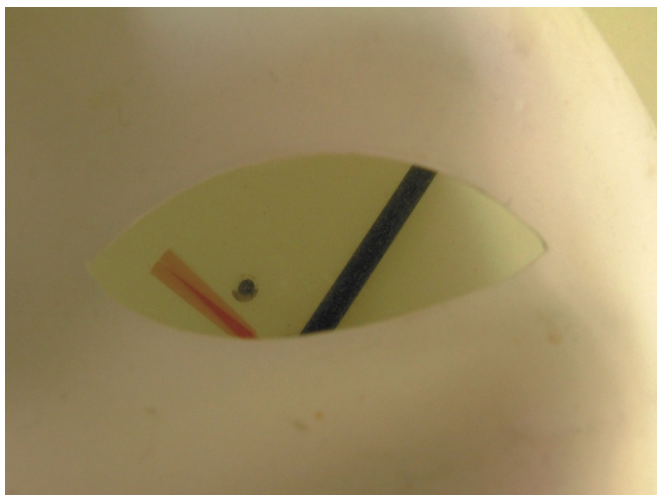


JAKUB MOMRO

LITERATURA ŚWIADOMOŚCI

SAMUEL BECKETT –
PODMIOT – NEGATYWNOŚĆ



LITERATURA ŚWIADOMOŚCI



Komitety redakcyjne:

Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz (przewodniczący),
Małgorzata Sugiera

Seria TAIWPN Universitas *Horyzonty nowoczesności: teoria – literatura – kultura* poświęcona jest prezentacji studiów nad tymi nurtami w literaturze, teorii, filozofii i historii kultury, których specyfikę określają horyzonty nowoczesności. W monografiach oraz zbiorach prac polskich i tłumaczonych, składających się na kolejne tomy tej serii, problematyka nowoczesności stanowi punkt dojścia, obszar centralny bądź przedmiot krytycznych odniesień i przewartościowań – pozostając niezmiennie w kręgu zasadniczych badawczych zainteresowań.

W przygotowaniu:

Tom 72: Bruno Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne.*
Wprowadzenie do teorii aktora-sieci

Tom 84: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*
red. Ewa Rewers

JAKUB MOMRO

LITERATURA ŚWIADOMOŚCI

SAMUEL BECKETT –
PODMIOT – NEGATYWNOŚĆ

KRAKÓW

© Copyright by Jakub Momro and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2010

ISBN 97883-242-1445-7
TAiWPN UNIVERSITAS

Redaktor naukowy
Małgorzata Sugiera

Opracowanie redakcyjne
Jolanta Stal

Projekt okładki i stron tytułowych
Katarzyna Nalepa

Na okładce
zdjęcie własne

www.universitas.com.pl

Dla Igi

Podziękowania

Książka ta nie powstałaby, gdyby nie wsparcie wielu osób. Za opiekę naukową, wyrozumiałość i cierpliwość dziękuję Panu Profesorowi Jerzemu Jarzębskiemu; za wnikliwą lekturę i niezwykle cenne krytyczne uwagi – Pani Profesor Agacie Bielik-Robson, Panu Profesorowi Ryszardowi Nyczowi oraz Pani Profesor Małgorzacie Sugierze; za wieloletnie inspiracje – Panu Profesorowi Michałowi Pawłowi Markowskiemu; za pomysł na to, żebym zajął się twórczością Samuela Becketta – Panu Profesorowi Włodzimierzowi Szturcowi. Nade wszystko chciałbym wyrazić wdzięczność moim Najbliższym, Rodzicom i Siostrze, których nieocenionej obecności i pomocy nieustannie doświadczam.

Przedmowa

(...) to be an artist is to fail, as no other dare fail, that failure is his world and the shrink from it desertion, art and craft, good houseskeeping, living.

Samuel Beckett¹

Sztuka nie ma żadnych ogólnych praw, ale jednak w każdej z jej faz obowiązują obiektywne zakazy. Promieniają one z dzieł kanonicznych. Ich istnienie zarazem wskazuje, co od tej chwili nie jest możliwe.

Theodor W. Adorno²

Znamię zagadkowości dzieł pozostaje w ścisłym związku z historią. Ona sprawiła, że stały się kiedyś zagadkami i wciąż na nowo nimi się stają, i odwrotnie, jedynie historia, która nadała

¹ S. Beckett, *Three Dialogues*, w: CE, vol. 4, s. 563. (Rozwinięcie zastosowanych w przypisach skrótów znajduje się w Bibliografii.) W polskim przekładzie ten fragment brzmi następująco: „być artystą znaczy przegrywać, i to przegrywać jak nikt inny, bo inni po prostu się na to nie wazą; że to właśnie przegrana to jego świat, wymykanie się jej to dezercja – sztuka i rzemiosło, dobre gospodarowanie, życie”. S. Beckett, *Trzy dialogi z Georges'em Duthuit*, przeł. z angielskiego i przypisami opatrzył A. Libera, w: tegoż, *Wierność przegranej*, wybór i oprac. A. Libera, przeł. A. Libera i M. Nowoszewski, Kraków 1999, s. 122.

² T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 559.

im autorytet, oddala od nich kłopotliwe pytanie o ich *raison d'être*.

Theodor W. Adorno³

Niedobra jest w dziełach refleksja, która kieruje nimi z zewnątrz, zadaje im gwałt, ale iść za tym, czego one chcą same z siebie, subiektywnie wcale nie można inaczej niż tylko poprzez refleksję, siła zaś do tego jest spontaniczna.

Theodor W. Adorno⁴

Zapewne wszyscy czytelnicy tekstów i widzowie sztuk Becketta skazują się dobrowolnie na tę samą fascynację twarzą pisarza. Na fotografiach autor *Końcówki* prezentuje się niemal jak jedna z figur, które zaludniają wiele jego tekstów: ostre, przenikliwe spojrzenie, twarz wyżłobiona zmarszczkami – jak pisał Andrzej Stasiuk – z upływem lat stająca się coraz bliższa nie-ludzkemu kształtowi minerału⁵. A zatem znak obecności, który zapowiada inną jej formę: przekształconą, poddaną upływowi nieuchronnego i degradującego czasu. Twarz Becketta wydaje mi się emblematem całego jego pisarskiego projektu, który skutecznie doprowadził do końca literacką nowoczesność – jednocześnie krystalicznie czysta w konstrukcyjnej precyzji oraz świadomie oddająca pole temu, co chaotyczne, ciemne, niewypowiedziane i przygodne, pozbawiająca złudzeń człowieka, który chciałby traktować siebie jako samoświadomy podmiot, ale utrzymująca wciąż w mocy jego sceptyczną siłę, to znaczy pragnienie ocalenia rozumu i wolę przetrwania jednostkowości, wreszcie: poddająca język zasadniczej destrukcji, choć dzięki niej właśnie ożywiająca poetycką moc słowa.

Wolfgang Iser przenikliwie zauważył i precyzyjnie odnotował wszystkie te kłopoty, fascynacje i sprzeczności, zbiegające się w jednym punkcie, w którym pragniemy rozpocząć lekturę:

³ Tamże, s. 521.

⁴ Tamże, s. 317–318.

⁵ Zob. A. Stasiuk, *Twarz Samuela Becketta*, „Kwartalnik Artystyczny” 1996, nr 4, s. 157.

wyznaczyć sens interpretowanego tekstu, zrozumieć zdeponowany w nim świat. Przytoczmy tu dłuższy passus z wypowiedzi niemieckiego badacza, który pozwoli zrozumieć, o jaką stawkę grają czytelnicy Becketta:

Każde znaczenie ma bowiem charakter częściowy i wszystko, co wiemy, właśnie dlatego, że to wiemy, narażone jest na ewentualność korektury. Toteż jeśli ze współczesnych tekstów usunięto by wszelkie reprezentatywne znaczenia, to za sprawą procesu ich recepcji gwarantowałyby one szansę, że sprowokowany do refleksji czytelnik zostanie skonfrontowany ze swoimi własnymi wyobrażeniami.

Na niektórych tekstach literatury współczesnej można ten stan rzeczy przestudiować niemalże w warunkach eksperymentu. Odnosi się to przede wszystkim do tekstów Becketta, które na pierwszy rzut oka sprawiają wrażenie, jak gdyby chciały wykluczyć czytelnika z gry. A przecież właśnie *quantum* nieokreśloności tekstu gwarantuje możliwość aktywizacji czytelnika. Jeśli w przypadku Becketta wydaje się ona ograniczona, to widocznie dlatego, że stopień niedookreślenia przekroczył tu granicę tolerancji, którą trzeba zachować, jeśli chce się zagwarantować zwykły stopień orientacji w tekście. Dyskusja wokół Becketta wykazuje jednak, że jego czytelnicy nie godzą się z tym wyłączeniem poza nawias. Odpowiedzią na wysoki stopień niedookreślenia jest wzmożona projekcja znaczeń, których wartość podkreślana jest jeszcze przez to, że nadawane tekstowi znaczenia przybierają charakter alegoryczny. (...) Być może teksty Becketta wymagają zawsze pełnej aktywności swych czytelników. Mobilizują one totalnie nasz świat wyobraźni, nie po to jednakże, by w odkrytym znaczeniu znaleźć uspokojenie, lecz raczej by wywołać wrażenie, że ich swoisty charakter rozwija się dopiero wówczas, gdy naruszone zostają granice naszego świata wyobraźni. Nic dziwnego zatem, że takie teksty osadza się zaraz ponownie (za sprawą wzmożonej projekcji znaczenia) w ramach konwencjonalnego horyzontu.

Przy tym okazuje się wprawdzie, że te naruszone tekstom znaczenia są tym bardziej trywialne, im bardziej są jednoznaczne. Teksty Becketta wymagają pełnego wpisania w lekturę wyobrażeń czytelnika, gdyż w obliczu struktury tego typu utworów tylko owe wyobrażenia mogą zapewnić konieczne *quantum* redundancji, konieczne, by móc doświadczyć innowacji. Takie teksty będą tylko wtedy nośnikami komunikacji, kiedy zmienia nasze wyobrażenia i „uprzywilejowane postaci”. Mogą one oddziaływać dopiero w kryzysie naszych schematów rozumienia i postrzegania i przez to

będą w stanie wykazać, że dopóki sami się zamykamy w naszym prywatnym świecie wyobrażeń, dopóty nie czynimy użytku z naszej wolności⁶.

Pojawiają się w tej wypowiedzi wszystkie zasadnicze kwestie dotyczące wyjątkowego statusu artystycznego projektu autora *Czekając na Godota*: wyobraźnia, kryzys poznania i rozumienia, inwencja i innowacja, jakie towarzyszą aktowi lektury. Iser zauważył zasadniczą trudność, jaka rodzi się podczas lektury tekstów Becketta. Polegałaby ona na jednoczesności dwóch sprzecznych tendencji i pragnień: pozostawienia idiomu pisarza w jego niezmaconej autonomii oraz konieczności ustanowienia, wraz z każdym nowym aktem lektury, innego kontekstu, w jakim możliwe byłoby zrozumienie dzieła. Logika, która je ustanawia, jest zatem niezwykle wymagająca – tekst jest zaproszeniem do doświadczania innego świata, ale jednocześnie obwieszcza niemożliwość dostępu do niego; równocześnie uwodzi czytelnika i wyklucza interpretację. Te dwie sprzeczne wartości spotykają się w pojmowaniu twórczości Becketta jako zarazem eksperymentu, jak i doświadczenia⁷. To prawda, jest ona swoistym eksperymentem, dotyczącym testowania zakresu świadomości i możliwości języka, dzięki któremu

⁶ W. Iser, *Apelacyjna struktura tekstów. Niedookreślenie jako warunek oddziaływania prozy literackiej*, przeł. W. Bialik, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, pod red. A. Burzyńskiej i M. P. Markowskiego, Kraków 2007, s. 91–92. Zob. także: tegoż, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München 1972.

⁷ Już na samym początku wprowadzam odniesienie do wieloznacznej kategorii doświadczenia, która często będzie pojawiała się w tej książce. W zależności od kontekstu interesować mnie będzie „doświadczenie” zarówno w znaczeniu „eksperymentu” literackiego, językowego, myślowego, jak i w sensie „przeżycia” (*Erlebnis*) oraz procesu i kumulacji (*Erfahrung*), a także w relacji do „zdarzenia”, które niekiedy jest tożsame z doświadczeniem (w znaczeniu *Erlebnis*), niekiedy rozбивa jego strukturę (w znaczeniu *Erfahrung*). Na ten temat zob. historię tego pojęcia w nowoczesnym dyskursie filozoficznym: M. Jay, *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, przeł. A. Rejniak-Majewska, Kraków 2008. Zob. także: *Nowoczesność jako doświadczenie*, dz. cyt. (tu szczególnie: R. Nycz, *O nowoczesności jako doświadczeniu* oraz A. Zeidler-Janiszewska, *Progi i granice doświadczenia (w) nowoczesności*).

możliwe byłoby wypowiedzenie najbardziej podstawowych, ale zarazem najtrudniejszych do wyrażania, intuicji odnoszących się do ludzkiej kondycji. To prawda także, że dzieło Becketta pozwala doświadczyć, to znaczy przeżyć te wszystkie sprzeczności jako istotny element egzystencjalny, a nie wyłącznie tekstowy, filozoficzny czy antropologiczny.

Iser podpowiada jeszcze jedną, bodaj najbardziej intrygującą, właściwość dzieła Becketta. Strukturalnie domknięte, czy wręcz hermetyczne, teksty autora *Końcówki* stanowią rodzaj krytycznego punktu, w którym znaki oryginalności pisarskiej przeobrażają się w wyzwanie rzucone czytelnikowi; czytelnikowi, który śladom autorskiej inwencji, rozproszonej po powierzchni tekstu, stara się nadać sens. W ten sposób efekt kryzysu (referencji, ontologii dzieła literackiego, kategorii podmiotu), jaki – całkiem świadomie zresztą – wywołuje pisarz, staje się szansą dla czytelnika, szansą na komunikację ze światem poprzez tekst, okazją do postawienia pytań o charakter tych relacji. Od tego właśnie miejsca kryzysu i zarazem punktu przesilenia powinno – jak sądzę – rozpocząć się spotkanie z dziełem Becketta.

