

Paradoks czy schizofrenia, czyli o problemie autora w literaturze

Motto:

Was ist ein Autor? Der Autor muß den Zweck haben, Autor zu sein. – Die Natur im gewöhnlichen Sinn läßt sich nicht als Autor oder Künstler betrachten – wenigstens nur als Selbstkünstler. Der Autor oder Künstler hat einen fremden Zweck. Diesem Zwecke gemäß bildet er sich eine Autor – Künstlernatur aus. Die Naturationen dieser Natur sind Kunstwerke – Kunstwerk entsteht aus künstlicher Natur¹.

I. Spór o istnienie autora

Kwestia, kto pisze (wymyśla, komponuje, tworzy) utwór literacki, wydawała się rozstrzygnięta i oczywista dla środowisk akademickich jeszcze w pierwszej połowie XX wieku. Dominował biografistyczny naturalizm i socjologizm, aczkolwiek te czy inne wątpliwości pojawiały się już od dłuższego czasu. Wyraził je lapidarnie Novalis w aforyzmie *Kunstwerk entsteht aus künstlicher Natur*. Z nowszych rzeczy należałoby wymienić w pierwszym rzędzie polemikę Marcela Prousta *Contre Sainte-Beuve*, w której zaatakował on pogląd krytyka francuskiego, iż dzieło pisarza stanowi przede wszystkim owoc jego życia i że nie należy w żaden sposób odrywać tego dzieła od biografii pisarza. Powinno się zatem wyjaśniać je za pośrednictwem zapisanej w utworze intencji realnego autora oraz jego przypadków życiowych i kontaktów z otoczeniem.

Przeciwstawiając się biografizmowi i genetyzmowi Sainte-Beuve'a, Proust utrzymywał z kolei w ówczesnym neoromantycznym stylu, że utwór jest wyłącznie efektem własnego ja (*l'œuvre de soi*). Postulował w efekcie krytykę immanentną, z pominięciem warunków zewnętrznych. Twierdził, że „książka jest produktem zupełnie innego ja (*d'un autre moi*) aniżeli to, które manifestujemy w naszych zwyczajach, w społeczeństwie, występach”. Dowodził, że „istnieje coś szczególnego w natchnieniu i pracy literackiej, co też całkowicie różni je od zajęć innych ludzi oraz od innych zajęć pisarza”. Toteż „człowiek, który pisze wiersz, i człowiek, który konwersuje w salonie, nie jest tą samą osobą (*L'homme qui fait des vers et qui cause dans un salon n'est pas la même personne*)”². Proust klarownie oddzielił od siebie i przeciwstawił sobie realną, psychofizyczną osobę pisarza i tekstowy podmiot odautorski, stanowiący kreację analogiczną do innych składników utworu.

¹ Cyt. wg: Novalis, *Allgemeines Brouillon* [1347], Werke. Bd. 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*, hg. von Hans-Joachim Mühl, München 1978, s. 602.

² <http://promethee.philo.ulg.ac.be/engdep1/download/proust/french/pdf/Contre%20Sainte-Beuve.pdf>; s. 168–169 i nn, [dostęp 19.05.2015].

Poglądy te znalazły szeroki oddźwięk w XX wieku. Z takimi czy innymi modyfikacjami podjęli je formalści rosyjscy, kontynuowała anglosaska Nowa Krytyka, kanonizował strukturalizm. Kierunki te podkreślały monologowe ukształtowanie utworu, jego wewnętrzną organizację i spójność, celowy dobór składników i strukturalny charakter (części odnoszą się wzajemnie do siebie i do całości), prymat funkcji estetycznej (poetyckiej). Akcentowały odrębność i autonomię literatury na tle innych typów wypowiedzi (potocznej, poznawczej, perswazyjnej). Osoba realnego, psychofizycznego autora oraz jego społeczne usytuowanie i stosunki traciły w tej perspektywie na znaczeniu: nie przyczyniały się do lepszego odczytania dzieła, wydawały się inna, wtórne i przypadkowe. Realnego autora zastępowały i wyręczały instancje wewnętrzne: autor tekstowy (sugerowany przez utwór), narrator, podmiot liryczny, postać.

Rychło jednak okazało się, że również powyższe rozwiązania są niedoskonałe i wiodą na manowce. Podważała je w szczególności teoria dialogu Michaiła Bachtina oraz pochodna wobec niej teoria intertekstualności Julii Kristewej. Unaocniły one rozszczępienie i dialogową wielogłosowość autorskiej świadomości, a w konsekwencji – także samego pisarstwa. Wykazały pierwszoplanową rolę i czynny współdziałanie w kształtowaniu utworu cudzego słowa, różnego typu intertekstów, rzeczywistych i potencjalnych interlokutorów, a przede wszystkim adresata i odbiorców. Zakwestionowały w rezultacie pogląd o jednolitym, monosubiektywnym i źródłowym charakterze podmiotowości autora. Teza Prousta, że dzieło jest wyłącznie efektem własnego ja (*l'œuvre de soi*) pisarza, zawisła w próżni.

Powyższe rewizje i przewartościowania zachwiały przekonaniem, zgodnie z którym aby dany tekst powstał, musi (powinien) istnieć ktoś, kto go od A do Z wysnuł z siebie, wymyślił, skomponował i napisał, oraz że istnieje ktoś, kto go wypowiada i sygnuje własnym podpisem³. Pogląd o takiej jednolitej i samorodnej instancji autorskiej w XX wieku ostatecznie legł w gruzach, podobnie jak romantyczna teoria *creatio ex nihilo* lub – *per analogiam* – obowiązująca wcześniej w biologii, długowieczna teoria samoródtwa (*generatio spontea*, abiogeneza). Powstał kłopotliwy rozdział między pisarzem, istotą psychofizyczną i wtopioną w historycznie określone społeczeństwo, autorstwem w rozumieniu prawa własności a wiedzą o właściwościach i warunkach powstania utworu (tekstu).

Nie był to jednak koniec perypetii związanych z autorstwem. W drugiej połowie XX wieku głęboki sceptycyzm objął już samo istnienie autora i potrzebę posługiwania się tą kategorią. Uzasadnił on tytuł głośnego eseju Rolanda Barthes'a *Śmierć autora* (*La mort de l'auteur*, 1967), będącego kalamburówką aluzją do średniowiecznej kompilacji *Le Morte d'Arthur* (1485), prezentującej zbiór anonimowych legend snutych wokół Króla Artura i rycerzy Okrągłego Stołu, zestawionych przez sir Thomasa Malory'ego.

Teza o „śmierci autora” zaowocowała w krytyce i teorii literatury skutkami podobnymi do tych, które według Fryderyka Nietzschego spowodowała śmierć Boga, anonosowana słynną frazą „*Gott ist tot*”. Analogicznie „śmierć” autora podrywała krytyczną

³ Niektórymi aspektami teorii intertekstowości zajmowałem się w rozprawie *Związki literackie, intertekstowość i literatura powszechna* [w:] *Teoria i literatura w sytuacji ponowoczesności* [Literatura i różnorodność. Kresy i pogranicza], Warszawa 1996, s. 91–105.

i literaturoznawczą wiarę w samą zdolność utworu do ustalania, wyrażania i przekazywania określonych znaczeń, idei i myśli. Kto miałby bowiem je wyrażać i przekazywać? Kto byłby za nie odpowiedzialny? Tracił również punkt oparcia sam tekst jako taki, pozbawiony sprecyzowanej instancji mówiącej i piszącej. Wszystkie te tradycyjne kategorie – autor, sens, celowa kompozycja, tekst – zawisły w próżni. Próby rehabilitacji autora i powoływania się na jego zapisane w utworze intencje wywoływały w tej sytuacji czy to drwiące wzruszenie ramion, czy to zarzut, iż rozwiązanie takie oznaczało unieruchomienie przekazu i procesu jego interpretacji, a także pobudzanego nią procesu pisania (*l'écriture; writing*). W oczach krytyków przekonanych o nieodwracalnej śmierci autora równało się to anachronicznemu odrodzeniu wiary w absolutny prymat autorskiej intencji i wykładni oraz w powrót do epoki Sainte-Beuve'a.

