



O sylleptyczności tekstu literackiego

Elżbieta Winiecka

ELŻBIETA WINIECKA

O SYLLEPTYCZNOŚCI TEKSTU LITERACKIEGO

Syllepsis według Jacques'a Derridy

Retoryki antyczne traktowały *syllepsis* jako specyficzną konstrukcję łamiącą ogólnojęzykową normę poprzez naruszenie składniowych związków. Jest to rodzaj naruszenia celowego, w którym semantyczna niepoprawność (przy zachowaniu gramatycznej poprawności) zwraca uwagę na ukrytą wieloznaczność słowa używanego w dwu różnych znaczeniach jednocześnie. Zazwyczaj w *syllepsis* jeden z członów określanych wchodzi w związek ze znaczeniem dosłownym wyrazu nadrzędnego, drugi zaś – z przenośnym. Oba, podporządkowane członowi rządzącemu, są poprawne gramatycznie, nielogiczne natomiast wydaje się samo ich zestawienie, ponieważ związki, w które nadrzędny człon wchodzi z pozostałymi wyrazami, należą do różnych obszarów semantycznych¹.

Współcześnie *syllepsis* dostrzegł i docenił po raz pierwszy Jacques Derrida. To on przejął ów środek z retoryki antycznej, by zdefiniować istotę tekstualizmu. Działanie *syllepsis* generującej tekstualność objaśnił na przykładzie utworu Mallarmégo *Pierrot assassin de sa femme* (Pierrot, zabójca swej żony). Jest on opisem pantomimy odgrywanej przez mima Paula Margueritte'a, który, jako Pierrot zdradzony przez żonę, przywiązuje ją do łóżka i łaskocze w pięty tak długo, aż niewierna Colombina umiera ze śmiechu².

Dwuznaczność Derrida dostrzega w pojawiającym się u Mallarmégo w odniesieniu do małżeństwa Paula i Colombiny słowie „*hymen*”, które wyposażone zo-

¹ Widać to wyraźnie w podanym przez J. Ziomek (*Retoryka opisowa*. Wyd. 2. Kraków 2000, s. 217) przykładzie: „Podnosili głosy i ręce”. Uruchomione tu zostało podwójne znaczenie czasownika „podnosić”. Metaforyczny sens związku frazeologicznego „podnosić głos” nakłada się na znaczenie dosłowne frazy „podnosić ręce.” Chodzi o zbliżenie dwu sensów, rzecz bowiem w tym – uważa Ziomek – że w sformułowaniu „Podnosili głosy i ręce” ręce i głosy podniosły się w podobnej sprawie, np. przy wyrażaniu protestu, prośby lub radości.

² J. Derrida, *La double séance*. W: *La Dissémination*. Paris 1993. M. Riffaterre referując wywody Derridy tłumaczy (*Syllepsis*. „Critical Inquiry” 1980, nr 4, s. 629. W wersji francuskojęzycznej artykuł ten ukazał się pod tytułem: *La syllepse intertextuelle* („Poétique” 1979, nr 40)): „Undecidability is the effective mechanism of pantomime as an art form since from mimicry alone, without words, the spectator cannot tell whether a dreamed, or a remembered, or a present act is being set forth” („Nierozstrzygalność jest faktycznym mechanizmem pantomimy jako formy sztuki, ponieważ na podstawie samego naśladowania, bez słów, widz nie potrafi powiedzieć, czy śniony, czy wspomniany, czy teraźniejszy akt jest właśnie odgrywany”).

staje w podwójne, wykluczające się, a zarazem równie aktualne, sensory. Zgodnie z nieco archaicznym znaczeniem tego słowa – jest ono synonimem ślubu, małżeństwa³ i jako taki scala w sobie sensory znoszące różnice: to tożsamość dwojga, konsumowane małżeństwo, zniesienie granicy między pożądaniem a jego spełnieniem⁴. Jednakże drugie znaczenie tego słowa to także przeciwieństwo pierwszego: to oddzielenie, oczekiwanie oraz – przywołana przez Mallarmégo i przez podążającego jego śladem Derridę – „*la virginité de la »page pas encore écrite«*”⁵. *Hymen* staje się *syllipsis* odzwierciedlającą paradoksalność struktury *Mimique*, zawieszona pomiędzy opozycyjnymi sensami, które nawzajem się podtrzymują. Ich współistnienie wynika z ontologicznej nierozstrzygalności odniesienia tekstu nieustannie oscylującego między referencją do zdarzeń faktycznie mających miejsce a ich wytwarzaniem w pantomimicznym przedstawieniu. *Hymen* zawiera strukturę *syllipsis*, którą Michael Riffaterre omawiający poglądy Derridy definiuje jako:

*the trope that consists in understanding the same word in two different ways at the same time, one meaning being literal or primary, the other figurative. The second meaning is not just different from and incompatible with the first: it is tied to the first as its polar opposite or the way the reverse of a coin is bound to its obverse – the hymen as unbroken membrane and as a breaking through of the barrier. The fact that hymen is also metaphorical in both its meanings is irrelevant to its undecidability. What makes it undecidable is not that it is an image but that it embodies a structure, that is, the syllipsis*⁶.

Derrida utożsamia literackość z nierozstrzygalnością. Na pytanie: czy tak, czy tak, odpowiada więc: jednocześnie i tak, i tak. To właśnie istota *syllipsis*, która

³ Zob. W. Kopalinski, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*. Wyd. 24, almanach 3. Warszawa 1996.

⁴ Zob. M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Bydgoszcz 1997, s. 243.

⁵ Derrida, *op. cit.*, s. 261: „dziewiczność »nie zapisanej jeszcze kartki«”.

⁶ Riffaterre, *op. cit.*, s. 629: „trop polegający na rozumieniu tego samego słowa na dwa różne sposoby w tym samym czasie, z tym że jedno znaczenie jest dosłowne i podstawowe, drugie przenośne. Drugie znaczenie nie jest po prostu odmienne i nie do pogodzenia z pierwszym: jest ono związane z pierwszym jako biegunowo przeciwne czy też w sposób, w jaki rewers monety graniczy z awerssem – *hymen* jako nieprzerwana błona i jako przedzieranie się przez barierę. Fakt, że *hymen* jest metaforyczne w obu znaczeniach, jest nieistotny wobec jego nierozstrzygalności. Tym, co czyni je nierozstrzygalnym, jest nie to że jest wyobrażeniem, ale, że zawiera w sobie strukturę, tzn. *syllipsis*”.

Komentujący Derridę badacz odwołuje się w tym miejscu do jego interpretacji *Mimique* w artykule *La double séance*. O słowie „*hymen*” jako *syllipsis* Derrida (*La dissémination*, s. 271–272) pisze w sposób następujący: „*Ce mot, cette syllepse, n'est pas indispensable, la philologie et l'étymologie ne nous intéressent que secondairement et la perte de l' »hymen« ne serait pas irréparable pour Mimique. [...] L'hymen dans le texte (crime, acte sexuel, inceste, suicide, simulacre) se laisse inscrire à la pointe de cette indécision. Cette pointe s'avance selon l'excès irréductible du syntaxique sur le sémantique*” („Ten wyraz, *syllipsis*, nie jest niezbędny, filologia i etymologia mniej nas interesują i utrata »*hymenu*« nie byłaby nie do naprawienia dla *Mimique*. [...] *Hymen* (zbrodnia, akt seksualny, kazirodztwo, samobójstwo, udawanie) daje się wpisać w tekst jako najważniejszy element tej nierozstrzygalności. Element ów powiększa swoją rolę wraz z niemożliwym do powstrzymania postępem dominacji składni nad semantyką”).

Przyznanie pierwszeństwa składni przed semantyką staje się głównym wyznacznikiem Derridowskiej lektury, która w ten sposób pokazuje, jak tekst sam tworzy swoje znaczenia niezależnie od intencji autorskich.

wpisana w strukturę tekstu zawieszając wybór między dwiema wykluczającymi się możliwościami.

Syllepsis według Michaela Riffaterre'a

Rozwinięte następnie przez Riffaterre'a nowe, metaforyczne rozumienie *syllepsis* odsłania fenomen podwójnego zakodowania każdego tekstu literackiego. W artykule *Syllepsis*, odwołując się do przykładów analiz tekstów przeprowadzanych przez Derridę i posługując się wypracowaną przez siebie strategią interpretacji intertekstualnej, dowodzi, że każdy utwór uczestniczy jednocześnie w procesie znaczenia (*meaning*) i oznaczania (*significance*). Riffaterre mówi o dwóch typach naddeterminacji tworzących podwójną motywację tekstu literackiego: substytucyjnej⁷ i sylleptycznej. Interesujący nas drugi z nich zmniejsza za pośrednictwem *syllepsis* lukę między prawdą narracji opartą na prawdopodobieństwie a prawdą metalingwistyczną opartą na symbolice.

Syllepsis domaga się rezygnacji z wyboru, zmuszając do rozpoznania identycznej konieczności i równoczesnej aktualizacji obu alternatywnych znaczeń:

Tekst aktualizuje na poziomie leksykalnym zawarte w pojedynczym słowie znaczenie zgodne z kontekstem poprzedzającym *syllepsis* oraz inne znaczenie – niezgodne z kontekstem, w formie peryfraz, które są przejrzystym ekwiwalentem sylleptycznego słowa i które wywodzą się z niego. Zazwyczaj trop ustanawia paralelizm między dwoma odczytaniem tego samego symbolicznego charakteru, sytuacji, wydarzenia: jedno z nich jest mimetyczne, drugie hermeneutyczne, lub jedno jest przypuszczalnie wersją obiektywną, drugie – wersją przedstawioną ze specyficznego punktu widzenia, np. narratora⁸.

Riffaterre, czytając utwory w porządku sylleptycznym, pokazuje, że istnienie sfery zapośredniczenia nie niweczy mimetyczności tekstu, lecz wyraźnie ją osłabia. Dzięki intertekstualności i *syllepsis* jako podstawom procesu interpretacyjnego utwór zachowuje charakter mimetyczny wobec świata, a zarazem ujawnia swe właściwości metajęzykowe wobec poziomu narracji, obnażając zależność tekstu od tekstów wcześniejszych. Ich istnienie sygnalizowane jest przez agramatyczności w *mimesis*, nieakceptowalne obrazy, błędy i zapożyczenia w konstrukcji prawdopodobieństwa. Działają one jak wskazówki symbolicznych intertekstów.

