

Roland Barthes

Nocna podróżniczka : przedmowa do "Żywota Rancégo" F. R. Chateaubrianda

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (43), 171-181

1979

Artykuł został zdigitalizowany i 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Świadczenia

Roland Barthes

Nocna podróżniczka

Przedmowa do „Żywota Rancégo” F. R. Chateaubrianda

Jestem tylko czasem.

Żywot Rancégo.

Czy nikt nie czytał nigdy *Żywota Rancégo* tak, jak został on napisany, przynajmniej jeśli idzie o intencję wyrażoną wprost, tzn. jako dzieło skruchy i zbudowania? Cóż może dziś powiedzieć człowiekowi niewierzącemu, którego jego czasy nauczyły nieufności wobec „pięknych zdań”, ów żywot trapisty z czasów Ludwika XIV napisany przez romantyka? A jednak możemy pokochać tę książkę, możemy w niej odczuć arcydzieło lub, jeszcze lepiej (ponieważ w takim określeniu jest zbyt wiele myślowego dystansu), książkę palącą, w której niektórzy z nas mogą odnaleźć, pewne własne problemy, tzn. — na swoją miarę. W jakim to sposób pobożne dzieło starego krasomówcy, pisane pod uporczywą presją jego spowiednika, wynurzone z owego romantyzmu francuskiego, z którym nasza współczesność czuje niewiele powinowactwa, jakże to dzieło może nas dotyczyć, zdumiewać, żywić? Pewien rodzaj wypaczenia nałożony na dzieło przez czas, jaki upływa między napisaniem a lekturą, stanowi właśnie istotę wyzwania, które zawiera w sobie wszystko to, co nazywamy literaturą: dzieło czytane jest *anachroniczne* i anachronizm ten jest głównym zadaniem, jakie stawia ono krytyce. Powoli dochodzimy już do tego, że umiemy wytłumaczyć dzieło przez jego epokę bądź przez jego założenia, inaczej mówiąc, umiemy uzasadnić skandal, jakim jest jego pojawienie się; lecz w jaki sposób zredukować skandal, jakim jest jego życie dalsze? Na cóż więc może nas nawrócić *Żywot Rancégo*, nas, którzyśmy czytali Marksa, Nietzschego, Freuda, Sartre'a, Geneta lub Blanchota?

Kraina głębokiej ciszy

Chateaubriand napisał *Zywoł Rancégo* mając siedemdziesiąt sześć lat; to jego ostatnie dzieło (umarł w cztery lata później). Oto wspaniała okazja, żeby rozwijać znany ogólnik (w sensie technicznym tego słowa: *topos*) literatury klasycznej, czyli myśl o marności rzeczy tego świata. Sam przemijając i będąc u kresu swego przemijania, starzec może opiewać tylko to, co mija: miłość, chwałę, krótko mówiąc — świat. Ów temat *vanitas* nie jest obcy *Zywołowi*; często można sądzić, że się czyta *Eklezjastę*: *Dawno zaginione społeczności, jak wiele innych po was nastąpiło! tańczymy na popiołach zmarłych a ślady radości zarastają grobowcami... Gdzie dziś jest wczorajsze zło? Gdzie będzie jutro dzisiejsza szczęśliwość?* Spotykamy tu więc klasyczny bagaż ludzkich nędz: uczucia, które wędną (patrz słynny fragment o listach miłosnych), grobowce, ruiny (Rzym), opuszczone zamki (Chambord), dynastie, które wygasają, lasy, które zagarniają przestrzeń, zapomniane piękności, światowe lvice, o których śmierci ledwo się wspomina; być może dla Chateaubrianda nie przekwita tylko książka.

