

WOJCIECH MICHERA

Instytut Sztuki PAN

<https://orcid.org/0000-0003-1379-9926>

„Po tej i po tamtej stronie”. Proustowskie *recto / verso*

“D’un côté ou de l’autre”. *Recto / verso* relationship in Marcel Proust

Artykuł recenzowany

Abstract

Proust’s world in Combray had only two sides: „For there were [...] two sides [«côtés»] where we could go for our walks, and so diametrically opposed that we would actually leave the house by a different door, according to the side we had chosen [«d’un côté ou de l’autre»]: Méséglise-la-Vineuse side, which we called also Swann’s way, [...], and the Guermantes side”. However, as is known, this famous passage from Proust’s novel *Du côté de chez Swann* is not just about geography. In the image of the two sides, separated by an impossible distance, one can see the preview of the ideological and emotional plan of the whole cycle *À la recherche du temps perdu*. However, the peculiarity of this „mental topography” (the narrator says that it is “one of those mental distances that not only move away, but also separate and transfer to another plane”) allows us to see in it an example of a more general cognitive paradox. According to the author, behind this literary description, a certain conceptual model exists in which spatial relations – or phenomena described by spatial metaphors – are radically problematized. So, it’s not about removing the distance between the two sides; on the contrary – the cognitive effort would aim to grasp this situation in its original tension and instability (*recto/verso*), recognizing the oscillatory logic of the “phantasm” in the figure of walks *d’un côté ou de l’autre*, which – in Lacan’s words – “sustains the subject in its fundamental instability”. The author analyses this problem of „undecidability” in Proust with many examples from *In Search of Lost Time*.

Keywords: Marcel Proust; Méséglise and Guermantes; undecidability; *recto/verso*; dispositif

Abstrakt

Proustowski świat w Combray miał tylko dwie strony: „dwie «strony», w które można było pójść na spacer, i tak przeciwstawne, że idąc w jedną albo w drugą stronę [d’un côté ou de l’autre], nie wychodziło się od nas przez te same drzwi: stronę Méséglise-la-Vineuse, którą nazywaliśmy także stroną u Swanna [...], i stronę Guermantów”. Jak jednak wiadomo, w tym słynnym fragmencie powieści *W stronę Swanna* chodzi nie tylko o geografę: obraz dwóch stron, oddzielonych nieprzekraczalnym dystansem, to także zapowiedź ideowego i emocjonalnego planu całego cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu*. Wyjątkowość tej „mentalnej topografii” pozwala – jak uważa autor – widzieć w niej ogólniejszy paradoks poznawczy, pewien model konceptualny, w którym relacje przestrzenne – lub zjawiska opisywane za pomocą przestrzennych metafor – ulegają radykalnej problematyzacji. Nie chodzi już o usunięcie dystansu między dwiema stronami; przeciwnie – istotne jest o uchwycenie tej pierwotnej i modelowej niejako sceny w jej źródłowym napięciu i niestabilności („*recto/verso*”), o rozpoznanie w figurze spacerów „to w jedną, to w drugą stronę” oscylacyjnej logiki „fantazmatu podtrzymującego podmiot w jego zasadniczej chwiejności” (Lacan). Autor analizuje problem „nierozstrzygalności” na wielu przykładach zaczerpniętych z dzieła Marcela Prousta.

Słowa kluczowe: Marcel Proust; Méséglise i Guermantes; niezdecydowanie; *recto/verso*; dispositif

O autorze

Wojciech Michera – dr hab., emerytowany pracownik Instytutu Kultury Polskiej UW, członek redakcji kwartalnika „Konteksty”. Zajmuje się teorią obrazu i narracji, kulturą wizualną, antropologią praktyk pocztowych epoki modernizmu. Ostatnie publikacje: *The postcard and its „short circuit”* („Prace Kulturoznawcze” 2023, t. 26, nr 4); *Brakujące ogniwo w historii modernizmu: poczta* („Konteksty” 2022, nr 3); „*Cras leges*”. *Pocztowe jutro* („Konteksty” 2022, nr 1–2); *O gorączce fotograficznego archiwum Stefanii Gurdowej* („Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2021, nr 29).

Proustowski świat w Combray miał tylko dwie strony:

dwie „strony”, w które można było pójść na spacer, i tak przeciwstawne, że idąc w jedną albo w drugą stronę [d'un côté ou de l'autre], nie wychodziło się od nas przez te same drzwi: stronę Méséglise-la-Vineuse, którą nazywaliśmy także stroną u Swanna [...] i stroną Guermantów.

Jak jednak wiadomo, w tym słynnym fragmencie powieści *W stronę Swanna* chodzi nie tylko o geografię:

przede wszystkim – mówi Narrator – umieszczałem między nimi, dużo bardziej niż dystanse mierzone w kilometrach, ów dystans między dwiema myślącymi o nich częściami mojego mózgu, jeden z tych umysłowych dystansów, które nie tylko oddalają, lecz oddzielają i przenoszą na inną płaszczyznę. A to rozgraniczenie stało się jeszcze bardziej bezwzględne przez nasz zwyczaj, by nigdy nie chodzić w obie strony tego samego dnia, podczas jednego spaceru, ale raz w stronę Méséglise, raz w stronę Guermantów, zwyczaj, który zamykał je, by tak rzec, z dala od siebie, nawzajem niepoznawalne, w pozbawionych łączności [sans communication] zamkniętych naczyniach różnych popołudni¹.

O powieściowym Combray (którego pierwowzorem było miasteczko Illiers, położone nieopodal Chartres), o geografii jego okolic, klimacie, o Proustowskim znaczeniu tamtejszych krajobrazów, a także o dojrzewaniu tego motywu we wcześniejszych tekstach i notatkach pisarza zapisano sporą bibliotekę. Zwykle przyjmuje się też, że ta zapamiętana z dzieciństwa topografia, do której Narrator będzie wielokrotnie powracał, jest ważną, a nawet centralną metaforą całego cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu*, zapowiadającą jego ideowy i emocjonalny plan: mieszczańska strona Méséglise (czyli też „strona Swanna”) łączy się z marzeniami narratora o prawdziwej, namiętnej miłości, strona Guermantów zaś (rozciągnięta na paryskie przedmieście Saint-Germain oraz kurort Balbec) z pragnieniem bycia artystą, ale także pokusą światowego życia arystokratycznych salonów.

Przede wszystkim jednak przywołany tu fragment *W stronę Swanna* zdaniem wielu krytyków opisuje początkowy stan długiego procesu dojrzewania głównego bohatera, procesu trwającego niemal do końca tej opowieści. W ostatnim bowiem, siódmym tomie (*Czas odnaleziony*) dorosły już Marcel² – w chwili „iluminacji”, zobaczywszy młodziutką pannę de Saint-Loup, która przez matkę, Gilbertę, jest wnuczką Charles'a Swanna, ale przez ojca, Roberta de Saint-Loup, należy do rodu Guermantów; a wcześniej jeszcze, na początku tego tomu, słysząc bulwersującą go propozycję właśnie Gilberty, by pójść na spacer „do Guermantes przez Méséglise, bo tak jest najładniej” (por. VII 663) – uświadamia sobie nagle, że „owe dwie wielkie «strony»”,

WOJCIECH MICHERA

„Po tej i po tamtej stronie”. Proustowskie *recto/verso*

miejsce jego młodzieńczych spacerów i marzeń, nie były aż tak ze sobą nieuzgadnialne, jak wcześniej sądził. Co więcej, odkrycie to skłania go do podjęcia bezwzględnego postanowienia, by zerwać z dotychczasowym życiem, zmarnowanym na „barbarzyńskich ucztach”, i całkowicie już poświęcić się pisarskiemu powołaniu.

Dla proustologów zatem opis dziwnej „topografii umysłowej” młodego Marcela, który nie potrafi połączyć na jednej płaszczyźnie dwóch stron swego dzieciennego świata, jest interesujący przede wszystkim jako punkt odniesienia widziany *ex post* przez dorosłego Narratora, ekspozycja młodzieńczego idealizmu i naiwności, które ustępować będą stopniowo wraz z dojrzewaniem.

Gérard Genette (w pracy *Proust et le langage indirect*) kojarzy tę naiwność ze sferą lingwistycznych fascynacji Prousta, z jego obsesyjnym wręcz zainteresowaniem „faktami językowymi” – słowami, nazwami, etymologiami – z całą, jak pisze, *la rêverie de noms*. W tym wypadku błąd poznawczy bohatera, zdaniem Genette'a, byłby skutkiem jego „instynktowego kratyliizmu”, czyli przekonania, że brzmienie nazwy, a zwłaszcza nazwy własnej, wytwarza obraz tożsamy z nazywaną rzeczą, pozostający z nią w rzeczywistej, naturalnej, a nie tylko arbitralnej relacji. Czytelnicy Prousta dobrze znają tę niepoahamowaną skłonność młodego Marcela, by tłumaczyć porządek świata za pomocą niekończących się „onomastycznych rojeń”, w których ludzie, rody arystokratyczne, miasta albo krainy otrzymywały w jego wyobrażeniach tożsamość zgodną z brzmieniem Imienia. „Pozorna nierozzerwalność dźwięku i znaczenia, gęstość znaku sprzyjają dziecięcej wierze – pisze Genette – w odrębną indywidualność wskazywanej krainy” – takiej na przykład, jak Méséglise albo Guermantes³. Dojrzewanie Marcela polegałoby więc na korekcy tego złudzenia: coraz wyraźniej dostrzegając, że między sprowokowanym przez Nazwę wyobrażeniem a obserwowaną realnością zachodzi jedynie bardzo dalekie podobieństwo lub że wręcz zachodzi między nimi całkowita niezgodność, doświadcza on stopniowej deziluzji.

Dość podobnie dynamikę rozwojową bohatera opisuje Weiqun Tu, choć na sprawę „dwóch stron” patrzy ona przede wszystkim w kontekście społecznym: owo ograni-



Illiers-Combray, Dom Cioci Leonii: wyjście w stronę Swanna (Méséglise). Fot. Karolina Pardej.

czone, uproszczone i po prostu błędne widzenie świata jest według niej cechą charakteryzującą ówczesnych mieszczan („strasznych”, chciałoby się dodać za Tuwimem), także tych z Combray, jak ciotka bohatera lub jego dziadkowie, widzących wszystko osobno i niepotrafiących myśleć o społeczeństwie inaczej niż w kategoriach kastowych. Dalsze życie Narratora / Autora – życie pisarza! – staje się więc trudnym, ale konsekwentnym procesem uwalniania się od tego dziedzictwa, likwidacją złudnych linii demarkacyjnych, które, zdaniem chińskiej badaczki, w realnym świecie przecież nie występują, próbą pokazania tego świata w jego „zgodnym zróżnicowaniu” (*diversité concordante*), jako całości „organicznej, interesującej i harmonijnej”⁴.

I jeszcze jedna opinia, Rolanda Barthes’a, który w swoim mikroeseju *Une idée de recherche* z 1971 roku przesuwając punkt ciężkości z psychologii bohatera na proustowską narrację. Czytamy więc, że całą strukturę *W poszukiwaniu straconego czasu* opanowała obsesyjnie wręcz powracająca forma dyskursu, którą nazywa on „inwersją”, mającą polegać na tym, że osobie, obiektowi, sytuacji przypisane zostają dwie całkowicie sprzeczne właściwości. Co ważne, Proust wcale nie dąży do ujednoznacznienia tego dyskursu, stosuje bowiem podtrzymującą obie wykluczające się oceny „składnię współlistniejącą” [*syntaxe concomitante*], „którą – pisze Barthes – należałoby nazwać metaforyczną, ponieważ metafora, wbrew temu, co bardzo długo sądziła

retoryka, jest pracą języka pozbawioną wszelkiej wektoryzacji: przechodzi z jednego pojęcia na inne zawsze cyklicznie i w nieskończoność”. W tej sytuacji – to chyba najważniejsza myśl – „wyrażać sprzeczności to ostatecznie łączyć je w samej jedności tekstu, w podróży pisania”⁵. Zdaniem więc Rolanda Barthes’a „etos inwersji”, opierający się na zaskoczeniu i zdziwieniu, pozwala też zrozumieć „ową wielką opozycję, o której najpierw sądzimy, że nadaje rytm zarówno przechadzkom z Combray, jak i podziałom w powieści (*W stronę Swanna / Strona Guermantów*)”. Otóż

okazuje się, że jeśli nawet nie jest [ona] fałszywa (bo nie chodzi tu o porządek prawdy), to przynajmniej możliwa do uchylecia: jak wiemy, pewnego dnia Narrator odkrywa z osłupieniem [...], że dwie rozbieżne drogi, wychodzące z jego domu rodzinnego, jednak spotykają się, dwa zaś światy, Swanna oraz Guermantów, poprzez tysiąc zespoleń, w końcu zbiegają się w osobie Gilberty⁶.

Czy zatem problem „dwóch stron” u Prousta można uznać za wyjaśniony? W pewnej mierze, zapewne... Jednak nie opuszcza mnie wrażenie, pozostawione niczym osad przez moją pierwszą lekturę *W stronę Swanna*, że passus mówiący o paradoksalnej topografii Combray, także w kontekście końcowych fragmentów *Czasu odnalezionego*, kryje ważne intelektualnie rozpoznanie, czy nawet zarys modelu konceptualnego, w którym relacje przestrzenne – lub zjawiska opisywane za pomocą przestrzennych metafor – ulegają szczególnej problematyzacji. Że chodzi w nim o coś więcej lub inaczej, niż mówią przywołane przed chwilą opinie. Bo nawet kategoria „inwersji”, tak jak ją rozumie Barthes, niewiele w istocie wyjaśnia: trudno zrozumieć, jak to możliwe, że „podróż pisania”, napędzana przez „składnię metaforyczną” (funkcjonującą przeciw cyklicznie i w nieskończoność) w tym akurat wypadku prowadzić ma do prostego „uchylecia” sprzeczności (zwłaszcza że „wyrażanie sprzeczności w samej jedności tekstu” to nie to samo, co ich połączenie w świadomości bohatera). Model, o którym mówię, różni się też od klasycznych teorii komunikacji, bowiem kluczowy w zacytowanym fragmencie „brak łączności” (*sans communication*) między „stronami” (świata, umysłu) nie wynika z błędu bądź zakłócenia.

