

## PRZEMIANY OPOWIADANIA W PROZIE DWUDZIESTEGO WIEKU

Najgłośniejszą chyba diagnozą kryzysu narracji w dwudziestym wieku była wykazana przez Jeana-François Lyotarda „nieufność w stosunku do metanarracji”. „Nieufność ta jest niewątpliwie skutkiem postępu nauk, ale z kolei postęp ten ją zakłada”<sup>1</sup>. Oznaczała ona dla francuskiego filozofa kompleks zmian światopoglądowych i pragmatycznych, które oceniał następująco. „Funkcja narracyjna traci swoje funktery: 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*”<sup>2</sup>. Jak to sformułował, diagnoza wynikała z „postępu nauk”, warto pewnie ocenić, na ile nieufność ta 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 wieku, okresu, jak to podkreślają niektórzy badacze, największych eksperymentów artystycznych w prozie dwudziestego wieku<sup>3</sup>.

### I

*Gra w klasy* Julio Cortazara<sup>4</sup> ukazała się w 1963 roku, jej polski przekład, w tłumaczeniu Zofii Chądzyńskiej wyszedł w 1968 r. Powieść obejmuje trzy części: *Z tamtej strony*, *Z tej strony*, *Z różnych stron*. Istotą utworu jest, jak to napisał autor, że „książka ta zawiera w sobie wiele książek, przede wszystkim, dwie książki”<sup>5</sup>. Pisarz proponuje dwie lektury swojej powieści, jedną – w porządku zwykłej, linearnej kolejności rozdziałów po rozdziale sekwencji obejmującej dwie części utworu, 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, młodego, argentyńskiego inteligenta, który w Paryżu, w gronie cudzoziemskich kolegów, artystów i ludzi bez zawodu, prowadzi ubogie życie emigranta poszukując sensu dorosłego życia. Rozstanie z przyjaciółmi z Klubu Węża i przyłączenie się do paryskich clochardów powoduje wysiedlenie 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 codziennego życia 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 watek 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, wymierzona jest przeciw europejskiej powieści egzystencjalistycznej, znanej z utworów André Malraux i powieści Jeana Paula Sartre’a. Kluczowymi hasłami zdają się być w pierwszej lekturze pojęcia zaangażowania i absurdu egzystencji. Horaciowi wyraźnie brakuje sensu zaangażowania w jakiegokolwiek działanie i przeszkadza stała obecność absurdalności. Jak mu radzi jeden z przyjaciół (Ronald) – właśnie „działanie mogłoby ci się przydać, nadać jakiś sens twojemu życiu” (*Gra w klasy*, s. 198).

Tymczasem Oliveira skarży się na 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 Cortazara. Zmienia to zasadniczo układ całości. Przystaje obowiązywać linearna, biograficzna ciągłość lektury fabularnej. Sekwencja drugiej lektury zostaje rozbudowana o materiał części trzeciej – *Ze wszystkich stron*, w której zapoznajemy się ze zdarzeniami w niechronologicznym porządku. Tym razem poza historią H. 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 powinności pisarstwa, zadania powieści, nową poetykę i estetykę literatury. „Morelli rozumie, że pisarstwo czyste estetycznie jest kamuflażem i kłamstwem, które wciąga tylko lektora-samicę, poszukującego nie problemów, lecz rozwiązań” (s. 493). Jednocześnie filozofia Morellego jest polemiką z literaturą zaangażowaną, w której pobrzmiewa rozczarowanie do lewicowych przekonań. „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, rozdz. 99) – jak mówi jeden z członków Klubu Węża.

Nowy porządek lektury drugiej sekwencji powieści J. Cortazara 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, które w pierwszej lekturze następowało w rozdziale 35. Napaść Babs na Oliveirę nie ma decydującego znaczenia, nie rozwija biograficznego losu Horacia i nie ma już takiego 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 kompozycyjne znaczenie dla rozumienia całej historii Oliveiry, nie wchodzi teraz do jej zestawu. W ten sposób, druga sekwencja staje się alternatywą dla sekwencji pierwszej, polemiką z jej ideologicznym i filozoficznym sensem. Jest propozycją nowej powieści, projektem literackim, którego bohaterem staje się teraz pisarz Morelli i literatura w ogólności. Jak to określa jeden z przyjaciół Oliveiry – „Morelli nie wierzy w systemy onomatopieczne. Jemu nie chodzi o to, aby zastąpić składnię automatycznym pisaniem, 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 porządku następstwa 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 nową postać sensu, która ujawnia się w dekontekstualizacji starego porządku i rekontekstualizacji nowego porządku lekturowego. Semiotycy nazywają ją sensem pragmatycznym tekstu, a filozofowie – znaczeniem performatywnym<sup>6</sup>.

## II

*Gabinet kolekcjonera* – Georges Pereca po raz pierwszy został opublikowany w roku 1979<sup>7</sup>. Po polsku, w tłumaczeniu M. P. Markowskiego ukazał się w 2003 roku.

Jest to historia tytułowego „Gabinetu kolekcjonera”, obrazu namalowanego przez niejakiego Heinricha Kürtza na zamówienie niemieckiego piwowara i kolekcjonera Hermanna Raffkego, który osiedlił się w Stanach Zjednoczonych. Obraz wystawiono po raz pierwszy na

wystawie zorganizowanej z okazji dwudziestopięciolecia panowania Wilhelma II w Pittsburhu w stanie Pensylwania. Przedstawiał on właściciela i kolekcjonera H. Raffkego w fotelu, siedzącego w gabinecie pełnym obrazów. Stary człowiek spogląda na obraz, przedstawiający 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” (*Gabinet kolekcjonera*, 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 zmarł właściciel i kolekcjoner – Hermann Raffke. Jego zabalsamowane ciało wraz z „Gabinetem kolekcjonera” złożono w, przygotowanym na tę okazję, grobowcu.

