

# **Przemilczana cielesność druku – Balzak, nowoczesność, literatura**

Marta Rakoczy

MARTA RAKOCZY Uniwersytet Warszawski

## PRZEMILCZANA CIELESNOŚĆ DRUKU – BALZAK, NOWOCZESNOŚĆ, LITERATURA

*Stracone złudzenia* Honoré de Balzaca rozpoczyna, jak wiadomo, następujący *passus*:

W epoce, gdy zaczyna się to opowiadanie, prasa Stanhope'a i rulony do farby drukarskiej nieznanne były jeszcze w małych drukarniach na prowincji. Mimo specjalności, dzięki której miasto to styka się wciąż z typografią paryską, Angoulême posługiwało się wciąż prasą drewnianą, któremu to instrumentowi język zawdzięcza wyrażenie „jęczenie prasy”, obecnie przebrzmiałe. Zacołane drukarnie używały jeszcze poduszeczek skórzanych napojonych farbą, którymi robotnik pocierał ręcznie czcionki. Ruchoma płyta, na której spoczywa pełna czcionek forma z ułożonym na niej arkuszem papieru, była jeszcze z kamienia i usprawiedliwiała nazwę marmuru.

Zachłanne dziś prasy mechaniczne [...] dalece wtrąciły już w zapomnienie ów system, któremu mimo jego niedoskonałości zawdzięczamy piękne wydawnictwa Elzewirów, Plantynów, Aldów i Didotów... [B 5–6]<sup>1</sup>

Fragment ów nie służy jedynie budowie scenerii, w której rozpocznie się powieściowa fabuła. Jeśli dzieło Balzaka mówi o doświadczeniu nowoczesności – o kapitalizmie, industrializacji, wielkim mieście, rosnącej mobilności społecznej, o awansie, rywalizacji, bankructwie i konkurencji w dziedzinie wytwórczości zarówno symbolicznej, jak materialnej<sup>2</sup> – to drukarnia stanowi jego metaforę. Ukazuje ona, że kulturę nowoczesną konstytuują przede wszystkim rzeczy i uwikłane w nie ludzkie ciała, budujące za ich pomocą – a może raczej pod ich przymusem – własne biografie. Rzeczy nie są tu, co istotne, wyłącznie narzędziami. W coraz bardziej zmiennym i ulotnym świecie rozwijającego się przemysłu są jedynym rezerwuarem stabilności<sup>3</sup>. Ich konkretność – wyrażana w precyzji, z jaką Balzak opisuje materiały i oprzyrządowanie pracy drukarza oraz doznania zmysłowe, które im towarzyszą (młody Séchard wychodzi z drukarni, jakby „zapach papierów, pras, czernidła i starego drewna był nie do zniesienia” <B 26>) – oraz powtarzalność skoncentrowanych wokół nich działań fizycznych zapewniają ludzkiemu światu

<sup>1</sup> Skrótem B odsyłam do: H. Balzak, *Stracone złudzenia*. Przeł. T. Boy-Żeleński. Warszawa 2018. Ponadto stosuję skróty: D = R. Darn-ton, *Wielka masakra kotów i inne epizody francuskiej historii kulturowej*. Przeł. D. Guzowska. Warszawa 2012. – H = K. Houston, *Książka. Najpotężniejszy przedmiot naszych czasów zbadany od deski do deski*. Przeł. P. Lipszyc. Kraków 2017. – I = T. Ingold, *Rysowanie, pisanie i kaligrafia*. Przeł. M. Rakoczy. „Teksty Drugie” 2015, nr 4. Liczby po skrótach wskazują stronicę.

<sup>2</sup> Zob. G. Lukács, *Balzak, Stendhal i Zola*. Przeł. R. Matuszewski. Warszawa 1951.

<sup>3</sup> O roli rzeczowości i materialności w pisaniu i w literaturze zob. P. Rodak, *Rzeczy w kontekście pisania. O materialności dzienników osobistych*. „Kultura Współczesna” 2008, nr 3.

coraz rzadszą gdzie indziej stałość i solidność, sprawiając, iż więzi społeczne okazują się czymś więcej niż, zgodnie z wyrażeniem Michela Serresa, „eterycznymi [...] obłokami”<sup>4</sup>. A jednak to, że opowieść o karierze literackiej, będącej głównym tematem książki, zaczyna się od przedstawienia prowincjonalnej drukarni, nie jest oczywiste.

W przywołanym fragmencie drukarnia nie stanowi ośrodka kulturalno-intelektualnego tworzącego teksty. Okazuje się raczej manufakturą opisywaną głównie poprzez przestarzałe już sprzęty: dla młodszego pokolenia „graty” (B 13). „Życie stanhopów” – jak brzmi nauka udzielana synowi drukarza – „to śmierć czcionki” (B 14). Wejście w nowoczesność, co steoretyzował później Karol Marks, to u Balzaka przede wszystkim wejście w świat pośpiesznego starzenia się, w którym pojawienie się każdej nowości okupione jest ruiną i zniszczeniem tego, co było<sup>5</sup>.

Choć pryncypał drukarni – stary Séchard – nie potrafi ani czytać, ani pisać, zdobywa majątek dzięki sprytowi handlowemu i chęci zysku górującej nad więziami rodzinnymi: nawet przekazanie schedy synowi odbywa się poprzez bezwzględnie przeprowadzoną transakcję finansową. Fakt, że tworzenie książek przedstawiono tu poprzez jęk pras oraz rzemieślników zwanych „niedźwiedziami” lub „małpami”, jest znaczący. Znaczący jest także opis pracy w drukarni: jako czysto fizycznej, stanowiącej wysiłek ciała posłusznego wobec wymogów prasy i zaplanowanego efektu. Właśnie dlatego za „skarb” drukarni stary Séchard uzna Marynę: „tęgą dziewczkę wiejską, nieodzowną w drukarni”, która „moczyła i obcinała papier, wyładowywała go, załatwiała posyłki, gotowała, prała, chodziła odbierać pieniądze i czyściła szczotki drukarskie” (B 18).

Balzakowska diagnoza – wyprzedzająca rozpoznania teoretyczne dotyczące kultury nowoczesnej – nie będzie, rzecz jasna, głównym przedmiotem tego tekstu. Będzie tylko kontekstem, ale o tyle kluczowym, że Balzak jest najdobitniejszym chyba krytykiem głęboko rozpowszechnionej później – w XX-wiecznej nauce – wizji związków druku i nowoczesności<sup>6</sup>. W *Straconych złudzeniach* prozaik podważa przekonanie o bezcielesności i czystej wizualności tekstu drukowanego, w tym literackiego, jako domeny językowych, niematerialnych znaczeń. Demistyfikuje powtarzany jeszcze przez Michela Foucaulta, Paula Ricoeura<sup>7</sup> i teoretyków piśmiennosci obraz tekstu jako bezcielesnego, zwizualizowanego za pomocą prasy drukarskiej wyniku twórczości językowej. Pokazuje książkę drukowaną jako produkt – artefakt podporządkowany mechanizmom rynkowym, a zatem potrzebom i możliwościom potencjalnego czytelnika.

W przeciwieństwie do późniejszych badaczy piśmiennosci i kultury druku, w rodzaju Waltera J. Onga i Marshalla McLuhana, Balzak myśli o książce druko-

<sup>4</sup> Cyt. za: B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*. Przeł. B. Shallcross. Warszawa 2013, s. 217.

<sup>5</sup> Zob. J. Liep, wstęp w zb.: *Locating Cultural Creativity*. Ed. ... London–Sterling, Va., 2001, s. 5.

<sup>6</sup> O kulturowym podłożu koncepcji bezcielesnego pisania zob. M. Rakoczy, *Materia, ciało, wizualność, czyli jak lepiej zrozumieć pisanie*. „Teksty Drugie” 2015, nr 4.

<sup>7</sup> M. Foucault, *Szaleństwo i literatura. Powiedziane i napisane*. Wybór, oprac. T. Komendant. Przeł. B. Banasiak [i in.]. Pośl. M. P. Markowski. Warszawa 1999, s. 69. – P. Ricoeur, *Teoria interpretacji: dyskurs i nadwyżka znaczenia*. W: *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*. Wybór, wstęp K. Rosner. Warszawa 1989 (przeł. K. Rosner).

wanej i o tekście drukowanym przede wszystkim z perspektywy nie tyle ich lektury, ile materialnego wytwarzania. Podejmuje w powieści kwestie takie, jak papier, technika jego produkcji i procesy jego starzenia się, a nawet rozpadu, technologie związane z udoskonaleniem prasy drukarskiej, w tym czcionki, z jej przemianami zasadzającymi się na wynalazkach poszczególnych jej krojów, odzwierciedlających procesy polityczne i ekonomiczne – krojów, których znaczenie nie wyczerpywało się wyłącznie w ich przejrzystej estetyce, służącej szybkiej lekturze. Jako pierwszy wydobywa materialno-cielesny proces produkcji twórczości literackiej<sup>8</sup>. I jako jeden z nielicznych odkrywa – jak będę starała się pokazać – że to właśnie zakorzeniona w określonym świecie społeczno-ekonomicznym technika maszynowej produkcji tekstów, która przesuwając proces wytwórczy książki w obszar nieuwagi społecznej, prowadzi do określonej wizji zarówno literatury, jak tekstu i pisania. Balzakowskie doświadczenie druku, podobnie jak doświadczenie literatury, jest doświadczeniem przede wszystkim somatycznym: angażującym nie tylko oko i rękę autora lub czytelnika, ale całe ciało. Dlatego w tekście tym postaram się dowiedzieć, że Balzak jest jednym z pierwszych analityków nowoczesności, który ujawnia w swej powieści nowoczesne dychotomie sztuki i rzemiosła, literatury i druku, symboliczności i materialności, ducha i ciała. A także – że jest jednym z pierwszych, który ujawnia cielesność druku, czyli fenomen o niebagatelnej randze dla późniejszych zwrotów w humanistyce.