Przyjmuję więc robocze założenie, że stawką w zainaugurowanej przez Prousta konceptualnej grze nie jest wcale likwidacja rzekomo zbędnego w procesie poznawczym rozgraniczenia i przywrócenie „komunikacyjnej” funkcjonalności umysłu głównego bohatera. Przeciwnie, chodziłoby raczej o uchwycenie tej pierwotnej i modelowej niejako sceny w jej źródłowym napięciu i niestabilności, o rozpoznanie w figurze spacerów „to w jedną, to w drugą stronę” oscylacyjnej logiki „fantazmatu” – by przywołać słowa Lacana – „podtrzymującego podmiot w jego zasadniczej chwiejności”⁷.

Osobliwa „topografia umysłowa” młodego Marcela byłaby więc przykładem logiki, która podważa „eukli-

desowe” wzorce przestrzenne i mierzy się z zasadniczą niewspółmiernością metaforycznie rozumianych „dwóch stron”. Zauważmy bowiem, że sam Proust używa sformułowania: jest to „jeden z tych umysłowych dystansów, które nie tylko oddalają, lecz oddzielają i przenoszą na inną płaszczyznę”. Czy znamy więc inne? Otóż historia filozofii, religii, sztuki, literatury, nauki *etc.* wspomina o bardzo wielu. W porządku filozoficzno-psychologicznym byłby to choćby słynny paradoks Zenona z Elei: czy nie dlatego szybkonogi Achilles nigdy nie doścignie żółwia (w interpretacji Lacana żółw ten przybiera postać wzbudzającej pożądanie seksualne Bryzejdy)⁸, że dystansu między nimi – między „stroną Achillesa” i „stroną żółwia” – nie da się zmierzyć w jednostkach odległości, gdyż „nie tylko oddala, ale także oddziela i przenosi na inną płaszczyznę”? W porządku zaś *perceptyjnym* przykładem może być rysunek satyryczny *The Duck-Rabbit*, „Kaczka–królik” (ale nie: „Kaczkokrólik”), którego potencjał konceptualny z taką dociekliwością tropiło tak wielu badaczy, m.in. Joseph Jastrow (1900), Ludwig Wittgenstein (1953), Ernst Gombrich (1960), W.J.T. Mitchell (1994): czyż zawarte w nim dwa percepcyjne „aspekty” tej samej formy graficznej nie są oddzielone od siebie (królik / kaczka) niczym „zamknięte naczynia”, dające się pogodzić jedynie „po kolei”, w niestabilnym trybie naprzemiennego rozpoznawania „tej albo tamtej strony”? I jeszcze jeden przykład: relacja *recto / verso*, oddzielająca dwie przeciwległe strony karty „niewidzialną – jak pisze Derrida w *Farmakonie* – niemal nieistniejącą grubością”⁹. Jednym zaś z takich dwustronnych obiektów – jednym też z ważniejszych w dziejach nowoczesnej kultury – jest karta pocztowa, a zwłaszcza ilustrowana karta pocztowa z samego początku XX wieku: na jej materialną i funkcjonalną całość składa się (a) urzędowe *recto*, przeznaczone wyłącznie na adresy, znaki opłaty pocztowej, datowniki itp. (w czasach młodości Prousta, przed rokiem 1904, na każdej francuskiej karcie pocztowej widniało oficjalne pouczenie: *Ce côté est exclusivement réservé à l'adresse*), oraz (b) obrazowo-tekstowe *verso*, będące warunkowym otwarciem na (możliwą, choć zawsze w pewien sposób ograniczaną) prywatność. Otóż tych dwóch stron nigdy, w każdym razie bez użycia instrumentów optycznych, nie da się zobaczyć jednocześnie – symultanicznie i synoptycznie – co sprawia, że w realnej praktyce, na przykład w korespondencji pocztowej, doświadczeniu *perceptyjnym* (nadawcy, urzędnika pocztowego, listonosza, adresata) zawsze musiał towarzyszyć *performatywny* gest „odwracania” (*vertere*). Świetnym zaś obrazem tego gestu, i świetną alegorią problemu, jest jeden z początkowych fragmentów powieści Juliusza Verne’a *Podróż do środka Ziemi* z roku 1864, w której narrator (Axel Lidenbrock) stara się odczytać kartkę z zaszyfrowanym tekstem Arne Saknussemma, XVI-wiecznego alchemika islandzkiego:



Illiers-Combray, Dom Cioci Leonii: wyjście w stronę Swanna (Méséglise). Fot. Karolina Pardej.

Zmagałem się zatem z nierozwiązywalną trudnością; mój mózg przegrzewał się, oczy mrugały nad kartką papieru; wydawało mi się, że sto trzydzieści dwie litery [zaszyfrowanej inskrypcji] krążą wokół mnie niczym srebrne łyż, które widzimy, gdy krew gwałtownie uderza do głowy. Uległem swoistej halucynacji; było mi duszno; potrzebowałem powietrza. Odruchowo zacząłem się wachlować kartką, której *verso* i *recto* ukazywały się teraz naprzemiennie moim oczom.

Jakież było moje zdziwienie, gdy podczas jednej z takich ewolucji, w chwili gdy w moją stronę zwróciło się *verso*, doznałem wrażenia, że dostrzegam doskonale czytelne słowa, słowa łacińskie...¹⁰.

To tylko trzy przykłady, lecz oczywiście listę podobnych nierozstrzygalników – przyjmujących postać aforizmów, mitów, obrazów, niemożliwych figur lub zadań geometrycznych (z klasyczną, pitagorejską „kwadraturą koła” na czele, która w dziele Mikołaja z Kuzy na przykład ilustruje niewspółmierność między ziemską „stroną człowieka” i niebiańską „stroną Boga”¹¹) – tę więc listę można wydłużyć. Staje się wręcz nieskończona, jeśli uznamy za Derridą, że podobna relacja funkcjonuje już na podstawowym poziomie języka, bo binarne pary pojęć – takie jak mowa–pismo, istota–pozór, prawdziwy–fałszywy, męskie–kobiece, natura–społeczeństwo, aktywny–pasywny, autonomiczny–automatyczny, głęboki–płytki, wewnątrz–zewnątrze *etc.* – nie są wcale etycznie neutralne, znaczeniowo

symetryczne czy logicznie odwracalne. Nie ma oczywiście potrzeby, by tu omawiać ten dobrze znany temat; warto jednak przypomnieć, że dzięki autorowi *La carte postale* współczesna humanistyka wzbogaciła się o całą kolekcję konceptualnych nierozstrzygalników, jak „suplement”, *pharmakon*, *tympanium*, *hymen*, *khora*, *parages*, *parergon*, „inwaginacja”, „metafora pocztowa”, „krypta”, *for* (nie mylić z *forum*, po polsku byłby to raczej zewnętrzno-wewnętrzny „dwór”¹²) etc. Francuskiemu filozofowi służyły one do sondowania granic metafizycznej logiki, do wytyczania paradoksalnych topografii albo „niemożliwej kartografii” (*la cartographie impossible*), w której zwyczajne zdawałoby się schematyzacje przestrzenne, zwłaszcza antyteza wnętrza i zewnątrz, tracą przejrzystość i niewinność.

*
* *

W dyskursie Proustowskim nader często spotykamy osoby, obiekty, sytuacje, spostrzeżenia naznaczone sprzecznością, która nie zostaje ani rozstrzygnięta, ani anulowana. Drobnym, ale dobrym tego przykładem – pierwszym z kilku, o których chcę powiedzieć – jest to podsumowanie antyidealistycznej diagnozy „cudownie niepełnych”, literackich lub muzycznych arcydzieł:

Być może tak jak ptaki latające najwyżej i najszybciej mają najmocniejsze skrzydła, tak też chcąc eksplorować nieskończoność, trzeba mieć naprawdę porządną maszynę, sto dwadzieścia koni marki Tajemnica [*Mystère*], przez co, nawet gdy lecimy na najwyższym pułapie, w smakowaniu niebiańskiej ciszy przeszkadza nam głośny warkot maszyny (V 151).

To proste na pierwszy rzut oka awiacyjne porównanie przedstawia w istocie rzecz diabelnie zawikłaną, bo między „niebiańską ciszą” a „warkotem maszyny” nie zachodzi prosta inwersja, a trudno też powiedzieć, że to tylko „jednoczesna syntaksa”. Relacja między tymi „dwoma stronami”, zmysłową i nadzmysłową, jest bowiem – jak w „podwójnym wiązaniu” Batesona – i niemożliwa, i konieczna: nie da się, jeśli tylko nie mamy na myśli głuchoty, uzyskać idealnego destylatu ciszy, tak jak w geometrii nie wystarczy cyrkiel i linijka, by wykreślić kwadraturę koła,



Illiers-Combray, Dom Cioci Leonii: wyjście w stronę Guermantes.
Fot. Karolina Pardej.

choć przecież bez ograniczenia się do tych instrumentów o prawdziwej kwadraturze koła mowy być nie może. Alegoria Prousta zdaje się więc pokazywać, że nakreślonej tu sytuacji nie da się rozstrzygnąć analitycznie, że krąg „niebiańskiej ciszy” wcale nie poprzedza logicznie „warkotu” kanciastej maszyny, bo i dystansu, do którego pokonania konieczny jest ten środek komunikacji, nie mierzy się w kilometrach. Zauważmy, że nawet określenie „marka Tajemnica” jest już dowcipnym oksymoronem¹³. W takim świecie – świecie Proustowskim? – nie można się obyć bez protez, bez literackiej maszynierii, jak bowiem napisał Roland Barthes: „wyrażać sprzeczności to ostatecznie łączyć je w samej jedności tekstu, w podróży pisania”. Nie można się także obyć, jak sądzę, bez jej rewersu, czyli „podróży czytania”, będącej czymś więcej niż złudną nadzieją, że jeśli coraz szybciej będziemy wertować „zaszyfowaną” kartkę papieru, to rozciągnie się ona (niczym smak magdalenki) w opowieść aż do „środka Ziemi”.

*

Częściej komentowanym przykładem proustowskiego paradoksu przestrzennego są „karafki Vivonne” (*W stronę Swanna*, rozdział *Combray*), czyli scena wizualizująca problem „zewnątrz we wnętrzu”. Przypomnijmy kontekst sytuacyjny: rzecz się dzieje podczas spaceru w stronę Guermantes („Spacer ten był daleki i wymagał niezawodnej pogody. [...] Wyruszyliśmy zaraz po śniadaniu furtką od ogrodu”), co jest ważne, bo: „Największym urokiem strony Guermantes było to, że szło się prawie cały czas wzdłuż Vivonne”. Przeczytajmy ten fragment:

Lubiłem patrzeć na karafki, które chłopcy zanurzali w Vivonne, aby łapać małe rybki. Wypełnione rzeką i nią nawzajem objęte, zarazem „zawierające”, o ścianach przezroczystych jak stwardniała woda, i „zawarte”, zanurzone w większym „zawierającym” z płynnego i bieżącego kryształu, budziły one obraz chłodu rozkoszniejszy i bardziej drażniący [*irritante*], niż gdyby się znalazły na nakrytym stole, bo jawiący się tylko przelotnie [*en fuite*], w owej nieustannej aliteracji między wodą bez konsystencji, nieuchwytną dla rąk, i szkłem bez płynności, nieujęty dla podniebienia (I 160–161).

Na ten *passus* uwagę badaczy zwrócił na początku lat 70. XX wieku Gérard Genette w artykule *Métonymie chez Proust*. Zgodnie z tytułem omawia on pewien szczególny typ metafor, które „oparcie i motywację znajdują w metonimii”, czyli w relacji wynikającej z bliskości lub przyległości (Urszula z obrazu Carpaccia w baptysterium św. Marka uzyskuje na przykład przenośne znaczenie dzięki temu, że w weneckim baptysterium obecna jest akurat matka Narratora [VI 614–615] itp.). Według Genette’a takie metafory, zwłaszcza malarskie, wizualne, w oczach Marcela nadające niektórym pejzażom szczególny ton, „doskonale ilustrują ową fundamentalną skłonność Proustowskiego pisarstwa i wyobraźni – «techniki» oraz

«widzenia» – do asymilacji przez sąsiedztwo, do rzutowania stosunku analogicznego na relację przyległości¹⁴. Taka zaś „asymilacja przez sąsiedztwo”, fizyczną bliskość lub styczność, może też przybierać formę relacji wnętrza i zewnątrz, czego przykładem są właśnie „karafki”:

Szkoło = stwardniała woda, woda = płynny i bieżący kryształ, to tutaj za pomocą typowo barokowej sztuczki stykające się substancje wymieniają swoje predykaty, by wejść w ową relację „wzajemnej metafory” [*métaphore réciproque*], którą Proust odważnie nazywa aliteracją: odwaga ta jest uprawniona, gdyż z pewnością chodzi tu, tak jak w figurze poetyckiej, o koincydencję analogii i przyległości; odwaga jest też odkrywczą, bo współbrzmienie rzeczy jest tu rozmieszczone subtelnie jak słowa w wersie – czysty efekt tekstu kulminujący właśnie w owej płynnej i przeźroczystej, autoilustracyjnej syntagmie: wiecznej aliteracji¹⁵.

