

Teksty Drugie 1994, 2, s. 7-27



Tropy „ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia

Ryszard Nycz

Szkice

Ryszard Nycz

Tropy „ja”

**Koncepcje podmiotowości w literaturze
polskiej ostatniego stulecia**

Wyjaśnienia wstępne

Dzieje podmiotowości w literaturze XX wieku to, jak wiadomo, kwestia tyleż podstawowa, co trudna; trudna głównie z powodu wielostronnego powiązania (w sensie determinacji bądź przynajmniej korelacji) tej kategorii nie tylko z problematyką teoretycznoliteracką, lecz i innych dyscyplin – przede wszystkim językoznawstwa, psychologii i filozofii. Historyczne sposoby ujawniania subiektywności w literaturze okazują się wykładnikiem nie tylko uznawanej koncepcji podmiotu (o często zawitym filozoficznie i psychologicznie rodowodzie), lecz także pojmowania roli języka oraz realizowanej strategii ustrukturywania i semantycznej budowy dzieła literackiego (zauważmy dla przykładu: odrzucenie koncepcji tekstu jako autonomicznej, samoregulującej się organicznej całości wydaje się logicznie spójne z odrzuceniem przekonania o trafności romantycznej koncepcji podmiotu jako odrębnej, niezależnej i trwałej jaźni). Co więcej, występowanie owej korelacji między koncepcjami podmiotu i tekstu wydaje się iść w parze z istnieniem wyraźnej współzależności między teoretycznym rozpoznaniem statusu podmiotu w literackim tekście

a uznawaną metodyką jego odczytania lub interpretowania (by zilustrować tę interferencję — dość przywołać znamienne uwagę Barthesa: „skoro oddalony został Autor, żądanie «odszyfrowania» tekstu staje się zupełnie nieuzasadnione”¹).

Ogólnie biorąc zatem, próba rozważenia tego pozornie wąskiego problemu zmusza do uwzględnienia generalnych powiązań między światopoglądowymi przesłankami immanentnych poetyk a metodologicznymi podstawami literaturoznawczych teoryj. I jedno, i drugie interesują mnie tu jedynie jako wykładnik wspólnej historyczności, przejaw regularności „średniego zasięgu”, przebiegających w ramach danych faz formacji ponad poszczególnymi dyscyplinami — ogólnie biorąc jako narzędzia, które chciałbym wykorzystać do zarysowania elementarnej typologii historycznoliterackiej, przeprowadzonej „z punktu widzenia podmiotu” i ograniczonej w zasadzie do *stricte* literackiego materiału.

W tym celu posługuję się pojęciem tropu (tropologii) — w rozszerzonym, pozaretorycznym znaczeniu i z trzech głównie powodów. Po pierwsze, dla zaakcentowania przeświadczenia o nieuchronnej nie-tożsamości „ja” wypowiedzeniowego z „ja” wypowiadającym. Po wtóre, w przeświadczeniu, iż pojęcie tropu — zakładające konieczny rozróżnienie między znakiem a sensem, dwuwymiarowość, znaczenia, a także naruszenie i transformację językowej normy — stanowić może najprostszy, ale też trafny i poręczny model opisu pojęcia podmiotowości, które również zakłada wstępne rozwarstwienie — np. na „ja” przedmiotowe i „ja” podmiotowe, „ja” empiryczne i „ja” transcendentalne, „ja” powierzchniowe i „ja” głębokie, a zatem również i na „ja” tekstowe oraz „ja” twórcy. Rozwarstwienie to umożliwia konstytucję osobowości, rozwój samowiedzy, tworzy wewnętrzną przestrzeń literatury i języka, dającą m. in. sposobność podmiotowej artykulacji. Po trzecie zaś dlatego, że będę mówił właśnie o tropach „ja”, wykorzystując w szczególności cztery z nich w charakterze heurystycznych chwytów, czy modeli, obrazujących w sposób schematyczny najważniejsze, w moim przekonaniu, warianty stosunku podmiotu do tekstu, jakie manifestują się w literaturze dwudziestego wieku. Niezbędnego wyjaśnienia wymaga na koniec określenie „konceptje podmiotowości” a nie: „podmiotu”. Sygnalizować ma ono, najkrócej

¹ R. Barthes *The Death of the Author, The Rustle of Language*, tr. by R. Howard, Oxford 1986, s. 53.

mówiąc, specyfikę sytuacji literatury ostatniego stulecia, od schyłku dziewiętnastego wieku poddanej, jak sądzę, równoczesnemu oddziaływaniu dwóch podstawowych procesów: odrodzenia indywidualizmu (jak wówczas mówiono) oraz kryzysu podmiotu. Przez ten ostatni należy rozumieć oczywiście kryzys pewnego, tradycyjnego pojmowania podmiotu, jako „podmiotu pewnego siebie”, wedle określenia Jeana Beaufreta², którego ostatnim wcieleniem była koncepcja romantycznej jaźni.³ W tej perspektywie ujrane bulwersujące orzeczenia „likwidacji indywidualium” Adorna, „końca człowieka” Derridy, „śmierci autora” Barthesa czy „zmięczenia człowieka” Foucaulta⁴ uznać można za retoryczne formuły, uzmysławiające w krańcowej postaci możliwe skutki zaszłych prze-

² J. Beaufret *Heidegger a Nietzsche: pojęcie wartości*, tłum. S. Cichowicz i P. Kamiński, „Teksty” 1980 nr 3, s. 113.

³ Por. np. treścią charakterystykę romantycznego pojęcia indywidualium, przeprowadzoną przez Candance Lang: „1) Każda jednostka posiada zjednoczone, unikalne, niewysłowione «ja» [self]. 2) Autentyczne «ja» istniejące pre-kulturowo, jest trwale zagrożone alienacją, wskutek wymiany z innym. Zakłada to oczywiście pierwotną integralność romantycznego podmiotu, który przeniknięty nostalgia za jego wcześniejszym, czystym «naturalnym» stanem, odnosi się z najwyższym podejrzeniem do języka oraz innych objawów kultury. 3) Istnieje pierwotna uniwersalna natura ludzka, umożliwiająca komunikację między jednostkami na pre-kulturowej płaszczyźnie, mianowicie poprzez uczucie, które stoi powyżej racjonalnej wypowiedzi. 4) Jedynie poezja i sztuka (w przeciwieństwie do «zwykłych» konwencjonalnych znaków) wyrażają niewyraźalne – a to w rezultacie zjednoczenia formy i zawartości, idei i materii itp. 5) Skoro «ja» jest istotą pre-językową, może ukrywać się poza językową personą, która stwarzana jest samowładnie w celu uchronienia jego czystości oraz zachowania jego autonomii. Ten akt *dédoublement* – konstytuujący „ja” jako przedmiot wiedzy – znany jest pod nazwą romantycznej ironii” (C. Lang *Autobiography in the Aftermath of Romanticism*, „Diacritics”, Winter 1982, s. 4). Por. także charakterystykę romantycznej jaźni przeprowadzoną przez S. Brzozowskiego w: *Kilka uwag o stanie ogólnym literatury europejskiej i o zadaniach krytyki literackiej*, w: *Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej*. Z teki pośmiertnej wydał i przedmową opatrzył O. Ortwin, Lwów 1912.

