

Anna Głąb  <https://orcid.org/0000-0001-7980-3778>

Katolicki Uniwersytet Lubelski

aniaglab@kul.pl

Etyka czytania.

Na marginesie szkicu Thomasa Pavla

The Ethics of Reading: Side Notes to Thomas Pavel's Sketch

Abstract: The author considers the method used by Thomas Pavel in his essay. This is a method of the ethics of reading, or rather of ethical literary criticism. Literary fiction is considered to be a record of human experience, which purifies human perception. If literature is viewed as a source of moral understanding, then works of literature can be seen as arising awareness of the sorts of questions from which mature and responsible thinking arises. The author points to the fact that literary fiction might be a source of knowledge about the consciousness of the Other, as well as a space which safeguards individuality. Moreover, she claims that the understanding we acquire while reading works of literature can have moral significance, in the sense that it instils empathy and respect for otherness in the reader.

Keywords: history of the novel, Thomas Pavel, ethics of reading, ethical literary criticism

Streszczenie: Autorka zajmuje się metodą wykorzystywaną przez Pavla w jego eseju. Jest to metoda etyki czytania, a właściwie etycznej krytyki literackiej. Fikcja literacka, jej zdaniem, jest zapisem doświadczenia człowieka, oczyszczającym jego percepcję. Traktując literaturę piękną jako źródło poznania moralnego, uważa, że dzieła literackie budzą świadomość w zakresie pytań, od których zaczyna się dojrzałe i odpowiedzialne myślenie. Autorka zwraca uwagę na to, że literatura piękna może być źródłem poznania świadomości innego, a także miejscem ochrony indywidualności. Ponadto twierdzi, że poznanie, jakie uzyskujemy podczas lektury dzieł literackich, może mieć znaczenie moralne w tym sensie, że kształtuje w czytelniku empatię i szacunek dla inności.

Słowa kluczowe: historia powieści, Thomas Pavel, etyka czytania, etyczna krytyka literacka

Na pytanie dziennikarza Edwarda Hirscha, czy dociekanie celu literatury jako nauczania nas czegoś o życiu nie jest staroświeckie, amerykańska pisarka, Susan Sontag odpowiada następująco:

Przecież ona uczy nas czegoś o życiu. Nie byłabym tym, kim jestem, nie rozumiałabym tego, co rozumiem, gdyby nie konkretne książki. Myślę o wielkim pytaniu

dziewiętnastowiecznej literatury rosyjskiej: jak powinniśmy żyć? Powieść warta czytania kształci serca. Rozszerza rozumienie ludzkich możliwości, tego, czym jest ludzka natura i co się dzieje w świecie. Tworzy duchowość¹.

Thomas Pavel z pewnością zgodziłby się z opinią Sontag – potwierdza to jego sposób rozumienia rozwoju literatury pięknej. Na pierwszy plan jego eseju wysuwa się spostrzeżenie, że powieść jest lustrzanym odbiciem losu człowieka, zawikłanego w meandry historii, czasu, rozumienia siebie i innych. Literatura piękna jest zatem zapisem doświadczenia.

Doświadczenie to najkrócej ująć można, przywołując tytuł niezwyklej powieści palestyńskiego pisarza Mourida Barghoutiego: *Jestem stamtąd, jestem stąd*, w której na tle konfliktu izraelsko-palestyńskiego opisuje on codzienność przemieszczającego. Literatura daje doświadczenie *Jestem stamtąd*: jest pomostem łączącym wielowiekową tradycję poznawania człowieka (jego natury, stosunku do samego siebie i innych) ze współczesnym jego rozumieniem osadzonym w kontekście epoki. Dzięki literaturze pojmujemy, że nasze świadome życie wynika z przecinania się różnych doświadczeń, także czytelniczych. Jeanette Winterson, pisarka feministyczna, której raczej nie przypisuje się zamiłowania do tradycji, twierdzi wprost:

Czuję, że szeroka tradycja jest moja; musi, bo tak twierdzą. To dziedzictwo, które jest dane, ale trzeba na nie zasłużyć; trzeba je zdobyć, aby je posiadać i go używać. To jak w przypowieści biblijnej o talentach. Pan rozdaje pieniądze swoim sługom i pyta: „Co masz zamiar z tym zrobić?”, a następnie odchodzi. Dwóch inwestuje, a trzeci zakopuje złoto w ziemi. Dano nam ogromne dziedzictwo literackie (...), ale trzeba sprawić, żeby pracowało na naszą rzecz. Trzeba go używać. Jeśli po prostu zakopie się je w ziemi, jest martwe².

Pavel odkurza odmiany gatunkowe, takie jak powieść grecka, romans rycerski czy powieść łotrzykowska, i wprowadza ich odczytanie na poziom korektywowania zawartego w nich rozumienia człowieka z rozumieniem dominującym w epoce ponowoczesnej. Dzięki Pavłowskiej morfologii historycznej dziedzictwo literackie jest włączone w obieg ludzkiej myśli. Zaproponowane przez badacza odczytanie dziejów literatury stanowi zatem argument na rzecz nie relatywności, lecz uniwersalizmu w rozsądzaniu tego, jakie pytania są dla człowieka najważniejsze.

¹ S. Sontag, *The Art of Fiction*, „The Paris Review” 1995, nr 143, rozmawiał E. Hirsch [w:] *Sztuka powieści. Wywiady z pisarkami z „The Paris Review”*, tłum. A. Pluszka, Ł. Buchalski, wybór tekstów K. Cieślik, G. Krzymianowski, t. 2, Wrocław 2017, s. 187.

² J. Winterson, *The Art of Fiction*, „The Paris Review” 1997, nr 150, rozmawiała A. Bilger [w:] *Sztuka powieści. Wywiady z pisarkami...*, dz. cyt., t. 2, s. 246–247.

Literatura piękna daje doświadczenie *Jestem stąd*: wyostrza indywidualną perspektywę czytelnika, jego zakorzenienie w unikalnej świadomości, którą czasem z trudem opuszcza, by poznać inny punkt widzenia. Herta Müller, niemiecka pisarka, urodzona w komunistycznej Rumunii, w której nie mogła, po tym, jak odmówiła współpracy z Securitate, w sposób jawny pisać, jest przekonana, że dopiero wtedy, kiedy zaczęła przelewać swoje myśli na papier, zrozumiała swoje życie:

Pojawiło się coś na kształt lusterka wstecznego, zaczęło mi się przypominać całe moje życie we wsi. Nie próbowałam tworzyć literatury, tylko zapisywałam rzeczy na papierze, by znaleźć jakieś oparcie, by odzyskać kontrolę nad własnym życiem³.

Literatura piękna daje wgląd w doświadczenie człowieka, dlatego zapis jej historii, nawet w formie tak krótkiej jak esej Pavla, jest zawsze spotkaniem z samym sobą i drugim człowiekiem. Literatura stanowi w tym sensie, jak zauważyła Toni Morrison, rezultat walki o zmianę chaosu w porządek⁴. Inaczej mówiąc, staje się rezerwuarem światopoglądów odpowiadających na pytanie: jak żyć dobrze?

