

# Dariusz Bawoł

---

## O tendencjach antyhumanistycznych w prozie współczesnej : rozważania wokół dekompozycji postaci literackiej

---

Sztuka i Filozofia 17, 49-67

---

1999

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

**Dariusz Bawoł**  
(Łódź)

## **O TENDENCJACH ANTYHUMANISTYCZNYCH W PROZIE WSPÓŁCZESNEJ. ROZWAŻANIA WOKÓŁ DEKOMPOZYCJI POSTACI LITERACKIEJ**

W wielu opracowaniach z zakresu współczesnej humanistyki pojawiają się refleksje na temat zbioru zagadnień określanych metaforycznym terminem „śmierć człowieka”. Źródeł problematyki związanej z tą konstatacją (czy też proklamacją) poszukuje się w twórczości francuskich myślicieli: Michela Foucaulta, Jacques’a Derridy, Louisa Althussera i innych, którzy kontynuują pomysły tzw. „mistrzów podejrzeń”, czyli Friedricha Nietzschego, Karla Marksa i Sigmunda Freuda. Niektórzy też interpretatorzy określają wyniki, do których dochodzą wymienieni autorzy, mianem antyhumanizmu<sup>1</sup>. Tym to właśnie terminem będziemy posługiwać się w prezentowanej pracy.

Andrzej Miś wpisuje antyhumanizm w formułę niemożności komunikacji człowieka z samym sobą, z innymi i ze światem zewnętrznym. Rezultatem owej niemożności jest niepoznawalność siebie i świata oraz brak porozumienia z innymi<sup>2</sup>.

Antyhumanizm związany byłby także z zespołem poglądów dających wyraz zwątpieniu w samoprzejrzystość i samoistość świadomości, a co za tym idzie, w możliwość refleksyjnego uchwycenia tożsamości i substancjalności „ja”, czyli tego, co fundamentalne dla ludzkiej podmiotowości<sup>3</sup>. W szerszej perspektywie dotyczy to zakwestionowania klasycznego rozumienia podmiotu ludzkiego jako substancji, czyli trwałego, jednoczącego podłoża dla wszystkich konstytuujących byt ludzki własności, z których najważniejszymi byłyby rozumność i wolność.

---

<sup>1</sup> Określenie to w odniesieniu do myśli m.in. M. Foucaulta i J. Derridy pojawia się w książce L. Ferry’ego i A. Renauta *La pensée 68. Essai sur l’anti-humanisme contemporain*. Por. A. Miś, „Francuski antyhumanizm”, *Studia Filozoficzne* 1987, nr 9.

<sup>2</sup> Por. A. Miś, „O genezie współczesnego antyhumanizmu” (w: *Derridiana*, wyb. i oprac. B. Banasiak, Kraków 1994; A. Miś, *Filozofia współczesna. Główne nurty*, Warszawa 1996, s. 12 i 190–193.

<sup>3</sup> Negatywnym punktem odniesienia byłaby tu Kartezjańska koncepcja „cogito”.

Model człowieka oparty na tego rodzaju poglądach wydaje się dziś dominować. Wywiera on również wpływ na konstrukcje postaci literackich czy też wręcz ich nieobecność we współczesnej prozie<sup>4</sup>.

Tradycyjnie punktem wyjścia w refleksji nad prozą współczesną jest dziewiętnastowieczna powieść realistyczna. Postać literacka w niej kreowana była ukształtowana w sposób możliwie całościowy. Nadanie bohaterowi nazwiska miało sugerować, że mamy do czynienia z konkretną jednostką. Przyporządkowane mu były własności, czynności i stany wewnętrzne. Można było go przedstawiać w działaniu i jednocześnie formułować na jego temat zdania ogólne, mówiące o jego stałych właściwościach, które bezpośrednio nie musiały się ujawniać, ale wyjaśniały motywy działań. Znany był zatem narratorowi nie tylko wygląd zewnętrzny, ale też psychiczne wnętrze. Bohater taki był centralną figurą powieściowego świata. Można wobec tego powiedzieć, że prezentowany świat miał charakter antropocentryczny.

Wzorzec taki uległ zachwianiu w twórczości Gustawa Flauberta i Fiodora Dostojewskiego. Ten pierwszy, zwalczając antropocentryzm sztuki, postulował odrzucenie ludzkiego, osobistego punktu widzenia. Swoją metodę bezstronnego spojrzenia motywował przede wszystkim brakiem dostatecznej wiedzy o przedmiocie<sup>5</sup>. Flaubert postuluje zatem przyjęcie punktu widzenia postaci w powieści<sup>6</sup>.

Dostojewskiemu natomiast postaci przez niego kreowane jawiły się jako zagadkowe, więc narrator, który je prezentował, wiedział niewiele więcej od nich. Spowodowało to ograniczenie wszechwiedzy narratora i dopuszczenie do głosu postaci dążących do samowiedzy<sup>7</sup>. Technika artystyczna, która na to pozwalała, i którą posłużyli się obaj pisarze, była mowa pozornie zależna.

W konsekwencji – jak zauważa Mihaly Sükösd – w nowszej powieści zanika metoda ukazywania postaci, którym można by przypisać duchową

---

<sup>4</sup> Należałoby ujawnić dwa założenia, na których opierają się prezentowane rozważania. Będzie to przekonanie o współwystępowaniu i wzajemnym oddziaływaniu czy też nawet korelatywności pewnych idei filozoficznych, koncepcji teoretycznoliterackich i realizacji artystycznych. A także przekonanie o zasadniczo mimetycznym (wbrew manifestom krytyków i twórców nowoczesnej powieści) charakterze literatury.

<sup>5</sup> Por. S. Eile, *Światopogląd powieści*, Wrocław 1972, s. 83–84; B. Reizow, *Flaubert*, przeł. J. Jędrzejewicz, Warszawa 1961.

<sup>6</sup> Por. B. Reizow, op. cit., s. 155.

<sup>7</sup> Por. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 71.

pełnię osobowości<sup>8</sup>. Proces ten pogłębia się w powieści „strumienia świadomości” i „nouveau roman”. Inspirację antyhumanistyczną można też dostrzec w prozie amerykańskiego postmodernizmu. Apogeum tego typu myślenia stanowi natomiast twórczość Samuela Becketta.

## PRELIMINARIA: PROZA „STRUMIENIA ŚWIADOMOŚCI” I KONCEPCJA ASUBSTANCJALNEJ JAŻNI

Proza „strumienia świadomości” kontynuuje te pomysły artystyczne, które pojawiły się w nowatorskiej powieści wcześniejszej. Nie wykształca się tu jeszcze w dostatecznym stopniu świadomość metaliteracka. Wykorzystanie nowych technik literackich motywowane jest poszerzeniem możliwości tradycyjnego realizmu. Stąd związki literatury z filozoficznymi tendencjami epoki nie są tak wyraziste, jak w prozie późniejszej. Mimo to wskazuje się zwykle na inspiracje koncepcjami Henriego Bergsona, Williama Jamesa czy Siegmunda Freuda.

Mianowicie według Williama Jamesa jaźń nie ma charakteru substancjalnego, konstytuuje się bowiem w postaci dynamicznej wiązki wrażeń i przedstawień, które nie są od siebie niezależne, zaś jedynym świadectwem ciągłości i jedności jest wewnętrzne poczucie trwania w czasie. Jaźń zatem przybiera postać „strumienia świadomości”.

