

Między fragmentem a powieścią, czyli za co kocham Rolanda Barthes'a

Michał Paweł Markowski

Roztrząsania i rozbiory

Między fragmentem a powieścią, czyli za co kocham Rolanda Barthes'a

WYBÓR
Jestem eseistą.

R. Barthes

1. Jeśli prawdą jest — jak utrzymuje Miłosz — że „wartość czegokolwiek na ziemi mierzy się ostatecznie oporem”¹, to oporność, z jaką dzieło pisarskie Rolanda Barthes'a poddaje się meta-krytycznym operacjom scalania, uspojniania czy po prostu opisu, świadczyłaby nie — jak utrzymują zwolennicy klarownych technik pracy nad literaturą — raczej o dzieła tego słabości, niekonsekwencji, próżności podległej kapryswi, ale — co mogliby podkreślać admiratorzy samej literatury — o tym, co istotne, a więc — nieredukowalne.

„Rozmyślenia niezakończone, nieuporządkowane, chaotyczne, nie prowadzące do z góry wyznaczonego przez rozum celu, sprzeczne jak samo życie — czyż nie są bliższe naszej duszy, aniżeli systemy, nawet wielkie systemy?”²

2. „Nie mogę być Mabel, powiada Alicja, bo ja wiem o najrozmaitszych rzeczach, a ona, och, ona wie tak niewiele!”³. O tych to więc dziewczynkach pisał na wiele wieków przed Lewisem Carrolllem Archilochus, skrywając ich imiona pod zwierzęcymi kształtami. Lis, rzecze starożytny, zna wiele rozmaitych rzeczy, jeź jedną, ale za to wielką.

I tak okazuje się, że historia powszechna jest rzeczywiście historią kilku

¹ Cz. Miłosz, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Paryż 1980, s. 117.

² L. Szeztow, *Apoteoza nieoczywistości. Próba myślenia adogmatycznego*, przeł. N. Karsov i Sz. Szechter, Londyn 1983, s.9.

³ L. Carroll, *Przygody Alicji w Krainie Czarów*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 1972, s. 23.

metafor. Co więcej, może nią być także historia krytyki: albo jest się jeżem, albo lisem, Mabel bądź Alicją, Pascalem lub Montaigne'm. W końcu — albo jest się Northropem Frye'm, albo — Rolandem Barthes'em. „Świat utkany jest z antytez” pisał św. Augustyn⁴. A Barthes? Równie pięknie: „antyteza to wzlot mowy”, „antyteza to spektakl sensu” (RB 142)⁵. Ale także klasyczna figura retoryczna, jedna z najbardziej stabilnych, której „jawną funkcją jest uświęcenie (...) przez nazwę, przez metajęzykowy przedmiot, podziału na przeciwieństwa i — w tym podziale — oswojenie jego nieredukowalności” (S/Z 33).

Barthes był wiernym ale i przewrotnym uczniem Jakobsona. Fascynacja modelem myślenia binarnego zakorzeniona była głęboko nie tylko w jego estetyce, ale też — czy nie przede wszystkim? — w erotyce, która ostatecznie przeistoczyła się w metodologię. „Przez długi czas entuzjazmuje się binaryzmem — pisze Barthes o Barthesie — binaryzm był dla niego prawdziwym przedmiotem miłości (*objet amoureux*)” (RB 56).

Splot binaryzmu i miłosnego uniesienia daje się odczytać wprost w łańcuchu figur *Fragmentów dyskursu miłosnego*, pośrednio zaś, na wielu stronach *Przyjemności tekstu*. Erotyka lektury wynika bezpośrednio ze starcia „dwóch antypatycznych kodów” (na przykład podniosłego i trywialnego), kiedy to pornograficzne obrazy wyłaniają się — jak u Sade'a — ze zdań tak czystych, że można je brać za przykład gramatycznej doskonałości. Wynika ze zmagania konkurujących języków, w którym obie strony ustanawiają nieprzekraczalny kompromis (PT 14-15).

Jeśli binaryzm w planie afektywnym (i dyskursywnym) tworzy figurę erotyczną, a w planie intelektualnym — model myślenia strukturalnego, to w planie aksjologicznym, kładce przerzuconej między uczuciem a rozsądkiem, funduje istotę tragedii. Tragiczność jako nieprzewidywalna opozycyjność myślenia, niełaskawe pęknięcie bytu, rozdział płci, antynomia wartości... A jednocześnie konstrukcja, która — jak sugestywnie pokazał S. Doubrovsky⁶ — mogłaby ułożyć całość dzieła Barthes'a w czytelny wzór.

