

Pod znakiem serca.
„Ja” czujące późnej nowoczesności
(Leśmian, Joyce, Derrida, Nancy)*

ABSTRACT. Kopkiewicz Aldona, *Pod znakiem serca. „Ja” czujące późnej nowoczesności (Leśmian, Joyce, Derrida, Nancy)* [Under the sign of the heart. The experiencing 'I' of late modernity (Leśmian, Joyce, Derrida, Nancy)]. „Przestrzenie Teorii” 25. Poznań 2016, Adam Mickiewicz University Press, pp. 41–61. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2016.25.2.

In this article I try to show the changing paradigm of romantic expressionism in late modernity. I concentrate on the category of text, which I describe using literature: Bolesław Leśmian's tale *The Adventures of Sindbad the Sailor* and a fragment of James Joyce's *Ulysses*, as well as theoretical discourses by Jacques Derrida and Jean-Luc Nancy. I am interested first and foremost in the problem of the arbitrary nature of the bond between heart and word, affect and language. I find this problem to be the core of the possibility of thinking about literary creativity, especially its inventive, poetical potential. I try to explain how affect and language meet in the category of textuality and how modern subjectivity can cope with its basic conflict, which lies in the demand of opening and closing itself to the affective experience of otherness.

Aby od razu uchwycić różnicę między romantycznym i nowoczesnym rozumieniem czucia – afektu wyrażanego w alegorii serca – posłużę się baśnią. Będzie to baśń Leśmiana, a właściwie wyjęta z baśni *Przygody Sindbada Żeglarza* baśń o Mirażu i Piruzie. Nie będę zajmować się całością tego dzieła, pomijam konsekwencje, które mogłyby pojawić się, gdybym zaczęła rozważać jej sens w związku ze znaczeniem pełnej opowieści. Żeby przedstawić klasyczny, metafizyczny i romantyczny związek uczucia i litery, wystarczy mi ta jedna, osobna baśń. Otóż podczas pierwszej przygody Leśmianowski Sindbad dociera do królestwa króla Miraża, który chce oddać rękę swojej córki, pięknej Piruzy. Żaden z zalotników nie znajduje rozwiązania jego zagadek już od dłuższego czasu, co wprawia chętną do zamążpójścia królową w smętny nastrój. Sindbad zna oczywiście odpowiedzi na pytania Miraża. Teraz może zdobyć serce samej poezji: Piruza znaczy tyle, co turkus, drogocenny kamień, który w parnasistowskiej tradycji jest symbolem poetyckiego słowa, słowa wydobywanego tak, jak szlifuje się klejnot, cierpliwie i precyzyjnie. Rzeźbiąc kamienie, poeta

* Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/05/N/HS2/02660.

parnasistowski był po trosze spadkobiercą tradycji alchemicznej, ezoterycznej i czarodziejskiej, po trosze zaś dążył do nadania słowu statutu konkretnej, dotykanej rzeczy – najlepszym uosobieniem tej przemiany wydaje się dojrzały Rilke¹, jeszcze sprzed *Elegii*.

Imię ojca królewny powinno ostrzec Sindbada, że lepiej mieć się na baczności i nie ulegać z miejsca zagadkowemu pięknu dziewczyny. Młodzieniec jest tymczasem bardzo zadowolony, że za dwa dni czeka go ślub z Piruzą. Podczas rozmowy z nią dowiaduje się o istnieniu sąsiedniej wyspy Kassel, pozostającej pod władzą złego Degiala, który tak bardzo nienawidził świata – a właściwie życia – że zapragnął stać się niewidzialny. Degial przemienił się w to jedno, co kochał – przybrał formę muzyki, utracił cielesne istnienie, a swoją wyspę zamienił w pustynię, na której rozlegają się jedynie gongi, a więc głośne i ciągłe dźwięki, dziś powiedzielibyśmy – *noise*, sprawiający, że słuchacz oddaje się wszechwładnemu hałasowi, zostaje owładnięty falą dźwięku (oceaniczne skojarzenia są tu jak najbardziej na miejscu). Od mocy Degiala chroni jednak amulet, dzięki któremu zły duch nie był w stanie tknąć Sindbada bezpośrednio. Aby skrzywdzić go mimo amuletu, Degial tworzy jego sobowtóra – Hindbada.

Tu musimy wrócić do wcześniejszych wydarzeń. Imieniem Hindbad bowiem Piruza nazywała Sindbada. Podobnie zresztą jej ojciec. Oboje przekreślali imiona i nie traktowali z należytą powagą tego mankamentu. Kiedy więc Hindbad wraca do królestwa Miraża i podaje się za prawdziwego narzeczonego, spóźnionemu Sindbadowi trudno udowodnić, że to on jest prawdziwy. W takiej sytuacji wzorzec baśni przewiduje, że zakochana księżniczka powinna rozpoznać swojego wybranka, kierując się głosem serca. Ale Piruza stwierdza tylko: „Serce mi wskazuje obydwóch i żadnego z nich nie wyróżnia”², po czym postanawia rozstrzygnąć sprawę w bardziej praktyczny sposób. Wybierze tego, kto przyniósł jej piękniejszy prezent. Sindbad zapomniał o nim pochłonięty przez swoją przygodę, Hindbad natomiast wyciągnął magiczną księgę, a właściwie literacką księgę, w której żyli zakłęci w malowidła mieszkańcy wyspy – rośliny, zwierzęta, ludzie. Toczyło się w niej prawdziwe życie, tylko pomniejszone do jej rozmiarów.

¹ O nowoczesnym parnasizmie i orfizmie por. A. Czabanowska-Wróbel, *Złotnik i śpiwak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009. O tym, jak zmienił się światopogląd poetycki Rilkego, pisałam w artykule: *Dłonie i rzeczy: Rilke około 1900 roku*, „Dwutygodnik” 2013, nr 8.

² B. Leśmian, *Przygody Sindbada Żeglarza. Powieść fantastyczna*, [w:] tenże, *Baśnie i inne utwory prozą*, red. J. Trznadel, Warszawa 2012, s. 40.

Królewnę zdobywa więc Hindbad, „twór sztuczny i czarnoksięski”³, i trzeba przyznać, że od tej pory tworzą trójkąt doskonały: ojciec Miraż, Piruza jako estetyczna, lecz pozbawiona serca poezja oraz Hindbad, sobowtór różniący się od oryginału niemą niemal literką, który właśnie dzięki błędnej wymowie króla i królowny doskonale pasuje do ich dworu. Kiedy Sindbad zwracał uwagę na kwestię imienia, zbyli go szybko twierdzeniem, że dla nich ważne jest tylko to, jak mówią, a nie, jak jest. Czego zatem faktycznie zabrakło Piruzie, by wybrać prawdziwego Sindbada? Jej przykład mówi nam, że ani prawda serca, ani odpowiednia nazwa nie wystarczą, by poznać rzeczywistość. Serce i słowo powinny wybić jednocześnie – zostać wypowiedziane w tym samym momencie. Widocznie Sindbad i Piruza nie spełnili warunków, by tak się stało. O tym opowiem jednak na samym końcu. Teraz spróbuję nakreślić, jakie to warunki, a przede wszystkim pokazać, w jaki sposób słowo i serce spotykają się ze sobą w czasach odczarowanej już przecież spontaniczności, czyli w czasach zdekonstruowanego romantyzmu późnej nowoczesności.

Słowo i serce spotykają się już właśnie nie w doświadczeniu bezwiednego natchnienia, jednoczesnym i doskonale tożsamym, ale w ruchu zawiązywania, zbliżania i oddalania – we wzajemnym warunkowaniu się, w samej możliwości zaistnienia, jaką sobie nawzajem dają. Nie chodzi właśnie tylko o samą cudowność czy wstrząs, objawienie czy epifanię. Nie chodzi o pojedyncze intensywne przeżycie, choć nie zamierzam też dewaluować wagi takich doświadczeń. O tym doświadczeniu możemy bowiem mówić dopiero, gdy zamanifestuje się ona w tekście, tekst zaś jest procesem posiadającym własny czas i własną przestrzeń, a także środki wyrazu – w tym przypadku pismo, które przekształca znaki. W interesującym mnie spotkaniu serca i słowa chodzi więc nie tyle o pierwszy wstrząs, ile o zrozumienie, jak te dwa porządki, afektu i literatury, wzajemnie się tłumaczą; w jaki sposób rozpisywanie ich splotu pozwala nam uzmysłwić sobie osobliwość ludzkiej świadomości i nieświadomości – w jaki sposób to pisanie dopuszcza afekt do głosu.