### Cielesność literatury: czytanie w salonie

Zrozumienie znaczenia rewolucji wywołanej przez druk wymaga prześledzenia rozmaitych praktyk społecznych towarzyszących temu medium. Powiedzenie, że druk jest narzędziem rewolucji społecznej, politycznej i kulturowej – zgodnie z myślą po raz pierwszy wyrażoną już przez Francisca Bacona w *Novum organum* – stanowi bezzasadne uproszczenie. Ciche, indywidualistyczne czytanie gazety w domu bogatego mieszczaństwa lub arystokracji, wspólnototwórcza lektura dyskutowanej na bieżąco prasy w XIX-wiecznej kawiarni zrzeszającej przede wszystkim uboższą inteligencję, której nie stać na codzienne kupno gazety, czy też głośne jej odczytywanie podczas wiecu niepiśmiennemu ludowi na ulicach objętych rewoltą to niewspółmierne względem siebie praktyki kulturowe: mające różne funkcje i odmienne konsekwencje.

Szerokie spektrum praktyk związanych z drukiem widać także w *Straconych złudzeniach*, a Balzak ani przez moment nie zapomina o ich klasowej, historycznej i środowiskowej lokalizacji. W salonach prowincjonalnej arystokracji nowych autorów się nie czyta, lecz słucha poprzez publiczne odczytanie. Niechętnie wysłuchuje się dzieł wydanych drukiem, chętniej zaś – nieznanymi rękopisów. Lektura dzieła zapoznanego już przez obcą salonowi publiczność może uragać prestiżowi towarzystwa, które chce zachować rolę pierwszego arbitra. To dlatego w salonie pani de Bargeton padnie zdanie mające wyrażać lekceważenie: „jeśli jego wiersze są drukowane, możemy je sobie przeczytać sami” (B 86). Samotna, cicha lektura tekstów autora nieznanego czytelnikowi jest tu traktowana jako praktyka podrzędna wobec ustnej

<sup>8</sup> Zob. A. Burzyńska, *Ciało w bibliotece*. „Teksty Drugie” 2002, nr 6.

recytacji twórcy danego rękopisu przed przyjaznym audytorium. Salon dba o własną hegemonię, chcąc być pierwszą instancją oceny instytucji literatury jako pola zdobywania awansu, prestiżu i rangi intelektualno-społecznej. W trakcie publicznej, salonowej lektury ocena ta podlega silnej kontroli: decydują przede wszystkim hierarchie rządzące towarzystwem. Samotna i analityczna percepcja poprzez oko jest tu marginalizowana na rzecz percepcji poprzez ucho, która czyni odbiorców uczestnikami sytuacji podlegającej znacznie silniejszej – niż w przypadku samotnej lektury – kontroli zbiorowej. Kontroli, dodajmy, podporządkowanej kryteriom pozatekstowym, mocno zaznaczonym przez jednostkowe przymioty osób: autorów, ich krytyków i zwolenników. Smak literacki – co wiemy już od Pierre'a Bourdieu – jest wynikiem nie tylko diagnoz i upodobań intelektualno-estetycznych, ale także obrony konkretnego kapitału kulturowego pozwalającego zachować określonym warstwom pozycję społecznie i politycznie dominującą<sup>9</sup>.

O złożonych praktykach komunikacyjnych towarzyszących kulturze druku – praktykach, których ślady odnajdujemy na kartach Balzakovskich powieści – opowiada m.in. historyczka Benedetta Craveri, pisząc o sztuce konwersacji salonowej we Francji doby przedrewolucyjnej<sup>10</sup>. Badaczka przedstawia świat, w którym istnieje rozwinięty przemysł druku, lecz w którym zarazem cały czas rolę hegemoniczną w typowaniu karier literackich i określonych dzieł pełnią salony, gdzie czyta się wspólnie rękopisy. Publikacja dzieła nie jest warunkiem kariery literackiej lub naukowej, ale jej ukoronowaniem. „Wszystkie kobiety będą cię wydzierały sobie. Piękny będziesz, Lucjanie, kiedy będziesz czytał swego *Świętego Jana na Patmos*” – mówi w powieści Ewa do swego brata w dniu jego debiutu towarzyskiego w prowincjonalnym, arystokratycznym salonie (B 67). Na „prowincji”, na której pokutują jeszcze praktyki sprzed wieku XIX, czytany rękopis ma być przepustką do wyższych sfer prowincjonalnego miasteczka. Jest on narzędziem, talent otwiera bowiem drzwi w sytuacji, kiedy urodzenie i status społeczny nie mogą tego zrobić. Literatura okazuje się tu ściśle funkcjonalna wobec stratyfikacji społecznych i towarzyskich, a druk cieszy się mniejszym wzięciem niż rękopis. To dzięki niej Lucjan ma być piękny i ma się podobać kobietom, które w ówczesnym świecie – co podkreślają takie powieści jak *Czerwone i czarne*, ponadto zaś takie badaczki jak Craveri – stają się często głównymi twórczyniami karier mężczyzn niżej urodzonych niż one. Tekst drukowany i czytany samotnie nie może uczynić tu tyle, ile rękopis performowany przez osobę o konkretnej aparycji, głosie, umiejętnościach wokalnych, interpretacyjnych, a przede wszystkim cielesnych (kluczowe jest tu właściwe, jak stwierdza Balzak, „dumne upozowanie” <B 88>) związanych z głośną lekturą. Dlatego Ewa i Dawid, zagrzewając Lucjana do debiutu literackiego, cały czas przypominają mu o tym, jak wygląda, co nosi i jak doskonale czyta.

Innymi słowy, w ramach wskazanych praktyk komunikacyjnych powodzenie wynika nie tyle z walorów samego tekstu, ile ze złożonej sytuacji społecznej, w której istnieje (lub nie) uprzednie porozumienie między mówiącym a słuchającymi, jeszcze zanim padną jakiegokolwiek słowa z jego ust. Kiedy Balzak wspomina o ko-

<sup>9</sup> P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Przeł. A. Zawadzki. Kraków 2001.

<sup>10</sup> B. Craveri, *Złoty wiek konwersacji*. Przeł. J. Ugniewska, K. Żaboklicki. Warszawa 2009.

nieczności „religijnego skupienia”, by „oddać poezję głosem” (B 84), ma na myśli nie wewnętrzny stan ducha słuchających, lecz cielesnie widoczną sytuację zbiorowego rytuału<sup>11</sup>. Literacki *performance* wiąże audytorium odgórną ramą, pozwalającą wspólnie odczuwać i interpretować<sup>12</sup>: właśnie taka bowiem praktyka odbiorcza okazuje się pożądana w salonie. „Musi się wytworzyć między czytającym a słuchającymi” – pisze Balzak – „porozumienie, bez którego elektryczne zetknięcie uczuć jest niemożliwe” (B 84). W *Straconych złudzeniach* porozumienie to lub jego brak artysta słowa wyczuwa błyskawicznie za pomocą rozwiniętych zmysłów. To jego ciało (Balzak przyrównuje je do „okrężnego wzroku ślimaka, węchu psa, ucha kreta, dzięki którym [poeci] widzą, czują i rozumieją wszystko wokół siebie”) pozwala mu dostrzec „znieczierpliwione oczy słuchających”, „czeluście szczęk rozwartych ziewaniem i urągających mu szeregami zębów” (B 85). I dlatego też wiersze nie cieszą się wzięciem drukarzy.

Rzecz jasna, świat powieści Balzaka to nie tylko – o czym sporo pisał już György Lukács – świat materialistyczny, w którym ciało jest ważnym nośnikiem znaczeń społecznych. A także nie świat, w jakim literatura i podporządkowanie jej procesom rozwijającego się kapitalizmu opisana została poprzez ukazanie jej materialnej podstawy<sup>13</sup>. *Stracone złudzenia* przywołują świat historycznie istniejących praktyk kulturowych, w jakim ciało i ściśle z nim związany głos są ważnymi narzędziami kariery literackiej i społecznego funkcjonowania tekstów: świat wciąż żywy na prowincji i powoli ginący w Paryżu, gdzie zaawansowana kultura druku każe tekstom i ich autorom funkcjonować inaczej<sup>14</sup>. Pamiętajmy, że w tym samym czasie w stolicy – zgodnie z diagnozą Balzaka – drukowane artykuły czytane po cichu, choć potem po wielokroć omawiane w salonowych konwersacjach, zaczynają decydować o karierach nie tylko mieszczańskich, ale także arystokratycznych. Ich kamuflowane i odcyfrowywane znaczenia – ukrywane nazwiska i aluzje – wymagają, rzecz jasna, istnienia bogatego pozatekstowego życia: towarzyskiego i politycznego.

