

# Krzysztof Matuszewski

---

## Pierre Klossowski : rapsod teurgiczny

---

Nowa Krytyka 14, 333-342

---

2003

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

**Krzysztof Matuszewski**  
Uniwersytet Łódzki

## **Pierre Klossowski. Rapsod teurgiczny**

*Lektura Klossowskiego budzi we mnie  
nostalgię za opętaniem.*

Chantal Thomas

12 sierpnia 2002 roku umarł w Paryżu wielki współczesny mistagog Pierre Klossowski. Dostrzegł i eksplorował, przydając swemu dziełu walor przedsięwzięcia ekscentrycznego, związki między erotyzmem i teologią. Obie z tych domen poddał swoistej dla siebie perwersyzacji, osiągając rezultat najprecyzyjniej scharakteryzowany przez Maurice'a Blanchota: właściwością erotyzmu stała się teologiczna *surowość*, a cechą teologii łączone z pewną konwencją widzenia erotyzmu *rozkielznanie*. Nie chodziło o skandal, chociaż wydaje się on oczywistą funkcją takiej interpretacji dzieła, która za niepodważalne uznalaby pewne standardy moralno-społeczne i estetyczne. Uczynienie duchowych pobratymców z Nietzschego, Sade'a, Kierkegaarda, Fouriera czy gnostyków sytuuje ich interlokutora w perspektywie wywrotowego *współnictwa* (*complicité*), którego spoiwem i sensem jest wymierzony w kulturę *spisek* (*complot*). Respekt dla konwenansu jest w tej sytuacji tylko strategiczną aprobatą, elementem gry, na jaką skazuje osadzenie w zrutylnizowanym świecie *codziennych znaków* i tworzonej przez nie *koherencji*. Nie wskazuje on natomiast na głęboką akceptację ze strony *jednostkowego przypadku* (*cas singulier*) i nie wiąże się z jego egzystencjalnym zaangażowaniem. Indywidualne istnienie nie jest aspektem pochłaniającej je ogólności, która dystrybuuje role i wprowadza rudymenarną różnicę między fikcją i rzeczywistością, lecz wysiłkiem partykularnego ukoherentnienia za pomocą środków artefaktującej życie kreacji.

*Symulacja, (re)mistyfikacja, fikcja* stają się środkami w rękach podążającej drogą suwerenności jednostki: „egzystencja jest tylko pozorna; wymyka się; jedynie fikcja sprawia, że egzystencja staje się autentyczna” (*Le Peintre et son démon. Entretiens de J.-M. Monnoyer avec Pierre Klossowski*. Paris 1985, s. 83–84). Droga ta nie jest jednak drogą romantycznej egzaltacji. Podąża nią nie dandys, lecz *monoman*, a peregrynacja ma nie tyle charakter artystowski, co religijny. W porządku metafizycznym i moralnym skandal objawia się więc faktycznie pod egidą *Aufhebung*. Nie jest trywialnym skandalem zaprzeczenia wartości norm, lecz „znosi” je w imię subtelniejszego porządku, mianowicie w imię przekraczającego rzeczowość i użyteczność porządku sakralnego. Pozostaje jednak, z drugiej strony, skandalem *par excellence*, o ile łączy się z promocją osobistej, subwersywnej, histrionicznej religii, której protoplastów szukać by należało wśród proto- i quasi-chrześcijańskiej rzeszy natchnionych przez demony duchowych szarlatanów i spekulantów z II i III wieku, spacyfikowanych dopiero przez porządkujące doktrynę sobory, naukę świętego Augustyna oraz innych zasłużonych Ojców i eklezjologów. Skandal estetyczny podtrzymywany byłby natomiast za sprawą uporczywej rewindykacji *stereotypu* jako środka egzorcyzmowania obsesji. Ponieważ nie służy ono niczemu innemu niż docieraniu do prawdy, której specyficznie pojmowany erotyzm byłby rewelatorem, egzorcyzmowanie dopełnia się w perspektywie obsceniczności wciąż rozniecanej i monstrualizowanej przez stereotyp (pornografia jest u Klossowskiego całkowicie stereotypowa, czyli jednocześnie epatująca i nieobecna). Ostatecznie skandal zachowywany jest w dziele i zeń usuwany przez tę samą intencję, która scala w jedno *emploi* wizerunki człowieka religijnego i monomana (który jest teologiem i artystą). Chodzi o to, by widzieć. Pragnienie *widzenia*, wola *wizji*, choćby z pogwałceniem zakazów, choćby w przewidywaniu niemożności spełnienia nadmiernej aspiracji, otwierają na jedyną atrakcyjną w znaczeniu egzystencjalnym rzeczywistość, w której współlistnieją i ścierają się jako autonomiczne pierwiastki dobro i zło, czystość i zmaza. Chcieć widzieć, to – u szczytu żądania – pragnąć komunikacji z boskością. Klossowski znajduje wykładnię dla swej monomanii u Apostoła: „Teraz widzimy jakby w zwierciadle, niejasno; wtedy zaś [zobaczymy] twarzą w twarz” (1 Kor 13, 12) i u świętego Augustyna: „nie widzimy tego, czego nie możemy nie widzieć”. Uwnioślając, napięta wola widzenia wewnętrznie rozjątrza i mentalnie destabilizuje. Przed perwersją jako związanym z nią ryzykiem przestrzegał sam święty Tomasz, piętnując *delectatio morosa* jako formę aberracyjnego, nie dającego się uzgodnić z pobożnością