W tym momencie tradycyjne, biograficzno-fabularne opowiadanie mogłoby się skończyć. Tymczasem opowieść jest kontynuowana. Przez następne kilkadziesiąt stron narrator z braku właściwego przedmiotu opowiadania przedstawia różne ślady, jakie pozostały po kolekcji 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 właściciela kolekcji, w liście do dyrekcji instytucji, organizujących 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.

Możnaby oczywiście ocenić, że dwie trzecie opowieści G. Pereca odracza tylko zakończenie i jest zwykłą, jak powiadają rosyjscy formalisci, retardacją puenty opowiadania oraz uznać utwór 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 dreszczyku, jaki wywołuje podrabianie” (s. 65). Ale nie tylko fabuła rozstrzyga o sensie tego opowiadania. Utwór Perca jednocześnie kształtują dodatkowe tropy interpretacyjne. Przede wszystkim tytuł opowiadania jest pełen znaczenia.

Krytyk i teoretyk sztuki Lester Nowak, który stale towarzyszy w utworze malarstwu twórcy „Gabinetu kolekcjonera” 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 Perce została zapoczątkowana pod koniec XVI wieku w Antwerpii i była produktywna w różnych szkołach malarstwa europejskiego do połowy XIX wieku. 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 sprzeczną refleksję, że autorom i twórcom chodziło z jednej strony o maksymalną wierność kopii przedstawionych obrazów, a z drugiej strony zauważono, że jedynym ograniczeniem, któremu się podporządkowywali było „by nigdy wiernie nie kopiować swych modeli” (s. 18). Opowieść Perca jest tym samym artystyczną refleksją o naśladowaniu, prawdzie i fałszu w sztuce, o

problemach, które nieustannie trapią historię sztuki. Michał Paweł Markowski, tłumacz opowiadania Pereca jest jednocześnie autorem interesującego studium krytycznoliterackiego o twórczości pisarza, w którym wyraźnie sugeruje taki trop. „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 Pereca”<sup>8</sup>.

Jest to trop, który prowadzi jeszcze dalej. We współczesnej literaturze filozoficznej problemy Pereca przyjmują dość często postać tzw. „kryzysu przedstawienia”, jakkolwiek, zdaje się, był on odwiecznym problemem filozofii i historii sztuki i literatury przynajmniej od czasów Platona<sup>9</sup>. Współczesny filozof tak go opisuje. „Literatura zakwestionowała dwa mity, które konstytuowały ją w jej wielowiekowej tradycji. Mity imitacji, naśladowania, reprezentowania rzeczywistości zewnętrznego świata oraz mity 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”<sup>10</sup>.

Drugim miejscem *Gabinetu kolekcjonera*, które wzbudza podejrzenie 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 w tym miejscu do wzmożonej refleksji o sposobie narracji tej opowiadki. 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 fabularna opowieść oparta już tylko na konstrukcji „biografii rzeczy”<sup>11</sup>. Percec proponuje zmianę środków opowiadania. W miejsce prostoliniowej narracji o bohaterze, wprowadza różne dyskursy i narracje drugiego stopnia (między innymi, opowiadanie wtrącone), rozwarstwia ją gatunkowo, rozdrabnia przestrzeń opowiadania przy pomocy opisu<sup>12</sup>, dyskursu naukowego i stylizacji dokumentarnej. Mówiąc krócej, w miejsce nieobecności tytułowego obrazu, pisarz incenizuje fikcję tematu, uruchamia kompozycję przekazów zastępczych, która podobnie, jak w powieści Cortazara przekształciła opowieść w projekt literacki.

### III

Tom krótkich utworów prozą Samuela Becketta – *Pisma proza*<sup>13</sup>, w polskim tłumaczeniu Antoniego Libery gromadzi teksty, napisane w zdecydowanej większości w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego wieku. Utwory tam zebrane stanowią ciekawy przykład redukcji języka narracji i elementów przedstawienia. Jednocześnie, co podkreśla A. Libera w eseju towarzyszącym utworom, jest w nich stała troska pisarska, polegająca na nieustannym poszukiwaniu właściwych środków wypowiedzi, zmieniających i upraszczających tradycyjne znaki narracyjności.

Warto odnotować charakterystyczną i dwukrotną zmianę sposobu narracji, widoczną w przejściu z narracji w trzeciej osobie (jak np. w *Wattcie* (1944) do narracji pierwszoosobowej w tekstach pisanych w latach czterdziestych i 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 *Dosyc* i *Dzyń*, napisanych w tym samym czasie. Okazuje się, że cały szereg różnic i pogłębiający się proces redukcji aparatu przedstawienia tam zaangażowany jest określony przez tę podstawową różnicę perspektywy narracyjnej. *Dosyc*, jak pisze Libera, „jest ostatnim utworem Becketta napisanym w pierwszej osobie”<sup>14</sup>, pisany z perspektywy czasu przez kobietę już dojrzałą, opowiadającą o wspólnej wędrówce z dojrzałym 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”. „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” (s. 36), „Żadnych już deszczy. Żadnych pogórków (...) Dosyć, moje stare piersi, czuję jego starą dłoń” (*Pisma prozą*, s. 43). W opowiadaniu jest wyraźnie rozpoznawalna podmiotowa i świadomościowa perspektywa opowiadającej narratorki, wyrażona w gramatycznej, pierwszej osobie.

