

Przed bramą

Od alegorii do katachrezy

I

W opowiadaniu zatytułowanym *Przed bramą*, ósmym fragmencie książki Johna M. Coetzeego *Elizabeth Costello*, tytułowa bohaterka, znana australijska pisarka, w upalne przedpołudnie wysiada z autobusu na zatłoczonym placu niewielkiego miasteczka i z walizką w ręku udaje się w kierunku bramy strzeżonej przez sennego strażnika.

– Czy to jest ta brama? – pyta kobieta.
Pod czapką z daszkiem błysk oczu na potwierdzenie.
– Mogę przejść?
Strażnik wskazuje oczami wartownię stojącą z boku¹.

Kobieta wchodzi do „skleconej z paździerzowych płyt” wartowni, gdzie „za blatem opartym na kozłach” siedzi mężczyzna zajęty wypełnianiem formularza. Na prośbę o otwarcie bramy odpowiada krótko, nie podnosząc nawet głowy znad papierów: „Najpierw musi pani złożyć oświadczenie” (EC, 222). Oświadczenie o przekonaniach. O tym, w co wierzy. Kobieta próbuje protestować: „A co jeśli nie wierzę? Jeśli jestem niewierząca?”, ale wartownik reaguje na jej słowa jedynie wzruszeniem ramion.

Po raz pierwszy patrzy jej prosto w oczy.
– Wszyscy w coś wierzymy. Nie jesteśmy bydlęmi. Każdy ma coś, w co może wierzyć. Proszę napisać, w co pani wierzy. W formie oświadczenia (EC, 223).

By móc przekroczyć bramę, pisarka Elizabeth Costello będzie musiała podjąć jeszcze jedno, ostatnie pisarskie wyzwanie, któremu, jak się okaże, nie zdoła sprostać. Napisze w sumie trzy oświadczenia, z czego dwa wygłosi przez specjalnym trybunałem, ale żadne z nich nie zyska uznania sędziów.

* Uniwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki, Katedra Antropologii Literatury i Badań Kulturowych.

¹ J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, przeł. Z. Batko, Kraków 2006, s. 222. Dalej jako EC z podaniem numeru strony.

Opowiadanie Coetzeego od początku każe się czytać w alegorycznej czy też parabolicznej ramie, rozsadzanej jednak przez wewnętrzne napięcia i sprzeczności, widoczne zarówno w planie wydarzeń, jak i na poziomie struktury i statusu samego tekstu, zawieszonego między fikcją literacką, przypowieścią w jej tradycyjnej figuralnej wersji oraz wypowiedzią dyskursywną (*Przed bramą* zgodnie z wolą autora funkcjonuje w całościowej kompozycji książki jako „wykład”, a więc próba argumentacyjnego opracowania jakiejś problematyki). Uważny czytelnik odkryje bez trudu, sugerowane już w tytule, nawiązanie do słynnej i wielokrotnie komentowanej przypowieści Franza Kafki *Przed prawem*. Nawiązanie to osłabia zresztą możliwość alegorezy, a więc tradycyjnej wykładni przypowieści, zorientowanej na uniwersalne, ukryte przesłanie, zastępuje bowiem lekturę alegoryczną lekturą intertekstualną, z istoty swej odraczającą możliwość dotarcia do źródłowego sensu wypowiedzi. Niebagatelne znaczenie ma także szczególny status kafkowskich przypowieści, owych „okaleczonych parabol”², jak je nazwał Adorno, które w istocie inscenizują klęskę rozumienia, eksponują własną nieczytelność, uchylając się od głoszenia jakiejkolwiek nauki i utrzymując odbiorcę w niepewności co do ich znaczenia. W rezultacie „to, co dociera do słuchacza, pozostaje zawsze niewyraźne. Nie jest ani doktryną, której można by się nauczyć, ani wiedzą, którą można by zachować”³. Żądanie złożenia jednoznacznego wyznania wiary, nadającego życiu klarowny i uchwytne sens, wpisane w kontekst kafkowskiej przypowieści, samo w sobie okazuje się iście kafkowskim paradoksem.