Pora więc, żebym i ja wytłumaczył się z własnych interpretacyjnych przygód. Beckett jest w tej książce postacią centralną, ale nie jedyną. Jego dramaty, utwory prozą i poezja pozwoliły mi zrozumieć, że pytania, które w języku własnej twórczości, trudnym do przełożenia na inny „zewnątrzny” język, stawia pisarz, są centralnymi kwestiami podejmowanymi przez najwybitniejszych myślicieli nowoczesności. Tak właśnie powstał pomysł, ażeby potraktować autora *Molloya* jako jednego z najważniejszych uczestników modernistycznej debaty o możliwościach istnienia, statusie i kształcie podmiotu, jednostkowej świadomości, która próbuje odnaleźć własne miejsce w świecie radykalnej alienacji – w rzeczywistości, w której sztuka stała się ostatnim sposobem na odzyskanie utraconego czasu i doświadczenia. Stąd oba te złożone, wieloznaczne pojęcia bezustannie będą pojawiać się w tej książce w rozmaitych formach (zdarzenia, eksperymentu, przeżycia *etc.*). Bardziej więc niż ściśle literaturoznawcze analizy zajmowało mnie śledzenie przemian form podmiotowości i próba ich konceptualizacji; bardziej niż uniwersalizm pro-

blemów⁸, wielorakie napięcia, jakie rodzą się w wyniku starcia świadomości i świata, które składałyby się na historię zmagania się nowoczesnego podmiotu z tym, co negatywne: śmiercią, nieością, nieobecnością sensu i pozorem życia.

Tym problemom poświęcona jest rozbudowana część druga, w której staram się przyjrzeć różnorodnym strategiom konstruowania podmiotu, późniejszym jego transformacjom i zależnościom, rozpatrywanym przez figury m.in. czasu, głosu, obłądu i śmierci. W części trzeciej, która w całości poświęcona została lekturze dramatu *Nie ja*, zastanawiam się na kwestię złożonej relacji między zdarzeniem, warunkami możliwości podmiotu / świadomości i zakresem jego wyrażania oraz cierpieniem jako dowodem potwierdzającym realność egzystencji. W *Marzeniach o stabilności* próbuję dostrzec w twórczości Becketta obszerny, sięgający od początków jego drogi literackiej aż do – analizowanych przeze mnie w tej części – tekstów z późnego okresu, zamyśl konstruowania zasady podmiotowości. Wreszcie, w części pierwszej przyglądam się utworowi z późnego etapu, ale z perspektywy dominanty kartezjańskiej, ustanowionej już u początków twórczości pisarza, oraz wczesnemu esejowi o Prouście, którego dzieło – podążając śladem i glosując Becketta – zestawiam z myślą Schopenhauera.

A zatem „Beckett–filozof”? Trudno byłoby mi udzielić w tym miejscu jednoznacznej i ostatecznej odpowiedzi, bowiem – jak słusznie zauważał cytowany wyżej obszernie Iser – dzieło autora *Murphy’ego* stawia sprawę metafizyka na ostrzu noża: o jego tekstach jednocześnie należy mówić, wynajdując coraz to nowe sposoby opisu, wpisując je w coraz to nowe konteksty, ale zarazem ta konieczność jest podważana przez niemożliwość wyjścia poza horyzont kryzysu „postrzegania i rozumienia”. Jest

⁸ Jakie ujawniają się głównie w trybie lektury symbolicznej, tzn. pojmowania Becketta jako piewcy tragizmu ludzkiego losu. Ten uniwersalizm, który każe traktować jego dzieło jako zwieńczenie najwspanialszej tradycji (od antycznych tragików po Szekspira), jest oczywiście w jakiejś mierze zasadny, ale – przyjęty z dobrą wiarą jako interpretacyjny aksjomat – staje się w konsekwencji niewiele mówiącym sloganem.

więc Beckett filozofem, oczywiście nie w sensie systematycznego przedstawiania problemów, lecz w znaczeniu pewnego świadectwa traktowania literatury jako instytucji myślenia; jest nim o tyle, o ile starałem się tak właśnie czytać jego teksty, mając na względzie fakt, że ich swoistości nie sposób spieniężyć w żadnej ekonomicznej wymianie teoretycznych dyskursów, pojęć i konceptualizacji. Utwory Becketta, układające się w nadzwyczaj spójny projekt literatury jako formy myślenia, im bardziej pozostają – by sparafrazować słynną maksymę Paula Klee – „nieuchwytnie we własnej immanencji”, tym bardziej domagają się lektury, która – jak się wydaje – nie może mieć końca.

Wprowadzenie. Beckett – literatura krytyczna

Co kiełkuje na popiołach
Samuela Becketta?
jest tam gdzieś w przestrzeni
jego słabnący oddech
potem nieruchome zdanie
na początku było słowo
na końcu ciało (...)

Tadeusz Różewicz¹

The expression that there is nothing to express, nothing with
which to express, nothing which to express, no power to express,
no desire to express, together with no obligation to express.

Samuel Beckett²

Pisarstwo Samuela Becketta to bezsprzecznie jeden z mitów
literatury nowoczesnej, a pewnie i więcej: to jeden z najważ-

¹ T. Różewicz, *Miłość do popiołów*, w: tegoż, *Poezja*, t. 2, Kraków 1988, s. 429.

² S. Beckett, *Three Dialogues*, w: CE, vol. 4, s. 556. W tłumaczeniu: „Wyrażenie tego, że nie ma nic do wyrażenia, że nie ma jak i czym wyrazić, że nie ma ani mocy ekspresji, ani potrzeby ekspresji, ani obowiązku ekspresji”. S. Beckett, *Trzy dialogi z Georges'em Duthuit*, przeł. z angielskiego i przypisami opatrzył A. Libera, w: tegoż, *Wierność przegranej*, wybór i oprac. A. Libera, przeł. A. Libera, M. Nowoszewski, Kraków 1999, s. 115.

niejszych punktów dojścia nowoczesności jako formacji kulturowej³. Dzieło autora *Końcówki* jest skończone, domknięte i pełne, z trudem poddaje się interpretacyjnym zabiegom⁴ i funkcjonuje na prawach jednego z najistotniejszych odniesień dla modernistycznych poszukiwań⁵. Z jednej strony, pozostaje stabilne w swojej strukturze, z drugiej – ujawnia się jako opowieść o tych samych, wciąż przez autora podejmowanych – od lirycznych początków aż po minimalizm dojrzałego i późnego okresu – tematach: nieobecności, milczenia, świadomości i niewyrażalności. Dlatego krystalizujący się, oczyszczający z niepotrzebnych słów, minimalizowany z biegiem lat język Becketta jednych odpycha, innych zaś wciąga w rzeczywistość, jaką stwarza ta bezprzykładna twórczość. Tym drugim może umożliwić podążanie za intensywnym procesem kształtowania się idiomu, wgląd nie tylko w zamknięte dzieło, ale również w szczególnego rodzaju praktykę pisania, w której niepodobna rozdzielić emocji, myślenia i języka. Z jednej strony – Beckett jako figura spełnionej nowoczesności, czyli jednorodny mīt pisania jako niekończącej się pracy świadomości, z drugiej – dzieło naznaczone umiejętnie skrywaną, niepospolitą, ale zarazem kapryśną, erudycją. Dzieło, w którym ścierają się różnorodne siły oraz pragnienia: zanotowanie całości indywidualnego doświadczenia w tekście, usiłowanie wypowie-

³ Pojęcia modernizm używam wymiennie z pojęciem nowoczesności w rozumieniu Ryszarda Nycza. Zob. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.

⁴ Zob. znakomitą monografię pisaną z tego punktu widzenia: A. Cronin, *Samuel Beckett. The Last Modernist*, London 1996.

⁵ Warto wspomnieć w tym miejscu, że tak o Beckettzie pisał m.in. przedstawiciel postmodernizmu jako „literatury odnowy”, John Barth, traktując osobę pisarza jako figurę „wyczerpania” możliwości pewnego typu literatury nowoczesnej. Przy okazji zastrzegam od razu, że terminów modernizm i nowoczesność używam jako synonimów określających formację kulturowo-artystyczną. Zob. J. Barth, *Literatura wyczerpania*, przeł. J. Wiśniewski, w: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wybór, oprac. i wstęp Z. Lewicki, Warszawa 1983; tegoż, *Postmodernizm: literatura odnowy*, przeł. J. Wiśniewski, „Literatura na Świecie” 1982, nr 5–6. Zob. także R. Began, *Samuel Beckett and the end of modernity*, Stanford 1996.

dzenia poprzez język tego, czego nie sposób wyrazić, wreszcie: marzenie o ostatecznym zaprzepaszczeniu własnego głosu i o stworzeniu miejsca w języku absolutnemu milczeniu. Tak pojmowana praktyka pisania⁶ staje się próbą realizacji niemożliwego projektu, który ujawnia pęknięcie już u własnych podstaw, ale także znacząco utrudnia możliwość interpretacji samych tekstów. Jak trafnie powiedział niegdyś Martin Esslin:

Beckett był bowiem, koniec końców, bardzo prostym autorem – w pewnym sensie, bo z drugiej strony był autorem niesłychanie skomplikowanym, kimś, kto swym poziomem intelektualnym wyraźnie góruje nad większością tak zwanych badaczy. To, co jest proste, to fakt, że całe jego *œuvre* jest absolutnie jednolite, ponieważ nie jest niczym innym niż ustawicznym i nieustającym monologiem wewnętrznym. Był kimś, kto podjął się zadania (moim zdaniem wynikało to także z jego przekonań etycznych) przedstawienia własnej egzystencji z przekonaniem, że wszystko, co człowiek może w ogóle jako istota myśląca i czująca – w tym względzie był kartezjański – to mówić jedynie o tym, co się w nim samym dzieje, we wnętrzu⁷.

W podobnym duchu wypowiadał się również Jacques Derrida:

Pewien rodzaj nihilizmu jest tyleż wewnątrz metafizyki (ostatecznego spełnienia metafizyki, jakby powiedział Heidegger), co – już – poza nią. Zwłaszcza w wypadku Becketta te dwie możliwości maksymalnie się do siebie zbliżają i ze sobą walczą. Jest on nihilistą i nim nie jest. Ponad wszystko jednak pytania tego nie należy stawiać jako problemu filozoficznego poza lub ponad tekstami. Gdy czytam ze studentami niektóre teksty Becketta, mógłbym wybrać trzy linijki, spędzić nad nimi dwie godziny i ostatecznie się poddać, albowiem wybór „znaczących” linijek z tekstu Becketta nie byłby ani możliwy, ani uczciwy. Kompozycja, retoryka, konstrukcja i rytm jego dzieł, nawet tych, które wydają się najbardziej „zdekomponowane”: oto co ostatecznie „pozostaje” najbardziej „interesujące”, dzieło,

⁶ Pisałem o tym szerzej w tekście *Praktyka pisania*, „Teatr” 2007, nr 3, s. 18–22.

⁷ *Głosy i głosy*, przeł. M. Kędzierski, „Kwartalnik Artystyczny” 1996, nr 4, s. 152 (jest to fragment wypowiedzi uczonego).

sygnatura, ta resztką, która pozostaje, gdy tematyka zostanie już wyczerpana (a także wyczerpana przez innych, na długo, na różne sposoby)⁸.

Uwagi poczynione przez Derridę nie wiążą się jedynie z czytaniem tekstów Becketta z punktu widzenia praktyki dekonstrukcyjnej, lecz wydają się trafiać w samo sedno problemu z legitymizacją i z ogólniejszą możliwością ich interpretacji. Francuski filozof trafnie bowiem pokazał dążenie do nieuchwytności sensu, traktowanej jako cel i zasada pisanie oraz granicy jako reguły ontologii tekstu. Lektura utworów Becketta stanowi więc ciąg usprawiedliwień faktu, że utwory te próbuje się poddać analizie. Teksty te jednocześnie odmawiają jakiegokolwiek komentarza oraz bezustannie się go domagają. Tej antynomii nie sposób jednak osłabić zewnętrznym wobec dzieła dyskursem, o czym każdy, kto o dziele autora *Watta* usiłował cokolwiek napisać, wie doskonale. Interpretator skazany jest na poszukiwanie jakiejś formy teoretycznego ekwiwalentu dla migotliwego, granicznego statusu tekstów Becketta oraz sposobu, ażeby przełamać monopol skrajnej immanencji tworzącego te teksty języka. Musi próbować wynaleźć sposób na mówienie o dziełach, nie popadając przy tym w całkowite zaufanie do konkretnego, technicznego metajęzyka, ale również powinien unikać wiary w możliwość dostępu do ostatecznego sensu tekstu, który można by w krytycznej analizie wyjawić i objaśnić.

I tak też wyglądają dwie fundamentalne tradycje interpretacyjne. Z jednej strony, dzieło Becketta posiada wielce zasłużonych egzegetów, zarówno tych z pierwszego „heroicznego okresu” badania jego twórczości, jak i wiernych tłumaczy oraz opiekunów jego spuścizny. Problem polega jednak na tym, że tego rodzaju krytyka, niezwykle potrzebna, a nawet niezbędna pod względem tekstologicznym i filologicznym⁹, przeobraża się szybko w stróżo-

⁸ J. Derrida, *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*, *Z Jacques 'em Derridą rozmawia Derek Attridge*, przeł. M. P. Markowski, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, pod red. R. Nycza, Gdańsk 2000, s. 55.

