

# Michał Paweł Markowski

---

## O pisaniu : fragmenty

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (52), 201-214

---

1998

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.

# Przechadzki

*Michał Paweł Markowski*

## **O pisaniu. Fragmenty.**

### **Metafora samotności**

Być może nie ma nic bardziej zawstydzającego i nieprzyzwoitego od pisania o pisaniu. Samo pisanie kryje już w sobie ślady wstydlivej porażki: w momencie, w którym siadam przed kartką lub ekranem komputera, decyduję się na odroczenie egzystencji, odwrót od bycia, poniechanie odpowiedzialności. W momencie budowania nad pisaniem jeszcze jednego poziomu (pisanie o pisaniu), ucieczka taka byłaby podwójna i nieprzebaczalna. Z drugiej jednak strony, nie ma być może rzeczy bardziej fascynującej: pisanie zmusza do myślenia nad nim, bo jest to jedyna szansa na jego oswojenie, a tym samym – usprawiedliwienie. Niczym innym nie jest kultura: tworzeniem naprędce uzasadnień własnej nieprzydatności, która nagle – nieoczekiwanie – obdarzona zostaje znaczeniem. Nie ma powodu, by nie akceptować własnego pisania i nie potwierdzać tej akceptacji pisząc o (nawet i własnym) pisaniu, nawet za cenę potępienia w oczach przebranych moralistów. Pisanie o pisaniu jest dla piszącego konieczne, bo ono właśnie – a nie co innego – określa jego rację istnienia. Jako koniecz-

ność zaś, pisanie jest (lub przynajmniej często się staje) czystą przyjemnością. W ten sposób przeciwieństwa mogą połączyć się na przekór potocznym mniemaniom.

Czym jest pisanie, wie się dopiero wtedy, gdy trzeba pisać: by zagłuszyć samotność, by zapomnieć, by odwlec moment rozpaczy. Gdy jednak piszemy z takich właśnie powodów, nieoczekiwanie – prowadzeni przez słowa – odkrywamy sens pisania: nie jako środka zastępczego i zaradczego, ale tego, co samo w sobie jest nieprzenikliwe. Pisząc bowiem, zdarza się, że zapominamy, po co piszemy, odkrywamy gęstość słów, muzykę zdania i nieświadomie głosimy pochwałę retoryki. Wciąga nas język, mówimy, i należy rozumieć to całkiem dosłownie: zostajemy pochwyceni przez nieskończone możliwości wyboru – słowa, frazy, okresu. Z chwilą gdy powstrzymuję się przed zapisaniem zdania i czekam na inne brzmienie, wpadam w pułapkę literatury, która miała być tylko zamiast życia. W ten sposób autonomia zderza się z heteronomią, życie z literaturą, cierpienie z przyjemnością, a teoretycy grzytają zębami.

Czy można pisać i nie być egoistą? Nie, nie można. Pisanie jest do cna egoistyczne. Tak jak przyjemność jedzenia, rozkosz oglądania, radość słuchania. W najważniejszych momentach życia zawsze jesteśmy sami, a pisanie jest tylko jedną z metafor tej samotności. *Ainsi parlait Proust.*

Czy jednak nie piszemy zawsze dla kogoś? Czy zamykamy się przed światem, składając słowa? Czy – odwrotnie – otwieramy się na Innego? Wydaje mi się, że Inny jako czytelnik i czytelnik jako Inny to tylko wybieg naszej samotności, która przywdziewa maskę próżności. Bywa jednak także odwrotnie: to nie my tworzymy Innego, ale on nas tworzy, zmuszając nas do pisania. Zanim się pojawił, byliśmy nikim, gdy – pisząc – staliśmy się kimś, on znika, zacierając ślady swego istnienia. Z Innym, jako racją naszego pisania, jako wezwaniem do zaistnienia poprzez pisanie, jest być może tak, jak z podmiotem w metaforze zamykającej *Słowa i rzeczy*: ślad na piasku, który wygładzi fala. Każdy z nas chciałby, by było inaczej, by ów ślad na zawsze wycisnął się na naszej skórze. Czy jednak nie jest tak, że jest to tylko tatuaż: miraż obecności, podskórny fantom?