Na pierwszy rzut oka spór między Elizabeth Costello, „starą kobietą, która twierdzi, że jako pisarka nie podlega prawu” (EC, 225), a instytucją reprezentowaną przez wartownika, strażników i sędziów jawi się jako klasyczny przykład konfliktu jednostkowości z uniwersalistycznymi roszczeniami Prawa; indywidualnej wolności z opresywnością bezdusznych, narzucanych z zewnątrz zobowiązań; „żywego słowa” artysty z „martwą literą” kodeksu. Jeśli jednak uważniej wsłuchamy się w słowa bohaterki, okaże się, że trudno ją uznać za orędowniczkę takiej koncepcji literatury, w której pisanie staje się wyrazem niepowtarzalnej i niepewnej prawdy poszczególnego ludzkiego istnienia przeciwstawionej despotyzmowi praw ogólnych i mocnych racji światopoglądowych. W istocie bowiem Costello także służy pewnej uniwersalnej idei, a jej służba wydaje się nie mniej bezwzględna i ascetyczna od służby strażników i sędziów reprezentujących Prawo i domagających się od niej zdefiniowania osobistych poglądów. Costello odmawia sobie, w imię zawodowego powołania, prawa do posiadania przekonań i ferowania sądów, określając się mianem „sekretarki niewidzialnego”.

To moje powołanie: być sekretarką, której się dyktuje. Nie jest moją rolą zadawać pytania ani osądzać to, co się do mnie mówi. Ja tylko zapisuję

² T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 232.

³ W. Benjamin, *List do Gershoma Scholema*, przeł. A. Wołkowicz, „Literatura na Świecie” 1991, nr 6, s. 202.

słowa, a potem je wypróbuję, sprawdzam ich dźwięczność, żeby się upewnić, że dobrze usłyszałam [...] dobra sekretarka nie powinna mieć żadnych przekonań, wyznawać żadnej wiary (EC, 229–230).

Jej książki „nie uczą niczego, nie głoszą żadnych prawd, one tylko ukazują tak jasno, jak to możliwe, życie ludzi w określonym czasie i miejscu” (EC, 239). W tej surowej pisarskiej regule nie ma miejsca na namiętność i pasję, ponieważ „pasja odwołuje człowieka od światła” (EC, 245), którego źródłem jest czysta świadomość wyniesiona ponad zgłębienie uczuć, wiar i namiętności.

Costello opowiada się tu zatem za literaturą pojętą na sposób mimetyczny i mediumiczny zarazem, łączącą – w imię obiektywności i bezstronności przedstawienia – w dość osobliwy sposób arystotelesowską ideę naśladownictwa z mediumiczną koncepcją sztuki. W istocie jednak, jak sądzę, nie chodzi tu wcale o poznanie czy ukazanie obiektywnego obrazu rzeczywistości. Także wiara w obiektywne istnienie świata, będąca deklarowanym fundamentem tej koncepcji, wydaje się pozorna i złudna, skoro ów świat nie angażuje emocjonalnie podmiotu i nabiera dla niego znaczenia dopiero w postaci spójnego i klarownego przedstawienia, którego warunkiem jest estetyczny dystans. Podstawą takiego wyniosłego zdystansowania się od świata (i własnego życia) nie jest wcale „niezłomność wiary w dzieło stworzenia” (EC, 253), istniejącego niezależnie od naszej wiary, ale poczucie władzy nad językiem jako sprawnym i niezawodnym narzędziem, zapewniającym kontrolę nad tworzonymi przedstawieniami. Podmiot – cielesny, empiryczny, zanurzony w mętnej żywiole życia – znika, a jego miejsce zajmuje czysta i „nieranliwa” świadomość, która nie chce doświadczać świata i uczestniczyć w jego przygodności, ale pragnie się odseparować od jego pierwotnej – bełkotliwej i chaotycznej – natury szczelnym parawanem przedstawień.