⁴ Istnieje na ten temat obfita literatura przedmiotu. Por. m. in.: D. Carroll *The Subject in Question. The Languages of Theory and the Strategies of Fiction*, Chicago 1982; G. Raulet *Kryzys podmiotu*, tłum. Z. Zwoliński, „Colloquia Communa” 1986 nr 4–5; A. Nehamas *Writer, Text, Work, Author*, w: *Literature and the Question of Philosophy*, ed. and introd. by A. J. Cascardi, Baltimore 1987; I. Hassan *Quest for the Subject: the Self in Literature*, „Contemporary Literature” XXIX, 3 (1988); D. E. Pease *Author*, w: *Critical Terms for Literary Study*, ed. by F. Lentricchia and Th. McLaughlin, Chicago 1990; W. Welsch *Ku jakiemu podmiotowi – dla jakiego innego*, w: *Schellinga pojęcie podmiotowości*. Idea IV, red. M. Czarnawska i J. Kopania, Białystok 1991; E. Kuźma *De(kon)strukcja podmiotu we współczesnej literaturze*, „Nowa Krytyka” 1991 nr 1; tenże *Język jako podmiot współczesnej literatury*, w: *Z problemów podmiotowości w literaturze polskiej XX wieku*, red. M. Lalak, Szczecin 1993. Wokół problematyki kryzysu podmiotowości osnuta jest także (aczkolwiek przebiegająca innymi tropami) obszerna praca W. Maciąga *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej*, Wrocław 1992.

mian. Wiodły one od substancjalnej do funkcjonalnej koncepcji podmiotu, a w tym także od pojmowania autora jako sprawcy, źródła oraz autorytatywnego gwaranta znaczenia tekstu, do uznania go za pewną rolę i konstrukt; i były zresztą dostrzegane i charakteryzowane już niejednokrotnie – acz przy użyciu z pewnością mniej apokaliptycznego języka.

Osobliwość tej nowej sytuacji ujawnia się wyraźnie – to *locus classicus* tej problematyki – w refleksji Nietzschego, głoszącego z jednej strony „moje pisma mówią t y l k o o moich przewyżczeniach, «ja» jestem w nich, (...) *ego ipsissimus*, i bodaj, jeśli wolno użyć dumniejszego wyrażenia, *ego ipsissimum*”; z drugiej zaś, iż: „«podmiot» jest tylko fikcją, nie ma wcale tego *ego*, o którym się mówi, ganiąc egoizm”.⁵ O jej trwałości z kolei świadczyć mogą np. wypowiedziane ponad pół wieku później, uwagi Gombrowicza. „Tak, człowiek znika – powiada w jednym miejscu polemicznie – ale znika wyłącznie jemu, Foucault, w ściśle określonym polu jego teorii. (...) Bez «ja» ani rusz.” Gdzie indziej natomiast zauważa: „Kiedyś wierzono, że istnieje pewien określony model człowieka i że model ten stanowi prawdziwą i wystarczającą podstawę do wskazywania nam, co należy robić i jak działać. Dzisiaj ten czynnik, ta pewność już nie istnieje”.⁶ Co zaś do aktualności tej długowiecznej już problematyki – to przekonać o niej może nawet pobieżny rzut oka na bieżącą twórczość poetycką i prozatorską, także najmłodszego pokolenia.

Symbol

Odrodzenie indywidualizmu oraz dezintegracja substancjalnie pojętego podmiotu to czynniki, które współtworzyły specyfikę także polskiego modernizmu. Jest to zarazem jeden z powodów, dla którego w poszukiwaniu zrozumienia sytuacji podmiotu pod koniec tego wieku – jak też występujących współcześnie wariantów pojmowania jego tożsamości – przywoływać trzeba sytuację z końca wieku zeszłego. „Łudziliśmy się dość długo – pisał np. Henryk Monat w 1895 – że naturalizm, że opisywanie i porządkowanie

⁵ F. Nietzsche *Wędrowiec i jego cięć (Ludzkie, arcyłudzkie, część druga)*, tłum. K. Drzewiecki, Warszawa 1909–10, s. 1; tenże *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości (Studia i fragmenty)*, tłum. S. Frycz i K. Drzewiecki, Warszawa 1910–11, s. 34.

⁶ W. Gombrowicz *Byłem pierwszym strukturalistą*, w: *Gombrowicz filozof, wybór i oprac. F. M. Cataluccio i J. Illg*, Kraków 1991, s. 148; P. Sanavio *Gombrowicz: forma i rytuał*, tamże, s. 43.

faktów starczy do zaspokojenia potrzeb estetycznych; dziś całą tę metodę uważamy za niemożliwą i fałszywą, bo póki jaki podmiot wybiera i porządkuje, póty w dziele jego ślady być muszą jego wyłącznych upodobań.”⁷ Jednakże owe tropy „ja”, które zdaniem szeregowego recenzenta są ujawnieniem bezpośredniej przyczynowej więzi oraz wierną słowną manifestacją unikalnych dyspozycji podmiotu, w opinii co wnikliwszych krytycznych umysłów epoki stały się raczej świadectwem bardziej enigmatycznego związku wynikającego z tropologicznej natury języka. Pisał Zygmunt Wasilewski:

Bo ten biedny język ludzki wypowiada tylko to, co Myśli przyjdzie na język, a Myśl to tylko cząstka Życia i Człowieka. Człowiek żyje czymś więcej, jak myślą i formułą, żyje całym jestestwem [...]. Ot, m ó w i m y sobie, aby coś mówić, mówimy to, co cząstkowa świadomość na język przyniesie [...]. Mowa z natury jest alegoryczna, obrazkowa, a jeżeli nadto nie sięgniemy w duszę – już nie mówię – po kompletną świadomość, bo ta jest niemożliwa, ale po jakiś symbol przeżyć, jak to robią wielcy poeci [...] to ze swoim słowniczkiem utkniemy na byle literackiej grze słów.

Jeśli tak uznawano, rzeczywistość nie może być uchwycona oddzielnie od podmiotu, który ją postrzega i opisuje, to tzw. obiektywny opis zewnętrznego świata jest falsyfikacją, a nie reprezentacją rzeczywistości. Toteż, zauważa w innym miejscu tenże krytyk:

powieść dzisiejsza prowadzona jest nie wprost przed oczyma czytelnika, ale pod pryzmatem psychologicznym jakiegoś subiekta o bardzo kapryśnej, niezwykłej indywidualności. Dzisiejszy autor wstydziłby się już bezpośrednio niedawnego naturalistycznego realizmu. Jedyną prawdą realną jest dusza ludzka, to jest tylko ciekawe co się w n i e j przelamie, a właściwie ciekawe jest w tym to tylko, jak się to przelamie [...] W zasadzie tedy pryzmatem psychologicznym utworu staje się sam a u t o r. Rzecz powieściowa idzie przed nas nie wprost, lecz jak owa w stylistyce łacińskiej *oratio obliqua* z pewnym dodatkiem pośredniości. Albo też autor zrzeka się praw swego subiektywizmu na rzecz bohatera, ten staje się owym pryzmatem przelamującym. Swoją własną psychikę autor oddaje bohaterowi, który prowadzi powieść lub dramat tak, że czytelnik czy widz patrzy na wszystko jego oczyma.⁸

Jak łatwo zauważyć, w przywołanych tu wypowiedziach, Wasilewski próbował scharakteryzować najbardziej bodaj wyrazistą postać ekspresyjno-symbolicznego modelu literackiej komunikacji; „potrójną samotność” autora, protagonisty (czy bohatera lirycznego) i czytelnika, wspartą na zbieżności ich punktów widzenia oraz współzależności prze-

⁷ H. Monat *Z literatury współczesnej*, w: „Świat” 1895 nr 9.

⁸ Z. Wasilewski *O sztuce i człowieku wiecznym*, Lwów 1910, s. 140–41; tenże *Aryści w negliżu powieściowym*, w: *Od Romanyków do Kasprowicza. Studja i szkice literackie*, Lwów 1907, s. 256–57.

żyć, wiedzy i podmiotowego doświadczenia. Wariant realistyczny, dziedziący romantyczne założenia — empirycznego podmiotu jako charakteru, odznaczającego się stałością swych własności, ich scentralizowaniem i zhierarchizowaniem, które kontroluje i legitymizuje z zewnątrz podmiot pojęty jako uniwersalne źródło wartości i gwarancja sensu — wypiera tu wariant symboliczny: podmiotu rozszczepionego na fragmentaryczne „ja” powierzchniowe oraz niezwerbalizowane „ja” głębokie, jednoczące owe rozproszone manifestacje podmiotowości symboliczną więzią z niezmienną esencją. Stosownie do tego, wyjaśnienie przyczynowe przeżyć czy zachowań wypiera ich psychologiczne uzasadnienie: charakterem asocjacyjnych przekazów prawdziwej natury rzeczy. Tym także, przynajmniej po części, wyjaśnić można osobliwość językowej organizacji wielu ówczesnych utworów, systematyczną stylistyczną deformację artystycznej wypowiedzi. Można ją rozumieć jako próbę wynalezienia skrajnie idiolektalnego języka; subiektywnego (tj. indywidualnego i podmiotowego), a zarazem szczególnie uprzywilejowanego poznawczo (bo artystycznego) sposobu widzenia rzeczy.