stosunku do tego, co naturalne. Spojrzenie sprzężone z intencją głębokiej komunikacji zapośredniczonej w wizji nie jest już spojrzeniem naiwnym. Nie zadowala się kontemplacją naturalnego piękna, za którego manifestacjami w świecie stoi dobry Bóg. Jest spojrzeniem nieufnym, przenicowującym, nienasyconym. Żarliwym spojrzeniem nie wprost, podejrzewającym w każdej rzeczy istnienie jakiejś drugiej strony, niejawnego aspektu, utajonego rewersu. Spojrzeniem wychylonym ku mrokowi, skalaniu i złu, i w końcu z lubością zagłębiającym się w regionach będących spodem transparentności. Pod takim spojrzeniem nie może ocaleć żadna tożsamość. Tożsamości konstytuują bowiem zwyczajny świat, wobec którego wizja jest znakiem rozregulowującej jego spoistość dystorsji. Komunikacja, która jest celem widzenia, zakłada przemoc jako uprzywilejowany stosunek do integralności (fizycznej i psychicznej), zawsze trywialnej, bo werbalizowanej za pomocą kodu codziennych znaków, dostępnej rutynowemu oglądowi, niezdolnemu wykroczyć poza horyzont pragmatyki. Octave, *porte parole* Klossowskiego, bohater jego trylogii (*Les Lois de l'Hospitalité*, 1965), złożonej z wydanych wcześniej powieści (*Roberte, ce soir*, 1954; *La Révocation de l'Édit de Nantes*, 1959; *Le Souffleur*, 1960) i poprzedzonej programową niejako *Postface*, walczy z wulgarnością ewidencji, demonstrowując oblicze wyrafinowanego estety, sofistycznego teologa i konserwatywy, zde gustowanego pretensjonalną nagością Tahitanek Gauguina oraz pogrążoną w samozachwycie duchowo-cieleśną harmonią swej małżonki Roberty (jedno z imion żony Klossowskiego). Zły gust Gauguina zdyskontuje wysmakowanym ideałem kobiecej urody rewindykowanym w dziełach Ingresa (*Odaliśka*), Courbeta (*Damy nad brzegu Sekwany*), Chassériau (*Apollon i Dafne*) czy Winterhaltera (*Cesarzowa Eugenia*), a przechowanym w skondensowanej postaci i pedantycznie celebrowanym w obrazach (fikcyjnego) artysty z końca XIX wieku, drugorzędnego pornografa Tonnerre'a (z kolei *porte parole* Klossowskiego jako rysownika: kobieta będzie u niego naga nie jawnie, lecz ceremonialnie; jej nagość wydobywa i eksponuje strój, swego rodzaju ubraniowa panoplia, której nieodzownymi elementami będą gorset, podwiązki, koronki i rękawiczki; banalność kobiecej urody, sentymentalny i statyczny charakter powabów przyciągających zwykle spojrzenie przełamane zaś zostaną za pomocą atrybutów wnoszonych przez maskulinizację: kobieta Tonnerre'a-Klossowskiego, choć brutalnie indagowana czy zdobywana przez agresorów, pozostaje surowa, nieprzystępna i władcza). Usatysfakcjonowaną korporalno-psychiczną spoistość Roberty, jaką zawdzięcza ona swemu ateistycznemu światopoglądowi

