

# Awangarda w archiwum. W stronę Proustowskiej widmontologii (wokół książki *Oko Prousta. Rysunki Marcela Prousta [Oeil de Proust. Les dessins de Marcel Proust] Philippe'a Sollersa*)\*

Katarzyna Thiel-Jańczuk

ORCID: 0000-0002-9418-5231

\*Philippe Sollers, *Oeil de Proust. Les dessins de Marcel Proust* (Paris: Stock, 1999).  
Artykuł stanowi rozbudowaną wersję referatu wygłoszonego podczas konferencji „Life Writing Awangardy” odbywającej się w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim w dniach 28–30 września 2022 r. Dzieło Sollersa nie jest dostępne w języku polskim, ale będę się posługiwać w artykule polską wersją tytułu. Numery stron cytowanych z tego dzieła fragmentów umieszczam bezpośrednio w tekście. Wszystkie cytaty z dzieł niedostępnych w języku polskim we własnym przekładzie.

Pod koniec lat 70. XX wieku Jurij Łotman i Boris Uspienski zwracali uwagę na „lawinowy charakter” kultury, który przyczyniając się do powstawania niekoniecznie pozytywnego efektu jej kumulacji, wymaga uruchomienia nowych rezerw pamięci w postaci „systemów metajęzykowych drugiego rzędu”<sup>1</sup>. Spostrzeżenie tartusko-moskiewskich semiotyków doskonale charakteryzuje sytuację, w jakiej znajduje się współczesna recepcja jednego z najważniejszych dzieł francuskiej literatury autorstwa Marcela Prousta, *W poszukiwaniu utraconego czasu*. Ogromna liczba opracowań, jaka powstała dotąd na temat tego dzieła, osiągnęła pewien krytyczny punkt, oddziałując onieśmielająco raczej niż inspirująco nie tylko na współczesnych czytelników, ale przede wszystkim na twór-

<sup>1</sup> Jurij Łotman, Boris Uspienski, „O semiotycznym mechanizmie kultury”, w: *Semiotyka kultury*, tłum. Jerzy Faryno (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975), 199–200.

ców. Przedstawiciel młodego pokolenia francuskich poetów, Julien Syrac, stwierdził na przykład niedawno: „Głupotą jest odważyć się na sąd, że mielibyśmy, gdyby nam to zaproponowano, coś nowego i inteligentnego do powiedzenia na temat Prousta i *Poszukiwania*”<sup>2</sup>. Jednocześnie rozpoznacone jest przekonanie, że od Proustowskiego dziedzictwa nie sposób się uwolnić, co dobitnie wyraziła w swoim wystąpieniu w Collège de France laureatka zeszłorocznej literackiej Nagrody Nobla Annie Ernaux, stwierdzając wprost, że „nie można być dziś autorem francuskim czy frankofońskim, nie odnosząc się właśnie do autora *W poszukiwaniu utraconego czasu*”<sup>3</sup>. Za jeden z przejawów uwikłania współczesnej literatury francuskiej w Proustowski mit można uznać pojawienie się w ostatnich latach (cezurą byłby tu właściwie początek XXI w.) znaczącej ilości dzieł literackich, mających najczęściej postać biograficznych esejów czy biograficznych fikcji<sup>4</sup>, które relację do Prousta w szczególny sposób tematyzują. Tworzą one coś na kształt „literatury drugiego stopnia”, usiłującej uporać się zarówno z owym rozbudowanym krytycznym aparatem, jak i z wciąż, wydawałoby się, nierozliczonym dziedzictwem modernizmu. Nie chodzi zatem tutaj ostatecznie o intertekstualny dialog z samym dziełem, o którym można by pomyśleć, gdy przywołujemy znane pojęcie Gérarda Genette’a, lecz o pisarstwo uwzględniające tak powieść, jak i osobę jej twórcy, a także specyficzną relację, jaką twórcy owych biografii jako czytelnicy *W poszukiwaniu utraconego czasu* nawiązują z samym jego autorem, odczuwając konieczność odniesienia się do Proustowskiego mitu. Przychodzi tutaj na myśl raczej kategoria widma, które, jak określa Jakub Momro, „bez końca nawiedza jednostki i zbiorowości w różnych postaciach niepełnych, nietrwałych, radykalnie niespójnych czasowo, asynchronicznych, przejściowych form ontologicznych”<sup>5</sup>. Wspólną cechą przywoływanej tutaj biograficznej twórczości jest z pewnością korzystanie z archiwum wielkiego pisarza. Nie ma ono na celu wyłuskiwania elementów biograficznej prawdy, lecz dekonstruowanie pewnych krążących już mitów na jego temat. Te spory o archiwum są zresztą ostatnio bardzo żywe<sup>6</sup>. W prezentowanym tutaj szkicu pragnę poddać analizie dzieło dość wyjątkowe, dotyczące bowiem mniej znanej i dość nieoczywistej produkcji autora *W poszukiwaniu utraconego czasu*, a mianowicie jego rysunków, które pisarz miał w zwyczaju zamieszczać na marginesach swych manuskryptów bądź dołączać do obficie prowadzonej korespondencji. Towarzyszy ich wydaniu esej współczesnego pisarza i krytyka literackiego, założyciela w latach powojennych awangardowego czasopisma *Tel Quel*, Phillipe’a Sollersa, zatytułowany *Oko Prousta. Rysunki Marcela Prousta*. Wychodząc od zapożyczonej przez Sollersa od Georges’a Bataille’a idei „doświadczenia wewnętrznego”, zamierzam najpierw poddać dyskusji idealistyczne interpretacje Proustowskiego spojrzenia. Następnie, odwołując się do derridiańskiej kategorii „widma”, zamierzam przeanalizować znaczenie Proustowskich rysunków dla kształtowania się pamięci o Prouście we współczesnej literaturze.

<sup>2</sup> Julien Syrac, „La joie du réel retrouvé”, *La Nouvelle Revue Française* 654 (Automne 2022): 108.

<sup>3</sup> Annie Ernaux, *Proust, Françoise et moi*, wykład w Collège de France, 19 lutego 2013 roku (<https://www.college-de-france.fr/agenda/seminaire/lire-et-relire-proust/proust-francoise-et-moi>, dostęp 22.01.2023). Ernaux wystąpiła na zaproszenie Antoine’a Compagnona w ramach obchodów stulecia wydania pierwszego tomu powieści, *W stronę Swanna*.

<sup>4</sup> Pośród takich dzieł wymienić można np.: Michel Scheider, *Maman* (1999) oraz *L’auteur, l’autre. Proust et son double* (2014), Jérôme Prieur, *Proust fantôme* (2001), François Bon, *Proust est une fiction* (2013), Eveline Bloch-Dano, *Une jeunesse de Marcel Proust* (2017) i wiele innych.

<sup>5</sup> Jakub Momro, *Widmontologie nowoczesności. Genezy* (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2014), 8 i 50.

<sup>6</sup> Myślę tu chociażby o dyskusji, która rozgorzała pomiędzy proustologiem Antoine’em Compagnonem a pisarzem Patrickiem Mimounim, dotyczącej manipulacji, jakiej miał się dopuścić wydawca korespondencji Prousta, Philip Kolb, ukrywając szczegóły dotyczące żydowskich śladów w biografii pisarza. Dyskusja toczyła się na łamach założonego przez filozofa Bernarda-Henri Lévy’ego czasopisma „*La règle du jeu*” w kilku odcłonach w latach 2018–2022.

