Colloquia Litteraria
tom 32, nr 1, 2022
DOI https://doi.org/10.21697/cl.2022.32.1.3

PIOTR STASIEWICZ*
ORCID 0000-0002-0830-7619
Uniwersytet w Białymstoku

HISTERYCZNY REALIZM, FANTASTYKA, POSTMODERNIZM: *NIEWYCZERPANY ŻART* (*INFINITE JEST*) DAVIDA FOSTERA WALLACE'A

Wstęp

Infinite Jest Davida Fostera Wallace'a jest swoistym *opus magnum* literatury postmodernistycznej, w którym skupia się wiele cech typowych dla tej odmiany literatury[1]. Powieść ta stawia czytelnika wobec niespotykanego w dziejach literatury doświadczenia, które wystawia na próbę zarówno jego przyzwyczajenia, jak i podstawowe cele przypisywane kontaktowi z literaturą. Została ona celowo zaprojektowana jako twór subwersywny, zrywający z tradycyjnymi

* Dr hab. PIOTR STASIEWICZ – zatrudniony w Zakładzie Literatury Antycznej i Staropolskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Autor książek: *Poezja Tomasza Kajetana Węgierskiego* (Białystok 2012); *Modernizacje tradycji w wybranych utworach współczesnej kultury popularnej* (współautor z Markiem Kochanowskim, Białystok 2013); *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy* (Białystok 2016); *Sześć odcieni czerni. Szkice o klasykach powieści noir* (Kraków 2021) oraz artykułów poświęconych literaturze XVIII w., współczesnej fantastyce i grom wideo.

[1] Podstawową monografią powieści postmodernistycznej pozostaje w Polsce praca Roberta Wijowskiego *Postmodernizm. Wartości powieści postmodernistycznej*, Warszawa 2012. Z klasycznych książek poświęconych poetyce powieści postmodernistycznej wspomnieć należy monografie Briana McHale'a *Powieść postmodernistyczna*, Kraków 2012 i Brana Nicola *The Cambridge Introduction To Postmodern Fiction*, Cambridge University Press 2009.

funkcjami literatury – co jest tendencją typową dla postmodernizmu. Z drugiej strony jest ona głęboko zakorzeniona w tradycji kulturowej, co sugeruje już jej tytuł – a to również jest znamienne dla postmodernistycznej strategii przetwarzania odwiecznych tematów kultury i konkretnych tekstów z historii literatury. *Infinite Jest* odczytywać można również jako ironiczny komentarz do współczesnej autorowi kultury, wpisujący się w znamienną dla postmodernizmu krytykę współczesności, pozbawioną jednak ideologicznego zaangażowania typowego dla niektórych odmian realizmu czy fantastyki naukowej.

Niniejszy artykuł ma charakter naukowego rekonesansu i nie rości sobie pretensji do wyczerpującego opisu wszystkich aspektów *Infinite Jest*, co w ramach krótkiego szkicu jest niemożliwe. Powieść Wallace'a wymaga podejścia co najmniej monograficznego; takie zresztą próby naukowego opisu podjęto już w nauce anglosaskiej[2]. Zamiast tego, śladem wielu już istniejących „przyczynkarskich" rozpraw poświęconych twórczości Davida Fostera Wallace'a, omówiony zostanie tu jeden tylko aspekt – oscylowanie między realizmem i fantastyką oraz typowe dla postmodernizmu wykorzystanie strategii zapożyczonych z innych odmian literatury do zbudowania mniej lub bardziej ironicznej wypowiedzi literackiej, która mówi w sposób niemal metaforyczny o tym, o czym „czyste" odmiany literatury mówią wprost.

Cechy szczególne

Ponieważ powieść Wallace'a dopiero niedawno została przetłumaczona na język polski,[3] a krążące na jej temat informacje są niepełne

[2] Wymienić tu należy przede wszystkim prace: S. Burn, *David Foster Wallace's „Infinite Jest": A Reader's Guide*, New York – London 2003 i G. Carlisle, *Elegant Complexity: A Study of David Foster Wallace's „Infinite Jest"*, Hollywood 2007.

[3] Pisząc niniejszy tekst przed ukazaniem się polskiego przekładu, korzystałem z oryginału angielskiego, stąd też dla wygody wywodu posługuję się oryginalnym tytułem powieści. Polski przekład (David Foster Wallace, *Niewyczerpany żart*, tłum. J. Kozak, Warszawa 2022) ukazał się we wrześniu 2022 r., już po napisaniu niniejszego tekstu i na jego podstawie przytaczam polskie odpowiedniki wymyślonych przez Wallace'a lub przywoływanych przez niego określeń. Podstawą cytowania

bądź też mylące, koniecznym wydaje się przedstawienie choćby szkicowej charakterystyki tego utworu przed przystąpieniem do jego głębszej analizy[4]. W największym uproszczeniu „akcja" *Infinite Jest* (cudzysłów pojawia się tu nie bez powodu) osadzona jest w nieodległej przyszłości na terenie bostońskiej szkoły sportowej pełniącej jednocześnie funkcje elitarnej prywatnej szkoły średniej oraz ośrodka treningowego przygotowującego przyszłych uczestników transmitowanych na cały świat rozgrywek tenisowych. Jej założycielem był nieżyjący już James Incandenza – z wykształcenia optyk, z zamiłowania filmowiec amator. Jest on ojcem trzech synów: Hala, który jest *de facto* protagonistą powieści i uczniem Enfield Tennis Academy; Mario, który również przebywa w Bostonie, ale ze względu na upośledzenie fizyczne i częściowo umysłowe nie ma statusu ucznia, oraz najstarszego Orina, który jest zawodowym sportowcem – *punterem* w drużynie futbolu amerykańskiego Arizona Cardinals. Incandenza jest autorem wielu eksperymentalnych amatorskich filmów, w tym kolejnych wersji swego *opus magnum* zatytułowanego *Infinite Jest*, którego ostatnia wersja okazuje się tak udana, iż potencjalny widz zapada w trakcie seansu w graniczący z rozkoszą katatoniczny stan odrętwienia prowadzący w efekcie do śmierci każdego, komu uda się ten film obejrzeć. Poszukiwanie oryginału (*master copy*) śmiercionośnego filmu staje się główną osią powieściowej intrygi, w którą w ten czy inny sposób zaangażowani są wszyscy – nader liczni – bohaterowie powieści.

---

jest elektroniczna wersja książki – pozycję w tekście podaję jako procent całości w formacie strona / ogólna liczba stron.

[4] Najlepszym tego przykładem jest hasło w polskiej Wikipedii poświęcone Wallace'owi (*Infinite Jest* wciąż, w czerwcu 2022, nie ma własnego hasła), w którym można przeczytać, że najważniejsza powieść amerykańskiego pisarza „dzieje się w Bostonie w niedalekiej przyszłości (wobec roku 1996, czyli daty publikacji powieści) i porusza szereg tematów dotyczących kultury popularnej, problemów współczesnej cywilizacji, globalizacji, reklamy, ekologii. Tytuł pochodzi z Hamleta. Sztandarowa powieść epoki clintonowskiej", https://pl.wikipedia.org/wiki/David_Foster_Wallace (dostęp 28.06.2022).