i całkowicie zsekularyzowanej etyce, spróbuje natomiast rozszepić za pomocą perwersyjnej manipulacji, tak by skutkiem zamachu na integralność okazało się wewnętrznie dysharmonizujące poczucie grzeszności. Sięgnie w tym celu po technikę, która w rękach przewrotnego teologa przemianowana zostanie z obyczajowego występu w rodzaj sakramentu nobilitującego wszystkich zaangażowanych w jej realizację. Oddawanie własnej małżonki tym, którzy zawitają w domu Octave'a (zabieg określony mianem *praw gościnności*), albo aranżowanie perfidnych zasadzek, w których stawką będzie cześć Roberty, nie jest ponowieniem piętnowanego w perspektywie mieszczańskiej moralności aktu cudzołóstwa, lecz zawrotnym – jednocześnie pornoteologicznym i liturgicznym – projektem ocalającej przed pospolityzacją deregulacji (własność stanowi konieczną funkcję pielęgnowanej tożsamości; egzystencjalnie jest ona alienująca, oznacza ekskluzję radości, bo izoluje i zamyka; dobrowolna ekspropriacja jest faktycznie *darem*, w którym „utrata” gratyfikowana jest stanem zawdzięczenia rozproszeniu zachwycenia). Jego celem jest *aktualizacja* niejawnych tożsamości Roberty, tych, jakie przesłaniane są przez standaryzujące i miazmatyzujące egzystencję społeczne role (zredukowaną do roli posłusznej małżonki Robertę Octave może zobaczyć w jej innych wcieleniach tylko dzięki ich rewaloryzacji dokonywanej przez *innego* czy *trzeciego*, obdarzonego misją inwazyjnej dezintegracji skupionej na sobie i samoafirmującej się kobiecej osobowości). Deleuze słusznie zauważył (*Logique du sens*. Paris 1969, s. 329), że „całe dzieło Klossowskiego zdążyło ku jednemu celowi: utwierdzeniu utraty osobowej tożsamości, rozpuszczeniu «ja»” (zarówno przedmiotu, jak i podmiotu pseudoteologicznej strategii manipulacji: Roberta zatracą się w wydobywających nieznane aspekty jej istoty spojrzeniach agresorów; Octave rozbija własną tożsamość, gdy asymilując spojrzenia innych, pomnaża się w swym spojrzeniu i w ten sposób poza siebie wychodzi). Ten zamierzony paroksyzm jest wszelako inicjatywą czysto religijną. Robertiańska fiksjacja Octave'a oznacza substytucjonalizację jego fiksjacji boskością. Pragnąć poznać ukryte tożsamości Roberty to chcieć *widzieć*. Darowywać Robertę to substytucjonalnie składać w ofierze, celebrować akt ofiarny, którego celem jest znosząca granice (przekreślająca własność, tożsamość, użyteczność) partycypacja, komunikacja, *komunia*. Blanchot porównuje dzielenie się małżonką do dzielenia się hostią. W obu przypadkach to, co dzielone, nie ulega degradacji, lecz właśnie utrwała swoją substancjalnie wyjątkową wartość (małżonek naprawdę nie sprzedaje swej żony, gdyż „odzyskuje ją w tej samej chwili, gdy ją komuś proponuje”). Prostytuowane