„Ja” tekstowe jest tu symboliczną ewokacją twórczego podmiotu; nie realnego sprawcy jednakże, lecz głębokiej, nieuświadomionej osobowości twórczej. Można ją rozumieć statycznie i substancjalnie. Przykładem Przybyszewski, postulujący „odtworzenie istotności tj. duszy”, a symbole podmiotowych przeżyć pojmujący w duchu neoromantycznym jako przeświecanie wiecznego w czasowym, nieskończonego w skończonym czy nieuświadomianego w świadomym („poza ciasnym kółkiem świadomych stanów naszego Ja jest ocean wewnętrzny, morze tajni i zagadek”).⁹ Lecz można też ujmować ją antyesencjalnie i dynamicznie, jak próbował np. Brzozowski, który zgadzając się, iż «ja» zniechęcone i wzgardzone zaczyna dopominać się o przynależne mu wszechwładne prawa”, nie przestawał powtarzać, że „jaźń jest bardzo wątpliwą jednością”, i że „być podmiotem nie jest to żadna stała właściwość”.¹⁰

Jak się zdaje, obie możliwości rozumienia wywieść można z pojęcia symbolistycznej ekspresji, dążącej do fuzji formy i znaczenia, wyrażenia intencji, zjawiska i istoty, uchwycenia „nieuchwytnego «ja»”

⁹ S. Przybyszewski *O „nową sztukę”* (1889), w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1977, s. 401.

¹⁰ S. Brzozowski *Wczesne prace krytyczne*, wstęp A. Mencwel, Warszawa 1988, s. 82, 162, 219.

w momentalnym objawieniu tożsamości. W obu przypadkach też niemożliwe jest, jak się uznaje, rozdzielenie medium od przekazu (to, co się objawia, nie da się bowiem ująć w inny sposób, niezależnie od tej właśnie, unikalnej postaci jego manifestacji), co uzasadnia autoteliczność dzieła, jak również specjalny, uprzywilejowany status poetyckiego języka.¹¹ W pierwszym przypadku jednakże wydatniona zostaje przede wszystkim zdolność do wyrażania czegoś inaczej nie wyrażalnego — pewnego głębszego sensu, istoty, czy rozleglejszej duchowej rzeczywistości — czego u p r z e d n i e i s t n i e n i e i t r w a ł o ś ć nie podlega skądinąd wątpliwości. W drugim zaś akcent pada na specyficzną naturę samej ekspresji. Wyrażanie, pojęte jako ujawnianie czegoś w danym medium, nie musi bowiem zakładać z konieczności uprzedniego ukształtowania rzeczy wyrażonej; przeciwnie, można słusznie uznać, iż wyrażanie bywa zarazem formowaniem czegoś, co chaotyczne lub jedynie częściowo określone. Symbolistyczna ekspresja staje się wówczas s p o s o b e m u r z e c z y w i s t n i a n i a; rodzajem przywoływania do istnienia jako zarazem odkrywania i wytwarzania specyficznego kształtu rzeczy.

W świecie symbolistycznych zasad rządzących ekspresją podmiot wyrażając się w dziele (lub w ogóle w najszerzej pojętych dziełach życia) równocześnie kształtuje się i samookreśla. Wypełnia swą naturę podążając za wewnętrznym głosem, życiową siłą, czy nieuświadomianym impulsem, który wszakże nie miał określonego kształtu ani jasnego ukierunkowania przed swym wyartykułowaniem. Wyrażanie staje się w tej sytuacji aktualizowaniem tego, co potencjalne, a symbolistyczne „ja” tekstowe — rodzajem twórczej interwencji w proces podmiotowej samorealizacji i samopoznania; aktywnym i koniecznym dopełnieniem tych możliwości, które inaczej nie doszłyby zapewne do swego urzeczywistnienia i uświadomienia. Ten właśnie aktywistyczny wariant symbolicznego stosunku podmiotu do tekstu okazał się znacznie bardziej, niż pierwszy, i produktywny i długowieczny. Twórczość Berenta, Leśmiana, Czechowicza czy Przybosa świadczyć może (po części, w różnych postaciach, lecz wymownie) o jego możliwościach i znaczeniu.

¹¹ W sprawie symbolistycznej koncepcji poetyckiej ekspresji por.: M. Podraza-Kwiatkowska *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975; Ch. Taylor *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Mass. 1989, s. 374 i inne.

Alegoria

Rozpad tradycyjnej, monistyczno-substancjalnej wizji podmiotu, którą wariant symbolistyczny raczej rozwarstwił i zdynamizował niż podważył, stał się doświadczeniem literacko artykułowanym począwszy od pierwszego dziesięciolecia XX wieku w wariancie, który można by nazwać alegorycznym. Świadomość rozpadu wyrażała się tu przede wszystkim w poczuciu utracenia tożsamości przez jednostkę, która pozbawiona swej integralności stała się funkcją anonimowych, antagonistycznie działających sił: społecznego mechanizmu oraz popędowcy natury człowieka. „Każdą powierzchnią jest płaszczykiem” – pisał Nietzsche.¹² W Polsce zaś autor *Pahuby*, jakby kierując się maksymą ulubionego wówczas filozofa, demaskował swego bohatera, rozbiegając go analitycznie na „skorupę nomenklatury” i „garderobę duszy”, pozbawionej – w empiriokrytycznym duchu – wszelkich esencjalnych własności; „nie ma bowiem «duszy», są tylko zjawiska psychiczne (aforystycznie powiedzmy: nie ma rzeczownika, jest tylko czasownik), czyli pewnego gatunku elementy”¹³. W kilka lat później Stanisław Brzozowski, komentując ujęcie bohatera w *The Egoist* Meredith, przenikliwie zauważał:

W powieściach Mereditha [...] Nie dzieje się właściwie nic, tylko zarysowuje się dla danej jednostki lub też naokoło niej dla widza–czytelnika wątpliwość; co właściwie ma na myśli ta jednostka, gdy mówi ja o sobie, dlaczego ma być ona traktowana przez innych i przez nas jako pewien samoistny centr. Wyraża się obawa jakiejś dziwnej śmieszności, że gdy ta jednostka traktuje samą siebie jako taki centr i gdy my ją traktujemy w ten sposób, dla wszystko widzącej myśli jest to komiczne widowisko. To bowiem, co my uważamy za człowieka, nie jest nim. Osobliwy twór, na wpół maska szablonów społecznych, na wpół dzieło niedoczuwanych impulsów, zajęło miejsce człowieka. Jako świadomość występuje to, co już nie jest lub jeszcze nie było i nigdy nie będzie świadomością.¹⁴

¹² F. Nietzsche *Poza dobrem i złem*, tłum. S. Wyrzykowski, Warszawa 1907, s. 193.

¹³ K. Irzykowski *Pahuba. Sny Marii Dunin*, Kraków 1976, s. 501. Dokonana przez Ernsta Macha krytyka tradycyjnej koncepcji podmiotowości pozostała na długo bliska Irzykowskiemu, jak świadczy chociażby zapis w dzienniku z 1916 roku, przywołujący sławne *dictum* Macha „*Das Ich ist unrettbar*” (K. Irzykowski *Notatki z życia, obserwacje i motywy*, wybór A. Dobosz, wstęp S. Kisielewski, Warszawa 1964, s. 189). Do tego samego „aksjomatu” Macha, głoszącego, iż „ja jest nie do uratowania”, powracał parokrotnie S. Napierski (zob. np. *Próby*, Warszawa 1937, s. 12, 68).

