

The avant-garde in the archive:

Towards Proust's spectrology (in dialogue with Philippe Sollers's *Oeil de Proust: Les dessins de Marcel Proust*)*

Katarzyna Thiel-Jańczuk

ORCID: 0000-0002-9418-5231

*Philippe Sollers, *Oeil de Proust. Les dessins de Marcel Proust* (Paris: Stock, 1999). This article is an extended version of a paper delivered at the "Life Writing of the Avant-Garde" conference held at the Institute of Polish Culture at the University of Warsaw on September 28–30, 2022. Sollers's work is not available in English. References are provided directly in the text. All quotations from works not available in English have been translated by MO from Polish.

In the late 1970s, Yuri Lotman and Boris Uspensky drew attention to the "avalanche-like nature" of culture, which, not necessarily positively, contributes to its accumulation and makes one activate new type of memory reservoirs in the form of "secondary metalinguistic systems."¹ I draw on Lotman and Uspensky's findings to describe the contemporary reception of one of the most important works of French literature, that is Marcel Proust's *In Search of Lost Time*. Numerous studies devoted to this text have reached a critical "tipping point" and today intimidate rather than inspire contemporary readers and writers alike. For example, the young French poet Julien Syrac recently stated: "It is foolish to presume that, if we were asked to, we would have something innovative and intelligent to say about Proust's *In Search of Lost Time*."² At the same time, there is a widespread belief that we simply cannot free ourselves from Proust's legacy. This sentiment was expressed by the 2022 Nobel Prize Winner Annie Ernaux – in a lecture delivered at the Collège de France, she observed that: "To-

¹ Lotman, Yuri and Boris Uspensky, "On the Semiotic Mechanism of Culture," *New Literary History* (1978) 9: 231-232.

² Julien Syrac, « La joie du réel retrouvé », *La Nouvelle Revue Française* 654 (Automne 2022): 108.

day, one cannot be a French or Francophone author without referring to the author of *In Search of Lost Time*.³ Proust's myth is still prevalent in contemporary French literature, as proved by the publication of a significant number of works, most often in the form of biographical essays or biographical fiction⁴ which focus on the personal relationship to Proust. They have been published in recent years (the beginning of the 21st century actually marks a turning point) and together create a kind of "literature in the second degree," which tries to address both the existing body of critical works and (the still seemingly unaccounted for) modernist legacy. Ultimately an intertextual dialogue with the work itself, which we might think of when we refer to Gérard Genette's well-known concept, is not the goal. The goal is to engage with both the novel and its author as well as to explore a unique relationship that the authors of Proust's biographies have with the brilliant French writer as readers of *In Search of Lost Time*, insofar as they feel the need to address Proust's myth. What comes to mind here is the category of the specter which, as Jakub Momro puts it, "forever haunts individuals and communities in various incomplete, impermanent, radically time-inconsistent, asynchronous, and transitional ontological forms."⁵ All biographical works in question make use of the great writer's archive. The goal is not to reach biographical truth but to deconstruct certain myths about Proust. Such archival disputes have been very lively in recent years.⁶ In this article, I wish to analyze a rather unique work, unique insofar as it describes Proust's somewhat obscure works, namely his drawings, which the writer drew in the margins of his manuscripts or attached to his many letters. These drawings were discussed in an essay by the contemporary writer, literary critic, and founder of the avant-garde magazine *Tel Quel* Philippe Sollers in the essay entitled *Oeil de Proust: Les dessins de Marcel Proust* [Proust's Eye. The drawings of Marcel Proust]. I draw on Sollers's notion of "inner experience," which he, in turn, borrowed from Georges Bataille, to discuss idealistic interpretations of Proust's eye. Then, referring to the Derridean category of "specters," I wish to analyze the significance of Proust's drawings in the process of forming Proust's legacy in contemporary literature.

Proust's lesson

The publication of the manuscript of Marcel Proust's now famous essay *Contre Sainte-Beuve* [By Way of Sainte-Beuve] in 1954 marked a new era in the reception of his works, not to mention the impact it had exerted on the development of literary studies,⁷ but other documents that we today include

³ Annie Ernaux, *Proust, Françoise et moi*, lecture delivered at Collège de France on 19 February 2013 (<https://www.college-de-france.fr/agenda/seminaire/lire-et-relire-proust/proust-francoise-et-moi>, date of access 22 Jan. 2023). Ernaux was asked to deliver her lecture by Antoine Compagnon to celebrate the centenary of the publication of *Swann's Way*.

⁴ These include, for example, Michel Scheider's *Maman* (1999) and *L'auteur, l'autre. Proust et son double* (2014), Jérôme Prieur's *Proust fantôme* (2001), François Bon's *Proust est une fiction* (2013), Eveline Bloch-Dano's *Une jeunesse de Marcel Proust* (2017) and many more.

⁵ Jakub Momro, *Widmontologie nowoczesności. Genezy [Hauntologies of modernity. Genesis]* (Warsaw: Wydawnictwo IBL, 2014), 8 and 50.

⁶ I refer to the argument between the Proustologist Antoine Compagnon and the writer Patrick Mimouni regarding the misdeeds of the publisher of Proust's letters Philip Kolb. Kolb allegedly concealed traces of Jewish heritage in Proust's biography. The discussion had taken place in the journal "La règle du jeu" founded by the philosopher Bernard-Henri Lévy from 2018 to 2022.

⁷ I have in mind, among other things, new approaches to the autobiography and the literary subject, or the development of genetic criticism. Certainly, in the 1960s the research on *Contre Sainte-Beuve* was considered crucial for the development of New Criticism. See, for example, Kazuyoshi Joshikawa, "Du «Contre Sainte-Beuve» à la «Recherche»", in: *Proust, la mémoire et la littérature*, ed. Antoine Compagnon (Paris: Odile Jacob, 2009), 49–71.

in Proust's archive have been somewhat forgotten. I have in mind, in particular, some of Proust's letters (and, as we know, Proust wrote several thousand letters) published only two years later (in 1956) by the American Romance scholar Philip Kolb⁸ under the title *Lettres à Reynaldo Hahn* [Letters to Reynaldo Hahn]. The original copies of these letters, addressed to Proust's lover – the composer Reynaldo Hahn, had been sold separately at various collector's auctions and their contents had not been taken as seriously as the aforementioned manuscript of *Contre Sainte-Beuve*. The collection published by Kolb contains about thirty of Proust's drawings. As we know today, Kolb included these drawings in some of the published letters arbitrarily; he changed their original location, ignoring, among other things, the fact that they were most often executed on separate sheets of paper. However, the worst part is that critics had for a long time either disregarded or dismissed the drawings. For example, the British Romance scholar Richard Bales wrote in 1975: "They are largely concerned with Proust's reaction to Hahn himself [...] As we have said, however, these drawings are of no far-reaching importance."⁹ In France in the 1960s and the 1970s, critics and publishers did not want to address these drawings because of the widely spread myth/vision of Proust as a great writer as well as because of the modernist understanding of literature as the art of the word. Since then, the approach to these visual documents has changed significantly, especially thanks to the pioneering essay by Claude Gandelman, in which the researcher identifies, among other things, which drawn characters correspond to characters and scenes in Proust's novels.¹⁰ Philippe Sollers's essay, published in 1999, discusses two kinds of Proust's drawings:¹¹ found in the abovementioned letters to Hahn (importantly, Sollers discusses and publishes many more letters than Kolb), currently kept in The Kolb-Proust Archive at University of Illinois in the United States, and the famous *carnets* and notebooks archived at The Bibliothèque Nationale de France in Paris.¹² Still, Sollers did not discuss Proust's drawings from the perspective of an archivist or a literary expert, as had been the case so far, but from the perspective of a writer. Inspired by the drawings, he reflects on (the myth of) Proust and a specific vision of literary history that had been consistently created for many years.

Born in 1936 in Bordeaux, Philippe Sollers was a very prolific writer with many different interests. French readers have known him for decades; he belonged to the generation of critics which also boasts Roland Barthes and Julia Kristeva. They contributed to the post-war discovery of Proust and the popularization of his works. Sollers's interest in Proust had been also shaped by the relationship with his literary mentor, François Mauriac. Mauriac was also born in Bordeaux, and he met Proust in person. Ever since *Une curieuse solitude* (1958), Sollers's debut novel dealing with memory and its role in literature, Proust had been an important writer for the French critic, even as he himself turned to more experimental forms of writing, as manifested by the rejection of traditional narrative structures, use of repeated sequences, or non-existent punctuation. However, it is not Proust as a writer of memory and regained time that Sollers was ultimately interested in, but rather, especial-

⁸ Marcel Proust, *Lettres à Reynaldo Hahn*, ed. Philippe Kolb (Paris: Gallimard, 1956). The basis for their publication was the collection of Marie Nordlinger, a British friend of Marcel Proust, whom he met in Paris in 1898. Nordlinger helped Proust translate John Ruskin's works.

⁹ Richard Bales, *Proust, and the Middle Ages* (Genève: Droz, 1975), 145.

¹⁰ See, for example, Claude Gandelman, "The drawings of Marcel Proust", *Adam International Review* 394 (1976): 21–57.

¹¹ Notes which explain the origin of each of the published drawings in the book in question were composed by Alain Nave. He is a teacher and a renowned editor of many publications on art.

¹² These documents were presented during an exhibition devoted to the origins of *In Search of Lost Time* titled *Marcel Proust, la fabrique de l'oeuvre*, held at The Bibliothèque Nationale de France in Paris at the turn of 2022 and 2023.

ly since the launch of *Tel Quel* magazine in 1960,¹³ it was Proust as seen through the lens of Bataille's "inner experience."¹⁴ Recalling in one of the interviews from this period the famous scene from *In the Shadow of Young Girls in Flower*, in which the narrator fails to identify the memory that haunts him at the sight of the trees he passes by while riding with Mme. de Villeparisis in a carriage,¹⁵ Sollers points directly to this affiliation:

[T]hose extraordinary moments in which Proust finds himself in the presence of a world that is not a world of memory, but, one might say, a world of a kind of ecstatic fear, as well as those moments of *insatisfaction*, [allow him] to explore a mystery that is much more compelling than moments in which he literally resurrects the past, for example. [...] If I refer to Bataille, it is because it seems to me that there is something most essential about Proust [...], there is a certain lesson that can be drawn from Proust's total and unconditional engagement, which seems heroic, as we read his works filled with emotions which we cannot help but feel in the face of this fight which must end in death. It is a concept of the book, an attitude towards language and the world, which seems to me fully modern and interesting.¹⁶

Heroism that stems from inner experience, heroism that consists in completely surrendering one's life to one's work is not exclusively, Sollers further writes, a feature of Proust's writing. It may also be seen in the lives and work of many other writers and artists whom Sollers cherished, including Dante, Mallarmé, or Mozart. What they have in common is a critical approach to the legacy of their era as well as total dedication to their craft. Sollers was in that respect similar. He was, on the one hand, extremely, at times controversially, independent and, on the other hand, unconditionally devoted to literature. The rejection of one's legacy constitutes a paradoxical principle, which Sollers describes as "innovative regression" (16). As we will see, it will be the foundation for Sollers's memory of Proust.