„Komentować siebie? Co za nuda!” — napisał (RB 145). A przecież nieustannie to robił. Nie miał — jak Gombrowicz — innego wyjścia:

⁴ *De civ. Dei*, XI, 18.

⁵ W dalszym ciągu zastosowano następujące skróty (liczba oznacza stronę):

BL = *Le Bruissement de la langue*, Paris 1984

GV = *Le Grain de la voix. Entretiens 1962—1980*, Paris 1981

FDA = *Fragments d'un discours amoureux*, Paris 1977

ML = *La Bruyere. Od mitu do literatury*, w: J. de la Bruyere, *Charaktery czyli obyczaje naszych czasów*, przeł. A. Tatariewicz, Warszawa 1965

PT = *Le Plaisir du texte*, Paris 1973

PRB = *Pretexte, Roland Barthes. Colloque de Cerisy*, Paris 1978

RB = *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris 1975

SFL = *Sade, Fourier, Loyola*, Paris 1970

S/Z = *S/Z*, Paris 1970

W = *Wykład*, przeł. T. Komendant, „Teksty” 1975 nr 5.

⁶ Doubrovsky, *Une Écriture tragique*, „Poétique” 47 (1981).

autokomentarz był formą rozbijającą zafiksowany obraz podmiotu, wypowiedzią przemieszczającą sens wypowiedzi poprzednich. Dzieło jako spirala, jako zygzak (*RB 94*), ale przede wszystkim jako antynomia tego, co ustalone, spetryfikowane w społecznym odbiorze i tego, co mobilne, żywe i jednostkowe. Słowem: nieustanne napięcie między DOXA i PARADOXA, między uwięzieniem w metodologicznym stereotypie i wykraczaniem poza jego granice. Paradoksalizacja jednak, źródłowo wymierzona przeciw uśmiercającej władzy obowiązującego dyskursu, nosi w sobie esencjalne cechy Hegłowskiego *Aufhebung*: jest przekroczeniem, ale jednocześnie przemieszczeniem tego, co przekroczone w nowy wymiar: destrukcją, nie uwolnioną jednak od tego, co destruowane. Może być więc — jako taktyka permanentnego oporu — rozpatrywana nie tyle w kategoriach skutecznej dialektyki, co zmystyfikowanej semantyki (*PT 86-87*). Rozbicie wszechwładnego dyskursu, przez jego proste zaprzeczenie, więzi nową myśl (nową formę) w kleszczach opozycji. **Z a w s z e o p o z y c j i**, wykreowanej przez „wielki mit semiologiczny” oparty na niewinnym słowie *versus* (czarne *versus* białe, dobre *versus* złe). Opozycji, w której między formami zaprzeczonymi a zaprzeczającymi istnieje wyrazista zgodność strukturalna (*PT 87*). Obalona przez wprowadzenie do obiegu nowego projektu metodologicznego DOXA (projekt zużyty, martwy), reaktywuje się przez społeczną — by tak rzec — konsumpcję PARADOKSU. Ruch ten prowadzić może w nieskończoność, o ile nie przerwie go ŚMIERĆ, najsmutniejsza forma nieciągłości: drastyczne przerwanie prywatnej biografii, bądź radykalne cięcie dokonane na własnej biografii pisarskiej często nazywane twórczym przełomem, przewartościowaniem lub — nie całkiem po prostu — nawróceniem. W przypadku Barthes'a **b i o g r a f i c z n a k o n w e r s j a**, której przejmującym świadectwem są dwa teksty z końca lat 70-ych⁷, uzupełniona zostaje **s t r u k t u r a l n ą i n w e r s j ą**: przebudowaniem podstaw mechanizmu dziełotwórczego. Potencjalnie nieskończona strategia ustanawiania opozycji: na poziomie „przedmiotów intelektualnych” (*RB 94*) (konotacja-denotacja, *lisible-scriptible*, pisarze-piszący etc.) i na poziomie całości dzieła, korpusu metodologicznego (DOXA-PARADOXA), zostaje programowo **o m i n i ę t a**. „Subtelny obaleniem (*subversion subtile*) nazwałbym operację nie zainteresowaną bezpośrednio destrukcją, lecz uchylającą się paradygmatowi i poszukującą i n n e g o terminu: trzeciego terminu, który nie byłby syntetyczny lecz ekscentryczny” (*PT 87*).

