

Rozdział pierwszy

Dekonstrukcja opowiadania w prozie dwudziestego wieku¹

Najgłośniejszą chyba diagnozą kryzysu narracji w dwudziestym wieku była wykazana przez Jean-François Lyotarda „nieufność w stosunku do metanarracji”. „Nieufność ta jest niewątpliwie skutkiem postępu nauk, ale z kolei postęp ten ją zakłada”². Oznaczała ona dla francuskiego filozofa kompleks zmian światopoglądowych i pragmatycznych, które oceniał następująco:

Funkcja narracyjna traci swoje funkctory: wielkiego bohatera, wielkie zagrożenia, wielkie przedsięwzięcia i wielki cel. Rozpryskuje się na ulotne skupiska językowych elementów narracyjnych, także jednak denotujących, preskryptywnych, opisowych itd., z których każdy niesie z sobą pragmatyczne wartości *sui generis*³.

Jak to sformułował, diagnoza wynikała z „postępu nauk”, ale warto pewnie ocenić, na ile ta nieufność przejawiała się w prozie artystycznej dwudziestego wieku i jakie przybrała formy. Chciałbym ten właśnie trop prześledzić na kilku wybranych przykładach narracji literackich, dobierając utwory pochodzące z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego wieku⁴.

¹ Tekst tego rozdziału, pod tytułem *Przemiany opowiadania w prozie dwudziestego wieku*, ukazał się wcześniej w tomie jubileuszowym *Peryferie kultury. Szkice ofiarowane Profesorowi Rochowi Sulimie*, pod redakcją Romana Chymkowskiego, Łukasza Bukowieckiego, Marty Czermarmazowicz, Włodzimierza Karola Pessela i Marty Zimniak-Halajko, opublikowanym nakładem Wydawnictwa Wydziału Polonistyki UW w roku 2013.

² Jean-François Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. Małgorzata Kowalska i Jacek Migasiński, Warszawa 1997, s. 20.

³ Tamże.

⁴ Por. Monika Fludernik, *Towards a “Natural” Narratology*, London–New York 1996, s. 306.

1

Gra w klasy Julio Cortázar⁵ ukazała się w 1963 roku, jej polski przekład w tłumaczeniu Zofii Chądzyńskiej opublikowano w 1968 roku. Powieść obejmuje trzy części: *Z tamtej strony*, *Z tej strony*, *Z różnych stron*. Istotą utworu jest to, że, jak ujął to autor, „książka ta zawiera w sobie wiele książek, przede wszystkim zaś dwie książki” (s. 11). Pisarz proponuje dwie lektury swojej powieści, jedną – w porządku zwykłej, linearnej kolejności, rozdział po rozdziale, co prowadzi do odczytania sekwencji obejmującej dwie pierwsze części, i drugą – sekwencję obejmującą wszystkie trzy części utworu w kolejności wskazanej przez autora. Tak więc pierwsza lektura obejmuje 56 rozdziałów, druga – 154. Na całość książki składa się 155 rozdziałów, z których tylko jeden, rozdział 55, nie wchodzi do sekwencji drugiej lektury. Pierwsza lektura skupia się na losach Horacia Oliveiry, argentyńskiego inteligenta, który w Paryżu, w gronie cudzoziemskich kolegów, artystów i ludzi bez zawodu, pędzi ubogi żywot emigranta poszukującego sensu życia. Rozstanie z przyjaciółmi z Klubu Węza i przyłączenie się do paryskich clochardów powoduje deportację Oliveiry do Argentyny. Dalszy ciąg historii bohatera dotyczy jego pobytu w Buenos Aires, w otoczeniu przyjaciela z dzieciństwa, Manuela Travelera i jego żony Tality. Swoje życie w ojczyźnie Horacio wypełnia poszukiwaniem pracy, pokonywaniem absurdów codzienności i długimi dyskusjami z Travelerem o niczym. Sekwencja kończy się próbą samobójstwa Oliveiry w chwili mrocznego ataku depresji. Pierwsza sekwencja powieści w lekturze chronologicznej ma wyraźną konstrukcję fabularną. Jednoczy ją biograficzny wątek historii Horacia Oliveiry, dramatyzuje kryzys kulminacji, którą wypełnia epizod śmierci Rocamadoura, synka Magi, z którą mieszka Argentyńczyk. Wyznaczają ją ramy symetrycznych losów Oliveiry *Z tamtej strony*, czyli pobyt w Paryżu, i życie *Z tej strony* w Buenos Aires. Sekwencja chronologiczna *Gry w klasy* ma dość czytelny podtekst polemiczny, wymierzony przeciw europejskiej powieści egzystencjalistycznej, znanej z utworów André Malraux i Jean-Paula Sartre’a. Kluczowymi hasłami w pierwszej lekturze wydają się pojęcia zaangażowania i absurdu egzystencji. Bohaterowi wyraźnie brakuje sensu zaangażowania w jakiegokolwiek