Jeszcze radykalniej ujmowali problem autora inni XX-wieczni rzecznicy „śmierci” instancji osobowych w literaturze i w języku. „Mówienie o mowie – poprzez literaturę, ale też inną drogą – prowadzi, zauważał Foucault, ku owemu zewnątrz, gdzie podmiot mówiący znika”. I stwierdzał dalej z zadyszczą rewelatora odkryć nie do przelicytowania: „Stajemy nad otchłanią, która długi czas była dla nas niewidoczna: byt języka jawi się tylko w zniknięciu podmiotu”⁴. Zdaniem Michała Pawła Markowskiego owe prowokujące gesty Foucaulta kierowały się przeciwko mniemaniom, że „istnieje we wnętrzu wypowiedzi ukryty sens, który należy odsłonić, uzewnętrznic” oraz „istnieje w świecie prawda, którą należy wyartykułować”⁵.

Foucault, prawdę mówiąc, nie tyle atakował podmiotowość jako taką, ile tę podmiotowość przypisywał pustce. Język, oznajmiał autor zbioru szkiców *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*:

„(...) nie jest już dyskursem ani komunikowaniem sensu, lecz wystawieniem surowego bytu języka, czystej, rozpostartej zewnętrżności; podmiot zaś, który mówi, jest już nie tyle władcą dyskursu (tym, kto go podtrzymuje, kto w nim twierdzi, osądza i niekiedy przedstawia siebie w stosownej formie gramatycznej), ile własnym nieistnieniem w pustce, z której bez wytnienia wydobywa się nieograniczony wylew języka (...). Podmiotem literatury (tym, kto w niej mówi, i tym, o kim ona mówi) byłby nie tyle język w swej pozytywności, ile pustka, w jakiej znajduje on swą przestrzeń, gdy wypowiada się w nagim mówię”⁶.

Gdyby twierdzenia te zastosować z racji ich ogólności do wypowiedzi samego Foucaulta, należałoby wówczas przyjąć, że jest on jako autor medium „pustki, z której bez wytnienia dobywa się nieograniczony wylew języka”, anonimowym „sączeniem się języka”, „bezsztatną plotką” i tak dalej⁷. Chociaż i przestanki, jakie przyjmował Foucault, i wnioski, jakie proponował, wydają się dziś dowolne (jeśli nie – wprost niedorzeczne), zastanawia niepokojąca asymetria, która umożliwiała formułowanie tego rodzaju

⁴ M. Foucault, *Mysł zewnątrz* [1966] [w:] idem, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, tłum. B. Banaś, Warszawa 1999, s. 175, 176.

⁵ *Anty-Hermes* [posłowie] [w:] M. Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Warszawa 2009, s. 356.

⁶ *Ibidem*, s. 174, 175.

⁷ *Ibidem*, s. 196.

twierdzeń bez próby konfrontacji ich z własną pozycją i własnym mówieniem. Niedorzeczność tytułu *La pensée du dehors* przejawia się na przykład w tezie szkicu, że może istnieć „myśl zewnętrzna” samoistnie, w oderwaniu od wnętrza, podczas gdy od stworzenia świata wiadomo, że są to pojęcia, które się wzajemnie implikują, i że likwidacja jednego powoduje, iż również drugie traci sens, podobnie jak nazwa ręka prawa bez lewej i vice versa.

Nie sposób w tym wypadku przeoczyć, że argumenty Foucaulta uderzają również bumerangiem w niego samego. Cóż innego czyni bowiem francuski pisarz, jeśli właśnie nie to, co sam z zapamiętaniem wyklina? Czy proklamowane zjawisko „zniknięcia podmiotu” nie stosuje się również do jego pisarskiej i autorskiej osoby? Kto zatem przemawia w imieniu Foucaulta? Czymże więcej są w efekcie jego deklaracje niż – zgodnie z jego własnymi regułami – emanacjami pustki? I czy pustka może obligować kogokolwiek do wiary w naukę wyznawcy i głosiciela pustki? Rzecz wymaga tedy krytycznego rozważenia kwestii, czy w ogóle – poza wymaganą pustką – istnieje ktoś, kto mówi w tekście artystycznym, i kim on jest w poszczególnych typach utworów, o ile podlegają one w tej dziedzinie zróżnicowaniu?

Prawdą jest, iż nie widać prostej odpowiedzi na to pytanie. Impas w sprawach autorstwa trwa do dzisiaj. Z jednej strony nie widać bowiem we współczesnej krytyce i teorii literatury jaśniejszych oznak, które wskazywałyby, że autor podźwignął się lub dźwiga z upadku i że istnieje nadzieja, iż z powrotem uda się skleić autorski rozbitą dżban. Toteż współczesny badacz nie waha się stwierdzić, iż „większość krytycznych kierunków, które wyłoniły się w XX wieku, degradowało autora do roli jedynie przypadkowego czynnika w literaturze”⁸.

Z drugiej strony pisarze, krytycy i badacze nieprzerwanie poszukują utraconego i spostonowanego autora. Powracają zatem do starych, rzekomo „sprawdzonych” modeli, albo też tak czy inaczej je odkurzają, upiększają i modyfikują. Bezpowrotnie upadł jednakże romantyczny mit autora, który byłby jedynym i ostatecznym źródłem wypowiedzi, tym, który, jak pisał w XIX wieku Norwid *W rzeczy o wolności słowa*, heroicznie „idzie w ciemność, by wydarł jej światło”; tym, kto:

„(...) wielkim samotnym losem,
Niesiony jest, gdzie Twórczość, więc blisko z Chaosem...
Dwoma ramionami w cieniu nieustannie godzi,
A ile? rozdarł, łyska coś, grzmi coś!! coś się rodzi”⁹
(XI, w. 49–52).

Na pytanie, co autor „rodzi”, krytyczny i nieufny wiek XX odpowiadał, że rodzi on przede wszystkim słowa, że jest, jak głosiły poetyckie awangardy w Polsce i gdzie

⁸ C. Gagliardi, *The problem of authorship in literary theory: deletions, resumptions and reviews*, „Estudos Avançados” 2011, nr 23 (73), s. 285.

⁹ C. Norwid, *Pisma wszystkie*, oprac. J. W. Gomulicki, t. 3, Warszawa 1971, s. 594–595. We wcześniejszych *Lekcjach o Juliuszu Słowackim* Norwid ujmował twórczość bardziej relatywnie, jako sumiennosc wobec źródeł, *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomulicki, t. 6, Warszawa 1971, s. 425. Wzorce biblijne, choć sprzecznie interpretowane, były tłem dla obu tych ujęć.

indziej, „słowiarzem”, „robotnikiem” lub „majstrem słowa”. Jednakże i takie wyjaśnienia nie oparły się krytyce i pesymizmowi. Wiek XX doszedł bowiem ostatecznie do negatywnej konkluzji, że autor w gruncie rzeczy niczego nie rodzi, ponieważ „rodzenie” jest biologiczno-witalistyczną metaforą, która z pisaniem czy „robieniem” literatury po prostu niewiele ma wspólnego.