Tymczasem temat ten, mający dowodzić mądrości, tak częsty w literaturze klasycznej i chrześcijańskiej, zniknął prawie z dzieł współczesnych: starość nie jest już wiekiem literackim; stary człowiek bardzo rzadko bywa bohaterem powieści; dziś wzrusza dziecko, młodzież uwodzi, niepokoi; nie ma już obrazu starca, nie ma filozofii starości (stąd frapująca odmienność takiego filmu, jak *Tam gdzie rosną poziomki*), być może dlatego, że starzec jest nie-pożądanym. A jednak obraz taki może wstrząsać nieskończenie silniej niż obraz dziecka lub nastolatka, z którym zresztą starzec podziela egzystencjalną sytuację osamotnienia. *Zywoł Rancégo*, którego tematem w sposób oczywisty jest starość, może poruszać równie silnie jak powieść o miłości, ponieważ starość (ta długa męka, jak mówił Michelet) może być chorobą podobnie jak miłość: Chateaubriand był chory na swoją starość (i to jest nowe w porównaniu z klasycznym *toposem*). Starość ma u niego własną konsystencję, istnieje jako ciało obce, przeszkadzające, obolałe i starzec wchodzi w związki magiczne z nią: nieustająca i różnorodna przenośnia obdarza ją prawdziwą materią (ona jest *nocną podróżniczką*) i dźwiękiem (ona jest *krajiną głębokiej ciszy*). Owa rzewność bycia starym, rozciągnięta na całą długość *Pamiętników*, została tu skondensowana w postać samotnika, Rancégo, ponieważ ten, który z własnej woli opuszcza świat, może być łatwo wzięty za tego, którego świat opuszcza. Marzenie, bez którego by nie było pisanie, niszczy wszelką różnicę między stroną aktywną a bierną: opuszczający i opuszczany są tym samym człowiekiem, Chateaubriand może być Rancém.

Mając dwadzieścia dziewięć lat, przed swoim nawróceniem, Chate-

aubriand pisał: *Umieramy wszyscy ze strachu, żeby nie cierpieć w zaświatach. To życie winno nas uleczyć z manii istnienia*. Starość to czas, gdy się umiera na poły, jest ona śmiercią bez nicości. Paradoks ten nosi jeszcze inne imię, to Nuda (o starzejącej się pani de Rambouillet: Od dawna już nie było jej, o ile nie liczyć dni, które ją nudziły); nuda jest wyrazem zbędnego czasu, zbędnego życia. W owym osamotnieniu, które *Żywot Rancégo* opiewa pod maską pobożności (Bóg jest wygodnym sposobem mówienia o nicości), można rozpoznać temat wieku dojrzewania: *życie mi zostało narzucone*. — *Co robię na tym świecie?* Przez to uczucie głęboko egzystencjalne (a nawet egzystencjalistyczne) *Żywot Rancégo*, pod wystrojem chrześcijańskim, przywodzi na myśl *Mdłości*; oba doświadczenia dają zresztą podobny wynik — pisanie. Tylko ono może nadać sens beznaczeniu. Różnica polega na tym, że osamotnienie egzystencjalne jest udziałem człowieka w sensie metafizycznym, niezależnie od wieku; Chateaubriand jest zaś zbędny przez swój związek z czasem minionym, jest bohaterem własnych wspomnień: kiedy zaś wspomnienie określa cały system wyobrażeń (a to jest właśnie wypadek *Pamiętników*), życie zostaje zakończzone, zaczyna się starość, która jest czystym czasem (jestem już tylko czasem). Istnieniem rządzi więc nie fizjologia, lecz pamięć; o ile umie ona odnaleźć w życiu związki i konstrukcje (co może nastąpić we wczesnej młodości), istnienie staje się losem, ale tym samym dobiega końca, bo los może się odmieniać tylko w czasie zaprzesłym, jest bowiem czasem zamkniętym. Będąc spojrzeniem, które przemienia życie w los, starość czyni z istnienia esencję, ale sama nie jest już życiem. Ta paradoksalna sytuacja czyni z człowieka, który w niej trwa, istotę podzieloną (Chateaubriand mówi o *za-przeszłym* życiu Rancégo), która nie osiąga nigdy pełni istnienia: najpierw złudzenia, potem wspomnienia, lecz nigdy pełni posiadania życia. To jest ostatnia ślepa uliczka starości: rzeczy istnieją tylko wtedy, kiedy przestaną istnieć: *Nie wstaniecie z martwych, o dawne zwyczaje, a jeśli nawet i wstaniecie, czyż to wam zwróci czar, jakim was ozdobiły własne prochy?* Przypomnienie, które w gruncie rzeczy jest wielkim tematem Rancégo — Reformator¹ też miał podwójne życie, światowe i klasztorne — przypomnienie jest więc czynnością równie podniecającą jak rozdzierającą; ta namiętność pamięci uspokaja się dopiero w akcji, który nadaje wspomnieniu stabilność taką, jaką ma być: *w pisaniu*. Starość jest dla Chateaubrianda ściśle związana z ideą dzieła. *Żywot Rancégo* proroczo przeżywa Chateaubriand jako dzieło ostatnie i dwukrotnie utożsamia się z umierającym w Rzymie (miasto ruin) Poussinem, wkładającym w swój ostat-

¹ Armand Jean le Bouthillier de Rancé zreformował zakon cystersów, wprowadzając zaostrzoną regułę. Odłam Zakonu Cystersów Zreformowanych popularnie zwanych trapistami, uchodzi za zakon o najsurowszej regule w Kościele katolickim.

ni obraz ową tajemniczą i najwyższą niedoskonałość, piękniejszą niż sztuka absolutna, gdyż czuć w niej *drzenie czasu*: wspomnienie jest początkiem pisania a pisanie z kolei początkiem umierania (jakkolwiek wcześniej by się nie zaczęło).