Literatura piękna daje sposobność spotkania z innym odbiorem świata i – jak mówi Ursula Le Guin – twierdzenie, że fikcja jest nieprawdziwa, wydaje się naiwne:

Fikcja jest czymś, co tworzą tylko istoty ludzkie i tylko w pewnych okolicznościach. Nie wiemy do końca, w jakim celu. Ale jedną z jej funkcji jest odkrywanie tego, o czym wcześniej nie wiedzieliśmy⁵.

Podobne zdanie ma Julian Barnes:

Literatura to proces budowania wielkich, pięknych, dobrze uporządkowanych kłamstw, które mówią więcej prawdy o człowieku niż dowolne zestawianie faktów (...); jest również zadziwiająco intymnym sposobem komunikowania się z ludźmi, których nigdy się nie spotka⁶.

³ H. Müller, *The Art of Fiction*, „The Paris Review” 2014, nr 225, rozmawiał Ph. Boehm [w:] *Sztuka powieści. Wywiady z pisarkami...*, dz. cyt., t. 2, s. 535.

⁴ Por. T. Morrison, *The Art of Fiction*, „The Paris Review” 1993, nr 134, rozmawiała E. Schappell [w:] *Sztuka powieści. Wywiady z pisarkami...*, dz. cyt., t. 2, s. 92.

⁵ U.K. Le Guin, *The Art of Fiction*, „The Paris Review” 2013, nr 221, rozmawiał J. Wray [w:] *Sztuka powieści. Wywiady z pisarkami...*, dz. cyt., t. 2 s. 497.

⁶ J. Barnes, *The Art of Fiction*, „The Paris Review” 2000, nr 165, rozmawiała Sh. Guppy [w:] *Sztuka powieści. Wywiady z pisarzami z „The Paris Review”*. *Antologia wywiadów I*, wybór tekstów K. Cieślak, G. Krzymianowski, tłum. D. Jankowska, A. Pluszka, Wrocław 2016, t. 1, s. 48.

Fikcja jest zatem prawdziwa w sensie jej prawdomówności, ponieważ, jak mówi dalej w wywiadzie Barnes:

nawet ci, którzy potępili *Panią Bovary* i uznali, że powinna zostać zakazana, rozpoznali **prawdę** portretu tego typu kobiety w tego rodzaju społeczeństwie, z czym nigdy wcześniej nie spotkali się w literaturze. Właśnie dlatego powieść okazała się niebezpieczna⁷.

Literatura piękna, podważając standardy myślenia, zaprasza do realnej rozmowy, która niepokoi, budzi świadomość, dodaje otuchy, otwiera na coś, czego wcześniej się nie rozumiało lub nie dostrzegało. Czyni to przez bogactwo środków artystycznych, dzięki którym kształt życia, jaki odsłania, staje się bardziej wyraźny lub całkiem niejasny, bardziej idealny lub całkiem karykaturalny. Opis historii rozwoju powieści z perspektywy tej dychotomii jest prawdziwy, bo życie przebiega gdzieś między idealnymi wzorcami a ich karykaturą. Człowiek marzy o ideałach, a kończy karykaturalnym ich ucieleśnianiem w życiu. Czasem jest też inaczej: codzienność jest tak karykaturalna, że potrzebuje literatury, zwłaszcza zawartych w niej idei, bez których obserwacja życia staje się płaska i banalna. Dzięki literaturze – jak mówi Le Guin – człowiek uzyskuje „prawdziwe widzenie, prawdziwą świadomość. Co znaczy, że poznajesz rzeczy wokół siebie głębiej, ale też wydają się nowe”⁸. Świadome czytanie mieści w sobie oba etapy takiego poznania, a literacki zapis doświadczenia ciągle w nas dojrzewa nowym rozumieniem siebie i świata. „Fikcja – i poezja, i dramat – oczyszcza drzwi percepcji”⁹.

Nastawienie badawcze Pavla uwydatnia różne aspekty czytania dzieł literackich, jednak na pierwszy plan wysuwa się to, co określić można jako etykę czytania. Aby móc czytać etycznie literaturę piękną, trzeba uznać, że jest ona jednym z najbardziej subtelnych źródeł poznania moralnego¹⁰, poznania rozumianego przede wszystkim jako czynność, na którą składają się akty takie jak spostrzeżenie, uświadamianie sobie czegoś, opisywanie, pojmowanie, formułowanie problemów, dostrzeżenie ich doniosłości, wartościowanie, formułowanie hipotez. Literatura piękna uświadamia pytania, od których zaczyna się ludzkie myślenie, i w ten sposób bierze udział w budzeniu świadomości i kształtowaniu samowiedzy. Wśród nich znajdują się również te pytania, które zadaje Pavel.

⁷ Tamże, s. 48–49.

⁸ U.K. Le Guin, dz. cyt., s. 497.

⁹ Tamże, s. 498.

¹⁰ Piszę o tym w monografii *Literatura a poznanie moralne. Epistemologiczne podstawy etycznej krytyki literackiej*, Lublin 2016.

Metoda, którą stosuje Pavel, jest, moim zdaniem, bliska tej, którą określić można jako etyczną krytykę literacką. Polega ona na analizie dzieł literackich pod kątem pytania o to, jak powinno się żyć. Pytanie to, które jako pierwsi zadali starożytni Grecy, otwiera na szukanie i odnajdywanie odpowiedzi wszędzie tam, gdzie tekst literacki mieści w sobie możliwość rozmowy (począwszy od tragedii greckich, dialogów Platona czy *Wyznań* św. Augustyna). Ważną rolę odgrywa tu intuicja moralna, która opiera się na „bezpośrednim poznaniu jednostkowych faktów moralnych (a nie ogólnych praw)”¹¹ i jest uznawana za „pewien poznawczy komponent, czy aspekt, naszych przeżyć emocjonalnych”¹². Martha C. Nussbaum, filozofka amerykańska stosująca tę metodę, pisze o poznaniu, które jest jej rezultatem, w następujący sposób:

To poznanie (...) rozwija się, ewoluuje, w ludzkim czasie. Nie jest w ogóle rzeczczą, lecz złożonym sposobem bycia z inną osobą, rozmyślnym poddaniem się niekontrolowalnemu wpływowi zewnętrznym. Nie istnieją konieczne czy wystarczające warunki ani pewność. (...) wydaje się, że nie możemy wymagać od niego definicji, a pozwolić tajemnicy w nas pozostać (...). [Taki tekst – dop. A.G.] wciąga nas w (...) ufną i miłującą aktywność. Czytamy go, zawieszając sceptycyzm; pozwalamy sobie na dotknięcie przez tekst, bohaterów, jak rozmawiają z nami ponad czasem. Możemy się mylić, ale skłaniamy samych siebie do wiary. (...) Mając przed sobą dzieło literackie (...), jesteśmy pokorni, otwarci, aktywni aż do sporów. Przed tekstem filozoficznym (...) jesteśmy aktywni, kontrolując, dążąc do tego, by żadna flanka nie została bez obrony i by żadna tajemnica nie pozostała w ukryciu¹³.