¹⁴ S. Brzozowski *Głosy wśród nocy*, s. 74–75. *Nb.*, wysokie uznanie, jakie miał Brzozowski dla powieści Mereditha znalazło ostatnio interesujące potwierdzenie w anglosaskich interpretacjach jego twórczości przesuwających go z pozycji „ostatniego wiktoriańczyka” do roli prekursora powieści nowoczesnej. Zob. G. Handwerk *The Irony of the Ego: Meredith's Novels*, w: *Irony and Ethics in Narrative. From Schlegel to Lacan*, New Haven 1985 (tamże bgr).

Uwaga Brzozowskiego, będąca reprezentatywnym wyrazem modernistycznej samowiedzy, ma znaczenie ogólniejsze. Jest wzorcowym rozpoznaniem wyjściowej sytuacji, od której opisu rozpoczynać się będą najczęściej kolejne diagnozy „schorzeń” podmiotu nam współczesnego. Świadomość dezintegracji wyraża się tu w poczuciu podwójnej utraty: indywidualnej tożsamości oraz uniwersalnego centrum – zarówno w znaczeniu centralnej pozycji zajmowanej przez człowieka, jak i jego więzi z „ja” transcendentalnym. Podmiot, jaki w optyce Brzozowskiego wchodzi na scenę dwudziestowiecznej literatury, traci autonomię i samowystarczalność, jest rozszczepiony i wydziedziczony. To „zatracone ja” Benna i „wydrążony człowiek” Eliota. Centrum staje się – czy też okazuje się być – ekscentryczne. W tym podstawowym rozpoznaniu konstatacja Brzozowskiego zachowuje pewną dwuznaczność, w zależności od tego, czy nacisk położony zostanie na opozycję biologii i socjalizacji, czy też zaakcentowana zostanie opozycja historyczności i transcendencji. Niemniej jest faktem, że obie możliwości współkształtowały oblicze późniejszej literatury.

Widać to wyraźnie np. w eksperymentalnej powieści psychologicznej Nałkowskiej, Brezy, Choromańskiego czy Tarna, czerpiącej inspirację z dominujących wówczas – a antagonistycznych wobec siebie – kierunków psychologii: psychoanalizy i behawioryzmu; w odmienny sposób (lecz zgodnie ze wskazaną logiką) tłumaczących naturę dezintegracji podmiotu. Aktywności jednostek nie stymulują tu, jak wiadomo, ich własne świadome i autonomicznie podjęte decyzje, lecz albo środowiskowy system interakcyjnych uzależnień, a zatem pozycja określona funkcjonowaniem społecznej struktury – albo deterministycznie pojęte wzorce psychogenetyczne. Sztuka powieściowa polegała w tym względzie na rozgraniczeniu dwóch planów: planu działających postaci, które nie znają zasadniczo właściwego sensu swych przeżyć i zachowań, ani źródeł swych czynów i podejmowanych decyzji; oraz metatekstowego planu narracyjnych dociekań, gdzie ten sens i ukryte determinanty działania próbuje się ustalić.

Niezależnie od powodzenia interpretacyjnych usiłowań, niepodważalną zdobyczą tej powieści (bo nie podlegającą zakwestionowaniu w jej ramach) było wypracowanie pewnej metody odczytywania prezentowanych zjawisk. W roli takiej matrycy czy kodu występowały często pewne zaadaptowane prawidłowości psychologiczne, a wyjaś-

nienie danego zjawiska nie miało charakteru dociekań nad sekwencją przyczyn i skutków, lecz następowało w rezultacie odsłonięcia jakiegoś ogólnego prawa, którego prezentowane zjawisko było jedną z „laboratoryjnie” wyselekcjonowanych manifestacji. Podobną rolę w tzw. percepcyjnym nurcie międzywojennej prozy (Gruszecka, Grabowski, Vogel) odgrywały psychologiczne prawa percepcji; w poezji konstruktywistycznej awangardy zaś — prawa psychologii postaci i asocjacionizmu.

Tekst awangardowy tej odmiany to przekaz specjalnie — z powodów tyleż artystycznych, co poznawczych — przekodowany, a jego znaczenie, jakkolwiek rozmaicie mogło być kwalifikowane (jako prostackie i deklaratywnie jedynie ilustrujące pewną teorię bądź zbyt złożone, by dało się jednoznacznie rozszyfrować), winno z założenia być poznawalne (jako reprezentacja dodatkowego systemu znaczeń obrazowych) oraz autonomiczne (bo tłumaczące się w ramach pewnej immanencji, zamkniętych alegorycznych uniwersów). Skoro punktem wyjścia refleksji w tym nurcie pisarstwa jest uznanie rozpadu Dawnego Kodu, pozwalającego na tłumaczenie zarówno podmiotowego wnętrza, jak zewnętrznego świata w tradycyjnym języku literatury, to najogólniejszym celem w tej perspektywie widzianej awangardowej działalności wydaje się być wypracowanie kodu nowego lub też — odnowienie dawnego.

Działający i przeżywający podmiot bywa tu uosobieniem abstrakcyjnych, formalnych własności psychicznej infrastruktury, czasem też — ilustracją jej schorzeń. Podmiot twórczy natomiast staje się alegorią konstrukcyjnej, „inżynierskiej” aktywności (Peiper), który dokonuje swego dzieła wedle uprzednio sporządzonego planu, status swój sprowadzając do ogółu ról wypełnianych w ramach tej aktywności oraz relacyjno-funkcjonalnego sposobu istnienia. Kiedy indziej jednak — jak w przypadku poetów Nowej Sztuki — poczyną sobie raczej na podobieństwo *bricoleur'a*, poprzez rodzaj dialogu z empirycznym materiałem (rzeczami, okruchami wspomnień i obrazów, kliszami wyobraźni, podświadomości, masowej kultury oraz całym rumowiskiem tradycji), montując całości wedle tradycyjnych kryteriów niespójne i niejednorodne, bo wiążące rozbieżne (a czasem niewspółmierne) komponenty konkretów obrazowych w nieokreślone ewokacje „innego” wymiaru znaczenia — jak owe

„obrazy w rozsypce”, które „wracają” /jak gdyby w nich było coś więcej niż było” (Ważyk).¹⁵

Alegoryczne struktury dwudziestowiecznej literatury zawdzięczają bowiem swą trwałość i rozpowszechnienie, a nawet ekspansję, nie tylko optymizmowi poznawczemu awangardy, lecz — może i w większej mierze — melancholijnemu doświadczeniu utraty kontaktu z ukrytym porządkiem, jak też poczuciu jego rozpadu. Jak powiada Benjamin, „alegorie są tym w dziedzinie myśli, czym w dziedzinie rzeczy są ruiny”.¹⁶ Toteż alegoryczny język nowoczesnej literatury jest przede wszystkim językiem przemijalności i historyczności: żywi się szczątkami, fragmentami, pamiątkami przechowanymi w przeżyciu. Niczym Kafkowskie alegorie, literatura ta wyraża „nie przez ekspresję, ale przez jej odmowę, przez urywanie. Jest to parabolika do której skradziono klucz (...). Każde zdanie mówi: daj mi wykładnię, i żadne tego nie toleruje”¹⁷.