## Lekcja Prousta

Jeśli wydanie w 1954 roku rękopisu słynnego dziś eseju Marcela Prousta *Contre Sainte-Beuve* rozpoczęło nową epokę w recepcji twórczości autora *W poszukiwaniu utraconego czasu* we Francji, nie mówiąc o wielowymiarowych konsekwencjach dla rozwoju badań literackich<sup>7</sup>, to dla innych dokumentów, które dziś zaliczamy do Proustowskiego archiwum, los był mniej łaskawy. Myślę w szczególności o części listów francuskiego pisarza (a powstało ich w ogóle, jak wiadomo, kilka tysięcy) wydanych zaledwie dwa lata później (1956) przez amerykańskiego romanistę Philipa Kolba<sup>8</sup> pod tytułem *Lettres à Reynaldo Hahn* [Listy do Reynaldo Hahna]. Nie dość, że oryginały tych listów, adresowanych do kompozytora i kochanka Prousta, uległy rozproszeniu poprzez sprzedaż na rozmaitych aukcjach kolekcjonerskich, to przede wszystkim ich zawartość została potraktowana ze zdecydowanie mniejszą estymą niż rękopis wspomnianego eseju *Contre Sainte-Beuve*. Zbiór wydany przez Kolba zawiera około trzydziestu rysunków pisarza umieszczonych w nim przez wydawcę, który, jak dziś wiadomo, powiązał je w nieuprawniony sposób z niektórymi listami, a także zmienił ich oryginalne usytuowanie, pomijając między innymi fakt, że były one najczęściej wykonane na oddzielnych arkuszach papieru. Jednak najbardziej dotkliwe jest to, że rysunki przez długi czas właściwie nie interesowały krytyki, a wręcz były przez nią świadomie pomijane. Na przykład brytyjski romanista Richard Bales w 1975 roku pisał wprost: „W dużej mierze [rysunki te] dotyczą reakcji Prousta na samego Hahna [...]. I jak już powiedzieliśmy, nie mają daleko idącego znaczenia”<sup>9</sup>. We Francji lat 60. i 70. ubiegłego wieku opór przed włączeniem tych rysunków do literaturoznawczej refleksji wynikał zapewne z silnie rozpowszechnionego mitu samego Prousta-wielkiego pisarza, jak i z modernistycznego pojmowania literatury jako sztuki słowa. Od tego czasu podejście do tych wizualnych dokumentów znacząco się zmieniło, zwłaszcza dzięki pionierskim pracom Claude’a Gandelmana, w których badacz identyfikuje między innymi rysunkowe postaci z postaciami i sytuacjami powieściowymi<sup>10</sup>. Esej Philippe’a Sollersa, opublikowany w 1999 roku, towarzyszy rysunkom Prousta pochodzącym z dwu źródeł<sup>11</sup>: ze wspomnianych już listów (z tym że zgromadzono ich tutaj zdecydowanie więcej niż w wydaniu z 1956 r.), przechowywanych obecnie w *The Kolb-Proust Archive* na Uniwersytecie Illinois w Stanach Zjednoczonych, oraz ze słynnych *carnets* i brulionów, pochodzących ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Paryżu<sup>12</sup>. Autor *Tajnego agenta* komentuje jednak rysunki Prousta nie z perspektywy archiwisty czy literaturoznawcy, jak to miało miejsce do tej pory, lecz z perspektywy pisarza, włączając inspirowaną rysunkami refleksję o autorze *W poszukiwaniu utraconego czasu* do tworzonej konsekwentnie od wielu lat określonej wizji historii literatury.

<sup>7</sup> Myślę chociażby o ożywieniu badań nad autobiografią i podmiotem literackim czy o rozwoju krytyki genetycznej. Z pewnością rozdział o metodzie Sainte-Beuve’a był uznany w latach 60. XX w. za kluczowy dla narodzin Nowej Krytyki. Zob. np. Kazuyoshi Joshikawa, „Du «Contre Sainte-Beuve» à la «Recherche»”, w: Proust, la mémoire et la littérature, red. Antoine Compagnon (Paris: Odile Jacob, 2009), 49–71.

<sup>8</sup> Marcel Proust, *Lettres à Reynaldo Hahn*, red. Philippe Kolb (Paris: Gallimard, 1956). Podstawą ich wydania była kolekcja Marie Nordlinger, brytyjskiej znajomej Marcela Prousta, poznanej w Paryżu w 1898 r., która pomagała mu w przekładach prac Johna Ruskina.

<sup>9</sup> Richard Bales, *Proust, and the Middle Ages* (Genève: Droz, 1975), 145: „They are largely concerned with Proust’s reaction to Hahn himself [...] As we have said, however, these drawings are of no far-reaching importance”.

<sup>10</sup> Zob. np. Claude Gandelman, „The drawings of Marcel Proust”, *Adam International Review* 394 (1976): 21–57.

<sup>11</sup> Autorem notek objaśniających pochodzenie każdego z opublikowanych rysunków jest w omawianej książce Alain Nave, nauczyciel i redaktor wielu albumów o sztuce.

<sup>12</sup> Dokumenty te były prezentowane na wystawie poświęconej genezie *W poszukiwaniu straconego czasu*, zatytułowanej Marcel Proust, la fabrique de l’oeuvre, w Bibliotece Narodowej w Paryżu na przełomie 2022 i 2023 r.

Urodzony w 1936 roku w Bordeaux Philippe Sollers jest dziś pisarzem o bardzo zróżnicowanym i rozległym dorobku. Towarzysząc francuskim czytelnikom już od dziesięcioleci, należy do pokolenia krytyków, obok Rolanda Barthes'a czy Julii Kristevej, którzy przyczynili się do powojennego odkrycia Prousta i spopularyzowania jego twórczości. Nie bez wpływu na jego zainteresowanie autorem *Rozkoszy i dni* była relacja z pochodzącym również z Bordeaux jego literackim mentorem, François Mauriakim, który miał jeszcze okazję poznać Prousta osobiście. Dla Sollersa, począwszy od *Une curieuse solitude* (1958), debiutanckiej powieści traktującej o pamięci oraz jej roli w literaturze, autor *W poszukiwaniu utraconego czasu* pozostanie na zawsze pisarzem ważnym, nawet gdy on sam zwróci się ku bardziej eksperymentalnym formom pisania, przejawiającym się rozbiciem tradycyjnych struktur narracyjnych, organizowaniem tekstu w powtarzające się sekwencje czy rezygnacją z interpunkcji. To nie Proust bowiem jako pisarz pamięci i czasu odzyskanego będzie ostatecznie interesować Sollersa, ale raczej – w szczególności od momentu założenia czasopisma *Tel Quel* w 1960 roku<sup>13</sup> – Proust Bataille'owskiego „doświadczenia wewnętrznego”<sup>14</sup>. Przywołując w jednym z wywiadów z tego okresu słynną scenę z tomu *W cieniu rozkwitających dziewcząt*, w której narratorowi nie udaje się zidentyfikować wspomnienia nawiedzającego go na widok drzew mijanych podczas przejażdżki z panią de Villeparisis<sup>15</sup>, Sollers wskazuje wprost na tę afiliację:

[T]e niezwykle momenty, w których Proust znajduje się w obecności świata, który nie jest światem pamięci, lecz, można by rzec, światem pewnego rodzaju ekstazy i ekstazy, a także jakieś stany niespełnienia (*insatisfaction*), [pozwalają mu] docierać do pewnego rodzaju tajemnicy, która jest o wiele bardziej przekonująca niż chwile bezpośrednio związane z wskrzeszaniem przeszłości na przykład. [...] Jeśli odwołuję się do Bataille'a, to dlatego, że wydaje mi się, iż jest w tym coś najistotniejszego, jeśli chodzi o Prousta [...] pewna lekcja, jaką można wyciągnąć z owego zaangażowania Prousta, całkowitego i bezwarunkowego, jak wiemy, mającego w sobie nawet coś heroicznego, gdy czytamy z emocjami, których trudno nie odczuwać wobec tej walki kończącej się śmiercią. Jest to właśnie pewna teoria książki, rodzaj postawy w stosunku do języka i do świata, która wydaje mi się całkowicie nowoczesna i interesująca”<sup>16</sup>.

Wpływający z wewnętrznego doświadczenia heroizm, polegający na całkowitym poddaniu swego życia dziełu, nie jest zresztą zdaniem Sollersa wyłącznie cechą pisarstwa Prousta. Określa on wspólną postawę wielu innych pisarzy i twórców bliskich Sollersowi, a zarazem tak różnych jak Dante, Mallarmé czy Mozart. Łączy ich krytyczne podejście do dziedzictwa swojej epoki, a także całkowite oddanie swojemu dziełu. Cechuje ono także pisarską postawę samego Sollersa, charakteryzującą się z jednej strony skrajną, budzącą niekiedy kontrowersje, niezależnością, a z drugiej bezwarunkowym oddaniem literaturze. Odrzucenie dziedzictwa konstytuuje

<sup>13</sup>Kwartalnik „Tel Quel” był czasopismem silnie związanym z literacką awangardą lat 60., obroną francuskiej „nowej powieści” oraz ogólnie z promocją tekstów autorów mniej znanych czy też uchodzących w owym czasie za kontrowersyjnych, lecz wpisujących się w politykę wydawniczą czasopisma, takich jak Lautréamont, Artaud, Joyce, Bataille, Derrida, Foucault czy Barthes.