Nussbaum analizuje w tym fragmencie ostatnią część cyklu powieściowego Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*, gdzie jej narrator zdaje sobie sprawę z tego, że nie będzie mógł żyć bez Albertyny, mimo że przed chwilą stwierdził, iż już nigdy nie da się jej omotać. Choć rozum podpowiada, że narrator nie powinien tak nagle zmieniać zdania, zwłaszcza że doszedł do niego drogą mozolnych operacji intelektualnych, rozumiemy, dlaczego tak się stało. Mamy szacunek do tego rodzaju poznania dostępnego *via* literatura piękna, ponieważ – jak zauważa Winterson – „sztuka pobudza w nas emocje, jakich na co dzień nie odczuwamy. (...) Sztuka nie chce ani dostarczać przyjemności, ani irytować; jej celem jest poszerzenie potencjału emocji”¹⁴. Dzięki poszerzeniu potencjału emocji etyczna krytyka literacka jest adekwatnym sposobem czytania dzieł literackich, które jako posługujące się językiem – jak twierdzi Stefan Sawicki – „nie tylko wyjątkowo silnie zwartościowanym, lecz

¹¹ M. Przełęcki, *Intuicje moralne*, Warszawa 2005, s. 88.

¹² Tamże.

¹³ M.C. Nussbaum, *Love's Knowledge* [w:] tejsze, *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, New York, Oxford 1990, s. 281–282. Tłum. fragm. – A.G.

¹⁴ J. Winterson, dz. cyt., s. 207 (cytowane słowa pochodzą ze zbioru esejów *O sztuce*).

również zdolnym do ewokowania rzeczywistości od strony wartości¹⁵, kierują nas, czytelników, w stronę aksjologicznego rozumienia świata i poznania siebie w złożoności moralnych doświadczeń.

Na etykę czytania składa się wszystko to, co przyswajamy sobie w indywidualnej lekturze literackiego zapisu doświadczenia. Literatura piękna jest miejscem ochrony indywidualności. Chroni się w niej jednostkowość zarówno autora, bohaterów, jak i czytelników. Literatura otwiera dostęp do świadomości innych¹⁶. Poza tym pozwala poznać siebie. Spójrzmy, w jaki sposób Joseph Conrad oczami Marlowa opisuje Lorda Jima:

Spojrzałem na niego. Czerwień jego jasnej, opalanej cery pociemniała nagle pod puszką porastającym policzki i oblała czoło, sięgając aż po cebulki kędzierzawych włosów. Uszy spurpurowiały i nawet przejrzysty błękit oczu pod wpływem uderzenia krwi do głowy stał się o wiele odcieni ciemniejszy. Lekko odęte usta drżały, jakby miał za chwilę wybuchnąć płaczem. Widziałem, że odebrał mu mowę bezmiar poniżenia. A może i rozczarowanie? (...) Zdobył się na szczerą wobec siebie – nie mówiąc już o mnie – powodowany szaloną nadzieją, że zdoła dzięki temu skutecznie odeprzeć zarzuty, ale gwiazdy – o ironio – nie sprzyjały¹⁷.

Co pewien czas zerkałem z ukosa na Jima. Stał jak wrośnięty, ale po plecach przebiegały mu konwulsyjne dreszcze, a ramiona unosiło zniecacka ciężkie westchnienie. Zmagał się – ach, jakżeż on się zmagał! (...) Ten i ów z was chyba wie, o czym mówię: o tej mieszaninie niepokoju, strapienia i irytacji, w którą wkrada się pewien rodzaj obawy (...), usłyszałem nagle cichy dźwięk – pierwszy, jaki dotarł do moich uszu, odkąd znaleźliśmy się razem w tych czterech ścianach, w nieruchomym półmroku (...). Ci, którym zdarzyło się czuć przy łóżku chorego, słyszeli takie wątle dźwięki, przerywające ciszę nocnych wart, wyrwane z ciała nękanego chorobą, ze znużonej duszy¹⁸.

Czytając ten zapis doświadczenia, uświadamiam sobie nie tylko to, o czym pisze Pavel, odnosząc się do literatury modernizmu, a więc nie tylko rozdźwięk między aspiracjami jednostki a wymaganiami wynikającymi z praw moralnych, czyli coś, co jest pewnego rodzaju kalką, przez którą można interpretować utwory tej epoki. Doświadczam czegoś, co jest o wiele bardziej podstawowe i konkretne: bagażu życia bohatera; jego cierpienia. Powieść Conrada jest dla mnie źródłem poznania: dzięki niej poznaję proces dojrzewania człowieka przez jego cierpienie. W ten sposób literatura konkretyzuje pojęcia aksjologiczne, takie jak

¹⁵ S. Sawicki, *Problematyka aksjologiczna w badaniach literackich* [w:] *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, red. S. Sawicki, A. Tyszczyk, Lublin 1992, s. 99.

¹⁶ D. Lodge, *Consciousness and the Novel: Connected Essays*, London 2002, s. 10: „(...) literature is a record of human consciousness, the richest and most comprehensive we have”.

¹⁷ J. Conrad, *Lord Jim*, tłum. M. Kłobukowski, Kraków 2009, s. 66.

¹⁸ Tamże, s. 149.

wierność i zdrada, prawda i kłamstwo, dobro i zło, jednak czyni to nie tylko przez ukazanie faktów i zdarzeń, lecz przez to, co – jak pisze Sawicki – „przejawia się »pomiędzy« i formuje jako niepowtarzalne jakości”¹⁹, w tym wypadku przez grymas na twarzy Jima, pociemnienie fizjonomii, westchnienia udręki. Sam Conrad, jak wyznaje w przedmowie do opowiadania *Murzyn z załogi „Narcyza”*, chciał uzyskać taki efekt dla czytelnika. Pisał:

Moim zadaniem, które usiłuję wykonać, jest sprawić za pomocą pisanego słowa, byście słyszeli, byście czuli – a nade wszystko, byście widzieli. To – i nic więcej; a w tym jest wszystko. Jeżeli mi się powiedzie, znajdziecie w miarę waszych możliwości zachętę, pociechę, lęk, urok – wszystko, czego żądacie – i może także ów przeblysłk prawdy, o który zapomniałście poprosić²⁰.