Podobnie Henri Bergson wiąże zjawisko czasu z trwaniem, odczuwanym przez część świadomości nazwaną jaźnią głęboką, która żyje wyobrażeniami przynależnymi pamięci, zaś jej życie ujawnia się w „strumieniu świadomości”<sup>9</sup>.

Sigmund Freud z kolei przypisywał nieświadomości rolę dominującą nad świadomością. Procesy zachodzące w świadomości miałyby bowiem swoje nieuświadomiane motywy, które jako takie byłyby nieuchwytnie dla wewnętrznej percepcji podmiotu. Znaczy to, że człowiek – jak pisze Paul Ricoeur – nie jest taki, jakim się postrzega<sup>10</sup>.

Właśnie po Bergsonie i Jamesie pisarze zaczęli prezentować świadomość jako rozszczepioną na szereg wrażeń, płynących zarówno z zewnątrz, jak i z wnętrza, połączonych na zasadzie swobodnych asocjacji w strumień

<sup>8</sup> M. Sükösd, *Wariacje na temat powieści*, przeł. A. Sieroszewski, Warszawa 1975, s. 202.

<sup>9</sup> Por. H. Buczyńska-Garewicz, *James*, Warszawa 1973, s. 59–69; I. Wojnar, *Bergson*, Warszawa 1985, s. 59–78.

<sup>10</sup> P. Ricoeur, „Wyzwanie semiologiczne: problem podmiotu”, przeł. E. Bienkowska (w:) idem, *Egzystencja i hermeneutyka*, Warszawa 1985, s. 246.

wewnętrzny, który płynie często na granicy świadomego i nieświadomego oraz zawiera stany prewerbalne, niekomunikatywne, nie kontrolowane przez intelekt, oddawane bez selekcji i logicznego uporządkowania. Świadomość bohatera jawi się tu więc jako oscylujące między centrum a peryferiami psychiki miejsce biernej percepcji i asocjacji wrażeń. Zerwane są tutaj związki przyczynowo-skutkowe, a postaci tracą zdolność spójnego myślenia i spójnej apercpcji świata zewnętrznego.

Monologii wewnętrzne w *Ulissesie* Jamesa Joyce'a ukazują właśnie świadomość postaci jako mniej lub bardziej uporządkowany potok myśli, wspomnień, postrzeżeń, marzeń, łączących się ze sobą na ogół na zasadzie swobodnych (jak u Molly) czy mniej swobodnych (jak u Stefana) asocjacji.

Podobny charakter ma monolog upośledzonego umysłowo Benjy'ego we *Wściekłości i wrzasku* Williama Faulknera, gdzie nie sposób dostrzec jakiegoś centrum, a bodźce zewnętrzne wywołują u bohatera spontanicznie, wraz z reakcją na nie, wspomnienia związane z reakcjami na podobne bodźce w przeszłości, bez wychwytywania związków przyczynowych.

W prozie Virginii Woolf z kolei najczęstszym sposobem wywoływania treści wewnętrznych jest reakcja na jakieś zjawisko świata zewnętrznego, przy czym przejścia są płynne i niezauważalne. Stąd wrażenie ciągłości między tym, co wewnętrzne, a tym, co zewnętrzne, zacierającej granice świadomości.

Tak opisana jaźń pozbawiona jest podstawy w sensie tego, co jako niezmiennie, leży u podstaw wszelkich zmieniających się jakości. Jedynym świadectwem jej istnienia jest wariabilistyczne trwanie w czasie. Wobec tego postać ukazana w tej prozie określona może być jako asubstancjalna, co stawia pod znakiem zapytania integralność człowieka jako osoby w modelu przez tych pisarzy kreowanym.

## REALIZACJA: „NOUVEAU ROMAN” I JEJ TEKSTUALISTYCZNE KONTEKSTY

W latach sześćdziesiątych pojawił się we francuskiej kulturze nurt myślowy, który można określić mianem *tekstualizmu*. Wspólnym bowiem mianownikiem dla myślicieli, metodologów, teoretyków i artystów tego nurtu było posługiwanie się w działalności poznawczej czy artystycznej modelem tekstu. Związany jest z nim zarówno strukturalizm, jak i jego późniejsze mutacje.

Strukturalizm był początkowo metodologią nauk humanistycznych. Jednak już w ujęciu, jakie zaproponował Claude Lévi-Strauss, zawiera

pewne treści ogólniejszej natury. Metodologia strukturalistyczna bowiem położyła nacisk przede wszystkim na przedmiot i system kosztem podmiotu i realizacji. Stąd podmiot stał się funkcją systemu, nie na odwrót. U Lévi-Straussa język i systemy społecznych zachowań „są wypracowane przez umysł na poziomie myślenia nieuświadomianego”<sup>11</sup>. Struktury zatem, jego zdaniem, decydują o działaniach człowieka.

Inny teoretyk strukturalistycznej metodologii, Michel Foucault, aby stwierdzić, że w miejscu podmiotu sytuuje się coś innego niż on sam, ustanawia metodę badania dyskursu, którą nazywa *archeologiczną*. Przy czym dyskurs ujmuje jako zbiór zachowań, twierdzeń naukowych, reguł określających traktowanie danego przedmiotu czy całej dyscypliny wiedzy<sup>12</sup>.

W celu przywrócenia dyskursu właściwemu dlań rozproszeniu, Foucault postuluje umieszczenie go w pewnym kontekście określonym jako pole wypowiedzi. Pole to jest autonomiczne, a więc nie odniesione do niczego poza sobą samym, zwłaszcza zaś żadnej subiektywności, i anonimowe, a „określa miejsce, jakie mogą zajmować podmioty mówiące”<sup>13</sup>. Tak więc „analiza wypowiedzi dokonuje się (...) bez odniesienia do «cogito». Nie pyta, kto mówi, kto ujawnia się lub ukrywa w tym, co mówi (...)”<sup>14</sup>. Tym, co przejawia się przez dyskurs i ustanawia w nim miejsce podmiotu, jest właściwy danej epoce a nieuświadomiany sposób ujmowania świata, zwany *episteme*.

W rezultacie Foucault ustanawia metodologiczną „śmierć człowieka”. Nauki o człowieku muszą zrezygnować z pojęcia indywidualnego podmiotu, ponieważ zajmują się tym, co sytuuje się poza nim, a co dopiero umożliwia wszelką wiedzę, tj. bezosobowymi strukturami rządzącymi myśleniem<sup>15</sup>.

Najwybitniejszym myślicielem i ideologiem tekstualizmu jest Jacques Derrida. Powołuje się on często na literaturę, a nawet niektóre jego pisma mają paraliteracki charakter. Podkreśla też figuratywny, retoryczny wymiar wszelkiej działalności pisarskiej. Nie interesuje go przy tym literatura wyraziście realistyczna, o wyeksponowanej mimetyczności, czyli taka, która odwołuje się do czegoś poza sobą, co ma przedstawiać, uobecniając zaprezentować, ale literatura odnajdująca fundament w sobie samej,

<sup>11</sup> C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Warszawa 1970 (cyt. za: B. Szymańska, *Co to jest strukturalizm*, Wrocław 1980, s. 35–36).