Takie jest, jak się zdaje, doświadczenie wyjściowe *Żywota Rancégo*: nieszczęsna namiętność, którą jest nie tyle starzeć się, co być starym, być całym w przeszłości, po stronie czystego czasu, w krainie głębokiego milczenia (pisanie nie jest mówieniem), skąd prawdziwie *ja* wydaje się dalekie, zaprzeszłe (dla Chateaubrianda miarą bólu istnienia jest fakt, że może *cytować siebie*). Zrozumiałe, że taki punkt wyjścia zmusza Chateaubrianda do nieustannego przenikania w życie Reformatora, którego przecież chciał być tylko pobożnym biografem. Podobny rodzaj splotu jest banalny: czy można opowiedzieć kogoś bez utożsamienia się z nim? Lecz, ściśle biorąc, interwencja Chateaubrianda nie ma wcale charakteru projekcyjnego (lub też w bardzo szczególnym sensie); oczywiście są pewne podobieństwa między Rancém a Chateaubriandem; nie mówiąc o wspólnej „postawie”, odwrót Rancégo od świata (jego nawrócenie) zostaje powtórzony jako separacja ze światem narzucona (mitycznie) Chateaubriandowi przez starość: obaj mieli *za-przeszłe życie*; lecz to poprzednie życie Rancégo zostało z jego woli przemilczane, wspomnienia o nim (jego świetnej młodości, literackiej, miłosnej) mogą dojść do głosu tylko przez Chateaubrianda, który musi wspominać za dwóch. Stąd splot nie tyle uczuć (Chateaubriand właściwie czuje mało sympatii do Rancégo), co wspomnień. Wmieszanie się Chateaubrianda w życie Rancégo nie jest więc wszechobecnie rozproszone, uwznioślające, imaginacyjne, jednym słowem „romantyczne” (a zwłaszcza już Chateaubriand nie *deformuje* Rancégo, aby zamieszkać w nim), lecz wręcz przeciwnie, to wmieszanie jest gwałtowne, sporadyczne. Chateaubriand nie rzutuje się w Rancégo, on się nad nim nadbudowuje, ponieważ jednak opowieść rozwija się linearnie a odrzucone zostały wszelkie działania symultaniczne, autor w owo życie, które nie jest jego własnym, może się wdrzeć tylko na siłę i fragmentarycznie. *Żywot Rancégo* nie toczy się płynnie, ale się rwie (i podoba nam się w nim ten ciągły „spadek”); wcióż, choć zwykle na krótko, wątek Reformatora jest przerywany przez nagłe wspomnienie narratora: Rancé przyjeżdża do Comings po trzęsieniu ziemi: w takich okolicznościach Chateaubriand przybył do Grenady; Rancé tłumaczy Dorothéa², między Jaffą a Gazą Chateaubriand widział pustynię, gdzie mieszkał ów święty; Bossuet i Rancé spacerowali w Trappe³ po nie-

² Dorothée (święty) z Gazy, mnich palestyński z VI w. Napisał po grecku traktat poświęcony życiu zakonnemu, który opát Rancé przełożył pod tytułem *d'Instructions du P. Dorothée*. Paris 1686. *Polska encyklopedia kościelna* nie notuje św. Doroteusza (?).

³ La Trappe, opactwo w Normandii, gdzie po raz pierwszy została wprowadzona zaostrzona reguła.

szporach: *Śmiałem sprofanować ziemię, po której oni chodzili i stawiając swoje stopy na grobli, gdzie Bossuet i Rancé rozważali sprawy boskie, marzyłem o Reném; święty Hieronim, chcąc utopić myśli swoje w pocie, nosił wzdłuż Morza Martwego wory piasku; Ja przebiegałem te stopy obciążony ciężarem własnego ducha.* W tym urywanym powtarzaniu, które jest przeciwieństwem upodabniania się, a zatem także i tego, co potocznie nazywa się „tworzeniem”, jest coś niespokojnego jak w dziwnym przypływie: nie można zapomnieć o własnym *ja*; nie wchłaniając go wcale, Rancé pozwala od czasu do czasu odkrywać Chateaubrianda: lecz nigdy dotąd autor mniej się nie odsłonił. Jest w tym *Zywocie* coś twardego, wydaje się być zrobiony z odłamków zestawionych, nie stopionych. Chateaubriand nie powtarza Rancégo, on go oddziela, zapowiadając w ten sposób literaturę fragmentów, w której nieubłagane rozdzielone świadomości (autora i postaci) przestają mieszać się obłudnie w jeden głos. Wraz z Chateaubriandem zaczyna się samotność autora: autor nie jest swoją postacią. Zostaje ustanowiony dystans, za który autor płaci, nie poddając się; stąd owe nawroty, które nadają *Zywotowi Rancégo* jego oszałamiający ruch kołowy.

