

DEKADA Literacka

ISSN 0867-4094
Nr indeksu 356-875

Nr 6 (118) Rok VI
30 VI 1996 Kraków
Cena 1,5 zł (15 000 zł)

Panorama współczesnej prozy francuskiej: Bergounioux, Guégan, Michon, Des Forêts ■ Wywiady z Patrickiem Modiano i Philippem Jaccottet ■ Adrien Le Bihan o Borelu ■ Galeria Dekady: Amélie Vidgrain

JACQUES BOREL ZWYCZAJNA PODRÓŻ

Kaprys

fragment

...**R**uszyłem w stronę pociągu. W przedziale tylko moje miejsce było sprzedane. Ale wolę nie cieszyć się na zapas, choć na podróż wybrałem właśnie niedzielę, żeby mieć spokój, spokój, u licha!

...Przerażenie! No tak! Wsiada jakieś dziecko! Ale to nie dziecko zaczyna mówić i podniecać się, tylko jego matka. Nie zamilknie, jestem tego pewny, aż do Paryża. Zostało jeszcze co najmniej ponad pół godziny nim pociąg ruszy, a ona, matka, nie milknie ani na chwilę. Komentuje wszystko, „wyjaśnia”! Jak się zdaje dla kształcenia malarstwa. (I pomyśleć, że prawdopodobnie takim właśnie ojcem powinienem być zostać!)

Pan, odprowadzający damę nie jest jej mężem, ojcem dziecka, ale kochankiem, lub może przyjacielem rodziny, czemu nie? Dziewczynka zwraca się do niego „przez pan”. „Siada, Panie, siadaj na chwilę...” Młoda matka, jasnowłosa, początkowo raczej czarująca, no tak, owszem, jest z nim na ty. Dziewczynka, cztero, pięcioletnia, ma na imię Anna. Mimo imienia, które tak lubię, najpiękniejszego, wykrzyknęłam się do niej w duchu... Powiedz no jej, mamusi, skoro już tu jesteś, że na pewno aż do Paryża pozostaniesz w tym kącie od korytarza, nie zechciałabyś zostać ze mną sama w wygodnym przecież przedziale. Nie zechciałabyś później, kiedy pociąg ruszy — przyjaciel rodziny, przyjaciel, nie kochanek, wysiądzie tuż przed odjazdem: odprowadził was na dworzec, sam nie jedzie — wypchnąć z pociągu smarkatek, ani wido, ani słycho. Zostaliśmy we dwoje. Będę cię pocieszać, świetnie bym cię rozumiał, tak, to naturalne, żal potrwa tylko minutkę.

Cóż to za pedagog, ta pani, co za pedagog! Bez wątpienia prawdziwe powołanie. Och, jak ona tłumaczy rzeczywistość, jak ją przeżuwa dla małej! Perony, tory, trakcje elektryczne, wszystko! Przy najmniej jedna będzie zaniedbana, małej Annie nie zagraża niewiedza. Będzie wiedzieć wszystko. To dobrze; tak należy postępować — zabrać się do rzeczy wcześniej. Ja także słucham do końca tej lekcji, chłonę każde słowo. To mnie odmładza. Czuję się jak w klasie, wierzę w to. Nieco mniej roztargniony niż dawniej, przy najmniej to zauważam.

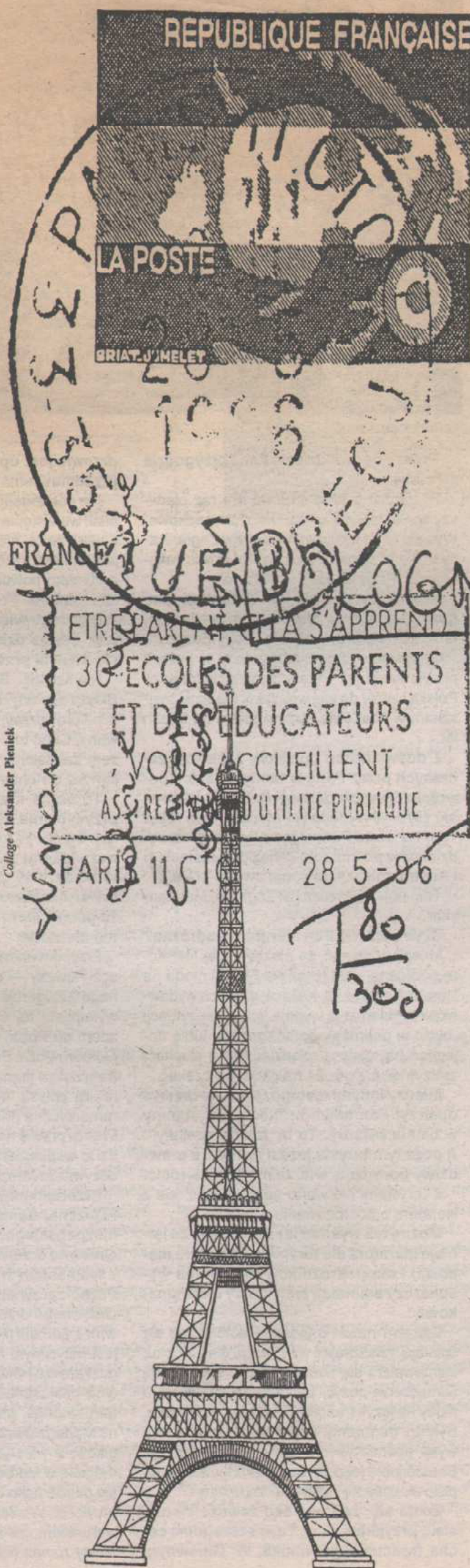
A dowód — choćby te same zachcianki niezależności, choćby obwarowania. Jeszcze jedno, przypuszczam, że zanim się skłonię nie zdążyłam rozstrzygnąć, czy kocham innych, moich biednych małych braci, moich bliźnich, czy też... Pewnie i jedno, i drugie. Równocześnie. Tę myśl Dostojewskiego odnajdę w dokładnym brzmieniu po powrocie do Paryża, to że *Snu śmiesznego człowieka*. (Sprawdzić. „Dlaczego nie mogę ich nienawidzić nie kochając ich? Dlaczego nie mogę powstrzymać się, by im przebaczyć? Ale też ile w tej mojej miłości do nich żalu. Czemu nie mogę ich kochać bez nienawiści?”) Myślę, że dla wszystkich musi być podobnie.

W każdym razie w tej chwili pomyślałbym raczej o przedziale kolejowym z *Bestii ludzkiej*. Przedział! Cóż za marzenie! Węz z tymi przedziałami to już skończone? Nie da się do nich wrócić? Przecież, że nie mógłbym tego sobie zafundować z braku środków. (Myślałem o tym już wcześniej, w półprzedziałach na innej linii; mówiłem sobie, że do tego musiał być podobny przedział, ale naprawdę osobny, wystrojony, wyrafinowany; jeszcze nie tak dawno można je było napotkać na niektórych angielskich liniach...)

Bestia ludzka to ponoć jedna z najgorszych powieści Zolli. A ja tak ją lubiłem. To jedyna powieść, do której wracałem. „Lison”, przejście nad torami, ziemia, która drży! I ten wielki oszalały pociąg sunący przez płataninę torów, podskakujący na zwrotnicach! I dymy, i zapach węgla. Z dymem już koniec, ale został jeszcze jakiś zapach, wciągamy go w nozdrza, wdychamy, nie jest podobny do żadnego innego. No właśnie, to z tego powodu była *Bestia ludzka*! Prawdę mówiąc spodziewałem się czegoś takiego; może moja stara namiętność do kolei to nic innego.

Tłumaczyła Wanda Błońska

Jacques Borel *Un Voyage ordinaire Caprice Zwyczajna podróż Kaprys*
Copyright © Éditions LE TEMPS QU'IL FAIT, 1993.



Wprowadzenie do lektury

Styszy się czasem we Francji i poza jej granicami, że od pewnego czasu literatura francuska nie miewa się tak dobrze jak zwykle.

Należałoby ustalić, czy ci, którzy tak twierdzą znaleźliby w historii literatury miejsce dla Paula Léautaud za czasów panowania Sartre'a, dla Jacques'a Borela, kiedy media kreowały nowych filozofów, i Philippa Jaccottet za regencji Marguerite Duras.

To prawda, że wielkie nazwiska francuskich autorów nie rozbrzmiewają w naszych czasach na całym świecie. Julien Gracq, Julien Green, Louis-René des Forêts, René Ehni wolą dyskrecję. I żadna głośna gwiazda nie wysuwa się na proscenium i nie nadaje tonu w literackich salonach telewizyjnych, gdzie perorują rzesze Verdurinów przybranych w krawaty-mikrofony.

Rzecz w tym, że polityka w ostatnich latach nie ma decydującego wpływu na życie literackie, i że nie kłęką się już przed naukami humanistycznymi. Po raz pierwszy od dłuższego czasu nie przyklepia się etykietek. Pascal Quignard odrzuca nawet poszukiwanie sensu „niehumanistycznego nocnego marzenia”, bowiem „literatura — jak pisze — myśli więcej niż każda myśl, od kiedy jej język jest nagi”.

Zamiast wielkich prądów mamy zatem samotników. Tacy pisarze jak Gerard Guégan kłuczą i walczą, lub bronią się jak Christian Bobin, nie potrzebując do tego doktryny. Są też tacy jak Jacques Borel, którzy, nie wypowiadając nikomu wojny, pozostając wierni swojemu piśmarstwu, sprawili, że nawet najbardziej zatwardziały mody przestały być modne.

Ani Pascal Quignard, ani Pierre Bergounioux czy Pierre Michon, których twórczość została ostatnio uznana, nie wyznaczają wspólnego kierunku. Jak wielu jemu współczesnych Pierre Bergounioux chce uchodzić za „ignoranta”. I chociaż literatura zawsze była sprawą poszczególnych ludzi, takie postawienie sprawy zbija z tropu i niekiedy przeszkadza.

Na giełdzie literackiej brak etykiety stanowi prawdziwą przeszkodę w zdobyciu uznania. Mania katalogowania jest ciągle żywa. Los zapomnianych szuflad bywa ciężki. Publikacja w naturalny sposób odwołuje się raczej do listy osiągnięć niż wysłuchuje pojedynczych opinii, a dzisiejszą francuską literaturę być może najlepiej charakteryzuje obecnie to, że właśnie do tego nakłania.

Artykuły zawarte w tym numerze świadczą, chociaż celowo pominięto poetów, że francuska proza nawiązuje do poezji, i że rozdział pomiędzy poezją a prozą jest mniej wyraźny. Najwyższy czas! Trwale zaznacza się wpływ Juliana Gracq'a i Louis-René des Forêts. Widać też (choć nie leżało to w naszych zamierzeniach), że szereg francuskich pisarzy (Borel, Gailly, nie mówiąc już o Quignardzie) pozostaje pod wpływem muzyki.

Jest rzeczą oczywistą, że niniejszy wybór artykułów nie przedstawia wyczerpująco współczesnej prozy francuskiej. W dziedzinie literatury każda synteza jest mylna. Nie przyjęto jakiegokolwiek klasyfikacji ani porządku, ufając jedynie naszym sympatiom i powinowactwu upodobań. Wydawało się, że to najlepszy sposób przedstawić sytuację czytelnikom „Dekady”.

Adrien Le Bihan
Instytut Francuski w Krakowie

Wydawca:
KRAKOWSKA
FUNDACJA KULTURY

Adres redakcji:
ul. Kanonicza 7
31-002 Kraków
tel. 22-47-73

Redakcja:
Marta Wyka *redaktor naczelny*
Krzysztof Lisowski
Włodzimierz Maciąg
Agnieszka Kosińska
Aleksander Pieniek *red. graficzny*
Bogdan Rogatko
Teresa Walas *sekretarz redakcji*

Współpracują:
Stanisław Balbus
Anna Baranowa
Jarosław Fazan
Julian Kornhauser
Maria Niemojowska (Londyn)
Stanisław Rodziński
Małgorzata Ruda
Jan Józef Szczepański
Witold Turdza

Skład: SRJS

Druk: KRAKOWSKA
DRUKARNIA PRASOWA
Kraków, ul. Nowohucka 50

Redakcja nie zwraca
materiałów nie zamówionych
i zastrzega sobie
prawo skrótów

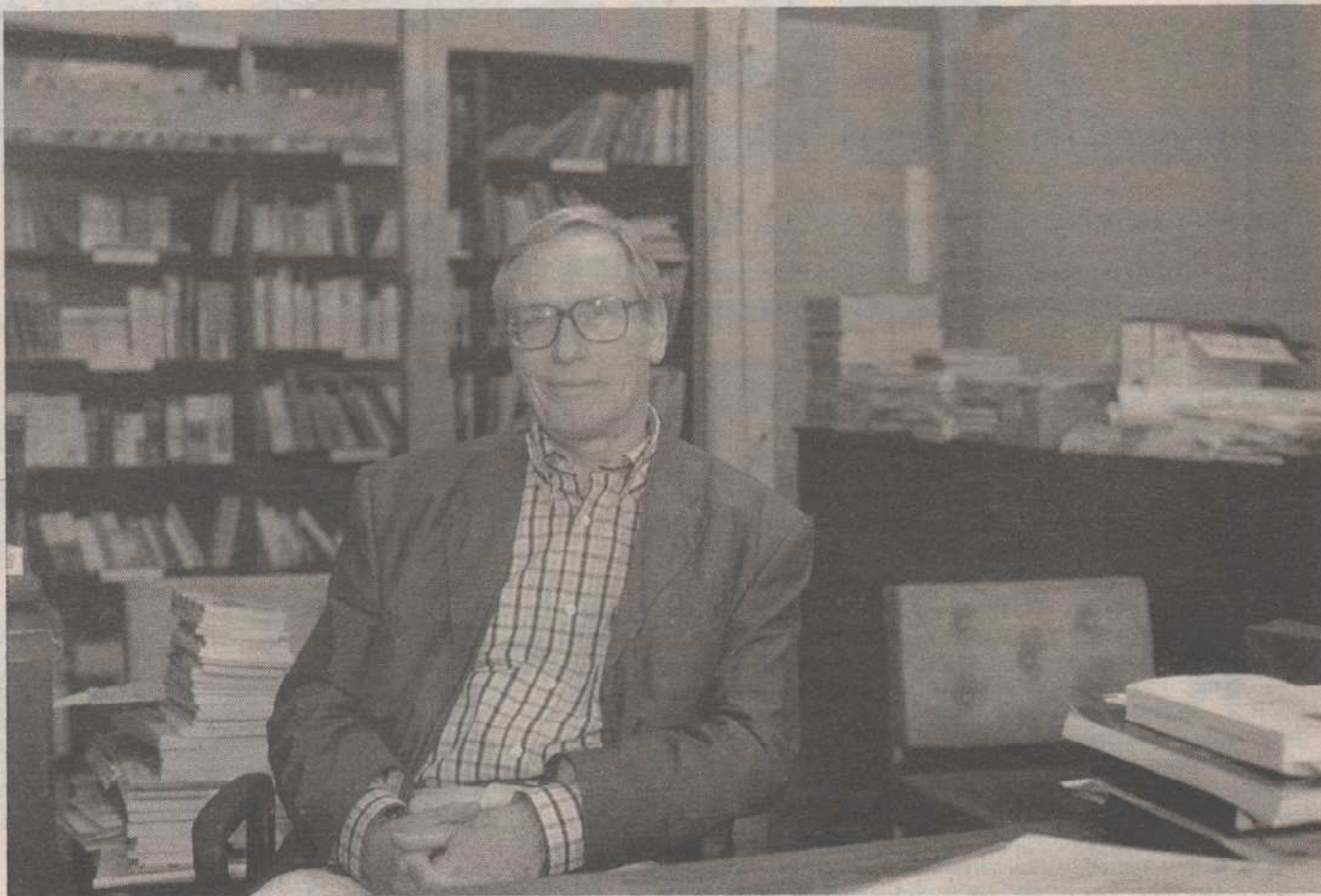
Warunki prenumeraty:
Prenumerata roczna krajowa
wynosi 28,80 PLN
półroczna - 14,40 PLN
kwartalna - 7,20 PLN
Prenumerata roczna
zagraniczna wynosi 18 USD
półroczna - 9 USD
kwartalna - 4,50 USD
Cena egzemplarza
DEKADY LITERACKIEJ
w prenumeracie krajowej
wynosi: 2,40 PLN
Cena egzemplarza
DEKADY LITERACKIEJ
w prenumeracie zagranicznej
wynosi: 1,5 USD*
Cena za egzemplarz archiwalny
(nie z roku bieżącego)
wraz z wysyłką wynosi 2 PLN
Płatników VAT-u prosimy
o podawanie NIP-u.
Potwierdzeniem
przyjęcia prenumeraty
jest wystawienie przez KFK
rachunku uproszczonego
lub faktury VAT.

*w przypadku wpłaty w PLN
- wg aktualnego kursu NBP

Prenumeratę prosimy wpłacać
na konto KRAKOWSKIEJ
FUNDACJI KULTURY
BPH IV O/Kraków
323415-709987-132-3

Ucieczka z Lemurii

Z ADRIANEM LE BIHANEM rozmawia Agnieszka Kosińska



ADRIEN LE BIHAN

Fotografia Andrzej Kramarz

Proszę opowiedzieć o Pana przygodzie z Polską?

To bardzo trudno streścić. Po raz pierwszy znalazłem się w Krakowie przypadkowo. Wysłało mnie Ministerstwo Spraw Zagranicznych. I od razu się w Polsce i Krakowie zakochałem. Przyjechałem w 1976 roku.

Można rzec, że się Pan przeniósł tam, gdzie przesunęło się centrum wydarzeń, tam, gdzie zatrzymały się „oczy Europy”.

Oczywiście. Spędziłem wtedy w Polsce prawie sześć lat. Potem dwanaście lat poza Polską i znów do niej wróciłem. Obecnie mieszkam w Krakowie „już na stałe” od trzech lat.

Z doświadczeń polskich, zapisków zebranych przez Pana w tamtych latach powstało *Gniewne drzewo*. *Dziennik krakowski 1976-86* wydane w Polsce w 1995 roku. Tam też pisze Pan: „I ja na kolejnej krawędzi; znów po Indiach, Związku Radzieckim i Austrii, mieszkam w nie swoim kraju”.

Tak, potem jeszcze był Zagrzeb, Madagaskar.

Czyli uprawia Pan literaturę podróżną?

Muszę przyznać, że niezbyt lubię literaturę podróżną. Jest teraz we Francji moda na literaturę podróżną. Kilka poważnych wydawnictw regularnie ją wydaje. Nie lubię sytuacji „bycia w podróży”, podróżowania; lubię dojechać na miejsce, siedzieć tam i słuchać; zatrzymać się gdzieś na dłużej i... czekać.

Między innymi dlatego *Gniewne drzewo* opatrzył Pan takim mottem: „Tu stałimy w cieniu katedry. Tu będziemy czekać”. A poza tym turysta jeździ i wraca, a prawdziwy podróżnik wie, że może nie wrócić.

Z turystami nie warto polemizować, ale z literaturą o podróżowaniu — tak.

Można też wysnuć taką analogię, że istnieje literatura dla turystów (literatura masowa) i dla podróżników (tak zwana wysoka, czy ambitna), tych którzy lubią smakować.

Czasem nawet u jednego autora one się splatają. Mieszkając we Francji, dla zarobku, zajmowałem się tłumaczeniami. Zlecono mi tłumaczenie pozycji Luisa Stevensona, która nigdy na język francuski nie była tłumaczona. Były to fragmenty podróżnych zapisków z wysp polinezyjskich, gdzie Stevenson żył. Bardzo lubię jego *Wyspę skarbów*, ale te zapiski okazały się nudne. Odmówiłem.

Zdaje się, że Pana sąd zawsze kieruje się... przyjemnością. Taka szczególna cecha francuskiego smaku. W *Gniewnym*

drzewie jest opis Pana drzemki podczas przedstawienia Kantora.

Nic podobnego. To Ludwik Flaszen tak napisał we wstępie do mojej książki, bo wydaje mi się, że on nie lubi twórczości Kantora. A ja zasnąłem, bo byłem bardzo zmęczony. Ale rozumiem powody, dla których Flaszen nie lubi Kantora.

Dlaczego więc Pan tego nie zdementował. Forma dziennika i jej odbiór rządzą się swoimi prawami.

Nie szkodzi. Bardzo lubię Flaszena i jego *Biesy i demony*, a poza tym nie chcę być cały czas prawdziwy. To nie jest tekst zaangażowany. Choć to prawda, że za pierwszym razem zasnąłem, za drugim już nie. Napisałem też o Kantorze mały esej.

To sobie nie przeczy. Pisanie eseju i przysypianie. Często daje nawet jaśniejszy ogląd. W książce szafuje Pan takimi nazwiskami jak: Gombrowicz, Schulz, Witkacy. Czy zna Pan tylko ten „polski towar eksportowy”? Pisze Pan również, że polska literatura jest we Francji zupełnie nieznana.

Przypominam sobie, że dawniej byłem w Polsce Pewexy — sklepy „eksportu wewnętrznego”. Sugeruje Pani, że byłem w Polsce i wykupiłem to, co najlepsze. Przed przyjazdem do Polski mało czytałem. Oczywiście Gombrowicza. Schulza dopiero w Polsce, we francuskim tłumaczeniu. To prawda, że literatura polska, na przykład wielka literatura romantyczna (Mickiewicz, Słowacki) jest we Francji prawie nieznana. Natomiast jeśli chodzi o współczesną polską literaturę, znamy oczywiście Mrożka, Gombrowicza.

Przetłumaczył Pan *CyrogRAF* Ludwika Flaszena, tłumaczy Pan z angielskiego i hiszpańskiego. Polski czytelnik zna tylko *Gniewne drzewo*. Co jeszcze Pan napisał?

Napisałem trzy książki. Piszę powoli. Późno zaczynałem. Właśnie w Polsce i od *Gniewnego drzewa*. Drugą książką jest *Powrót z Lemurii* (*Retour de Lemurie*). Lemuria jest mitycznym kontynentem między Madagaskarem a Półwyspem Malajskim. Jak Atlantyda miał istnieć przed milionami lat, a potem zatonać. Mieszkaliśmy przez cztery lata na Madagaskarze. Przyszło mi wrócić do tropików, a właśnie miałem z sobą pobyt w Indiach, w Madrasie. Przebywając w Madrasie desperacko chwyciłem się idei napisania powieści. Właściwie lubię powieści, ale pod warunkiem, że są fałszywe; nazwałbym je wtedy *roman fictif* czyli fałszywymi fikcjami.

Dobrym przykładem jest *Człowiek bez właściwości* Musila. To, co piszę to raczej zbiory opowieści (*récit*), których jedynym ogniwem łączącym jestem ja. Robinson Crusoe spotyka się z Nataszą a Rostow, podróżujemy w towarzystwie André Gide'a, Raymonda Roussela czy Jeana Paulhana. Zaistniała więc taka konieczność psychologiczna: napisać książkę, ale nie powieść. Napisałem, ukończyłem. Oczywiście nie znalazł się żaden wydawca, co bardzo dobrze rozumiem i aprobuje. I całe szczęście, że tak się stało. Z całej tej opowieści zatrzymałem kilka kartek i postać, która nosi imię Evremond. Evremond towarzyszył mi przez lata, był dla mnie dobrym duchem, chciałem go zatrzymać.

Ale nie pisał za Pana?

Nie pomagał mi, niestety. Co więcej, domagał się powrotu do „swojej” opowieści. Lemuria jest utopią. Jestem przeciwnikiem wszelkich utopii. Nie ufam im. Uwielbiam Daniela Defoe, który dla mnie był czołowym antyutopistą. Wracając do Lemurii, w przeciwieństwie do wyspy Robinsona Crusoe, mieszkańcy Lemurii „poruszają się” między zmarłymi. Zamiast szukać czegoś, co jest, szukają czegoś, czego nie ma. Lemur to również łacińska nazwa ducha zmarłego, który co noc opuszcza grób i usiłuje szkodzić żywym. Będąc na Madagaskarze byłem otoczony przez pisarzy, którzy zawarli pakt z Lemurem. Na przykład Le Clézio, wielki utopista, urodził się na małej wyspce Rodrigues, która leży bardzo blisko Isle Maurice. To wszystko tereny Lemurii. Malcolm de Chazal, wielki poeta z Isle Maurice, był pod wpływem Lemurii. Napisałem książkę, i w ten sposób mój Evremond do tej pory żyjący jako Lemur wreszcie mógł zakończyć swoją egzystencję samotnego ducha i powrócić ze mną z Lemurii. Wrócił do opowieści, w której czuł się dobrze.

A Pana trzecia książka?

Teraz właśnie ją kończę. Będzie o generacie de Gaulle'u jako pisarzu; on na pewno nie był Lemurem.

A czy nie pomaga Panu trochę mistyka, opieka Evremonda?

Nie jestem mistykiem, lubię mistyków, klimat pragnień i olśnień, jaki tworzą, ale nie lubię mistycznych wpływów. Mistycy na pewno byli Lemurami. Böhme, Mickiewicz. Mickiewicz to Wielki Sympatyczny Lemur. Jego *Dziady* to typowe święto Lemurów. Kantor to Lemur. Natomiast Böhme pomógł mi wymyślić tytuł do *Dziennika krakowskiego*. Długo czekałem

DOKOŃCZENIE NA STR. 7

Wywiad

z PATRICKIEM MODIANO po ukazaniu się ostatniej powieści
DU PLUS LOIN QUE L'OUBLI Dalej niż z zapomnienia

PATRICK MODIANO: Kiedy piszę, rezultat zawsze mnie rozczarowuje.

Wszystko zaczyna się od rozmarzenia spowodowanego miejscem, jaką postacią w jakimś otoczeniu, konkretną wizją. To zamyślenie mnie porywa... Ale przejście do działania przypomina zimny prysznic. Podniecenie opada. Czar, który chciałem przekazać, ustaje z powodu materialnego faktu, że piszę. Tak więc zawsze mam wrażenie, że moja książka jest zaledwie brulionem tego, co początkowo zamierzałem. Brulionem, który musi być ostateczny.

Wtedy mówię sobie, że może uda się następny razem. Ale za każdym razem mam to samo wrażenie.

LE FIGARO LITTERAIRE: Czy właśnie to daje czytelnikowi wrażenie, że pisze Pan ciągle jedną i tą samą powieść?

Tak sądzę. To z niezaspokożenia. Ciągłe mam nadzieję napisać tę powieść tak, jak ją odczuwałem. Zawsze mnie uderzało, że niektórzy pisarze pewnego dnia przestali tworzyć, na przykład Dashiell Hammet, albo Salinger. Wydawało mi się, że powiedzieli już wszystko, co mieli do powiedzenia. To wydawało mi się cudowne — musieli mieć uczucie spokoju i radości. Nagle jednak zdałem sobie sprawę, że rzecz jest znacznie bardziej skomplikowana — to jest ciągle niezaspokożenie, nigdy nie osiąga się pełni. I właśnie ma się ochotę kontynuować, to wręcz kwestia życia.

Mimo wszystko powieść Pana nie znużyła?

Nie. Marzenie mnie podnieca. Ale fizyczny akt pisania odczuwam coraz przykrzej. Coraz bardziej się tego boję.

Dlaczego został Pan pisarzem?

Może dlatego, że nic innego nie mogłem robić...

Zresztą nie wiem, czy dlatego. Albo czy ten szczególny sposób postrzegania spraw nakoło, jaki mamy, nie jest jednocześnie tym, co czyni z nas pisarzy i sprawia, że niezdolni jesteśmy robić cokolwiek innego.

Nie wydaje mi się, aby to była kwestia daru. To raczej przypadkowy spłot wydarzeń. Kiedy w młodości nie ma się sprecyzowanego celu, tonąc w niepewności, bez związku, bez możliwości zakotwiczenia, czuje się czasem, że dojdzie do katastrofy. Często zawody artystyczne stają się czymś w rodzaju koła ratunkowego, to dziedziny, w których można improwizować, można się nimi zająć bez specjalnego wykształcenia...

W takim razie to szczęśliwa improwizacja. Czyż nie odniósł Pan sukcesu u krytyków już po ukazaniu się pierwszej powieści, *La Place de l'étoile* [Plac gwiazdy] w 1968 roku?

Tak, ale... Może dlatego, że kiedy zacząłem pisać, niewielu ludzi z mojego pokolenia interesowało się powieścią. Uważali, że jest przestarzała. Bardziej ich ciekawiła polityka albo humanistyka. A poza tym w dziedzinie literatury pozostawało piętno „nouveau roman”...

Jacy pisarze wywarli na Pana wpływ?

Trudno powiedzieć. Wszyscy jesteśmy produktem krzyżówek, przeszczepów, jak rośliny cieplarniane...

Może tego nie widać, ale bez wątpienia byłem pod wpływem pisarzy, którzy byli moimi bezpośrednimi odpowiednikami, podobał mi się ich aspekt eliptyczny. Na przykład niektórzy pisarze amerykańscy, jak Hemingway — z tym stylem trochę jakby pod spodem, z lakonicznymi zdaniami, sposobem opisywania zachowań, gestów widzianych z zewnątrz... Przeciwnieństwo francuskiej powieści analitycznej.

Równocześnie bardzo lubię wielkie powieści XIX wieku, *Annę Kareninę*, *Tessę z Ubeville*... Tak naprawdę to lubię rzeczy, których sam nie umiem zrobić. Odczuwam nostalgię wobec tych postaci tak bardzo obecnych, zakotwiczonych w rzeczywistości, których całe życie możemy prześledzić w szerokiej przestrzeni... To oczywiście kwestia siły powieściopisarza. Ale być może także atmosfery epoki. Jest się więźniem swojej epoki. W XX wieku zniszczonych zostało tak wiele rzeczy,

tyle wydarzeń doprowadziło ludzi do utraty tożsamości — wojna, okupacja oraz mieszanie się różnych społeczności...

W pańskiej twórczości okupacja i wojna w Algierii są wszechobecne. Gdyby urodził się Pan czterdzieści lat wcześniej, jakie okresy historyczne byłyby dla Pana inspirujące?

Nie wiem... Były w przeszłości też wydarzenia bardzo poważne — na wszystkich pisarzach XIX wieku zaważył Napoleon, większość pisarzy pokolenia Hemingwaya przeżyło pierwszą wojnę... Mnie się wydaje, że nie ma wspólnej miary między okupacją a jakimkolwiek innym okresem. Było to, jeśli można tak powiedzieć, nowatorstwo koszmarnie. Tu osiągnięto samo sedno, posunięto się dalej niż kiedykolwiek w dezintegracji tożsamości, w przemieszczaniu społeczności na skalę przemysłową, destrukcji tożsamości...

Fakt, że urodziłem się w 1945 roku, że jestem wytworem okupacji, naznaczył mnie raz na zawsze. Nigdy nie pozbędę się tego piętna. W tym czasie spotykali się mężczyźni i kobiety, którzy w innych warunkach nigdy nie powinni się spotkać. Jestem zrodzony z tego bałaganu, w tej trupiarni. Jeszcze dzisiaj całe pokolenie czuje, że urodziło się w epoce zabójczej, i że w przeciwnym razie w ogóle by nie zaistniało. Że jest owocem dziwnych, chaotycznych miłości tamtych czasów.