Skoro jednakże autor biologicznie niczego nie rodził, a jedynie operował słowami i formami, które podsuwały mu język, tradycja literacka i praktykowane w społeczeństwie sposoby mówienia, to kolejny raz kruszył się mit o jego „wielkim samotnym losie” i prometejskiej „walce z chaosem”. Traciła na znaczeniu kwestia wpływu jego biografii i osobowości na dzieło. Na pierwszy plan wysuwały się natomiast sprawcze instancje ponadosobowe, które w ogóle umożliwiały pisanie. Podmiotową koncepcję autora w roli samodzielnego, osobowego źródła utworu wypierało, jak klarownie wykładali to zwłaszcza symboliści lub nadrealiści, wyobrażenie autora w roli medium i „nadawcy” przekazującego uprzednie, istniejące niezależnie od niego impulsy, archetypy, znaki, symbole lub akty mowy.

Co jednak począć z autorstwem w sytuacji, gdy akceptuje się pogląd, że tekst jest wiązką (mozaiką) cytatów, a jednocześnie kategoria osobowego autora nieźle prosperuje w praktyce? Jak uniknąć grożącej tu schizofrenii? Być może należałoby stwierdzić, że wiązce cytatów odpowiada grupa („wiązka”) ich autorów. Łatwo jednakże przekonać się, że rozwiązanie takie powoduje logiczny *regressus ad infinitum*. Każde autorstwo kolejnego tekstu sprowadzałoby się również do wiązki cytatów i nie widać na horyzoncie tamy, która zatrzymywałaby tę postępującą regresję. Trudno byłoby uwierzyć w tej sytuacji także zapewnieniu, że *Treny* od początku do końca wysnuł z siebie poeta Jan Kochanowski i że to on – zrozpaczony ojciec – je wypowiada. Podobnie należałoby wątpić, że słowa „Litwo! Ojczyzno moja!” należą w *Panu Tadeuszu* do Adama Mickiewicza, a powieść *Transatlantyk* napisał polski emigrant do Argentyny Witold Gombrowicz. Wątpliwe stałyby się takie instancje, jak podmiot liryczny, narrator, postać literacka, które trzeba by również uznać za cytaty, tyle tylko że z wyższej półki.

W radykalnej wykładni teorii intertekstowości głównym zajęciem hipotetycznego autora jest w najlepszym wypadku łączenie cytatów. Także zresztą i tę autorską sprawczość można by podać w wątpliwość. Można by argumentować, że sprawczym podmiotem łączenia (kompilacji, kolażu, montażu, składania i tak dalej) są w rzeczywistości normy literackie, które anonimowo i zza kulis regulują to, co ma być z czym w tekście zespolone albo czego łączyć nie należy. W zderzeniu z tą argumentacją kojarzone z twórczością pełne grozy zjawiska „wyprawy w ciemność”, „rozdzierania cieni”, „łyskania się” i „grzmotów” nie mają z pisarstwem i autorstwem wiele wspólnego.

Stanowią zaś efekty „poetyckiej meteorologii” (określenie Giambattisty Vica), które nawiązują do biblijnych obrazów stworzenia świata. Biblijny mit stworzenia okazuje się w rezultacie wzorcem tradycyjnych modeli autorstwa oraz stymulatorem dyskursów na ten temat. Związek tego mitu z powstawaniem literatury okazuje się jednak problematyczny. Prawdą jest to, że dewaluacja biblijnego mitu w jego romantycznej postaci skłania często

do redukcji podmiotowości i autorstwa w ogóle. To ostatnie rodzi z kolei *reductio ad absurdum*. Nasuwa bowiem nieodparty wniosek, że utwory piszą się same, a autorzy jedynie zrzęcznie dopisują do nich swoje własne nazwiska.

Kwestia, kto mówi i kto pisze, innymi słowy, kto formułuje i komunikuje określoną wypowiedź ustną lub pisaną, ma, rzecz jasna, węższy zakres niż problematyka autora w roli twórcy kojarzonego z biblijnym Stwórcą¹⁰. Problematyce autora twórca odpowiada brzmiące dziś staroświecko pojęcie dzieła literackiego czy, jak chciałby fenomenolog Roman Ingarden, „dzieła sztuki literackiej”. Tymczasem zagadnienie „kto mówi” i „kto pisze” wydaje się bardziej podstawowe. Domaga się ono przede wszystkim rozpoznania charakteru i własności instancji, która w mówieniu i mówieniem wytwarza określoną wypowiedź i przekształca ją ewentualnie w taki czy inny rodzaj tekstu¹¹.

Do kwestii tej odnoszą się uwagi Andrzeja Zieniewicza w książce *Obecność autora. Style rzeczywistości w sylwie współczesnej*, która tropi „sposoby uobecnienia się realnego sprawcy dzieła”¹². Zieniewicz formułuje aprioryczną tezę, że współczesną literaturę charakteryzuje „dyskurs wymagający obecności autora”¹³. Co rodzi taki wymóg obowiązujący współczesną literaturę? Dla Zieniewicza punktem odniesienia pozostaje w tej sprawie koncepcja *self'u* E. Goffmana, który przypisuje jążni zmysł reżyserski i teatralny. Nasuwają się tutaj jednakże dwa kłopotliwe pytania: czy owa „gra” jażni jest rzeczywistością ostateczną oraz czy ten, kto podejmuje grę, jest tożsamy z tym, kogo gra. Gdzie zatem przebiega granica między osobową rzeczywistością i grą, między rolą i maską z jednej strony a osobowością z drugiej; między zdeterminowaną, impulsywną nieświadomością a reżyserią i skalkulowaną manipulacją; między serio i spektaklem?

Utożsamienie osobowości z grą powoduje zawieszenie i wyłączenie tej pierwszej oraz usprawiedliwia wykluczenie autora. Gra jest bowiem aranżacją ze względu na określoną sytuację, konwencję i gatunek wypowiedzi oraz zamierzony efekt. Towarzyszy jej w rezultacie uchylenie bezpośredniej, egzystencjalnej, etycznej i prawnej odpowiedzialności za komunikat (*sens*) literacki. Rygory spójności i prawdziwości komunikatu tego typu rządzą się zupełnie inną logiką niż ta, która pojawia się w asertywnych tekstach sądowych, poznawczych czy potocznych. Dozwalają na licencje i przekształcenia figuralne. Taki właśnie umowny, licencyjny i figuralny charakter mają poruszające wyznania podmiotu lirycznego w znanym wierszu Tadeusza Różewicza *Lament*:

„Mam lat dwadzieścia
Jestem mordercą

¹⁰ Tak właśnie szeroko rozumie się tutaj określenie, kto mówi.

¹¹ Konieczne jest rozgraniczenie pojęć „wypowiedź” i „tekst”. Otóż przyjmuję tutaj, że tekst w odróżnieniu od wypowiedzi ma charakter pisany (rzeczowy). W rozumieniu takim każdy tekst jest wypowiedzią, ale nie każda wypowiedź jest tekstem. W istocie rzecz jest skomplikowana, ponieważ formowanie tekstu nie zakłada bynajmniej uprzedniej, fizycznej egzystencji wypowiedzi, dajmy na to, ustnej, a pogląd, że tekst pisany jako taki jest jedynie i wyłącznie pasywną i mechaniczną transkrypcją uprzednich, fizycznych znaków języka mówionego (artykułowanego) i wypowiedzi w tym języku, jest jawnie fałszywy. Konsekwencją powyższych ustaleń musi być szerokie rozumienie wypowiedzi jako nie tylko i nie zawsze tego, co się fizycznie artykułuje („mówi”), lecz także jako tego, co ktoś myśli (przeżywa) i co w ten czy inny sposób wyraża, uzewnętrznia i komunikuje.

¹² A. Zieniewicz, *Obecność autora*, Warszawa 2001, s. 13.

¹³ *Ibidem*, s. 40.