Ścięta głowa

Zywot Rancégo jest doprawdy niepoprawnie zbudowany; oczywiście, cztery zasadnicze części idą z grubsza za chronologią zdarzeń: światowa młodość Rancégo, jego nawrócenie, życie w zakonie trapistów, śmierć. Lecz jeśli się zejdzie do poziomu owych tajemniczych jednostek mowy, których stylistyka dokładnie nie określiła, a które pośredniczą między słowem a rozdziałem (czasem jest to zdanie, czasem ustęp), sens wciąż jest rozrywany, jak gdyby Chateaubriand nigdy nie mógł się powstrzymać od nagłego zwrócenia głowy ku „czemu innemu” (pisarz byłby więc *człowiekiem roztargnionym?*). Ten porządek daje się odczuć przy wprowadzaniu portretów postaci (bardzo licznych w *Zywocie Rancégo*). Nigdy nie wiadomo, kiedy Chateaubriand zacznie o kimś opowiadać; dygresja nie pozwala się przewidzieć, wybucha z wątku opowiadania gwałtownie, jej związek z tym wątkiem jest nikły. I tak Chateaubriand miał wiele okazji do mówienia o kardynale de Retz, opowiadając o młodości Rancégo, która przypadła na czasy Frondy; a jednak portret Retza pojawia się po Frondzie, w czasie podróży Rancégo do Rzymu. A *propos* wieku siedemnastego, który uwielbiał, Chateaubriand mówi o *czasach, gdy nic jeszcze nie zostało sklasyfikowane*, przypominając w ten sposób o tkwiącym pod klasycyzmem baroku. *Zywot Rancégo* należy też do pewnego rodzaju baroku (termin użyty tu bez rygoryzmu historycznego) o tyle, o ile autor godzi się układać swój materiał nie strukturalizując go wedle

klasycznych reguł. Chateaubriand z pasją urywa i rozgałęzia wątki. Zjawisko to nie jest wprawdzie wyłącznie stylistyczne, ponieważ pozwala ono wyjść poza granice zdania, można jednak wskazać jego wzór w retoryce: to *anakolut*, który jest tyleż roszadzeniem konstrukcji zdania, co wzlotem ku nowemu sensowi.

Wiadomo, że w zwykłej rozmowie związek między słowami podlega pewnemu prawdopodobieństwu. Chateaubriand rozrzedza to potoczne prawdopodobieństwo. Jakąż na przykład mamy szansę na to, żeby napotkać słowo *alga* w opisie życia Marcelle de Castellane? A jednak Chateaubriand nagle je wypowiada w związku ze śmiercią tej młodej kobiety. *Dziewczęta z Bretanii pozwalają zatapiać się falom na plaży przywiązawszy się przedtem do alg porastających skały*. Rancé był cudownym dzieckiem, jeżeli idzie o znajomość greki; jakież tu związek ze słowem *rękawiczka*? A jednak w dwóch słowach związek taki zostaje nawiązany (jezuita Coussin poddaje próbie dziecko, chowając jego tekst pod rękawiczkami). Przez ten troskliwie pielęgnowany rozróż wdziera się zawsze do tekstu coś niespodziewanego (*alga, rękawiczka*). Słowo literackie (ponieważ o nim tu mowa) staje się podobne do ogromnych i majestatycznych ruin, do fragmentarycznych szczątków jakiejś Atlantydy, gdzie słowa, przepełnione kolorem, smakiem, kształtem, krótko mówiąc, *ja-kościami*, nie zaś pojęciami, lśnią niczym odłamki jakiegoś świata istniejącego bezpośrednio, nie myślanego, którego nie zaćmiewa ani nie nudzi żadna logika. Niech słowa wiszą na nieczułym drzewie opowieści niczym piękne owoce — takie jest w gruncie rzeczy marzenie pisarza. Za jego symbol można uznać ów wprawiający w osłupienie anakolut, w którym Chateaubriand opowiada o drzewach pomarańczowych, mówiąc o kardynale de Retz (*zobaczył w Saragossie księdza, który przechadzał się samotnie, ponieważ pogrzebał swego zadżumionego parafianina. W Walencji drzewa pomarańczowe tworzyły palisady wzdłuż wielkich dróg, Retz oddychał tam powietrzem, jakim kiedyś oddychał Vannozia*). To samo zdanie prowadzi w różne światy (Retz, Hiszpania) bez najmniejszej troski o to, żeby je związać z sobą. Dzięki władzy anakolutów tekst osiada gdzieś w głębi: język ludzki wydaje się przypominać sobie, przywoływać i otrzymywać inny język (język bogów, jak powiedziano w *Kratylosie*⁴). Anakolut jest, w istocie, sam dla siebie porządkiem, racją i zasadą; ów anakolut Chateaubrianda otwiera, może, zupełnie już nową, współczesną logikę, w której czynnikiem działającym staje się jedynie niezwykła szybkość słowa, bez której marzenie nie mogłoby wtargnąć do naszej literatury. Ta szalona współrzędność i owo milczenie wypowiedane tak wymownie ma, oczywiście, jak największe skutki dla gospodarowania znaczeniem: anakolut zmusza do szukania sensu, wprawia go w bezustanne „drze-