W postmetafizycznej filozofii francuskiej kategoria tekstu została także obciążona przekonaniem, że to trauma jest źródłowym afektem twórczym. Tymczasem w romantycznych i modernistycznych dziełach jest jedna rzecz, która z dzisiejszej perspektywy – perspektywy kultury posttraumatycznej – wydaje mi się niezwykle pociągająca. Pisarze romantyczni i modernistyczni obywali się bez wstępnych założeń o tym, czym jest afekt – ta podmiotowa sfera negocjacji między aktywizującym pragnieniem i receptywnym doznaniem – i nie utożsamiali go z traumą, bólem czy raną. Mogli utożsamiać, ale nie miało to wymiaru absolutnego;

³ Tamże, s. 38.

nie stawało się zasadą teoretyczną czy artystyczną. Nawet poczucie nie-wyraźności było raczej „tym czymś”, jeszcze nie wiadomo czym w głębi „ja”, co winno ujawniać się w dziele. Istotne wydaje się samo dążenie do ekspresji własnego wnętrza, dzięki czemu ukazywana rzeczywistość ujawniała rozmaite zmysłowe, afektywne, uczuciowe jakości.

Mimo to kategoria tekstu (*écriture*, czyli rozpisywania) wydaje się niezbywalna, gdy myślimy o nowoczesnej świadomości. Wciąż możemy założyć, że węzeł serca i litery stanowi źródło poetyckiego języka i pewnie twórczości w ogóle. Źródło to nie przejawia się już jednak punktowo, ale w czasoprzestrzeni tekstu – musi zostać rozpisane. Źródło to zostało także przekreślone – spontaniczna i uprzednia wobec wiedzy, świadomości i form literackich prawda serca wydaje się trudną do pomyślenia naiwnością. A jednak tekst i afekt warunkują się w szczególnie głęboki sposób. Dlatego przypomnę filozofię podmiotowości i tekstualności Jacques’a Derridy i wyrastającą z niej filozofię Jeana-Luca Nancy’ego.

Aby przybliżyć proces przejścia od romantyzmu do modernizmu, a także problem arbitralności, przywołam fragment *Ulissesa*, który przedstawia właśnie narodziny tekstualnej świadomości i sam w sobie także stanowi egzemplaryczny tekst – jest plecionym właśnie splotem, otwartą tkaniną, negocjującą wzajemne relacje pamięci, języka, wyobraźni i doznań. To fragment monologu wewnętrznego Stefana Dedalusa:

Nieunikniona modalność widzialnego: co najmniej to, jeśli nie więcej, pomyślane przez moje oczy. Godła wszystkich rzeczy, które przybyłem tu przeczytać, morska iskra i morskorostry, zbliżający się przypyły i ten butwiejący but. Smarkozielony, błękitnosrebrny, rdzawy: barwne znaki. Granice przejrzystości. Ale on dodaje: ciał. [...] Granica przejrzystości w. Dlaczego w. Przejrzystość, nieprzejrzystość. Jeżeli możesz przesunąć przez nią swoich pięć palców, jest to furka, jeżeli nie, drzwi. Zamknij oczy i zobacz.

Stefan zamknął oczy, aby usłyszeć, jak buty miażdżą trzeszczące wodorosty i muszle. Idziesz przez to jako tako. Idziesz krok, co pewien czas. Bardzo krótka przestrzeń czasu przez bardzo krótki czas przestrzeni. Pięć, sześć: *nacheinander*. Dokładnie: i to jest nieunikniona modalność słyszalnego. Otwórz oczy. Nie, Jezu! [...] Wkraczam do wieczności nadbrzeżem Sandymount. Skrzyp, krak, kryk, krik. Monety rozszalałego morza. [...]

Rytm się rozpoczyna, widzisz. Słyszę. Katalektyczny tetrametr maszerujących jambów. Nie, galopujących: *daleno ma*.

Teraz otwórz oczy. Otworzę. Za chwilę. Czy wszystko znikło w ciągu tego czasu? Jeżeli otworzę i zostanę na zawsze w czarnej nieprzejrzystości. *Basta!* Zobaczę, czy zobaczę.

Zobaczę teraz. Tam przez cały czas bez ciebie: i na wieki wieków, świat bez kresu⁴.

⁴ J. Joyce, *Ulisses*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 1981, s. 43.

Ten fragment pochodzi oczywiście z zamykającego *Telemachię* rozdziału *Proteusz*; stanowi on najpełniejszą realizację strumienia świadomości, gry skojarzeń i wspomnień, doznań i pamięci, a więc także – narodzin i śmierci. Przedstawiając nie tylko odwrotną stronę mitu, ale i ruch tworzącej się właśnie rzeczywistości, Joyce ukazuje proces zawiązywania tekstu – pokazuje, jak działa nieświadomość, podmywająca refleksję Stefana niczym obserwowany przez niego ocean.

Rozdział *Proteusz* daje się odczytywać jako pożegnanie romantycznej introwersji, a wraz z nią – spontanicznej ekspresji. Stefan błądzi nad morzem niczym typowy romantyczny bohater, wyczekujący swojej wielkiej epifanii nieskończoności. Dzięki niej byłby w stanie zdobyć się na nowe odczucie i poznanie rzeczywistości, a to doświadczenie pomogłoby mu w wewnętrznej przemianie, która z kolei winna być źródłem twórczej wyobraźni i samej poezji. Ale widzialne, które ma stać się przedmiotem intelektualnej kontemplacji – „pomyślane poprzez moje oczy” – od pierwszego zdania jest już uwikłane w „nieuniknioną modalność”⁵. Stefan przybył przeczytać „godła wszystkich rzeczy”, „barwne znaki” księgi natury. Lecz zamiast przeżywać objawienie, uświadamia sobie „granice przejrzystości. Ale on dodaje: ciał”. Śmieci i wodorosty na plaży tracą swoją znakową naturę, stają się materialne i nieprzejrzyste – nie prowadzą do świata duchowego, a do doświadczenia jedynie empirycznego, sensualnego: „Przejrzystość, nieprzejrzystość. Jeżeli możesz przesunąć przez nią swoich pięć palców, jest to furtka, jeżeli nie, drzwi. Zamknij oczy i zobacz”.

Stefan zamyka oczy po to, by jeszcze głębiej otworzyć się na możliwe doświadczenie duchowe. Teraz będzie nasłuchiwał – oglądał świat okiem wewnętrznym. Słyszy jednak tylko miażdżone przez siebie muszle, a wraz z kolejnym krokiem w jego świadomość wplątuje się słowo *nacheinander*, które pamięta z eseju Lessinga *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*. „Jeden obok drugiego”, „jeden po drugim” – słowo z tej rozprawy najogólniej przywołuje problematykę zestawienia: obrazu i poezji, przestrzeni i czasu, jednoczesności i linearności, a także drzemiących w nich możliwości wywołania piękna. W tym fragmencie zmuszają do zadania pytania o jedność i czystość percepcji. Ta zaś zostaje zakłócona właśnie przez dyskursywny wtęt, jedno obce słowo, które uświadamia ramę tego rodzaju doświadczenia i jego oglądu. Z kolei sam tekst Joyce’a pokazuje tu, że oddzielenie od siebie obrazu i pisma, którego żądał Lessing, jest absolutnie niemożliwe, a sam ten problem zostaje zadany percepcji poniekąd przez obraz i poezję – inskrypcję w głębi „ja”, która

⁵ Wszystkie cytowane fragmenty *Ulissesa* pochodzą z dwóch stron: J. Joyce, *Ulisses*, s. 42-43.

dekonstruuje przeświadczenie o spontanicznym otwarciu na obraz natury⁶.