W 1977 roku, obejmując katedrę semiologii literackiej w College de France, Barthes wypowie równie słynne, co urokliwe zdanie: „przekonuję się coraz bardziej, czy to pisząc, czy nauczając, że podstawową operacją metody udaremniania jest, gdy się pisze, fragmentacja, gdy się wykląda, dygresja, albo, by ująć to w jednym, cudownie dwuznacznym słowie: **w y c i e c z k a**” (*W 28*).

I w tym samym roku, na kolokwium poświęconym jemu samemu: „*je ne*

⁷ *Délibération i Longtemps je me suis couche de bonne heure*, w: *BL*.

conteste pas, je dérivé” (PRB 249). „*Je dérivé*”: zbaczam, odchylam się, obchodzę. A więc — udaremням.

3. Barthowskie opozycje wymieniają się miejscami. *Lisible/scriptible* z analizy tekstu Balzaka zastąpione zostają przez parę *systeme/systematique* w analizie tekstów Fouriera. Oba dublety z kolei wyznaczają sens różnicy między: wytwarzaniem a wytworem, strukturoowaniem a strukturą, poezją a poematem, pisaniem a stylem i — przede wszystkim — między powieścią owością (*le romanesque*) a powieścią (*le roman*), esejem a dysertacją (S/Z 11, SFL 114).

„Tym, czego pragnę, mówił Barthes po opublikowaniu *PT*, jest wypróbowywanie form powieściowych (*du romanesque*), z których żadna nie została nazwana «powieścią», a potrafiłaby zachować (odnawiając, jeśli to możliwe) formułę «eseju»” (GV 169). Tym, czego pragnę pisząc ten tekst, jest zarysownie Barthes’owskiej „metody udaremniania”, która w dwuznacznej przestrzeni między dysertacją a powieścią pozwala na „skandal sensu”, rozbięcie tych dwu kanonicznych form strukturalnych i gatunkowych, które — nieoczekiwanie — wyślizgując się ulubionej opozycji Barthes’a: metafory/metonimii, poprzez fragmentację (destrukcję dysertacji) i praktykowanie form powieściowych (*du romanesque*) umożliwią narodziny owej „trzeciej formy”, formy ekscentrycznej, niesłychanej: eseju. Esej to „powieść bez imion własnych” pisze Barthes (RB 124), a więc powieść w zasadniczym sensie przemieszczona, ułomna. Ale esej to także uniemożliwiona dysertacja, a Barthes pisze wyraźnie, że ominięcie strukturalnych wymogów dysertacji naukowej stanowiło dlań wygodne alibi dla „regularnego praktykowania fragmentu” (RB 99).

Wszystko więc jest przejrzyste: opisać reguły konstytucji Barthes’owskiego eseju to ujawnić napięcia między fragmentem a powieścią owością. Czyli — opowiedzieć historię nienapisania traktatu i wytłumaczyć, dlaczego Roland Barthes nigdy nie napisał żadnej powieści.

4. Badając „strukturę semantyczną fragmentu” w *Charakterach* La Bruyere’a, Barthes zauważa, że forma ta, jako efekt określonej praktyki pisarskiej, sytuuje się między poczynaniami metaforycznymi, które leżą „u podstaw wszelkiej sztuki urozmaicania”, a poczynaniami metonimicznymi, które odnaleźć można „u podstaw kunsztu opowiadania”. Z kolei jako gatunek, „fragment zajmuje miejsce pośrednie między maksymą, która jest czystą metaforą (...) oraz anegdotą, która jest tylko opowiadaniem (ML 24). Mowa fragmentaryczna zakreśla w gruncie rzeczy obszar poetyckiej niejednoznaczności, poza którym rozpościerają się formy *ex definitione* ciągle (anegdota i — jako jej rozwinięcie — powieść) i skończone (sentencja i — jako jej „wypełnienie” — traktat). Tak, jak w przypadku Montaigne’owskich *Prób* „warunek niemożliwości historii jest zarazem warunkiem możliwości eseju”⁸, w przypadku La-

⁸ K.H. Stierle. *Historia jako exemplum, exemplum jako historia. O pragmatyce i poetyce tekstów narracyjnych*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1978 z. 4, s. 361.