## Lęk

Lęk przed pisaniem. Skąd się bierze? Przede wszystkim – jak u Nietzschego, który w zakończeniu *Jutrzenki* żegna się z myślami prowadzonymi na szafot druku – z obawy przed nieuchronnym fałszem, uproszczeniem, utratą życia. Nie pisze się, bo pisanie i tak nie sprostą obfitości życia, a jeśli już musi się pisać, to z goryczą porażki. Ale ta starożytna jeszcze obawa przed deprecjacją niewyraźnego nabrała nowego znaczenia dzięki ewangelicznemu przeciwstawieniu ducha i litery. W tym świetle w narzekaniu Nietzschego słychać głos Jezusa, co raz jeszcze dowodzi nieprzewidywalności interpretacji. Nietzsche wściekle walczący z chrześcijaństwem wybiera ducha, a nie literę i tym samym – jak chrześcijański asceta – odpędza od siebie demony eksterioryzacji. Być może prawdą jest to, że gwałtowność ataków Nietzschego na chrześcijaństwo jest tylko odwrotnością jego fascynacji.

Drugi motyw, blisko z pierwszym związany, prowadzi ku obawie przed pomniejszeniem własnych zasobów, uszczupleniem własnej substancji. Tak jak Balzac nie cierpiał się fotografować, twierdząc, że ubywa mu ciała (raczej sadła), tak grafoklaści uchylają się od pisania w przekonaniu, że zje im ono część drogocennej substancji duchowej. Wolą więc majestatycznie milczeć, pozorując skrytą za niepisaniem głębię potencjalnej ekspresji. Tymczasem owa głębia najczęściej jest zwykłą pustką, a Platońskie *agrapha* przekształcają się w zwykłą agrafkę spinającą usta.

Trzeci motyw nazwać można *paraliżem pióra*. Przyszły pisarz siada przed kartką (ekranem) i zamiera w bezruchu, zahipnotyzowany przez czające się możliwości, z których żadna nie jest właściwa. Paraliż pióra nie wynika z nieumiejętności, lecz – najczęściej – z całkowitego oddania się we władzę mowy. Rzadko zdarza się, by wspaniały *causeur* był równie świetnym pisarzem. Jest tak dlatego, że pisanie jest teatrem o zbyt ograniczonej widowni, o zbyt nikłej natychmiastowej skuteczności. Nikt, kto pragnie zdobywać i pysznić się swoją inteligencją, nie poświęci się pisaniu, które – poza krótkimi chwilami przyjemności – jest milczącym rzemiosłem uprawianym pod nieobecność zachwyconej widowni. Oczywiście samo pisanie to także teatr, tyle że przedstawienie zostaje w nim odroczone lub rozłożone na raty. Kto godzi się na

to opóźnienie, na pokawałkowanie spektaklu próżności, czerpie z pisania przyjemność. Komu brakuje – tu i teraz – szmeru podziwu, odbicia w lustrze, zwielokrotnienia własnego głosu – cierpi zahipnotyzowany przed pustym ekranem. Ostatecznie chodzi tu o dwie osobne strategie uwodzenia: opartą na wielu zapośredniczeniach (pisanie) oraz skierowaną ku bezpośredniości. Ktoś, dla kogo Inny tylko w tej a nie innej chwili pozwala się uwieść, kto poza tą chwilą widzi tylko rozpacz, zanurzającą go w samotności – czuje, jak kamienieje mu pióro. Wówczas jedynym ratunkiem jest list, dramatyczna próba pogodzenia bliskości i mediacji. A jeśli nie ma do kogo pisać?

Jak głosi znana anegdota, pewien lekarz obwieścił swojemu przyjacielowi, że będzie prowadził dziennik:

– Nie mam zamiaru go publikować. Chcę tylko uporządkować fakty, by Bóg był należycie poinformowany.

– Nie sądzisz, że Bóg i tak zna wszystkie fakty?

– Fakty tak, ale nie zna mojej wersji tych faktów.

W tej niewinnej i na pozór banalnej anegdocie kryje się coś niezmiernie istotnego: paradoksalna geneza pisania. Rzeczywistość nie istnieje obiektywnie, bo gdyby istniała, to Bóg by ją znał, a więc pisanie byłoby niepotrzebne. Pisanie rozgrywa się tu między dwiema postaciami: piszącym i Bogiem. Ten pierwszy (piszący) pozornie poddaje się Drugiemu (Bogu), ale jednocześnie ogranicza jego wiedzę, co w gruncie rzeczy podważa rację jego istnienia (czy może istnieć Bóg Niewszzechwiedzący?). Innymi słowy: piszemy dla Innego (którego Bóg może być metaforą), jednocześnie go unieważniając. Chcemy mu powiedzieć, co widzimy w świecie, a zarazem odgradzamy się od niego własnym sposobem widzenia, do którego i tak nie będzie miał dostępu.