Bezpośrednia komunikacja okazuje się mitem, który Joyce zaczyna parodiować: „Wkraczam do wieczności nadbrzeżem Sandymount. Skrzyp, krak, kryk, krik. Monety rozszalałego morza”. Gdy Stefan brodzi wśród prozaicznych dźwięków, a przed sobą widzi rozszalałe morze, które jednak podlega ekonomii, przypomina mu się piosenka. I to z jej prostym rytmem przychodzi poezja, ale tylko jako pewna literaturoznawcza uwaga – rytm morza okazuje się tylko „katalektycznym tetrametrem maszerujących jambów”.

Stefan chce otworzyć oczy, by nie zostać na zawsze w „czarnej nieprzejrzystości”. A przecież to w tej nieprzejrzystości ujawniła się niemożliwość czystego wnętrza. Odczuwa też lęk, że jego Berkeley’owski eksperyment mógłby się powieść. Na szczęście świat wciąż jest „przez cały czas bez ciebie”. Od tej pory wnętrze i zewnątrz „ja” będą się nawzajem warunkować, negocjować między sobą warunki doświadczenia i poznania, a granica między nimi okaże się bardzo trudna do wyznaczenia, proteuszowa właśnie. To zaburzenie dotychczasowego porządku zostaje powtórzony na wyższym poziomie – Stefan myśli o narodzinach. Najpierw tych duchowych, „z niczego”, z punktu „alpha, alef”. Ale widzi też swój własny, cielesny „omphalos”. Został więc jednak „zrobiony, nie poczęty”. Rozpoczyna swoje życie w materii.

Owa rozpisana meandrująca świadomość doskonale współgra z tym, co pisał Derrida o końcu książki i początku pisma, które w jego dynamicznym i dialektycznym ujęciu staje się tekstem, a więc samym wieloznacznym ruchem rzeczywistości, który rozsądza filozoficzne granice, wyrażające się w klasycznych opozycjach. Dzięki temu, podobnie jak Joyce, Derrida może wystąpić przeciwko wszelkim hierarchiom, których moc polega na możliwości nadawania znaczeń – fiksowania rzeczywistości na wybranym znaczącym; przeciwko definiowaniu życia i zatrzymywania go w zamkniętych ramach danego sensu. Derrida zaczyna oczywiście od dekonstrukcji samego sposobu ustanawiania porządku symbolicznego i pisma fonetycznego:

Pismo naturalne jest bezpośrednio zjednoczone z głosem i oddechem. Nie ma ono natury gramatologicznej, lecz pneumatologiczną. Jest fonetyczne, całkiem bliskie świętemu, wewnętrznemu głosowi *Wyznania wiary*, głosowi, który słyhać, gdy

⁶ Jak pisał Derrida w *O gramatologii*: „Wtórność, którą, jak sądzono, można by ograniczyć do pisma, dotyka wszelkiego znaczonego w ogóle, zawsze już go dotyka, czyli *od samego początku*. Nie ma znaczonego, które się wymyka [...] tworzącej język grze znaczących odesłań. [...] Sprowadza się to dokładnie do zniszczenia pojęcia «znaku» i całej jego logiki”. Zob. J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Łódź 2011, s. 30.

z głębiamy się w siebie [...] Wiele można powiedzieć o fakcie, że przyrodzona jedność głosu i pisma jest jednością *preskryptywną*. Prasłowo jest pismem, ponieważ jest prawem. Prawem naturalnym. Słowo początkowe daje się słyszeć w intymnej obecności dla siebie jako głos innego i jako nakaz⁷.

Derrida obnaża tu teologiczne źródła głosu wewnętrznego jako źródła samopobudzenia, autentyczności i przejrzystości. Powtarzając boski gest, „ja” uwewnętrznia innego – a w tym przypadku ten inny ma nad nim nieograniczoną, bezpośrednią władzę. Tu właśnie widać siłę Boga i logosu, który – zdawałoby się całkowicie przejrzysty, naturalny, czysto afektywny – jest innością umożliwiającą konstytucję naszego „ja”, zwłaszcza jego najbardziej wewnętrznej, intymnej sfery. Derrida nie zamierza jednak zabezpieczać podmiotu przed tą obcą ingerencją. „Ja” winno zostać otwarte na inność, ale nie tę boską i władczą. Nadaje zatem inności wymiar etyczny, a ponadto ludzki i konkretny, używa przy tym języka metafizyki po to, by uwydatnić jednostkowość i skończoność relacji, czy to z innym, czy to z językiem.

Służy temu właśnie także ekspozycja tekstualności, horyzontalnego otwarcia świadomości na pamięć, znaczenia i doznania, przepływ życia i sensów; dzięki temu dostajemy projekt podmiotowości wyemancypowanej, ale cielesnej, zaangażowanej w rzeczywistość, nad którą nie musi już panować. Przemoc wobec metafizyki jest więc odpowiedzią na przemoc:

Dobre pismo [księga natury lub Boga – przyp. A.K.] zawsze zatem było *rozumiane*. Rozumiane jako to właśnie, co powinno być rozumiane: w porządku prawa naturalnego albo w łonie natury, stworzonej lub nie, zawsze jednak ujmowanej w swej wiecznej obecności. Rozumiane zatem wewnątrz całości i rozwinięte w wolumin lub książkę. Idea książki to idea skończonej lub nieskończonej całości znaczącego. [...] Idea książki odsyłająca do naturalnej całości jest głęboko obca sensowi pisma. Jest encyklopedycznym zabezpieczeniem teologii i logocentryzmu przed rozbitiem przez pismo, przed jego aforystyczną energią, i, uściślijmy to, przed różnicą w ogóle. Jeśli od książki odróżnimy tekst, to powiemy, że zapowiadająca się dziś we wszystkich dziedzinach destrukcja książki obnaża powierzchnię tekstu. Ten konieczny gwałt jest odpowiedzią na gwałt równie konieczny⁸.

To tekst, różnica, dysseminacja wnoszą „aforystyczną energię” w zamkniętą całość, przemieszczają jej granice i rozpraszają sensory. Jak już wspominałam, przedstawienie tekstu zbiega się z przedstawieniem świadomości, ale jego idiomatyczność rodzi się w nieświadomości, o czym Derrida pisał dokładniej w eseju *Freud i scena pisma*. Ale nieświadomość i wewnątrz także się ze sobą zbiegają, chciałabym zatem do wnętrza wrócić. Należałoby zatrzymać się przy nim dłużej, skoro w nim rodzą się

⁷ Tamże, s. 42.

⁸ Tamże, s. 43.

afekt i wyobraźnia. Co z sercem? Czy przekreślone źródło, fikcja początku i prawda inskrypcji pozostawiają nas jedynie z powierzchnią, po której krążą ich ślady i dają się czytać, jak kto chce? A zatem – czy bez zabezpieczenia granic „ja” jesteśmy w stanie myśleć jego jednostkowość? I jak korygować filozofię Derridy – odnajdując instancję, która odpowiada za wolę i negocjuje między sercem a rozumem – nową szyszynkę? Czy może właśnie wykreślając pewną przestrzeń, w której „ja”, i samo ciało tego „ja”, pozostaje nieprzekraczalne, jak chciałby tego Nancy?