Opowiadanie *Dzyń* wprowadza zupełnie inną perspektywę, 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”, „beładne znaki”, „stopy”, „oczy”, „ściany”. Pośród ciszy powtarza się rytmicznie dźwięk „dzyń” i okrzyk „hop”, wskazujące jakiś ruch lub podskok. Brak jest segmentacji wewnątrzzdaniowej, sygnalizowane są wyłącznie pauzy zdaniowe przy pomocy kropek. Powoduje to notoryczną płynność i dowolność lektury narracji opowiadania, pojawia się wieloznaczność w rozczłonkowywaniu tekstu. Powstaje możliwość wielokrotnych i niepowtarzalnych dekontekstualizacji poszczególnych odcinków tekstu w ramach zdania. Zapis zdania z następującej sekwencji: „Ślady beładne znaki bez sensu bladoszaro prawie biało na białym” (s. 78) umożliwia wieloraką podzielność tego zdania na różne odcinki, na przykład: „Ślady beładne, znaki bez sensu, bladoszaro prawie, biało na białym”, albo jeszcze inaczej. Zdania narracji tego opowiadania powtarzają się dosłownie, przypominają raczej niepełne permutacje zdania „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). Ponad trzystronicowy utwór bodaj tylko raz wspomina o „wyjściu”, podkreślając tym samym obsesyjny charakter „zamknięcia” i „zamkniętych przestrzeni” w późnych tekstach Becketta. Opowiadanie natomiast demonstrowuje wyraźne zakończenie w postaci sekwencji: „dzyń cisza hop skończone” (s. 81).

Opowiadanie *Dzyń* dobrze charakteryzuje późne utwory pisarza zebrane w tomie *Pisma prozą*, bowiem ukazują typowy dla nich sposób narracji. Gdybyśmy chcieli określić najkrócej proces, jaki wyłania się z konfrontacji dwóch utworów, które wyżej zestawiliśmy, tj. *Dosyć* i *Dzyń*, to najlepiej odpowiadałoby tu pojęcie redukcji sposobu narracji właśnie. „Zauważmy – pisze Jakub Momro w swojej książce o Beckecie – jak daleko Beckett posuwa się w swojej redukcji. Zakwestionowaniu ulega nie tylko zmysłowo przejawiająca się rzeczywistość, ale również podważana zostaje możliwość ustalenia jakiegokolwiek instancji ontologicznej, mogącej potwierdzić istnienie postaci”<sup>15</sup>. Podstawową różnicą między *Dosyć*, a *Dzyń* jest rozpoznawalna obecność osób w pierwszym opowiadaniu i zupełny brak postaci literackich w drugim utworze. Proces nieobecności postaci w prozie dwudziestowiecznej jest, jak się wydaje, niezłe opracowany w literaturoznawstwie współczesnym<sup>16</sup>. Tym niemniej chciałbym raz jeszcze odwołać się do innego opowiadania S. Becketta *Bez*, napisanego po francusku w 1969 roku i przetłózonego na 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), sąsiadują zdania zdradzające subiektywną ocenę podmiotu otaczającej rzeczywistości i wiążące się z nią – nastrój, wyrażaną nadzieję, uczucia jakby jakiejś osoby, która gramatycznie nie ujawnia się, ani nie zostaje opisana. Na przykład – „Zawsze tylko sen dnie i noce snem o innych nocach lepszych dniach” (s. 88). W opowiadaniu natrafiamy często na znaki pośrednie i powiadomienia o zmienności i niestabilności rzeczy, falowaniu nastrojów i zmienności punktów widzenia. W tekście *Bez* są nimi narracyjne i kognitywne kwalifikacje językowe, opisujące określone stany rzeczy – „Złudzeniem światło zawsze było tylko szare powietrze bez czasu bez dźwięku” (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 – „prawdziwe schronienie”, „nareszcie”, „znów”, „naprzeciw”, „bez wyjścia” itd. Uchwycony w procesie opowiadania język bez jasno określonych instancji ontologicznych, gramatycznych i składniowych wskaźników ujawnia proces znaczeniotwórczy, który symuluje, powołuje fikcyjny podmiot narracji, bezosobowego narratora w taki sposób, że bezosobowa allokucja wytwarza „głos” bezosobowego narratora. W tekstach przyjmuje on często formę jakby wygasającego echa świadomości. Otóż Beckett w zewnętrznej formie beznamiętnej narracji po prostu *przedstawia świadomość*, która obywa się bez postaci i sygnalizowanego w tekście dyskursu postaci. „W *Niezmywalnym* postaci już nie ma – pisze, cytowany wyżej, J. Momro – pozostają wyłącznie różnorodnie organizowane funkcje głosu, który potwierdza istotność innej, niedocieczonej, niemożliwej do oswojenia i uobecnienia rzeczywistości. Głos nie wypływa z jednego źródła, lecz istnieje jako ślad przesunięcia, transpozycji z jednego miejsca w drugie, jest wreszcie eterycznym znakiem upływającego czasu, który – choć nie można go powstrzymać, ani podporządkować – w ostatecznym rezultacie przynosi wyzwolenie”<sup>17</sup>. Autor pokazuje wiele takich „przesunięć” sensu w prozie Becketta, które mu pozwalają określić jego prozę – „literaturą świadomości”<sup>18</sup>.

Interpretacja Momro prozy Becketta pomaga inaczej spojrzeć na przedmiotową narrację trzecioosobową w później prozie autora *Molloya*, pozwala ją uznać jako sferę szczególnej aktywności językowej i kognitywnej, która z braku przedstawiania postaci literackich i ich dyskursów korzysta umiejętnie z performatywnej energii języka i wytwarza subiektywną orientację opowiadania.