Costello, która zapożycza od Czesława Miłosza określenie „sekretarka niewidzialnego”, mogłaby także powtórzyć słowa zapisane przez poetę w wierszu *Do Allena Ginsberga*: „Byłam instrumentem, słuchałam, wyławiając głosy z bełkotliwego chóru, tłumacząc na zdania jasne, z przecinkiem i kropką”⁴. Świat – poza systemem nadających mu racjonalną formę językowych znaczeń i symboli – jest tu w gruncie rzeczy nieobecny; to, co pojawia się w horyzoncie doświadczenia, zostaje natychmiast przekształcone w obiekt przedstawienia, „przetłumaczone na zdania jasne, z przecinkiem i kropką”, neutralizujące wszelką nieprzewidywalność i bezrozumność i podporządkowujące ją naszemu pragnieniu sensu.

Literatura staje się w takim ujęciu narzędziem depersonalizacji i „ucieczki od osobowości”, zapewniającym „luksus niewiary” (EC, 245), wygodne poczucie oddzielenia zarówno od życia w jego biologicznej, popędowej formie, jak i od strukturyzującej ponaindywidualnej „zasady rzeczywistości”, symbolizowanej przez Prawo. Przed odróżnicującym potencjałem obu

⁴ Cz. Miłosz, *Do Allena Ginsberga*, [w:] tenże, *Na brzegu rzeki*, Kraków 1994, s. 31.

tych sfer (równością wobec Natury i równością wobec Prawa) chronić ma idealizowane powołanie pisarskie i suwerenna kontrola nad artystycznym kształtem dzieła.

Właśnie dlatego Elizabeth Costello tak dotkliwie przeżywa nachalną, alienującą „literackość” sytuacji, w której się znalazła. Kiedy wartownik prowadzi ją w kierunku masywnej bramy, by zaspokoić jej ciekawość i na krótką chwilę uchylić „wrota z tekowego drewna i mosiądzu” (EC, 226), pisarka ironicznie komentuje w duchu: „Czyżby nadszedł moment, w którym powie jej, że brama jest przeznaczona dla niej i tylko dla niej i co więcej, że ona nigdy jej nie przekroczy? Czy powinna mu przypomnieć, uświadomić mu, że wie, co tu jest grane?” (EC, 225). Costello zdaje sobie sprawę, że „mur, brama, wartownia są wzięte z Kafki. Tak samo jak żądanie od niej wyznania wiary, jak sąd z sennym woźnym i zespołem staruchów w kruczych szatach” (EC, 240–241). Najgorsze jest jednak to, że literacka alegoria na jej oczach przemienia się w banalną, jarmarczną inscenizację: to „Kafka zredukowany, spłaszczony do wymiaru parodii” (EC, 241).

Razi ją ostentacyjna trywialność tej parodii, otwarte operowanie wytartymi kliszami. Wszędzie wokół dostrzega literackie tropy i cierpi z powodu ich rażącej kiczowatości, pytając raz po raz, „dlaczego ta charakteryzacja jest tak marna? Dlaczego to wszystko nie zostało przygotowane lepiej?” (EC, 240). Odczytując oświadczenie przed sądem, który ma wydać decyzję w jej sprawie, ma wrażenie, że bierze udział w kiepsko zaaranżowanej satyrycznej scenie, odgrywanej przez postacie wyjęte z rysunków Grandville’a. Eschatologiczna burleska, w której nawet Bóg objawia się pod postacią trywialnego i budzącego niesmak anagramu DOG–GOD, przywodzi na myśl „wyobrażenie piekła, a co najmniej czyśćca dla pisarza, czyśćca pełnego klisz” (EC, 237), powtórzeń i „zazębiających się banałów” (EC, 238). „To wszystko jest zbyt literackie, zbyt literackie!” (EC, 247) – powtarza udręczona Costello.