Najbardziej uderzającą cechą światotwórczej strategii autora *Infinite Jest* jest niejednoznaczność. Trudno tu bowiem dokładnie określić wiele podstawowych kategorii literackich, za pomocą których zwykło się charakteryzować dzieła epickie – takich jak przynależność gatunkowa, fabuła, bohaterowie czy świat przedstawiony. Choćby sprawa najbardziej podstawowa: czy *Infinite Jest* to powieść realistyczna? Opisane tu wydarzenia rozgrywają się w konkretnej przestrzeni Bostonu w stanie Massachusetts, a umieszczanie różnych fikcyjnych postaci czy instytucji w świecie skądinąd dobrze znanym zarówno autorowi powieści, jak i czytelnikowi mieści się w konwencji fikcji literackiej kojarzonej z realizmem. Z drugiej strony akcja rozgrywa się bez wątpienia w trudnej do dokładnego określenia przyszłości, w której Stany Zjednoczone Ameryki już nie istnieją – z tego powodu powieść Wallace'a pojawia się na listach najważniejszych dzieł *science fiction* przełomu XX i XXI w.

Z formalnego punktu widzenia *Infinite Jest* jest więc dystopią – utworem, którego akcja osadzona jest w przyszłości, a świat przedstawiony jest negatywną projekcją tendencji zauważalnych w teraźniejszości[5]. Jak wiele innych elementów tej powieści – zarówno wizję przyszłości przedstawioną w powieści, jak i strategię literacką służącą jej przekazywaniu należy jednak traktować z daleko posuniętym dystansem. Podstawowym odruchem Wallace'a – zarówno w obrazie świata przedstawionego, jak i poetyce – jest ironia[6]. Dlatego choć powieść formalnie spełnia wymogi literackiej dystopii, w oczywisty sposób nią nie jest – wizja autora, szczególnie w kwestiach społecznych i politycznych, jest wyraźnie satyryczna i hiperboliczna. Choć jej korzenie tkwią w bardzo konkretnej diagnozie społecznej, wnioski i obraz świata z niej się wyłaniające bliższe są raczej *Białemu*

[5] Na ten temat zobacz: Krzysztof M. Maj, *Eutopie i dystopie. Typologia narracji utopijnych z perspektywy filozoficzno-literackiej*, „Ruch Literacki" 2014, z. 2 i tegoż *Antyutopia – o gatunku, którego nie było*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2019, t. 62, nr 4.

[6] Analizę ironicznej strategii Wallace'a przedstawił Iannis Goerlandt w *Put the book down and slowly walk away: Irony and David Foster Wallace's „Infinite Jest"*, „Critique: Studies in Contemporary Fiction" 2006 (47.3), s. 309–328.

szumowi Dona Delillo czy *American Psycho* Bretta Ellisa niż klasycznym przykładom dystopijnej strategii George'a Orwella, Margaret Atwood, Raya Bradbury'ego, Antony Burgessa czy Aldousa Huxleya.

Kolejnym elementem odróżniającym *Infinite Jest* od literackich dystopii jest jej fabuła i sposób narracji. O ile w powieściach przywołanych powyżej autorów w procesie tradycyjnego odbioru nietrudno sformułować taką czy inną interpretację prezentowanej historii, o tyle w przypadku powieści Wallace'a jest to w zasadzie niemożliwe – zarówno z powodu pogmatwanej narracji utworu, jak i kształtu fabuły, która ma skrajnie niekonwencjonalny przebieg. Wydarzenia prezentowane są w dowolnej kolejności, poszczególne rozdziały opowiadane są z punktu widzenia kilkunastu, często epizodycznych, bohaterów, czemu towarzyszą radykalne przeskoki w czasie obejmujące (po uwzględnieniu retrospekcji ukazujących młodość Jamesa Incandenzy) kilkadziesiąt lat; w dodatku powieść otwiera rozdział opisujący prawdopodobnie ostatnie wydarzenie fabuły. Chaos narracyjny dodatkowo pogłębiony zostaje przez rezygnację z tradycyjnej miary czasu – chrześcijański kalendarz zostaje w powieści zastąpiony „komercyjną" rachubą czasu, w której każdy rok zamiast kolejnego numeru nosi nazwę sponsora. Potencjalny czytelnik musi samodzielnie określać pozycję poznawanego właśnie epizodu w strukturze fabularnej. Jakby komplikacji związanych z narracją było mało, sam przebieg fabuły jest przedmiotem sporych kontrowersji, jako że kluczowe wydarzenia powieści są albo niejasne, albo pominięte. Kwestia ta zostanie szerzej omówiona w dalszej części tekstu.

Infinite Jest jest skrajnie niekonwencjonalna także z powodu ogromnej liczby bohaterów – przy czym największym paradoksem jest to, że główny bohater, James Incandenza, jest w powieści nieobecny.

W sposób charakterystyczny dla powieści postmodernistycznej, która zdaniem wielu badaczy chętniej odzwierciedla kulturę niż rzeczywistość, *Infinite Jest* pełna jest intertekstualnych odniesień do wielu powszechnie znanych tekstów kultury – *Hamleta* (co sugeruje sam tytuł powieści), *Odysei*, *Obywatela Kane'a*, *Latającego Cyrku Monty Pythona* i wielu innych.

Tym jednak, co w powieści Wallace'a zwraca uwagę chyba najbardziej, są przypisy, a ściśle – ich liczba. Są one w *Infinite Jest* jednym z najbardziej czytelnych sygnałów poetyki postmodernistycznej (chętnie stosowanej przez twórców w różnych funkcjach – od Vladimira Nabokova po Susannę Clarke), a jednocześnie czynnikiem bodaj najbardziej komplikującym – by uciec się do sformułowania Briana McHale'a – ontologiczny status narracji i samej powieści. Powieść zawiera ekstremalnie dużą liczbę przypisów – łącznie 388 zajmujących 96 stron w jednotomowych wydaniach powieści, co stanowi około 11 proc. całości tekstu. W wydaniach dwutomowych przypisy umieszczane są czasem w osobnym tomie. W sposób typowy dla powieści postmodernistycznej część narracji, a ściślej część informacji koniecznych dla zrozumienia narracji, umieszczona zostaje w przypisach. Centralne miejsce zajmuje tu zamieszczona w przypisie 24 obszerna filmografia Jamesa Incandenzy zawierająca szczegółowy wykaz i krótkie omówienia jego osiemdziesięciu filmów. W kilku miejscach znajdują się przypisy do przypisów, pogłębiające „encyklopedyczny" chaos powieści. W przypisach tych pojawiają się również odsyłacze i cytaty z licznych, rzecz jasna całkowicie fikcyjnych, prac naukowych przeważnie poświęconych historii filmu eksperymentalnego lub wprost będące fikcyjnymi opracowaniami naukowymi fikcyjnej twórczości Jamesa Incandenzy. Wallace ucieka się więc do strategii swoistego „fikcyjnego encyklopedyzmu" – którą kilka lat później podąży Susanna Clarke w swojej powieści *Jonathan Strange i pan Norell*, obszernie cytując fikcyjny aparat naukowy poświęcony historii angielskiej magii.

Histeryczny realizm

Infinite Jest określa się zazwyczaj mianem powieści postmodernistycznej w jej schyłkowej formie – nazywanej czasem histerycznym realizmem. Sformułowanie to zostało zaproponowane przez brytyjskiego krytyka literatury Jamesa Woodsa w jego szkicu poświęconym *Białym zębom* Zadie Smith i *Infinite Jest* Wallace'a, opublikowanym na łamach „The New Republic" w 2000 r.:

> This is not magical realism. It is hysterical realism. Storytelling has become a kind of grammar in these novels; it is how they structure and drive themselves on. The conventions of realism are not being abolished but, on the contrary, exhausted, and overworked. Appropriately, then, objections are not made at the level of verisimilitude, but at the level of morality: this style of writing is not to be faulted because it lacks reality – the usual charge against botched realism – but because it seems evasive of reality while borrowing from realism itself. It is not a cock-up, but a cover-up[7].