Ostatecznym rezultatem przedmiotowej redukcji narracji w prozie Becketta pozostaje przestrzeń. *Pisma* prozą rozgrywają się w „zamkniętych miejscach” i przestrzeniach „bez wyjścia”. Świadczą o tym utwory wyżej analizowane – *Dzyń, Bez*, także – *Miejsce zamknięte, Wyludniacz, Nieruchomo*. Opowieści sygnalizują napięcia pomiędzy „zamknięciem” danej przestrzeni, a ruchami dokonywanymi w niej, sprzeczności, jakie powstają między mobilnością, a bezruchem i wieloma śladami poruszeń, skoków, ruchów i przenikań. „Sufit biały promieniejący metr kwadratowy nigdy nie widziany dzyń może tędy wyjście sekunda dzyń cisza” (s. 79). Tradycyjna literatura fabularna przyzwyczyła nas, że opowiadanie zazwyczaj posługuje się zdarzeniami, aby kształtować historie i opowieści, aby powiadamiać o wewnętrznych stanach świadomości bohaterów. Podsumowuje to J. Łotman, określając, że „zdarzeniem w tekście jest przeniesienie postaci przez granicę pola semantycznego”<sup>19</sup>. W utworach Becketta, jak to wielokrotnie wspominaliśmy, nie ma postaci literackich i nie ma zdarzeń w tradycyjnym sensie. Późne teksty autora *Dosyć* coś jednak opowiadają. Funkcje zdarzeń przejmują w nich po prostu inne kompleksy znaków, inne znaki narracyjności, notacje zmian, kontrastów i sprzeczności pomiędzy światłem i mrokiem, dniem i nocą, ciepłem i zimnem lub jak w *Nieruchomo* obecne w kontraście między „zachodzącym słońcem”, a dźwiękiem „słyszonym w nocy”. W *Wyludniaczu* wyróżnikiem zmienności doświadczeń jest temperatura „wahająca się bardziej miarowo między ciepłem a zimnem” (s. 52). O zdarzeniach można tu mówić także w innym sensie. Dla późnej prozy Becketta jest charakterystyczna na przykład szczególna rytmika powtórzeń i permutacji podobnych, ale nie identycznych zachowań<sup>20</sup>. Zdania i powtórzenia elementów przedstawienia osiągają często rytm cyrkularny, sygnalizujący trwanie niekończącej się przemiany skończoności i nieskończoności zarazem, w nieokreślonej przestrzeni. „Zostawić to tak, wszystko całkiem nieruchomo, albo zamienić się w słuch i nasłuchiwać dźwięków, wszystko całkiem nieruchomo, głowa w ręce, czyhając na dźwięk” (s. 100).

Późna proza Becketta w krytycznych momentach narracji ujawnia już graniczny stan opowiadania. Sugerowane przez pisarza próby opowieści świadczą ostatecznie na korzyść

narracji, ale przesłanką jej zachowania są, jak się wydaje, znaczące przekształcenia znaków narracyjności.

#### IV

Philippe Sollers w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego wieku napisał kilka utworów literackich. Chciałbym się zatrzymać nad dwoma z nich. *Drame* został opublikowany w 1965 roku i zwrócił uwagę Rolanda Barthesa<sup>21</sup>. Barthes czyta utwór Sollersa jako opowiadanie. To znaczy, odnajduje w nim, że jakiś podmiot i przedmiot połączone w uczuciu pożądania poszukują czegoś lub kogoś. Osobliwością powieści Sollersa jest to, że „opowiadana historia ma za podmiot swego narratora”<sup>22</sup>. Pisarz opowiadając, posługuje się swoistą grą narracyjną, używa przemiennie zaimków „ja” i „on” naśladując znakomicie tradycyjne konwencje narracji w pierwszej i trzeciej osobie. Powstaje w ten sposób dość paradoksalny układ, który R. Barthes charakteryzuje w następujący sposób – „z dwóch tradycyjnych połówek aktora i narratora, połączonych w jednym dwuznacznym »ja« Sollers czyni, dosłownie, jednego aktanta; jego narrator jest całkowicie pochłonięty tą jedną akcją, jaką stanowi narracja, przezroczysta w powieści trzecioosobowej, dwuznaczna w powieści personalnej, narracja owa staje się tutaj nieprzezroczysta, widoczna, wypełnia całą scenę”<sup>23</sup>. Mówiąc najprościej, narrator usiłuje opowiedzieć nam prawdziwą historię poszukiwania opowieści, w której poszukującym jest sam pisarz. Jeśli więc, zagadkowego aktora sprowadzimy do narratora, jak komentuje krytyk, „natychmiast zrozumiemy, że ową prawdziwą historią jest jedynie to poszukiwanie, o którym nam się opowiada”<sup>24</sup>. Można traktować utwór Sollersa jako zręczną grę literacką lub krytycznoliteracką demonstrację braku podmiotu w literaturze, która ukazuje w istocie jak „sam język”, „pisanie” (l'écriture) uruchamia przygodę opowiadania. Można także potraktować *Drame* jako pisarską radykalizację historycznoliterackiego problemu autotematyzmu, w którym zakłada się, że narrator może opowiedzieć historię jak powstaje opowiadanie, pod warunkiem, że będąc pisarzem, a więc i narratorem, przedstawi się także jako aktora, czyli postać literacką. W rezultacie powieść Sollersa pokazuje, wbrew założeniom, niemożliwość opowieści.