⁹ Trzeba od razu zaznaczyć, że problemy, o których tutaj mowa, odnoszą się w ograniczonym zakresie do polskiej sytuacji. Antoni Libera i Ma-

wanie przy ortodoksyjnej wykładni i pilnowanie prawowierności wobec, niepozbawionych przecież ukrytych założeń, metod egzegetycznych. Interpretacja staje się w rezultacie niekończącą się parafrazą słów samego pisarza, bądź drobiazgową, ściśle filologiczną, pracą. Z drugiej strony – w dziele Becketta, odkąd stało się ono przedmiotem intensywnej uwagi krytyków (szczególnie w świecie anglosaskim i francuskojęzycznym), przegląda się niemal cała historia dwudziestowiecznej filozofii i teorii. Mamy więc Becketta fenomenologicznego, hermeneutycznego, psychoanalitycznego¹⁰, tematologicznego czy dekonstrukcyjnego... Można, rzecz jasna, powiedzieć, że powyższe uwagi nie są zasadniczymi nowościami, a raczej ilustrują typowe problemy hermeneutyczne wszystkich tych, którzy chcą poważnie zmierzyć się z wielkimi tekstami literatury nowoczesnej. Jak sądzę, dzieło Becketta jest jednak o wiele bardziej radykalne niż inne modernistyczne projekty. Stąd problemy – o których mówili, z tak różnych przecież punktów widzenia Esslin i Derrida – wydają się zmierzać nie w kierunku pytania o to, jak czytać, lecz czy w ogóle czytać i czy lektura utworów Becketta jest możliwa, a jeśli tak – jak mogłaby w praktyce wyglądać. W analitycznym impasie, o którym mówił autor *Psyché*, tkwi jednak paradoksalnie potencjalna szansa na wyjście poza opozycję dwóch tradycji interpretowania tekstów autora *Czekając na Godota*. Chodziłoby więc o próbę wypracowania sposobu interpretacji niejako „pomiędzy” tymi dwiema możliwościami

rek Kędzierski, postaci niezwykle ważne dla recepcji Becketta w Polsce, są – by posłużyć się Baumanowskim rozróżnieniem – zarówno „prawodawcami”, jak i „tłumaczami”. Poza ich translatorskimi, edytorskimi i interpretacyjnymi dokonaniem istnieje jeszcze kilka innych prac (do których w dalszej części książki się odwołuję). Sytuacja jest więc paradoksalna, bowiem dzieło autora *Końcówki* na świecie komentowane jest niezwykle szeroko, można powiedzieć: w stopniu niepokojąco rozbudowanym (składającym się na obraz swoistego „przemysłu beckettologicznego”), natomiast w naszym kraju – szczątkowo. Ostatecznie świadczy to jednak – przede wszystkim – o hermeneutycznej słabości polskiej humanistyki.

¹⁰ I tu z pewnością można by wyodrębnić poszczególne szkoły, przeglądające się w lustrze dzieła Becketta – od zwolenników Junga, po stronników Lacana.

i tradycjami, o lekturę, która – starając się podążać za wyobrażeniami i sensami podsuwanymi przez pisarza – byłaby nastawiona na ruch inwencji, który istniejące w tekstach obrazy oraz figury pozwoliłyby ustawić w odmiennym kontekście i – dzięki temu – dojrzeć w nich interesującą „inność” wobec autonomii utworu.

Niniejsza książka jest poświęcona figurom podmiotowości w dziele Samuela Becketta. Trzeba jednak od razu zastrzec, że nie pretenduje ona do opisu czy katalogu wszystkich postaci, w jakich podmiot się ujawnia. Nie oznacza to jednak, że mojemu namysłowi nie towarzyszy ogólniejszy pomysł interpretacyjny. Przeciwnie: poddając filozoficznej lekturze konkretne teksty, staram się jednocześnie zachować różnorodność możliwych aktualizacji podmiotu oraz proponować moją bardziej zasadniczą jego wizję. Teksty Becketta staram się czytać różnymi językami, wszakże nieustannie mając na uwadze fakt, że to właśnie – mówiąc za Derridą – siła „resztki” w ostatecznym rachunku góruje nad – nawet najbardziej rozbudowaną – wielojęzycznością komentarza¹¹. Główne pole odniesienia stanowiły języki filozoficzne i teoretyczne, choć trudno sobie wyobrazić, ażebym mógł taką analizę przeprowadzić bez ustaleń, jakich dostarcza ogromna literatura „beckettologiczna”. Sporo więc w tej pracy odniesień do rozmaitych słowników, dzięki którym starałem się dotrzeć do interesujących mnie kwestii. Pojawia się więc Deleuze i Derrida, Foucault i Nancy, Hegel i de Man, Heidegger i Lévinas. Jednak najważniejszymi przewodnikami, w poszukiwaniu reguł rządzących podmiotem w tekstach Becketta, byli dla mnie Theodor W. Adorno oraz Maurice Blanchot, którzy napi-

¹¹ Zob. J. Derrida, *Jednojęzyczność innego, czyli proteza oryginalna*, przeł. A. Siemek, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12, s. 24–111, gdzie filozof łączy praktykę pisania z kategoriami granicy, gościnności oraz Innego. W związku z tymi problemami wypada w tym miejscu jedynie zaznaczyć niezwykle złożony problem „dwujęzyczności” Becketta, który zasługiwałby z pewnością na odrębne studium (włączywszy w nie badania autografów konkretnych tekstów). Zob. także: G. Steiner, *Extraterritorialité. Essai sur la littérature et la révolution du langage*, trad. P.-E. Dauzat, Paris 2002; *Emocjonalność myślenia. Z Markiem Kędzierskim rozmawia Jakub Momro*, „Didaskalia” 2006, nr 73–74, s. 54–57.

sali prawdopodobnie najważniejsze teksty filozoficzne o twórczości autora *Molloya*. Pierwszy z myślicieli pozwolił zobaczyć jego utwory w intrygującej perspektywie dialektycznego procesu wydobywania przeciwieństw, jaki zachodzi w relacji między świadomością i literaturą jako dziełem sztuki oraz przez prymat epistemologicznie zorientowanej zasady krytycznej, drugi – odnaleźć w nich mało ortodoksyjną ontologię. U obu autorów pojawia się ten sam podstawowy wątek negatywności, który zbliżył ich do autora *Jak jest*. Te dwie perspektywy, którymi pragnąłem się posłużyć jako modalnymi ramami mojego wywodu, stały się okazją do tego, ażeby spróbować prześledzić, w jaki sposób „pracują” w tekstach Becketta podstawowe dla mnie kategorie świadomości i tego, co negatywne. Przede wszystkim jednak pozwoliły – żywiąc taką nadzieję – podtrzymać szansę na to, że możliwa jest taka forma filozoficznej interpretacji, która na koniec pozwoli lepiej usłyszeć głos samego tekstu i lepiej zrozumieć pisarski projekt Becketta, w którym kategorie świadomości i negatywności odgrywają kluczowe role.

PODMIOT JAKO ROZDARCIE

Il faut continuer, zakończenie *Nienazywalnego*, sprowadza antynomię do formuły, że sztuka z zewnątrz wydaje się niemożliwa i musi być kontynuowana immanentnie. Nową jest ta jakościowa cecha, że sztuka wciela w siebie swój upadek: jako krytyka ducha władczego jest duchem, który może się zwrócić przeciw sobie samemu.

Theodor W. Adorno¹²

Co łączy dwóch tak różnych autorów, jak Adorno i Blanchot? Nie ma oczywiście miejsca, by rozwijać ten – frapujący skądinąd

¹² T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 283.

– wątek¹³, ale rzecz można, że obaj autorzy, choć przecież wywodzący się z zupełnie różnych tradycji, starali się uchwycić specyfikę pisania Becketta poprzez sproblematyzowaną przez niego kategorię podmiotu.

Zacznijmy od Adorna. Nie będą mnie w tym miejscu interesowały jego teksty poświęcone wyłącznie Beckettowi¹⁴, lecz bardziej generalna wizja podmiotowości nowoczesnej, jaką Adorno wypracował¹⁵ i jaka odnosi się w sposób zasadniczy do dzieła autora *Końcówki*. W *Teorii estetycznej*, dziele pośmiertnie złożonym przez uczniów filozofa, a w zamierzeniu dedykowanym właśnie Beckettowi, niemiecki autor przedstawia wielostronną krytykę kategorii podmiotu nowoczesnego, uwikłanego z jednej strony w kantowsko-fichteński idealizm, z drugiej – w projekt totalnej emancypacji jednostki, realizujący się w Hegłowskiej dialektyce Ducha. Obie możliwości zamykały przemyślenie kwestii podmiotu w ramach systemu, który bądź podporządkowywał sobie różnice (jak u Kanta), bądź je niwelował w ruchu znoszącego przezwytyczenia (jak u Hegla). Zarówno jeden, jak

¹³ Ażeby nie być gołosłownym, podaję przykład interpretacji porównującej oba projekty: E. Ravel, *Maurice Blanchot et l'art au XXème siècle: une esthétique du désœuvrement*, Amsterdam–New York 2007 (szczególnie rozdział: *T. W. Adorno et M. Blanchot, avant-gardisme, post-modernisme, et question éthique de la création*).

¹⁴ Nie oznacza to jednak, że w dalszej części pracy się na nie powołuję.

¹⁵ Świadomie rezygnuję w tym miejscu z – niezwykle istotnego – kontekstu socjologicznego przywoływanego nieustannie w filozofii Adorna. Pamiętając o tym usytuowaniu refleksji autora *Teorii estetycznej*, nie chciałbym równocześnie zbytnio wikłać własnego wywodu. Dlatego też skupiam się na pewnej wizji podmiotu wobec doświadczenia estetycznego. Nie skupiam się więc na aspekcie społecznym tej refleksji, choć cały czas mam świadomość jego wagi. W rezultacie – jak nietrudno spostrzec – nie zajmuję mnie szczegółowa analiza relacji podmiotu doświadczenia estetycznego wobec istotnego problemu awangardy, o którym piszą krytycy inspirowani refleksją Szkoły Frankfurckiej: zob. np. P. Bürger, *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, red. naukowa K. Wilkoszewska, Kraków 2006. Zob. również: tegoż, *Das Verschwinden des Subjekts*, Berlin 1998 oraz E. L. Krakauer, *The Disposition of the Subject. Reading Adorno's Dialectic of Technology*, Evanston Illinois 1998.

i drugi zakładał niemożliwość usytuowania podmiotu poza ściśle wyznaczonym terytorium dyscypliny (u Kanta: poszczególne władze) lub też metody (u Hegla: dialektyczna spekulacja)¹⁶. Adorno, czerpiąc z obu tych modeli podmiotowości nowoczesnej, pokazuje fałsz ich podstawowego założenia mówiącego, że podmiot może stać się czysto heurystyczną fikcją, która uzasadnia pracę świadomości poprzez prymat panowania nad rzeczywistością, posiadania nad nią władzy bądź urzeczywistniania tego, co pojedyncze, w tym, co powszechne. Każdy z tych sposobów ujmowania podmiotowości (na sposób transcendentálny oraz / lub pozytywnie i teleologicznie dialektyczny), prowadząc do całkowitej racjonalizacji rzeczywistości¹⁷, jednocześnie uniemożliwia zaistnienie jednostki, która niknie bez śladu w radykalnie afirmowanym procesie odczarowania świata. Zdaniem autora *Dialektyki negatywnej* to właśnie dyktat tego, co ogólne i systemowo puste, jest dla egzystencji głównym zagrożeniem, zaś jedynym ratunkiem dla zachowania odrębności pojedynczego istnienia pozostaje doświadczenie estetyczne¹⁸. Ono zaś z kolei jest śla-

¹⁶ Pisał o tym wnikliwie Stefan Morawski w artykule *Czytanie Adorna*, w: tegoż, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985. Zob. także: M. Jay, *Adorno*, Cambridge MA 1984 (szczególnie rozdz. *Atonal Philosophy*); B. Sierocka, *Prolegomena do filozofii krytycznej. Wokół dialektyki negatywnej T. W. Adorno*, Wrocław 1991.

¹⁷ Najwyraźniej widać to u Hegla, który we wstępie do *Fenomenologii ducha* powiada, że podmiot realizuje się w duchowej substancji, co oznacza, że wyzwalanie się podmiotu polega na ruchu „duchowego ożywienia tego, co ogólne”. W ten sposób doświadczenie świadomości jest – wedle dialektyki – możliwością uczynienia ze świadomości przedmiotu doświadczenia. Dzięki temu zniesieniu podmiot uzyskuje stopień ogólnej racjonalności. Zob. G. W. F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, przeł. Ś. F. Nowicki, Warszawa 2002, s. 32–34.

¹⁸ Nieco inaczej sądzi Agata Bielik-Robson, która w analizach Adorna i Horkheimera widzi ostatni istotny znak romantycznej podmiotowości, która usiłuje ominąć skrajne bieguny mitu i oświecenia. Zdaniem uczoney „dialektyki oświecenia”, której Adorno był współautorem, nie sposób pomyśleć bez odwołania do żydowskiego podglebia naczelnej pozycji Prawa, determinującego wizję podmiotu nowoczesnego w ramach ideału asceetycznego. Przy czym ćwiczenie nowoczesnego podmiotu, rozpiętego mię-

dem oporu przeciwko zasadzie tożsamości i realności projektu, który zakładałby – nawet najodleglejszą – syntezę sensu:

Rzeczywistość i nierzeczywistość dzieła sztuki nie nakładają się na siebie warstwami, ale w równej mierze przenikają w nich wszystko. Tylko o tyle dzieło sztuki jest rzeczywiście dziełem sztuki, o ile czyni sobie samemu zadość, o ile jest nierzeczywiste, różne od empirii, której częścią przecież nadal pozostaje. Jego nierzeczywistość wszakże – jego zdeterminowanie przez ducha – sięga tylko tak daleko, jak jest ono rzeczywiste; nic się w dziele nie liczy, jeżeli nie pojawia się w swojej zindywidualizowanej postaci¹⁹.