Definicję Woodsa należy ukazać w pewnym kontekście – językowym i społecznym. Po pierwsze podkreślić należy dwuznaczność terminu „*hysterical realism*" w języku angielskim: *hysterical* oznacza bowiem to samo co w języku polskim, czyli histeryczny, ale także „niezwykle śmieszny", zaś angielski zwrot *it's hysterical* jest mniej więcej odpowiednikiem polskiego „boki zrywać" lub „ubaw po pachy". Z tego dwuznacznego znaczenia przymiotnika, którym posługuje Woods, wynika bezpośrednio kontekst społeczny. I Wallace, i Smith piszą prozę, która **sprawia wrażenie realistycznej**, dlatego, że wykorzystuje konwencjonalne i utrwalone w kulturze środki używane zazwyczaj do opowiadania „prawdziwych" lub prawdopodobnych historii, ale w oczywisty sposób oboje tworzą teksty, które realistyczne nie są. I Wallace, i Smith niejako pasożytują na poetyce realizmu, wykorzystując ją do stworzenia dzieł, które pozornie sprawiają wrażenie realistycznych, ale **nie spełniają funkcji tradycyjnie kojarzonych z zadaniami literatury realistycznej**. Dlatego też Woods używa określenia *evasive*, czyli unikający – co należy rozumieć jako odstąpienie od tradycyjnie rozumianych „zadań" i „funkcji" realizmu, kojarzonych przeważnie z mniej lub bardziej zaangażowanym komentarzem społecznym. Zadie Smith w *Białych zębach*, dając z jednej strony drobiazgowy obraz angielskiego drobnomieszczaństwa uwikłanego w przerastające je pod względem poznawczym i intelektualnym wyzwania związane z szeroko rozumianym postkolonializmem, dokłada wszelkich starań, by pogłębić w sposób jak najbardziej drastyczny

[7] J. Woods, *Human, All Too Human*, „The New Republic" 2000, July 24.

kontrast między chłodną i ironiczną narracją a – najdelikatniej mówiąc – ograniczonymi możliwościami poznawczymi swoich protagonistów. Rodzi to niemal permanentnie zamierzony efekt komiczny, a efekt „histeryczności" osiągany jest tu przez połączenie – zgodnie z podwójnym znaczeniem tego słowa w języku angielskim – hiperbolizacji typowych elementów strategii realistycznej z jawnie ironiczną perspektywą narratora powieści. Tezy Woodsa, które należy w tym kontekście rozumieć jako krytykę wskazującą na jałowość tego typu strategii literackiej, zgodne są z wieloma uwagami teoretyków powieści postmodernistycznej, wskazujących tendencję do parodiowania strategii realizmu i jej iluzji prawdomówności jako kluczową dla tego nurtu.

Strategia Wallace'a jest bliska tej znanej z *Białych zębów*, ale jednocześnie o wiele bardziej skomplikowana. Różni ją bardziej rozbudowany, czy wręcz hiperbolizowany, psychologizm, który – w odróżnieniu od powieści Zadie Smith – należy traktować jak najbardziej serio. W wielu wypadkach poszczególne epizody narracyjne przedkładają drobiazgowy zapis przeżyć wewnętrznych bohaterów, ich rozterek i wspomnień bądź też rozbudowanych partii dialogowych nad narrację w tradycyjnym tego słowa rozumieniu. Dotyczy to szczególnie dwóch bohaterów, na których następuje największe zbliżenie narracyjne – Hala Incandenzy i Dona Gately'ego, których przeżycia wewnętrzne, wspomnienia i interakcje z innymi bohaterami organizują stosunkowo największą część tekstu.

Mimo skrajnie eksperymentalnego kształtu powieści, jej niewątpliwej postmodernistyczności i dystansu wobec poetyki realizmu *Infinite Jest* daje się także czytać w sposób tradycyjny – jako „powieść o czymś", będącą takim czy innym komentarzem społecznym i artystycznym wyrazem poglądów samego autora wygłaszanych przez niego w różnych wystąpieniach publicznych. Dzieje się tak nawet mimo tego, że część tego komentarza ma charakter jawnie satyryczny, ukazujący współczesność w krzywym zwierciadle pod przebraniem futurologicznej dystopii. Najbardziej oczywiste tematy powieści Wallace'a to narkotyki i uzależnienia (ze szkołą tenisową Enfield Tennis Academy sąsiaduje bezpośrednio ośrodek rehabilitacji

byłych narkomanów i alkoholików, amerykański *wayhouse*, The Ennet House Drug and Alcohol Recovery House), życie rodzinne, ojciec jako figura społeczna i zjawisko psychologiczne, charakter i społeczne uwarunkowania kultury, infantylizm i intelektualna pustka współczesnego życia politycznego, piękno i brzydot[8], śmierć, samobójstwo, teoria filmu oraz społeczna obsesja na punkcie sportu i rozrywki.

Konstatując obecność tych tematów w powieści Wallace'a, należy stwierdzić jednocześnie, że są one czasem prezentowane czytelnikowi w sposób tradycyjny. Część z nich (na przykład teoria filmu) pojawia się w utworze *expressis verbis*, inne (kwestie związane z polityką i kulturą – przede wszystkim różnicami w charakterach Amerykanów i Kanadyjczyków) są tematem obszernej, podzielonej na wiele części rozmowy między Remy'm Marathe, członkiem organizacji Skrytobójców na Wózkach Inwalidzkich (w tłumaczeniu Jolanty Kozak są to „Zamachowcy na Wózkach Inwalidzkich") i Hugh Steeply'm, agentem rządowego Biura Służb Niesprecyzowanych (Office of the Unspesified Services), której fragmenty rozmieszczone są w całej książce. Inne zagadnienia – przede wszystkim temat ojca – pojawiają się poprzez liczne intertekstualne nawiązania do dzieł Shakespeare'a i Homera. Jeszcze inne – jak kwestia piękna i narkotycznej rozkoszy związanej z kulturą – wymagają bardziej złożonych zabiegów interpretacyjnych dotyczących przede wszystkim fragmentów związanych z Joelle van Dyke i wszelkich odniesień (także tych w przypisach) do twórczości filmowej Jamesa Incandenzy. Taka prezentacja tematów zrywa jednocześnie z tradycyjną realistyczną strategią tematyczną, zmuszając potencjalnego odbiorcę do każdorazowego określania funkcji aktualnie czytanego fragmentu i jego związku z fabułą powieści oraz ewentualnych implikacji interpretacyjnych. Wallace zgodnie

[8] Joelle van Dyke, jedna z głównych postaci powieści i ulubiona aktorka Jamesa Incandenzy, przedstawia się jako była piękność, której twarz została zniszczona kwasem przez jej matkę w wyniku wypadku; jest to jeden z wielu skrajnie niejasnych elementów w powieści Wallace'a, ponieważ kwestia tego, czy Joelle jest okaleczona, czy nie, nigdy nie zostaje ostatecznie wyjaśniona, a wszyscy bohaterowie widzą ją tylko osłoniętą przez gęstą woalkę.

ze strategią postmodernistyczną wystawia swoich czytelników na najwyższą próbę i jednocześnie obnaża nawyki czytelnicze wyniesione z kulturowego „przyzwyczajenia" do realizmu, linearnego poznawania fabuły i oczywistości tematycznej poszczególnych części czytanej prozy.