Świat ten jest, oczywiście, w coraz większym stopniu poddawany kontroli druku, który postrzegany zaczyna być jako przede wszystkim tekstowy. O paryskiej karierze Lucjana przesądza nie tylko przypadek (okoliczność nie do pomyślenia w salonie pani de Bargeton), ale też pierwszy, odczytany w redakcji, następnie zaś przez paryską elitę, artykuł. Uroda głównego bohatera wspiera jego karierę literacką, lecz zaczyna o niej decydować głównie to, jak i co Lucjan pisze. Balzakowi udaje się pokazać czas przemian polegających na tym, że kryteria oceny płodów pióra lokowane są w coraz większym stopniu w tekście, a motorem tych przemian stają się wielkie miasto i towarzyszący mu przemysł drukarski.

<sup>11</sup> Zob. E. W. Rothenbuhler, *Komunikacja rytualna. Od codziennej rozmowy do ceremonii medialnej*. Przekł., red. J. Barański. Kraków 2003.

<sup>12</sup> Zob. R. Bauman, *Sztuka słowa jako performance*. Przeł. G. Godlewski. W zb.: *Literatura ustna*. Wybór tekstów, wstęp, kalendarium, bibliografia P. Czaplński. Gdańsk 2012.

<sup>13</sup> Zob. Lukács, *op. cit.*

<sup>14</sup> O tekstualizacji i nachyleniu piśmiennym oraz tekstowym związanym z technologią druku zob. G. Godlewski: *Druk a głos. W stronę antropologii literatury*. W: *Słowo, pismo, sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*. Warszawa 2008; *Poza nachylenie tekstowe, w stronę doświadczenia przedtekstowego. Wskazówki terapeutyczne*. „Teksty Drugie” 2018, nr 1.

### Maszyny do „porządkowania myśli” – mentalne konsekwencje druku

W większości XX-wiecznych ujęć rekonstruujących rangę kulturową druku opisuje się tę technologię jako narzędzie przemian mentalnych mających fundamentalne znaczenie dla wszystkich właściwie instytucji modernizującej się Europy: przemian najdobitniej streszczonych w stworzonym przez Jamesa Burke’a sformułowaniu na temat prasy drukarskiej jako maszyny do „porządkowania myśli”<sup>15</sup>. Zgodnie z tymi narracjami – głównymi instytucjami kultury nowoczesnej jako kultury druku są, rzecz jasna, literatura i prasa, a zwłaszcza powieść i gazeta. Prasa staje się podstawą rozwijających się państw nowoczesnych. Ich czwartą władzą, zgodnie ze słynnym powiedzeniem Edmunda Burke’a, będą odtąd dziennikarze, cenzura zaś – nową instytucją państwa, zmuszonego do kontroli rosnącej liczby różnorodnych dyskursów, niekoniecznie sprzyjających jego spójności. Lektura gazet drukowanych zaczyna z kolei zaliczać się do elementarnych praktyk nowoczesnego obywatela. Dzięki niej przyuczany jest on zarówno do lojalności wobec narodu jako wspólnoty wyobrażonej, jak i do krytycznego stosunku wobec instytucji państwowych, stających się przedmiotem dyskursów publicznych<sup>16</sup>. Warto pamiętać o tym, że technologia druku unowocześnia się w XIX wieku tylko ze względu na potrzeby przemysłu prasowego (zob. H). Balzak nie pomylił się, wskazując w powieści rosnącą rolę dziennikarzy i malejącą rolę literatury w sprawowaniu kontroli społecznej, politycznej i estetycznej.

Rzecz jasna, także lektura powieści staje się wówczas politycznie i społecznie formotwórcza. Powieść jako gatunek zaczyna być postrzegana jako literatura należąca do wspólnot wyobrażonych: kształtująca je poprzez kanony i produkująca ich refleksywność. Książka drukowana, w tym powieść – jak twierdzili Benedict Anderson, Ernest Gellner i w końcu Eric Hobsbawm – staje się instrumentem kreacji nowoczesnych, zestandaryzowanych dyskursywnie narodów. Dzięki niej krystalizuje się poddany standardom grafolektu „artefakt kulturowy”<sup>17</sup> w postaci języka narodowego i jednocześnie języka literackiego, czyli języka narodotwórczych elit. Ona też buduje „wspólnoty wyobrażone”, mówiąc – m.in. w powieściach lub poprzez opisywane w gazetach epizody – o samotnych, lecz typowych dla konkretnych społeczności bohaterach<sup>18</sup>, z którymi czytelnik może się utożsamić. Dzięki mechanizmowi identyfikacji czytelnik staje się zaangażowanym uczestnikiem konkretnych procesów społecznych i politycznych. „Druki” – jak zauważa Elizabeth Eisenstein – „skłaniają do milczącego uznania spraw, których obrońców nie da się umiejscowić w żadnej określonej parafii i którzy z oddali zwracają się do niewidocznej publiczności”<sup>19</sup>. Jednak coraz silniejsze w epoce nowoczesnej partykularyzmy narodowe –

<sup>15</sup> J. Burke, *Drukarskie prasy, czyli o maszynach do porządkowania myśli*. W zb.: *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*. Red. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima. Warszawa 2003.

<sup>16</sup> Zob. B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*. Przeł. S. Amsterdamski. Kraków 1997.

<sup>17</sup> Określenie Einara Haugena. Cyt. za: E. Hobsbawm, *Narody i nacjonalizm po 1780 roku. Program, mit, rzeczywistość*. Przeł. J. Maciejczyk, M. Starnawski. Warszawa 2010, s. 120.

<sup>18</sup> Zob. Anderson, *op. cit.*

<sup>19</sup> Cyt. jw., s. 45, przypis 64.

powiązane z konkurencją rynkową i technologiczną między państwami – dotyczy nie tylko, jak przypomina Balzak, tekstów i ewokowanych przez nie znaczeń. Odnoszą się głównie do materialnej produkcji książek. To dlatego stary Séchard powie o prasach żelaznych: „Okrzykiwaliście cuda w Paryżu, widząc wynalazek przekłętą Anglika, wroga Francji, który chciał zapewnić fortunę odlewaczom. Och! Zachciało wam się stanhopów!” (B 14). Stosunki konkurencji – jak świadczy przywołany fragment – nie dotyczą zresztą tylko państw. Dotyczą także pokoleń.

Co ciekawe, animozje i sentymenty narodowe, pokoleniowe, społeczne kanalizują się już w samym kształcie czcionki, dla drukarzy oznaczającej przede wszystkim dzieło rytownictwa, a nie jedynie zgodny z określoną estetyką wizualną kształt litery. Liternictwo dla obu Séchardów to nie tylko estetyczność i funkcjonalność związana z czytelnością tekstów. To ważny i częściowo zapomniany nośnik sensów społecznych. Właśnie dlatego stary drukarz broni ceny własnych czcionek autorstwa firmy Gillé – „garmondów, borgiz, rond”, które nazywa „arcydzielami rytownictwa” (B 14), powołując się na to, że były „rodzicami angielskiego kroju Didotów” (B 15): wszystko po to, by syn zapomniał, że przestarzałe liternictwo implikuje dla czytelników prowincjonalny rodowód wydrukowanego tekstu. Estetyka typograficzna łączy się w XIX wieku m.in. z tradycjami narodowymi. Choć większość krojów liternictwa przeznaczonego dla druku tworzonych między 1500 a 1800 rokiem (z wyjątkiem niektórych regionów Europy Północnej) będzie nawiązywać do antyki łączącej rzymską kapitałę kwadratową i minuskułę opartą na minuskułe karolińskiej odręcznego pisma kodeksowego, Wielka Brytania i Francja będą miały osobne tradycje liternicze (antykwa brytyjska *versus* antykwa aldyńska oraz antykwa kontynentalna)<sup>20</sup>. Te zaś będą nośnikami estetyki i uczuć uznawanych za narodowe.

Najistotniejsze jednak z punktu widzenia niniejszego artykułu wydaje się to, że w większości ówczesnych, w tym także XIX-wiecznych narracji dotyczących książki drukowanej fakt, iż jest ona – jak pisał we *Wspólnotach wyobrażonych* Anderson – „pierwszym nowożytnym towarem przemysłowym produkowanym w skali masowej”<sup>21</sup>, podlegającym przede wszystkim określonym tendencjom materialno-ekonomicznym, a nie jedynie symbolicznym, zostaje przemilczany. Narracje te są niezwykle trwałe: funkcjonują do dziś we wszelkich kampaniach społecznych i publicznych na rzecz rozwoju czytelnictwa<sup>22</sup>. Milcząco występują także w praktykach łączących się z prestiżem książki drukowanej: jej przechowywaniem, dbaniem o nią i szacunkiem do niej. Książka traktowana jest raczej jako dobro wyższe niż jako wartość materialna odzwierciedlona w cenie rynkowej. W świadomości potocznej, hołubionej przede wszystkim, choć nie tylko, przez środowiska wysoce piśmienne, odwołuje się ona do symbolicznej sfery kultury, czyli do domeny aksjologii i znaczeń uważanych za więzio- i kulturotwórcze, decydujące o przyszłości wspólnoty społecznej lub politycznej.

Przykładowo, gdy w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku w Warszawie rozpo-

<sup>20</sup> Zob. Ph. Baines, A. Haslam, *Pismo i typografia*. Przeł. D. Dziewońska. Warszawa 2010, s. 62–67.

<sup>21</sup> Anderson, *op. cit.*, s. 44.