W miejsce głębinowego, wertykalnego wariantu znaczenia alegorycznego, którego tradycyjnym modelem jest schemat alegorezy, mamy tu do czynienia nierzadko z formą horyzontalnej „alegorii narracyjnej”¹⁸, jako swoistą, zeświecczoną i zmodernizowaną, wersją alegorii typologicznej czy figuralnej, bo rozwijającą się „perspektywnie” z literalnych znaczeń powierzchniowego poziomu, a pozbawioną możliwości „eschatologicznego”, retrospektywnego ujęcia. Czasem tworzy ona sieć powiązań o czysto arbitralnym, a także idiosynkratycznym (i przez to niemal nieczytelnym) charakterze, bez żadnych

¹⁵ A. Ważyk *Labirynt*, w: *Wiersze wybrane*, Warszawa 1978, s. 207 oraz *Obrazy wracają*, tamże, s. 170. W sprawie ujawnienia się tego „horyzontalnego” wariantu alegorii w formach filmowo-awangardowego montażu oraz zinterpretowania go jako odpowiednika Derridańskiego pojęcia „suplementu” (tzn. jako „wyrażenia będącego zewnętrznym uzupełnieniem innego wyrażenia”) zob. G. L. Ulmer *The Object of Post-Criticism*, w: *Postmodern Culture*, ed. by H. Foster, London 1987. W sprawie poetyki Ważyka, Brzękowskiego i poetów Nowej Sztuki zob. m. in.: B. Carpenter *The Poetic Avant-Garde in Poland 1918–1939*, Seattle 1983; S. Jaworski *Odnajdywanie świata*, Kraków 1984; W. Krzysztożek *Mit niespójności. Twórczość Adama Ważyka w okresie międzywojennym*, Warszawa 1985.

¹⁶ W. Benjamin *The Origin of German Tragic Drama*, introd. by G. Steiner, tr. by J. Osborne, London 1990, s. 242.

¹⁷ Th. W. Adorno *Szkice kafkowskie*, w: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. K. Krzemieś-Ojak, wybór i wstęp K. Sauerland, Warszawa 1990, s. 200.

¹⁸ Zob. M. Quilligan *The Language of Allegory. Defining the Genre*, Ithaca 1979. Przegląd współczesnych teorii alegorii zawiera m. in. praca L. Hunter *Modern Allegory and Fantasy. Rhetorical Stances of Contemporary Writing*, London 1989.

związków z którymkolwiek rozwiniętym alegorycznym kodem; nierównie częściej jednak buduje powiązania fragmentaryczne i zagadkowe, jak gdyby niejasno jedynie przywołujące przetrwałe szczątki dawnych alegorycznych całości. Takie właśnie, jak sądzę, jest np. apokryficzne „ja” wierszy Herberta, w których ironia nigdy nie podważa pewnych niewzruszonych przekonań, ocalałych z tradycyjnego systemu wartości. Pan Cogito zaś — niczym ów *Angelus Novus* z obrazu Paula Klee’go (w interpretacji Benjamina) — niesiony wiatrem historii podąża w przyszłość nie mogąc oderwać wzroku od przeszłości, od tego co przemijające, poddane rozpadowi i zniszczeniu, konkretne i indywidualne. Jak się wydaje, właśnie tej melancholijnej odmianie zawdzięcza alegoria swą dwudziestowieczną atrakcyjność i karierę.

Ironia

Opisany przez Brzozowskiego „osobliwy twór” zaludnił przede wszystkim — jak łatwo zauważyć — światy modernistycznej groteski, lecz „dziwna śmieszność” budząca się w reakcji na drastyczną niekongruencję wyrazu i intencji, rzeczywistości i ideału, zjawiska i istoty, towarzyszyła także wielu innym manifestacjom ironii w literaturze. Świadczyć o tym może chociażby recepcja twórczości Micińskiego, której poetykę, jak też koncepcję podmiotu uznać można za dość wczesne ucieleśnienie cech modernistycznej ironii. W zależności od przyjętego punktu widzenia prowadziła ona krytyków do symptomatycznie (czy, jeśli kto woli „ironicznie”) rozbieżnych wniosków. Leon Choromański np. wyznawał: „Sam Miciński przedstawi mi się jako ofiara własnej pompatyczności, zatruwająca się opjumentem paradnie brzmiących okresów”. „Miciński idzie po ziemi krokiem chwiejnym, a czuje moc w członkach i grzmot w piersi-świątyni.” — Na co pryncypialnie replikował Zygmunt Kisielewski:

Poeta krwawo pracuje nad ujęciem w słowo trudnych do wyrażenia stanów, drgań i błysków wewnętrznych, spraw, dla których język polski (a może ludzi w ogóle?) nie stworzył jeszcze pojęć — i dlatego nieraz kołuje, opisuje wielokrotnie, wielością obrazów usiłując wyrazić to, co dotąd jest niewidzialne.¹⁹

Ironiczna figura mowy postuluje bowiem obowiązywanie tradycyjnej,

¹⁹ L. Choromański *Wzniosłość i retoryka*, „Widnokrąg” 1914 nr 13, s. 11 oraz nr 14, s. 9; Z. Kisielewski *Twórca i krytyk*, tamże, nr 16, s. 10.

ekspresyjnej koncepcji języka jako wyrazu myśli i uczuć, przedstawiania idei; i zarazem dowodzi niemożliwości w pełni wiernego ich przekazu. Postuluje też uprzednie istnienie stałego i autonomicznego podmiotu, dając jednocześnie wyraz niemożliwości jego uchwycenia. Jak zauważa de Man, ta „ironiczna dysjunkcja może zostać osiągnięta tylko dzięki środkom językowym: przenosi «ja» ze świata doświadczenia w świat z języka i w języku ukonstytuowany. Język ten występuje w świecie jako jedna z rzeczy istniejących, lecz zachowuje swą unikalność jako ta rzecz jedyna, dzięki której «ja» może się od świata odróżnić. Tak pojmowany język rozdziela podmiot na pogrążone w świecie «ja» empiryczne oraz «ja», które w swym dążeniu do odrodzenia się i samookreślenia upodabnia się do znaku”. Refleksyjne „ja” językowe odznacza się względną wyższością w stosunku do pogrążonego w nieautentyczności „ja” empirycznego, lecz niezależnie od zwielokrotnienia autorefleksyjnych stopni, w istocie podlega tym samym, co tamto uwarunkowaniom, nie dosięgając poziomu Meta. Jakoż „tę nieautentyczność można poznać, lecz nie da się jej pokonać. Można jedynie ponawiać i powtarzać ową wiedzę na poziomie coraz wyższym, bardziej świadomym, lecz i tak pozostanie ona na zawsze pozbawiona możliwości skutecznego wykorzystania w świecie doświadczenia”.²⁰ Jeśli bowiem język jest zawsze językiem Innego, który podmiot deformuje, dezintegruje lub ubezwłasnowolnia, to prawdziwa wolność, a także autentyczność i całkowitość wyrazu mogą być dostępne jedynie poza językiem. W literaturze prowadzi to z jednej strony do ożywiania mitu bezpośredniej komunikacji, z drugiej zaś do nostalgicznego dążenia za tym, co nieosiągalne; łączącego pragnienie posiadania z frustracją spowodowaną poczuciem niespełnienia, czy bezpowrotnej utraty.

To uważasz za świat, co wiesz o świecie. Ale to, co ty wiesz – to jest jeszcze tobą, a świat zaczyna się dopiero w niewiadomym. Więc kim jestem? Wiem, kiedy się urodził, ale wierzę, że czas i wszystko co jest w czasie, jest tym, co wiem, a świat zaczyna się tam dopiero, gdzie kończy się moja wiedza. Więc mrok pytający jestem i nic ponadto [...]