Ironiczna dystopia

Infinite Jest jest jedną z najtrudniejszych do zakwalifikowania powieści przełomu wieków – utwór Wallace'a nietrudno odnaleźć na listach najważniejszych powieści postmodernistycznych, ale też pojawia się on na listach najlepszych współczesnych powieści *science fiction*. Trudności klasyfikacyjne wynikają, jak się wydaje, z typowych dla postmodernizmu tendencji do żerowania na różnych strategiach literackich, przy czym żerowanie to nie zawsze pozwala łatwo rozstrzygnąć, czy mamy do czynienia z pisaną na serio stylizacją, czy też kpiną z parodiowanej konwencji. Zewnętrzne znamiona są w przypadku *Infinite Jest* oczywiste: akcja powieści umieszczona zostaje w nieodległej przyszłości, w której obowiązują inne okoliczności polityczne, w ten czy inny sposób oddziałujące na życie bohaterów. Rzeczywistość powieściowa jest jak najdalsza od ideału, a część bohaterów zaangażowana jest nawet w zbrojną konspirację mającą na celu obalenie – represyjnego jej zdaniem – porządku politycznego. Wszystko to zewnętrzne znamiona dystopii. Problem jednak w tym, że dystopia ta ma co najmniej osobliwy kształt. Akcja powieści umieszczona zostaje na terenie Stanów Zjednoczonych (w większości w Bostonie i Arizonie), ale USA jako państwo już nie istnieją, zastąpione przez federację Kanady, Stanów Zjednoczonych i Meksyku o nazwie Organization of North American Nations (O.N.A.N.). Nazwa tego państwa jest rzecz jasna znacząca dla wniosków interpretacyjnych płynących z powieści i ogólnej strategii światotwórczej autora, w której bodaj najbardziej uderzające jest to, że nazwa ta nie tylko nie budzi żadnych kontrowersji w świecie powieści, ale – co najważniejsze – nikt nie zwraca na nią najmniejszej uwagi. Kolejne elementy ironiczno-parodystycznej strategii autora *Broom of the System* to groteskowy prezydent kraju Johnny Gentle – narcystyczny błazen opętany strachem przed brudem

i zarazkami. Jego głównymi adwersarzami są terroryści z quebekańskiej organizacji A.F.R. (Les Assassins en Fauteuils Rollents), jeżdżący na wózkach inwalidzi bez nóg, którzy nowych członków przyjmują po rytuale inicjacyjnym polegającym na rzuceniu się pod pociąg i przeżyciu (tak zwana *jeu du prochain train*). Członkowie A.F.R. budzą powszechny strach między innymi dlatego, że wszelkimi dostępnymi środkami usiłują wejść w posiadanie oryginału (*master copy*) filmu *Infinite Jest*, którego śmiercionośną moc zamierzają wykorzystać jako narzędzie walki z „systemem".

Ostatecznym elementem budowania i jednocześnie dekonstruowania dystopijnej strategii światotwórczej w *Infinite Jest* jest czas i kalendarz. Wraz z utworzeniem nowego państwa zrezygnowano bowiem w O.N.A.N. z chrześcijańskiej rachuby czasu i zastąpiono ją „czasem sponsorowanym" (*subsidized time* – w polskim przekładzie tłumaczka zdecydowała się na określenie „prodochodowy czas sponsorowany"), w którym poszczególne lata nie noszą kolejnych numerów liczonych od narodzin Jezusa, ale mają swoich korporacyjnych sponsorów, uprawnionych do nazywania danego roku nazwą swojego produktu po wniesieniu stosownej opłaty. Część użytych przez Wallace'a nazw firm i produktów jest prawdziwa. I tak większość powieściowych wydarzeń rozgrywa się w ósmym z kolei „roku sponsorowanym" Y.D.A.U. – Year of the Depend Adult Undergarment, czyli Roku Pieluchy Dla Dorosłych Firmy Depend; pierwszy rok sponsorowanego czasu nosił nazwę Roku Whoppera (burger sprzedawany przez sieć Burger King od roku 1957); a rok następny to Year of the Tucks Medicated Pad (wkładka higieniczna do pochwy i odbytnicy firmy Tucks)[9].

[9] W polskiej wersji „chronologia" ta prezentuje się następująco: Rok Whoppera; Rok Podpasek Higienicznych Tucks; Rok Mydełka Dove w Rozmiarze Próbnym; Rok Cudownego Kurczaka Perdue; Rok Zmywarki Maytag Mów Szeptem; Rok Prostej w Instalacji Przystawki do Płyty Głównej Wizora Kartridżów o Mimetycznej Rozdzielczości Yushityu 2007 dla Systemów Inferatron/InterLace TP do Użytku Domowego, Biurowego lub Mobilnego [*sic!*]; Rok Produktów Mleczarskich z Serca Ameryki; Rok Pieluchomajtek Depend dla Dorosłych; Rok Glad (*Niewyczerpany żart*, s. 283/1416).

Strategia Wallace'a jest w tej kwestii czytelna – jego „przyszłość" jest pokraczną ekstrapolacją groteskowych elementów teraźniejszości, nie zmierzającą do zbudowania jakiejkolwiek przekonującej konstrukcji futurologicznej. Zarówno kwestie czasu i kalendarza, jak i szczegóły dotyczące politycznego kształtu „nowego, wspaniałego" państwa, w którym osadzona zostaje akcja *Infinite Jest*, są raczej elementem postmodernistycznej parodii niż futurologicznej diagnozy. Ponadto stwierdzić należy, że posługiwanie się przez Wallace'a fikcyjną chronologią jest dodatkowym elementem stawiającym odbiorczą barierę przed czytelnikiem – poszczególne epizody narracyjne nie dość, że nie są prezentowane w porządku chronologicznym, to jeszcze opatrywane są określeniami w rodzaju „późny październik Roku Podpasek Higienicznych Tucks", zmuszającymi do większego niż w przypadku „zwykłej" powieści wysiłku percepcyjnego. Zastosowana przez Wallace'a rachuba czasu powoduje też trudności z dokładnym określeniem stosunku fikcyjnej miary czasu do kalendarza gregoriańskiego – najczęściej pierwszy rok „czasu sponsorowanego" sytuuje się w przedziale 2008–2010, a więc większość powieściowych wydarzeń rozgrywać by się miała najwcześniej w roku 2018, czyli 22 lata od publikacji pierwszego wydania powieści.

Infinite Jest jako powieść postmodernistyczna

Wiele z wymienionych powyżej cech powieści Wallace'a jest charakterystycznych dla poetyki postmodernizmu. W tym miejscu wypada się natomiast skupić na tych, które czynią ten utwór postmodernistycznym w najbardziej podstawowym sensie – to znaczy świadomie destrukcyjnym wobec poetyki realizmu i modernizmu. W myśl teorii Briana McHale'a najbardziej znamiennym przejawem strategii postmodernistycznej jest sianie niepewności ontologicznej[10]. Czytelnik przyzwyczajony do czytelnych kategorii literatury z lat 1850–1950, takich jak narrator, bohater, fabuła, opis, świat przedstawiony i – co za tym idzie – czytelnej granicy między realizmem

[10] Zob. B. McHale, *Powieść postmodernistyczna*, tłum. M. Płaza, Kraków 2012, s. 12–14.

a fantastyką, konfrontowany jest w powieści postmodernistycznej z nieustannymi wątpliwościami dotyczącymi świata przedstawionego. Typowa dla wcześniejszej literatury perspektywa epistemologiczna (co się zdarzyło?) zostaje zastąpiona przez perspektywę ontologiczną (w jakim świecie się to zdarzyło?).