Ta inscenizacja jest tak trudna do zniesienia, ponieważ ukazuje obraz literatury jako rupieciarni i tandetnej rekwizytorni wypełnionej „zlepkiem klisz, bez odrobiny oryginalności” (EC, 227). Klisza – wytarta, anonimowa i powtarzalna – ukazuje karykaturalne, pośmiertne życie alegorii, które zerwały ostatecznie wszelkie związki z empirycznym światem ludzkiego życia. To wypierany obraz ostatecznego przeznaczenia wszystkich przedstawień, tworzonych przez czystą świadomość trzymającą się z dala od przygodnych i nieobliczalnych spraw widzialnego świata; świadectwo nieokiełznanej anarchii życia, które prędzej czy później zrywa się ze smyczy alegorycznych obrazów. Klisza – martwa, anonimowa alegoria – staje się już tylko samowystarczalnym, a przez to bezużytecznym znakiem zbiorowej tradycji, posępnym *memento* dla wszystkich wysiłków ludzkiej wyobraźni, które, mówiąc słowami Kundery, zanim popadną w zapomnienie, zostaną przemienione w kicz, tę „stację tranzytową pomiędzy bytem a zapomnieniem”⁵.

⁵ M. Kundery, *Nieznosna lekkość bytu*, przeł. A. Holland, Warszawa 1996, s. 208.

Przed bramą, mimo spersonalizowanej narracji, nader przewrotnie problematyzuje przyjęty przez bohaterkę punkt widzenia. Paradoks polega na tym, że technika pisarska stosowana przez Coetzeego (nie tylko w tym, ale i w wielu innych utworach) w zasadzie mogłaby być ilustracją pisarskiego *credo* Elizabeth Costello. Od strony technicznej Coetzee realizuje w tekście jej zalecenia, nie jest to jednak performatywny argument na rzecz słuszności prezentowanego przez nią stanowiska, bo pisarz nie przyznaje jej wcale ostatecznej racji w sporze z trybunałem i wartownikami. Wydając osąd, opowiadając się po jednej ze stron, sprzeniewierzyłby się zasadzie pisarskiej, którą wyznaje i praktykuje zarówno on sam, jak i jego bohaterka, i stałby się – z konieczności stronnictwem – sędzią we własnej sprawie. Zamiast tego problematyzuje i podważa ontologiczne, a przede wszystkim etyczne założenia swojej metody twórczej. Dochowuje jej wierności, a mimo to nie waha się ukazać jej słabości, choć świadomie pozbawia ją w ten sposób mocnego ugruntowania w fundujących ją założeniach, które okazują się wątpliwe i dyskusyjne. Pokazuje w ten sposób aporetyczność literatury, która nie może dokonywać jednoznacznych wyborów, osądzać, definiować i „wyznawać wiary”, a jednocześnie nie może tego nie czynić, jeśli ma posiadać jakiekolwiek egzystencjalne znaczenie. Na tym właśnie polega najgłębszy, etyczny wymiar literatury: jego istotą jest doświadczenie niemożliwej decyzji, przed którą nie można się jednak uchylić. Literatura, skazana nieuchronnie na fikcyjne zapośredniczenia, kieruje do czytelnika wezwanie do podjęcia zadania, którego sama nie może wykonać, a które mimo to określa jej istotę.

Jeśli uwzględnimy ten wymiar literatury, będziemy musieli uznać, że powinna ona nie tylko poszerzać granice naszego świata, ukazując nam nieujawnione lub nieuświadomiane wcześniej aspekty rzeczywistości, ale także wyostrzać nasz zmysł moralny, pobudzać do rozstrzygania konfliktów i podejmowania decyzji uwzględniających zarówno idiomatyczne prawo Tekstu, jak i uniwersalny tekst Prawa, choć żadnego z nich nie znamy w pełni i z żadnym nie możemy się w pełni utożsamić. Jeśli zaś uchylimy się przed podjęciem decyzji, ów aporetyczny wymiar literatury zostanie w naszej lekturze zaprzepaszczone.