<sup>22</sup> Zob. M. Rakoczy, *Polityki pisma. Szkice plenerowe z pajdocentrycznej nowoczesności*. Warszawa 2018.



częła się wielka kampania przeciwko organizowanym przez polskich pozytywistów bezpłatnym czytelniom Warszawskiego Towarzystwa Dobroczynności, jej celem było usunięcie – ze zbiorów – książek uznanych za społecznie i politycznie niebezpieczne (w tym powieści Émile'a Zoli, Honoré de Balzaca, Alexandre'a Dumasa ojca, Victora Hugo, z polskich zaś – Stefana Żeromskiego, Wacława Sieroszewskiego i Gabrieli Zapolskiej) oraz stworzenie jednej czytelnicy centralnej, pozwalającej lepiej kontrolować, kto i co czyta. W kampanii tej nie chodziło tylko o opisywaną przez Bohdana Cywińskiego „walkę o rząd dusz”<sup>23</sup> – o społeczne i polityczne przekonania czytelników inspirowane literaturą. Biblioteki i książki drukowane okazują się ważnym miejscem nowoczesnych batalii, traktowane są bowiem jako narzędzia podtrzymywania lub rewidowania ciągłości określonego porządku kulturowego. To dlatego wszelkie praktyki społeczne związane z książkami łatwo stają się przedmiotem – używając terminologii socjologicznej – panik moralnych<sup>24</sup>.

Wspomniane już tworzenie państw i nowych form lojalności obywatelskiej stanowi, rzecz jasna, rewers procesu, którego awerssem jest rozwój nowoczesnego indywidualizmu i jednostki refleksyjnej. Nie przypadkiem pierwsze powieści – choćby te analizowane przez Iana Watta w *Narodzinach powieści*, pisane przez Henry'ego Fieldinga, Samuela Richardsona czy Daniela Defoe – mówią przede wszystkim o udanym awansie społecznym (karierze mężczyzn lub intratnym zamażpójściu kobiet)<sup>25</sup>. Późniejsze – jak *Czerwone i czarne* Stendhala czy *Stracone złudzenia* – o awansach przegranych, choć nie bez znaczenia są tu różnice dzielące powieść angielską od francuskiej, a także różnice społeczne dzielące konteksty kulturowe ich powstania. Narracje o życiu ludzkim i mechanizmach nim rządzących zaczynają koncentrować się na konkretnej jednostce o konkretnym zapleczu społecznym, które usiłuje ona przekroczyć: za pomocą cnoty (Klaryssa), przedsiębiorczości (Robinson Crusoe), zbrodni (Moll Flanders) lub talentów (Tom Jones, Julian Sorel, Lucjan Chardon de Rubempré). Historie tworzenia własnej biografii dzięki nietuzinkowej osobowości i świadomemu pogwałceniu tradycyjnych więzi rodzinnych, środowiskowych, obyczajowych, służącemu temu, by odkryć nieznanne możliwości jednostkowego rozwoju, stają się narzędziem promocji procesów ściśle nowoczesnych: detradycjonalizacji i indywidualizmu.

Pamiętajmy, że opisane w *Straconych złudzeniach* dzieje walki o awans społeczny młodych pisarzy były dość wiernym odzwierciedleniem mechanizmów rządzących ówczesną „wspólnotą ludzi pióra” (D 169–217). Praca dziennikarza lub literata od XVIII wieku we Francji była źródłem najbardziej spektakularnych awansów społecznych (D 179). A jednocześnie stanowiła niejako alegorię rodzącego się, zwłaszcza w wielkich miastach, indywidualizmu. Przedstawienie nowoczesności poprzez środowisko dziennikarzy i literatów było ze strony Balzaka nie tyle opisem tego, co znał on najlepiej, ile tego, co uważał także za najbardziej symptomatyczne dla swej epoki. Nie przypadkiem etapy kariery Lucjana de Rubempré akcentowane są przez kolejne adresy – gorszych i lepszych mieszkań w Paryżu. Nie chodzi tu o proste

<sup>23</sup> B. Cywiński, *Walka o rząd dusz*. W: *Rodowody niepokornych*. Warszawa 2010.

<sup>24</sup> Zob. S. Cohen, *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers*. London 1972.

<sup>25</sup> I. Watt, *Narodziny powieści. Studia o Defoe'emu, Richardsonie i Fieldingu*. Przeł. A. Kreczmar. Warszawa 1973.

unaocznienie związku zmiennej kondycji społecznej z równie zmienna, gorszą lub lepszą lokalizacją w przestrzeni miejskiej.

Wiemy, że w raportach XVIII-wiecznej tajnej policji francuskiej – żywo zainteresowanej ludźmi pióra jako tymi, których władza powinna mieć na oku – adres literata jest ważnym nosicielem znaczeń. Jeśli ktoś mieszka sam „w pokojach u praczki na trzecim piętrze przy ulicy des Cordeliers” (D 188), to zapewne należy do marginesu społecznego. Ale co istotniejsze, adres jest w tych raportach jedynym narzędziem klasyfikacji i biurokratycznego porządkowania literatów obserwowanych przez władzę. Ci ostatni stanowią ucieleśnienie nowoczesnego indywidualizmu: „Nie mają oni” – jak pisze Robert Darnton – „żadnego ustalonego statusu, żadnego zakotwiczenia we własności, rodzinie czy powiązaniach sąsiedzkich” (D 188). O ich ocenę decyduje jedynie zasiedlane przelotnie miejsce.

Nie przypadkiem też po pracę pisarską sięgają ówczesznie wdowy lub kobiety będące w separacji z mężem, pozbawione wszelkiego zabezpieczenia finansowego. Ludzie pióra ucieleśniają zmienność życia nowoczesnego, które opiera się nie tylko na awansie, ale także, a może przede wszystkim, na upadku społecznym. W raportach przywoływanego przez Darntona inspektora policji roi się od karier rozpoczynanych w mansardzie i kończących się na bruku, zawierających często epizod w postaci więzienia, prostytucji i stręczycielstwa (D 179–181). Opisując „półświatek” i nędzę towarzyszące Lucjanowi, Balzak brutalnie odsłania coś więcej niż jedynie własną kreację literacką.

Przywołując prowincjonalną drukarnię, prozaik ukazuje także inne, niezwiązane ze „wspólnotą ludzi pióra” implikacje druku:

Właśnie było złożone jakies zawiadomienie o ślubie, stary niedźwiedz opuścił ramię na dekę, dekę zaś na marmur, który puścił w ruch; wyciągnął sztabę, rozwinął sznur, aby przyciągnąć marmur z powrotem, podniósł dekę na ramię ze zwinnością godną młodego niedźwiedzia. Prasa zużyta w ten sposób wydała śliczny pisk, rzekłbyś: ptak, który uderzył głową w szybę, ucieka przerażony. [B 13]

Po pierwsze, drukarnia to, zgodnie z cytowanym opisem, przede wszystkim druki ulotne, raczej podtrzymujące niż podważające lub rewidujące tradycyjne – zorientowane na wspólnotę, nie zaś na jednostkę – instytucje kulturowe. Prasa nie jest tu narzędziem nowoczesnej refleksyjności, służy bowiem raczej reprodukcji rytuałów społecznych i religijnych<sup>26</sup>. Prowincjonalne gusta mieszkańców Angoulême – prezentowane głównie w drukach ulotnych dotyczących ślubów, pogrzebów, spektakli teatralnych i kalendarzy „drukowanych na papierze do zawijania cukru” – a wraz z nimi „potworne winietki przedstawiające Hymeny, amory, zmarłych, którzy podnoszą kamień grobowy, opisując literę V lub M, olbrzymie ramy splecione z masek na afisze teatralne” – ukazane są w powieści jako „starzyzna” i „nawyki”, i to tkwiące tak głęboko, że „próżno by się kusił dać im ładniejsze rzeczy” (B 15).

Po drugie, zgodnie z przywołanym fragmentem druk to nie tyle jego treść, ile ukryte za nim działanie cielesne: przyciąganie kamienia, podnoszenie deki, rozwijanie sznura i wyciąganie sztaby. Praca rąk, przypominająca bardziej tradycyjne rzemiosło, opisywana jest tu jednak bez nadmiernego sentymentu, tak częstego

<sup>26</sup> Zob. L. Febvre, H. Jean-Martin, *Narodziny książki*. Przeł. A. Kocot, M. Wodzyńska-Walicka. Pośl. P. Rodak. Warszawa 2014.

w późniejszych nurtach estetycznych wieku XIX, począwszy od *Arts & Crafts movement*. Jednocześnie ciało i jego gesty ujawniają często u Balzaka więcej niż słowo narratora. Widać to dobrze we fragmencie, w którym stosunek starego Sécharda do własnej drukarni ukazany zostaje za pomocą sceny dostrzeżenia przez niego niedoczytzonego przez ucznia miejsca i „czyszczenia [go] poła surduta, jak handlarz, który doprowadza do blasku sierść konia prowadzonego na sprzedaż” (B 14). „Dobre, stare, doświadczone narzędzia” (B13) nie budzą nostalgii i czułości. Znaczą tyle, ile można na nich zarobić. Porównanie pisku prasy do pisku ptaka przywołuje przemoc i strach: uczucia, które nie pozwalają mówić o kulturze druku jako o kulturze emancypacji. Zwłaszcza że awans społeczny w ujęciu Balzaka pociąga za sobą niezwykle wyrafinowane, trudne do rozpoznania, a tym bardziej do przezwyciężenia, formy zniewolenia.