<sup>14</sup>Por. Georges Bataille, *L'expérience intérieure* (Paris: Gallimard, 1978), szczególnie rozdział „Digression sur la poésie et Marcel Proust”, 128–145.

<sup>15</sup>„Trwałem w ten sposób, nie skupiając się na niczym, aż skoncentrowawszy się [...] skoczyłem naprzeciw drzewom, czy raczej do wewnątrz, w kierunku wizji, jaka się we mnie pojawiła. Poczulem znów, że ukryty za nimi, zasnuty mgłą obiekt jest mi znany, lecz nie potrafiłem go do siebie przyciągnąć. Jednak w miarę jak powóz podążał do przodu wszystkie trzy postrzegałem coraz bliżej. Gdzie mogłem je już widzieć?”. Marcel Proust, *W cieniu rozkwitających dziewcząt*, tłum. Wawrzyniec Brzozowski (Łódź: Oficyna, 2019), 308.

<sup>16</sup>Por. La leçon de Proust par Philippe Sollers, audycja radiowa zrealizowana w 1963 r. w ramach obchodów 50. rocznicy wydania *W stronę Swanna*. Transkrypcja audycji dostępna na stronie <https://www.pileface.com/sollers/spip.php?article2597>, dostęp 20.01.2023.

paradoksalną zasadę, określaną przez eseistę jako „innovacyjna regresja” (16), która stanowić będzie, jak zobaczymy, podstawę sollersowskiej pamięci o Prouście.

## Ucieleśnione spojrzenie

Zgromadzone w *Oku Prousta* wizualne dokumenty są z perspektywy historyka sztuki czy literatury właściwie bezwartościowe. Nie stanowią z pewnością intencjonalnych dzieł plastycznych, trudno bowiem za takie uznać bazgraninę na marginesach rękopisu powieści. Nie mogą nimi być także skopiowane, czy wręcz przekalkowane, jak przypuszczają niektórzy badacze, ryciny z dzieła Émile’a Mâle’a o średniowiecznej sztuce we Francji<sup>17</sup>, jakie Proust umieszcza w listach do przyjaciela. Z tego powodu zresztą, jak już zostało powiedziane, nie cieszyły się zainteresowaniem wcześniejszych badaczy twórczości pisarza. Autor *Rozkoszy i dni* zapewne nie należy do pisarzy-rysowników, jakimi byli na przykład Jean Cocteau, Max Jacob czy George Sand, którzy równolegle do działalności pisarskiej oddawali się z powodzeniem działalności artystycznej. Na początku swojego eseju Sollers przypomina zresztą, że Proust z wielkim żalem stwierdzał u siebie brak uzdolnień plastycznych. Jaki status posiadają zatem te rysunki zarówno w stosunku do manuskryptu samej powieści, jak i do końcowego, opublikowanego dzieła? Czy mają one wartość wyłącznie dokumentalną? Czy „oko Prousta” należy odnieść do Proustowskiej metafory książki jako „instrumentu optycznego”<sup>18</sup>? Albo, jak proponuje Michel Erman, do optycznej metafory, za pomocą której powieściowy narrator ujawnia swoje stłumione pragnienia<sup>19</sup>? Wydaje się, że uruchomiona przez Sollersa perspektywa porzuca takie idealistyczne interpretacje proustowskiego spojrzenia. W przywoływanej wcześniej scenie z *Rozkwitających dziewcząt*, narrator odnosi wrażenie, że przydrożne drzewa nawołują go niejako do tego, by poprzez identyfikację narzucającego się wspomnienia, czy też nadanie mu nazwy, narrator zapewnił im przetrwanie:

Byłem raczej skłonny sądzić, mówi narrator, że to widma przeszłości, drodzy sercu towarzysze dzieciństwa, przyjaciele, co dawno już odeszli, a teraz przywołują nasze wspólne wspomnienia. Zdawały się, niczym cienie, prosić mnie, abym je zabrał ze sobą i przywrócił życiu. W ich naiwnej i gorączkowej gestykulacji rozpoznałem bezsilny żal ukochanej istoty, która straciwszy głos, czuje, że nie zdoła nam przekazać tego, co pragnie, i czego sami nie potrafimy odgadnąć<sup>20</sup>.

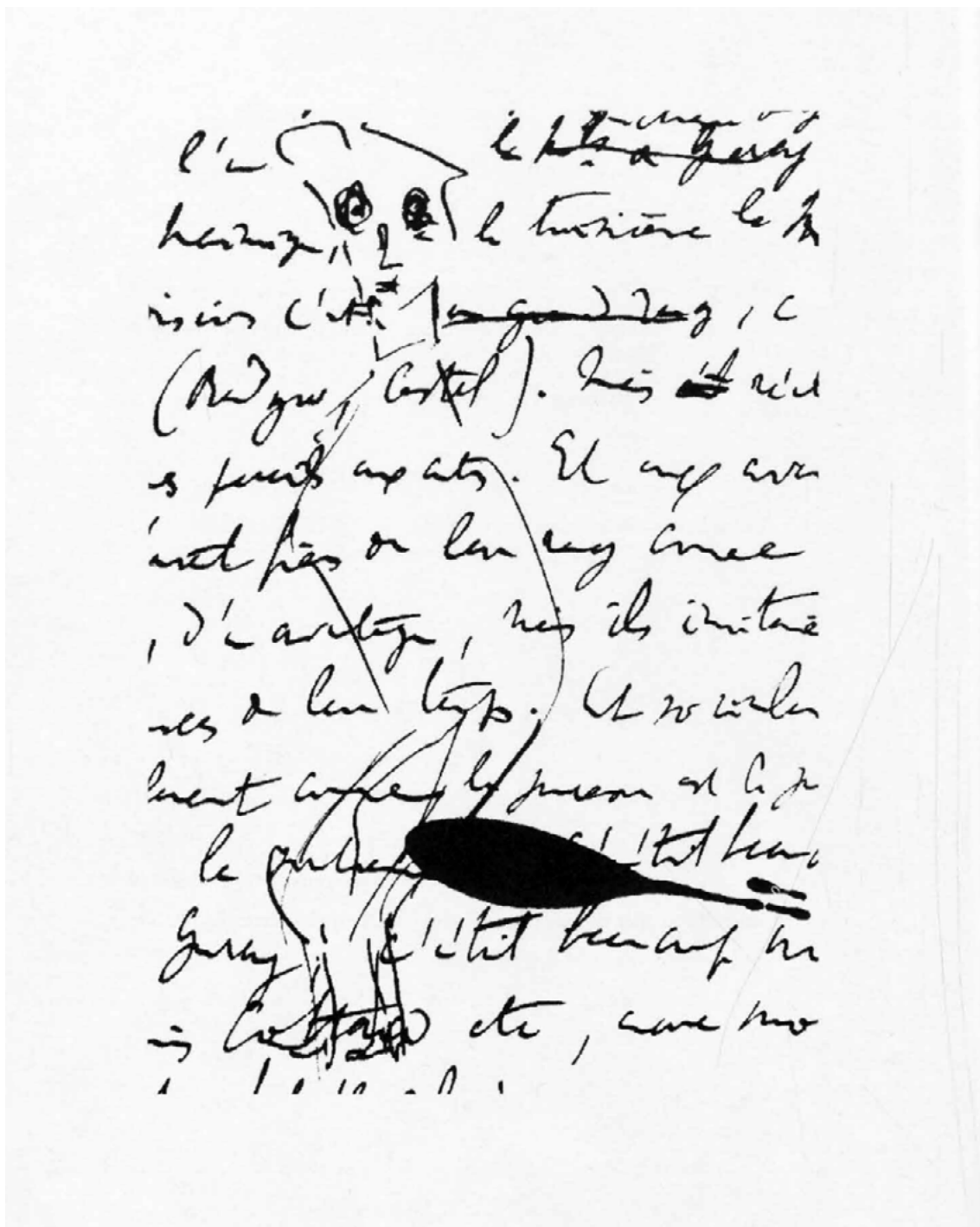
Co więcej, wspomnienie drzew, jakie powstaje w jego pamięci, domagając się owej identyfikacji, określone jest przez niego właśnie jako *dessin*, rysunek, chodzi bowiem niejako o dopasowanie (zakończone, jak już wiemy, niepowodzeniem) tego widocznego „rysunku” drzew

<sup>17</sup>Chodzi o książkę historyka sztuki, Émile’a Mâle’a, *L’Art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l’iconographie du moyen âge et ses sources d’inspiration* (Paris: Ernest Leroux, 1898), która w znaczący sposób wpłynęła na strukturę powieści Prousta. Zob. na ten temat Luc Fraisse, „Du symbolisme architectural au symbolisme littéraire: Proust à l’école d’Émile Mâle”, *Studia Romanica Posnaniensia* 1 (2011): 81–101.