### **Głos ciała**

W pewnym miejscu *Poszukiwania* narrator walczy z nudą, która ogarnia go w momencie, w którym siada do pisania studium krytycznego lub powieści: „Ostatecznie (powiadałem sobie), może przyjemność, jakiej się zaznało przy pisaniu, nie jest niezawodną próbą wartości utworu; może jest ona tylko dodatkowym stanem, który łączy się często z pisaniem, ale którego brak nie może świadczyć przeciwko

dziełu. Może istnieją arcydzieła, przy których autor ziewał” (1755). Być może takie arcydzieła istnieją, jednak czytając je, my także ziewamy, skazując je tym samym na podrzędność. Dobrze wiemy, że ziewania nie da się ukryć: nasze ciało wymyka się nam wtedy spod kontroli i zdradza nasze *desinteressement*. Ziewanie w trakcie czytania to sprzeciw ciała wobec marnej literatury, krzyk nudy wymierzony w fałszywe arcydzieło.

Tak więc to ciało decyduje. Jeden z dawnych skrybów cysterskich (ukrytych w szczyrzyckim odosobnieniu), przepisując jakąś księgę, zapisał na marginesie: pisze wprawdzie tylko ręka, jednak pracuje całe ciało. W ten sposób chciał obronić się przed zarzutami współbraci, posądzających go o lenistwo, czymże bowiem jest pisanie w porównaniu z pracą w ogrodzie lub polu! Ten obronny gest wstydliwie schowany na marginesie świętej księgi pokazuje wyraźnie, że ciało piszące nie zna innej drogi ucieczki niż poprzez pismo. To zaś nie jest czymś wobec niego obcym. Pismo w swej dotykanej materialności jest przedłużeniem ciągłego trudu uzewnętrzniania się w znakach, jakim jest nasza cielesna egzystencja. Kto nie pisze, kto nie znajduje przyjemności (choćby graniczącej ze wstrętem) w pisaniu, ten ma w pogardzie swoje ciało. Kto nie pisze, tego nie ma.

Ale można też inaczej i wówczas wszystko zależeć będzie od jednej litery, rozgrywając komedię intelektu między *scribo, ergo sum* a *scribo, ergon sum*. To niewielkie *n*, które z wynikowego łącznika czyni samodziśny rzeczownik, wskazuje na rzecz ważną: pisanie nie jest instrumentem, choćby takim, bez którego nie można zaistnieć. To ja sam, pisząc, staję się własnym dziełem. Nie chodzi tu o wznoszenie spiżowego pomnika, bo wszystkie warianty *exegi monumentum* utrzymują dwudzielność budowniczego i budowli. Pisząc kamienieję: oto lekcja pisania, która odkrywa przed nami pułapki autoprezentacji.

Niektórzy – jak Foucault – piszą, bo nie chcą utrwalić swojej twarzy. Inni – przeciwnie: piszą, bo tylko wyrzeźbienie własnego wizerunku ich interesuje. Te dwa bieguny pisania, wbrew pozorom, obecne są w każdym jego akcie. Oddając się pisaniu, tracimy szansę na pełnię autoprezentacji, którą, siadając do pisania, zyskaliśmy kuszeni spojrzeniem innych. W trakcie układania na papierze kolejnych znaków,

w których widzimy okruchy przysłego zwierciadła, nasze oblicze matowieje, aż w końcu przestaje odbijać światło potrzebne do odzwierciedlenia. Złudzenie autoprezentacji najlepiej oddaje ekran komputera: odbicie naszej twarzy spostrzec możemy tylko wówczas, gdy tekst znika nam sprzed oczu i na tle wygaszonej czerni majaczy już tylko jej niewyraźny kontur. Ekran jest fałszywym lustrem, w którym widzimy na tyle niejasno, by opadły nam łuski z oczu. Co jednak wówczas mamy przed sobą? Siebie czy pustkę ekranu?