### Papiernicy i drukarze – przemilczani wytwórcy nowoczesności

Animalizacja towarzysząca przydomkom rzemieślników drukarskich – „małp” i „niedźwiedzi” – odpowiada wskazywanemu przez Balzaka charakterowi ich pracy: źle opłacanej, bardzo niestabilnej i budzącej silne, co wiemy z badań Darntona, antagonizmy społeczne (D 93–126). Już w XVII wieku większość francuskich drukarni nie przypominała małych, tradycyjnych warsztatów rzemieślniczych, w których mistrz wraz ze swymi czeladnikami tworzy niejako rodzinę spotykającą się w pracy i przy wspólnym stole. Zatrudniają one coraz więcej robotników na okoliczność konkretnych zleceń, zmuszając ich do ciężkiej, odbywanej kosztem snu, pracy, za którą karmi się źle, a płaci jeszcze gorzej. Ich kondycję dobrze oddaje przywołany przez drukarza z XVIII wieku, Nicolasa Contata, ówczesny żargon środowiskowy: „*ancien*” to ten, kto pracuje w jednej drukarni dłużej niż rok, ten zaś, który odchodzi po konflikcie z właścicielem, „*emporte son Saint Jean* [zabiera swoje zabawki]”. Frazeologizmy takie jak „*chèvre capitale* [napad wściekłości]”, „*se donner la gratte* [wdać się w bójkę]”, „*prendre la barbe* [upić się]”, „*faire la dérouté* [zrobić rundę po karczmach]”, „*promener sa chape* [rzucić robotę]”, „*faire des loups* [narobić długów]” (D 99), dobrze oddają atmosferę pracy, która coraz mocniej przypomina wysiłek robotników fabrycznych XIX wieku:

Wyobraźcie sobie tę wielką halę, jasną w dwóch krańcach, ciemną w środku, o ścianach pokrytych afiszami, szerniałymi od dołu wskutek ocierania się o nie robotników, przewijających się tu od trzydziestu lat; ze zwisającymi u sufitu sznurami, z mnóstwem sznurów na podłodze, stertami papieru, starymi machinami, stosami kamieni do przyciskania zwilżonego papieru, szeregami kaszt i na końcu dwiema klatkami, w których, każdy po swojej stronie, siedzieli pryncypał i prot [...]. [B 26]

W opisie Balzaka, rzecz jasna, sporo jest świadomie zastosowanej przesady, polegającej na konsekwentnym porównywaniu prowincjonalnej, małej drukarni o względnie stałym i niezbyt obszernym zespole pracowników z „przemysłem”: jego „wielkimi halami” i „klatkami” dla nadzorujących pracę: tak samo wyalienowanymi jak nadzorowani robotnicy. Hiperboliczne wydaje się także przeciwstawienie żelaznej prasy Stanhope’a prasie drewnianej: wśród historyków druku panuje dość zgodne przeświadczenie, że pierwsza zasadniczo imitowała w metalu mechanizm działania drugiej (H 153–155). Radykalna mechanizacja druku – polegająca przede wszystkim

na zdjęciu z zecerów obowiązku ręcznego składania czcionek – następuje dopiero po śmierci Balzaka, w drugiej połowie XIX wieku. Przesada pojawia się także w imputowanym drukarzowi analfabetyzmie. Ze źródeł historycznych wynika, że już w XVIII-wiecznej Francji reprezentanci tej profesji raczej musieli czytać i pisać (D 96) – stary Séchard jest postacią karykaturalną.

O wartościowaniu społecznym drukarskiego fachu przypomina w powieści jego lokalizacja: w Houmeau na przedmieściach Angoulême. Te dwie nazwy, przypomnijmy, oddają w *Straconych złudzeniach* dwa odrębne światy, z których drugi, górny, to arystokracja, duchowieństwo, lokalna administracja i stare rody mieszczańskie, pierwszy zaś, dolny – nowe mieszczaństwo, przemysł, rzemieślnicy i robotnicy. Drukarze zamieszkują dolny świat. Pomysł Lucjana, zatrudnionego w drukarni, by posługiwać się szlacheckim nazwiskiem matki, zostaje uznany za skandal. „Skoro szlachcic” – powie jedna z bywalczyń salonu pani de Bargeton – „pracuje własnymi rękami, powinien wówczas zrzec się nazwiska” (B 86).

Odnotowana przez Balzaka niechęć do drukarzy wynika po części z procesu dziejącego się w nowożytnej Europie, do którego przekonująco nawiązuje m.in. Tim Ingold. W XVIII-wiecznej, podlegającej uprzemysłowieniu Europie konstytuuje się nowa definicja sztuki, głosząca, że – w przeciwieństwie do swego przednowożytnego odpowiednika – nie ma ona nic wspólnego z rzemiosłem. Traktowana jest jako synonim twórczości, będącej pracą umysłu w dziedzinie bezcielesnych sensów, dla których materia oznacza wyłącznie bierną i podatną formę ekspresji. Rzemiosło zaś zaczyna być postrzegane jako działalność zasadniczo fizyczna i odtwórcza, polegająca na mechanicznym konkretyzowaniu kreatywnej idei (I 375). Jak pisze Ingold:

rozwój kapitalizmu przemysłowego, połączony z towarzyszącymi mu przemianami w podziale pracy, doprowadził w wielu dziedzinach do rozdziału w obrębie każdej umiejętności na: z jednej strony, czynności związane z twórczą inteligencją i wyobraźnią, z drugiej zaś na te, które wiązano z powtarzalnością i nawykowymi technikami cielesnymi. Im bardziej dla tych pierwszych zastrzegano pojęcie sztuki, tym bardziej te drugie zaczęto redukować do tego, co obecnie uważa się za „zwykłe” czynności techniczne. Z chwilą gdy praktyka cielesna została oddzielona od twórczej pobudki, możliwa stała się budowa maszyn, które szybciej i skuteczniej robią to, co wcześniej wykonywało ciało. Samo pojęcie technologii zaczęło wówczas wiązać nie z umysłem, lecz z maszyną, z zasadami włączonymi w mechanizm samej produkcji, a nie z tymi, które służą jej systematycznemu badaniu. Odtąd przedmiot lub wykonanie będą uznawane za dzieło sztuki o tyle, o ile wymykają się ograniczeniom systemu technologicznego i wyrażają geniusz ich twórcy. Funkcjonowanie technologii zaczęło zaś oznaczać powiązanie z mechanicznym zastosowaniem obiektywnego i bezosobowego systemu sił produkcyjnych. Sztuka tworzy, technologia może tylko powielać. Artysta został odróżniony od rzemieślnika, a dzieło sztuki od artefaktu. [I 375–376]

Myślenie o bezcielesnej twórczości stojącej w opozycji wobec cielesnego rzemiosła jest u Balzaka wyraźnie przywoływane i komplikowane. Komentując powody niepowodzenia prowincjonalnej drukarni, narrator *Straconych złudzeń* zauważa nie bez ironii:

Ludzie czynni i przemysłni odnowiliby czcionki, kupili żelazne prasy, zdobyliby w księgarniach paryskich dzieła, podejmując się druku po niskiej cenie: ale pryncypał i prot, zatopieni w pracy duchowej, zadowalali się robotami doraźnymi i resztą dawnej klienteli. [B 25]

Praca ducha, czyli praca w dziedzinie myśli, stoi na antypodach pracy drukarza, zwłaszcza zaś czynności, które przesadzają o jego sukcesie. Działalność drukarska

i pisarska postrzegane są tu jako całkowicie rozłączne: podobnie jak rozłączne w nowożytności są umysł i ciało<sup>27</sup>. Wkład różnorodnych zawodów związanych z drukarnią – mających wpływ na ostateczny kształt literatury – ulega przemilczeniu kulturowemu. Podobnie jak rzadko przywoływana jest w historii literatury drukarska przeszłość pisarzy: choćby samego Balzaka, który w tej branży zbankrutował, i, przykładowo, Marka Twaina, który ze względu na swe doświadczenia drukarskie i zecerskie utopił ogromny majątek w nieudanych próbach zrewolucjonizowania prasy drukarskiej (H 159–163). Nie mówiąc już o tym, że w historii literatury nie poświęca się uwagi intelektualistom i artystom w osobie drukarzy i badaczy dziejów druku, mocno zaangażowanych w tworzenie projektów i klasyfikacji typograficznych: postaci takie jak John Southward, Theodore Low De Vinne czy Daniel Berkeley Updike są wspomniane jedynie w tekstach dotyczących historii typografii<sup>28</sup>.