⁷ Polega ona na tym, że system opisowy aktualizujący semy zawarte w każdym z sememów zostaje potwierdzony przez narrację. Jedno słowo-semem stanowi dzięki temu podstawę przyszłego tekstu, a opowiadanie wykorzystuje wchodzące w jego skład semy. W ten sposób narracja przekształca w tekst *eksplicite* znaczenie zawarte *implicit*e w owym początkowym, centralnym słowie. Ta zgodność pomiędzy modelami narracyjnym i sememicznym tworzy podwójną motywację tekstu, utwierdzającą jego prawdopodobieństwo. Jeśli zatem G. Genette podaje jako przykład narracji prawdopodobnej zdanie: „Markiza wezwała powóz i pojechała na przejażdżkę”, to nie wymaga ono dodatkowych motywacji, ponieważ jest oczywiste. Jeśli natomiast powiemy, że „Markiza wezwała powóz i położyła się do łóżka”, to – kierując się poczuciem zdrowego rozsądku – nie tylko odmówilibyśmy mu prawdopodobieństwa, lecz także dostrzec musielibyśmy wewnętrzną sprzeczność. Dopiero uruchomienie systemu opisowego sememu „markiza” pozwala na znalezienie motywacji psychologicznej, zewnętrznej wobec tekstu, która pozwoli uznać to zadanie za prawdziwe i sensowne. Do systemu opisowego sememu „markiza” należy zarówno kojarzony z jej statusem społecznym zespół przywilejów, m.in. używanie powozu, jak i zespół cech osobowości, jak: bycie kapryśną, rozpieszoną, samolubną i nieodpowiedzialną. Pisze o tym Riffaterre w książce *Fictional Truth* (foreword S. G. Nichols. Baltimore 1990).

⁸ Riffaterre, *Fictional Truth*, s. 77.

Syllepsis, z jednej strony, odsłania więc fikcyjny wymiar prawdy literackiej, która opiera się zawsze na świadomości faktu, że zapis (*écriture*) oddala słowa od rzeczywistości, osłabia ich referencjalność, w zamian uwydatniając związki tekstu z innymi tekstami⁹. Z drugiej zaś strony, postawiony w taki sposób problem prawdy utworu literackiego staje się wyłącznie kwestią wewnętrznej gramatyki tekstu, zgodności między jego strukturami narracyjną i sememiczną, nie zaś sferą indywidualnej oceny czytelnika. Odkrycie stale występującej podwójnej struktury zakodowania tekstu umożliwia mówienie o „fikcyjnej prawdzie”¹⁰ utworu literackiego.

Gombrowicz czytany sylleptycznie

Twórczość Witolda Gombrowicza dobrze odzwierciedla sylleptyczną naturę literatury. Status rzeczywistości w jego powieściach ma charakter „nierozstrzygalny”. Jako efekt opowieści jest ona fikcyjna, lecz za sprawą obecności w niej autora – jej fikcyjność podana zostaje w wątpliwość. Gombrowiczowska nierozstrzygalność zmusza do zaakceptowania paradoksalności bytu, który w oczach świadka jest zawsze wyposażony w sprzeczne cechy: „wszystko, będąc tym samym, jest czymś innym zgoła” (P 14)¹¹.

Tak dzieje się m.in. w *Ślubie*, gdzie semantyczną funkcję *syllepsis* pełni słowo tytułowe. Tutaj oznacza ono nie tylko instytucjonalny związek dwojga ludzi, mający charakter sakramentalny, lecz także swe przeciwieństwo – profanację sakramentu. Ceremonia, planowana przez Henryka, wymierzona jest przeciwko sakralnemu sensowi aktu ślubowania. Ma charakter bluźnierczy. Henryk sam sobie pragnie udzielić ślubu i własną mocą zamierza oczyścić sponiewieraną Manię i przywrócić jej utraconą niewinność. Ślub udzielony w „kościelnej międzyлюдzkiej”, tj. w przestrzeni podniesionej do rangi sakralnej mocą ludzkiego uwielbienia, nosić będzie znamiona świętokradztwa. Zarazem jednak nie jest świętokradztwem, ponieważ nie ma instancji, której można byłoby świętość odebrać i ją obrazić. W *Ślubie* bowiem Boga nie ma. Pijak – *alter ego* Henryka – wypowiada kwestie, które doprowadzają go do ogłoszenia siebie Bogiem:

Gdy stanę się panem, sam dam sobie ślub i najczystszy, najprzyczwoitszy. Ja wtedy będę ustanawiał prawo. I ustanowię sobie świętość i czystość, i sakrament – jak będę chciał!” [Ś 165]

⁹ Riffaterrowską koncepcją sylleptyczności tekstu artystycznego posłużyła się H. Gosk (*Bohater swoich czasów. Postać literacka w powojennej prozie polskiej o tematyce współczesnej*. Izabelin 2002, s. 108) w interpretacji współczesnej prozy, której bohaterami są emigranci, ludzie pracujący „w słowie” (pisarze, tłumacze, lektorzy), świadomi tego, że „kondycja emigranta to tekst złożony z cytatów pochodzących z wielu źródeł”. Autorka zauważa: „Rzeczywistość takiego tekstu wydaje się zwielokrotniona w swej obrazowości i semantyce, bo tworzy ją nie proste odwołanie do materialnej rzeczywistości, lecz sylleptyczne obrazy i struktury językowe, a więc ustrukturywane całości” (*ibidem*).

¹⁰ Zob. Riffaterre, *Fictional Truth*. – J. Ziomek, *Fikcyjne pole odniesienia i problem quasi-sądów. Prawda jako problem poetyki*. W: *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*. Warszawa 1994.

¹¹ Ten skrót odnosi się do tekstu: W. Gombrowicz, *Pornografia*. W: *Dziela*. T. 4. Kraków 1986. Do zawartego w tej edycji (t. 6) tekstu *Ślubu* odsyłam skrótem S. Prócz tego stosuję skrót M (= A. Wałt, *Mopsożelazny piecyk* (właśc.: *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*). W: *Bezrobotny Lucyfer. I inne opowiadania*. Wybór, oprac. W. Bołlecki, J. Zieliński. Warszawa 1993). Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

Rzeczywistość wymyka mu się jednak spod kontroli:

[...] Słowa
Zdradziecko łączą się za plecami
I to nie my mówimy słowa, lecz słowa nas mówią
Zdradzając naszą myśl [...] [Ś 163]

Napompowany boskością Henryk czuje się stwarzany przez innych:

Nie, ja nie istnieję
Nie jestem żadnym „ja”, ach, ach, poza mną, poza mną
Poza mną ja się tworzę [...] [Ś 203]

Dramat ukazuje dwuznaczną naturę języka, który – zamiast służyć użytkownikom – staje się rzeczywistością transcendentną, sprawującą kontrolę nad bohaterami. Słowa – znaki pozbawione odniesienia – stwarzają pozór rzeczywistości. Bóg, Ja – to maski, pod którymi skrywa się pustka. Zarazem jednak wypowiedziane półzartem życzenie urzeczywistnia się – Władzio popełnia samobójstwo tylko dlatego, że Henryk w y p o w i a d a je. Tym samym człowiek okazuje się marionetką, a prawdziwy podmiot działający to język, za którego sprawą fakty następują bez udziału woli uczestników.

„Ślub” jest więc w tym utworze słowem nierozstrzygalnym, nosi w sobie sensy sprzeczne, wykluczające się wzajemnie. A i status rzeczywistości jest niejasny; mieści się gdzieś na pograniczu jawy i snu, na obrzeżach świadomości bohaterów uczestniczących w wydarzeniach, których rangi i charakteru – jawy, snu, czy też fantasmagorii bohatera – określić nie są w stanie. Podobnie jak „*hymen*” Mallarmégo, Gombrowiczowski „ślub” staje się *syllipsis* – znakiem literackości, ontologiczny status dramatu przypomina zaś *Mimique*, której mimetyczność zostaje nieokreślona¹².

Rzeczywistość w utworach Gombrowicza opleciona jest kontekstem kulturowych interpretacji. Wystarczy jednak moment nieuwagi, by nałożona na ową rzeczywistość sieć społecznie usankcjonowanych znaczeń zniknęła bez śladu. Tak właśnie dzieje się podczas centralnej sceny mszy w *Pornografii*, w czasie której wyparowywaniu treści towarzyszy zanik znaczeń symbolicznych: kościół przestaje być kościołem, wieś – wsią. Zmiana perspektywy na „ponadludzką”, kosmiczną, objawia tragikomediowość świata bez Boga, gdzie ludzie przypominają „karykatury, którym odebrano model, nie będące już karykaturą »czegoś«, a tylko same w sobie, i obnażone jak tyłek” (P 18).

Przez chwilę rzeczywistość odsłania swą groźną, dwuznaczną i niezrozumiałą stronę: podszewkę bytu, ciemną otchłań. W momencie unicestwienia sensu rozpoczyna się gra. Nadawanie znaczeń zdarzeniom i faktom ma charakter arbitralny, a poszczególne sceny, epizody, jak też postaci, stwarzane są na doraźny użytek.

W *Pornografii* tekstowym sygnałem sylleptycznej struktury rzeczywistości jest nawias. Jako informacja metatekstowa, pochodząca od narratora, nawias implikuje treści dodatkowe, co więcej – sprzeczne z konotowanymi przez słowo w nawiasie. Te słowa to: (chłopiec) i (dziewczyna).

Trochę niezręcznie mi o tym mówić (a także będę musiał kiedyś wytłumaczyć, dlaczego słowa (chłopiec) i (dziewczyna) biorę w nawias, tak, to również pozostaje do wyjaśnienia). [P 21]

¹² Nie sposób wreszcie pominąć sfery odniesień intertekstualnych do dramatu Szekspirowskiego i bohatera romantycznego, które stanowią najwyrazistsze interpretanty tekstualne *Ślubu*.