⁵ Julio Cortázar, *Gra w klasy*, przeł. Zofia Chądzyńska, Warszawa 1968.

działanie i przeszkadza mu stała obecność absurda. Jak mu radzi jeden z przyjaciół (Ronald), właśnie „działanie mogłoby ci się przydać, nadać jakiś sens twojemu życiu” (s. 198). Tymczasem Oliveira skarży się na codzienne absurdy rzeczywistości. „Absurdem nie są rzeczy same w sobie, absurdem jest, że istnieją i uważamy je za absurd” (s. 194).

Drugą sekwencję lekturową otwiera rozdział 73. Panuje w niej swobodny, niechronologiczny porządek lektury, wskazany przez kolejność ponumerowanych rozdziałów ze wszystkich części książki Cortáзара. Zmienia to zasadniczo układ całości. Przystaje obowiązywać linearna, biograficzna ciągłość lektury fabularnej. Sekwencja drugiej lektury zostaje rozbudowana o materiał części trzeciej – *Z różnych stron*, w której zapoznajemy się ze zdarzeniami w niechronologicznym porządku. Tym razem poza dziejami Oliveiry pojawia się w powieści jeszcze jedno centrum – historia pisarza samotnika, Morellego, który pracuje nad literackim projektem nowej, awangardowej powieści. „Morelliana” wprowadzają do utworu wątek autotematyczny, rozwijający całą filozofię literatury, podejmującą na nowo problemy powinności pisarstwa, zadań powieści, nowej poetyki i estetyki literatury. „Morelli rozumie, że pisarstwo czysto estetyczne jest kamuflażem i kłamstwem, które wciąga tylko lektora-samicę, poszukującego nie problemów, lecz rozwiązań” (s. 493). Jednocześnie filozofia Morellego jest polemiką z literaturą zaangażowania, w której pobrzmiwa rozczarowanie lewicowymi przekonaniem. „Pisanie przeciw kapitalizmowi z całym bagażem myślowym i całym słownictwem tegoż kapitalizmu jest stratą czasu. Można osiągnąć rezultaty historyczne jak marksizm czy coś w tym stylu” (s. 502) – jak mówi jeden z członków Klubu Węża. Nowy porządek lektury drugiej sekwencji powieści Cortáзара zmienia także układ i sens pierwszej, biograficznej sekwencji, rozwijającej przede wszystkim wątek historii Horacia Oliveiry. Rozdział 28, który opowiada o śmierci synka Magi, Rocamadoura, w nowej lekturze zostaje przedzielony wieloma nowymi rozdziałami i w nowej konfiguracji nie tłumaczy już bezpośrednio rozstania przyjaciół z Klubu Węża. Napaść Babs na Oliveirę nie ma decydującego znaczenia, nie rozwija biograficznego losu Horacia i nie ma tak dramatycznego ładunku fabularnego. Druga sekwencja lektury *Gry w klasy* włącza nowe wątki fabularne, na przykład historię romansu Horacia z Polą, a rozdział 55, który miał pewne kompozycyjnie znaczenie dla rozumienia całej historii Oliveiry, nie wchodzi teraz do jej zestawu. W ten sposób

druga sekwencja staje się alternatywą dla sekwencji pierwszej, różni się od niej kompozycyjnie, w jej centrum jest Morelli i dyskurs o nowym pisarstwie, z narracji korzysta oszczędnie, historia budowana jest wielowątkowo, a całość przypomina konstrukcję niefabularną. Dzięki niej *Gra w klasy* stanowi propozycję nowej powieści, projekt literacki, którego bohaterami stają się teraz samotny pisarz i literatura w ogólności. Jak to określa jeden z przyjaciół Oliveiry:

