

Gdy Adam Mickiewicz w wierszu *Niepewność* pisał: „I tęskniąc sobie zadaję pytanie:/ Czy to jest przyjaźń? czy to jest kochanie?“, nie mógł wiedzieć, że o przeszło sto lat wyprzedził rozważania Jacques’a Derridy o nierozstrzygalności.

Oczywiście, o co innego chodziło Mickiewiczowi, co innego chciał wyrazić Derrida, ale jedno jest pewne – terminy oznaczające stan niejednoznaczności robią dziś zawrotną karierę, stając się trwałymi elementami poetyki współczesnej literatury oraz języka jej opisu. Obraz humanistyki budują pojęcia zaprzeczone, wszystko jest „na nie”: zasada nierozstrzygalności (Derrida), pojęcie niedoskonałości (Algirdas-Julien Greimas), pochwała niekonsekwencji (Leszek Kołakowski), filozofia nienazywalnego (Thomas Merton), dyskurs niezdecydowania (Anna Ubersfeld), metoda błędzenia (Vladimir Biti) itp. Między niepewnością Mickiewicza (*Niepewność*) a niepewnością Mirona Białoszewskiego („niepewny cozrobień”), od niepokoju Juliusza Słowackiego („jaskółczy niepokój”) do niepokoju Tadeusza Różewicza (*Niepokój*) rozciąga się wielka przestrzeń rozchwianego świata niemożności dokonania rozstrzygnięć ostatecznych.

Utrata pewności była jednym z najważniejszych doświadczeń XX wieku. Znane od dawna chwytły i konstrukcje literackie odwołujące się do wątplenia, trudności wyboru, czy zwykłego niezdecydowania jeszcze nigdy nie tworzyły tak silnych i znaczących kategorii dyskursu teoretycznego, filozoficznego czy literackiego. Atmosferę epoki utrzymywała zarówno sama literatura, jak i jej interpretacyjne ujęcia. Upadały kolejne mity i wyobrażenia. Impulsy szły z różnych dziedzin, obejmowały naukę i sztukę. Niepewność stawała się kategorią epistemologiczną, niedoskonałość wartością estetyczną, niekonsekwencja kwestią etyczną, błędzenie sposobem uprawiania nauki.

W fizyce teoria względności Alberta Einsteina oraz zasada nieoznaczoności Wernera Heisenberga uświadomiły, że nasze wyobrażenia świata silnie związane są z przyjętymi zasadami opisu.

W biologii, zwłaszcza poprzez rozwój badań genetycznych, nastąpił definitywny upadek antropocentryzmu; człowiek okazał się jednym z twórców przyrody zaskakująco bliskim innym bytom. Zdobyta wiedza – bardziej niż do uzyskania poczucia dominacji i władzy nad żywymi organizmami (klonowanie, inżynieria genetyczna itp.) – przyczyniła się do zobaczenia w człowieku wszelkich jego niedoskonałości, wydobyła ma-

łość, ułomność, zależność od innych istnień. Jedność świata organicznego ukazała się w nowym wymiarze – odpowiedzialności za słabych, potrzebie litości i współodczuwania (*Milczenie roślin* Wisławy Szymborskiej). Spojrzeć na świat cały poprzez ślad stopy na piasku, złamaną pod ciężarem biegnącego gałązkę, zobaczyć we wznieconym na drodze tumanie sens wędrówki (Zbigniewa Herberta *Tamaryszek*), oto momenty małych iluminacji, które stały się częstymi motywami współczesnej poezji.

W wymiarze teologicznym można mówić o powolnej rezygnacji z szerezenia wizji mąk piekielnych i obrazów starotestamentowego groźnego, karzącego Boga na rzecz kultu miłosierdzia, miłości i przebaczenia. Akcentowana jest nie tyle siła człowieka tkwiącego twardo i bez zwątpień w wartościach i wierze, lecz coraz częściej obdarzana zrozumieniem i sympatią postawa osoby wątpiącej i poszukującej. W wahaniu i niepewności odsłaniał się bowiem zawsze dramat ludzkiego ograniczonego samopoznania. Równocześnie pozostająca bez odpowiedzi tragedia alternatywy – istnienia lub braku transcendencji sprawia, że wciąż trwa poczucie swoistej niepewności ontologicznej.