Bruyere'a i — oczywiście — Barthesa, warunkiem możliwości fragmentu jest uniemożliwienie definitywnej odpowiedzi na pytanie o ciągłość (A—B) i tożsamość (A = B).

Po piętnastu latach od napisania przedmowy do *Charakterów*, Barthes powraca do opozycji metafora / metonimia w wykładzie o Prouście (i...o sobie samym). W 1909 roku, powiada, w życiu przyszłego autora *Poszukiwania*... „nastąpił okres decydującej niepewności. Proust znalazł się bowiem na skrzyżowaniu dwóch dróg, dwóch gatunków, targany między dwoma stronami (...): stroną Eseju (Dysertacji) i stroną Powieści”. Ostatecznie jednak, po wielu wahaniach, Proust wybiera: jego dzieło nie będzie ani intelektualną krytyką, ani powieścią o klasycznym kształcie narracyjnym. „Ani jedno, ani drugie, pisze Barthes, albo wszystko razem; to, co nazwę trzecią formą” i — jak powiada dalej — co powstaje wówczas, gdy zburzona zostaje chronologia przedstawienia a „narracyjne i myślowe fragmenty tworzą ciąg opierający się dziedzicznemu prawu Opowieści lub Rozumowania”. Struktura tej formy, tego dzieła „będzie, mówiąc ściśle, rapsodyczna, tzn. (etymologicznie rzecz biorąc) z s z y t a. To zresztą metafora samego Prousta: dzieło powstaje jak suknia; tekst rapsodyczny zakłada istnienie swoistej, oryginalnej sztuki, zbliżonej do sztuki krawcowej, dzięki której różnorodne kawałki, fragmenty, skrawki podlegają mnogim aranżacjom i wielokrotnemu dopasowywaniu” (BL 314-317).

W obu wypadkach (La Bruyere i Proust) Barthes notuje strukturalne objawy zburzenia tradycyjnej antynomii mowy całkowitej i mowy ciągłej. W pierwszym z nich wszelako destrukcja prowadzi do zrujnowania: fragmenty nie układają się w całość wyższego rzędu, pozbawione są teleologii i wyrazistej strzałki sensu. W drugim natomiast, fragment jest fragmentem o tyle, o ile współtworzy wraz z innymi fragmentami tekst rapsodyczny, rządzący się specyficzną logiką narracji opartą na juxta pozycji.

Zarówno fragment, jak i tekst rapsodyczny (warto przypomnieć, że m.in. „rapsodiami” właśnie Montaigne nazywał swoje *Próby*⁹), na całkiem innych poziomach intensyfikują definicyjne własności tekstu, bądź p i s a n i a, tak często pojawiające się u Barthes'a. Fragment w takim ujęciu to tekstualny ideał pisania, w tym sensie, że ono samo definiowane być może jako „kod całościowy, zawierający w sobie własne moce destrukcyjne” (BL 18). Rapsodia z kolei, to p i s a l n y i d e a ł t e k s t ó w w t y m sensie, że tekst to przede wszystkim Tkanina (*Tissu*) (PT 100). Fragment i tekst rapsodyczny to owe t r z e c i e f o r m y, struktury ekscentryczne, skandaliczne, które omijając opresywną dychotomię skończoności i ciągłości warunkują nieograniczone możliwości Barthes'owskiego eseju.

5. O fragmentacji, jako podstawowej „metodzie udaremniania” powiedziano (*PRB*) i napisano w kontekście Bart-

⁹ *Les Essais* I, 13.

hes'owskiego dzieła całkiem sporo¹⁰. Sam autor (*S/Z*) poświęcił fragmentowi wiele autokomentującej uwagi. Rezygnując w tym miejscu z systematycznego wykładu (*je ne conteste pas, je dérivé*), tytułem dygresji wprowadzam semiologiczne, dwuaktowe intermezzo, zatytułowane: *Człowiek i znaki, czyli Miłość jako najradośniejsza forma nieciągłości*.