Morelli nie wierzy w systemy onomatopeiczne. Jemu nie chodzi o to, aby zastąpić składnię automatycznym pismem czy inną modną sztuczką. Chce całkowicie wykroczyć poza pracę literacką, poza książki, jeżeli wolisz [...]. Postępuje jak partyzant – wysadza w powietrze to, co się da; a reszta idzie swoją drogą. Nie myśl, że przez to przestaje być człowiekiem literatury (s. 502).

Dla literaturoznawcy dekonstrukcja porządku narracyjnego, przeprowadzona w *Grze w klasy*, ma jeszcze inne znaczenie. Zmiana konfiguracji pojęć i zdarzeń, uwikłanie starych historii w nowe opowieści pociąga za sobą zmianę sensu całości. A teksty literackie są całościami, jeśli nawet z rozmysłem nie zostały ukończone. Uzmysławia to nową postać sensu, która ujawnia się w dekontekstualizacji starego i rekontekstualizacji nowego porządku lekturowego. Semiotycy nazywają ją sensem pragmatycznym tekstu, a filozofowie – znaczeniem performatywnym⁶.

2

Gabinet kolekcjonera Georges'a Pereca po raz pierwszy został opublikowany w roku 1979. Po polsku, w tłumaczeniu Michała Pawła Markowskiego, ukazał się w 2003 roku⁷.

Jest to historia tytułowego obrazu *Gabinet kolekcjonera*, namalowanego przez amerykańskiego artystę pochodzącego z Niemiec, Heinricha Kürtza, na zamówienie niemieckiego piwowara i kolekcjonera Her-

⁶ Por. Andrzej Bogusławski, *Semantyka, pragmatyka. Leksykografa głos demarkacyjny*, Warszawa 2008; James Loxley, *Performativity*, London–New York 2007; Judith Butler, *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywu*, przeł. Adam Ostolski, Warszawa 2010, s. 163–188.

⁷ Georges Perec, *Gabinet kolekcjonera*, przeł. Michał Paweł Markowski; Michał Paweł Markowski, *Perekreacja*, Warszawa 2003.

manna Raffkego, który osiedlił się w Stanach Zjednoczonych. Dzieło wystawiono po raz pierwszy na wystawie zorganizowanej z okazji dwudziestopięcioletnia panowania Wilhelma II, w Pittsburghu w stanie Pensylwania. Obraz przedstawiał właściciela, kolekcjonera Hermanna Raffkego, siedzącego w fotelu w gabinecie pełnym obrazów. Stary człowiek spogląda na płótno przedstawiające jego samego, oglądającego własną kolekcję obrazów.

Wszystkie te obrazy jeszcze raz przedstawione i jeszcze raz, i następny, w taki sposób, że w żadnym z kolejnych odbić nie tracą one nic ze swej precyzji, aż do miejsca, gdzie na płótnie widać już tylko cieniutkie pociągnięcia pędzlem (s. 17).

Wystawa wzbudziła wielkie zainteresowanie, tak duże, że organizatorzy byli zmuszeni ograniczyć dostęp widzów na salę wystawową. Rozsierdzony widz, który nie mógł dostać się do sali, wdarł się tam siłą i oblał *Gabinet kolekcjonera* atramentem. Sam obraz i inne malowidła z kolekcji Raffkego na życzenie właściciela wycofano.