Jestem narzędziem
Tak ślepy jak miecz
W dłoni kata
Zamordowałem człowieka
I czerwonymi palcami
Gładziłem białe piersi kobiet¹⁴.

Niniejsze stanowisko wynika zapewne z krytycznej oceny koncepcji Goffmana oraz tych badaczy, którzy pochopnie identyfikują autoprezentację z autorską osobowością. Otóż autoprezentacja bywa z natury rzeczy sytuacyjna – dokonuje się jej przed kimś i ze względu na lub dla kogoś. Zawiera ona w konsekwencji elementy kalkulacji i gry – podczas gdy na osobowość składają się cechy stosunkowo trwałe, do pewnego stopnia inwariantne. Postawienie akcentu wyłącznie na grę daje w efekcie obraz jednowymiarowy, w którym nie pojawia się ani opór, ani bunt, ani egzystencjalna alternatywa, a występują jedynie, jak słusznie określa to Zieniewicz, „potknięcia”¹⁵.

Wyjściem z impasu wydaje się, na przekór omówionym wcześniej tendencjom likwidatorskim, kategoria podmiotu autorskiego¹⁶, który jest kreacją tekstową, a jednocześnie pozostaje w znaczącej relacji do realnego, pozatekstowego *homo loquens*. Ta ostatnia instancja kształtuje – przy założeniu, że tekst nie jest niczym oraz że sam siebie nie stworzył – stosunek sprawstwa, bez względu na to, czy dany tekst jest oryginalny, czy stanowi naśladowanie czyjeś tekst, zapożyczenie (plagiat), stylizację, parodię czy choćby wiązkę cytatów. W tym ostatnim wypadku – stanowiącym, zdawałoby się, rozstrzygający argument przeciwko istnieniu i obecności autora – w rolę *homo loquens* wchodzi ten, kto posługuje się cudzą mową, ten, kto dokonuje wyboru i montażu cytatów.

Należy mieć na względzie to, iż sprawstwo *homo loquens* realizuje się w mowie i za sprawą mowy; pozostaje ono w określonej relacji do konwencji językowych, stylistycznych, gatunkowych, charakterologicznych czy fabularnych. Wynika ono z wyborów dokonywanych przez *homo loquens* oraz przyjętych strategii słownych i kompozycyjnych, a nie ze sztywnych, przyczynowo-skutkowych determinacji. Dzięki temu podmiot ów może występować zarówno jako twór auktorialny lub homofoniczny, jak i stosować rozmaite inne formy uobecniania się w utworze lub, przeciwnie, ukrywania się w nim.

Pełniona przez tekst funkcja komunikatu powoduje, że podmiot autorski tyleż wywodzi się z *homo loquens*, ile podlega oddziaływaniu ze strony odbiorcy oraz sam też określa się względem niego i na niego oddziałuje¹⁷. Podlega też w trakcie lektury rekonstrukcji i interpretacji.

¹⁴ T. Różewicz, *Lament* [w:] idem, *Niepokój*. Wybór wierszy, Warszawa 1995, s. 9–10.

¹⁵ Ibidem, s. 45.

¹⁶ Intencją tego terminu jest ograniczenie polisemii, którą współcześnie charakteryzuje się termin autor. Konstatuje tę polisemię również w języku niemieckim Uwe Japp, *Der Ort des Autors in der Ordnung des Diskurses* [w:] J. Fohrmann, H. Müller (Hgs), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main 1988, s. 223–234.

¹⁷ Zob. S. Railton, *Authorship and Audience: Literary Performance in the American Renaissance*, Princeton 1991, s. 5. Autor rozprawy wskazuje na przykład J.F. Coopera zawdzięczającego błyskotliwy sukces u czytelników na początku swej kariery pisarskiej odejściu od wzorów brytyjskich i dostosowaniu się do oczekiwań odbiorców amerykańskich.

Podmiot autorski istnieje zatem wielorako. Zakłada istnienie *homo loquens*, który stanowi jego materialną, semiotyczną, literacką i znaczeniową przesłankę oraz bazę, nawiązuje relacje dialogowe z innymi składnikami tekstu, a także daje się z tekstu utworu wyczytać i/lub wyinterpretować. Utwór byłby bowiem czymś niemożliwym i niepojętym, gdyby wyłączyć z niego instancję mówiącą (piszącą) bądź radykalnie wyłączyć go z rzeczywistości pozatekstowej. Wyłączenie takie cofałoby refleksję o literaturze do epoki wiary w samoródtwo i *creatio ex nihilo*. Toteż podmiot autorski sytuuje się z natury rzeczy na styku realności tekstowej i pozatekstowej. Obie te realności łączy ze sobą. Tworzy niejako byt dwuplanowy i dwujęzyczny. Reprezentuje poetykę w działalności *homo loquens* i w sferze szeroko pojętego *humanum*, a antropologię – w poetyce.

Podmiotowi temu przypisywano rozmaite, nierzadko sprzeczne właściwości. Powodem jest to, że jego usytuowanie i właściwości (maski, sposoby mówienia) są zmienne i relatywne, słowem, historyczne, a nie aprioryczne i niezmiennie. Rozstrzyga o nich w ostatniej instancji historyczna kultura literacka. Przypisanie każdej wypowiedzi identycznie ukształtowanego podmiotu miałyby się z praktyką i doświadczeniem czytelniczym. Zaprzeczałoby takiemu postępowaniu istnienie wypowiedzi wtórnych, niezamierzonych, niechcianych, wymuszonych, nieświadomych, mechanicznych, wynikających z przeżyć, urazowych itd. Zaprzeczałoby mu także istnienie cudzej mowy, dialogu, stylizacji, parodii czy ironii. Wyolbrzymienie tożsamości podmiotu i zastąpienie nią różnic powodowałyby ostatecznie zanegowanie samej podmiotowości wypowiedzi i autorstwa w ogóle. Wyolbrzymienie takie, paradoksalnie, bywa jednakże samo w sobie jedną z emfatycznych form podmiotowości, jej manifestacją i znakiem.

Z poglądem o jedności i niezmienności podmiotu odautorskiego wiązały się – złudne zresztą – nadzieje na ugruntowanie jedności samego utworu oraz nomotetyczności domeny tekstów i literatury. Podmiot – uniwersalna, jak wierzono, instancja osobowa, a zarazem elastyczna subiektywność – nobilitował i cementował tekst jako znaczącą całość. Nadawał mu jednocześnie rysy indywidualizujące i czynił rozpoznawalnym w powodzi innych wystąpień. Uchodził za formę osobistej, wręcz intymnej wypowiedzi autora, gwarantującego jej spójność, przejrzystość i czytelność¹⁸.