The embodied gaze

Visual documents collected in *Oeil de Proust* are virtually worthless from the perspective of an art or literary historian. They are certainly not intentional works of art, as it is difficult to consider sketches on the margins of a novel as such. Respectively, copied (even, as some researchers believe, using carbon paper) engravings from Émile Mâle's work on medieval art in France,¹⁷ which Proust includes in his letters to one of his friends, are also not considered to be of significant

¹³The quarterly "Tel Quel" was a magazine strongly associated with the literary avant-garde of the 1960s, the defense of the French "nouveau roman" and generally with the promotion of texts by authors who were either less known or considered controversial at the time, such as Lautréamont, Artaud, Joyce, Bataille, Derrida, Foucault, and Barthes.

¹⁴Cf. Georges Bataille, *L'expérience intérieure* (Paris: Gallimard, 1978), especially the chapter: "Digression sur la poésie et Marcel Proust", 128–145.

¹⁵"I looked at the three trees; I could see them plainly, but my mind felt that they were concealing something which it could not grasp, as when an object is placed out of our reach... Where had I looked at them before?" Marcel Proust, *In the Shadow of Young Girls in Flower*, trans. J. Grieses (Harmondsworth and New York: Penguin, 2002), 297.

¹⁶Cf. La leçon de Proust par Philippe Sollers, a radio show made in 1963 to celebrate the 50th anniversary of the publication of *Swann's Way*. Transcription available at: <https://www.pileface.com/sollers/spip.php?article2597>, date of access 20 Jan. 2023.

¹⁷The art historian Émile Mâle is the author of *L'Art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et ses sources d'inspiration* (Paris: Ernest Leroux, 1898). The book significantly influenced the structure of Proust's novel. See on this topic: Luc Fraisse, "Du symbolisme architectural au symbolisme littéraire: Proust à l'école d'Émile Mâle", *Studia Romanica Posnaniensia* 1 (2011): 81–101.

artistic value. For this reason, as has been mentioned, they had not been of interest to previous researchers of Proust's works. Unlike Jean Cocteau, Max Jacob, or George Sand who in addition to their writing were also successful artists, Proust is not considered a writer-artist. At the beginning of his essay, Sollers recalls that Proust noted with great regret that he had no artistic talent. So what status do these drawings have in relation to both the manuscript of the novel and the final published work? Do they only have documentary value? Does "Proust's eye" refer to Proust's metaphor of a book as an "optic instrument"?¹⁸ Or, as Michel Erman argues, perhaps it is an optic metaphor through which the novel's narrator reveals his repressed desires?¹⁹ It seems that Sollers abandons such idealistic interpretations of Proust's eye. In the aforementioned scene from *In the Shadow of Young Girls in Flower*, the narrator has the impression that the trees which grow by the side of the road make him identify a memory or give it a name, thus ensuring their survival:

But I saw them as ghosts from my past, beloved companions from childhood, sometime friends reminding me of shared moments. Like risen shades, they seemed to be asking me to take them with me, to bring them back to the realm of the living. In their naïve and passionate gesticulations, I read the impotent regret of a loved one who, having lost the power of speech, knows that he will never be able to let us know what he wants, and that we can never deduce his meaning.²⁰

The memory of the trees, demanding the narrator's attention, is defined by him as *dessin*, a drawing, because he wished to match (which, as we know, he failed to do) this visible "drawing" of the trees to a different, albeit vague, impression or memory. A similar scene can be found in *Oeil de Proust* when the writer tries to identify figures which appear unexpectedly between the lines of the manuscript using graphic notation (il. 1):

The hand moves across the page [...], scenes and characters are created, and from time to time a character moves between the lines, resists, inhabits the page. He is a specter that has not yet been reduced, an apparition, one conjured up during a *séance*, a grimace, a wink of the eye (8).

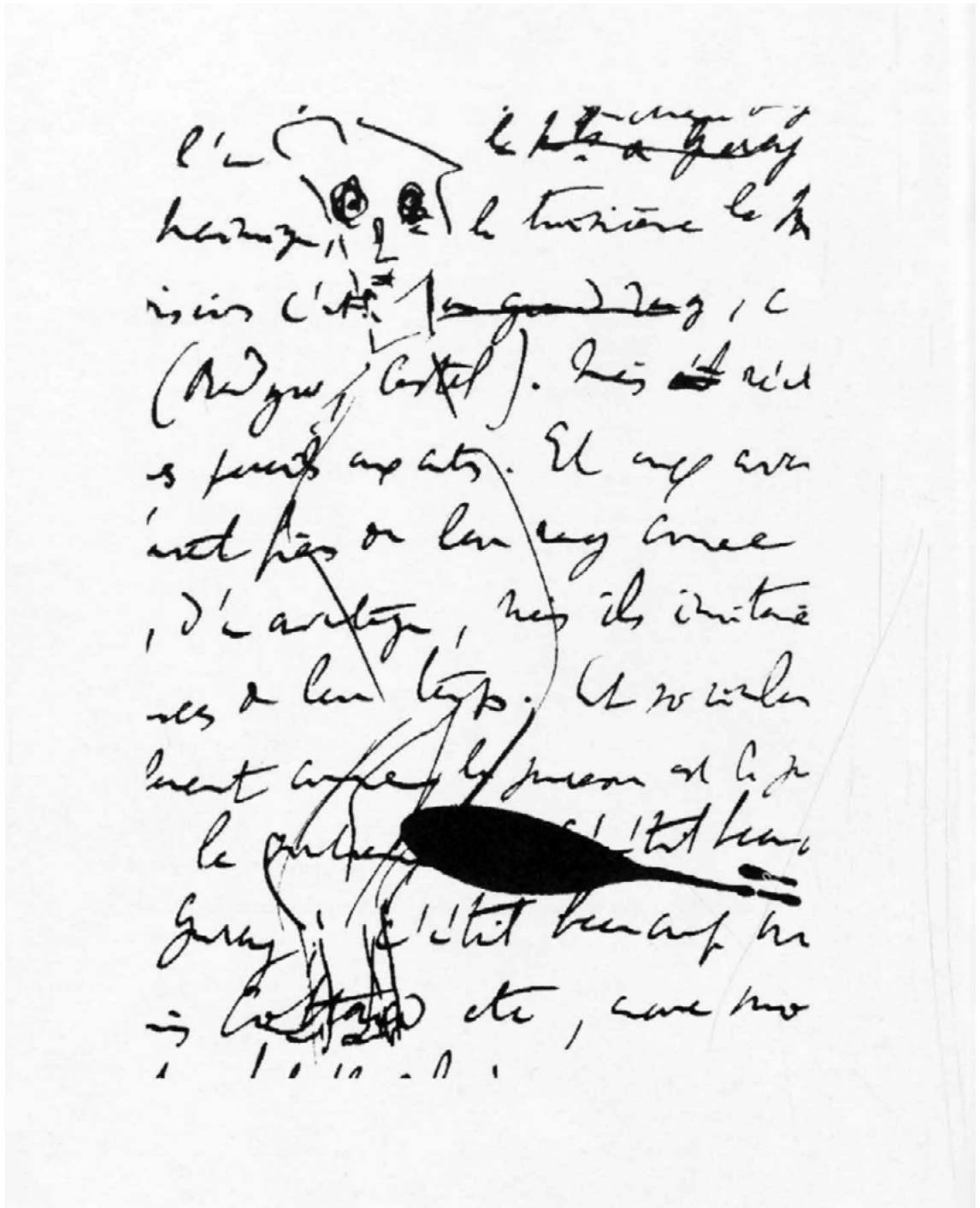
In both cases we see that the effort to capture the elusive reality is based on the internal work of memory or the work of the narrator's/author's body. At the same time, both texts make us realize that, as Sollers states in the above-mentioned radio show, "the deepest reality is the reality of internal experience [...]. It is within this experience that find the real world." Sollers finds confirmation of this observation in Proust's work; in *Time Regained* the narrator states: "I perceived that to express those impressions, to write that essential book, which is the only true one, a great writer does not, in the current meaning of the word, invent it, but, since it exists already in each one of us, interprets it."²¹ Since the book in a sense "already exists," since "literature [...] is the only life which is really lived," the role of the writer changes fundamentally: "The duty and the task of a writer are those of an interpreter." As Sollers states: "It's about reading signs, it's about deciphering, decrypting. In

¹⁸In *Time Regained* Proust writes: "The work of the writer is only a sort of optic instrument which he offers to the reader so that he may discern in the book what he would probably not have seen in himself."

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

²⁰Proust, *In the Shadow of Young Girls in Flower*, 299.

²¹Marcel Proust, *Time Regained*, trans. Stephen Hudson (London: Chatto & Windus, 1970). Henceforth quotations come from this edition.