Czytam Brillat-Savarina. Co mi sprawia przyjemność? To, o czym on pisze (zmysłowa przyjemność jedzenia), czy to, jak pisze (zmysłowość języka)? Inaczej jeszcze: czy mogę czytać *Physiologie du gout*, nie myśląc o jedzeniu? Odpowiedź na to pytanie rozstrzyga właściwie wszystkie kwestie związane z pisaniem i czytaniem. Jeśli w trakcie lektury nie toczą mnie soki trawienne (a nie toczą, zepchnięte w niebyt przez podziw dla struktury dzieła), to pisanie przestaje być oknem, przez które spogląda nienasycony umysł. Jeśli – odwrotnie – czytając, zaczynam czuć burczenie w brzuchu, to pisanie powraca do swej pierwotnej funkcji: wzbudzania głodu rzeczywistości. Co jednak jest tu rzeczywistością? To, o czym mówi Brillat-Savarin, czy pamięć i nadzieje mojego żołądka?

Na końcu autoportretu sporządzonego przez Barthes'a odczytać można zapisany ręcznie dialog zatytułowany *Co potem?*:

- I co teraz? Czy będzie pan mógł jeszcze coś napisać?
- Piszę się zawsze dzięki swoim pragnieniom, a ja nie przestałem jeszcze pragnąć.

Przestać pragnąć to przestać pisać. Pragnienie nie jest brakiem (bo nie jest potrzebą), lecz szansą: na rozbicie swego wizerunku, na odklejenie od dotychczasowego obrazu, na przekroczenie autoportretu. Pisanie zniewala (bo wymaga poświęcenia, pracy ciała), ale też wyzwala (bo ujawnia pragnienia). Czy nie o tym pisał Hegel, szkicując dialektykę pana i niewolnika?

Co mnie najbardziej fascynuje w pisaniu? Nieprzewidywalność. To, że między pierwszym pomysłem a położeniem podpisu nic, tylko zawiro-

wania, niespodziewane zwroty akcji, suspens i dreszcz emocji („co z tego wyniknie?”). Jasne jest, że pisanie tak odczuwane (bo nie pojmowane) nie jest czymś wtórnym wobec konceptu, ale pierwotnym. Nie wyłania się jako ledwie tolerowalny wehikuł do przewożenia gotowych treści, lecz zajmuje się ich produkowaniem. Nie jest przeciwko pojęciom, ale je wykorzystuje, czyniąc z nich postaci w swym dreszczowcu: im więcej ich przewinie się przez plan, tym lepiej. Pisanie jest przygodą: tym, co się przygodnie zjawi w otwartej przez pierwsze słowo przestrzeni wypowiedzi, lecz co było – choć do pewnego tylko stopnia – oczekiwane, zapowiadane, prowokowane. Pisanie jest kompromisem: myślenie stara się okiełznać słowa, słowa starają się pokierować myśleniem. Inaczej traktowane pisanie jest mordęgą. Gdy zedrzyć z niego urok nieprzewidywalności, zostanie tylko niepotrzebny trud kopiowania myśli. Gdy pozbawić go przyjemności suspensu, pozostanie wstrętna konieczność zmagania się z zewnątrz. Jeśli czyste myślenie nie potrzebuje pisma, zadowolając się samoobecnością, to radość pisania z pewnością wymierzona jest przeciwko Aniołom.

### **O uwodzeniu**

Czym jest uwodzenie? Obietnicą spełnienia pragnienia, na ten jeden raz wyłonionego spod powierzchni (duszy, ciała, skóry, świadomości). Powołaniem do momentalnego istnienia tego, co skrywane, a co nagle odnajduje swoje przeznaczenie. Uwodzenie jest pułapką hermeneutyczną, zastawianą bądź to na kogoś, kto tej pułapki nie jest świadom, bądź też na kogoś, kto w tę pułapkę chce wpaść. Uwodzenie bowiem jest symulacją bezpośredniości (której wyczekuje dusza spragniona, bądź którą pogardza dusza przepełniona), zapadaniem się w bezmiar pozorów, za którymi nie ma nic, poza samym uwodzeniem. Uwodzenie jest grą bez żadnej transcendencji, spłaszczeniem istnienia, zamaskowaniem rozpacz. Rozpacz nienasycenia, dla którego spełnienie jest złem koniecznym. Dlatego Casanova Felliniego żyje wśród jawnie sztucznych dekoracji, między coraz to dziwniejszymi postaciami, które – niczym kolejne eksponaty gromadzone przez namiętnego kolekcjonera – powtarzają bezgłośnie daremność jego starań. Oto paradoks uwodziciela: musi zanurzyć się w bagnie pozorów, wiedząc jednocześnie, że bagno to będzie go cały czas, powoli, powoli wciągać.