Według Genette’a literacki obraz szklanych karafek, które zanurzone w wodzie same też ją obejmują, pokazuje przede wszystkim bliskość, przyległość, subtelną koherencję, przypominającą kunsztowne (barokowe) rozmieszczenie słów w poetyckim wersie. Trudno się z tą interpretacją nie zgodzić, choć wydaje się, że nie dość mocno wybrzmiewa w niej coś moim zdaniem jeszcze ważniejszego, właśnie paradoksalność tej dziwnie złożonej figury, a nawet odczuwalny w jej opisie nastrój lekkiego niepokoju. Dlaczego na przykład „obraz chłodu” jest nie tylko rozkoszny, ale też irytujący? Otóż, jak czytamy, ze względu na swą ulotność, nieuchwytność (*en fuite*, por. łac. *fuga*, ucieczka), nie polegającą jednak na efemeryczności (ta nie drażni, lecz budzi spodziewaną tęsknotę), ale na „paradoksalnym odwróceniu relacji przestrzennych”¹⁶, a w konsekwencji, jak sądzę, na męczącej niekonkluzywności, niemożności wskazania, co tu jest „prawdziwym” początkiem i treścią tego binarnego układu (woda / szkło), a co zaledwie dopełnieniem i ekranem. „Owa nieustanna aliteracja” (*cette allitération perpétuelle*), będąca w tekście Prousta metaforą zmysłowego podobieństwa (wizualnego w tym wypadku, a nie brzmieniowego), wnosi więc w tę sytuację ustawiczość, automatyzm, a przez to też daremność niekończącego się ruchu wzajemnych odniesień, niczym w jakiejś zwońniczej grze lustrzanych odbić. Powiedziałbym nawet, że owa „odważna” aliteracja Prousta sama tworzy domyślną aliterację ze słowem alternacja, a także znakomicie wizualizuje „metaforyczną syntaksę”, o której pisał cytowany już Barthes: „jest pracą języka pozbawioną wszelkiej wektoryzacji: przechodzi z jednego pojęcia na inne zawsze cyrkularnie i w nieskończoność”.

Za taką egzegezą przemawia jeszcze jeden argument, który znajdziemy w następnym akapicie książki, gdzie motyw automatyzmu i daremności nie budzi już żadnych wątpliwości, wprost go bowiem wyraża figura niepokoju-nęfary: prądem rzeczonym nenufara:

Niby mechanicznie poruszany prom [...] dobijał jednego brzegu, po to aby wrócić do drugiego, wiekuiście powtarzając tę dubeltową przeprawę. Parta ku brzegowi łodyga jego rozwijała się, wydłużała, pomykała, dosięgała ostatnich granic swej rozpiętości u brzegu, gdzie prąd ją chwycił; wówczas zielona linia zwiłała się sama i sprawdzała biedną roślinę do tego, co można nazwać jej „punktem wyjścia”, gdyż nie pozostając tam ani sekundy, rozpoczynała na nowo tę samą czynność.

Monotonny ruch rośliny nasunął Narratorowi myśl o neurastenikach, mających podobnie dziwaczne i niezmiennie przyzwyczajenia, z których chcieliby się otrząsnąć, ale nie potrafią, bo „wzięci w tryby swoich udręczeń i manii, wysiłkiem daremnych szamotań utrwalają jedynie ich funkcjonowanie i wprawiają w ruch mechanizm swoich osobliwych, nieuchwytnych i zgubnych nawyków”. W obsesyjnej zaś psychologii nerwicowców można chyba dopatrywać się metafory zadania stojącego przed pisarzem. Proust dostrzega bowiem jej podobieństwo do powtarzających się w nieskończoność cierpień piekielnych nieszczęśników, którzy wzbudzali ciekawość wędrującego po zaświatach Dantego, „tak iż poeta kazałby samemu potępionemu obszerniej opowiedzieć sobie właściwości i przyczynę męki, gdyby Wergiliusz, oddalając się wielkim krokiem, nie był go pociągnął za sobą, jak i mnie moi rodzice”.

*

W *Poszukiwaniu straconego czasu* pojawia się niewątpliwie bardzo wielu podobnych potępieńców, Narrator zaś nie szczędzi im uwagi, często na wielu stronach, bo przecież, w pewnym sensie, sam już sobie Dantem i Wergiliuszem. Sięgnijmy więc po inny fragment *W stronę Swanna*, który jeszcze bardziej przybliży nas do „punktu wyjścia”, czyli Combray i jego „dwóch stron”.

Chodzi mianowicie o epizod, w którym ksiądz proboszcz od św. Hilarego, wielki skądinąd miłośnik dociekań etymologicznych, składa wizytę cioci Leonii, dręcząc ją szczegółowym opisem swojego kościoła. Mówi on między innymi tak:



Illiers-Combray, Dom Cioci Leonii: wyjście w stronę Guermantes.
Fot. Karolina Pardej.

Ale co jest bezspornie najciekawsze w naszym kościele, to widok z wieży: wspaniały jest. [...] w niedzielę zdarzają się zawsze towarzystwa, które przybywają nawet z bardzo daleka, aby podziwiać piękność panoramy, i które wracają zachwycone. Ot, w przyszłą niedzielę, jeśli pogoda się utrzyma, spotkałaby pani tam z pewnością dużo ludzi, bo mamy krzyżowe dni. [...] Kiedy czas jest piękny, można widzieć aż do Verneuil. Zwłaszcza ogląda się naraz rzeczy, które zazwyczaj można widzieć tylko oddzielnie, jak bieg Vivonne i rowy w Saint-Assiseles-Combray, od których rzekę oddziela niby kurtyna wielkich drzew; lub wreszcie rozmaite kanały w Jouy-le-Vicomte (*Gaudiacus vice comitis*, jak pani wiadomo). Za każdym razem, kiedy się wybrał do Jouy-le-Vicomte, widziałem kawałek kanału; potem, kiedy skręciłem w ulicę, widziałem drugi, ale wówczas nie widziałem poprzedniego. Daremnie skupiałem je razem w myśli, to nie robiło wielkiego wrażenia. Z wieży św. Hilarego to co innego: widać całą sieć obejmującą to miasteczko. Tylko nie rozpoznaje się wody; ot, powiedziałby kto, wielkie szczeliny [*fontes*] przecinające miasto na części, niby ciasto, którego kawałki trzymają się z sobą, mimo że są już rozcięte. Na dobrą sprawę trzeba być razem na wieży św. Hilarego i w Jouy-le-Vicomte (I 103–104).

Niezależnie od komizmu całej sceny, ten jej fragment jest intrygujący z kilku powodów. Przede wszystkim trudno w nim nie dostrzec podobieństwa do konceptu, który pojawi się jakieś dwadzieścia pięć stron dalej, ale zostanie przypisany wyobraźni Marcela: w obu sytuacjach tematem jest kłopotliwa topografia, w której każdą ze stron „można widzieć tylko oddzielnie”. A przecież topologiczne dylematy księdza proboszcza (nawet jeśli on sam, postać łagodnie humorystyczna, właśnie ze względu na swoją obsesję onomastyczną przypomina nieco młodego bohatera powieści) nie wyrażają jego poznawczej niedojrzałości. Zauważmy następnie, że w obu tych osobistych doświadczeniach aspekt percepcyjny łączy się z umysłowym, z usiłowaniem stworzenia mentalnego obrazu przestrzeni: ksiądz proboszcz stara się „połączyć w myślach” dwa fragmenty kanału w Jouy-le-Vicomte tak, jak Marcel „dwie strony” okolic Combray, i spotyka go podobne niepowodzenie – zupełnie jakby i te części były od siebie oddzielone umysłowym dystansem, który nie tylko oddala, lecz także oddziela i przenosi na inną płaszczyznę. Sprawa wydaje się tym bardziej znacząca, że w pierwszej chwili nie bardzo wiadomo, czemu w ogóle ten wysiłek służy.

Tym jednak, co tu „bezspornie najciekawsze”, jest wieża, czy też dzwonnica kościelna (*le clocher*). Jeśli bowiem potraktować oba przypadki (księdza proboszcza i Marcela) jako dwie modalności ogólniejszego modelu, to właśnie w tym obiekcie architektonicznym trzeba widzieć podstawową między nimi różnicę: dysponując właściwym narzędziem, punktem obserwacyjnym, ksiądz – inaczej niż mały Marcel – może jednak zobaczyć wszystko na raz. Wieża staje się swoistym urządzeniem p a n -optycznym

– zarazem technicznym i konceptualnym – pozwalającym zarządzać krajobrazem. Mimo to, co mocno wybrzmiewa w głosie księdza, efekt nie jest zadowalający: wieża jako wizualny dys-p o z y t y w nie potrafi ukryć wszystkich śladów n e g a t y w n o ś c i uzyskanego dzięki niej obrazu (podobnie jak wznoszący się ku niebu aeroplan z omówionej przed chwilą alegorii nie pozwalał dostąpić „niebiańskiej ciszy”): można wprawdzie ogarnąć wzrokiem całą sieć kanałów, ale wtedy, jak mówi skonfundowany proboszcz, „nie rozpoznaje się wody”, a w pejzażu nadal dominuje rozczłonkowanie: „ot, powiedziałby kto, wielkie szczeliny przecinające miasto na części”. Ten zaś stan rzeczy jeszcze dosadniej wyraża zaskakująco „dekonstrukcyjne” porównanie do ciasta (*une brioche*) – ciasta j u ż u p r z e d n i o pokrojonego, które jako c a ł o ś ć można poznać jedynie dzięki „symulacji”, dzięki „zszyciu” skrywającemu przed okiem widza jego złożoną strukturę.

Swój krótki wykład ksiądz proboszcz podsumowuje frustrującą konkluzją: „Na dobrą sprawę trzeba być razem na wieży św. Hilarego i w Jouy-le-Vicomte”. Nie wiem, czy ktoś dostrzegł (być może, bo o Prouście napisano ponoć więcej niż o Napoleonie Bonaparte), jak bardzo ta aporia jest zbieżna z Lacanowską dekonstrukcją „podmiotu”, którą autor *XI seminarium* wyczytał z obrazu Hansa Holbeina *Ambasadorowie*. Przypomnę, że w tym słynnym renesansowym dziele niemiecki mistrz poddał jeden jego fragment optycznej anamorfozie, przez co na wspólnej płaszczyźnie malowidła spotykają się dwa różne i intencjonalnie niedopasowane ujęcia perspektywiczne. W efekcie nie da się zobaczyć (w każdym razie bez użycia instrumentów optycznych) całości tego przedstawienia „na raz”, „synchronicznie” i „synoptycznie”, z jednego miejsca. By temu zaradzić, no właśnie, „na dobrą sprawę trzeba by być jednocześnie” i na wprost (zgodnie zasadami perspektywy centralnej), i przy lewym dolnym rogu malowidła (bo tylko wtedy, patrząc z ukosa, w anamorficznie spreparowanym przedmiocie rozpoznamy czaszkę)¹⁷. Rzecz jasna – tak się nie da i skazani jesteśmy, niczym neurastenicy z dantejskiego piekła, na oglądanie obu części obrazu „po kolei”, oscylacyjnie, bezskutecznie usiłując „połączyć w myślach” te dwa „nawzajem niepoznawalne” aspekty przedstawionego tu świata¹⁸. Ale podkreślmy: taka jest właśnie uroda i mądrość tego *tableau*, który zdaniem Lacana jasno pokazuje, że „w malarstwie nie chodzi o realistyczne odtworzenie rzeczy przestrzennych”, lecz (dokonuję tu pewnej wulgaryzacji tej koncepcji) o wodzenie widza na pokuszenie, by chciał zobaczyć coś (to coś Lacan nazywa „spojrzeniem”), co pozostaje trwale nieuchwytnie („to, na co patrzę, nigdy nie jest tym, co chcę widzieć”) i na czym opiera się „fantazm podtrzymujący podmiot w jego zasadniczej chwiejności”¹⁹.

Wykład proboszcza z Combray jest więc z jednej strony żartobliwą charakterystyką tej męczliwej osobowości (a przy okazji także osobowości cici Leonii), z drugiej jednak, co podejrzewam, właśnie komizm tej sekwencji, skłaniający do lektury mało poważnej, służy za kamu-

flaż ukrywający jej poważniejszą, alegoryczną wymowę. A w tym właśnie, alegorycznym wymiarze wieża św. Hilarego zdaje się upodabniać do wieży Babel, z powodu której, jak wiadomo, ludzkość skazała się na kłopoty komunikacyjne i udrękę ciągłego przekładu między rozdzielonymi językami²⁰. Zauważmy bowiem – choć to może tylko mało istotny zbieg okoliczności – że ksiądz proboszcz bardzo chętnie na szczyt swojej wieży wprowadza „towarzystwa, które przybywają nawet z bardzo daleka”, co nasuwa pewne skojarzenie z biblijną perykopą (zob. Rdz 11 łącznie z Dz 2), tym bardziej że te wycieczki są szczególnie liczne w trzydniowym okresie „krzyżowych dni” (*les Rogations*), po polsku zwanych także „błagalnymi”, które w kalendarzu trydenckim poprzedzały Wniebowstąpienie Pańskie. W każdym razie w Combray, w Jouy-le-Vicomte (i w kilku innych jeszcze proustowskich miejscach i miastach) mamy do czynienia z podobnym rozproszeniem, pęknięciem, zmysłowym i umysłowym rozdzieleniem „stron”, które utraciły wzajemną łączność i wobec których „podmiot” pozostaje w „zasadniczej chwiejności”. Skłonny byłbym nawet podejrzewać, że – na tym właśnie, alegorycznym poziomie – taka jest motywacja onomastycznych rojeń księdza proboszcza, który chciałby przywrócić zniekształconym nazwom ich pierwotne formy językowe. Usiłuje on też zaradzić kryzysowi wizualnemu, ale, jak już wiemy, podjęta przez niego interwencja przynosi nieoczywiste rezultaty i, powiedzmy szczerze, nie ma nawet mowy o powrocie do jakiegoś pierwotnego stanu rzeczy (jeśli kiedykolwiek taki istniał), tak jak i rozkrojona brioszka nie odzyska wcześniejszej jednolitości: trzeba się pogodzić – strawestuję wers z wiersza znanego poety – że „innego początku świata już nie będzie”. W tym zaś świecie „wszystko” ma swoją cenę i jeśli chcemy „wszystko” zobaczyć, skazani jesteśmy na techniczną suplementację, musimy na przykład wspiąć się wysoko, na najwyższy pułap; ale nawet wtedy krajobrazowi brakuje przymiotu naturalności, zniekształcenie zaś upodabnia go do malarzkiego *tableau*.