Poznanie to służy celom moralnym – czytelnik pogłębia swoją wrażliwość na cierpienie drugiej osoby, ucząc się empatii. Dowiaduje się, jakie marzenia i ambicje może mieć drugi człowiek i jak później je traci, poddając się swojej słabości. Poznaje, jak Jim przeżywa swoją zdradę, jak czuje się upokorzony przez swoją słabość, jak przeżywa żal i utratę marzeń o swojej wielkości i bohaterstwie. Uczy się tego, jak dojrzewa w cierpieniu, by podjąć walkę o swoje dobre imię. Czytelnik, idąc za wskazówkami narratora, może zatem analizować stany mentalne Jima, towarzysząc mu współczująco na drodze jego dojrzewania. Nussbaum, pisząc o powieści Henry’ego Jamesa *Złota czara*, zauważa, a słowa te można odnieść także do lektury powieści Conrada, że „powieść ta przyzywa i (...) rozwija naszą umiejętność konfrontowania tajemnicy z poznawczym zaangażowaniem zarówno myśli, jak i uczuć”²¹. Sądzę, że tak jest w wypadku Jima i wielu innych bohaterów powieści modernizmu: postacie te ukazane są za woalem tajemnicy, co uczy nas ostrożnego formułowania sądów nie tylko na ich temat, także na temat ludzi z naszego otoczenia. Być może dlatego Iris Murdoch kontakt z wielką sztuką (również dziełami literatury) nazywa „ćwiczeniem duchowym”, a nawet „zupełnie adekwatnym sposobem praktykowania (a nie tylko analogią do) dobrego życia”²². Zauważa, że „im lepiej zdajemy sobie sprawę z odrębności i odmienności innych ludzi, z faktu, że ich potrzeby i pragnienia są równie wymagające jak nasze, tym trudniej przychodzi nam traktować inną osobę jak rzecz”²³.

Jako że dzieła literatury zawierają w sobie unikalny sposób widzenia świata, nie ma lepszego sposobu, pisze Nussbaum, docierania do umysłu drugiej

¹⁹ S. Sawicki, dz. cyt., s. 98.

²⁰ J. Conrad, *Przedmowa* [w:] tegoż, *Murzyn z załogi „Narcyza”*, tłum. B. Zieliński, Warszawa 1961, s. 9–10.

²¹ M. Nussbaum, *Flawed Crystals: James’s The Golden Bowl and Literature as Moral Philosophy* [w:] tejże, *Love’s Knowledge: Essays...*, dz. cyt., s. 143.

²² I. Murdoch, *Prymat dobra*, tłum. A. Pawelec, Kraków 1996, s. 86.

²³ Tamże, s. 87.

osoby²⁴ i uczenia się szacunku do niej niż przez literaturę piękną. To zasadniczy cel etyki czytania. Oprócz niego są również inne. Wielu czytelników chciałoby wzmocnić siłę swojego rozumienia siebie i świata, bo jak zauważa Nussbaum, „nigdy nie żyjemy w wystarczający sposób. Nasze doświadczenie bez fikcji jest zbyt ograniczone i zbyt zaściankowe”²⁵. Jeszcze inni chcieliby na kanwie głębszych doświadczeń dojść do mądrości, i w ten sposób samym życiem odpowiedzieć na pytanie, czym jest dobre życie. Australijski etyk o rumuńsko-niemieckich korzeniach Raimond Gaita w powieści autobiograficznej *Mój ojciec Romulus* zwraca uwagę na istotny, nieoczekiwany efekt czytania. Wspomina swego wujka Horę, który po lekturze powieści Aleksandra Solżenicyna *Archipelag GULag* przewartościował własne spojrzenie na siebie. Hora do tej pory uważał się za człowieka odważnego, kogoś, kto nigdy nie zdradziłby drugiej osoby – wolałby raczej umrzeć (jego wyjazd z Rumunii był spowodowany prześladowaniami ze strony komunistów). Solżenicyn pokazał mu, że „ludzie często zdradzają, nie dlatego, że są tchórzami, ale dlatego, że wolna zdeprawowała ich konieczność godzenia się na ustępstwa, choć żadne z nich samo w sobie nigdy nie wydawało się im poważne”²⁶. Hora po lekturze powieści rosyjskiego pisarza uświadomił sobie, że nie wie, jak zachowałby się w okolicznościach opisanych przez rosyjskiego pisarza. Gaita konkluduje, że wuj zyskał wówczas pozbawioną nie tylko samopobłażania, ale także dumy z siebie samoświadomość oraz pokorny stosunek do innych, bez hipokryzji oraz ich oskarżania i potępienia. Etyka czytania to zatem zgoda na moralną zmianę siebie już w samym punkcie wyjścia lektury.

W etyce czytania zawarty jest również element krytyczny. To nastawienie badawcze może być zaproponowane przez samego ukrytego w dziele autora (do-myślnego, jak ujmuje to Wayne Booth, bądź postulowanego, jak proponuje Mary Devereaux²⁷), gdy patrzy on na swych bohaterów nie tylko ze współczuciem, ale także sprawiedliwie – „z przejrzyistością, która obca jest egoistyczne-mu pośpiechowi codziennej egzystencji”²⁸. Etyczna krytyka literacka zatem to „ćwiczenie patrzenia z dystansu”²⁹, na które składa się obiektywna i bezinteresowna uwaga, precyzja i niczym niezmacona wizja, pozbawiona czułościowości³⁰. Dzięki jej zastosowaniu dzieła literackie są traktowane jako – wedle słów Paula

²⁴ Zob. M. Nussbaum, *Love's Knowledge*, dz. cyt., s. 285: „Przede wszystkim relacja czytelnika do dzieła literackiego samego w sobie, która jest uważana za relację ludzką, która jest zarówno intymna, jak i wolna od zazdrości – i która dlatego może dostarczać, jak relacje w rzeczywistym życiu nie mogą, autentycznego poznania innego poszczególnego umysłu”. Tłum. fragm. – A.G.

²⁵ M. Nussbaum, *Form and Content: Philosophy and Literature* [w:] tejsze, *Love's Knowledge: Essays...*, dz. cyt., s. 47.

²⁶ R. Gaita, *Mój ojciec Romulus*, tłum. M. Budzińska, Wołowiec 2013, s. 60.

²⁷ A. Głęb, *Literatura a poznanie moralne...*, dz. cyt., s. 305–315.

²⁸ I. Murdoch, dz. cyt., s. 86.

²⁹ Tamże.

³⁰ Por. tamże, s. 87.

Ricoeura – „wielkie laboratorium, w którym wypróbujemy się wartościowania, oceny, sądy uznania i potępienia, dzięki czemu narracyjność pełni rolę wprowadzenia do etyki”³¹. Na etykę czytania składa się wówczas uważna percepcja skupiająca się na przedstawianych przez pisarza czynach mających znaczenie moralne, zgodnie z główną ideą intuicjonizmu Mariana Przełęckiego, że:

podobnie jak w spostrzeżeniu jakiejś rzeczy dana jest nam bezpośrednio jej barwa, tak w intuicji moralnej, której przedmiotem jest określony czyn, dana jest nam bezpośrednio jego wartość etyczna – jego szlachetność czy podłość³².