Aby przypomnieć, dlaczego mimo inskrypcji „ja” może zdobyć się na radykalną jednostkowość, trzeba jeszcze raz wrócić do stojącego na plaży Stefana Dedalusa. W przywołanych fragmentach zarówno Joyce, jak i Derrida odwołują się do Arystotelesa. Przywołam tu rozprawę *Szyb i piramida*, pojawia się w niej bowiem także istotny dla rozważań nad rewizją ekspresywizmu romantycznego problem wyobraźni. Arystotelesowskie ujęcia głosu i receptywności, a więc wyrażania i doznawania, zawarte w traktacie *O duszy*, stanowią podstawę Heglowskiej filozofii ducha:

To przecież Arystoteles w swym traktacie *Peri Psyches* rozwinął interpretację głosu (co za chwilę stanie się dla nas ważne) i to on w *Peri Hermeneias* zdefiniował znaki, symbole, słowa i pismo w oparciu o *pathemata tes psyches*, stany, uczucia bądź namiętności duszy. Przypomnijmy dobrze znany początek *Peri Hermeneias*:

„Słowa są symbolicznymi znakami wrażeń doznawanych w duszy, a dźwięki pisane są znakami dźwięków mówionych (*ta en tei phonei*). Jako pisane, a także i mówione nie są dla wszystkich ludzi te same. Ale to, czego przede wszystkim są znakami [są pierwszymi znakami: *semeia protos*], wrażeń doznawanych w duszy, jest takie samo dla wszystkich [co właśnie pozwala stworzyć naukę o nich]; a więc i to, do czego są te wrażenia podobne, mianowicie rzeczy, są również takie same. Sprawa ta została już omówiona w traktacie *O duszy*”⁹.

Według Arystotelesa podmiot przyjmuje doznania z rzeczywistości i odciska bezpośrednio swoje stany afektywne w słowach tak, że między duszą i słowem istnieje ciągłość, przejrzysta i oczywista, a ponadto taka sama dla każdego człowieka. Derrida zwraca zatem uwagę, że jednostkowość nie jest w takiej konfiguracji możliwa, a niemożliwość ta wynika właśnie z niezróżnicowania, a więc jednolitości i tożsamości zarówno władz psychicznych wewnątrz podmiotu, jak i środków wyrażania – abstrahująca siła języka zamazuje jednostkowość, zwłaszcza poetycką. Pomędzy tymi dwiema sferami można by umieścić dwie indywidualizujące siły: głos i wyobraźnię. Przeszliśmy tym samym wraz z Derridą do Hegla,

⁹ J. Derrida, *Szyb i piramida. Wstęp do semiologii Hegla*, przeł. J. Margański, [w:] tenże, *Marginesy filozofii*, Warszawa 2002, s. 106.

i to wobec jego wizji wnętrza podmiotu skierowana jest właściwa krytyka francuskiego filozofa.

Wyobraźnia według Hegla to tyle, co uwewnętrzniony ogląd, intelektualne zniesienie danych zmysłowych, przyjętych pasywnie i bezpośrednio z rzeczywistości. Dzięki świadomemu uwewnętrznieniu dane te sublimują się w pojęciu. Derrida rozgrywa jednak terażniejszość – a zatem obecność – wnętrza pojęciem *Erinnerung* tak, że mediatyzująca doznania „tu i teraz” wyobraźnia okazuje się także pamięcią, a wnętrze – szybem, w którym obrazy zbierają się, tworząc nieświadomość. Rola wyobraźni ogranicza się wobec tego do łączenia ze sobą obrazów, nie ma mocy aktywnej, wytwórczej. Jednocześnie Derrida nie zamierza wzmacniać w zamian woli „ja”, ale nadać samemu znakowi inny status i uczynić go podstawą świadomości. Lepiej to widać zresztą w eseju *Freud i scena pisma*, kiedy filozof pokazuje swoją wizję jednostkowego języka poetyckiego i jednostkowej (nie)świadomości, wskazując na pierwszą, nieredukowalną inskrypcję wprowadzaną do „ja” wraz z marzeniem sennym. Pismo snu ma tu własną gramatykę, jego nieredukowalna inność czy skrajna idiomatyczność mieści się zatem nie tyle w samych obrazach, ile w sposobie ich wiązania. To dzięki takiej wizji snu „ja” może przekroczyć swoją pamięć i wyjść ponad napór samej rzeczywistości – w tym tekście Derrida pokazuje świadomość jako blok magiczny, a więc woskową tabliczkę, na której można rysować rylcem, ale po podniesieniu chroniącej go warstwy celuloиду napis znika. Nigdy nie znika do końca – po naznaczeniu pozostają widoczne pod kątem ślady. Mimo to możliwość wymazania wydaje się wyzwalająca i pokazuje świadomość zdolną do zapomnienia, otwartości, przyjmowania na nowo pomimo pierwotnej inskrypcji i innych warunkowań.

Tymczasem znak w Hegłowskiej fenomenologii to tylko jeden z momentów, który zaraz ulegnie zniesieniu, to jedynie kolejne przejście w dialektycznym ruchu, którego celem jest wolność wewnętrzna, pełnia ducha, suwerenny rozum. Derrida chce pomyśleć znak w taki sposób, by powstrzymać ruch nieustannego abstrahowania i zobaczyć go w całej jego zmysłowości i materialności. Ponieważ zaś u Hegla niekończące się wznoszenie i znoszenie odbywa się po skierowanej w jedną stronę linii, która stanowi wzór zarówno dla języka, jak i dla historii, należy dociążyć je kolejno pismem i rzeczywistością, to znaczy podjąć refleksję, opierając się na naturze, materii i możliwości samego środka zapośredniczenia, w tym przypadku znaku. To jednak nie wszystko – można wyobrazić sobie niekończące się pismo. Pismo, podobnie jak ludzka dusza, musi zostać zatem nie tylko uczasowione, ale i uprzestrzennione. Przestrzeń ma charakter obrazu, stanowi zatem opozycję do linearności, dekonstrukcję jej teleolo-

gii. Pismo poetyckie to wzajemne wiązanie pisma i obrazu – wzajemne znoszenie, nawiedzenie jednego przez drugie:

Śluch luzuje wzrok. Pomimo idealności światła i spojrzenia przedmioty postrzegane przez oko, na przykład dzieła sztuki plastycznej, trwają w swym uchwytnym zmysłowo zewnętrznym istnieniu poza postrzeżeniem; opierają się *Aufhebung*, nie dają się, jako takie, całkowicie zluźnić przez temporalną wewnętrzność. Wstrzymują pracę dialektyki. Tak jest w wypadku dzieł plastycznych i niewątpliwie będzie w wypadku pisma jako takiego. Ale już nie w wypadku muzyki i słowa. Śluch to zmysł najwznioślejszy [...] ¹⁰.

Tego rodzaju znak – i jest to znak *par excellence* poetycki – Derrida odnajduje w ideogramie albo hieroglifie. Nie tylko dlatego, że stawiają one opór przejrzystości wyrażania „ja”, zgodnie z którą „ja” jest w stanie samo się pobudzać (autoafekt), a przez to stawać duszą partycypującą w rozwijającym się duchu. Splecione z pismem obrazy stawiają opór metafizyce podmiotu, aby przywrócić mu jednostkowość istnienia, choć ceną za ową jednostkowość jest konieczność uznania skończoności i cielesności pojedynczej egzystencji. Mówię o cenie, bo nasza kultura nie uważała tego faktu za powód do radości, dopiero inspirujący się Nietzschem ¹¹ nowocześni filozofowie nadali tej nowoczesnej przygodzie „ja” bardziej afirmatywny wymiar. Mnie interesować będzie teraz jednak inny koszt – otwarcia na innego, a więc zarówno unieważnienia źródła w imię inskrypcji, jak i heteroafektywności, czyli założenia, że pobudzenie „ja” przychodzi z zewnątrz: od drugiego człowieka, samej rzeczywistości, litery lub snu i w swej najdoskonalszej postaci ma charakter zdarzenia. Wymienione przeze mnie „inne” stanowią właśnie derridiańskie transcendensy, punkty pobudzające „ja” do przekraczania własnej kondycji – widać wyraźnie, że o ile wcześniej płynęły one z wnętrza podmiotu, jego woli lub pragnienia, teraz przychodzą z zewnątrz.