W kilka miesięcy później Hermann Raffke zmarł. Jego zabalsamowane ciało wraz z *Gabinetem kolekcjonera* złożono w przygotowanym na tę okoliczność grobowcu. W tym momencie tradycyjne, biograficzno-fabularne opowiadanie mogłoby się skończyć. Tymczasem opowieść jest kontynuowana. Przez następnych kilkadziesiąt stron narrator z braku właściwego przedmiotu opowiadania przedstawia różne ślady, jakie pozostały po zbiorach Raffkego. Wspomina o dwóch aukcjach wybranych obrazów z kolekcji piwowara, o biografii kolekcjonera, przygotowanej przez dzieci zmarłego, oraz o studium naukowym niejakiego Lestera Nowaka o malarstwie Heinricha Kürtza, twórcy *Gabinetu kolekcjonera*. Jednostronicowe zakończenie przynosi puentę utworu. Humbert Raffke, bratanek Hermanna, w liście do dyrekcji instytucji, organizującej aukcje obrazów stryja, wyznaje, że większość dzieł kolekcji została przez niego sfalszowana. Było to jego świadome działanie i część planu zemsty stryja i właściciela, który sam został oszukany przy wcześniejszych zakupach obrazów w różnych miejscach Europy. Można by oczywiście oceniać, że dwie trzecie opowieści Pereca odracza tylko zakończenie i jest zwykłą, jak powiadają rosyjscy formalisci, retardacją puenty opowiadania, oraz uznać tekst Francuza za zgrabny, postmodernistyczny żart literacki, tym bardziej że ostatnie słowa utworu jakby to sugerują:

drobiazgowo ekspertyzy wykazały, że większość obrazów z kolekcji Raffkego była fałszywa, tak jak fałszywe są w większości szczegóły tej fikcyjnej opowieści, obmyślanej wyłącznie dla przyjemności i dreszczyku, jaki wywołuje podrabianie (s. 65).

Ale nie tylko fabuła rozstrzyga o sensie tego opowiadania. Utwór Pereca jednocześnie kształtują dodatkowe tropy interpretacyjne. Przede wszystkim tytuł jest pełen znaczenia. Ekspert i krytyk sztuki Lester Nowak, który stale towarzyszy w utworze malarstwu Kürtza, wskazuje na tradycję malarską, do jakiej nawiązuje tytułowy obraz. „Zasada, na której wspierały się »gabinety kolekcjonera« odwoływała się do aktu malarstwa opartego na »zwierciadlanej dynamice« stosunków nawiązanych z innym obrazem” (s. 20). Tradycja ta, na którą wskazuje Perec, została zapoczątkowana pod koniec XVI wieku w Antwerpii i była produktywna w różnych szkołach malarstwa europejskiego do połowy XIX stulecia. Opowieść zwraca uwagę na paradoksalną skłonność gabinetów kolekcjonera do swoistego oferowania wraz z portretem bohatera prywatnych muzeów lub galerii obrazów, zebranych razem i kuszących widza do „odkrywania różnic między poszczególnymi wersjami przedstawionych dzieł, przynajmniej w granicach trzech pierwszych powtórzeń” (s. 18). Gabinety kolekcjonera budzą stałą i wewnętrzną sprzeczną refleksję, że autorom i twórcom chodziło z jednej strony o maksymalną wierność kopii przedstawionych obrazów, a drugiej – jedynym ograniczeniem, któremu się podporządkowywali, była zasada, „by nigdy wiernie nie kopiować swych modeli” (s. 18). Opowieść Pereca jest tym samym artystyczną refleksją o naśladowaniu, prawdzie i fałszu w sztuce, o iluzoryczności przedmiotu naśladowania i o innych problemach, które trapią historię sztuki. Tym śladem idzie Michał Paweł Markowski, tłumacz opowiadania Pereca i jednocześnie autor interesującego studium o twórczości pisarza:

U źródeł wszelkiego przedstawienia tkwi poczucie braku, którego nie można wypełnić, choć także nie można go ominąć. Dlatego właśnie kolekcjonowanie i pisanie stało się wspólnym przeznaczeniem Georges’a Pereca⁸.