Przed bramą to alegoryczna opowieść o powinnościach literatury i jej związkach z ludzkim życiem, która, jak wspomniałem wcześniej, nieprzypadkowo wpisana zostaje w ramę kafkowskiej paraboli. Kafka jest bowiem twórcą szczególnych przypowieści, które z powodu swojej nieczytelności zmuszają czytelnika do porzucenia klasycznego modelu alegorycznej egzegezy, w którym historyczny porządek jednostkowego doświadczenia ustępuje na rzecz ponadczasowego świata idei. Ukazując klęskę rozumienia jako jednoznacznej wykładni, odsyłającej do ahistorycznej prawdy i mądrości, przypowieści te zastępują alegorezę nakazem interpretacji, która zmuszona jest balansować między regułą apriorycznego prawa a idiomatycznością prywatnej narracji, gdyż zarówno prawo, jak i opowieść są jej równie niezbędne.

Alegoryczna przypowieść Coetzeego, która dokonuje misternej „destrukcji alegorii jej własnymi środkami”⁶, rozprawia się w ten sposób z dwoma rozpowszechnionymi sposobami pojmowania literatury. Pierwszy z nich ukazuje ją jako uprzywilejowaną formę obiektywnej i „adiaforycznej” reprezentacji rzeczywistości, drugi chce widzieć w niej jednostkowy głos niepodległy normatywnym regułom społecznym. Obie te koncepcje cechuje podobny w gruncie rzeczy „separacyjny” i alienacyjny potencjał oraz obojętność wobec wspólnotowego, etycznego wymiaru egzystencji, związanego z koniecznością dokonywania codziennych wyborów determinowanych przez związki i relacje z innymi ludźmi. Obie odwracają się od świata, pozbawiając literaturę możliwości wpływania na rzeczywistość poprzez kształtowanie postaw i poglądów żyjących w niej i współtworzących ją osób.

Pisarz nie jest po to, by służyć jakimkolwiek uniwersalnemu Prawu – zdaje się mówić Costello. Na tym polega zresztą zasadnicza różnica między kafkowskim „człowiekiem ze wsi”, który pragnął wejść do Prawa, by mogło ono stać się jego udziałem, a bohaterką Coetzeego, która pragnie uchylić się działaniu Prawa. Czy zatem literatura stawia człowieka ponad Prawem? Tak wydaje się sądzić Costello, która w pierwszym oświadczeniu zwraca się do sądu o uchylenie w stosunku do niej wymogu posiadania i wyznawania wiary z przyczyn „profesjonalnych, związanych z wykonywaniem zawodu” (EC, 224). Rzecz w tym jednak, że sąd reprezentujący powszechne Prawo domaga się od Costello nie abstrakcyjnej idei czy ogólnej nauki, lecz indywidualnego „nawrócenia”, a więc przemiany kontemplacyjnej, „transcendentnej” świadomości w podmiot „ziemski”, okiełznania świadomości, która chce „wzbic się ponad swoje człowieczeństwo”⁷, i zakorzenienia jej w egzystencji, indywidualnej opowieści, nadającej sens życiu. Tę jednostkową opowieść, wyrastającą z chaosu i przygodności życiowych doświadczeń, stanowiących materię świadomej i obwarowanej znaczeniami egzystencji, nazywamy właśnie interpretacją. Ta zaś, pozbawiona nieodzownego elementu osobistego zaangażowania i „interesowności”, przybiera zawsze postać egzorcyzmu, którego celem jest odgrodzenie się od życia za pomocą nieprzepracowanych kulturowych symboli przybierających prędzej czy później postać klisz, „martwych alegorii”. Okazuje się zatem, że wypełnieniem uniwersalnego Prawa jest interpretacja, zakorzeniająca symboliczne przedstawienia w indywidualnym doświadczeniu egzystencjalnym, respektującym jednak także jego normatywny, społeczny wymiar.

Wspomnianym wcześniej „separacyjnym” koncepcjom literatury oraz jej związków z rzeczywistością odpowiadają, jak sądzę, dwie równie „separacyjne” strategie czytania. Pierwsza z nich, której prototypowym modelem jest tzw. lektura profesjonalna, odwołuje się do idei autonomii dzieła literackiego i przyjmuje wobec niego pozycję intelektualnego dystansu. Wymaga

⁶ M. P. Markowski, *Powieść w krainie idei – nowa książka Johna M. Coetzeego*, „Europa” 2006, nr 100.

