futabatei *Ukigumo*, René Marana *Batouala*, Paula Hazoumé *Dogucimil*). Jednakże ten rodzaj „czytania” nie wytwarza interpretacji, a jedynie ją sprawdza – nie jest początkiem krytycznego przedsięwzięcia, lecz dodatkiem do niego. Ponadto, w tym przypadku nie tyle czytasz tekst, ile przebiegasz go w poszukiwaniu jednostki do analizy. Zadanie od samego początku jest ograniczone; to czytanie bez wolności.

22 Z praktycznych powodów im większy geograficznie obszar do badania, tym mniejsza powinna być jednostka wybierana do analizy: idea (to mój przypadek), środek wyrazu, trop, ograniczony chwyt narracyjny – w każdym razie coś w tym rodzaju. W kolejnym artykule postaram się naszkicować rozprzestrzenianie się stylistycznej „powagi” (słowo-klucz w *Mimesis* Auerbacha) w XIX- i XX-wiecznej powieści.

23 Jak wyznaczyć wiarygodną próbkę – czyli określić, jaka seria literatur narodowych i indywidualnych powieści będzie zadowalającym sprawdzianem dla teoretycznych przewidywań – to bardzo złożone zagadnienie. W niniejszym szkicu, mającym charakter wstępny, moja próbka (i jej uzasadnienie) pozostawiają wiele do życzenia.

cała historia literatury stanie się długim łańcuchem powiązanych ze sobą eksperymentów, „dialogiem między faktem i fantazją”, jak nazwał to Peter Medawar, albo „między prawdą możliwą i faktyczną”²⁴. To odpowiednie słowa do moich badań, w trakcie których, gdy czytałem innych historyków literatury, stało się jasne, że spotkanie zachodnich form i lokalnej rzeczywistości faktycznie zawsze wytwarza – przepowiedziany przez prawo – strukturalny kompromis, a także, że sam kompromis przybiera różne formy. Czasami, zwłaszcza w drugiej połowie XIX wieku, a także w Azji, wykazywał on tendencje do niestabilności²⁵, stając się „programem nie-

24 „Badanie naukowe zaczyna się jak opowieść o Świecie Możliwym”, pisze dalej Medawar, „kończy się zaś – tak blisko, jak to tylko możliwe – jako opowieść o prawdziwym życiu”. Jego słowa cytuje James Bird w *The changing world of geography: a critical guide to concepts and methods* (Oxford University Press, Oxford 1993, s. 5). Sam Bird przedstawił bardzo elegancką wersję modelu eksperymentalnego.

25 O kompozycyjnych paradoksach i niestabilności kompromisu formalnego często wspominają – oprócz Miyoshiego i Karataniego (piszących o Japonii), Mukherjeego (Indie) oraz Schwarza (Brazylia) – także autorzy opracowań dotyczących powieści tureckiej, chińskiej i arabskiej. Omawiając powieść Namika Kemala *Intibah* Ahmet Evin pokazuje, jak „fuzja dwóch tematów – dotyczących tradycyjnego życia rodzinnego oraz pragnień pewnej prostytutki – konstytuuje pierwszą w tureckiej prozie próbę osiągnięcia psychologicznej głębi charakterystycznej dla powieści europejskiej, głębi osadzonej przy tym w tematycznej ramie tureckiego życia. **Jednakże zarówno z powodu wzajemnej nieprzystawalności obu tematów, jak i różnicy nacisku położonego na każdy z nich, jedność powieści została zakłócona. Strukturalne wady *Intibah* są symptomatyczne dla różnic między metodologią a zainteresowaniami tematycznymi tureckiej tradycji literackiej oraz oboma tymi kwestiami w powieści europejskiej**” (A.O. Evin *Origins and development of the Turkish novel*, Bibliotheca Islamica, Minneapolis 1983, s. 68; wyróżnienie – F.M.). Ocena okresu Tanzimat [okresu reorganizacji Imperium Otomańskiego, trwającej od roku 1839 do roku 1876 rozpoczynającego Pierwszą Epokę Konstytucyjną] sformułowana przez Jale Parla brzmi podobnie: „[...] za skłonnościami odnowicielskimi stała dominująca i apodyktyczna ideologia otomańska, która nadawała nowym ideom formę dopasowaną do otomańskiego społeczeństwa. Jednakże forma ta musiała objąć dwie odmienne epistemologie oparte na nieuzgadnialnych aksjomatach. **Było rzeczą nieuchronną, że forma pęknie, a literatura w taki czy inny sposób pęknięcia odzwierciedli**” (*Desiring tellers, fugitive tales: Don Quixote rides again, this time in Istanbul*; wyróżnienie – F.M.). Interpretując powieść Husayna Haykala *Zaynab* (1913), Roger Allen powtarza słowa Schwarza i Mukherjee („**Punktowanie psychologicznych błędów jest tu aż zbyt łatwe**; weźmy choćby przypadek Hamida, kairskiego studenta obeznanego z książkami Johna Stuarta Milla czy Herberta Spencera, czyli zachodnimi dziełami dotyczącymi wolności i sprawiedliwości, przystępującego do omawiania kwestii małżeństwa w egipskim społeczeństwie językiem wzniosłym, choć rozmowę prowadzi z rodzicami, którzy od zawsze żyli na wsi” (*The Arabic novel*, s. 34; wyróżnienie – F.M.). Henry Zhao już w tytule – *The uneasy narrator* [Niepewny narrator], do którego dodać trzeba doskonałe omówienie „niepewności” otwierające książkę – podkreśla komplikacje wynikające ze spotkania zachodniej intrygi