Pogląd taki usprawiedliwiał nobilitację i kanonizację literatury. Przenikał też w sferę myślenia potocznego. Tę centralną, ogniskującą oraz integrującą pozycję podmiotu uzasadniała myśl, że każdy wypowiedziany fragment tekstu odsyła do wypowiadającego ów fragment i w jego „ja” znajduje on swoje ostateczne źródło, uprawnienie, sens i umocowanie. To, że coś w ogóle zostało wypowiedziane, i to, co konkretnie zostało wypowiedziane, ma w tym „ja” zahaczenie i punkt zborny. Świadomość konstrukcyjnej

¹⁸ Zob. P.J. McCormick, *Fictional Selves and Virtual Persons* [w:] *Fictions, Philosophies, and the Problems of Poetics*, Ithaca 1988, s. 220–55; M. Ramsden, *Literary Manifestations of the Self: Their Forms and Functions in Modern French Factual and Fictional Documentary Works* [w:] *Literary Representations of the Self*, „Forum for Modern Language Studies”, XXVI nr 3 (July), 1990, s. 193–203. Bez inicjatywy wystawienia i warunkujących to wystawienie impulsów intelektualnych ulokowanych w podmiocie odautorskim tekst i świat przedstawiony w ogóle by nie zaistniały. Nawet gdyby zgodzić się, że wystawienie otwiera jedynie rzeczywistość uprzednią w stosunku do siebie, to i tak nie pojawiłaby się ona w formie dzieła bez niego.

umowności podmiotu autorskiego i jego związek z *homo loquens* zachwiały jednakże tą zdroworozsądkową, pozornie oczywistą interpretacją. Ukazały go jako uczestnika konwencjonalnych gier literackich, cechujących się względną autonomią, różnorodnością i operujących zmiennymi, często nieprzewidywalnymi regułami. Rzecz jednak w tym, że samo uformowanie i wybór konwencji, podobnie jak ich rozbitcie i/lub nadanie im znamion nieprzewidywalności zakłada bytowe istnienie sprawcy autora, różnego od samych proponowanych rozwiązań. Tego właśnie zwolennicy tezy o „śmierci autora” – urzeczeni prostotą i łatwością mechanicznych rozstrzygnięć, które eliminują trudne problemy zamiast je rozwiązywać – zazwyczaj nie uwzględniają.

II. Podmiot autorski a Ja Gyubala Wahazara

Motto:

*Es zahlt sich teuer, zur Macht zu kommen: die Macht verdummt...*¹⁹

Praktyka literacka, rzecz jasna, komplikowała teoretyczne modele autorstwa, zmierzające z natury rzeczy do jasności i przejrzystości. Było tak wówczas, gdy utwór – na przykład dramat – zawierał kompozycyjnie i semantycznie wyodrębnione, antropomorficzne oraz intencjonalnie samodzielne postacie, które reprezentowały ludzkie indywidua i z tego tytułu wypowiadały się niejako we własnym imieniu i na własny rachunek. Nie sposób było przyjąć, że Jan Karol Maciej Wścieklica, Tumor Mózgowicz lub Gyubal Wahazar, tytułowe postacie z dramatów Witkacego, stanowią jego fikcyjne maski i głoszą jego poglądy, przekładalne wprost na wyznania, deklaracje lub konstatacje samego pisarza, porównywalne z jego wypowiedziami teoretycznymi lub publicystycznymi oraz usytuowane na tym samym poziomie językowym i znaczeniowym²⁰.

Jeszcze trudniej było wykazać, że maskę tego rodzaju stanowiło widmo Anastazji Nibek ze sztuki *W małym dworku* lub Mumia z *Pragmatystów*. Antropoidalność tych postaci była nie tylko cząstkowa, lecz także wewnętrznie sprzeczna (niemożliwa, nieprawdopodobna, wręcz absurdalna). Anastazja i Mumia ucieleśniały niektóre cechy oraz realizowały fabularnie pewne funkcje istot żywych, choć obie postacie, formalnie rzecz biorąc, należały do świata zmarłych. W pewnej mierze była to zresztą sytuacja zwyczajna dla dramatów Witkacego, gdzie obowiązywała logika „czystej formy” i przewrotnej, zaskakującej lub szokującej gry literackiej oraz gdzie zasady powszedniego, prawdopodobnego doświadczenia życiowego i realizmu artystycznego nie miały zastosowania. Immanentna, paradoksalna i nieprzewidywalna logika artystyczna zrywała tu ostatecznie z przewidywalną logiką mimetyczną i, co więcej, czyniła ją obiektem kpiny, stylizowanego pastiszu i parodii. Mimetyzm obnażał w ten sposób swą groteskową umowność literacką. Okazywał się naiwny i nieprzydatny w konfrontacji z apokaliptycznymi – znanymi

¹⁹ F. Nietzsche, *Die Götzen-Dämmerung, Werke in drei Bänden*, München 1954, Band 2, s. 983.

²⁰ Nie wyklucza to okolicznościowego wkomponowania poglądów Witkacego w wypowiedzi postaci – często skrajnie różnych – i posługiwania się nimi jako składnikami świata przedstawionego.

Witkacemu z autopsji – doświadczeniami pierwszej wojny światowej i rewolucji rosyjskiej z 1917 roku.

Postacie te, wyróżnione w tekście dramatów Witkacego antroponimami lub nazwami znaczącymi o funkcji antroponimów, tworzyły byty fikcyjne i byty znaczeniowo niezależne w stosunku do poglądów i wypowiedzi podmiotu autorskiego zawartych w tytule, spisie osób działających i didaskaliach. Czy jednak niezależne w sposób bezwzględny? To prawda, postacie owe były pisarskim dziełem Witkacego. Stanowiły dramatyczno-fabularne jednostki kompozycyjne i znaczeniowe, które dramatopisarz stworzył i za których pośrednictwem się wypowiadał, jednakże do podmiotu autorskiego dawały się odnieść tylko w sposób pośredni, właśnie jako odrębne, względnie samodzielne całości kompozycyjne, uwikłane w fabularne oraz dialogowe relacje z analogicznymi całościami. Stanowiły swoiście zorganizowaną, uprzedmiotowioną i quasi-przytoczoną formę wypowiedzi podmiotu odautorskiego, różną od tytułu, motto, dedykacji, didaskaliów czy spisu charakterów, usytuowaną na innym poziomie językowo-znaczeniowym i odniesioną do innej rzeczywistości niż przywołane parateksty.

Oto jedna z wypowiedzi Gyubala Wahazara skierowana do Fletrycego Dymonta (postać literata) w pierwszym akcie sztuki *Gyubal Wahazar, czyli na przełęczach bezsensu* (1921), którą Witkacy nazwał „nieeuklidesowym dramatem w czterech aktach”:

„WAHAZAR łagodniej

Więc milcz i słuchaj. Widzę, że jesteś dość inteligentny. (do wszystkich) Poświęcam się dla was. Nikt z was ocenić tego nie potrafi i tego od was nie żądam. Wiem, że mówicie o mnie rzeczy potworne. Nie chcę o tym nic wiedzieć. Nie mam donosicieli i mieć nie będę, tak samo jak nie mam ministrów. Jestem sam jak Bóg. Sam wszystkim rządzę i za to wszystko odpowiadam, i to tylko przed sobą samym. Mogę się skazać na śmierć, jak przyjdzie mi ochota – jeśli uznaję definitywnie, że się myślę. Nie mam ministrów – w tym jest moja wielkość. Jestem jeden, samotny duch – jak para w maszynie, jak elektryczna energia w baterii (...).”²¹

Wypowiedź Wahazara kieruje się ku rzeczywistości przedstawionej, której zresztą sama jest składnikiem, która ją zakłada i którą ona również zakłada i zarazem „wymyśla”, kształtuje i powołuje do istnienia. Tę rzeczywistość ewokuje na przykład przypisanie wypowiedzi antropoidalnej postaci, jaką jest „tytan” i „tyran” Wahazar, mimo rzucającej się w oczy i rozmyślnie podkreślonej w utworze fantastyczności wyglądu zewnętrznego, sposobu zachowania, decyzji, reakcji, losów. O antropoidalnym kroju tytułowego bohatera świadczy przede wszystkim wyeksponowanie w przytoczonej wypowiedzi podmiotowego „ja” Wahazara, które odsyła do postaci, wyraża mówiącego oraz staje się obiektem dokonywanej przez niego autoprezentacji i autocharakterystyki („Poświęcam się dla was”, „Jestem sam jak Bóg. Sam wszystkim rządzę i za wszystko odpowiadam, i to tylko przed sobą samym”, „Jestem jeden, samotny duch – jak para w maszynie, jak elektryczna energia”).