Wyostrowana percepcja pociąga za sobą ważenie argumentów, wydobywanie i sprawdzanie danych, konfrontowanie ich z wyobrażonymi przez autora sytuacjami. Dla etyka pracującego w laboratorium fikcji ważne są nie tylko jednoznaczne twierdzenia o dobru i złu moralnym wypowiedziane na różnych poziomach narracji, lecz także ambiwalencja w obrazowaniu sytuacji moralnych, która jest podstawą uruchomienia wyobraźni oraz możliwości ich analizy z różnych stron, również takich, z którymi nie zetknęlibyśmy się w życiu, jeśli nie mielibyśmy do nich dostępu dzięki literaturze. Mgła, za którą Conrad portretuje Jima, nie paraliżuje zdolności do stawiania pytań i analizy różnych możliwości jego oceny. Tę niejednoznaczność chętnie wykorzystują współcześni pisarze. Hilary Mantel, mając na myśli swoje powieści *W komnatach Wolf Hall* i *Na szafocie*, zauważa, że pisanie powieści historycznych w jej wypadku jest umiejętnością połączenia sprzeczności i dziwaczności:

właśnie dzięki temu powieści historyczne są wartościowe. Znajdowanie kształtu, a nie narzucanie kształtu. I pozwalanie czytelnikom żyć w niejednoznaczności. Thomas Cromwell jest postacią, przy której widać to najmocniej. To niemal studium przypadku niejednoznaczności³³.

O tym, jak bardzo ekscytujący jest w literaturze sposób, w jaki pisarze przemycają pewne kwestie pod podszewką fabuły, mówi również Toni Morrison w rozmowie z Elissą Schappell:

Zastanawiała się pani nad *Wartogłowym Wilsonem* i wplecionymi tam definicjami rasy albo nad tym, jak czasami żaden z bohaterów nie umie nazwać rzeczy po imieniu, albo nad dreszczem odkrywania? Faulkner całą *Absalomie, Absalomie...* poświęca temu tropieniu, ale czytelnikowi wszystko wymyka się z rąk. Nikt niczego

³¹ P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, tłum. B. Chelstowski, wstęp M. Kowalska, Warszawa 2003, s. 192.

³² M. Przełęcki, *Sens i prawda w etyce*, Warszawa 2004, s. 25.

³³ H. Mantel, *The Art of Fiction*, „The Paris Review” 2015, nr 226, rozmawiała M. Simpson [w:] *Sztuka powieści. Wywiady z pisarkami...*, dz. cyt., t. 2, s. 262.

nie dostrzeżę, nawet bohater, czarny bohater, niczego nie widzi. Przerobiłam tę powieść na zajęcia z studentami, zajęło mi to wieki: śledzenie każdego zatajenia, użycia półprawdy lub dezinformacji w sytuacjach, gdy tak jakby pojawia się element rasowy albo wskazówka, ale nie dość wyraźnie. Chciałam to zmapować. Zaznaczałam ich pojawianie się, tuszowanie i zanikanie na każdej stronie – dosłownie w każdym zdaniu! (...) Wie pani, jak trudno jest zataić tego rodzaju informacje poprzez nieustanne sugerowanie? A potem ujawnić je tylko po to, żeby powiedzieć, że i tak nie o to chodzi? Technicznie to majstersztyk³⁴.

Morrison, zwracając uwagę na techniczny aspekt literatury, wydaje się zainteresowana przede wszystkim stylistyką³⁵, choć Faulkner, którym się zachwyca, zapytany o to, jaką technikę wykorzystuje najczęściej, odpowiedział, że „jeśli pisarza interesuje technika, niech zajmie się chirurgią albo murarstwem. Nie ma żadnego mechanicznego sposobu, by coś napisać³⁶; pisarz powinien być skoncentrowany „na prawdzie i sercu człowieka”³⁷. Inna amerykańska pisarka, Mary McCarthy, wyznaje, że została powieściopisarką po tym, jak nauczyła się recenzować i analizować. W wywiadzie mówi o George Eliot, która zanim napisała swoje najwspanialsze powieści, takie jak *Miasteczko Middlemarch* czy *Młyn nad Flossą*, najpierw tłumaczyła dzieła Davida Friedricha Straussa i pisała o filozofii niemieckiej. Zdaniem McCarthy „tego rodzaju przygotowanie sprawia, że człowiek interesuje się bardziej tematyką niż stylistyką”³⁸. W etycznej krytyce literackiej potrzebne jest zainteresowanie oboma aspektami literatury, choć praca etycznej krytyki nad literaturą współczesną jest trudniejsza z powodu ambiwalencji, o których mówią Mantel i Morrison. Jednak to nie ambiwalencje niweczą wyniki jego analiz. W wypadku literatury pięknej to, jak zauważył Saul Bellow, „dosłowność, faktualizm niszczą wyobrażenie”³⁹. Dlatego przyjmując koncepcję fikcji jako laboratorium, etyczni krytycy traktują ją jako eksperyment poznawczy, za pomocą którego testuje się pojęcia czy teorie etyczne, nie odrywając jej jednak od formy czy techniki. Etycznej krytyce interesuje przedstawienie różnych możliwości interpretacji sytuacji oraz odniesienie ich do chaosu życia. Czytelnik jest zaproszony do współuczestniczenia w poszukiwaniu sensu przedstawionych zdarzeń oraz do tego, by aktywnie uczestniczyć

³⁴ T. Morrison, dz. cyt., s. 97–98.

³⁵ Do tego stopnia, że nie interesuje ją to, czy William Faulkner miał naprawdę poglądy rasistowskie: „Osobiście mnie to nie obchodzi, za to jestem zafascynowana tym, co to znaczy pisać w ten sposób” (tamże, s. 98).

³⁶ W. Faulkner, *The Art of Fiction*, „The Paris Review” 1956, nr 12, rozmawiała J. Stein [w:] *Sztuka powieści. Wywiady z pisarzami...*, dz. cyt., t. 1, s. 448.

³⁷ Tamże, s. 461.

³⁸ M. McCarthy, *The Art of Fiction*, „The Paris Review” 1962, nr 27, rozmawiała E. Sifton [w:] *Sztuka powieści. Wywiady z pisarkami...*, dz. cyt., t. 2, s. 346.

³⁹ S. Bellow, *The Art of Fiction*, „The Paris Review” 1966, nr 37, rozmawiał G.L. Harper [w:] *Sztuka powieści. Wywiady z pisarkami...*, dz. cyt., t. 2, s. 375.

w procesie – jak najtrafniej określił to Conrad – „oddania najwyższej sprawiedliwości widzialnemu światu poprzez wydobyć na światło dzienne wielorakiej i jedynej prawdy, kryjącej się w każdym jego aspekcie”⁴⁰.

W ten sposób na etykę czytania (etyczną krytykę literacką) składają się dwa etapy poznania: empatia, obejmująca wrażenia i powstające na ich podstawie emocje, otwierająca na perspektywę inną niż nasza; oraz dystans, będący wynikiem porządkującej aktywności rozumu i refleksji. Literatura piękna czytana w ten sposób często prowadzi czytelnika do spotkania z samym sobą. Samowiedza, która jest rezultatem tego spotkania, obejmuje zarówno treść rozumienia przekazanej przez dzieło wiedzy, jak i rozumienie tego, czym ta wiedza jest dla nas jako czytelników. Między czytelnikiem a sensem zawartym w powieści odbywa się autentyczna dyskusja, która nie ma końca i której celem jest samowiedza: poznanie tego, czym jest dobre życie ludzkie. Ten cel organizuje od wieków dociekania pisarzy, co zauważa również Pavel, choć często jest on osiągany przez różne środki: od groteski w ujęciach zakładanych przez człowieka celów do transgresji w stosunku do norm moralnych. Transgresja, która – zdaniem Pavla – charakteryzuje przede wszystkim literaturę piękną XX wieku (co uważać można za nie do końca słuszne, bo czy już w tragediach greckich nie mamy do czynienia z konfliktami między jednostką a normami moralnymi?) – nie zwalnia etycznego krytyka z jego pracy. Wręcz przeciwnie, transgresja w literaturze może być bardziej etycznie istotna niż wyraźne odwołanie się do wartości, bo czasem zrozumieć je można dopiero w doświadczeniu ich obalenia czy przekraczania granic moralności.