Drugim utworem Sollersa, na który chciałbym zwrócić uwagę, jest powieść *H*, wydana w 1973 roku. Jej fragment został przełożony na język polski przez Ewę Pawlikowską<sup>25</sup>. Utwór napisany jest ciągłym tekstem, bez dużych liter i interpunkcji, bez podziału na wypowiedzi i zdania. Czytany tekst zamienia się w potok mowy o płynnych granicach wypowiedzi, zdań i członów zdania. Brak sygnałów segmentacji składniowej stwarza trudność w rozpoznaniu sensownych sekwencji wypowiedzeniowych i przypisanych im – podmiotów. Trudno też podzielić ciągły potok mowy na mniejsze odcinki, powiązane ze sobą i sensowne. Zachodzi możliwość niestabilnych i tylko powierzchownych lektur zaprezentowanego strumienia mowy, wydzielenie tylko alternatywnych odcinków lekturowych prezentowanego potoku ludzkich wypowiedzi. Tekst w polskim tłumaczeniu otwierają następujące zdania: „abstrakcją jest twój refleks sklerotyczna reakcja ze wszystkimi na koniec ruchliwymi problemami świata kto ogląda w danej chwili planetę satelity punkt widzenia obiektywny a nie pozycja rewolucyjna daje ci szerokie widzenie i ruch i kadencję masz rację atakując rewizjonistów słyszysz masy lub nie słyszysz jak pchają się zagrzebują drążą w każdym zakamarku...” (s. 246). Cytowaną sekwencję możemy zapisać na przykład jako następstwo nakładających się wypowiedzi o przybliżonych kształtach: „.... abstrakcją jest twój refleks, sklerotyczna reakcja ze wszystkimi na koniec ruchliwymi problemami świata, kto ogląda w danej chwili planetę satelity...” (wypowiedź A), „.... punkt widzenia obiektywny, nie pozycja rewolucyjna daje ci szerokie widzenie i ruch i kadencję...” (wypowiedź B), „.... masz rację, atakując rewizjonistów, słyszysz masy lub nie słyszysz jak pchają się, drążą w każdym zakamarku...” (wypowiedź C). Można wszakże podzielić tę sekwencję językową

jeszcze inaczej, wyodrębniając inne człony składniowe i sugerować dekontekstualizację całej sekwencji w podobny sposób jak proponowałem to w przypadku narracji S. Becketta.

W innych miejscach tekstu taka segmentacja jest trudniejsza albo wręcz sztuczna, np. „mój stary to metafizyka we własnej osobie łącznie z pustymi miejscami skandowanie trudno się mówi od tej chwili aktorzy będą musieli trochę się gimnastykować” itd. (s. 247). W danym wypadku podobnie, jak gdzie indziej, mamy do czynienia ze zjawiskiem nałożenia się wypowiedzi w taki sposób, że segmentacja jest trudna lub niemożliwa. Może tutaj chodzić po prostu o sugestię zgiełku głosów, w którym trudno rozpoznać sens wypowiedzi. Można natomiast dość łatwo rozpoznać zmieniających się wypowiadających swoje kwestie po gramatycznych końcówkach czasowników lub przedmiocie wypowiedzi, np. „uczymy się wiele od szybko pożeranego czasu” (s. 249), „pokochał kobiety” (s. 250), „mogłabym z nim przeprowadzić rozmowy” (s. 250), „włożyłabym swój piękny kapelusz” (s. 251) itd.

Stwierdzamy wyraźnie, że konstrukcja tekstu Sollersa pomija całkowicie okoliczności wypowiedzi oraz kwalifikację i głos narratora. Zmieniające się wypowiedzi reprezentują wyłącznie kwestie postaci, które informują, interweniują, ironizują i tworzą swoisty „teatr głosów” wypełniający tekst powieści Sollersa. Z zanotowanych wypowiedzi możemy co najwyżej domyślać się tematów i przedmiotów zainteresowań mówiących, nigdy poznać ich sytuacji, wyglądu, czasu, w jakim rozmawiają. Wyłącznym wzorem i modelem tekstu francuskiego pisarza jest żywa, ideologiczna, światopoglądowa i potoczna konwersacja wielu osób w nieznanymi okolicznościach. Julia Kristeva analizując powieść Sollersa, nazwała ten typ tekstu – polilogiem<sup>26</sup>. Posługując się pojęciami narratologów, można powiedzieć, że wyłącznym materiałem językowym utworu Sollersa jest dyskurs, a nie opowiadanie<sup>27</sup>.

Sollers pominął w swoim utworze wypowiedzi narratora, prezentującego sytuacje i postaci, interweniującego w mowę postaci przy pomocy **verba dicendi** i **verba sentiendi** i w ten sposób odrzucił narrację. Autor H już nie opowiada historii, angażuje jedynie czytelnika w lekturę mniej lub bardziej rozpoznawalnych wypowiedzi, ujawniających rozproszone i ułamkowe informacje o rzeczach i ludziach, nie stanowiących już jednolitej opowieści ani jednolitego tematu. Podobnie jak Beckett, który usunął mowę i osoby postaci, zachowując opisującego obserwatora-narratora, Sollers usunął narratora, pozostawiając mowę postaci w formie ciągłego, wieloosobowego i niejednorodnego wielogłosu wypowiedzi o niejasnej podstawie i podmiotowości. Ani składniowe, ani leksykalne wskaźniki wypowiedzi nie odsyłają, co prawda, do wizerunku postaci, ale zostają one wytworzone przez performatywną energię dyskursu. W utworach Becketta i Sollersa zostaje odwrócony zwyczajowy sposób narracji. W opowiadaniu zazwyczaj określone przez narratora postaci mówią i działają, a w danym wypadku, nieokreślony, anonimowy proces alokucji niejako samoczynnie wywołuje i symuluje „głosy” bezimiennych postaci. Wypada dodać, że Sollers praktykując różne możliwości nowoczesnej narracji, stając niejednokrotnie u kresu narracyjnej komunikacji z czytelnikiem, jak pokazuje wydana w 1983 r. jego powieść *Les Femmes* powrócił do tradycyjnego opowiadania<sup>28</sup> i tym samym, jak się wydaje, zaniechał eksperymentów z opowiadaniem, a w konsekwencji odszedł od prób dekonstrukcji dwudziestowiecznej prozy.