Forma, treść i funkcje wewnątrz rzeczywistości przedstawionej pozwalają wstępnie zaliczyć wypowiedź Wahazara do kategorii wypowiedzi na pozór rzeczowo umotywowanych

²¹ S.I. Witkiewicz, *Dramaty II*, oprac. J. Degler, Warszawa 1998, s. 216–217.

czy też nawet pod pewnymi względami prawdopodobnych. Przylega ona do charakteru postaci mówiącej, odgrywanej przez nią roli w świecie przedstawionym i konkretnych okoliczności, w jakich zabiera ona głos. Stanowi wypowiedź, jak wynika z utworu, indywiduum obdarzonego samodzielnym istnieniem, świadomością, zdolnością refleksji i autorefleksji, sprawnością mówienia i reagowania na okoliczności. Odzwierciedla osobowość, władczą pozycję i funkcję bohatera w świecie przedstawionym, gdzie Wahazar występuje jako charyzmatyczny tyran i okrutnik, którego „szlachetnym” celem jest uszczęśliwić poddanych: stworzyć „nowych ludzi” i „nowe życie”, i który dysponuje zarazem nieograniczoną władzą nad otoczeniem. O losach Wahazara, przypomnijmy treść sztuki, decyduje jednakże na poły groteskowy fakt, że jego absolutna władza zależy od wydolności emanujących energią gruczołów, które stanowią „pięć Achillesową”: słaby punkt tyрана i tyranii, zależnych koniec końców od kaprysu biologii i od możliwości medycyny.

Gdzie zatem w powyższej wypowiedzi uobecnia się autor, skoro fikcyjne „ja” Wahazara jest zdecydowanie różne od biograficznego oraz od autorskiego „ja” Witkacego i skoro przytoczona uprzednio wypowiedź wyraża jedynie fikcyjną postać utworu, a nie samego dramaturga? Czy Wahazar wypowiada się wyłącznie we własnym imieniu i na własny rachunek, jako twór wprawdzie fikcyjny, lecz bytowo (konceptualnie) i tekstowo autonomiczny, natomiast dramaturg albo występuje w roli jego suflera lub stenografa, albo też w ogóle usuwa się ze sceny?

Wydaje się, że na trop autora naprowadza nas mimo wspomnianych wątpliwości, które dotyczą jego obecności, wiele różnych oznak. Należy do nich przede wszystkim to, że i postać Wahazara, i jego wypowiedzi, i fabularne zachowania należą w całości do określonego tekstu opatrzonego nazwiskiem autora, tytułem, mottem, tekstu o konkretnej budowie, w którym występują liczne inne sygnały wskazujące, że obcujemy z utworem artystycznym, mianowicie z groteskowym dramatem przeznaczonym do wystawienia na scenie, który spełnia konwencjonalne, literackie i teatralne wymogi stawiane tego rodzaju utworom. Elementy fantastyki, groteski, nieprawdopodobieństwa i szarującej przesady informują o literacko umownym charakterze utworu.

Gyubal Wahazar jest rozpoznawany jako autorski tekst dramatyczny za pośrednictwem przywołania określonych motywów, konwencji i tradycji, które wchłania i aktywizuje – utwierdza, konserwuje lub przekształca. Sygnalizuje autorstwo zarówno sytuację społeczną, biograficzną i kulturalną, w jakiej utwór historycznie powstawał i funkcjonował, jak i tekstowymi własnościami, które określają jego gatunkową tożsamość na tle i w stosunku do innych tekstów Witkacego, epoki i tradycji. Sygnalizuje tę tożsamość utworu na przykład podziałem na akty, epizody, listą postaci – aktorów, grafiką, która wyróżnia nazwiska postaci majuskułą, didaskalia – kursywą, repliki – wersalikami itd. W analogiczny sposób, chociaż innymi wskaźnikami (głównie językowymi i treściowymi), określa gatunkową, tematyczno-treściową i autorską indywidualność tekstu. W utworze

Witkacego takim elementarnym sygnałem indywidualizacji jest chociażby stylistyczny, za-barwiony parodią, aluzyjny egzotyzm tytułowego antroponimu: „Gyubal Wahazar”²².

Istnienie podmiotu autorskiego jest w tej sytuacji poniekąd wiedzą ekstrapolowaną oraz interpolowaną w stosunku do danego utworu, osadzonego w znanej kulturze literackiej i teatralnej, umożliwiającą jego kierunkowy odbiór. Sankcjonuje je w sposób bezsporny kontekst historycznoliteracki, a zwłaszcza wypowiedzi programowe i autokomentarze danego *homo loquens*, w wypadku Witkacego, jak wiadomo, wyjątkowo bogate, szczegółowe i instruktywne. Istnienie to, warto podkreślić, zakłada już samo wyrażenie „dramat Witkacego”, które identyfikuje dramat jako „czyjś”. Toteż o „śmierci autora” i nieobecności podmiotu autorskiego można by tu mówić jedynie wtedy – i tylko wtedy – gdyby udało się bezspornie dowieść, że utwór powstał samorodnie, sam z siebie, poza ludzką świadomością, wolą i *praxis*. Byłby to również dowód na wszechobecność absurdu.

Argumentacja ta nie wystarcza jednak, gdyż nie pokazuje, jak odróżniać podmiot autorski i *homo loquens* od autora pojętego biograficznie, jako psychofizyczna instancja sprawcza wobec utworu, oraz w jaki sposób identyfikować ów podmiot w tekście utworu. Te dwie kwestie są bez wątpienia najważniejsze i jednocześnie najtrudniejsze. Trudność polega zaś na tym, że podmiot autorski w dramacie (dramatopisarz) – inaczej niż to bywa niekiedy w liryce lub epice – jest dany w zasadzie pośrednio, za sprawą wyodrębnionych w formie *oratio recta* wypowiedzi postaci, które z założenia reprezentują tożsamość oraz sposób egzystowania „kogoś innego” niż ów podmiot. Tymczasem bezpośrednio, wydzielone kompozycyjnie i semantycznie, przekazywane przez dramatyczne parateksty sygnały obecności tego podmiotu są zazwyczaj schematyczne, powtarzalne i znaczeniowo ubogie²³.

Pozwala to niekiedy wątpić o istnieniu podmiotu autorskiego w ogóle, a w każdym razie czyni jego egzystencję zawieszoną, domyślną, rekonstruowaną w odbiorze, a zatem współzależną od odbiorcy, okoliczności odbioru i kierunku interpretacji. Z tej właśnie przyczyny byt tego podmiotu pozostaje z konieczności niedomknięty, projekcyjny, hipotetyczny i problematyczny. Pytanie, jak ów byt lokalizować i rozpoznawać, wydaje się zasadnicze. Motywuje je sama materia, o którą pytanie to pyta. Stanowi ona wewnętrzny, interrogatywny i sensotwórczy składnik tego bytu. Decyduje o jego podmiotowej naturze. Jednoznaczne, domykające odpowiedzi zazwyczaj charakteryzują samego odbiorcę

²² Zawiera on również elementy znaczące, które przekazują słowa „Waha-” i „-zar”. Czynią one aluzję do „wahać się” i do „car”. Całość można odczytać jako nazwisko znaczące: „car, który się waha” lub „car, który się zawahał”. Istotnie, groteskowe momenty załamania i niezdecydowania odgrywają ważną rolę w dramatycznej historii tej postaci, która ukazuje przejście od hipertozsamości do jej całkowitej, samounicestwiającej utraty. Tę utratę tożsamości wyrażają w IV akcie słowa Wahazara: „Faktem jest, że jest to najdziwniejsza chwila w moim życiu: nie wiem, kim jestem”, *Dramaty II*, s. 275. „Sflaczałego” Wahazara, jak wiadomo, morduje we wspomnianej scenie Morbidetto, a władzę przejmuje Ojciec Ungnenty (Nieugięty?). Podobne wahania cechują również Jana Karola Macieja Wścieklicę (Wahazar i Wścieklica mają zresztą wiele cech wspólnych i uosabiają podobny dramatyczny typ charakterologiczny), aczkolwiek finał dramatu sugeruje konsolidację postaci. Dyskursy na temat ekstremów w sferze osobowości i tożsamości kształtują główne nurty artystycznej, tragicomicznej oraz groteskowej antropologii Witkacego.