<sup>12</sup> Por. B. Szymańska, op. cit., s. 42.

<sup>13</sup> M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1977, s. 156.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 156–157.

<sup>15</sup> Można tu wspomnieć jeszcze Jacques’a Lacana i Louisa Althussera.

negująca, wskutek refleksji nad granicami własnych możliwości, ambicje przedstawiania czegokolwiek poza sobą samą. Myśliciel określa literaturę jako „tekstualny labirynt wytapetowany lustrami”<sup>16</sup>. Tak rozumiana literatura nie odsyła do niczego poza czy przed nią, lecz sama jest pismem, które „nic-nie-znaczy”, jest teksturą, czyli odsyła, jako znaczące, do innych znaczących, tj. tekstów, „rozpleniając” w nieskończoność sensy<sup>17</sup>.

Derrida bowiem kwestionuje prezentacyjną, pozbawioną możliwości konstytucji sensu, funkcję pisma i mowy. „Nie istnieje znak lingwistyczny przed zapisem”<sup>18</sup>. Grafemy i fonemy konstytuują, a nie przedstawiają, sensy. Odeślanie więc do „znanego transcendentnego”, tj. pojęcia znanego jako takiego w jego prostej obecności dla myśli i niezależności od języka, przestaje być możliwe<sup>19</sup>. A skoro tak, to „każde znaczone zajmuje również pozycję znaczącego, rozróżnienie na znanego i znaczące – znak – staje się problematyczne”<sup>20</sup>. Ani mowa, ani pismo nie są w stanie uobecnić rzeczy, albowiem sens nie daje się pomyśleć poza znakiem, a ten poza systemem. Pismo jest tylko inskrypcją, która nie uobecnia nic poza sobą samym. Wszelkie odniesienie do jakiegoś początku w postaci podmiotu czy rzeczywistości staje się wobec tego niemożliwe.

Derrida wpisuje się tu w krąg antyhumanistycznej tradycji. Kartezjańskie „cogito” jest bowiem przez niego rozumiane jako obecność, która „staje się obiektywnością o kształcie przedstawienia, idei, jako postaci substancji obecnej dla siebie, w pełni świadomej i pewnej siebie”<sup>21</sup>. Jednak skoro, jak twierdzi, podmiot myślący i mówiący może być obecny dla siebie tylko dzięki grze różni, która choć nieobecna, obecność umożliwia, i skoro podmiot jest wpisany w język, jest funkcją języka, staje się osobnikiem mówiącym tylko wtedy, gdy podporządkuje własną mowę systemowi różnic, warunkujących wszelkie znaczenie w języku, zaś te, choć tworzą znaczenia, same są wobec nich „an-archiczne”, to możemy mówić o prymacie tego, co przed i poza świadomością, nad świadomością samą.

---

<sup>16</sup> J. Derrida, *La Dissémination*, Paris 1972, s. 221 (cyt. za: B. Banasiak, „Cała reszta jest już tylko literaturą. Derridańska wersja końca filozofii”, *Colloquia Communia* 1988, nr 1–3, s. 381.

<sup>17</sup> Por. B. Banasiak, *Cata...*, op. cit., s. 381.

<sup>18</sup> J. Derrida, „Pismo avant la lettre”, przeł. B. Banasiak, *Colloquia Communia*, op. cit., s. 277.

<sup>19</sup> Por. B. Banasiak, „«Tekst jak okiem sięgnąć». Gramatologiczna dekonstrukcja zachodniej metafizyki”, *Colloquia Communia*, op. cit., s. 334.

<sup>20</sup> J. Derrida, „Pozycje”, przeł. B. Banasiak, *Colloquia Communia*, op. cit., s. 291.

<sup>21</sup> B. Banasiak, „«Tekst jak okiem sięgnąć...»”, op. cit., s. 332.

Tak więc u wszystkich tych myślicieli możemy dostrzec prymat systemu w postaci struktury nad świadomością refleksyjną czy przeżywaną. Struktury te sytuują się bowiem poza świadomością, a o ich obecności możemy mówić jedynie na podstawie ich wytworów czy skutków. Człowiek jawi się tu jako mówiąca „pusta przestrzeń”, „wyrwa w porządku rzeczy” (Foucault), bo podmiot ulega „rozproszeniu” (Foucault) lub podlega „wytwarzającej grze różni” (Derrida).

Pewne założenia i konkluzje łączą metodologiczny i filozoficzny strukturalizm z działalnością pisarzy, których twórczość obejmowana jest mianem „nouveau roman”<sup>22</sup>. Byłyby to mianowicie: prymat metodologii, ujęcia przedmiotowego, powierzchni, tekstowości, struktury, ahumanistycznego widzenia, serialności itp. Te wszystkie elementy uprzywilejowane zostają kosztem elementów eksponowanych w literaturze wcześniejszej, a więc fabuły, postaci czy innych składników świata przedstawionego.

W związku z teorią i praktyką „nouveau roman” należy podkreślić przede wszystkim dwie rzeczy: antymimetyczność i antyekspresyjność oraz ustalenie obiektywnego punktu widzenia narracji w subiektywnej świadomości narratora. Dzieło literackie z założenia nie ma odzwierciedlać żadnej zewnętrznej wobec siebie samego rzeczywistości. Stanowić ma natomiast tekst, a więc, według tego rozumienia, składać się ma z ciągu słów-znaków, które nie posiadając referencji, nie wytwarzają żadnego modelu świata, dającego się odnieść do pozaliterackiej rzeczywistości. Znaczenia wytwarzane mają być tutaj poprzez syntaktyczne związki między poszczególnymi elementami tekstu i intertekstualne relacje do innych tekstów. Tak więc mimetyczność literatury zastąpiona zostaje przez jej tekstowość. Wszelkie stosowane w „nowej powieści” zabiegi techniczne mają właśnie służyć burzeniu iluzji obcowania z jakimś innym niż tekst światem, przekonaniu czytelników, że mają do czynienia nie tyle z modelem świata utrwalonym w tekście, co z tekstem jako światem. Wśród technik takich można wymienić rozbudowywanie opisów ponad potrzebę, wychwytywanie podobieństw fikcyjnych zdarzeń czy zacieranie tożsamości bohaterów<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Pomijamy tu w zasadzie rozróżnienie na „nouveau roman” i „nouveau nouveau roman”, a także poszukiwanie w ramach tychże cezur między modernizmem a postmodernizmem. Nie będzie to bowiem dla prezentowanych rozważań istotne.

<sup>23</sup> Por. na ten temat: T. Cieślukowska, „Nouveau roman”, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 1975, z. 2; H. Markiewicz, „Postać literacka” (w:) idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 148; L. Budrecki, „Claude Simon i neoawangarda”, *Literatura na Świecie* 1986, nr 11–12, s. 7.