Wallace w swoim *opus magnum* konsekwentnie realizuje tę strategię. Główny bohater powieści James Incandenza nie żyje, ale nie oznacza to wcale, że nie uczestniczy w powieściowych wydarzeniach – reżyser ukazuje się wybranym bohaterom jako duch. Już sam ten fakt wprowadza skrajną niepewność ontologiczną przy próbie gatunkowej klasyfikacji utworu: nawet gdyby uznać *Infinite Jest* za polityczną dystopię – czyli z formalnego punktu widzenia za fantastykę, a więc opis świata, który nie istnieje – jest to czynnik destrukcyjny dla konwencji, która im bardziej chce okazać się wiarygodna, tym bardziej powinna trzymać się życiowego prawdopodobieństwa.

Kolejnym elementem postmodernistycznie zdekonstruowanym przez Wallace'a jest fabuła. Wspomniano już powyżej o powieściowej narracji, która z pozoru nie jest aż tak eksperymentalna. W każdym bowiem utworze narracyjnym, który posługuje się zabiegami zakłócającymi linearne zapoznanie odbiorcy z fabułą, takimi jak *in medias res*, retrospekcje, inwersje narracyjne czy zmiany narratorów, do podstawowych zadań odbiorcy należy zrekonstruowanie przebiegu fabularnego rozumianego jako chronologicznie uporządkowany przebieg wydarzeń wynikających z siebie na zasadzie przyczyny i skutku. W przypadku *Infinite Jest* sprawa nie przedstawia się jednak tak prosto. Potencjalny czytelnik nie dość, że musi uporać się z tysiącstronicowym chaosem pozornie dość przypadkowo skomponowanych epizodów narracyjnych, to proces rekonstrukcji fabuły nie może zakończyć się sukcesem, gdyż – zdaniem większości badaczy – ze względu na luki, niejasności i niedopowiedzenia nawet paranoidalna lektura polegająca na *de facto* studiowaniu, a nie czytaniu powieści Wallace'a nigdy nie dostarczy wszystkich informacji wystarczających do pełnej rekonstrukcji przebiegu fabularnego. Najlepszym przykładem jest rozdział otwierający *Infinite Jest* – jedyny, w którym narratorem jest Hal Incandenza. Jego akcja rozgrywa się w Roku

Glad (*The Year of Glad*), rok później niż większość powieściowych wydarzeń, i opisuje rozmowę kwalifikacyjną Hala przed przyjęciem na uniwersytet w Arizonie. Co wydarzyło się między planowanym przez A.F.R. atakiem na uczniów Enfield Tennis Academy a sceną z rozdziału pierwszego nigdy nie zostanie w powieści wyjaśnione.

Analogicznie zakończenie narracji – ostatni rozdział, w którym Don Gately rozpamiętuje różne etapy swojego życia – nie jest ostatnim wydarzeniem faktycznej fabuły powieści. Kluczowe dla zrozumienia sensu *Infinite Jest* wydarzenia rozgrywają się „po zakończeniu": Hal ucieka przed atakiem A.F.R. i znajduje się w szpitalnym łóżku obok Dona Gately'ego, co prowadzi do połączenia trojga kluczowych dla powieści postaci – Dona, Hala i Joelle. Cała trójka usiłuje wykopać kopię filmu z grobu Jamesa Incandenzy, nie wiedząc, że poszukiwany oryginał znajduje się już w posiadaniu Orina, który przekaże go kanadyjskim terrorystom. A.F.R. może teraz wykorzystać film Incandenzy jako broń, wymuszając częściową zmianę ustroju i koniec „sponsorowanego czasu". Hal tymczasem wychodzi ze szpitala, ale w trakcie rozmowy kwalifikacyjnej jego stan gwałtownie się pogarsza; traci on zdolność komunikowania się z innymi ludźmi i trafia z powrotem do szpitala – co zostaje opisane w pierwszym rozdziale powieści. Kluczowe wydarzenia, które prowadzą do tego epizodu, a więc wszystko, co rozgrywa się między ostatnim a pierwszym rozdziałem narracji, nie zostają w powieści opowiedziane – czytelnik musi je wydedukować z rozsianych w całej powieści drobnych uwag, fragmentów dialogów i informacji zawartych w przypisach.

Przypisy są jednym z najbardziej zauważalnych i istotnych elementów powieści postmodernistycznej – a jednocześnie bodaj najbardziej opozycyjnym wobec tradycji realistycznej i modernistycznej. Z jednej strony stosowanie przypisów we własnych tekstach jest zjawiskiem dość starym, obecnym już w literaturze XVIII w. – przypisy stosował Voltaire i polscy poeci oświeceniowi tacy jak Naruszewicz czy Trembecki. W prozie dziewiętnastowiecznej są one jednak ciałem obcym, ponieważ konwencja narracyjna powieści realistycznej, naturalistycznej, a potem modernistycznej zakładała iluzję albo idealnej przejrzystości narracji, albo bezpośredniości przekazu – bez względu

na to, czy odbywało się to z „boskiej", auktorialnej perspektywy narratora realistycznego, czy z indywidualnego punktu widzenia typowego dla modernizmu. Tymczasem powieść postmodernistyczna zmierza do rozbicia iluzji obiektywności, prawdomówności i – być może przede wszystkim – „naturalności" narracji powieściowej. Jak powiada Bran Nicol w swoim studium tego zjawiska: „nic w narracji nie jest naturalne"[11]. To, co realizm i modernizm starają się za wszelką cenę ukryć – a więc sam akt narracji – postmodernizm stara się wyeksponować, podkreślając sztuczność każdej konwencji narracyjnej – szczególnie tej, która ma jakiekolwiek pretensje do prawdomówności i naturalności. Przypisy z tego punktu widzenia są wygodnym narzędziem do rozbijania iluzji „naturalności" narracji, rodzą bowiem nieuniknione pytania o coś, co najwygodniej można określić za McHale'em „ontologią tekstu": czy ta sama osoba jest nadawcą (w strukturalistycznym rozumieniu tego pojęcia) tekstu głównego i przypisów? Uzus kulturowy przyzwyczaja odbiorców, że w przypadku dzieł literackich przypisy funkcjonują na zasadzie metatekstu, a więc opracowania tekstu wcześniej istniejącego. Tymczasem w przypadku powieści postmodernistycznej przypisy są elementem składowym narracji dostarczającym wielu niezbędnych dla zrozumienia fabuły informacji, bez których znajomości pełny proces odbioru jest niemożliwy.