Odslona I

„Pewnego wieczoru, na przyjęciu, w pół śpiący przy barze, próbowałem dla zabawy wyliczyć wszystkie słyszane przeze mnie języki: Muzykę, rozmowy, szuranie krzeseł, dźwięk szklanek. Całą tę stereofonię, której szczególnym przykładem jest (opisany przez Severo Sarduy) plac w Tangerze. Wszystko to mówiło we mnie i ta tak zwana «mowa wewnętrzna» wielce przypominała hałas targowiska; dzięki nagromadzeniu pomniejszych głosów dochodzących do mnie z zewnątrz sam stałem się miejscem publicznym: przepływały przeze mnie słowa, syntagmy nierozwinięte, części formuł, i żadne zdanie nie mogło się złożyć, jak gdyby takie właśnie prawo obowiązywało w tym oto języku. Mowa ta, jednocześnie najbardziej kulturalna i najbardziej nieokrzesaana, składała się przede wszystkim ze sporadycznych słów. Tworzyła we mnie, poprzez swój pozorny strumień DEFINITYWNA NIECIĄGŁOŚĆ (podkr. moje: MPM). Owo niezdanie nie było w żadnym wypadku czymś, co mogłoby przeistoczyć się w zdanie, lub czymś, co istniałoby przed zdaniem. Było to: to, co wiecznie i wyniosłe jest poza zdaniem.” (*PT 79*)

Odslona II

— Dlaczego pisząc o miłości nie pokusił się Pan o napisanie prawdziwej powieści lub prawdziwej autobiografii? Dlaczego pokawałkował Pan dyskurs, który — jakże często — rozpoczyna się jak najprawdziwszy romans, by natychmiast niemal, nie rozwijając swych narracyjnych możliwości, przekształcić się w inny początek?

— „Wizja dyskursu miłosnego jaką posiadam jest w swej najgłębszej istocie fragmentaryczna, nieciągła, migotliwa. W głowie zakochanego, owdzielnego przez zmysły podmiotu przesuwały się epizody mowy, które gwałtownie się rwą z powodu rozmaitych okoliczności: nieodbytej randki, zazdrości, trudnego do zniesienia oczekiwania. W takim momencie zewnętrznej interwencji rozpoczęty monolog zostaje przerwany, po czym natychmiast pojawia się następna figura. Byłem posłuszny radykalnej nieciągłości tego językowego wzburzenia rozlewającego się w umyśle kochanka.” (*GV 267*)

¹⁰ Zob. np. R. Bensmaïa, *Du fragment au détail*, „Poétique” 47 (1981), *PRB*, passim.

Epilog

„Pisanie to jedynie dość ubogie i marne resztki tych cudownych rzeczy, jakie cały świat posiada sam w sobie. To, co przedostaje się do pisania, to jedynie niewielkie kamienie narzutowe, ruiny, wzięwszy pod uwagę tę skomplikowaną i gęstą całość.” (GV 306)

6. Czy można napisać powieść, jeśli (PRB 251—52):

- a) uważa się, że istota powieści tkwi w relacjach między imionami własnymi, a czuje się wyraźny opór wobec wymyślania imion i nazw?
- b) uważa się, że istota powieści tkwi, mimo wszystko, w strukturze ciągłej (*la nappe*), a „smak podziału” jest tak intensywny, że każdy przeciw niemu skierowany wysiłek scalania prowadziły do znudzenia?
- c) uważa się, że istota powieści tkwi w przejściu od „ja” do „on”, a relacja między tymi osobami nigdy nie wydawała się jasna i łatwa do odwrócenia?
- d) uważa się, że „tylko «Inny» mógłby napisać moją powieść” (FDA 109)? Nie, w tej sytuacji powieści nie można napisać. Można natomiast:
 - a) napisać esej, który jest „powieścią bez imion własnych”,
 - b) skonstruować tekst rapsodyczny, który uprawomocni fragmentaryczną strukturę narracji,
 - c) napisać *Roland Barthes par Roland Barthes*, gdzie główną zasadą teatralizacji dyskursu autobiograficznego jest opalizowanie „ja” i „on”,
 - d) przyjąć na siebie rolę Innego: poszerzyć przestrzeń własnego „ja” o wszystkie głosy i języki splatające się we wspólny dyskurs, jak zostało to przedstawione w *FDA*.