Postać literacka jest podporządkowana zasadom tekstowej wytwórczości i jako taka traktowana instrumentalnie. Jej prezentacja służyć ma bowiem również rozbijaniu iluzji mimetyczności. Początkowo przede wszystkim przez zacieranie tożsamości, co nie pozwala odnieść jej do osób znanych czytelnikowi z życia codziennego. Skoro zaś tożsamość ustala się zwykle na podstawie imienia, to zostanie ono zastąpione przez zaimki osobowe (np. N. Sarraute *Czy słyszy pan te śmiechy?*, C. Simon *Georgiki*), symbole literowe (np. A. Robbe-Grillet *Zaluzja*, C. Simon *Bitwa pod Farsalą*), ewentualnie imiona tworzone będą z jednego wyrazu za pomocą anagramu (np. A. Robbe-Grillet *Dżin. Czerwona wyrwa w bruku ulicznym*). Aby zaś całkowicie uniemożliwić identyfikację postaci, można to samo nazwisko nadawać różnym postaciom, bądź wprowadzać różne postacie pod tym samym nazwiskiem, a także przypisywać postaci sprzeczne atrybuty (np. A. Robbe-Grillet *Dom schadzek*) czy stawiać pod znakiem zapytania jej status ontyczny w ramach przedstawionego świata (np. A. Robbe-Grillet *W labiryncie*). Ostateczną konsekwencją takich zabiegów będzie wyeliminowanie postaci w ogóle (np. Ph. Sollers *H*).

W efekcie, w związku z dezintegracją postaci, mamy przesunięcie i ustalenie punktu obserwacji w świadomości narratora. Najważniejsza więc staje się perspektywa tego, kto opowiada. W jej ramach można zauważyć zespolenie konwencji monologu wewnętrznego z narracją neutralną, co daje obiektywizm opisu przy subiektywnym punkcie obserwacji.

I tak, zdaniem Alaina Robbe-Grilleta, literatura nie jest mimetyczna, nie służy bowiem konstruowaniu interpretujących modeli rzeczywistości. Wskutek asemantyczności rzeczy samych jest to niemożliwe<sup>24</sup>. Pisarza interesuje więc rzeczywistość nie poddana jeszcze znakowej interpretacji, a więc nie obciążona nadawanymi jej przez człowieka znaczeniami<sup>25</sup>.

Pisarz odrzuca wobec tego analizę psychologiczną, która wiązałaby się z postawą antropocentryczną. Zamiast tego kreuje narratora, który

<sup>24</sup> A. Robbe-Grillet pisze: „Wszystko w nim (tzn. świecie rzeczy – D.B.) jest znakiem; ale nie znakiem czegoś innego, czegoś bardziej doskonałego, usytuowanego poza naszym zasięgiem, tylko znakiem samego siebie, znakiem tej rzeczywistości, która oczekuje by ją odkryć”.

A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* (cyt. za: A. Milecki, „Wokół powieści nowej. Eksperyment prozatorski A. Robbe-Grilleta a filozofia fenomenologiczna”, *Przegląd Humanistyczny* 1986, nr 3/4, s. 129).

<sup>25</sup> A. Robbe-Grillet odrzuca „tradycyjny” humanizm związany jego zdaniem z postawą antropocentryczną, tj. relatywizowaniem świata do człowieka i postuluje humanizm „nowy”, gdzie świat nie jest już projekcją człowieka. Por. M. Głowiński, „«Nouveau roman» – problemy teoretyczne”, *Pamiętnik Literacki* 1964, z. 3, s. 305–306.

staje się podłożem percepcji i organizacji opisywanej rzeczywistości. Narrator taki jest bliżej niesprecyzowanym centrum opisu o trudnej do ustalenia tożsamości. Opis podawany jest jako zobiektywizowany, tzn. rzeczom nie nadawane są aprioryczne znaczenia, ale przybiera subiektywną perspektywę, wszelkie bowiem zmiany sytuacji, takie jak: zmiana pozycji wobec innych ludzi, zmiana położenia w czasie i przestrzeni, zmiana usytuowania we własnym świecie wewnętrznym, powodują także zmiany w obrębie narracji<sup>26</sup>.

W *Żaluzji*<sup>27</sup> Robbe-Grillet kreuje narratora, który określony jest przede wszystkim przez punkt, z którego obserwuje kobietę i spotykającego się z nią mężczyznę. Narrator ten ma z jednej strony cechy narratorów trzecioosobowych (anonimowość, pozorna bezosobowość), ale z drugiej strony jego percepcja ograniczona jest w sposób sugerujący, że przynależy on do świata przedstawionego, co z kolei jest cechą narratorów pierwszoosobowych. Świat bowiem, który opisuje, jest postrzegany przez pryzmat jego sytuacji czasowo-przestrzennej i wewnętrznej. Percepcja poszczególnych stanów opisywanego świata, zachodząca w czasie i przestrzeni, zastępuje uporządkowanie przyczynowo-skutkowe tradycyjnego toku fabularnego.

Owa postać obserwatora jest postacią bez imienia, bez oblicza, jest „pustką w sercu świata, próżnią wśród przedmiotów”<sup>28</sup>. I jeżeli nawet tytuł sugeruje nam możliwość odnalezienia w tym miejscu jakiejś zazdrości (*jalousie*), to wydaje się ona pozbawiona właściwej jej emocjonalności, a zredukowana do śledzenia i podglądania.

O ile w *Żaluzji* układ zdarzeń można jeszcze zrekonstruować, to procedura ta w odniesieniu do *Domu schadzek*<sup>29</sup> wydaje się nie na miejscu. Narrator, choć mówi o sobie w pierwszej osobie, a jego percepcja jest ograniczona przez punkt obserwacji (np. nie widzi, na co patrzy inna postać) czy możliwość odbioru wrażeń (np. ciemność w parku), wie jednak o zdarzeniach, w których nie uczestniczy jako świadek.

Właściwie nic w tej powieści nie jest pewne (poza tym, że jest to ciąg słów-znaków), podobnie bowiem jak wątpliwy jest status narratora, wątpliwy jest też status świata, o którym się opowiada, oraz

<sup>26</sup> Por. M. Głowiński, „Powieść jako metodologia powieści” (w:) idem, *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, Warszawa 1968, s. 108.

<sup>27</sup> Por. przekład polski: A. Robbe-Grillet, *Żaluzja*, przeł. M. Zdenowicz, Warszawa 1975.

<sup>28</sup> M. Głowiński, „Powieść...”, op. cit., s. 113.

<sup>29</sup> Por. przekład polski: A. Robbe-Grillet, *Dom schadzek*, przeł. W. Bieńkowska, Warszawa 1967.

status pojawiających się postaci. Narracja rozwija się jakby spiralnie. Motywy i epizody powtarzają się, sugerując podejmowanie opowieści na nowo, przy czym dodawane są nowe szczegóły. Tak jakby ktoś zaczynał tę samą opowieść wciąż od nowa.

Poszczególne epizody, podobnie jak w monologach wewnętrznych prozy „strumienia świadomości”, łączą się na zasadzie swobodnych asocjacji. Ten sposób opowiadania ma związek z niemożnością określenia statusu przedstawianych zdarzeń i postaci. Nie wiemy bowiem, czy zdarzenia rozgrywają się na scenie teatru w Niebieskiej Willi czy poza nią, czy postaci są tylko aktorami czy nie (np. kiedy Laura i sir Ralf stojąc naprzeciw siebie, wymieniają krótkie zdania, co – okazuje się – ma miejsce na scenie), czy postacie wyobrażone są na rysunkach i zdjęciach ilustrowanego magazynu czy poza nimi, czy chińska dziewczyna jest wyobrażona na pierścieniu grubasa czy istnieje też poza nim. Aż w końcu, żeby czytelnik nie miał już złudzeń co do możliwości tradycyjnego sposobu lektury, narrator rzuca: „Gdy skrytka znajdowała się w tym pokoju, koperta byłaby od dawna schowana, pomyślała dziewczyna, myśli lady Awa, mówi grubas o czerwonej twarzy, który właśnie opowiada tę historię swojemu sąsiadowi na widowni małego teatru” (s. 93).