²³ Nasilają się one wraz z nasyceniem utworu elementami autobiograficznymi.

i specyficzny typ odbioru, mniej zaś podmiot autorski, który – jeśli podlega stawianiu się, rozwojowi oraz zachowuje aktywność – jest i nawet musi pozostać artystycznie problematyczny i niedomknięty. Musi – czy raczej powinien – być otwarty na indagację, zachęcać do nich bądź wręcz, jak dzieje się to zwykle w dramatach Witkacego, prowokować je, nie stronić w razie potrzeby od skandalu.

W tekście *Gyubala Wahazara* podmiot autorski uobecnia się w pierwszym rzędzie za pośrednictwem oznak, które nadają wypowiedziom i reakcjom Wahazara charakter literacko umowny, wystylizowany na fantastykę, figuralny, groteskowo zagęszczony i wyjaskrawiony, częstokroć niedorzeczny. Dramatyczno-teatralna umowność (hiperbolizacja) dotyczy na przykład owej piany u Wahazara, która „leje się z pyska przy lada sposobności” i która odrealnia tę postać, a jednocześnie nadaje jej rysy groteskowego komizmu, zwłaszcza na tle przyznanej Wahazarowi władzy życia i śmierci, jaką tyran bez troski i lekką ręką szafuje. Inną oznaką umowności i wystylizowania jest surrealistyczny, egotyczny ekshibicjonizm Wahazara. Przejawia się on w koncentracji na własnej osobie i podkreślaniu wyjątkowości własnego „ja” oraz – dla przeciwwagi – w demonstrowaniu pogardy dla otoczenia, którą sugestywnie uzmysławiają w utworze kunsztowne wyzwiska Wahazara wobec zgromadzonych w poczekalni petentów. Takim zagęszczeniem fabularnym jest też rola absolutnego władcy, który charyzmą uzasadnia terror i tortury, a jednocześnie, jak oświadcza, obywa się bez ministrów i donosicieli, a w sprawowaniu władzy „jest sam jak Bóg”.

Wskaźnik literackości tworzy też warstwa aluzji i asocjacji historycznoliterackich, którymi emanuje postać Wahazara. Sprawiają one, że bohater jest pewnego rodzaju kompilacją różnorodnych fabuł i narracji zaludniających przestrzeń literacką. Wahazar łączy rysy demonicznych władców z historiografii rzymskiej, typu Nerona i Kaliguli, historycznych udramatyzowanych kronik Szekspira, *Kordiana* i *Króla Duchy* Słowackiego, Ramzesa z powieści Prusa *Faraon*, rosyjskich carów Iwana Groźnego i Piotra I, Dżyngis-chana, Konrada z *Wielkiej Improwizacji*, rozłamanego wewnątrz bohatera bajronicznego, Napoleona i tak dalej. Nagromadzenie negatywnych cech zamienia demonizm tytułowej postaci w groteskową zabawę.

Komponenty, które kształtują postać Wahazara – zresztą dotyczy to również pozostałych bohaterów i w ogóle fantastycznej, „nieeuklidesowej” fabuły dramatu – nie tworzą, co zresztą wprost sugerują tytuł i podtytuł utworu, odwzorowania realistycznie pojętej rzeczywistości pozaliterackiej. Nie dają się też w pełni wywieść z autorskiej fantazji Witkacego, ponieważ odwołują się do kręgu „wspólnych percepcji i doświadczeń” autora z odbiorcami i do tradycji literackiej. Nie dają się również uzasadnić w całości logiką konstrukcyjną postaci, fabuły i świata przedstawionego. Są także czymś więcej niż samym tylko zmyśleniem. Potwierdzają to „uwspółcześniające” aluzje do rzeczywistych stosunków politycznych i społecznych. Wykraczają w ten sposób poza wewnętrzną, fikcyjną logikę świata przedstawionego, to jest poza obraz kultu genialnej, charyzmatycznej, lecz biologicznie zdanej na kapryśne „gruczoły”, jednostki. Wykraczają poza logikę reformatorskiej władzy, której celem jest uszczęśliwienie ludzkości i która w tym celu

postępuje się tyranią oraz przewrotną dewizą, że „nowych ludzi można tylko stworzyć niszcząc”²⁴.

Otóż literacka umowność, zagęszczenia znaczeniowe, figuralne przesunięcia, hiperbolizacje, fantastyka, groteskowe wyjaskrawienia, skróty dramaturgiczne i tym podobne chwytły tworzą specyficzną rzeczywistość artystyczną, nieredukowalną wprost do żadnej innej. Kształtują **nadwartość**, która daje się odnieść bezpośrednio jedynie do realnego *homo loquens*, uobecniającego się w utworze za sprawą podmiotu autorskiego wcielonego w ogół postaci dramatycznych²⁵. Tłumaczą się w relacji do jego pisarskich i scenicznych prerogatyw, umiejętności, uzdolnień, kompetencji i aktywności, na tle określonej sytuacji historycznej, w konfrontacji z ówczesną estetyką, sztuką pisarską, dramaturgią i aspiracjami artystycznymi. Lokalizują utwór w intersubiektywnej przestrzeni literackiej, dramaturgicznej, kulturalnej i historycznej oraz orientują go w niej za pośrednictwem nadanych mu cech i jakości stylowych fantastycznej groteski.

Nadwartość ta jednakże spełnia w utworze specyficzne funkcje estetyczne, konstrukcyjne i operacyjne. Oto niektóre z nich. Zawiesza ona na przykład ukierunkowaną na realne efekty wewnętrzną pragmatykę (akty mowy i działania) świata przedstawionego²⁶. Zamienia ją w obiekt percepcji estetycznej. Transformuje akty mowy i działania spełniane w tym świecie w multimedialne (realizowane mową, gestami, pozą, kostiumem, scenografią i innymi środkami) obrazy takich aktów i działań. Powoduje w konsekwencji – dzięki wyłączeniu ich z realnych, linearnych, nieodwracalnych i jednorazowych sekwencji zdarzeniowych – radykalną przemianę ich statusu bytowego i potencjału znaczeniowego. Przemiana ta zmierza w kierunku semiotyzacji i paradygmatyzacji elementów dialogu i fabuły, innymi słowy, zmierza do przypisania im funkcji znakowej oraz określonej reprezentatywności i ogólności²⁷.

Fabularne wydarzenia – oprócz tego, że „sq” umownie takimi wydarzeniami w świecie, który przedstawia dramat Witkacego, i oprócz tego, że podlegają specyficznej logice tego świata z pogranicza realności i fantastyki – stają się w rezultacie znakami nieoznaczonego zbioru innych, podobnych i możliwych wydarzeń, a akty mowy stają się z kolei – jako kompleksy znakowe – reprezentacjami i uogólnieniami takich aktów. Stanowią nośniki znaczeń, które podlegają uwspółcześnieniu i skonkretyzowaniu w recepcji utworu oraz twórczości jego autora, w historycznym procesie reinterpretacji obu.

Ta przemiana fabularności w znaki, warto zauważyć, umożliwia zarazem przełknięcie dramatu Witkacego w różnicowane wewnętrznie, dynamiczne i dialogowe uniwersum dyskursów międzykulturowych: artystycznych, filozoficznych, historycznych, politycznych,

²⁴ S.I. Witkiewicz, *Dramaty II*, Warszawa 1998, s. 217.