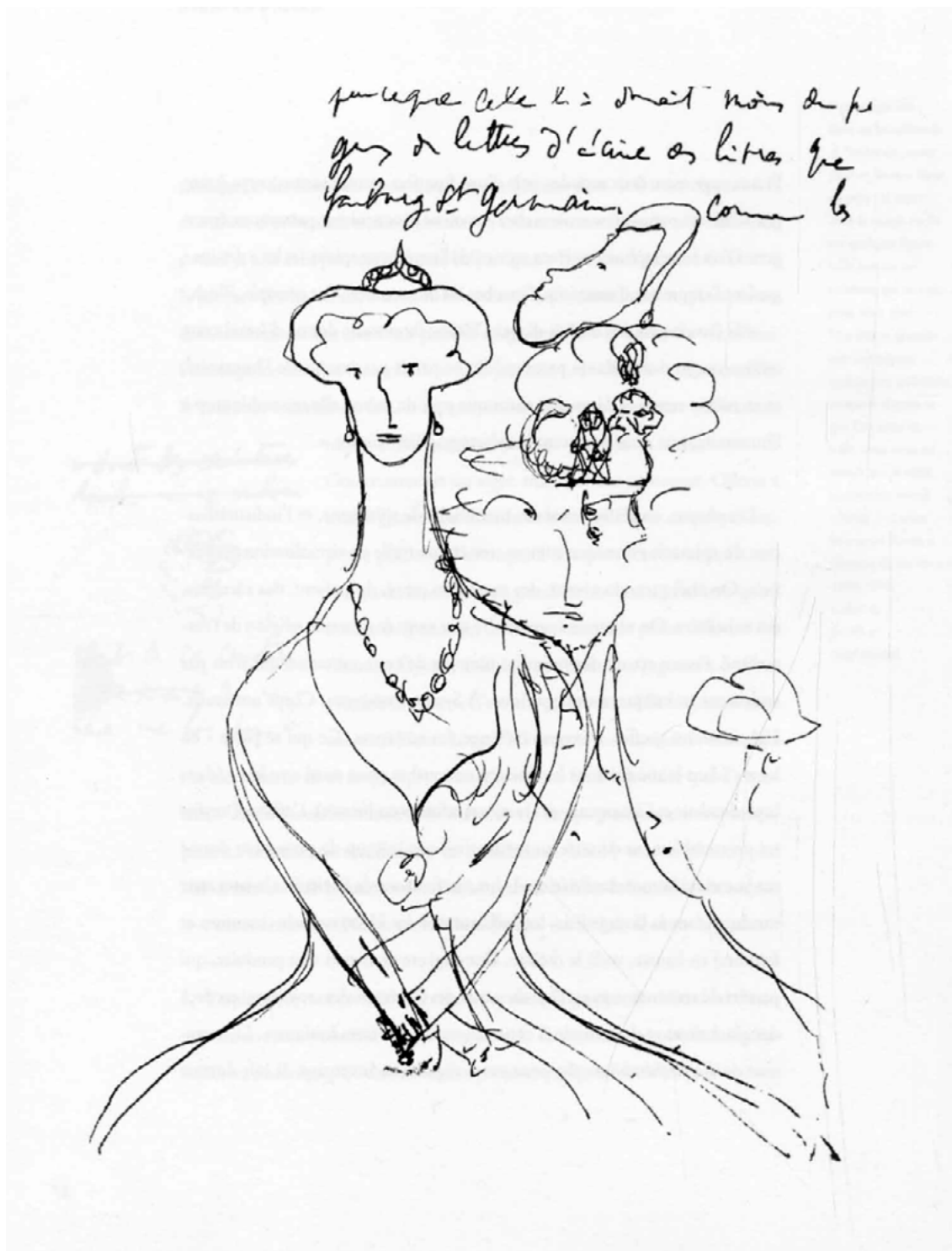


il. 1

this sense, Proust is one of the first writers, at least modern writers, who talked about it so openly.”

This observation, which brings to mind Gilles Deleuze’s famous essay,²² certainly shows that the writer is rooted in the modernist literary tradition. In *Oeil de Proust*, however, Sollers proposes

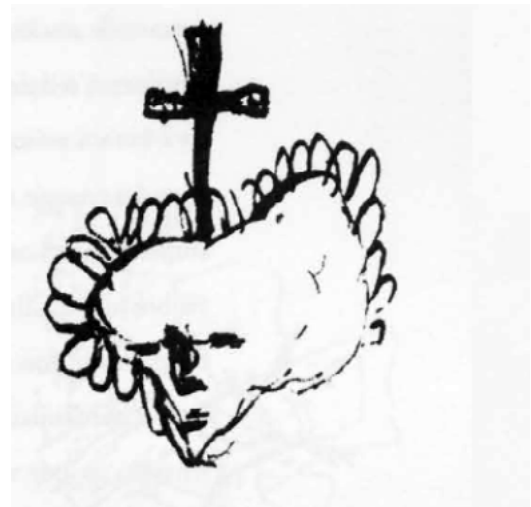
²²I have in mind Gilles Deleuze’s 1964 essay *Proust et les signes*; English edition: *Proust and signs*, trans. Richard Howard (Minnesota: University of Minnesota Press, 2000).



il. 2

its new version. He argues that this almost automatic form of writing, which oscillates between letters and drawings, stems from the writer's body, his seeing eye and writing hand. "Proust's hand writes constantly," Sollers states, "his brilliant brain makes use of his increasingly tired body, which has become embodied and living writing" (7). However, as we saw above, the author of *La Guerre du goût* is interested not so much in the success of this form of writing as in the

writer's attempt, or even failure, to capture inner reality (to which the titular "search," in his opinion, refers). This attempt can be seen in the unique way in which the characters are presented; the narrator shows their various aspects, or "perspectives" (11) (their appearance, gestures, and diction, which reflect their social standing or function), in the same "portrait" simultaneously. Sollers also identifies a similar way of presenting characters in some of Proust's drawings, in which the details of the characters' faces or clothes are shown fragmentarily or without observing the rules of perspective, which creates a cubist effect (il. 2).²³ By playing with the perspective and combining various "viewing angles" (8), these avant-garde drawings, which, as some critics argue, could be considered



il. 3

autonomous works of art,²⁴ provide a contrast to the works of art mentioned in *In Search of Lost Time* and the impressionistic scenes found in the novel. However, Sollers does not think that they are simply artistic experiments but rather manifestations of a more general principle that applies to both the drawings and the impressionistic scenes found in the novel. This principle is akin to what Bataille calls the "holocaust of words" ("L'holocauste de mots"), which marks the "immoral" horizon of poetry.²⁵ "All the different techniques are used," Sollers writes, "fragmenting, cutting, cutting out, gluing, putting back together. The truth is carved with a chisel, like a sculpture" (22). In the case of Proust's manuscripts, "immorality" does not refer to content, although there are many drawings with erotic or even sadomasochistic themes, but rather to the form – the skewed perspective, clumsy lines, and fragmentation, which makes these drawings acquire a primitive or even primeval character. In other words, Sollers seems to claim that only an "immoral" drawing, that is, a "bad" drawing, one devoid of banal beauty, may capture the elusive inner reality. This impression is intensified by some terrifying drawings, which depict, for example, a female head with a dagger in the shape of a crucifix stuck in it (il. 3), or drawings of figures with bird beaks (they represent both the subservient relations in Mme. Verdurin's salon as well as queer erotic rituals). In Proust's letters to Hahn, we also find drawings of sculptures from medieval cathedrals, whose religious symbolism is actually eliminated when Proust recognizes in them the gestures of people he knows or when he renders them erotic, referring to the intimate relationship with his friend.²⁶ This effect is further enhanced by Proust's

²³On cubist effects in Proust's drawings see for example: Claude Gandelman, "The Artist as Traumarbeiter. On Sketches of Dreams by Marcel Proust", *Yale French Studies* 84 (1994): 131–132.

²⁴As suggested by, among others, Claude Gandelman, "Proust caricaturiste", in: *Le regard dans le texte* (Paris: Méridiens Klincksieck, 1986), 124.

²⁵Bataille talks about the "holocaust of words" as a feature of poetry that rejects known and established meanings, moving towards meanings that are inaccessible to ordinary language. See: Bataille, 130.

²⁶Françoise Leriche argues that Proust's drawings in his letters to Hahn show that he could not understand the meaning of these medieval sculptures; as a result, they were read anachronically through the prism of psychologism. Cf. Françoise Leriche, "Proust's Eye", in: *Proust and the Arts*, ed. Christie MacDonald, François Proulx (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 169. Fraisse, however, notes that these drawings, inspired by the works of Emile Mâle, allow one to discover the principles of montage, a technique that played an important role in the architectural structure of the novel. Cf. Fraisse, 99.

language, filled with distortions, erotic undertones, spelling mistakes, and infantile terms of endearment or “pet names” used by the lovers.

However, Sollers mainly juxtaposes Proust’s clumsy or even primitive drawings with photography. As we know, when it first became popular at the end of the 19th century, photography was supposed to fulfill the dream of perfect artistic imitation. It was, in a sense, the opposite of what Bataille calls “a state of unfulfillment.” Still, despite its groundbreaking role in the modern era, Sollers criticizes photography. He argues that photography marks the beginning of, as Guy Debord put it half a century later, the “society of the spectacle:”

Photographs are, in fact, spiritualistic operations, and the industrialization of the spectacle is a new era of widespread virtualization. Life, death, past, present, identity, and birth will be bought and sold (17).

Sollers does not criticize photography because it imitates reality but because it is detached from physical reality.²⁷ It also establishes a new temporal order that focuses on the present and the momentary (*instantanéité*), as seen in Mme. Verdurin’s obsession with novelties. In this sense, her salon and worldly life anticipate the era of the industrialized image, which for the essayist is an era of falsehood and illusion. In the emerging new media context, Proust’s drawings, due to both their style and “immorality,” turn out to be anachronistic. As Proust’s embodied gaze, they also introduce a biographical element that points to him as both a real person and a historical persona. In one of his earlier essays, Sollers wrote:

A writer is not pure spirit, he is not born out of nothing, his family story is by all means important, just like the events around him. Biographical curiosity is completely justified, if only to show that it is based not so much on mystery (there is nothing mysterious about creation) but on living in a different way.²⁸

Described by Deleuze as the “body without organs,” the novel’s narrator finds in Proust’s archive his physical *analogon*, a real author who uses his senses to, just like an ethnologist or a biologist, register and analyze signs produced by others. In contrast to the idealistic understanding of inner life found in the modernist *Contre Sainte-Beuve*,²⁹ Sollers emphasizes the physical aspects of Proust’s gaze. The physical counters the virtual offered by the modern world:

The real novelty, therefore, is the profound renewal of the body in History. A different retina, a different eardrum, a different smell, a different taste, a different touch, a different breath. In spite of Sainte-Beuve, in fact in spite of everyone, our true self has nothing to do with the social image created by others (24).