wykonalnym”, jak powiedział Miyoshi o Japonii²⁶. Kiedy indziej wcale taki nie był: np. w odniesieniu do fazy wzrostu i zaniku fali (w Polsce, Włoszech i Hiszpanii na jednym krańcu, w zachodniej Afryce na drugim) historycy opisują powieści, które miały własne problemy – nie zaś problemy wynikające z kolizji niezgadnialnych elementów²⁷.

i chińskiej narracji: „Dominującą cechą prozy okresu późnej dynastii Qing – pisze Zhao – jest częstotliwość wtrąceń narracyjnych większa niż w jakimkolwiek wcześniejszym okresie rodzimej prozy chińskiej. [...] Ogromna liczba uwag mających wyjaśnić świeżo zaadaptowane techniki narracyjne zdradza niepewność narratora związaną z niestabilnością jego pozycji. [...] narrator wyczuwa niebezpieczeństwo zróżnicowania pouczeń [...], formułuje komentarze moralne bardziej tendencyjnie, by nadać osądom jednoznaczność”; niekiedy skłonność do narratorskiej przesyady jest tak przemożna, że pisarz rezygnuje z niespodzianki, by „pokazać, że on sam jest moralnie bez zarzutu” (*The uneasy narrator*, s. 69-71).

26 W niektórych przypadkach nawet tłumacze europejskich powieści wykonują rozmaite, niewiarygodne akrobacje. Dokonany przez Tsubouchiego w 1880 roku przekład *Narzeczonej z Lammermoor* Waltera Scotta ukazał się w Japonii pod tytułem *Shumpu jowa* [Opowieść miłosa wiosennego wiatru], a sam tłumacz „nie wahał się ciąć oryginału, kiedy treść okazywała się niestosowna dla publiczności, albo przerabiać wyobraźni Scotta na środki wyrazu ściślej odpowiadające językowi tradycyjnej literatury japońskiej” (M. Grayer Ryan „Commentary” to *Futabatei Shimei’s Ukigumo*, Columbia University Press. New York 1967, s. 41-2). W świecie arabskim, jak pisze Matti Moosa, „w wielu przypadkach tłumacze zachodniej prozy przyznają sobie rozległe, a niekiedy niczym nieusprawiedliwione swobody w odniesieniu do oryginału. Yaqub Sarruf nie tylko zmienił Scottowski *Talizman* na *Qalb al-Asad wa Salah al-Din* [Lwie serce i Saladin], lecz także wyznał, że pozwolił sobie omijać, dodawać i zmieniać partie romansu, by zgodnie z własnym wyczuciem dostosować tekst do gustu publiczności. [...] Inni tłumacze zmieniali tytuły, imiona bohaterów, a także treść, aby – jak twierdzili – uczynić tłumaczone dzieło bardziej przyswajalnym dla czytelników i bardziej zgodnym z rodzimą tradycją literacką” (*The origins of modern Arabic fiction*, s. 106). Ten sam wzorzec obowiązuje również w literaturze okresu późnej dynastii Qing, kiedy to „tłumaczenia były prawie bez wyjątku manipulacjami [...], a najpoważniejsza metoda manipulacji polegała na takim parafrazowaniu powieści, by uczynić z niej historię z chińskimi postaciami i chińskim tłem. [...] Prawie wszystkie przekłady ucierpiały z racji skrótów. [...] Zachodnie powieści stały się fragmentaryczne i wartkie, i zaczynały przypominać tradycyjną prozę chińską” (H. Zhao *The uneasy narrator*, s. 229).