⁴ Filozof grecki z V w. p. n. e., któremu Platon poświęcił dialog *Kratylos*.

nie". Między Retzem a drzewami pomarańczowymi w Walencji znaczenie błąka się, ale się nie utrwała; i oto nowy rozłam i nowy wzlot przenosi nas na Majorkę, gdzie Retz *styszał pobożne dziewczęta za kratą klasztoru: śpiewały*. Jakiż związek z poprzednim? W literaturze tak właśnie wszystko zostaje dane do zrozumienia, a jednak, zupełnie jak w życiu, *ostatecznie* do zrozumienia nie ma nic.

Anakolut w istocie wprowadza w poetykę dystansu. Sądzi się powszechnie, że wysiłek pisarski polega na szukaniu związków, powinowactw duchowych, analogii i że zadaniem pisarza jest *pojednanie* natury i człowieka we wspólnym świecie (co można nazwać jego funkcją synestetyczną). A jednak metafora, ta podstawowa figura poetycka, może być także rozumiana jako potężne narzędzie podziału. Szczególnie u Chateaubrianda, gdzie występuje obficie, przedstawia ona przyleganie, ale też i wzajemną nieprzenikliwość obu światów, dwóch płynących języków zarazem stopionych i rozdzielonych tak, jak gdyby jeden był zawsze tylko tęsknotą do drugiego. Opowiadanie dostarcza realiów (one są w nim przecież konieczne), które, za pomocą metafory, zostają nagle przechwycone, wyjęte, oderwane, oddzielone a wreszcie porzucają naturalną rzeczywistość opowiadanej anegdoty, podczas gdy nowy język, wprowadzony, jak widzieliśmy, na siłę, bez przygotowania, czyni nagle obecnym niezwyciężone *gdzie indziej*. Chateaubriand mówi o uśmiechu umierającego młodego zakonnika: *jak gdyby słycać było tego bezimiennego ptaka, który pociesza podróżnego w dolinach Kaszmiru*. A gdzie indziej: *Kto rodził się, kto umierał, kto tu płakał? Milczenie. Ptaki na wysokim niebie odlatują do ciepłych krajów*. Metafora u Chateaubrianda wcale nie zbliża przedmiotów, ona rozdziela światy. Technicznie biorąc (mówienie o technice i o metafizyce jest przecież mówieniem o tym samym), można by powiedzieć, że ona nie prowadzi ku jednemu elementowi znaczącemu (*signifiant*), tak jak się to dzieje w porównaniach poetyckich, ale że, rozszerzona na duże części składowe tekstu, uczestniczy w życiu zwrotów językowych, o których językoznawcy mówią, że są bardzo bliskie słowu. Bogini podziału rzeczy, wielka metafora u Chateaubrianda, jest zawsze nostalgiczna. Choć zdaje się mnożyć echa, pozostawia jednak człowieka jak gdyby *bez oddźwięku* w naturze, a na koniec oszczędza mu złej wiary autentyczności *bezpośredniej*: na przykład jest rzeczą niemożliwą mówić pokornie o sobie. Chateaubriand, nie rozstrzygając owej niemożności, ostatecznie wychodzi poza nią wybiegiem, przenosząc nas *gdzie indziej*: *Co do mnie, jakkolwiek mogę być przejęty swą nikłą osobą, wiem dobrze, że nie przetrwam poza swoje życie. Na wyspach Norwegii wykopano kilka urn z wyrytymi na nich nieczytelnymi znakami. Czyje to są prochy? Wiatry nie wiedzą*. Chateaubriand dobrze wie, że on przetrwa poza swoje życie; to jednak, co chce nam tu dać do zrozumienia, nie jest niemożliwą pokorą; urna, Norwegia, wiatr wśliz-