Oczywiście, rozłączne traktowanie sztuki (także literackiej) i technologii nie było, wbrew temu, co twierdzi Ingold, pomysłem całkiem nowożytnym. W świecie zachodnim technika i związane z nią zawody – postrzegane jako fizyczne, bo dziejące się w materii – już od greckiej starożytności nie cieszyły się szczególnym prestiżem kulturowym. Nowożytne wynalazki polegające na udoskonalaniu papieru oraz prasy drukarskiej, odpowiedzialnych za materialny aspekt książki, często pozostawały bezimienne. Ich autorstwo do dziś nie zaznacza się tak mocno w świadomości potocznej jak miana pisarzy. Trudno nie kojarzyć nazwiska Balzaka. Tymczasem nazwisko Louisa-Nicolasa Roberta, który, pracując dla wymienionej przez Balzaka drukarni Didotów, w 1798 roku zrewolucjonizował wytwórstwo papieru za pomocą maszyny produkującej go szybciej i lepiej niż robotnicy, mówi cokolwiek tylko wąskiej grupie specjalistów. Wiele o ówczesnym stosunku do technologii mówi zaś fakt, że Robert zmarł w nędzy, nie zyskawszy nic na swoim szybko rozpowszechnionym wynalazku. Papier, a dokładnie jego jakość – dodajmy – był istotny dla wzmiankowanej już estetyki typograficznej. Wspomniane z nostalgią na początku *Straconych złudzeń* „piękne” wydawnictwo Didotów miało własny krój pisma (stworzony w 1784 roku i rozwijany przez kolejne pokolenia drukarskiej rodziny): kontynentalną antykwę klasycystyczną. Wymagała ona nie tylko wielkiej pieczołowitości, ale też wysokiej jakości papieru<sup>29</sup>.

Na wskazywaną przez Balzaka kondycję społeczną drukarzy miało także wpływ to, że już dla XVIII-wiecznego francuskiego mieszczaństwa robotnicy fabryczni – a do takich Balzak przyrównuje, choć nie wprost, zatrudnionych w drukarni – stanowią lud groźny i obcy. Zgodnie z dokonany przez anonimowego mieszczańca opisem Montpellier z 1786 roku – analizowanym w głośnej książce Darntona – pracownicy fizyczni, czyli „męty społeczne” (D 153) i „pospólstwo”, to główne zagrożenie porządku społecznego, gdyż „jest z natury swej złe, rozpustne oraz ma skłonności do wywoływania zamieszek i rabunków” (D 152). To właśnie ono symbolizuje zgniliznę moralną rozwijającego się dynamicznie miasta. Według mieszkańca Montpellier „przyzwoite rozrywki” przyzwoitych ludzi z dwóch pierwszych stanów – arystokracji i bogatego mieszczaństwa – w tym „Czytelnictwo dobrych książek, duch

<sup>27</sup> Zob. Olsen, *op. cit.*, s. 155.

<sup>28</sup> Zob. Baines, Haslam, *op. cit.*, s. 50.

<sup>29</sup> Zob. *ibidem*, s. 66.

fizologiczny rozszerzający swój zasięg z każdym dniem [...]” (D 156) – nie mają nic wspólnego z ówczesnymi drukarzami.

Ten stereotyp wykorzystuje później Balzak, czyniąc go sposobem opisu napięć społecznych zauważalnych we współczesnych sobie mechanizmach tworzenia książek. Druk – będący głównym motorem symboliczno-kulturowych przemian nowoczesności – ulega w owej prozie sprowadzeniu do materialno-cielesnego i nieludzkiego wymiaru, stając się metaforą alienacji rzemieślników oraz ich wytworów-tekstów, rzekomo należących do świata niematerialnych idei przetwarzanych przez elity parające się sprawami ducha. Nawet Marks nie był tak radykalny. W jego dziełach przemysł nie jest symbolizowany przez drukarnię, która dla myślicieli zachodniej nowoczesności symbolizuje to, co intelektualne i co świat przemysłu może nie tylko opisać, ale i zmienić. Balzakowska wizja postępującej alienacji towarzyszącej drukarniom – od ręcznego pocierania czcionek do druku coraz bardziej umaszynowanego – jest w powieści konsekwentna. Drukarnia, nawet ta, w której króluje jeszcze wyraźnie rękodzieło, stanowi świat materii, obcej człowiekowi niewtajemniczonemu w rzemiosło, w jakiej jego ciało porusza się niezgrabnie:

Na prowincji proceder drukarski jest zawsze przedmiotem tak żywej ciekawości, że klienci woleli raczej wchodzić przez oszklone drzwi zecerni, wiodące wprost z ulicy, mimo iż trzeba było schodzić w dół po kilku schodkach, ile że podłoga sali znajdowała się poniżej poziomu ulicy. Ciekawscy, oszołomieni, nie zważali na trudności przeciskania się przez zaułki pracowni. Wypatrując oczy na dziwne kołyski utworzone z arkuszy na zwisających z sufitu sznurach, potykali się o szeregi kaszt albo też zdzierali sobie kapelusze z głowy, zawadzając o sztaby żelazne pras. Śledząc zwinne ruchy zecera czerpiącego w stu pięćdziesięciu dwóch przegródkach kaszty, czytającego skrypt, odczytującego wiersz składu, wsuwającego międzylinię, wpadali na przyciśniętą ciężarami ryżę mokrego papieru lub uderzali o kant ławki; wszystko ku wielkiej ucieście małych i niedźwiedzi. [...] W głębi, opierając się o szczerbiny granicznego muru, wznosiła się przybudówka w nader oplakany stan, gdzie się moczyło i przykrywało papier. Tam był ściek, gdzie się myło przed i po użyciu formy lub, mówiąc pospolitym językiem, płyty z czcionkami; spływały z nich popłuczyny farby, które, zmieszane z pomysłami, budziły w przybyłych na targ wieśniakach podejrzenie, że diabeł odbywa swoje ablucje w tym domu. [B 11–12]

Zauważmy, że w świetle tego opisu drukarni, nawet prowincjonalne, wywołują w kulturze chłopskiej podobne wyobrażenia jak przemysł, odsłaniając i zarazem tworząc napięcia klasowe związane z akcesem lub niechęcią do kultury nowoczesnej, symbolizowanej przez prasę drukarską. Napięcia owe były wtedy silne. Jak wynika z badań nad zapleczem społecznym francuskiej literatury doby XVIII i XIX wieku, ówcześni literaci francuscy pochodzili z wszelkich możliwych warstw poza warstwą chłopską (zob. D 179). Wybór zawodu pisarza implikował zamieszkanie w mieście. Ponadto środowisko drukarzy już w XVIII-wiecznej Francji, choć ma długą tradycję, uchodzi za nietradycyjne. Liczne rytuały i praktyki pracowników drukarni – jak kocia muzyka wytwarzana przez uderzanie młotkami w ramy drukarskie i jeżdżenie wierszownikami po kasztach w celu zaatakowania kogoś, najczęściej pracodawcy, śmiechem i kpina – choć nawiązują do kultury ludowej, nie są do niej sprzedalne. Bo wejście w świat tekstów, także ich produkcji materialnej, oznacza wejście w świat kontestacji władzy społecznej i politycznej. Druk dla Balzaka i jego współczesnych nie jest politycznie i światopoglądowo neutralny.

Jak wynika z relacji Contata:

Każdy pracownik, który zdradzi pozostałych, gdy drukowany jest jakiś tekst zakazany, [...] musi być sromotnie wyrzucony z drukarni. Jego koledzy umieszczają go na czarnej liście rozsyłanej do wszyst-

kich drukarni w Paryżu i prowincjach. (...) Oprócz tego wszystko jest dozwolone: pijaństwo uznaje się za dobrą cechę, waleczność i rozpasanie za przymioty młodości, zadłużanie się za oznakę sprytu, a niereligijność za objaw szczerości. Jest to wolne, republikańskie terytorium, gdzie wszystko jest dozwolone. Żyj, jak chcesz, ale bądź *honnête homme*, bez hipokryzji. [cyt. za: D 107]

Co ciekawe, ten aspekt rzemiosła drukarskiego ulega w *Straconych złudzeniach* przemilczeniu. Jeśli, zgodnie z relacjami Contata, pracownicy drukarni jako formacja kulturowa posiadają etos ściśle wiążący ich z kulturą nowoczesną, w jakiej utrwalona stratyfikacja społeczna i tradycje religijne podlegają rewizji, i to innej niż ta, którą reprezentuje ludowa kultura karnawału, u Balzaka są oni etosu pozbawieni. Ich polityczność – zwłaszcza unikanie za wszelką cenę neutralności, gdyż przestaje się ona opłacać, bo powoduje brak zaplecza dla drukarni w postaci konkretnych ośrodków władzy – wypływa jedynie z kalkulacji finansowych. Reprezentantów owej profesji nie łączą żadne rytuały cechowe ani tym bardziej wartości.

Przywołany w powieści cieknący na zewnątrz brud farby drukarskiej, budzący lęk i wstręt wieśniaków, jak każdy brud, jest – co wiemy już od Mary Douglas – czymś, co niezależnie od konceptualizacji kulturowych postrzega się jako zagrożenie dla kultury jako ładu<sup>30</sup>. W przeciwieństwie do brudu tradycyjnego, popłuczyny farby drukarskiej nie są naturalną wydzieliną ciała – ludzkich lub zwierzęcych – lecz produktem maszyny. Dlatego uczestnicy kultury tradycyjnej traktują ściek jako demoniczny. To brud, który zagraża podwójnie, bo jego natura jest naturze obca. Rozwój drukarni zaś, zgodnie z opisami Balzaka, ma niewiele wspólnego z popytem na teksty oraz z potrzebami intelektualno-estetycznymi ich nabywców. Wiąże się przede wszystkim ze zmienną sceną polityczną i ekonomiczną oraz z rozwojem technologii maszynowej, wespół z nowymi formami pozyskiwania papieru. Potwierdzają to znawcy literatury. Przykładowo, według Erica Gilla o rozpowszechnieniu „nowoczesnych”, bardziej technicznych form liter drukowanych zadecydowało „Zapotrzebowanie komercji, a zwłaszcza druku gazetowego. [...] Szybko się one upowszechniły i wszystko zostało im podporządkowane”<sup>31</sup>.