Dzieło sztuki jest więc uzależnione zarówno od rzeczywistości zmysłowej, jak i od czysto racjonalnego świata pełnej, choć odgórnie zadekretowanej, obecności. Rządzi się jednak własnymi prawami, z których najistotniejszym pozostaje nie tyle wątek statusu ontologicznego dzieła sztuki, ile sfera zapośredniczenia, która wszakże nie stanowi już (jak u Hegla) zapowiedzi możliwego pojednania przeciwieństw, nie jest również zniesieniem (*Aufhebung*), lecz podtrzymaniem niemożliwości przepracowa-

dzy Mitem i Wyjściem, byłoby uzależnione od możliwości rozpoznania nieciągłości, lecz już nie od możliwości jej doświadczenia. Owa „nieciągłość” jest dla Bielik-Robson „ożywym niepojednaniem”, niepozwalającym zapomnieć jednostce nowoczesnej o nieredukowalnej formie duchowości, o której nie sposób do końca zapomnieć pomimo procesu racjonalizacji, czyli „odczarowania świata”. Innymi słowy, tam, gdzie autorka *Innej nowoczesności* upatruje pierwiastek religijny (a więc w nieciągłości, zapośredniczeniu, nieprzezroczystości), ja widzę znamię estetyczne. Zob. A. Bielik-Robson, *Ożywcze niepojednanie: nowoczesność jako doświadczenie religijne*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie*, pod red. R. Nycza, A. Zeidler-Janiszewskiej, Kraków 2006. Jeszcze inaczej traktuje „romantyzm” Adorna Marek J. Siemek, odnajdując głębokie powinowactwo z jej najską tradycją symfiozofii: „Adorno bowiem, nie inaczej niż Schlegel, zawsze chciał uprawiać filozofię, która sama byłaby sztuką, a zarazem sztukę, która niczym nie różniłaby się od filozofii”. M. J. Siemek, *Wczesny romantyk późnej nowoczesności*, posłowie do: T. W. Adorno, *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, przekł. i przypisy M. Łukasiewicz, Kraków 1999, s. 336.

¹⁹ T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, dz. cyt., s. 506–507.

nia antynomii. Adorno pozostaje przy opozycji między tym, co rzeczywiste, i tym, co nierzeczywiste, ponieważ stara się odnaleźć w doświadczeniu estetycznym język dla innego rodzaju realności, do której dostęp mógłby uzyskać zarówno twórca, jak i odbiorca. Zapośredniczenie²⁰ nie jest więc rodzajem mediacji między fundamentalnymi opozycjami (transcendentalne – empiryczne, podmiot – przedmiot), lecz samą dyspozycją dzieła, jego potencjalną i – jak zapewne chciałby Adorno – niedającą się zużyć w procesie interpretacji sensotwórczą energią. Mówiąc więc o literaturze, sprawę można ująć następująco: tekst jest zarówno nierzeczywisty, ponieważ z punktu widzenia możliwości uobecnienia sensu jest próbą zaprzeczenia wszelkiej możliwej reprezentacji, z drugiej jednak strony – to właśnie w tym radykalnym sprzeciwie wobec każdego przedstawienia, które separuje dzieło sztuki od sfery empiryczności, mieściłaby się jego realność. Zauważmy, że Adorno nie zmierza do petryfikacji modelu autonomii dzieła sztuki²¹, nie buduje swojej refleksji w oparciu o prze-

²⁰ Kategorii zapośredniczenia w dyskursie Adorna nie można więc pojmować jako prostej kontynuacji niemieckiej tradycji estetycznej od Kanta przez Hegla do Gadamera, w którym stanowi ono rodzaj medium [*Vermittlung*], umożliwiającym uobecnianie, raczej: jako wyraźny sprzeciw wobec wszelkiej formy pozytywności, za którą sytuuje się – mniej lub bardziej – widoczna sankcja ideologiczna. Zapośredniczenie nie może być więc mediacją w klasycznym znaczeniu, bowiem jest ono przestrzenią oporu dzieła wobec siły reprezentacji i zasady *mimesis*.

²¹ Tak widział refleksję estetyczną Adorna Peter Bürger, traktując ją jako prawodawczą wersję jednorodnie autonomicznego modelu dzieła sztuki w „dobie reprodukcji technicznej”. Zdaniem badacza rys utopijny w estetyce Adorna przeważał nad dialektycznym, co przyniosło rezultat w postaci apologii substancjalnie definiowanego dzieła sztuki jako elementu oporu wobec „kulturowego fetyszyzmu”, całkowicie odbierającego istotność doświadczeniu estetycznemu. Tymczasem, argumentuje Bürger, sztuka nowoczesna jest bogatsza, bardziej różnorodna i skomplikowana, niż by to wynikało z nadkrytycznej refleksji autora *Żargonu autentyczności*. Moje stanowisko jest nieco odmienne. Traktuję estetykę Adornowską w ścisłym związku z jego ogólną wizją filozofii, zawartą w *Dialektyce negatywnej*, w której pojęcie zapośredniczenia uzyskuje ściśle krytyczną (rozumową) sankcję, nie staram się natomiast jej odczytywać – jak czyni to Bürger

konanie o jego absolutnej immanencji. Wykładnia niemieckiego filozofa wydaje się o wiele subtelniejsza. Zakłada on bowiem, że język nowoczesnego dzieła sztuki krąży między skrajnymi biegunami transcendentalizmu i empiryzmu, nie dając się przyporządkować żadnej ze stron. W ten sposób Adorno ustanawia relacyjny charakter tego języka, ale również pokazuje jego nieredukowalnie dialektyczny moment negatywny, w którym ujawnia się z całą mocą jednostkowość dzieła, niemożliwa do przezwyciężenia, a następnie przepracowania w jakąkolwiek formę obecności i w trwały sens.

Autor *Dialektyki negatywnej* pokazuje więc oryginalną ścieżkę nowoczesnego podmiotu. Błędem byłoby jednak sądzić, że chodzi mu wyłącznie o stabilizację prymatu doświadczenia estetycznego. Równie mocno jak poczucie odrębności (a nie prosto rozumianej całkowitej autonomii) dzieła sztuki zajmuje go kwestia świadomości, która pozwala wprowadzić do myślenia estetycznego sankcję krytyczną. Sens literatury sytuuje się więc poza zasadą ogólności, a więc poza zakresem abstrakcji pojęcia (zarazem go przekraczając, jak i mu nie podlegając) i musi pozostać zapośredniczony w pracy rozpoznawania tego, co negatywne (czego nie sposób domknąć w jednorodnym i całkowitym sensie). Jak powiada Adorno w jednym z kluczowych miejsc swojej pracy:

Barbarzyństwem jest to, co dosłowne. Zredukowane całkowicie do rzeczowości dzieło sztuki mocą samej swej prawidłowości staje się czystym faktem i tym samym przestaje być sztuką. Alternatywa, którą otwiera się w kryzysie, jest następująca: albo wypaść z ram sztuki, albo zmienić jej własne pojęcie²².

Istotnych jest kilka kwestii, jakie Adorno poruszył w tym fragmencie. Po pierwsze, „barbarzyńską dosłowność” należy tutaj odnieść do procesu urzeczowienia, za którym uparcie stoi me-

– z perspektywy ponowoczesności. Zob. P. Bürger, *The Decline of Modernism*, trans. N. Walker, Cambridge 1992, s. 32–47.

²² T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, dz. cyt., s. 113–114.

tafizyczny rozdział przedmiotu od podmiotu. Świadomość, starając się opanować świat poprzez odczarowanie, zarazem jednak czyni z niego rzecz, do której nie ma już dostępu, a może nad nią jedynie roztaczać władzę. Po drugie, alternatywa, o jakiej mówi filozof, wydaje się nie tyle ostateczna, ile permanentna i stanowi w zasadzie zakamuflowaną definicję sztuki. Dzieło sztuki będzie nim o tyle, o ile podlegać będzie prawu bezustannego przepracowywania własnego języka, nad którym to językiem czuwa świadomość (tak twórcy, jak i odbiorcy). Nie chodzi jednak jedynie o podtrzymywanie w mocy kategorii intencji (wizja Adorna sytuuje się bowiem jak najdalej od esencjalizmu), lecz o doświadczenie estetyczne, które możliwe będzie wszelako za cenę uruchomienia świadomości w fazie krytycznej, to znaczy tuż przed własnym zanikiem, ale również w stanie pełnego napięcia. Krytyczność podmiotowości jest więc również jej kryzysem, ale i na odwrót: kryzys okazuje się szansą na powrót do skupionej pracy świadomości. Negatywność dialektyki dzieła sztuki polega na tym, że w tym podwójnym ruchu zyskiem, a zarazem jedynym możliwym poręczeniem, okazuje się ów moment przejścia od kryzysu do krytyki, czy mówiąc nieco inaczej: „racją dostateczną” doświadczenia estetycznego stać się może dopiero racjonalna legitymizacja kryzysu, jaki wpisany jest w historię i kruchość każdej jednostkowości. Adorno przemyślnie odwraca estetyczne równanie Hegla, mówiące o tym, że „sztuka jest zmysłowym przejawianiem się Idei”²³, i koncentruje się jedynie na momencie, w którym wyczerpuje się język zdolny do uobecnienia Idei. W ten sposób podmiot staje się funkcją własnego przemieszczania, bez końca sytuowany wobec konieczności wynajdywania coraz to nowych określeń, adekwatnych wobec zmiennego charakteru dzieła sztuki. Ale również: krytyka staje się formą totalnej podejrzliwości wobec każdej formy tożsamości (wobec abstrakcyjnego pojęcia, Idei czy definicji), zawierającej w sobie potencjalnie ładunek władzy i przemocy. W odniesieniu do lite-

²³ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski i A. Landman, t. 1, Warszawa 1964, s. 186.

ratury można by zatem zapytać: jak mówić o doświadczeniu literackim, nie popadając w irracjonalizm, jaki wyzwala i do jakiego prowadzi afirmacja autonomicznego „żywiotu mowy” oraz zarazem nie oddać się bez reszty przeświadczeniu o umykającej językowi sankcji krytyczności²⁴?

Adorno podpowiada dwa wyjścia z tego impasu. Pierwsze zatrzymuje uwagę na relacji świadomości i zapośredniczenia w przestrzeni dzieła sztuki, drugie – otwiera możliwość ujęcia podmiotu nowoczesnego jako podmiotu doświadczenia estetycznego.

²⁴ Zadając to pytanie, idę w znacznej mierze tropem analizy *Dialektyki Oświecenia* autorstwa Jürgena Habermasa, który pytał o „rację dostateczną” pojęcia krytyki: „Horkheimer i Adorno uważają, że podstawy krytyki ideologii zostały zachwiane – a chcieliby jednak trzymać się figury oświecenia. Tak więc stosują to, co oświecenie przeprowadziło na micie, raz jeszcze do procesu oświecenia w całości. Krytyka, gdy zwraca się przeciwko rozumowi jako własnej podstawie, staje się totalna. Jak należy rozumieć tę totalizację i usamodzielnienie się krytyki?” Odpowiedź filozofa wydaje się jednak mocno uzależniona od jego własnej koncepcji „rozumu komunikacyjnego”, który miałby się sprzeciwiać „rozumowi instrumentalnemu”, ale nie ulegałby już dogmatowi, estetycznie warunkowanego, sceptycyzmu. Tymczasem, to właśnie moment, w którym podmiot styka się z zapośredniczeniem, jest dla zrozumienia koncepcji estetycznej Adorna fundamentalny. Z tej perspektywy autonomizacja zasady krytyki, o której mówił Habermas, wydaje się ekstrapolacją jego własnych przekonań. Krytyka bowiem nie ma niczego z ideału, rozumianego jako reguła motywowana transcendentnie, lecz pozostaje uzależniona od chwili doświadczenia estetycznego. Autor *Faktyczności i obowiązowania* udziela takiej oto odpowiedzi, wpisując dzieło Adorna w tradycję nietzscheańską: „Można więc domniemywać, że Horkheimer i Adorno postrzegają nowoczesną kulturę w podobnym horyzoncie doświadczenia, z tą samą spotęgowaną wrażliwością, z tą samą zawężoną optyką, znieczulającą na ślady i istniejące formy racjonalności komunikacyjnej. Przemawia za tym także architektonika późnej filozofii Adorna, gdzie *Dialektyka negatywna* i *Teoria estetyczna* wzajemnie się wspierają: ta pierwsza, w której rozwinięto paradoksalne pojęcie nietożsamości, odsyła do drugiej, która w awangardowych dziełach sztuki rozszyfrowuje ukrytą zawartość mimetyczną”. J. Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 2000, s. 141, 153.

Dla spojrzenia na dzieła sztuki z najbliższej odległości – twierdzi Adorno – najbardziej zobiektywizowane utwory zmieniają się w mrowie, teksty w słowa, z których się składają. Kiedy wyobrażamy sobie, że gołymi rękami schwycimy detale dzieł sztuki, rozplývają się nam one w coś nieokreślonego i niemożliwego do odróżnienia: tak bardzo są zapośredniczone. W ten sposób manifestuje się żywioł dzieła, ułatwia się, pod mikrologicznym spojrzeniem wyparowuje jego konkretność²⁵.

Adorno czyni tutaj zasadnicze ustalenia, które zostają utrzymane w całej jego koncepcji dzieła sztuki, ale również – o czym bez trudu może przekonać się każdy czytelnik jego eseju o *Końcówce* – odnosi się wprost do tekstów Becketta. Przedstawianej przez niemieckiego filozofa pary obiektywność i subiektywność nie należy rozumieć jako ustabilizowanych binarnych opozycji, lecz jako dialektyczne pojęcia, które aktualizują się w akcie doświadczenia estetycznego. Świadomość nigdy więc nie może uzyskać pełni obecności w dziele, którego obraz jednocześnie własnymi środkami mogłaby wypracować i uzasadnić, lecz ujawnia się w postaci chwili doświadczenia, która kwestionuje autonomię dzieła. Nie chodzi jednak wyłącznie o to, że utwór pozostaje uzależniony od wielorakich relacji z zewnętrzną rzeczywistością (społeczną, ideologiczną, ekonomiczną *etc.*), lecz także o zależność najbardziej podstawową, czyli odniesienie do sfery empirycznej, której wszakże świadomość – póki istnieje, poznaje rzeczywistość i orzeka o świecie – nie jest w stanie zredukować do chaosu, czyli nieodróżnicowanej materialności. Dlatego zapośredniczenie okazuje się ostatecznie elementem ambiwalentnym. Może stać się szansą dla świadomości, która chcąc ocalić własną jednostkowość, pragnie w istocie utrzymać w działaniu zarówno władzę poznawczą, jak i siłę odróżniania się od własnego zewnątrz, czyli pragnie utrzymać sankcję imienia własnego.