Tym, czego pragnę, jest wypróbowywanie form powieściowych, z których żadna nie zostałaby opatrzona mianem „powieści”. Powieściowość (*le romanesque*), podobnie jak fragment i rapsodyczność, jest strategią udaremniania ciągłości, przeniesioną wszelako poza uniwersum tekstów. Jest to bowiem taki typ wypowiedzi, który nie jest „ustrukturywany wedle jakiejś historii”, wypowiedzi, która jest „sposobem notowania”, (efektem) otwarcia i zainteresowania codzienną rzeczywistością, ludźmi, wszystkim tym, co odnaleźć można w życiu. (GV 210)

Powieściowość — powie jeden z krytyków (PRB 350) — „może zostać zdefiniowana jako fragment reprezentacji”. Reprezentacji czego? Przede wszystkim „powieściowej powierzchni życia” jak powie Barthes, a więc tego, co spostrzeżone, napotkane. Z takich właśnie okrucichów, akcydensów egzystencji ułożona została przez wydawców prawdziwie ostatnia książka R.B. (*Incidents*, Paris 1987). Odarta z intelektualnych obróbek, posłuszna jedynie nieodgadnionemu prawu postrzegania i kontemplacji, książka ta na kilka lat przed nieoczekiwaną śmiercią pisarza zaistniała w formie projektu: „Zdarzenia (mini—teksty, fałdy, *haiku*, zapisy, gry sensu; wszystko, co opada jak liść” (RB 153). Zdarzenia to także — w planie poznawania — skandal. Niespodzianka, zaskoczenie, zdumienie: wyrwa w ciągłym strumieniu skonwencjonalizowanej percepcji. Życie bez narzu-

conej formy ma jedynie kształt powieści, jest *du romanesque*. Powieścią stałoby się za cenę rezygnacji z zanurzenia w terażniejszości, odrzucenia tego, co w książce o fotografii (*La chambre claire*, Paris 1980) nazwane zostało „kairos pragnienia” (95). Powieść bowiem, to nie tylko sprytna zamiana masek między „ja” i „on”. To także, a może przede wszystkim, jak utrzymuje Poulet, odbudowa czasu z pierwotnych danych świadomości, jakimi są chwile, to — by tak rzec — niedyskretne zanegowanie dyskretności. Barthes’owskie wahanie między fragmentem (którym w istocie jest powieściowość) a powieścią, to pogrążona w niepewności oscylacja między dwoma postawami wobec czasu, wędrówka między skrajnymi biegunami Czasu: między afirmacją, potwierdzeniem, życiem i ominięciem, unieważnieniem, śmiercią.

7. „Jeśli pragnąłem napisać powieść, to dlatego, że od dłuższego już czasu odczuwałem stanowczą potrzebę odmalowania tego, co kocham” (*PRB* 368). To „posłannictwo” powieści, określające jakościowy przeskok w biografii pisarskiej Barthesa, powieści, która — jako modus wypowiedzi, nie jako zafiksowana struktura — bez skrupułów zdolna była odemknąć dla pisania „przestrzeń afektu” i pozwolić na dyskursywne przedstawienie a nie „liryczne” wyrażenie tego, co patetyczne bądź trywialne (a w ostatecznym rozrachunku uczuciowe), a więc — **POŚLANNICTWO TAKIE** — czy możliwe jest do spełnienia? Ostatni tekst R.B., tekst, którego strona końcowa wkręcona jeszcze była między wałki maszyny do pisania, gdy autor *Śmierci autora* umierał w szpitalu — tekst poświęcony włoskiemu fantazmatowi Stendhala, Italii przezeń wyobrażonej i Italii tekstowo wyrażonej, nosi symboliczny tytuł, zaczerpnięty (przez wydawcę?) wprost z wywodów Barthesa: „nigdy nie udaje się mówić o tym, co się kocha” (*BL* 341).

Wydaje się, że z tego to rozzewu: między pragnieniem a impotencją, między utopią spełnionego opisu i wymykającą się heterotopią tego, co opisywane, wycieka smutek Barthesowskiego pisania. Smutek, który dotąd nazywaliśmy fragmentem.