– rozważał Brzozowski. Różne warianty tej postawy nie trudno znaleźć w ośrodkowym nurcie nowoczesnej literatury; w twórczości Leśmiana, Schulza, Czechowicza, a także Miłosza – jak choćby w tym

²⁰ P. de Man *The Rhetoric of Temporality*, w: *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis 1983, s. 213, 222.

wczesnym ujęciu motywu oczekiwania „na chwilę poznania, na nagły błysk objawienia, który odkryje sens, zagubiony bezpowrotnie sens świata i naszego życia na ziemi” [podkr. R. N].²¹

Ironiczny rozziew między tym, co mówi się wprost, a tym co faktycznie daje się do zrozumienia, sygnalizuje w tym nurcie pisarstwa, że owa niezbieżność, czy niewspółmierność słowa i myśli, zjawiska i istoty, tragiczna nieadekwatność wyrazu — ma charakter trwały, jest znamieniem ograniczonych możliwości ludzkiego poznania w ogóle. Według Lukácsa:

Ironia to mistyka negatywna epoki bez Boga, to *docta ignorantia* w stosunku do sensu [...] to niezachwiane i wyrażalne wyłącznie w konkretnym akcie formotwórczym przekonanie, iż właśnie poprzez tę rezygnację i niemożność wiedzy transcendentalnej osiąga się naprawdę, postrzeżenie i ogarnia rzeczywistość ostateczną, prawdziwą substancję, która jest Bogiem nie istniejącym i obecnym.²²

W literaturze XX wieku tradycyjny („normatywny”), antyfrastyczny wariant ironii wyparty został najpierw przez jej rozumienie wąskie, dysjunkcyjne, zmuszające do alternatywnego wyboru lub łączące antynomiczne człony w formie nierozwiązywalnego paradoksu, to zaś z kolei przez jej ujęcie szerokie i specyficzne, bo jako koniunkcji tych dysjunkcyjnych członów. Mowa o „ironii wstrzymywanej”, czy „ironii etycznej”²³ — podtrzymującej stan nierozstrzygnięcia i niepewności, podważającej przekonanie co do możliwości zniesienia sprzeczności, zawieszającej zaufanie w zdolności języka do osiągnięcia prawdy i wie-

²¹ Cytat pierwszy: S. Brzozowski *Głębokie noce (Z teki pośmiertnej)*, „Naród. Dodatek Literacko-artystyczny” 1920 nr 2, s. 1; cytat drugi — Cz. Miłosz *O milczeniu*, „Ateneum” 1938 nr 2.

²² G. Lukács *Teoria powieści. Esej historyczno-filozoficzny o wielkich formach epiki*, tłum. J. Gośliński, postłowie A. Brodzka, Warszawa 1968, s. 83. Lukács nawiązuje tu oczywiście do Kierkegaardowskiej koncepcji sokratycznej ironii jako „nieskończoności negatywności”: „jest negatywnością, ponieważ wyłącznie neguje; jest nieskończonością, ponieważ neguje nie tylko to czy inne zjawisko, ona jest absolutna, ponieważ to, w imię czego neguje, jest czymś wyższym, którego jednak nie ma” (Kierkegaard *O powszechnym znaczeniu ironii. Ironia Sokratesa*, w: K. Toeplitz *Kierkegaard*, Warszawa 1975, s. 201).

²³ Pojęcie „ironii normatywnej” wprowadził W. Booth w *A Rhetoric of Irony*, Chicago 1974. W sprawie rozróżnienia ironii dysjunkcyjnej od ironii jako dysjunkcyjnej koniunkcji zob. S. Rimmon-Kenan *The Concept of Ambiguity — The Example of James*, Chicago 1977 oraz te same *Ambiguity and Narrative Levels*, „Poetics Today” vol. 3, no 1 (Winter 1982). A. Wilde wprowadził pojęcie „ironii wstrzymywanej” [*suspensive*] w *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*, Baltimore 1981; pojęcie „ironii etycznej” zaś G. T. Handwerk, w: *Irony and Ethics in Narrative From Schlegel to Lacan*, New Haven 1985. Por. także omówienie współczesnych teorii ironii w wartościowej pracy C. D. Lang *Irony/Humor. Critical Paradigms*, Baltimore 1988.

dzy pewnej, autentycznego wyrazu podmiotowości, adekwatnej reprezentacji rzeczywistości. Występując w tej współczesnej postaci postawa ironiczna różnicuje się często wedle tego, czy akcentuje pozytywny aspekt dążenia za nieuchwytnym i nieosiągalnym, czy raczej uwydatnia aspekt negatywny: doświadczenie nieautentyczności, dezintegracji i wyłączenia ze słowa, z własnej mowy. Wówczas zaś sankcjonuje nie tylko dwuznaczność, ale też istotną znaczeniową ambiwalencję, a także niespójność, antynomiczność, fragmentaryczność i nawet brak wszelkiej pozytywnej podstawy czy jednoczącej zasady.

Konwencjonalne znaki artykulacji podmiotowości, maski stylów i ról stają się tu świadectwem wyłącznie negatywnej identyfikacji ironicznego podmiotu. W pewnym sensie rzecz nawet można, iż wyrzeka się on tradycyjnych atrybutów autorstwa — skoro zrealizowana wypowiedź ma niewłaściwe znaczenie i nie może być uznana za jego własne słowa. Podległy władzy mowy, działaniu jej anonimowych a antagonistycznych sił, nie jest też w pełni ani sprawcą, ani źródłem czy gwarantem jej sensu. W obszarze ironicznej komunikacji indywidualny podmiot ukazuje swą tymczasową, fragmentaryczną i intersubiektywną naturę, uzależniając swą obecność od obecności innego i od czasu będącego zawsze poza-teraźniejszym. Do tego modelu podmiotowości, zakładającego nieuchronny (i nie do usunięcia) rozdział między pozornym, nieautentycznym podmiotem wypowiedzi a postulowanym, utopijnym — ukrytym najczęściej w negacji i przez to nie podlegającym jej całkowicie — Metapodmiotem, odsyłają, jak sądzę, liczne podmiotowe kreacje we współczesnej, zwłaszcza postawangardowej literaturze, a także radykalne, neostrukturalne koncepcje „śmierci autora” oraz tekstu pojętego jako pole wolnej gry znaków i nieograniczonej semiozy.

Taki jest np. podmiot narracji Becketta, a także anonimowe, niestabilne i rozproszone „ja” prozy nowej powieści. Takie bywa „dezerterskie ja” prozy Buczkowskiego, i taki również, rozsadzany sprzecznościami, niepewnością, wewnętrzną dezintegracją i niestabilnością jest m. in. bohater poezji Kasprowicza czy Różewicza; „bohater bez twarzy”, który jest tylko „miejscem”; „ruchomy”, „bez podpory w sobie/bez podpory z zewnątrz”.²⁴

²⁴ T. Różewicz *Poezje zebrane*, Wrocław 1971, s. 421, 616; tenże *Proza*, Wrocław 1973, s. 201; tenże *Poezje zebrane*, s. 324.

Syllepsis

Syllepsa jest tropem polegającym na rozumieniu tego samego wyrażenia homonimicznie, na dwa odmienne sposoby równocześnie, z których jedno jest znaczeniem dosłownym, literalnym, drugie zaś — przenośnym, figuralnym. Swą niezwykłą karierę — z marginalnej pozycji w hierarchii tropów tradycyjnej retoryki do roli jednego z metatropów definiujących naturę sztuki czy literatury — zawdzięcza ona przede wszystkim pomysłowości i konsekwencji Michela Riffaterre'a. Budując swój model artystycznego tekstu badacz ów uznał ją za wzorcowy znak literatury, odpowiednio rozszerzając (a także upraszczając) jej definicję; jako wyrażenia rozumianego równocześnie na dwa sposoby — tzn. w kolejnych sformułowaniach, jako znaczenia kontekstowego i intertekstualnego, jako znaczenia i jako sensu (*significance*), a wreszcie jako *mimesis* i jako *semiosis*.²⁵

Tu jednak chciałbym posłużyć się tym tropem w znacznie węższym zakresie i dla specjalnych celów: wskazania na pewną, uderzającą, własność „sylleptycznej” koncepcji podmiotowości, odróżniającą ten wariant od wcześniej omówionych. „Ja” sylleptyczne — mówiąc najprościej — to „ja”, które musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby r ó w n o c z e ś n i e: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślane, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe. Najbardziej znamienym sygnałem odmienności tej grupy tekstów jest zapewne tożsamość nazwiska autora i protagonisty czy narratora utworu, powodująca w konsekwencji, rzecz można, śmiało wkroczenie autora do tekstu w roli bohatera odtąd nie całkiem już fikcyjnej historii.