⁸ Tamże, s. 159.

Jest to trop, który prowadzi jeszcze dalej. We współczesnej literaturze filozoficznej problemy Pereca przyjmują dość często postać tak zwanego kryzysu przedstawienia, jakkolwiek, zdaje się, był on odwiecznym problemem filozofii oraz historii sztuki i literatury przynajmniej od czasów Platona⁹. Współczesny filozof tak go opisuje:

Literatura zakwestionowała dwa mity, które konstytuowały ją w jej wielowiekowej tradycji. Mit imitacji, naśladowania, reprezentowania zewnętrznego świata, oraz mit ekspresji, indywidualności twórczej, wyrażania rzeczywistości wewnętrznej autora. Zakwestionowała tym samym przedstawieniową wersję języka, postać mowy jako prostego nośnika znaczeń, jako komunikację, w ruchu której „przedstawienie stale uobecnia nieobecność”¹⁰.

Drugim miejscem *Gabinetu kolekcjonera*, które wzbudza podejrzenia i wzmacnia uwagę interpretatora, jest niewiarygodnie długie odroczenie zakończenia. Uznanie w nim tylko chwytu retardacji jest nazbyt naiwne. Sugerowałbym, że opowiadanie poprzez swoją konstrukcję zachęca do wzmoczonej refleksji o sposobie narracji tej opowiastki. Problemem musiała się stać zmiana sposobu opowiadania w sytuacji, kiedy już nie ma przedmiotu opowiadania. Przypomnijmy, że tytułowy obraz, obłany atramentem, spoczął wraz ze swym właścicielem w grobowcu. Nie była zatem możliwa dalsza opowieść fabularna, oparta już tylko na konstrukcji „biografii rzeczy”¹¹. Perec proponuje zmianę środków opowiadania. W miejsce prostoliniowej narracji o bohaterze wprowadza różne dyskursy i narracje drugiego stopnia (między innymi opowiadanie wtrącone), rozwarstwa ją gatunkowo, rozdrabnia przestrzeń opowiadania przy pomocy opisu¹², dyskursu naukowego i stylizacji dokumentarnej. Mówiąc krócej, w miejsce nieobecności tytułowego obrazu pisarz

⁹ Por. Michał Paweł Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 201; Małgorzata Kowalska, *Dialektyka poza dialektyką. Od Bataille'a do Derridy*, Warszawa 2000, s. 169–170.

¹⁰ Bogdan Banasiak, *Destrukcyjność przedstawienia w literaturze współczesnej (Mallarmé – Roussel)*, „Sztuka i Filozofia” 1993, nr 7, s. 145. Autor cytuje Jacques’a Derridę (*Pismo i telekomunikacja*, przeł. Joanna Skoczylas, „Teksty” 1975, nr 3, s. 79).

¹¹ Por. Siergiej Tretiakow, *Biografija weszczzi*, [w:] Nikołaj Fiodorowicz Czuzak (red.), *Literatura fakta*, Nachdruck der Ausgabe Moskau 1929 mit einer Einleitung von Hans Günter, München 1972, s. 66–70.

¹² Por. Dorota Korwin-Piotrowska, *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*, Kraków 2001, s. 134. Autorka wyróżnia na przykład funkcję kompozycyjną opisu.

inscenizuje fikcję tematu, uruchamia kompozycję przekazów zastępczych, która podobnie jak w powieści Cortáзара przekształciła opowieść w projekt literacki, który wypróbowuje możliwości komunikacji poza „obecnością” narratora.

3

Tom krótkich utworów Samuela Becketta – *Pisma prozą* w polskim przekładzie Antoniego Libery – gromadzi teksty napisane w zdecydowanej większości w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego wieku. Utwory zebrane w zbiorze stanowią ciekawy przykład redukcji narracji i elementów przedstawienia. Jednocześnie, co podkreśla Libera w eseju towarzyszącym tej edycji, jest w nich stała troska pisarska, polegająca na nieustannym poszukiwaniu właściwych środków wypowiedzi, zmieniających i upraszczających tradycyjne znaki narracyjności¹³.