Przekształcanie spektaklu natury w efekty artystyczne nie jest oczywiście u Prousta tropem zaskakującym. Dzwonnica św. Hilarego może jednak ten trop nieco mylić, bo oto z jednej s t r o n y (dosłownie, w sensie przestrzennym) wieża służyła jako punkt widokowy, który pozwala zobaczyć pejzaż wokół Combray, z drugiej jednak, niejako „odwrotnej” – sama stanowiła tego pejzażu kluczowy element: „dawała [ona] wszystkim zatrudnieniom, wszystkim godzinom, wszystkim widokom miasta ich fizjonomię, uwieńczenie, uświęcenie” (I 64). Była też znakiem wypatrywanym z daleka – z okien pociągu, gdy zbliżano się do Combray, albo podczas dalekich spacerów. Gdy zaś patrzyło się z pewnego odległego miejsca, to ponad nierówną linią lasów na widnokręgu

górowało tylko cienkie ostrze [*la fine pointe*] dzwonnicy św. Hilarego, ale tak wątle, tak różowe, że zdawało się ledwie zadrapano [*rayée*] na niebie paznokciem, który

by chciał nadać temu pejzażowi, temu obrazowi [*tableau*] samej natury, malutkie znamię [*petite marque*] sztuki, jedyny ludzki ślad [*indication*]²¹.

Czyli nawet widziana z zewnątrz, z daleka, jako rysa na niebie, dzwonnica św. Hilarego narusza w dyskursie Prousta naturalną ciągłość pejzażu. Wydaje się więc, że w pewnym sensie pełni w nim funkcję ramy malarskiej, bo jak mówią klasycy tematu, Meyer Schapiro i Boris Uspienski, „pejzaż bez ramy praktycznie nic nie znaczy, lecz wystarczy nałożyć jakieś granice (wszystko jedno: ramę, okno, łuk itp.), a zacnie być odbierany jako przedstawienie [...] to właśnie granice stwarzają prezentację”²². U Prousta jednak, w zacytowanym zdaniu, ów „znak” czy też „znamię” sztuki – co czyni tę sytuację znacznie ciekawszą – wcale nie nakłada na obraz zewnętrznych granic, lecz przecina krajobraz od środka. I choć tym razem „szczelina” w polu widzenia jest cienka i wątła – nie zaś wielka, jak przecinający miasto kanał – to ponieważ zarysowano ją „paznokciem”, na mocy synekdochy staje się śladem twórczego gestu artysty. Ten gest wprowadza jednak ton negatywny, bo zdrapać to nie to samo, co na przykład domalować. Niemniej takie „skreślenie” (*ratu-re*), jak kiedyś powiedział Derrida, „pozwała czytać to, co samo zaciera”²³: na poziomie zmysłowych skojarzeń „paznokcie” z opisu Prousta – nawet jeśli nie jest „pazurem” – swoją funkcjonalną przenikliwością niejako dubluje lub przedłuża „cienkie ostrze” dzwonnicy św. Hilarego, która staje się w ten sposób zarazem narzędziem i skutkiem jego użycia. Mamy więc tu do czynienia z pewnego rodzaju grą literacką, którą już na poziomie języka opisu zapowiada „wymiana predykatów”, czyli nazwanie „naturalnego” pejzażu „obrazem”, *tableau*. Ale na poziomie zasugerowanych przez Narratora wrażeń percepcyjnych ta gra nie polega wcale na prostym zestawieniu i koincydencji: drugi „aspekt” napotkanego widoku, mianowicie strona „sztuki”, uobecnia się tylko przez zaprzeczenie, jako zaszczepiona (zadrapano) wewnątrz „natury” odrobina negatywności.

*

Dość podobną też, jak się wydaje, konstrukcję logiczną aktu percepcji Narrator przedstawia w *Combray* nieco dalej, we fragmencie poświęconym praktykom czytelniczym Marcela. Mówi on bowiem tak: „Kiedy widziałem jakiś przedmiot, świadomość, że go widzę, pozostawała między mną a nim, okalając go wąską obwódka duchową, która nie pozwalała mi nigdy bezpośrednio dotknąć jego materii” (I 82). Wydaje się więc, że „wąska obwódka” świadomości jest kolejną z serii przeszkód, które niczym biblijny grzech pierworodny uniemożliwiają człowiekowi pełne i bezpośrednie poznanie „prawdy”, zmuszając go do działań „zastępczych”, do poradzenia sobie z kłopotem za pomocą (zawsze nie w pełni właściwego) gestu, instrumentu, techniki, sztuki²⁴. W tym zaś wypadku ową cienką niczym ostrze dzwonnicy spację, czyli świadomość



Lanterna magica i pianola marki „Aeolian”: eksponaty w Musée Marcel Proust (Dom Ciochi Leonii), Illiers-Combray.
Fot. Karolina Pardej.

Marcela oddzielającą go od jego zmysłów, wypełnia literatura. W konsekwencji Narrator przyznaje, że w „odkrywaniu prawdy” konieczne jest pośrednictwo „obrazu” (*image*) – „nieprawdziwego”, literackiego – i że literacki także krajobraz „miał na moją myśl o wiele większy wpływ niż rzeczywisty pejzaż, który miałem przed oczami, kiedy ja odrywałem od książki” (I 84). Problematyka praktyk czytelniczych Marcela bardzo silnie wpisuje się też w topikę separacji i przenikania się wnętrza i zewnątrz²⁵ – zarówno w znaczeniu dwóch stron domostwa lub domowych pomieszczeń („wyciągałem się na łóżku – pisze Narrator – z książką w ręce, w swoim pokoju, który za zamkniętymi prawie okiennicami bronił ze drżeniem swego przezroczyściego i kruche go chłodu przeciw południowemu słońcu” [I 81]), jak i przestrzeni psychicznej, owej „świadomości”, która przeszkadza wprawdzie zmysłom w bezpośrednim dotykaniu zewnętrznych przedmiotów, ale współtworzy wewnętrzne obrazy możliwych światów: „Podczas gdy czytałem, świadomość moja rozwijała na wielobarwnym ekranie równoczesne, a różne stany duszy, idące od najgłębiej we mnie ukrytych popędów aż do całkowicie zewnętrznej wizji widnokągu, który miałem przed oczami” (I 82). Otóż interesuje mnie użyta w tym opisie metafora wewnętrznego „ekranu”, bo i ona się w powieści Prousta niekiedy uzewnętrznia i materializuje. W tej samej na przykład sypialni, w której Marcel wyciągał się na łóżku z książką w ręce, wieczorami nakładano na lampę latarnię magiczną (*lanterna magica*), zmieniającą „nieprzejrzystość ścian w nieuchwytnie iryzacje, w nadprzyrodzone, wielobarwne zjawy” (I 12). (Z konieczności pomijam teraz ten wątek²⁶).

*

Moją uwagę chcę skupić na późniejszym wydarzeniu, gdy nieco już starszy Marcel jedzie nocnym pociągiem do Balbec. Jest sam i o wschodzie słońca obserwuje w oknach przedziału spektakl budzący w nim znacznie większy entuzjazm niż projekcja latarni magicznej: „W pewnej chwili”, pisze Narrator, „ujrzałem w kwadracie okna, ponad czarnym laskiem, postrzępione chmury. Miękkie ich puch miał kolor zdecydowanie różowy, martwy, niezdolny się odmienić” (II 612). Tu następuje krótki opis, przywołujący skojarzenia z fantazją malarza, kolorami i światłem, po czym, w dalszej części tego samego zdania, pojawia się relacja o zaskakujących wydarzeniach. Oto

szyny zmieniły kierunek, pociąg skręcił, poranną scenę zastąpił w ramie okiennej nocny pejzaż [...]; i już rozpaczałem, że straciłem swój różowy pas nieba, kiedy go ujrział na nowo, tym razem czerwony, w przeciwległym oknie, które porzucił przy nowym zagięciu szyn; tak że biegałem wciąż od jednego do drugiego okna, aby zbliżyć, aby posklejać [*retoile*] przerywane i sprzeczne fragmenty mego pięknego szkarłatnego i pięknego poranka, mieć jego całkowity widok i ciągły obraz [*une vue totale et un tableau continu*] (II 613).

Czytając ten fragment, można by pomyśleć (robi to na przykład wspomniany wcześniej Weiqun Tu), że przynajmniej tego ranka Marcelowi udało się jednak „dwie przeciwstawne strony” ze sobą pogodzić, połączyć w harmonijną całość. Lecz przyglądając się uważniej, zobaczymy, że zamykające tę bardzo długą frazę sformułowanie („całkowity widok i ciągły obraz”) wcale nie opisuje osiągniętego stanu, lecz jedynie cel i motywację podejmowanych przez Marcela wysiłków („spędzałem mój czas na bieganiu od okna do okna [...] aby [...]”). Dość oczywistym też kontekstem interpretacyjnym tej sekwencji powinny być omówione przeze mnie wcześniej fragmenty *Poszukiwania...*, na przykład dotyczące dzwonnicy św. Hilarego: w obu tych sytuacjach chodzi o widok wykreowany dzięki „panoptycznym” właściwościom urządzenia technicznego (wysoka wieża – pociąg poruszający się w różnych kierunkach i dwa przeciwległe „kwadraty okna”), ale także o pewnego rodzaju „kryzys wizualny” spowodowany przez ten sam mechanizm, który umożliwia widzenie. Podstawowym zaś symptomem owego wtórnego „zakłócenia obrazu” – zarówno na wieży w Combray, jak i w pociągu do Balbec – staje się potrzeba uciążliwej, „neurastenicznej” oscylacji (lub też „zasadniczej chwiejności”), w którą musi wprawić się sam podmiot-obszwarator: albo wertykalnej („trzeba być razem na wieży św. Hilarego i w Jouy-le-Vicomte”), albo horyzontalnej, powtarzającej ruch nenufara z rzeki Vivonne („biegałem wciąż od jednego do drugiego okna”). Taki naprzemienny ruch nie prowadzi bowiem w określonym kierunku, nie pozwala „dotrzeć do właściwego portu”, jak mówi stare francuskie powiedzenie. Potraktowany jako *z n a k* w dyskursie Prousta, staje się raczej spowolnioną wersją „migotliwości”, *s y m u l a c j ą* niemożliwego bycia jednocześnie „tu” i „tam”, czyli jedynie *s u b s t y t u t e m* upragnionej totalności i ciągłości (*une vue totale et un tableau continu*). Logika zaś tego fantazmatu przypomina dawną metodę wykreślenia „kwadratury koła”, o której już wspominałem – polegała ona na multiplikacji *k w a d r a t u*, który, obracany wokół swego środka o określony, coraz mniejszy kąt, stopniowo przekształca się w wielokąt coraz bardziej podobny do koła. Jak jednak napomina Mikołaj z Kuzy: „nawet gdyby w nieskończoność mnożyć liczbę kątów, nigdy nie wyjdzie z tego ich tożsamość z kołem”²⁷. Podobnie też, można rzec, nawet najszybszy bieg Marcela między jednym a drugim „kwadratem okna”, przez które widać okrąg różowego nieba, nie usunie z obrazu wszystkich „szczelin” i śladów „nierozstrzygalności”²⁸.

Scena w nocnym pociągu do Balbec zwraca uwagę z jeszcze jednego powodu. Otóż opisane w niej doświadczenie wizualne odwraca niejako regułę Albertiego: to nie obraz malarski upodabnia się do otwartego okna, lecz okna jadącego pociągu kadrują pejzaż normandzkiego nieba, nadając mu cechy obrazu (*tableau*) – obrazu jednak, podkreślmy, po pierwsze: ruchomego, po drugie: świetlnego (*Image-lumière*)²⁹! Przychodzi mi więc do głowy myśl w istocie błuźniercza, bo dobrze wiadomo, że Marcel

Proust najprawdopodobniej nigdy w życiu nie uczestniczył w żadnym pokazie filmowym (o czym sam napisał w liście do Jeana de Pierrefeu w styczniu 1920 roku, a zatem już po wydaniu *W cieniu rozkwitających dziewcząt*). Nie zapominajmy też, że mowa tu o czasach, gdy sztuka filmowa dopiero wypracowuje swój język, zestaw kodów narracyjnych, które później ulegną imponującej „socjalizacji”, trudno więc nawet mówić o czymś takim, jak „kino epoki Prousta”. Nie doszukując się więc żadnych autorskich intencji bądź inspiracji, proponuję, by posłużyć się elementami wiedzy o filmie jako kluczem interpretacyjnym – interesujący nas fragment powieści stanie się być może bardziej zrozumiały, gdy potraktujemy go na chwilę, roboczo, jako alegorię filmowego doświadczenia, zarówno w znaczeniu projekcji kinowej, jak i uprzedniego wobec niej procesu realizacji. Pierwsza z tych możliwości – metafora seansu kinowego – wydaje się dość oczywista: oto ciemne pomieszczenie i widz zafascynowany „wyświetlanym” na ekranie ruchomym obrazem. Jednak to, co widzi Marcel, jest w jakimś sensie skutkiem jego własnej aktywności, dlatego patrzenie przez „kwadrat okna” jadącego pociągu upodabnia się też do filmowego kadrowania, czy też, mówiąc dokładniej – staje się organizacją przestrzeni wewnątrzkadrowej, co potocznie nazywane bywa „pracą kamery”. Ale jeszcze ciekawsza w tej, jak zakładam, literackiej prezentacji doświadczenia filmowego jest dla mnie rola przypisana przestrzeni p o z a k a d r o w e j, bo to ona określa dynamikę sytuacji, w której znalazł się Marcel. W efekcie otrzymujemy błyskotliwy (nawet jeśli mimowolny) opis filmowego m o n t a ż u: oto układ dwóch przeciwległych okien, które dostarczają odrębnych „ujęć”, owych „przerwywanych i sprzecznych fragmentów”, jak mówi Narrator, „sklejanych” następnie (nawet jeśli termin *rentoiler* nawiązuje raczej do praktyki malarskiej) w sposób pozwalający uzyskać „ciągły obraz” tej quasi-filmowej narracji. Postępowanie Marcela odwzorowuje więc dość wiernie typową dla klasycznego kina hollywoodzkiego procedurę o nazwie *continuity editing*, której celem, mówiąc najkrócej, było wytworzenie wrażenia, że przedstawiona na ekranie wizja świata jest homogeniczna i kompletna, że nie ma w niej żadnych przerw lub pęknięć, niczego, co mogłoby wzbudzić u widza podejrzenie, że cokolwiek zostało przed nim ukryte. Jeśli zatem jedno z ujęć w filmie kończyło się niepokojącym poznawczo niedopowiedzeniem (na przykład spojrzeniem bohatera poza granicę kadru), w następnym ujęciu widz otrzymywał uspokajające wyjaśnienie (obraz tego, na co bohater patrzy). Czyli było mniej więcej tak, jak u Prousta: „już rozpaczalem, zem stracił swój różowy pas nieba, kiedym go ujrzał na nowo [...] w przeciwległym oknie”. Przez długi czas w kinie tego typu – „kinie stylu zerowego”, jak się je czasem określa – widziano więc przejaw filmowego realizmu, ale było to złudzenie wywołane przede wszystkim przez konsekwentnie przestrzegany przez realizatorów nakaz starannego zacierania wszelkich śladów tej „produkcji znaczeń” – w przewidzianej procedurze „szwy narracyjne”

musiały być jak „szwy chirurgiczne”, czyli niewidoczne (fr. *suture* – termin ten, przejęty od Lacana, odegrał ważną rolę w krytycznej teorii filmu lat 70. XX wieku). Z tego właśnie powodu kino mogło stać się potężnym, perswazyjnym aparatem ideologicznym, każda filmowa narracja zdawała się bowiem mówić do widza: „spójrz, świat p o p r o s t u taki jest”. Co jednak najważniejsze: przygoda Marcela w nocnym pociągu nie polega wcale na powieleniu zasad tego „dyspozytywu kinematograficznego”³⁰ – ona o n i m opowiada, przedstawiając sytuację w ujęciu szerszym niż sam quasi-kinowy ekran, a zatem nie ukrywając ani braków (na przykład tego, co zostaje odcięte krawędzią ruchomego kadru), ani pęknięć (pęknięciem jest w istocie samo podwojenie ekranu), a przede wszystkim pokazując niemający końca w y s i ł e k sklejanego, zszywanego owych „przerwywanych i sprzecznych fragmentów” w pozor narracyjnej ciągłości³¹.