I stąd w pańskich książkach wciąż pojawiają się pary, które spotykają się i tracą prawie przypadkowo?

Tak, bezwiednie, to musiało na mnie wpływać.

...Albo te przemieszane epoki, postacie z Paryża lat 1957-62 wplecione w reminiscencje lat okupacji...

Owszem. Kiedy byłem całkiem młody, pozostawałem pod wrażeniem tego dziwnego klimatu wojny w Algierii. Panowała atmosfera podziemia, spiskujących w wynajętych pokojach... Atmosfera godziny policyjnej. A poza tym był to dziwny okres dla nastolatków. Byliśmy niepełnoletni. Poruszaliśmy się pośród zakazów, z uczuciem, że wszystko robimy nielegalnie, jak członkowie podziemia.

Na pewno trochę przesadzam. Kiedy przeglądam ówczesne gazety, to widzę, że przeciwnie, pisze się o wyzwoleniu. Ale ja tak odczuwałem — atmosferę godziny policyjnej. Zapewne pomieszałem obie te sprawy.

W jaki sposób tłumaczy Pan uczucie odrealnienia, które powodują Pana powieści?

Żeby dojść do tego stanu rozmarzenia, punktem wyjścia dla mnie muszą być rzeczy bardzo konkretne, szczegóły topograficzne, czyjaś przebyta trasa... Dopiero wtedy może się pojawić to zacierające kontury majaczenie. Bez wątplienia dlatego, że postacie traktuję zawsze jakby rykoszetem, nigdy bezpośrednio. Poznajemy je dopiero po pozostawionych śladach, zapachu, fotografii...

W życiu też tak widzi Pan ludzi, mglisto i tajemniczo?

Tak, na ogół dopatruję się tajemnicy u ludzi, którzy innym wydają się banalni. Nie wydaje mi się, żebym był szalony — każdy nosi w sobie jakąś cząstkę tajemnicy... I może właśnie po to się pisze — żeby owiać tajemniczością coś, co w rzeczywistości niekoniecznie takie jest. To interpretacja „majakalna”. A mimo to w pewnej chwili dotyka się rzeczywistości, to prawie jak u medium. Chcę powiedzieć, że przy pomocy zdjęcia, drobnej wskazówki, fragmentu rzeczywistości, w owym stanie majaczenia dowiadujemy się pewnego dnia, że to wszystko wydarzyło się naprawdę...

Pańskie opisy Paryża przywodzą na myśl Pana samego przemierzającego Paryż wzdłuż i wszerz. Jaki typ przechodnia Pan prezentuje? Uważnego? Zamyślonego?

Wydaje mi się, że raczej uważnego. Bardzo dobrze wszystko dostrzegam. Patrząc, słucham rozmów, czasem nawet czuję się niedyskretny... Problem polega na tym, do jakiego stopnia dobieram z tego, co widzę i słyszę, do moich majaczeń. Być może przetwarzam już od początku...



■ **Coraz bardziej boję się pisania**

■ **Pisarz jest zawsze więźniem swojej epoki**

■ **Nie nadaję się do introspekcji**

■ **Zawsze pragnąłem opisać rzeczywistość taką, jaka jest. Ale być może rzeczywistość nie istnieje**

Wspomnienia o rodzinie i dzieciństwie skąpane są w mrocznej atmosferze lat okupacji. Lata młodości naznaczyła wojna w Algierii. Unikając pułapek pamięci i pokus nieobecności, autor *Du plus loin que l'oubli*, z którym się dzisiaj spotykamy, przypomina postacie, które sam stworzył. Patrick Modiano, pięćdziesiąt lat, młodzieńcza twarz na zawsze przeniknięta zwątpieniem.

Zawsze pragnąłem opisać rzeczywistość taką, jaka jest. Ale równocześnie być może ta rzeczywistość wcale nie istnieje. Skoro zawsze postrzegana jest przez kogoś, siłą rzeczy jest subiektywna. Rzeczywistość taką, jak jest, spotykamy w policyjnych raportach, protokołach, pismach sporządzonych jedynie na podstawie faktów...

Niektóre sytuacje czy obrazy stałe u Pana powracają. Na przykład lęk przed spotkaniem, które nie dojdzie do skutku, który znajdujemy w *Du plus loin que l'oubli*... Czy to jedna z pańskich obsesji?

Owszem. Ale trudno to wytłumaczyć. Paradoksalnie moje pisarstwo sprawia, że nie analizuję samego siebie. Zdaję sobie sprawę, że są rzeczy powracające bez przerwy w moich powieściach, ale skoro nie zastanawiam się nad sobą, nie bardzo wiem, o co tu chodzi, nie wykryłem tego.

Co do nieudanych spotkań, to musi być związane z dziwnym dzieciństwem, nieobecnością rodziców... Potem, w powieści, to nie jest już z niczym związane, ale odczuć pozostają. Są po prostu transponowane. Jeśli te same obrazy powracają, nawet nie zdaję sobie z tego sprawy. Dopiero kiedy powieść jest skończona. Tych spraw nie da się kontrolować.

To rodzaj podświadomej, rozproszonej autobiografii... Może więc powinienem pisać opowiadania autobiograficzne, żeby być bardziej prawdziwym? Sam nie wiem...

Czy zamierza Pan się tym kiedyś zająć?

Myślę, że to niezgodne z moim temperamentem. Nie nadaję się do introspekcji.

Rozmawiała Laurence Vidal
Tłumaczyła Uta Hrehorowicz
Za uprzejmą zgodą gazety LE FIGARO,
Copyright © LE FIGARO 96310723.

Adrien Le Bihan **Przypływ**

Iu laureatów Goncourtów pamiętacie? Ile literackich nagród? Ja na takie pytanie odpardzę: Michel Tournier, Pierre Jean Rémy, Georges Perec, a zwłaszcza Jacques Borel. W 1965 (choć właśnie przybyłem do południowych Indii) przeczytałem jednym tchem *Adorację*, która nie miała nic wspólnego z moją ani żadnego związku z jakąkolwiek podróżą. Jeśli dobrze pamiętam, była tam jedynie nieudana ucieczka na rowerze. Borel opowiadał o swoim dzieciństwie na wsi Mazerne, o okupacyjnej młodości w Paryżu (w dzielnicy Bastylli), o kilku kobietach, a przede wszystkim o matce. Nastrój tej książki sytuować się zdawał (cóż za banał pisać to dzisiaj) gdzieś między Rousseau z *Wyznaniem* a Proustem. Nie były to wspomnienia i nie była to powieść. Krępowało mnie trochę niejasne podobieństwo do *Pamiętnika statecznej pani* Simone de Beauvoir, ułatwiając przecież czytanie. Jednak sposób, w jaki funkcjonowała pamięć u Borela, już wtedy miał coś ujmującego. Próżno by szukać jakiegokolwiek podobieństwa do tego gatunku w późniejszych powieściach — *Powrót* (*Le Retour*), *Wyłączenie* (*La Depossession*), *Przypływ* (*Le Deferlement*).

Pamięć Borela operuje w tym, co przeżyte, w miarę przeżywania. Nie specjalizuje się jedynie we wspomnieniu. To życiowy narząd, pozerający uwielbianą matkę autora i jego samego w swojej autofagii. To samozerażająca się pamięć. Życie przeżyte i zarazem zarejestrowane, jak w aparaturze kontrolnej przy łóżkach ciężko chorych; ludzie mijani i równocześnie wepchnięci w pamięć, pochłonięci wraz z ich własną pamięcią, niekiedy też ogromnie żartoczną, jak w przypadku *Deferlement* — pamięć poety Josepha Saverne. Autor natychmiast notuje i przekształca w pamięć własne obserwacje oraz towarzyszące im zjawiska. Każda chwila staje się oddechem, który mógłby być ostatni. Borel nigdy nie zatyłowałby powieści *Życie przed sobą*. U niego tytuł brzmiałby raczej — pamięć przed sobą. Teraźniejszość natychmiast zamienia się w możliwą do zapamiętania materię; przyszłość przekształca we wspomnienie zanim nawet została przeżyta.

A co właściwie znaczy adoracja, nie ograniczająca się bynajmniej do pierwszej książki Borela? Czy idzie tylko o autora uwielbiającego swoją matkę, niebawem zamkniętą w Ligene-re w szpitalu dla umysłowo chorych? Czy nie ma w tym także adoracji cierpienia, które odsłania nam innych? A zatem uwielbienie, zarówno cierpienia jak i matki? Pisarz, którego Borel odrzuca, Alfred de Vigny, zamierzał napisać powieść z dwoma bohaterami: „jeden poświęca się cierpiącej ludzkości, drugi zaś mistycznej adoracji”. U Borela mamy do czynienia jakby z połączeniem tych dwóch pojęć: mistycznej adoracji cierpiącej ludzkości, lub też, by rzecz wyraźniej określić, mistycznej adoracji bliskiej i cierpiącej istoty, dzięki *écriture*, czyli sposobowi pisania, w którym radość adoracji zdaje się coraz mniej oddzielona od cierpienia. Aby uprawomocnić określenie „mistyczny” (którego Borel używa niechętnie, mimo chrześcijańskiego dzieciństwa), powróćmy chętnie do definicji wiary podanej przez Chateaubrianda: „*Rzeczywista obecność ofiary w świętym sakramencie ołtarza była dla mnie równie dotykalna, jak obecność mojej matki przy mnie*”. W istocie, sądzę, że (dla zdefiniowania tego, co Borel rozumie przez określenie adoracja w przypadku swojej matki) można by go zmusić do następującego wyznania: „*Obecność mojej matki, ofiary, stanowiła dla mnie tajemnicę równie przejmującą jak obecność Chrystusa w Przenajświętszym Sakramencie*”. I podobnie jak chrześcijanin udaje się do kościoła, a potem go opuszcza, by wkroczyć w świat, tak Borel odwiedza regularnie zamkniętą w szpitalu matkę i rozstaje się z nią, aby podjąć życie profesora i własne dzieło, równie niezdolny żyć w jej pobliżu, jak i rozstawszy się z nią zapomnieć o jej cierpieniach. Następują więc niekończące się wędrówki między własnym domem a miejscem, gdzie leczona jest matka. Wędrówki nadające jego pisaniu rytm zarazem uparty i kapryśny.

W *Nawałnicy* przemawia już nie Borel, ale kto inny, poeta Saverne, który zwraca się per „wy”. Jest to również niepokojące jak początek *Przemiany* Michela Butora (wszyscy pamiętają to „wy”, które wkroczyło do przedziału pociągu Paryż - Rzym), tyle że u Borela niepokój trwa aż do końca powieści (nie drzemiąc w kącie przedziału), bo być może owo pełne nagabywania „wy” czy „pan” wygłasza nie postać, ale autor: „A, to pan, panie B.”! Od pierwszych do ostatnich słów, którymi będą: „zapamiętajcie to dobrze”, pisze wprawdzie autor, ale przemawia postać, jeśli przyjąć, że B. = Borel (co niebawem potwierdza znaczna liczba poszlak). Autor natomiast nie mówi ani słowa, pozwala wejść w siebie, w swoją pamięć, w swoje pisanie, w słowa Saverne’a. Wypowiada się jedynie przez podstawionego Saverne’a, który przytacza pewne jego opinie czy urywki z książek. Saverne udaje zdumienie: „A, to pan... Prawda, dziś poniedziałek... nie pomyślałem o tym...” lecz nieco dalej dowiadujemy się, że już od dłuższej chwili czytał w korytarzu na pojawienie się B. Saverne od razu opowiada o swoim cierpieniu, swoim „stanie”, o własnych lękach. Jego cierpienie, dalekie od przerodzenia się w burleskę, ciągnie go w stronę Chaplina i tańca bułeczek. Ale przekorny Saverne, który określa B. jako „człowieka zwanego poniedziałkiem”, nagle pyta: „*Niech mi pan powie, panie B., śmierć istnieje naprawdę, czy to tylko wynalazek dziennikarzy?*” Saverne chętnie, przynajmniej w słowach, poniewiera tych, których kocha, twierdząc, że żona i córka ukrywają się w kuchni, bo

się go wstydzą, a wizyty B. cenią tylko dlatego, że przez jakiś czas nie słyszą jego jęków.

Na co cierpi Saverne? Czym jest ów stan, o którym mówi? Cemu się skarży? Mówię „czemu”, a nie „na co”. W liceum był profesorem filozofii (to w liceum poznał B.). Od niedawna jest na emeryturze i nie ma już z kim rozmawiać. Jest Żydem i marksistą. Żydem cierpiącym z powodu „odwiecznego przekleństwa”; marksistą wielokrotnie odrzucanym i poniewieranym przez swoich. Ale przede wszystkim jest poetą-realistą, poetą „konkretnego życia”. Zapoznanym. Nie wypiera się swego losu, którego być może pragnął, aby móc pisać, cierpienie sprawia mu jednak fakt, iż nikt nie zna jego wierszy, a przecież pragnął stać się „ludzkim podróżnikiem pośród ludzi”. Tak wygląda jego agonia. Na nic się nie skarży. Gdyby się skarżył, nie byłby tym poetą, jakim jest — czyli nienawidzącym zawołania. A jednak się skarży. Swe zaskakujące skargi wypowiada z pełnym okrucieństwem humorem. W jego wypowiedziach okrucieństwo zawsze wzmacnia humor, a humor okrucieństwo. Z mechanizmu tego wynika, że mówi bez przerw, choć jego wiersze są bardzo skąpe w słowach. Język Saverne’a (270 stron monologu) to podszywka jego wierszy. Jak to mówią, ma słowotok. „Logorea” to u Jacquesa Borela określenie-fetysz. Jego przymus mówienia jest równie niemożliwy do opanowania jak przymus, który odczuwał Borel wobec pisania. Saverne potrzebuje B., by inscenizować swój lęk, ukazać komuś, kto się na tym zna, swój „cyrk niepokoju”. B. jest jedynie niemy świadkiem przypływu słów Saverne’a. Odnaleźć go można jedynie poprzez kpiarski portret, jaki Saverne maluje w ciągu stronic, tu dotknięcie pędzla, tam uzupełnienie szczegółu. Ale rozpoznać go łatwo. Notowane przez Borela wypowiedzi Saverne’a o B., zaczerpnięte z jego książek, tworzą portret podobny do modelu.

B. przebył cztery piętra. To zwyczajowa od lat poniedziałkowa wizyta. Zatrzymał się na progu:

„*Proszę wejść, przecież pan zna drogę... Zostawiłem drzwi do gabinetu otwarte... i lampę, zawsze bardzo wcześnie zapalam lampę... lampa to przyjazny przedmiot, zawsze była... jak w wielu moich wierszach... lampa ma szklany abażur... wysoko na piętrze nieznanej fasady zapala się i świeci, co mnie zawsze wzruszało... nawet jeśli dziś to już nie wystarcza pańskiemu staremu przyjacielowi, poecie nazwiskiem Saverne, bo ciepły krąg światła lampy nie otula już jego twarzy ani nie pozwala się w nim ukryć, jak dawniej w brodzie ojca... Gdybyż to wystarczało do zapalenia jutra, wokół wszystkiego by zapłonęło... to wszystko... jednym płomieniem, pański przyjaciel i jego wiersze... są przecież wystarczająco płomienne, nie?... wszystko razem, cała rodzina na piętrze... Ta cała żydowska rodzinka... Jak w Oświęcimiu... I wszystkie wiersze w kufrach w piwnicy! Ale piwnice nie płoną... panie B., pan pamięta, żeby ocalić wiersze... przynajmniej wiersze, choćby kilka z nich...*”

Niechaj mi Jacques Borel wybaczy, że okroilem ten tekst, by go zacytować. Jedynym poprawnym sposobem, by to uczynić (zawiera bowiem tak dużo wielokropków) byłoby dosłowne przepisanie. Nie bardzo wiadomo, gdzie go urwać, gdzie zrobić cięcie. Wszystko, co przypomina maksimum czy sentencję, jest ironiczne i przywołuje własne przeciwieństwo, które niebawem samo pragnie ustąpić miejsca. Wszelka ekstrakcja jest więc świętokradztwem. Trudno. Chciałem z pomocą tego fragmentu ukazać narzucające się zbliżenie do Léon-Paula Fargue’a, do którego zbioru Jacques Borel napisał przedmowę². W poematach prozą Fargue’a często trafia się na rozchwiany intymny obraz. Choćby w *Mirages*: „Ogień się skarży, lampy śpią z szeroko otwartymi oczyma... słowa siadają jak muchy...” Nim zsiądziemy się w piwnicy, podczas gdy „jakiś papier zsuwa się ze stołu” pojawia się także „pełna pilności broda”. Ileż tu podobieństw! Różne jest to, że u Borela intymne wnętrze zapada się dopiero w Oświęcimiu, a także to, iż *Przypływ* rozwija się nieustannie ruchem spirali. Wiersz spod lampy wzywa ogień, ale może też zasłużyć na ocalenie. Odwieczne wahanie. Nieprzerwany spiralny ruch. Jak w niektórych książkach Péguy, a zwłaszcza Thomasa Bernharda, posuwamy się naprzód, a zarazem stoimy w miejscu. I to także jest odwieczny przypływ: nie kończące się natarcie fal, które rozpryskują się i łamią. To ma coś z mirażu. Jesteśmy na czwartym piętrze, ale owo czwarte piętro to loch Dostojewskiego. Bohater mówi o sobie, ale zarazem ukrywa przed innymi. Rozmowa dotyczy B., ale ów B. to Jacques Borel, a on właśnie napisał tę książkę. Kim więc jest Saverne?

Nazwisko to znane, lecz dziwaczne. Nosi je niewielu ludzi. Natomiast geografowie dobrze znają przełom Saverne. Należy to oczywiście połączyć z nawałnicą i słowotokiem. Ale brzmieniem Saverne przywołuje też Mazerne, wioskę, w której Borel spędził dzieciństwo, bardzo często wspomnianą w jego książkach, poczynając już od pierwszej, *Adoracji*, o której Saverne raz twierdzi, że jej nie czytał, a kiedy indziej wyznaje, iż czytał częściowo: „*Pańskie brudne, grzeczne, katolickie dzieciństwo w Mazerne*”. W monologu Saverne’a mowa jest bowiem nie tylko o wierszach Saverne’a, także o dziele Borela. Saverne wie, że Borel napisze o nim, lub raczej, że z tych cotygodniowych spotkań powstanie książka, więc bez ogródek przypomina, iż podczas rozmów zbiera materiały do przyszłej książki. Wie również, że jeśli Borel napisze *Nawałnicę*, przyczyni się do upowszechnienia jego wierszy. Prosi więc, aby

dołączył uzasadnioną informację, że czytelnik ma tu do czynienia z B. i z Saverne’em, czyli „dwoma bliźniaczymi lustrami” i dodaje: „*Można mieć wątpliwości, który z nich zostanie wykonawcą testamentu drugiego*”.

„B., czy pan przypadkiem nie jest Jezusem Chrystusem?” — pyta Saverne. I raduje się na myśl, że B. będzie dla zapoznanego poety Saverne’a rodzajem zbawiciela, zbawiciela jego dzieła. Zatem nie cierpiał na darmo. Jego cierpienie mogłoby mieć nawet dobre strony, a niepokój i agonia okazać się czymś korzystnym, skoro przyciągnęły takiego zbawiciela jak B. Należy je więc kultywować choćby po to, żeby B. nie zabrakło tematów. Im większe będzie cierpienie, tym więcej zbawiciel będzie o nim pisać później. Słowotok Saverne’a jest więc przygotowaniem do książki B., antycypacją książki, którą czytamy, tak, iż teraźniejszość i przyszłość (a więc przeszłość, skoro w książce, którą czytamy logorea Saverne’a to przeszłość) zde-rzają się z sobą i mieszają, podobnie jak mieszają się niekiedy wypowiedzi Saverne’a i B.

„Ale Saverne nie jest (lub też nie jest całkowicie) postacią wymyśloną. Istniał rzeczywiście nie jako Joseph Saverne, lecz jako Pierre Morhange. W książce, jaką poświęcił mu Franck Venaille³, wszystkie elementy biograficzne utrwalają tę z książki Borela. Gdy Venaille opowiada o swoich wizytach w mieszkaniu przy ulicy św. Augustyna, można by sądzić, iż to osnowa, na której Jacques Borel utkał swoją *Nawałnicę*: „*Dzwoniłem. Odpowiadał mi rodzaj milczenia (agresywnego, melancholijnego czy dumnego?)... Morhange witał się ze mną... jak przyjmuje się gościa oczekiwanego, lecz budzącego lęk... Wydawał mi się jedną z tych postaci Gogola, lub raczej Czechowa, co słucha i obserwuje cierpienia duszy lub wes-*

Jacques Borel
**UN VOYAGE
ORDINAIRE**

Caprice



Le temps qu'il fait

tchnienia serca... Jego żarty były okrutne, jak są nimi zawsze żarty dzieci, przekonanych, że nikt ich nie kocha... Umiał mówić tylko o sobie... Czy słuchał tego, co do niego mówią?... Wątpię!... (Przypływ pokazuje, że Venaille wątpił niesłusznie: wbrew pozorom Saverne słuchał). Zbliżyłem się do niego, zaintrygowany jego dziełem. Rozumiałem, że posłużył się mną, by podsylić lub ukończyć swoje rany... A propos wykluczenia Morhange’a z partii komunistycznej w latach trzydziestych (Morhange uległ namowom tajemniczej postaci ze Wschodu i zaczął grywać w kasynie pieniędzmi jakiegoś marksistowskiego pisma i na jego korzyść). Franck Venaille zastanawia się, czy Morhange nie „poświęcił się, by to odpokutować i przez całe życie pisał przeciwko samemu sobie”. Wspomina, że w 1967, w okresie izraelskiej Wojny Sześciodniowej, „Morhange ostentacyjnie eksponował w swoim mieszkaniu fotografię generała Dayana. Większość przyjaciół odebrała ten gest jako prowokację”. Od tej pory odwiedzało go bardzo niewielu ludzi. Jacques Borel jest jednym z tych nielicznych gości.

„Ach, to pan, panie B.” Jacques Borel i Pierre Morhange; B. i Joseph Saverne. Cztery postacie, które niekiedy zlewają się w dwie, a potem znów rozdzielają na cztery. Nie można jednak powiedzieć, że pseudonimów użyto tu dla zmylenia śladów, przeciwnie. W *Zwykłej podróży*, notatkach poczynionych w czasie banalnej podróży pociągiem, Morhange pojawia się

Jacquesa Borela

już pod nazwiskiem Saverne. „Ci, dla których jestem z tamtych, nieszczęściem wszystkich; nieszczęście świata, musi zostać najpierw przeżyte i wcielone w jednego człowieka. Wcielone i przybrane we mnie, przeżyte przez moją matkę... Nieszczęście żydostwa wcielone we mnie, w Irenę, w Saverne'a... „I dalej: „Taki był Saverne. Właśnie za to go kochałem. I tę jego grę, a była to gra, choć gra tego, co już nie gra. Co nie może już grać innej gry prócz gry tego, co już nie gra”. Na wstępie *Przypływu* jest także dedykacja: „Poświęcam pamięci mego przyjaciela Pierre Morhange'a”. Przygotowuje nas ona na spotkanie napisanej w zabawniejszych okolicznościach dedykacji wierszy Saverne'a dla B., wypisanej na schodach liceum, gdzie obaj uczyli pośród — jak twierdzi Saverne — niedouczonej profesora, co ogłosili się postępowcami i nigdy niczego nie czytali (w *Zwykłej podróży* znaleźć można wiele podobnych obserwacji).

Łatwo zauważyć zamiłowanie Borela do śladów (lubi on także ślimaki). Najlepszym tego przykładem jest chyba jego przedmowa do zbioru Fargue'a. Najpierw czytamy tam, że dzieło Fargue'a „zamieszkuje i ożywia prawdziwe szaleństwo, prawdziwy przypływ wspomnień”, i że w tym dziele „nie bardzo już wiadomo, czy właśnie to, co wyobrażone, pociąga za sobą falę słów, czy też monstrialne mnożenie się słów — przypływ wyobraźni”. Wspomnienie określane jest jako „powrót” na miejsca przeszłości i tak oto rozróżnione zostały powroty w przeszłość u Prousta i u Fargue'a: u Prousta odnajdywanie straconego czasu to pewność jego posiadania, „ekstaza”, „wieczna adoracja”; u Fargue'a to lęk przed tym, by nie znaleźć się samemu w przeszłości, obawa, aby powrót do przeszłości nie pogłębił poczucia „wywłaszczenia”. Wystarczy cztery strony,

kiem Borelem, którego wypowiedzi przekazuje nam Saverne, i poetą Savernem, alias Morhangem, którego kilka wierszy rozszano niby kamyki w prozie Borela. „Był pan jedynym, w tej nikczemnej budzie, i w innych także, który znał wiersze Saverne'a, zakładając, że te kolczaste, kopalne utwory w ogóle istniały...” Franck Venaille zebrał kilka takich „kopalnych” wierszy, na przykład *Ogłoszenia* (Annoces):

Zamienię nieszczęście

Na słowa opowiadające o nim

Zamienię klęskę

Na wiersz

Na modlitwę

Nie rzecz samą, o mój Boże

Przyjmuję cierpienie

Chudy to wiersz, oskrobany aż do kości: mało tam albo wcale przymiotników, minimum słów jak na „kulawy śpiew”; to okrucy wierszy, małe schronienia, niczym skały dla rozbitków. W *Przypływie* Saverne często opowiada B. o swoich wierszach: „Wzruszenie, tak, prawdziwe uczucie, nagie serce, nagie ciało, ale... służowate rozczulenie...” W *Zwykłej podróży* Borel mówi podobnie: „...ja także oczekuję wzruszenia od pisania, od każdej ze sztuk. (Zaraz, zaraz, to wiadomo, nie trzeba udawać; to nie znaczy sentymentalnie lamentować, ronić łzy: nikt nie chłapie czytając Céline'a lub Claudela; nie szlocha się przed Rembrandtem czy Van Gogh'em). Trafiają do mnie te dzieła, co niosą wzruszenie. Wyznanie skończone. Już. To wszystko”. A zatem u Saverne'a nie ma wzniosłości. Nie ma „kłamliwych słów”. „Nigdy nie udawałem, nigdy...” Żadnej anegdoty. Żadnego naśladowstwa: „On nigdy nikogo nie naśladował w swoich wierszach, nikomu nic

gdybym im wtedy, tym przechodniom, wręczał swoje wiersze, jeden albo dwa, skopiowane na kartce, jak ulotkę lub reklamę...” Dziwaczność znajduje aprobatę zarówno u Borela jak u Saverne'a. „To zabawne słowo, uśmierające, nie wiem nawet, co w jego dźwięku kojarzy się z... głupstwem czy kalamburem...” To opinia Borela, nie Saverne'a; także Borel we *Fragmentach dziwnego dziennika*⁴ podaje następującą, osobliwą i niemal gombrowiczowską definicję dziwaczności: „Kiedy Stawrogin w Biesach, nieoczekiwanie, na oczach publiczności gryzie w ucho nie pamiętam już jaką osobistość, chyba gubernatora — to jest dziwaczne... to niepokojąca manifestacja jednego z gości zabłąkanego w zakamarkach własnego istnienia...” Dziwaczność, właściwa dziełom Borela, tkwi tam znacznie silniej niż dziwność w dziełach Malraux, w których tak często zdaje się ukryta.

Przeciwieństwem dziwnego człowieka jest, wedle Borela, człowiek „natychmiastowy”, czyli człowiek władzy i skuteczności, zainteresowany tym, co określa się jako funkcjonalne; ludzie „pozytywni”, rozmiłowani w racjonalności, podnieceniu sukcesami, to ci, „co nigdy nie są okaleczeni” i zawsze mają na ustach słowa o „wartościach”. „Niełatwo zachwycić człowiekiem natychmiastowym, a jeśli się to zdarza — sam nie wiem, upadłość, bankructwo — też odpowiadają bez ogródek, strzałem z pistoletu... Żadnych wykrętów... Nic z samobójstwa rozłożonego na długie tygodnie... któremu tak chętnie poddaje się Dziwaczny (jak Saverne). „Ale — pyta Borel — czy może kiedykolwiek być natychmiastowym... ktoś, kto żywi dla poezji namietność zarazem naiwną i tak daleko zakotwiczoną?” I czy z punktu widzenia człowieka natychmiastowego dziwaczna nie jest cała poezja (podobnie jak każdy poeta)? Zresztą, czy to nie do człowieka natychmiastowego żył pretensje Georges Seféris, gdy piętował „zjadłą wojnę, którą prowadzi świat, aby uniemożliwić istnienie poety na tej ziemi”? Tak więc dla Jacquesa Borela wielkim Dziwakiem jest Joseph Saverne. *Przypływ* jest holdem dla tego dziwnego człowieka, który wraz z żoną zawiesił w sypialni nad łóżkiem portret Marksa, a teraz zastanawia się, czy nie należy zastąpić go kropielnicą; człowiek, który tak dalece igrze ze słowami, że łączy słowa Czecha i Czechow; który podrzuca Borelowi taką oto okrutną prowokację: „Czy pan jest całkiem pewny, że nigdy w młodości nie krzyknął pan nikomu w ucho: «ty parszywy Żydzie»”? A Borel milczy, bo nigdy nie może dojść do słowa w książce, choć sam ją napisał. Zupełnie jak u dentysty, z Saverne'em w roli przemawiającego dentysty i B. jako pacjentem, co nie może wtrącić słowa, bo ma w ustach wiertło.

Ale przecież Borel odpowiada. Odpowiada własną prozą, która nadchodzi jak wzburzona fala (to jeszcze jedno określenie, do którego jest przywiązany), bije i liże ostrza wierszy Saverne'a. Zestrąja swoją prozę z poezją dziwnego poety, wprowadzając ją i opanowując kaprys. W 1965 wydawca *Adoracji* uznał za właściwe zaprezentować ją jako powieść, może po to, aby zdobyła Goncourtów. Wydaje się, iż ten kamuflaż, a także powodzenie książki, głęboko wstrząsnęły Borelem. „Styl (écriture) nie był jeszcze właściwy, jeszcze nie”. Po *Adoracji*, i przeciwko niej, wykuty został styl, który „zrywa wszystkie więzy narracyjne”, odrzuca (tak twierdzi Michel Beaujour) „czytelników romansów, którzy przyczytali się do niepożądanego powodzenia *Adoracji*”, i nie pozwala już dłużej rozpoznawać w niej dzienników napisanych na nowo dla potrzeb książki. Aż po opublikowanie przez Borela dzienniki, nić narracji zrywał kaprys. W sumie dziwaczne stało się rodzajem szczeliny, przez którą gwałtownie wlewa się wzruszenie. Zdania pełne cudzysłowów, nawiasów, cięć czy (wystarczająco często powtarzano to w związku z poprzednimi książkami) urywków, zmian tonu pomiędzy wysokim rejestrem pamięci i żargonowym szyderstwem atakujących je wątpliwości. W pisaniu Borela, „niepokój uderza — mówi Jacques Réda — zapiera dech, a popadając w konflikt z piękną mową, potrafi ją, by zmusić do powiedzenia prawdy”. I właśnie to Réda, wielki amator jazzu, nazywa „swingiem pisania”. Harmonia i dysonans: melodia i synkopa. Harmonia niby regularna fala, synkopa jako fala rozpryskująca się na brzegu o granitowy wiersz Saverne'a. Tę wsluchaną w siebie prozę należałoby czytać głosem Michela Bouquet, gdy gra Becketta. Saverne się nie mylił, gdy powiedział do B.: „Piękna książka, od razu czuć, że to dzieło, kiedy je odkrywasz w miarę przechadzki, gdy do ciebie przemawia, które, jak słusznie mówią, wzrusza; ten nowy ton, ten akcent, z którym nagle się zderzasz i natychmiast coś tajemniczego odzywa się w tobie, niby echo z najdalszej głębi istnienia, coś, co się zestrąja lub skrzypi, odpowiada...”