With his, paradoxically, “outer inner eye” (9), Proust appears as someone radically different, someone who comes from a different era. He insists on the real, challenging the increasingly unreal world.

²⁷Thus, Sollers does not seem to partake in Barthes’s phenomenology of the photographic image, as expressed by the famous “it-has-been.” Cf. Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), 85.

²⁸Philippe Sollers, “L’écrivain et la vie”, in: *La Guerre du goût* (Paris: Gallimard, 1994), 324.

²⁹Proust famously wrote: “a book is a product of a different self from the self we manifest in our habits, in our social life, in our vices”. Marcel Proust, *By Way of Sainte-Beuve*, trans. Sylvia Townsend Warner (London: Chatto & Windus, 1958), 76.

The “visor effect” and memory

This otherness, revealed in clumsy drawings, certainly confirms the myth of Proust as a solitary writer devoted entirely to his art, which is already very popular in French culture. Interpreted anew, as I have described it in the first part of this article, this myth is used by Sollers, on the one hand, to criticize the contemporary “society of the spectacle,” and, on the other hand, to stop a certain “idea of literature”³⁰ from “coming to an end,”³¹ as announced by different critics. Instead, Sollers reflects on the role played by both the novel and its author in the modern world and in literature. Indeed, for Sollers literature and culture are a site of competition or even struggle. What is at stake in this struggle is “taste” [*goût*],³² as defined by the 18th-century aesthetics. Writers and artists who do not have any partake in the massification of culture, while those brilliant few who, like Proust, wish to develop an individual style of artistic expression, see writing as the ultimate goal/meaning of life. Sollers also locates Proust in this context when he writes that:

The great question of literature, which we will understand more and more as it disappears, is not to find out “What is it about?” or “What is the story about?” but “Who tells whom?” In other words: who controls the story? (26)

However, as we already know, the quest for the new is not the goal. In *Oeil de Proust*, the idea of inner experience, which allowed Sollers to discover Proust’s anachrony in relation to his era, also seems to refer to Proust’s impact, or influence, on contemporary literature. Basically, it refers to a certain form of remembering Proust, one which goes beyond the traditional history of literature and takes into account not only the novel as a product of the writer’s imagination but above all how the writer was/is remembered. Derrida’s metaphor of the “visor effect” in which vision is combined with domination and a unique understanding of time illuminates this idea:

This spectral *someone other looks at us*, we feel ourselves being looked at by it, outside of any synchrony [...] according to an absolute anteriority [...] and asymmetry. **Here anachrony makes** the law [emphasis mine – K.T.-J.]³³

Distinguishing between the specter and the spirit, Derrida treats the specter much more materially and individually. At the same time, the French critic emphasizes the lack of historical continuity between the specter and those it observes:

To feel ourselves seen by a look which it will always be impossible to cross.³⁴

³⁰I refer to the title of Alexandre Gefen’s essay, *L’idée de la littérature: de l’art pour l’art aux écritures de l’intervention* (Paris: José-Corti, 2021).

³¹The “end of literature” has actually become a topos of both contemporary literature and literary criticism in France. See, for example, Henri Raczymow, *La mort du grand écrivain. Essai sur la fin de la littérature* (Paris: Stock, 1994); Dominique Maingueneau, *Contre Saint-Proust où la fin de la Littérature* (Paris: Belin, 1996); Antoine Compagnon, *La Vie derrière soi. Fins de la littérature* (Paris: Editions des Equateurs, 2021).

³²See in particular the collection of essays *La Guerre du goût* [War of taste].

³³Jacques Derrida, *Specters of Marx*, trans. Peggy Kamuf (New York and London: Routledge, 1994), 7.

³⁴Derrida, *Specters of Marx*.

All these issues are discussed in Sollers's essay. Sollers (as has been mentioned above) belonged to the first generation of writers who could not meet Proust in person,³⁵ although he eagerly listened to the stories of people who knew the writer. In this context, the documents presented in *Oeil de Proust* seem to Sollers to be something more than a historical testimony of the writer's unique way of looking at the world.³⁶ They become a material substitute for his absence. They embody Proust's gaze, in turn structuring how we look at the world. "To see [adopter] through Proust's eyes," Sollers writes, "is, for example, to see that everything that is presented to us as 'new' immediately becomes obsolete; it is to see that new generations rapidly adapt to older ones without even being aware of it" (32). In the light of the previous findings, these documents even seem to challenge Proust's metaphor of the book as an "optic instrument" that was supposed to help the reader discover "what he would probably not have seen in himself." "The truth is spectral," Derrida writes, "and this is its part of truth which is irreducible by explanation."³⁷ For Sollers, Proust's spectrality seems to be related primarily to what could be described, as Derrida put it, as the "sensuous non-sensuous" of his manuscripts. The novel does not explain what life is to the reader; it is a call to action which may be found in archival documents which makes the reader chase the new and *de facto* triumph over time. Proust's lesson is ultimately an invitation to live in real time and not in the "false time of death" (48) imposed by industrialized modernity. Time regained is not time remembered, as modernist interpretations of the novel suggest, but embodied time. This "lesson" which Sollers finds in Proust's manuscripts which function as "embodied and living [life] writing" (9) reverberates in *Time Regained*. In the famous episode of "Le Bal des têtes" (death-masks' ball), the narrator looks at the faces of his old friends and notices that they have changed over time. The faces show the passage of time.

But the "visor effect," the gaze embodied in archival documents, also concerns the impact that Proust wanted to have on future generations and the way in which Sollers approached Proust's documents. Proust's letters, published posthumously, show that he actively pleaded with critics and publishers; he wanted his novel to reach a wide audience and to enter the literary canon.³⁸ Indeed, in one of his letters he is critical of his literary pastiches; he did not want to come across as a writer devoid of individual style:

For me everything was a matter of hygiene, I had to cleanse myself of my natural tendency towards idolatry and imitation. And instead of pretending to be Michelet or Goncourt [...] instead of doing it openly in the form of pastiche, I had to become Marcel Proust again when I wrote my novels.³⁹

³⁵For example, Roland Barthes, born in 1915, still during Proust's lifetime, feels this direct, almost physical bond with the writer, when he says: I was beginning to walk, Proust was still alive, finishing *À la Recherche du Temps perdu*. See Roland Barthes, *Œuvres Complètes*, volume IV, ed. Éric Marty (Paris: Éditions du Seuil, 2002), 603. This is the caption under Barthes's photograph from March 1919.

³⁶This is how Françoise Leriche looks at Proust's drawings from a genetic perspective. He emphasizes that research on Proust's gaze and drawings is more widespread in the United States than in France, where the visual aspects of the novel itself are studied more than the author's way of looking at the world. Cf. Leriche, 161–178.

³⁷Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, trans. Eric Prenowitz (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996), 87.

³⁸Proust's attempts to influence literary criticism have been discussed, among others, in the abovementioned biographical essay by Michel Schneider: *L'Auteur, l'autre. Proust et son double*.

³⁹Quote after: Yves Sandre, "Pastiches et mélanges. Note sur le texte", in: Marcel Proust, «Contre Sainte-Beuve» précédé de «Pastiches et mélanges» suivi d'«Essais et articles» (Paris: Gallimard, coll. Pléiade, 1971), 690.

In fact, the same can be said about *Time Regained*. The narrator reflects on the work of the painter and the writer and comes to the conclusion that writing is a form of drawing. In the context of visual documents published in *Oeil de Proust*, the following quote may be considered a trick intended to fool the reader into believing that the writer is devoid of other artistic skills:

The writer envies the painter, he would like to make sketches and notes and, if he does so, he is lost. Yet, in writing, there is not a gesture of his characters, a mannerism, an accent, which has not impregnated his memory; there is not a single invented character to whom he could not give sixty names of people he has observed, of whom one poses for a grimace, another for an eyeglass, another for his temper, another for a particular movement of the arms. And the writer discovers that if his aspiration to be a painter could not be consciously realised, he has nevertheless filled his notebook with sketches without being aware of it.⁴⁰

Sollers realizes that these efforts to remember often led to the need to conceal those aspects of Proust's biography that were socially unacceptable, especially his Jewish origin or homosexuality. However, Sollers uses them to remind himself that Proust was primarily a writer. For this reason, he views Proust's letters to Hahn, in which the writer's homosexuality was exposed and confirmed, primarily through the prism of Proust's artistic growth as a writer. Sollers does not search for biographical truth, although, as we have seen, he also recognizes the value of referring to the author as a person. Still, reduced to sensational revelations, biography belongs, in his opinion, to the order of the "spectacle." Despite the aspirations of the modern world, in which political correctness triumphs over literature, and despite attempts to turn Proust into an icon of trendy interpretations,⁴¹ Sollers sees Proust primarily as a "prophet of a new law" (48), which refers to the universal order of literature. And it is precisely in its, from today's perspective, anachronistic understanding as well as more generally in the paradoxical "innovative regression" (16) of literature and art, that, in his opinion, there lies a common principle which structures the community of artists and writers. It is "outside of any synchrony," in "[...] true, living and vertical, history of art and literature; a movable ladder which you can traverse in both directions."⁴²

Summary: Archival fiction

In *Oeil de Proust*, which transcends genetic criticism, Proust's drawings are read as material records of the way in which Proust was/is remembered. The title of the essay, in which the eye intersects, as we have seen, with the idea of power, also refers to the memory of the writer's actual eyes, which supposedly could reveal his Jewish origin.⁴³ Entangled in this "unfulfilled fulfillment of modernity,"⁴⁴ which the specter ultimately is, Sollers activates different literary

⁴⁰Proust, *Time Regained*.

⁴¹In his essay, Sollers alludes to Cultural Studies, and specifically to Gay and Lesbian Studies, which he treats essentially as a manifestation of American pragmatism.

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

⁴³Paul Desjardin, a schoolmate of the Proust brothers, described Marcel Proust as "a young gazelle-eyed Persian prince with sleepy eyelids." Cf. Jean Recanati, *Profils juifs de Marcel Proust* (Paris: Buchet/Chastel, 1979), 9.