W sztuce zdobywają sławę przedmioty „biedne”, wyrzucone, pogardzone, połamane, zepsute. Biedne, czyli godne litości, nie straszne i odrażające, ale niepowtarzalne, jedyne, wyjątkowe, a poprzez swoją deformację i ułomność także – na swój sposób – piękne. Nieprzydatne, bo dawno już utraciły swą funkcję, bezużyteczne, ponieważ nikt po nie nie sięga, odcięte od swych środowisk i kontekstów stały się odpadami, których wtórnie użyje dopiero artysta. Motyw bytów „biednych” ogarnia prezentacje plastyczne Tadeusza Kantora (przedmioty „biedne”), centra poetyckie Bolesława Leśmiana (byty kalekujące), wzruszenia liryczne Mirona Białoszewskiego, dramatyczne Thomasa Bernharda i teatralne Krystiana Lupy (biedni ludzie). Za najważniejszą chorobę naszej cywilizacji trzeba chyba uznać samotność. I to wcale nie tę romantyczną wynikającą z poczucia niezrozumienia wielkości i indywidualizmu, ale właśnie tę biedną, niepotrzebną i odtrąconą związaną z ułomnością ludzkiego istnienia. Kult siły, młodości, sukcesu jest w kulturze XX wieku jedynie na zewnątrz. Derridiańska poetyka *rozsunięcia* pozwala uchylić kotarę i zobaczyć strach przed przemijaniem, mizериą choroby, starością i śmiercią. Metafizyczne przesłanie odsyła do barokowej idei *vanitas*.

Modne dziś słowo *transgresja* zrodziło się w poezji. Język kreacji artystycznych powoływał do istnienia „światy niemożliwe”. Przykładem najoczywistszym jest tu chyba twórczość Bolesława Leśmiana. Zawsze ciekawe są wszelkie pogranicza, byty zaludniające nieokreśloną ontologicznie przestrzeń. Obejmują one przedziwne obszary; wkradając się np. do gramatyki. Bohaterem wiersza Krystyny Miłobędzkiej *Imiastów* (po-

przedzał go jedynie chyba wiersz Białoszewskiego *Wypadek z gramatyki*) jest imiesłów, czyli byt zaprzeczony, nie czasownik, nie rzeczownik, twór pośredni. Transgresji towarzyszy *sylllepsis* – wszelka równoległość ról, zdarzeń, rozszczepianie. Zdolny jest do tego także język potoczny, w którym kształtują się nazwy na wszelkie obszary pośrednie, różne „szare strefy”. Znikają ostre przedziały, byty nie mają raz na zawsze ustalonych granic. Współistnieją struktury paralelne, powtórzone, usytuowane „pomiędzy”, dane w wersjach, zatarte. Stąd już krok do działań w sztuce, które oznaczają wymazywanie (Jackson Pollock w plastyce, Thomas Bernhard w prozie i dramacie). Spektakl teatralny traktowany jest jako próba (żadnej innej premiery nie będzie), historia okazuje się zbiorem wersji (jednolita opowieść staje się niemożliwa), dzieło nie jest faktem a procesem (trwa zawsze nieukończony do końca), popularność zdobywa podmiot sylleptyczny, znika granica między kulturą wysoką i niską, rozpada się całość na rzecz fragmentów. Świat przekraczanych granic jest rzeczywistością zawieszenia „pomiędzy”, charakteryzuje się niejednoznacznością ontologiczną i brakiem pewności epistemologicznej poznającego podmiotu. Zatrzymanie ułamku sekundy między życiem a śmiercią nie poddaje się opisowi, jest niewyraźne (*Chwila* Szymborskiej). Dla tkwiącego w świecie bohatera stan niepewności oznacza zawieszenie pomiędzy skłonnością do skrajnego wycofywania się z rzeczywistości (autyzm) lub krańcowego rozbicia osobowości w zgiełku innych równoczesnych głosów (schizofrenia). Obie postawy określają nie tylko choroby, ale są wyrazami postaw wobec kultury i rzeczywistości. Metaforycznie można by powiedzieć, że pierwsza prowadzi do kontemplacji i iluminacyjnego poznania, druga wiedzie ku uczestnictwu w krzyku głosów równoległych dezintegrującego bazaru, rozumianego tu jako model kultury. Antynomiami byłyby dwa obrazy literackie z twórczości Tadeusza Różewicza – studium autyzmu (*Poemat autystyczny*) i – pejzaż schizofrenii (w *Kartotece rozrzuconej*). Po jednej stronie mamy sytuację wycofywania się „za ekran” (tym humorystyczniejsze, że dosłowne, polegające na ucieczce z planu telewizyjnego). Druga strona odsyła do obrazu rozbitego lustra, w którym odbicie pozostaje zdegradowane do części. Patrzeniu przez ekran nieustannie towarzyszy rozplýwanie się widoku w odłamkach stłuczonego lustra.

Niepewność to wielki temat dramatyczny. Jest nim w co najmniej trzech ujęciach: jako odwieczny dylemat Hamleta, który po Derridańsku można by zapisać „być i/albo nie być” odradzający się stale w rozmaitych wersjach, jako cecha układu kompozycyjnego zakładająca istnienie w dramacie antagonisty i protagonisty, dialogu, dyskusji, starcia poglądów, konfliktu racji, w końcu – jako wpisana w dramat sytuacja odgrywania. Teatralność – paradoksalnie – nie wzmacnia, jakby się mo-

gło wydawać, ale zaciera i komplikuje prostą z pozoru naturę prezentacji. Istota teatru uświadamia bowiem podwójność oblicza prawdy i/albo fikcji, przedstawiając ją właśnie jako ontologiczną nierozstrzygalność świata.