## V

Powieść Italo Calvino *Jeśli zimową nocą podróżny* ukazała się w 1979 r. W polskim przekładzie Anny Wasilewskiej wyszła w 1989 roku<sup>29</sup>. Jej budowa jest zdecydowanie niejednorodna. Jest ona, po pierwsze, serią niedokończonych przerwanych w interesującym punkcie akcji – opowieści stylizowanych na gatunki literatury popularnej lub obyczajowej. Po drugie, mieści w sobie opowieść ramową, która towarzyszy perypetiom niedokończonej lektury dwojga czytelników – czytelniczki i czytelnika. Opowieść ta próbuje wyjaśnić niedogodności lektury kłopotami wydawniczymi, zawiera jednocześnie dziennik pisarza – Silasa Flannerego i w końcu zamienia się w historię romansu czytelniczki i czytelnika. W ten



sposób antologię niedokończonych opowiadań fabularnych zamyka opowieść ramowa o niejednorodnej tematycznie, stylistycznie i gatunkowo treści.

Niejednorodność budowy utworu narzuca przynajmniej kilka uwag interpretacyjnych. W porządku niedokończonej lektury dziesięciu opowieści fabularnych dokonuje się ciekawa, nie pozbawiona ironii i zadumy autorefleksja Calvino nad uwodzicielską siłą literatury, która przejawia się w neodpartej chęci dokończenia czytanych historii, a którą współczesna narratologia wyróżnia jako opowiadalność<sup>30</sup> i czyni z niej jedną z bardziej interesujących cech opowiadania literackiego. Zdolność do układania fabuł i snucia opowieści jest zresztą niezmienną cechą pisarstwa Italo Calvino, widoczną w całej jego twórczości prozatorskiej. W powieści *Jeśli zimową nocą podróżny* uwodzicielska siła literatury przybiera jeszcze inną formę, przeradza się w autotematyczny dyskurs autorski, w którym Calvino ironicznie i na skraj parodii opowiada fantastyczną historię romansu czytelniczki i czytelnika. Oddając się zadumie nad losami literatury w dobie kultury masowej, krytycznie odnosi się do różnych manipulacji „producentów” literatury popularnej, nie potępiając jednak popularnych fabuł i opowieści, które jego zdaniem, odkrywają właśnie odwieczną i zdumiewającą zdolność opowiadania do uwodzenia czytelników. Autotematyczny żywioł analizowanej powieści widoczny jest także w żartobliwej stylistyce romansu protagonistów i w powadze rozważań psychologicznych i warsztatowych Silasa Flannery’ego, zawartych w jego dzienniku. „Przyszedł mi pomysł, by napisać powieść zbudowaną wyłącznie z początków powieści. Bohaterem mógłby być Czytelnik, któremu nieustannie coś przerywa lekturę” (s. 196). Wyznanie pisarza powieści popularnych z *Jeśli zimową nocą podróżny* przyjmuje rozwiniętą wykładnię autora w jego *Wykładach amerykańskich* – „Zamierzałem wytworzyć powieściową esencję, skondensować ją w początkach dziesięciu powieści, które na różne sposoby rozwijają wspólny im motyw, oddziałując tym samym na ramy całości, które kształtują owe wtrącone powieści i są przez nie kształtowane”<sup>31</sup>. Swój projekt literacki nazywa tam hiper-powieścią i łączy z najważniejszym wyróżnikiem powieści nowoczesnej – **wielorakością**. „Wielkim powieściom XX wieku patronuje idea encyklopedii otwartej, a przymiotnik ten pozostaje niewątpliwie w sprzeczności z rzeczownikiem »encyklopedia«, którego etymologia wskazuje na chęć wyczerpania wiadomości o świecie i sprowadzenia tej wiedzy do zamkniętego kręgu. Dzisiaj zaś nie do pomyślenia jest całość, która nie byłaby potencjalna, hipotetyczna, wieloraka”<sup>32</sup>. Przykładami utworów encyklopedycznych są, według Calvino, *Boska komedia*, *Czarodziejska góra* i *Ulisses*.

Wielorakość tematyczna i aktywność narracyjna opowiadaczy, swoista „hipernarracyjność”, jak można zakładać, składają się na projekt hiperpowieści. Właśnie *Jeśli zimową nocą podróżny* byłaby modelem takiej powieści i próbą utworu jaką wielokrotnie podejmowali pisarze spod znaku OULIPO, wśród których Calvino wyróżnia *Życie instrukcja obsługi* Georges’a Pereca<sup>33</sup>.

Projekt Calvino jest wyraźnie różny, wręcz przeciwstawny do prób Samuela Becketta, który nie przykładął większej uwagi do aktywności narracyjnej protagonistów i nie we wielorakości tematycznej widział istotę narracji, ale przeciwnie, na redukcji narracyjności i śladów przedstawienia ludzi i rzeczy budował swoje narracje. Gdyby jednak zostawić bez komentarza słowa Calvino, wyrażające przesłanie *Jeśli zimową nocą podróżny* – „Ostateczne przesłanie wszystkich tych opowieści jest dwojakie: z jednej strony trwanie życia, z drugiej nieuchronność śmierci” (s. 259) – to przeciwstawność ich koncepcji narracyjnych nie byłaby tak wyrażenie widoczna.