ciało Roberty jest Ciałem Błogosławionym, obiektem zmultiplikowanego oglądu, uwalniającego od banalnej oczywistości patrzenia zwykłą parą oczu (czy od degradującego przymusu jałowego, zamykającego w ramach „tego świata” spojrzenia) – podobnie jak łamane Ciało Chrystusa jest znoszącym izolację Ciałem Mistycznym, instancją komunalną, Kościołem. Tak jak Ciało Chrystusa, tak też Ciało Roberty jest miejscem cudu transsubstancjacji. Co prawda Klossowski zdaje sobie sprawę z różnicy między tymi dwoma przypadkami, skoro pierwszy odsyła do *tajemnicy*, drugi zaś jest *mistyfikacją*. Wszelako, jak wyjaśnia Octave swemu bratankowi, którego eklezjologicznie indoktrynuje, podejmując edukacyjną konfrontację z Robertą, zdecydowaną zaszcześcić Antoinowi wolną od dogmatów, nie generując już kompleksów i odchyleń moralność laicka: „mistyfikacja naśladuje tajemnicę i ją zakłada” (*Les Lois de l’Hospitalité*, s. 132). To, co jest „tylko” *mistyfikacją*, zakładającą *symulacje*, wyrażane za pomocą preferowanego filozoficznie i artystycznie środka, *pozorów* (*simulacres*) – które asymptotycznie odtwarzają czy naśladują w artefaktowych wytworach artystycznych prototyp, źródłową prawdę stymulującą komunikację i dostępną intuicyjnie bytowi ludzkiemu jako istocie elementarnie niemarkantylizowalnej, przechowującej w sobie pierwiastek niewymienialności (niesprowadzalności do wymogów rzeczowego, użytkowego świata), residuum pierwotnego istnienia pod postacią *pneumy* – jest równocześnie najbardziej cenionym narzędziem wymykania się fikcji prawdy reklamowanej przez metafizykę, czyli, ostatecznie, rutynie istnienia aprobującego *koherencję*, jaką wprowadza kod codziennych, transparentnych znaków. Mistyfikacja okazuje się w końcu ocalającą egzystencjalnie formą *kreacji fikcji*. Klossowski – wnikliwy komentator Nietzschego (*Nietzsche et le cercle vicieux*, 1969), przyjaciel i współpracownik Bataille’a, świetnie znający i interpretujący jego dzieło (m.in. artykuł *La messe de Georges Bataille*) – wybiera wszak inną drogę niż ci, których zapewne byłby gotów uznać za współników (wspólnictwo nie zakłada braku różnic i pozwala zachować oryginalność). Nietzscheańskie szaleństwo i Bataille’owską ekstremistyczną zatrąę przyzywającą śmierć (jest to zresztą motyw sadyczny, doskonale znany Klossowskiemu i analizowany przezeń w *Sade, mon prochain*, 1947, 1967) dyskontuje własnym projektem promocji fabulacyjnego (baśniowego) *spektaklu*. Krańcowość i grożące pożogą kultury nieprzejednanie swych interlokutorów (tak samo niepokojonych pragnieniem *widzenia*) zastępuje *ludycznością* jako specyficznym wymiarem własnego filozoficzno-artystycznego przedsięwzięcia. Angażujemy się w *grę*, uczestniczymy