Nierozstrzygalność nie jest tylko wahaniem, biorącym wszystko w nawias niczym wykres ruchu wahadła, jest raczej „*ujęciem jednoczesnym*” (na wzór „*ujęcia przepastnego*”) i na dobrą sprawę właśnie ono wyklucza wybór.

W tym sensie nierozstrzygalność nie jest domeną tragedii w Schelerowskim rozumieniu tragizmu jako konieczności dokonania wyboru jednej z dwóch wartości dodatnich, z których realizowanie jednej z nich powoduje zagładę drugiej. Zatem Antyгона postawiona jest w sytuacji przekreślenia, unieważnienia, zniesienia zasady niepewności, ponieważ nie może wiecznie się wahać, w końcu musi zdecydować się na wybór, jakiegokolwiek będzie dostrzegała jego konsekwencje. Nierozstrzygalność jest natomiast cechą tragedii pojmowanej jedynie jako dramat losu, ujawniającej tragizm tkwiący w działaniu fatum. Tragedię przeznaczenia realizują np. dzieje Edypa, który zna swój, przepowiedziany mu los i podejmując działania zmierzające do ominięcia występku, sam w pułapkę zastawioną przez los wpada. Edyp nie potrafi uniknąć błędu właśnie z powodu sytuacji nierozstrzygalności, przed którą stoi. W swym postępowaniu ją utwierdza – unika zbrodni i zabija równocześnie. W tym wypadku *hamartia* jest błędzeniem, uprawomocniającym niezrozumiałość losu. Nie da się rozstrzygnąć czy Edyp jest zbrodniarzem, czy chronił swą niewinność uciekając od zabójstwa – jest bowiem tak i tak jednocześnie. Edyp okazuje się niewinnym zbrodniarzem. *Hamartia* – antycznym paradoksem nierozstrzygalności. Tragizm Edypa polega na odkryciu i doznaniu absurdu. Antyгона, wybierając, tragicznie ginie, Edyp wykluwa sobie oczy, by zabijając zmysł wzroku widzieć jaśniej. Tragiczne może być zatem zarówno wyjście z nierozstrzygalności, jak i potwierdzenie jej istnienia i panowania.

Współczesny dramat idzie drogą wyznaczoną przez tragizm Edypa. Zamiast antycznego fatum pojawił się w jego miejsce egzystencjalistyczny (Albert Camus) absurd. Nie bez przyczyny teatr absurdu z lat pięćdziesiątych jest dramatem metafizycznym, podejmującym rozważania o kondycji człowieka i estetyce dramatu łączącej sprzeczności.

Teatr absurdu, chociaż niejedno już w krytyce uzyskał imię, z powodzeniem mógłby nazywać się teatrem nierozstrzygalności. Już jego sam status odsyła do upewnienia się w niepewności. Czy dramat absurdu jest pojęciem genologicznym, czy reprezentuje porządek kategorii estetycznych? Jeśli przyjąć tezę Michała Głowińskiego o młodopolskim pro-

cesie przechodzenia struktur genologicznych w kategorii estetyczne¹, pytanie trzeba unieważnić, a spór o status dramatu absurdu uznać za bezprzedmiotowy.

Współczesna praktyka dramaturgiczna zwróciła uwagę na teatr nie tylko widziany jako temat, ale i konstrukcja, którą by można nazwać „dramatem teatru w teatrze”. Tym samym wpisując się w tradycję dramatycznych rozważań nad relacją teatr – świat zakwestionowała oba modele; „teatru-figury świata” i „teatru-obrazu świata”, ustanawiając nową wizję „teatru bez świata”. Wydaje się, że zmiana, która tak wyraziście dokonała się właśnie w dramacie, okazała się podstawowym odkryciem XX wieku nie mającym sobie równych. Zwróciła bowiem uwagę na teatralność jako kategorię ontologiczną związaną z nierozstrzygalnością. W praktyce pokazał to teatr absurdu, w teorii dużą rolę odegrało Baudrillardowskie pojęcie simulakrum. Nie bez przyczyny zarówno Derridę, jak i Jeana Baudrillarda męczy i prowokuje do opisu kategoria aktorstwa. Teatralność i aktorstwo wydają się powracać z niezwykłą siłą. One opisują pozór jako cechę bytu, ale i same ulegają przewartościowaniu. Teatr nie odbija już niczym zwierciadło rzeczy, Derrida wykorzystuje zjawisko teatralności (paradoksalnie) do zakwestionowania Platońskiej *mimesis* i zasady reprezentacji. Aby jednak tego dokonać, należy związać pojęcie teatralności z nierozstrzygalnością.