Nie przypadkiem Balzak, opisując marzenia młodego Dawida Sécharda, który zajmuje się naukowo papiernictwem, nie omieszkuje przypomnieć czytelnikowi o jego ówczesnych kulisach. Przywołane przez autora *Straconych złudzeń* problemy nękające tę gałąź wytwórstwa są niemałe. Pod koniec XVIII i na początku XIX wieku zapotrzebowanie na papier oraz jego produkcja – w związku z jej doskonaleniem i mechanizacją – rozwijały się bardzo dynamicznie. Zbierane szmaty nie były w stanie zaspokoić ogromnego popytu. To dlatego młody Séchard myśli o rozwoju produkcji papieru z bezpośrednio pozyskiwanych materiałów roślinnych, spodziewając się w ten sposób rozwinąć rodzinny interes. Przykładowo, wiemy dziś, że w 1855 roku w USA zużyto na produkcję papieru 180 milionów ton szmat, w znacznej mierze importowanych (H 83). W wieku XIX w Anglii i w Niemczech chowanie zmarłych w lnianej odzieży uważane było za przejaw braku patriotyzmu, a periodyki wydawane zarówno w Europie, jak i w Stanach Zjednoczonych nakłaniały do oszczędzania łachmanów (H 79–80). Przełom nastąpił dopiero w 1844 roku, kiedy prowincjo-

<sup>30</sup> M. Douglas, *Czystość i zmaza*. Przeł. M. Bucholc. Wstęp J. Tokarska-Bakir. Warszawa 2007, s. 130.

<sup>31</sup> E. Gill, *Esej o typografii*. Przeł. M. Komorowska. Kraków 2016, s. 42.

nalny wynalazca parający się na co dzień intrologatorstwem – Friedrich Gottlob Keller – skonstruował maszynę do produkcji drzewnej pulpy. Jak mówi młody drukarz w powieści:

Gałganiarze zbierają w całej Europie szmaty, starą bieliznę i kupują szczątki wszelakich tkanin. [...] Te szczątki, przebrane i posortowane, gromadzą się u handlarzy szmat, hurtowników, którzy zaopatrują papiernię. [B 105]

Papier tworzy się ze szmat bawełnianych lub lnianych. Niższe ceny bawełny kupowanej przez biedotę i mieszczaństwo wpływają na jakość papieru, bo papier bawełniany jest mniej wytrzymały. Książki z niego wykonane po kwadransie moczenia przemieniają się – jak dowodzi Dawid Séchard – w „papkę”. „Koszule i książki staną się mniej trwałe, to wszystko. Rzetelność wytworów zanika na całej linii” (B 106). Książka dla drukarza, nawet jeśli jest on tak wykształcony i tak bardzo poświęca się dla kariery literackiej głównego bohatera jak przywołany młody Séchard, to rzecz pozyskiwana ze szmat i porównywalna do koszul. Podlega tym samym mechanizmom rynkowym co inne produkty, których rosnąca taniość i nietrwałość przeczą wizjom nowoczesnego postępu. Obszerny *passus* dotyczący papiernictwa – odsłonięcie podstaw materialnych literatury – wydaje się u Balzaka znaczący. Żaden z nowoczesnych pisarzy XIX wieku nie posunął się tak daleko w przekonaniu, że materia i ciało określają świadomość, bo żaden tak radykalnie nie ujrzał w literaturze jej fizyczności.

### Cielesność druku: o Ingoldowskiej wizji pisania raz jeszcze

Jednym z pierwszych teoretyków, którzy dostrzegli fakt, że druk stanowi technologię nie tylko „umysłu”, ale przede wszystkim ciała, był, rzecz jasna, Ingold. Zwrócił on też uwagę (o czym już wspomniałam), iż koncepcja języka jako osobnej, „bezcieleśnej” domeny przedmiotowej jest dziełem nie tyle technologii pisma, ile późniejszego wynalazku Johanna Gutenberga – choć stwierdzenie to było u niego jedynie hipotezą. Ingold zakładał, że niewykluczone, iż także wynalazek stalówki, pozwalający odciążyć przy pisaniu ramiona na rzecz bardzo oszczędnych i niewymagających dużego wysiłku ruchów palców ręki spoczywającej na stole, przyczynia się do „złudzenia bezcielesności, w tym znaczeniu, że podczas pisania ręka wraz z narzędziem, które trzyma, jest posłuszna nakazom myśli zamieszkującej osobny świat, z dala od uruchamianych przez nią działań” (I 389).

A jednak w ujęciu Ingolda tworzenie tekstu drukowanego nie zawiera komponentu cielesnego, ale tylko fizyczny. Albowiem egzemplifikacja cielesności pisania to dla brytyjskiego antropologa gest piszącej/kaligrafującej ręki: gest intencjonalny, niepowtarzalny, pozwalający w śladzie pozostawianym na papierze odzwierciedlić zmienny nastrój piszącego i niepowtarzalny dukt pisma. Zgodnie z tym myśleniem prasa drukarska, podobnie jak maszyna do pisania, „nie jest ani czuła, ani staranna w wykonywaniu znaków, które przez to nie noszą żadnych śladów ludzkiego odczuwania” (I 388).

Ingold nie przeczy, że „pisanie na maszynie jest czynnością wykonywaną odręcznie” (I 388), podobnie jak używanie prasy drukarskiej w czasach Balzaka. A jednak wykorzystanie maszyny posługującej się reprodukowaną na stronicy



czcionką powoduje, zdaniem uczonego, utratę ważnego narzędzia ekspresji – druk okazuje się raczej apoteozą fizyczności niż cielesności:

Wyłączany przez mechanizm urządzenia *ductus* ręki nigdy nie kreśli własnej ścieżki na stronie. Ręce osób piszących zawodowo na maszynie tańczą na klawiaturze, a nie na stronie, ich delikatne palce zaś nie zostawiają na twardych klawiszach żadnych śladów. [I 389]

Poczucie niematerialności druku wzmagane jest, według Ingolda, także przez fakt, że drukowane litery wytyczają na stronie, zgodnie z nomenklaturą badacza, „linie-ślady”<sup>32</sup>. Są to linie traktujące powierzchnię jako czysto wizualny kontekst, z którym litery, ich kształt, forma, rozmieszczenie, nie powinny interferować. W przypadku linii-śladów kartka to neutralna przestrzeń, na jaką nanosi się zapis w taki sposób, aby jej fizyczność zlekceważyć, a nie ją eksplorować. Papier ma idealnie wchłaniać farbę, być biały i gładki, fizycznie prawie niedostrzegalny.

Podobna wizja druku przyświecała wcześniej Balzakowi. Prasa drukarska nie nosi śladów tego rodzaju intencjonalności, jaką Ingold przypisuje ciału: improwizującemu, poszukującemu własnych rozwiązań, używającemu narzędzi tak, jakby były one przedłużeniem ekspresji i procesualnym odkrywaniem możliwości materii, w zespoleniu z którą pracuje osoba tworząca tekst. Jeśli stary Séchard uruchamia prasę ze „zwinnością godną młodego niedźwiedzia” (B 13), oznacza to, że w procesie druku liczy się bardziej siła fizyczna, właściwa mięśniom młodych rzemieślników, niż maestia cielesna osiągnięta dzięki intencjonalnym gestom ciała posiadającego określoną sztukę – rzemiosło, oraz niepowtarzalne doświadczenie. Znowu: maszynę traktuje się tu jako egzemplifikację kulturową czystej fizyczności. Ponieważ Balzak pisze o wynalazku – artefakcie, którego konsekwencje społeczne i polityczne noszą, zgodnie z diagnozą prozaika, wszelkie znamiona najbardziej radykalnej w epoce nowoczesnej rewolucji kulturowej, jest to dość zastanawiające. Dlaczego prasa drukarska w *Straconych złudzeniach* to tylko przemoc i fizyczność? I dlaczego technologia staje się wytworem materii przeciwstawianej temu, co duchowe? Jej produkty – teksty – są jej narzędziami, nie są bowiem – jak głoszą ideologie XIX-wieczne – dziełami ducha, lecz produktami materii, zaangażowanej w procesy władzy i wymiany handlowej. Jeśli Hannah Arendt twierdzić będzie później w słynnym eseju, że przemoc jest apolityczna, ponieważ rezygnuje z języka i rozmowy na rzecz działania fizycznego<sup>33</sup>, Balzak odkrywa ją w literackim i dziennikarskim działaniu słowem, deprecjonując je poprzez wskazanie jego fizyczności.

U podstaw myślenia Balzaka, jak już ustaliliśmy, leży nowoczesna dychotomia tego, co fizyczne, i tego, co duchowe. Tyle że w *Straconych złudzeniach* nie ma ona charakteru ontologicznego i jest wyraźnie podważana. Świat literatury jako twórczości wybitnych umysłów to nie osobna domena przedmiotowa. Jej fizyczna geneza tkwi w materii poddawanej technologii, którą Balzak przywołuje i eksploruje jako samodzielny temat literacki. Jeśli, o ile Bruno Latour twierdzi słusznie, o europejskiej nowoczesności zdecydowało to, co określa on mianem „konstytucji nowoczesnej”, czyli podział świata na to, co społeczne/mentalne, i na to, co naturalne/fi-

<sup>32</sup> T. Ingold, *Lines: A Brief History*. London – New York 2007, s. 39–71.