27 Skąd ta różnica? Przepuszczalnie stąd, że w Europie południowej fala przekładów literatury francuskiej spotykała się z rzeczywistością lokalną (i lokalnymi tradycjami narracyjnymi), które nie były aż tak odmienne, więc w rezultacie złożenie obcej formy i lokalnej treści okazywało się łatwe. W Zachodniej Afryce sytuacja była odwrotna: chociaż powieściopisarze ulegali wpływom literatury europejskiej, to fala przekładów była słabsza niż gdzie indziej, zaś lokalne konwencje narracyjne były w jakiejś części skrajnie odmienne od europejskich (pomyślmy choćby o tradycji oralnej); jako że tęsknota za „zagranicznymi technologiami” była stosunkowo wątpliwa – a później dodatkowo osłabiła ją antykolonialna polityka lat 50. XX wieku – lokalne konwencje mogły odgrywać swoje role bez większych zakłóceń. Obiechina i Quayson podkreślają polemiczną relację między wczesną powieścią zachodnioafrykańską

Nie oczekiwałem tak szerokiego spektrum wyników, więc początkowo czułem się zbity z tropu. Dopiero później zrozumiałem, że właśnie owo spektrum było najwartościowszym znaleziskiem, ponieważ dowodziło nie tylko, że literatura światowa rzeczywiście była systemem, lecz także, że była systemem wariacji. (Przy okazji zauważamy tu, że badanie literatury światowej jest – nieuchronnie – badaniem toczonym na całym świecie walki o symboliczną hegemonię). System był jeden, lecz nie jednolity. Retrospektywnie rzecz ujmując, musiał taki być: jeśli po 1750 roku powieść wyłania się prawie wszędzie pod postacią kompromisu między wzorcami zachodnioeuropejskimi i lokalną rzeczywistością, to rzeczywistość lokalna była zróżnicowana w różnych miejscach, a i wpływy Zachodu także były bardzo nierówne – o wiele silniejsze w Europie południowej około roku 1800 (by wrócić do mojego przykładu) niż w zachodniej Afryce około roku 1940. Siły biorące udział w tej grze nieustannie się zmieniały, tak jak kompromisy wynikający z ich wzajemnego oddziaływania. To zaś, przy okazji, otwiera fantastyczne pole badań nad morfologią komparatystyczną (systemowe sprawdzanie, jak formy różnią się w czasie i przestrzeni, co jest również jedynym uzasadnieniem utrzymania przymiotnika „komparatystyczny” w komparatystyce literackiej). Jednakże morfologia komparatystyczna to złożone zagadnienie, które zasługuje na opracowanie w odrębnym artykule.

Formy jako abstrakty relacji społecznych

Pozwolę sobie dodać kilka słów do pojęcia „kompromis”, które rozumiem nieco inaczej niż Jameson piszący przedmowę do książki Karataniego. Dla Jamesona relacja jest zasadniczo binarna: „abstrakcyjne wzorce formalne powieści zachodniej” oraz „surowy materiał japońskich doświadczeń

i narracją europejską: „Najwyrazistsza różnica między powieściami rdzennych mieszkańców Zachodniej Afryki i powieściami pisarzy nie-rdzennych używających zachodnioafrykańskich realiów dotyczy tradycji ustnej – sytuowanej na doniosłej pozycji przez tych pierwszych i całkowicie nieobecnej u tych drugich” (E. Obiechina *Culture, tradition and society in the West African novel*, s. 25). „Ciągłość tej formacji, kluczowej z punktu widzenia literatury, najlepiej daje się określić w kategoriach ciągłości wyboru mitopoiesis a nie realizmu dla zdefiniowania własnej tożsamości. [...] Trudno wątpić, że wynika to z myślowej opozycji wobec poetyki postrzeganej jako zachodnia forma realizmu. Należy odnotować, że w dziełach najważniejszych pisarzy afrykańskich – takich jak Achebe, Armah czy Ngugi – przemiany poetyki przebiegają od form protokolarnych reprezentacji realistycznej do form mitopoietycznego eksperymentu” (A. Quayson *Strategic transformations in Nigerian writing*, s. 164).