*

Do mojej krótkiej listy proustowskich „dyspozytywów” problematyzujących zmaganie się z percepcyjną i umysłową niewspółmiernością „dwóch stron świata” – jak aeroplan z przypowieści o poszukiwaniu niebiańskiej ciszy, karafki i nenufar z Vivonne, wieża kościelna z Combray, literackie ekrany świadomości, ekrany nocnego pociągu do Balbec – dołączyć muszę jeszcze jeden punkt. Rzecz się dzieje w normandzkim kurorcie Balbec, ale podczas drugiego pobytu Marcela, który spędza tam długie letnie miesiące, ciesząc się towarzystwem Albertyny. „Codziennie wychodziłem z Albertyną”, mówi Narrator, celem zaś ich wycieczek (pieszo, pociągiem i powozem) była zawsze jedna z dwóch miejscowości, Saint-Jean-de-la-Haise albo La Raspelière – nigdy jednak obie tego samego dnia. „To przykre – narzekala Albertyna – że natura tak źle urządziła świat i Saint-Jean-de-la-Haise umieściła po jednej stronie, a La Raspelière po drugiej, i przez cały dzień tkwimy uwięzieni w miejscu, które wybraliśmy”. Narrator mówi natomiast o poszczególnych miejscowościach zlokalizowanych geograficznie albo po tej, albo po tamtej stronie od Balbec, że były niczym „więźniowie [...] zamknięci w celi odrębnych dni, jak niegdyś Méséglise i Guermantes, i których te same oczy nie mogły ujrzeć jednego popołudnia” (IV 372–374). Nie ma więc wątpliwości – w dyskursie Prousta Balbec i jego okolice to topograficzny dublet Combray. Zwłaszcza że w tym samym fragmencie wspomina się też dawnego proboszcza Combray i jego koncepty onomastyczne. Kolejny też raz można odnieść wrażenie, że problem „dwóch stron” – jeśli jest to problem „komunikacyjny” – da się wreszcie rozwiązać za pomocą odpowiedniego urządzenia technicznego, którym jest tym razem a u t o m o b i l, wynajęty wraz z szoferem. Albertyna „myślała, że [jadąc samochodem do La Raspelière] możemy zatrzymać się tu i tam po drodze, ale wydawało jej się niemożliwe zacząć od Saint-Jean-de-la-Haise, czyli pojechać w przeciwnym kierunku i zrobić przejażdżkę, którą, w jej mniemaniu,

musielibyśmy odbyć innego dnia. Tymczasem dowiedziała się od palacza [szofer, mechanik], że nic prostszego”. Nic prostszego, bo automobil to prawdziwy „olbrzym w siedmiomilowych butach”. O sytuacji tej Gérard Genette pisze więc tak:

w przeciwieństwie do podróży pociągiem, która jest u Prousta nagłym przejściem między dwiema tożsamościami, materializowanymi przez „tablice informacyjne” pokazujące na każdym dworcu indywidualną i odrębną nazwę nowej krainy (a nagłości tej sprzyja drzemka podróżującego pomiędzy stacjami), w samochodzie nieprzerwany postęp pokazuje ciągłość pejzażu, solidarność miejsc i odkrycie to unicestwia mit ich oddzielenia i poszczególności³².

Komentarz ten – mający na celu potwierdzenie tezy o stopniowym pozbywaniu się przez Marcela jego „instynktowego kratylizmu”, będącego przejawem dziecięcej naiwności poznawczej (o tym koncepcie Genette’a pisałem na początku mojego szkicu) – jest niewątpliwie błyskotliwy, ale nie całkiem przekonujący. Pomijając już, że młody Marcel, jak wiemy, nie zawsze był skłonny do drzemki nawet w nocnym pociągu, zastanawiam się, jak to możliwe, że mimo tak pouczającego doświadczenia, jakim były wycieczki samochodem w tę i tamtą stronę od Balbec (czwarty tom *W poszukiwaniu...*), dopiero w ostatnim, siódmym tomie główny bohater powieści uświadamia sobie bezzasadność swego dziecięcego złudzenia. Może więc dla zrozumienia „mitu oddzielenia i poszczególności”, jak mówi Genette, ważniejsza od psychologii rozwojowej bohatera lub psychologii transportu jest ta okoliczność, że ten „mit” powraca, jakby przez przypadek, w serii kolejnych transformacji. A jeśli tak, to i wynajęty dla Albertyny automobil byłby nie tylko elementem rzeczywistości diegetycznej, praktycznym środkiem transportu, ale także „motywem” – czy też „mitem”, by choć luźno nawiązać do nauk Claude’a Lévi-Straussa sprzed siedmiu dekad – zajmującym określone miejsce w strukturze tego „mitu”. Motywem pozostającym więc także w pozadiegetycznej, paradygmatycznej relacji z innymi urządzeniami technicznymi, z innych wariantów mitu (aeroplan, dzwonnica, pociąg do Balbec...), które także miały zapewnić obserwatorowi zmysłową „ciągłość pejzażu”. Nasuwa się więc pytanie: jakie cechy wyróżniają w tym kontekście akurat samochód? Otóż podkreślmy wyraźnie: u Prousta chodzi o ten samochód (i tego kierowcę), a nie tylko o wynalazek techniczny, interesujący na przykład dla „dromologów”, badających kulturowe znaczenie prędkości (w typie Paula Virilio). Mówiąc zaś jeszcze dokładniej – chodzi o Albertynę.

Przypomnijmy, że szofer z Balbec był ze swoim autem do jej dyspozycji także później, w Paryżu, gdzie na polecenie zazdrosnego Marcela miał również mieć ją na oku. Marcel tak bardzo wierzył „w uczciwość szofera, jego czujność”, że pozwolił Albertynie „pojechać na trzy dni

z samym szoferem aż do Balbec, gdyż miała wielką ochotę na szybką jazdę samochodem”. I choć z Balbec nadeszły od niej nawet kartki pocztowe, później wyszło na jaw, że cały wyjazd był oszustwem ukartowanym wspólnie z kierowcą – do Balbec w ogóle nie pojechała, a wykradzony czas spędziła zupełnie gdzie indziej (V 127 i 312). Ta bliska komitywa dziewczyny z szoferem, niemająca przy tym charakteru erotycznego, znajduje pewne wyjaśnienie pozatekstowe: jak wiadomo miłośnikom Prousta, pierwowzorem Albertyny Simonet, zapalanej skądinąd cyklistki, był Alfred Agostinelli, młody kierowca, którego Marcel Proust istotnie wynajął wraz z samochodem podczas pobytu w Cabourgu, czyli „Balbec”³³. Alfred, jak powieściowa Albertyna, zamieszkał z Marcelem w Paryżu na kilka miesięcy, po czym od niego uciekł, a następnie zginął – w katastrofie lotniczej u wybrzeży Antibes. Klucz biograficzny jest więc w tej sprawie jednoznaczny. Co nie znaczy, że wszystko już jasne. Z kluczami biograficznymi trzeba naprawdę postępować ostrożnie – co przecież zalecał sam Marcel Proust!³⁴ – bo mówią one niejako: „spójrz, tak było n a p r a w d ę”, wytwarzając swoisty „efekt super-realności”, który ucisza interpretacyjną czujność czytelnika. Także w tym wypadku sama wiedza, że Alfred Agostinelli – kierowca i awiator – był pierwowzorem zarówno Albertyny, jak i szofera z Balbec, niczego nie rozstrzyga ani tym bardziej nie zamyka. Jest jednak zachętą, by rozważając narracyjną funkcję automobilu z Balbec, nie pomijać jego logicznego związku z Albertyną. Tę zaś postać trudno uznać za gwarancję pełnej zgodności z dającą się zaobserwować (choćby przez okna samochodu) rzeczywistością.

Albertyna pełni w powieści Prousta taką mniej więcej funkcję, jak „środek Ziemi” u Juliusza Verne’a: wzbudzającego pożądanie, ale nieosiągalnego celu. W tym jednak wypadku „nieosiągalność” nie ma przyczyny w obiektywnej niedostępności, lecz w subiektywnej konstrukcji wzniecanego przez nią afektu. Miłość Marcela podlegała bowiem nieustannemu falowaniu: „Czułem – mówi Narrator – że moje życie z Albertyną, kiedy nie jestem zazdrosny – to nuda, kiedy zaś jestem – cierpienie” (V 367); albo: „kiedy [...] cieszyłem się, że ją posiadam, zaraz stawała mi się obojętna” (V 358) etc. Jest to więc sytuacja paradoksalna, bez (dobrego) wyjścia, bez możliwości dotarcia wreszcie do „właściwego portu” – pożądanie i spełnienie albo miłość i szczęście nigdy tu nie współbrzmiały, przypominając raczej *recto* i *verso* obracanej w ręku karty pocztowej, albo dwa oblicza Janusa, do którego sam Narrator porównuje obiekt swoich pulsujących uczuć. Myślę więc, że całą historię jego życia z Albertyną, w którym „przykra nuda” bez końca przeplata się z „drżącym pożądaniem” – jakby to była jedyna możliwa forma przetrwania – można rozumieć jako traumatyczny proces samoidentyfikacji, oparty na oscylacyjnym pędzie („popędzie”) za nieosiągalnym ideałem – za iluzją niemożliwej spójności „dwóch stron”, którą za każdym razem („krok po kroku”, jak mawiał Lacan³⁵) trzeba w sposób nieuchronnie prowizoryczny performować.



Ilustrowane karty pocztowe – Francja, początek XX wieku. Wszystkie reprodukowane w tym numerze „Kontekstów” ilustrowane karty pocztowe pochodzą z prywatnego zbioru Wojciecha Michery.

Ale tym, co tu „bezsposornie najciekawsze”, jest ścisła korelacja między zazdrością Marcela a skłonnością Albertyny do kłamstw. Te zaś były

bardzo liczne, gdyż nie zadowalała się kłamanem jak każdy, kto czuje się kochany, lecz niezależnie od tego była z natury fałszywa i do tego tak zmienna, że nawet mówiąc szczerze, co o kim sądzi, za każdym razem mówiłaby coś innego; na wyznania zaś zdobywała się rzadko i urywała je w pół zdania, a kiedy dotyczyły przeszłości, pozostawiała w nich całe połacie pustki, które musiałem sam wypełnić (V 91–2).

To co mówiła, co wyznawała, miało do tego stopnia cechy oczywistości [...] że w zakamarkach życia rozsiewała epizody innego istnienia, którego fałszu wówczas się nie domyślałem. Można by zresztą podważyć sens słowa „fałsz”. Świat jest dla nas wszystkich prawdziwy, a dla każdego inny (V 175).

O jednym i drugim – o zazdrości Marcela i kłamstwach Albertyny – powiedzielibyśmy, że są „chorobliwe” (jak w syndromie Otella albo mitomanii Delbrücka), gdyby tylko rzecz dotyczyła świata, w którym istotnie „mit oddzielenia dwóch stron” zdołano „unicestwić”, przywracając mu zwykły, racjonalny, „euklidesowy” porządek. Jednak u Prousta nic takiego się nie wydarzyło i w piątym tomie cyklu Narrator nadal mówi (w imieniu coraz starszego przecież Marcela): „Miłosna ciekawość przypomina tę, którą budzą w nas imiona krain: zawsze przynosi rozczarowanie, lecz odradza się i nie sposób jej zaspokoić” (V 133); albo: „Zawód, jaki przynosiły mi poznawane kobiety i odwiedzane miasta, nie przeszkadzał mi poddawać się urokowi kolejnych ani wierzyć w ich realność” (V 159). Nie chodzi tu zatem ani o naiwny „kratylizm” (jak widać świadomie już przepracowany i niejako zaakceptowany), ani tym bardziej o moralną ocenę kłamstwa – powieść Prousta ma wprawdzie pewne cechy Bildungsroman, ale właściwą stawką toczącej się w niej gry – co nie jest żadnym odkryciem – jest ona sama, powieść („Dobrze wiemy, pisze Barthes, że *W poszukiwaniu straconego czasu* jest historią o pisaniu”³⁶). W tym zaś wymiarze także kłamstwa Albertyny przestają być „zwykłym oszustwem”, tak jak nie jest nim – zgodnie z opinią Maurice’a Blanchota z eseju zatytułowanego *L’infini littéraire* – „literatura”, będąca „niebezpieczną zdolnością dążenia ku temu, co istnieje przez nieskończoną mnogość wyobrażeń”. „Księga” zatem, rozumiana jako nieskończona „możliwość świata” (*la possibilité du monde*), uruchamia „zdolność udawania, oszukiwania, zwodzenia”, oszłamiając nas mnogością iskrzących się odniesień, których nic już nie może ograniczyć, a przez co wspomniany świat traci początek i kres oraz status pierwowzoru³⁷. Takie też są opowieści Albertyny: nader swobodnie odnosząc się do empirii (gr. *em-peiria*), zdają się sygnalizować w narracji Prousta jej literacką nieskończoność, „bezkes” (gr. *a-peiron*). A co

ciekawe, podobną w pewnej mierze funkcję pełni także jej ciało, o czym zdaje się mówić to także „verne’owsko” brzmiące zdanie: „Mogłem ją pieścić, powoli gładzić jej ciało, lecz zupełnie jakbym dzierzył promień gwiazdy albo kamień zawierający sól pradawnych oceanów, czułem, że dotykam jedynie szczelnej powłoki bytu, który w środku sięga nieskończenie daleko [*à l’infini*]” (V 361). Powiedziałbym więc nawet, że Albertyna, choć w porządku fabuły jest odrębną, fascynującą postacią kobiecą, gdy spojrzeć na nią z innej perspektywy, staje się proustowskim dyskursie spersonifikowaną, wewnętrzną funkcją Marcela, „częścią jego osoby” (por. VI 460), czy też owym niezbędnym przeciw dla każdego pisarza „fantazmatem podtrzymujący [go] w zasadniczej chwiejności” (Lacan), „odrobiną niebytu w [jego] podmiotowym rdzeniu” (Joan Copjec)³⁸, albo właśnie, jak mówi sam Proust, „połacią pustki” pozostawioną do wypełnienia – rzecz jasna „w podróży pisania” (Barthes)³⁹.