Literatura piękna istnieć będzie dopóty, póki będzie żył choć jeden czytelnik chcący wejść w relację z jej autorem czy bohaterem. Póki człowiek będzie chciał poznawać siebie. Póki będzie chciał przez los bohaterów powieści czytać siebie czy los ludzi, których spotyka. Śmierć powieści byłaby śmiercią człowieka: jego unikalnej perspektywy, która w żywole powieści (w kontrowersji różnych perspektyw) ciągle na nowo ożywa. Byłaby śmiercią jego zainteresowania drugą osobą, a także śmiercią jego współczucia wobec innych. Śmiercią poczucia wspólnoty człowieczeństwa. Śmierć powieści oznaczałaby zanik pytań, jakie człowiek stawia, bo jak powiedział kiedyś Franz Kafka do przyjaciela: „Czyta się po to, aby zadawać pytania”⁴¹. Żywotność powieści opiera się na żywotności doświadczenia człowieka, a ono zmienia się i uzupełnia w sposób ciągły. Nie jest czymś stałym, raz na zawsze zamkniętym. Literatura jest czymś, co dzieje się na naszych oczach.

⁴⁰ J. Conrad, *Przedmowa*, dz. cyt., s. 6–7.

⁴¹ Cyt. za: A. Manguel, *Moja historia czytania*, tłum. H. Jankowska, Warszawa 2003, s. 134.

To, co może być zagrożeniem dla rozwoju literatury pięknej, kryje się, jak sądzę, w rosnących wymaganiach pisarzy wobec tego, jak rozumieją uprawianie **zawodu** pisarza. Dziś często marzą oni o finansowej niezależności, czujnie nadśledzają głosy krytyków, boją się negatywnych recenzji w świetnych czasopismach. Mniej mówią o sztuce. Mniej mówią o problemach, które ich jako pisarzy męczą; o marzeniach, których przymus opisania odczuwają tak silnie, że nie potrafią zaznać spokoju, dopóki tego nie uczynią. Tymczasem, jak twierdził Faulkner:

Jedynym obowiązkiem pisarza jest jego sztuka (...), artysta potrzebuje (...) jedynie spokoju, samotności i przyjemności, które można mieć niewielkim kosztem (...). Z doświadczenia wiem, że by wykonywać swój fach, potrzebuję papieru, tytoniu, jedzenia i odrobiny whisky (...). Pisarz nie potrzebuje niezależności finansowej. Potrzebuje ołówka i papieru. (...) Dobry pisarz nie stara się o stypendium. Jest zbyt zajęty pisaniem. Jeśli nie jest pierwszorzędnym, okłamuje się, twierdząc, że nie ma czasu albo finansowej swobody. (...) Dobrego pisarza nic nie zniszczy. Dobrego pisarza może zmienić tylko śmierć. Ci dobrzy nie mają czasu martwić się o sukces i wzbogacenie⁴².

Czy przemiany w technice narracji powieści powinny być powodem do niepokoju? Nie sądzę. Nawet pisarze, których krytycy określają jako postmodernistycznych, nie uważają tego rodzaju etykietek za zrozumiałe i pomocne. Julian Barnes, który jest właśnie tego zdania, uważa, że choć wielu pisarzy nie wybiera już form tradycyjnej narracji, nadal:

powieść w samej swojej istocie jest formą realistyczną, nawet jeśli odbiera się ją w najbardziej fantasmagoryczny sposób. Powieść nie może być abstrakcyjna jak muzyka. Kiedy jest kompulsywnie teoretyczna (patrz *nouveau roman*) albo stanowi zabawę językową (patrz *Finneganów tren*), może przestać być realistyczna; ale wtedy może również przestać być interesująca⁴³.

Barnes jest świadomy tego, co w literaturze pięknej najbardziej interesujące. Zgadza się z dziennikarką, wspominającą słowa Artura Schopenhauera, że to z powieści Fiodora Dostojewskiego dowiedział się więcej o psychologii człowieka niż z wszystkich innych książek, które czytał. Twierdzi, że właśnie dlatego:

powieść nie jest skazana na zagładę. Nie ma takiego zamiennika, przynajmniej jak dotąd, który mógłby zawrzeć w sobie psychologiczną złożoność, duchowość i refleksję w sposób, w jaki potrafi to powieść. Możliwości kina są zupełnie inne⁴⁴.

⁴² W. Faulkner, dz. cyt., s. 441, 442–443.

⁴³ J. Barnes, dz. cyt., s. 64.

⁴⁴ Tamże, s. 54.

Wystarczy zagłębić się w literaturę piękną powstałą w XX wieku by zrozumieć, że tak właśnie jest. Dzięki opowiadaniu Flannery O'Connor *Trudno o dobrego człowieka* czytelnik staje w obliczu własnego strachu i bezradności wobec bestialstwa drugiego, odkrywając własną bezsilność w stosunku do tych, dla których „zbrodnia nie ma znaczenia. Możesz zrobić to czy tamto, wszystko jedno”⁴⁵. Dzięki powieści Evelyn Waugh *Znowu w Brideshead* odkrywa, że człowiek może nie chcieć wybrać „dobra rywalizującego z dobrocią Boga”⁴⁶ i nie wyrzec się religii. Za sprawą powieści *Franny i Zooey* J.D. Salingera dowiaduje się, że „w życiu religijnym jedyną rzeczą, która się liczy, jest oderwanie się od rzeczy tego świata”⁴⁷. Czytając *Ofiarę* Saula Bellowa, zastanawia się nad tym, jak człowiek może przegrać z własnym losem. Dzięki powieści *Pałac lodowy* Tarjeia Vesaasa, przyglądając się, jak 11-letnia Siss po śmierci przyjaciółki izoluje się od rówieśników, a później za ich sprawą – jak pisze Jarosław Iwaszkiewicz – „odnajduje nowy wspañiały «pałac życia»”⁴⁸, dochodzi do wniosku, że wybór życia nie unieważnia doświadczenia śmierci i pamięci o bliskich i przyjaciółach, którzy umierają. Czytając *Metroland* Johna Barnesa, czytelnik doświadcza rozczarowania wielkim światem. Z kolei dzięki lekturze powieści Iana McEwana *Czarne psy*, która zestawia dwa światopoglądy (oparty na intuicji i religii oraz ateistyczny), rozpoznaje, że „ludzka natura, ludzkie serce, duch, dusza, świadomość (...) jest wszystkim, nad czym powinniśmy pracować”⁴⁹. Wraz z Levim Belseyem, bohaterem powieści Zadie Smith *O pięknie*, może odkryć powinności moralne wyrażone w bardzo prosty, ale i piękny sposób:

Czasem człowiek po prostu spotyka kogoś i od razu wie, że jest z tym kimś bardzo blisko i ta osoba staje się bratem. Albo siostrą (...). Nawet jeśli się o tym nie myśli, czuje się takie rzeczy. I w ogóle nie jest ważne, czy tamten widzi to tak samo, czy nie – trzeba tylko okazać to uczucie. To jest twój obowiązek⁵⁰.