Tylko ktoś, kto i tak jest już w tym bagnie, może mu pomóc, tylko ktoś, kto świadomie wpadł w zastawianą przez uwodziciela pułapkę, kto wielbi pozór i zachwyca się błyszczącą folią udającą u Felliniego morze, tylko ktoś taki wyciąga do uwodziciela rękę, godząc się na zbawienie przez sztuczność. Cała ta sytuacja powtarza się w trakcie pisania: pisarz zastawia hermeneutyczną pułapkę, wiedząc, że może mu pomóc tylko ktoś, kto razem z nim zapadnie się w bagno tekstu nie licząc na spełnienie. Ktoś, kto zechce go czytać poza wszelkim celem i poza wszelkim brakiem. Pisanie i czytanie tylko wtedy się zbiegają, gdy stanowią dwie strony tego samego pragnienia.

Kiedy autor uwodzi najbardziej? Gdy nie wiadomo, gdzie jest, gdzie się skrył za porozstawianymi przepierzeniami. Skoro uwodzenie jest zastawianiem pułapek hermeneutycznych, to największym uwodzicielem jest ten, kogo najtrudniej zidentyfikować, komu najtrudniej przypisać tożsamość, kto mnoży poziomy zapośredniczenia. Wielu jest Don Juanów w literaturze dwudziestego wieku, jednak bez wątplenia najzmyślniejsze maski (koniecznie w liczbie mnogiej) przywdziewał Władimir Nabokov.

O uwodzeniu więc możemy mówić tylko wtedy – jest to lekcja Nietzschego – gdy odrzucimy kontemplacyjną postawę wobec świata, gdy znajdziemy do niego przejście dzięki naszym namiętnościom. Gdy zasypiemy przepaść między nami a literaturą, przepaść, którą wykopał umysł teoretyczny do spółki z umysłową obojętnością. Dać się uwieść literaturze to odkryć w sobie konieczność uwodzenia. Konieczność pisania. Czytanie jest bowiem czytaniem o tyle tylko, o ile jest – już wówczas, w geście otwierania książki – potencjalnym pisaniem, gdy wytwór – jak pisał Barthes – ma szansę przeobrazić się w wytwarzanie. Podobne przez podobne: oto magia pisania, magia uwodzenia. Tekstualny hermetyzm.

### **Pamięć i biblioteka**

Kto dziś wypowiada te słowa, myśli niewątpliwie o Borgesie, dla którego tworzyły one nierozzerwalny zrost. W jednej z rozmów, cytując zapomnianego już filologa i myśliciela niemieckiego (Fritza Mauntnera) autor *Biblioteki Babel* dorzucił w nawiasie: „mo-

ja pamięć jest zdecydowanie zbyt dobra, bym mógł myśleć na własny rachunek”. Borges chce tu chyba powiedzieć, że pisząc, wkraczamy do Biblioteki dzięki pamięci, która nas zapładnia, podczas gdy myśląc, musimy zagłuszyć pamięć (zamknąć Bibliotekę), by nie pozbawiła nas indywidualności. To oczywisty fałsz, który najlepiej widać w dramatycznych zmaganiach Heideggera. Zwrot hermeneutyczny, który zainicjował, porzucając lekturę pomników kultury na rzecz ujawniania naszego sposobu bycia w świecie (*Bycie i czas* to imponująca próba zapomnienia o Bibliotece, z której się zrodziło), okazał się, jak wiadomo, niewystarczający. Trzeba bowiem było, by całkiem zapomnieć o metafizyce (a więc kulturze) Zachodu, zwrócić się ku samym, nie zanieczyszczonym jeszcze źródłom. Zwrot kolejny prowadził więc do uważnego nasłuchiwania głosu Bycia. Gdzie jednak ów głos się rozlegał? W tekstach starożytnych Greków, które przemawiały tylko wówczas, gdy stosowało się do nich (prawda, że mistrzowskie) narzędzia mistycznej filologii. Koło się zamknęło: odrzucając hermeneutykę kultury Heidegger ostatecznie do niej powrócił (tyle że w innym, bardziej gnostycznym przebraniu) pokazując (Borgesowi), że myślenie nie przebiega w pozatekstowej próżni. Bycie, być może bardziej niż co innego (kto inny?), też lubi książki.