<sup>33</sup> H. Arendt, *O przemocach*. W: *O przemocach*. – *Niepostulsiństwo obywatelskie*. Warszawa 1998 (przeł. A. Łagodzka).

zyczne/cielesne – podział, dzięki któremu drugi człon tej triady może być kontrolowany, zarządzany, pozbawiony podmiotowości, sprawczości i dostosowany do celów społecznych jako celów nadrzędnych<sup>34</sup> – to Balzak w swojej powieści demonstrowuje tę konstytucję. Z jednej strony, pokazuje społeczny, związany z mechanizmami fetyszyzmu towarowego, wymiar fizycznej i cielesnej produkcji książek. Z drugiej zaś, ujawnia fizyczność i łączącą się z nią przemoc wpisana w to, co przywykliśmy traktować jako symboliczne istnienie tekstów postrzeganych jako domeny bezcielesnych znaczeń. Na długo przed doświadczeniami awangardy, eksperymentującej z ciałem i materialnością tekstów<sup>35</sup>, oraz przed Billem Brownem, ogłaszającym nurt zwany „materializmem tekstualnym”, który polegać ma „analitycznej obiektywizacji skoncentrowanej na fizycznych właściwościach tekstu”<sup>36</sup>, Balzak postuluje zwrot cielesny i materialny w ujmowaniu literatury. A zarazem ani przez moment nie ma złudzeń, że ujawni on coś więcej niż społeczny wymiar ludzkiej cielesności i fizyczności: coś więcej niż towarzyszące im mechanizmy ekonomiczne i polityczne. Demaskowane w *Straconych złudzeniach* poczucie bezcielesności tekstu to nie, zgodnie z Balzakovską diagnozą, dzieło druku – technologii maszynowej reprodukcji tekstów – lecz ściśle powiązane z nim kapitalizmu.

W większości XIX-wiecznych dyskursów, z którymi podejmuje polemikę Balzak, książka jest chyba jedynym przedmiotem niekojarzonym wprost z kapitalistyczną, masową i maszynową produkcją podporządkowaną mechanizmom rynkowym. Jest przedmiotem, którego kondycję „bycia produktem” i zarazem „obiektem wymiany handlowej” gorliwie wypiera się do niepamięci społecznej. Jako taka, stanowi książka część imaginarium kultur nowoczesnych – imaginarium, które rozumiane jest za konceptem Charlesa Taylora, zastosowanym niedawno w głośnej książce Andrzeja Ledera, jako „poziom świadomości i nieświadomości społecznej”, nadający sens praktykom społecznym, „ustalający normy i standardy” przyznające moc moralną i emocjonalną „obiektem, postaciom i sprawom”<sup>37</sup>. W imaginarium tym wspólnoty wyobrażone, a także sfera symboliczna kultury, reprezentowana przede wszystkim przez teksty drukowane, nie są konstruktami. Nie mogą być zatem tworzone przez masową produkcję takich artefaktów kultury druku, jakimi są książki. Siła demistyfikacji zawartej w *Straconych złudzeniach* poprzez opis targu książek, na którym spotykają się intelektualści i prostytutki, kupcząc porównywanymi do siebie tekstami i ciałami (B 241–246), jest niezrozumiała, jeśli nie pojmimy, z jak silnym, także dziś, mitem książki drukowanej rozprawia się Balzak.

Zrównanie tekstu z ciałem stanowi zarazem w omawianej powieści narzędzie jego deprecjacji. Ciało bowiem – wbrew nowoczesnym mitologiom przetwarzanym jeszcze przez sztukę XX-wieczną – nie jest tu rezerwuarem naturalności, sponta-

<sup>34</sup> B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*. Przeł. M. Gdula. Warszawa 2011.

<sup>35</sup> Zob. A. Karpowicz: *Kolaż – awangardowy gest kreacji: Themerson, Buczkowski, Białoszewski*. Warszawa 2007; *Gatunki logowizualne: od krytyki języka do krytyki społecznej*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2011, z. 2.

<sup>36</sup> Zob. B. Brown, *Textual Materialism*. „PMLA” 2010, nr 1, s. 25. Cyt. za: B. Shallcross, *Materialność i codzienna logosfera*. W zb.: *Nowa humanistyka. Zajmowanie pozycji, negocjowanie autonomii*. Red. P. Czaplinski [i in.]. Warszawa 2017, s. 198.

<sup>37</sup> A. Leder, *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*. Warszawa 2014, s. 11.

niczności i tego, co ostatecznie może odsłonić pozajęzykowe i pozaspołeczne aspekty ludzkiego doświadczenia. Nie jest także tym, co widzi w nim myśl ponowoczesna, dopatrując się w ciele potencjału emancypacyjnego: odzyskania „kreatywności” i „żywotności”, „ciepła czytelniczego i autorskiego”, „zmysłowości czytania” (wykraczającej poza „dyktaturę sensu”), „destrukcji autorytatywności rozumu”<sup>38</sup>.

Ciała, podobnie jak książki, podlegają u Balzaka procesom utowarowienia i komercjalizacji, dokładnie zaś temu, co Marks nazwie później „fetyszyzmem towarowym”. Nadaje im się znaczenia dalekie od sensów związanych z ich bezpośrednim użyciem – znaczenia podporządkowane rynkowi, a zarazem wpisujące ich użytkowników w określone wspólnoty symboliczne oraz konkretne struktury społeczne i ekonomiczne. Jeśli – co wydobywał Paul Willis w swojej egzegezie Marksowskiej kategorii fetyszyzmu towarowego – w rozwiniętym kapitalizmie towar ukrywa stojące za nim mechanizmy produkcji oraz to, dla kogo, po co i dlaczego został stworzony – stając się „społecznym hieroglifem”<sup>39</sup>, to książka drukowana okazuje się, mówiąc językiem Willisa, „towarem kulturalnym”, prezentującym siebie jako „hieroglif, którym nie wolno mu być”. Rangę symbolu fetyszyzmu towarowego u Balzaka – ściśle łączącym się z masową, uprzemysłowioną produkcją oraz konsumpcją, wprowadzającymi „dystans i wyzysk do związków międzyludzkich”<sup>40</sup> – uzyskuje książka drukowana. I dzieje się to, zauważmy, zanim Marks podda ten fakt namysłowi teoretycznemu.

Odnotujmy również, że – jak pisze Bożena Shallcross – problematyzowany i znoszony przez współczesnych teoretyków „Dualizm przedmiotu i tekstu, jeden z kilku ważniejszych w grupie dychotomii definiujących myślenie w kulturze zachodniej”, funkcjonujący „na zasadzie epistemy, poznawalnej pewności”, oraz związany z nim „binarny podział między słownym zapisem i jego materialnym podłożem”<sup>41</sup>, który nadal wytycza granice między dziedzinami nauki a kategoriami ich refleksji, nie jest wynikiem określonych zjawisk z dziedziny historii idei. Nie jest pokłosiem zachodniego idealizmu, łączonego najczęściej z Platonem i Kartezjuszem. Nie jest też efektem – jak twierdził Ong – schludnej, zorientowanej na czytelnika, a nie na wytwórcę, maszynowości druku. Jest dziełem tego, co stanowi ośrodek refleksji samego Balzaka: kapitalizmu przemysłowego, który ukrywa mechanizmy ekonomiczno-polityczne, nakazując myśleć złudzeniami „czystej”, odezwanej od ciała kreatywności, nagradzanej prestiżem społecznym i traktowanej – zgodnie ze sformułowaniem Homera G. Barnetta – jako mentalne „nowatorstwo polegające na łączeniu idei”<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> Burzyńska, *op. cit.*, s. 25, 23–24.

<sup>39</sup> K. Marks, *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej*. T. 1, ks. 1: *Proces wytwarzania kapitału*. Przeł. E. Lipiński, J. Maliniak. Warszawa 1951, s. 79.

<sup>40</sup> P. Willis, *Wyobrażenia etnograficzna*. Przeł. E. Klekot. Kraków 2005, s. 85, 92.

<sup>41</sup> Shallcross, *op. cit.*, s. 197. Jeśli chodzi o badawcze przekroczenie tego podziału, zob. np. P. Rodak, *Dziennik pisarza. Między codzienną praktyką piśmienną a literaturą*. „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 4.

<sup>42</sup> Cyt. za: Liep, *op. cit.*, s. 6.

Abstract

---

MARTA RAKOCZY University of Warsaw  
ORCID: 0000-0002-7967-2939

**SILENCED PHYSICALITY OF PRINT: BALZAC, MODERNITY, AND LITERATURE**

The text refers to the diagnoses of relationships between the body, print, and modernity in Honoré de Balzac's *Lost Illusions*. As based on the cultural history of the book and the circles associated with its production, the author attempts to analyse how Balzac evokes and reformulates the modern division between the spiritual work of writers-creators and the physical work of printers-craftsmen, and reveals the physical and material production of texts as a process constituting the social background of modern literature. She assumes that the dualism of the body and text, materiality and semioticity of literature, is not only the result of specific phenomena in the field of the history of ideas, and not an effect—as Walter J. Ong claimed—of the very visibility of a massively reproduced, reader-oriented book. On the basis of the recognition of Balzac himself, she argues that this dualism is the work of processes of developing capitalism, which, through the material production of illusions of “pure,” detached from the body, creativity, conceals certain economic and social mechanisms, deciding, *i.a.*, on the formative function of modern literature.