Chodzi tu o dwoje głównych bohaterów, wokół których koncentruje się akcja, wchodzących w system skomplikowanych gier z pozostałymi bohaterami¹³. Słowo „chłopiec” wzięte w nawias traci swą przezroczystość. Pryska referencjalna iluzja i – zamiast wyłącznie do rzeczywistości – zaczyna ono odsyłać również do systemu językowego. Tu system opisowy sememu „chłopiec” zawiera takie semy jak: „młodość”, „niewinność”, „naiwność”, „uroda”, a także „męskość” w opozycji do „żeńskości”. Tak też Witoldowi objawia się Karol w czasie mszy w kościele. Narrator ulega zniewoleniu młodością, której czar stanowi kontrast wobec kosmicznej pustki rytualnych gestów i pozbawionych znaczenia ceremonii mszy:

To było... Kawalek policzka i nieco karku... należące do kogoś kto stał przed nami, w tłumie, o kilka kroków...

Ach, omal nie udławiłem się! To był...

(chłopiec)

(chłopiec)

I pojawił się, że to tylko (chłopiec), ja zacząłem gwałtownie wycofywać się z ekstazy mojej. [P 20]

W tym momencie do systemu opisowego wyodrębnionego słowa dołączymy jeszcze określenia takie jak atrakcyjność, ale i jak niższość. Młodość bohatera wyraźnie deprecjonowana jest przez fakt, że ów cud objawienia Boga dokonał się za sprawą „niedojrzałości”. Dalsza charakterystyka Karola przynosi szczegóły o „(młodym) osadzeniu głowy” i „zwyyczajnej (młodej) twarzy”. Podobieństwo młodych: widoczny w tłumie „karku (dziewczyny)” z „(chłopcym) karkiem” – rozpoczyna mozolne usiłowania skojarzenia dwojga. Do ich określeń dołącza się „zmysłowość nieletnia”. Są zatem oboje „(młodzi)” i to czyni ich niedotykalnymi dla innych. Są – za sprawą Witolda – oddzieleni od reszty hermetyczną powłoką, która zarazem łączy ich ze sobą.

Jednoznaczna początkowo sytuacja komplikuje się w scenie obiadu, gdy już skojarzeni ze sobą Henia i Karol przestają być – w odczuciu Witolda – niewinni. Oto Karol:

Dziecko i drań. Sympatyczny morderca. Uśmiechnięty niewolnik. Młody żołnierz, twar-
da miękkość. Okrutna i krwawa nawet zabawa. [...] Rozdarty między dzieckiem i mężczyzną
(i to czyniło go zarazem niewinnie naiwnym i nieubłagane doświadczonym), wszelako nie był
ani tym, ani tamtym, był czymś trzecim, był mianowicie młodością, gwałtowną w nim, ostrą,
oddającą go okrucieństwu, przemocy i posłuszeństwu, skazującą na niewolnictwo i poniżenie.
Niższy, ponieważ młody. Gorszy, ponieważ młody, zmysłowy, ponieważ młody. Ciesny, po-
niem młody. Niszczący, ponieważ młody. I w tej młodości – godny pogardy. [P 25]

Jednoczenie zaś Henia staje się ofiarą jego pożądania, które czyni z niej „sukę”:
„I nie dałoby się o niej powiedzieć, że »zna mężczyzn« (jak się mówi o zepsutych
dziewczynach), a tylko że »chłopca zna« – co było zarazem bardziej niewinne
i bardziej rozpustne” (P 26).

A wszystko to działo się, gdy Henia i Karol spokojnie jedli kluski. Dla Witolda ich młodość nie jest jednoznaczna. Budząc pornograficzne skojarzenia, podsuwała przeczucie, że za całkiem niewinnymi gestami młodych mogła kryć się inna rzeczywistość, dostępna tylko młodym i właśnie przez nich nie zauważona. Zapragnął ją wyzwoić, a jeśli trzeba będzie – wykreować.

¹³ Na ten temat zob. J. J a r z ę b s k i, „*Pornografia*” – próba stworzenia nowego języka. „*Pamiętnik Literacki*” 1979, z. 3.

Sylleptyczna naddeterminacja struktury tekstu nie niweczy iluzji referencjalności wobec świata, lecz wzbogaca ją referencją do języka. Poprzez stłumienie ustalonego znaczenia słowa zaczyna się proces symbolizacji, nasuwający skojarzenie z działaniem podświadomości. Nawias sugeruje więc występowanie podświadomości tekstowej ujawniającej się w strukturze *syllipsis*. Wydobywa ona na powierzchnię to, co skrywane w psychologicznej i tekstowej podświadomości.

Podmiotowość sylleptyczna

Riffaterrowska wykładnia sylleptyczności tekstu artystycznego stała się tłem dla koncepcji Ryszarda Nycza, który zaproponował historycznoliteracką typologię ujęć podmiotowości w literaturze. Zdaniem badacza XX-wieczne literackie „tropy »ja«” wykryły się ostatecznie w cztery podstawowe modele: podmiot symboliczny, ironiczny, alegoryczny i sylleptyczny¹⁴.

Dotychczasowe stanowiska literaturoznawców znamionowało przeświadczenie o tym, że „ja” mówiące jest zawsze medium między pisarzem a czytelnikiem¹⁵. To właśnie punkt, w którym propozycja Nycza najbardziej odbiega od tradycyjnych języków opisów komunikacji literackiej. W literaturze XX wieku pojawiają się bowiem teksty problematyzujące relację między zewnątrz- i wewnątrztekstowymi instancjami nadawczo-odbiorczymi, znoszące jednoznaczny granicę między nie należącą do literatury osobą autora a umieszczonym na najwyższym poziomie komunikacji literackiej autorskim dysponentem reguł.

„Ja” sylleptyczne różni się od pozostałych ujęć podmiotowości horyzontalnością relacji między podmiotem a tekstem, znakiem a znaczeniem. Swoista jednopłaszczyznowość tego modelu sugeruje współobecność dwóch, oddzielanych dotychczas, podmiotów wypowiedzi: „ja” wypowiadającego i „ja” wypowiadanego. W konsekwencji przekształceniu ulega cały model komunikacji literackiej, w którym jednokierunkowość, hierarchiczność i nieodwracalność relacji sprawczych zastąpiona musi być przez model dynamiczny i interakcyjny. Kluczowa dla badań semantyki form osobowych klasyfikacja Aleksandry Okopień-Sławińskiej¹⁶ jest w tym ujęciu tłem, na którym dostrzegalne stają się różnice między warstwowym uporządkowaniem relacji podmiotowych w literaturze a ich wersją sylleptyczną, uniemożliwiającą jednoznaczny hierarchizację poziomów komunikacji w dziele.

Zmianie ulega zarówno stosunek między podmiotem tekstowym a autorem rzeczywistym, jak i jego związek z tekstem oraz status tożsamościowy, w którym fikcja i rzeczywistość są na równi uprzywilejowane. Najwyrazistszym wyznacz-

¹⁴ R. N y c z, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. W: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997.

¹⁵ Propozycja Nycza oceniona została jako próba pogodzenia intencjonalistów z antyintencjonalistami w sporze o znaczenie autorskich intencji dla interpretacji utworu. Antyintencjonalści zarzucają swym przeciwnikom „pasożytowanie” na wiedzy o autorskim kontekście, a wskazana przez Nycza „Perspektywa zastąpienia funkcjonalnej koncepcji podmiotu koncepcją sylleptyczną daje nadzieję na »prowizoryczne« chociażby uzgodnienie poglądów przynajmniej w tej kwestii, stanowiącej ważne źródło sporu” (D. S z a j n e r t, *Intencja i interpretacja*. „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 1, s. 38–39).

¹⁶ A. O k o p i e ń - S ł a w i ń s k a, *Semantyka relacji osobowych*. W: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*. (Preliminaria). Wrocław 1985.

nikiem sylleptyczności podmiotu jest pojawienie się w utworze imienia i nazwiska autora, którego obecności w roli bohatera wcale nie tłumaczy „pakt autobiograficzny”¹⁷. Nycz wyjaśnia:

„Ja” sylleptyczne – mówiąc najprościej – to „ja”, które musi być rozumiane na dwa odmiennie 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-powieściowe¹⁸.

Metaforycznie użyty model *syllipsis* ma więc zastosowanie wszędzie tam, gdzie życie styka się z literaturą, autentyk zmagają się z fikcją, prawda ze zmyśleniem. W ten sposób przełamane zostają granice między światem przedstawionym utworu literackiego a zewnętrzną dla niego sytuacją pisania, w której uczestniczy autor.

Relacje pomiędzy autorem konkretnym, zewnątrztekstowym podmiotem czynności twórczych, podmiotem utworu, pierwszoosobowym narratorem i tożsamym z nim bohaterem układają się na tym samym poziomie, ukazując podmiot jako konstrukcję językową, dynamiczną i funkcjonalną, a także fragmentaryczną, tzn. taką, której byt jest chwilowy i zmienny, ponieważ każdorazowo zawarty jest w wypowiedzi. Sprawcza zależność „ja” wypowiedzianego od „ja” wypowiadającego”, „ja” tekstowego od „ja” empirycznego, „ja” fikcyjnego od „ja” autentycznego ulega zatarciu. Pary te tworzą się bowiem równocześnie, powoływane do bytu samym aktem pisania.

Narzędziem umożliwiającym urzeczywistnienie się podmiotu jako istoty indywidualnej jest język, który podtrzymuje tożsamość podmiotu pomimo jego zmian w czasie, ponieważ podmiot mówiący o sobie „ja” zawsze wskazuje na siebie samego. Z takiego założenia wychodził w swych studiach językoznawczych Émile Benveniste. Pozwalało mu ono opisywać podmiot bez odwoływania się do filozoficznych koncepcji substancjalistycznych¹⁹.

Zdaniem francuskiego językoznawcy, akt lokucji za każdym razem ustanawia na nowo swego autora:

*Est „ego” qui dit „ego”. Nous trouvons là le fondement de la „subjectivité”, qui se détermine par le statut linguistique de la „personne”*²⁰.