Od czasów Julien Gracq, Louis-René des Forêts, Michela Leirisa, rzadko niepoetycka proza wdzierła się równie daleko na teren poezji.

Tłumaczyła Wanda Błońska

Copyright © ESPRIT, 1995.

¹Jacques Borel, *Le Déferlement*, Paryż, Gallimard, 1993.

²Léon-Paul Fargue, *Épasseurs* oraz *Vulture*, Paryż, Gallimard, 1971.

³Franck Venaille, *Pierre Morhange*, Poètes d'aujourd'hui, Paris, Seghers, 1992.

⁴Jacques Borel, *Fragments d'un journal saugrenu*, La Nouvelle Revue Française, grudzień 1991.



pochodzące z 1971 roku, aby napotkać wcześniejsze lub późniejsze od tej daty słowa: adoracja, powrót, wywłaszczenie, przypływ. To dobra okazja do sprecyzowania, że dzieło Borela sytuuje się nie tyle pomiędzy Rousseau a Proustem, raczej gdzieś między adoracją i właściwym Fargue'owi wywłaszczeniem; nieustanny ruch od adoracji do wywłaszczenia ożywia przypływ jego prozy, odkąd (po *Adoracji*) zyskała ona właściwy zdaniem autora ton.

Pod koniec *Przypływu* inne także znaki wskazują wyraźnie, że za postacią Saverne'a szukać należy Pierre Morhange'a. Na końcu ostatniej strony znajduje się rodzaj post scriptum: *Podziękowanie*, wskazujące urywki wierszy Morhange'a, wokół których w kilku miejscach *Przypływu* ukształtowała się proza Borela, który pisze między innymi: „W tekście odnaleźć można echo tych dwóch wersów Morhange'a:

Człowiek moja jedyna ojczyzna

I mój prawdziwy krajobraz.

„Odnaleźć można”: ciekawa przyszłość po odwróceniu ostatniej strony. I tak, jeśli nie zaczęliśmy lektury od końca, otrzymaliśmy zaproszenie do ponownego przeczytania tej niemożliwej do opowiedzenia książki (nie sposób opowiedzieć stylu), podjęcia jej raz jeszcze od pierwszej linijki: „A, to pan, panie B.!” — by dokonać odkrycia jednego z głównych tematów (wiem, że Borel nie lubi tego słowa): związku między prozai-

nie jest winien, nawet Heinemu: no, może kilka drzazg, mały bukiet kolców, nic więcej; sobie, żebrakowi życia, zawdzięcza te pokrzywy i kolce, i sam rani o nie palce, które jeszcze krwawią od tych krzemieni...” Te wiersze zadają ból, zwłaszcza ich autorowi, bronią się, niczym ptaki, dziobami i pazurami, bronią ranionego. Co się z nimi stanie, gdy ranny będzie już martwy? „Mavra (moja żona) zawinie w nie masło i swoje bliny, a córka zrobi z nich papiloty”. Tak przynajmniej mówi, nim temu nie zaprzeczy. A więc drwi także ze swoich wierszy. A tak opisuje swój ostatni: „Jeszcze krótszy niż wszystkie inne... i bardziej krwawiący: «Kuak!», nic więcej, a streszcza je wszystkie, tylko, «kuak!», czy kiedykolwiek mówiłem co innego: «kuak!» zupełnie wystarczy, wszyscy rozumieją, «kuak!», «kuak!», już dosyć...” Potem, ponieważ Mavra jest Rosjanką, następuje przejrzysta i zabawna aluzja do baletu Czajkowskiego: „B., słyszy pan śpiew łabędzia, czy kaczkę, jej ostatnie kwa-kwa...”

Przypływ, czyli pocieszna agonía poety. Saverne opowiada B., że czasem na ulicy wydaje z siebie cichy jęk i niekiedy przechodnie nie przystając odwracają się i „pukają palcem w czoło starym jak świat gestem”, dając tak do zrozumienia, że jest stłuknięty. „Pan sądzi, że przystanęliby na chwilę — nie, o tym nigdy nie pomyślałem, ale właśnie przemknęła mi przez głowę dziwaczna myśl, jeszcze jedna — a

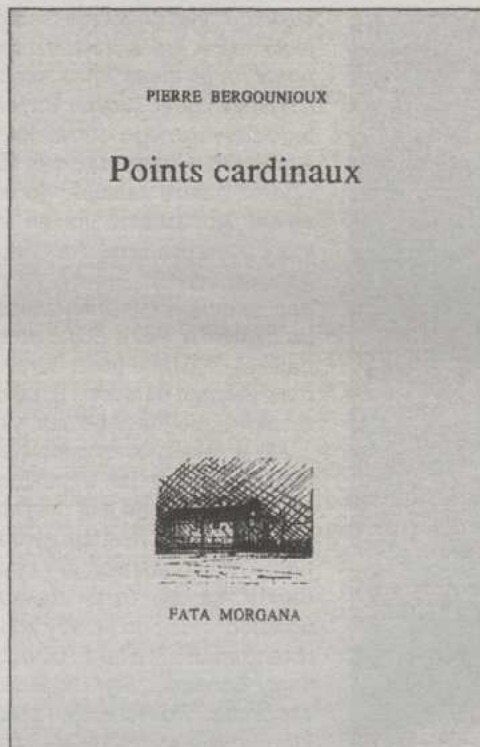
Nie istnieć lub nie istnieć już na świecie, przestać żyć — głęboką grozę tego faktu odczuwałem w różnych domach o wiele wcześniej nim osiągnąłem właściwy wiek, siedemnaście czy osiemnaście lat, kiedy to odkrywa się, że lata te będą nam kiedyś odebrane.

A skoro mówię o ulotności ludzkiego losu, o naszej skończoności i o ogromie świata, muszę wspomnieć miejsce, w którym, jak mi się zdaje, widać, że można się z tym wszystkim pogodzić. Znajduje się ono na zachodnim krańcu wyżyny limuzyńskiej, na płaskowyżu Millevaches. Daleko z tyłu zostały ostatnie przysiółki, kilka chałup pokrytych dachówkami w świerkowym lesie, potem ostatnie świerki. Dalej brodzimy we wrzosach i kolcolistach. Tu nigdy się nic nie zdarzyło. I nigdy się nic nie przydarzy. Błękit nieba jest ostry, kwaskowaty. Można pogłaskać szorstką sierść planety i jej granitowy grzbiet. Ciszy nie zakłóca żaden dźwięk. Rozumiemy. Wszystko jest skąpane w powietrzu, które wdychamy, w jasnym, oczyszczającym świetle. To jest wiadome i na dodatek całkiem oczywiste. Przed nami tylko krótka chwila. Jesteśmy tym ulotnym wzruszeniem w obecności rzeczy. Byłoby bezcelowe i nie na miejscu mieć jakiegokolwiek zastrzeżenia. To tam chciałbym pójść, tam się doczłochać, kiedy nadejdzie koniec. Patrzyłbym na skałę, na strumyczki wody mknące po wrzosowisku, albo tylko na śnieg, zimę. Na tej surowej podściółce miałbym nie tylko świadomość, ale i uczucie tego, czym naprawdę jesteśmy i gdzie jest nasze miejsce, jaki ma być nasz udział. Wydaje mi się, że to proste, że łatwo pogodzić się z tym pod czystym niebem, w niczym nie zakłóconej ciszy płaskowyżu, o ileż łatwiej niż w jakimś pokoju o zaciągniętych zasłonach, z rozrzuconą wszędzie pościelą, zastawionym tackami z naczyniami, z gorzkimi i niepotrzebnymi lekarstwami; i tak udręka, beznadzieja.

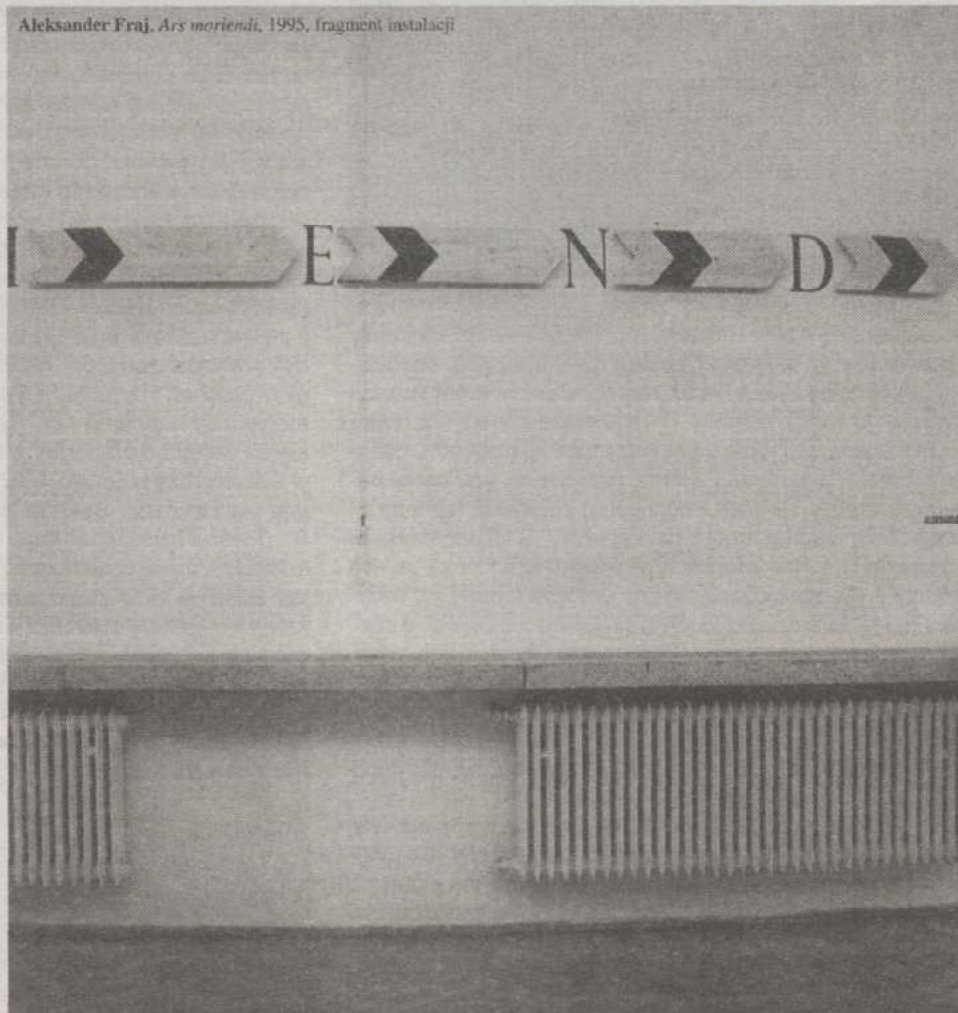
Utraciliśmy ową niejasną szczęśliwość, którą się cleszą zwierzęta, ryby pływające w krystalicznej wodzie, leśne stworzenia koloru zwiędłych liści, ptaki pijane własnym lotem. Staliśmy się myślący i przez to obcy, wrażliwi na zimno, podatni na ciosy. Potrzebujemy stołu, dachu, ognia, domu. Czasem powraca wspomnienie o tym jak istnieliśmy na świecie w sposób całkowity, bez stanów ducha, wspomnienie bardzo odległego początku. Na koniec — marzę o przestrzeniach otwartych na wszystkie wiatry, gdzie by można ujrzyć, jak to jest z nami i ze wszystkim, i być tam, zanim się by skończyło.

Pierre Bergounioux *Points cardinaux* Strony świata
Copyright © Éditions FATA MORGANA, 1995.

Tłumaczyła Uta Hrehorowicz



Aleksander Fraj. *Ars moriendi*, 1995, fragment instalacji



Patrick Kéchichian Pierre Bergounioux – mistrz „ignorant”

Obok pisarzy, którzy interesują się obecnymi czasami, wyobrażają sobie lub marzą o przyszłych, są i tacy, których kroki nieustannie wiodą w przeszłość. Oni to, niezdolni do wszelkiej antycypacji, żyjący jakby na marginesie świata i teraźniejszości, zdają się szczególnie pozbawieni wyobraźni.

Pracując w niejasnej pamięci, której są depozytariuszami i spadkobiercami, drążą bruzdy w tym samym zawsze kierunku, cofają się w czas, bez końca badając to, co niepamiętne — owo trudne do oceny dziedzictwo, które przypało im w udziale, a które jest w centrum ich zainteresowania. Pysze tych, co zawsze wiedzą, przeciwstawiają bez widocznego uroku, lecz nie bez dumy, swą pokorną „ignorancję”.

Pośród tych „ignorantów” Pierre Bergounioux zdobył w ciągu ponad dziesięciu lat pozycję mistrza. Gdyby przyszło ustalać literackie pokrewieństwa, należałoby nakreślić francuskie wątki wyprowadzane od Kartezjusza i Corneille’a (gdy idzie o posługiwanie się moralnymi cnotami, rozumem i poczuciem honoru) a sięgające Peguy i Giono — w kwestii zakorzenienia w surowości ziemi. Każda z książek Bergounioux stanowi kolejny etap w tym powolnym pochodzie wspomnień i odkrywania różnych miejsc. Uczestnicząc w ogólniejszym projekcie, którego rysunek kształtuje się stopniowo — wydawca szczęśliwie zrezygnował z umieszczenia na okładce słowa „powieść” — każdy tom możemy czytać niezależnie.

„Wiedza nie jest konieczna. Najpierw trzeba nabrać pewnego dystansu, przystanąć na chwilę, a czasu brak. Za dużo jest do zrobienia, by móc sobie pozwolić na luksus choćby chwilowej przerwy. Rzeczy są tu, obok, uparte z natury, opancerzone swoimi atrybutami, narowiste, twarde, nieugięte”.

Adrien jest ostatnim żyjącym z czworga dzieci Marii, zwaną Miette, i Pierre’a zmarłego przedwcześnie w 1936. Przed nim była Lucie, potem Baptiste i Octavie, a wszystkie przyszły na świat przed Wielką Wojną: wszystkie przeszły też doświadczenie tej twardości i uporu rzeczy i czasu.

Opowieść zaczyna się na początku lat osiemdziesiątych na wsi w Limusin, zaraz po śmierci Baptiste’a i jego żony Jeanne. Adrien, jedyny świadek tej pogrążonej w żalu pamięci, jest jakby nitką, która prowadzi narratorkę aż do sedna bezpośredniej przeszłości, a poprzez nią w czasy zaprzęte, niepamiętne. Pierre Bergounioux kilkakrotnie podkreśla, że jego bohaterowie to postacie liczące trzy tysiące lat, że „żyły, umierały i odradzały się od najgłębszych dziejowych mroków, identyczne i niezmiennie, bo takich wymagały rzeczy i ziemia”.

Dwie dołączone fotografie są niby mapą pamięci. Pierwsza pochodzi z 1905 roku i ukazuje Pierre’a i Miette; ich rysy są „całkowicie zatarte, jakby nie mieli twarzy, ledwie kontur, które wypełnią i określą kolejne macierzyństwa, wyrzeczenia i wyparcie się samych siebie”. Na drugiej, o pięć lat późniejszej, widać Miette z czworgiem dzieci podczas procesji. Te dwa obrazki poprzedza niewidzialny osobisty dramat, którego protagonistką i ofiarą była Miette: jej zaaranżowane małżeństwo, potem odmowa, wreszcie akceptacja „przez uległość wobec istniejącego porządku, pragnienie całkowitego wycofania się” w imię pewnej wizji świata — wizji trudnej do wyrażenia, w której nie ma miejsca na własne pragnienie i potwierdzenie siebie, gdzie liczą się jedynie „wyrzeczenie” i „samozaparcie”.

Świat, jaki opisuje Bergounioux, zamieszkujące go postacie — niezamężna Octavie, intelektualista Baptiste, milczący człowiek lasu, którego małżeństwo z Jeanne jest jakby powtórzeniem dziejów Miette i Pierre’a — zdaje się zastępywać w wiecznym „teraz”: „... Teraz to dawniej, to zawsze. Nic już nie może być zmienione ani zagubione. Wszystko jest dobrze”. „Wszystko jest łaską” — sądził już Bernanos... W tym zatrzymanym czasie własna część każdego człowieka jest zredukowana, nieistotna — przynajmniej dla optyki zgodnej z koncepcją istnienia, która każe triumfować ja, ja wolnemu, panującemu nad własnymi myślami i działaniami, ja, które dumnie posługuje się „atrybutami swojej dominacji”.

Konsekwentnie i dociekliwie Pierre Bergounioux wypełnia dzieło utrwalania pamięci. Urzekająco opisuje dogorywający, umierający świat; świat wsi i ziemi, gdzie człowiek z trudem i cierpieniem dopasował się do panującego porządku, którego niejasno czuł się gwarantem.

Tłumaczyła Wanda Błońska

Copyright © LE MONDE, luty 1995.

* W *Points cardinaux*, które właśnie się ukazały, Pierre Bergounioux skupia się na własnych wspomnieniach z dzieciństwa w departamencie Corrèze. Zasygnalizujemy również *Causse et vallées*, zbiorowy tom opublikowany przez Les Presses du Languedoc w serii „Impressions de Lozère”, zawierający tekst tego pisarza, jak również Pierre Michona, François Bona, Malek Alloula.

Ucieczka z Lemurii



DOKOŃCZENIE ZE STR. 2

na właściwy tytuł. Kiedyś w Paryżu przeglądałem książki w księgarni. Właśnie u Böhmego natrafiłem na te słowa „l'arbre colérique” — gniewne drzewo. Od razu wiedziałem, że to jest tytuł dla mnie. Piękny i enigmatyczny. Drzewo i gniew; gniew, ale nie do końca.

Jak Pan widział Polskę „wielkich zmian” wiemy z Dziennika, a teraz?

Nie wiem, nie wiem.

To dobra odpowiedź: „nie wiem”

Obecny czas nie jest ten sam dla mnie. A poza tym sposób i warunki uczestniczenia w życiu obcego kraju są zupełnie inne. Teraz nikt we Francji nie potrzebuje mnie jako emisariusza, bo każdy może przyjechać, zobaczyć, opisać. Czas „tajemniczych agentów” się skończył. Nie ma zapotrzebowania na mój opis Polski. A ten, kto nie ma powodu by pisać, niedobrze widzi.

Francuski numer „Dekady Literackiej” jest w pewnym sensie Pana dziełem autorskim. Przygotował Pan materiał literacki prezentujący współczesną francuską prozę. Padają nazwiska, które przeciętnemu polskiemu czytelnikowi, a śmiem twierdzić, że również obywateli, nic nie powiedzą. We wstępie do „DL” pisze Pan: „nie klęka się już przed naukami humanistycznymi”, „zamiast wielkich prądów mamy samotników”, czy dlatego brak jest wielkich pisarzy w krajach, gdzie zawsze byli?

Nie podoba mi się określenie „nauki humanistyczne”, ale nie da się tego inaczej powiedzieć. To dobrze, że literatura jest niczym. Jest wreszcie sama sobą. Nie mamy obecnie takich „światel”, przewodników — jak Sartre czy Barthes. To dobrze. Jesteśmy wolni od tego pół-filozoficznego, pół-literackiego światła. Jednocześnie może się wydawać, że jest trudniej, bo nie ma za kim iść. Ale to lepiej. To stwarza dla pisarzy sytuację prawdziwszą, bo nie ma mistrza.

Od dawna wiadomo, że pisarz już nie jest intelektualistą totalnym. Czy nie sądzi Pan, że dobra literatura broni się sama, sama odnajdzie się w jakichś kręgach kulturowych czy innych?

Literatura nie musi się bronić. Pisarz walczy za siebie, ale literatura nie walczy przeciwko nikomu. To dawni wielcy przewodnicy chcieli by literatura była sposobem walki. Np. dla Daniela Defoe literatura nie jest walką.

Co do Defoe to — polemizowałabym.

Ja też. Ale mój Daniel Defoe nie walczy.

Jest Pan niepoprawny. A Jean-Pierre Salgas mówi „Literatura francuska staje się jedną z literatur obcych”.

Dla kogo?

Dla Francuzów i dla reszty świata. Kiedyś było inaczej.

To nie jest sprawa pisarza, ale stosunków, relacji. Pisarz, który pisze, nie myśli o tym.

Wychodzi na to, że literatura w ogóle nie jest sprawą pisarza. Pisarza interesuje tylko pisanie.

Niedawno we francuskiej telewizji był show z pisarzami. Występowali: Salman Rushdie, jakiś ambasador z Południowej Ameryki oraz oczywiście Umberto Eco. Dziennikarz prowadzący rozmowę powiedział, że nie ma nikogo z Francji, kto mógłby zasiąść obok nich. I to jest prawda. I bardzo dobrze. Nie ma nikogo takiego jak ci trzej. I to niekoniecznie jest źle.

A literatura nie cierpi z tego powodu?

Pani cierpi?

Nie. Jeszcze nie wiem.

Jeśli Pani nie cierpi, ona również nie.

A „starzy mistrzowie” — Yourcenar, Duras, Genet, Celine, których się zna i czyta.

To są interesujący pisarze, którymi zajęli się media. Nie wierzę żadnym mediom ani publicznym, ani spirytystycznym. Chociaż dla mnie Yourcenar nie jest mistrzem, a Genet jest. Zapomniała Pani o Jacque'u Borelu.

Nie znam Borela.

Oczywiście, bo nie jest „na scenie”, w świetle mediów i nie jest tak skandaliczny.

Dlaczego francuska „DL” jest taka „męskoosobowa”. Nie ma żadnych „młodych” pisarek we Francji? Wprost przeciwnie niż w Polsce.

Nie zauważyłem, że nie ma żadnej pisarki. Jestem widocznie roztargniony.

Ani jednej? Tytu nieznaną mężczyzn i ani jednej nieznaną kobiety?

Jest jedna, ale nie pamiętam jej nazwiska.

Poza tym Jerzy Nowosielski słusznie mówi, że mężczyźni są kobietami.

Przez 30 lat literatura francuska zajmuje się teorią powieści. Czy to nie ironia losu, że przychodzi Milan Kundera i w 1985 pisząc esej *Sztuka powieści* daje Francuzom odpowiedź na ich pytania i poszukiwania?

Nie znam tego eseju. Wydaje mi się jednak, że żyjemy w imperium powieści i warto szukać z niego wyjścia. Można zauważyć, że wielu artystów we Francji, jak na przykład Mailraux, zaczynało od powieści, by potem tworzyć rzeczy znacznie lepsze.

Jednakże po tym eseju, francuscy krytycy są zgodni, że nastąpił powrót niezniszczalnej francuskiej powieści klasycznej. Sztandarowym gestem było przejście animatora awangardy Philippe'a Sollersa do Gallimarda.

Nie interesuje mnie pod jakimi barwami zawodnicy biorą udział w wyścigach, bo pisarz to nie zawodnik. Jeśli mówimy o klasycznej powieści to Madame de Lafayette i André Gide są dla mnie awangardą. A Gide powiedział, iż „klasycyzm jest najbardziej napiętą struną baroku”. Co to znaczy więc klasyczna proza? „Klasyczny” — to jest termin niejasny.

Klasyczna proza jest jakby bardziej „dla ludzi”, udaje, że nie robi żadnych eksperymentów, pisana „po bożemu”.

Nie jestem pewien. Borel nie jest klasyczny. Właściwie każda proza jest eksperymentem, ale bardziej dla pisarza niż dla świata. Pierre Bergounioux eksperymentuje cały

czas. To, co lubię w klasycznej prozie, to to, że udaje. Trzeba umieć dobrze udawać. Wszelkie etykiety próbują pokazać związki między pisarzami, którzy często nie mają wiele wspólnego ze sobą. Angelo Rinaldi jest wspólnym krytykiem, bo nie przeprowadza żadnych linii między pisarzami.

Ale to nie jest krytyka.

To nie jest uniwersytecka krytyka.

To nie jest krytyka w ogóle.

Bo on jest literackim krytykiem.

Postmodernizm, zaiste istnieje w głowach Francuzów.

Ja nie wiem co „postmodernizm” znaczy.

Skoro Pan już wie, że Pan nie wie, to może Pan coś o nim powiedzieć?

Nie, nie. Ja nie wiem, co to jest. Dinozaur? Lemur? Tak, to jest ten, który żyje post mortem.

Aha, Lemuria — jako utopia krytyków. Albo piekło krytyków i niebo pisarzy. Wracając zaś z „poboczy”, czy jest jakieś centrum we Francji; opiniotwórcze dla Francuzów. Jak kiedyś w latach 1960-83 „Tel Quel” Sollersa, czy jak „Nouvelle Revue Française”?

Nie mamy, jak dawniej, szkół, programów, grup. Nowy dyrektor „NRF” zrobił, co jest symptomatyczne, nowy numer pisma o kinie. Jestem po stronie samotników (Paul Léautaud jest pustelnikiem) i Robinsonów.

Myślę, że „postmodernizmem” można zrobić wszystko, również zakończyć naszą rozmowę, za którą bardzo dziękuję.

Rozmawiała Agnieszka Kosińska

Institut Français de Cracovie



Alain Finkielkraut, pisarz, dyrektor czasopism LE MESSENGER EUROPÉEN (EUROPEJSKI POSŁANIEC), dwukrotnie gościł w Krakowie z okazji seminariów zorganizowanych przez INSTYTUT FRANCUSKI

Fotografia Archiwum



Ul. Św. Jana 15,
31-017 Kraków
Téléphone
(48 12) 22 09 82,
21 46 10
Fax 22 71 76

Jeśli życie to przede wszystkim stawianie oporu, a następnie tworzenie, to nie znam nic lepszego od karate, żeby podjąć decyzję i nabrać wprawy. Bo tutaj siła nabiera wartości jedynie dzięki wzajemnej refleksji, podobnie jak miłość, w której uprawianiu właśnie wzajemność gwarantuje, że się uniknie znużenia.

Czyli karate — jako sposób zawładnięcia przestrzenią, przyspieszenie czasu, przewyciężenie śmierci. Pięść wymierzona w przeciwnika, zatrzymująca jego atak; stopa wyrzucona w niespodziewanym kierunku, oto momenty znamienne, nacechowane i znaczące, że ciągle mówimy NIE.

NIE wobec strachu.

NIE wobec pychy.

Oraz TAK wobec pokornej pewności.

Pokornej, bo ta sztuka walki zmusza nas do przyznania, że stale musimy się uczyć, chociażby, że chodzimy tylko dlatego, że nic ponadto nie możemy robić. I że jesteśmy zmuszeni do samoakceptacji, nawet jeśli czynimy nadludzkie wysiłki w celu samoulepszenia.

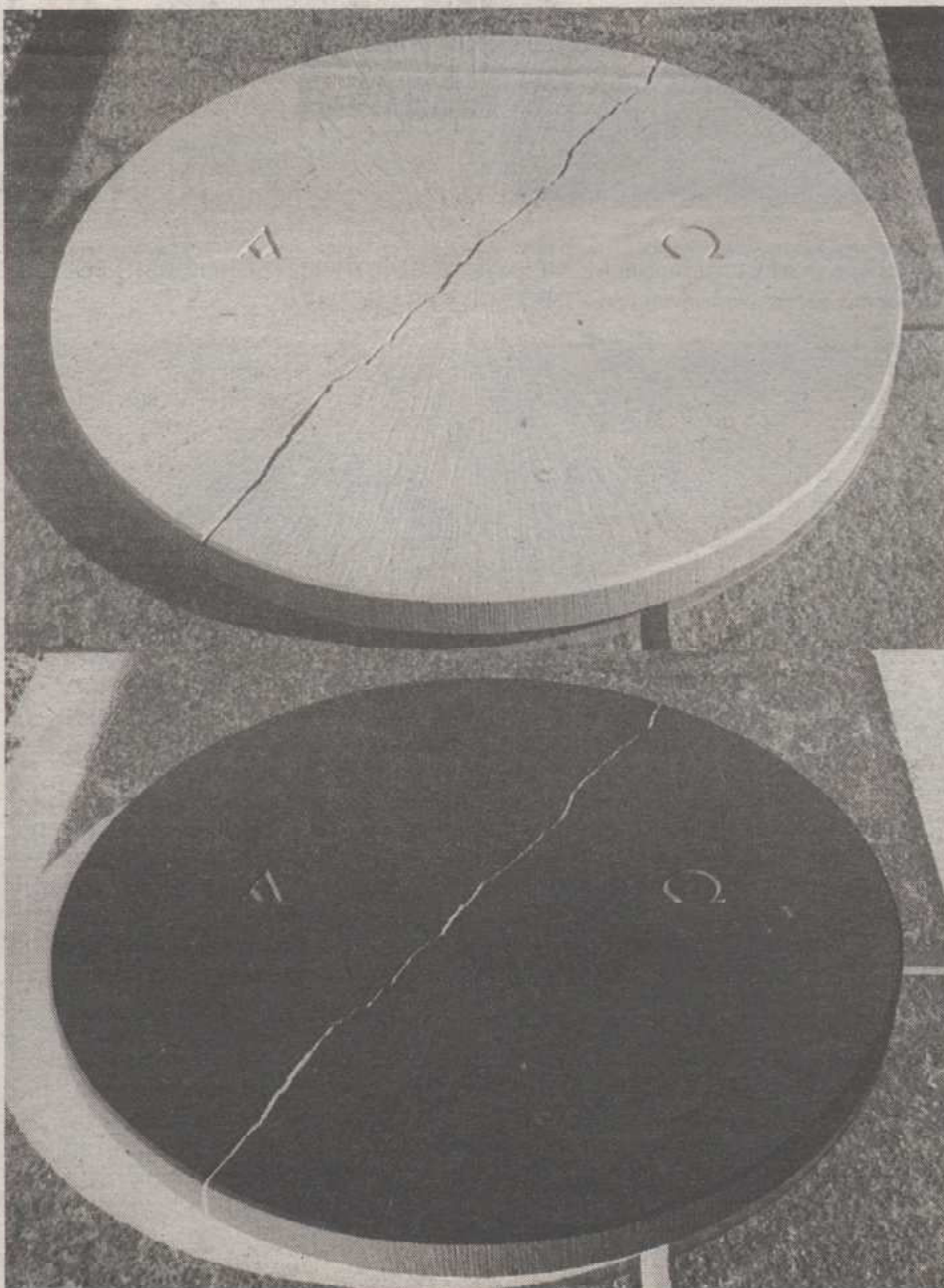
Pewności, gdyż karate każe nam również przyjąć, że jesteśmy nośnikami energii — *kime*, jak mówią wtajemniczeni — która niweczy nawet najbardziej kłamliwe pozory.