⁴⁴Momro, 8.

and cultural associations connected with the legacy of modernism (whose, let us add, favorite body part was the eye⁴⁵) and uses his authority as a writer to comment on it in the context of literature. By blurring the boundary between document and literature, he abandons the modernist “phantasm of origin” (Momro), which in Proust’s case meant that these drawings were considered worthless. Sollers does not provide the reader with conclusive interpretations of Proust’s archives; still, especially in its material dimension, the French critic’s book is also included in the Proustian “corpus,” and two meanings of the word are at play here, in terms of both the body and the text. When read outside the strictly historical context, these drawings are open to various interpretations, in line with Derrida’s observations about the archive: “There is no meta-archive. [...] The archivist produces more archive, and that is why the archive is never closed. It opens out for the future.”⁴⁶ As such, they do not only preserve the memory of the writer but also the memory of the “idea” of “literature.” Indeed, as Jean-Luc Nancy said: “the art we call ‘contemporary’ is not simply art from the present day. It is called ‘contemporary because [...] [i]t inherits only the enigma borne by this word—art [...]”⁴⁷ And perhaps it is a certain idea of literature that is ultimately the specter that haunts Sollers.

translated by Małgorzata Olsza

⁴⁵Tomasz Swoboda writes wonderfully about this topic in his book *Historie oka* [Stories of the eye] (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2013).

⁴⁶Derrida, *Archive Fever*, 68.

⁴⁷Jean-Luc Nancy, *Portrait*, trans. S. Clift and S. Sparks (New York: Fordham University Press, 2018). Quote after Momro, 18–19.

References

- Bales, Richard. *Proust and the Middle Ages*. Genève: Droz, 1975.
- Barthes, Roland. *Œuvres Complètes*. Volume IV. Ed. Éric Marty. Paris: Éditions du Seuil, 2002.
- — —. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981.
- Bataille, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard, 1978.
- Compagnon, Antoine. *La Vie derrière soi. Fins de la littérature*. Paris: Editions des Equateurs, 2021.
- Deleuze, Gilles. *Proust and Signs*. Trans. Richard Howard. Minnesota: University of Minnesota Press, 2000.
- Derrida, Jacques. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Trans. Eric Prenowitz. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996.
- — —. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. Trans. Peggy Kamuf. New York and London: Routledge, 1994.
- Erman, Michel. *L'œil de Proust. Écriture et voyeurisme dans «A la recherche du temps perdu»*. Paris: Editions A.-G. Nizet, 1988.
- Ernaux, Annie. *Proust, Françoise et moi*, lecture delivered at Collège de France, 19 February 2013.
- <https://www.college-de-france.fr/agenda/seminaire/lire-et-relire-proust/proust-francoise-et-moi>. Date of access 22 Jan. 2023.

- Fraisse, Luc. "Du symbolisme architectural au symbolisme littéraire: Proust à l'école d'Émile Mâle". *Studia Romanica Posnaniensia* 1 (2011): 81–101.
- Gandelman, Claude. "Proust caricaturiste". In: *Le regard dans le texte*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1986.
- . "The Artist as Traumarbeiter. On Sketches of Dreams by Marcel Proust". *Yale French Studies* 84 (1994): 118–135
- . "The drawings of Marcel Proust". *Adam International Review* 394 (1976): 21–57.
- Gefen, Alexandre. *L'idée de la littérature: de l'art pour l'art aux écritures de l'intervention*. Paris: José-Corti, 2021.
- Joshikawa, Kazuyoshi. "Du «Contre Sainte-Beuve» à la «Recherche»". In: *Proust, la mémoire et la littérature*, ed. Antoine Compagnon, 49–71. Paris: Odile Jacob, 2009.
- Leriche, Françoise. "Proust's Eye". In: *Proust and the Arts*, ed. Christie MacDonald, François Proulx, 161–178. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Maingueneau, Dominique. *Contre Saint-Proust où la fin de la Littérature*. Paris: Belin, 1996.
- Mâle, Emile. *L'Art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et ses sources d'inspiration*. Paris: Ernest Leroux, 1898.
- Momro, Jakub. *Widmontologie nowoczesności. Genezy*. Warsaw: Wydawnictwo IBL, 2014.
- Proust, Marcel. *Time Regained*. Trans. Stephen Hudson. London: Chatto & Windus, 1970. <https://gutenberg.net.au/ebooks03/0300691h.html>. Date of access 6 Nov. 2023.
- . *Les Soixante-quinze feuillets*. Paris: Gallimard, 2021.
- . *Lettres à Reynaldo Hahn*. Ed. Philippe Kolb. Paris: Gallimard, 1956.
- . *By Way of Sainte Beuve*. Trans. Sylvia Townsend Warner. London: Chatto & Windus, 1958.
- . *In the Shadow of Young Girls in Flower*. Trans. J. Gieves. Harmondsworth and New York: Penguin, 2002.
- Raczymow, Henri. *La mort du grand écrivain. Essai sur la fin de la littérature*. Paris: Stock, 1994.
- Recanati, Jean. *Profils juifs de Marcel Proust*. Paris: Buchet/Chastel, 1979.
- Sandre, Yves. "Pastiches et mélanges. Note sur le texte". In: Marcel Proust, «*Contre Sainte-Beuve*» précédé de «*Pastiches et mélanges*» suivi d'«*Essais et articles*», ed. Pierre Clarac, Yves Sandre, 686–713. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971.
- Sollers, Philippe. *La Guerre du goût*. Paris: Gallimard, 1994.
- . "L'écrivain et la vie". In: *La Guerre du goût*, 321–331. Paris: Gallimard, 1994.
- . *Oeil de Proust. Les dessins de Marcel Proust*. Paris: Stock, 1999.
- Swoboda, Tomasz. *Historie oka*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2013.
- Syrac, Julien. "La joie du réel retrouvé". *La Nouvelle Revue Française* 654 (Automne 2022): 86–91.
- Lotman, Yuri and Boris Uspensky. "On the Semiotic Mechanism of Culture". *New Literary History* (1978) 9: 211–232.

KEYWORDS

Philippe Sollers

MARCEL PROUST

Georges Bataille

ABSTRACT:

This article analyzes an essay by the contemporary French writer Philippe Sollers in which Sollers analyzes Marcel Proust's drawings found in the French writer's private letters and manuscripts. I draw on Sollers's notion of "inner experience," which he, in turn, borrowed from Georges Bataille, and discuss the idealistic interpretations of Proust's eye/gaze as found in the metaphor of the book as an "optic instrument." Then, referring to the Derridean category of "the specter," I analyze the significance of Proust's drawings for the understanding of his legacy in contemporary literature.

Jacques Derrida

specter

ARCHIVE

inner experience

OKO

NOTE ON THE AUTHOR:

Katarzyna Thiel-Jańczuk – Assistant Professor at the Institute of Cultural Studies at Adam Mickiewicz University in Poznań. She holds a Ph.D. in Romance literature. Her research interests include literary and cultural studies, and specifically contemporary life writing and biofiction in France, and the representations of writers (in particular Marcel Proust) in literature and culture. She has written extensively on contemporary French writers (including Nobel Prize winners in literature, Patrick Modiano and Anna Ernaux) and translated books, short stories, and essays (among others, by Michel de Certeau). She is also the editor of the collection *Taktyki wizualne. Michel de Certeau i obrazy* [Visual tactics. Michel de Certeau and paintings] (Kraków 2016).

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

Katarzyna Thiel-Jańczuk

ORCID: 0000-0002-9418-5231

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

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

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

ców. Przedstawiciel młodego pokolenia francuskich poetów, Julien Syrac, stwierdził na przykład niedawno: „Głupotą jest odważyć się na sąd, że mielibyśmy, gdyby nam to zaproponowano, coś nowego i inteligentnego do powiedzenia na temat Prousta i *Poszukiwania*”². Jednocześnie rozpoznacone jest przekonanie, że od Proustowskiego dziedzictwa nie sposób się uwolnić, co dobitnie wyraziła w swoim wystąpieniu w Collège de France laureatka zeszłorocznej literackiej Nagrody Nobla Annie Ernaux, stwierdzając wprost, że „nie można być dziś autorem francuskim czy frankofońskim, nie odnosząc się właśnie do autora *W poszukiwaniu utraconego czasu*”³. Za jeden z przejawów uwikłania współczesnej literatury francuskiej w Proustowski mit można uznać pojawienie się w ostatnich latach (cezurą byłby tu właściwie początek XXI w.) znaczącej ilości dzieł literackich, mających najczęściej postać biograficznych esejów czy biograficznych fikcji⁴, które relację do Prousta w szczególny sposób tematyzują. Tworzą one coś na kształt „literatury drugiego stopnia”, usiłującej uporać się zarówno z owym rozbudowanym krytycznym aparatem, jak i z wciąż, wydawałoby się, nierozliczonym dziedzictwem modernizmu. Nie chodzi zatem tutaj ostatecznie o intertekstualny dialog z samym dziełem, o którym można by pomyśleć, gdy przywołujemy znane pojęcie Gérarda Genette’a, lecz o pisarstwo uwzględniające tak powieść, jak i osobę jej twórcy, a także specyficzną relację, jaką twórcy owych biografii jako czytelnicy *W poszukiwaniu utraconego czasu* nawiązują z samym jego autorem, odczuwając konieczność odniesienia się do Proustowskiego mitu. Przychodzi tutaj na myśl raczej kategoria widma, które, jak określa Jakub Momro, „bez końca nawiedza jednostki i zbiorowości w różnych postaciach niepełnych, nietrwałych, radykalnie niespójnych czasowo, asynchronicznych, przejściowych form ontologicznych”⁵. Wspólną cechą przywoływanej tutaj biograficznej twórczości jest z pewnością korzystanie z archiwum wielkiego pisarza. Nie ma ono na celu wyłuskiwania elementów biograficznej prawdy, lecz dekonstruowanie pewnych krążących już mitów na jego temat. Te spory o archiwum są zresztą ostatnio bardzo żywe⁶. W prezentowanym tutaj szkicu pragnę poddać analizie dzieło dość wyjątkowe, dotyczące bowiem mniej znanej i dość nieoczywistej produkcji autora *W poszukiwaniu utraconego czasu*, a mianowicie jego rysunków, które pisarz miał w zwyczaju zamieszczać na marginesach swych manuskryptów bądź dołączać do obficie prowadzonej korespondencji. Towarzyszy ich wydaniu esej współczesnego pisarza i krytyka literackiego, założyciela w latach powojennych awangardowego czasopisma *Tel Quel*, Phillipe’a Sollersa, zatytułowany *Oko Prousta. Rysunki Marcela Prousta*. Wychodząc od zapożyczonej przez Sollersa od Georges’a Bataille’a idei „doświadczenia wewnętrznego”, zamierzam najpierw poddać dyskusji idealistyczne interpretacje Proustowskiego spojrzenia. Następnie, odwołując się do derridiańskiej kategorii „widma”, zamierzam przeanalizować znaczenie Proustowskich rysunków dla kształtowania się pamięci o Prouście we współczesnej literaturze.