W literaturze polskiej XX wieku chwyt ten pojawia się najwcześniej w pogranicznym, młodopolsko-awangardowym *Piecyku* Aleksandra Wata, później trafia się w awangardowej prozie (Kurek, Witkiewicz), wzorcową postać przybiera w twórczości Gombrowicza, by rozmnożyć się w wielorakich kształtach i funkcjach od lat sześćdziesiątych — u Wojaczka, Poświatowskiej, Stachury, Kazimierza Brandysa, Konwickiego, Woroszyłskiego, Białoszewskiego i młodszych, gdzie ta właśnie koncepcja, choć stosowana bez tak ostantacyjnych sygnałów, pozostaje często zapleczem samowiedzy i aktywności podmiotu. Zauważyć może

²⁵ Zob. M. Riffaterre *Syllepsis*, „Critical Inquiry” 1980, vol 6, nr 4, tenże *Fictional Truth*, Foreword by S. G. Nichols, Baltimore 1990.

warto, że jest to także charakterystyczny chwyt stosowany w literaturze zachodniego, zwłaszcza anglosaskiego, postmodernizmu – przez Katza, Federmana, Sukenicka czy Bartha.

Sądzę zatem, iż na przykład zastanawiającą zbieżność wykorzystania tego chwytu przez Wata: „JA, Aleksander Wat (...) Studiosus philosophiae Niecała 8 m 31 tel. 282–42” oraz pół wieku później w *Rynku* przez Brandysa: „Więc nie ukrywać owego wymyślenia, nie uwierzytelniać iluzji, to ja piszę przy moim biurku przy Nowowiejskiej”²⁶ – wykracza poza intrygującą, lecz lokalną intertekstualną relację, stając się wskaźnikiem wartą odnotowania zmiany założeń dotyczących stosunku podmiotu do tekstu, jak też szeregu niebłahych ogólnych przeświadczeń. Rzecz bowiem nie tylko w zrujnowaniu klarownych klasyfikacji, odróżniających teksty fikcyjne od referencyjno-dokumentalnych, w połączeniu strategii autobiograficznej z autotematyczną, w kreowaniu owej „aury d w u z n a c z n o ś c i, ja rzeczywisty, ja literacki, ekshibicjonizm, kamuflaż (...)”.²⁷ Po pierwsze, zmienia się w tym wariacie relacja między „ja” empirycznym a „ja” tekstowym. Podmiot nie istnieje tu najpierw „w sobie” by następnie eksterioryzować – wyrażać lub nie móc wyrazić – siebie w mowie, w języku innego. Chodzi bowiem o to (skrajnie rzecz formułując), że poza ową relacją do Innego prawdziwe pojęcie podmiotu staje się trudne do zaakceptowania: „rzecz/w tym/że/w środku/a w koło siebie”; „pisze(ę) się” – powiada, jak zwykle najzwyczajniej, Białoszewski. Po wtóre, zmienia się charakter stosunku podmiotu do tekstu. „To, co jest między rzeczywistością a mną, to tekst. Ja jestem w środku tego, po prostu” – zauważa autor *Rozkurzu*. Literatura jest częścią życia, tłumaczy; to mianowicie „taka część, która idzie przez całość”.²⁸ W miejsce relacji sprawczej, jednokierunkowej, przyczynowej, mamy do czynienia z interferencją czy sprzężeniem zwrotnym; słowo literackie traci tu swą autonomię lub raczej wyizolowanie, potraktowane – to uwaga Gombrowicza – jako „narzędzie naszego stawania się w świecie, coś ściśle zespolonego z życiem i innymi ludź-

²⁶ A. Wat *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka*, w: *Bezrobotny Lucyfer i inne opowiadania*, wybór i oprac. W. Bolecki i J. Zieliński, wstęp W. Bolecki, Warszawa 1993, s. 39; K. Brandys *Rynek. Wspomnienia z teraźniejszości*, Warszawa 1972, s. 155.

²⁷ W. Woroszyński *Literatura. Powieść*, Paryż 1977, s. 10

²⁸ M. Białoszewski *Obierzyny (3); Szumię (dwa)*, w: *Utwory zebrane*, t. 1. Warszawa 1987, s. 163, 301; *Szacunek dla każdego drobiazgu* – rozmowa z Mironem Białoszewskim, w: Z. Taranienko *Rozmowy z pisarzami*, Warszawa 1986, s. 422–23.

mi”.²⁹ Po trzecie, zmienia się też typ podmiotowej tożsamości. Dawniejszy, z założenia hierarchiczny i wertykalny, oparty na opozycji powierzchni i głębi, wyparty zostaje przez model horyzontalny, interakcyjny i interferencyjny, w którym „ja” rzeczywiste i „ja” literackie wzajemnie na siebie oddziałują i wymieniają się własnościami; w którym podmiot przystaje na własną fragmentaryczność („nie jestem sprzeczny, jestem rozproszony”, powiada Barthes) oraz intersubiektywną i „sztuczną” naturę własnej tożsamości („J a, czyli doskonalący się pastisz”, jak zauważa Brandys³⁰).

„Piszę sobą, z siebie. Ale czy mój gąszcz nie łączy się kryjomo z gąszczem narodu?”, pytał w *Dzienniku* Gombrowicz. I rzeczywiście: „pomysł wisi w powietrzu — czytamy w o dwadzieścia lat późniejszej *Literaturze* Woroszyńskiego — jest najprostszy z możliwych, książka to ten, który wyrwał się z siebie i wszedł w nią, i stał się, nie piszemy pomysłami, piszemy sobą, nie ma dwóch takich samych”³¹. Tę formułę — p i s a n i a s o b ą — uznać chyba można za najprostsze ujęcie sylleptycznej koncepcji podmiotowości. I podobnie jak w poprzednio omówionych rodzajach, również tutaj wyróżnić wypada dwa warianty, w tym przypadku: ludyczny, uwydatniający fikcyjność i sztuczność przedstawianej rzeczywistości; oraz egzystencjalny, ukazujący nie tyle głębokie, co wielostronne powiązanie sztuki z porządkiem (i nieporządkiem) życia. Trop, „ja”, stawiane w tekście, łączą się tu stopniowo w tropologiczną sieć, w której każdy ma sposobność wy/odnalezienia własnej tożsamości, choć za dość wysoką cenę — uznania równocześnie: realnej mocy fikcji oraz fikcyjnego wymiaru rzeczywistości.

Charakterystykę tę wesprzeć można rozmaitymi typami uzasadnić od Lacanowskiej teorii podmiotu po filozoficzno-psychologiczny konstruktywizm Goodmana i Brunnera. Do pierwszej nawiązuje m. in. Normana Hollanda ujęcie współczesnego modelu podmiotowej tożsamości. Model stabilnego i zintegrowanego podmiotu zastąpiony został współcześnie — jak Holland zauważa — przez nową, postmodernistyczną koncepcję tożsamości jako „tematu z wariacjami”, „decent-

²⁹ W. Gombrowicz *Wędrówki po Argentynie*, w: *Wspomnienia polskie. Wędrówki po Argentynie*, Paryż 1977, s. 254.

³⁰ *Roland Barthes by Roland Barthes*, tr. by R. Howard, New York 1977, s. 143; K. Brandys *Rynek*, s. 37.

³¹ W. Gombrowicz *Dziennik (1957–1961)*, Paryż 1973, s. 214; W. Woroszyński *Literatura. Powieść*, s. 112.

rującej jednostkę w specyficzny dla postmodernizmu metafikcyjny sposób”.