Wątpliwości co do tożsamości postaci i ich statusu wynikają też z określenia jednej osoby różnymi imionami (lady Awa, Ewa Bergman, Jacqueline, Eve, Laura, Loraine) czy wprowadzania postaci bliźniaczych. Nie bardzo również wiadomo, kim jest Johnson-Amerykanin z portugalskim paszportem z Macao, zwłaszcza że wydaje się on tożsamy z sir Ralfem Johnsonem-Anglikiem. Najbardziej wieloznaczna jest natomiast postać Edwarda Mannereta: czy jest on postacią ze sceny teatralnej („Aktor, który gra rolę Mannereta, siedzi w fotelu przy biurku” (s. 56)), czy jest niejakim „Starym” – lekarzem, chemikiem, narkomanem, nekrofilem, czy też postacią z rysunku, malarzem, agentem komunistów. Wątpliwe są także okoliczności jego śmierci: czy został zamordowany, czy popełnił samobójstwo. Tym bardziej że podobne wątpliwości dotyczą śmierci Georges’a Marchata czy Marchanta. W końcu, aby i tu czytelnik nie miał złudzeń, narrator powiada: „Manneret bierze z początku Johnsona za swojego syna, bierze go za Georges’a Marchat czy Marchant, bierze go za pana Czanga, bierze go za sir Ralfa, bierze go za króla Borysa” (s. 186).

Tak więc nie wiadomo w zasadzie, kto opowiada, a kto „jest opowiadany”. Jediną rzeczą pewną jest samo opowiadanie, wypowiedzenie czy

też zapisywanie słów, które tworzą tekst nieodniesiony ani do jakiegoś zewnętrznego wobec niego opowiadacza, ani do jakiegoś poza nim świata.

Tak rozumiany tekst jest też punktem dojścia dla Claude'a Simona. Uważa on, że „ponieważ nic, poza apriorycznym zajęciem stanowiska nie pozwala nam stwierdzić, czy świat ma sens, czy jest absurdalny, dlaczegożby nie spróbować zadowolić się tu pewnością, jeszcze zresztą bardzo względną, że po prostu świat jest”<sup>30</sup>. Konsekwencją tego jest przekonanie o nieodtwarzalności świata za pomocą literatury. To bowiem co nas otacza, jest ciągłym ruchem, nieustanną przemianą, bez żadnej substancji.

W powieści *Droga przez Flandrię*<sup>31</sup> mamy kilka wątków dość luźno związanych z osobą narratora Georges'a i łączących się ze sobą na zasadzie swobodnych asocjacji. Występuje tu też, charakterystyczny dla „nowej powieści”, narrator pierwszoosobowo-trzecioosobowy, przy czym trzeba od razu zauważyć, że opowiada nie tylko Georges. Włączają się bowiem także inni narratorzy: Blum i Iglesias. Narracja przypomina monologii z prozy „strumienia świadomości”, jako treściowo związana z płynną materią pamięci. Opowiadanie oscyluje między czasem przeszłym a teraźniejszym. Czas przeszły to przede wszystkim wspomnienia: z dalekiej przeszłości przywołana jest śmierć przodka Georges'a; bliższe są wspomnienia z dzieciństwa, obrazy z parady i wyścigów; najobszerniejsze zaś są dzieje kilku błąkających się żołnierzy rozbitego pułku kawalerii, noc w wagonie dla więźniów. Teraźniejszość to obrazy z nocy spędzanej z kobietą. Wątki te, uzupełnione o wspomnienia Iglesiasa dotyczące romansu z Korynną de Reixach i wyścigów konnych, przechodzą płynnie jeden do drugiego na zasadzie myślowych, słownych i wizualnych asocjacji. Tekst jest pozostawiony jakby sam sobie. Asocjacje i analogie warunkują powstawanie opowiadania.

Niejasna jest w powieści sprawa tożsamości Reixacha. Początkowo spotykamy się z postacią kapitana de Reixacha, który ginie w bezsensowny sposób, tak że jego śmierć ma pewne cechy samobójstwa. Żołnierze wiedzą, iż jego żona zdradzała go z byłym dżokejem, a obecnym jego podkomendnym Iglesiasiem. Ale ostatni opis tej śmierci sugeruje, że zdradzonym mężem był brat kapitana. Poza tym nazwisko Reixach nosi też Georges, a także, obecny we wspomnieniach, jego przodek, który w czasie

---

<sup>30</sup> C. Simon, „Le romancier et la politique”, *L'Express* 1963, nr 632, s. 26 (cyt. za: M. Głowiński, „«Nouveau roman»...”, op. cit., s. 307).

<sup>31</sup> Por. przekład polski: C. Simon, *Droga przez Flandrię*, przeł. W. Bieńkowska, Warszawa 1982.

rewolucji wyrzekł się tytułu szlacheckiego. Konwent powierzył mu dowództwo wojsk w Hiszpanii, ale został on tam pokonany. Wskutek tego miał popełnić samobójstwo. Jednak, jak domniemuje Blum, mógł on też zabić się z powodu niewierności żony, która zdradzała go z mastalerzem, ewentualnie zostać przez niego zabity. Tak więc rysuje się tu paralelizm losów Reixachów, aż w końcu dochodzi do utożsamienia tych postaci, co powoduje rozproszenie się ich osobowości w tekście.

Dla Simona charakterystyczne jest właśnie położenie nacisku na tekstualność, a co za tym idzie materialność i powierzchniowość (areferencyjność) prozy. Mamy tu odwołanie się do materialistycznej koncepcji „znaku” – inskrypcji, nie odsyłającego do niczego poza sobą. Rezultatem jest unicestwienie postaci w splotach tekstury.

O ile ideologia tekstualna była dla Robbe-Grilleta czy Simona punktem dojścia, to dla teoretyków i twórców związanych z periodykiem *Tel Quel* stanowi już punkt wyjścia. Teoretycy i praktycy – wymienić tu można Jeana L. Baudry’ego, Julię Kristewę, Jeana Ricardou, Philippe’a Sollersa czy Jeana Thibaudeau – przeciwstawili się tradycyjnemu ujęciu literatury jako przedstawienia i ekspresji, ponieważ, jak sądzili, nie jest ona w stanie przekazywać treści czy sensów pierwotnych względem samych struktur językowych, a to dlatego – jak przyjęli za Derridą – że sama jako system znakowy tworzy swoje znaczenia. Proces pisania jawi się wobec tego jako „wieloliniowa gra”, która „nakreśla szereg przekształceń znaczących”, rozwijających się bez udziału podmiotu (Sollers)<sup>32</sup>. Literatura więc jest „beprzedmiotowym przedstawieniem przedstawienia” (Ricardou)<sup>33</sup>.