Chociaż przypisy są – jak już powiedziano – typowym elementem powieści postmodernistycznej, *Infinite Jest* stanowi przypadek szczególny – przede wszystkim ze względu na ich liczbę i znaczenie. 388 przypisów wahających się od jedno- dwuwyrazowych uwag do zajmujących kilka stron druku fragmentów stanowi około 11 proc. tekstu powieści (całość tekstu w oryginale angielskim liczy 548 tys. słów, sekcja z przypisami – niektóre mają własne przypisy – to 62 tys. słów). Podobnie jak w przypadku innych współczesnych powieści stosujących ten zabieg, szczególnie w takich proporcjach, na przykład w powieści Susanny Clarke *Jonathan Strange i pan Norell*, rodzi to

[11] B. Nicol, *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, Cambridge 2009, s. 27.

nieuchronne pytania o autorstwo przypisów. Innymi słowy: czy ta sama osoba jest autorem tekstu głównego i przypisów? Przypisy w powieści Wallace'a sprawiają wrażenie naukowego opracowania tekstu głównego i w zasadzie pozbawione są stylistycznego nacechowania, które w powieści Clarke wywoływało wyraźny rozdźwięk między stylizowaną na różne odmiany angielskiej prozy dziewiętnastowiecznej narrację a ironicznymi uwagami w przypisach. W przypadku *Infinite Jest* ów kontrast również ma miejsce, ale wynika on raczej z różnicy między – pisanymi z personalnej perspektywy, zawierającymi często elementy mowy pozornie zależnej, a nawet strumienia świadomości – partiami narracyjnymi i chłodnymi, bezosobowymi informacjami z przypisów. Wallace, podobnie jak później Clarke, w tym *quasi*-naukowym komentarzu do narracji przywołuje dziesiątki zupełnie fikcyjnych tekstów naukowych i dziennikarskich, będących zarówno opracowaniem poszczególnych elementów fikcyjnego świata (na przykład krytyczne i naukowe teksty twórczości Jamesa Incandenzy), jak i „autentycznych" dokumentów „ze świata", stanowiących uzupełnienie informacji pojawiających się w narracji. Często w przypisach znajdują się też informacje, które w tradycyjnie skonstruowanej powieści powinny znaleźć się we fragmentach narracyjnych, na przykład wypełniający przypis 234 obszerny (sześć stron tekstu) wywiad z Orinem Incandenzą zamieszczony w magazynie „Moment"[12]. Spośród przypisów do głównego tekstu najistotniejszy jest przypis 24 zawierający pełną filmografię Jamesa Incandenzy, zaczerpniętą – jak informuje przypis do tego przypisu – z fikcyjnego periodyku „ONANite Film and Cartridge Studies Annual"[13]. Filmografia ta ma kształt w pełni profesjonalny, mimo skrajnie eksperymentalnego charakteru twórczości artysty, i zawiera wszelkie możliwe informacje techniczne na temat filmów Incandenzy wraz z krótkimi streszczeniami. Najlepszym tego przykładem jest kończący ją fragment poświęcony ostatniemu dziełu autora:

[12] Zob. D.F. Wallace, *Infinite Jest*, s. 1038–1044.
[13] Tamże, s. 985– 993.

> *Infinite Jest (V?).* Rok Trial – Size Dove Bar. Poor Yorick Entertainment Unlimited. Obsada: „Madame Psychosis"; żadnych innych konkretnych danych. Trudny (*thorny*) problem dla archiwistów. Ostatni film Incandenzy, śmierć Incandenzy nastąpiła na etapie postprodukcji. Większość archiwistów wymienia film jako nieukończony, nigdy nie wyświetlany. Niektórzy określają go jako ukończoną wersję *Infinite Jest (IV)*, w którym Incandenza również obsadził „Psychosis" i tym samym umieszczają film w okresie twórczości Incandenzy przypadającym na rok Y.T.M.P. Choć nie istnieje żaden naukowy opis lub dowód projekcji, dwa krótkie eseje w różnych numerach „Cartridge Quarterly East" określają film jako „niezwykły" i „bez wątpienia najlepsze i najbardziej satysfakcjonujące dzieło [Jamesa Incandenzy]". Badacze z zachodniego wybrzeża określają format (*gauge*) filmu jako „16… 78… n milimetrów", określając go na podstawie krytycznych aluzji do „radykalnych eksperymentów w optycznej percepcji widzów" jako podstawową cechę *IJ (V?)*. Choć kanadyjski badacz Têtе-Bêche wymienia film jako ukończony i rozpowszechniany prywatnie przez P.Y.E.U. dzięki pośmiertnym klauzulom w testamencie reżysera, inne ogólne filmografie określają film albo jako nieukończony, albo NIEOPUBLIKOWANY, a jego taśmę matkę albo zniszczoną, albo ukrytą (*vaulted*) *sui testator*[14].

Motyw filmu *Infinite Jest* prowadzi do kolejnego niezmiernie istotnego elementu powieści Wallace'a, który jest jednocześnie stale powracającym znakiem rozpoznawczym powieści postmodernistycznej jako takiej – satyry na kulturę. Postmodernizm różni się od wcześniejszych nurtów nie tylko manifestacyjnym światotwórstwem, często zacierającym granicę między realizmem a fantastyką, lecz także tym, że impuls mimetyczny skierowany jest tu nie na naśladowanie rzeczywistości (wyobrażonej lub prawdziwej), lecz na naśladowanie i odzwierciedlanie kultury. Fakt ten ma dwie konsekwencje: refleksję nad kulturą współczesną oraz budowanie poszczególnych elementów powieściowej konstrukcji, takich jak fabuła i postacie, z elementów zaczerpniętych z tradycji.

[14] Tamże, s. 993. Tłumaczenie własne.

Futurystyczny obraz społeczeństwa O.N.A.N. jest w istocie hiperbolizowanym obrazem współczesnej Ameryki opętanej – zgodnie z niezbyt wyszukaną, acz zabawną sugestią zawartą w nazwie tego państwa – manią wiecznej przyjemności. Temat ten niczym *leitmotiv* powraca nieustannie w rozmowie Marathe'a i Steeply'ego reprezentujących tu dwie skrajne postawy kulturowe – bezrozumnie hedonistyczną perspektywę amerykańską i bardziej ideologiczną, świadomą, „europejską" perspektywę kanadyjską. Obsesja wiecznej przyjemności i nieustającej rozrywki reprezentowana jest w powieści Wallace'a przez trzy główne elementy: uzależnienie społeczeństwa od obrazu telewizyjnego, narodowej obsesji na punkcie sportu i uzależnienia od środków odurzających. Stąd w fikcyjnym Bostonie *Infinite Jest* elitarna szkoła tenisowa, będąca kuźnią przyszłych gwiazd telewizji, sąsiaduje z ośrodkiem odwykowym dla byłych narkomanów i alkoholików, a losy mieszkańców obu instytucji na różne sposoby się przeplatają. Dlatego też terroryści z A.F.R. za najwygodniejsze narzędzie do walki ze zdegenerowanym amerykańskim tłumem uznają film, który spełni jego najskrytsze marzenia o nigdy niekończącej się medialnej rozkoszy.