Bowiem różnice i przeciwieństwa w rozumieniu opowiadania przez obu pisarzy łatwiej jest uchwycić w ich sposobie narracji, niżli w filozoficznych uzasadnieniach. Różnice są widoczne, z jednej strony, w dbałości o jednorodność narracyjną u Becketta, dążącego do redukcji strony narracyjnej opowiadania i strony zdarzeniowej opowieści, manifestującej bezosobową formę narracji (wykorzystanie bezokoliczników, form bezosobowych i licznych

powtórzeń) oraz redukcji przedstawienia osób i sytuacji, a z drugiej strony – ukształtowanie niejednorodności narracyjnej przez Calvino. Kiedy hipernarracja autora *Jeśli zimową nocą podróżny* wykorzystuje obfitość form i instancji narracyjnych zarówno w serii niezakończonych opowieści, jak i zamykającej te opowiadania, opowieści ramowej. Różnica między pisarzami zdaje się więc polegać na przeciwstawności wytworzonych paradygmatów narracyjności, paradygmatu demonstrującego u Becketta redukcję form narracyjności do koniecznego minimum, przy zachowaniu którego nie wygasa jeszcze funkcja opowiadania, zaś u Calvino ujawniającego obfitość i wielorakość elementów i form narracyjnych, składających się na jego projekt hiperpowieści i koncepcję wielorakości opowiadania, którą równorzędnie organizuje z narracją zasada puzzle'a<sup>34</sup>, czyli zasada kompozycji.

## VI

Obserwacja eksperymentów z opowiadaniem w pięciu powyższych przypadkach komplikuje jednak obraz przemian prozy dwudziestego wieku i w różnym stopniu potwierdza skłonność prozy dwudziestowiecznej do ludyczności, przejawiającej się w jej żartobliwości, ironiczności i zwrotach do autotematyzmu i skomplikowanych gier intertekstualnych, którą objawiła niemniej głośna, niż diagnoza F. Lyotarda, koncepcja Johna Bartha „literatury wyczerpania”<sup>35</sup>, widoczna tutaj w *Gabinecie kolekcjonera* Pereca oraz *Jeśli zimową nocą podróżny* Calvino. Posługując się dotychczasowymi terminami, można powiedzieć, że w narracjach artystycznych dwudziestego wieku następuje nieodwracalny chyba proces defabularyzacji, najbardziej klarownie widoczny w powieści Cortazara *Gra w klasy*, która pokazuje na czym rzeczywiście polega odwrót od „wielkich opowieści”, diagnozowany często w kategoriach „kryzysu przedstawienia”<sup>36</sup>, opisywany zaś przez nas przy pomocy pojęć osłabiania i zaniku narracyjności. Jest on inaczej widoczny w prozie Samuela Becketta, inaczej na przykład w eksperymentalnych powieściach Sollersa. O ile u Becketta proces ten dokonuje się poprzez redukcję narracyjności i przedstawienia, u Sollersa odbywa się poprzez dyskursywizację powieści i montaż niejednorodnych fragmentów dyskursów postaci. Jeszcze inaczej ten ewolucyjny proces przemian widoczny jest w prozie pisarzy z grupy OULIPO – Pereca i Calvino. Osłabienie narracyjności w *Gabinecie kolekcjonera* dokonuje się poprzez dyskursywizację i przemianę narracji o wydarzeniach biograficznych postaci w opis losów obrazów, czyli przedmiotów artystycznych, które później i tak okazują się mistyfikacją. Tymczasem w utworze Pereca *Życie instrukcja obsługi*, paradoksalnie, narracyjność zostaje zwielokrotniona. Podobne zjawisko Calvino nazywa wielorakością i skłonnością do encyklopedyzmu, jak to widać w powieści *Jeśli zimową nocą podróżny*. Osłabienie narracyjności wydaje się tu problematyczne, wręcz nieprawdopodobne, obserwujemy tu rozrost form narracyjnych oraz elementów przedstawieniowych w postaci wielorakich opowieści. Ten aspekt procesu w prozie Calvino i Pereca wymaga jednak komentarza. W prozie pisarzy OULIPO proces narratywizacji wydaje się w dużym stopniu konstruowany, to znaczy, ulega pomnożeniu ilość układów narracyjnych lub narratorów, sam zaś proces narracyjności podlega dyskursywizacji lub samozwrotności (autotematyzacji) i ironizacji, powiększając tym samym obszar swoistej literatury „wyczerpania”, poddanej na dodatek zasadzie puzzle, czyli zasadzie otwartej kompozycji. Tak, jak dzieje się w *Jeśli zimową nocą podróżny*, w której opowiadanie właściwie nie funkcjonuje, a opowieść ramowa jest raczej pretekstem do rozważań na temat literatury. Zwielokrotnienie narracji u Pereca dokonuje się inaczej, pisarz wykorzystuje plan kamienicy, w której mieszkają bohaterowie jego opowieści *Życie instrukcja obsługi* jako swoisty chwyt pomnażający opowieści, w taki sposób, że każdemu pokojowi według zasady ruchu konia szachowego odpowiada jeden rozdział powieści.

W tym wypadku kompozycja pomnaża narrację albo jeszcze inaczej, dubluje narrację. Każdy z analizowanych tutaj utworów próbuje natomiast znaleźć wyjście z kryzysu

metanarracji w zaniechaniu wielkich debat epoki i w próbach małych opowieści, w mikronarracjach kontynuować narracyjność i odnajdywać w nich nieutracony sens.