W twórczości pisarzy *Tel Quel* tekst, który jest wytwarzany (przynajmniej w założeniu) na bazie autonomicznych i wewnętrznych zasad produkcji tekstowej: analogii, anagramu, różnicy i powtórzenia, nie potrzebuje więc żadnego „pierwszego poruszyciela” w postaci autora. Nie potrzebuje też żadnego źródła opowieści w postaci narratora, żadnej zasady organizacji zdarzeń w postaci fabuły, ani też żadnego centrum przebiegu wydarzeń w postaci bohatera. Jakikolwiek więc postaci przestają być istotne. Zresztą w takich utworach, jak *H Sollersa*, *Nauka o rzeczach* czy *Bitwa pod Farsalą* Simona, trudno je nawet wyodrębnić i zidentyfikować. Tekst staje się jakby swoistym „perpetuum mobile”, nie

<sup>32</sup> Ph. Sollers (cyt. za: S. Pazura, „Tekstualna rewolucja «Tel Quel», czyli teatr przekątnej”, *Studia Estetyczne* 1972, t. 9, s. 325).

<sup>33</sup> J. Ricardou (cyt. za: R. Nycz, „Literatura postmodernistyczna a mimesis” (w:) idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 182).

ma bowiem początku ani końca. Co więcej: jako ciąg materialnych „znaków”-inskrpcji jest areferencyjny, tj. nie mówi o niczym innym poza własnym istnieniem. Jest *doskonale ahumanistyczny*.

## TRANSFORMACJA: AMERYKAŃSKA POWIEŚĆ POSTMODERNISTYCZNA I ENTROPIA

Również w literaturze amerykańskiej postmoderny dokonuje się redukcja koherentnej i w miarę możliwości całościowo opisanej osobowości postaci literackiej. Tutaj jednak opiera się to na innych nieco przesłankach.

Mianowicie twórcy i teoretycy tego nurtu zakładają, że rzeczywistość jest wielowymiarowa, utworzona z nieskończonej ilości form i jako taka nie daje się ująć w spójny logicznie system. Światem takim rządzi raczej przypadek niż jakiegokolwiek, np. celowościowe, uporządkowanie. Dla oddania absurdu tak rozumianej rzeczywistości nieadekwatne zdają się formy wypracowane przez literaturę opartą na „mimesis”, gdzie zakłada się istnienie jakiejś porządkującej zasady już na poziomie rzeczywistości. Nowa powieść w miejsce tradycyjnej fabuły, jednolitego punktu widzenia, analizy psychologicznej postaci, wprowadza elementy wolnej gry, fabularnej zabawy, fabulację, tj. „elementy cudowności, fantastyczności zmniejszającej prawdopodobieństwo, a uwypuklającej umowność przedstawionego świata”<sup>34</sup>. Występuje tu właściwie swoista quasi-mimetyczność na usługach fikcjonalizacji rzeczywistości.

Podstawową kategorią stosowaną do opisu rzeczywistości jest tutaj *entropia*. Również postacie mogą być ukazywane jako jej podlegające „układy izolowane”: „przyjmują coraz mniejsze dawki informacji, bodźców zmysłowych, nawet pożywienia, w rezultacie czego poczucie ich własnej entropii zwiększa się i jest następnie przenoszone na otaczający świat”<sup>35</sup>.

Taką sytuację mamy na przykład w *Zestawie do śmierci* Susan Sontag<sup>36</sup>. Wydarzenia w tej powieści są majaczeniami sennymi bohatera między próbą samobójstwa a śmiercią. Mamy tu więc obraz rozpadania się świadomości w momencie poprzedzającym całkowite unicestwienie.

<sup>34</sup> A. Kopcewicz, M. Sienicka, *Historia literatury Stanów Zjednoczonych w zarysie. Wiek XX*, Warszawa 1982, s. 379.

<sup>35</sup> T. Tanner, „Entropia”, przeł. Z. Lewicki (w:) *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wyb. i wst. Z. Lewicki, Warszawa 1983, s. 215.

<sup>36</sup> Por. przekład polski: S. Sontag, *Zestaw do śmierci*, przeł. A. Kołyszko, Warszawa 1989.

Ów rozpad obejmuje nie tylko świadomość postaci, ale i to, co ją otacza. Duduś, jak nazywa się bohater, odczuwa, że wszystko się wali, wszystko staje się nieprzewidywalne, spada energia. „To rozpływanie się wszystkiego odkłada się w świadomości Dudusia, podważa jego najdrobniejsze nawet czynności” (s. 9). Stopniowo przenosi się na jego wygląd zewnętrzny, który zaczyna zdradzać jego fizyczny bezwład. Następnie ogarnia wygląd miasta. Zmienia się też pogoda: zaczyna padać śnieg, narasta szaruga. Jednocześnie kurczy się przestrzeń: pojawiają się obrazy świata jako tunelu. Mieszkanie, gdzie Duduś zadomowił się z Hester, i które przestał opuszczać, „poniekąd się kurczy”. Narasta równocześnie nieporządek. Przy tym „coraz mniej widać”. Wreszcie Duduś przestaje mówić i przyjmować posiłki.

Hester, dziewczyna uwiedziona przez Dudusia w pociągu, dostrzega u niego skłonność do samozniszczenia. W końcu bohater „uświadamia sobie, z lodowatą, zdumiewającą wyrazistością, że zmierza prosto ku śmierci” (s. 307). Kiedy wchodzi do tunelu, pojawiają się obrazy sugerujące narastanie entropii: „Znow wkroczył w zagmatwaną, zatłoczoną przestrzeń” (s. 335), „...bałagan rośnie, a gmatwanina tak się zagęszcza, że nawet jedna osoba nie da rady się przecisnąć” (s. 337). W końcu świadomość Dudusia zmienia się w „układ izolowany”: „Śmierć = absolutne zamknięcie we własnej głowie” (s. 345).

U Johna Bartha niektóre postacie dotknięte są dziwną chorobą zwaną „cosmopsis”, która polega na niemożności dokonania wyboru w sytuacji nieskończonej ilości możliwości. Każdy wybór byłby właściwie bezcelowy, ponieważ możliwości (role, poglądy, wartości) jako spolaryzowane znoszą się. Bohatera ogarnia wobec tego egzystencjalny bezwład. Niemożność wejścia w jakąkolwiek rolę, a więc wyboru którejs z nich wskutek niemożności podjęcia decyzji, powoduje stan, w którym określenie tożsamości staje się niemożliwe.

Na taką chorobę cierpi bohater-narrator *Końca drogi*<sup>37</sup>, Jacob Horner. Wskutek niemożności dokonania wyboru, wejścia w jakąś rolę, ma on poczucie własnego nieistnienia: „ja byłem Nierozumem albo Niebytem” (s. 150), co potwierdzają także inne postacie: „Myślę, że ty w ogóle nie istniejesz. Za wiele jest tych twoich «ja»” (s. 78).