Jedno z ostatnich (jesień 1997) kolokwiów poświęconych Bataille’owi nosiło tytuł: *Biblioteka i doświadczenie*. Nie ma gorszego doświadczenia, powiadają niektórzy, niż zagubienie w bibliotece. Nie ma wspanialszego doświadczenia, odpowiadają inni, niż zagubienie z bibliotecce. Dla jednych i drugich biblioteka i doświadczenie nie dają się od siebie oddzielić. Doświadczenie domaga się mediacji, zapośredniczenia, nie jest bowiem uchwytem nagiej rzeczywistości, lecz przebiegiem, wędrówką, przekraczaniem, eks-perymentem (łac. *experientia* pochodzi od *experiri*, eksperymentować). Trzeba wprzódy doświadczyć, by się z nim zetknąć. A czy droga ta przebiega przez bibliotekę, czy przez cokolwiek innego (jest cokolwiek innego?) – ma to już drugorzędne znaczenie. Z chwilą, gdy między nas a świat wkracza zapośredniczenie, my wkraczamy w przedsionek Biblioteki.

Jak pisanie łączy się z wiedzą? Deleuze odpowiada tak: „Pisze się jedynie wówczas, gdy nasza wiedza oddzielona jest od naszej niewiedzy i gdy – w tej skrajnej sytuacji – pozwala się jednej przechodzić w dru-

gą”. Pisanie nie ma więc nic wspólnego z przelewaniem się wiedzy z przepełnionego naczynia. Jego dwie strony – wiedza i niewiedza – wzajemnie się przenikają, wywołują, uzupełniają. Pisanie nie jest ekspresją wiedzy, lecz jej zdobywaniem: mozolne tkanie tekstu zawsze dokonuje się w cieniu powieści edukacyjnej. Czego jednak ta wiedza dotyczy? Świata? Mnie? W jednym z ostatnich swoich wykładów Barthes zwracał się ku owej *Scienza Nuova*, której zamierzał się poświęcić (gdyby nie nagła śmierć): „czy nie powinna ona wyrażać jednocześnie wspaniałości i cierpienia tego świata, tego, co mnie w nim uwodzi i tego, co mnie od niego odpycha?”. Wiedza dostępna w pisaniu okrywa zarówno świat, jak i mnie, tym samym płaszczem. Tworzy wspólną im przestrzeń, którą ze swej strony nazywam Biblioteką.

### Autograf

Autograf: ślad pozostawiony po sobie, odcisnięty na papierze. Ślad czego? Tego, że byłem tutaj, w tym miejscu, w tym czasie? Czy ślad obecności jako takiej? Czy jest to wskazówka wymierzona w moje ciało, czy milczące obwieszczenie jego zniknięcia? Powiemy, że autograf jako ślad obecności, jako pozostałość, jako resztkę oddalonej całości, o d s y ł a. Dokąd jednak? Kto byłby nadawcą tej przesyłki? Ja, którego już tam nie ma, który nie troszczyć się już o to, co zostawiłem po sobie, nie mogę brać za nią odpowiedzialności, nie mogę się pod nią podpisać. Kto byłby jej odbiorcą? Inny, który nie znając mnie (bo mnie tam nie ma), też nie może jej przyjąć? W ten sposób, bez nadawcy, bez odbiorcy, autograf krąży w przestrzeni niczyjej, którą – od czasu do czasu – ktoś czyni ziemią obiecaną lektury.

W *Avant-propos* do jednego ze swych *Approximations* du Bos (zapomniany – niesłusznie! – du Bos) pisze tak: „Jedna z największych zagadek dotyczących aktu ekspresji polega na tym, że musi czasem minąć wiele lat, zanim w pełni uświadomimy sobie naturę tego, co wyraziliśmy”. Ekspresja pozbawiona zostaje tu momentalnej pełni oczywistości, która zjawia się dopiero po latach. Jeśli jednak zjawia się po latach, to czy można mówić tu o jakiegokolwiek oczywistości? Rozsuniecie między aktem ekspresji a jego samoświadomością, fakt, że obydwa te elementy nigdy nie nakładają się na siebie, nigdy nie przenikają się abso-

lutnie w umyśle podmiotu, każe wątpić w jego suwerenność. Ekspresja nie jest świadectwem jego samoświadomości, lecz *eks-terytorializacji*. Mam wrażenie, że intuicja Deleuze'a była trafna: za każdym razem, gdy wkraczamy na teren dyskursu, ryzykujemy utratę domostwa, gdy tylko mówimy, przesuwają się obok nas cień wielbłąda. Nomadyzm nie jest orientalną sztuczką wprowadzoną do filozofii *pour epater les bourgeois*, lecz dość precyzyjnym opisem aktu ekspresji, pisany przeciwko Husserlowi. Swoją drogą to ciekawe, że nikt jeszcze nie napisał książki o tak spektakularnym ojcobójstwie, jakim była (i jest nadal) XX-wieczna (postfenomenologiczna) filozofia. Husserl jako (...), Hegel jako Jokasta, Heidegger jako nieślubny brat Edypa: oto temat dla historyków myśli najnowszej.