Nie bez przyczyny Jacques Derrida w *La double seance* analizując tę kategorię posługuje się przykładem scenki opisaną przez Mallarmégo w *Mimique*. Anna Burzyńska wydobywa i interpretuje interesujące Derridę nierozstrzygalniki. Fragment prozy poetyckiej Mallarmégo odnosi się bowiem zarówno do przedstawienia pantomimicznego z 1881 roku mima i pisarza Paula Margueritta *Pierrot assassin de sa femme*, jak i do opisu tego widowiska zamieszczonego w wydanej pięć lat później książce. Pisarz zatem najpierw odegrał dla grupki przyjaciół widowisko pantomimiczne, a po pięciu latach wydał książkę z opisem tego przedstawienia. W prozie Mallarmégo nie daje się także rozstrzygnąć, co jest prawdą, a co fałszem np. czy zabójstwo Colombiny przez Pierrota miało rzeczywiście miejsce czy rozegrało się tylko w jego wyobraźni? Czy finałowa śmierć bohatera jest tylko udawaniem, czy Pierrot naprawdę umiera ze śmiechu? – stawia pytania Burzyńska, interpretując Derridę².

Nawet w historycznych teoriach aktorstwa dwie z pozoru przeciwstawne, sprzeczne koncepcje gry – Konstantego Stanisławskiego twórcza metoda przeżywania i Bertolda Brechta efekt obcości okazują się przy

¹ M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Warszawa 1997, s. 120.

² A. Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001, s. 417.

bliższej analizie dwiema stronami nierozstrzygalnego procesu. Są jak awers i rewers jednej monety. Aktor Stanisławskiego, aby wyposażyć swe postacie w materiał zdobyty na drodze wykorzystywania swej pamięci emocjonalnej, musiał ćwiczyć umiejętność dystansu wobec siebie w roli. Aktor Brechta wychodząc na przód sceny, śpiewając song, łamiąc iluzję sceniczną równocześnie sprawiał, by widzowie widzieli w nim reprezentanta interesów przedstawianego świata, z którym, choćby poprzez współczucie, utrzymywali łączność.

Podobne problemy intrygują współczesnego dramaturga Toma Stoparda. *Pani Hapgood* jest sztuką o grze pozorów skomplikowanej do tego stopnia, że nie sposób jej rozwikłać. Pozór (*nomen omen*) sensacyjnej akcji kryje podstęp. Widz zostaje sam złapany w sieć i uwikłany niczym agent wywiadu. Jest niepewny tego, co próbuje ustalić i w tym stanie niezdecydowania pozostanie do końca. Sztukę bowiem zapełniają szpiegdy, którzy okazują się podwójnymi a nawet potrójnymi agentami wywiadu, w dodatku mamy do czynienia z parami bliźniaków, aktorką w roli głównej, mało tego, niektóre sceny rozgrywają się w lustrze. Bohaterowie grają, kłamią, demaskują się nawzajem, słowem pokazują, że są zdolni zaprezentować świat pozorów jako jedynej formy istnienia.

Niepewność jawi się jako mentalna kategoria estetyczna. Pojęcia niezdecydowania, niepewności, wahania, niegotowości, błędzenia, niepokoju itp. nazwać by można – na wzór fizykalnych kategorii estetycznych (takich jak powolność, przezroczystość, gęstość, lekkość, lustrzaność) – *mentalnymi kategoriami estetycznymi*. Odwołują się one bowiem do cech i predyspozycji naszego umysłu w procesie rozumienia i odbioru świata. Błędzenie, popełnianie błędów, jak chcą niektórzy, jest domeną poznania, wręcz je warunkuje. Wiedza o tym, jak rozpoznajemy świat, dotyczy także samych mechanizmów mentalnych (rozumianych tak, jak to widzą np. kognitywiści).

Trudności w podejmowaniu decyzji sprzyjają preferowaniu stanu zawieszenia utożsamionego ze sferą bezpieczeństwa. Dopóki nie dokonano wyboru – jest tak, jak w znanej piosence – „wszystko się może zdarzyć” (a dokładniej z dwóch możliwości obie mają takie samo prawdopodobieństwo wyboru). Bezpieczeństwo oznacza tyle, co odwracalność decyzji, a więc zmierzanie podświadomie do punktu wyjścia, wyzerowania sytuacji, zwolnienia z odpowiedzialności za wybór ostateczny. Wnosi jeszcze niedostrzeżoną przez krytyków jakość tj. niepokój, czyli stan umysłu wynikający z niepewności. Nic już nie jest pewne, dane raz na zawsze. Niepokój nie jest ani strachem, ani lękiem – oznacza rodzaj smutku nie połączonego jednak z apatią, nie prowadzącego do melancholii, ale do osiągnięcia podwyższonej gotowości do działania, zatrzymaniem, po którym za chwilę można jak ptak poderwać się do lotu. Nie-

pokój jest także stanem wyostrenia zmysłów – nadśluchujemy, wyęzamy wzrok, napinamy mięśnie w oczekiwaniu na coś, co ma nadejść. Nie chcemy, by sytuacja nas zaskoczyła, pragniemy pewności, a oczekujemy na niepewne. Niepokój jest więc też swoistym stanem zawieszenia – pomiędzy rozleniwiającym, sytym, pewnym spokojem a niejasnym przeczuciem, podnieceniem, oczekiwaniem nieznanego. Zupełnie jak w „kinie moralnego niepokoju”, niepokój jest częstym bohaterem dramatu. W utworach literackich pojawia się jako temat i jako sposób artystycznej kreacji.