W sumie karate zmusza nas, żeby nigdy nie spuszczać wzroku, chyba że spotkamy jakąś rudą.

Tłumaczyła Uta Hrehorowicz

Gérard Guégan *Eurydice ne répond plus* Eurydyka już nie odpowiada

Copyright © Éditions de L'OLIVIER, 1995.



Adrien Le Bihan

W *Le Dictionnaire Jérôme'a Garcin*, słowniku poświęconym współczesnej literaturze francuskiej, wszystkie hasła od A do Z ułożyli pisarze, pisząc sami o sobie. Gerard Guégan oświadcza, że:

„Przekonania: Pisał cienkie książki (zważywszy na ilość stron), po które, siłą rzeczy, będą sięgać buntownicy trzeciego tysiąclecia, i przynależą, w związku z tym, do szeregu wędrujących, protestujących, uciekających przed zaszufładowaniem. Dokładne przeciwieństwo uległej inteligencji. Oczywiście, profesorowie, krytycy i wydawcy, którzy nienawidzą go, w przyszłości będą go fetowali. Tymczasem zdeprawuje ich żony i córki. I sprawdzi, praktycznie, myśl bliskiego mu Rémy de Gourmonta: «Istnieją dwa sposoby myślenia: albo zgadzamy się na powszechnie przyjęte idee i skojarzenia, albo dokonujemy na własny rachunek nowych skojarzeń lub, co jest jeszcze rzadsze, przystępujemy w oryginalny sposób do dysocjacji idei».

Ocena n°1: Umiał zaistnieć w zdaniach, które wychodziły z jego maszyny do pisania i zrobić wszystko, by nadać im sens.

Ocena n°2: Lubi moralizować, to jego pasja.

Zamierzenia: Nieustająco irytować ten mierny i małoduszny świat”.

Sposób, w jaki pisarz się samookreśla, skłania mnie do następujących uwag.

1*/ Guégan prorokuje, że buntownicy trzeciego tysiąclecia zwrócą się ku niemu. Skłonny jestem widzieć w tym mniej przesady, niż by się wydawało, chociaż nie jestem buntownikiem w politycznym tego słowa znaczeniu. Od „splamionej krwią chusty Saint-Justa”, którą Guégan chciałby posiadać, chociaż nie jest typem posiadacza (patrz dalej), ja już wołałbym, gdybym musiał wybierać, pistolet lub brzytwę Chamforta. (N. de Chamfort (1741-1794) moralista francuski. Prześladowany w okresie Terroru, popełnił samobójstwo. Autor „Maksym” — przyp. tłum.)

Skąd zatem bierze się moja sympatia dla Guégana, by nie powiedzieć podziw, który porównałbym, gdyby nie powstrzymywała mnie skromność, do podziwu, jaki żywi Cheauteaubriand dla republikanina Armanda Carrela? Najpierw z powodu wojowniczego stylu. Guégan nie jest jedynie mistrzem karate: to partyzant działający w pełnym świetle: jeśli trzeba, używa pseudonimów; ukryty za kulisami, tropi znane programy telewizyjne; przechodzi od jednego wydawcy do drugiego nie troszcząc się o jutro, goszcząc (ale tylko na jakiś czas) zarówno u Albin Michela, co w Série Noire (seria powieści kryminalnych — przyp. tłum.).

Uważnie obserwuję wszystko, co Guégan wydaje, gdyż dzieło jego przekonanie (nawet gdybym nie wyraził go tymi samymi słowami), że „w pisarstwie nie istnieje ani prawica ani lewica, istnieje sprzeciw, i dość na tym... Pisarza, artystę nie definiują ani jego oświadczenia ani jego petycje, ale to co w swoich dziełach odsłania z samego siebie... W swoim czasie Retz i Saint-Simon nie mieli poszanowania dla form... Nawet Mallarmé, nawet Michaux... pisali na przekór dominującą prądom epoki. A co innego można zrobić, kiedy ma się ambicję zmierzenia z samym sobą?... W takim właśnie sensie prędzej można mówić o tym, że pisarz jest zaangażowany, niż wtedy, kiedy składa swój podpis pod manifestem, którego zawartość zmienia się w zależności od zapotrzebowania. Mapa nigdy nie stanie się terytorium”.

2/ Guégan zaznacza, że jego książki są cienkie. Wypada wspomnieć, że napisał ich około trzydziestu w ciągu dwudziestu pięciu lat. Pierwsza (1971) nosiła tytuł *La bande à Pierrot le Fou* (Banda Szalonego Piotrusia). Tytuł ostatniej nie jest wzorem zwięzłości *Les vivants sont ceux qui luttent, la haine de classe au coeur* (Żywi to ci którzy walczą, mając w sercu nienawiść klasową). W międzyczasie powstały na przykład takie książki jak: *La rage au coeur* (Ze wściekłością w sercu), *Technicolor* (Technikolor), *Polonaises* (Polonezy), (zwróćmy uwagę na daty 1981), *Père et fils* (Ojciec i syn), *Un cavalier à la mer* (Jeździec w morzu) i ostatnia *Eurydice ne répond plus* (Eurydyka już nie odpowiada). Guégan przełożył także na j. francuski wiersze Karola Bukowskiego (*L'amour est un chien de l'enfer*) (Miłość jest psem piekiel) i wniósł trzydzieści lat temu swój wkład w *Słownik kina* (*Dictionnaire du cinema*). Ilustracja na okładce z *Sur le sentier de la guerre* (Na wojennej ścieżce) jest fotografią z filmu *Picpocket* Roberta Bressona.

3/ Zdarza się (dlaczego miałbym zaprzeczać?), że Guégan mnie irytuje. On, który chce irytować „ten mierny i bezduszny świat”.

W 1981 omal nie zgotowałem jego *Polonezom* losu, jaki Giuseppe Ungaretti szykował *Dantemu* Gombrowicza. Polacy, którzy przeczytali książkę Guégana, zrozumieją dlaczego (co do mnie, zapomniałem). Ale najczęściej przewyższam irytację. Zawdzięczam bowiem Guéganowi i Georgesowi Perrosowi to, że nie zapominam tak bardzo tajemnej więzi, która łączy piszące pióro lub Mackintosha z powietrzem, którym oddychamy. Niektóre z jego książek zawierają teksty, które niegdyś publikował w „Nouvelles Littéraires”, gdzie jego kronika nazywała się *L'air du temps* (Duch

Gérard Guégan: Wściekłość i serce

czasu). Jako jeden z pierwszych mówił w niej o Januszu Głowackim, autorze: *My sweet Raskolnikow*. Pisał także o Gombrowiczu, jakby razem objadali się argentyńską wołowiną. Moje neuroty godzą się na sposób (bliski Millerowi, ale nie Arthurowi tylko Henry'emu), w jaki Guégan pojmuje to, co nazywa „na żywo”. Doskonale to określił cytując *Le livre de Monelle* (Księga Monelle) Marcela Schwoba (niestety, któż jeszcze dzisiaj czyta tę książkę wydaną 101 lat temu?).

„Patrz na wszystko przez pryzmat chwili.
Pozwól twojemu ja kołysać się chwili.
Stłucz wszystkie kielichy z których piłeś.
Nie przeglądaj się w śmierci; pozwól płynącej wodzie
unieść twój wizerunek.”

Zanim „Dekada Literacka” otworzyła mi swe łamy, dwukrotnie pisałem o Guéganie. Za pierwszym razem, bez złej myśli, w 1992, do przeglądu, którego właścicielem był dyrektor wydawnictwa „Quai Voltaire”: naczelnego redaktora zmyślano za to, że z niewiedzy czy z nieuwagi przepuścił moje niewinne refleksje o wykleśniętym autorze (od tego czasu dyrektora spotkał smutny koniec, a wydawnictwo musiało zamknąć podwoje). Po raz drugi w 1995 w gazecie, gdzie miałem w stu słowach wytłumaczyć, dlaczego polecam *Eurydice ne répond plus*. Oto mój tekst, nieco rozszerzony dla czytelników „Dekady”.

Cóż może skłonić francuskiego dziennikarza, który doświadczył salwadorskiej dżungli, do rzucenia się gdzieś w głębi prowincjonalnego szpitala w paszczę może nie lwa, ale mitu? Dziennikarz Christian Lassalle, ten, który opowiada historię, homoseksualista przeżywający trudną miłość, daje o tym pierwsze wyobrażenie, kiedy zwierza się swojemu ukochanemu Mathieu: „zbrukana krwią chusta Saint-Justa długo była relikwią, o którą walczone używając milionów. Kiedy kończą się rewolucje, handel upomina się o swoje prawa. Daleko mi do myślenia, że nie wolno godzić się na odzyskiwanie, tylko pod pretekstem, że wszystko da się odzyskać. Od cierpiących na amnezję wolę kolekcjonerów, gdyż zbierają dowody, bez których zwątpilibyśmy w końcu, że s a m i istnieliśmy”

Christian Lassalle, ponieważ kocha duchy, „które nie pozwalają żywym na zapadnięcie w kamienny sen”, dzięki swemu uporowi uzyskał pozwolenie grupki nieco surowych, ale zainteresowanych doświadczeniem lekarek z centrum św. Anny (wśród nich znajduje się pani psycholog w akrylowych legginsach), pozwolenie, by pomóc w przebudzeniu młodej nieznajomej pozostającej w stanie śpiączki. „Nieznajoma z 12 marca, jak można przeczytać w gazecie, jest ofiarą motocyklowego wypadku spowodowanego demonstracją polityczną”. Christian Lassalle wsuwa na nogi sterylne pantofle, opuszcza „zainfekowany świat żywych” i wchodzi w „łagodne koma, to otępienie, zasłone złudzenia, która okrywa Dzeusa w „Iliadzie”. Na początku wolno mu wejść tylko do centrali obserwacyjnej, która przypomina reżyserkę telewizyjną z dwudziestoma kontrolnymi ekranami. Kojarzy mu się ona również z naszpikowanym kamerami berlińskim burdelem Heydricha, pozwalającym lepiej poznać

gości SS”. Z centrali Lassalle widzi w osobnych pokojach kilkanaście słabo oświetlonych kształtów „obojętnych jak mineraly”, w pozycji płodowej. Tutaj nieznajomej z 12 marca nadaje imię Eurydyka. Tak jakby to rozumiało się samo przez się. Po siedemnastu dniach izolacji jego Eurydyka otwiera oczy. Zaczyna powracać z piekieł. Wchodzi w fazę przebudzenia i reaguje na proste polecenia. Dokonuje się pomiarów jej zdolności reagowania. Lassalle myśli o Aragonie pozbawionym Elsy Triolet, zasypującym ją kwiatami, by wymazać jej obraz, niczym Ulisses powracający do świata po siedmiu latach spędzonych z Kalipso. Homer nie pozwala Lassalleowi zapomnieć o swojej profesji. Zagubiony nie tylko w miłości, gdyż przez słowo „koma” rozumie także „komunizm, i jeszcze comme avant” (tak jak przedtem), Christian Lassalle, gasnąca gwiazda (w opinii Jérôma, przełożonego i kochanka), podgląda jak przez mgłę budzącą niepokój galaktykę. Będzie musiał, (coś za coś) w tym względzie szefowa szpitala jest stanowcza, skoro jest dziennikarzem, odkryć tożsamość tego pełzającego kształtu, który „poza zielonymi oczami niewiele ma w sobie z człowieka...” Uduje mu się to dzięki służbom specjalnym i brutalnemu Omarowi, którego odnajduje w niegościnniej dzielnicy Lugan (pseudonim słynnego miasta z południa Francji). Czytelnika zabawią szczegóły.

Prawdziwe nazwisko Eurydyki, Leslie Cavaleiro, kojarzy się prędzej z ucieczką, niż zejściem do piekieł. Ponadto Lassalle nie jest Orfeuszem. „Orfeusz, jak twierdzi, jest tylko komiwojażerem, artystą bez kontraktu, rzucającym się w wir walki, ale gdy zapewni sobie tyły, przekonany, że powróci, gdy ją myślę, że na to, żeby wydostać się z gulasu, trzeba najpierw zasłużyć, by zostać w nim zamkniętym”. Lassalle spotyka się z garbatym wydawcą, który poucza, że na dobre pytania nie ma dobrej odpowiedzi. (Można odnaleźć ten aforyzm również w „Sur le sentier de la guerre”.) Lassalle tak dobrze zapamiętuje radę, że budzącej się Eurydyce mówi, że napisze o niej książkę. Ciekawa jest reakcja lekarki, która nie odróżnia pisarstwa od medycyny: „nie można leczyć przy pomocy metafor”. I nie sądzi, czytelniku, że taka uczona replika nie zamieni pisarza w buntownika.

Rozmowa Eurydyki z Lassallem tylko częściowo różni się od rozmów umarłych. „Nazywałem cię Eurydyką”, mówi. A ona odpowiada: „Która jest u ciebie?”. Zgrzyt. Stąd tytuł: „Eurydyka nie odpowiada”. Tytuł w rzeczywistości jest mylący. Zgodnie z duchem czasów, jeśli Lassalle straci swoją Eurydykę, jeśli nic nie będzie mogło zrównoważyć jego bólu, to nie dlatego, że odwraca się, by na nią spojrzeć. Nie dlatego, że zobaczy ją przypadkiem, jak Orfeusz Cocteau we wstecznym lusterku, ale dlatego, że ona otwiera usta. To mit nie odpowiada. W zwichrowanym świecie (naszym) mit wkroczył bezpośrednio do akcji. Kiedy Leslie-Eurydyka przywiera ustami do ust dziennikarza, on jej nie odrąca, i o wiele bardziej ulega mitowi niż rozbudzonej kobiecie:

„Z energią, o którą jej nie podejrzewałem, kiedy poruszałem nią jak jedną z tych gumowych lalek, którymi rzucaliśmy w twarz apostołom seksualnego wyzwolenia, tak przywiązany do „zasady przyjemności”, że zapominali o tym, by im stanąć, przywiera ustami do moich i gryzie me wargi do krwi.

Pozwalam jej. Taka jest cena. Pamiętaj, towarzyszu. Musisz dawać, jeżeli chcesz dostać.

Ściskam ją aż do utraty tchu, ból nie dociera do mnie. Już od tak dawna nie jestem nań wrażliwy.

Bij mnie, Eurydyko, zabij mnie, jeśli masz na to ochotę. Należę do ciebie. Ja, panem?

Raczej niewolnikiem...

I znowu się zapada, staje się bezwolna i miękka. Mogłbym pociąć ją na kawałki, nie napotykając na opór z jej strony.

Znowu jestem u steru statku widma...

Eurydice ne répond plus, podobnie jak *Ibrahim Lancelot* tego samego Guégana (wydany w efemerycznym wydawnictwie „Dagomo” w 1994 r., pod pseudonimem Freddie Lafargue), w którym rycerze Okrągłego Stołu wynurzają się z piekieł ubrani w biskupie mitry i uzbrojeni w karabiny maszynowe, to mit w akcji. Mit kneblujący Sybille. Łączący w monstrualny sposób patronimy. Związujący zaskakujące sojusze (Danton i Rancé przeciw Aragonowi). Już nie pora na rozszyfrowywanie. Do kosza z kodami i ich zamazywaniem. Niech żyje bezpośredni kontakt człowieka z mitem. Te książki Guégana eksplodują jak koktail Mołotowa, ale z szykiem.

Człowiek i mit w bezpośrednim kontakcie to wcale nie hipoteza socjologa, ani elegancki wywód absolwenta Wyższej Szkoły Nauk Politycznych. Także nie przesłanie. Każdy ma swój zawód. Jest to uwaga pisarza. Tylko pisarz mógł nas obdarować taką uwagą, rzucić ją na łożo monologu wewnętrznego i pociąć na kawałki dialogu, w którym widać żywe mięso, tak jak w tej rozmowie pomiędzy Lassallem a Eurydice:

— Napiszę o tobie książkę.

— Będziesz musiał powiedzieć, że oni cały czas chcieli mnie utopić, wciskając mi w brzuch jakieś rury. Kiedy jest się pełną dziur, nie można pływać. To jasne.

— Jasne! Pamiętasz jak wyglądali ci, którzy chcieli się do ciebie dobrać?

— Kobiety. Same kobiety. Oni byli kobietami. I mieli maski, żeby nie mogła ich rozpoznać.

— Białe maski?

— Gdzie tam, głupolu, maski gazowe. Nic nie rozumiesz, przytkało cię?

— Czy te kobiety zadawały ci ból?

— Oni zerwali mi skórę z czaszki. Była tam ośmiornica, która wpychała mi swoje macki do gardła, by mnie..

— Udusić?

— Żeby mi wyrwać serce. Tak. Ale je schowałam. Jeszcze nie zwariowałam...

Gerard Guégan przeplata obsceniczność wyrafinowaniem, perfumuje zapachem „Série noire” tajemnicze fragmenty swojej autobiografii. Nadaje siłę swym powieściom za pomocą obraźliwych okrzyków. Ogłasza, że jest pod wpływem Tallemanta de Réaux, Voltaire’a, La Fontaine’a i Jules Vallès’a. Ja bym mu jeszcze dodał Kerouaca jako sparring-partnera. Jeden z krytyków ochrzcił go mianem „francuskiego Horacego McCoya epoki po Maastricht”. Formułka brzmi przekonująco, lecz wymaga azjatyckiej przyprawy. Karaté na przykład, którego lekturę teraz proponuję, doskonale definiuje autora, nic nie mówiąc o jego osobie.

Tłumaczyli Janina i Krzysztof Błoński



Collage Aleksander Pieniek

Jean Fantazmaty Hurtin pokryte szminką

Wszyscy wiedzą, że blondynki zawsze były w cenie. Czyż sam wielki Rousseau nie przypisuje w *Wyznaniach* blondynkom „tęsknego spojrzenia” i „słodkiego powabu”, któremu serce jego nigdy nie było w stanie się oprzeć? Jeśli zaś chodzi o kinematograf, to jest on niewątpliwie jednym z głównych promotorów wielkiego platynowego marzenia. Osądźcie sami — od *Ruda czy blondynka* do *Ja i blondynka* poprzez *Szeryfa i blondynkę*, *Bombową blondynkę* czy też *Platynową blondynkę*, te wszystkie Jane Mansfield, Kim Novak, Jean Harlow, Madeline Carroll i Doris Day stanowiły pozycję dla podświadomości męskiej, poczynając od Paula Salvadora, bohatera ostatniej powieści Jeana Echenoz.

Paul Salvador, producent telewizyjny przygotowujący serial o platynowych blondynkach, ma sporo kłopotów. Nie dość, że nie posiada jasnej koncepcji, to na dodatek brakuje gwiazdy, a gdy z pewną nostalgią przypomina sobie o bylej piosenkarce, która świetnie by się nadawała, tylko przysparza sobie dodatkowych kłopotów. Bowiem pulchna blondyna ustawicznie gubi poszukujących ją detektywów, jeśli ich nie likwiduje przedtem.

Opowiedziana w taki sposób treść *Dużych blondynek* nie wydaje się zbyt obszerna. Ale u Echenoz nigdy nie należy dać się zwieść pozorom, bowiem u niego rzeczy bez znaczenia należy rozszyfrować, że świat rzeczy i świat kultury są ze sobą ściśle związane, że zadaniem literatury jest otwieranie nowych obszarów powieściowych, że nieobecna struktura książki jest po to, żeby w domowym zaciszu stworzyć poczucie obcości, jednym słowem, że te wszystkie wampy żywcem wyjęte z amerykańskich komedii i pełnych żaru komiksów to fałszywe blondynki, których głównym zadaniem jest nabijanie czytelnika w butelkę.

By opowiedzieć o swoich czasach, Echenoz bawi się w tajnego agenta. Jak w filmie Hitchcocka *Okno na podwórze* obserwuje — niepewną przyszłość i powiew przypadku, niespodzianki losu i romansowe wędrówki. Co prawda „oskarża” fikcję, ale raczej w stylu Queneau i Charliego Parkera. Umie być i postrzelony, i nieprawdopodobny, zatrzymujący obrazy i najeżdżać kamerą, spacerować po mieście, naśladować, uskakiwać, udawać szpiega, analizować fakty, lecz przede wszystkim opowiadać różne historie.

Jean Echenoz jest narratorem nawiązującym do powieści przygodowych w stylu Julesa Verne'a w *Południku Greenwich* [Le Méridien Greenwich], konstruującym tok opowiadania jak w świecie powieści detektywistycznej *Jezioro* [Le Lac], zapożyczającym od Wildera, Lubitscha, Hawksa i Capry technikę filmową pełną żartobliwej uszczypliwości. Autor *Cherokee* ma swój własny sposób przybliżania naszej współczesności, jej języka i rytmu, jej oddechu w tym, co w niej nieodłącznie nowoczesne i w tym, co zachowała z często odległej przeszłości. Przyjmując jako podkład muzyczny współczesną społeczność miasta, stwarza coś w rodzaju fetyszyzmu przedmiotu i postawy.

Duża blondynka ma wielu krewnych, to Brecht i Godard, Conrad i Dashiell Hammett, Roussel i Nabokow, Audiberti i Schwob. Nie przypadkowo wymieniamy te nazwiska. Echenoz jest człowiekiem o wielkiej kulturze, którego inteligencji dorównuje może tylko wielka wrażliwość. Zbyt często mówiąc o nim wskazywano na formalizm. Bynajmniej. Rezygnując z pseudoopisów, które mają tworzyć wizję swoich czasów, Echenoz woli detal, fragment, niż rozpadającą się rzeczywistość przypominającą kalejdoskop.

W tym zbliżającym z tropu świecie, przepelnionym dźwiękami i ruchem, który oscyluje między mową a pismem, postacie śledzą się wzajemnie, szukają się, rozmawiają ze sobą w pewien szczególny sposób, podobnie zresztą jak Echenoz, który opisuje je w szczególny sposób. Ten „oszczędny, suchy, dandysowaty facet”, jak go określa Patrick Grainville, jest powieściopisarzem niebezpiecznym. Świadomy prowokator, wyposażony w dziwne zamilowanie do parodii i uprawiający interesującą nonszalancję — osadza czytelnika w miejscu. Nie zmuszając go nigdy do oddzielania ziarna od plew, rzuca go na głęboką wodę powieści i każe pływać, a po skończonej próbie czytelnik czuje, że dorósł. Zupełnie jak Salvador i Gloria w finałowym pocałunku bez końca: „On przestał bać się pustki, ona nie boi się już niczego”. List gończy pełen zawrotnego talentu i czarnego humoru.

Tłumaczyła Uta Hrehorowicz

JEAN ECHENOZ *Les grandes blondes* Duże blondynki, Éditions de Minuit
Copyright © LE MAGAZINE LITTÉRAIRE, 1995.



Pierre Maury

Pierwsza młodość bez nostalgii

Napisano na ten temat dzieła godne zachwytu, jedne piękniejsze od drugich (Rousseau, Colette), ale zawsze pojawia się w nich ktoś dojrzały, kto uspokaja, nadaje sens, wskazuje los, rozczarowanie, melancholię. To piękne. Ale całkiem świadomie chciałem zrobić coś, co nie koi pierwszej młodości. Bo to nie jest „niewdzięczny wiek” — to jest koszmar! Próbowałem odszukać tę dosadność seksualną, jakże wzruszającą, bynajmniej nie nieprzyzwoitą, która, przynajmniej dla mnie, była cechą charakterystyczną tego okresu.

Przechodzimy okres w życiu mający jakiś kontekst, torturowani, przepelnieni powstrzymaną nienawiścią i okrzykami gniewu. „US go home!” można przeczytać na murach. No cóż, zawsze trzeba znaleźć winnych, kiedy coś idzie nie tak... Co do Patricka, ulega oczarowaniu Amerykanami, mimo ostrzeżeń wszystkich tych osób, które jego beztrudnej młodości doradzają, żeby się z nimi zbyt nie zadawał. Ale młodzi żywią inne jeszcze obawy. Patrick i Marie-José nauczyli się kochać, więcej w tym zaciekle niż uczucia; dziewczyna mówi do kochanka: „Na pewno wyślą cię do Algierii. A gdybyśmy popełnili samobójstwo?” Skrywana przemoc znajduje czasem środek wyrazu.

W tej stosunkowo krótkiej opowieści Pascal Quignard pieczołowicie zadbał o szczegóły. Nawet ma się czasem wrażenie, że zajmują cały obszar, jak gdyby same wystarczały do stworzenia czytelnikowi obrazu całości, nader zresztą hipotetycznego. Ta dbałość o drobiazgi, o dyskretne gesty, o to wszystko, czego zazwyczaj się nie zauważa, to jedna z najbardziej istotnych cech w całej twórczości Pascala Quignard. Widać ją zresztą zwłaszcza przy ponownej lekturze, kiedy pierwsze napięcie opada wraz z zakończeniem i można się spokojnie cofnąć, pozwalając zdaniom układać się swobodnie wewnątrz samych siebie, jak nanosy rzeczne, gdy wyleje Loara. („Uważam, że jedyne kojące fragmenty, łagodne, przyjemne, co zresztą jest okropne, to opisy powodzi i wylewów. Jest w tym trochę spokoju. Uwielbiałem powodzi” mówi Pascal Quignard). Wtedy tekst sam staje się materia, gęstą jak na obrazie olejnym, którego grube warstwy zarysowują uważnie patrzącym coś na kształt obrazu pod obrazem, albo obrazu nałożonego na obraz.

Choć nic na to nie wskazuje, *Okupacja amerykańska* to także lekcja historii, ale do tego stopnia zapełniona pojedynczymi postaciami, że jawi się bardzo dyskretnie. Co nie przeszkadza jej być objaśnieniem, i to do chwili obecnej. Książka ta, o której można powiedzieć wszystko, tylko nie to, że jest nostalgiczna, ma charakter rozrachunkowy, ale poprzez fikcję przetworzony w świat, który nie jest wyłączną własnością autora — szeroko otwiera przed nami drzwi.

Ponadto, jak w wypadku *Wszystkich poranków świata* [Tous les matins du monde] po przeczytaniu tej powieści będziemy mogli zobaczyć film. Oto okazja, żeby Pascal Quignard jasno się wypowiedział na temat swojego stosunku do świata filmu. „Nie znam powodów, dla których piszę książki. Otóż istnieją reżyserzy i mają ochotę kręcić filmy, ale to nie moja sprawa. Natomiast daje mi to powód do refleksji. Może to dlatego, że dużo bywałem w dyskusyjnych klubach filmowych, albo że piszę eseje i że jest we mnie bardzo wyraźna opozycja między narracją a medytacją. Nie wiem, nie znam prawdziwych przyczyn. Pisarze piszą książki, reżyserzy robią filmy i nie ma między nimi wielu możliwości kontaktu. Książka, a przynajmniej ja tego od niej oczekuję, to intonowanie wśród ciszy, podczas gdy film, to wizja w ciemnej sali. I bynajmniej nie sędzę, że intonowanie wśród ciszy ma być przeniesione na wizję w ciemnej sali. Ten brak związku umożliwia ustalenie relacji przesadnej. Piszę książkę, proszę mnie o nią, dokonuję adaptacji, jestem z tego jednocześnie bardzo dumny, bardzo ciekaw, ale także bardzo obojętny...”

Tłumaczyła Uta Hrehorowicz

PASCAL QUIGNARD *L'Occupation américaine* Okupacja amerykańska, Éditions Seuil
Copyright © LE MAGAZINE LITTÉRAIRE, 1994.



Fotografia Grażyna Borowik

Mozna być ministrem, można nawet dostąpić zaszczytu noszenia kadzielnicy, a mimo to szamotać się z tym, co stanowi najdotkliwszy ból pierwszej młodości, czyli przejściem od dzieciństwa ku dorosłości, ewolucją tego stanu, który będzie także zależał od kontekstu, w jakim się dokonuje. Patrick Carrion, syn weterynarza w Meung, urodził się w 1941 roku, podczas okupacji niemieckiej. Jego najwcześniejsza młodość upływać będzie w okresie *Okupacji amerykańskiej*, wedle określenia autora, w czasach, gdy dwadzieścia siedem tysięcy GI-sów z rodzinami zainstalowało się we Francji w ramach SHAPE'u podległego NATO, aż do chwili, w której generał de Gaulle zdecydował, w 1959 roku, że tak dalej być nie może.

Pascal Quignard zaprzecza, jakoby tytuł ten miał być prowokacją. „Przywodzi mi na myśl tytuł w stylu Tacyta. Chciałem za pomocą tytułu odnaleźć wzruszenie, jakiego doznałem po samobójczej śmierci Mishimy, gdy przeczytałem cztery książki, będące drobiazgowym przygotowaniem do samobójstwa. W trzecim tomie powieści Mishimy bohaterowie krążą wokół PX-a, w bardzo realnej atmosferze amerykańskiej okupacji. Nagle poczułem wzruszenie. Nie sądziłem, że czytając powieść z Dalekiego Wschodu natknę się na tak bliskie mi sprawy. A to dało mi możliwość powrotu do okresu, którego w moim życiu nie cierpię, ponurego okresu mojej pierwszej młodości”.

Patrick ze swoją przyjaciółką, Marie-José Vire, córką sprzedawcy artykułów żelaznych i korzennych, spędzili wspólne dzieciństwo na grach i zabawach właściwych temu wiekowi. Potem uroczyście pogrzebali dzieciństwo, przysięgając sobie miłość po wsze czasy i zakopując zabawki — samochodzik Dinky Toys i naczynka dla lalek, które wystarczały, żeby na całe lata zająć chłopczyka i dziewczynkę. Istotnie, gdy ten okres minął, marzenia poszły w innym kierunku, w kierunku Philexu (czytaj: PX, amerykański dom towarowy na użytek wojskowych, taki sam, jaki możemy zwiedzić u Mishimy), oraz Guigüe'u („gig”, to okazja, żeby posłuchać amerykańskiego jazzu). A przecież wszystko zaczęło się tak zwyczajnie, przy obozowych pojemnikach na śmieci, z których Patrick i Marie-José wyciągali zdezelowane skarby, odpadki cywilizacji, która ciągle jeszcze godziła się na wyrzucanie resztek.

Pascal Quignard ogranicza czas: sama akcja powieści rozgrywa się faktycznie na przestrzeni jednego roku szkolnego, od września 1958 do lipca 1959, rytm narzucają jej szkolne terminy związane z nauką, wyznaczając kolejne etapy. Ale na kilku pierwszych stronach autor zanurza się w odległą epokę, aż po czasy Celtów. A w finale, ujętym w jednym akapicie, przedłuża akcję aż do 1982 roku. W tak skonstruowanej perspektywie powstaje nieoczekiwany efekt czasu rozciągniętego, całkowicie zresztą zamierzony przez Pascala Quignard.