²⁵ Odniesienia pośrednie mogą, rzecz jasna, sięgać szerzej i głębiej: w sferę estetyki i kultury literacko-dramaturgicznej epoki.

²⁶ Jeśli Wahazar zwraca się do Fletrycego: „Więc milcz i słuchaj”, to wypowiedź ta (imperatywny akt mowy) ma nakazać Fletrycemu milczenie i słuchanie.

²⁷ Warto zaznaczyć, że reprezentatywność nie dotyczy w tym wypadku, jak dzieje się to w estetyce realizmu, rzeczywistości pozaliterackiej, lecz stanowi o transcendowaniu utworu poza utwór, w przestrzeń dyskursu interkulturowego. Gdyby taka możliwość nie istniała, tekst artystyczny byłby niewyrażalny i niekomunikowalny.

naukowych czy też religijnych oraz osadzenie go w nich. Umożliwia tedy różnorodne, nieskończone parafrazy, transakcentacje i hybrydyzacje w tymże otwartym i powszechnie dostępnym uniwersum dyskursów, a w rezultacie urozmaica, wzbogaca i przedłuża „życie” utworu.

Dyskursy te byłyby jednak zupełnie niepojęte, niedorzeczne i nieistotne, gdyby odjąc im aspekt antropogenetyczny i antropotwórczy. Przejawia się on przede wszystkim, ogólnie biorąc, w zapytywaniu o sens ludzkiej egzystencji oraz o sens konkretnych form, w jakie się ona artystycznie wciela i w jakich się urzeczywistnia. W *Gyubalu Wahazarze* indagacji artystycznej podlega przede wszystkim egzystencja, która identyfikuje się bądź to z posiadaniem i sprawowaniem władzy, bądź to z uległością i poddaństwem wobec niej. Ten kierunek interpretacji dramatu podpowiada jego dwuznaczne, ironiczne niemieckie motto *Es ist doch teuer zur Macht zu kommen – die Macht verdummt* (Zdobycie władzy kosztuje – władza ogłupia), pochodzące z rozprawy Fryderyka Nietzschego *Die Götzen-Dämmerung* (*Zmierzch bożyszcz*, 1888). Toteż personalnie i fabularnie dyskurs dramatyczny ogniskuje się w postaci Wahazara, który jako tytan i tyran doświadcza nieograniczonego wywyższenia w dziedzinie, jaką stanowi władza absolutna, i równie ponizającego upadku, jaki wynika z cielesnej kruchości „poszczególnego istnienia” (termin Witkacego) oraz uczucia bezsensu związanego ze sprawowaniem władzy absolutnej, która pozostaje jednocześnie absolutnie relatywna czy to w egotycznie kapryśnym, czy to w śmiertelnie skończonym wymiarze jednostkowego losu.

Konstrukcja losu i wypowiedzi postaci tytułowej *Gyubala Wahazara* podlegają tedy w dyskursie międzykulturowym translacji i konwersji na przedmiotowe, zobiektywizowane wypowiedzi o samej tej postaci i jej losach, słowem, na wypowiedzi o problematyce, którą postać i jej los wyrażają i komunikują w dialogowo-fabularnym języku dramatu. Dotyczy to zresztą konwersji Wahazara jako całości²⁸. Jednakże postać tytułowa – podobnie jak cały dramat Witkacego – wyraża (implikuje) również w sposób pośredni określone stanowisko znaczeniowe podmiotu autorskiego i samego *homo loquens*²⁹. Rysuje się

²⁸ Oto przykład takiej konwersji, którą referuje wydawca i badacz Witkacego: „*Gyubal Wahazar* to – obok Szewców – najbardziej polityczna sztuka Witkacego, przenikliwe ukazująca zwyrodnienia władzy dyktatorskiej opartej na bezwzględny terrorze. Postać Wahazara uosabia cechy wszystkich znanych tyranów, a sposób sprawowania przezeń władzy to niemal prorocza wizja XX-wiecznych systemów totalitarnych. Cenzura [PRL-u] w latach sześćdziesiątych nie dopuściłaby utworu o tak jednoznacznej wymowie politycznej”. J. Degler, *Noty do dramatów, Dramaty II*, s. 596. Lektura „polityczna”, skądinąd jednostronna i upraszczająca, nie wyklucza, warto dodać, innych odczytań tego utworu. Ponadto liczne cechy totalitaryzmu można odnaleźć także w XXI wieku w postaci technik globalnego podsłuchu, manipulowania informacją i ludzką świadomością, masowej, nachalnej reklamy, agresywnej przemocy symbolicznej i fizycznej czy propagowania „jedynie słusznego wzoru życia” lub narzucania „jedynie słusznego ustroju demokratycznego”.

²⁹ Trudność tkwi w tym, że oderwane wypowiedzi postaci literackiej nie dostarczają dostatecznie przekonującego materiału, by to wykazać, natomiast odwołania do całości zakładają już określoną interpretację postaci. Tymczasem postać dramatyczna i jej zachowania – przede wszystkim jej wypowiedzi – podlegają u Witkacego względnie całościowej strategii. Hipotetyczna całość objaśnia i „komentuje” tedy repliki, które wypowiada postać. Ponadto całościowe ujęcie postaci wbrew racjonalistycznym sugestiom *Poetyki* Arystotelesa – nie musi zakładać logicznej konsekwencji, jednolitości i spójności. W piśmarstwie Witkacego na przykład jest dopuszczalne, że postać może być uśmiercona, a mimo tego żywa (!). Sprzeczność nie jest zatem skazą, lecz zamierzoną, celową artystycznie ekspresją. Groteskowy bezsens, jak podkreśla tytuł *Wahazara* („na przełęczach bezsensu”), również podlega słowno-scenicznej dramaturgii, jak racjonalny sens obecny w dramatach klasycyzmu.

ono w formie pytań, na które starają się znaleźć odpowiedź kolejne lektury utworu i realizacji teatralne. Nie określają i nie zamykają go natomiast uprzednie wobec aktu lektury deklaracje autora lub gotowe tezy krytyczne. Dopóki *Gyubal Wahazar* zachowuje znamiona otwartej pytalności – a więc elementy zagadki, pierwiastki niewiadomego, możliwość zaktualizowania w różnych sytuacjach historycznych (także współcześnie!) i brak bezspornego, narzucającego się rozstrzygnięcia – dopóty pozostaje on artystycznie żywy.

Podobna argumentacja, zauważmy, stosuje się również do utworów epickich, w których występują odpowiednio wystylizowani antropomorficzni, bytowo samodzielni narratorzy, różni od podmiotu autorskiego, oraz antropomorficzne, intencjonalnie samodzielne postacie. Jednakże wtopienie postaci w kontekst narracji rzutuje na ich zależność od narratora i jego relacji. *Per analogiam* stosuje się to również do zależności narrator – podmiot autorski.

Summary

Paradox or Schizophrenia: The Problem of the Author in Literature

The article focuses on the debate on the conception of the author over the past century that has resulted in a series of attempts to undermine the position of the author and even remove this category from theoretical considerations (the idea of the death of the author). It points to a schizophrenic gap between critical theory and reading practice in which the author remains indispensable for interpretation. The theories that aim to exclude the author are based on certain paradoxes, such as *regressus as infinitivum* when a text is treated as a combination of quotes or *creatio ex nihilo* when the author is completely erased. The second part of the article offers an analysis of Witkacy's *Gyubal Wahazar* with a view to showing the ways in which the authorial subject is constituted and bound to the author's existence. It emphasizes the concomitant indispensability and indeterminacy of the subject.

Keywords: authorship, S.I.Witkiewicz, Foucault, fictional author, *Gyubal Wahazar*.