Drugim postmodernistycznym elementem kulturowym budującym *Infinite Jest* są liczne aluzje, które sprawiają, że powieść ta – choć formalnie pozbawiona cech literackiego *retellingu*, oferująca czytelnikowi zarówno oryginalną fabułę, jak i wymyślony specjalnie na jej potrzeby świat przedstawiony – zmusza odbiorcę do nieustannej gry rozpoznań. Ramy niniejszego szkicu nie pozwalają na pełną analizę zaszyfrowanych w dziele Wallace'a odniesień do innych utworów – tym bardziej, że ich część jest ukryta i nieoczywista, wymaga skrupulatnej lektury ukierunkowanej na tropienie wszelkiego rodzaju aluzji i odniesień. Kilka z nich jest jednak na tyle czytelnych, że trudno o nich nie wspomnieć. Tytuł powieści – a jednocześnie ostatniego filmu Jamesa Incandenzy – jest cytatem z *Hamleta* Williama Shakespeare'a, a konkretnie ze sceny na cmentarzu otwierającej V akt tragedii. Gdy Hamlet rozpoznaje czaszkę dawnego błazna królewskiego, wypowiada słowa: „Alas, poor Yorick! – I knew him, Horatio; a fellow of infinite jest, of most excellent fancy" (w tłumaczeniu

Macieja Słomczyńskiego: „Niestety, biedny Yorrick! Znałem go, Horatio, był to człowiek nieskończonego dowcipu i najdoskonalszych konceptów!")[15]. Dramat Shakespeare'a jest najsilniej obecnym kontekstem intertekstualnym w powieści, która swą sytuację narracyjną buduje na szkielecie *Hamleta*: w *Infinite Jest* Hal jest odpowiednikiem księcia Hamleta, James Incandenza – króla Hamleta, Avril Incandenza – królowej Gertrudy, a Charles Tavis – Klaudiusza. Fikcyjna filmografia Incandenzy również pełna jest odniesień do wspomnianej sztuki; wspomnieć też należy, że wymyślona firma, która wskazana jest jako producent piątej wersji ostatniego filmu Incandenzy, nosi nazwę Poor Yorick Entertainment.

Innym oczywistym kontekstem dla *Infinite Jest* jest *Odyseja* Homera. W tym przypadku Hal byłby odpowiednikiem Telemacha, James – Odyseusza, a jego żona – Penelopy. Kilka pomysłów Wallace'a wyraźnie inspirowanych jest serialem telewizyjnym *Latający Cyrk Monty Pythona*: główny motyw powieści – film sprawiający tak wielką przyjemność, że jest w stanie zabić, do złudzenia przypomina skecz z pierwszego odcinka tego programu zatytułowany *Którędy Kanada? – Najzabawniejszy dowcip świata*[16]. Absurdalny pomysł ukazujący budzących powszechną grozę terrorystów jako inwalidów nie dość, że jest wyraźną kpiną z rytuałów inicjacyjnych japońskiej Yakuzy, to do złudzenia przypomina inny skecz brytyjskich komików ukazujący gang babć terroryzujących miasto[17].

Niedokończony żart, niekończąca się błazenada

Choć *Infinite Jest* sprawia wrażenie powieści nieukończonej, w istocie tak nie jest. Temat ten był stałym motywem powracającym w wywiadach udzielanych przez pisarza w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych. Wallace zawsze twierdził, że zakończenie powieści istnieje:

---

[15] W. Shakespeare, *Tragiczna historia Hamleta księcia Danii*, tłum. M. Słomczyński, Kraków 1978, s. 272–273.

[16] Zob. *Monty Python's Flying Circus*, Season 1, Episode 1: *Whither Canada?*

[17] Zob. *Hell's Grannies*, w: *Monty Python's Flying Circus*, Season 1 Episode 8: *Full Frontal Nudity*.

> Herb: Czy nie ma zakończenia *Nieskończonej książki* dlatego, że nie może go być. Czy też po prostu nie napisałeś go ze zmęczenia?
> David Foster Wallace: Istnieje jakieś zakończenie, o ile mi wiadomo. Pewne równoległe linie powinny zacząć się łączyć w taki sposób, że jakieś „zakończenie" może zostać wyobrażone [*an „end" can be projected*] przez czytelnika poza prawą krawędzią. Jeżeli takie połączenie lub wyobrażenie nie nastąpiło, oznacza to, że lektura nie zakończyła się sukcesem [*the book's failed for you*][18].

Infinite Jest jest powieścią zakładającą zupełnie odmienny, aktywny model odbioru, zrywający z autorytatywnym przekazem powieści realistycznej i „prawdą" indywidualnego doświadczenia powieści modernistycznej. Powieść Wallace'a domaga się od potencjalnego czytelnika nie tylko ekstremalnego wysiłku związanego z samym aktem lektury monstrualnych rozmiarów prozy, lecz przede wszystkim aktywnego współtworzenia i deszyfracji znaczeń – i to w najbardziej elementarnym aspekcie, jakim jest rekonstrukcja fabuły powieści. Fabuła *Infinite Jest* istnieje, ale zostaje przed czytelnikiem ukryta. Jej rekonstrukcja – wykraczająca daleko poza prostą percepcję narracji – wymaga od potencjalnego czytelnika wysiłku nieporównywalnego z odczytaniem jakiegokolwiek innego dzieła w historii literatury. Tradycyjny model lektury nie jest tu możliwy.

Tym samym powieść Wallace'a wykracza daleko poza ramy tego, co tradycyjnie nazywa się powieścią, a zmierza raczej w stronę typowej dla poezji metaforyzacji. Dzięki temu jej forma nie jest tylko nośnikiem treści domagających się rozszyfrowania, ale także sama w sobie jest nośnikiem znaczeń. Kształt formalny *Infinite Jest* zmusza potencjalnego czytelnika do wysiłku interpretacyjnego polegającego nie tylko na ustaleniu znaczenia dla fabuły każdego elementu narracji, ale także ich relacji do rodzących się bądź nie znaczeń. Podobnie sprawa przedstawia się ze strategiami realizmu i fantastyki, które pod koniec XX w., w momencie publikacji powieści, uległy daleko

[18] *Live Online with David Foster Wallace*, May 17, 1996. Zapis internetowego czatu z Wallace'm dostępny w Internecie pod różnymi adresami, m. in.: https://brandur.org/fragments/infinite-jest (dostęp 28.08.2019). Tłumaczenie własne.

posuniętej konwencjonalizacji. Tymczasem Wallace, w sposób typowy dla literackiego postmodernizmu, wykorzystuje obie te strategie niejako pasożytniczo i ironicznie, a więc poza ich pierwotnym kontekstem i funkcją. Hiperrealistyczność – rozumiana jako nadmiar informacji dotyczących świata przedstawionego, co w przypadku powieści Wallace'a określane jest czasem mianem encyklopedyzmu – pozbawiona jest jej pierwotnego przeznaczenia, czyli opisania świata, który istnieje. Świat przedstawiony *Infinite Jest* jest całkowicie zmyślony, z drugiej jednak strony wiele jego elementów stanowi czytelny komentarz do współczesności Ameryki końca XX w. W podobnie niejasny sposób posługuje się Wallace strategią fantastyczności – jego powieść, będąc formalnie dystopią, jest jednocześnie zbyt ironiczna w obrazie świata i absurdalności jego poszczególnych elementów, by mogła zostać uznana za spójną wizję przyszłości. Poetyki realizmu i fantastyki nie funkcjonują tu jako skonwencjonalizowane środki wyrażania treści. Ich utrwalone społecznie funkcje zostają poddane ironicznemu oglądowi i częściowo zakwestionowane – co sprawia, że stają się one rodzajem języka lub, jak określił to James Woods, gramatyki („*grammar*"), która sama w sobie niesie znaczenia.