Dzięki temu podmiot można odczytywać za pośrednictwem znaków, w jakich się wyraża, albo interpretować go na podstawie wytworzonych przez niego tekstów. Również cechy psychologiczne osoby dostępne są nam tylko za pośrednictwem języka, który jest medium między podmiotem a światem. Potwierdza to postawa Białoszewskiego, który mówił: „To, co jest między rzeczywistością a mną, to tekst”²¹.

Mowa – rozumiana jako akt wypowiedzi, a więc działanie indywidualizujące użytkownika reguł językowych – staje się fundamentem nowej podmiotowości, nowy podmiot jest zaś podmiotem mówiącym.

¹⁷ P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*. Przeł. A. W. Labuda. „Teksty” 1975, nr 5.

¹⁸ Nycz, *Język modernizmu*, s. 108.

¹⁹ É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*. Paris 1966.

²⁰ É. Benveniste, *De la subjectivité dans le langage*. W: *Problèmes de linguistique générale*. Paris 1966, s. 260: „Ten jest »ego«, kto mówi »ego«. Znajdujemy tu podstawę »subiektywności«, która jest zdeterminowana statusem językowym »osoby«”.

²¹ *Szacunek dla każdego drobiazgu. Rozmowa z Mironem Białoszewskim*. W: Z. Taranienko, *Rozmowy z pisarzami*. Warszawa 1986, s. 422.

Nie pociąga to jednak za sobą wniosku, że podmiot wyczerpuje się w języku. Stwierdzenie takie równoznaczne byłoby z przyznaniem się do niemożności wyzwolenia się z tkanki tekstów, co niejako automatycznie likwiduje podmiot jako ich źródło. Językowy kształt wypowiedzi jest w tej koncepcji traktowany jako jedyna droga dotarcia do podmiotu; uwydatniona zostaje jego funkcja pragmatyczna. Ów językowy fundament nie jest jednak trwały. Podmiot konstytuuje się od nowa za każdym razem, gdy mówi. Jest zatem nieodłączny od sytuacji mówienia. Dla Benveniste'a bez podmiotu nie ma języka, bo zawsze naznaczony jest on obecnością aktualnego użytkownika. Nie ma również podmiotu bez języka; jest on jedyną dostępną drogą dotarcia do podmiotu:

*Le langage n'est possible que parce que chaque locuteur se pose comme sujet, en renvoyant à lui même comme je dans son discours*²².

Relacje między podmiotem a językiem sprowadzić można do dwóch podstawowych zasad. Po pierwsze, podmiot jest właściwością języka, który wyraża go i zawiera. Po drugie, język wskazuje na autora swej aktualizacji w konkretnej wypowiedzi: „*je se réfère à l'acte de discours individuel où il est prononcé, et il en désigne le locuteur*”²³.

Okopień-Sławińska, odwołująca się w swych badaniach nad semantyką form osobowych do tez Benveniste'a, zwróciła uwagę na komplikację właściwą wypowiedziom literackim. Tutaj tożsamość między „ja” wypowiadającym i „ja” wypowiedzianym zostaje zaburzona. Między nadawcą a postacią mówiącą o sobie „ja” nie można postawić znaku równości, zawsze jest między nimi rozdział, szczelina wprowadzająca rozróżnienie:

otóż ja użyte w tekście, choć zawsze wskazuje na nadawcę wypowiedzi, wcale nie musi być portretem rzeczywistego jej sprawcy, a pozostaje jedynie znakiem podmiotu kreowanego, egzystującego dzięki tekstowi i w jego obrębie. [...] Podmiotowość jako semantyczna cecha ja nie jest zatem bezpośrednią i automatyczną konsekwencją rzeczywistej aktywności nadawczej, ale raczej utrwalonym w wypowiedzi wizerunkiem takiej aktywności – imitacyjnym, zastępczym, fikcyjnym itp. – zależnie od rodzaju relacji między faktycznym nadawcą a przedstawionym ja²⁴.

Chwył ujawnienia autora, ukazującego się w fikcyjnym utworze literackim jako postać nosząca imię i nazwisko pisarza, niweczy nieprzekraczalną granicę między literaturą a życiem. Raz naruszona, owa granica nie stanowi odtąd gwarancji trwałości dotychczasowych podziałów na podmiot literacki i podmiot twórcy. Tym samym czytelnik postawiony zostaje wobec konieczności wyboru nowej strategii lektury. Musi zdecydować, czy potraktować to zjawisko jako literacki zabieg o charakterze ludycznym, bez żadnych konsekwencji dla statusu świata literackiego, czy też zmienić tryb lektury traktując tekst nie jako fikcyjny, lecz jako dokumentalny. Oczywiście, są to problemy nierozstrzygalne *en gros*. Sposób ujawnienia autora w tekście literackim jest prawdopodobnie tyle, ile książek

²² Benveniste, *De la subjectivité dans le langage*, s. 260: „Język jest możliwy tylko dlatego, że każdy lokutor ustanawia się jako podmiot odnosząc się do siebie samego jako ja wewnątrz swojego dyskursu”.

²³ *Ibidem*, s. 261: „ja odnosi się do aktu indywidualnego dyskursu, w którym się pojawia, i wskazuje na lokutora”.

²⁴ Okopień-Sławińska, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, s. 52.

z „autorem sylleptycznym”. Aleksander Wat, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Witold Gombrowicz, Tadeusz Borowski, Wiktor Woroszyński, Marek Nowakowski, Edward Stachura, Jerzy Adrzejewski, Kazimierz Brandys, Jarosław Marek Rymkiewicz, Tadeusz Konwicki – to tylko niektórzy polscy twórcy wkraczający imiennie w świat przedstawiony pisanych przez siebie tekstów²⁵.

Niezmiennie pozostaje jedno. W literaturze nasyconej szczegółami autobiograficznymi splecionymi z fikcją podmiot wyłaniający się jako piszące „ja” nie jest już bezpośrednią reprezentacją autora, lecz nową jakością o dwuznacznym statusie; jest autobiograficzny i kreacyjny zarazem²⁶. Sylleptyczna sprzeczność kryjąca się w takim zestawieniu konotuje sprzeczność tkwiącą u podstaw samej istoty literatury tego typu: jej autentyczno-fikcyjnego charakteru, który jednak nie jest tożsamy z modelami podmiotowości ironicznej, alegorycznej i symbolicznej opisanymi przez Nycza, choć niewątpliwie nie da się od nich całkowicie odzielić. Zachowanie jednorodnej, konsekwentnie jednopłaszczyznowej perspektywy jest bowiem praktycznie niemożliwe w literaturze, która z założenia wprowadza rozdział pomiędzy „ja” wypowiadającym a „ja” wypowiadany, „ja” empirycznym a „ja” tekstowym. Ale to właśnie stworzenie sugestii owej jednolitości pisaniowo-przeżyciowej jest celem pisarza umieszczającego się w samym centrum opisywanych zdarzeń.

Wat „sylleptyczny”

Pierwszym w polskiej literaturze XX wieku tekstem, w którym pojawia się podmiot noszący cechy i rzeczywistego, i zmyślnego, jest modernistyczno-awangardowy utwór Aleksandra Wata *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopszożelaznego piecyka* (1919). Wat dokonuje konfrontacji z młodopolskim dążeniem do subiektywizacji i autobiografizmu w prozie. Sylleptyczny podmiot jest tutaj wyrazem, a jednocześnie efektem, dezintegracji kultury – skutkiem cywilizacyjnego rozpadu kodów kulturowych. Autor – „Aleksander Wat” – umieszcza siebie w centrum rumowiska języków, tekstów i tradycji. Porusza się wśród nich i wykorzystując je jako elementy surrealistycznej i groteskowej zarazem kreacji obnaża ich bezsilność i bezwartościowość. W ten sposób modernizm staje się dla niego negatywnym punktem odniesienia. Dokonuje się tutaj na nie spotykaną wcześniej i potem skalę to, co Włodzimierz Bolecki określił jako desemantyzację wszelkich groteskowych motywów, zniszczenie semantyki tradycyjnej wypowiedzi literackiej w ogóle i – szerzej – defunkcjonalizację całego słownika kultury i historii²⁷.

Mopszożelazny piecyk jest utworem interesującym przede wszystkim dlatego, że do pewnego stopnia antycypuje problemy kluczowe dla współczesności. Dramat zaniku podmiotu w momencie „włączenia się” *cogito* w strukturę języka, któ-

²⁵ O przydatności kategorii „ja” sylleptycznego świadczy jej rosnąca wśród badaczy popularność. M. Młodożka (*Pisanie jako forma istnienia – na podstawie dokumentów z getta warszawskiego*. „Kultura i Społeczeństwo” 1999, z. 1, s. 73) dostrzega podmiotowość sylleptyczną w świadectwach ofiar Holocaustu, które traktowały zapis jako sposób istnienia, bo „podmiotowość tekstowa ocala i jednostkę, i cały opisany świat przez wyjęcie spod prawa powszechnej Zagłady”.

²⁶ Precyzyjnie sytuację tę scharakteryzował J. Jarzębski w książce *Powieść jako autokreacja* (Kraków 1984).

²⁷ W. Bolecki, wstęp w: W. Wat, *Bezrobotny Lucyfer. I inne opowiadania*.

rego alienująca moc wywłaszcza podmiot z siebie i zmusza do poddania się sile reguł, jest jednym z powodów odrzucenia zastanych języków. Jeśli zatem, jak dziś zauważa Foucault, piszący autor nie może oprzeć się „alienującej” sile pisma, które wciąga go w grę dyskursywną i rozpuszcza podmiot w sobie²⁸, to Wat szuka sposobu, by temu zapobiec. Nie poddaje się wyobcowującej presji reguł i po prostu je odrzuca – po to, by nie dać się im unicestwić. Dramat bohatera polega na tym, że raz utraconej nieświadomości, która przywróciłaby mu wolność, nie da się już odzyskać. Wszystkie próby odrzucenia form, tematów i środków ekspresji odbywać się muszą za pośrednictwem tychże. W groteskowo zdeformowanych fragmentach znanych motywów, toposów, imion i miejsc uwidacznia się strategia wyzwolenia się od formy. Tym samym podmiot, żonglujący resztkami odrzuconych reguł, uzależnia się od nich całkowicie. Jego bunt ma sens na tle owych ruin, a on sam istnieje tylko poprzez ich negację. W momencie zakwestionowania języka tradycji, czego świadkami jesteśmy w *Mopsożelaznym piecyku*, podmiot skazuje się na bezdomność. Jest wolny, ale jest to wolność w obliczu wielkiego Nic, które pojawiło się w miejscu historii, kultury i cywilizacji.