Ale to tylko jedna strona dialektycznej relacji, jaka towarzyszy doświadczeniu estetycznemu, taka, w której negatywność jest heroicznym i – w gruncie rzeczy – opartym na schemacie

²⁵ T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, dz. cyt., s. 186.

wzniosłości²⁶, modelem podmiotu. W takim ujęciu podmiot tkwi w klinchu całkowicie autonomicznego, progresywnego i dystynktywnego rozumu oraz lęku przed abstrakcją pojęcia, które z obietnicy poznania staje się znakiem potencjalnej anihilacji egzystencji. Tymczasem Adorno komplikuje ten obraz, powiadając, że doświadczenie estetyczne jako takie jest ryzykowne zarówno dla świadomości, jak i zagraża autonomii dzieła sztuki. Z jednej strony, żadne dzieło sztuki nie jest całkowicie zamknięte we własnej immanencji, bowiem każdorazowa ingerencja indywidualnej świadomości w jej porządek ilustruje zarazem jej podstawowe zakotwiczenie w pozorze, który z kolei nie stanowi jedynie mimetycznej iluzji, lecz jest rodzajem koniecznego punktu oporu wobec epistemologicznych roszczeń jednostki. Jednak z drugiej strony, samo dzieło, można powiedzieć: jego język zwraca się przeciwko świadomości, rozpoznającej własne nieczyste, przemieszczone podstawy.

Gdzie więc miejsce na ocalenie imienia własnego, skoro doświadczenie estetyczne jest dla podmiotu wyłącznie elementem zagrożenia, bądź momentem wzniosłości, jakiej doznaje w obliczu tego, co – przebijając się przez „pajęczynę języka”²⁷ – jawi się jako absolutnie negatywne i zupełnie nieobecne²⁸? Szansą na ocalenie podmiotowości okazuje się namysł nad samym zapośredniczeniem; nad poznawczymi i retorycznymi efektami, jakie wywołuje, nad momentem zachwiania metafizycznej relacji między subiektywnością i obiektywnością, wreszcie: nad dystansem, jaki wytwarza między świadomością i językiem dzieła sztuki. W *Dialektyce Oświecenia*, pisanej – jak wiadomo – wraz

²⁶ Interesująco i syntetycznie pisze o tym wątku Adam Lipszyc w książce: *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości w pismach Harolda Blooma*, Kraków 2004, s. 164–177.

²⁷ Metafory tej używał Adorno w odniesieniu do struktury tekstu, który – wedle jego projektu – winien stanowić rodzaj konstelacji zapośredniczeń, zapisów relacji zachodzących między podmiotem i przedmiotem. Zob. T. W. Adorno, *Minima moralia*, dz. cyt., s. 97.

²⁸ Zob. K. Sauerland, *Kilka pojęć z estetyki Theodora W. Adorno*, w: tegoż, *Od Diltheya do Adorna. Szkice z estetyki niemieckiej*, Warszawa 1986.

z przyjacielem Maxem Horkheimerem, Adorno zawarł myśl, której pozostał wierny aż do końca własnej drogi filozoficznej²⁹. To pełna napięcia relacja między mitem i emancypacją determinuje rozpad jako zasadniczą cechę podmiotu nowoczesnego. Jednostka uwięziona między skrajnymi biegunami – magii, bezpośredniego oddziaływania sztuki oraz oświeceniowej pracy rozumu, w której świadomość działa nie tyle na rzecz własnej, egzystencjalnie rozumianej pełni, ile na rzecz technicznego opanowania rzeczywistości – staje się zakładnikiem procesu odczarowania świata. W rezultacie dążenie do pełnej racjonalności (podmiotu, świata) niweluje możliwość emancypacji, bowiem – mówiąc za prawodawcą oświecenia – „wychodzenie z niedojrzałości” staje się przestrzenią zafiksowanej przez restrykcyjny rozum iluzji całkowitej autonomizacji i samoprzejrzystości świadomej jednostki. Autorzy pokazują, że na nowoczesność należy spojrzeć od nieco innej strony niż ta, która opiera się wyłącznie na mocnej alternatywie: mit albo oświecenie. Drogą wyjścia z tego impasu jest wierność zasadzie krytycznej, która nie może uzyskać nigdy formy „idei regulatywnej”, lecz okazuje się sposobem na ocalenie myślenia jako podstawowej egzystencjalnej dyspozycji jednostki. Myślenie nie stanowi jednak – jak np. w filozofii Heideggera³⁰ – ekstrapolowanego stanu pierwotnej bezpośredniości i możliwości dostępu do źródła Bycia, lecz pozostaje uwikłane w podstawową neurozę podmiotu nowoczesnego, jaką jest „dialektyka wymowności”. Figurą tego wielokrotnego uwikłania jest Odyseusz, wędrujący i snujący opowieści o tych wędrówkach. Jego narracja stanowi dla autorów *Dialektyki Oświecenia* matrycę relacji świadomości i języka w nowoczesności:

²⁹ Co najwyraźniej można dostrzec w *Minimach moraliach* i pośmiertnie wydanej *Teorii estetycznej*.

³⁰ Korzystam w tym miejscu z okazji, by zaznaczyć istotny wątek relacji między filozofią Adorna i Heideggera, który kilkakrotnie da się zauważyć w tej książce. Spór jest zasadniczy i doskonale zbadany. W tym miejscu powiem jedynie, że czytając Heideggera, zawsze pamiętam o krytycznych pouczeniach Adorna. Na temat tego sporu zob. studium B. Ouattara, *Adorno et Heidegger: une controverse philosophique*, Paris–Montréal 1999.

Mowa, która tryumfuje nad siłą fizyczną, nie może się zatrzymać. Jej strumień towarzyszy strumieniowi świadomości, samemu myśleniu jako parodia: niewzruszona autonomia myślenia przybiera charakter błazeństwa, manii, gdy wkracza w rzeczywistość za pośrednictwem mowy – tak jak gdyby myślenie i rzeczywistość sprowadzały się do tego samego, gdy przecież myślenie tylko poprzez dystans zyskuje władzę nad rzeczywistością. Ale ten dystans oznacza zarazem cierpienie³¹.

Z powyższego fragmentu można wyprowadzić, kluczową dla zrozumienia wizji podmiotu według Adorna, negatywną dialektykę jednostkowości i ogólności. Po stronie tego, co ogólne, sytuuje się nie tylko autonomizowane pojęcie, które – jak w systemie Hegla – na drodze rozwoju uzyskało substancjalność i stało się w końcu najwyższą formą podmiotowości³², lecz również język *tout court*. Mowa staje się czynnikiem sprawczym procesu odczarowania, pozwala bowiem dowiedzieć się czegoś o rzeczywistości, rozpoznać ją i w ten sposób nad nią zapanować, ale zarazem podważa jej ugruntowany ontologiczny status. Świadomość zostaje wówczas odgradzona od świata przesłaną języka, który kreuje całkiem nową rzeczywistość pozoru i autonomizowanego fantazmatu. Co więcej, to właśnie system języka, owa zarazem kreacyjna i inercyjna siła mowy, powoduje, iż podmiot nie jest w stanie powstrzymać procesu racjonalizowania, a więc wysławiania niemego świata. Nie istnieje bowiem żadna forma przeciwdziałania władzy dyskursu, umożliwiająca dialektyczne zbalansowanie, czyli przepracowanie inercyjnego potencjału, jaki tkwi w języku. Jak więc jednostka jako podmiot może siebie ocalić? Jak, zachowując epistemologiczny prymat świadomości, może nie ulec pokusie totalnego podporządkowania się bezwzględnemu rygorowi progresywnego odczarowania?

Adorno (razem z Horkheimerem, ale również w pisanych już jedynie przez siebie książkach) podpowiada rozwiązanie rady-

³¹ M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, przekład przejrzął i posłowiem opatrzył M. J. Siemek, Warszawa 1994, s. 83.

³² Zob. M. J. Siemek, *Heglowskie pojęcie podmiotowości*, w: tegoż, *Hegel i filozofia*, Warszawa 1998.

kalne, które wiąże się z przewagą zapośredniczenia nad mediacją. Tę zmianę w rozumieniu podmiotu można skrótowo, ale – jak sądzę – bez nadmiernej obawy o uproszczenie, przedstawić następująco: mowa jest z jednej strony narzędziem emancypacji, środkiem do całkowitej samowiedzy, czyli do pełnego urzeczywistnienia świadomości, z drugiej – wymazuje możliwość niezależnego istnienia subiektywności – kruchej, niepewnej własnej pozycji w świecie, nieustannie wystawianej na działanie wrogiego, obcego, zewnętrznego świata. Rozwiązaniem jest próba przywrócenia – drogą krytyki – odrębności temu, co pojedyncze. Drogą krytyki jest zaś rozpoznawanie w każdej formie tożsamości tego, co nietożsame³³. Oznacza to, że dzięki językowi i poprzez niego (a więc tymi samymi środkami, które umożliwiły ruch wyjścia z mitu, autonomizację rozumu i emancypację świadomości) można poddać weryfikacji status każdego pojęcia pretendującego do opisu świata. Jednakże autorzy *Dialektyki Oświecenia* powiadają, że idzie także o coś więcej niż tylko o proceduralne dostrzeganie „ślepych plamek” w symbolicznych systemach, jakimi opisujemy świat, i dzięki którym pragniemy go rozpoznać, a tym samym nad nim zapanować³⁴. Oddzielenie myślenia od języka nie jest także rodzajem „epistemologicznego cięcia”³⁵, które dokonuje się niejako poza podmiotem, w przestrzeni autonomii poznawczego dyskursu. Ten dystans jest jed-

³³ Ta formuła niezwykle często pojawia się na stronach zarówno *Dialektyki Oświecenia*, jak i innych dzieł Adorna. Można powiedzieć, że ideał „rozbrajania” każdej tożsamości jest skrótowym, ale trafnym opisem ideału krytycznego w takim wydaniu.

³⁴ Jak wiadomo, równanie władzy i poznania wedle autorów *Dialektyki Oświecenia* stanowią synonimy. Jest to jednak, rzecz jasna, inne rozumienie niż proponowane przez takiego krytyka nowoczesności, jak Michel Foucault. Dla niemieckich filozofów władza wiązała się z poznaniem jedynie z perspektywy tożsamościowej przemocy „rozumu instrumentalnego”, podczas gdy dla autora *Nadzorować i karać* rozum przestał pełnić funkcję krytyczną, zastąpił go bowiem „porządek dyskursu”. Zob. M. Foucault, *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970 roku*, przeł. M. Kozłowski, Gdańsk 2002.

³⁵ Odwołuję się w tym miejscu do analiz Michela Foucaulta z jego stu-

nocześnie realną, choć niedostępną językowi chwilą, w której świadomość zatrzymuje się nie na poziomie samowiedzy, lecz w obliczu – rozumianego jak najbardziej egzystencjalnie – doświadczenia cierpienia, którego nie można przepracować ani poprzez „chytrość” mowy, a więc poprzez spójną narrację podmiotu o sobie samym, ani poprzez ostateczną sankcję świadomości, która sama może się uobecniać.

Możliwość myślenia, czy też więcej: myślenie jako akt egzystencjalny, wiąże się – w tak zarysowanej perspektywie podmiotu – z kondycją krytyczną (w podwójnym sensie tego słowa, o którym była mowa na początku tego wprowadzenia). Dopiero taka wizja podmiotu, która opierałaby się na podstawowym ruchu opisywania rozziwu między mową i myśleniem, ale także między językiem i rzeczywistością oraz świadomością i rzeczywistością, mogłaby uzyskać rangę obiektywności, a przez to niemożliwej do zredukowania sygnatury cierpienia. Oświecenie, dające nadzieję na wyzwolenie się jednostki z tego, co kontingentne, odsłania swoją odwrotną, negatywną stronę: świadomość w pełni obecna, gotowa do rozpoznania i podporządkowania sobie całej rzeczywistości, przechodzi na pozycję mitu, zrodzonego z tego samego języka, który miał wcześniej ów mit unieważnić. Innymi słowy, pełna obecność i czyste poznanie, unieruchomione w ramach tożsamości, stają się fantazmatami, dzięki którym jednostka może konstruować sama siebie jako podmiot, i z których w rezultacie może tworzyć mityczną narrację o własnej autonomii. Tożsamość podmiotu i mit stanowią więc nierozłączną, niemożliwą do ostatecznej separacji parę opozycji, bezustannie wchodzących w dialektyczną relację, której nie można unieważnić jakimkolwiek elementem syntezy. Więcej: tożsamość okazuje się jedynie funkcją tego, co zmienne i nietożsame³⁶. Można więc powiedzieć, że subiektywność jest nie tylko związana z tym, co negatywne z perspektywy możliwości obecności sensu (a więc języka), lecz również odkrywa element negatywny w po-

dium *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komentant, Gdańsk 2006.

³⁶ M. Horkheimer, T. W. Adorno, dz. cyt., s. 64.

zornie pewnej tożsamości wiedzy, która byłaby w zamierzeniu rezultatem poprawnego używania pojęć przez podmiot. Wolno zatem dodać, że właśnie owo rozdarcie (zarówno w postaci pierwiastka nietożsamości, jak i *hiatusu* między myśleniem i rzeczywistością) jest właściwym miejscem podmiotowości, która ostatecznie uzyskuje dostęp do tego, co realne jedynie poprzez cierpienie i konflikt. Strona języka w tym układzie nie przynależy wszakże wyłącznie narracji spekulatywnej (w znaczeniu historii o wyzwajającej się świadomości), lecz stwarza samą możliwość opowiadania (w znaczeniu pozoru estetycznego). Te dwa modusy / warianty, jak sygnalizuje komentowany tutaj fragment, wchodzą ze sobą w bezustanny spór, przynosząc efekt w postaci „splotu mitu i oświecenia”³⁷.