Czy świadomości grozi wobec tego zawłaszczenie przez innego? I czy zapomnienie to jedyny sposób, by uciekła od nadmiaru pamięci i doznań, jak sugeruje Derrida w eseju *Freud i scena pisma* ¹²? Jeśli zamiast magicznego bloku weźmiemy inną derridiańską figurę pisma, *tympanum* ¹³,

¹⁰ Tamże, s. 128.

¹¹ Mam na myśli i styl myślenia Deleuze’a, i Derridy, a więc zarówno stronę Spinozy, jak i stronę Hegla, choć warto pamiętać też o, bliskich tej drugiej ścieżce, próbach post-sekularnego podejścia do sprawy proponowanych przez Agatę Bielik-Robson w jej ostatnich pracach.

¹² Por. J. Derrida, *Freud i scena pisma*, [w:] tenże, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004.

¹³ Por. J. Derrida, *Tympanum*, przeł. J. Margański, [w:] tenże, *Marginesy filozofii*, Warszawa 2002.

uświadomimy sobie od razu, że choć błona bębenkowa ucha stanowi granicę wnętrza i zewnątrz, i choć oznacza zarówno wybijanie czcionek, jak i słuchanie innego, przebicie błony – co jakoś, mimo rozległych uwag o fizjologii ucha, nie zostaje przez Derridę podkreślone – może się skończyć głuchotą, a z pewnością uniemożliwia jakąkolwiek komunikację. Derrida zabezpiecza się oczywiście, twierdząc, że radykalne doświadczenie tego rodzaju jest niemożliwe, ale gdyby wyciągnąć ostateczne konsekwencje, rzeczywiście doszłoby do impasu, fizycznego bólu i cizy języka.

Inskrypcja jest wobec tego emancypująca wtedy, kiedy pojawia się pod postacią poezji, a nie pojedynczego znaczenia, tradycyjnej narracji lub ideologii, które fiksują „ja” w gotowej tożsamości. Różnica jakości i kompozycji arche-pisma jest tu najistotniejsza, a jej zawłości doskonale wyjaśnia *O krok od nich* Franka O’Hary. Ten wiersz to typowy dla O’Hary monolog, w którym poeta rejestruje nie tyle swoje przeżycia wewnętrzne, ile zdarzenia, ludzi i myśli pojawiające się podczas przechadzki po mieście. Poezja ta wydaje się zapisem spontanicznego rezonansu między „ja” i otoczeniem; tym bardziej zaskakuje ostatni dwuwiersz tego akurat utworu: „Moje serce jest w kieszeni / To wiersze Pierre’a Reverdy”¹⁴. Na pierwszy rzut oka O’Hara demonstruje pewien paradoks – mówi, że u źródeł jego wierszy, kompozycji cytatów rzeczywistości i zapisów doznań „ja” na płaszczyźnie, bije jednak poezja surrealistyczna; mówi zatem: moja poezja jest poezją nie dlatego, że tak dobrze wsłuchuję się w rytm miejskich zdarzeń, ale dlatego, że wyrasta z idiomatycznego montażu nieświadomych obrazów. Dodaje jednak od razu: nie zostały one złożone w mojej głębi, lecz noszę je przy sobie, ukryte, lecz na wierzchu, w kieszeni – moją inskrypcją jest poezja Reverdy’ego.

W eseju *Che cos’è la poesia?*¹⁵ Derrida zajmuje się związkami serca i poezji. Wychodzi od francuskiego i angielskiego określenia nauki na pamięć – *by heart, par coeur*. Na początku ukazuje retoryczną i afektywną władzę poezji, jej dyktat i dyktando; władza ta pojawia się, gdy ta chwyta za serce i mówi „naucz się mnie na pamięć, odtwórz w sobie, czuwaj nademną i strzeż mnie, dostrzeż mnie, mój dyktat, tuż przed sobą: ścieżka dźwiękowa, *wake*, ślad światła, fotografia uroczystości żałobnych”¹⁶.

¹⁴ Tym przykładem posługiwałam się już, omawiając relację między sercem i tradycją. Także wówczas głównym odniesieniem była dla mnie filozofia Derridy, jednak zajmowałam się wówczas jego ujęciem prawa i afektu. Por. A. Kopkiewicz, „*Par coeur*”. *Nieunikniona i niezobowiązująca tradycja*, [w:] *Tradycja współcześnie – repetycja czy innowacja*, red. A. Jarmuszkiewicz, J. Tabaszewska, Kraków 2012.

¹⁵ J. Derrida, *Che cos’è la poesia?*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11-12.

¹⁶ Tamże, s. 155.

Przemawia tak do każdego z osobna i do wszystkich, jest bowiem „tajemnicą podzieloną między sferę publiczną i prywatną”¹⁷, nie żyje jednak gdzieś w samym środku dyskursu, nie jest po prostu głosem jednostki w trakcie zbiorowych negocjacji – zwraca się „do stworzenia rzuconego na drogę, absolutnie, samotnie, zwiniętego w kłębek, doskonale bliskiego sobie, po którym z tych samych powodów można przejść. Oto on: jeź, *istri-ce*”¹⁸. A zatem zarówno poemat, jak i jego czytelnik, mają naturę jeża. Zarówno w poemat, jak i w czytelnika, wpisana jest prawda serca.

Na początku pojawia się pamięć. Poezja przemawia wprost do serca, zachwyca i fascynuje, a kiedy jesteśmy gotowi uczyć się jej na pamięć – albo dokładniej: kiedy już sama swą mocą wryje nam się w pamięć, przenosi ze sobą truciznę prawa. Wlewa nam ją przez ucho, jak Hamletowi, ojcu Hamleta. Od tej pory wraz z nią nawiedza nas także widmo prawa. Poezję bowiem przyjmujemy jak najgłębiej: wchłaniamy ją, oddychamy i karmimy się nią, bo tak rozkazała: „Zjedz, wypij, przełknij mój list, weź go, przenieś w sobie, jak prawo pisma, które stało się twoim ciałem: pisma samego w sobie”¹⁹. Wydaje nam się, że gdy staniemy się absolutnie złączeni z poezją, będziemy „oddychać u źródeł poetyckości”²⁰. Chcemy bezpośredniości i prawdy – tu pojawia się Heideggerowska pokusa. Kiedy Derrida twierdzi, że poezja mieści się przed każdym konkretnym wierszem, a zarazem wyprzedza „ja” jako wywłaszczający z podmiotowości inny, wydaje się, że ma na myśli przebywanie u źródeł logosu²¹. Ale u tych źródeł znów znajdujemy jeża, samotnego i niedostępnego:

Wynika stąd nieskończony opór wobec transferu litery, czego domaga się zwierzę w swoim imieniu. Zjeżenie jeża. Czego chce zjeżony jeź? Obronić się. Stąd prorocтво: przenieś mnie, czuwaj nade mną, ochroń mnie nieco, ocal sam sobie, zejdźmy z autostrady²².

Czego obawia się jeź, figura u źródła „ja”, sedno poematu? Co należy w sobie ocalić? Jeź wystawia kolce złękniiony zarówno bliskością logosu, jak i własną mocą. Jeśli on sam jest logosem, nikt nie jest w stanie dotknąć go w środku, ani nawet przy skórze – wystawione kolce zbierają za to odgłosy i obrazy rzeczywistości jak antenki, z funkcją noktowizora. Dotknięcie zjeżonego jeża kończy się także oczywiście ukłuciem, ranką,

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże, s. 157.

²⁰ Tamże, s. 158.

²¹ O relacji tego eseju do tradycji Heideggerowskiej por. M.P. Markowski, *Bajeczna spekulacja. Derrida, Heidegger i poezja*, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11-12.

²² J. Derrida, *Che cos'è la poesia?*, s. 158.

po której zostaje blizna. Jeż to groźne zwierzątko, a jako poezja rani w dwójnasób: prawem pisma infekującym ranę czytelnika oraz otwierającym zdarzeniem języka. Obie te właściwości nawzajem się umożliwiają, ale i grają przeciwko sobie – pamięć utwierdza śmiertcionośne prawo, z którego wydobywa nas poematyczność. Pismu należy przeciwstawić aktywne zapominanie, a zdarzeniu pamięć, lecz tę nieco rozkojarzoną, przejawiającą się w formach wielowymiarowych i fragmentarycznych, dalekich prostym historiom i wielkim narracjom. Rozpostarte między nimi – rozpraszaające się w nich – „ja” nie znika, bo samo także jest jeżem (sercem).