Pozostaje mu już tylko – jako zasada życia i pisania – gra z czytelnikiem, z językiem i z sobą. Ujawnia się z całą mocą samotność bohatera, który w poczuciu swej „niedostateczności” i nieautentyczności osiąga stan pęknięcia i rozdwojenia. Presja sił kulturowej „nadświadomości” powoduje dezintegrację, rozmnożenie „sobowótów” i zagubienie w labiryncie literackich i kulturowych odniesień. Próby uwolnienia się od siebie samego są więc konsekwencją zerwania wszelkich więzi z przeszłością. Jej odrzucenie równoznaczne jest z odrzuceniem jednej, stałej tożsamości:

Moje twarze, które zmieniam z każdym zenitem słońca, nie idą na marne. Przechowują się w obszernych stęchłych podziemiach o filarach podtoczonych robactwem, barwnymi bujnymi karcicami boliwijskich okrętów i fioletową poświatą szpar. Nadziane na haki pokryte krwawą rdzą, w miejscach czoła, gdzie pewnej nocy wświdrują gnuśny ładunek brauninga (dzierzonego mocno w prawej łapie). Pomiedzy siwymi brodami wyrastającymi każdej lunatycznej pełni tulają się i wyją białe szakale. [M 23]

Bohater, pozbywszy się krępującego pancerza tradycji, widzi przed sobą nieskończone możliwości metamorfoz. Lecz zastąpienie gramatycznych i semantycznych norm ciągiem eholalii redukuje samoświadomość „ja” do świadomości językowej.

Tożsamość to istnienie stałego jądra świadomości, gwarantujące identyczność z sobą samym. Gdy jądrem podmiotowości jest język, podstawowym wykładnikiem tożsamości staje się niezmiennosc danych osobowych: imienia i nazwiska. Najpierw musi być jednak ktoś, kto będzie ich nosicielem. Dla „Aleksandra Wat’a” cechy te są jedynym sposobem określenia siebie. Trzeba więc ogłosić „koniec Aleksandra Wat’a” (M 36), by zyskać wolność. Odrzucenie języka jako ostatniego bastionu podmiotowości ma przeciąć ostatnie więzi łączące bohatera z przeszłością.

„Radosna wiedza maski” (M 23) pozwala przeżywać jako prawdziwe to, co jest niczym więcej niż urojeniem chorej wyobraźni. Maską jako zasłona pozba-

²⁸ M. Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice*. Oxford 1977, s. 116. Zob. też A. Bielik-Robson, *Na drugim brzegu nihilizmu. Filozofia współczesna w poszukiwaniu nowego podmiotu*. Warszawa 1997, s. 142.

wiona wnętrza, ukrywająca prawdziwą twarz, ma uniezależnić bohatera od rzeczywistości. Wciąż jednak chęć całkowitego odpodobnienia się od siebie, wyzucia się wszelkich cech umożliwiających określenie tożsamości, definiowanej poprzez gwarantujący ciągłość jednostkowego bytu związek z przeszłością, spełza na niczym.

Tajemnicza szpara odkryta „tuż za powierzchnią nosa” jawi się jako „przekłete *principium individuationis*” (M 23), usilne dążenie do zatarcia dualizmu wnętrza i zewnątrz, duszy i ciała prowadzi do zwielokrotnienia własnych wizerunków. Warto w tym miejscu zauważyć, że w końcowej scenie *Piecyka* wcale nie dochodzi do podwojenia²⁹, ale do potrojenia „ja”:

To JA się palę w inkwizytorskim wnętrzu mego mopsożelaznego piecyka, to JA się palę wpośrodku między mną współleżącym z jednej strony piecyka a mną tak samo z drugiej strony piecyka. Hurr. Oglądam złowrogie dłonie tego z jednej strony i tego z drugiej strony. [M 46]

Wygląda to tak, jakby „ja” miało do czynienia z własnymi odbiciami oglądanymi w przejrzystej szybie. „Ja” płonie w przygotowanym przez siebie „inkwizytorskim piecyku”. Być może, jest to jedyny sposób na zniszczenie wszystkiego, co łączy „ja” z przeszłością. Nie da się inaczej zniszczyć *principium individuationis*, jak tylko unicestwiając jego nosiciela. Jest to nieunikniona konsekwencja destrukcji wszystkiego, co stabilizowało tożsamość „ja”.

Rozszczępienie osobowości, kończące się jej unicestwieniem, wyraża zarówno niezgodę na samego siebie, jak i dystans wobec społecznych projekcji osobowości. Jedno zresztą jest z drugim ściśle związane. „Autor sylleptyczny” manifestuje tu postawę immoralisty, która jest dodatkowym sposobem kwestionowania tradycyjnych wartości społecznych. Immoralizm umożliwia mu zachowanie odrębności w masie społecznej i staje się jego *modus habendi*, pozwalającym artyście na utrzymanie dystansu wobec społeczeństwa.

Niesamowite metamorfozy bohatera wyprowadzić można z przeświadczenia o tym, że nie podmiot jest materią książki, lecz książki stają się materią podmiotu. To przekonanie legło u podstaw antymodernistycznego buntu „młodego Fausta warszawskiego” i zapoczątkowało intertekstualną strategię, polegającą na metaliterackich zabiegach obnażania stałego istnienia sfery pośredniczącej między podmiotem a światem. W *Mopsożelaznym piecyku* Wat potwierdza słuszność diagnozy postawionej XX-wiecznej literaturze kilkadziesiąt lat później:

Odtąd nie będzie już odysei bez „przejścia przez zapis” [*écriture*]. Prawda literacka, jak prawda historyczna, może się ustanowić tylko w wielości tekstów i zapisów – w intertekstual-

²⁹ Pisze na ten temat M. Baranowska (*Transfiguracje przestrzeni w twórczości Wata*. W zb.: *Przestrzeń i literatura*. Red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska. Wrocław 1978, s. 291). Problem rozdwojenia „ja” w *Mopsożelaznym piecyku* tłumaczy związkiem tekstu z przestrzenią i malarstwem kubistycznymi: „Wyemanowanie cielesnego sobowtóra nie może się definitywnie udać, gdyż są to po prostu różne, kubistyczne perspektywy tego samego obrazu ciała”.

Już jednak w późniejszej o dwa lata *Powieści* A. Wata („Nowa Sztuka” 1921, nr 2) skompromitowany młodopolski dualizm duszy i ciała nie da się sprowadzić do gry odbić różnych perspektyw tego samego ciała:

I podczas gdy dusza moja włóczyła się za rozpustną stręczycielką, ja siedziałem przy kawie z kremem: wściekłem się okropnie.

I, gdy dusza moja gwałciła chudą chudą dziewczynkę, JA, błydy, wyprostowany, przemówiłem do wszystkich: dziokonda a kuku.

ności. [...] Właśnie w zapisie bowiem zdarzenie pozostaje nie umiejscowione, umyka, są tylko jego wersje. Wszystko, co można powiedzieć, to to, że coś się tworzy poprzez tę wiązkę form, która jest samą fikcją³⁰.

W przypadku bohatera *Piecyka* próby wydobywania się z intertekstualnego gąszczu cudzych słów skończyły się przerażającą konstatacją, że poza społecznymi kodami „ja” w ogóle nie istnieje. Efektem zabiegów na własnej świadomości stały się „narodziny tożsamości sygnatury”³¹, która zastępuje nieistniejące tu twarde jądro tożsamości podmiotowej. W ten sposób – od radykalnego zanegowania trwałych fundamentów *cogito* – zaczęła się w polskiej literaturze historia podmiotowości sylleptycznej.

Lekcja Gombrowicza

Po drugiej wojnie światowej pisarze – wśród nich Andrzejewski, Rymkiewicz czy Woroszyński – wielokrotnie posługiwali się chwytem ujawnienia autora jako konwencją literacką, eksponującą kłamstwo literatury i rozdziew między „ja” empirycznym a „ja” tekstowym, które nawet obdarzone personaliami pisarza nie jest w stanie sprostać prawdzie osoby³², choć przecież, jak w *Pamflecie na siebie* Konwickiego:

Oddech autora, linie papilarne palców, ślady jego chorób, nastrojów, rozpacz, to wszystko jest zawarte w dwudziestu ośmiu albo trzydziestu dwóch znakach alfabetu³³.

W przypadku innych – i tu wymienić należy przede wszystkim Gombrowicza, Stachurę i Białoszewskiego – podmiotowość sylleptyczna miała wymiar filozoficzny. Współistnienie sztuki i życia stało się dla nich modelem egzystencji, w której oba bieguny: literacka fikcja i rzeczywistość – są tak samo ważne. Dlatego każda z ich książek jest fragmentem całości, którą stanowią dopiero wszystkie dzieła.

Pierwowzorem takiego egzystencjalnego modelu była oczywiście twórczość Witolda Gombrowicza, który od początku bohaterem swych utworów uczynił postać noszącą wyraźne cechy wspólne z pisarzem lub przynajmniej wspólne z nim imię i nazwisko. Wywoływało to niejednokrotnie skandale wokół osoby Gombrowicza, któremu czytelnicy przypisywali czyny i słowa jego bohatera. Celowa prowokacja autora *Trans-Atlantyku* powiodła się i eksperyment, polegający na przekroczeniu granicy między fikcją a rzeczywistością, otworzył drogę wszystkim przyszłym „autorom sylleptycznym”. Stopniowo jednak wykreowana postać odrywała się od swego autora, po to, by ostatecznie w *Dzienniku* „Gombrowicz” stworzony za sprawą czytelników i komentatorów okazał się bytem autonomicznym, wydanym na łaskę interpretacji. Już za życia stał się on tym, za kogo go uznawano, pozostało mu jedynie dopowiadać siebie. Podmiot sylleptyczny, który w procesie stopniowej

³⁰ L. Jenny, *Strategia formy*. Przeł. K. i J. Faličky. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 293–294.