<sup>18</sup>Przypomnijmy stosowny cytat z *Czasu odnalezionego*: „Dzieło pisarza to tylko rodzaj instrumentu optycznego zaofiarowanego czytelnikowi, aby czytelnik mógł rozoznać się w tym, czego, gdyby nie książka, nie dostrzegłby w sobie może”.

<sup>19</sup>Michel Erman, *L’œil de Proust. Écriture et voyeurisme dans «A la recherche du temps perdu»* (Paris: Éditions A.-G. Nizet, 1988).

<sup>20</sup>Proust, *W cieniu rozkwitających dziewcząt*, 309.



Rys. 1

do budzącego się niejasno innego wrażenia czy wspomnienia. W *Oku Prousta* obserwujemy analogiczną sytuację, gdy pracujący nad manuskrypcem autor usiłuje pochwycić za pomocą graficznego zapisu pojawiające się nieoczekiwanie pomiędzy jego liniami postaci (rys. 1):

Ręka biegnie po papierze [...], powstają sceny i portrety i od czasu do czasu jakaś postać przechodzi pomiędzy liniami, stawia opór, zasiedla kartkę. To duch, który jeszcze nie został zredukowany, zjawia, jak w spirytystycznym seansie, grymas, przymrużenie oka (8).

W obu przytoczonych fragmentach widzimy, że cały wysiłek zmierzający do uchwycenia wymykającej się rzeczywistości opiera się na wewnętrznej pracy pamięci albo pracy ciała samego narratora lub autora. Uzmysławiają nam one zarazem, że, jak stwierdza Sollers w przywoływanej już audycji, „najgłębszą rzeczywistością jest właśnie rzeczywistość doświadczenia wewnętrznego [...]. To właśnie wewnątrz tego doświadczenia znajduje się świat w swojej prawdziwej realności”. Potwierdzenie tej obserwacji Sollers znajduje u samego Prousta, gdy narrator w *Czasie odnalezionym* konstatuje: „[S]postrzegalem się, iż owej księgi zasadniczej, jedynej prawdziwej księgi, wielki pisarz nie powinien, w sensie potocznym, zmyślać, skoro istnieje ona już i tak w każdym z nas”<sup>21</sup>. Skoro księga już jest w pewnym sensie gotowa, bowiem „jedynym [...] życiem rzeczywiście przeżytym jest literatura”, wynika stąd zasadnicza zmiana, jeśli chodzi o rolę pisarza, którego „obowiązkiem i zadaniem” jest odtąd „obowiązek i zadanie tłumacza”. Jak stwierdza Sollers: „Chodzi o czytanie znaków, jest to postawa deszyfrowania, dekryptażu. W tym sensie Proust jest jednym z pierwszych pisarzy, przynajmniej pisarzy nowoczesnych, którzy o tym tak wyraźnie mówili”.

Cytowana wypowiedź Sollersa, przywodząca na myśl znany esej Gilles’a Deleuze’a<sup>22</sup>, wskazuje z pewnością na zakorzenienie tego autora w modernistycznej tradycji literackiej. W *Oku Prousta* proponuje on jednak jej nową odsłonę, gdy stwierdza, że źródłem owego oscylującego pomiędzy literami a rysunkami, niemal automatycznego, zapisu jest właściwie ciało pisarza, jego patrzące oko czy pisząca ręka. „Ręka Prousta pisze bez przerwy”, stwierdza. „Jego przenikliwy mózg posługuje się coraz bardziej zmęczonym ciałem, które stało się żywym zapisem” (7). Jednak, jak widzieliśmy wyżej, autora *La Guerre du goût* interesuje nie tyle sukces owego zapisu, ile raczej podejmowana próba ujęcia wewnętrznej rzeczywistości (do niej miałyby odsyłać tytułowe „poszukiwanie”) czy nawet jej niepowodzenie. Wydaje się ono najbardziej ujawniać w specyficznym sposobie przedstawiania powieściowych postaci, polegającym na zestawieniu przez narratora na tym samym portrecie różnych jej aspektów, czy też „planów” (11), głównie dotyczących wyglądu zewnętrznego, gestów czy sposobu mówienia, oddających ich społeczne pochodzenie czy funkcje. Podobny sposób przedstawiania postaci odnajduje Sollers także na niektórych rysunkach z Proustowskich manuskryptów, na których szczegóły twarzy czy stroju postaci ukazane są w sposób fragmentaryczny albo z pominięciem zasad perspektywy, co tworzy właściwie kubistyczny efekt (rys. 2)<sup>23</sup>. Ujawniając perspektywiczne nieprawidłowości, łącząc na płaszczyźnie kartki rozmaite „kąty widzenia” (8), rysunki te, które zresztą ze względu na swój awangardowy wygląd mogłyby być, zdaniem niektórych badaczy, uznane za autonomicznie dzieła<sup>24</sup>, tworzą kontrast z przywoływanymi w *W poszukiwaniu utraconego czasu* dziełami plastycznymi czy uznawanymi za impresjonistyczne obrazami powieściowymi. Sollers nie dostrzega w nich jednak wysiłków, by podążać za artystycznymi nowinkami, lecz przejaw ogólniejszej cechy, która dotyczy zarówno prezentowanych w zbiorze rysunków, jak i obrazów powieściowych, a która wydaje się bliska Bataille’owskiej idei „holokaustu słów” odnoszącej się do ję-

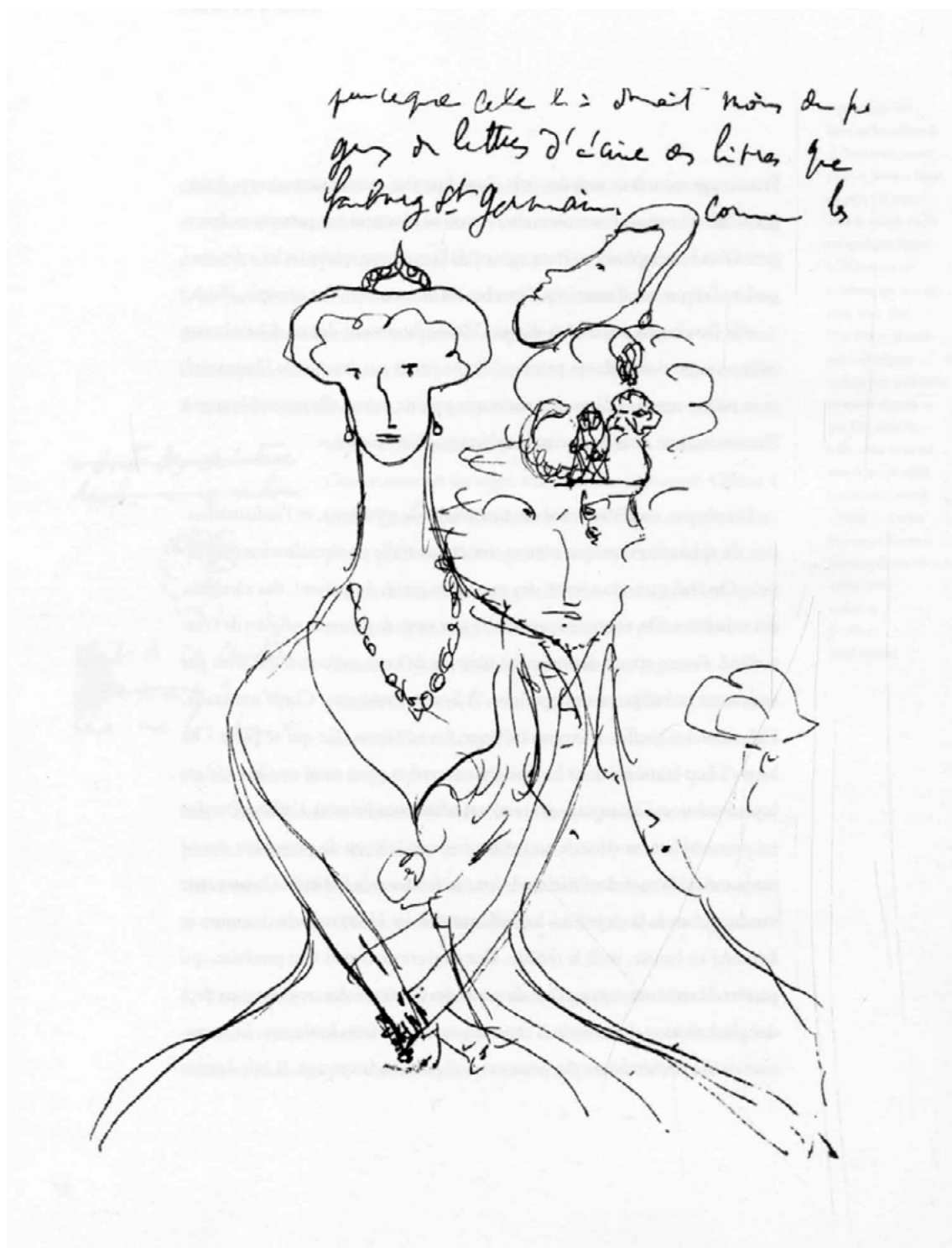
<sup>21</sup>Marcel Proust, *Czas odnaleziony*, tłum. Maciej Żurowski (Ebook, Masterlab, 2013). Kolejne cytaty z tego wydania.