w *teatralnym* przedstawieniu, w trakcie którego dopełniamy uzdrawiających egzorcyzmów. Ale *widzenie* jest tylko obietnicą komunikacji spełnionej po śmierci. *Hic et nunc* dysponujemy jedynie maskami i rekwizytami pozwalającymi *udawać* i *imitować* tajemnicę. Stosunek, w jakim Klossowski pozostaje wobec chrześcijaństwa, jest perwersyjny. Nie można *widzieć* w dogłębnie uszczęśliwiający sposób, nie wypadając z czasu. Ale nie sposób też z pokorą czekać na całkiem od nas niezależne nadejście olśniewającego momentu wizji. Wbrew ikonokłascie Augustynowi, pryncypialnie potępiającemu wszelkie widowiska z uwagi na ich genetyczne i strukturalne podobieństwo do pogańskich teofanii, Klossowski opowiada się po stronie najbardziej zdeprecjonowanej spośród przebadanych w *De Civitate* teologii – po stronie łączącej bałamutnie teologiczną intencję z teatralnym upodobaniem *teologii baśniowej* (*theologia theatra*). Z jednej strony monoman zdaje się ignorować to, co widoczne (aż po szermowanie w swej twórczości plastycznej stylistyką pornograficzną), i polegać tylko na teologicznej dyspucie, która rewindykacją słowa jako narzędzia waloryzuje jednocześnie jego symboliczny charakter (czy wobec niemożności *widzenia* tu i teraz nie należy polegać na słowie odsyłającym do źródłowości *objawionej* pod postacią *Słowa*?). Z drugiej strony jednak przedkłada on *spectaculaire* (widowiskowe) nad *spéculaire* (spekulatywne), co w dowcipnej formie skostatował Brice Parain, zarzucając autorowi *Bain de Diane* (książce o filmowej narracji, której przedmiotem są greckie epifanie), iż „marnuje on czas na sypaniu z boginiami”. Oryginalność Klossowskiego polega nie tylko na łączeniu dwu alternatywnych tradycji docierania do istoty czy fundamentalnego sensu (z pomocą *słowa* lub *obrazu*), ale również na manipulowaniu nimi w taki sposób, że tracą one autonomię i ulegają desubstancjalizacji. *De facto* forum dysput teologicznych czyni Klossowski swe rysunki, ewoluujące od ilustracji epizodów *La Révocation* czy *Roberty* po niezależne, wykonane kredkami *tableaux* olbrzymich rozmiarów, w których zawrotnie mieszają się historyczne i prywatne mitologie (sygnowane imionami *Roberty*, *Diany*, *Akteona*, *Ganimedesa*, *Ogiera*, *Gabriela*). Wszystko tam rozgrywa się jakby pod egidą pytań na wskroś teologicznych: jak osiąść nieposiadalne? Jak skutecznie eksplorować patrzeć jako środek rudymenarnej przemocy? Jak sprawić, by przemoc ta przebiła się przez zaporę „złudnych wygładów” i wprowadziła do królestwa spełnionej komunikacji? Z kolei utwory literackie, naturalne środowisko *dyskursu*, stają się miejscem *spektaklu* (*Les Lois de l'Hospitalité*, zupełnie jak wielka opowieść Sade'a o Justynie i Julietcie, *dramatyczna* epopeja

o uświęconym ekscesie, są *teatrem*, forum gestualno-emocjonalnych manifestacji, dla których słowo jest jedynie instancją wspomagającą i suplementarną). W końcu w Klossowskim chrześcijanin cytujący słowa świętego Pawła, odwołując się do wizji, współistnieje w niemożliwy sposób z artystą i heretyckim kapłanem czy teurgiem usiłującym zaspokoić tu i teraz pragnienie widzenia. Ta niemożliwość urzeczywistnić się mogła tylko pod postacią parodii i humoru. Humor, którego wartość jako konstytutywnego aspektu twórczości Klossowskiego, podkreślił (nieistotne, że akurat jedynie w kontekście dzieła literackiego) Blanchot: „Dzieło literackie [Klossowskiego] wprowadza do literatury to, czego brakowało w niej od czasów Lautréamonta, a być może od zawsze: nazwę to wesołością powagi, humorem o zasięgu znacznie większym niż obiecuje samo słowo, siłą, która jest nie tylko parodią lub kpiną, lecz przyzywa wybuch śmiechu i wskazuje na śmiech jako cel lub ostateczny sens teologii” (*Le rire des dieux*, „La Nouvelle Revue Française”, juillet 1965, s. 92). Histrioniczne pre-dylekcje Klossowskiego istnieją wszakże jako swego rodzaju ornament jego prymarnej obsesji: obsesji spełnionej komunikacji, której idealnym wzorcem pozostaje figura *Trinitate* (wielość osób nie znosi ich substancjalnej jedności i nie zagraża ich komunii) i wyróżnione jednostkowe istnienie, uczynione przedmiotem dwu reguł chrystologicznych: *communicatio idiomatum* i *unio hypostatica*, głoszących jedność i korelację dwu substancjalnie odmiennych natur w wyjątkowym i egzemplarycznym bycie bosko-ludzkim. Wszystkie rozpraszające tożsamość fortele, jakie Octave stosuje wobec Roberty (a które stają się również pretekstem do anegdoty w obrazach Klossowskiego), mają źródło w namiętności łączącej paroksytycznie androgyniczną skłonność do zatarcia różnic z intencją ich ocalenia. Roberta musi pozostać Robertą, ale oddzielić ją trzeba od separujących ją moralno-społecznych stygmatów, odsłonić jej tajemnicę i dać się nią olśnić. Roberta jest *jedyna* (stanowi *signe unique*), ale zachowana być może jako taka tylko pod warunkiem przezwyciężenia jej statusu jako izolowanego bytu. Realizacji tego zamysłu służy jej maskulinizacja (monstrualny i erektywny *clitoris* Roberty, jak u bohaterki Sade’a, Durand czy Clairwil, a także jak u Valentyny de Saint-Vit w ostatniej, pochodzącej z 1965, barokowej w treści i formie, epickiej książki Klossowskiego *Baphomet*) i uprzywilejowana forma zapanowywania nad jej cielesnością, *sodomia*. Obie te strategie są narzędziami pożądanej metamorfozy Roberty: zachowując jej kobiecość, zarazem ją od niej oddzielają. W ten sposób Roberta staje się zastępczo eksplikacją zagadki, nad którą deliberują chrystologowie i trynitarysty, miejscem realizacji