społecznych”. Najprościej: forma i treść²⁸. Dla mnie rzecz przypomina raczej trójkąt: obca forma, lokalna treść i **lokalna forma**. W uproszczeniu: obca intryga, lokalni bohaterowie, a potem lokalny głos narracyjny. Właśnie w tym trzecim wymiarze omawiane powieści sprawiają wrażenie najbardziej niestabilnych – najbardziej niepewnych, jak Zhao określił narratora w prozie późnej dynastii Qing. Jest w tym sens: narrator to biegun komentarzy, wyjaśnień i ocen, a kiedy obce „wzorce formalne” (albo obca obecność w tym przypadku) sprawiają, że bohaterowie postępują w dziwny sposób (jak Bunzo, Ibarra, Bràs Cubas), wówczas komentator staje się niepewny – gadatliwy, niekonsekwentny, osamotniony.

Na temat „wpływów” Even-Zohar pisze: potężne literatury utrudniają innym życie – sprawiają, że struktury są trudne. I jeszcze Schwarz: „jakaś część historycznie pierwotnych warunków powraca pod postacią formy socjologicznej [...]. W tym sensie formy są abstraktami konkretnych relacji społecznych”²⁹. W naszym zaś przypadku historyczne warunki powracają jako „pęknięcia” formy – jako linia uskoku biegnąca między opowieścią i dyskursem, światem i światopoglądem. Świat zmierza w dziwnym kierunku dyktowanym przez zewnętrzną potęgę; światopogląd próbuje nadać temu sens i ustawicznie traci pewność. Niepewnie brzmi głos w powieści Rizala (oscylujący między katolicką melodramatycznością i oświeceniowym sarkazmem)³⁰ albo głos u Futabatei (zatrzaśnięty między „rosyjskim” zachowaniem Bunzo i japońską publicznością wpisaną w tekst), albo głos opisanego przez Zhao przerośniętego narratora, który całkowicie stracił

28 Ten sam wniosek we wspomniałym artykule wyciąga Antonio Cándido: „My [pisarze hispano-amerykańscy] nigdy nie tworzyliśmy oryginalnych form wyrazu albo kluczowych technik ekspresji – czegoś takiego jak romantyzm, jeśli mamy na myśli prądy literackie, jak powieść psychologiczna w zakresie gatunków, jak mowa bezpośrednia w zakresie stylów pisania. [...] różne kultury rdzenne nigdy nie przestały używać importowanych form literackich [...], żądając jedynie nowych tematów albo odmiennych uczuć” (*Literature and underdevelopment*, w: *Latin America in its literature*, ed. C. Fernández Moreno, J. Ortega, I.A. Shulman, Holmes & Meier, New York 1980, s. 272-273).

29 *The importing of the novel To Brazil...*, s. 53.

30 Rozwiązanie zastosowane przez Rizala, albo brak rozwiązania, prawdopodobnie łączy się także z niezwykle szerokim spektrum społecznym (*Noli me tangere* należy do dzieł, które zainspirowały Benedicta Andersona do połączenia powieści z narodem-państwem): w przypadku narodu pozbawionego niepodległości, mającego źle zdefiniowaną klasę rządzącą, niedysponującego wspólnym językiem, przedstawianego za to przez setkę odmiennych postaci trudno narratorowi przemawiać „w imieniu całości” – dlatego głos narratora rozpada się pod ciężarem tego zadania.

kontrolę nad fabułą, ale za wszelką cenę stara się utrzymać dominację. Właśnie to miał na myśli Schwarzwald, kiedy pisał o „zagranicznym długu”, który staje się „złożoną cechą” tekstu: ktoś obcy „wtrąca się” od pierwszego zdania powieści³¹. System literacki – jeden, lecz nierówny – nie jest zewnętrzna siecią względem dzieła, nie pozostaje poza tekstem: jest głęboko osadzony w formie dzieła.