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

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

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

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

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

Lekcja Prousta

Jeśli wydanie w 1954 roku rękopisu słynnego dziś eseju Marcela Prousta *Contre Sainte-Beuve* rozpoczęło nową epokę w recepcji twórczości autora *W poszukiwaniu utraconego czasu* we Francji, nie mówiąc o wielowymiarowych konsekwencjach dla rozwoju badań literackich⁷, to dla innych dokumentów, które dziś zaliczamy do Proustowskiego archiwum, los był mniej łaskawy. Myślę w szczególności o części listów francuskiego pisarza (a powstało ich w ogóle, jak wiadomo, kilka tysięcy) wydanych zaledwie dwa lata później (1956) przez amerykańskiego romanistę Philipa Kolba⁸ pod tytułem *Lettres à Reynaldo Hahn* [Listy do Reynaldo Hahna]. Nie dość, że oryginały tych listów, adresowanych do kompozytora i kochanka Prousta, uległy rozproszeniu poprzez sprzedaż na rozmaitych aukcjach kolekcjonerskich, to przede wszystkim ich zawartość została potraktowana ze zdecydowanie mniejszą estymą niż rękopis wspomnianego eseju *Contre Sainte-Beuve*. Zbiór wydany przez Kolba zawiera około trzydziestu rysunków pisarza umieszczonych w nim przez wydawcę, który, jak dziś wiadomo, powiązał je w nieuprawniony sposób z niektórymi listami, a także zmienił ich oryginalne usytuowanie, pomijając między innymi fakt, że były one najczęściej wykonane na oddzielnych arkuszach papieru. Jednak najbardziej dotkliwe jest to, że rysunki przez długi czas właściwie nie interesowały krytyki, a wręcz były przez nią świadomie pomijane. Na przykład brytyjski romanista Richard Bales w 1975 roku pisał wprost: „W dużej mierze [rysunki te] dotyczą reakcji Prousta na samego Hahna [...]. I jak już powiedzieliśmy, nie mają daleko idącego znaczenia”⁹. We Francji lat 60. i 70. ubiegłego wieku opór przed włączeniem tych rysunków do literaturoznawczej refleksji wynikał zapewne z silnie rozpowszechnionego mitu samego Prousta-wielkiego pisarza, jak i z modernistycznego pojmowania literatury jako sztuki słowa. Od tego czasu podejście do tych wizualnych dokumentów znacząco się zmieniło, zwłaszcza dzięki pionierskim pracom Claude’a Gandelmana, w których badacz identyfikuje między innymi rysunkowe postaci z postaciami i sytuacjami powieściowymi¹⁰. Esej Philippe’a Sollersa, opublikowany w 1999 roku, towarzyszy rysunkom Prousta pochodzącym z dwu źródeł¹¹: ze wspomnianych już listów (z tym że zgromadzono ich tutaj zdecydowanie więcej niż w wydaniu z 1956 r.), przechowywanych obecnie w *The Kolb-Proust Archive* na Uniwersytecie Illinois w Stanach Zjednoczonych, oraz ze słynnych *carnets* i brulionów, pochodzących ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Paryżu¹². Autor *Tajnego agenta* komentuje jednak rysunki Prousta nie z perspektywy archiwisty czy literaturoznawcy, jak to miało miejsce do tej pory, lecz z perspektywy pisarza, włączając inspirowaną rysunkami refleksję o autorze *W poszukiwaniu utraconego czasu* do tworzonej konsekwentnie od wielu lat określonej wizji historii literatury.

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

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

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

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

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

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

Urodzony w 1936 roku w Bordeaux Philippe Sollers jest dziś pisarzem o bardzo zróżnicowanym i rozległym dorobku. Towarzysząc francuskim czytelnikom już od dziesięcioleci, należy do pokolenia krytyków, obok Rolanda Barthes'a czy Julii Kristevej, którzy przyczynili się do powojennego odkrycia Prousta i spopularyzowania jego twórczości. Nie bez wpływu na jego zainteresowanie autorem *Rozkoszy i dni* była relacja z pochodzącym również z Bordeaux jego literackim mentorem, François Mauriakim, który miał jeszcze okazję poznać Prousta osobiście. Dla Sollersa, począwszy od *Une curieuse solitude* (1958), debiutanckiej powieści traktującej o pamięci oraz jej roli w literaturze, autor *W poszukiwaniu utraconego czasu* pozostanie na zawsze pisarzem ważnym, nawet gdy on sam zwróci się ku bardziej eksperymentalnym formom pisania, przejawiającym się rozbiciem tradycyjnych struktur narracyjnych, organizowaniem tekstu w powtarzające się sekwencje czy rezygnacją z interpunkcji. To nie Proust bowiem jako pisarz pamięci i czasu odzyskanego będzie ostatecznie interesować Sollersa, ale raczej – w szczególności od momentu założenia czasopisma *Tel Quel* w 1960 roku¹³ – Proust Bataille'owskiego „doświadczenia wewnętrznego”¹⁴. Przywołując w jednym z wywiadów z tego okresu słynną scenę z tomu *W cieniu rozkwitających dziewcząt*, w której narratorowi nie udaje się zidentyfikować wspomnienia nawiedzającego go na widok drzew mijanych podczas przejażdżki z panią de Villeparisis¹⁵, Sollers wskazuje wprost na tę afiliację:

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

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

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

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

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

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

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

Ucieleśnione spojrzenie

Zgromadzone w *Oku Prousta* wizualne dokumenty są z perspektywy historyka sztuki czy literatury właściwie bezwartościowe. Nie stanowią z pewnością intencjonalnych dzieł plastycznych, trudno bowiem za takie uznać bazgraninę na marginesach rękopisu powieści. Nie mogą nimi być także skopiowane, czy wręcz przekalkowane, jak przypuszczają niektórzy badacze, ryciny z dzieła Émile’a Mâle’a o średniowiecznej sztuce we Francji¹⁷, jakie Proust umieszcza w listach do przyjaciela. Z tego powodu zresztą, jak już zostało powiedziane, nie cieszyły się zainteresowaniem wcześniejszych badaczy twórczości pisarza. Autor *Rozkoszy i dni* zapewne nie należy do pisarzy-rysowników, jakimi byli na przykład Jean Cocteau, Max Jacob czy George Sand, którzy równolegle do działalności pisarskiej oddawali się z powodzeniem działalności artystycznej. Na początku swojego eseju Sollers przypomina zresztą, że Proust z wielkim żalem stwierdzał u siebie brak uzdolnień plastycznych. Jaki status posiadają zatem te rysunki zarówno w stosunku do manuskryptu samej powieści, jak i do końcowego, opublikowanego dzieła? Czy mają one wartość wyłącznie dokumentalną? Czy „oko Prousta” należy odnieść do Proustowskiej metafory książki jako „instrumentu optycznego”¹⁸? Albo, jak proponuje Michel Erman, do optycznej metafory, za pomocą której powieściowy narrator ujawnia swoje stłumione pragnienia¹⁹? Wydaje się, że uruchomiona przez Sollersa perspektywa porzuca takie idealistyczne interpretacje proustowskiego spojrzenia. W przywoływanej wcześniej scenie z *Rozkwitających dziewcząt*, narrator odnosi wrażenie, że przydrożne drzewa nawołują go niejako do tego, by poprzez identyfikację narzucającego się wspomnienia, czy też nadanie mu nazwy, narrator zapewnił im przetrwanie:

Byłem raczej skłonny sądzić, mówi narrator, że to widma przeszłości, drodzy sercu towarzysze dzieciństwa, przyjaciele, co dawno już odeszli, a teraz przywołują nasze wspólne wspomnienia. Zdawały się, niczym cienie, prosić mnie, abym je zabrał ze sobą i przywrócił życiu. W ich naiwnej i gorączkowej gestykulacji rozpoznałem bezsilny żal ukochanej istoty, która straciwszy głos, czuje, że nie zdoła nam przekazać tego, co pragnie, i czego sami nie potrafimy odgadnąć²⁰.

