

**Giorgio Manganelli**  
**Literatura jako kłamstwo**

**Przekład i posłowie**  
**Joanna Ugniewska**

**Państwowy Instytut Wydawniczy**

## Machina literacka

W *Panu dziedzicu Ballantrae* bohater powierza trzykrotnie własne życie, własny los, monecie, którą pociera i podrzuca w zamkniętych dłoniach: orzeł czy reszka. Za pierwszym razem, kiedy bracia, jeszcze nie wrogowie, zastanawiają się, który z nich ma opuścić stary dom, by zaciągnąć się do legitymistycznych oddziałów księcia Karola; za drugim, kiedy James i kawaler Burke, dezertując z pokonanego wojska, muszą zadecydować, czy „sobie wzajemnie poprzerzynać gardła, czy też zaprzysiąc sobie dozgonną przyjaźń”<sup>[1]</sup>, za trzecim wreszcie, kiedy James, uciekając z pirackiego statku na północnoamerykańskie wybrzeże, dostrzega grupę czerwonoskórych i z rzutu monety chce wywnioskować, czy należą oni do przyjaznego, czy wrogiego plemienia.

Powtarzanie się równie typowego gestu, zarazem uroczystego i błahego, dostarcza nam precyzyjnych wskazówek co do funkcji i dynamiki postaci w powieści. Młodzieńcze i cudownie zuchwałe zachowanie jest z pewnością symboliczne; trzeba zobaczyć, co takiego ono symbolizuje.

Podobna lekkomyślność, może bezczelność, czy wręcz heroiczna dezynwoltura, stanowi stylistyczną poszlakę: James, o którym wiemy, że zdolny jest do czynów niskich, potrafi po pańsku sobą

<sup>[1]</sup> Robert Ludwik Stevenson, *Pan dziedzic Ballantrae. Gawęda zimowa*, spolszcz. Józef Birkenmajer, Poznań 1935, s. 57.

rozporządzać; jego zuchwała bezbożność zawiera w sobie wyniosłą *pietas*. Ale taki styl wskazuje również na los: zdając się w decydujących momentach nie na rozsądek, ani nawet nie na intuicję czy uczucie, lecz na zwykły przypadek, James objawia ironiczne powołanie do ascezy, nie zna emocji zdolnych zakłócić jego wiarę w przypadek, pozostaje wierny owemu pedantycznemu i arbitralnemu bóstwu, skłonny do gry, ale nie do współczucia, przypadku bowiem nie można skorumpować ani uwieść, nie ma on twarzy, na której śledzić dałoby się efekt błagań i modlitw. Bezwzględny pan dziedzic Ballantrae posłuszny jest jedynie aroganckiej i tyrańskiej grze zdarzeń. Rzut monetą to nie tylko elegancki i śmiały gest; to etap duchowego ćwiczenia.

James nie może działać z podobnie abstrakcyjnym i nieznanym mowy losem; nie odsyła on do sensu, kierunku ani ładu, lecz stanowi prowokację i James staje się z własnej woli obiektem takiej bezosobowej agresji, a zatem pozostaje jej współnikiem.

Zgodnie z imperatywami tego wymyślonego świata styl i los są jednym i tym samym, los nie jest zatem sensem, ani nawet serią połączonych, a w każdym razie koniecznych zdarzeń, lecz przeciwnie, nieprzewidywalną formą i niczym nieuzasadnioną strukturą. Nieuniknioność jakiegoś zdarzenia polegać będzie na braku relacji z tym, co je poprzedza, na jego braku konieczności; za każdym razem moneta mogła przecież upaść na inną stronę. Całkowity przypadek jest poszlaką całkowitej nieuniknioności.

Skoro James, pan dziedzic Ballantrae, jest niezbędnym elementem strukturalnym opowiadania, jego zachowanie naświetli prawa, jakimi rządzi się narracja u Stevensona. To, że Stevenson opowiada szczególnie zajmujące fabuły, że jest wielkim „opowiadaczem”, wydaje się banałem i nawet ktoś, kto nie ufa nieustannej afektacji jego prozy, nie oprze się czarnoksięskiej umiejętności wprawiania w ruch obrazów po trajektoriach zarazem labiryntowych i możliwie krótkich. Nie ulega wątpliwości, że u Stevensona „intryga” pozostaje ważna: ważne jest bowiem wiedzieć, co się dzieje, jak wszystko się skończy. Czyż znaczy to może, że Stevenson jest