Dzięki powieści Orhana Pamuka *Muzeum niewinności* rozumie, że „fundamentem świata jest miłość. A fundamentem miłości jest miłość do Boga”⁵¹, mimo to zastanawia się nad tym, dlaczego fundamenty tego świata są tak kruche. Powieści Jhumpy Lahiri, Moniki Ali i Elif Shafak zapraszają go do tego, by wyobrazić sobie samotność imigranta i jego próby zrozumienia siebie w innym dla niego świecie, w świecie, w którym jest innym. Dzięki Toni Morrison i Margaret Mazzantini zostaje zachęcony do podjęcia refleksji nad tożsamością

⁴⁵ F. O'Connor, *Trudno o dobrego człowieka* [w:] teje, *Trudno o dobrego człowieka*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1970, s. 298.

⁴⁶ E. Waugh, *Znowu w Brideshead*, tłum. I. Doleżał-Nowicka, Warszawa 1998, s. 366.

⁴⁷ J.D. Salinger, *Franny i Zooey*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1981, s. 244.

⁴⁸ J. Iwaszkiewicz, *Szkice o literaturze skandynawskiej*, Warszawa 1977, s. 253.

⁴⁹ I. McEwan, *Czarne psy*, tłum. M. Fedyszak, Warszawa 2010, s. 236.

⁵⁰ Z. Smith, *O pięknie*, tłum. Z. Batko, Kraków 2006, s. 414.

⁵¹ O. Pamuk, *Muzeum niewinności*, tłum. A. Akbike Sulimowicz, Kraków 2010, s. 62.

matek i dzieci. Dzięki powieści J.M. Coetzeego *Wiek żelaza* zastanawia się nad słusnością diagnozy postawionej dzieciom z Kapsztadu, „dzieciom z żelaza”, które „się do siebie nie uśmiechają, nigdy nie płaczą, podnoszą pięści do góry, pięści jak młoty”⁵². Czytając powieść Christiana Jungersena *Wyjątek*, odkrywa z jednej strony pułapki hipokryzji, obserwując wrażliwość pracownic duńskiej organizacji pozarządowej na dokumenty zbrodni sprzed lat, z drugiej strony – ich obłudę i egoizm w stosunku do koleżanki z biura. Dzięki perspektywie pierwszoosobowej zastosowanej przez Marka Haddona w powieści *Dziwny przypadek psa nocną porą* czytelnik poznaje perspektywę 15-letniego chłopca, Christophera Boone’a, cierpiącego z powodu choroby Aspergera, a z powieści *Niewdzięczna pamięć* Bernlefa czy pamiętników Andrei Gillies poznaje świat osób cierpiących na Alzheimera, jak również ich opiekunów. Wraz z Kazuo Ishigurą, który w powieści *Nie opuszczaj mnie* chce, by czytelnik wyobraził sobie perspektywę sklonowanej istoty, wytworzonej przez ludzi tylko po to, by posłużyć do oddawania im organów⁵³, może zadać pytanie o przyszłość świata. Czytając opowiadanie Teda Chianga *Wieża Babel* może podać w wątpliwość zdobycze postępu naukowego i zastanowić się nad konsekwencjami poczynąń naukowców, dochodząc do wniosku, że „Jahwe nie karze ludzi za pragnienie dotarcia poza wyznaczone im granice – najdłuższa bowiem podróż zakończy się w miejscu, w którym się zaczęła”⁵⁴...

Ten rodzaj poznania, jakie czytelnik czerpie z literackich źródeł, wydaje się nieskończony. Poznanie to nie upraszcza rzeczywistości. Literatura dociera tam, gdzie filozofia redukuje różnice i inność na rzecz abstrakcji i całościowości. Jest wyrazem uwagi wobec konkretności, której domagał się Søren Kierkegaard, krytyczny wobec heglowskiego systematu; jest przypomnieniem – mówiąc językiem Milana Kundery – o „nieznośnej lekkości bytu”. Jest „badaniem tego, czym jest życie ludzkie w pułapce, jaką stał się świat”⁵⁵.

Kanadyjska pisarka Alice Munro wyznaje, że czasem między pracą w ogrodzie i przyjęciem dla gości zastanawia się nad tym, co stanie się z nią samą, kiedy skończy się jej pisanie. Nie chce zaakceptować myśli, że mogłaby się zająć czymś innym, na przykład tworzeniem literatury faktu. To, co dalej mówi w wywiadzie, jest, moim zdaniem, pewną odpowiedzią na zakłopotanie, z jakim musi się mierzyć każdy pisarz, ale i każdy czytelnik zastanawiający się nad grozą „końca literatury”. Jedyną sensowną odpowiedzią na niepokoje z tym związane mogą być słowa z wywiadu z Williamem Trevorem, przywołane przez Munro. Ten irlandzki pisarz, zapytany o koniec własnego pisania, stwierdził kiedyś w „New Yorkerze”

⁵² J.M. Coetzee, *Wiek żelaza*, tłum. A. Mysłowska, Kraków 2004, s. 53, 54.

⁵³ Zob. A. Głęb, *Etyczne aspekty klonowania ludzi. W nawiązaniu do powieści Kazuo Ishiguro „Nie opuszczaj mnie”*, ICF „Diametros” 2012, 32, s. 37–61, <http://www.diametros.iphils.uj.edu.pl/index.php/diametros/article/download/476/564>, dostęp: 27.06.2017.

⁵⁴ T. Chiang, *Wieża Babel*, tłum. M. Jakuszczyński, D. Kopociński, A. Sylwanowicz, Poznań 2016, s. 40.

⁵⁵ M. Kundera, *Sztuka powieści. Esej*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 1998, s. 32.

tak: „A potem pojawia się jeszcze jedna historia i to rozwiązuje kwestię, jak ma toczyć się życie”⁵⁶. Literatura nie może przestać istnieć, bo pisarz ma zawsze do opowiedzenia jeszcze jedną historię. Zawsze istnieją nowe opowieści i czytelnicy, którzy zechcą je przeczytać. Te historie organizują życie pisarzy, zmuszając ich do pracy, a czasem zmieniają życie również samych czytelników.