gują się w nas, coś z mroku i ze śniegu, pewnego rodzaju twarda, spopielona, zimna rozpacz, krótko mówiąc, coś innego niż zapomnienie, które jest znaczeniem tego zdania wedle wykładni jego sensu duchowego. Literatura, ostatecznie, jest tylko swego rodzaju wykretem, *w którym się gubimy*; ona rozdziela, odwodzi. Przyjrzyjmy się śmierci pani de Lamballe: *Jej życie uleciało niczym ów wróbel z łodzi na Renie, który, śmiertelnie zraniony, sprawił swym szamotaniem, że nazbyt obciążone czótno się przechyliło*. I oto, w dziwny sposób, znaleźliśmy się bardzo daleko od Rewolucji. Taka wydaje się być wielka funkcja retoryki i jej figur; dawać do zrozumienia *jednocześnie* coś innego. Jeśli uznamy *Żywot Rancégo* za dzieło literackie (a nie, lub — nie tylko, za dzieło apologetyczne), to odwiedzie nas ono daleko od religii, w tym zaś miejscu ów obowiązek odwrotu bierze na swoje barki antyteza. Antyteza, wedle Rousseau, jest stara jak sam język; lecz w *Żywocie Rancégo*, gdzie stanowi zasadę konstrukcji, służy nie tylko celom pogładowym (wiarą przemienia żywot), jest ona także dla pisarza prawdziwym „prawem odwetu” na czasie. Przeżywając własną starość jako formę, Chateaubriand nie mógł się zadowolić „obiektywnym” nawróceniem Rancégo. Po nadaniu temu żywotowi formy w porządku słów (literackiej), biograf musiał go podzielić na *przedtem* (światowe) i *potem* (samotne), właściwe nieskończonej serii opozycji, aby zaś te opozycje były wyraźne, należało je rozdzielić zdarzeniem krótkim, ścisłym, stanowczym, ostrym jak górski szczyt, po którego stronach rozciągają się dwa różne kraje. Chateaubriand uznał za takie wydarzenie ścięcie kochanki Rancégo. Zakochany, wykształcony, rycerski, krótko mówiąc, światowy, Rancé wraca pewnego wieczoru z polowania, widzi głowę swej ukochanej obok jej trumny i bez słowa zwraca się w stronę najsurowszej religii. Dopełnia w ten sposób, formalnie i abstrakcyjnie, takiego samego cięcia. Zdarzenie jest dosłownie *poetyckie* (*Wszyscy poeci przyjęli wersję Larroque'a* — tzn. hipotezę o ścięciu kochanki jako motywie nawrócenia Rancégo — *wszyscy ludzie religijni ją odrzucili*); jest ono możliwe, doprawdy, tylko w literaturze. Nie jest ani prawdą, ani fałszem, stanowi część systemu, bez którego by nie było *Żywota Rancégo*, a przynajmniej bez którego *Żywot Rancégo* nie dotyczyłby ani Chateaubrianda, ani jego późnych czytelników, którymi jesteśmy. W ten sposób literatura podstawia przypadkową prawdę jako wieczne prawdopodobieństwo. Aby nawrócenie Rancégo zwyciężyło czas, nasz czas, trzeba, by straciło ono swoje własne trwanie: aby zostać *powiedziane*, musi dokonać się od razu. Oto dla czego żaden przedmiot, powierzony językowi, nie może być dialektyczny. Zawsze brakuje trzeciego wymiaru — czasu: antyteza jest jedynym sposobem na to, aby historia przeżyła samą siebie. Jeżeli „przeznaczeniem wielkiego człowieka jest Muza”, musi ona mówić przy pomocy stylistycznych tropów.