### Wokół Prousta

Znajduję u Prousta (*Sodoma i Gomora*) następujący fragment: „ruszyli drogą, różową od wieczornego kurzu, w którym błękitniały, niby zady końskie, wyrzuszenia skał”. Gdy czytam ten fragment po raz pierwszy, nie rozumiem go, gdyż czytam go (a raczej przebiegam oczami) jako – konieczny w tym miejscu – element opisu. Nie wczytujemy się w opisy, zadowolając się stwierdzeniem, że właśnie w tym miejscu jest opis (można powiedzieć, że opis to maszynka do wywoływania tego typu sądów). Gdy czytam ten fragment po raz drugi (trzeci, czwarty), przestaję widzieć to, o czym on – przecież jest to opis – mówi i zaczynam się zastanawiać, jak jest zrobiony. Dlaczego droga jest różowa od wieczornego kurzu? Dlaczego skały przypominają końskie zady? Czy te właśnie kolory coś znaczą (różowy jest u Prousta kolorem nacechowanym seksualnie)? I tak dalej. Oto smutny los opisu: czytany tylko raz, nie spełnia swych funkcji, czytany po wielokroć tym bardziej ich nie spełnia. W opisie skupia się esencja literatury, która dając do widzenia, daje do myślenia, co w ogóle daje.

Najważniejsze – z punktu widzenia pisania – są w *Poszukiwaniu* fragmenty, w których narrator pisze o swoim niepisaniu, o niemożliwości pracy nad literaturą lub studium krytycznym. Najważniejsze dlatego, że wprowadzony w ten sposób rozdział między narratorem a bohaterem każe nam wprowadzić do tekstu samego Prousta a jednocześnie nie

zmusza do lektury biograficznej (w której Proust z a w s z e byłby narratorem i odwrotnie). Jeśli narrator nie może pisać, powiadamiając nas poprzez pismo, to tym samym traci przywilej dystansu, z którego opowiadał o sobie, wkracza w świat działań i oddaje głos komuś, kto stojąc nad nim, oznajmi nam prawdę o jego bezsilności.

Oczywiście najważniejszym problemem pisania jest Czas. Tu jednak znów napotykamy paradoks (pisanie jest paradoksologią najczystsze gatunku). Oto on: pisząc poruszamy się między dwoma biegunami, Przyzwyczajenia i Pragnienia. Z jednej bowiem strony piszemy, bo już pisaliśmy, bo wiemy, jak pisać, z drugiej zaś – pisanie mamy wciąż przed sobą w postaci pragnienia, jako nie spełnione marzenie, jako szansę na samorealizację. Nietrudno spostrzec, że bieguny te to dwa skrzydła Czasu: Przeszłość i Przyszłość. Pisanie wypływające z przyzwyczajenia i pisanie zapowiedziane w pragnieniu jest występkiem przeciwko pisaniu, którego żywiołem nie jest ani przeszłość, ani przyszłość, lecz terażniejszość. Chcąc powierzyć się pisaniu, musimy zarówno połamać klisze, jak wyzbyć się pragnienia, odwrócić się od przyzwyczajenia i nie baczyć na siebie. Nie jest to jednak możliwe, o czym najlepiej wiedział Proust: *Poszukiwanie* rozwija się wyłącznie między światem, którym rządzi doksa, przyzwyczajenie, a światem, którym włada pragnienie bycia pisarzem. Nie porzucając tych światów, spina je kłamrą czasu, który zawsze jest, w każdym ze swych momentów, przeszłością, terażniejszością i przyszłością. Jeśli Proust odzyskał czas, to nie dlatego, że powrócił do przeszłości, lecz dlatego – tylko dlatego – że zrozumiał wielowymiarowość czasu, jego gęstość i paradoksalność. Jego nie-punktualność. Ktoś powie, że tak właśnie myślał o czasie Husserl. Niby tak, a jednak nikt nie pogardzał tak pisaniem, jak autor *Medytacji kartezyjskich*.