- 
- <sup>1</sup> Jean-François Lyotard, *Kondycja nowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przekład Małgorzata Kowalska i Jacek Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997, s. 20.
- <sup>2</sup> tamże, s. 20.
- <sup>3</sup> por. Monika Fludernik, *Towards a „Natural” Narratology*, Routledge, London and New York 1996, s. 306.
- <sup>4</sup> Julio Cortazar, *Gra w klasy*, przekład Zofia Chądzyńska, Czytelnik, Warszawa 1968. Strony cytowane z tego wydania i innych utworów literackich zaznaczam w tekście.
- <sup>5</sup> Julio Cortazar, *Gra w klasy*, Tablica orientacyjna, op. cit., s. 11.
- <sup>6</sup> por. Andrzej Bogusławski, *Semantyka, Pragmatyka. Leksykografa głos demarkacyjny*, Wydawnictwo Takt, Warszawa 2008; James Loxley, *Performativity*, Routledge, London and New York 2007; Judith Butler, *Walczące słowa. Mowa nienawiści i praktyka performatywu*, przekład Adam Ostrowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 163-188.
- <sup>7</sup> Georges Perec, *Gabinet kolekcjonera*, przekład: Michał Paweł Markowski; M. P. Markowski, *Perekreacja*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003.
- <sup>8</sup> tamże, s. 159.
- <sup>9</sup> por. Michał Paweł Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza. Słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1999, s. 201; Małgorzata Kowalska, *Dialektyka poza dialektyką. Od Bataille’a do Deridy*, Fundacja Aletheia, Warszawa 2000, s. 169-170.
- <sup>10</sup> Bogdan Banasiak, *Destrukcja przedstawiania w literaturze współczesnej. (Mallarme-Roussel)*, „Sztuka i Filozofia”, 1993, nr 7.
- <sup>11</sup> por. Siergiej Tretjakov, *Biografija veščī*, [w:] N. F. Čužak (red.), *Litieratura fakta*, Nachdruck der Ausgabe Moskau 1929, Wilhelm Fink Verlag, München 1972, s. 66-70.
- <sup>12</sup> por. Dorota Korwin-Piotrowska, *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*, Universitas, Kraków 2001, s. 134, która wyróżnia na przykład funkcję kompozycyjną opisu.
- <sup>13</sup> Samuel Beckett, *Pisma prozą*, przekład: Antoni Libera, Piotr Kamiński, wybór, opracowanie oraz esej o prozie Becketta: Antoni Libera, Czytelnik, Warszawa 1982.
- <sup>14</sup> tamże, s. 143.
- <sup>15</sup> Jakub Momro, *Literatura świadomości. Samuel Beckett – podmiot – negatywność*, Universitas, Kraków 2010, s. 77.
- <sup>16</sup> por. Jean Ricardou, *Pour une theorie du nouveau roman*, Editions du Seuil, Paris, Paris 1971, s. 235-244; por. *Postać literacka. Teoria i historia*, redaktor naukowy Edward Kasperski, współredakcja Brygida Pawłowska-Jądrzyk, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1998.
- <sup>17</sup> J. Momro, *Literatura świadomości*, op. cit., s. 184.
- <sup>18</sup> por. tamże. Samo pojęcie eksponuje tytuł książki.
- <sup>19</sup> Jurij Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, przekład: Anna Tanalska, PIW, Warszawa 1984, s. 332.
- <sup>20</sup> por. A. Libera, *Kosmologia Becketta*, [w:] Samuel Beckett, *Pisma prozą*, op. cit., s. 172-173. Libera analizując opowiadanie Becketta *Bez* ustala w nim powtarzalne rytmy sylabiczne.
- <sup>21</sup> por. Roland Barthes, *Lektury*, przekład: Krzysztof Kłosiński, Michał Paweł Markowski, Ewa Wieleżyńska, wybrał, opracował i posłowiem opatrzył M. P. Markowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001, s. 19-41.
- <sup>22</sup> tamże, s. 24.

- 
- <sup>23</sup> tamże, s. 25.
- <sup>24</sup> tamże, s. 29.
- <sup>25</sup> Philippe Sollers, *H*, przekład: Ewa Pawlikowska, „Literatura na świecie”, 1983, nr 12, s. 246-256.
- <sup>26</sup> por. Julia Kristeva, *Polylogue*, Editions du Seuil, Paris 1977, s. 173-222.
- <sup>27</sup> por. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966, s. 239-242.
- <sup>28</sup> por. Anna Trznadel-Szczepanek, *Prasa francuska o Sollersie*, „Literatura na świecie”, 1983, nr 12, s. 338.
- <sup>29</sup> Italo Calvino, *Jeśli zimową nocą podróżny*, przekład: Anna Wasilewska, PIW, Warszawa 1989.
- <sup>30</sup> por. Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1991, s. 148-156. Opowiadalność autorka wiąże z potencjalną atrakcyjnością lektury opowiadania.
- <sup>31</sup> Italo Calvino, *Wykłady amerykańskie*, przekład Anna Wasilewska, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk, Warszawa 1996, s. 106.
- <sup>32</sup> tamże, s. 102.
- <sup>33</sup> Georges Perec, *Życie instrukcja obsługi. Powieści*, przekład Wawrzyniec Brzozowski, Fundacja Literatura światowa, Warszawa 2001.
- <sup>34</sup> Italo Calvino, *Wykłady amerykańskie*, op. cit., s. 107.
- <sup>35</sup> John Barth, *Literatura wyczerpania*, przekład: Jacek Wiśniewski, [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wybrał, opracował i wstępem opatrzył Zbigniew Lewicki, Czytelnik, Warszawa 1983.
- <sup>36</sup> por. „Sztuka i Filozofia” 1993, nr 7 (*Studia o współczesnej filozofii francuskiej*) oraz Iwona Lorenc, *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Wydawnictwo naukowe Scholar, Warszawa 2001, zwłaszcza s. 210-229.