„O ile w esejach usiłuję przybliżyć dawność, o tyle w powieściach zawsze próbowałem „udawnić” to, co najbliższe. Mam nadzieję osiągnąć efekt oddalenia tego, co bliskie; tym bardziej, że przyszło mi z wielkim trudem z jednej strony w ogóle zacząć pisać, a z drugiej — przybliżyć ten okres. Okres dwukrotnie we Francji konfiskowany. Dziesiątki baz wojskowych i dziesiątki tysięcy Amerykanów na francuskiej ziemi, potem dramat wojny w Algierii, to są dwie rzeczy, które nader prędko pogrzebano. Pogrzebano lub pomija się prawie całkowicie amerykańską obecność — tymczasem rola historii powinna polegać na spisywaniu kronik również nieprzyjemnych zaszcisłości”.

Tak więc powieść posiada rozpiętość epoki, która, nawet jeśli ujęta została w stosunkowo krótkim okresie czasu, odтворzona jest jednak w długim ciągu wydarzeń, w ich najtrudniejszym wymiarze, wspomnianym zresztą już w pierwszych zdaniach, w okrutnej wyliczance: „Kiedy kończy się wojna? Prowincję orleańską okupowali Celtowie, Germanowie, Rzymianie i ich dwunastu bogów przez pięć wieków, Wandalie, Alemanowie, Frankowie, Normanowie, Anglicy, Niemcy, Amerykanie”. I takie stwierdzenie parę linijek dalej: „Nasze wysiłki nie mają na celu bycie szczęśliwym, ani osiągnięcie spokojnej starości, śmierci bez cierpienia. Celem naszych wysiłków jest osiągnięcie wieczoru, żyjąc nadal”. W człowieku tkwi ponura groźba i objawia się pod postacią skrytej przemocy, którą stale spotykamy w powieści.

Więc powiedzmy od razu, że nie jest to powieść spokojna. Nie mogło być inaczej. Patrick Quignard tłumaczy, dlaczego nie lubi okresu wczesnej młodości:

„Byłem jednocześnie bardzo szczęśliwy, że ośmielałem się o niej napisać, skoro jest to coś, czego nienawidzę i czego nienawidzą także całkiem młodzi ludzie. Jest w niej to rozdwojenie duszy, inność ciała, głosu, jakaś włochatość... Napisałem to z uczuciem zażenowania, zadowolony, ale bez uczucia radości, wracając do tamtych uczuć, które próbowałem oddać z całą niesamowitością i okrucieństwem tego, co odległe. Pierwsza młodość jest straszna: próbujemy naśladować inny świat, bajeczny, dorosły, daleki, nieosiągalny.

Pierwsza młodość to agonia; agonia dzieciństwa; coś, co wydaje się nie mieć końca. Człowiek myśli, że nigdy się z tego nie wydobydzie. Każda pierwsza młodość to kronika wrogości czatowania na dzieciństwo. Nie mogłem ująć tego inaczej.

Alexandre Przystanek Lous Marsylia

Marsylia to drugie co do wielkości miasto Francji, a mimo to niewielu autorów powieści kryminalnych czerpało z niej natchnienie. W każdym razie, nie przyczyniła się do powstania znaczącej powieści, porównywalnej na przykład z *Nouveaux Mysteres de Paris* („Nowe tajemnice Paryża”) autorstwa Leo Maleta.

Jednym z pierwszych, którzy uczynili z Marsylii tło swych powieści, był Ange Bastiani. Jego powieść *Arrete ton char, Ben Hur* („Zatrzymaj swój rydwan, Ben Hur”) ukazała się w Serie Noire w roku 1954, a jej tytuł wszedł do języka potocznego jako popularne wyrażenie: „arrete ton char” — „nie zalewaj”.

Język książki przesycony jest marsylskim „argot”. Czyta się ją z pewną przyjemnością, podobnie jak pozostałe utwory Bastianiego, dzisiaj niemal zapomniane.

Nasz poczytny autor zasługuje jednak na coś więcej. Naprawdę nazywał się Victor-Marie Lepage, i pod koniec lat czterdziestych opublikował, pod pseudonimem Maurice Raphael, kilka powieści kryminalnych, które wciąż jeszcze godne są uwagi. Jego *Breviaire du crime* („Brewiarz zbrodni”) z roku 1968 to również interesująca książka, zwłaszcza jeżeli ktoś szuka sposobu na pozbawienie życia bliźniego. *Zatrzymaj rydwan, Ben Hur* można dziś zaliczyć do klasyki, i być może kiedyś stanie się to również udziałem powieści *Total Kheops*, autorstwa Jean-Claude Izzo, której publikacja była jednym z największych wydarzeń roku w cyklu Serie Noire.

Total Kheops to „prawdziwa marsylska anyżówka”, jak głosi reklama, co oczywiście należy rozumieć w przenośni, gdyż autor książki zaledwie wspomina o słynnym prowansalskim trunku.

Natomiast, czytając tę powieść, faktycznie żyje się życiem Marsylii, od Starego Portu po eleganckie dzielnice, od Estakady po wielkie bulwary. Czuje się, jak tętnią życiem jej uliczki, doki, bary, restauracje, tawerny i sklepiki.

Czytelnik obcuje z ze wszystkimi mieszkańcami miasta, o których już nawet nie wiadomo, skąd pochodzą, z jakiego zakątka Francji czy świata przybyli. Nie wiadomo nawet, czy to ludzie dobrzy czy źli, łajdacy czy gliny, mordercy czy ofiary. Tym bardziej, że sam główny bohater *Total Kheops* jest postacią niejednoznaczną. Wykonuje zawód policjanta, prowadzi dochodzenie na temat zbrodni, których przyczyn zrazu nie pojmuje, ale przez cały czas trudno mu zapomnieć, że kiedyś sam był prawdziwym przestępcą; a zwłaszcza, że uwolnienie się od przeszłości zawdzięcza jedynie tragicznej śmierci swoich dawnych współników. Co więcej, już samo nazwisko bohatera — Fabio Montale — sprawia, że trudno mu ukryć swoje pochodzenie.

Montale jest również smakoszem, amatorem jazzu, a ponadto prawdziwym miłośnikiem literatury. Szczególnym uwielbieniem darzy marsylskiego poetę Louis Brauquier. Zna na pamięć jego wiersze, a tomikami obdarowuje znajomych.

Najlepiej charakteryzuje go jednak skłonność do słodko-gorzkiej melancholii. Odnosimy wrażenie, że bohater poddaje się biegowi wydarzeń, a nawet, że praca policjanta nuży go i doprowadza do rozpacz. Mimo to, nieustannie zadaje sobie rozliczne pytania, niejasno przeczuwając, że odpowiedzi na nie mógłby znaleźć we własnej przeszłości. Zastanawia się, kiedy będzie miał odwagę stawić jej czoła, nie narażając się na cierpienie. „Prawdy — stwierdza — nie poznamy nigdy. Możemy tylko snuć hipotezy. Prawda jest przerażająca”.

Total Kheops, napisane w stylu jednocześnie synkopowanym i lirycznym, trochę jak długa improwizacja free-jazzowa, jest bez wątpienia jedną z najwybitniejszych marsylskich powieści kryminalnych lat dziewięćdziesiątych. Kto wie, czy przyszedł Leo Malet literatury fenickiego miasta nie nazywa się Jean-Claude Izzo?

Tłumaczył J.D.

JEAN-CLAUDE IZZO *Total Kheops*, Éditions Gallimard, Serie Noire
Copyright © MAGAZINE LITTERAIRE, 1995.



Fotografie Grażyna Borowik

Patrick Kéchichian Retoryka spekulatywna Pascala Quignarda

Literatura jako „grabież”, czysta przemoc, Sąd Boży, podanie próbie ognia i wody. Podejmując na nowo wątek swoich *Petits traités*¹, snując dalej rozważania na temat obrazu i języka w dwu ostatnio wydanych książkach — *Le sexe et l'effroi*² i *Le Nom sur le bout de la langue*³ — poprzez *Retorykę spekulatywną* Pascal Quignard naprawdę wypowiada wojnę. Wroga wskazuje od pierwszej chwili: to filozofia, a dokładniej rzecz ujmując, wszystko co z grubsza przypomina poszukiwanie sensu, ów „nieładzki sen w środku nocy”. Żeby powstrzymać ten „językowy kołowrotek bez przerwy gładzący nam w głowie”, istnieje tylko jeden sposób, powtarza aż do znudzenia, a mianowicie odrzucenie wszelkich zasad rozsądku, zgoda na zaskoczenie tym wszystkim, co język kryje w sobie nieoczekiwanego, wola nie ujmowania tego wszystkiego w karby. Żeby się dobrze bronić, trzeba umieć atakować. I tak w oparciu o tę elementarną regułę każdej strategii, Quignard wyrusza na wojnę. Jego bronią będzie erudycja, nawet nadmierna, bez wątpienia po to, żeby zrobić na przeciwniku wrażenie, żeby ten oniemiał. Obrona będzie przede wszystkim polegała na ilustracji. Przybierze rozmaite formy — od analizy tekstów, ogólnych lub osobistych rozważań, po przypowieści i aforyzmy..., a wszystko to w dobrze przemyślanym, czarującym rozwichrzeniu.

Marek Korneliusz Pronto, współczesny Tacytowi, Juwenalisowi i Swetoniuszowi, był preceptorem Marka Aureliusza. Pozostało po nim zaledwie kilka listów i urywków. Mało poznany retor wydobyty z mroku przez Quignarda pisze do swego ucznia: „Władza leży w języku. Twoja władza leży w języku. Imperatorze Ziemi, musisz być imperatorem języka, który jest władcą Ziemi...” Pisz także: „Udaj się do źródła filozofii, a nie do filozofii. Nigdy nie zagub w filozofii rytmu, głosu, który tam przemawia...” Według Quignarda to w połowie II wieku miał miejsce początek tego, co on nazywa „erudycyjną tradycją antyfilozoficzną”.

Z tego zarodka miałyby zakiełkować — w każdym razie powinna — i rozkwitnąć literatura wolna od jakichkolwiek odniesień, a przede wszystkim od odniesienia do filozofii; łacińskich mówców i pisarzy przystoiłoby to w godność i wielkość, których zawsze usiłowano im odmawiać na korzyść wyłącznie myślicieli greckich... Oczywiście to tylko ewolucja i punkt dojścia uzasadniają tę jakże stronną wersję — ma ona wartość jedynie jako ich funkcja. Quignard posiada umiejętność rozszerzania najdrobniejszych epizodów, nadając im rangę źródła i samego początku. Jednakże można z równie mocnym przekonaniem wysnuć inne wątki, na przykład wątek tradycji, w łonie której starcie między filozofami a erudytami nabrałoby innego znaczenia, albo w ogóle pozbawione byłoby sensu.

Poczyniwszy te zastrzeżenia, wracamy do tego, co naprawdę jest ważne w *Retoryce spekulatywnej*. Wojna, o której była mowa, ma u Quignarda charakter subiektywny i miłosny; to osobista namietność. Erudycja to technika, środek, który ma prowadzić do triumfu nie tyle ogólnego punktu widzenia, co aktualnego charakteru tej pasji literackiej. Powołując się na

łacińskich mówców, a przy tym na Longina, greckiego autora *Traktatu o wzniosłości*, na Nicolasa de Cuse, florenckiego Pogge, Goethego, a nawet — przy swoim, dobrze nam znanym, zamiłowaniu do anachronizmów — na Serge'a Moscovici, Quignard uruchamia subtelny maszynę w celu zniszczenia abstrakcyjnego przeciwnika, któremu przydaje oblicze filozofa, myśliciela czy też teologa. Bóg nie jest źródłem języka, tylko jego skutkiem. Rozum jest bezrozumny. Co sięyczy „przyczynowości”, to „mit i czary współistnieją w języku”. Jedynie obraz wyłaniający się z ciemności, widoczny po raz pierwszy, nieprzewidywalny, gwałtowny, „nie podlegający dedukcji”, „obsceniczny”, wolny od jakiegokolwiek intencji, zdolny jest się przeciwstawić „uświęconemu językowi”, „post-mityczności”, albo „wcześniej przykrojonemu Słowu”. To jest cena „próby ognia i wody”: „Każde dzieło, które nie wyzywa swego marzenia w sposobie wyrażania tego marzenia, jest dziełem nijakim”.

Pascal Quignard wypowiada jedno po drugim mocne, stanowcze, zdecydowane stwierdzenia. Problem zresztą nie tyle polega na dyskusji nad tymi twierdzeniami, ile na wysłuchaniu w nich pasji, która w ten sposób chce się wyrażać i rozwijać. „Literatura myśli dosłownie i naprawdę, myśli bardziej niż sama myśl, od momentu, gdy język jej jest obnażony, i gdy tylko ta nagość rzeczywiście jest widoczna, to znaczy jeśli się ją odnajduje w żywiole sprawczym, który ją poprzedza”.

Obfitość metafor erotycznych to znak. Quignard, jednocześnie operując swobodnie uczoną glosą, „porządkuje dokumenty prześladowanej tradycji”; zarazem posuwając się daleko w wykwinności, jest nadal zafascynowany nieokrzesaniem, „furią”, „obscenicznością”, „niezrozumiałym wdzieraniem się dosadności w wyrafinowanie”. „Styl powinien wprawiać czytelnika w osłupienie na podobieństwo myszy polnej, zafascynowanej przez żmiję z sykiem unoszącą ku niej głowę”. Nie należy się zatem dziwić, że z Georges'em Bataille wskazuje po imieniu jednego ze swych głównych „mistrzów”, nawet jeśli „śmiertelny zawrót głowy” tego ostatniego wyrażony został w twórczości literackiej o innym brzmieniu niż w powieściopisarza Pascala Quignarda. Wśród współczesnych jego mistrzami są także Louis-René des Forêts, Pierre Klossowski i Emile Benveniste. To konfiguracja, w świetle której można znaleźć uzasadnienie dla poniższego stwierdzenia: „Atmosfera epoki należy przeciwstawić huragan form, które nie sobie nie robią z czasu i przetaczają się przez ludzką historię”. Pod pancerzem łacińskich cytatów, porwany namietną furią, Pascal Quignard usiłuje obrać sobie ten huragan na mieszkanie.

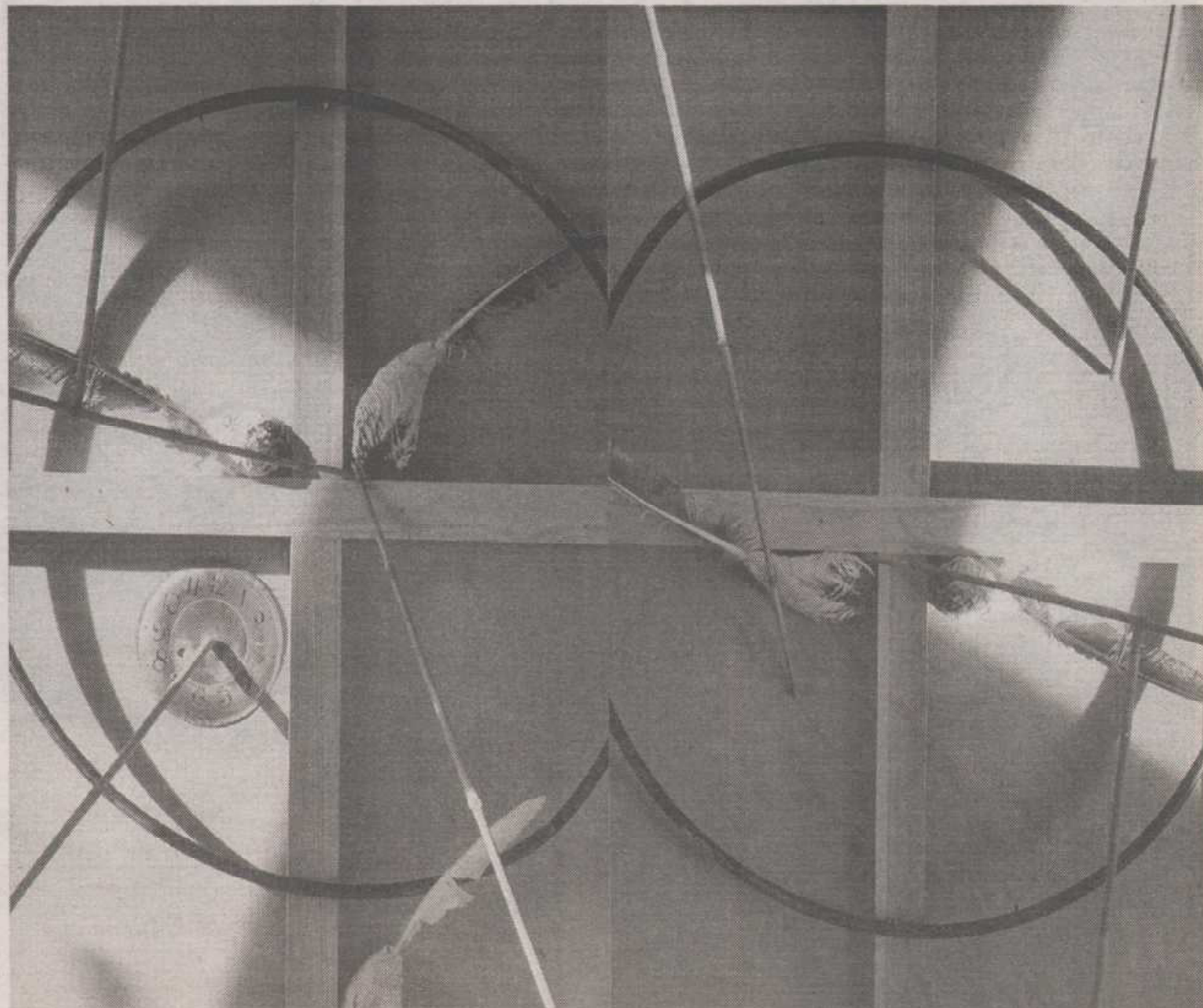
Tłumaczyła Uta Hrehorowicz

PASCAL QUIGNARD *Rhétorique spéculative* Retoryka spekulatywna, Éditions Calmann-Lévy
Copyright © LE MONDE, 1995.

¹ Małe traktaty Maeght Éditeur, 8 tomów, 1990.

² Pleć i przerażenie, Gallimard 1994

³ Słowo na końcu języka, POL 1993



Dominique
BoneMiędzy
dwoma światami

Urodził się w Rosji, a pisze po francusku we Francji — to Andrei Makine, którego powieść pt. *Francuski testament* wydana przez Mercure de France, rozciąga tej jesieni szczególny blask, i zawdzięcza swoją oryginalność tej podwójnej przynależności, będącej dla niego jednocześnie rozdarcie i bogactwem, i wewnętrznej wędrówce, rozpoczętej już w dzieciństwie i ciągle na nowo drażnionej i pogłębianej, która wiodła go z Rosji do Francji i z Francji do Rosji, by w gmatwaniu blasku i cienia próbować określić swą tożsamość. To jest właśnie jądro książki, owo między-dwoma-swiatami, w którym pulsuje krew żywiąc wyobraźnię, narzucając własne życie i jego rany — a z tego rodzi się własny, autentyczny i zadziwiający styl.

Andrei Makine opowiada historię chłopca, który osiąga wiek męski w chwili zburzenia berlińskiego muru, historię Rosjanina, który nie powinien być pozostać w nieświadomości istnienia czegośkolwiek poza światem — mu przeznaczonym, po tamtej stronie żelaznej kurtyny, światem nieubłagany i zamknięty w sobie, z jego bezkresnymi pustkowiami i równinami, z jego miastami. Z najwyższej woli jednego tylko człowieka zamknięto tam wszelkie horyzonty. Lecz ten wrażliwy i ciekawy młodzieniec, instynktownie otwarty na każdą przygodę i na wszystkie wpływy, ma babcię. I babcia ta wnosi w jego wrogi i przytłaczający świat marzenie wraz ze wszystkimi niepewnościami, jakie ono niesie. Jej krucha obecność, tak intensywnie przez niego odczuwana, sprawia, że żelazna kurtyna zaczyna rdzewieć i pojawia się w niej maleńki otwór — przykładając doń oko i ucho, całe swoje jestestwo spragnione nowości, może dojrzeć inny świat, pełen wdzięku i swobody, nie przytłaczający, rozświetlony, i który pomoże mu żyć: to Francja.

Babcia Charlotte jest Francuzką, która za młodu znalazła się w Rosji. Wiele przeżyła, wiele przecierpiała, ale zachowała świeżość. Patrząc na jej ruchy i uśmiech, dyskretną elegancję i lekkość, z jaką przeżywa wydarzenia najtragiczniejsze lub najbardziej codzienne, zapomina się o jej siwiejących włosach. Jest cudownie łagodna, cudownie inteligentna i pełna gracji. Wnuk pozostaje pod urokiem tej towarzyski zabawy, która nie nadużywa różnicy wieku, aby go zdominować. Między starszą panią i dzieckiem powstaje rodzaj współnictwa, którego nic nie zdoła popsuć, ani upływający czas, ani rozłąka, ani przewrotność dorosłych. *Francuski testament* jest powieścią o miłości.

Poprzez Charlotte, która zasługuje na miejsce w annałach literackich jako typ wzorcowy babci wiecznie młodej, wiecznie zapewniającej pogodę ducha, rozumiejącej i wybaczącej, nie osądzącej, lecz gotowej na każde wezwanie o pomoc, poprzez tę babcię narrator nauczył się kochać. Francja, będąca zrazu marzeniem i legendą, powoli ukazała swe kontury jak w blasku święta, poprzez wspomnienia a także poezje, które mu babcia czytywała, gdy tylko był już dość duży, żeby móc słuchać. W starej walizce przywiozła z Francji skarby — stare żurnale, kamyczki, kolekcję niespotykanych, dziwnych przedmiotów. Znacznie

później narrator złoży razem fragmenty układanki i odnajdzie swoją drogę w labiryncie.

Będąc powieścią o miłości, *Francuski testament* jawi się także jako powieść o wtajemniczeniu. Poszukiwanie tożsamości jest ostatecznym celem wojny, jaką już od dawna w sercu bohatera toczą ze sobą te dwa światy, pozornie nie do pogodzenia, z których każdy jest w nim zbyt potężny na to, by go odłączyć. I dopiero u kresu długiej drogi zwycięży język nie tyle ojczysty, co babciny, język miłości.

Oto jesteśmy w Rosji, wiatr gwiżdże w stepach, w Saranie, gdzieś na pograniczu Azji, której groźną bliskość wyczuwamy, na kamiennym balkonie starego domu. Szczupłutka kobieta w szarej sukni głaszcze po głowie młodego człowieka i opowiada mu staroświecką francuszczyzną o kraju, który on kocha i sądzi, że zna, a którego barwy wkrótce zasnują, jak miraż, wypalony widnokrąg, gdzie słychać świst lokomotywy zdążającej do nikąd. Starsza pani wstydliwie odsłania swoją przeszłość i teraźniejszość wzbogaca się o całe to dziedzictwo, jakże solidne i ulotne, utkane ze słów, kilku wierszy i obrazów, których blask przetrwał lata. Nie ma w starszej pani ani gorczy, ani tęsknoty, może trochę melancholii równie zwiewnej, jak ona. Przeszłość tak mocno splata się z teraźniejszością, że wydaje się, iż razem wyśpiewują tę samą głęboko przeżywaną piosenkę i tajemnicę życia. Z tego poczucia współnictwa i ze snutych wspólnie marzeń narodzi się mężczyzna i mężczyzna ten zostanie pisarzem.

Rzeczywistość i marzenie, złudzenie i prawda nie mają już granic, a samo sedno jawi się wkrótce młodzieńcowi jako próba pogodzenia oczarowania i niepokoju, buntu i rezygnacji. Pisanie będzie jednocześnie jego szansą i walką, sposobem na uchwycenie sensu i na samookreślenie poprzez złożoność jego losu. W opowieściach babci, w której przeszłość niosła jednak upojenie i przesłanie, tkwiła mądrość a także miłość — i pojął to w pewnej chwili. Dumne i narcystyczne dziecko nauczyło się wielkoduszności, nauczyło się miłości z ust starszej pani, tak pięknej i dla niego żyjącej wiecznie. Ale Charlotte zostawiła mu w spuściźnie jeszcze jeden skarb, język w którym pisze, samo narzędzie jego sztuki. *Francuski testament* to bardzo piękna powieść. Piękna przez sposób pisania, przez głos jakim przemawia, poważny i łagodny, opanowany i wzruszony, który rozpaczliwie próbuje wypowiedzieć rzeczy niezrozumiałe, ukryty sens, będący wszakże istotą spraw i wydarzeń. „*Francuszczyzna Charlotte zachowała niespotykaną siłę, czystą i intensywną, pisze Andrei Makine, miała tę bursztynową przejrzystość, jakiej nabiera stare wino. Język jej przetrwał syberyjskie zamiecie śnieżne, palące piaski pustyni w głębi Azji środkowej, i ciągle jeszcze go słychać nad brzegiem rzeki...*”

Tłumaczyła Uta Hrehorowicz

ANDREI MAKINE *Le testament français* Francuski testament, Éditions du Mercure de France
Za uprzejmą zgodą gazety LE FIGARO,
Copyright © LE FIGARO 96310723.

Pierre Wielka
Maury historia miłości

Marzenie meksykańskie przeminęło, nie powróci, co sam Le Clézio wyjaśnił nam w innej ze swoich książek. Nie stoi to jednak na przeszkodzie fascynacji, o czym tenże autor nie omieszkaliśmy powiadomić. A teraz znów opowiada nam meksykańską historię. Jest to jego pierwsza biografia i to podwójna: Diego Rivera i Frida Kahlo stanowią parę twórców, których losy upodobiły się do losów ich kraju: „Miłosny związek Diego i Fridy podobny jest do samego Meksyku, do jego ziemi, do rytmu pór roku, do kontrastu klimatów i kultur”.

Kontrast. Tak właśnie Le Clézio przedstawia nam te dwie postaci. Nie jest on z pewnością pierwszym, który ocenił to, co je różni. „To będzie ślub słonia i gołąbki”, zawyrokował ojciec Fridy. Czyż można ująć to inaczej? Z jednej strony, sławny już malarz, postawny, ciężki, masywny, a przy tym kobieciarz — kiedy Frida go spotkała, kilka kobiet już porzucił. Z drugiej, młoda kobieta, więcej niż delikatna, już zmiażdżona przez straszliwy wypadek, który ją niemal zniszczył, tak że zastanawiano się jak ona może sobie radzić, nie tylko pod względem fizycznym, ale i psychicznym. To co ich jednak zbliża, to fakt, że oboje są istotami wyjątkowymi. A życie sprawiło, że ich drogi się skrzyżowały. Jak? Było wiele wersji ich spotkania i narodzin ich miłości. Le Clézio, który przeczytał wszystko na ten temat, wyraźnie rozróżnia między rzeczywistością, a tym w co każde z nich chciało wierzyć czy też podawać innym do wierzenia. Dowiadujemy się z książki zarówno o Diego jak i Fridzie, o ich wewnętrznym świecie i ich postrzeganiu rzeczywistości, jak i o samych faktach.

Oto jak Le Clézio, zafascynowany swoimi bohaterami, a szczególnie tym co łączy ich, od czasów dziecięcych, z kulturą indiańską, znajduje sposób, by ich nam przybliżyć, nie tylko zapoznając nas z wydarzeniami, ale zwłaszcza przedstawiając nam ich odczytanie, które stawia je w pewnej perspektywie i nadaje im sens.

O dzieciństwie Diego Riverę czytamy, że było to: „[dzieciństwo] pół-boga (lub olbrzyma): dorastał w lesie, został wtajemniczony w czarnoksiężskie praktyki przodków i zielarstwo. Żyje swobodnie, mając za towarzyszkę i żywicielkę kozę, której wymię ssie, w kontakcie ze zwierzętami leśnymi, które stają się jego przyjaciółmi”. Zastanawiamy się czy nie odkrywamy właśnie wymarzonego dzieciństwa samego Le Clézio.

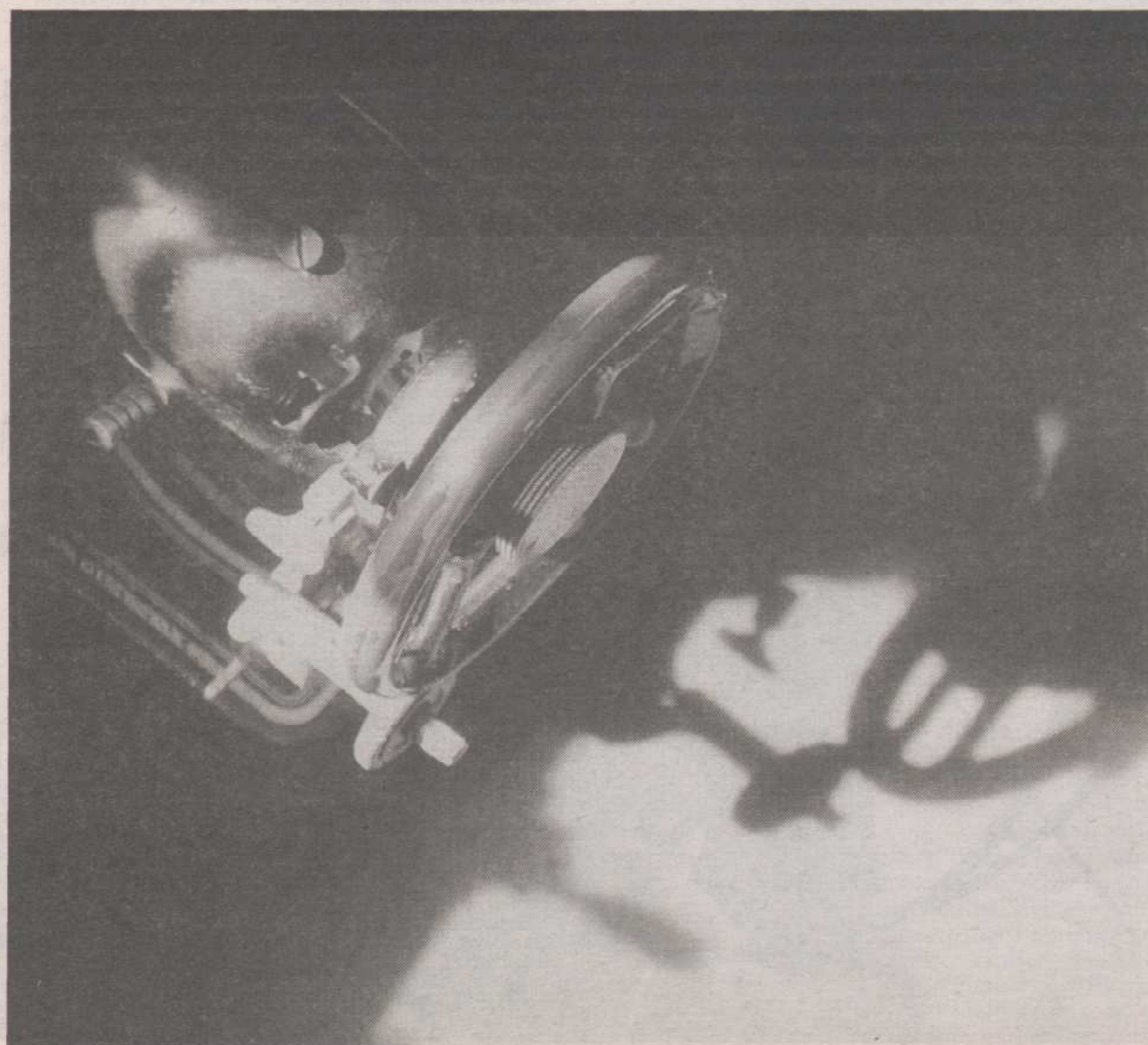
Mimo to, nie jest on jednakowo oczarowany obiema częściami tej pary. Wyczuwamy, że Frida bliższa jest mu jako osoba. Prawda jest, że jest ona bardziej od Diego wierna swojemu ideałowi, mniej skłonna do pójścia na najmniejszy nawet kompromis z siłami pieniądza. On — maluje w Rockefeller Center. Owszem, robi to po to, aby umieścić w swoim fresku Lenina, którego obecność, jak dobrze wiedział, była nie do przyjęcia... Diego, zawsze Diego. Zajmuje dużo miejsca w książce, ale czy mogło być inaczej? Kiedy Frida go spotkała był już liczącym się malarzem, i do tego przeżył ją. W dodatku, musiał to być ten typ człowieka, który wchodząc do pokoju sprawia, że wszyscy wstrzymują oddech, tak bardzo przytłaczająca jest jego obecność. Pożerany przez swoją sztukę, musiał on rozwinąć, w ramach swego rodzaju kompensacji, upodobanie do pożerania innych, a w szczególności kobiet. Jego życie zmysłowe jest nieokiełznane i nie mieści się w konwenansach. Nawet jeśli po fakcie, co łatwo możemy sobie wyobrazić, musiał być nieco zażenowany na wspomnienie niektórych swoich wybryków. I tak, w swoich wspomnieniach, przedstawia Cristinę, jedną ze swoich kochanek, jako najlepszą przyjaciółkę Fridy. To jeszcze nie byłoby takie złe. Ale rzeczywistość jest dużo gorsza: Cristina była siostrą Fridy. „Jest w nim — pisze Le Clézio — jakaś, niemal monstrualna obojętność, która nie pozwala mu zrozumieć cierpienia tych, którzy go otaczają”.