⁷ J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki*, [w:] tenże, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, wybrał i wstępem opatrzył S. Cichowicz, Kraków 1998, s. 303.

ona od czytelnika formalnych i erudycyjnych kompetencji, znajomości ustandaryzowanych procedur i umiejętności racjonalnego uzasadniania wniosków, wzbrania mu jednak czynienia z lektury subiektywnego, egzystencjalnego użytku, skutecznie marginalizując i tłumiąc jej „wymiar etyczne, zmysłowe, afektywne, doświadczeniowe”⁸. Druga strategia nastawiona jest przede wszystkim na kompensacyjne zaspokajanie tłumionych pragnień. Pisarz „przy pomocy przekształceń i zasłon [...] jedna nas sobie czysto formalną, to jest estetyczną przyjemnością, jaką czerpiemy z przedstawianych przez niego fantazji”, aby za ich pomocą zapewnić nam możliwość bezpiecznego, wolnego od poczucia wstydu i wyrzutów sumienia „rozkoszowania się własnymi fantazjami”⁹. Lektura jawi się tu zatem jako modelowy przykład zastępczego spełnienia, które w praktyce sprowadza się często do próby naiwnej identyfikacji z fikcyjnymi bohaterami, maskującej faktyczną treść pragnień i pogłębiającej poczucie wyobcowania wynikające z niemożności rozwiązania wewnętrznych konfliktów i sprostania „zasadzie rzeczywistości” definiującej zobowiązania wobec zewnętrznego świata. Mechanizm ten dobrze ukazuje scena z *Anny Kareniny*, w której Anna wraca nocnym pociągami z Moskwy do Petersburga, skracając sobie podróż lekturą angielskiej powieści.

Czytając, jak bohaterka romansu dogląda chorego, Anna sama miała ochotę chodzić cichymi krokami po pokoju pacjenta; czytając o członku parlamentu wygłaszającym przemówienie, pragnęła sama wypowiedzieć tę mowę; czytając, jak lady Mary konno cwałowała za gończymi, jak dokuczała bratowej i jak zadziwiła wszystkich odwagą, Anna pragnęła czynić to samo¹⁰.

Chęć utożsamiania się z bohaterami czytanej powieści jest infantylną i nieskuteczną próbą kompensacyjnego zaspokojenia własnych nierozpoznanych pragnień. W istocie lektura służy tu jedynie odwróceniu uwagi od faktycznego obiektu erotycznych fantazji Anny, którym jest Wroński, a fałszywe obsadzenie utrwała tylko lęk przed skonfrontowaniem się z wypieranym pragnieniem, które ostatecznie zawładnie nią, przybierając postać destruktywnej i niekontrolowanej namiętności.

Nie jesteśmy jednak, jak sadzę, skazani na wybór między tymi dwoma redukcyjnymi strategiami czytania. Wyjściem z sytuacji wydaje się bowiem przywrócenie lekturze jej doświadczeniowego wymiaru, który nie ignoruje ani jej empirycznego, zdarzeniowego aspektu, związanego ściśle z indywidualną historią naszego życia, ani jej społecznego wymiaru, zapewniającego łączność ze sferą idei, zbiorowych powinności oraz etycznych zobowiązań regulujących nasze stosunki ze wspólnotą. Praktycznym wyrazem takiej

⁸ R. Nycz, *Od teorii nowoczesnej do poetyki doświadczenia*, [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, pod red. T. Walas i R. Nycza, Kraków 2012, s. 33.

⁹ Z. Freud, *Pisarz a fantazjowanie*, [w:] *Teoria badań literackich za granicą*, oprac. S. Skwarczyńska, t. II, cz. 1, Kraków 1974, s. 517.