Niepewność leży także u podstaw dyskursu literaturoznawczego. Do narracji pewności należy zaliczyć wszelkie tradycyjne encyklopedie, leksykony, słowniki, poetyki, zwłaszcza związane z określoną konwencją literacką (np. poetyki klasycystyczne), podyktowane wyborem danej metodologii (np. strukturalizm) lub podszyte wyznawczo potraktowaną ideologią (np. socrealizm). Zupełnie inaczej postępuje np. Vladimir Biti, budując swój *Pojęciownik* stosuje metodę wątplenia (przywołując różne koncepcje bez przywiązywania się do żadnej). Dyskurs niezdecydowania jest w swej istocie dramatyczny – i to w różnych znaczeniach tego wieloznacznego słowa.

Kategoria epistemologicznej niepewności zmieniła wizję dyscypliny, jaką jest teoria literatury. Dokonało się to zarówno od strony praktyki literackiej, jak i refleksji literaturoznawczej. Często teorie wyrastały z analiz i interpretacji frapujących badacza utworów (np. Dostojewski i Rabelais dla Bachtina, opowiadanie Balzaka dla Rolanda Barthes'a *S/Z*)³. Systemy teoretyczne rodziły się z aktywności interpretatorskiej. Rozszerzały, rzecz jasna, swe obserwacje na inne grupy tekstów, ale gdzieś u podstaw rozważań tkwiła pamięć o tej wyjątkowej, jednostkowej artykulacji. Utwór literacki stawał się równocześnie i celem i pretekstem. Sądzić można, że tak właśnie myślał Izaak Riewzin, który analizując *Łysą śpiewaczkę* Eugène Ionesco miał przekonanie, że teatr absurdu zaproponował nową formułę literatury domagającą się odmiennej metody badania⁴. Dokonana przez małżeństwo Riewzinów semiotyczna analiza aktu komunikacji w utworze Ionesco sprawia dziś nieodparte wrażenie dekonstrukcji języka i metody.

Przyjmując pierwszeństwo zjawisk artystycznych wobec ujęć metodologicznych, można pokazać, jak splatają się impulsy wpływające z samej literatury z tendencjami we współczesnym literaturoznawstwie.

³ Por. S. Balbus, *Granice poetyki i kompetencje teorii literatury*, w: *Poetyka bez granic*, pod red. W. Boleckiego i W. Tomasika, Warszawa 1995, s. 19.

⁴ O. Riewzina, I. Riewzin, *Ionesco jako eksperyment semiotyczny*, przeł. J. Faryno, Dialog 1973, nr 3.

„Poststrukturalistyczny komentarz [...] o którym Barthes pisze, że „wypróbujemy” poszczególne języki...] stał się miejscem rozbiórki monologicznego (monologicznego) dyskursu literaturoznawczego: jego poznawczych ambicji, operacyjnej zachłanności oraz legitymizacyjnych praktyk. Słowem, jego meta n a r r a c y j n e g o s t a t u s u”⁵.

Ujawnił się zatem kryzys dyskursu literaturoznawczego jako monologicznej w swym charakterze metanarracji, przekształcając się w dyskurs wielogłosowy.

Epistemologiczna niepewność przyczyniła się między innymi także do rozbitcia monologicznej struktury dyskursu teoretycznoliterackiego.

Świat dany poprzez dialog i świat istniejący w monologu mają zupełnie inny wymiar, charakter. Te dwie struktury podawcze sprawiają, że monolog odwołujący się do jednego głosu, lub co najwyżej interioryzujący inne wypowiedzi, wchłania je, przetwarza, deformuje, zamyka w swoim wnętrzu. Monolog izoluje, ale też skazuje na pewność – buduje ramę – tak oto widzi świat, tak rozumuje i ocenia, w taki sposób mówi jednostka. Nawet jeśli monolog ujawnia bezradność, jest świadectwem wahania, wyrazem niedoskonałości, zapisem niepewności, brakiem zdecydowania (wtedy właśnie najbardziej rozpada się na dialog, a co najmniej ujawnia dwugłosowość), nie przestaje przez to odnosić się jednak do jednej osoby, która działa jak katalizator, filtr itd. Wizja dana w monologu jest obrazem bezdyskusyjnym, takim, jaki widzi go podmiot. Można przyjąć odmianę monologu „autorytatywną”, narzucającą, uzurpującą sobie jedyną rację, wyrażającą pewność (np. socrealizm) albo „wersję wycofującą” synonim ucieczki w niemal autystyczny własny świat, oznaczającym bolesną niepewność (np. egzystencjalizm). Dyskurs niezdecydowania dramatyzuje, rozbija monolit, narusza spójność monologu. Stąd tak dramatyczny jest monolog wypowiedziany (np. *Upadek Camusa*). Utrata pewności sprzyja rozpadowi homofonii monologu, podskórnie go dialogizując.