Drzewa, fale i historia kulturowa

Formy są abstraktami relacji społecznych, więc analiza formalna jest na swój skromny sposób analizą władzy. (To dlatego morfologia komparatystyczna jest tak fascynującym polem: badając zmienność form, odkrywamy zmienność władzy symbolicznej w różnych przestrzeniach). W gruncie rzeczy formalizm socjologiczny zawsze był moją metodą interpretacyjną, szczególnie przydatną, jak sądzę, w badaniach literatury światowej... Niestety w tym miejscu muszę przerwać, tu bowiem kończą się moje kompetencje. Kiedy już stało się jasne, że kluczową zmienną eksperymentu był głos narratora, prawdziwa analiza formalna wykroczyła poza moje granice, ponieważ teraz rzecz wymagałaby kompetencji językowych, o których nawet nie śmiem marzyć (sam rdzeń wyводу wymagałby znajomości francuskiego, angielskiego, hiszpańskiego, rosyjskiego, japońskiego, chińskiego i portugalskiego). Przymuszczenie bez względu na obiekt analizy zawsze w pewnym punkcie badanie literatury światowej musi ustąpić pola specjalistom od literatury narodowej – w ramach swoiście kosmicznego i nieuniknionego podziału pracy. Nieuniknionego nie ze względów praktycznych, lecz teoretycznych. To rozległe zagadnienie, ale spróbuję naszkicować przynajmniej jego zarys.

31 W kilku szczęśliwych przypadkach strukturalna słabość obraca się w zaletę, jak w interpretacji powieści Machado dokonanej przez Schwarzwald, który pisze, że „nieprzewidywalność” narratora staje się „stylizacyjnym odpowiednikiem zachowań brazylijskiej klasy rządzącej” – już nie wadą, lecz samą istotą powieści: „W powieściach Machado de Assisa wszystko zostaje zabarwione – używaną i nadużywaną w różnym stopniu – nieprzewidywalnością narratorów. Krytycy zazwyczaj wyjaśniają tę kwestię przez pryzmat techniki literackiej albo autorskiego poczucia humoru. Jednakże rozpatrywanie tego zagadnienia jako stylizacji na zachowania brazylijskiej klasy rządzącej daje ogromne korzyści. Zamiast szukać obiektywizmu i wiary w siebie poświadczanej przez bezstronność, narrator Machado de Assisa odsłania tupet w pełnej skali, biegnącej od taniej kpiny do literackiego ekshibicjonizmu czy nawet wystąpienia krytycznych” (Roberto Schwarzwald [1983], *The poor old woman and her portraitist*, w: tegoż: *Misplaced ideas...*, s. 94).

Kiedy historycy analizowali kulturę na skalę światową (albo przynajmniej na większą skalę), skłaniali się do dwóch podstawowych metafor poznawczych: drzewa i fali. Drzewo, filogenetyczne drzewo wyprowadzone z koncepcji Darwina, było narzędziem filologii porównawczej: rodziny językowe drogą rozgałęzień oddzielają się od siebie – słowiańsko-germańska od italo-celtyckiej, bałto-słowiańska od germańskiej, bałtycka od słowiańskiej. Ten rodzaj drzewa pozwolił filologii porównawczej rozwiązać wielką zagadkę przypuszczalnie pierwszego systemu kulturowego: zagadkę indoeuropejską. Oto rodzina języków rozprzestrzeniających się od Indii do Irlandii (a być może nie tylko języków, lecz także wspólnego repertuaru kulturowego, choć dowody w tej materii są kruche). Druga metafora, metafora fali, również była używana w językoznawstwie historycznym (jak w „hipotezie fali” Schmidta, wyjaśniającej szczególne zbieżności między językami), lecz odgrywała niemałą rolę także na innych polach: np. w badaniu rozprzestrzeniania się technologii albo w fantastycznej interdyscyplinarnej teorii „fali rozwoju” Cavalli-Sforza i Ammermana (genetyka i archeologia), która wyjaśnia, jak kultura agrarna rozprzestrzeniła się z żyznego półkola na Bliskim Wschodzie, poprzez północny zachód, a w końcu na całą Europę.