Ucząc się zatem „do serca” nie tylko bowiem pobudzamy własną spontaniczność, pogłębiaamy wewnątrz czy tworzymy przestrzeń dla swobodnej aktywności afektu. Wręcz przeciwnie – przede wszystkim wydajemy się dyktandu, prawu mnemotechniki, automatowi pisma, którego władzę najlepiej ukazuje mówiona z pamięci modlitwa. Aby serce zachowało pojedynczość, musi dbać o własną niedostępność – nie oddawać ła-two swojego szyfru i świadomie zapominać, a nawet „nauczyć się zapominać”, dokładnie tak jak Schulz mówił o dojrzewaniu do dzieciństwa. Jak pisze Derrida: „będziesz musiał zneutralizować pamięć, rozbroić kulturę, wiedzieć, jak zapomnieć wiedzę, podpalić bibliotekę poetyk”²³, aby podtrzymać „jedyność poematu”. „Musisz świętować, wspominać amnezję, dzikość, a nawet głupotę owego «od serca», «na pamięć». Jeż: oślepia sam siebie”²⁴.

Jeż oślepia sam siebie, bo nie jest w stanie nazwać się ani poznać – taki ma kształt. Ciało jeża stanowi zarazem jego esencję, a kolczasta niedostępność wydaje się doskonale symboliczna. Właśnie ze względu na to połączenie sensu i materii, idei i formy język poetycki stawia opór poznaniu. Wystawiając kolce jeż wygląda dość dwuznacznie: staje się kulą, ale taką, która tnie zewnątrz i jednocześnie się na nie otwiera. W środku kolców żyje ciało, pozostaje ono jednak niedostępne dla oka czy dłoni. Tak jak wewnątrz, ów moment uspoźnienia wydawać się więc musi arbitralny; przybiera zatem postać sekretu, tajemnicy wiązania doświadczeń przychodzących od innych i innego – szyfru zbierającego obrazy w poetycki ideogram. Symbol jeża okazuje się hieroglifem jednostkowości serca i zdarzenia wiersza.

Zestawiając ze sobą serce i jeża, Derrida unika pułapki mistycyzmu, która stanowi największe zagrożenie opisywanego przez niego nawiedzenia przez poetyckość. Zdarzenie poezji ukazuje on bowiem jako wywłasz-

²³ Tamże, s. 159.

²⁴ Tamże.

czające „ja” wtargnięcie innego, radykalnie pasywne otwarcie, które tym się tylko różni od nicości ogołocenia, że nie prowadzi do poczucia jedności i niezróżnicowania, ale pobudza „ja” do rozproszonego *flux* w zadziwiającym tekście słów i życia, które nie jest niczym innym, jak ciągłym różnicowaniem, doświadczaniem zmienności i nieokreśloności. Tekstualna konstelacja zdarzeń ma charakter zmysłowy właśnie, inaczej Derrida nie akcentowałby tak ważkości obrazu i pisma jako tego, który jest w stanie stawić opór abstrahującemu ruchowi znoszenia. Dzięki temu poezja staje się innym spekulacji i narusza ją właśnie jednostkową afektywną i materialną mocą:

Poemat może związać się w kłębek, lecz tylko po to, by wystawić swoje naostrzone znaki na zewnątrz. Oczywiście może być odzwierciedleniem jakiegoś języka, może też wypowiadać słowa poezji, nigdy jednak nie odnosi się sam do siebie, nigdy jednak nie porusza się sam, jak owe maszyny przynoszące śmierć. Jego zdarzenie zawsze narusza lub podkopuje wiedzę absolutną, autoteliczne istnienie w absolutnej bliskości siebie. [...]

Naciągnięte do granic możliwości, czyli własnego podparcia, a więc bez żadnej zewnętrznej podpórki, bez substancji, bez podmiotu, absolutne pismo samo w sobie, owo „do serca” pozwala się wynieść poza ciało, płeć, usta i oczy, zamazuje granice, wymyka się z rąk, ledwo je słyszysz, choć trafia nam do serca²⁵.

Zdarzenie języka poetyckiego wydobywa więc „ja” z szybu wnętrza czy fantazmatycznej nicości po to, by przywrócić serce ciału, by odnowić jego związek ze skórą. Związek ów nie może stać się jednak aktem poddania zewnątrz, wydania samego siebie absolutowi pisma. O'Hara idzie być może o jeden krok za daleko. Zamykając swoje serce w konkretnej książce, utożsamia się z cudzym imieniem i jego dziełem – jego serce nie jest już jego, jest innym, ale ten inny to Pierre Reverdy. Wprawdzie jego poezja pozostaje wolna, surrealistyczna i dość niepojęta, nie zmienia to jednak faktu, że chodzi o czyjąś książkę, rodzaj znaczenia, któremu właśnie sprzeciwia się Derrida, gdy na końcu eseju mówi, że nie należy pytać, co to jest poezja. O'Hara odpowiada na to pytanie, nawet jeśli odpowiedź ta wydaje się raczej dowcipnym i przewrotnym – na dodatek gruntownie antyesencjalnym – gestem. Ta cienka granica, na której balansuje amerykański poeta, wskazuje nie tylko na granicę między poetyckością i wierszem u Derridy; unaocznia także niebezpieczeństwo wydania się inności. A przed tym wydaniem chroni O'Hare własne pisanie, faktura jego poezji.

Wprawdzie trudno o lepszą ochronę niż kolce jeża, a jednak ta kolczasta figura nie odsuwa wszystkich pytań o to, czy otwarcie „ja” na inge-

²⁵ Tamże, s. 160.

rencję innego nie jest posunięta za daleko, czy nie wikła zbyt jednoznacznie w zależności i wpływy. Świetne rozwiązanie tego problemu dał Jean-Luc Nancy, rozważając przede wszystkim samo pojęcie granicy. Ta granica – relacja rozumiana jako oddzielenie – także ma zabezpieczać wewnątrz:

Owo uprzestrzennienie i oddzielenie stanowią jego własną intymność – to skrajny punkt jego odcięcia (lub – jeśli chcemy – kraniec jego wyrażenia się, ujednostkowania, a nawet podmiotowości). Ciało jest sobą w oddzieleniu. Jest, o ile się oddziela – oddala się stąd dotąd, odchodzi stąd, gdzie właśnie jest: tutaj. Intymność ciała eksponuje czystą „kusobność” jako oddalanie się i oddzielenie, którym jest. Kusobność – „ku-sobie”, „przez siebie” Podmiotu – istnieje tylko jako uskoku i oddzielenie się owego „ku” (owego bycia na stronie, na boku, poza sobą), które jest miejscem, czystym wprowadzaniem w obecność własnej obecności, autentyczności, sensu. „Poza sobą” jako oddzielenie – oto co jest eksponowane²⁶.