A jednak, poprzez te wszystkie konflikty, zerwania i pojednania, to co przedstawia Le Clézio — to wielka historia miłości. Czujemy jak te dwie istoty, zaraz po tym jak się spotkały, stają się dla siebie niezbędne. Mimo wszystko. A chociaż Frida wydaje się bardziej krucha z nich dwojga, to może ona właśnie pozwala Diego pozostać sobą. Łatwo można sobie wyobrazić, że bez Fridy mógłby się rozpaść na kawałki i ulec wszystkim swoim upodobaniom.

Czytelnicy Le Clézio, którym mogło się wydawać, że usłyszą głos inny niż ten, który znają, na przykład, z *Pustyni*, mogą bez strachu otworzyć to dzieło. *Diego i Frida*, mimo nowatorstwa formy na tle twórczości Le Clézio, pozostaje w zgodzie z duchem jego wcześniejszych książek.

Tłumaczył Michał Smoczyński

J. M. G. LE CLÉZIO *Diego et Frida*, Éditions Stock.
Copyright © LE MAGAZINE LITTÉRAIRE, grudzień 1993.



Fotografia Elbieta Lempp

Rysunek Jan M. Szczurek

Jean-Noël Swing Pancrazi Gailly'ego

Powieści Christiana Gailly, takie jak *K 622*, w której wspólne słuchanie koncertu Mozarta doprowadzało obie postaci do miłosnej harmonii, zawsze oparte są na jakimś rytmie. W *Be-Bop* ciało, umysł i serce Basila Loretu przez cały czas przenika swing. Wczesnym rankiem grzywa na saksofonie w swoim pokoju, a później wskakuje w „adidas z poduszką powietrzną”, „rapowej wersji wietrznych podeszew”, i biegnie do Birda, kawiarni swojego przyjaciela Fernanda, który cały czas puszcza płyty Coltrane'a. Wystarczy jedno wyrażenie: *właśnie, właśnie*, by Loretu podjął temat. Nigdy się nie zatrzymuje. Fraza Christiana Gailly'ego również: składniowe synkopy, bezustanne zmiany tempa, interjunki wyrzucone w przestrzeń niczym zagubione pojedyncze nuty, zawieszane znaki zapytania, apostrofy raz przyjazne, a raz prześmiewcze, które autor kieruje do swego bohatera, nagle powroty do monologu wewnętrznego, liczne i pospieszne hipotezy, którymi Loretu zapowiada, jaką pójdzie drogą, albo żałuje, że już się na niej znalazł. Rzadko spotyka się zdania tak lekkie, szybkie, elektryczne, obracające się w wirze zawsze rozbudzonej myśli. Aż iskry.

Ale w głowie Loretu są także fałszywe akordy, lekkie zgrzyty. Z muzyki się nie wyżyje, *raczej zdechnie*. I oto nasz bohater biegnie, niemal płacząc, w poszukiwaniu pracy, by znaleźć się w oczyszczalni, gdzie prowokując wyglądem i brutalną szczerością przekonyuje dyrektora, by go przyjął do pracy. Niezbyt godnej... „Cały czas słysząc nutę niższą, bolesną, zranioną, bliską, która nadaje powieści powagi. Loretu cierpi, że nigdy nic nie wymyślił, nie skomponował, że zadowalał się kopiowaniem, naśladowaniem, a nawet ściąganiem z Charlie Parkera, którego uwielbiał. I oto pewnego wieczora w końcu ryzykuje, że będzie sobą, chce *słyszec, sam siebie słyszec*”.

Wespaniałej scenie, najpierw przerażony zwycięstwem, potem gwałtownie upojony wolnością, w egzaltacji, wreszcie zdobywa się na improwizację. Z wycieńczoną twarzą, wymęczoną niespodziewanie odkrytą muzyką, wydobywa z saksofonu zwierzęce dźwięki, „odpowiada na swe własne krzyki jeszcze bardziej przejmującymi krzykami”. Otworzy oczy jedynie po to, by zajrzeć głęboko w oczy kobiecie. Początek miłosnej historii? Być może. Chodzi bowiem o to, aby odnaleźć z nieznaną odpowiedni rytm, właściwą miarę ciszy i słów, powściągliwego uwielbienia i odkrywanej śmiałości. Zabawną delikatnością wyróżniają się strony powieści, na których Christian Gailly kreśli niepewny taniec Loretu, próbującego, na pokładzie statku przemierzającego Jezioro Genewskie, odnaleźć właściwą odległość, która mu pozwoli, nie wprawiając jej w zakłopotanie, widzieć i kochać Cécile. Gdyż „dobrze być daleko i jednocześnie nie za daleko”.

Lecz Christian Gailly za bardzo lubi zmiany kursu i wariacje powieściowe, by poprzestać na jednym jedynym wątku melancholicznym. W samym środku książki wprowadza nas w inną historię, która, na pierwszy rzut oka, nie ma żadnego związku z pierwszą. To opowieść o Paulu i Jeanne, którzy przybyli do willi wynajętej na lato, na brzegu Jeziora Genewskiego. Pisarz ucieka się do rytmu nie tak szorstkiego, spokojniejszego i bardziej potoczystego, by odmalować letnią beczynność Paula, pięćdziesięciolatka zamkniętego w małżeńskim układzie, który z poczucia wstępu do pośpiechu popada w mieszany stan samozadowolenia, nieokreślonej przyjemności płynącej z melancholii, rozdrażnienia zmysłów... Nie wie, w jaki sposób (tu również jest to kwestia zestrojenia), wyrazić swe pragnienie żonnie, która na nowo wydała mu się olśniewająca w krótkiej sukience w kwiaty. Dopiero przybycie Loretu (następny chwyt powieściowy, kolejny sposób wyjścia, by powiązać wątki, które zrazu wydawały się całkowicie sobie obce) ratuje Paula przed poczuciem własnego upadku wynikającego z lenistwa. Wystarczy, że obydwaj zaczną rozmowę pełną entuzjazmu na temat jazzu, wspólnie będą się zachwycać Gerry Muliganem, Chetem Barkerem i niepowtarzalnymi, pijackimi tematami Monka, aby odemknęła się dla Paula zapadka, aby odrodziło się w nim, grającym kiedyś półprofesjonalnie na saksofonie tenorowym w kwartecie, upodobanie do jazzu, o którym myślał, że wygasło.

To właśnie to wypływanie, odrodzenie artystycznej namiętności jest cudownie opisane w trzeciej części powieści, w której gama wspomnień i emocji muzycznych powoli bierze górę nad sentymentalną czy egzystencjalną harmoniką. Kiedy słucha kwartetu smyczkowego grającego na małym placu Yvoire, Paul jest zaskoczony ukrytym pięknem, które sprawia mu niemal ból. Fizyczną chęć grania od nowa, kiedy Paul słucha w krypcie klasztornej koncertu, w którym bierze udział Loretu, Gailly daje nam odczuć bardzo konkretnie dzięki zmysłowej drobiazgowości, z jaką opisuje saksofon, którego wizja opętała bohatera. Pisarz przyspieszonym skandowaniem gestów wyraża po kolei strach, przewyższoną ociężałość, bolesne upojenie i niemal dziką rozkosz Paula, kiedy na zaproszenie Loretu sam wchodzi na scenę i odnajduje, grając prościutkiego bluesa, frazę podobną do Coltrane'a.

Wszystko kończy się w swingującym gwarze przeładowanym be-bopem. A Christianowi Gailly udaje się, dzięki szybkiej, zręcznej sztuce powieściopisarza „free”, przekazać nam swą euforię, muzykę i postaci bohaterów. To tak rzadkie, tak uciśne. Ta książka napisana jakby w tańcu, zdaje się do tańca zapraszać.

Tłumaczyli Janina i Krzysztof Błoński

CHRISTIANA GAILLY *BE-BOP*, Éditions de Minuit
Copyright © LE MONDE, 1995.

La reproduction interdite René Magritte'a (1937-1939) jest niedozwoloną reprodukcją, która sama się powiela poza płótnem, wymykając się w ten sposób malarzowi. Postać na pierwszym planie, której jedynie plecy są widoczne, patrzy na dużych rozmiarów lustro w zdobnej ramie. Ale lustro odbija tylko czarne, wycięte plecy postaci, która w innym lustrze, także odbitym, poszukuje bez powodzenia swojej twarzy. Jak Alicja zagubiona w przejściach bez końca, postać odchodzi i porzuca życie, porzucając jego logikę. Widzimy jak zanurza się w zatrzymanej na chwilę tajemnicy istoty ludzkiej, chwilę wreszcie schwytaną pędzlem Magritte'a, tę chwilę właśnie, gdy zatrzymana umyka jakimkolwiek zrozumieniu. To lustro, które nie chce odbić oczekiwanego obrazu, jest lustrem każdej autobiografii, choćby tej, jaką Alain Robbe-Grillet próbuje ustalić w *Le miroir qui revient* (Powracające lustro). Książka nie unika tej problematyki. Zresztą nie takie są intencje autora.

Chodzi mu o to, by zdecydowanie pisać o samym sobie, w wieku w którym egzystencja nabiera ciężaru Historii, naszej historii. Fascynujący to ciężar, albowiem obiektywne rozpoznanie jego składników, analiza jądra substancji będzie nas tłumaczyć, a nawet usprawiedliwiać. Tak więc Alain Robbe-Grillet wyjmując album ze zdjęciami i próbuje odnaleźć powody swych człowieczych wyborów. Wybiera starannie migawki, których kolejność jest bardziej symbolem czasu, który łapie nas zbyt szybko, zyskując nad nami przewagę. Bardziej niż ukazywanie w pełnym świetle tych osób, którymi staliśmy się. Podobnie jest z Robbe-Grilletem, który ucieka i wymyka się sam sobie...

Ucieka od tego życia na bretońskie wrzosowiska, gdzie niewysokie rośliny chylą się pod naporem morza, które daje i odbiera, czule, gwałtownie, delikatnie, z miłością, kradnie i ofiarowuje. Ruch czasu bez końca przenosi hrabiego de Corinthe z wieku do wieku, z marzenia do rzeczywistości, o ile i ona nie jest marzeniem, snem, który pojawił się w lustrze oprawnym, jak treść każdego ludzkiego życia, w drogocenną ramę i kołysanym w nieskończoność przez fale. Lustro-historia tego, który w nim poszukuje siebie, lustro, w którym Corinthe widzi tylko obraz — a może zgoła wyobrażenie? — młodej dziewczyny uśmiechającej się do odległej przeszłości ozdobionej acajandami Buenos Aires. Przeszłości niespodziewanej, gęstej od spełnionego lub niespełnionego szczęścia, przeszłości, którą szkic Robbe-Grillet odnajduje na kartach książek naznaczonych wilgotnym kurzem granicznej drogi, gdzieś między legalnością a kontrabandą. Ich milczenie, wahania i sprzeczności także przynależą do tego, co jawi nam się jako najsolidniejsze — może nawet jedynie stałe w życiu autora. Wybuchowy charakter rodziny, bardzo określony ojciec i matka z innego świata: kobiecość bujna, opiekuńcza, chroniąca wszystkie istoty wokół, osadzająca niezwrócenie uwagi ze świata zewnętrznego. W środku udręczonego kłacza stara się odbudowywać i już przez samo to jest optymistką, jest przeciw wszystkiemu i wszystkim. O matce autor mówi, że jest mu tak bliska i tak daleka jednocześnie. Oczywiście przeczytała wszystkie książki syna, nie kochając ich naprawdę. Ależ czy naprawdę kochamy do końca te istoty, którymi stają się nasze dzieci? Ich wolność sprawia, że oczy i usta, które kiedyś całowały istotę zależną, pozostają osamotnione. Tak jak Corinthe, rodzice widzą w lustrze tylko swoją fał

Hélène Suzanne Powracające lustro Alain Robbe-Grilleta

miłości, która stworzyła obraz kogoś obcego, podczas gdy spodziewali się solidnego, swojskiego, rzetelnego portretu.

My także, szukając w lustrze odpowiedzi, nigdy nie jesteśmy tymi, za których się uważamy, ani tymi, którymi chcielibyśmy się stać. Każde odbicie przynosi nam rozczarowanie. Robbe-Grillet zdaje się nam mówić, że znajomość nas samych całkowicie nam umyka. Jako istoty niedokończone poruszamy się zawsze w niedokończonej rzeczywistości nieskończonej ilości kombinacji ściśle połączonych „zawsze tych samych ośmiu aminokwasów i czterech nukleotydów”. Nasze braki łączą się z brakami otoczenia. Według autora stąd bierze się złuda i smutek Barthesa, iluzja Sartre'a i zdziwienie Camusa... Dziwaczność tego, co bliskie... Niezwykła to droga, na której zarazem jesteśmy tymi innymi (rodzicami, społeczeństwem) i sobą, odizolowanym zewnątrz. Robbe-Grillet doskonale to ukazuje podkreślając, że stale ma wrażenie, iż „pozostaje poza, jest tutaj przypadkiem, na skutek jakiegoś nieporozumienia, prędzej kojarzącego się z uśmiechem niż z dramatem”. Być tu tylko przełotem, w poszukiwaniu wydarzenia usprawiedliwiającego ten właśnie przełot, trochę tak, jak intelektualna „włóczęga” Barthesa, w poszukiwaniu prawdy o pisarzu, prawdy, która według Robbe-Grilleta polega „wyłącznie na nagromadzeniu, nadmiarze i przekroczeniu swoich koniecznych kłamstw”.

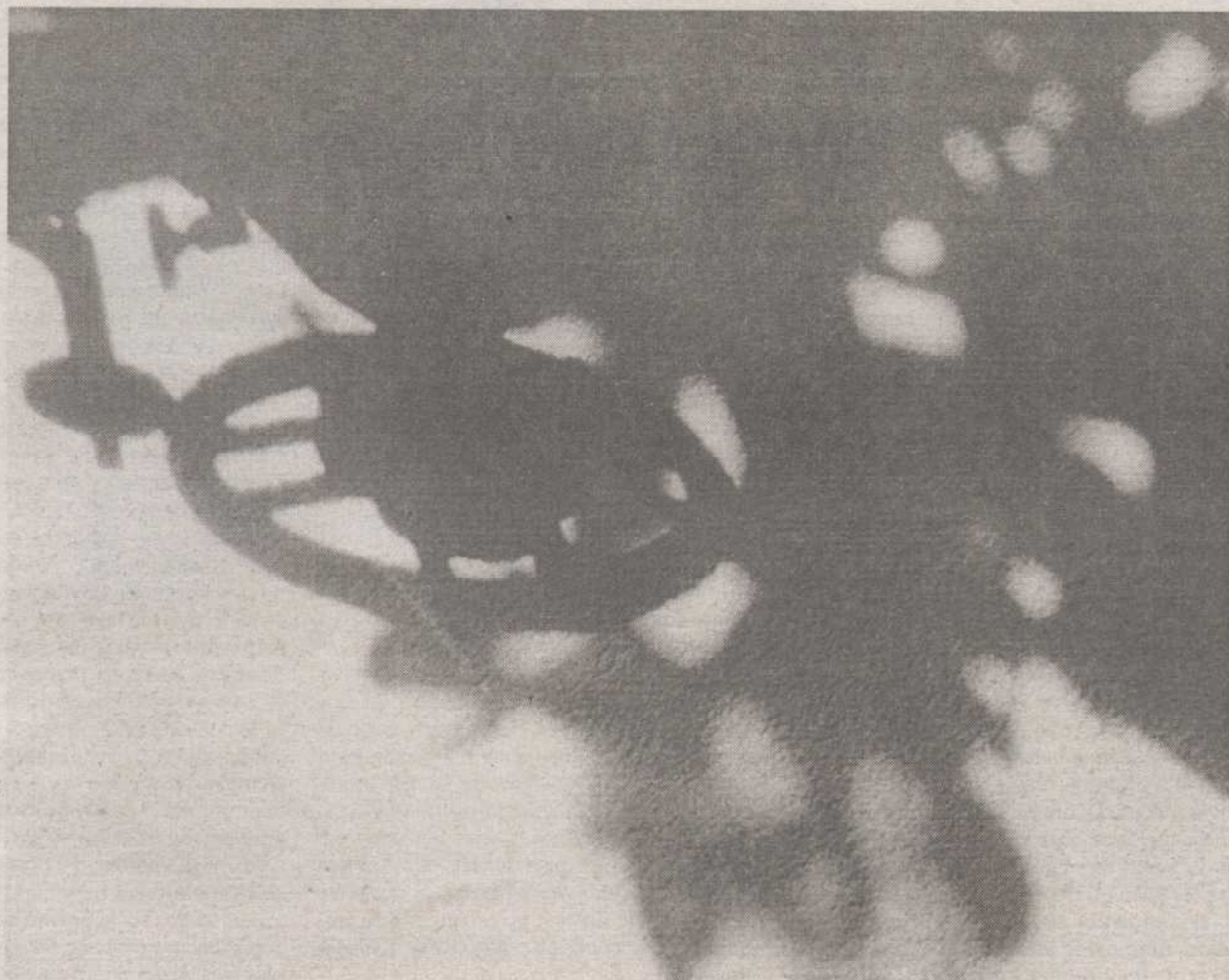
Na tym polega kłamstwo autobiografii, ale także jej piękno, kiedy, tak jak tutaj, próbuje organizować, katalogować, porządkować i rozpatrywać wzdłuż osi czasu historyczne wykresy, poziomy emocji i pionowy ideologii, rzeczy otrzymane i dane w życiu człowieka. Ale ponieważ to życie nie wygląda jak rząd bananowców, umyka nam jeszcze, jakby wszystkie te wydarzenia, które autor daremnie próbuje określić, były wymazywane przez naszą podświadomość w obawie przed świadomością, czym Robbe-Grillet przyznaje rację Freudowi, temu, który potrafił wykazać stałość problemu interpretacji nie-wypowiedzianego, mimo że tak mocno, jawnie i mniej jawnie go krytykował.

Powracające lustro to autobiografia afirmatywna, nierzeczywista. Podobnie jak zwierciadło Magritte'a nie może odesłać, ani jemu, ani nam, dokładnego obrazu autora. Lustro daje obraz ucieczki w inne, zawsze przyszłe, niespodziewane, zaskakujące, niewytłumaczalne, choć pochodzące z innych znanych. Ale czy te „inne” nie uciekały do luster przybijających do brzegów, których nigdy nie ujrzemy? Niepokojąca pewność braku pewności, która sprawia, że Robbe-Grillet mówi: „...jedynie szczegóły, które stanowią o rzeczywistości świata, w którym żyję, nie są w rzeczywistości dziurami w ciągłości przyjętych znaczeń, a wszystkie inne szczegóły są z definicji ideologiczne”.

I rzeczywistość. Bogactwo twórcy zasada się na nieomijalnej obecności dziur, tych pustych cisz, którymi Flaubert otacza Emme Bovary, jak to podkreśla Robbe-Grillet. I to właśnie w tych pustych miejscach my, czytelnicy, poszukujemy zwierciadła prawdy, albowiem, jak konkluduje Robbe-Grillet, „...herbatka nigdy się nie kończy”.

Zwłaszcza gdy przygotowano ją z humorem dodając, tak jak w tej książce, kilka stron poetyckiej nostalgii.

Tłumaczyli Janina i Krzysztof Błoński
ALAIN ROBBE-GRILLET *Le miroir qui revient* Powracające lustro, Éditions de Minuit, 1984



Fotografia Elzbieta Lempp

Wywiad z PHILIPPEM JACCOTTET po ukazaniu się *APRÈS BEAUCOUP D'ANNÉES* Po wielu latach

Grignan, od naszego specjalnego wysłannika

Zawdzięczamy mu tłumaczenia Musila, szczególnie *Człowieka bez właściwości*, Rilkego, Homera, Gongory, Ungarettiego, oraz kilku znacznie trudniejszych autorów. Otóż Philippe Jaccottet przetłumaczył nurt rzeki Suave i wody rzeki Lez, kwitnące sady i pobliski zimowego światła na wsi, w Grignan, gdzie mieszka od czterdziestu lat. Wszystko, co robi jako krytyk i jako poeta, można w pewnej mierze sprowadzić do działalności tłumacza. Urodził się w Meudon, w kantonie Vaud w 1925 roku, studiował literaturę w Lozannie, po czym osiadł w Paryżu pod koniec wojny. Odbiwszy liczne podróże za granicę, zwłaszcza do Włoch, zamieszkał na stałe w Grignan, którego krajobraz stanowi pożywkę zarówno dla jego twórczości, jak i dla kariery malarskiej jego żony. Philippe Jaccottet żywi przekonanie, że świat można rozszyfrować, i że pewna ostrość spojrzenia powinna umożliwić uchwycenie jego nagłych rozbłysków. Być może jeszcze nie prawd, ale pewności, fragmentów owej „szepczącej prawie-wieczności”, które mimo wszystko mają niezwykle ożywczą moc. Nawet jeśli są to nader trudne poszukiwania, to język Philippe'a Jaccottet stanowi przeciwieństwo poezji hermetycznej. Dobiera proste słownictwo i unika patosu. Obrazy następują po sobie w sposób oczywisty, nie troszcząc się bynajmniej o to, żeby błyszczeć bez powodu. Trudność wynika raczej z celów, jakie poeta sobie stawia. „Z trudem nam przychodzi — pisze Jean Starobinski — uniknąć porównania tej drogi twórczej z czymś w rodzaju poszukiwania wtajemniczenia, przy czym nagrodą nie ma być jakiś uroczysty przyznany przedmiot, czy też jakaś objawiona prawda, ale wykwit wewnętrznej mocy, coraz bardziej swobodnej i czystej, której nic nie zapewnia ochrony ani trwałości”. Podanie zaraźliwego przykładu „słowa zdolnego ustalić właściwy związek z tym, co nazywa” zakłada pomyłki, wyrzuty sumienia, czasem niepokój, że podążamy za iluzoryczną zdobyczą. Słowa Philippe'a Jaccottet często ulegają wahaniom, tym bardziej w trakcie rozmowy. Ich adekwatność musi być doszlifowana, aby zbliżyć się jak najbardziej do doskonałej przejrzystości, do absolutnie muzycznej dokładności.

„Cóż pozostaje? Chyba tylko ten sposób zadawania pytań, który zwiemy poezją, i który prawdopodobnie stanowi możliwość wydobywania śpiewu na samym skraju otchłani, oparcia się w jakiejś mierze na przepaści, żeby do niej nie wpaść, lub żeby ją przekroczyć (co oznaczałoby zlikwidowanie przepaści); jest to sposób mówienia o świecie bez tłumaczenia świata, bo to oznaczałoby jego unicestwienie, ale także sposób ukazujący, że odmowa odpowiedzi jest dla niego dowodem, że żyje, gdyż jest niezgłębiony, wspaniały, ale i straszliwy”. I ciągle obawa — *traduttore traditore* — że czasem podglądnięte, przypadkowe wizje zdradzi się źle dobranym lub zbyt zaborczym słowem. Jednak ów sojusz nieprzepartej ambicji ze skromnością, to permanentne wątpliwości stanowią właśnie warunek tego przedsięwzięcia. „Wolałbym wypowiadać się bez obrazów, po prostu/ pchnąć drzwi.../ Zbyt się obawiam/ tego z niepewności, czasem z litości:/ Żyjemy niezbyt długo jak ptaki/ w oczywistości nieba/ i opadamy z powrotem/widzimy w nich już tylko obrazy/ albo sny”.

Niemniej obrazy te nie tylko są piękne, ale doskonale zgodne z początkowym tekstem, który być może zapomnieliśmy, a może niezdolni jesteśmy go zrozumieć; dają one uspokajające poczucie, że istnieje „coś w rodzaju chłodnej tkaniny, która by się rozwijała/ jak najwyżej, jakby to rzecz?/ niewątpliwie! chociaż niewidoczna na błękitnie nieba, równie pewna jak rzeczy na świecie, których się dotyka”, i to coś staje się tak oczywiste, iż chwilami czytający odczuwa jakby przyjemny chłód owiewający mu czoło.



LIBERATION: Od roku pańskiego ślubu, 1953, mieszka Pan w Grignan, z dala od literackiego środowiska. Czy to świadomy wybór?

PHILIPPE JACCOTTET: Po siedmiu latach spędzonych w Paryżu przyszło mi do głowy, żeby żyć spokojnie i skromnie, a także nabrać dystansu do środowiska literatów. Uważałem, że jestem stosunkowo bezbronny. Szwajcaria jest krajem drogim, i tam musiałbym zarabiać nauczaniem, podczas gdy pragnąłem móc się zadowolić skromnymi dochodami krytyka literackiego i tłumacza. Najpierw szukaliśmy gdzieś bliżej morza, wreszcie zdecydowaliśmy się na Grignan.

Światło charakterystyczne dla prowansalskiej rzeki Drôme odgrywa w Pana twórczości tak ważną rolę, że po czterdziestu latach wydaje się z nią być nierozzerwalnie związane.

To szczęśliwe zrzęcenie losu. W innej okolicy nie mógłbym żyć w takiej harmonii ze światem. Tutaj panuje równowaga między uprawną ziemią i dzikim pejzażem, między równiną a górami, między Morzem Śródziemnym a Północą. Jest się jednocześnie w krajobrazie i krajobraz wchodzi w nas bezwiednie, żywi nas i chroni; potem problem polega już tylko na przełożeniu tego na słowa.

W zimowym świetle, Myśli pod chmurami, Idąc przez sad, książki Pana często czerpią inspirację z krajobrazu, nie będąc

jednak opisami, ani nie kultuwując romantycznego stosunku do świata. Czy mógłby Pan określić bliżej ten stosunek do przyrody?

Polega on na zdziwieniu. Od początku pobytu tutaj byłem zdziwiony. Nie będąc wieśniakiem z pochodzenia, uderzony byłem pięknem krajobrazu, pięknem niektórych momentów dnia. Szczególnie interesuje mnie problem sensu, jaki może nieść nasze zdziwienie i jego stała obecność mimo upływu lat.

Ecrits pour papier journal, które właśnie wyszły, są zbiorem artykułów, jakie Pan opublikował w prasie szwajcarskiej w latach 1951-70. Jaki związek istnieje, poza literackimi nowościami, którą miał Pan recenzować, między André Ady a Johnem Cowperem, Cingrią a Robbe-Grilletem, związek motywujący spójność tego wyboru?

Ta książka wyszła w serii dokumentów, żeby uniknąć konfuzji z taką książką, jak *Entretien des muses* [Rozmowa muz], będącej zbiorem głębszych studiów na bliższe nam tematy. W *Ecrits pour papier journal* broniłem *La Jalousie* [Zazdrość] Robbe-Grilleta, Henri Thomasa, który zawsze był jednym z moich ulubionych pisarzy, Michela Leirisa, Marcela Arlanda, Anré Dhôtel... autorów, których dzieło nie jest po prostu grą ze słowami, ale którzy grają o naprawę doniosłą stawkę.

Pana kolejny tomik, *Après beaucoup d'années*, wygląda na bardziej osobisty rozrachunek i wydaje się zapoczątkowywać nową drogę rozwoju.

Jest to zbiór zawierający fragmenty mojej prozy i najnowsze wiersze. W swoich tekstach ciągle oscyluję między cieniem a światłością, ale wydaje mi się, że w tych właśnie uczyniłem jeszcze jeden krok w jakimś kierunku (nie śmiem powiedzieć, że do przodu), a to dotyczy wiecznej kwestii wszystkiego tego, co może nas doprowadzić do rozpacz, mianowicie śmierci bogów. Tak się składa, że ta książka jest refleksem kilku ostatnich przeżyć, które mnie poruszyły albo wzruszyły wystarczająco mocno na to, żeby powstał wiersz. Wśród tych przeżyć, na przekór temu, co musimy znosić na tym świecie, były też takie, które każą mi potwierdzić istnienie jakiegoś świata, które znajdowałoby się raczej przede mną niż za mną. Cieszy mnie, że mogłem to wypowiedzieć, to jakieś uchwycenie tego, co najbardziej młodzieńcze, najświeższe, najbardziej pierwotne, tak jakby (ale czy ma jakikolwiek sens takie ryzyko?) każdy grób nagle stawał się podobny do źródła na łące, oby tylko woda nigdy nie przestała tam polyskiwać. W przeblaskach intuicji ostatnimi laty widzę coś świetlistego, co w prawie absurdalny sposób przeciwstawia się nihilizmowi. W ostatnim tekście wspina się dość wysoko. I je-

śli nawet błędę, to zablakanie to należy tylko do mnie.