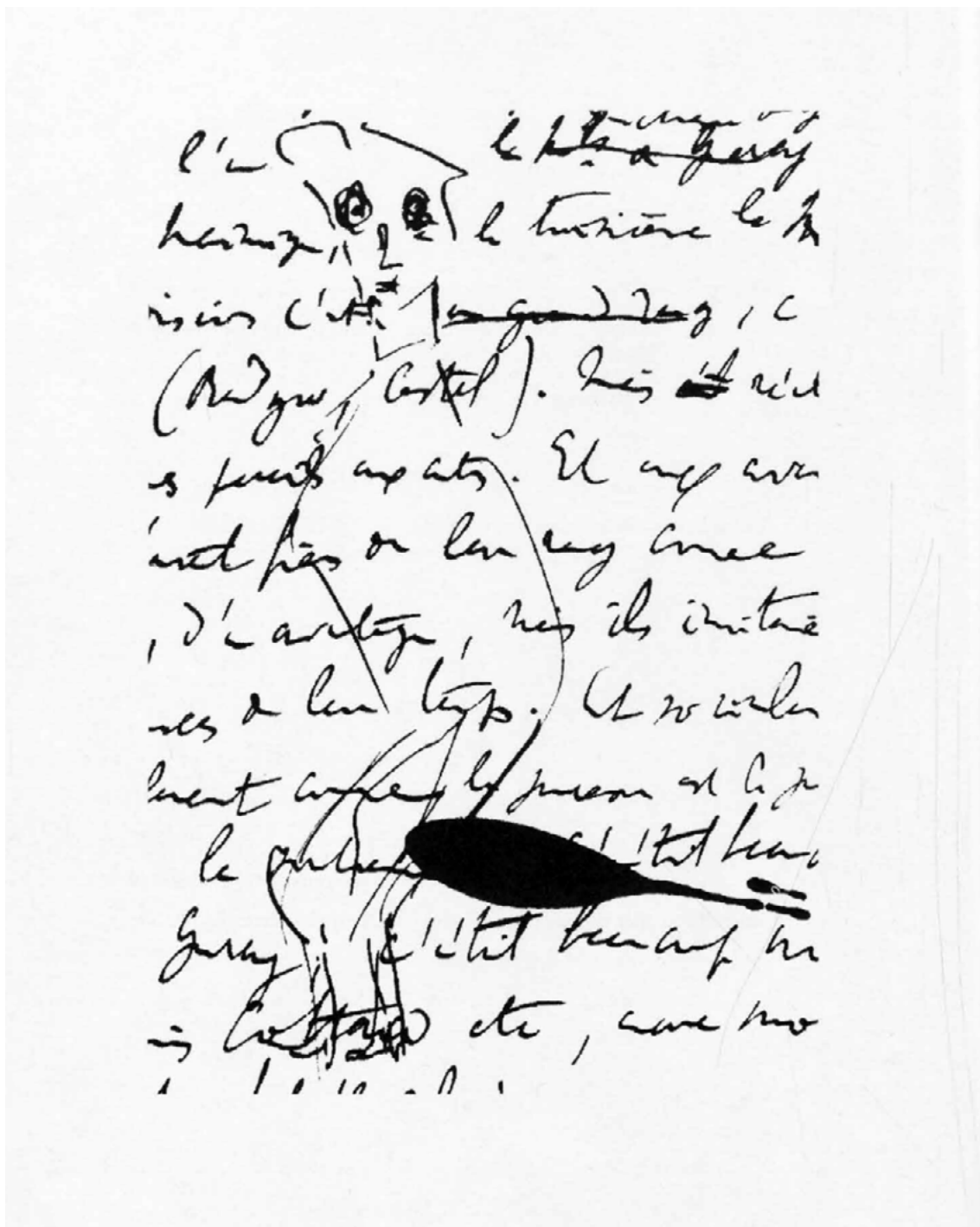
Co więcej, wspomnienie drzew, jakie powstaje w jego pamięci, domagając się owej identyfikacji, określone jest przez niego właśnie jako *dessin*, rysunek, chodzi bowiem niejako o dopasowanie (zakończone, jak już wiemy, niepowodzeniem) tego widocznego „rysunku” drzew

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

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

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

²⁰Proust, *W cieniu rozkwitających dziewcząt*, 309.



Rys. 1

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

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

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

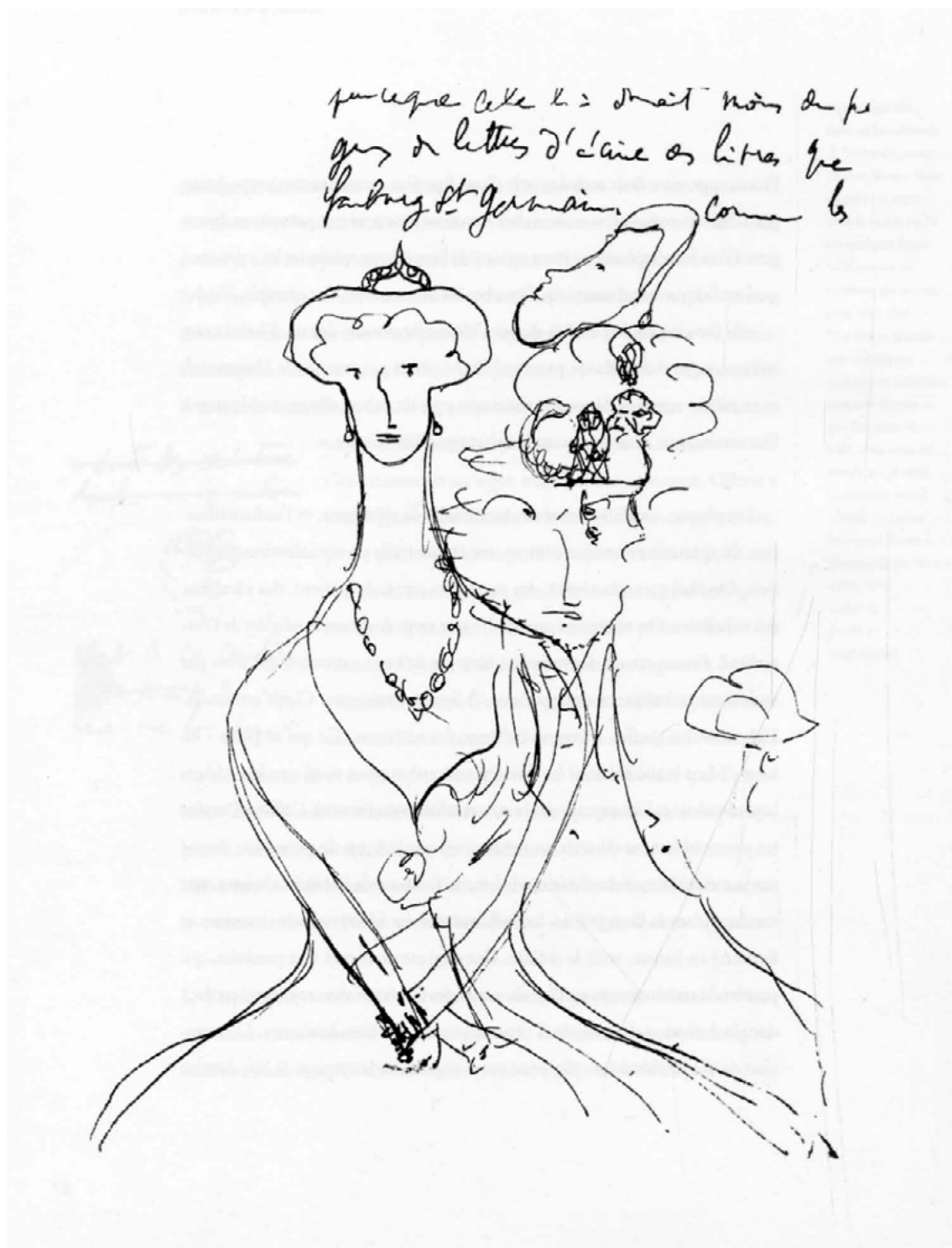
Cytowana wypowiedź Sollersa, przywołująca na myśl znany esej Gilles’a Deleuze’a²², wskazuje z pewnością na zakorzenienie tego autora w modernistycznej tradycji literackiej. W *Oku Prousta* proponuje on jednak jej nową odsłonę, gdy stwierdza, że źródłem owego oscylującego pomiędzy literami a rysunkami, niemal automatycznego, zapisu jest właściwie ciało pisarza, jego patrzące oko czy pisząca ręka. „Ręka Prousta pisze bez przerwy”, stwierdza. „Jego przenikliwy mózg posługuje się coraz bardziej zmęczonym ciałem, które stało się żywym zapisem” (7). Jednak, jak widzieliśmy wyżej, autora *La Guerre du goût* interesuje nie tyle sukces owego zapisu, ile raczej podejmowana próba ujęcia wewnętrznej rzeczywistości (do niej miałyby odsyłać tytułowe „poszukiwanie”) czy nawet jej niepowodzenie. Wydaje się ono najbardziej ujawniać w specyficznym sposobie przedstawiania powieściowych postaci, polegającym na zestawieniu przez narratora na tym samym portrecie różnych jej aspektów, czy też „planów” (11), głównie dotyczących wyglądu zewnętrznego, gestów czy sposobu mówienia, oddających ich społeczne pochodzenie czy funkcje. Podobny sposób przedstawiania postaci odnajduje Sollers także na niektórych rysunkach z Proustowskich manuskryptów, na których szczegóły twarzy czy stroju postaci ukazane są w sposób fragmentaryczny albo z pominięciem zasad perspektywy, co tworzy właściwie kubistyczny efekt (rys. 2)²³. Ujawniając perspektywiczne nieprawidłowości, łącząc na płaszczyźnie kartki rozmaite „kąty widzenia” (8), rysunki te, które zresztą ze względu na swój awangardowy wygląd mogłyby być, zdaniem niektórych badaczy, uznane za autonomicznie dzieła²⁴, tworzą kontrast z przywoływanymi w *W poszukiwaniu utraconego czasu* dziełami plastycznymi czy uznawanymi za impresjonistyczne obrazami powieściowymi. Sollers nie dostrzega w nich jednak wysiłków, by podążać za artystycznymi nowinkami, lecz przejaw ogólniejszej cechy, która dotyczy zarówno prezentowanych w zbiorze rysunków, jak i obrazów powieściowych, a która wydaje się bliska Bataille’owskiej idei „holokaustu słów” odnoszącej się do je-

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

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

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

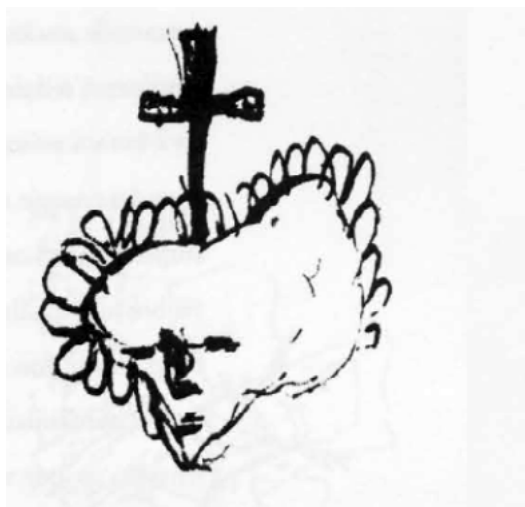
²⁴Tak sugeruje np. Claude Gandelman, „Proust caricaturiste”, w: *Le regard dans le texte* (Paris: Méridiens Klincksieck, 1986), 124.