Warto odnotować charakterystyczną, dwukrotną zmianę sposobu narracji, widoczną w przejściu od opowiadania w trzeciej osobie (jak na przykład w *Wacie* z roku 1944) do narracji pierwszoosobowej w tekstach pisanych w latach czterdziestych oraz pięćdziesiątych i powtórnie – w powrocie do narracji trzecioosobowej w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku. Można by nie zwrócić uwagi na zjawisko zmiany gramatyki narracji, gdyby nie uważne porównanie utworów takich jak *Dosyć* i *Dzyń*, napisanych w tym samym czasie. Okazuje się, że cały szereg odmienności i pogłębiający się proces redukcji aparatu przedstawienia tam zaangażowany jest określony przez różnicę formy narracji. *Dosyć*, jak stwierdza Libera, „jest ostatnim utworem Becketta napisanym w pierwszej osobie”¹⁴, z perspektywy czasu, przez kobietę już dojrzałą, opowiadającą o wspólnej wędrowce z dojrzałszym i starszym od niej towarzyszem drogi. W wyznaniu narratorki widoczna jest zależność duchowa i intelektualna od towarzysza i opiekuna. „Robiłam wszystko, czego pragnął. Pragnęłam tego też. Dla niego” (s. 36), „wszystko, co wiem, pochodzi od niego” (s. 37). Kilkakrotnie wspomina o rozstaniu i rozejściu się. „Wszystko, co przedtem, zapomnieć”, „Pewnego dnia powiedział, żebym go zostawiła”

¹³ Samuel Beckett, *Pisma prozą*, przeł. Antoni Libera, Piotr Kamiński, wybór, oprac. oraz esej o prozie Becketta Antoni Libera, Warszawa 1982.

¹⁴ Antoni Libera, *Kosmologia Becketta*, [w:] Samuel Beckett, *Pisma prozą...*, s. 143.

(s. 36), „Żadnych już deszczy. Żadnych pagórków [...]. Dostyc, moje stare piersi czują jego starą dłoń” (s. 43). W opowiadaniu jest wyraźnie rozpoznawalna podmiotowa i świadomościowa perspektywa opowiadającej narratorki, wyrażona w gramatycznej pierwszej osobie.

Dzyń wprowadza inne spojrzenie, inaczej opowiada i o innym świecie. Pisarz konsekwentnie z zewnętrznej perspektywy rejestruje wyłącznie rzeczy, wyglądy i ślady. Gramatyczna struktura narracji narzuca zewnętrzny, obiektywny punkt widzenia obserwatora, narrator nie ujawnia się. Język narracji jest przedmiotowy i sprawozdawczy. Zdania narracji notują bliżej niezidentyfikowane „nagie ciała”, „kuliste głowy”, „bezladne znaki”, „stopy”, „oczy”, „ściany”. Pośród ciszy powtarzają się rytmicznie dźwięk „dzyń” i okrzyk „hop”, wskazujące jakiś ruch lub podskok. Brak jest segmentacji wewnątrz zdaniowej, sygnalizowane są przy pomocy kropek wyłącznie pauzy między zdaniami. Powoduje to notoryczną płynność i dowolność lektury narracji opowiadania, pojawia się wieloznaczność w rozczłonkowywaniu tekstu. Powstaje możliwość wielokrotnych niepowtarzalnych dekontekstualizacji poszczególnych odcinków tekstu w ramach zdania. Zapis z następującej sekwencji: „Ślady bezladne znaki bez sensu bladoszaro prawie biało na białym” (s. 78) umożliwia wieloraką podzielność tego zdania na różne odcinki, na przykład: Ślady bezladne, znaki bez sensu, bladoszaro prawie, biało na białym, albo jeszcze inaczej – Ślady, bezladne znaki bez sensu, bladoszaro, prawie biało na białym. Frazy tego opowiadania powtarzają się dosłownie, przypominają raczej niepełne permutacje zdaniowe: „Głowa kulista wysoko oczy bladoniebiesko prawie biało nieruchomo na wprost wewnątrz cisza” (s. 78); „Głowa kulista wysoko oczy bladoniebiesko prawie biało dzyń pomruk dzyń cisza” (s. 78). Ponadtrzystronicowy utwór bodaj tylko raz wspomina o „wyjściu”, podkreślając tym samym obsesyjny charakter „zamknięcia”, „zamkniętych przestrzeni” w późnych tekstach Becketta. Opowiadanie natomiast demonstrowa wyraźne zakończenie w postaci sekwencji: „dzyń cisza hop skończone” (s. 81).