Jacob Horner poddany jest przez napotkanego przypadkiem psychoanalityka terapii, która polega na tzw. Mitoterapii, czyli na wcielaniu się pacjenta w podsuniętą rolę. Doktor sądzi właśnie, że „wybierać znaczy

<sup>37</sup> Por. przekład polski: J. Barth, *Koniec drogi*, przeł. A. Słomianowski, Warszawa 1971.

istnieć: tak dalece, że jeśli nie wybierasz, nie istniejesz” (s. 95). Terapia ma na celu uświadomienie istnienia przez dokonanie wyboru. Opiera się na przesłance, że egzystencja poprzedza esencję. Każdy człowiek więc może wybierać i zmieniać swoją esencję. Każdy może stać się fabulatorem własnej życiowej historii.

Zatem w wizji psychoanalityka rzeczywistość przybiera charakter powieściowego świata. Życie utożsamia się z fabułą. Stąd granice realnego i przedstawionego świata ulegają zatarciu. Mitoterapia jawi się więc jako rodzaj pisania, które ma prowadzić do uspoźnienia osobowości przez odnalezienie jakiegoś centrum związanego z określoną rolą. Nie jest to jednak możliwe, mitoterapia bowiem nie jest w stanie takiej funkcji spełniać. Na poziomie metatekstowym można odczytywać te zmagania jako niemożność wykreowania spójnej, antropomimetycznej postaci literackiej.

#### ZAMKNIĘCIE: SAMUEL BECKETT I EGZYSTENCJALNA PARABOLA „ŚMIERCI CZŁOWIEKA”

Ostateczne artystyczne konsekwencje z zachwiania się antropocentrycznego modelu świata wyciągnął Samuel Beckett. Osobowość jego postaci jest stopniowo redukowana. Egzystencja ich ograniczana jest do podstawowych funkcji biologicznych albo do samej świadomości czy tylko do głosu świadczącego o jej istnieniu.

Tytułowy bohater *Molloya*<sup>38</sup> wyrusza na poszukiwanie matki, która, jak dowiadujemy się na początku monologu, umarła. Już zanim rozpoczął wędrówkę, mówi o sobie: „...nie mam już zbyt wiele energii. (...) Jeszcze ten raz, potem jeszcze raz, myślę, potem będzie koniec, myślę, także z tym światem. (...) Wszystko się zaciera, jeszcze trochę, a oślepnę. (...) Już nie działam. Niemieję też i hałasy słabną. (...) tym razem uda mi się na pewno, potem może jeszcze raz, a potem będzie koniec” (s. 5–6).

Swoje działanie podejmuje bohater nie tyle z własnej woli, co z nakazu jakiegoś wewnętrznego głosu. W miarę upływu czasu jego możliwości ruchowe stają się coraz mniejsze: najpierw jedzie rowerem, później porusza się o kulach, by w końcu zacząć się czołgać. Molloy zmierza zatem do unieruchomienia. Poszukiwanie matki jest próbą odnalezienia stanu pierwotnego niezróżnicowania, dążeniem do ostatecznego rozproszenia energii życiowej w czymś wobec istnienia własnego pierwotniejszym.

<sup>38</sup> Por. przekład polski: S. Beckett, *Molloy*, przeł. M. Leśniewska, Kraków 1983.



Jego śladem wyrusza Moran, który też już na początku mówi o sobie: „Ze mną już koniec” (s. 98). Mimo że idzie on tą samą drogą i spotyka tych samych ludzi, nie jest z nim tożsamy. Właściwie nie zna nawet dobrze jego imienia (Molloy czy też Molloz). Chociaż Moran znał Molloya osobiście, informacje na jego temat ma nader skąpe, ograniczające się do sposobu jego poruszania się w przestrzeni. Natomiast cel tych ruchów, jego wędrówki pozostaje nieznany.

A zatem tożsamość Molloya zaczyna się zacierać. W końcu zaś Moran upodabnia się zewnętrznie, choć nie traci poczucia własnej tożsamości, do Molloya. Pod koniec swojego monologu informuje, że porusza się o kulach. Tak więc można przyjąć, że zmieniający się wygląd zewnętrzny przeczy wewnętrznemu poczuciu. Następuje tu bowiem utożsamienie może nie tyle osobowe, ile egzystencjalne. Mimo że Molloy i Moran to dwie różne osoby, ich los czy egzystencja są tożsame. Jednak sprzeczność między wnętrzem i zewnętrzem ludzkiej egzystencji będzie się u Becketta pogłębiała, aż doprowadzi do rozpadu: „...moje ciało świetnie sobie radziło beze mnie”<sup>39</sup>.

W powieści *The Unnamable*<sup>40</sup> o istnieniu jakiegokolwiek świadomości świadczy już tylko sam akt wypowiedzi. Właściwie istnienie czy nieistnienie podmiotu monologu uwarunkowane jest przez mówienie. Mimo że w monologu pojawiają się pewne imiona (Basil, Mohood, Worm, Moran, Mercier, Malone), to w zasadzie są one projekcją rozpadającej się stopniowo jaźni.

Także wszystko inne, co pojawia się w świadomości, zyskuje wyłącznie językowy sposób istnienia. Początkowo jednak mamy sugestię odbioru pewnych wrażeń. Pojawia się światło. Podmiot ma poczucie własnego ciała, np. czuje płynące łyzy, ale nie jest mimo to nawet pewien, czy jest ubrany. Stopniowo te możliwości poznawcze go opuszczają. Jego usta zamieniają się w ekspandującą dziurę, z której wyłaniają się i w którą zapadają słowa. W końcu słowa wypełniają wszystko („the words are everywhere” (s. 355). Intensywna pierwotnie działalność poznawcza, wobec niemożności rozstrzygnięć, załamuje się.

Monolog wewnętrzny, który w założeniu miał udostępniać dla poznawczej penetracji wnętrze postaci, tutaj załamuje się w tejże funkcji: „I, of whom I know nothing...” (s. 276). Mianowicie jego funkcja po-

<sup>39</sup> S. Beckett, „Z zarzuconego dzieła”, przeł. A. Libera (w:) idem, *Pisma prozą*, Warszawa 1982, s. 17.

<sup>40</sup> Por. S. Beckett, „The Unnamable” (w:) *The Beckett Trilogy*, London 1980.

znawcza wyraźnie zastępowana jest przez właściwą dla literackiej konwencji funkcję kreacyjną. Wypowiadający przecież zyskuje swoje istnienie wyłącznie dzięki mowie. Słowa pozbawione są odniesienia poza dawaniem świadectwa trwania rozpadającej się jaźni. Monologujący nie panuje nad słowami. To one właściwie go posiadają. Pojawia się też groźba zamknięcia.

Ktoś więc wypowiada słowa. Układający się z tych słów monolog nie tylko świadczy o istnieniu owego kogoś, ale też, a może przede wszystkim, to istnienie ustanawia. W ten sposób słowa uzyskują absolutną władzę nad monologującym. Rozpad jaźni znajduje swój wyraz w rozkładzie mowy. Ale jednocześnie rozkład mowy doprowadza do rozpadu jaźni. Mamy tu swoisty efekt lustrzanych odbić. Następuje zamknięcie w mowie, totalna zależność od języka. Można uznać, że monologujący ma swoje bycie wyłącznie w języku. Trudno o trafniejszą parabolę świadomości współczesnego człowieka Zachodu.