³¹ Baranowska, *op. cit.*, s. 294.

³² Podobny problem podejmuje W. Mach w *Górach nad Czarnym Morzem*, przy czym tam mnożenie instancji nadawczych nigdy nie osiąga pułapu pełnej identyfikacji z autorem rzeczywistości. Dlatego – jako przypadek niejasny – pomijam ów przykład w klasyfikacji.

³³ T. Konwicki, *Pamflet na siebie*. Warszawa 1995, s. 89.

krystalizacji ostatecznie wyłonił się z pisania, jest dziś figuralizowany³⁴ w utworach Gombrowicza jako byt na poły fikcyjny, stworzony w języku, na poły autentyczny, ponieważ noszący cechy autora:

Stałem się literaturą i moje bunty to też literatura. [...] I jedno jest pewne: mój bunt znajdzie wydawców, komentatorów, czytelników, zostanie gładko wchłonięty przez mechanizm. [...] I zresztą, kto to pisze? [...] Nie wiem³⁵.

U Gombrowicza mamy do czynienia ze stałą obecnością „ja” sylleptycznego – podmiotu fikcyjno-autentycznego, który sam o sobie mówi: „Ja, pisarz polski, ja, Gombrowicz” (P 29), sugerując mimetyczny, odsyłający bezpośrednio do rzeczywistości pozatekstowej, status opowieści, a zarazem komplikując iluzję referencjalności poprzez zespół takich cech kontekstowych, które czynią z „ja” twór na wskroś tekstowy, napisany, poddany presji antagonistycznych sił. Z jednej strony, podmiot sylleptyczny – jego tożsamość uzależniona jest od rozwoju fabuły – stanowi element świata przedstawionego i jako taki rozpatrywany być może w kategoriach konstrukcji literackiej. Z drugiej strony, nie sposób pominąć faktu, iż „ja” tekstowe nosi to samo co autor imię i nazwisko, a zatem zmusza czytelnika do rozpatrywania losów bohatera tekstowego w konfrontacji z biografią pisarza. Na styku tych dwu procesów: pisania i lektury, dochodzi do konfliktu – w jego efekcie wyłania się postać będąca wytworem aktywności czytelniczej.

W tekstach określanymi mianem sylw współczesnych, łże-dzienników, prozy dokumentu osobistego, literatury *quasi*-dokumentalnej stawką za każdym razem jest zachowanie wartości „autentyku”³⁶. Dominującą strategią nadawcy jest autotematyzm ujawniający proces twórczy i autobiografizm zakorzeniający wszystkie zapisy w rzeczywistości pozatekstowej. Każdy z nich – choćby najintymniejszy i szczery – zmienia swój status autentyku na literaturę, zarazem poszerzając i upłynniając jej granice oraz czyniąc je tak samo niepewnymi i ruchomymi, jak ruchome i niejednoznaczne jest ich „ja” mówiące:

– przechodzenie od samoświadomości do autokreacji, od autokreacji do niewoli. [...] W jakim stopniu to jest nieuchronne – czy każde nadane sobie prawo zmniejsza sferę wolności? i jak przebiega granica między wartością a formą? między twarzą a maską?³⁷

Swoisty paradoks autoreferencji polega na tym, że w procesie zapisywania stanów podmiotu rozpoczyna się „migotanie” poziomów – „ja” piszącego i „ja” opisywanego. Język opisu splata się z metajęzykiem interpretacji. Pisanie staje się dokumentem przemian „ja”, a zarazem istotnym ogniwem i impulsem tej przemiany. Sprawia, że podmiot sam o sobie może napisać: „On, którego tworzyłem”³⁸.

³⁴ Sformułowanie Nycza (*Język modernizmu*, s. 116). O chwycie Gombrowicza zob. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, s. 30: „Narrator Gombrowiczowski, będący jednocześnie głównym bohaterem utworu, jest po prostu podmiotem wizji, która nawiedza autora, jest »symbolem autora«, realizuje którąś z potencjalnych możliwości tkwiących w jego osobie. Narrator albo więc nazywa się po prostu Witold Gombrowicz (*Trans-Atlantyk*, *Pornografia*, *Kosmos*), albo przynajmniej posiada cechy jednoznacznie utożsamiające go z autorem (*Ferdynand*). Narratorów opowiadań łączy z autorem jeden chociażby wstydlivy kompleks”. Jarzębski pokazuje, że literatura była dla Gombrowicza sposobem istnienia w świecie.

³⁵ W. Gombrowicz, *Dziennik 1961–1966*. Kraków 1986, s. 245.

³⁶ Zob. Jarzębski, *Kariera autentyku*. W: *Powieść jako autokreacja*.

³⁷ K. Brandys, *Dzoker. Wspomnienia z terażniejszości*. Warszawa 1967, s. 217.

³⁸ *Ibidem*, s. 238.

Równocześnie nie sposób jednoznacznie stwierdzić, co jest domeną pisarskiej kreacji, co zaś należy do rzeczywistości, co jest zmyśleniem, a co faktem. To samo powiedzieć można o „ja” sylleptycznym tekstów Białoszewskiego. Podmiot tekstowy jest naśladownictwem i kreacją zarazem – pełni zatem funkcję mimetyczną i semiotyyczną³⁹.

Białoszewskiego gry z imieniem

Ponieważ wszystko, co decyzją twórcy pojawia się w tekście literackim, funkcjonuje w nim jako element literatury, użycie w utworze przez autora swojego imienia i nazwiska wiąże się nieuchronnie z pozbawieniem podmiotu prawa własności tego, co stanowiło znamię jego osobności. Wymancypowanie persony autora w odrębną osobę, uczynienie z niej partnera dialogu, słuchacza monologu lub trzecioosobowego bohatera wiersza, w sposób oczywisty burzy porządek komunikacyjny dzieła.

U Białoszewskiego gry ze swoim imieniem i nazwiskiem – najbardziej oczywistą dla innych częścią autorskiego „ja” – służą próbom zdefiniowania własnego stanu. Pojawiają się tu wszystkie możliwe role mówiącego: odbiorcy („ty”), utożsamienia ze zbiorowością („my”), a nawet forma „on”, która uprzedmiotawia autoprezentację przez wprowadzenie lub pozorowanie cudzych punktów widzenia⁴⁰:

z maku punktu widzenia
mojego leżenia
niebo wielorybie
oczy śnięte
Miron mniejszy dojrzał⁴¹

Literackie gry Białoszewskiego są próbą uchwycenia „jakknajdzisiejszości”, maksymalnie skondensowanej obecności „ja” w bycie i w wierszu. Aby utrwalić tę chwilowość, trzeba możliwie usprawnić, uelastyczyć język. Zmusić go, by służył mówiącemu, nadać mu tak osobiste piętno, by przestał być odczuwany jako przedłużenie „ja”, a stał się integralną jego częścią.

Gry na poziomie słowotwórczym, których najczytelniejsze przykłady odnajdujemy w tytule cyklu *M'ironia*, w wierszu *mironczarnia* oraz w potraktowaniu własnego nazwiska jako przymiotnika stopniowalnego („zasypia Białoszewskawy”⁴²) służą zatem pełniejszej charakterystyce stanu psychicznego bohatera.

Imię własne często staje się też przyczyną narodzin wiersza. Oddzielone od osoby poprzez umieszczenie w utworze, przypomina obierzynę bytu, podobnie jak wszelkie nazwy rzeczy, których istnienie niezależne jest od słowa. Czy jednak rzeczywiście imię, na wzór innych nazw, jest zaledwie powierzchnią rzeczy, „nie-

³⁹ Zob. na ten temat pracę M. Czerwińskiej (*Wygnanie i powrót. Autor jako problem badań literackich*. W zb.: *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*. Red. M. Lubelska, A. Łebkowska. Kraków 1994, s. 172), która referując stanowisko W. Panasa na temat powrotu autora konkluduje: „podmiot literacki jawi się jako semiotyczne naśladowanie osoby zewnątrztekstowej”.

⁴⁰ Zob. A. Okopień-Sławińska, *Jak formy osobowe grają w teatrze mowy? (Semantyczne transpozycje form osobowych)*. W: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, s. 66.

⁴¹ M. Białoszewski, *z maku punktu widzenia...* W: *Utwory zebrane*. T. 1. Warszawa 1987, cykl *Mylne wzruszenia*, s. 299.

⁴² M. Białoszewski, *mylne wzruszenie*. W: *iw.*, s. 274.

czułą długim wymawianiem” (*Obierzyny* (1))? Waga, jaką Białoszewski przywiązywał do występowania swego imienia w tekście, świadczy o odmienności statusu owego imienia wśród innych słów.

Imię – lub choćby ślad imienia – znakuje tekst, czyniąc go czymś równie wyrazistym jak niepowtarzalny styl. Można zadać pytanie: czy gdyby Miron nie był Mironem, byłby tą samą osobą? Podejrzewać możemy, że Białoszewski odpowiedziałby na to pytanie przecząco. Kiedy w czasie spaceru po Bielanach swoim zwyczajem sprawdza nazwy ulic, tłumaczy:

Ważne wiedzieć nazwę. Nazwa określa. Jak jedno bóstwo drugiemu chciało wydrzeć tajemnicę, to dowiadywało się podstępnie o imię, „ale jakie twoje imię”, „jam jest, który jest”⁴³.

Zależność życia, reprezentowanego przez imię własne, noszące pamięć osoby, i literatury, która z imienia czyni figurę tekstową, jest dwustronna.