<sup>22</sup>Myślę oczywiście o eseju Gilles’a Deleuze’a, *Proust et les signes* z 1964 r., wydanie polskie Proust i znaki, tłum. Michał Paweł Markowski (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 1999).

<sup>23</sup>O kubistycznych efektach Proustowskich rysunków zob. np. Claude Gandelman, „The Artist as Traumarbeiter. On Sketches of Dreams by Marcel Proust”, *Yale French Studies* 84 (1994): 131–132.

<sup>24</sup>Tak sugeruje np. Claude Gandelman, „Proust caricaturiste”, w: *Le regard dans le texte* (Paris: Méridiens Klincksieck, 1986), 124.



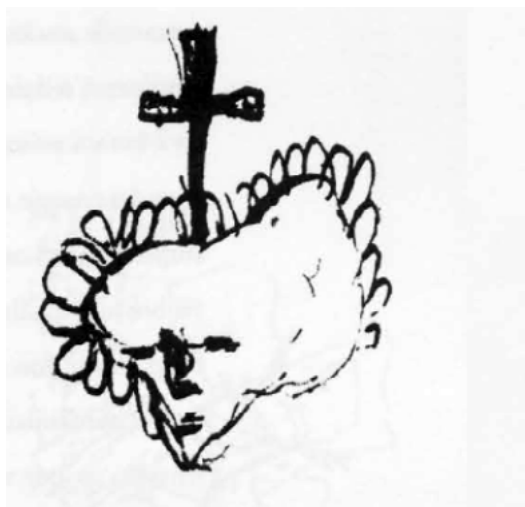


Rys.2

zyka poezji i wytyczającej jej „niemoralny” horyzont<sup>25</sup>. „Jest tutaj wszystko – mówi Sollers – dzielenie na części, przecinanie, wykrawanie, sklejanie, składanie na powrót. Prawdę obrabia się dżutem,

<sup>25</sup> Bataille mówi o „holokaucie słów” jako właściwości poezji, która zrywa ze znanymi i utartymi znaczeniami, przemieszczając się w stronę znaczeń nieoczywistych i niedostępnych zwykłemu językowi. Por. Bataille, 130.





Rys.3

remna kobieca głowa z wbitym w nią krucyfiksem-sztyletem (rys. 3), czy rysunki postaci z ptasimi dziobami, które stają się wizualną metaforą zarówno poddańczych relacji panujących w salonie pani Verdurin, jak i erotycznych rytuałów „rasy ciot” w powieści. Dołączają to tego rysunki rzeźb ze średniowiecznych katedr w listach do Hahna, których religijna symbolika właściwie zostaje zlikwidowana, gdy Proust rozpoznaje w nich gesty znanych mu z jego otoczenie osób albo nasycy je treściami o charakterze erotycznym, nawiązującym do intymnej relacji z przyjacielem<sup>26</sup>. Efekt ten wzmacnia ponadto język korespondencji, który cechują świadome przeinaczenia, erotyczne podteksty, błędna pisownia, infantylne czy zwierzęce przezwiska, jakie nadają sobie kochankowie.

Nieporadne czy wręcz prymitywne rysunki Prousta są jednak przeciwstawione przede wszystkim w eseju Sollersa fotografii. Jak wiadomo, z chwilą jej pojawienia się pod koniec XIX wieku fotografia miała być spełnieniem marzenia artystów o doskonałym naśladownictwie. Można zatem uznać, że stanowi ona w pewnym sensie odwrotność tego, co Bataille uznawał, w cytowanym wcześniej fragmencie, za „stan niespełnienia”. Jej przełomową dla nowoczesności rolę autor *Tajnego agenta* ocenia jednak negatywnie, widząc w niej początek epoki, którą Guy Debord nazwie pół wieku później „społeczeństwem spektaklu”:

Fotografie są w rzeczywistości operacjami spirytystycznymi, a uprzemysłowienie spektaklu zapowiada się jako nowa era upowszechnionej wirtualizacji. Handlować się będzie życiem, śmiercią, przeszłością, teraźniejszością, tożsamością, narodzinami (17).

Krytyczny stosunek Sollersa do fotografii nie wynika zatem z jej imitacyjnego potencjału, tylko z jej oderwania od fizycznej rzeczywistości<sup>27</sup>. Ustanawia ona także nowy czasowy po-

<sup>26</sup>Françoise Leriche zwraca uwagę na fakt, że rysunki Prousta z listów do Hahna ujawniają nieznaną znaczenia owych średniowiecznych rzeźb i wynikającą stąd konieczność ich anachronicznego odczytania przez pryzmat zwykłego psychologizmu. Por. Françoise Leriche, „Proust’s Eye”, w: Proust and the Arts, red. Christie MacDonald, François Proulx (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 169. Dla Fraisse’a natomiast te rysunki inspirowane dziełem Emile’a Mâle’a pozwalają odkryć zasady techniki montażu, istotnej dla architektonicznej konstrukcji powieści. Por. Fraisse, 99.

<sup>27</sup>Sollers zdaje się tym samym nie podzielać Barthes’owskiej fenomenologii obrazu fotograficznego, którą wyraża formuła realizmu „to było”. Por. Roland Barthes, Światło obrazu, tłum. Jacek Trznadel (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996), 130.

jak rzeźbę” (22). W przypadku manuskryptów niemoralność ta nie oznacza zatem „niemoralnych” treści, choć nie brak tu rysunków o tematyce erotycznej czy wręcz sadomasochistycznej, lecz raczej, by tak rzec, niemoralność formy objawiającej się właśnie ową wadliwą perspektywą, nieudolną kreską, fragmentarycznością, dzięki którym rysunki te nabierają prymitywnego czy wręcz pierwotnego charakteru. Innymi słowy, wydaje się twierdzić Sollers, tylko „niemoralny” obraz, to znaczy obraz nieudany, wyzuty z banalnego piękna, ma szansę pochwycić wymykającą się wewnętrzną rzeczywistość. Wrażenie to potęgują rysunki, które można uznać za przerażające, jak na przykład niefo-

rządek, który skupia się na teraźniejszości i chwilowości (*instantanéité*). Jego przejawem jest „kult nowości”, jaki uprawiała w powieści pani Verudin. W tym sensie salon i światowe życie antycypują epokę uprzemysłowionego obrazu, którą eseista postrzega jako epokę fałszu i iluzji. W rodzącym się nowym medialnym kontekście Proustowskie rysunki, ze względu zarówno na ich graficzny zapis, jak i opisany wyżej „niemoralny” charakter, okazują się właściwie anachroniczne. Jako świadectwa spojrzenia cielesnego oka pisarza narzucają one także pewną formę biograficzności, która eksponuje fizyczną i historyczną osobę autora. W jednym z wcześniejszych swoich esejów Sollers stwierdza wyraźnie:

Pisarz nie jest czystym duchem, nie rodzi się nie wiadomo gdzie, jego powieść rodzinna ma jak najistotniejsze znaczenie, podobnie jak zdarzenia wokół niego. Ciekawość biograficzna jest całkowicie uzasadniona, choćby po to, by pokazać, że zasadza się ona nie tyle na jakiejś tajemnicy (nie ma nic tajemniczego w tworzeniu), ile na życiu w inny sposób<sup>28</sup>.