Status Albertyny i szczególne miejsce, jakie zajmuje ona w strukturze intelektualnej aktywności Marcela, najciekawiej chyba wizualizuje epizod z pianolą, przypominający kameralny spektakl o życiu samego Marcela Prousta. Oto bohater, leżący oczywiście w łóżku, oddaje się rozważaniom na temat muzyki, a potem także malarstwa i literatury, zastanawiając się, co decyduje o wyjątkowości arcydzieł poszczególnych mistrzów. Początkowo ten potok myśli sprawia wrażenie monodramu, szybko jednak zmienia się w dialog z Albertyną, która w tej relacji zajmuje pozycję uczennicy (jest, jak pisze Tomasz Swoboda, „tyleż jego ukochaną, co podopieczną czy wręcz dziełem, współczesną Galateą”⁴⁰). Ale jej rola jest w istocie bardziej złożona – nie tylko wsłuchuje się w nauki Marcela, ale też je aktywnie:

Leżałem w łóżku, a ona siadała w końcu pokoju przed pianolą, między skrzydłami biblioteki. Wybierała całkiem nowe utwory, albo takie, które grała mi dotąd tylko raz czy dwa, gdyż trochę mnie już znała i wiedziała, że lubię poświęcać uwagę tylko czemuś, co jest dla mnie jeszcze niejasne, by w tych kolejnych wykonaniach [...] łączyć ze sobą cząstkowe i nieciągłe linie konstrukcji z początku niemal pograżonej we mgłę (V 347).

W tym kilkustronicowym fragmencie zaskakuje mnie pewien szczegół, być może bez znaczenia, drobna niespójność w opisie muzycznej „praktyki wykonawczej”. Z jednej strony Narrator bez zastrzeżeń stosuje bowiem terminologię kojarzącą się z pianistyką: Albertyna „gra”, „wykonuje utwory”, „grana przez nią muzyka miała swój kształt”, „jej palce [...] spoczywały teraz na klawiszach jak palce świętej Cecylii”. Z drugiej – nie ukrywa, że instrumentem Albertyny nie jest pianino, lecz pianola, czyli urządzenie mechaniczne, odtwarzające zapis z rolki perforowanego papieru i wymagające od użytkownika jedynie naprzemiennego naciskania nogami na dwa pedały. Owszem, pianole były często wyposażone w klawiaturę,

co pozwalało korzystać z nich jak z fortepianu, ale nie wszystkie, na przykład nie ta, którą kupił sobie Marcel Proust: marki Aeolian (urządzenie tego typu widziałem niedawno w „Domu cioci Leonii”, czyli Muzeum Marcela Prousta w Illiers-Combray). Bez względu jednak na to, jaką pianolą domyślnie dysponował powieściowy Marcel, Albertyna i tak, mówiąc ściśle, raczej ją obsługiwała, niż na niej grała, jak bowiem czytamy: „Jej piękne nogi, o których pierwszego dnia słusznie myślałem, że przez całe dzieciństwo obracały pedałami roweru, kolejno unosily się i opadały na pedałach pianoli”, albo jak mówi ona sama: „damy tę rolę Franciszce, żeby nam ją wymieniła na inną”. Ta sprzeczność jest tym ciekawsza, że nie wynika jedynie z drobnej stylizacji językowej, ale dotyczy też diegetycznych realiów: czy naprawdę – i po co? – palce dziewczyny „spoczywały na klawiszach”? Rewers tego pytania brzmi jednak: dlaczego „pianola”? Wiemy przecież, że w tej samej sypialni stało też zwykłe pianino, na którym grywał sam Marcel. Dlaczego więc Albertyna, jako postać tej fabuły, nie mogła po prostu zagrać na pianinie, skoro takiej umiejętności nie wykluczało ani jej wykształcenie, ani pozycja społeczna (mieszkańska klasa średnia)⁴¹?

Można oczywiście uznać, że pianola to także „efekt super-realności”, ślad biograficzny, ale z pewnością ciekawsza jest niemal jawnie tu podsuwana sugestia dotycząca złożonej tożsamości Albertyny: pozycja zajmowana przy tym urządzeniu i jego obsługa przypominają jazdę na rowerze, a domyślnie także automobil, a może nawet aeroplan (rzecz jasna: marki Mystère). Owa lekka zaś „paralaksa” (pianino / pianola) tworzy dodatkowy kontekst dla rozważań Marcela (który kwestiom wykonawczym nie poświęca tu żadnej uwagi). Klasyczne koncepcje muzyki zakładają bowiem, mówiąc obrazowo, że „autonomiczna” gra na fortepianie opiera się na artystycznej wrażliwości wykonawcy, który niczym medium udziela głosu „duchowi kompozytora”. „Automatyczne” pianino tymczasem (nawet marki Aeolian) pozbawia odtwarzaną muzykę przymiotu tej „(nad)naturalności”. Jeśli więc, mimo to, w sypialni Marcela rozbrzmiewa właśnie pianola – wtedy, gdy on sam oddaje się rozmyśleniom o muzyce, a nie muzykowaniu – to może dlatego, że w dyskursie proustowskim oznacza ona coś więcej niż tylko diegetyczne źródło dźwięków lub erzac fortepianu. Mając zaś na uwadze wszystko, o czym wcześniej pisałem, skłonny byłbym widzieć w niej jeszcze jeden z serii „technicznych suplementów”, kolejną postać „porządnej maszyny”, która, będąc sposobem na „smakowanie niebiańskiej ciszy”, jednocześnie przeszkadza w dotarciu do celu. Mówiąc konkretniej: pianola (ale podkreślmy: ta pianola, napędzana oscylacyjnym ruchem nóg Albertyny) byłaby u Prousta nie tylko źródłem zmysłowych doznań Marcela, ale także z n a k i e m granicy poznawczej, przed którą m y ś l poszukująca „prawdy” musi się zatrzymać, i to nawet wtedy, gdy muzyka grana jest na żywo. W tym sensie ten a u t o m a t d o o d c z y t u perforowanego na papierze zapisu wyrażałby alegorycznie także obecność pewnego nieredu-

kowalnego składnika każdej sytuacji odbiorczej, przypominając „pismo”, które według Derridy pozostaje osadem „iterowalności” nawet w żywej mowie⁴².

Tym bardziej że o dość podobnym, jak się wydaje, „kryzysie poznawczym” w odbiorze muzyki mówi także Marcel:

W muzyce Vinteuila tkwiły więc jedne z tych wizji, których nie sposób wyrazić i których właściwie nie wolno kontemplować, kiedy bowiem w chwili, gdy zasypiamy, pięści nas ich niereczywisty urok, w tej samej chwili – gdy rozum już nas opuścił, powieki się zwierają i zanim zdążymy poznać nie tylko to, co niewysłowione, ale nawet to, co niewidzialne – już śpimy (V 349, zmieniona interpunkcja).

Wniosek: albo odczuwamy upojenie muzyką, nie mogąc sobie tego uświadomić, albo staramy się coś o nim powiedzieć, ale wtedy „wąska obwódka” krytycznej świadomości zakrywa samo upojenie⁴³. Znaczy to, że nie mamy bezpośredniego dostępu do punktowego źródła poszukiwanego „sensu” (na przykład do intencji kompozytora, bo nawet w muzyce granej na żywo zapośrednicza je nie tylko zapis nutowy, ale także ustabilizowana kulturowo maniera wykonawcza, co sprawia, że każde wykonanie, bez względu na intencje wykonawcy, nawet jeśli jest nim sam kompozytor, ma już w sobie coś z powtórzenia i cytatu). „Właściwy sens” zatem, jakkolwiek go zdefiniujemy, trwale jednak nieobecny, zawsze „inny” jak sama Albertyna, niejako pozostaje po „drugiej stronie” (snu)⁴⁴. Ten opór zaś definiuje sytuację Marcela jako pisarza: wymusza „grę substytucji”, która dzięki inwencji mowy wytwarza „jednostki pozoru” (pojęcie Derridy), znaczenia zaledwie m o ż l i w e, które zapełniają wewnętrzną przestrzeń poznawczej ciekawości lub niepokoju. Jak bowiem mówił Narrator: „Świat jest dla nas wszystkich prawdziwy, a dla każdego inny” (V 175).

*

Oczywiście, kilka poprzednich zdań to efekt mojej subiektywnej lektury Prousta. Ale jeśli zgodzimy się, że literatura (powtórzę definicję Blanchota) jest „niebezpieczną zdolnością dążenia ku temu, co istnieje przez nieskończoną mnogość wyobrażeń”, to i postać Albertyny „o wielu twarzach” – nigdy niebędącej „tym, na kogo wygląda” (Jacques Dubois), z jej skłonnością do mijania się z prawdą, ale także do gry na pianoli – potraktować można jako personifikację zadania stojącego przed pisarzem. A przecież w *Poszukiwaniu straconego czasu* nie brakuje innych postaci, i innych też kobiet, wprowadzających podobną wieloaspektowość i „niekonkluzywność”⁴⁵. Na koniec więc tylko jeden jeszcze krótki przykład: oto Marcel wyrusza z Robertem de Saint-Loup, by w podparyskim miasteczku poznać wreszcie jego kochankę, Rachelę. Robert bardzo się obawia, że dziewczyna go porzuci, gotów jest więc wydawać na nią ogromne sumy. Tymczasem

Marcel ze zdumieniem rozpoznaje w niej jedną z dobrze mu znanych „mewek”, która gotowa jest na bardzo wiele za „jednego ludwika”.

Bez wątpienia obaj, Robert i ja, widzieliśmy tę samą szczupłą, wąską twarz. Ale doszliśmy do niej dwiema różnymi drogami, które nigdy się ze sobą nie zetkną i nigdy nie ujrzymy jej z tej samej strony. [...] Nieruchomość tej wąskiej twarzy, jak kartki papieru poddanej kolosalnemu ciśnieniu dwóch atmosfer, zdawała mi się zrównoważona dwiema nieskończonościami, które docierały do niej, nie stykając się z sobą, ponieważ je rozdzielała. I w istocie, patrząc na nią, każdy z nas widział inną stronę tajemnicy (III 161–162).

Ten literacki obraz ze *Strony Guermantów* można oczywiście czytać na tysiąc sposobów, ale w proponowanej przeze mnie „alegorie” jest to jeszcze jedna wizualizacja paradoksu logicznego – „paradoksu Marcela” – w którym „dwie strony” (jak Méséglise i Guermantes) nigdy spotkać się nie mogą. W odróżnieniu od omawianych wcześniej przykładów, jak samolot marki Mystère, wieża św. Hilarego *etc.*, w tym wypadku akcent jest położony nie na „urządzenie” mające przywrócić łączność między rozdzielonymi stronami, lecz na samo „bezwzględne rozgraniczenie”. Ponieważ całkiem jawnie jest tu wykorzystana metaforyka „recto / verso”, w której każda ze stron (jak na wczesnych kartach pocztowych) jest *exclusivement réservé*, Racheli przypada w tej konstrukcji funkcja dość szczególna: ani recto, ani verso, lecz s a m e j „kartki” (jak zaś pisał Derrida: „kartka mająca recto i verso prezentuje się najpierw jako powierzchnia i podłoże pisma”⁴⁶). Jej postać – prostytutki, kochanki Roberta, wreszcie słynnej aktorki – przewija się przez niemal całą fabułę *Poszukiwania...* (począwszy od tomu drugiego aż po sam koniec, czyli popołudniowe przyjęcie u księcia de Guermantes w *Czasie odnalezionym*), jako swoisty cień, negatyw Gilberty Swann, późniejszej żony Roberta. Nie ma tu miejsca, by dokładniej się przyjrzeć tej dziwnej relacji, ale symptomatyczne wydają mi się nawet drobne szczegóły w opisie obu tych postaci. W tomie drugim na przykład (*W cieniu rozkwitających dziewcząt*) Narrator tak charakteryzuje córkę Swanna: „Gilberta była jedynaczką, ale były co najmniej dwie Gilberty. Dwie natury – ojca i matki – nie tylko się w niej mieszały; one kłóciły się o nią” (II 530). Z Rachelą tymczasem jest tu odwrotnie: w n i e j dwoistości nie ma, bo to ona sama podział wytycza. W pewnym sensie taką jej tożsamość wyraża charakterystyczna fizjonomia, twarz szczupła i wąska niczym „kartka papieru”, niebędąca jednak – w porządku metafory – wyłącznie jej przyrodzoną cechą, lecz raczej – takie można odnieść wrażenie – skutkiem nacisku zewnętrznych sił (dwóch rozdzielonych „nieskończoności”). Co ciekawe, podobnie kompresyjne skojarzenie pojawia już przy pierwszym jej wejściu na scenę opowieści, czyli w domu schadzek, jej spotkanie z klientem Narrator określa bowiem brutalną metaforą:

jest „pod prasą” (II 541)⁴⁷. By więc określić jej pozycję w strukturze zarysowanego wyżej binarnego „modelu”

Marcel | Racheli | Robert

użyłbym określenia Lévi-Straussa: „zerowa wartość symboliczna”, opisującego „symbol w stanie czystym, a zatem zdolny przyjąć dowolną treść symboliczną”⁴⁸. Mówiąc inaczej: ona sama, Racheli, n i c nie znaczy, ale w taki sposób, jak arytmetyczne zero, określające wartość innych liczb; albo jak pauza w muzyce, od której zależy rytm wykonywanego utworu. Jeśli zaś spojrzeć na Rachelę o coraz smuklejszej twarzy jak na alegorię literacką, to staje się ona, niczym ostrze dzwonnicy św. Hilarego, ledwie widocznym znamieniem sztuki, typograficzną „spacją” między słowami, rozsunięciem otwierającym nieskończoną „możliwość świata” – „czystą księgą” („księgą o niczym», o jakiej marzył Flaubert”⁴⁹), o której nie sposób jednak nawet pomyśleć, nim nie zostanie zapisana.