Wy jesteście fikcyjni, ja jestem fikcyjny, niczym postaci z postmodernistycznej powieści. To, co najbardziej dla mnie osobiste, centralne, moja tożsamość, nie znajduje się we mnie, lecz w waszej ze mną interakcji czy w moim rozdzieleniu. Jesteśmy zawsze w relacji, zawsze pośród. Jeśli psychoanaliza powstała jako nauka o ludzkiej indywidualności istniejącej pod skórą każdego człowieka, to psychoanaliza postmodernistyczna polega na badaniu ludzkiej indywidualności jaka istnieje między skórą a ludźmi.³²

Opis ten, brzmiący jak trafny, acz może nienajprzenikliwszy komentarz do koncepcji Gombrowicza, odnieść można zasadnie do szeregu pokrewnych ujęć, których przedmiotem jest najogólniej mówiąc, uświadomienie nam fikcyjnych aspektów naszej egzystencji, spostrzeżenie, że nasza świadomość jest „zbeletryzowana”, że „stosunek człowieka do człowieka jest zawsze fabularny”, i że także „historia jest tylko beletrystyką Czasu”.³³ Tego rodzaju świadectwa literackiego, fikcjonalno-konstruktywistycznego stylu myślenia wesprzeć warto poglądem klasyka konstruktywistycznej orientacji w psychologii poznawczej i pioniera *cognitive science*, Jeremy’ego Brunnera:

jestem konstruktywistą i wierzę, że konstruujemy czy też ustanawiamy świat, wierzę również, że „ja” jest konstrukcją, rezultatem działania i symbolizacji. Podobnie jak Clifford Geertz i Michelle Rosaldo myślę o „ja” jako o tekście mówiącym o tym, jak ktoś jest usytuowany wobec innych i świata — o tekście kanonicznym, mówiącym o władzach, umiejętnościach i dyspozycjach, które zmieniają się, kiedy zmienia się czyjaś sytuacja, od młodości po starość, od jednego rodzaju usytuowania do innego. Interpretacja tego tekstu *in situ* przez jednostkę jest jej odczuciem „ja” w owej sytuacji.³⁴

Jakkolwiek współcześnie wyglądać może ten ostatni, sylleptyczny model podmiotowości i jakkolwiek bulwersująco oraz aktualnie brzmieć mogą jego charakterystyki, nie sposób nie zauważyć, że sama koncepcja ma swe polskie (częściowe) antecendencje literackie w tradycji futurystycznej i poezji Nowej Sztuki, antecendencje filozoficzno-językowe, zaś (za sprawą oryginalnej recepcji myśli Macha, Nietzschego, Jamesa, Bergsona) w rozwijanych około roku 1910 refleksjach Brzozowskiego oraz w socjologiczno-antropologicznych rozważaniach Erazma Majewskiego, którego poglądy warto — może zwłaszcza — na koniec przypomnieć:

³² N. Holland *Postmodern Psychoanalysis*, w: *Innovation/Renovation*, ed. I. Hassan and S. Hassan, Madison 1983, s. 304.

³³ K. Brandys *Rynek*, s. 151; tenże *Dzioker*, Warszawa 1974, s. 66.

³⁴ J. Brunner *Actual Minds, Possible Worlds*, Cambridge, Mass. 1986, s. 130.

Bez wyrazów mowy ludzkiej nie byłoby w nas myśli ludzkiej, ani tej świadomości, jaką posiadamy.[...]

Gdy z tego zasobu [doświadczeń i wiedzy ludzkości — przyp. R. N.] każdy osobnik ludzki zaczerpnął mniej lub więcej przez mowę, staje się on już sam dla siebie niejako całością samodzielnie myślącą, staje się „osobą”, która myśli sama o wszystkim, o czym jej się podoba.

Wtedy wydać się może, że takiemu osobnikowi mowa jest potrzebna tylko dla wyrażenia już uprzednio istniejącej w osobniku treści psychicznej. Wtedy wydaje się, że wyrazy są po to tylko, aby wyrażały myśli tkwiące w osobniku. Wtedy wydaje się powierzchownemu badaczowi, że n a p r z ó d było myślenie, a p o t e m mówienie.

[...] „psyche” ludzka jest zjawiskiem tak ściśle społecznym, że bez mowy nie byłoby jej wcale.

[...] Ludźmi jesteśmy przez „interpsyche”, a ta jest naprzód dziełem języka i środowiska społecznego.³⁵

Rekapitulacja

Wykorzystane w charakterze heurystycznych wzorców tropy — czy raczej metatropy, każdy z nich bowiem zyskał rangę Znak Literatury — mają naturalnie znaczenie ogólniejsze. Tu jednak posłużyły przede wszystkim do wyodrębnienia w świadomości literackiej ostatniego stulecia podstawowych odmiennych koncepcji podmiotowości, powiązanych z określonym rozumieniem języka oraz zadań literatury. Nie są to modele wzajemnie się wykluczające; ich zidentyfikowanie i zinterpretowanie w niemałej mierze zależy od przyjętego układu odniesienia, nie trudno też zauważyć, że mogą współwystępować w ramach poszczególnych twórczości czy poetyk (dotyczy to zwłaszcza aktywistycznych wariantów trzech pierwszych — bliskich, pod wieloma względami, modelowi czwartemu). Odnaczają się nadto wewnętrzną dynamiką, wskazującą, jak sądzę, wyraźnie i nieodmiennie na ich generalne ewoluowanie w j e d n y m k i e r u n k u; od wariantów statycznych i esencjalnych do dynamicznych i funkcjonalnych.

Jest to także, co nie mniej istotne, ewolucja — od głębi ku powierzchni. Ten kierunek przeobrażeń, utajony wewnątrz trzech pierwszych modeli, ujawnia się jako kryterium odróżniające owe w całości w e r t y k a l n e typy modelowania relacji podmiotu i tekstu, znaku i znaczenia, od w całości h o r y z o n t a l n e g o modelu sylleptycznego, sytuującego się całkowicie poza ekspresywnym ujmowaniem tych relacji w kategoriach „uzewnętrznienia tego, co wewnętrzne”, „człowieka poza dziełem” oraz przedjęzykowego statusu podmiotu. Z tego też powodu odmienność owego ostatniego, sylleptycznego modelu podmiotowości,

³⁵ E. Majewski *Nauka o cywilizacji II. Teoria człowieka i cywilizacji*, Warszawa 1911, s. 88, 92, 168, 281–82.

od pozostałych zasługuje, w moim przekonaniu, na specjalną uwagę, stanowić bowiem może podstawę do określenia jednego z kryteriów pozwalających na odróżnienie formacji modernistycznej od postmodernizmu, jak również jego antecedencji i tradycji.

Odrębność ta wpisana jest poniekąd w znaczenie i usytuowanie syllepsy jako retorycznego zjawiska. Sygnalizuje ją niestabilne miejsce tego tropu; szczególna, pograniczna pozycja syllepsy w retorycznych klasyfikacjach — między operacjami na leksyce i operacjami na składni, między tropem a figurą. Jeśli bowiem — by użyć jednego z tradycyjnych języków opisu — pojęcie tropu odnosi się do stosunku między pewnym aktualnie użytym wyrażeniem a innymi wyrażeniami *in absentia*, to pojęcie figury obejmuje związki między wyrażeniami jedynie *in praesentia*. W odniesieniu do koncepcji podmiotowości oznaczałoby to, że — w tym przypadku — relacji podmiotowej nie tworzy związek „ja” wypowiedzenia z nieuchwytnym „ja” wypowiadającym, czy „ja” powierzchniowego z ukrytym „ja” głębokim, lecz interferencja dwóch równie „obecnych” podmiotów wypowiedzi. Rzecz by tedy można, iż podmiot sylleptyczny jest nie tyle językowo zastępowany, tropologicznie reprezentowany w tekście, co raczej *figuralizowany* — to znaczy figuruje w nim, poddaje się procesom figuracji i dysfiguracji, i w końcu staje się figurą: indywiduum o niepowtarzalnym kształcie. Najprostszą i, jak sądzę, najlepszą definicję tej koncepcji podmiotu — jego stosunku do tekstu, jak też ogólnego pożytku z zajmowania się w tym duchu literaturą — dawno temu dał Witold Gombrowicz. Nie zaszkodzi przypomnieć ją znowu: „sztuka to człowiek, który się organizuje”.³⁶

³⁶ W. Gombrowicz *Grube nieporozumienie*, w: *Varia*, Paryż 1973, s. 103.