Określany przez Deleuze’a jako metaforyczne „ciało bez organów” powieściowy narrator zyskuje w Proustowskim archiwum swój fizyczny analogon, rzeczywistego autora, który używa zmysłów, by – jak etnolog czy biolog – rejestrować i analizować wytwarzane przez innych znaki. Odchodząc od idealistycznego rozumienia wewnętrżności, jaki zaproponowała modernistyczna interpretacja *Contre Sainte-Beuve*<sup>29</sup>, Sollers podkreśla fizyczne aspekty Proustowskiego oglądu rzeczywistości. To fizyczność stanowi bowiem przeciwwagę dla wirtualności, jaką proponuje współczesny świat:

Prawdziwą nowością zatem jest dogłębne odnowienie ciała w Historii. Inna siatkówka, inna błona bębenkowa, inny zapach, inny smak, inny dotyk, inny oddech. Na przekór Sainte-Beuve’owi, czyli w gruncie rzeczy na przekór wszystkim, chodzi o potwierdzenie, że nasza osobowość nie ma nic wspólnego z tworzonym przez innych społecznym wizerunkiem (24).

Zaopatrzone w paradoksalne „oko wewnętrzne zewnętrzne” (9) Proust jawi się jako ktoś radykalnie obcy, spoza swojej epoki, a także jako strażnik rzeczywistości na przekór coraz bardziej nierzeczywistemu światu.

## „Efekt wizjera” i pamięć

Ta obcość, jaką ujawniają nieporadne rysunki, wpisuje się z pewnością w utrwalaony już w kulturze francuskiej mit Prousta jako pisarza-samotnika poświęconego całkowicie twórczej pracy. W zinterpretowanej na nowo formie, którą opisałam w pierwszej części artykułu, mit ten wykorzystany zostaje przez Sollersa z jednej strony do krytyki współczesnego „społeczeństwa spektaklu”, a z drugiej do obrony pewnej „idei literatury”<sup>30</sup> przed głoszonym obecnie z różnych

<sup>28</sup>Philippe Sollers, „L’écrivain et la vie”, w: *La Guerre du goût* (Paris: Gallimard, 1994), 324.

<sup>29</sup>Przypomnijmy słynne zdanie Prousta: „książka jest wytworem innego «ja» niż to, które przejawia się w naszych zwyczajach, w życiu towarzyskim czy w naszych przywarach”. Marcel Proust, *Przeciwko Sainte-Beuve’owi*, tłum. Anastazja Dwulit (Kraków: Eperons-Ostrogi, 2015), 64.

<sup>30</sup>Nawiązuję tu do tytułu eseju Alexandre’a Gefena, *L’idée de la littérature: de l’art pour l’art aux écritures de l’intervention* (Paris: José-Corti, 2021).

stron jej „końcem”<sup>31</sup>. Pisarz zastanawia się raczej nad rolą, jaką odgrywają zarówno powieść, jak i jej autor we współczesnym świecie i w literaturze. Kwestia ta związana jest z postrzeganiem przez Sollersa literatury i kultury jako przestrzeni rywalizacji czy nawet walki. Stawką w tej walce jest pojmowany właściwie w duchu XVIII-wiecznej estetyki „smak” [goût]<sup>32</sup>, przy czym po jednej stronie sytuują się ci twórcy, którzy mieliby być go pozbawieni i uczestniczą w umasowieniu kultury, po drugiej zaś nieliczni ci, którzy, podobnie jak Proust, poszukując jednostkowego stylu artystycznej wypowiedzi, traktują twórczość jako działalność totalną. W taki kontekst Sollers wpisuje również swoje rozważania o Prouście, gdy mówi:

Wielkim pytaniem literatury, z którego zdamy sobie coraz bardziej sprawę, w miarę jak będzie ona znikać, nie jest to, by dowiedzieć się, „o czym mówi” albo „co opowiada”, ale *kto opowiada kogo?* Inaczej mówiąc: kto panuje nad opowieścią? (26)

Nie chodzi jednak, jak już wiemy, o podążanie za nowością. W *Oku Prousta* idea doświadczenia wewnętrznego, która pozwoliła Sollersowi odkryć anachroniczność autora *W poszukiwaniu utraconego czasu* w stosunku do jego epoki, wydaje się również odnosić do sposobu jego panowania, czy też do wpływu, we współczesnej literaturze. Odsyła ona w zasadzie do pewnej formy pamięci o pisarzu, wykraczającej poza tradycyjną historię literatury i uwzględniającej nie tylko dzieło jako wytwór pisarskiej wyobraźni, lecz przede wszystkim pamięć o rzeczywistym autorze. Bardzo dobrze tę sytuację opisuje Derridiańska metafora „wizjera”, w której wzrok łączy się z ideą panowania oraz ze specyficznym rozumieniem czasu:

widmowy *ktoś inny* patrzy na nas, czujemy się przez niego obserwowani, poza wszelką synchronią [...] w swej absolutnej uprzedniości [...] oraz asymetrii. Prawo [...] **stanowi tutaj anachronia** [podkr. K.T.-J.]<sup>33</sup>.

Odróżniając widmo od ducha, Derrida traktuje je znacznie bardziej materialnie i jednostkowo. Zarazem autor *Gorączki archiwum* podkreśla brak historycznej ciągłości między widmem a tymi, którym się ono przypatruje:

[...] czujemy, iż jesteśmy obserwowani przez spojrzenie, z którym nasze [spojrzenie] nigdy się nie skrzyżuje<sup>34</sup>.

Wszystkie te kwestie odnajdujemy właściwie w omawianym eseju. Wiemy już, że autor *Agent secret* należy do pierwszego pokolenia pisarzy, którzy nie mogli poznać Prousta osobiście<sup>35</sup>,

<sup>31</sup>Myśl o „końcu literatury” stała się właściwie toposem zarówno współczesnej literatury, jak i krytyki literackiej we Francji. Zob. np. Henri Raczymow, *La mort du grand écrivain. Essai sur la fin de la littérature* (Paris: Stock, 1994); Dominique Maingueneau, *Contre Saint-Proust où la fin de la Littérature* (Paris: Belin, 1996); Antoine Compagnon, *La Vie derrière soi. Fins de la littérature* (Paris: Editions des Equateurs, 2021).

<sup>32</sup>Zob. w szczególności zbiór esejów *La Guerre du goût* [Wojna o smak].

<sup>33</sup>Jacques Derrida, *Widma Marksa*, tłum. Tomasz Załuski (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2016), 26.

<sup>34</sup>Derrida, *Widma Marksa*.