Zółty kot księdza Séguin

W *Przedmowie* Chateaubriand opowiada o swoim spowiedniku, który mu kazał napisać *Żywot Rancégo* jako pokutę. Ksiądz Séguin miał złotego kota. Być może ten złoty kot jest całą literaturą. Jeśli bowiem to określenie prowadzi do oczywistego wniosku, że był to kot brzydki, przygarnięty przybłąda i w ten sposób informuje nas pośrednio także o innych szczegółach życia księdza Séguin, świadczy o całej jego dobroci i ubóstwie, to ów złoty kot jest też po prostu złoty, nie ma tylko wyższego, intelektualnego sensu, lecz uparcie pozostaje na poziomie kolorów (kontrastując, na przykład, z czernią starej służącej i krucyfiksu). Powiedzieć *zółty kot*, a nie *kot przygarnięty*, to w pewien sposób dokonać aktu, który rozdziela pisarza od piszącego nie dlatego, że złoty „jest obrazowy”, lecz że rzuca urok na poddane intencjonalnie znaczenie, przywraca słowu pewien sposób istnienia *poza* sensem. *Zółty kot* mówi nam o dobroci księdza Séguin, lecz mówi także *mniej*, i tu oto wychodzi na jaw cały skandal słowa literackiego. Słowo to jest jak gdyby obdarzone zdolnością grania na podwójnej długości fal; dłuższa jest falą sensu (ksiądz Séguin jest świętym człowiekiem, żyje biednie w towarzystwie kota przybłądy); fala krótsza nie przekazuje żadnej informacji poza samą literaturą: jest ona bardziej zagadkowa, ponieważ dzięki niej nie możemy sprowadzić literatury do systemu w pełni dającego się odczytać: lektura, krytyka nie są wcale czystą hermeneutyką. Przez całe życie zajęty sprawami, które właściwie nie były czysto literackie — polityką, religią, podróżami — Chateaubriand był niemniej przez całe życie pisarzem w pełnym tego słowa znaczeniu: swe nawrócenie religijne (w młodości) natychmiast przełożył na literaturę (*Geniusz chrześcijaństwa*); to samo zrobił ze swym wyznaniem wiary politycznej, z cierpieniami, z całym swoim życiem; on w pełni rozporządzał w naszym języku tą drugą długością fal, która zawiesza słowo między sensem a nie-sensem. Zapewne, proza-przedstawienie (*epidyktyka* — jak mówili Grecy) jest bardzo stara, panuje u wszystkich naszych klasyków, ponieważ — odkąd retoryka przestała służyć celom sądowym (co było jej źródłem) — może ona prowadzić tylko do samej siebie, a wtedy zaczyna się literatura, tzn. język tajemniczo tautologiczny (*zółte jest złotym*); Chateaubriand jednak pomaga ustanowić nową gospodarkę retoryki. W naszej literaturze aż do bardzo późna słowo-przedstawienie (np. słowo klasyków) nie występowało bez pomocy tradycyjnego systemu tematów (argumentów), który nosił nazwę topiki. Widzieliśmy zaś, że Chateaubriand przekształcił *topos vanitas* i że starość stała się u niego tematem egzystencjalnym; w ten sposób pojawił się w literaturze nowy problem lub, jeśli wolimy powiedzieć inaczej, nowa forma: związek autentyzmu z przedstawieniem. Lecz

wyjście z sytuacji, która już była bez wyjścia, stało się jeszcze trudniejsze.

Zywoť Rancégo reprezentuje bardzo dobrze tę sytuację. Rancé jest chrześcijaninem doskonałym. Jako taki, wedle własnych słów, powinien być bez wspomnień, bez pamięci i bez żalu; można dodać: bez literatury. Zapewne, ksiądz Rancé pisał (dzieła religijne); miał nawet kokieterię autorską (ratując rękopis z ognia); niemniej jego religijne nawrócenie było samobójstwem pisarza. W młodości Rancé lubił literaturę, nawet błyszczał w niej; stawszy się mnichem (notuje Chateaubriand) kiedy podróżował *nie pisał ani nie prowadził dziennika*. A teraz Chateaubriand musi tej literackiej śmierci dać literackie życie: oto paradoks *Zywota Rancégo*, a jest to paradoks powszechny i sięga o wiele dalej niż problem świadomości postawiony przez religię wyrzeczenia. Każdy człowiek, który pisze (a więc i ten, kto czyta), ma w sobie Rancégo i Chateaubrianda: Rancé mówi mu, że jego *ja* nie zniesie teatru żadnego słowa, bo się w nim zatraci: wypowiedzieć *ja* to tyle co z konieczności podnieść kurtynę, nie po to, żeby się odsłonić (ta sprawa odtąd liczy się mało), lecz żeby rozpocząć ceremoniał. Chateaubriand mówi mu zaś, że swej strony, że cierpienia, trudy, uniesienia, krótko mówiąc, samo poczucie istnienia owego *ja* może utonąć tylko w języku, że dusza „czująca” skazana jest na słowo, a więc i na teatr owego słowa. Sprzeczność ta krąży od dwustu prawie lat wokół naszych pisarzy i sprawia, że zaczynamy marzyć o pisarzu czystym, który by nie pisał. Nie jest to, oczywiście, problem moralny; nie o to chodzi, żeby zająć stanowisko w przedmiocie ostentacji języka — nieuchronnej i fatalnej. Wręcz przeciwnie, to język, jak rzecz ujmował Kierkegaard, będąc tym, co ogólne, reprezentuje kategorię moralności: składając ofiarę Abraham, jako byt całkowicie jednostkowy, musi zrezygnować z języka, skazany jest na milczenie. Pisarz współczesny jest i nie jest Abrahamem, musi się zajmować tym, co ogólne poprzez to, co nieredukowalne, musi odnaleźć amoralność własnego istnienia przez moralną ogólność języka; to *niebezpieczne* przejście jest właśnie literaturą.