idiomatycznej komunikacji i hipostatycznej jedności. A fascynacja, jaką budzi – aktualnym odpowiednikiem komunikacyjnej fascynacji obiecanej w *Piśmie* i tyleż desperacko, co elukubracyjnie przywoływanej przez teologów. Środkiem desubstancjalizacji Roberty jako istoty, która za sprawą swej nieodróżnianej kobiecości byłaby znakiem wyszydzenia komunikacyjnych aspiracji Octave'a, jest też fetyszyzacja jej *dłoni* i skorelowana z nią seksualizacja *rękawiczek*. Kobieta dostępna zwykłemu oglądowi, epatująca zespolonymi z jej płcią, naturalnymi – i zestandaryzowanymi w tym oglądzie – powabami, zagrożona jest akomunikacyjną trywialnością. Dla bohaterów Klossowskiego, i dla niego samego przyznającego się do preferencji dla perwersyjnego *oglądu Guliwera* (odchylonego od zwykłego widzenia, operującego inną, aberracyjną perspektywą), dłonie Roberty są synonimem jej seksu, a zdobycie jej rękawiczek (poprzedzone celebrawą ich zdzierania napotykanego na skrajny opór) synonimem najbardziej intymnego zawłaszczenia. Zarówno w swym dziele literackim, jak i plastycznym Klossowski jest mistrzem tego obyczajowo anachronicznego, urękawicznionego ceremoniału, który pozostałby nieczytelny albo kojarzyłby się jedynie z archiwalną mieszczańską galanterią, gdyby nie jego sofistyczne i teologiczne i quasi-religijne objaśnienie.

Koneser słowa, autor nie tylko własnych książek (oprócz już przywołanych wymienić należy jeszcze pierwszą powieść, *La Vocation suspendue*, z 1950, a także wydany w 1963 zbiór filozoficznych esejów *Un si funeste désir* oraz *La Ressemblance*, z 1984, gromadzącą teksty o sztuce), ale i spektakularnych przekładów (*Eneida*, *Żywoty Cezarów*, *Wiedza radosna* Nietzschego, *Nietzsche Heideggera*, *Tractatus logico-philosophicus* i *Dociekania filozoficzne* Wittgensteina, teksty Kafki, Benjamina, Schelera, Hamanna, Kierkegaarda, Tertuliana, Augustyna itd.), zrywa (w sposób premedytacyjny i programowy) w połowie lat 70. z pisarstwem, by odtąd poświęcić się już niemal wyłącznie rysowaniu (w druku ukażą się od tej pory jedynie rzeczy przyczynkarskie, okolicznościowe lub komentatorskie: wywiady, objaśnienia do własnej twórczości, reedycje dawnych tekstów). Można by odnieść wrażenie, że zasoby cierpliwości monomana uległy wyczerpaniu, a otamowujące emocje kompleksy (naturalnie ciężące ku słowu jako mediatorowi komunikacji predylekcje katolickie, których wyrazem była wola podjęcia życia zakonnego, zaspokojona tylko połowicznie w trakcie epizodycznego nowicjatu u dominikanów) przestały odgrywać swoją rolę: czemu przybliżać *wizję* z pomocą pośrednich technik, skoro istnieją mniej oportunistyczne sposoby realizacji potrzeby *widzenia*? Przez kolejne dwadzie-