<sup>35</sup>Np. Roland Barthes, urodzony w 1915 r., a więc jeszcze za życia Prousta, tę bezpośrednią, fizyczną niemal więź odczuwa, gdy mówi: „Zaczynałem chodzić. Proust żył jeszcze i kończył pisać *W poszukiwaniu*”. Zob. Roland Barthes, *Œuvres Complètes*, tom IV, red. Éric Marty (Paris: Éditions du Seuil, 2002), 603. Jest to legenda pod fotografią Barthes’a z marca 1919 r.

choć wsłuchuje się on chętnie w opowieści znających go bezpośrednio osób. W tym kontekście prezentowane w *Oku Prousta* dokumenty wydają się dla Sollersa czymś więcej niż historycznym świadectwem sposobu patrzenia na świat samego autora<sup>36</sup>. Stają się właściwie materialnym substytutem jego nieobecności. To w nich uobecnia się Proustowski spojrzenie, organizując z kolei nasze spojrzenie na świat: „Patrząc [adopter] okiem Prousta – mówi eseista – to na przykład widzieć, że wszystko, co jest nam przedstawiane jako «nowość», natychmiast się starzeje; że nowe pokolenia dopasowują się błyskawicznie do poprzednich, nie będąc nawet tego świadome” (32). W świetle wcześniejszych ustaleń można by nawet uznać te dokumenty za profanację przywoływanej już Proustowskiej metafory książki jako „narzędzia optycznego”, które miało umożliwić czytelnikowi samopoznanie. „Widmowa prawda” bowiem, twierdzi Derrida, to „ta część prawdy, której nie da się zredukować do objaśnienia”<sup>37</sup>. Widmowość Prousta wydaje się wiązać u Sollersa przede wszystkim z tym, co można by określić za Derridą jako „niezmysłową zmysłowość” jego manuskryptów. To nie powieść, która objaśnia czytelnikowi życie, lecz wyłaniający się z archiwalnych dokumentów nakaz, który stoi na straży usiłowań odbiorcy, by podążając za nowością, *de facto* przewyciężyć czas. Lekcja Prousta to ostatecznie zachęta, by żyć w czasie rzeczywistym, a nie w „fałszywym czasie śmierci” (48), który narzuca uprzemysłowiona nowoczesność. Czas odnaleziony to nie powrót czasu w wyobraźni, jak podpowiadają modernistyczne interpretacje powieści, lecz czas ucieleśniony. Ta „lekcja” wyczytana przez Sollersa z Proustowskich manuskryptów jako „żywych zapisów” (9) jego życia znajduje potwierdzenie w ostatnim tomie powieści, gdy w słynnej scenie Balu Masek narrator, obserwując zmienione przez czas twarze dawnych przyjaciół, uznaje je właściwie za żywe zapisy jego upływu.

Lecz efekt wizjera, jako uobecnione w archiwalnych dokumentach spojrzenie, dotyczy także wpływu, jaki Proust pragnął wywrzeć na przyszłych odbiorców swego dzieła, oraz sposobu, w jaki Sollers podchodzi do Proustowskich dokumentów. Wiadomo dziś, dzięki pośmiertnej publikacji korespondencji, że Proust usilnie zabiegał u krytyków i wydawców o to, by zapewnić swemu dziełu powodzenie, a także o to, by znalazło ono stałe miejsce w literackiej pamięci<sup>38</sup>. W tym celu na przykład w jednym z listów krytycznie odnosi się do swoich literackich pastiszów, które mogły go dyskwalifikować jako pisarza posiadającego indywidualny styl:

Wszystko było dla mnie sprawą higieny, trzeba się oczyścić z naturalnej skłonności do idolatrii i imitacji. I zamiast udawać podstępnie Micheleta czy Goncourta [...] zamiast czynić to otwarcie w formie pastiszów, stać się na powrót Marcelem Proustem, kiedy piszę moje powieści<sup>39</sup>.

Podobnie zresztą możemy zrozumieć wypowiedź narratora z *Czasu odnalezionego*, który dostrzegając podobieństwo pracy pisarza do pracy malarza, uznaje ostatecznie pisarstwo za

<sup>36</sup>Tak ujmuje, z perspektywy genetycznej, Proustowski rysunki Françoise Leriche. Podkreśla, że badania nad spojrzeniem i rysunkami Prousta są bardziej rozpowszechnione w Stanach Zjednoczonych niż we Francji, gdzie bada się aspekty wizualne samej powieści raczej niż sposób patrzenia jej autora. Por. Leriche, 161–178.

<sup>37</sup>Jacques Derrida, *Gorączka archiwum: impresja freudowska*, tłum. Jakub Momro (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2016), 128.

<sup>38</sup>Próba wpłynięcia przez Prousta na krytykę literacką stanowi m.in. motyw przewodni przywoływanego już biograficznego eseju Michela Schneidera *L'Auteur, l'autre. Proust et son double*.

<sup>39</sup>Cytuję za: Yves Sandre, „Pastiches et mélanges. Note sur le texte”, w: Marcel Proust, *«Contre Sainte-Beuve» précédé de «Pastiches et mélanges» suivi d'«Essais et articles»* (Paris: Gallimard, coll. Pléiade, 1971), 690.

rodzaj mimowolnego rysunku. W kontekście publikowanych w *Oku Prousta* wizualnych dokumentów poniższy cytat może być uznany za podstęp mający zwieść czytelnika co do nieliterackich talentów autora:

Literat zazdrości malarzowi, wolałby robić szkice, notatki ołówkowe i jeśli je robi, jest zgubiony. Ale kiedy pisze, nie masz u jego bohaterów takiego gestu, tiku, akcentu, których jego natchnieniu nie przyniosłaby pamięć; nie masz takiego nazwiska postaci fikcyjnej, pod które nie mógłby podstawić sześćdziesięciu nazwisk osób znanych z których ten pozował do grymasu twarzy, tamten do monokla, inny do gniewu, jeszcze inny do wytwornego ruchu ręką etc. I wtedy pisarz zdaje sobie sprawę, że choć jego marzenie, by zostać malarzem, nie było możliwe do zrealizowania w sposób świadomy i zgodny z jego chęciami, zrealizowało się jednak i że będąc pisarzem zapełnił bezwiednie szkicownik<sup>40</sup>.

Sollers rozumie, że owe zabiegi o pamięć nierzadko prowadziły do konieczności maskowania nieakceptowanych społecznie elementów biografii autora *W poszukiwaniu utraconego czasu*, zwłaszcza jego żydowskości i homoseksualizmu. Traktuje je jednak zasadniczo jako nakaz, by w osobie Prousta dostrzegać przede wszystkim pisarza. Z tego powodu listy do Hahna, w których homoseksualizm pisarza zostaje niezbitnie potwierdzony czy zdemaskowany, postrzega on jednak przede wszystkim przez pryzmat literackiego dojrzewania Prousta. Sollersowi obce są starania, by poszukiwać biograficznej prawdy, choć, jak widzieliśmy, dostrzega także zalety odwoływania się do autora jako historycznej, rzeczywistej osoby. Sprowadzony jednak do sensacyjnych rewelacji biografizm należy w jego przekonaniu do porządku „spektaklu”. Na przekór dążeniom współczesnego świata, w którym literatura przegrywa z polityczną poprawnością, lecz także na przekór próbom, by uczynić z autora *Rozkoszy i dni* ikonę modnych interpretacji<sup>41</sup>, widzi w Prouście przede wszystkim „proroka nowego prawa” (48), które odsyła do uniwersalnego porządku literatury. I to właśnie w anachronicznym z dzisiejszej perspektywy jej rozumieniu, a także bardziej ogólnie w paradoksalnej „innovacyjnej regresji” (16) literatury i sztuki, tkwi jego zdaniem powszechna zasada organizująca wspólnotę artystów i pisarzy, poza synchronią, w postaci „[...] prawdziwej, żywej i wertykalnej, historia sztuki i literatury; ruchomej drabiny, po której można chodzić w obu kierunkach”<sup>42</sup>.

## Podsumowanie. Archiwalna fikcja

W zaproponowanym w *Oku Prousta* komentarzu, wykraczającym poza typowe dla krytyki genetycznej rozpoznania, Proustowskie rysunki potraktowane są jako materialne nośniki pamięci o pisarzu. Tytuł eseju, w którym nazwa organu wzroku krzyżuje się, jak widzieliśmy, z ideą władzy, zachowuje także wspomnienie o rzeczywistych oczach pisarza, które

<sup>40</sup>Proust, *Czas odnaleziony*.

<sup>41</sup>Sollers czyni w swoim eseju aluzję do badań kulturowych z nurtu Gay and Lesbian Studies, które traktuje zasadniczo jako przejaw amerykańskiego pragmatyzmu.