Drogę ku sobie rozumie Nancy już jako drogę przez konieczne oddzielenie. Granica zatem z jednej strony pozwala odłączyć się od innych ciał i sensów, dopuszczając możliwość odczucia własnego „ja”, ale ewentualna autentyczność zostaje od razu, z miejsca, zdekonstruowana poprzez cięcie, jakim okazuje się także relacja „ja” do „ja”. Tę drogę do wnętrza badał Nancy na sobie samym. Kiedy dowiedział się, że musi przejść przez operację transplantacji serca, problem otwarcia na innego przybrał zupełnie inny wymiar – stał się tak realny i materialny, jak to tylko możliwe, literalnie organiczny. Serce, które miał przyjąć filozof, było przecież intruzem; cała technologia, którą trzeba było do tego zastosować, była obca; organ, który miał uratować mu życie, stał się dostępny w wyniku czyjejś śmierci; rak, wyhodowany podczas leczenia, groził śmiercią, choć był częścią własnego ciała. To, co inne, okazuje się przede wszystkim obce, dziwne – nie tyle *different*, ile *strange*, tak jak w refrenie piosenki The Doors „People are strange, when you are stranger”, którą niejawnie przywołuje filozof²⁷ – a doświadczenie separacji „ja” od „ja”, gdy intruz daje o sobie znać w ciele, jest przede wszystkim trudne i bolesne – i nie skłania do afirmacji. W eseju *Intruz* Nancy, analizując po kolei etyczne i technologiczne aspekty swojego leczenia, bacznie przygląda się, ile pozostaje z jego „ja” i jak zmienia się doświadczenie samoodniesienia. Bada obcość serca, samego życia, które w sobie nosi, a także wzajemne uwarunkowanie życia i śmierci, które nigdy nie dają się odseparować. Najgłębiej do serca trafia właśnie ten obcy – głęboki związek życia i śmierci. Ale

²⁶ J.-L. Nancy, *Corpus*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002, s. 31.

²⁷ Tenże, *Being singular plural*, przeł. R.D. Richardson, A.E. O’Byrne, Stanford, California 2000.

sama inność innego wywołuje odczucia cierpkie i realistyczne: „cała wątpliwa symbolika daru innego – sekret, widmowy współdział lub intymność między innym i mną – wyczerpuje się bardzo szybko”²⁸.

Poczucie tożsamości natomiast Nancy porównuje do systemu immunologicznego, który walczy z groźną dla ciała innością przez całe jednostkowe życie, gdyby jednak osiągnął ostateczną tożsamość, całkowitą czystość, przyniosłby sobie śmierć. Układ immunologiczny zabezpiecza integralność „ja” na najbardziej podstawowym poziomie; jednocześnie może być metaforą tożsamości „ja” – która u Nancy’ego jest samym ruchem różnicowania między „ja” i „ja” – właśnie dlatego, że pozostaje odporna na konkretne znaczenia i nazwy, zwłaszcza te wytwarzane w ramach pewnych porządków kulturowych.

Jedną z najważniejszych obsesji filozoficznych Nancy’ego jest zachowanie nieokreśloności „ja” i jego ciała, dzięki niej bowiem możliwa jest wolność podmiotu. Naskórek „ja” winien pozostać nieprzenikniony dla wszelkich interpretacyjnych praktyk, zarówno dla wpisującej sens hermeneutyki, jak i przypisujących znaczenie tożsamości kulturowych. Jeź rozciąga się na powierzchni skóry, co sprawia, że punkt ciężkości zostaje przeniesiony z inskrypcji na eks-skrypcję, a językowe wyrażanie podmiotu polega na manifestacji, rozpisywaniu „ja” na powierzchni. Tym samym cielesna relacja z pismem zostaje zarysowana inaczej. Jako relacja właśnie – granica, separacja, przerwa. Dzięki nim rzeczy, inni ludzie i świat uprzestrzennia się i udostępnia, pozwala na dotyk – sensowny i sensualny. Sensualność nie prowadzi jednak do zadomowienia w świecie, ale do wyostrzonego doznania obcości:

„Pismo” nie oznacza ukazywania, czy też pokazywania znaczenia, lecz gest, którym dotyka się sensu. Dotyk – tknięcie – jest jak nakierowanie się na coś. Piszący dotykając niczego nie zawłaszcza, nie chwyta, nie bierze w posiadanie [...], przeciwnie – piszący dotyka tak, jakby się kierował w stronę czegoś i, kierowany tym pragnieniem dotknięcia, zmierzał ku czemuś zewnętrznemu, wymykającemu się, oddalonemu, odległemu. Lecz sama zasada tego dotknięcia, które jest przeciw jego dotknięciem, pozostaje dla niego niejasna, odległa, nieuchwytna. Dotknięcie jest – i niech się stanie, niech dojdzie do złączenia, kontaktu zaskakującego obcością, podczas którego obcy pozostanie obcy [...]²⁹.

Zmysłowe doświadczenie świata pozostaje u Nancy’ego zawsze konkretne i jednorazowe, dotyk z kolei ma mówić o innej modalności egzystencji i poznania niż tradycyjnie filozoficzne zmysły, wzrok i słuch, a jego odrębność polega na tym, że odczuwanie nie jest nigdy jako takie,

²⁸ J.-L. Nancy, *The Intruder*, [w:] tenże, *Corpus*, przeł. R. Rand, New York 2008, s. 166.

²⁹ J.-L. Nancy, *Corpus*, s. 19.

ale zawsze usytuowane w rzeczywistości, zwraca „ja” światu i rozgrywa się między jednostkami – „Jeśli nie istnieje «dotyk jako taki», lecz zawsze dotyk tej faktury, tego ciepła, tej szorstkości, itd., i jeśli nie ma «wzroku jako takiego», ale widok tego koloru, tego odcienia, tej jasności, itd., wówczas zmysły są właśnie nieskończone, i zawsze przemieszczają «jako taki»»³⁰. Jedność i tożsamość zostają więc zastąpione przez niekończącą się różnorodność, przejawiającą się w sferze zmysłowej, empirycznej i materialnej.

Wolność u Nancy’ego byłaby zatem wolnością intensywnego udziału w świecie. Nie chodzi tu jednak o pasywny zastój pogłębiający poczucie prawdy bycia, ale o nieustanną ruchliwość, otwartość na spotkanie innego, które nie jest jednym absolutnym doświadczeniem, czymś, co fiksuje naszą tożsamość, lecz pojedynczym, tymczasowym i konkretnym dotykiem – samym zawiązaniem relacji. Ponadto według Nancy’ego od pisma możemy się oddzielić, skoro litera nie tyle naznacza (rani i zostawia ślad), ile dotyka. Dotyk łączy na chwilę, nie trwa wiecznie, nie musi boleć całe życie. Nie jest okrutnym tatuażem z „Kolonii karnej” Kafki, przykuwającym „ja” do jednego losu. Otwiera jednak na sens, ożywia, unosi ciało afektywną siłą.

Dotyk może także wprowadzić w drżenie, cielesne poruszenie, które u Nancy’ego stanowi początek wszelkiego ruchu „ja”. Pierwszy dotyk daje się jednak odczuć we wnętrzu. Pojawia się pod postacią drżenia: nieokreślonego, afektywnego źródła „ja”, samej możliwości rezonowania z innymi zdarzeniami, ludźmi i materiałami, które będą pobudzać, dotykać podmiot już od zewnątrz. Drżenie to pierwszy niepokój, odczuwany wraz ze świadomością, że zarówno w samoodniesieniu „ja” do „ja”, jak i w odniesieniu do świata, wytwarza się nieuchronnie przestrzeń separacji. Dopiero dzięki tej relacji możemy jednak myśleć nowoczesną podmiotowość, a więc taką, która nie ma żadnej danej substancji, nie istnieje na gotowym już fundamencie, lecz stwarza się przez swoje działanie i praktykę, w ciągłej transformacji równie niegotowego świata, nieskończonego stawania się – pierwszym filozofem takiej formy „ja” był według Nancy’ego Hegel.

Separacja wewnątrz „ja” jest także oddzieleniem od własnego wnętrza. Rozwiązanie jedności istnienia następuje natomiast w wyniku doświadczenia afektywnego. Rozbicie fundamentu daje się odczuć w drżeniu. Jego jedyne określenia spotykamy w oscylujących parach miłości i śmierci, bólu i radości, które nie tyle są jednym, ile przejawiają się we wzajemnym różnicowaniu. „Ja” zostaje otwarte i pobudzone przez afekt, rodzi się do działania, a tym samym drży, „odczuwając zarówno własną

³⁰ M.-E. Morin, *Jean-Luc Nancy*, London 2012, s. 146.

kruchość, jak i pragnienie wolności”³¹. Nie znaczy to jednak, że wszelka myśl zostaje sprowadzona do samego odczuwania czy życiowej praktyki, choć są one tu ważne. Rozum i drzenie można opisać za pomocą figur pana i niewolnika; Nancy zwraca uwagę, że pan to ten, kto nie drży w obliczu śmierci, niewolnik natomiast drży przed swoim panem – ale „ja” drży przed spotkaniem innego, drży także przed innym w sobie, myśl z kolei drży, gdy penetruje rzeczy³². Myśl i afekt wydają się istnieć zniewolone przez siebie nawzajem, podobnie skończone, podobnie drżące, ale nie tożsame.