*
* *

Czas odnaleziony nie jest zwykłą kontynuacją sześciu wcześniejszych tomów *W poszukiwaniu straconego czasu*. To raczej ich smutny epilog, oddzielony dramatycznym pęknięciem. Minęło sporo czasu – nie żyją już Charles Swann, Albertyna, a także Robert de Saint-Loup, który zginął na froncie, bo we Francji trwa Wielka Wojna, i wielu innych. Sam Marcel też był długo nieobecny, bo leczył się w zamkniętych sanatoriach (*maison de santé*), choć mówi o tym jedno zaledwie zdanie na początku trzeciego rozdziału (VII 827). Teraz powraca do Paryża i udaje się na podwieczorek (*matinée*) u księcia de Guermantes. Jest to ostatnie z opisanych w powieści Prousta tłumnych przyjęć, i jakże inne od wszystkich poprzednich. Gdy Marcel, nieco spóźniony, wchodzi do salonu, uderza go *un coup de théâtre*: wydaje mu się, że wszyscy tam obecni poddali się charakteryzacji, choć jedyną rzecz jasną przyczyną ich odmienionego wyglądu okazuje się starość.

Lecz obraz ten nie skłania wcale Narratora do refleksji nad majestatem sędziwego wieku, przeciwnie, cały ten fragment – ostatni rozdział ostatniego tomu w dziele Prousta – nabiera właściwej powagi, gdy czytamy go, przywołując tę część wyobraźni, którą we mnie na przykład ukształtowały dzieła Poe'go, Brunona Schulza, Tadeusza Kantora... Szybko staje się bowiem jasne, że jesteśmy na balu manekinów, mechanicznych lalek (*poupée mécanique*) albo – powiedzielibyśmy w Polsce – w „sanatorium pod klepsydrą”, w którym „śmierć rzuca pewien cień na tutejszą egzystencję”. Obserwujemy więc groteskowy pochód widmowych postaci niewolnych od tandety i (mówiąc słowami Schulza) „pałubiatej niezgrabności”, z którymi Marcel rozmawia jak Odyseusz z duchami zmarłych („Niektórzy mężczyźni utykali [...] dlatego, że byli już, jak to mówią, jedną nogą w grobie. Ze szczelin swoich grobów, na wpeł sparaliżowane, niektóre kobiety nie zdoła-

ły wyciągnąć do reszty uwiecznych między głazami sukien grobowej czeluści [...]. Niektóre twarze wyzierające spod kaptura siwych włosów cechowała już sztywność, powieki przemurowane jak na moment przed śmiercią” etc. [VII 909]). Tu nic nowego wydarzyć się już nie może, historia – t a historia – jest w istocie zamknięta i dlatego od zmysłów ważniejsza jest pamięć, uzewnętrznienie Czasu, który materializuje się mniej więcej tak, jak projekcje „latarni magicznej”. Pęknięcie, o którym wspominałem, oddzielające ten epilog od wszystkiego, co było wcześniej, nie jest więc neutralną granicą, po której mogą nastąpić d a l s z e wydarzenia – świat Marcela, który poznawaliśmy na kilku tysiącach stron powieści Prousta, przestał istnieć.

Jest to okoliczność o kapitalnym znaczeniu dla sprawy, którą staram się teraz zrozumieć: jak to możliwe, że „centralna metafora” całego Proustowskiego cyklu – owo rozbicie na dwie, pozbawione komunikacji „strony” Combray – stanowiąca „podstawę widzenia świata przez Marcela oraz zasadę budowy dzieła”⁵⁰, tylekroć wyłaniająca się ze stron kolejnych tomów, okazuje się na koniec zwykłym złudzeniem niczym łeb potwora z Loch Ness? No i dlaczego bohater, człowiek dojrzały i obdarzony wybitną inteligencją, uświadamia sobie ten problem dopiero po tylu latach? Przeczytajmy więc kluczowe zdanie z długiego, wewnętrznego monologu bohatera, w którym postanawia on odzyskać „stracony czas” i skupić się już wyłącznie na pisaniu swojego dzieła (zauważmy przy okazji, że w chwili gdy Marcel Proust, niedługo przed śmiercią, pisze ten fragment, jego własna książka, czyli *W poszukiwaniu straconego czasu*, jest już gotowa⁵¹, co znaczy, że cała powieść ulega zapętleniu, stając się w istocie swoją własną historią, historią własnego powstawania: koniec, niczym w *Księdze piasku*, odsyła tu do początku, ten zaś – skoro spełnienie okazuje się dopiero zamiarem – traci swoją niewinność i naiwność). Marcel widzi zatem pannę de Saint-Loup, córkę Gilberty i Roberta de Saint-Loup, po czym mówi:

Liczne były dla mnie drogi koncentrujące się w pannie de Saint-Loup i z niej promieniujące. A nade wszystko stykały się w niej dwie wielkie „strony”, gdzie tak często przechadzałem się i marzyłem – poprzez jej ojca, Roberta de Saint-Loup, strona Guermantes, poprzez jej matkę, Gilbertę, strona Méséglise, która była „stroną Swanna”. [...] I już między tymi drogami formowały się przecznice. Gdyż do tego rzeczywistego Balbec, gdzie poznałem Roberta, w znacznej mierze tak bardzo chciałem pojechać pod wpływem Swanna [...] a następnie, poprzez Roberta de Saint-Loup, siostrzeńca księżnej Oriany de Guermantes, wracałem, tu raz jeszcze Combray, w stronę Guermantes (VII 998–999).

Dalej Narrator wylicza wszystkie kolejne „przecznice” – czyli osoby i wydarzenia, które, co dopiero teraz sobie uświadamia, już wcześniej łączyły owe całkowicie odrębne, jak sądził, „drogi” (Méséglise i Guermantes).

Czy więc istotnie jest to chwila „iluminacji”, w której bohater wreszcie rozpoznaje i anuluje swoją młodzieńczą pomyłkę? Otóż uważam, że jest to błędna interpretacja, będąca skutkiem swoistego „złudzenia optycznego”, nieuwzględniająca mianowicie owej zasadniczej okoliczności: rozpoznanie to nadchodzi już p o – po „śmierci”, po końcu „świata” – i jest niczym innym niż streszczeniem m i n i o n e g o życia, o którym Marcel z a m i e r z a napisał powieść. Można to ująć również tak, że w tej finałowej scenie powieści dwa jej podstawowe poziomy narracyjne – diegetyczny świat, o którym opowiada Narrator, oraz ekstradiegetyczny poziom, skąd dochodzi do nas jego Głos – niejako się spotykają, tak jakby cała „historia Marcela”, sprowokowana efektem magdalenki, była narracyjną retrospekcją (analepsą) zbliżającą się właśnie do momentu, w którym jest opowiadana. Można więc przypuszczać, że planowane dzieło zacznie się tak, jak pierwszy tom, *W stronę Swanna*, czyli od słów: „Przez długi czas kładłem się spać wcześniej”, gdzie także mamy do czynienia z p o s t a c i ą Narratora, a nie tylko z jego G ł o s e m; a w każdym razie – z dorosłym już Marcelem („Bo wiele lat upłynęło od Combray” I 10), który w tej opowieści ma się stać podmiotem wspomnień.

Powtórzmy: chwila, w której Narrator uświadamia sobie istnienie „przecznicy” między obiema stronami, nie jest wydarzeniem z wnętrza „historii” – to właśnie ten zewnętrzny, „niemal” ekstradiegetyczny punkt widzenia pozwala Narratorowi (tak jak księdzu proboszczowi jego „wieża Babel”) zobaczyć „całość”. Ale i w tym wypadku to nie wystarcza, by odzyskać „utracony czas” – do tego trzeba jeszcze napisać powieść. W niej zaś, we wnętrzu tej historii, nic się przecież nie zmienia: wbrew sugestii Gilberty, nadal nie będzie można, ot tak, po prostu (czyli bez jakiejś „przecznicy”, bez jakiegoś urządzenia typu *Mystère* albo *Aeolian*) pójść na spacer „do Guermantes przez Méséglise”. Jak bowiem pisze Gilles Deleuze:

Nie można zrobić tak, jak mówi Gilberta: „moglibyśmy pójść do Guermantes przez Méséglise”. Nawet ostateczne objawienie czasu odzyskanego nie połączy obu stron, ani nie pozwoli im się na siebie nałożyć, lecz tylko zwielokrotni „przecznice”, które się ze sobą nie stykają”.

[...]

Tak jak między stroną Méséglise i stroną Guermantes, całe dzieło stara się przebić p r z e c z n i c e, które pozwolą nam przeskakiwać od jednego profilu Albertyny do drugiego, od jednej Albertyny do drugiej, od jednego świata do drugiego, od jednego słowa do drugiego, nigdy nie poświęcając wielości na rzecz Jednego, nigdy nie zbierając wielości w całość, lecz afirmując pierwotną jedność tej właśnie wielości, afirmując ją, a jednocześnie nie łącząc w s z y s t k i c h tych osobnych fragmentów w Całość⁵².

I niech ten cytat będzie roboczym podsumowaniem mojego szkicu⁵³.