Opowiadanie *Dzyń* dobrze charakteryzuje późne utwory pisarza, zebrane w tomie *Pisma prozą*, bowiem ukazuje typowy dla nich sposób narracji. Gdybyśmy chcieli określić najkrócej proces, jaki wyłania się z konfrontacji dwóch utworów, które wyżej zestawiliśmy, to jest *Dostyc* i *Dzyń*, to najlepiej odpowiadałoby mu pojęcie redukcji sposobu narracji właśnie.

Zauważmy – pisze Jakub Momro – jak daleko Beckett posuwa się w swojej redukcji. Zakwestionowaniu ulega nie tylko zmysłowo przejawiająca się rzeczywistość, ale również podważona zostaje możliwość ustalenia jakiegokolwiek instancji ontologicznej, mogącej potwierdzić istnienie postaci¹⁵.

Podstawową różnicą między *Dosyć* a *Dzyń* jest rozpoznawalna obecność osób w pierwszym opowiadaniu i zupełny ich brak w drugim utworze. Proces zanikania postaci literackich w prozie dwudziestowiecznej jest, jak się wydaje, niezłe opracowany w literaturoznawstwie współczesnym¹⁶. Tym niemniej chciałbym raz jeszcze odwołać się do innego opowiadania Becketta *Bez*, napisanego po francusku w 1969 roku i przełożonego na język angielski przez autora w 1970 roku. Obfituje ono w ciekawe kontrasty i sprzeczności. Obok zdań rejestrujących przedmiotowe wyposażenie otaczającego świata i wyglądu rzeczy: „Tylko wyprostowane małe ciało szare gładkie bez wypukłości kilka dziurek” (s. 88), znajdują się zdania zdradzające subiektywną ocenę tej rzeczywistości i wiążące się z nią – nastroj, wyrażana nadzieja, uczucia jakby jakiejś osoby, która gramatycznie nie ujawnia się ani nie zostaje opisana. Na przykład: „Zawsze tylko sen dnia i noc snem o innych nocach lepszych dniach” (s. 88). W opowiadaniu natrafiamy często na znaki pośrednie i powiadomienia o zmienności, niestabilności rzeczy, falowaniu nastrojów i wielości punktów widzenia. W tekście *Bez* są nimi narracyjne i kognitywne kwalifikacje językowe, opisujące dźwięki (s. 87) lub przekonania w rodzaju: „Znowu będzie żył w czasie tego kroku znów nastanie dzień i noc nad nim bezkres” (s. 85), przeplatane ocenami kwalifikującymi – określone stany rzeczy – „Złudzeniem światło zawsze było tylko szare powietrze bez czasu bez dźwięku” (s. 84, 87), „nareszcie”, „znów” „naprzeciw”, „bez wyjścia” itd. Uchwycony w procesie opowiadania język bez jasno określonych instancji ontologicznych, gramatycznych i składniowych wskaźników ujawnia proces znaczeniowótworczy, który symuluje, powołuje fikcyjny podmiot narracji, bezosobowego narratora w taki sposób,

¹⁵ Jakub Momro, *Literatura świadomości. Samuel Beckett – podmiot – negatywność*, Kraków 2010, s. 77.

¹⁶ Por. Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris 1971, s. 235–244; Edward Kasperski (red.), Brygida Pawłowska-Jądrzyk (współred.), *Postać literacka. Teoria i historia*, Warszawa 1998.