*The Unnamable* kończy się świadectwem zarówno niemożności, jak i przymusu mówienia. Rozpadanie się jaźni i zredukowanie funkcji semantycznej mowy do wskazywania na ów rozpad, a także samozwrotne odniesienie do rozkładu tej mowy, prowadzi w końcu do kresu opowieści. Można więc zaryzykować tu tezę, że w tej właśnie powieści technika monologu wewnętrznego znalazła swoje spełnienie. W *Nieruchomo*<sup>41</sup> monolog przybierze już charakter bezosobowy.

W tekstach ostatnich postaci sprowadzone są przez Becketta do roli figur w alegorycznych „żywych obrazach”, odniesionych do sytuacji egzystencjalnej człowieka (np. białe, nieruchome, nagie ciało ludzkie, wielkości metra, umieszczone w prostopadłością twarzą do jednej ze ścian, poruszające się i wydające od czasu do czasu jakieś nieokreślone dźwięki – *Dzyń*<sup>42</sup>). Kiedy indziej prezentowany jest opis bezpodmiotowo traktowanych sytuacji czy działań (dotykanie, patrzanie, nasłuchiwanie – *Nieruchomo*).

W *Na zakończenie raz jeszcze*<sup>43</sup> Beckett „głosi zmierzch człowieka jako rodzaju, jako danej formy bycia”<sup>44</sup>. Postać jest tutaj już tylko trudną do wyodrębnienia z tła figurą: „Tam, w końcu, tak samo szary, niewidoczny żadnym okiem, stoi, sztywno, pośród swych ruin, wygnany” (s. 92).

<sup>41</sup> Por. S. Beckett, „Nienazywalne” (w:) idem, *Pisma...*, op. cit.

<sup>42</sup> Por. S. Beckett, „Dzyń” (w:) idem, *Pisma...*, op. cit.

<sup>43</sup> Por. S. Beckett, „Na zakończenie raz jeszcze” (w:) idem, *Pisma...*, op. cit.

<sup>44</sup> A. Libera, „Kosmologia Becketta” (w:) S. Beckett, *Pisma...*, op. cit., s. 92.

Figura ta wyodrębniona jest z tła po to tylko, żeby mógł być pokazany jej koniec: „Ostatnia zmiana, w końcu, wygnany pada, plecami do nieba, pada jak bryła, jak posąg. (...). Teraz żadne już oko nie odróżnia go, zmieszanego z ruinami, zmieszany z pyłem, pod niebem opuszczonym przez jego hieny. (...) nigdy nie zdołasz już się podnieść” (s. 94–95).

## WNIOSKI

Mimo że materiał przedstawiony w powyższej prezentacji potraktowany został wybiórczo, można jednak mieć nadzieję, iż proces postępującej dekompozycji postaci literackiej we współczesnych nurtach powieści współczesnej został ukazany wystarczająco wyraziście.

Proces ten najpełniej uwidacznia się we francuskim tekstualizmie, którego artystyczną realizacją jest „nowa powieść”, zwana też antypowieścią.

Tendencje tam rozwinięte nasilają się w postmodernistycznej powieści amerykańskiej. Chodzi tu zwłaszcza o wykorzystywanie literatury w celu fikcjonalizacji rzeczywistości<sup>45</sup>. Postulowane jest mianowicie zacieranie granicy między fikcją a rzeczywistością. Na przykład według Raymonda Federmanna „literatura (...) ma ujawniać (...) fikcyjność (fikcjonalność) samej rzeczywistości”<sup>46</sup>.

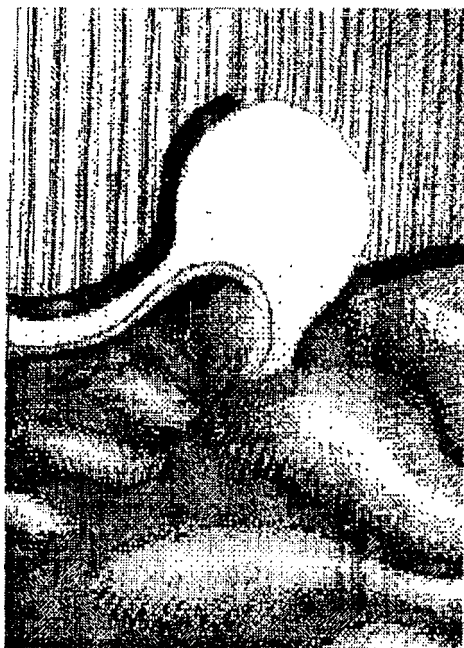
Można by zatem wysnuć wniosek, że mamy tutaj raczej nie tyle mimetyczne przedstawienie rozpadu podmiotu, ile raczej „pisanie” tego rozpadu czy nawet stymulowanie go u potencjalnych odbiorców. Być może też pod pozorem autotelicznej autonomizacji literatury nadal jest splecany polityczny serwitut awangardy. Jedynym bowiem polem rewolucyjnej walki pozostała już tylko ludzka świadomość. Jest to swoista rewolta w sferze reprezentacji<sup>47</sup>. Zdaniem jednego z tekstualistów – Jac-

<sup>45</sup> Por. G. Graff, „Jak nie należy mówić o fikcji”, przeł. G. Cendrowska, *Pamiętnik Literacki* 1983, z. 3, s. 365–374.

<sup>46</sup> B. Baran, *Postmodernizm*, Kraków 1992, s. 158.

<sup>47</sup> O utajonym dydaktyzmie w literaturze współczesnej pisze G. Graff, op. cit., s. 358–365. O politycznych związkach awangardy pisano też już wielokrotnie. Por. np. G. Gazda, *Awangarda. Nowoczesność i tradycja*, Łódź 1987; G. Gazda, „Awangarda” (w:) *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej i in., Wrocław 1992; S. Pazura, op. cit. Warto przytoczyć opinię R.W. Kluszczyńskiego: „...zamiar budowy nowego społeczeństwa, dostosowanego do potrzeb ludzi, którzy będą w nim żyć, ustępuje miejsca programowi formowania ludzi dostosowanych do nowego społeczeństwa”. R.W. Kluszczyński, *Awangarda. Rozważania teoretyczne*, Łódź 1997, s. 61. Cele artystów awangardowych można więc rozpatrywać w kategoriach planowanego „prania mózgu” przez sztukę.

quesa Derridy – „pismo będące dotąd instrumentem panowania może być też medium emancypacyjnej aktywności”<sup>48</sup>. Jako przedmiot troski awangardy jawi się zatem nie tyle sztuka i poszukiwanie w niej nowych form wyrazu, co paraartystyczna działalność na rzecz „nowego wspaniałego świata”. Można też za Erichem Kahlerem uznać, że „ostatecznym celem, jaki ruchy te (awangardowe – D.B.) pragną osiągnąć, jest totalny rozkład koherencji, a tym samym rozmysłny, to znaczy celowy, rozkład świadomości”<sup>49</sup>. Nowa utopia konkretyzuje się więc jako pewien stan regresu do chaosu, pierwotnego niezróżnicowania. Stąd tendencje destrukcyjne i auto-destrukcyjne widoczne w samej sztuce.



<sup>48</sup> W. Lorenz, *Hegel i Derrida. Filozofia w wersji radykalnej*, Warszawa 1994, s. 229.

<sup>49</sup> E. Kahler, „Dezintegracja form w sztuce”, przeł. W. Niklas, (w:) *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. 1, wyb. S. Morawski, Warszawa 1987, s. 212.