pisarzem zwykłego *entertainment* i należy go czytać w sposób osobisty, z poczuciem wstydu; czy chce nas wciągnąć z odświeżoną frywolnością w domowe atmosfery swoich opowieści, sugerując nam, byśmy się utożsamiali z jedną lub drugą postacią i żywili do niej sentymentalną sympatię? W istocie, postaci Stevensona pozostają niedostępne, chwiejne i wymykające się, otacza je rodzaj opiekuńczej atmosfery, nieco ceremonialnej i nieco kuglarskiej. Nie sposób utożsamić się z księciem Floryzelem z *The New Arabian Nights*, tak jak nie sposób utożsamiać się emocjonalnie z królem kier. Podobnie jak królowi kier Floryzelowi przypada w udziale nadzwyczaj skomplikowany los, pełen niezliczonych przypadków, lecz na koniec wyjdzie on ze wszystkiego nietknięty, niezniszczony przez bieg wydarzeń, zdolny w nieskończoność do nowych gier. Możemy się zastanawiać, czy urok takiego sposobu opowiadania nie jest rezultatem rozkosznego suspensu, którego w nim pełno; wiemy jednak, że z najpiękniejszych fabuł Stevensona, a przede wszystkim z *Pana dziedzica Ballantrae*, pozostaje w pamięci coś na kształt wklęsłego śladu struktury, pozbawionej wszelkich zdarzeń. Czym jest więc owa wklęsłość, negatyw obrazu sugerowany nam przez fabułę?

Powróćmy do rzutu monetą: szczególna ekscytacja, udzielająca się czytelnikowi, nie jest rezultatem tego, co dzieje się w danej chwili, lecz wynika z rytmu, jaki gest ten narzuca opowiadaniu, z nagłego objawienia się sakralnej wolności, jaką on zakłada. Mamy do czynienia z postępkim absolutnie, totalnie ekscytującym, gdyż ryzykuje wszystko, nie żądając w zamian żadnej gwarancji, pozostając w stanie zgubnej i wiele mówiącej gotowości. Przeznaczenie objawia się pod postacią przygody, radykalnego odrzucenia codzienności, ta ostatnia bowiem nie wie, co to styl ani los.

Oto więc pierwszy prowizoryczny wniosek: intryga u Stevensona jest szkicem, systemem asterysków, wskazującym, gdzie, pod postacią przygody i przypadku, los złamie słabą obronę codzienności. Życie ostrożne, przewidywalne znika: zjawiają się drożki wiozące na nieprawdopodobne spotkania, drzwi się otwie-

rają i zamykają po cichu, na ziemię spadają przynoszące zgbę monety. Szlachetne bóstwo w postaci przypadku wymyśla zawrotnie rozkoszne gry.

W opowiadaniach Stevensona wszystko, co, jak przypuszczamy, jest stabilne i realne, znajduje się na swoim zwykłym miejscu: ubrania, językowe i moralne konwencje, szare domy, bezbarwne ogrody, czerwone skrzynki pocztowe; jest jednak sposób, by przemierzyć te drogi, wejść po schodach, otworzyć drzwi, powiedzieć kilka słów do nieznanego, sposób zdolny przemienić każdą rzecz w beczasową domenę zagrożenia i iluminacji. W codziennym świecie istnieją pory przeznaczone na znane gesty, miejsca, gdzie przychodzi się na świat, osoby, którym trzeba być wiernym, z którymi pragnie się żyć i umrzeć; w tym innym świecie każde drzwi otwierają się szeroko na otchłanne perspektywy, każdy człowiek jest chochlikiem, każdy przedmiot kartą do gry.

„Życiem dla mnie nie są nowele Thackeraya – powiada pastor z *Diamentu radzy* – lecz zbrodnie i tajne możliwości naszego społeczeństwa [...]”<sup>[2]</sup>.

Wiemy, co znaczy w tym kontekście „życie jak z nowel Thackeraya”: wierność, miłość, brak przygody, przypadku, stylu. „Życie jak z nowel Thackeraya” jest zjawiskiem społecznym i towarzyskim, pastor Stevensona jednak, który, jako cierpliwy czytelnik, dowiedział się, czym są ekstazy i udreki, aspiruje do społecznej kondycji, zarazem przestępczej i podniecającej. Stevenson jest naprawdę pisarzem społecznym, jak może być społeczny ktoś, kto w czasie jazdy tramwajem medytuje na temat bezbożnych ekstaz i wyzwolicielskich zbrodni. Jego niewinność jest diaboliczna – również diabeł jest wielkim i prawdopodobnie nad wyraz uczciwym opowiadaczem. Jego naiwność jest prowokująca, jego historie, które można by udostępnić wiktoriańskim dzieciom,

---

<sup>[2]</sup> Robert Louis Stevenson, *Historia młodego pastora*, w: *Diament radzy*, przekł. anonim., Warszawa [1938], s. 36.

skazanym na znacznie trudniejsze i nieuleczalne zahamowania, nie pachną tylko morzem, mgłami i śniegiem, lecz wydzielają także oszałamiający i piekielny zapach stęchlizny. Tak jak los Jamesa opowiadania Stevenson potrzebują współników.