Zabiegi Białoszewskiego mają służyć silniejszemu uobeczeniu siebie w zapisie. Lecz imię własne nie stopniuje się. Nie podlega również przekształceniom słotwórczym. W momencie poddania go tym gramatycznym operacjom, imię wraz z jego tekstowym właścicielem staje się odrębnym bytem, z którym „ja” mówiące już nie całkiem się identyfikuje. O zabiegu przekształcania w tekście literackim beznaczeniowego nazwiska w symbol pisał Riffaterre. Nazwisko może mianowicie funkcjonować jako *syllepsis*, gdy „jako rzeczownik, którym może być, teraz tłumiony przez gramatykę i pisownię, wytwarza tekst zgodny ze swą symboliką”⁴⁴. Dorabianie etymologii do imienia również przekształca imię własne w literaturę. Białoszewski notuje:

- To co, Mirun? Oj, jak ładnie mi wyszło, niechcący. Nigdy mi się tak nie zawołało.
- No.
- To przez „o” kreskowane? Przez „u”?
- Przez „u”.
- Przez „u”. Wołać przez okreskowane. [...] Mirun. Takie raptem mazowieckie. Na równinach. Jak stopy, to Bohun. Nie ma kontaktu od chałupy do chałupy. Pustka. Zaraz: żeby tak się pobawić, dociec. Wiadomo, gdzie tylko jest materia, to... już prawie jest Jerena...
- Teraz ta Grecja. Skalki i woda. To jak wołali: Miron? czy Myron?
- Nie wiem, ale nie „i”.
- Gdzie tam „i”, na „i” nie ma śpiewania⁴⁵.

Wywód rozpisany jest na role pozbawione swego kontekstu. Może być potraktowany zarówno jako onomastyczny wykład sprowokowany przejęzyczeniem, jak i zlepek dwóch odrębnych, rozdzielonych przerwą w czasie, sytuacji. Pierwsza to scena powstania artykulacyjnego „błędu”, inicjującego poszukiwania etymologiczne. Druga – rozmowa towarzysząca, być może, lekturze słownika imion i analizie różnic w wymowie⁴⁶. Charakterystyczny dla techniki pisania Białoszew-

⁴³ M. Białoszewski, *Szумы, zlepy, ciągi*. Warszawa 1976, s. 199.

⁴⁴ Riffaterre, *Fictional Truth*, s. 35.

⁴⁵ M. Białoszewski, *Donosy rzeczywistości*. Warszawa 1989, s. 227.

⁴⁶ W innych językach imię „Miron” ma identyczne lub podobne brzmienie: łaciński: Myron, Myro; angielski, białoruski, francuski, hiszpański, niemiecki, ukraiński: Myron; bułgarski, czeski, hiszpański, portugalski, rosyjski, rumuński, serbski, słowacki, słoweński, szwedzki, węgierski: Miron; litewski: Mironas; nowogrecki (w transliteracji): Muron; rumuński: Mirin, Miroiu; włoski: Mirona (*Słownik imion*. Oprac. W. Janowska, A. Skarbek [i in.]. Wyd. 2, popr. i rozszerz. Wrocław 1991).

skiego „zlep sytuacyjny” i skrótowość nie pozwalają jednoznacznie rozstrzygnąć, która z interpretacji jest trafna. To „Sprawa opowiadacza. Skrótu. Tonu”⁴⁷. Dwu-
głos dopełnia się, nie kieruje uwagi na nadawcę i odbiorcę, lecz na temat rozmowy. „Miron” jako słowo – melodyjne, mające duże walory instrumentacyjne – staje się tutaj rodzajem wyrazu onomatopeicznego, przywołującego swym brzmieniem rozległe skojarzenia geograficzno-historyczne. Inicjuje poprzez sugestię związku języka z kulturą rozważania etnolingwistyczne.

Jego rzadkość oraz cechy artykulacyjne umożliwiły przekształcenie go w figurę pseudoetymologiczną. Warto przy tym wspomnieć o autentycznej etymologii tego imienia. Pochodzi ono od greckiego słowa „*myron*” oznaczającego pachnącą maść, pachnidło, lekarstwo⁴⁸. O tym, że etymologia ta miała dla poety znaczenie, świadczy wiersz o św. Mironie-pustelniku *Po moim patronie*, włączony do cyklu *Mity niechący*. To autokreacyjna próba znalezienia uzasadnienia dla własnej *vitae contemplativae*:

Wącha go tron:
mściwy jest Władca!

Święty jest Miron
ucieka.

Od tronu
do pustelni
miecz kicha.
Tak pachnie Świętym Mironem.

A oprawca:
– módl się
– Święty Mironie
– patrz czekam
– miecz czeka

Święty Miron klęka:
– czekaj
– o długo bo ja
– będę się modlił
– do końca świata

Świat się nie kończy
Kłęczy pod miecz
on Miron
jest
Święty
nad oprawcą cierpi
ale stać go na to
aż do końca świata
żeby cierpi
że oprawcę wacha czekanie
z mieczem nad nim
Święty Miron tym pachnie i pachnie⁴⁹.

⁴⁷ M. Białoszewski, *Zawał*. Warszawa 1991, s. 60.

⁴⁸ Imię to nosił wybitny rzeźbiarz grecki (ok. poł. V w. p.n.e.), twórca rzeźby *Dyskopol*. Pierwszy opanował sztukę przedstawiania ciała w ruchu. Zob. H. Fros, F. Sowa, *Twoje imię. Przewodnik onomastyczno-hagiograficzny*. Wyd. 3. Kraków 1988.

⁴⁹ M. Białoszewski, *Po moim patronie*. W: *Utwory zebrane*, t. 1, s. 177, cykl *Rachunek zachciankowy*.

Fakty z życia św. Mirona łączą się w jedno z praktyką jego imiennika – „pisarza pism nie św.” Anegdota o wygnaniu św. Mirona, modlącego się przed śmiercią, znajduje swe odległe echa w biografii poety. Św. Miron wygrywa ze śmiercią, modląc się „aż do końca świata”. Dopóki się modli, oprawca czeka. Tak podtrzymują się nawzajem świat i pustelnik: świat trwa, aby Miron mógł żyć, modlitwa Mirona powstrzymuje miecz oprawcy, a tym samym zapewnia światu trwanie. Przekształcony średniowieczny motyw rozmowy człowieka ze śmiercią – milcząca, lecz uobecniona przez miecz oprawcy – znajduje tu swoje szczęśliwe zakończenie. Św. Miron wygrywa ze śmiercią oddając się modlitwie. „Po swoim patronie” przejmując tę schedę poeta prowadzący żywot anachorety w swej XX-wiecznej numerowanej pustelni. Imię własne jest więc integralną częścią jego tożsamości. Poprzez zapisanie, upublicznienie, włączenie w obszar reguł komunikacyjnych i norm gramatycznych na wzór innych słów – imię „Miron” staje się mniej własne, za to semantycznie bardziej nośne.

Imię „Miron” odzyskuje w tym wierszu swoje znaczenie etymologiczne: jest imieniem własnym, a jednocześnie aktualizuje swój sens pierwotny: maść pachnąca, pachnidło. Miron (gr. *myron*) staje się tu *syllipsis* umożliwiającą grę znaczeń. Sformułowanie: „pachnie świętym Mironem” – przywraca pierwotną jedność między nazwą pospolitą a imieniem własnym. (W tle ukrywa się tautologiczne stwierdzenie: „pachnie świętym pachnidłem”.) Zarazem nie możemy uznać tego słowa za homonim mający po prostu dwa różne znaczenia, ponieważ w świadomości współczesnych funkcjonuje ono wyłącznie jako imię. Owo ożywienie pierwotnej jedności imienia i nazwy rzeczy nie jest więc procesem prostej resemantyzacji, lecz – wtórnej semantyzacji, dokonanej jednorazowo na potrzeby wiersza. Dodatkowo uruchamiany kontekst biblijny wzbogaca utwór o przesłanie eschatologiczne⁵⁰. Jako opowieść o świętym – wiersz nawiązuje bowiem do średniowiecznych żywotów świętych mających służyć wiernym za wzór. Św. Miron, oddający swe życie za wiarę, jest ewangelijną „wonią kadzidla” poświadczającą zwycięstwo życia nad śmiercią.

Poprzez stworzenie literackiej genealogii własnego imienia, wpisanie go w system nazw genologicznych, a nawet przymiotników pospolitych, Białoszewski – na poziomie lektury swego dzieła jako całości – tworzy jego mit.

Gry literackie Białoszewskiego z własnym imieniem – począwszy od cyklu *M'ironia* aż po *Wywiad* – pokazują, że podmiot jako zapis jest bytem na wskroś literackim; że między Mironem Białoszewskim jako istnieniem jednostkowym a mnogością jego literackich odbić zawarte jest rozsuniecie (wpisane w imię własne, spotęgowane zaś literackim zapisem).

Poczucie rozdwojenia: bycia piszącym i pisanym, oglądającym i oglądanym, tworzącym i tworzonym – wielokrotnie powraca w utworach Białoszewskiego. Jedynym, co łączy wszystkie stany „ja”, jest imię własne. Choć i ono może zostać włączone w proces reaktywacji martwych form. Wielokrotnie powtarzane nazwisko „Białoszewski” to tylko etykietka. Kiedy jednak podmiot sam o sobie mówi:

⁵⁰ Zob. 2 Kor. 2, 15–16: „Jesteśmy bowiem miłą Bogu wonnością Chrystusa, zarówno dla tych, którzy dostępują zbawienia, jak i dla tych, którzy idą na zatracenie; dla jednych jest to zapach śmiercionośny – na śmierć, dla drugich zapach ożywiający – na życie”. Św. Paweł nawiązuje tu do starożytnego zwyczaju noszenia przed zwycięzcą kadzidla. Chrześcijanie mają więc swoim postępowaniem, niby wonią kadzidla, głosić zwycięstwo Chrystusa.