ścia lat Klossowski komunikował się z demonami i odprawiał swoje egzorcyzmy, korzystając z kredek (intensywna praca rysownika – wystawiającego zresztą, począwszy od roku 1967, corocznie swoje prace w galeriach całego świata – uwieńczona wielką retrospektywą zorganizowaną wiosną 1990 przez Centre National des Arts Plastiques), materiału rzeźbiarskiego (wystawa rzeźb w Galerie Beaubourg w roku 1992), a w końcu nawet filmowej kamery (filmy powstałe na podstawie powieści Klossowskiego, przez niego współtworzone, niekiedy z jego aktorskim udziałem: *La Vocation suspendue*, 1976; *L'Hypothèse d'un tableau volé*, 1977; *Roberte interdite*, 1979). A jednak ten osobliwy melanz życia i twórczości, sam już będący ekstrawagancją, naznaczony został późno jeszcze jedną woltą. Spektakularne zerwanie z pisarstwem zdyskontowane zostało przez 90-letniego niemal artystę symptomatycznym *zwrotem*. Erę *odwrotu* zamknęła w roku 1994 publikacja dramatu *L'adolescent immortel*, znamionującego *powrót* w podwójnym znaczeniu. I w sensie reaktywowania wypartego pisarstwa, i w sensie ponownego znobilitowania motywu (jego obsesyjność potwierdzana była uranistycznymi predylekcjami, przynajmniej symulowanymi przez Klossowskiego w korespondencji z Gide'em w latach 20.), który – jak mogłyby sugerować gwałtowne ekspozycje cielesności Roberty w rysunkach – wydawał się już przewyciężony. *Nieśmiertelny młodzieniec* (oszałamiająca fabulacja, kondensująca najważniejsze motywy wizyjnego świata Klossowskiego: nowy bohater, *Gabriel*, pojawia się tutaj w kontekstach i pośród postaci znanych z wcześniejszych utworów pisarza, zwłaszcza z *Baphometa*), ewokujący wątek chłopca ekscytującego męską *psyche*, opatruje znakiem zapytania wcześniejszą o kilkadziesiąt lat (1947) – *Robertiańską* – reorientację Klossowskiego. Chodziłoby o regres do spostonowanego niegdyś środka artystycznej ekspresji i do preferencji zastąpionych tymi, jakie mają sankcję małżeńskiej instytucji? A zatem o regres realizowany pod egidą *trwających wiecznie fantazmatów*? Czy może raczej o kolejną manifestację humoru i jeszcze jedną fikcję, dorzuconą do misternej *teatralnej teologii* (czy ekskluzywnego *teologicznego teatru*) *pozorów*? Odpowiedź byłaby trudna, nawet gdyby żył jeszcze ten z premedytacją i skutecznie maskujący się histrion i demonolog, zawsze ceniący dyskrecję, dyskretnie zresztą, choć wyraźnie oddziałujący na swych współczesnych (Foucault, Deleuze, Lyotard, Vuarnet). Nie ma w końcu definitywnych rozstrzygnięć w życiu, które z poziomu trywializującej je ewidencji podnosi tylko fikcja, czyniąc z niego magicznie forum multiplikowanych w nieskończoność tożsamości.

Twórczość Klossowskiego – będąca kreacją bulwersującego, na nowo zmitologizowanego świata, inspirowana w takim samym stopniu doktryną Ojców i uczonych Kościoła, jak wielkich herezjarchów, surrealizmem, psychoanalizą, zachodnią tradycją filozoficzną, literacką i poetycką oraz nowoczesną literaturą – czyni zeń jedną z najbardziej ezoterycznych, oryginalnych i suwerennych postaci doby nowoczesnej. A zapewne też jednego z największych erudytów współczesności. Czy śmierć zmienia coś w sposobie, w jaki objawia się myśliciel i artysta doprawdy „*nie na czasie*”?