Drzewa i fale – poza tym, że są metaforami – nie mają nic wspólnego. Drzewo opisuje przejście od jedności do zróżnicowania: od pnia indoeuropejskiego do dziesiątków różnych języków. Fala – odwrotnie: odsłania jedność, która zagarnia wyjściową różnorodność (filmy Hollywoodzkie podbijające jeden rynek po drugim albo język angielski połykający kolejne języki). Drzewa potrzebują geograficznej nieciągłości (języki, aby się rozgałęzić, musiały zostać najpierw oddzielone w przestrzeni – podobnie jak gatunki zwierzęce); fale nie lubią barier i zawdzięczają swoją żywotność geograficznej ciągłości (z punktu widzenia fali idealnym światem jest ocean). Drzew i gałęzi kurczowo trzyma się naród-państwo; fala jest modelem działania rynku. I tak dalej. Choć jednak metafory te nie mają ze sobą nic wspólnego, to jednak obie są skuteczne. Historię kulturową tworzą drzewa i fale – fala rozwoju kultury rolnej wspiera drzewo języków indoeuropejskich, które zostaje zmiecione przez nową falę kontaktów językowych i kulturalnych... A ponieważ kultura światowa oscyluje między tymi dwoma mechanizmami, jej wytwory są z konieczności niejednorodne. Kompromisowe, jak w prawie Jamesona. Dlatego właśnie to prawo działa – ponieważ intuicyjnie wychwytuje nakładanie się obydwu mechanizmów. Pomyślmy o nowoczesnej powieści: z pewnością jest falą (sam ją

kilkakrotnie tak nazwałem) – taką jednak, która zalewa gałęzie lokalnych tradycji³² i która zawsze jest przez nie znacząco odkształcana.

Oto i podstawa podziału pracy między literaturę narodową i światową: narodowa dla tych, którzy widzą drzewa; światowa dla tych, którzy widzą fale. Podział pracy... i wyzwanie; co prawda bowiem obie metafory są skuteczne, ale niekoniecznie pod tym względem równe. Wytwory historii kulturowej są zawsze niejednorodne, ale który mechanizm odegrał dominującą rolę w ich wytworzeniu? Wewnętrzny czy zewnętrzny? Naród czy świat? Drzewo czy fala? Nie ma sposobu na rozstrzygnięcie tej kontrowersji raz na zawsze – na szczęście nie ma, ponieważ komparatyści potrzebują kontrowersji. Zawsze byli zbyt nieśmiali w obliczu literatur narodowych, zbyt dyplomatyczni – tak, jakby ktoś posiadał na własność literaturę angielską, amerykańską i niemiecką i jakby dopiero w kolejnym pomieszczeniu znajdował się niewielki świat równoległy, w którym komparatyści studiują drugi zestaw literatur, starając się nie przeszkadzać tym od zestawu pierwszego. Nie! Świat jest ten sam i literatury są te same, tylko patrzemy na nie z różnych perspektyw. Stajesz się komparatystą z prostego powodu – z powodu **przekonania, że właśnie ten punkt widzenia jest lepszy**. Bo daje większą siłę wyjaśniającą, bo jest koncepcyjnie bardziej elegancki, bo pozwala uniknąć brzydkiej „jednostronności i ograniczoności”, albo coś tam jeszcze. Chodzi o to, że dla badań nad literaturą światową (i dla wydziałów komparatystyki literackiej) nie ma innego usprawiedliwienia poza tym jednym: trzeba być solą w oku, nieustannym wyzwaniem dla literatur narodowych – a zwłaszcza dla literatury lokalnej. Jeśli komparatystyka literacka nie będzie właśnie tym, będzie niczym. Niczym. „Nie oszukuj sam siebie”, pisze Stendhal o swoim ulubionym bohaterze, „nie ma dla ciebie drogi pośredniej”. To samo jest prawdą i dla nas.

Przełożył Przemysław Czapliński

32 Miyoshi nazywa je „procesami przeszczepu”; Schwarz pisze o „implantacji powieści w ogóle, a jej realistycznego nurtu w szczególności”, Wang mówi o „transplantacji zachodnich typologii narracyjnych”. Bieliński już w 1843 roku opisał literaturę rosyjską jako „przeszczepioną raczej niż samodzielnie wyrosłą”.

Abstract

Franco Moretti

STANFORD UNIVERSITY

Conjectures on World Literature

This paper proposes a new method for the study of world literature. Moretti assumes that within modernity all cultural influences – not necessarily identical with political influences – are part of the struggle for symbolic hegemony. As carriers of modernity literary genres are subjected to various deformations within local cultures. To capture these deformations it is necessary to test selected formal or structural elements (tropes, themes, motifs, narrative) across several national literatures. This is not possible through close reading, but only through distant reading, that is to say through interpretations that build on the work of other literary historians. A literary form analysed in this way represents the literary system embodied in the work (a system of literary inequality), and is an abstraction of social relationships. Hence the study of world literature is an analysis of power.