„Białoszewskawy”, ożywia nazwę, przywraca jej łączność z nosicielem. „Białoszewskawość” dookreślić można tylko na tle bycia Białoszewskim:

[.]
 ulica wygląda jak ulidza
 coś jej nie pasuje
 [.]
 zasypia Białoszewskawy
 i jemu nie pasuje
 (*mylne wzruszenie*)

Określeniu własnej tożsamości służy mówienie o sobie: „on”. Ponieważ zamiana ról z „ja” na „on” uprzedmiotawia podmiot mówiący, potrzebne są dodatkowe wskazówki, które by tę podmiotowość wzmocniły. Mówiąc o samym sobie „on”, podmiot używa zazwyczaj dodatkowego określenia pozwalającego precyzyjnie określić jego rolę. Zabieg ten umożliwia pokazanie siebie od zewnątrz. Jest to perspektywa zwalnająca podmiot z odpowiedzialności za prawdziwość wyrażanych sądów, ponieważ z reguły podmiot dystansuje się wobec nich. Zdania trzecioosobowe pozwalają „wskazać na przyjętą, pożądaną lub narzuconą sobie rolę i zarazem zaznaczyć wobec niej swój dystans”⁵¹.

leży po mnie w rozbetach w kapie
 pucha udrapowana
 ale żeby jeszcze tak
 ruszała ręką
 majtała nogą
 pomyślała, zaśpiewała, zjadła
 to z pozorów doprawdy
 Miron się ułoży⁵²

Zarówno technika, jak i cel owych zabiegów, nasuwających skojarzenia z grammi prowadzonymi w *Dzienniku* Gombrowicza, są od nich całkowicie odmienne. Gombrowicz – piszący o sobie „on”, prowadzi grę z czytelnikami⁵³. W transpozycji chodzi mu o to, by wprowadzić kolejny poziom kreacji literackiej, skomplikować relacje komunikacyjne, uniemożliwić czytelnikowi jednoznaczny klasyfikację i charakterystykę autorskiego „ja”, słowem: wymknąć się formie, znaleźć się gdzieś między „ja” a „on”, między Gombrowiczem opowiadającym a opowiadany.

Natomiast u Białoszewskiego pojawienie się formy trzecioosobowej zawsze jest sygnałem metamorfozy bohatera wiersza. Ponieważ jego podmiotowość cechuje się chwilowością, jednorazowością i niepowtarzalnością, każdy zapis musi posługiwać się odmiennymi środkami – optymalnymi dla scharakteryzowania ja-

⁵¹ Okopień-Sławińska, *op. cit.*, s. 70.

⁵² M. Białoszewski, *leży po mnie w rozbetach...* W: *Myłne wzruszenia*, s. 245.

⁵³ Zob. W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*. Kraków 1986, s. 157:

wprowadzenie w *Dziennik* „drugiego głosu” – głosu komentatora i biografa [...] – pozwalało mu mówić o sobie „Gombrowicz” jakby cudzymi ustami. Był to w jego pojęciu ważny wynalazek, wzmagający niezmiernie chłodną sztuczność tych zwierzeń, czego nie napotkał w żadnym ze znanych mu dzienników.

[...] jakież to wzbogacenie móc mówić o sobie w pierwszej i trzeciej osobie jednocześnie. Wszak ten, kto mówi o sobie *per* ja, musi z konieczności tyle niedopowiedzieć, o tyle sfałszować – a ten, kto by potraktował siebie *per* on i próbował opisać się z zewnątrz, ten operowałby tylko cząstką prawdy.

kiegoś aspektu „ja” mówiącego: jego stanu psychicznego, nastroju, pomysłu, wyglądu, odczuć, wrażeń sensualnych, skojarzeń itp. Za każdym razem Białoszewski podchodzi do siebie, próbuje zaskoczyć siebie w sytuacji najmniej oczekiwanej, zobaczyć, jak „ja” zareaguje na nową sytuację.

Podmiot piszący skazany jest na język. Wystawia siebie na cudze interpretacje. Chodzi więc o to, by posługiwać się stylem możliwie własnym, niepowtarzalnym, by pisanie stało się najtrwalszym stanem skupienia „ja”. Tytuł cyklu *M'ironia z Rachunku zachciankowego* tłumaczony jest zazwyczaj jako „ironia Mirona”. Jest w nim zarówno ton autoironii, pozwalającej na dystans wobec samego siebie, jak i propozycja widzenia świata w ironiczny sposób właściwy Mironowi. Cykl jest także ironiczną kontrpropozycją dla publicznych wizerunków siebie. Poeta broni w ten sposób własnej osobności, czyniąc z pisania schronienie najbezpieczniejsze, bo niepodatne na interwencje innych.

Wnioski

W obliczu „kryzysu podmiotu” załamały się autobiograficzne paradygmaty myślenia, zgodnie z którymi możliwe jest ustalenie relacji podobieństwa między rzeczywistością fikcjonalną a empiryczną. Stąd problematyczność paktu autobiograficznego, zakładającego również jako warunek wstępny tożsamość nazwiska autora i pierwszoosobowego bohatera. Impas, w jakim znaleźli się badacze autobiografii rozdarci między koncepcjami klasycznymi a poststrukturalistycznymi, podsumowuje sam Philippe Lejeune w następujący sposób:

tak, dałem się nabrać. Sądzę, że można zobowiązać się mówić prawdę; jestem przekonany o przezroczystości języka i o istnieniu pełnego podmiotu, który wyraża się poprzez język; jestem przekonany, że moje imię własne gwarantuje moją autonomię i moją poszczególną (choć i spotkałem już w życiu wielu Philippe'ów Lejeune'ów...); jestem przekonany, że kiedy mówię „ja”, to właśnie ja mówię: wierzę w Ducha Świętego pierwszej osoby. A kto w to nie wierzy? Ale oczywiście zdarza mi się także wierzyć w coś przeciwnego, albo przynajmniej tak twierdzić⁵⁴.

To *credo* badawcze, wygłoszone w tonacji autoironicznej, jest przyznaniem się do bezradności wobec nieusuwalnego rozziwu między podmiotem tekstowym a empirycznym. Zwraca uwagę rezygnacja niegdysiejszego prekursora badań autobiografizmu z jednoznacznego rozsądzenia sporu między zwolennikami dekonstrukcji „ja” a tymi, którzy gotowi są bronić jego substancjalnej tożsamości. Lejeune rewiduje swe wcześniejsze stanowisko; dostrzega możliwość połączenia paktu powieściowego z użyciem własnego nazwiska i stwierdza:

w ostatnich dziesięciu latach, od „kłamać prawdziwie” do „autofikcji”, literacka powieść autobiograficzna przybliżyła się do autobiografii w takim stopniu, że granica między tymi dwoma zakresami stała się bardziej niepewna niż kiedykolwiek⁵⁵.

Puste w klasyfikacji Lejeune'a pole łączące pakt powieściowy z użyciem własnego nazwiska wypełniło się tekstami będącymi, zgodnie z przyjętą tutaj terminologią, manifestacjami podmiotowości sylleptycznej.

⁵⁴ Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny (bis)*. W: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Red. R. Lubas-Bartoszyńska. Kraków 2001, s. 197 (przeł. J. Jaworski).

⁵⁵ *Ibidem*, s. 189.

Nie można jednak zapominać o tym, że to „autor sylleptyczny” dobrowolnie skazuje się na wieczną nietrwałość swego bytu, oddając się w ręce nieufnych badaczy, którzy za każde słowo przez niego napisane i opublikowane gotowi są podejrzewać go już nie tyle o kłamstwo, ile o niemożność przekazania prawdy w języku będącym wytworem społecznych norm. Niemoc ta często staje się zresztą przedmiotem autotematycznych refleksji autorów komentujących proces pisania i w ten sposób wprowadzających badacza na kolejny poziom metaleksury utworu. („Ja, czyli doskonalący się pastisz” – pisze Brandys⁵⁶.)

„Autor sylleptyczny”, poprzez umieszczenie siebie w samym centrum językowego świata tekstu literackiego oraz jawne uczynienie z siebie „podmiotu literackiego”, wyraża swój sprzeciw wobec schematyzacji wszelkich podziałów i klasyfikacji, pokazując, jak łatwo można zburzyć porządek narzucony przez język.

Zgodne jest to z tezą Émile’a Benveniste’a o językowym charakterze podmiotowości. Każdy akt wypowiedzi obejmuje zarówno to, co się mówi, jak i akt wypowiedzania. Podmiot w dyskursie jest autorem aktu wypowiedzi, z czego wynika, że oba procesy: wypowiedzania i konstytuowania się podmiotu – przebiegają równocześnie.

Według pisarzy, którzy realizują model podmiotowości sylleptycznej, egzystencja nie da się oddzielić od działalności artystycznej. Nie istnieje kategoria taka, jak „osoba prywatna pisarza”. Istota podmiotowości sylleptycznej zawiera się w tym, że trudno już mówić o jakimkolwiek Innym ewokowanym przez tekst. Współzależność podmiotu tekstowego i podmiotu autorskiego jest tak silna, że nie sposób wskazać granicy między dziełem artysty a jego życiem. Nie dziwi więc, zaprawione dozą autoironii, pytanie: „Ale jeśli nie będę pisał, to co będę robił, jak usprawiedliwię swoją egzystencję?”⁵⁷ Życie artysty staje się bowiem dziełem sztuki, sztuka zaś oddziałuje na kształt jego życia.

Wykreowane w ten sposób „ja” manifestuje dramatyczną świadomość własnej niemocy: niemożliwości odzyskania autorytetu pierwszej osoby oraz powrotu do wizji człowieka sprzed rewolucji dokonanej przez psychoanalizę Freuda i Junga, przez filozofię Nietzschego i Heideggera.

„Ja” sylleptyczne uosabia nieziszczalną tęsknotę za stanem świadomości mitycznej, gdy słowo i rzecz przylegały do siebie ściśle i nikomu na myśl nie przyszło, by rozdawać jaźń podmiotu. Natomiast w perspektywie komunikacji literackiej obrazuje swą zależność od kompetencji czytelnika, który w akcie lektury każdorazowo stwarza sobie autora dzieła. Dla odbiorcy „ja” piszące istnieje tylko w akcie pisania, tak jak „ja” mówiące wyłącza się z aktu mówienia. Tyle, że pismo jest zaledwie śladem obecności, a więc jako czytelnicy obcujemy ze światem językowym, na którego podstawie rekonstruujemy coś, czego już nie ma, bo znikło w tej samej chwili, gdy zakończył się proces pisania. Konstrukcja podmiotowości sylleptycznej implikuje zatem tragizm polegający na tym, że podmiot antyromantyczny jest obciążony dziedzictwem dualizmu romantycznego, który bezskutecznie próbuje pokonać w akcie pisania.

⁵⁶ K. Brandys, *Rynek. Wspomnienia z teraźniejszości*. Wyd. 2. Warszawa 1968, s. 37.

⁵⁷ T. Konwicki, *Nowy Świat i okolice*. Warszawa 1986, s. 171.