Utracie pewności służy dopiero dialog. Szukamy go często paradoksalnie, dla potwierdzenia swoich sądów, doznań i uczuć. Ale nawet gdy tak jest, nigdy do końca nie mamy pewności, czy rzeczywiście uzyskaliśmy dokładne (rozumienie), szczere (etyka), potwierdzenie. Nikt głosów nie bierze w nawias, nie opowiada, nie buduje sytuacji nadrzędnej, czyli ramy. Nawet jeśli głosy w dialogu rozpadają się na osobne monologi, pozbawione możliwości nawiązania kontaktu pokazujące samotność, gorycz niezrozumienia, mamy do czynienia z wielością. Dialog rozpięty jest zatem krańcowo między swoistą „polifonią izolacji” (rozpad dialogu

⁵ M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997, s. 349.

na serię monologów np. w dramatach Antoniego Czechowa) a „wielogłosowość walki” (dyskusja, wymiana zdań, sprzeczką, konfrontacja, próba zgody – potwierdzania i dominacji – przekonywanie, perswazja np. w sztukach Bernarda Shawa).

Wydaje się, że niemałą rolę odegrał tu kryzys komentarza, który wnिकnąwszy do dzieła doprowadził do zatarcia granic między tym, co zewnętrzne, a tym, co wewnątrzliterackie. Powiedzmy inaczej. W latach pięćdziesiątych proces ten objął niemal wszystkie dziedziny sztuki. Impulsy szły z prozy (*nouveau roman*), z dramatu (dramat absurdu), z filmu (nowa fala). Stało się tak, że komentarz, unicestwiając dzieło, sam zajął jego miejsce. Pozostało napięcie między istnieniem dzieła a jego sugerowaną potencjalnością. Rozegrał się swoisty dramat komentarza.

„Pojedynczy tekst nie prowadzi nas do Modelu, lecz otwiera wejście w sieć o tysiącach wejść. Wchodząc w nie, zmierzamy nie do Reguł [...], nie do Prawa narracyjnego lub poetyckiego, ale ku perspektywie wyznaczonej przez głosy dobiegające z innych tekstów i kodów” (Roland Barthes, *S/Z*, 1970).

Status współczesnego komentarza zbliża się zatem do modelu dramatu. Można zatem paradoksalnie powiedzieć, że dramat komentarza polegał na rozbiciu monologowej struktury i poczucia pewności epistemologicznej na rzecz dialogu tekstów i poznawczego wątplenia zmieniających komentarz w dramat.

Szczególnie ważna wydaje się tu rola autokomentarza. Jaki charakter przybiera współczesny autokomentarz? Jakiego rodzaju tekstów przejmują jego funkcje? W XX wieku coraz to częściej poetyka sformułowana wyrażała się w manifestach i programach – zwłaszcza awangardowych grup poetyckich i teatralnych lub indywidualnych twórców od początku wieku (Tadeusz Peiper, Julian Przyboś, Tadeusz Kantor itd.) – także w artykułach i pismach. Twórcy ujawniali chętnie i opisywali swoją świadomość artystyczną. Powstawały także książki typu *Sens poetycki* Przybosia, *Poezja niemożliwa* Tymoteusza Karpowicza itd. Wypowiedzi te przybierały charakter indywidualnych sformułowanych poetyk autorskich, stając się rodzajami poetyk, równocześnie oddalały się w swoim statusie od nich, zbliżając się do literatury. Profesor Jerzy Ziomek zwykł zaczynać wykład z teorii literatury opowieścią o poetach-ptakach. Poeta jest jak śpiewający ptak – mawiał – nie musi znać się na ornitologii. Współczesne śpiewające ptaki bardzo chciały nie tylko znać się na ornitologii, ale i tworzyć jej metody i obraz dyscypliny. Ze znanstwa swego uczyniły wkrótce na powrót – narzędzie twórczości.

Skutkiem takiego myślenia były też próby rozbicia na głosy samych wypowiedzi odautorskich. Rozpowszechniły się konstrukcje genologiczne typu zapisów wywiadów przeprowadzanych przez twórców z twórcami,

zwłaszcza typu wywiadu-rzeki (np. Czesława Miłosza z Aleksandrem Watem, Kazimierza Brauna z Tadeuszem Różewiczem, Aleksandra Fiuta z Czesławem Miłoszem, Julii Kristevej z Jaques'em Derridą) lub wywiadu-rzeczki (np. Józefa Opalskiego ze Sławomirem Mrożkiem). Równocześnie wywiad – złączony niekiedy z listem, rozmową, wyznaniem – tworzył fikcyjne pole odniesienia dla samego twórcy (np. wywiad telewizyjny z autorem jako materiał wiersza – *Poemat autystyczny* Różewicza lub wywiad jako sfingowany dialog z nieistniejącym rozmówcą np. Witolda Gombrowicza *Rozmowy z Dominikiem de Roux*).