W *Dialektyce negatywnej* o jednostkowości jako o rozdarciu Adorno pisał tak oto:

Siła istniejącej rzeczywistości wznosi fasady, z którymi zderza się świadomość. Ta świadomość musi zmierzać do ich przebicia. Jedynie to oderwać może postulat głębi od ideologii... Wolność myśli jest tam, gdzie myśl wykracza poza to, z czym wiąże się opór. Wolność wynika z dążenia podmiotu do ekspresji. Potrzeba ekspresji cierpienia jest warunkiem wszelkiej prawdy. Bowiem cierpienie jest obiektywnością, która ciąży na podmiocie; to, czego podmiot doświadcza jako czegoś najbardziej subiektywnego, jego ekspresja, jest zapośredniczone obiektywnie³⁸.

Co jednak oznacza pełne poetyckiej emfazy stwierdzenie, że „cierpienie jako obiektywność ciąży na podmiocie”? Czy rzeczywiście chodzi, jak sugeruje Agata Bielik-Robson, komentując ten fragment, o pochwałę filozofii powierzchwni, powierzchwni rozumianej jako – używając organicznej metafory – „naskórek” jednostki: pierwsze i najbardziej wrażliwe miejsce kontaktu

³⁷ Odwołuję się tutaj do niezwykle trafnej formuły Habermasa, skrótkowo opisującej charakter *Dialektyki Oświecenia*, a użytej w *Filozoficznym dyskursie nowoczesności*, dz. cyt.

³⁸ T. W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, przeł. i wstępem poprzedziła K. Krzemieniowa, przy współpracy S. Krzemienia-Ojaka, Warszawa 1986, s. 28.

z tym, co wobec subiektywności inne i obce?³⁹ Sądę, że sprawy mają się nieco inaczej. Kontakt świadomości z rzeczywistością jest niejako u zarania skażony zapośredniczeniem (tak interpretowałbym metaforę „fasady”), które skutecznie blokuje dostęp do tego, co realne, a więc do tego, co naprawdę umyka władzy subiektywności⁴⁰. Czy więc z perspektywy podmiotu byłaby możliwa do pomyślenia inna rzeczywistość niż taka jej forma, która przebiera się w szatę ideologizowanej⁴¹ (tożsamościowej) iluzji? Otóż wydaje się, że kontakt z powierzchnią jest zaledwie momentem wstępu do głębokiego aktu krytycznego – jedyne, który może ocalić pozycję świadomości. W rezultacie nie może ona stanowić już wyłącznie doskonale skonstruowanego podmiotu teoretycznego, odseparowanego szczelnie od doświadczenia. Zasada krytyki pozwala uczynić samo myślenie doświadczeniem, dzięki któremu wiarygodna stanie się zarówno praca świadomości, jak i nadzieja na istotne doznanie tego, co realne (określane przez Adorno jako prawda). Myślenie spekulatywne czy teoretyczne nie może więc legitymizować dłużej jednostkowego śladu egzystencji, bowiem czyni z cierpienia, jakie rodzi się z poczucia pierwotnej utraty dostępu do tego, co naprawdę rzeczywiste, element konieczny w procesie zniesień i substytucji, na którego końcu rysuje się cel w postaci zupełnej tożsamości. Adorno odwraca zatem pozytywnie zorientowane równanie dialektyki, powiadając, iż rozróż między myśleniem i rzeczywistością jest pierwotnym, niemożliwym do wypełnienia brakiem, jaki wpisany jest w konstytucję podmiotu nowoczesnego.

³⁹ Zob. A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004, s. 457–459.

⁴⁰ Czyli władzy samostanowienia, wypływającej z podmiotowej samowiedzy (*Setzung*). Zob. G. W. F. Hegel, *Encyklopedia nauk filozoficznych*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzył Ś. F. Nowicki, Warszawa 1990, s. 445–446 [§ 425].

⁴¹ Dopowiem tylko, że krytykę ideologii należy rozumieć tutaj w szerszym sensie: jako sprzeciw wobec fetyszyzmu ekonomii kulturowej z jednej strony oraz instrumentalizacji rozumu – z drugiej.

Czy jednak owo rozdarcie, które ustanawia w ogóle podmiot, samo w sobie jest już ostateczną sankcją realności? Co w takim razie miałyby oznaczać postulat o konieczności przebijania się przez „fasadę, jaką wytwarzają siły rzeczywistości”? Wydaje się, że możliwe są tutaj dwa rozwiązania. Pierwsze (była już o nim mowa wcześniej), w którym momentem decydującym o „obiektywności” jest chwila krytycznej reakcji świadomości na to, co tożsame, a za którym kryje się jedynie ukryta przemoc abstrakcji, wymazującej jednostkowość konkretnej egzystencji. Subiektywność odnajduje się wówczas w geście odkrycia potencjału negatywności i zapośredniczenia, jaki tkwi w każdej pewnej konstatacji o rzeczywistości. Druga możliwość dopełnia pierwszą, odsłania bowiem nieredukowalny element empiryczności cierpienia, który jest świadectwem bólu odczuwanego fizycznie. Konsekwencje takiego przemieszczenia wydają się radykalne: bólu nie można bowiem w żaden sposób ekstrapolować, czyniąc z niego metaforę czy poręczną ideę⁴², ale również niepodobna go przewidzieć i zaprojektować. W ten właśnie sposób akt epistemologiczny staje się zarazem aktem przytomności wobec realnego cierpienia, które dotyka ciało nieuchronnie za wcześnie, uprzedzając świadomość. Czym wówczas staje się ekspresja? Próbą przełamania uporczywie tkwiącej przed świadomością prawdą bólu? Czy też może odwrotnie: rozpoznaniem i nadaniem głosu cierpieniu? Wydaje się, że dopiero próba połączenia obu tych możliwości daje szansę na uratowanie tego, co jednostkowe. Oddajmy raz jeszcze głos filozofowi, który tak powiada o tej relacji:

Nieszczęśliwa świadomość nie jest jakąś zaślepioną próżnością ducha, ale jest mu inherentna jako jedyna autentyczna godność, którą mu zapewnia oddzielenie od ciała. Godność ta przypomina duchowi negatywnie o jego cielesnym aspekcie; i jedynie to, że aspekt ten może mu przysługiwać,

⁴² W tym sensie Adorno z pewnością miał rację, że ból wyrażony, to znaczy ujęty w ramy jakiegokolwiek porządku symbolicznego (niezależnie od jego postulowanego zakresu), przestaje być cierpieniem, lecz staje się elementem w ekonomii społecznej i składową ideologii.

daje mu jakąś nadzieję. Najmniejszy ślad bezsensownego cierpienia w doświadczanym świecie zadaje kłam filozofii tożsamości, która by chciała wyperswadować je doświadczeniu: „Póki istnieje choćby jeden żebrak, póty istnieje także mit”; dlatego filozofia tożsamości jest mitologiczną formą myśli. Cieslesny moment oznajmia poznaniu, że cierpienia nie powinno być, że powinno być inaczej. „Ból mówi, przemień”⁴³.

Ból najpełniej może objawić się w dziele sztuki, które poprzez swoje niemożliwe do rozładowania (przepracowania w pozytywny sens) napięcie, jakie powstaje na styku tego, co empiryczne, i tego, co świadomościowe, odsłania najbardziej podstawową niemożliwość nie tylko przedstawienia, lecz również doświadczenia realności. Ale właśnie afirmacja tej niemożliwości, utopijna próba wyrażenia tego, co całkowicie nieobecne dla świadomości, może stać się szansą na uwiarygodnienie istnienia podmiotu. Uzyskiwałby on przez ten gest konfrontacji z negatywnością niepodważalny egzystencjalny ciężar, czyli – innymi słowy – świadomość własnego cierpienia, którego zarazem ta sama świadomość nie jest w stanie zwalczyć. Dzieło sztuki jest więc oczywiście pozorem, ale również przestrzenią, w której jednostka może zdeponować marzenie o absolutnej niepowtarzalności.

Ten fantazmat pokazuje jednak, że jedyną formą realizacji jednostki może być utopijna wiara w zdarzenie, jakie potencjalnie skrywa w sobie dzieło sztuki. Chodzi o chwilę doświadczenia, w której w jednym punkcie spotykają się zarówno krytyczna świadomość, jak i pogrążona w kryzysie egzystencja. Podmiot podległy takiemu marzeniu byłby jednocześnie niemożliwy, bowiem nie byłby w stanie przeciwstawić się sile zdarzenia, oraz możliwy, dzięki zdarzeniu, ujawniającemu jego pierwotną heteronomię⁴⁴. Adorno, opisując podmiot wobec zdarzenia, pokazuje

⁴³ T. W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, dz. cyt., s. 284.

⁴⁴ Taką możliwość interpretacji podmiotu doświadczenia estetycznego, który dąży do doświadczenia niewyrażalnej chwili negatywności, w dużej mierze zawdzięczam studiom Karla Heinza Bohrrera, do których odsyłam w dalszej części niniejszej książki.

równocześnie konieczność jego usytuowania, przemieszczenia między dwiema skrajnościami: między milczeniem, całkowitą, bezsłowną nieobecnością oraz epifanicznie dostępną pełnią obecności. Taka wizja podmiotu sytuuje się po stronie – choć trzeba uczciwie przyznać, że radykalnie przeformułowanej – tradycji filozofii krytycznej. Podmiot jako rozdarcie, realizujący się najpełniej w doświadczeniu estetycznym, jest naznaczony głębokim sceptycyzmem, bowiem zostaje pozbawiony wiary w możliwość odnalezienia rozumowej drogi do „rzeczy samych w sobie”. Zarazem jednak zostaje wpisany w projekt ocalenia jednostkowości, który może zrealizować jedynie on sam, dopuszczając do siebie to, co negatywne. Wizja podmiotu, opierająca się na rozdarcu między epistemologicznym sceptycyzmem i metafizycznym dogmatyzmem, okazuje się szansą egzystencjalną, pod warunkiem wszakże, że jednostka wybierze trudną drogę krytyki, która jest zarazem drogą kryzysu. Adorno tak opisuje tę negatywną dialektykę:

W udanych dziełach sztuki smutek antycypuje negację sensu w dziełach rozbitych, rewers tęsknoty. W dziełach sztuki bezsłownie widnieje to, że ono jest, na tle tego, że ono – niemożliwy do zrealizowania podmiot gramatyczny – nie istnieje; na niczym istniejącym w świecie nie można tego zademonstrować. W utopii swej formy sztuka ugina się pod ciężarem empirii, od której dystansuje się jako sztuka. W przeciwnym razie jej doskonałość byłaby bez znaczenia. Pozór w dziełach sztuki łączy się z postępową integracją, którego musiały od siebie wymagać i z racji którego ich zawartość wydaje się bezpośrednio obecna. Teologicznym dziedzictwem sztuki jest sekularyzacja objawienia, ideału i bariery każdego dzieła. Skontaminować sztukę z objawieniem to tyle, co w sposób bezrefleksyjny powtórzyć w teorii jej nieuchronne znamiona fetyszu. Zatrzeć w niej wszelkie ślady objawienia to upokorzyć ją, spychając w nieczyniące żadnej różnicy powtarzanie tego, co jest⁴⁵.

Jak jednak taka wizja podmiotu pozwala lepiej zrozumieć projekt Becketta? Myślę, że filozofia Adorna w niektórych – m.in. w zarysowanych w tym miejscu – punktach doskonale współ-

⁴⁵ T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, dz. cyt., s. 194–195.

gra z tekstami autora *Jak jest*, oświetlając jego praktykę pisanie – myślenia. Wskażę w tym miejscu jedynie najważniejsze spośród wielu interesujących powinowactw. Zwykło się o dziele Becketta mówić, że – od strony wpływów filozoficznych – zależne jest ono od Kartezjusza i Schopenhauera⁴⁶. Wskazują na to niepodważalne fakty filologiczne. Pierwszym opublikowanym tekstem irlandzkiego dramaturga był erudycyjny, opatrzone ironicznymi przypisami, poemat *Whoroscope*, poświęcony właśnie twórcy *Medytacji*. Jak wskazywało wielu badaczy⁴⁷, te początki w znacznym stopniu zaważyły na tworzącej się w artystycznej praktyce wizji podmiotu, która naznaczona jest głęboko ambiwalentnym stosunkiem do ciała, bezustannie odsyła do imperatywu poszukiwania pewnej wiedzy, a także pokazuje zasadniczy problem z możliwością uzasadnienia faktu istnienia świadomości. Wpływ drugi, widoczny bezpośrednio we wczesnym eseju po-

⁴⁶ Bodaj najważniejszą pod tym względem książką jest studium Hugh Kennera *Samuel Beckett. A Critical Study*, New York 1962, w której pojawia się trafna figura „kartezjańskiego centaury”, skrótowo ujmująca wizję podmiotowości w tekstach Becketta. Ciekawie wspomina też o tym wątku w uwadze, poczynionej na marginesie swojej teorii poezji, Harold Bloom: „Protestom przeciwko kartezjańskiej redukcyjności nie ma końca; są one nieprzerwanym mimowolnym hołdem składanym Kartezjuszowi. Beckett w swoich napisanych po angielsku wierszach jest zbyt subtelny, by protestować otwarcie; nie zmienia to faktu, że wiersze te są silnymi modlitwami o nieciągłość”. H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 84.

⁴⁷ W interpretacji „kartezjanizmu” Becketta widoczne są dwie tradycje. Pierwszą z nich reprezentuje kanoniczne dzieło Lawrence’a Harveya, który drobiazgowo i wnikliwie analizował zarówno poemat, jak i pozostałe teksty z wczesnego okresu twórczości autora *Jak jest*. Drugą – badacze, którzy nie byli (bądź nie są) już zobligowani do takiej wierności, i którzy wyrosli na podejrzliwości wobec dziedzictwa Kartezjusza. Zob.: L. Harvey, *Samuel Beckett: Poet and Critic*, Princeton 1970, s. 3–66; T. Trezise, *Into the Breach: Samuel Beckett and the Ends of Literature*, Princeton 1990; D. Katz, *Saying I No More. Subjectivity and Consciousness in the Prose of Samuel Beckett*, Evanston 1999 (zwłaszcza rozdz. „Will in Overplus”: *A Graphic Look at Beckett’s Whoroscopes*) oraz zbiór studiów: *Beckett avant Beckett. Essai sur les premières œuvres*, éd. par J.-M. Rabaté, Paris 1984.