8. „Pisanie fragmentaryczne: fragmenty to kamienie na obwodzie koła. Sam rozpościeram się wokół; cały mój mały wszechświat — w rozproszeniu (*en miettes*)” (*RB* 96). A więc dzieło jako zamknięta przestrzeń, której wewnętrzny układ negatywnie odwzorowuje hermetyczną definicję Boga (*Deus est sphaera cuius centrum ubique, circumferentia nusquam*). Centrum pozostaje puste: zarówno przed, jak i za tym, co powiedziane, nie figuruje „żaden Głos” (*PT* 51) potrafiący scalić porozrzucane fragmenty w czytelną konstrukcję. „Oto słowa: *fragment, kolo, Gide, catch, asyndeton, malarstwo, rozprawa, Zen, intermezzo*; proszę wyobrazić sobie wypowiedź, która je połączy” (*RB* 97). Przy założeniu absolutnej niespójności referencjalnego zaplecza dzieła rozrysowanego w zamkniętej przestrzeni, każda próba opisanie tej przestrzeni w oparciu o centrum (*au centre, quoi?* (*RB* 96)) wydaje się nieskuteczna. Należy wobec tego odwrócić reguły gry i z fundamentalnej niedogodności,

jaką jest w przypadku Barthes'owskiego dzieła uporczywe udaremnianie definitywnego języka opisu („Po co ostatnie słowo?” pisał Szestow¹¹), uczynić zasadę konstruującą. Posłużmy się więc dla przybliżenia własności dzieła, które wciąż niejasno „rozpościera się wokoło”, pojęciem (a raczej metaforą) „przestrzeni eseistycznej”: będzie to obszar wyznaczony przez — najogólniej rzecz ujmując — udaremniające techniki reprezentacji. Udaremniające w podwójnym znaczeniu — destrukcji tego, co zastane (systemu gatunkowego, reguł konstrukcji tekstu, sposobów myślenia i pisania ...) i uchylania się jednoznacznej kwalifikacji metakrytycznej. Tym, co w „przestrzeni eseistycznej” najistotniejsze, nie jest jej syntaksa (problem relacji międzytekstowych), nie jest też, ze względu na kłopoty z wyznaczeniem jednolitej dziedziny przedmiotowej wszystkim tekstom oraz przez fakt ostentacyjnej problematyzacji przedstawienia, jej semantyka (problematyka). Najbardziej intrygująca jest w tej niejednorodnej przestrzeni eseistyczna praktyka prezentacji, w której w zagadkowy sposób spletają się: heterotopia p o d m i o t u, nieustannie zmieniającego miejsce źródłowego wysłowienia i h e t e r o l o g i a d y s k u r s u, wielowymiarowość postaci i wielokształtność mowy.

Trzy spośród obfitego repertuaru Barthes'owskich technik udaremniania — dzięki którym dzieło pisarskie autora *Imperium znaków* uznać można za jedną z ciekawiej ukształtowanych „przestrzeni eseistycznych” w literaturze XX wieku — ledwie próbowałem tu wskazać. F r a g m e n t, wymierzony w opresywność zinstytucjonalizowanych dyskursów, rozbijający continuum struktur etc.; t e k s t r a p s o d y c z n y, proponujący nową logikę narracji opartą na zestawianiu fragmentów; p o w i e ś c i o w o ść, przeciwstawiona ciągłości powieści i zwrócona w stronę notowania pozaliterackich, zanurzonych w codzienności zdarzeń życia — to tylko początek łańcucha. Następne: dramatyzacja dyskursu, intensywna figuralizacja, metaforyzacja, intertekstualizacja... Retoryka tekstu staje się tu pretekstem do uchycenia reguł określonej praktyki, nieustannej dyskursywnej krzątania eseisty, który — kim jest? Z pewnością błaznem nie kapłanem, szalbierzem, tak, ale tylko w tym znaczeniu, jakie słowu temu nadawał Montaigne, dla którego *im-posture* oznaczało *l'instabilite de (sa) posture* (*Próby* II, 1), nigdy zaś w znaczeniu, jakie wybrał dla swego głośnego przed laty pamfletu R. Picard.¹²

Jakkolwiek jednak próbowałbym teraz udowodnić zasadność motta niniejszego tekstu, którym — przypomnę — było zdanie-wyznanie Rolanda Barthes'a: „jestem eseistą”, pewne jest to, że „nigdy nie udaje się mówić o tym, co się kocha”.

Michał Paweł Markowski

¹¹ Szestow, *loc. cit.*

¹² R. Picard, *La Nouvelle Critique ou la nouvelle imposture?*, Paris 1965.