Do czegoż więc ona służy? Do czego służy to, że się mówi *złoty kot* zamiast *kot przybłąda*? Po co nazywać starość *nocną podróżniczką*? Mówi o pomarańczowych drzewopłotach w Walencji przy kardynale de Retz? Czemu służy ścięta głowa księżnej de Montbazon? Na cóż przekształcać pokorę Rancégo (zresztą dość wątpliwą) w teatr wyposażony w całą ostentację stylu (stylu bycia postaci, stylu słowa pisarskiego)? Ten zespół działań, ta *technika*, ta nie stosowność (społeczna), do której trzeba ciągle wracać, służy może temu, *żeby mniej cierpieć*. Nie wiemy, czy Chateaubriand odczuł jakąś przyjemność, jakieś ukojenie napisawszy *Zywoť Rancégo*; ale czytając tę książkę, i choć sam Rancé nic nas nie obchodzi, rozumiemy potęgę języka niepotrzebnego. Pewnie, to, że się nazwie

starość *nocną podróżniczką*, nie może wyleczyć na długo z nie-szczęścia starzenia się; ponieważ z jednej strony mamy czas rzeczywistego zła, z którego jest tylko dialektyczne wyjście (czyli nie mające nazwy), a z drugiej jakaś metafora, która wybucha, olśniewa nie działając. A jednak ten wybuch słowa poddaje nasz ból istnienia wstrząsowi dystansu: nowa forma dla cierpienia jest podobna do oczyszczającej kąpieli: temu zużytemu od dawna w języku bólowi (czy są uczucia inne niż nazwane?) to jednak język — ale *inny* język — przywraca patos. Ten dystans, ustanowiony przez zapis, może nosić tylko jedno imię (gdyby można było zeń zdjąć całą zgrzytliwość): to *ironia*. Przez swój związek z trudnością istnienia, którą nieustannie obserwuje, *Zywoł Rancégo* jest dziełem w najwyższym stopniu ironicznym (*eironeia* znaczy *zapytanie*); podobnie jak całą literaturę można je określić jako rodzącą się schizofrenię, ukształtowaną ostrożnie, w dawce homeopatycznej: czy nie jest ona pewnego rodzaju „oderwaniem się” poprzez zbytek słów (każde pisanie jest przesadą) od grząskiej manii cierpienia?

przełożyła *Marta Piwińska*

przekład sprawdziła *Claire Nicolas*

Styl powieści *

Powieść i Historia pozostawały z sobą w ścisłym związku w epoce, w której dokonał się ich największy rozwój. Łączyło je głęboko to, co powinno umożliwić zrozumienie zarazem Balzaka i Micheleta: obaj konstruuja samowystarczalny wszechświat, który sam tworzy swe wymiary i granice, umieszczając w nich własny Czas i Przestrzeń, własnych mieszkańców, zbiór przedmiotów i mity.

Ów sferyczny charakter wielkich dzieł XIX w. wyraził się w długich recytatywach Powieści i Historii, będących rodzajem płaskich odwzorowań zwartego i krągłego świata. Zdegradowany wizerunek tego świata ukazywała w swych zawijasach stworzona wówczas powieść w odcinkach. Ale narracja nie musi przecież być regułą gatunku. Na przestrzeni całej epoki akceptowano na przykład powieść epistolarną; inna zaś epoka pozwalała sobie na interpretację Historii drogą analizy. Opowiadanie jako forma rozciągająca się zarazem na Powieść i Historię pozostaje więc na ogół wyborem lub wyrazem określonego momentu historycznego.

* „*L'écriture du roman*”. Rozdział z tomu *Le degré zéro de l'écriture*. Paris 1972 Editions du Seuil, s. 25—52.