święconym dziełu Prousta, pokazuje subtelniejsze oblicze młodego pisarza, który do analizy doświadczenia czasu umiejętnie wykorzystuje krytykę filozofii reprezentacji, zawartą w *Świecie jako woli i przedstawieniu*. Tak też można odczytywać w ogromnym skrócie bliskie Beckettowi tradycje: z jednej czerpał on przekonanie o głębokiej separacji jaźni i świata materialnego, z drugiej – odpowiednio wyłuskiwał sformułowania przybliżające go do ujęcia relacji między wolą istnienia, jaką projektuje jednostka, i świadomością jej kruchej historyczności.

Ten patronat, tak dokładnie opisany w niezliczonych dziełach światowej „beckettologii”, pozwala jednak mówić o twórczości pisarza niejako jego własnymi słowami i skazuje komentatora na parafrazę. Tymczasem filozofia Adorna, który był równie mocnym krytykiem, jak i dłużnikiem opisywanej tradycji, może pozwolić dostrzec w tekstach Becketta nieco inną, bardziej skomplikowaną, ale także bliższą samemu idiomowi pisarza, pozycję podmiotowości⁴⁸. Postaram się przedstawić w skrócie te możliwości. Po pierwsze, pisarstwo Becketta okazuje się jednym z najwyrazistszych projektów modernistycznych w tym sensie, że najistotniejsze pozostają w nim kwestie krytycznego ujęcia kategorii jednostki jako podmiotu, a więc pisanie wedle naczelnej perspektywy epistemologicznej. Pisanie jest bowiem w praktyce realizowanej przez autora *Nienazywalnego* ciągłym poszukiwaniem dostępu do tego, co realne, poprzez pracę tak świadomości, jak i języka. To poszukiwanie odbywa się za cenę destrukcji wszystkich możliwych sposobów realizacji jednostkowości poprzez język, a więc odbywa się poprzez rozbiórkę modelu ekspresyjnego i mimetycznego. Po drugie, opisywana relacja krytyczna zachodzi między różnorodnymi wymiarami doświadczenia: między sferą świadomości i empiryczności, świadomości i języka jako formy przedstawieniowej. Po trzecie, w projekt poznawczy, jaki może się realizować poprzez konstruowanie własnego idiomu literackiego, zostaje wpisany mocny aspekt nega-

⁴⁸ Taką próbą zderzenia obu stanowisk są interpretacje, składające się na część pierwszą tej książki.

tywności – przedustawna niemożliwość poznania jest zarazem jego gwarantem. I po czwarte, sankcja epistemologiczna pozostaje w relacji z sankcją egzystencjalną, która wynika z niemożliwości racjonalnego, estetycznego czy metafizycznego uzasadnienia pierwotnego cierpienia jednostki⁴⁹.

DOŚWIADCZENIE METAFIZYCZNE

Widać więc, że interpretacja Adorna krąży wokół problemu podmiotu, który musi nieustannie legitymizować własne istnienie pod nieobecność jakichkolwiek trwałych punktów odniesienia. Indywidualne istnienie, zanurzone w świecie nowoczesnego odczarowania, nie może uzasadnić nie tylko trwałej, ale również znamionującej jakąkolwiek formę realności, własnej pozycji jako bytu świadomego samego siebie. Równocześnie jednak nie przestaje zadawać pytań o własną sytuację, o miejsce, z którego się wypowiada; o zależności, w jakie wchodzi z dyskursami oraz siłami władzy. To właśnie w tej jednoczesności alienacji i uwikłania w „to, co inne”, ujawnia się przeformułowane, przesunięte w kontekst skrajnie negatywny pytanie metafizyczne, które sięga kwestii warunków, w jakich świadomość może zaistnieć, oraz tych, w jakich zostaje zakwestionowana. Wskazywanym przez autora *Teorii estetycznej* sojusznikiem w tym negatywizmie jest Beckett, którego dzieło jest czymś innym niż ikonoklastyczną metodą opracowania traumy Zagłady⁵⁰.

⁴⁹ Ten wątek nieprzedawnionego cierpienia z powodu możliwości istnienia wyabstrahowanej świadomości jest jedną z najważniejszych Beckettowskich obsesji. Najpełniej ten wątek podsumowuje cytat z Calderona – powtórzony następnie przez Schopenhauera w *Świecie jako woli i przedstawieniu* – „największą winą człowieka jest to, że się narodził”.

⁵⁰ Zob. J. Philips, *Beckett's Boredom and Spirit of Adorno*, „Samuel Beckett Today / Aujourd'hui” (*After Beckett / D'après Beckett*) 2004, nr 14, s. 261–276.

Na sytuację w obozie koncentracyjnym [powiada Adorno, powołując autora *Końcówki* na własnego świadka wierności temu, co negatywne – przyp. J.M.], której nie nazywa, jak gdyby ciążył na niej zakaz obrazów, Beckett reaguje w jedyny dopuszczalny sposób. To, co jest, mówi, jest jakby obozem koncentracyjnym. Opowiada o dożywotniej karze śmierci. Jedyłą drżącą nadzieją jest to, że nic nie istnieje. Ale tę nadzieję odrzuca. Z tworzącej się dzięki temu szczeliny niekonsekwencji wylania się świat obrazów niczego jako czegoś, świat podtrzymywany przez jego artystyczną pasję. (...) Póki świat jest taki, jaki jest, wszystkie obrazy pojednania, pokoju i spokoju przypominają obraz śmierci. Najmniejsza różnica między niczym i tym, co osiągnęło spokój, byłaby schronieniem dla nadziei, ziemią niczyją między słupami granicznymi bytu i niczego. Miast przekraczać tę strefę, świadomość musiałaby owej strefie wyrwać to, nad czym alternatywa nie ma władzy. Nihilistami są ci, którzy nihilizmowi przeciwstawiają coraz bardziej wyblakłe pozytywności i przez nie sprzysięgają się z całą utrzymującą się trywialnością, a w końcu i z samą zasadą destrukcji. Zaszczepem dla myśli jest obrona tego, co oskarża się o nihilizm⁵¹.

Sposób istnienia dzieła Becketta nie jest więc wyłącznie estetyczny, symboliczny czy po prostu tragiczny, nie stanowi „bepośredniej” diagnozy egzystencjalnego położenia jednostki, lecz świadczy o niekończącej się pracy myślenia, dla której jedynym fundamentem jest negatywność bytu. Nie sposób jej zniwelować ani środkami literackiego języka, ani filozoficznej spekulacji; to, co negatywne, jest zawsze poza zasięgiem obrazu i pojęcia. Ta paradoksalna afirmacja negatywnego ma jednak w zamierzeniu przynieść wymierny efekt, czyli obronę świadomościowej sankcji pojedynczego istnienia. Walka o przetrwanie podmiotu nie polega więc już na zagarnianiu tego, co wobec jego wewnętrznej struktury zewnętrzne, lecz na ocaleniu samego ruchu myśli, dzięki któremu jednostkowość może konfrontować się z tym, co realne, a zatem z enigmatycznym składnikiem rzeczywistości, który – choć istnieje i domaga się uobecnienia – nigdy nie będzie mógł stać się elementem przedstawienia.

⁵¹ T. W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, dz. cyt., s. 535–536.

To, co negatywne, nie mieści się bowiem w ekonomii bytu i niczego, pojęcia i bezpośredniej obecności⁵², lecz sytuuje się „pomiędzy”. Rozumienie kwestii podmiotowości wymaga więc zasadniczego przeformułowania – świadomość nie posiada żadnej przedustawnej gwarancji sensu, lecz jej rozwój nie może zastrzymać się na poziomie konstatacji o absurdałości istnienia. Ten moment nihilistyczny zostaje przepracowany dzięki praktyce pisania pojmowanego jako możliwość przemyślenia tej właśnie kryzysowej sytuacji podmiotu zderzonego z tym, co negatywne⁵³. Metafizyczne doświadczenie, o którego wartość tak zabiegał Adorno, nie ma w sobie nic z pojednawczej, stabilizującej i uogólniającej mocy pojęciowego języka filozofii, lecz przenosi ciężar na praktykę pisania, w którym do głosu dojść może to, co niejednoznaczne i heteronomiczne, pozwalające nadać głos temu, co jednostkowe. Doświadczenie metafizyczne umożliwia więc poszukiwanie idiomu, który przekracza opozycję między abstrakcyjnym, idealistycznym światem pojęć i mityczną rzeczywistością tego, co immanentne; tego, co istnieje zamknięte w milczeniu.

⁵² W odróżnieniu więc od egzystencjalizmu spod znaku Sartre’a Beckett (a za nim Adorno) nie odczuwałby potrzeby ujmowania kwestii nihilizmu w klarownym porządku idei, tworzonym przez bezkrytyczne przyswajanie pojęć pozbawionych treści (jak np. absurd), które nie zmieniają w niczym ekonomicznego i hierarchicznego układu opozycji, a tym samym nie zatrzymują procesu alienacji tego, co jednostkowe.

⁵³ „Szansą dla myśli może być jedynie całkowite uwolnienie dialektyki od wszelkich bezpośrednich rygorów postępowania dialektycznego. Rygory takie narzuca w istocie podmiot myślenia, broniąc się w ten sposób nieświadomie przed konfrontacją z samą czystą negatywnością przedmiotu. Nietożsamość rzeczy nie pozwala sprowadzić się efektywnie do żadnej pozytywności i dlatego myślący podmiot, stając przed perspektywą tego rodzaju absolutnego braku zakotwiczenia, ewakuuje myśl w bardziej bezpieczne rejony, na teren tego, co już [skądinąd – przyp. J.M.] znane. (...) Tworzywem rzeczywistego poznania jest bowiem właśnie ta treść, przed którą początkowo cofa się nasze myślenie i w której bezpośrednio nie odnajduje siebie”. M. Wawrzynowicz, *Hegel i Adorno – opozycja dwóch koncepcji myślenia dialektycznego*, Poznań 2001, s. 28–29.

Metafizyki zatem nie sposób ani przekroczyć, ani bezproblemowo się jej pozbyć. Trwa uporczywie w postaci koniecznego dystansu, który nie pozwala na łatwy gest utożsamienia, służący zapanowaniu nad rzeczywistością. W tym niezbędnym rozdarciu rodzi się podmiot nowoczesny, heroicznie zmagający się z dwoma skrajnymi punktami modernistycznego projektu, między którymi bezustannie krąży: urzeczowieniem i mitem. Obie te formy stanowią rodzaj nie tylko społecznej, ale i – diagnozowanej filozoficznymi kategoriami – egzystencjalnej alienacji, która skazuje podmiot na istnienie fałszywe, pozorne i podległe zewnętrznym instancjom władzy. Powiada Adorno:

Czysta bezpośredniość i fetyszym są jednakowo nieprawdziwe. (...) Nadwyżka podmiotu, której subiektywne metafizyczne doświadczenie nie chciałoby sobie wyperswadować, i moment prawdy o tym, co urzeczowione, są skrajnościami, które zbiegają się w idei prawdy. Ta bowiem nie mogłaby istnieć zarówno bez podmiotu, który przedziera się przez pozór, jak i bez tego, co nie jest podmiotem i w czym prawda znajduje swój prawzór⁵⁴.

Kategoria podmiotu wciąż zatem pozostaje wiążąca, bowiem tylko dzięki niej można przemyśleć kwestię tego, co realne. Propozycja Adorna jest w tym punkcie dość jasna: podmiot nie może istnieć jako pusta, arbitralna konstrukcja epistemologiczna, która zawłaszcza każdą zewnętrzną wobec siebie przestrzeń, ale też nie może stać się jedną z wielu składowych sieci relacji i zależności między stosunkami sił, które konstruują rzeczywistość urzeczywistniającą się w pojęciu⁵⁵. Uwagi filozofa zmie-

⁵⁴ T. W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, dz. cyt., s. 526–527.

⁵⁵ Wydaje się, że Adorno zmienia tutaj wykładnię pozytywnej dialektyki Hegla, w której sens i cel epopei świadomości stawały się identyczne, pozostawiając w centrum namysłu nietożsamość, jaka rodzi się w łonie podmiotu wraz z każdym aktem świadomości. Jak pisał komentator obu wersji dialektyki: „Cyrykularny charakter procesu dialektycznego, dzięki któremu pojęcie abstrakcyjne oczyszcza się ustawicznie z narośli własnych, nieświadomych zapośredniczeń, przejęty zostaje przez dialektykę negatywną w ramach jej idealistycznego dziedzictwa. To, co przerywa tę ciągłość w relacji

rzają jednak także w bardziej pozytywnym kierunku. Minimalne zabezpieczenie sensu w postaci utrzymania instancji świadomości gwarantuje uporczywe poszukiwanie tego, co realne. Usprawiedliwia również owo „przedzieranie się przez pozór”, które – wobec antyesencjalistycznego i dialektycznego podejścia Adorna – funkcjonuje nie tyle jako niepodważalna metoda poszukiwania prawdy, ile jako zasada myślenia i egzystencji. W ten sposób refleksja nad sprzecznością, powstającą na styku tego, co subiektywne, i tego, co nie podlega prawom podmiotowego uwewnętrznienia, staje się definicją sprzeczności, dzięki której wiarygodne staje się rozumne istnienie. „Życie jest życiem i zarazem czymś wobec życia transcendentnym”⁵⁶ – powiada Adorno. Wskazuje tym samym na siłę, która nie pozwala ostatecznie osiąść refleksji ani w rejonie idealizmu, zatrzymującego subiektywność w abstrakcyjnym pojęciu, ani w przestrzeni milczącego świata, w którym króluje to, co innorodne.