Opis dyskursu o charakterze metajęzykowym prowadzi po promieniu koła, znosząc granicę między tym, co zewnętrzne, a tym, co pozostaje wewnątrz dzieła.

Z wszystkich rodzajów literackich najbardziej pozbawionym głosu odautorskiego wydaje się dramat.

Z całą świadomością ryzyka postawienia tak odważnej tezy – pisze Włodzimierz Bolecki – [...] w naszej kulturze (poczynając od antyku) teoria dzieła literackiego i wszelkich tekstów werbalnych została oparta na modelu monologu (monologu lirycznego i monologu narracyjnego), którego strukturalnym elementem jest jakieś „ja” wypowiadające, czyli podmiot, który – jako sprawca – połączony jest aktem mowy z własną wypowiedzią. Spróbujmy jednak wyobrazić sobie sytuację, gdy modelem utworu literackiego jest tekst dramatu, czyli jedyny rodzaj, który unieważnia pytanie o związek podmiotu utworu z jego wypowiedzią. Wówczas wszelkie nasze rozważania o tekście musiałyby być zupełnie inne, albowiem – wszystkie kategorie wypowiedzi literackiej (narracja, fabuła, stylistyka, morfologia i modalność) musielibyśmy opisywać inaczej. [...] sztuka współczesna (w tym literatura) od mniej więcej stu lat zrywa z narracyjnością jako modelem wypowiedzi artystycznej. Chwył typowo dramatycznego zawieszenia modalności był jednym z tych gestów modalnych, od których zaczęła się nowoczesność w literaturze i sztuce⁶.

Problem wydaje się bardzo trafnie postawiony, pomysł zobaczenia od nowa teoretycznych problemów w „dramatycznym” świetle przywrócić być może także rangę dramatu w rozważaniach literaturoznawczych.

Przymiotnik „dramatyczna” – określający dziedzinę nauki, jaką jest teoria literatury – zawiera w sobie wieloznaczność. Dramatyczna oznacza „pełna napięcie”, „burzliwa”, „rozwijająca się dynamicznie”, ale także „właściwa dramatowi”, podporządkowana jego regułom, budowana zgodnie z prawami tego rodzaju literackiego, wychodząca od dramatu, a nawet – wręcz za podstawę dzieła sztuki słowa – obierająca model dramatu.

⁶ W. Bolecki, *Modalność – literaturoznawstwo i kognitywizm*, „Teksty Drugie” 2001, nr 5, s. 49.

Pierwszy sens dramatyczności związać można, ze statusem dyscypliny, która do niedawna traktowana niemal jako „królowa nauk” rozpada się na wielość współbrzmiących lub nawet diametralnie sprzecznych głosów. Opis dyscypliny stał się w istocie deskrypcją metodologicznej wielogłosowości⁷. Drugie znaczenie określenia „dramatyczna” odnosi się do wewnętrznej, chciałoby się powiedzieć, wręcz podstawowej wizji dyscypliny, której dyskurs ulega zmianie przechodząc z monologicznego w dialogowy.

W teorii literatury zdarzyła się rzecz paradoksalna – najbardziej dramatyczna koncepcja polifonii i dialogiczności Michaiła Bachtina stała się narzędziem deskrypcji utworów narracyjnych. W rzeczywistości (na co zwraca uwagę Bolecki) „daje się ona pomyśleć jako model opisujący jedynie tekst dramatyczny, ale nie powieść”⁸.

Sprawa jest skomplikowana. Zwrot ku kategoriom związanym z dramatem odsyła zarówno do praktyki literackiej i szerzej wiąże się z obrazem sztuki i kultury XX wieku, jak i prowadzi do ujawnienia procesu teatralizacji dyskursu literaturoznawczego, któremu podlega język terminologii teatralnej stosowanej w rozmaitych doktrynach badawczych. Teatralizacja jako technika przekazu coraz częściej rozbija nawet tak z natury rzeczy i historycznie monologiczny gatunek, jakim jest – wykład. W dobie pełnego i szybkiego dostępu do słowa pisanego istniejącego w postaci książki, skryptu, informacji internetowej itp. oraz podlegającego równie łatwo powielaniu (ksero, skaner, mikrofilm itp.), a także, co za tym idzie, błyskawicznemu rozpowszechnianiu (internet, e-maile itp.) znika potrzeba takiej formy przekazywania wiedzy, jaką jest wykład (rozumiany tradycyjnie, czyli jako monolog) i równocześnie odżywa chęć uczestniczenia w wykładzie jako formie świadomie odegranej inscenizacji. Nauczyciel to już nie mentor mówiący *ex cathedra*, ale człowiek niepowtarzalny, osobowość aktorska. Wykładowca za swych partnerów nie tylko ma innych ludzi, ale głównie teksty. Nie konstruuje całości, nie porządkuje doświadczeń, ale je odgrywa. Pomysł inscenizacji tekstualnej ma oczywiście dekonstrukcjonistyczny rodowód odnoszący się przede wszystkim do rodzaju teoretycznego dyskursu. W metodologiach natomiast między strukturalistyczną perfekcją w opracowaniu całości a dekonstrukcjonistyczną tendencją do estetyki rozrzucenia rozciąga się pole różnorodnych odcieni i barw. Można by obrazowo powiedzieć, że strukturalizm dawał gotowe spektakle, dekonstrukcjonizm natomiast oferował próby. Pomiedzy tymi skrajnymi realizacjami rozciąga się prze-