¹⁰ L. Tolstoj, *Anna Karenina*, przeł. K. Iłakowiczówna, t. 1, Wrocław 1992, s. 197–198.

lektury byłaby interpretacja rozumiana jako ciągła negocjacja pomiędzy tymi dwoma biegunami. Tylko ona bowiem wydaje się lojalną odpowiedzią na płynące z tekstu wezwanie do podjęcia decyzji, odpowiedzią, która nie przybierałaby formy łatwego osądu, powołującego się na zewnętrzny autorytet społecznie ustanowionych norm etycznych, ani też nie chroniłaby się w idiomatycznym świecie prywatnych fantazji. W obu przypadkach bowiem oznaczałoby to wyparcie się odpowiedzialności i odmowę wzięcia na swoje barki wysiłku interpretacji, rodzącej zawsze realne skutki moralne. Jak pisze Michał Paweł Markowski:

Interpretacja nie jest więc ani realizacją ukrytego programu, ani niepowtarzalnym zdarzeniem, którego sens umyka regułom ogólnym, lecz trudną negocjacją między dwoma niemożliwościami: niemożliwością podporządkowania się wyłącznie prawu i niemożliwością stworzenia całkowicie prywatnej narracji. Na tym właśnie polega jej etyczny charakter¹¹.

Interpretacja oznacza bezwarunkowe poddanie się wezwaniu, które, jak stwierdził Zygmunt Bauman, „w odróżnieniu od kojąco precyzyjnego rozkazu [...] jest niezdolnie mętne, niejasne i pogmatwane, a przy tym ledwo słyszalne”¹². Oznacza to zastąpienie czytelnej alegorii – przenoszącej nas na mocy powszechnie respektowanej konwencji od znaczenia pierwotnego („narracyjnego”) do figuralnego („ideowego”) – katachrezą, tą osobliwą „nie-prawdziwą figurą”, której „pośredni status zmierza do wymknięcia się przeciwieństwu tego, co pierwotne, i tego, co figuratywne, zajmując miejsce «między» nimi”¹³. Oznacza to także, że musimy brać na siebie odpowiedzialność za dokonywanie wyborów, chociaż nie znajdujemy dla nich żadnych trwałych uprawnomocnień, skazani na nieustanną niepewność co do słuszności naszych decyzji. I właśnie to poczucie dyskomfortu, które żadnej interpretacji nie pozwala uznać za ostateczną i satysfakcjonującą, jest być może jedynym wiarygodnym świadectwem etycznego wymiaru lektury. Sytuację moralną rozpoznaje się bowiem „po dręczącym poczuciu niespełnienia, a osobę moralną – po jej wiecznym z siebie niezadowoleniu”¹⁴.

¹¹ M. P. Markowski, *Przed prawem. Interpretacja, literatura, etyka*, „Teksty Drugie” 2002, nr 1–2, s. 49.

¹² Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, przeł. J. Bauman i J. Tokarska-Bakir, Warszawa 1996, s. 108.

¹³ J. Derrida, *Biała mitologia*, przeł. J. Margański, [w:] tenże, *Marginesy filozofii*, Warszawa 2002, przypis 52.

¹⁴ Z. Bauman, dz. cyt., s. 109.

Summary

Tomasz Kunz

At the Gate. From Allegory to Catachresis

The allegorical story entitled *At the Gate*, which appeared as the eighth chapter of *Elizabeth Costello*, a novel by John M. Coetzee, ostentatiously alludes to the famous parable by Franz Kafka, *Before the Law*. Deconstructing an allegory with its own devices, Coetzee points to the need to replace allegorical reading, transform vague narrative meanings into unambiguous ideological senses, with interpretation, which always has to negotiate between the rule of the Law and the idiomatic singular voice, since both of them — the Law, as well as the narrative — are equally necessary to make interpretation possible. Rhetorically, it means replacing a readable allegory with a catachresis, which, by its ambiguous and intermediate status, eludes the opposition of the original and the figurative, situating itself into the borderland between them. Thus, it is a catachresis which becomes a figure of literature, which cannot make unambiguous ideological choices, but at the same time it cannot avoid them, if it is to hold any existential value.