Praca negacji warunkuje więc inny rodzaj „doświadczenia metafizycznego”, które nie poddaje całkowitej anihilacji kategorii podmiotu, lecz nadaje jej znamiona konkretności. Cena za to „ożywienie” jest jednak spora: świadomość przestaje służyć wyłącznie jako źródło ugruntowanych przedstawień, organizujących jednostce rzeczywistość, i przeobraża się w instancję krytycznej czujności. Podmiot będzie więc istniał o tyle, o ile będzie w stanie dostrzec w swoich relacjach ze światem pęknięcia, nieciągłości i ambiwalencje, których nie sposób ostatecznie zniwelować poprzez pracę pojęcia, lecz, wręcz przeciwnie, trzeba dopuszczać je do głosu. Dopiero bowiem w tym geście otwarcia świadomości i języka ujawnić się może realność jednostkowości. Jak pisał Adorno, chodzi o to, że „podmiot musi zrekompenzować szkodę, jaką wyrządził temu, co nietożsame”⁵⁷. Ta krytyka ześrodkowanego rozumu, jaką przeprowadza autor *Teorii estetycznej*, doprowadza nas raz jeszcze do Becketta. Sens jego

do perspektywy myśli Hegłowskiej, to odrzucenie momentu z a m k n i ę c i a koła dialektycznego”. M. Wawrzynowicz, dz. cyt., s. 31.

⁵⁶ T. W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, dz. cyt., s. 527.

⁵⁷ Tamże, s. 202.

tekstów grawituje bezustannie wokół wspomnianej nietożsamości, którą wcielają figury podmiotu, uobecniane w różnorodnych konfiguracjach i wymiarach. Fundamentalna pozycja świadomości nie pozwala uwolnić się od konieczności wynajdywania języka do opisanego tego doświadczenia, dzięki któremu mogłoby ono uzyskać rangę obiektywności. Zarazem jednak pojęcie „nietożsamości” sugeruje jeszcze inną, bodaj najbardziej radykalną, możliwość pojmowania projektu Becketta.

W pośmiertnie opublikowanych wykładach, poświęconych „pojęciu i problemom” metafizyki, Adorno wypowiada w postaci mocnej tezy wcześniejsze subtelne rozważania wokół dzieła autora *Końcówki*; myśl tę można następująco przedstawić: Beckett wciąż pozostaje w orbicie oddziaływania metafizyki, lecz jest ona przefiltrowana przez konieczność wyrażenia fundamentalnej niewiarygodności wszystkich sposobów eksplikacji oraz pozorności wszelkich możliwych doświadczeń. Jednak właśnie dzięki temu, tak radykalnie krytycznemu podejściu pisarz ratuje możliwość doświadczenia tego, co – jak powiadał Adorno – „przekracza życie”. Sytuując zadanie literatury w miejscu nieobecności, z którego usiłuje przemawiać cierpiąca subiektywność, paradoksalnie niemiecki filozof otwiera drogę poszukiwania tego, co niepodważalnie rzeczywiste. Dzieło Becketta jest „topografią pustki” oraz zasadniczą „próbą ujęcia nicości taką, jaką ona jest”, jednak nie chodzi w nim o uchwycenie „nicości *po prostu*”, lecz o pracę „wewnątrz całkowitej negatywności”⁵⁸.

⁵⁸ T. W. Adorno, *Metaphysics. Concept and Problems*, ed. by R. Tiedemann, transl. by E. Jephcott, Stanford, California 2001, s. 135–136. Jak wskazują edytorzy pism Adorna, filozof zamierzał poświęcić Beckettowi odrębną książkę, w której – na przykładzie *Nienazywanego* – podjąłby się opisu owego „nic”, które nie „jest” konceptualnie ujmowaną „nicością”.

RETORYKA NIEMOŻLIWOŚCI

Maurice Blanchot, tuż po opublikowaniu ostatniej powieści z „trylogii”, poświęcił *L’Innommable* entuzjastyczny tekst, który – choć zaistniał jako gęsta interpretacja utworu – wydaje się niezrozumiały poza kontekstem filozofii autora *Przestrzeni literackiej*⁵⁹. Jako że szczegółową i kontekstową analizę tej interpretacji rozwijam w części drugiej niniejszej książki, w tym miejscu podam jedynie węzłowe punkty ontologii literatury Blanchota, w odniesieniu do pewnej wersji projektu języka literackiego, jaki wyłania się z tekstów Becketta.

Dla Blanchota pierwszorzędne znaczenie odgrywa koncepcja *neutrum* (czy też: języka neutralnego), którą można opisać jako zaprzeczenie możliwości uobecnienia sensu w tradycyjnie rozumianym, metafizycznie ustrukturuowanym przedstawieniu. Język neutralny nie może być więc metaforyczny, lecz zmierza w stronę wypowiedzenia milczenia, czy też: doświadczenia „ciszy sensu”⁶⁰, która – zdaniem autora *Tomasza Mrocznego* – umożliwia zrozumienie literatury. Dlatego literatura może przemawiać wyłącznie sprzed jakiegokolwiek możliwej obecności i poza jakąkolwiek jej formą. Chodzi więc o poszukiwanie źródła języ-

⁵⁹ Znamiennym tego przykładem jest stosunek wybitnego polskiego znawcy, tłumacza i monografisty Becketta, Marka Kędzierskiego, który wprawdzie zauważa walor wierności autora *Przestrzeni literackiej* wobec dzieła autora *Nienazywalnego*, ale odczytanie to określa jako nadmierne skomplikowane. Tymczasem, już samo tłumaczenie fragmentu tekstu o Beckettzie wskazuje, że Kędzierski nad wyraz wybiórczo traktuje wywody Blanchota. Zob. M. Kędzierski, *Samuel Beckett*, Warszawa 1990, s. 62.

⁶⁰ Jak pisał Poulet o Mallarmé jako fundatorze tego nowoczesnego paradygmatu „pisania neutralnego”: „Podobnie jak myśl jest dla Mallarmégo zastępowanym przez wiarę zwątpieniem, pustym czasem, który się wypełnia, i niebytem przyjmującym postać bytu, tak samo jego przestrzeń będzie wypełniała się pustką, przybierającą pozory pełni. I to już w aspekcie jak najbardziej materialnym: jest to biel, na którą pióro nakłada czerń”. G. Poulet, *Mallarmé*, przeł. D. Eska, w: tegoż, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, wybór J. Błoński i M. Głowiński, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1977, s. 271–272.

ka; źródła, które wszakże nie jest czymś absolutnie pierwotnym i niepodzielnym, lecz staje się mitycznym „punktem wyjścia”, w którym ujawnia się jednoczesna możliwość i niemożliwość autorskiej wypowiedzi. To poszukiwanie, czyli sam ruch pisanania⁶¹, jest w zamyśle – jak głosi tytuł jednego z najważniejszych dzieł krytyka – „nieskończoną rozmową”, do której dochodzi między niemogącym się ustabilizować podmiotem procesu pisanania / czytania i anonimową sferą zewnątrz. Podmiot pozostaje w tej rozmowie całkowicie samotny, jednak nie w zwykłym znaczeniu tego słowa, lecz w odniesieniu do całkowitej odrębności indywidualnej wyobraźni, która sama musi zmagać się z tajemnicą języka, pojawiającego się jako znak obcej anonimowości i – przede wszystkim – jako ślad śmierci. Tylko za cenę otwarcia się na głos tego absolutnego zdarzenia wiarygodne staje się pisanie. Przy okazji dzieł Rilkego i Kafki Blanchot zauważał, że ruch samego zdarzenia wymusza na języku, którym posługuje się podmiot w „przestrzeni literackiej”, podwójne ukierunkowanie. Z jednej strony nakazuje mu opowiadać śmierć własnego imienia, to znaczy destrukcję własnej sygnatury, wydanej na łup anononimowego głosu zewnątrz, z drugiej – wymusza trwanie w tym geście separacji, odłączenia, rozumianego jako warunek rozmowy; w geście, który może być jedynym sposobem ocalenia przygodności istnienia poprzez literaturę. Śmierć jako absolutna logika czasu, jako konieczność uruchamiająca pracę wyobraźni oraz śmierć jako szansa na ocalenie historyczności podmiotu – to dwie różne wersje tego samego doświadczenia *écriture*, jakie próbuje pomieścić w swoim projekcie Blanchot:

Piszę, ażeby umrzeć, ażeby ofiarować śmierci jej własną esencjalną możliwość, gdyż w ten sposób staje się ona śmiercią istotną, źródłem niewidzialności, lecz równocześnie mogę pisać wyłącznie wtedy, gdy śmierć pisze we mnie i mnie pustoszy, lub wtedy, gdy objawia się to, co bezosobowe⁶².

⁶¹ Zob. M. Bilen, *Le mythe de l'écriture*, Orléans 1999.

⁶² M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris 1955, s. 193.

Śmierć odbija się w języku w postaci niekończącego się procesu celebracji oddalenia i rozdzielenia, różnicującej separacji i figuralnego odkształcenia języka. Blanchot, ażeby uchwycić ten mechanizm rozmowy i pisania (pisania jako rozmowy) używa terminu *désœuvrement*, który sugeruje bezczynność, pasywność, dezaktywację, ale również – jak trafnie powiada Michał Paweł Markowski⁶³ – jest rezultatem wydziedziczenia, wyjścia podmiotu poza własny język. Ten ruch wykroczenia, który w zamyśle miałby zbliżyć ku realności doświadczenia, jednocześnie ustanawia nieobecność jako pierwotny moment wszelkiego pisania. Jak więc ono w ogóle jest możliwe? Wydaje się, że logika rozmowy, jaką proponuje Blanchot, pokazując radykalną nieobecność (którą krytyk ujmuje w obrazie „innej nocy”) jako źródło wszelkiego pisania, uzmysławia, jak dalece owa „inna noc” jest zależna od czasu. Język jako autonomiczna sfera, z którą dialoguje świadomość, staje się więc gwarantem poróżnienia, przede wszystkim w sensie odroczenia i odwlekania momentu konfrontacji subiektywności ze śmiercią, zapowiadaną przez zdarzenie, będące wcieleniem absolutnego „teraz”; zdarzenie, którego nie można już w żaden sposób zneutralizować. Dobrze tę logikę zwłoki pokazywał Blanchot w rozważaniach poświęconych dziełu Marcela Prousta:

Dzieło Prousta jest zarazem skończone i nie skończone. Kiedy czytamy *Jana Santeuil* i liczne pośrednie wersje, gdzie Proust wyglądał i ścierał jakby tematy, którym chciał nadać kształt, ogarnia nas podziw: zadziwienie nad pomocą, której udzielił mu ten właśnie niszczący czas, co – w nim i przeciwko niemu – stał się współnikiem dzieła. Albowiem było ono najbardziej zagrożone przez spełnienie przedwczesne. Im się więcej spóźniało, tym bardziej stawalo się sobą. W procesie powstawania książki widać dobrze odraczanie, które wstrzymuje zakończenie dzieła, jak gdyby – przeczuwając śmierć, co czekała u jego kresu – usiłowało ono, aby jej uniknąć, pójść pod prąd, ku własnemu początkowi⁶⁴.

⁶³ Zob. M. P. Markowski, *Maurice Blanchot: fascynacja zewnętrznoscia*, w: *Maurice Blanchot. Literatura ekstremalna*, red. P. Mościcki, Warszawa 2007, s. 43.

⁶⁴ M. Blanchot, *Le livre à venir*, Paris 1959, s. 36. Fragment cytuję wg

Chodzi więc o podtrzymywanie w ruchu języka, który – choć bezustannie wieszczy własną niewystarczalność i własny kres – cały czas wyraża jedynie niemożliwość syntezy oraz powrotu na poziom najpierwotniejszej tożsamości słowa i rzeczy. Czasu nie sposób wyrugować nie tylko w tym sensie, że determinuje on narrację, umożliwiając w ogóle pisanie, lecz jego doświadczanie jest jedyną formą obrony przed śmiercią, na jaką może się zdobyć. Natomiast czas, ujawniający się w Proustowskim dziele w epifanicznych błyskach, równocześnie obrazuje radykalną nieciągłość, jaka w istocie determinuje podmiot, który pragnie schronić się w języku egzystencjalnej narracji. Czas opowiadania jest nieuchronnie skażony kruchą niewczesnością i pozostawia subiektywność bezradną wobec jednoczesnej niemożliwości i konieczności zakończenia pisania. Proust pod tym względem był niezwykle bliski Beckettowi. Dlatego też w przypadku jego twórczości Blanchot mówił o „znikaniu literatury”, czyli o jej migotliwym trwaniu na granicy języka i milczenia.

Niemal dokładnie o tym samym doświadczeniu mówił dwudziestoczeroletni pisarz w eseju poświęconym *W poszukiwaniu straconego czasu*:

Stare „ja” nie chce umierać. Było ono kapłanem nudy, lecz było też gwarantem bezpieczeństwa. Zanika ostatecznie, gdy przestaje pełnić tę drugą funkcję, gdy nie może sobie poradzić z jakimś zjawiskiem – nie może go opanować i ośwoić, krótko mówiąc, gdy traci wiarygodność jako osłona przed rzeczywistością; i wtedy „chroniony”, a raczej „eks-chroniony”, bo odsłonięty na chwilę, jest na ową rzeczywistość wystawiony, co ma swoje dobre i złe strony. Stare „ja” zanika wśród płaczu i zgrzytania zębów. (...) Narrator nie może zasnąć w obcym pokoju, męczy go wysoki sufit, bo przyzwyczajony jest do niskiego sufitu. Co tu się dzieje? Stary układ ulega przedawnieniu. Nie zawierał klauzuli dotyczącej wysokich sufitów. Przyzwyczajenie do niskiego sufitu jest bezużyteczne, musi więc umrzeć, by mogło się narodzić przyzwyczajenie do wysokiego sufitu. Między zgonem pierwszego a narodzinami drugiego wyrasta nieznośna rzeczywistość, i narrator chłonie ją gorączkowo – świadomością maksymalnie wy-