Podobnemu zatarciu ulega w *Infinite Jest* – jak i w wielu innych powieściach postmodernistycznych – granica między fikcją a opracowaniem fikcji. Wiąże się to nie tylko z kwestią licznych rozbudowanych przypisów, ale także z wynikającą z tego nieokreślonością ontologiczną. Jak już wspomniano, zastosowanie takiego zabiegu powoduje rodzące się w naturalny sposób pytania o nadawcę (w strukturalistycznym sensie) obu komunikatów – narracji i przypisów. Zachodząca w takim wypadku zazwyczaj odmienność perspektyw (subiektywna w poszczególnych fragmentach narracyjnych i obiektywna w przypisach) sugeruje odmienne autorstwo. Ale tylko sugeruje, bowiem tego, podobnie jak wielu innych elementów poetyki *Infinite Jest*, nie można być pewnym. Sprawę dodatkowo komplikuje ogromna liczba fikcyjnych tekstów naukowych i publicystycznych, które cytowane są w przypisach. Powoduje to dodatkowe, piętrowe tym razem paradoksy. Oto wykreowany zostaje fikcyjny świat i jego bohaterowie (O.N.A.N. i James Incandenza). Niektóre elementy tego

świata zostały już naukowo opracowane, na przykład filmografia Jamesa Incandenzy. Autor przypisów ma natomiast dostęp zarówno do narracji o tym świecie (może ją komentować), jak i do naukowego opracowania niektórych aspektów świata, w którym ta narracja została osadzona (może te teksty dowolnie cytować). Granica między tym, co prawdziwe, a tym, co zmyślone w powieści, Wallace'a – i w innych tekstach postmodernistycznych – całkowicie się zaciera. W sposób typowy dla powieści postmodernistycznej utrwalone w kulturze „prawdomówne" strategie literackie i naukowe zostają sparodiowane i do pewnego stopnia zakwestionowane.

Zakończenie

Infinite Jest Davida Fostera Wallace'a jest pod wieloma względami apogeum powieści postmodernistycznej – zarówno pod względem formy i treści, jak i kulturowych odniesień oraz proponowanej wizji świata. Pod względem formalnym stanowi ona konstrukt zupełnie niepowtarzalny – co zasadniczo jest celem każdej powieści postmodernistycznej. Powieść taka nie kontynuuje tradycyjnych form literackich, lecz wykorzystuje je jako środek do stworzenia nowej jakości, unikatowej formy, która zamiast zawierać znaczenia sama w sobie, jest źródłem znaczeń. Wallace do kwestii znaczeń również podchodzi w sposób typowy dla modernizmu. Rezygnując z autorytarnego przekazu typowego dla realizmu, który wymagałby tradycyjnie rozumianej interpretacji, autor stawia czytelnika przed karkołomnym zadaniem rekonstrukcji znaczeń w trakcie lektury. Dodatkowo zadanie zostaje skomplikowane przez, również typowe dla strategii postmodernistycznej, odniesienia kulturowe – niektóre oczywiste, inne bardziej zakamuflowane – które zmuszają czytelnika do nieustannego postrzegania fabuły *Infinite Jest* w siatce zależności, w swoistym bagażu kulturowym. Rozmiary powieści i jej skomplikowana forma podawcza sprawiają z kolei, że model lektury musi w tym przypadku odbiegać od typowego czytania i skłaniać się w stronę studiowania tekstu. Im bardziej czytelnik wniknie w tę powieść, tym więcej się o niej dowie. Pytanie zasadnicze brzmi: czy istnieje w tej paranoidalnej lekturze jakiś punkt dojścia, ostateczna tajemnica, którą

powieść skrywa tylko przed najbardziej dociekliwym czytelnikiem? A może – zgodnie z ogólną strategią postmodernizmu – *Infinite Jest* to monstrualnych rozmiarów komunikat, ewokujący różne treści, odniesienia i prowokujący liczne skojarzenia, który sam w sobie nie niesie żadnego przekazu? Czy obiektem tytułowego żartu nie jest aby sam czytelnik, który musi zdać sobie sprawę, że celem nie jest tu odkrycie sensu, lecz sam akt lektury?

Jako konkluzję warto zacytować zdanie Brana Nicola, który – powołując się na stanowisko Susann Sontag – w następujący sposób charakteryzuje odmienność postmodernistycznej strategii w stosunku do tradycyjnej literatury:

> Sontag twierdzi w eseju *Przeciw interpretacji*, że nacisk w sztuce postmodernistycznej kładziony jest bardziej na **formę** niż treść i bada dokładniej, jak powinniśmy się do tego odnieść. W przyswajaniu sztuki chodzi raczej o przyjemność, a nie o „oświecenie", o zabawę i dowcip, a nie o powagę i moralność. Jedną ze szczęśliwych konsekwencji tego stanu rzeczy jest to, że radość płynąca z obcowania ze sztuką staje się bardziej egalitarna niż snobistyczna[19].

Ostateczna niejednoznaczność wydaje się więc główną cechą powieści Wallace'a, która jest jednocześnie realistyczna i fantastyczna, oryginalna i zakorzeniona w tradycji, ukończona i nieukończona, wreszcie prowokująca do zabiegów interpretacyjnych, poszukiwania społecznego kontekstu fikcyjnego świata, ale także – a może przede wszystkim – umożliwiająca wskazany powyżej model odbioru, w którym sam akt lektury i obserwacja formy powieściowej stają się ważniejsze niż tradycyjne zabiegi interpretacyjne.

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

Wallace D.F., *Infinite Jest*, Little, Brown and Company 1996.
Wallace D.F., *Niewyczerpany żart*, tłum. J. Kozak, Warszawa 2022.

[19] B. Nicol, *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, Cambridge 2009, s. 41–42. Tłumaczenie własne, wyróżnienie Nicola.

Shakespeare W., *Tragiczna historia Hamleta księcia Danii*, tłum. M. Słomczyński, Kraków 1978.

Bibliografia przedmiotowa

Burn S., *David Foster Wallace's „Infinite Jest": A Reader's Guide*, New York – London 2003.

Carlisle G., *Elegant Complexity: A Study of David Foster Wallace's „Infinite Jest"*, Hollywood 2007.

Goerlandt I., *Put the book down and slowly walk away: Irony and David Foster Wallace's „Infinite Jest"*. „Critique: Studies in Contemporary Fiction" 2006 (47.3).

Maj K.M., *Eutopie i dystopie. Typologia narracji utopijnych z perspektywy filozoficzno- literackiej*, „Ruch Literacki" 2014, z. 2.

Maj K.M., *Antyutopia – o gatunku, którego nie było*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2019, t. 62, nr 4.

McHale B., *Powieść postmodernistyczna*, tłum. M. Płaza, Kraków 2012.

Nicol B., *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, Cambridge 2009.

Wood J., *Human, All Too Human,* „The New Republic", July 24, 2000, https://newrepublic.com/article/61361/human-inhuman (dostęp 28.08.2019).

Wijowski R., *Postmodernizm. Wartości powieści postmodernistycznej*, Warszawa 2012.

Live Online with David Foster Wallace, May 17, 1996, https://brandur.org/fragments/infinite-jest (dostęp 28.08.2019).

Hysterical realism, the fantastic and postmodernism: David Foster Wallace's Infinite Jest

Summary

The paper is an analysis of some peculiar aspects of David Foster Wallace's most famous novel, *Infinite Jest*, concerning particularly the novel's approach towards traditional realistic and fantastic literary strategies and a general literary worldbuilding. One particularly emphasized aspect of *Infinite Jest* is its connection with postmodernism regarded as a strategy of subversion of reader's habits created by 20th century realistic and fantastic literary conventions. The novel's unclear and problematic worldbuilding is explained as Wallace's inclination towards literary irony and also as a typical postmodern strategy of parodying "honorable" literary forms and a general disregard of literature of "themes" and "meaning" in favor of emphasizing of act of reading in itself.

Słowa kluczowe: realizm, fantastyka, postmodernizm, światotwórstwo, ironia

Key words: realism, the fantastic, postmodernism, worldbuilding, irony