<sup>42</sup>Philippe Sollers, *La Guerre du goût* (Paris: Gallimard, 1994), 9.

miały zdradzać jego żydowskie pochodzenie<sup>43</sup>. Uwikłany w owo „niespełnione spełnienie moderny”<sup>44</sup>, jakim jest w ostatecznym rozrachunku widmo, uruchamiając rozmaite literackie i kulturowe skojarzenia z dziedzictwem modernizmu (którego oko, dodajmy, jest ulubionym organem<sup>45</sup>), Sollers używa swego pisarskiego autorytetu, by komentować je i włączać do literackiej przestrzeni. Zacierając granicę między dokumentem a literaturą, porzuca on modernistyczny „fantazmat źródłowości” (Momro), który sprawiał w przypadku Prousta, że rysunki te uznawane były za bezwartościowe. Nie oferując rozstrzygających interpretacji Proustowskich archiwów, książka Sollersa, w szczególności w swym materialnym wymiarze, dołącza także do tekstów tworzących Proustowski „korpus”, w którym nakładają się dwa znaczenia tego słowa, odsyłające zarówno do ciała, jak i do tekstu. Wyjęte poza ściśle historyczny kontekst ich powstania, rysunki te otwierają się na różne interpretacje, zgodnie z tym, co o archiwum mówił Derrida: „Nie istnieje meta-archiwum. [...] Archiwum nigdy nie zostaje zamknięte, albowiem archiwista wciąż wytwarza archiwum, które otwiera się na przyszłość”<sup>46</sup>. W ten sposób stają się one nie tylko nośnikiem pamięci o pisarzu, ale także nośnikiem pamięci o „idei” samej „literatury”, zgodnie z tym, co o nowoczesności mówił Jean-Luc Nancy, że „[s]ztuka zwana «współczesną» nie polega na tym, że możemy ją umiejscowić w teraźniejszości. Określa się ją mianem «współczesnej», ponieważ [...] [d]ziedziczy jedynie zagadkę, jaką niesie ze sobą słowo – sztuka [...]”<sup>47</sup>. I być może właśnie pewna idea literatury jest w ostatecznym rozrachunku prześladowującym Sollersa widmem.

<sup>43</sup>Zachowało się wspomnienie Paula Desjardin, kolegi braci Proustów ze szkolnej ławy, który określa Marcela Prousta jako „młodego perskiego księcia o oczach gazeli i sennych powiekach”. Por. Jean Recanati, *Profils juifs de Marcel Proust* (Paris: Buchet/Chastel, 1979), 9.

<sup>44</sup>Momro, 8.

<sup>45</sup>Wspaniale na ten temat pisze Tomasz Swoboda w książce *Historie oka* (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2013).

<sup>46</sup>Derrida, *Gorączka archiwum*, 26.

<sup>47</sup>Jean-Luc Nancy, *L'Autre portrait* (Paris: Éditions Galilée, 2014). Cytuję za Momro, 18–19.

## Bibliografia

- Bales, Richard. *Proust and the Middle Ages*. Genève: Droz, 1975. Barthes, Roland. *Œuvres Complètes*. Tom IV. Red. Éric Marty. Paris: Éditions du Seuil, 2002.
- – –. *Światło obrazu*. Tłum. Jacek Trznadel. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996.
- Bataille, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard, 1978.
- Compagnon, Antoine. *La Vie derrière soi. Fins de la littérature*. Paris: Editions des Equateurs, 2021.
- Deleuze, Gilles. *Proust i znaki*. Tłum. Michał Paweł Markowski. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 1999.
- Derrida, Jacques. *Gorączka archiwum: impresja freudowska*. Tłum. Jakub Momro. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2016.
- – –. *Widma Marksa*. Tłum. Tomasz Załuski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2016.
- Erman, Michel. *L'œil de Proust. Écriture et voyeurisme dans «A la recherche du temps perdu»*. Paris: Editions A.-G. Nizet, 1988.
- Ernaux, Annie. *Proust, Françoise et moi*, wykład w Collège de France, 19 lutego 2013 roku.
- <https://www.college-de-france.fr/agenda/seminaire/lire-et-relire-proust/proust-francoise-et-moi>. Dostęp 22.01.2023.
- Fraisse, Luc. „Du symbolisme architectural au symbolisme littéraire: Proust à l'école d'Émile Mâle”. *Studia Romanica Posnaniensia* 1 (2011): 81–101.
- Gandelman, Claude. „Proust caricaturiste”. W: *Le regard dans le texte*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1986.
- – –. „The Artist as Traumarbeiter. On Sketches of Dreams by Marcel Proust”. *Yale French Studies* 84 (1994): 118–135.
- – –. „The drawings of Marcel Proust”. *Adam International Review* 394 (1976): 21–57.
- Gefen, Alexandre. *L'idée de la littérature: de l'art pour l'art aux écritures de l'intervention*. Paris: José-Corti, 2021.
- Joshikawa, Kazuyoshi. „Du «Contre Sainte-Beuve» à la «Recherche»”. W: *Proust, la mémoire et la littérature*, red. Antoine Compagnon, 49–71. Paris: Odile Jacob, 2009.
- Leriche, Françoise. „Proust's Eye”. W: *Proust and the Arts*, red. Christie MacDonald, François Proulx, 161–178. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Łotman, Jurij, Boris Uspienski. „O semiotycznym mechanizmie kultury”. W: *Semiotyka kultury*, tłum. Jerzy Faryno, 177–201. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975.
- Maingueneau, Dominique. *Contre Saint-Proust où la fin de la Littérature*. Paris: Belin, 1996.
- Mâle, Emile. *L'Art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et ses sources d'inspiration*. Paris: Ernest Leroux, 1898.
- Momro, Jakub. *Widmontologie nowoczesności. Genezy*. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2014.
- Proust, Marcel. *Czas odnaleziony*. Tłum. Maciej Żurowski. Ebook: Masterlab, 2013.
- – –. *Les Soixante-quinze feuillets*. Paris: Gallimard, 2021.
- – –. *Lettres à Reynaldo Hahn*. Red. Philippe Kolb. Paris: Gallimard, 1956.
- – –. *Przeciwko Sainte-Beuve'owi*. Tłum. Anastazja Dwulit. Kraków: Eperons-Ostrogi, 2015.
- – –. *W cieniu rozkwitających dziewcząt*. Tłum. Wawrzyniec Brzozowski. Łódź: Oficyna 2019.
- Raczymow, Henri. *La mort du grand écrivain. Essai sur la fin de la littérature*. Paris: Stock, 1994.
- Recanati, Jean. *Profils juifs de Marcel Proust*. Paris: Buchet/Chastel, 1979.



Sandre, Yves. „Pastiches et mélanges. Note sur le texte”. W: Marcel Proust, «*Contre Sainte-Beuve*» précédé de «*Pastiches et mélanges*» suivi d’«*Essais et articles*», red. Pierre Clarac, Yves Sandre, 686–713. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971.

Sollers, Philippe. *La Guerre du goût*. Paris: Gallimard, 1994.

– – –. „L’écrivain et la vie”. W: *La Guerre du goût*, 321–331. Paris: Gallimard, 1994.

– – –. *Oeil de Proust. Les dessins de Marcel Proust*. Paris: Stock, 1999.

Swoboda, Tomasz. *Historie oka*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2013.

Syrac, Julien. „La joie du réel retrouvé”. *La Nouvelle Revue Française* 654 (Automne 2022): 86–91.

# SŁOWA KLUCZOWE:

*Philippe Sollers*

MARCEL PROUST

**Georges Bataille**

**ABSTRAKT:**

Artykuł poświęcony jest analizie eseju francuskiego współczesnego pisarza, Philippe’a Sollersa, stanowiącego komentarz do rysunków Marcela Prousta pochodzących z jego prywatnej korespondencji oraz z manuskryptów. Wychodząc od zapożyczonej przez Sollersa od Georges’a Bataille’a idei „doświadczenia wewnętrznego”, poddana zostaje dyskusji idealistyczna interpretacja proustowskiego spojrzenia wyrażająca się w metaforze książki-narzędzia optycznego. Następnie, w odwołaniu do derridiańskiej kategorii „widma”, autorka analizuje znaczenie rysunków dla kształtowania się pamięci o pisarzu we współczesnej literaturze.

*Jacques Derrida*

widmo

ARCHIWUM

*doświadczenie wewnętrzne*

OKO

**NOTA O AUTORCE:**

Katarzyna Thiel-Jańczuk – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa romańskiego, adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W ramach badań literaturoznawczych i kulturoznawczych zajmuje się współczesnym pisarstwem auto- i biofikcyjnym we Francji, reprezentacjami pisarzy (w szczególności Marcela Prousta) w literaturze i kulturze. Autorka prac poświęconych współczesnym pisarzom francuskim (m.in. laureatom literackiej Nagrody Nobla, Patrickowi Modiano i Annie Ernaux), redaktorka tomu *Taktyki wizualne. Michel de Certeau i obrazy* (Kraków 2016). Autorka przekładów dzieł z zakresu nauk humanistycznych (m.in. Michela de Certeau), a także drobnych przekładów literackich.