Ale James nie ofiaruje jedynie wewnętrznej analogii; jest symbolem pisarstwa Stevenson, które w *Panu dziedzicu Ballantrae* znajduje swoją sumę, przenikliwą i niepokojącą.

Zasadnicze elementy opowieści – nienawiść pomiędzy braćmi, przygody Jamesa, cierpliwość Henryka – dają się łatwo parafrazować; i tak jednak nie dotrzemy do jej sedna, gdy będziemy katalogować skrupulatnie te sugestywne treści, wartką i pełną przemocy materię. Intryga w *Panu dziedzicu Ballantrae* fascynuje nas i wymyka się nam.

Powieść jest przede wszystkim machiną. Podczas pierwszej lektury wydaje się nam nadzwyczaj precyzyjnie zorganizowaną strukturą, dobrze spojonym mechanizmem, o pięknej i funkcjonalnej złożoności; doskonała precyzja, z jaką wszystko się porusza, niepozabawiona jest lodowatej wesołości, wszelkiej inwencji zaś patronuje szlachetna skłonność do przemocy, którą może stosować literat.

Spostrzegamy jednak, że strukturalnego tematu, mentalnego projektu podobnej konstrukcji należy szukać gdzie indziej. Mechaniczne przeskokki, oschłe podziały odsyłają do bardziej wyrachowanej i podstępnej operacji. Machina, opowieść, nie odznacza się doprawdy jedynie dobrze pomyślaną skutecznością; wyposażona jest w pewną misję, przeznaczenie; z matematyczną precyzją łączy się gotowy do zbrodni los. W ten sposób również moralna inspiracja, sentymentalna materia stają się częścią maszyny, dookreślają jej funkcję. Wszystko staje się strukturą. Stąd wrażenie nietykalności, metalicznej spójności, jakie sprawia ta książka: minimalnego i autonomicznego świata, fantasmagorii emocji i obrazów, które poza fabułą pozbawione są sensu. Lektura sprowadza się do bezosobowego zdziwienia, lęku ogarniającego umysł i niewywołującego płaczu.

Oto scena pojedynku dwóch braci w czasie lodowatej lutowej nocy: jeden z najbardziej niezwykłych fragmentów w całej twórczości Stevenson. Jest to właśnie scena, *pageant*, a nie zdarzenie, ma cechy formalne, publiczne, niepokojące, a zarazem niesprawiające bólu, typowe dla operowej sceny: jej absolutna sztuczność wskazuje na emblematyczną wartość tego, co się dzieje, przyzwyczajonych, szlachetnych słów, umiarkowanych gestów, również w ich prowokującej bezczelności; podczas bezwietrznej nocy światło świec umieszczonych na śniegu rysuje zarówno sztuczną nawę, projekt kościoła mającego za dach czarne zimowe niebo, jak i ofiaruje rannemu miejsce na katafalk. Wszystko jest fałszywe, gdyż wszystko jest stylem, formą.

Oczywiście formalny charakter intrygi objawia się w formalnym charakterze postaci; nie będziemy od nich żądać konsekwencji ani prawdy psychologicznej, ani nawet moralnego świadectwa. W splocie wątków, które nazywamy intrygą, postaci zachowują się jak dynamiczne punkty. Ich moralność, emocje definiować będzie jedynie ich umieszczenie w sieci dróg, stanowić dane takie jak szybkość, sterowność, świetlistość. Na stosunki między braćmi, Jamesem i Henrykiem, kreślące mapę opowieści, składają się wzajemne manewry między dwoma dynamicznymi punktami; trzeba będzie zatem opisać tę relację oraz idealne miejsce, gdzie się objawiają.

Miejsce jest z pewnością typu infernalnego. Ma wiele cech piekła: wyróżnia je średniowieczna jednoznaczność moralna; nie jest jedynie szczególnie sugestywną metaforą, lecz precyzyjnym tutaj; nadaje się nawet do zamieszkania, lecz za cenę upartej czy wręcz heroicznej konsekwencji: opowieść można opisać jako stopniową ekstensję przestrzeni piekielnej.

James jest naturalnym rzecznikiem takiego poszerzenia, takiego wymagającego miejsca nieznanego pobłażliwości; wydaje się jego najbardziej odpowiednim, naturalnym mieszkańcem; „toćby i ognie piekielne zacnymi nazwać trzeba było!”<sup>[3]</sup>, powiada

---

<sup>[3]</sup> Robert Ludwik Stevenson, *Pan dziedzic Ballantrae*, s. 395.