Czy ta ucieczka tak wysoko nie wypływa poniekąd z wieku, na podobieństwo malw, które kwitną postępująco, od dołu ku górze łodygi: „Malwa która zrazu wyglądała na przestraszoną/uciekającą coraz wyżej/bo ściga ją jej wiek.”

To może się wydać szalone, ale muszę to powiedzieć, bo chwilami tak czuję. Są takie chwile, w których możliwa jest pewna lekkość w zachwyceniu tym, co jest mi jeszcze dane na świecie.

W Pana twórczości nie ma mowy o ewolucji świata ani o wypadkach Historii, które mogłyby zaprzeczyć takiemu względnemu optymizmowi.

Na przestrzeni wieków dominowała tak zwana poezja liryczna, a Historia, bieg Historii pojawiały się rzadko. We wszystkich epokach cywilizacji, w których przemoc zawsze istniała, istniała równocześnie możliwość zablaknięcia dla słów zrodzonych z chwil zachwycenia, i to zarówno u twórców haiku, które niezmiennie lubię, jak i u poetów Bliskiego Wschodu. W głębi nas istnieje pewien porządek odczuć i radości, będący elementem, który najmniej ulega zmianom. I to tłumaczy, dlaczego można nadal czytać starożytną poezję, a tymczasem powieść zakłada pewną znajomość kontekstu społeczno-historycznego. Jestem przywiązany

kolporter

i ECRITS POUR PAPIER JOURNAL Pisma na papier gazetowy

do tych mgieł, do tych nagłych wizji, które słusznie wymykają się biegowi Historii.

Ciągle wybuchające wojny, mniej lub bardziej gwałtowna erozja wszelkich zasad, która powinna była zmienić Pana myślenie, nie przeszkadzają Panu, jak sam Pan twierdzi, pozostawać wiernym temu, co od najwcześniejszej młodości było dla Pana najistotniejsze. Na czym polegała ta intuicja młodości?

Ta intuicja nie była początkowo związana z życiem na wsi. To książki otworzyły mi oczy na realia świata. Z przeczytanych tekstów wyzierała ta sama myśl, że mianowicie poezja krąży wokół nieuchwytności tajemnicy, która właśnie z powodu swej nieuchwytności stanowi pożywkę i źródło uniesień. A to w ciągłej walce z pytaniem: czy wszystko to nie jest tylko kłamliwą iluzją, czymś w rodzaju cudownego oszustwa, które wiedzie nas coraz dalej? I mając stale na uwadze troskę, by wszystko, co mówię o tych oczarowaniach (dawniej nazwano by to boskością) nie było złudnym wzlotem mającym wymazać z naszej pamięci codzienną rzeczywistość.

Wystrzega się Pan i kpi sobie ze „śluzu elokwencji” twierdząc, że koniecznie trzeba „wypowiadać się jak najbliżej tego, co się przeżyło, odczuło albo zrozumiało”.

Sposób na niepopadanie w „zbytnią poetyczność”, to moja sprawa, którą zresztą nie zawsze udawało mi się rozwiązać na własną korzyść. Należę do pokolenia wychowanego w kuli pięknych wersów, ale byłbym zasmucony, gdyby wzruszenie spowodowane moimi wierszami było natury czysto estetycznej. Moim celem jest otwieranie drzwi lub okna na coś jeszcze, i żeby nasz umysł dzięki temu czuł się odświeżony.

Czy uważa się Pan za poetę mistycznego?

Czasem w pewnym stopniu, szczególnie na niektórych stronach tej książki, bo jest tam coś w rodzaju wznoszenia się ku sprawom nieuchwytnym. W lekturach z czasów młodości (nawet jeśli nigdy specjalnie nie przejmowałem się protestantyzmem) byłem bar-

dziej uwrażliwiony na Claudela lub na coś bogatszego, mniej ascetycznego. Niektóre teksty Jeana la Croix — szczególnie jego parafraza *Pieśni nad pieśniami* — są tym, co język ludzki dokonał najwznioślejszego, albo chociażby *Boska Komedія* (Dante jest jednym z moich ulubionych autorów, chociaż może głupio tak po prostu to mówić). Dotykamy tu czegoś bardzo trudnego. Ostatnio czytam jeden z tekstów Jean-Christopha Bailly'ego, mianowicie *Réflexions sur la mort des dieux* [Rozważania o śmierci bogów]. Wchodzimy jakoby w świat bez bogów. Kiedy dotykam tych jakichś fragmentów światłości, to jakbym odnalazł ślad tej świętości czy też boskości, która była kiedyś na świecie. Powiedzieć, co to oznacza na przyszłość — na to bym się nie odważył, zwłaszcza ot tak w rozmowie.

W *Après beaucoup d'années* określa Pan swój ideał jako sprzedawcy obrazków, który przemycia towar przez górską przełęcz.

Znajduję bardzo stare obrazki, czasem są to obrazy z moich lektur, w każdym razie bynajmniej się nie troszczę o to, żeby być oryginalnym. Hölderlin napisał kiedyś, że nie stara się być nowatorski, lecz wręcz przeciwnie, tak dawny, jak tylko to jest możliwe. To, czego ja poszukuję, to właśnie chwile bardzo młodościowej wrażliwości, zanim jeszcze tyle różnych spraw zakłóciło moją wizję.

Czy mieszkanie stale w tym samym miejscu, zamykanie się w jednym punkcie widzenia albo w ograniczonym postrzeganiu nie stanowią niebezpieczeństwa?

Myślę, że moje intuicyjne odczucia byłyby zawsze takie same, bez względu na miejsce. Po prostu istnieje tylko ryzyko nadmiernego roztrząsania albo zużywania się emocji. Nie zawsze udawało mi się tego uniknąć. Kilkakrotnie dzięki podrójom wystrzyłem sobie wrażliwość. Jednak to, co się dla mnie najbardziej liczy, kiedy piszę, zawsze rodzi się z powolnego nasiąkania w tym samym miejscu. Moje notatki z podróży mają lżejszy i bardziej skróty charakter. Więc nie jestem

naprawdę pisarzem podróżnikiem, jak na przykład Nicolas Bouvier, którego książki nie skończyłem mi się podobają.

Poświęcił Pan książkę Gustavowi Roud. W korespondencji między Roudem a Chappazem problem ten jest oczywisty. Wygląda jakby Roud żył za pośrednictwem wrażeń i przeżyć, które relacjonuje mu Chappaz.

To był dramat Gustava Rouda, ale jego wielkość wynika z jego ograniczeń. To bardzo zastanawiający i bolesny przykład. On żywi się tym, co Chappaz mu opowiada. W końcu każdy stworzył to, co miał stworzyć. Zresztą zdolność Chappaza do podróżowania ma także swoją odwrotną stronę, polega to na pewnym rozproszeniu. Wydaje mi się, że zajmuję pozycję pośrednią. Nie nazwę siebie „pustelnikiem z Grignan”. To należy do stereotypów.

W jakim stopniu uczestniczy Pan obecnie w życiu literackim?

Przysyłają mi dużo poezji. Jest wielu poetów młodego pokolenia, których twórczość jest mi bliska. Nadal posyłam teksty do czasopism. Czytuję stosunkowo mało współczesnych powieści. Lwią część moich lektur stanowią klasycy. Nadchodzi moment, kiedy trzeba umieć dobrze gospodarować swoim czasem. Obecnie ponownie czytam Goethego. W pewien sposób człowieka uspokaja fakt, że sam pisze i odczytuje, iż młodzi poeci XIX wieku są wyłącznie wirtuozami. Zarzut czystego formalizmu nie powstał dopiero teraz.

Pańskie poezje sprawiają wrażenie bezpośredniej świeżości, jak gdyby motyw został natychmiast opracowany. W jaki sposób Pan pisze?

Mam stale zeszyty, w których notuję wzruszenia, również pochodzące ze snów albo z lektur. Postępuję tak od czterdziestu lat, w ten sposób napisałem *Semaison*. Nigdy nie było moją ambicją budowanie dzieła, chciałem tylko zaspokoić wewnętrzną potrzebę. Robię zapiski, na papierze, żeby nie stracić tych załączków wierszy. Czasem nawet my-

ślę, że to właśnie w postaci notatek najlepiej można coś uchwycić, że to właśnie jest szansa za zachowanie tej świeżości. Im mniej zajmujemy się sobą, tym lepiej postrzegamy sprawy zewnętrzne. W książkach tych nie ma cienia narcyzmu.

Pańską uwagę mniej przykuwa stały charakter pejzażu niż to, co w nim efemeryczne, piwonie, płynąca woda...

Ramuz pisał o skałach, o górach. Moja natura głęboka powoli się przede mną odsłoniła poprzez przyrodę, a to, na co najbardziej jestem uwrażliwiony, to właśnie przemijalność, efemeryczność. Niektóre fragmenty *Semaison*, nie naśladujące bynajmniej japońskiego haiku, są współczesnym odpowiednikiem tego sposobu odpowiadania na wezwanie zewnętrznego świata — poprzez stan wewnętrznej lekkości; japońscy poeci mogli postrzegać świat tak przejrzysto właśnie dlatego, że sami byli swego rodzaju włóczęgami.

Pański ostatni tomik kończy się „przebłyskiem”, afirmowaną skromnie i zarazem uporczywie („To nie dość lub zbyt wiele powiedziane/ lecz nie można ani zapomnieć o tym, ani zamilczeć”) wizją „świeżości podobnej do śniegu wysoko na niebie”.

To prawie najwyższe, co może osiągnąć poetycka intuicja. Jest taki lekki, nagły dreszcz, który wymyka się wszelkiemu pojmowaniu. I to, że jest tak trudny do wypowiedzenia, mogłoby być powodem, żeby próbować dalej. Czasem przesadzam w samokrytyce. Stale odczuwam potrzebę retuszowania poprzedniej książki. W mojej naturze leży zdolność do wątpliwości, co jest niebezpieczne, bo czasem prowadzi do niemocy. Trzeba próbować dojść do prostoty albo do skromności, albo — sam nie wiem.

Rozmawiał Gérard Meudal

Tłumaczyła Uta Hrehorowicz

Copyright © LIBERATION, 1994.

¹ Gustave Roud (1897-1976), Maurice Chappaz, ur. 1916, dwaj poeci ze Szwajcarii romańskiej, których korespondencja została opublikowana w 1993.



Amélie Vidgrain Premier homage à Louise Bourgeois, 1995, akwaforta

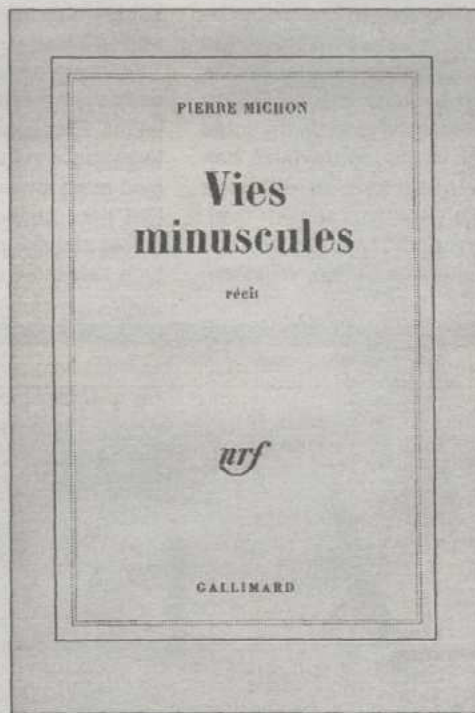
Prace artystki udostępnione dzięki uprzejmości JAN FEJKIEL GALLERY w Krakowie

Fotografia Jan Bujnowski

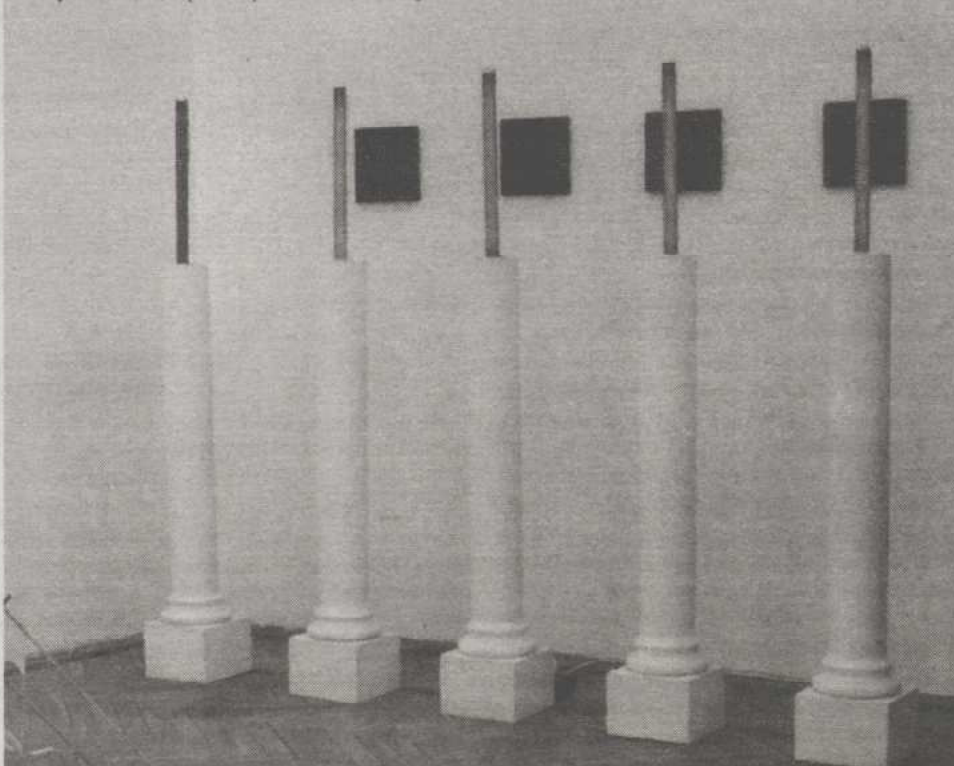
Relikwią jest mała, wspaniale pozbawiona wyrazu porcelanowa Madonna z dzieciątkiem, która w podwójnym dnie obudowy ze szkła i jedwabiu kryje drobne szczątki świętego. Przedmiot ten dotarł do mnie dzięki długiemu łańcuchowi następstw, o których mówiłam, i wiązał się z tymi wszystkimi nazwiskami; wszystkie one znajdują potwierdzenia tu i tam na cmentarnych nagrobkach w Chatelus, Saint-Goussard, Mourioux, niezmiennych pod silnym słońcem i w mrozie nocy; a wszystkie zmieniające się ciała, co zamieszkiwały owe nazwiska, odwoływały się do relikwii, gdy musiały rozstać się z tym co najistotniejsze, kiedy w swoim żywym gnieździe istota ludzka zderza się z samą sobą i po tym zderzeniu pojawia się lub znika, w chwili, gdy przyjdzie się urodzić albo umrzeć. Bowiem relikwia to amulet. Kładziono ją na łożu konania (gdy na zewnątrz trwała gorączkowa krzątanina żniw, ludzie w przepoconych koszulach wstępowali zapłakać chwilę przy umierającym, po czym z wysiłkiem wracali pod niebo, słomę i jej kurz, a nadmiar wina zwielokrotniał żyz; lub smutną zimą, kiedy śmierć jest banalna, naga, w złym guście), noszono ją zanim jeszcze owo nic ją porwie, wpatrywali się w nią, nim zatonęli, jedni wzrokiem pełnym zdumienia, inni otępieniem, całowali ją lub przeklinali: Maria, co wyzionęła ducha bez słowa, i Eliza, która na moich oczach odracała sprawę przez trzy noce, i małżonkowie ich wszystkich, drżący albo kpiący, którzy nawet gdy już brakło im tchu dalej kłapali, chcąc tak zaprzeczyć, że owa chwila nadeszła; ręce, poruszane już tylko błądzącą i spazmem, jeszcze zaciskały się na niej; i już sięgały po nią złowrogie pazury zza grobu, rozpustne i znieruchomiałe, niczym wbity gwóźdź, ale jeszcze stąd, podobnie jak ostatnie słowa i nieugięta nadzieja. I ten sam nieustraszony przedmiot witał je gdy, równie przerażeni, zapierając się z całych sił, opuszczali łona matek (kiedy żniwa płoną w sierpniu czy w środku smutnej zimy); relikwia pomagała bowiem kobietom w pracy nad dzieckiem, gdy z wielkim krzykiem odradza się nazwisko. W tajemnicy pokoiów wypełnionych zmoczonymi płótnami, gdzie młoda dziewczyna raz jeszcze przestaje nią być, nie rozległ się ani jeden wąty krzyk nowo pojawiającej się, osłupiałej i drżącej istoty, któremu nie przewodniczyłaby relikwia, przyniesiona przez matkę i zbrukana przez dziecko, laleczka zawsze dziewczęca i złana potem, tajemnicza i pokrzepiająca. Maria ścisnęła ją krzycząc (jak jej matka Julietta przed nią) aż do chwili, gdy z kolei krzyczała mała Filomena wypchnięta z jej łona, jeszcze bez imienia i bez twarzy; a dwadzieścia lat później ścisnęła ją Filomena, wydając prawie taki sam krzyk, a to, co już prawie było Elizą, też krzyczało; i Eliza dwadzieścia lat później, i mała Andrea, i ta ćwierć wieku później, a wreszcie ja sama, która nie podejmę tego korowodu.

Tłumaczyła Wanda Błońska

Pierre Michon *Vies minuscules* Maleńkie istnienia, Éditions Gallimard 1984
Copyright © Éditions GALLIMARD, 1984.



Grażyna Borowik. *Błękita rapsodia*. 1995, instalacja



Thierry Bayle

Ten legendarny Michon

Każda książka Pierre'a Michon staje się wydarzeniem, od czasu szalonego powodzenia jego pierwszego dzieła, *Vies minuscules*¹. Pierre Michon należy do tej rzadkiej kategorii pisarzy, których jeszcze za ich życia stawiają na świeczniku współcześni, a zwłaszcza koledzy po fachu — tak właśnie w zbiorowym tomiku pod tytułem *Compagnies de Pierre Michon*, wydanym przez Verdiera w 1993 roku, czymś na kształt przedśmiertnego grobowca, jak powiedział jeden z naszych pisarzy humorystów, można było znaleźć jedno przy drugim, prosić mi wybaczyć, nazwiska Pierre'a Bergounioux, Richarda Blin, Michela Deguy, Jean-Michela Maulpoix, Jacques'a Réda, Jean-Pierre'a Richard... Cóż za piękny hołd dla jednego z naszych najlepiej zahartowanych piór, zbyt mało znanego szerzej publiczności, ale które, na szczęście, publikuje jednocześnie dwie książki, *La Grande Beune* i *Le roi du bois* [Król kniei]; co prawda niezbyt grube (razem 150 stron), to jednak nie powinno umniejszać w naszych oczach wydarzenia, jakie stanowią. Jak to się mówi, kto kocha, nie liczy...

Pierre Michon, jak większość pisarzy, również poznał pokusę milczenia. „Jesteśmy pisarską hołotą” napisał w *Rimbaud le fils*². „Jak nigdy dotąd mam bzika na punkcie cudu” napisał w *Vies minuscules*. Jego narrator zajmuje się, poprzez biografie ośmiu nieznanymi osob, „przenoszeniem skromnych nazwisk do kategorii legendy”. W uwagi godnym eseju pod tytułem *Servitude et grandeur du minuscule* [Niewolnictwo i wielkość maleńkiego], krytyk Jean-Pierre Richard ukazał jak owe mini-biografie w końcu „stawały się jedną, fałszywą, rozłupaną autobiografią”.

Pisarz, urodzony w departamencie la Creuse w 1945 roku i chętnie się określający, na podobieństwo Faulknera, „farmierem”, dokonał otwarcia literatury na ludzi małych, anonimowych, zapomnianych przez Historię. Wystarczy wspomnieć wspaniałe *Vie du père Foucault* [Życie starego Foucault], w którym człowiek ten, samouk w prowincjonalnym szpitalu, nie zgadza się jechać do Paryża, żeby leczyć raka krtani, pod pretekstem, że jest niewykształcony. To przykład, który jest swego rodzaju zapowiedzią odejścia Rimbauda od literatury, oraz pokusy zamknięcia.

Michon jest więc legendą. „Bierze język francuski — powiedział Christian Bobin — chwyta go brutalnie za włosy... kładzie na skrzypiącym, żelaznym łożku”. Jean-Pierre Richard wspominał fizyczny rytm jego frazy, żywość słowa, porywcze anafory, mknące do przodu fale jego prozy. Prozy odwracającej się od fikcji, aby zrodzić *Vie de Joseph Roulin* [Życie Józefa Roulin], *L'Empereur d'Occident* [Zachodni Cesarz], *Maîtres et serviteurs* [Panowie i słudzy], *Rimbaud le fils* [Rimbaud syn]. Co prawda, wszyscy czekają na jego Wielkie Dzieło, mające pójść koleiną *Vies minuscules*. Na razie krąg wiernych czytelników, który bynajmniej nie zamierza przestać istnieć, wrywa sobie z rąk najdrobniejsze strzępy jego prozy. I tak dochodzimy do dwóch najnowszych michonowskich utworów.

W *La Grande Beune* młody nauczyciel dostaje w 1961 roku stanowisko w miasteczku Castelnau, tuż obok Lascaux. Nie ma dworca: „autobusy, które rankiem wyruszają z Brive albo z Périgueux, podzuczają was tam dość późno, kończąc trasy.” I od razu deszcz, „galopujące deszcze wrześnie, walące w światła autobusu”. Narrator zatrzymuje się w jedynej hoteliku w miasteczku, „U Heleny”. Pachnie saletą, wypchany lis widnieje nad kontuarem. Ale dla młodego człowieka największą atrakcją miasteczka będzie urzędniczka — „niezły kąsek”, jak powie, kobieta — samo mleko. I nasz nauczyciel snuć będzie erotyczne marzenia, które zaspokozi w towarzystwie dziewczyny w samochodzie marki Dauphine, którym do niej regularnie jeździ.

Proza Michona staje się konkretna, gdy mówi o miłości albo przyrodzie. Nawet fantazmy zapożyczają słownictwo od materii: łono to kruk, uda to orszada, pośladowki z macicy perłowej, krzyki drapieżnego ptaka; Mado, jego kochanka, w Dauphine wydaje z siebie mysie piski. Wchodząc do prehistorycznej groty, narrator myśli o „ogromnych pokładach nieczystości, które od pięćdziesięciu wieków spoczywają wewnątrz”. W spojrzeniu jednego ze swoich uczniów widzi ciało jego matki, tej właśnie urzędniczki, widzi ją krygującą się w samej białźnie, stukającą obcasami, w odbiciu luster. Wszystko to jest może tylko snem powstałym z nadrzecznej mgły, która spowija miasteczko.

W zadedykowanym Gérardowi Macé *Le roi du bois* młody wieśniak ma szansę ujrzeć wysiadającą z powozu kobietę, która unosi suknię i na jego oczach załatwia potrzebę, doprowadzając go do osłupienia. To było „zwiastowanie”, składające się z koronek i błękitu, które odmienił jego los. Nauczył się malować u boku Claude'a Lorrain, aby potem też zostać z kolei księciem, nieznanym, ale szczęśliwym, w głębi kniei.

Trudno wybierać między tymi dwoma zjawiskami, Venus o pięknych pośladowkach z *La Grande Beune*, a niebiańską damą z *Le roi du bois*. Pierre Michon powraca do nas jako magik snów i słów, zaczarowany wdziękiem. Narrator z *La Grande Beune*, oszołomiony, mówi nam: „Nie bardzo wierzę w piękności, które objawiają się po trosze, pod warunkiem, że się je wymyśla; mnie porywają tylko zjawiska”.

Tłumaczyła Uta Hrehorowicz

Copyright © LE MAGAZINE LITTÉRAIRE, 1995.

¹Maleńkie istnienia, Gallimard 1984

²Rimbaud syn, Folio 1992

Pozostało mi opowiedzieć o tym, jak Fryderyk Molieri, po przejściu tajemniczej odysei wewnętrznej, o której nic nie wiemy, ukarał tych, którzy go kochali za to kim nie był, wyszydził kult, którym go otaczano i unicestwił całą swą renomę, tonąc w monumentalnej katastrofie pośród gniewu publiczności, która przyszła po to, by go okłaskiwać.

Nie ma paradoksu w stwierdzeniu, że policzek wymierzony własnym wielbicielom miał w sobie coś z ostatecznego gestu szaleńca.

Ostatni raz, kiedy widziałem go na scenie, był także ostatnim jego występem śpiewaka. Warto byłoby dowiedzieć się czy fakt, iż zasnął pierwszego triumfu i doznał pierwszej porażki w roli Don Juana nie wynikał z premedytacji i jakiejś potrzeby harmonii. Nie należałem do tych wytrawnych słuchaczy, którzy już od pierwszych chwil odczuli coś w rodzaju zakłopotania, zrzucając winę na własne złe samopoczucie czy też wadliwą akustykę sali. Być może Molieri znów fascynował mnie do tego stopnia, że nie zwracałem uwagi na niedostatki jego głosu, na rażące zniekształcanie partytury, kiedy próbował w niczym nieusprawiedliwiony sposób pobić rekordy swojego głosu. Trudno powiedzieć, kiedy audytorium musiało zdać sobie sprawę, że wielki śpiewak nie ma dobrego dnia i że pokazuje się w sposób niegodny własnej reputacji. Jak to się stało, że podczas przerwy nie znalazł się nikt, kto by otwarcie przyznał się do rozczarowania? Skromność? Oględność? Wydaje się, że Molieri postanowił saczyć, kropla po kropli, zwątpienie w serca publiczności. Chciał zasiać niezgodę mącąc osąd słuchaczy dzięki umiejętnemu dozowaniu najwyższych wokalnych umiejętności i najbardziej niewybaczalnych błędów, aż do chwili, w której, przybierając wścieklą i prowokacyjną postawę, uczyni stanowczy krok, by całą salę zwrócić przeciw sobie. W pierwszym akcie ograniczył się do coraz bardziej grubiańskiego zniekształcania postawy i charakteru bohatera, czyniąc zeń brata bliźniaka Leporella, rodzaj lubieżnego bufona, przyziemnego i okrutnego łotra, łajdaka pozbawionego skrupułów, który nigdy nie osiąga świadomości grzechu. Lecz i tu zatroszczył się o to, by metamorfoza wielkiego libertyna w marne wyobrażenie samego siebie była z początku zauważalna tylko dla znawców, którzy zaprotestują półgłosem, gdy reszta audytorium będzie go jeszcze okłaskiwać z ufnością. Później spowodował Don Juana stopień po stopniu do stanu zupełnego upodlenia, tam, gdzie zbrodnia nie ma już znamion odwagi, szlachetności i gdzie pozostaje tylko obrzydzenie. By to osiągnąć i tak wykastrować postać, pozbawić ją jej astralnej wielkości, nadać wszystkim jej aktom, łącznie z końcowym wyzwaniem charakter hybrydy, gdzieś w pół drogi między tchórzostwem i arogancją, Molieri musiał porwać się na samą muzykę Mozarta. Czynił to systematycznie, najpierw z największą ostrożnością, a to wprowadzając maledykacje dysonansu pomiędzy partią śpiewaną a orkiestrą, a to osłabiając głos, by coraz jawniej wprowadzać wymyśloną konwencję; wzbogacając swe najsłynniejsze arie ozdobnikami i podejmując wokalizy, które można by zaledwie usprawiedliwić u odtwórcy Meyerbeera. Kiedy już nie był w stanie, w ostatnich scenach Cmentarza i Kamiennego Gościa, poniżyć nienaruszalnej w swej wielkości muzyki, nie zawahał się użyć jedynej broni, jaką jeszcze dysponował: zaczął fałszować, ale fałszować tak, że głusi mogliby zacząć krzyczeć. (...)

Tłumaczyli Janina i Krzysztof Błoński

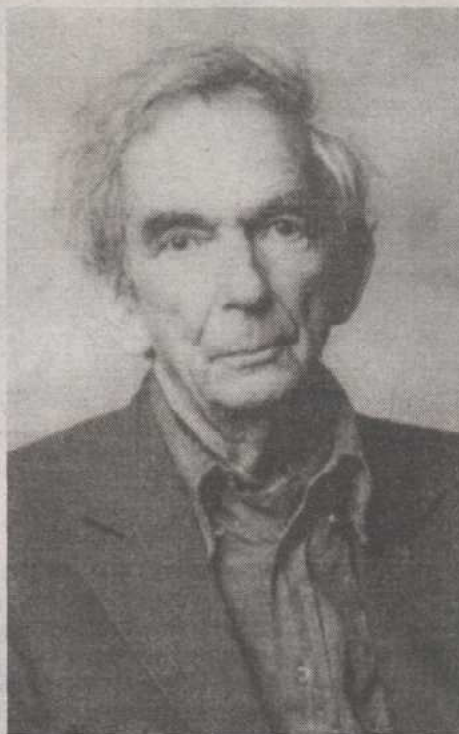
Louis-René des Forêts *La chambre des enfants* Dziecięcy pokój, Éditions Gallimard 1960, reedycja 1992

Copyright © Éditions GALLIMARD, 1960.

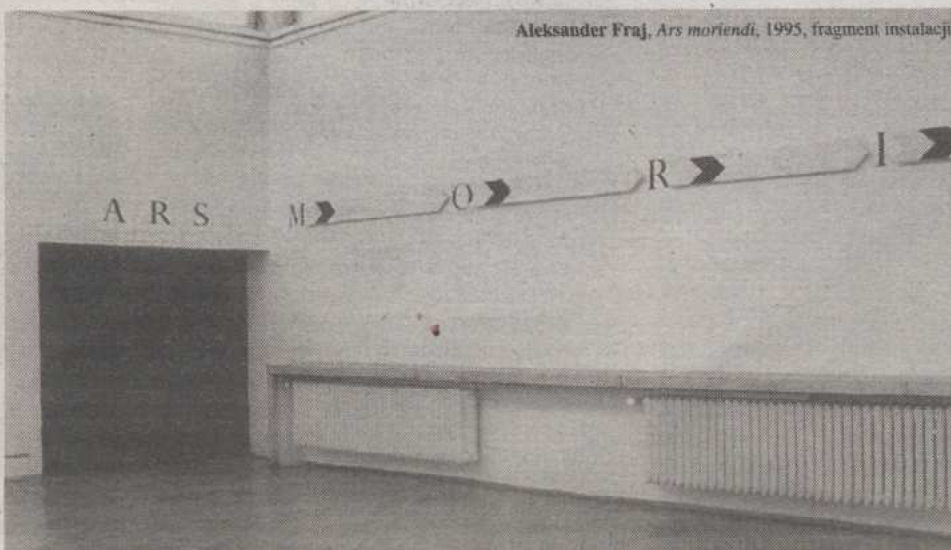
Louis-René des Forêts

La chambre des enfants

L'IMAGINAIRE
GALLIMARD



Aleksander Fraj, *Ars moriendi*, 1995, fragment instalacji



Patrick Kéchichian Des Forêts, od bajki do niedokończoności

Z godną uwagi dokładnością Jean Roudaut idzie krok po kroku śladem autora *Bavard* w jego poszukiwaniu „prawdy coraz bardziej nieuchronnej”.