Z dwóch wielkich chronografii dwudziestowiecznych przedkładam zdecydowanie Prousta nad Joyce'a. Autor *Finnegans Wake* nie potrafił poskromić swej natury Czaśozercy, która sprawia, że ostatnie dzieło dryfuje już w mitycznym beczasie. Proust natomiast w szczelinę między Czasem Minionym a Przyszłym wsuwał pióro i w tej samej chwili, w zgodzie na nierówne płyty chodnika (zarówno w Wenecji, jak przed pałacem Guermantesów), w zgodzie na nierówny rytm pisania – nie zbawiał się, ale zaczynał rozumieć, że zbawienie nie jest wcale potrzeb-

ne. *Poszukiwanie* nie jest – jak *Finnegans Wake* – pętlą zarzuconą na szyję Czasu, ale spiralą pisania, na której szczycie dalej musimy się trudzić z naszym życiem. Borges wyznał kiedyś, że przez całe swe życie nie przestawały go zdumiewać dwa tematy: czas (który jest złudzeniem) i tożsamość (której nie sposób uchwycić). Gdyby jednak odpowiedziano ostatecznie na te pytania (a chyba właśnie, jak trafnie pisał Derrida, Joyce i Husserl starali się – każdy na swój sposób – sprokurować ostateczną odpowiedź), byłby to kres filozofii, obwieszczący też kres literatury.

Sytuacją kluczową dla Prousta, sytuacją, do której nieustannie wraca (w esejach, w *Janie Santeuil*, w *Poszukiwaniu*) jest rozmowa telefoniczna, metafora obecności a zarazem nieobecności drugiej osoby. Rozpaczliwe pożądanie Alberta rozpoczyna się właściwie od jej telefonu. Nawet lektura się z nią wiąże: „I wówczas (czytamy w jednym z esejów), gdy nie możemy już ciągnąć telefonicznych rozmów, gdy nie chcemy ich przyjmować, gdy telefonistki nie mogą już nas połączyć, zrezygnowani zapadamy w milczenie i czytamy”. Rozmowa telefoniczna jest dla Prousta tym, czym jest dlań pisanie: pasmem nieskończonych (koniecznych, choć znieawidzonych) zapośredniczeń (we francuskim filmie dokumentalnym o Prouście, gdy narrator opowiada o stosunku Prousta do matki, kamera przesuwana powoli po łączach telefonicznych). W rozmowie telefonicznej ludzie przypisani do różnych miejsc, przegrodzeni od siebie nieprzebytym dystansem, starają się – nadaremnie! – zasupłać sieć, która ich połączy, w którą chcieliby złapać swoją obecność. Rzeczy mają się jednak inaczej, albowiem rację miał Derrida: na początku nie było słowo, ale telefon: metafora wiecznego oddalenia.

W *Uwięzionej* Narrator zastanawia się, czym „same w sobie” są Albertyna i Anna: „Aby się o tym dowiedzieć, trzeba by was unieruchomić, nie żyć już w tym nieustannym oczekiwaniu was, w którym stajecie się wciąż inne; trzeba by już was nie kochać, aby was utrwalić” (III 57). Wiedza jest dla pragnienia zabójcza, choć zbawienna dla przedstawienia. Utrwalić można tylko to, czego się nie kocha. Poznać można tylko to, czemu odbierze się wartość pozoru. Te trzy opozycje rządzą Proustowską filozofią pisania, które jest nieustannym oczekiwaniem na wciąż spóźniające się objawienie. Utrwalić sens sam w sobie to go zni-

weczyć, ustalić tożsamość Albertyny to ją utracić, wyjść poza „peniuar od Douceta z różowo podszytymi rękawami”, to przestać kochać jego właścicielkę. *Poszukiwanie*, w którym Proust nieustannie ściga esencje, okazuje się w końcu – jak u Guysa, opisywanego przez Baudelaire’a – „pochwałą makijażu” (bo nie tylko szminki, jak chce Miłosz), odmową uchwycenia „rzeczy samych w sobie” i wyznaniem wiary w twórczość, która nie zrezygnuje z namiętności. Dzięki temu odczytujemy w *Poszukiwaniu* przejmującą lekcję nowoczesności: pisanie może być tylko apoteozą zdrady świata, wszelkie zaś przedstawianie – pochwałą niewierności.