Rys.2

zyka poezji i wytyczającej jej „niemoralny” horyzont²⁵. „Jest tutaj wszystko – mówi Sollers – dzielenie na części, przecinanie, wykrawanie, sklejanie, składanie na powrót. Prawdę obrabia się dżutem,

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



Rys.3

remna kobieca głowa z wbitym w nią krucyfiksem-sztyletem (rys. 3), czy rysunki postaci z ptasimi dziobami, które stają się wizualną metaforą zarówno poddańczych relacji panujących w salonie pani Verdurin, jak i erotycznych rytuałów „rasy ciot” w powieści. Dołączają to tego rysunki rzeźb ze średniowiecznych katedr w listach do Hahna, których religijna symbolika właściwie zostaje zlikwidowana, gdy Proust rozpoznaje w nich gesty znanych mu z jego otoczenie osób albo nasycy je treściami o charakterze erotycznym, nawiązującym do intymnej relacji z przyjacielem²⁶. Efekt ten wzmacnia ponadto język korespondencji, który cechują świadome przeinaczenia, erotyczne podteksty, błędna pisownia, infantylne czy zwierzęce przezwiska, jakie nadają sobie kochankowie.

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

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

Krytyczny stosunek Sollersa do fotografii nie wynika zatem z jej imitacyjnego potencjału, tylko z jej oderwania od fizycznej rzeczywistości²⁷. Ustanawia ona także nowy czasowy po-

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

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

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

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

Pisarz nie jest czystym duchem, nie rodzi się nie wiadomo gdzie, jego powieść rodzinna ma jak najistotniejsze znaczenie, podobnie jak zdarzenia wokół niego. Ciekawość biograficzna jest całkowicie uzasadniona, choćby po to, by pokazać, że zasadza się ona nie tyle na jakiejś tajemnicy (nie ma nic tajemniczego w tworzeniu), ile na życiu w inny sposób²⁸.

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

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

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

„Efekt wizjera” i pamięć

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[...] czujemy, iż jesteśmy obserwowani przez spojrzenie, z którym nasze [spojrzenie] nigdy się nie skrzyżuje³⁴.

Wszystkie te kwestie odnajdujemy właściwie w omawianym eseju. Wiemy już, że autor *Agent secret* należy do pierwszego pokolenia pisarzy, którzy nie mogli poznać Prousta osobiście³⁵,

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

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

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

³⁴Derrida, *Widma Marksa*.

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

choć wsłuchuje się on chętnie w opowieści znających go bezpośrednio osób. W tym kontekście prezentowane w *Oku Prousta* dokumenty wydają się dla Sollersa czymś więcej niż historycznym świadectwem sposobu patrzenia na świat samego autora³⁶. Stają się właściwie materialnym substytutem jego nieobecności. To w nich uobecnia się Proustowski spojrzenie, organizując z kolei nasze spojrzenie na świat: „Patrzeć [adopter] okiem Prousta – mówi eseista – to na przykład widzieć, że wszystko, co jest nam przedstawiane jako «nowość», natychmiast się starzeje; że nowe pokolenia dopasowują się błyskawicznie do poprzednich, nie będąc nawet tego świadome” (32). W świetle wcześniejszych ustaleń można by nawet uznać te dokumenty za profanację przywoływanej już Proustowskiej metafory książki jako „narzędzia optycznego”, które miało umożliwić czytelnikowi samopoznanie. „Widmowa prawda” bowiem, twierdzi Derrida, to „ta część prawdy, której nie da się zredukować do objaśnienia”³⁷. Widmowość Prousta wydaje się wiązać u Sollersa przede wszystkim z tym, co można by określić za Derridą jako „niezmysłową zmysłowość” jego manuskryptów. To nie powieść, która objaśnia czytelnikowi życie, lecz wyłaniający się z archiwalnych dokumentów nakaz, który stoi na straży usiłowań odbiorcy, by podążając za nowością, *de facto* przewyciężyć czas. Lekcja Prousta to ostatecznie zachęta, by żyć w czasie rzeczywistym, a nie w „fałszywym czasie śmierci” (48), który narzuca uprzemysłowiona nowoczesność. Czas odnaleziony to nie powrót czasu w wyobraźni, jak podpowiadają modernistyczne interpretacje powieści, lecz czas ucieleśniony. Ta „lekcja” wyczytana przez Sollersa z Proustowskich manuskryptów jako „żywych zapisów” (9) jego życia znajduje potwierdzenie w ostatnim tomie powieści, gdy w słynnej scenie Balu Masek narrator, obserwując zmienione przez czas twarze dawnych przyjaciół, uznaje je właściwie za żywe zapisy jego upływu.

Lecz efekt wizjera, jako uobecnione w archiwalnych dokumentach spojrzenie, dotyczy także wpływu, jaki Proust pragnął wywrzeć na przyszłych odbiorców swego dzieła, oraz sposobu, w jaki Sollers podchodzi do Proustowskich dokumentów. Wiadomo dziś, dzięki pośmiertnej publikacji korespondencji, że Proust usilnie zabiegał u krytyków i wydawców o to, by zapewnić swemu dziełu powodzenie, a także o to, by znalazło ono stałe miejsce w literackiej pamięci³⁸. W tym celu na przykład w jednym z listów krytycznie odnosi się do swoich literackich pastiszów, które mogły go dyskwalifikować jako pisarza posiadającego indywidualny styl:

Wszystko było dla mnie sprawą higieny, trzeba się oczyścić z naturalnej skłonności do idolatrii i imitacji. I zamiast udawać podstępnie Micheleta czy Goncourta [...] zamiast czynić to otwarcie w formie pastiszów, stać się na powrót Marcelem Proustem, kiedy piszę moje powieści³⁹.

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

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

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

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

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

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

Literat zazdrości malarzowi, wolałby robić szkice, notatki ołówkowe i jeśli je robi, jest zgubiony. Ale kiedy pisze, nie masz u jego bohaterów takiego gestu, tiku, akcentu, których jego natchnieniu nie przyniosłaby pamięć; nie masz takiego nazwiska postaci fikcyjnej, pod które nie mógłby podstawić sześćdziesięciu nazwisk osób znanych z których ten pozował do grymasu twarzy, tamten do monokla, inny do gniewu, jeszcze inny do wytwornego ruchu ręką etc. I wtedy pisarz zdaje sobie sprawę, że choć jego marzenie, by zostać malarzem, nie było możliwe do zrealizowania w sposób świadomy i zgodny z jego chęciami, zrealizowało się jednak i że będąc pisarzem zapełnił bezwiednie szkicownik⁴⁰.

Sollers rozumie, że owe zabiegi o pamięć nierzadko prowadziły do konieczności maskowania nieakceptowanych społecznie elementów biografii autora *W poszukiwaniu utraconego czasu*, zwłaszcza jego żydowskości i homoseksualizmu. Traktuje je jednak zasadniczo jako nakaz, by w osobie Prousta dostrzegać przede wszystkim pisarza. Z tego powodu listy do Hahna, w których homoseksualizm pisarza zostaje niezbitnie potwierdzony czy zdemaskowany, postrzega on jednak przede wszystkim przez pryzmat literackiego dojrzewania Prousta. Sollersowi obce są starania, by poszukiwać biograficznej prawdy, choć, jak widzieliśmy, dostrzega także zalety odwoływania się do autora jako historycznej, rzeczywistej osoby. Sprowadzony jednak do sensacyjnych rewelacji biografizm należy w jego przekonaniu do porządku „spektaklu”. Na przekór dążeniom współczesnego świata, w którym literatura przegrywa z polityczną poprawnością, lecz także na przekór próbom, by uczynić z autora *Rozkoszy i dni* ikonę modnych interpretacji⁴¹, widzi w Prouście przede wszystkim „proroka nowego prawa” (48), które odsyła do uniwersalnego porządku literatury. I to właśnie w anachronicznym z dzisiejszej perspektywy jej rozumieniu, a także bardziej ogólnie w paradoksalnej „innovacyjnej regresji” (16) literatury i sztuki, tkwi jego zdaniem powszechna zasada organizująca wspólnotę artystów i pisarzy, poza synchronią, w postaci „[...] prawdziwej, żywej i wertykalnej, historia sztuki i literatury; ruchomej drabiny, po której można chodzić w obu kierunkach”⁴².

Podsumowanie. Archiwalna fikcja

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

⁴⁰Proust, *Czas odnaleziony*.

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

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

miały zdradzać jego żydowskie pochodzenie⁴³. Uwikłany w owo „niespełnione spełnienie moderny”⁴⁴, jakim jest w ostatecznym rozrachunku widmo, uruchamiając rozmaite literackie i kulturowe skojarzenia z dziedzictwem modernizmu (którego oko, dodajmy, jest ulubionym organem⁴⁵), Sollers używa swego pisarskiego autorytetu, by komentować je i włączać do literackiej przestrzeni. Zacierając granicę między dokumentem a literaturą, porzuca on modernistyczny „fantazmat źródłowości” (Momro), który sprawiał w przypadku Prousta, że rysunki te uznawane były za bezwartościowe. Nie oferując rozstrzygających interpretacji Proustowskich archiwów, książka Sollersa, w szczególności w swym materialnym wymiarze, dołącza także do tekstów tworzących Proustowski „korpus”, w którym nakładają się dwa znaczenia tego słowa, odsyłające zarówno do ciała, jak i do tekstu. Wyjęte poza ściśle historyczny kontekst ich powstania, rysunki te otwierają się na różne interpretacje, zgodnie z tym, co o archiwum mówił Derrida: „Nie istnieje meta-archiwum. [...] Archiwum nigdy nie zostaje zamknięte, albowiem archiwista wciąż wytwarza archiwum, które otwiera się na przyszłość”⁴⁶. W ten sposób stają się one nie tylko nośnikiem pamięci o pisarzu, ale także nośnikiem pamięci o „idei” samej „literatury”, zgodnie z tym, co o nowoczesności mówił Jean-Luc Nancy, że „[s]ztuka zwana «współczesną» nie polega na tym, że możemy ją umiejscowić w teraźniejszości. Określa się ją mianem «współczesnej», ponieważ [...] [d]ziedziczy jedynie zagadkę, jaką niesie ze sobą słowo – sztuka [...]”⁴⁷. I być może właśnie pewna idea literatury jest w ostatecznym rozrachunku prześladowującym Sollersa widmem.

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

⁴⁴Momro, 8.

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

⁴⁶Derrida, *Gorączka archiwum*, 26.

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

Bibliografia

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

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

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

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

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

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

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

SŁOWA KLUCZOWE:

Philippe Sollers

MARCEL PROUST

Georges Bataille

ABSTRAKT:

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

Jacques Derrida

widmo

ARCHIWUM

doświadczenie wewnętrzne

OKO

NOTA O AUTORCE:

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