Podsumowanie dzieła, ujęcie go jako spójnej całości, czytelnej w swojej jedności, jeszcze za życia autora, może wydawać się posunięciem wątpliwym i przedwczesnym. Cóż więc mogłoby powstrzymać pisarza, który jeszcze nie skończył pisać, od przyjęcia i zaprzeczenia tej spójności, od złamania tej jedności, którą analiza krytyka próbowała wykazać? Śmiałość ta jest jednak tutaj całkowicie usprawiedliwiona. A to z dwóch powodów: najpierw ze względu na charakter, jaki Jean Roudaut nadał swojemu esejowi, a następnie i przede wszystkim przez czystą osobliwość dzieła, o którym mowa, dzieła rzadkiego, zawierającego się w kilku tomach, którego ostatni etap rozegrał się rozmyślnie pod uporczywym wezwaniem niedokończoności.

Począwszy już od swojej pierwszej książki — *Les Mendiants*, w 1943 — Louis-René des Forêts wszedł na ścieżkę, która pół wieku później pozostaje dalej jego ścieżką. Wcale nie dlatego, że tomy, które miały nastąpić wpisane były w projekt zawczasu ustalony, świadomy i opanowany. Projekt, o którego zilustrowanie chodziło, któremu należało się podporządkować. Niewielu też pisarzy w mniejszym stopniu uczyniło z siebie roztropnych zarządców swojej pracy, zgodziło się tak oddać nieprzewidywalności, porzucić mało ważne prestige zbyt łatwo osiągniętego uznania. Po prostu, od pierwszych stron powieści *Les Mendiants* aż do tego ostatniego etapu, który nosi tytuł *Ostinato*, i którego fragmenty, najpierw opublikowane w różnych czasopiśmie, wydają się być niezdolne do stworzenia książki, od „dróg i zakrętów” fikcji — *Le Bavard* (1946), *La Chambre des enfants* (1960) — aż do wielkich wierszy — *Les Mégères de la mer* (1967), *Poèmes de Samuel Wood* (1988) — rysuje się pewna krzywa: krzywa poszukiwania bez końca, upodabniająca się do ruchu życia i która, jak pisze des Forêts, rezerwuje sobie, „nie wierząc w nią jednocześnie, szansę na zbawienie”. Ale słowo „poszukiwanie”, w połączeniu z tą całkiem teoretyczną ideą zbawienia, mogłoby dawać powód do pomieszczenia pojęć i pozwolić na wprowadzenie nie mającej miejsca perspektywy: duchowej lub religijnej. Daleko, a jednak blisko tego horyzontu — jak Bataille, Klossowski, Leiris, Queneau, Laporte czy Blanchot, parowie literatury — przestrzeń dzieła jest, przeciwnie, wyłącznie literacka i tekstowa. I jeśli język odsyła do rzeczywistości niewypowiedzianych, to będą to te dotyczące dzieciństwa, utraconej niewinności, pamięci, muzyki i śpiewu. I tak powstaje obszerny teatr myślowy, architektura dziwna, tyle samo wymarzona co wymyślona, gdzie daremne głosy spodziewają się, a gadatliwe słowa oczekują, jak na beckettowskiej scenie, ich własnego wyczerpania. Sama fikcja jest, lub raczej była, uprzywilejowanym miejscem tego ontologicznego teatru, gdzie cała, złożona gra luster, pozorów i iluzji utwierdza się, by za chwilę osłabnąć, gdzie poszukiwanie, jak zauważa Jean Roudaut, „poddaje się samo w wątpliwość, żeby pójść do przodu”, „ewoluuje odwracając się”. Sam czytelnik zaproszony jest do wejścia w ten natężony i ironiczny dramat, w którym uczestniczy tylko po to, by się zagubić.

U Louis-René des Forêts „wszystko” tymczasem nie istnieje po to, by znaleźć kres i wypełnić się w totalnej Księdze, takiej o jakiej marzył Mallarmé. I tutaj także religia, niech by była religią literatury, nie ma swojego miejsca. Na literaturze nie robi się kariery. Słowa wskazują na ciszę, do której dążą: „Pisanie nie jest sposobem na utwierdzenie się, ale na wymazanie się”, dochodzi do wniosku Jean Roudaut. I w *Les Mégères de la mer*: „Niech zduszony będzie mój głos, przekreślone nazwisko, które mnie skłuka...” Porażka, niemożliwość, brak, są w tym samym stopniu kategoriami literackimi co egzystencjalnymi; kategoriami, pod którymi gnie się życie, wygina się pisarstwo: „Przytrzymać ideę niemożliwości, z zamiarem sprowadzenia jej do bytu, czyni istnienie wyjątkowym, sprawia, że nic nie jest konieczne ani banalne. Ciśsza zamieszkuje język jak niemożliwość”, pisze jeszcze krytyk. Rezygnując z bajki, *Poèmes de Samuel Wood*, a zwłaszcza fragmenty *Ostinato* — „sztuki wiecznego początku, która jednocześnie wypowiada swój koniec” (Roudaut) — zgłębiają bardziej intymną sferę bytu. To co jest tam poszukiwane, to „rytm serca”, a jednocześnie współbrzmienie ze światem naturalnym; to co jest pożądane, to to „pijaństwo, które jest całkowitą beznadziejnością, sąsiadką szczęścia”, o której mówił już „Le Bavard”.

„Pisanie zakłada wymagania surowe i wyłączone, ruch w kierunku prawdy coraz bardziej nieuchronnej, ale cały czas bardziej uciekającej, i która rysuje się jako rzecz najważniejsza, od której nie można się oddalić bez pewności, że się poważnie błądzi”, zapewniał des Forêts, odpowiadając na pytania czasopisma „Tel quel”, w 1962 roku. Od tego „surowego wymagania” pisarz ten nigdy nie odstąpił. Tymczasem „straszliwe piękno” świata, jeśli jest ono nazwane i egzaltowane, pozostaje, w świecie des Forêts, dalekie, jak gdyby nieobecne lub zastygłe w spojrzeniu zbyt bezsilnym, by je ogarnąć czy pozwolić mu zawiązać sobą.

DOKOŃCZENIE NA STR. 18

Poezja nie jest racjonalna, podobnie jak malarstwo i grafika. Czasami rzecz polega na tym, aby umieć wydać się racjonalnym, kiedy racjonalnym się nie jest. Jest to zresztą szczególnie godne polecenia w naszych czasach, gdy istnienie całej sfery zjawisk nieformalnych inspirowało publiczność do uznawania za racjonalne wszystkiego, co posiada zewnętrzne atrybuty formy.

Na pierwszy rzut oka, a zwłaszcza jeśli podamy się fascynacji piękną szczegółu — jak przy miniaturach — grafiki Amélie Vidgrain nie pozostają w konflikcie z rozumowym podejściem do świata. Cykle prac tej autorki przybierają tytuły *Lekarstwa na miłość*, *Król Artur*, *Niech to wszystko uniesie czas*, pozwalające przypuszczać, że wkraczamy na terytoryj już nam znane. Nie dajmy się jednak zwieść tak łatwo. Tytuł całej wystawy — *Chronica Polonorum* — już sam w sobie wystarczy, aby wywołać naszą dezorientację, jako że zapowiada jakiś porządek chronologiczny, następstwo w czasie — których jednak na próżno poszukiwać będziemy w prezentowanych grafikach.

I cóż można powiedzieć o tym kluczu, osieroconym przez zamek, o tej koronie — która połączona jest jedynie z ramieniem i dłonią, obejmującą jakiś warkocz? Cóż znaczą te sztylety, którymi niewidzialne ręce manipulują z tak niepokojącą łagodnością?

Amélie Vidgrain świadomie i bez wahania — bo jej drzenie jest kontrolowane — przeciwstawia sobie rozmaite znaki, a jednocześnie zaciera ślady związków pomiędzy nimi. Artystka jednocześnie pokazuje i ukrywa. Elementy, jakie kojarzy w swoich pracach, wydają się nacechowane taką naturalnością, że z radością przywołujemy słowa Stephane Alcolat: „I nagle słowa pojawiają się na kartce papieru jak wiosenne liście na drzewie”.

A jednak — jakże dziwna jest taka naturalność, której nie towarzyszy pion ani głębia; nie ma tam marginesów, jakiegoś początku czy końca.

To naturalność stanu nieważkości.

Amélie Vidgrain, z jej ochrami, czerwieniami, sianą paloną, podąża w stronę ognia, nad którym jednocześnie dokonuje egzorcyzmów, a przy tym zachowuje niepokojącą wstydliwość.

Tak, oto wstydliwość, jaką spotyka się rzadko, a która zaprasza do igrania z ogniem.

Adrien Le Bihan

Tłumaczyła Zofia Wisłocka

AMÉLIE VIDGRAIN urodziła się w 1971 roku we Francji. Studiowała w École Nationale des Arts Appliqués et des Métiers d'Art w Paryżu i na Wydziale Grafiki w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Dyplom w 1995 roku.

Wystawy indywidualne: Muzeum Sztuk Pięknych, Le Locle, Szwajcaria; Galeria Visi' art, Montreux, Szwajcaria; Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych, Poznań 1993, Galeria Brama, Gliwice 1996.

Wystawy zbiorowe: Dom Polonii, Kraków 1992, Grandgourt, Szwajcaria; Grafika pokolenia, BWA, Kraków 1993, Varna, Bułgaria; Jan Fejkiel Gallery, Kraków 1995.

DOKOŃCZENIE ZE STR. 17

Pod koniec tego wzorowego eseju, zanalizowawszy w sposób godny podziwu, w każdej z książek des Forêts, mechanizm pisania i przegląd jego tematów, Jean Roudaut doprowadza do wskazania, nie jego celowości, ale jego jedności, jego miejsca. Osiąga w ten sposób, w surowym i godnym, a także wolnym, geście krytycznym, własne przestrzenie myślowe, owe „miejsca kompozycji”, których, we własnych książkach, stał się mierzniczym. „Dzieło jest pochwałą ciszy głosem Bavarda, prawdziwego słowa przez zabieg fikcji; dąży do przejrzystości przez zagadkę, do prostolinijności przez odchylenia. Jego celem nie jest wypowiedzenie żadnej prawdy, ale stworzenie miejsca spokojnego istnienia”. Paradoksalny w swojej istocie, świat des Forêts nie czyni z paradoksu zasady sztuki, której byłby mistrzem. To w drzeniu pewnej istotnej niepewności, niedokończoności i niedokończalności, dzieło des Forêts znajduje swoją wartość i piękno.

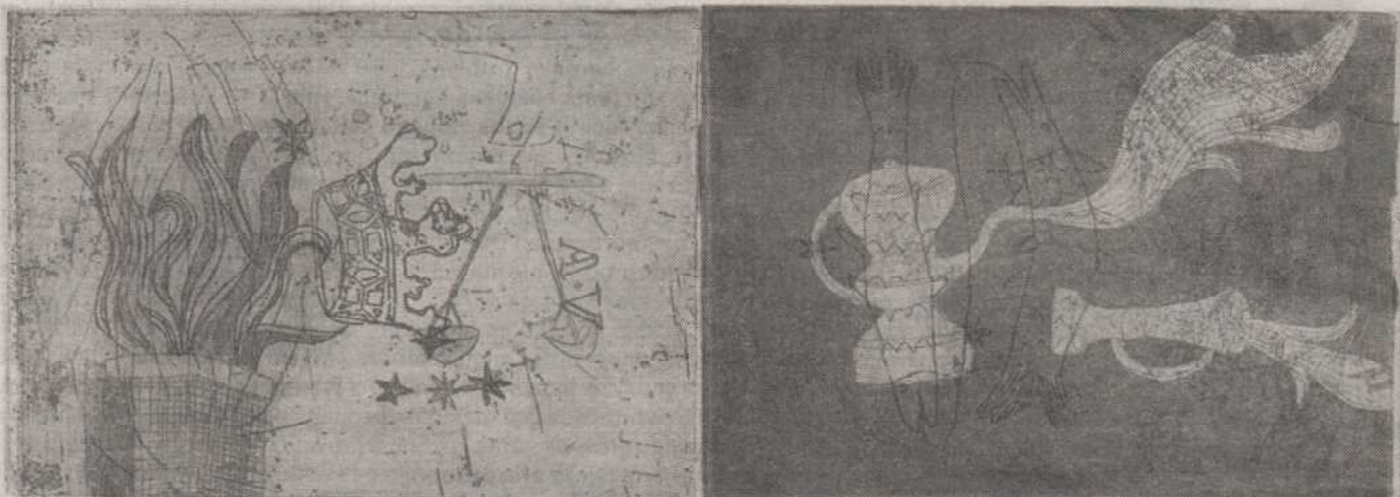
Tłumaczył Michał Smoczyński

Jean Roudaut *Louis-René des Forêts*, Édition Le Seuil
Copyright © LE MONDE, 1995.

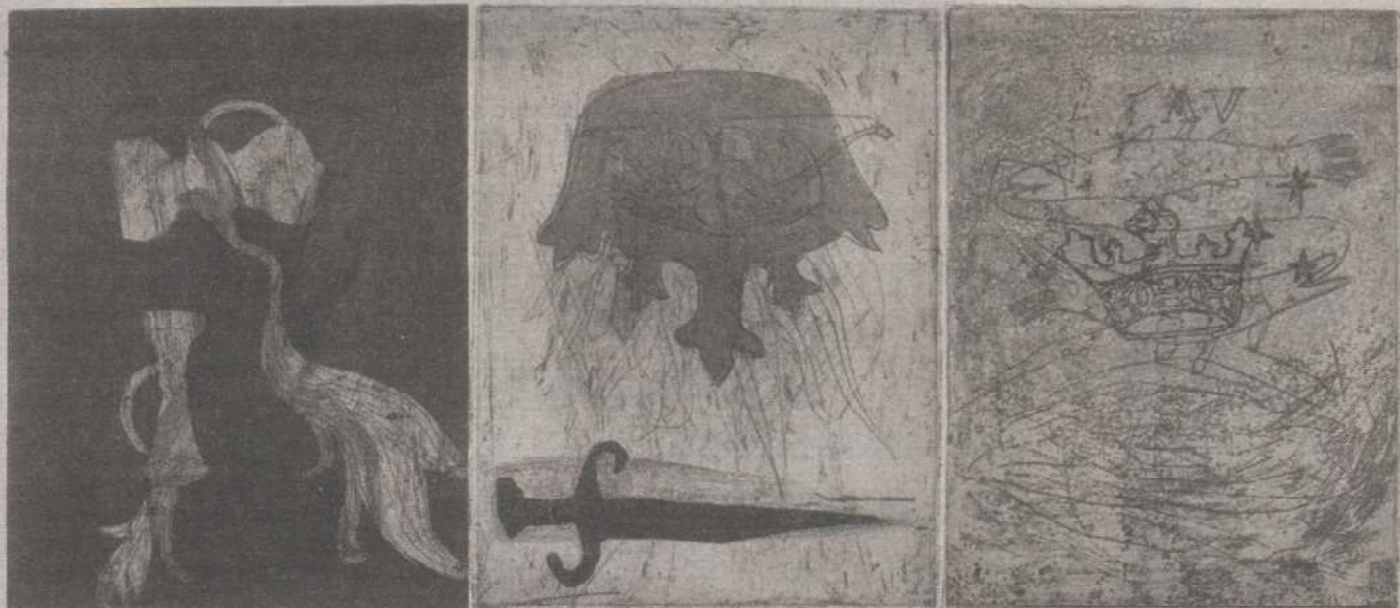
Chronica Polonorum Amélie Vidgrain



À MERLIN, 1995, akwaforta



À LANCELOT, 1995, akwaforta



AU ROI ARTHUR, 1995, akwaforta

Prace artystki udostępnione dzięki uprzejmości JAN FEJKIEL GALLERY w Krakowie
Fotografia Jan Bujnowski

Księgarnia EDUKATOR

Robert Bourgeois, tłumacz na język francuski *Pana Tadeusza*, na spotkaniu z publicznością w księgarni wydawnictw francuskojęzycznych EDUKATOR w Krakowie w 1994.



Pierwsza księgarnia francuska w Polsce południowej zaprasza wszystkich sympatyków literatury francuskiej i języka francuskiego. W naszej księgarni znajdziecie Państwo:

- Literaturę piękną
 - nowości wydawnictw Le Seuil i Folio Gallimard
 - tanie książki kieszonkowe
 - książki ze znanej serii popularnonaukowej Que Sais-Je, wydawnictwa Presses Universitaires de France
 - Pomoce naukowe
 - słowniki i encyklopedie (Le Robert, Larousse)
 - encyklopedie (Larousse, Hachette) na CD-romie
 - podręczniki
 - mapy i przewodniki
 - Kasety magnetofonowe i CD z piosenką francuską
- Na prośbę klienta wyszukujemy dane bibliograficzne, realizujemy zamówienia indywidualne i grupowe, prowadzimy sprzedaż wysyłkową.

Kraków, ul. św. Jana 15.
Czynna
od poniedziałku do piątku
w godzinach: 11 – 18
w soboty 10 – 14

Fotografia Archiwum

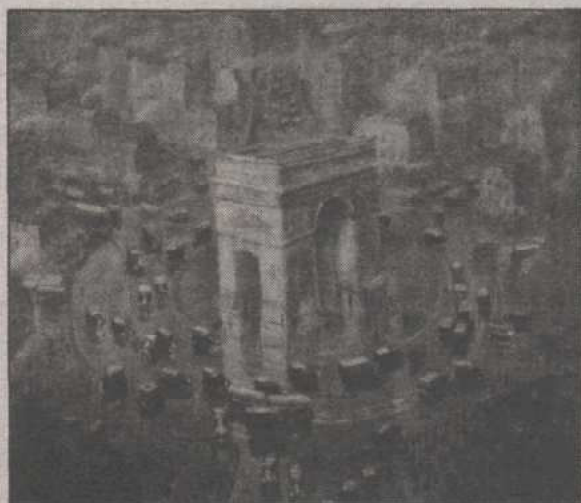


Jolanta Chrzanowska-Pieńkos, Andrzej Pieńkos
SŁOWNIK ARTYSTYCZNY PARYŻA I REGIONU ILE-DE-FRANCE

Autorzy książki są absolwentami historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. Dr Andrzej Pieńkos pracuje w Instytucie Historii Sztuki UW jako adiunkt. Ale oboje mają w swoim dorobku naukowym publikacje poświęcone różnym zjawiskom sztuki europejskiej XVII-XX wieku. Niniejsza książka jest nowatorskim ujęciem tak rozległego i pasjonującego tematu, jakim jest fenomen artystyczny i kulturowy Paryża i regionu Ile-de-France. Powstała w wyniku wieloletnich studiów nad zabytkami i zbiorami sztuki oraz zafascynowania atmosferą tego wyjątkowego miejsca. Słownik stanowi próbę zarówno ogólnego, jak i szczegółowego ujęcia problemów artystycznych. Znalazły się w nim opisy konkretnych zabytków, a także hasła tematyczne, np. omówienie wystaw sztuki, prasy artystycznej, galerii, kawiarni artystycznych czy niektórych dzielnic. Książka może służyć jako przewodnik dla tych, którzy odwiedzili lub zechcą odwiedzić Paryż. Stanowi również źródło wielu informacji dla profesjonalistów — historyków sztuki i kultury, romanistów, studentów, koneserów i miłośników „miasta sztuki”.

Słownik artystyczny Paryża i regionu Ile-de-France

Jolanta Chrzanowska-Pieńkos, Andrzej Pieńkos



WYDAWNICTWO NAUKOWE PWN



WYDAWNICTWO
NAUKOWE
PWN

WYDAWNICTWO
NAUKOWE
PWN

ul. Miodowa 10,
00-251 WARSZAWA
Dział Sprzedaży:
tel (0-2)635-09-76
fax (0-2)26-09-50

ODDZIAŁ w Krakowie
31-037 KRAKÓW
ul. św. Tomasza 30

Andrzej Misiuk
POLICJA PAŃSTWOWA
1919-1939. POWSTANIE,
ORGANIZACJA, OBSADA
PERSONALNA

Jest to pierwsza w naszym piśmiennictwie monografia przedwojennej Policji Państwowej wolna od uproszczeń i tendencyjności. Autor na podstawie materiałów archiwalnych i literatury ukazał m.in. zasady funkcjonowania organów policyjnych na tle ogólnych zasad działania instytucji państwowych w II RP. Praca ta daje doskonały dydaktyczny materiał porównawczy dla obecnych służb policyjnych. Poglębia poczucie kontynuacji szczytnych zadań obrony społeczeństwa, pokazując przykłady z międzywojennej przeszłości, udział policjantów w walce obronnej 1939 r. Książka powinna stać się podręcznikiem w kształceniu słuchaczy szkół policyjnych zarówno podstawowego, jak i średniego, a przede wszystkim wyższego szczebla. Jest jednocześnie bardzo dobrą syntezą, interesującą przede wszystkim dla osób zajmujących się okresem międzywojennym.

LIRYKA STAROŻYTNEJ GRECJI
Opracowanie Jerzy
Danielewicz

Książka ta zapoznaje czytelnika w szerokim zakresie z ważnym działem greckiej poezji okresu archaicznego i klasycznego. Składa się z dwóch zasadniczych części. W pierwszej, monograficznej, po krótkim przybliżeniu tła historycznego omówione zostały gatunki literackie poezji greckiej po Homerze, zasady podziału liryki i ważniejsze jej gatunki, życie i dzieła poetów melicznych, elegików i jambografów oraz recepcja ich twórczości w Europie. Samodzielny dodatek stanowi obszerna bibliografia literatury naukowej, wiążącej się z tematem książki. W drugiej części zamieszczono komentowane przykłady 45 poetów oraz kilku bezimiennych zbiorów poetyckich. Obok wierszy tak sławnych postaci, jak Safona, Anakreont czy Pindar, znajdzie też czytelnik fragmenty mało znane, w znacznej części tłumaczone po raz pierwszy na język polski przez autorów antologii. Książkę uzupełnia wybór tekstów w oryginale greckim, obejmujący utwory cieszące się największą sławą lub szczególnie charakterystyczne dla ich autorów.

Schwartz, Seaton, Fisiak
ENGLISH - POLISH LEARNERS'
DICTIONARY

Seria: Kernerman Semi-Bilingual
 Dictionaries

Jest to słownik łączący zalety jedno- i dwujęzycznego. Oprócz znaczeń w języku polskim, zawiera definicje, frazeologię i przykłady użycia słów w języku angielskim, zapewniając użytkownikowi możliwość znalezienia znaczenia wyrazu angielskiego bez używania języka ojczystego. Ponieważ jednak korzystanie ze słowników wyłącznie jednojęzycznych bardzo często okazuje się niepraktyczne lub niemożliwe, niniejszy słownik zapewnia korzystanie z niego także jako z tradycyjnego słownika angielsko-polskiego. Dla wygody użytkowników zamieszczono w nim także alfabetyczny indeks wyrazów polskich, co umożliwi korzystanie z niego jako z polsko-angielskiego. Całkowitym novum jest tu także indeks fonetyczny, umożliwiający wyszukiwanie słów według ich formy dźwiękowej.

SŁOWNIK JĘZYKA POLSKIEGO
T. 1-11
Pod red. Witolda
Doroszewskiego

Reprint największego powojennego słownika języka polskiego, wydany tylko raz i z trudem dostępnego w sprzedaży antykwarycznej. Około 120 tys. wyrazów z okresu od połowy XVIII do połowy XX wieku. Udokumentowane przykłady użycia wyrazów nadają temu słownikowi charakter nie tylko praktyczny, ale i naukowy. Całość zostanie wydana w luksusowej oprawie, w czterech rzutach (3+3+3+2 tomy), w latach 1996-1997.

Zapraszamy do naszych księgarni promocyjnych na terenie całego kraju, w których można kupić wszystkie publikacje naszego Wydawnictwa.

Andrzej Walicki
MARKSIZM I SKOK DO
KRÓLESTWA WOLNOŚCI. DZIEJE
KOMUNISTYCZNEJ UTOPII.

Jest to historia marksizmu jako komunizmu, a nie jako kierunku myśli naukowej, ukazująca ścisły związek marksistowskiej wizji przeszłości z antyliberalną koncepcją wolności, upatrującą główne źródło zniewolenia człowieka w gospodarce rynkowej. Książka ukazuje totalitarne konsekwencje tej koncepcji.



**Mieczysław Gajos,
Anna Dończyk-Gajos
LE P'TIT AGROTIER**
Francusko-polski słownik wyrazów potocznych i... rubasznych z ćwiczeniami

1995, wyd. I, s. 136, format A5, ilustracje

Uczniowie i studenci mówią swoim własnym językiem środowiskowym i, ucząc się języka obcego, chętnie poznają gwarę swoich rówieśników. Usłyszą ją na wakacjach we Francji, w piosenkach, znajdują w niektórych pismach i książkach. Ten słownik pomoże im znaleźć właściwe znaczenie wielu słów i zwrotów aktualnie używanych przez Francuzów. Nauczycielowi ułatwi odpowiedź na pytania młodych ludzi lub umożliwi zorganizowanie całej lekcji o języku potocznym, ponieważ słownik, oprócz około 1000 francuskich wyrazów i wyrażeń potocznych, z ich odpowiednikami w języku francuskim („poprawnym”) i w języku polskim (potocznym i „poprawnym”), zawiera zbiór ćwiczeń na użycie tego słownictwa w kontekście. Zakres wyrazów zawarty w tym słowniku uzupełnia inne słowniki francuskie wydane w Polsce.

**Małgorzata Szymańska
MÓL KSIĄŻKOWY, CZYLI
SZCZUR BIBLIOTECZNY**
150 wyrazów francuskich i ich (nie)odpowiedników polskich

1995, wyd. I, s. 128, format B6, ilustracje

Poznanie wyrazów idiomatycznych obcego języka to pasjonująca przygoda. 150 wyrazów francuskich z ich polskimi odpowiednikami, ich dosłowne tłumaczenia (uwaga! tych nie używać – mają służyć tylko lepszemu wytłumaczeniu zwrotów) humorystyczne ilustracje i przykłady użycia w tekście pozwolą dokonać wielu ciekawych odkryć w obu językach. Słownik zainteresuje wszystkich miłośników języka francuskiego „szperaczy” językowych i tłumaczy. Nauczycielom może się przydać jako gotowy materiał do zabawnych ćwiczeń leksykalnych.

**Mieczysław Gajos,
Nicole Gourgaud
MOTS DE PASSE**
Słownik tematyczny francusko-polski

1994, wyd. I, s. 232, format B5, ilustracje

Słownik porządkuje francuskie wyrazy, wyrażenia i zwroty frazeologiczne wraz z ich polskimi odpowiednikami w grupach tematycznych takich, jak np. przyroda, ciało ludzkie, inteligencja, ubranie, stosunki międzyludzkie, rodzina, dom, miasto, polityka i administracja, szkoła, spędzanie wolnego czasu, turystyka, sport, zdrowie. Spośród 7000 haseł słownika wiele pochodzi z języka codziennego Francuzów. Książkę można wykorzystać do wprowadzenia lub powtórzenia materiału leksykalnego z danej dziedziny, konstruowania gry leksykalnej (gotowe pomysły znajdują się w publikacji (T. Siek-Piskozub *Gry i zabawy w nauczaniu języków obcych*) lub ułożenia tekstu albo dialogu.

WYDAWNICTWA SZKOLNE I PEDAGOGICZNE

00-950 WARSZAWA
Plac Dąbrowskiego 8
tel. 26-54-51 (centrala)
fax 27-92-80, tlx 816132 WSiP pl.

**Jean-Jaques Magraner,
Marek Zajac**

LE FRANÇAIS ET... LES AFFAIRES

Materiały do nauki języka francuskiego ekonomicznego i handlowego

1996, wyd. I, ark. wyd. 11,00, format B5, ilustracje

Książka wprowadza ucznia, nastoletniego lub dorosłego, mówiącego już trochę po francusku, w życie gospodarcze świata frankońskiego. 13 dossiers tematycznych – transport, mikroinformatyka, poczta i telekomunikacja, wpłaty i targi, przemysł, dystrybucja, ubezpieczenia, giełda, hotelarstwo i turystyka, banki, przedsiębiorstwo, rynek pracy, ekonomia światowa – zawiera wiele użytecznych wiadomości i fachowego słownictwa. Każde dossier składa się z trzech części różniących się od siebie stopniem trudności języka i tematyką. Wewnątrz każdej części znaleźć można autentyczny tekst prasowy, podręczny słowniczek, pytania do tekstu, ćwiczenia. Książka mieści w sobie obszerny przegląd różnego rodzaju druków, formularzy, form korespondencji handlowej, słownik skrótów i mały słownik specjalistyczny.

ZAPRASZAMY DO KSIĘGARNI FIRMOWYCH

w WARSZAWIE
ul. Kredytowa 9, pl. Dąbrowskiego 8.
tel. 26-54-51 w. 170,
26-75-70, 26-01-76

w KRAKOWIE
ul. Sławkowska 11,
Księgarnia Literacka, tel. 22-91-01

■Dział Marketingu
00-696 Warszawa, ul. Pankiewicza 3
tel. 628-24-91 wewn. 246, 283;
tel/fax 628-95-73

**■Dział Akwizycji,
Kiermaszy i Wysyłki WSiP**
00-696 Warszawa, ul. Pankiewicza 3
tel. 628-24-91 wewn. 230, 214

■Hurtownia WSiP
04-186 Warszawa, ul. Grochowska 21
tel. 610-69-06; tel/fax 610-67-95

Jean-Jaques Magraner, Marek Zajac

Le français et ... les affaires



WYDAWNICTWA SZKOLNE I PEDAGOGICZNE

Szanowni Wydawcy

Jesteśmy najnowszą drukarnią prasową w Polsce, wyposażoną w sprzęt i urządzenia poligraficzne renomowanych firm.

Dysponujemy wysoko wydajną maszyną rotacyjną Man-Plamag oraz doskonale oprzyrządowaną przygotównią offsetową.

Nowoczesny park maszynowy, starannie dobrana kadra specjalistów gwarantują wykonanie usług na wysokim poziomie. Uzyskiwana przez nas jakość druku, w tym także kolorowego z pewnością zadowoli Wasze ambicje wydawców, a także usatysfakcjonuje ogłoszeniodawców, którzy będą zamieszczać reklamy w Waszych gazetach i czasopismach.

Zapraszamy Was do stałej współpracy!

Polecamy również druk wydań specjalnych i okolicznościowych oraz dodatków tematycznych, promocyjnych i reklamowych.

KRAKOWSKA DRUKARNIA PRASOWA

Sp. z oo
31-580 Kraków
ul. Nowohucka 50
centrala: 25 90 86
fax: 44 51 34
Prezes Zarządu:
44 50 29
Dyr. d/s technicznych:
44 47 07
Dyr. d/s produkcji:
44 27 41
Dział Marketingu:
25 95 04

Gwarantujemy wysoką jakość druku, sprawną obsługę i fachowe doradztwo!

Druk

press
press
press
press