Przypisy

- ¹ Ponieważ w żadnym z dwóch polskich tłumaczeń *W stronę Swanna* (autorstwa Tadeusza Boya-Żeleńskiego oraz Krystyny Rodowskiej) fragment ten nie został potraktowany z należytą dokładnością, przedstawiam tu własny jego przekład. Cytując dalej inne fragmenty *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta, podaję w tekście numer tomu i numer strony następujących wydań: (I): *W stronę Swanna*, [w:] Marcel Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. I, przeł. Tadeusz Żeleński (Boy), PIW, Warszawa 1979; (II): *W cieniu zakwitających dziewcząt*, [w:] tamże; (III): *Strona Guermantów*, przeł. Jacek Giszczak, Officyna, Łódź 2021; (IV): *Sodoma i Gomora*, przeł. Tomasz Swoboda, Officyna, Łódź 2021; (V): *Uwięziona*, przeł. Tomasz Swoboda, Officyna, Łódź 2023; (VI): *Nie ma Albertyny*, przeł. Maciej Żurowski, [w:] Marcel Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. III, PIW, Warszawa 1979; (VII): *Czas odnaleziony*, przeł. Julian Rogoziński, [w:] tamże.
- ² Zgodnie z pewną konwencją diegetyczną postać głównego bohatera powieści nazywam Marceliem (choć imię to pojawia się w całym cyklu bodaj raz czy dwa – zob. V 71), odróżniając go w miarę możliwości, nie zawsze konsekwentnie, ale jednak zdecydowanie, od ekstradiegetycznego głosu Narratora, mimo że ten wypowiada się w pierwszej osobie (narrator homodiegetyczny) oraz od Autora (Marcel Proust).
- ³ Gérard Genette, *Proust et le langage indirect*, [w:] tegoż, *Figures II*, Éditions du Seuil, Paris 1969, s. 223–294 (przedruk [w:] tegoż, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Éditions du Seuil, Paris 1976).
- ⁴ Weiqun Tu, *Combray et ses deux côtés revisités: L'opposition et la «diversité concordante»*, „Bulletin d'informations proustiennes”, 2013, nr 43, s. 39–47.
- ⁵ Roland Barthes, *Une idée de recherche* [1971], [w:] *Recherche de Proust*, Éditions du Seuil, Paris 1980, s. 34–39 (także [w:] R. Barthes, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Édition du Seuil, Paris 1984). (Zob. polskie tłumaczenie: Roland Barthes, *Idea poszukiwania*, przeł. Tomasz Swoboda, „Przegląd Polityczny”, nr 174, 2022, s. I–IV). Cytowane przeze mnie fragmenty obcojęzycznych tekstów, mimo istnienia ich polskich przekładów, przedstawiam niekiedy we własnym tłumaczeniu – ułatwia to włączanie ich do mojej narracji oraz zaznaczenie istotnych dla mnie aspektów.
- ⁶ R. Barthes, *Une idée de recherche*, dz. cyt., s. 38.
- ⁷ Jacques Lacan, *Anamorfoza i spojrzenie* [fragmenty z *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse – Le Séminaire XI*, 1964], przeł. Wojciech Michera, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, red. Iwona Kurz, Paulina Kwiatkowska, Łukasz Zaremba, Wydawnictwa UW, Warszawa 2011, s. 373.
- ⁸ Jacques Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XX, Encore*, Éditions du Seuil, Paris 1975. Ciekawą koncepcję paradoksu Zenona przedstawił Stefan Themerson w kilku swoich tekstach, między innymi *Logika, etykiety i ciało* z 1973 roku (przeł. Marcin Rychter i Mikołaj Wiśniewski, „Literatura na Świecie” 2013, nr 9–10).
- ⁹ Jacques Derrida, *La pharmacie de Platon*, [w:] tenże, *La dissemination*, Éditions du Seuil, Paris 1972, s. 127 (por. Jacques Derrida, *Farmakon*, przeł. Krzysztof Matuszewski, [w:] tegoż, *Pismo filozofii*, Inter Esse, Kraków 1992, s. 56).
- ¹⁰ Tłumaczę na podstawie: Jules Verne, *Voyage au centre de la Terre*, J. Hetzel, Paris 1864, s. 28–29 [gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France]. Należy zauważyć, że w większości polskich przekładów, także tych najnowszych, książka Verne'a nosi błędny tytuł *Podróż do wnętrza Ziemi*, co w irytujący sposób fałszuje zarówno wewnątrzdiegetyczną ideę tej fantastycznej podróży badawczej profesora Lidenbrocka, jak i jej symbolikę (ten ostatni temat omawiała w licznych pracach Simone Vierre, a także Maria Janion w *Gorące romantycznej*). Błąd ten – którego Maria Janion nie popełnia! – w Polsce niestety rozpowszechnił się, przenikając nawet do dyskursu akademickiego (zob. ciekawy skądinąd esej Pawła Kuligowskiego *Podróż do wnętrza Ziemi*, Wrocław 2021).
- ¹¹ Zob. Mikołaj z Kuzy, *O oświeconej niewiedzy*, przeł. Ireneusz Kania, Znak, Kraków 1997.
- ¹² Zob. Wojciech Michera, *Piękna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu*, Wydawnictwa UW, Warszawa 2010, s. 223–227.
- ¹³ Przy okazji: we Francji rzeczywiście istniał samolot odrzutowy o nazwie Mystère (późniejszy Falcon), ale dopiero w latach 50. XX wieku (można go zobaczyć na zaprojektowanym przez Paula Langellé francuskim znaczku dla poczty lotniczej z 1954 roku). Nie potrafię powiedzieć, czy w wyborze tej nazwy jakąś rolę odegrała inspiracja Proustowska.
- ¹⁴ Co ciekawe, według francuskiego badacza owa skłonność (jak rozumiem, zarówno Marcela, jak i Pizarra) jest tą samą iluzją semantyczną, o której była już mowa, mianowicie – „kratylizmem”, który zachęca, by konwencjonalne skojarzenie (metonimia) interpretować jako obraz (metafora). Zob. Gérard Genette, *Métonymie chez Proust*, [w:] tegoż, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris 1972, s. 53.
- ¹⁵ Tamże, s. 53–54. Por. jednak Paul de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przeł. Artur Przybylski, Universitas, Kraków 2004, rozdz. *Czytanie (Proust)*, s. 91.
- ¹⁶ Philippe Lejeune, *Les carafes de la Vivonne*, [w:] *Recherche de Proust*, dz. cyt., s. 164.
- ¹⁷ O lewym dolnym rogu obrazu pisze Lacan w *XI seminarium*, tymczasem Jurgis Baltrušaitis, na którego Lacan się powołuje, sugeruje róg prawy górny (Jurgis Baltrušaitis, *Anamorfozy albo Thaumaturgus opticus*, przeł. Tomasz Stróżyński, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 125–128).
- ¹⁸ Podobną logikę wyrażają w tomie szóstym słowa Narratora, który o dwóch kobietach mówi niczym o dwóch „stronach”: „darzyłem uczuciem każdą z nich dwóm [Annę i Albertynę] kolejno, a więc na raz kochałem tylko jedną” (VI 475). Czytamy tam także: „Przeszłość daje nam odczuć swój smak, podobnie jak przyszłość, nie wtedy gdy jej próbujemy jednym haustem, lecz kropla po kropli” (VI 500). Por. J. Lacan, *Encore*, dz. cyt.
- ¹⁹ J. Lacan, *Anamorfoza i spojrzenie*, dz., cyt. Zob. też Wojciech Michera, „Po tej stronie rzęs”. *Nie-miejsce, nie-osoba, fotografia*, „Konteksty” 2013, nr 3.
- ²⁰ Por. Jacques Derrida, *Des tours de Babel*, [w:] *Lart des confins: Mélanges offerts à Maurice de Gandillac*, PUF, Paryż 1985, s. 209–237.
- ²¹ Tłumaczenie własne, bliskie wersji Boya-Żeleńskiego (I 63). W przekładzie Krystyny Rodowskiej podmiotem w inicjatywie przekształcenia natury w sztukę w miejsce „paznokcia” staje się „niebo”, co stoi w gramatycznej i logicznej sprzeczności z tekstem Prousta (Marcel Proust, *W stronę Swanna*, przeł. Krystyna Rodowska, Officyna, Łódź 2018, s. 90).
- ²² Cytat za: Eric Berlatsky, *Zagubione w „kanale”: wewnątrz ram narracyjnych i pomiędzy nimi*, w tym numerze „Kontekstów”. Artykuł Berlatsky'ego zawiera krytykę tych klasycznych koncepcji malarskiej i narracyjnej „ramy”.
- ²³ Jacques Derrida, *Pożycje*, przeł. Adam Dziadek, Fa-art, Bytom 1997, s. 10.
- ²⁴ Por. słowa Derridy: „nie ma czegoś takiego, jak doświadczenie c z y s t e j obecności, lecz jedynie łańcuchy różnicują-

- cych znamion” (Jacques Derrida, *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, przeł. Janusz Margański, [w:] tegoż, *Marginesy filozofii*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002, s. 389). Temat ten będzie jeszcze powracał.
- ²⁵ Zob. P. de Man, dz. cyt., s. 74–98.
- ²⁶ Zob. jednak: Gérard Genette, *Proust jako palimpsest*, przeł. Wanda Błońska, [w:] *Proust w oczach krytyki*, red. Jan Błoński, PIW, Warszawa 1970, s. 416.
- ²⁷ Mikołaj z Kuzy, dz. cyt.
- ²⁸ Por. Gilles Deleuze, *Proust i znaki*, przeł. Michał Paweł Markowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 176, przyp. 12, zob. też s. 119–120 („Tekst ten przywołuje zarówno ciągłość, jak i całość; chodzi jednak o to, by zdać sobie sprawę z tego, gdzie się one dokonują – ani w punkcie widzenia, ani w samej rzeczy widzialnej, lecz w przecznicy między jednym oknem a drugim”). Por. też G. Genette, *Proust jako palimpsest*, dz. cyt. s. 417 („Każdy z tych obrazów [w oknach pociągu do Balbec] streszcza i skupia najbardziej treściwą, świeżą, nasyconą rzeczywistością stronicę Flauberta czy Chateaubrianda; zamiast jednak wspierać się czy zachwycać nawzajem, oba walczą ze sobą w bolesnej zmienności”). Warto zauważyć, że w przekładzie Wawrzyńca Brzozowskiego zaciera się niestety konceptualna wyrazistość tego fragmentu, tłumacz błędnie bowiem sugeruje, że chodzi w nim o sentymentalne wspomnienie „pięknego poranka” (zob. Marcel Proust, *W cieniu rozkwitających dziewcząt*, przeł. W. Brzozowski, Oficyna, Łódź 2019, s. 244).
- ²⁹ Na temat rozróżnienia *Image opaque* – *Image-lumière* („Obraz nieprzejrzysty” – „Obraz-światło”) zob. Jacques Aumont, *L'Image*, Éditions Nathan, Paris 1990, s. 135.
- ³⁰ Zob. na przykład Jean-Louis Baudry, *Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité*, „Communications”, t. 23, 1975, s. 56–72.
- ³¹ Szkieletowy charakter moich uwag zmusza mnie do pośpiechu, pomijam więc na przykład opisany w następnych akapitach widok z okien pociągu – czyli „krajobraz z mleczarką” – nieodparcie przywodzący na myśl scenę oglądaną w niemym kinie (por. też V 131).
- ³² G. Genette, *Proust et le langage indirect*, dz. cyt. s. 242.
- ³³ Zob. Tomasz Swoboda, *Miłość Prousta*, „Przegląd Polityczny” nr 174, 2022; tenże, *Posłowie*, [w:] Marcel Proust, *Uwięziona*, dz. cyt., s. 391–411, zvl. 399 i n.
- ³⁴ Zob. Marcel Proust, *Metoda Sainte-Beuve'a*, [w:] tegoż, *Przeciwko Sainte-Beuve'owi*, przeł. Anastazja Dwulit, Ostrogi, Kraków 2022, s. 43–73.
- ³⁵ J. Lacan, *Le Séminaire XX*, dz. cyt.
- ³⁶ Roland Barthes, *Proust: nazwy i nazwiska*, [w:] tegoż, *Lektury*, przeł. Michał Paweł Markowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001, s. 43.
- ³⁷ Maurice Blanchot, *L'infini littéraire: l'Aleph*, w: tegoż: *Le livre à venir*, Gallimard, Paris 2005 [1959], s. 130–134. Zob. też: W. Michera, *Piękna jako bestia*, dz. cyt., s. 46–48.
- ³⁸ Joan Copjec, *Imagine There's No Woman: Ethics and Sublimation*, MIT Press, Cambridge, Mass. 2002, s. 7.
- ³⁹ „Uwięziona to jednocześnie opowieść o Albertynie i o dziele literackim. Albertyna jest sobowtórem dzieła, które powstaje i które patrzy na to, jak powstaje. To ona [...] skłania nas do namysłu nad tajemnicą tworzenia” – pisze Mireille Naturel w książce *Proust et Flaubert. Un secret d'écriture* (czytuję za: T. Swoboda, *Posłowie*, dz. cyt., s. 399).
- ⁴⁰ Zob. T. Swoboda, tamże, s. 397.
- ⁴¹ Zob. Jacques Dubois, *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, Éditions du Seuil, Paris 1997, s. 48.
- ⁴² „Iterowalność” (z łac. *iter* – „ponownie” i sanskr. *itara* – „inny”) według Jacques'a Derridy oznacza możliwość „zacy-
- towania”, powtórzenia formy komunikatu nawet pod nieobecność kontekstu „nadawczego” („autora”), bez znajomości intencji znaczeniowej. Zwykle uważa się, że jest to właściwość zastrzeżona dla komunikacji pisemnej, jednak zdaniem Derridy można ją odnaleźć także w języku mówionym. Takie oderwanie się komunikatu od pierwotnego kontekstu (z którym wiązana bywa nadzieja na odzyskanie pełni znaczenia) uruchamia proces „suplementacji” i „roz-siewania” znaczeń możliwych. Derrida pisze między innymi: „z uwagi na ową strukturę iteracji intencja ożywiająca wypowiedź już nigdy w pełni nie uobecni się w sobie i w swej treści. Określając *a priori* jej strukturę, iteracja powoduje w niej zasadniczy rozstęp, pęknięcie”. J. Derrida, *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, dz. cyt., s. 377–404, cyt. s. 400.
- ⁴³ Por. Georges Poulet, *Czas i przestrzeń Prousta*, przeł. Jan Błoński, [w:] *Proust w oczach krytyki*, dz. cyt. s. 296–297 („Kto wie, czy największa trudność Proustowskiego przed-siewznięcia nie na tym polega, że wszelkie poznanie nie powinno nigdy rozstawać się z wrazeniem. [...] [umysł] albo poznaje to tylko, co czuje, czyli wewnętrzne zdarzenie, które powiadamia go nie tyle o nim, ile o rzeczach zewnętrznych; albo też przypomina sobie, co czuł, nie pamiętając, jak czuł”).
- ⁴⁴ Jak pisze Emmanuel Lévinas, „Historia Albertyny uwięzionej i zaginionej, w którą wpisuje się jakże ogromne dzieło Prousta, [...] jest opowieścią o nagłym ożywieniu życia wewnętrznego wywołanym przez niezaspokojoną ciekawość dla odmienności innego – zarazem czczą i niewyczerpaną”; „Nicość Albertyny odsłania jej absolutną inność” (Emmanuel Lévinas, *Marcel Proust. Inny u Prousta*, [w:] tegoż, *Imiona własne*, przeł. Janusz Margański, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 113–118). Według Jacques'a Dubois Lévinas widzi w proustowskiej Albertynie figurę Innego – niepoznawalnego, a jednocześnie niezbędego do rozpoznania – bowiem obcość Albertyny jest dla Marcela „stymulująca”: „Podmiot proustowski będzie się coraz lepiej przystosowywał do oporu, jaki [w Albertynie] napotyka”, „Nigdy w każdym razie nie jest ona tym, na kogo wygląda, będąc raczej dynamicznym procesem, punktem spotkania różnych doświadczeń lub relacji niż ustabilizowaną osobowością. J. Dubois, dz. cyt., s. 179.
- ⁴⁵ Zob. G. Genette, *Proust et le langage indirect*, dz. cyt. s. 234.
- ⁴⁶ J. Derrida, *La pharmacie de Platon...*, dz. cyt., s. 127.
- ⁴⁷ W tłumaczeniu Wawrzyńca Brzozowskiego metafora ta została pominięta, choć śladem po niej jest mało tu uzasadniony cudzysłów: „Rachel była właśnie «zajęta»” (zob. M. Proust, *W cieniu rozkwitających dziewcząt*, dz. cyt., s. 157).
- ⁴⁸ Claude Lévi-Strauss, *Wprowadzenie do twórczości Marcela Maussa*, przeł. Krzysztof Pomian, [w:] Marcel Mauss, *Socjologia i antropologia*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001, s. 37.
- ⁴⁹ Zob. Jacques Derrida, *Siła i znaczenie*, [w:] tegoż, *Pismo i różnica*, przeł. Krzysztof Kłosiński, Wydawnictwo KR, Warszawa 2004, s. 17.
- ⁵⁰ G. Genette, *Proust jako palimpsest*, dz. cyt. s. 424.
- ⁵¹ Zwraca na to uwagę między innymi Roland Barthes: *La préparation du roman. Cours au Collège de France (1978–1979 et 1979–1980)*, Éditions du Seuil, Paris 2015, s. 33, 37, 357.
- ⁵² G. Deleuze, *Proust i znaki*, dz. cyt., s. 117–118 oraz 119–120.
- ⁵³ Szkic ten przedstawiam w wersji nieco skróconej i niedokończony. Brakuje w nim zwłaszcza omówienia „przecznicy”, która w tekście Prousta pozwala (jak napisał Deleuze), „przeskakiwać [...] od jednego słowa do drugiego”.