Bibliografia

- Barnes J., *The Art of Fiction*, „The Paris Review” 2000, nr 165, rozmawiała Sh. Guppy [w:] *Sztuka powieści. Wywiady z pisarzami z „The Paris Review”. Antologia wywiadów I*, wybór tekstów K. Cieślík, G. Krzymianowski, tłum. D. Jankowska, A. Pluszka, Wrocław 2016.
- Bellow S., *The Art of Fiction*, „The Paris Review” 1966, nr 37, rozmawiał G.L. Harper [w:] *Sztuka powieści. Wywiady z pisarkami z „The Paris Review”*, tłum. A. Pluszka, Ł. Buchalski, wybór tekstów K. Cieślík, G. Krzymianowski, t. 2, Wrocław 2017.
- Chiang T., *Wieża Babel*, tłum. M. Jakuszewski, D. Kopociński, A. Sylwanowicz, Poznań 2016.
- Coetzee J.M., *Wiek żelaza*, tłum. A. Mysłowska, Kraków 2004.
- Conrad J., *Lord Jim*, tłum. M. Kłobukowski, Kraków 2009.
- Conrad J., *Przedmowa* [w:] tegoż, *Murzyn z załogi „Narcyza”*, tłum. B. Zieliński, Warszawa 1961.
- Faulkner W., *The Art of Fiction*, „The Paris Review” 1956, nr 12, rozmawiała J. Stein [w:] *Sztuka powieści. Wywiady z pisarkami z „The Paris Review”*, tłum. A. Pluszka, Ł. Buchalski, wybór tekstów K. Cieślík, G. Krzymianowski, t. 2, Wrocław 2017.
- Gaita R., *Mój ojciec Romulus*, tłum. M. Budzińska, Wołowiec 2013.
- Głąb A., *Etyczne aspekty klonowania ludzi. W nawiązaniu do powieści Kazuo Ishiguro „Nie opuszczaj mnie”*, ICF „Diametros” 2012, nr 32, <http://www.diametros.iphils.uj.edu.pl/index.php/diametros/article/download/476/564>, dostęp: 27.06.2017.
- Głąb A., *Literatura a poznanie moralne. Epistemologiczne podstawy etycznej krytyki literackiej*, Lublin 2016.
- Iwaszkiewicz J., *Szkice o literaturze skandynawskiej*, Warszawa 1977.
- Kundera M., *Sztuka powieści. Esej*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 1998.
- Le Guin U.K., *The Art of Fiction*, „The Paris Review” 2013, nr 221, rozmawiał J. Wray [w:] *Sztuka powieści. Wywiady z pisarkami z „The Paris Review”*, tłum. A. Pluszka, Ł. Buchalski, wybór tekstów K. Cieślík, G. Krzymianowski, t. 2, Wrocław 2017.
- Lodge D., *Consciousness and the Novel: Connected Essays*, London 2002.

⁵⁶ A. Munro, *The Art of Fiction*, „The Paris Review” 1994, nr 137, rozmawiała J. McCulloch, M. Simpson [w:] *Sztuka powieści. Wywiady z pisarkami...*, dz. cyt., t. 2, s. 168.

- Manguel A., *Moja historia czytania*, tłum. H. Jankowska, Warszawa 2003.
- Mantel H., *The Art of Fiction*, „The Paris Review” 2015, nr 226, rozmawiała M. Simpson [w:] *Sztuka powieści. Wywiady z pisarkami z „The Paris Review”*, tłum. A. Pluszka, Ł. Buchalski, wybór tekstów K. Cieślík, G. Krzymianowski, t. 2, Wrocław 2017.
- McCarthy M., *The Art of Fiction*, „The Paris Review” 1962, nr 27, rozmawiała E. Sifton [w:] *Sztuka powieści. Wywiady z pisarkami z „The Paris Review”*, tłum. A. Pluszka, Ł. Buchalski, wybór tekstów K. Cieślík, G. Krzymianowski, t. 2, Wrocław 2017.
- McEwan I., *Czarne psy*, tłum. M. Fedyszak, Warszawa 2010.
- Morrison T., *The Art of Fiction*, „The Paris Review” 1993, nr 134, rozmawiała E. Schappell [w:] *Sztuka powieści. Wywiady z pisarkami z „The Paris Review”*, tłum. A. Pluszka, Ł. Buchalski, wybór tekstów K. Cieślík, G. Krzymianowski, t. 2, Wrocław 2017.
- Müller H., *The Art of Fiction*, „The Paris Review” 2014, nr 225, rozmawiał Ph. Boehm [w:] *Sztuka powieści. Wywiady z pisarkami z „The Paris Review”*, tłum. A. Pluszka, Ł. Buchalski, wybór tekstów K. Cieślík, G. Krzymianowski, t. 2, Wrocław 2017.
- Munro A., *The Art of Fiction*, „The Paris Review” 1994, nr 137, rozmawiały J. McCulloch, M. Simpson [w:] *Sztuka powieści. Wywiady z pisarkami z „The Paris Review”*, tłum. A. Pluszka, Ł. Buchalski, wybór tekstów K. Cieślík, G. Krzymianowski, t. 2, Wrocław 2017.
- Murdoch I., *Prymat dobra*, tłum. A. Pawelec, Kraków 1996.
- Nussbaum M., *Flawed Crystals: James’s „The Golden Bowl” and Literature as Moral Philosophy* [w:] tejsze, *Love’s Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, New York, Oxford 1990.
- Nussbaum M., *Introduction: Form and Content. Philosophy and Literature* [w:] tejsze, *Love’s Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, New York, Oxford 1990.
- Nussbaum M., *Love’s Knowledge* [w:] tejsze, *Love’s Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, New York, Oxford 1990.
- O’Connor F., *Trudno o dobrego człowieka* [w:] tejsze, *Trudno o dobrego człowieka*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1970.
- Pamuk O., *Muzeum niewinności*, tłum. A. Akbike Sulimowicz, Kraków 2010.
- Przełęcki M., *Intuicje moralne*, Warszawa 2005.
- Przełęcki M., *Sens i prawda w etyce*, Warszawa 2004.
- Ricoeur P., *O sobie samym jako innym*, tłum. B. Chełstowski, wstęp M. Kowalska, Warszawa 2003.
- Salinger J.D., *Franny i Zooey*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1981.
- Sawicki S., *Problematyka aksjologiczna w badaniach literackich* [w:] *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, red. S. Sawicki, A. Tyszczyk, Lublin 1992.
- Smith Z., *O pięknie*, tłum. Z. Batko, Kraków 2006.
- Sontag S., *The Art of Fiction*, „The Paris Review” 1995, nr 143, rozmawiał E. Hirsch [w:] *Sztuka powieści. Wywiady z pisarkami z „The Paris Review”*,

tłum. A. Pluszka, Ł. Buchalski, wybór tekstów K. Cieślik, G. Krzymianowski, t. 2, Wrocław 2017.

Waugh E., *Znowu w Brideshead*, tłum. I. Doleżał-Nowicka, Warszawa 1998.

Winterson J., *The Art of Fiction*, „The Paris Review” 1997, nr 150, rozmawiała A. Bilger [w:] *Sztuka powieści. Wywiady z pisarkami z „The Paris Review”*, tłum. A. Pluszka, Ł. Buchalski, wybór tekstów K. Cieślik, G. Krzymianowski, t. 2, Wrocław 2017.