⁷ Por. *Literary Theories*. Edinburgh 1999, P. V. Zima, *The Philosophy of Modern Literary Theory*, London 1999, J. Culler, *Teoria literatury*, Warszawa 1998.

⁸ W. Bolecki, op. cit., s. 49.

strzeń antraktu wypełnionego refleksją nad przygotowywaną wersją przedstawienia.

To znamienne, że terminologia teatralna, jak np. kategoria sceny, gry, aktorstwa, dramatu, inscenizacji zadziwiająco często występuje w wielu współczesnych metodologiach. W kognitywizmie jako jedna z kluczowych pojawiła się koncepcja różnych sposobów konstruowania sceny⁹. Dla dekonstrukcjonizmu niektóre pojęcia są wręcz przedmiotem refleksji np. aktorstwo u Derridy, przyjęte jako metoda budowania samego dyskursu opartego na dialogu np. imaginowana rozmowa Rousseau z de Saussure'em, która mogłaby być zawiązkiem dramatu, niektóre użycia metaforyczne, lecz pośrednio z teatralnością związane, jak prezentacja czy rozsunięcie (to ostatnie nieodparcie wiąże się z kurtyną, budzi skojarzenia z zasłoną). Także ulega temu procesowi język samych badaczy, którzy przejmując system pojęć wchłaniają również i styl opisywanego autora (czytając np. książkę Michała Pawła Markowskiego *Efekt inskrypcji* znajdziemy tam zarówno „dramatyczność komentatora”, jak i „dramat sygnatury”, scena okaże się „sceną mentalną” i „sceną pisania”, a nade wszystko „ustawianiem sceny”).

Aktorstwo staje się w tym kontekście dramatyczną sygnaturą autora, a tekst teoretycznoliteracki – inscenizacją tekstualną. Takie zagęszczenie pojęć związanych z teatralnością uzmysławia ich sens filozoficzny. Teatr jako synonim nierzeczywistości zawiesza stale możliwość weryfikowalności fikcyjnego świata, każe podawać wciąż w niepewność status naszego istnienia.

Coraz mniej jest w literaturze (jak się zdaje, proces ten obejmuje wszystkie gatunki) układów sytuacji komunikacyjnych, w których poszczególne wypowiedzi bohaterów podporządkowane byłyby głosowi autora. Sama obecność podmiotu utworu – tak jak dzieje się to w dramacie – nie pociąga za sobą konieczności stawiania pytań o modalność jego wypowiedzi. Ale wtedy w sposób oczywisty zakwestionowana zostaje narracyjność tej wypowiedzi jako całości. „Scena pisania, tekstualność tekstu nie daje się zredukować do sceny mentalnej, nie pozwala zamknąć w przestrzeni wyobrażenia”¹⁰. „Naśladowane działanie nie zbiera zewnątrz we wnętrzu, nie ustawia sceny w zamknięciu ograniczonym do umysłu, nie redukuje przestrzeni do wyobrażenia. Wręcz przeciwnie, wprowadzając do wnętrza rozsunięcie, nie dopuszcza już do jego zamknięcia”¹¹.

⁹ Zob. E. Tabakowska, *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*, Kraków 2001, s. 17, 48.

¹⁰ M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji*, s. 251.

¹¹ J. Derrida, *La dissémination*, Paris 1993, s. 286, cyt. za Markowski, *Efekt inskrypcji*, s. 251.

Niepewność jest kategorią określającą nasze bycie w świecie – to związane z odwiecznym charakterem ludzkiej kondycji zanurzonej w istnieniu oraz to będące wyrazem twórczej aktywności człowieka kreującego alternatywne, fikcyjne światy równocześnie, wciąż na nowo usiłującego porządkować zastane obrazy rzeczywistości. Nasze istnienie opiera się na nierozstrzygalnych sprzecznościach; jest podszyte lękiem i niepokojem, a równocześnie ogarnięte radością i zachwytem, rozciąga się między nihilistyczną pogardą a metafizycznym zdumieniem.

Zatem w poczuciu pewności naszej niepewności oddajemy Czytelnikom drugi numer Przestrzeni Teorii, poddając ocenie – jakby powiedział Miron Białoszewski – „niepewność własnych coźrobień”.

Anna Krajewska