Jak pisze Nancy w eseju *Tożsamość i drzenie*, pasywność nie jest oczekiwaniem wosku na ulepienie czy tabliczki na inskrypcję, ale samą możliwością przydarzania się czegoś komuś, samą ramą otwartości, pozwalającej zaistnieć duszy, która budzi się jedynie afektowana przez innego. Ani afekt, ani pismo nie istnieją zatem bezpośrednio; nie rozplywają się też w sobie nawzajem; stykają się, by wyzwolić sens, a potem pozwolić mu przeminąć. Takie ujęcie ich wzajemności najdoskonalej manifestuje się w języku poetyckim i język poetycki stanowi najlepszą metaforę dla tak zarysowanej egzystencji. Gram – w eseju *Corpus* Nancy nawiązuje do gramatologii – myśli to ziarno ciała; kamyki doświadczenia, z których tworzymy *corpus* naszego doświadczenia, rozpisaną konstelację:

Jeden gram myśli: minimalne obciążenie, ciężar jednego kamyczka, jeden „skrupuł” [od *scrupulus*, małego kamyka i jednostki ciężkości we francuskiej farmacji – przyp. A.K.], jako ciężar to prawie nic, a przecież wprawia w kłopot i każe zapytać: dlaczego? Dlaczego zamiast niczego jest coś: jakieś rzeczy, jakieś ciała? [...] Gram myśli: ślad tego kamyka, tego złogu – rowkowanie, nieznaczące nacięcie, wcięcie, zadraśnięcie, twardy koniuszek zaostżenia, ostre narzędzie, samo ciało zadraśnięcia, ciało zadraśnięte, porozcinane ciało bycia tym ciałem, którym jest, a zarazem egzystowania (w znaczeniu tranzytywnym). Kora mózgowa nie jest organem, ale korpusem-zbiorem punktów, zaostżeń, śladów, rowkowań, prążkowań, linii, sfałdowań, pociągnięć, nacięć, pęknięć, rozstrzygnięć, liter, cyfr, figur, engramów zapisanych jeden na drugim, rozdzielonych, gładkich i żłobionych, płasko wyrównanych i ziarnistych. Zbiór drobin myśli w ciele – ani „ciało myślące”, ani „ciało mówiące” – granit kory mózgowej, rozsiarna ziarnistość doświadczenia³³.

Poetyka wymieniania kolejnych cech i faktów, metonimii ciała odpowiada doświadczeniu zbierania ziaren w jeden *corpus*. Ciało i sensy pozostają

³¹ J.-L. Nancy, *The Restlessness of the Negative*, przeł. J. Smith, S. Miller, Minneapolis 2002, s. 44.

³² Tamże, s. 45.

³³ J.-L. Nancy, *Corpus*, s. 103.

stają rozdrobnione, ostre i grudkowate, gładkie i chropowate – obce. „Ja” nie ślizga się radośnie po powierzchni doświadczenia, ale z trudem przyjmuje kolejne drobiny, które układają się w szorstką powierzchnię jego duszy. Nie scalają się w jedną linię czy kształt, nie wpisują się w żaden obraz tożsamości ani znaczenia oferowane przez narrację. Oglądając rozrzucone kamyki, w pewnym momencie dostrzeżemy podobieństwa, przecinające się nawzajem linie i niemal takie same drobiny rzucone jak najdalej od siebie. Konstelację tę podtrzymuje afekt, a sama ma charakter materialny i zmysłowy: drobiny, kamyki i ziarna łączą w sobie cechy pisma, obrazu i dotykanej faktury. Nie możemy jej jednak dowolnie zmieniać, pewne zadrażnienia i fałdowania kory nie dają się tak po prostu wygładzić. Zbyt radykalne odciążenie ciała sprawi, że stracimy też duszę. Tekst doświadczenia jest w takim razie dotykalny i sam w ten sposób rozprzestrzenia sensy i afekty, samą możliwość czucia; jego dotyk winien być jednak poruszeniem, a nie zapisaniem czy zarażeniem na stałe. Mimo ciężaru kamyków taka możliwość istnieje właśnie dlatego, że kamyki, w przeciwieństwie do linearnie ułożonych liter, pozwalają się dotknąć, przesuwac i przekształcać – są twarde, nie do rozbicia, ale ich konstelacja wydaje się plastyczna. Zwłaszcza dla pozostającego w ruchu, pracującego nad sobą „ja”, które nigdy nie zastyga w jedną skałę, lecz niespokojnie pobudzone rozprasza się i scala, by utrzymać granicę własnego ciała – swój *corpus*.

Pamiętajmy jednak, że także u Derridy inskrypcja nie była po prostu nadaniem znaczenia czy tożsamości. Niebezpieczeństwo polegało raczej na zbyt silnym pragnieniu wywłaszczenia „ja”. Być może dotyk nie tłumaczy w tak złożony i precyzyjny sposób jak filozofia tekstu Derridy, lecz daje podmiotowości lepsze – paradoksalnie – oparcie, by nie dać się porwać zewnętrżności. Tak czy inaczej u obu filozofów pojawia się pewien ideał związku słowa i serca, który zamyka tradycję sentymentalnej spontaniczności, a otwiera myślenie ich współzależności – wzajemnego warunkowania, zbliżania się i oddalania, przenikania i separacji; wzajemnego zniewolenia, pobudzania i współ-myślenia; to drzenie także między nimi: szmer.

Kiedy więc Stefan Dedalus stoi na brzegu morza i patrzy w dal, by puszczając wolno myśli, odsłonić mimochodem tekstualną pracę scalania świadomości, Sindbad płynie po nim kolejny raz, opowiadając towarzyszom podróży o swoich fascynujących przygodach. W kieszeni trzyma już z pewnością list od Diabła Morskiego – list, który przyniesie nieszczęście, zatopi okręt, a tym samym wyrzuci go na kolejną tajemniczą wyspę. Sindbad czaruje opowieściami marynarzy, ale wybrankom serca próbuje zaimponować w inny sposób: zwykle spontaniczny i brawurowy, a także

dość próżny. Wydaje mu się, że nie musi o sobie mówić, skoro zakochał się z miejsca; nie musi także zbyt wnikliwie słuchać tego, co ma do opowiedzenia księżniczka. Można powiedzieć, że na prawie literatury był zakochany w każdej pięknej księżniczce nim jeszcze ją spotkał – tylko dlatego, że była piękną księżniczką, a on był bohaterem baśni. Ale właśnie, pokazuje Leśmian, tak to nie działa. Fantastyczna opowieść na morzu kończy się katastrofą, jeśli zapominamy o przekleństwie uwodzicielskiej magii listu; kierowanie się czystym odruchem serca, wewnętrznym głosem lub okiem, to nic więcej, jak pozostawać głuchym i ślepym na podszepty Diabła literatury i los zgotowany przez samą konwencję baśni. Właśnie dlatego miłość i opowieść rozmijają się nieustannie w kolejnych przygodach Sindbada. Gdyby opowiedział Piruzie cokolwiek o sobie – nawiązał z nią relację, pobudził jej serce własną opowieścią – zamiast biec na groźną wyspę demona nicości, tylko po to, by zaimponować biesiadnikom na weselu, być może nauczyłyby się jego imienia, a jej serce bez trudu znalazłoby odpowiedź. Sindbad nie chciał jednak nic mówić, nie chciał też jej wysłuchać – skoro odpowiedział na pytania króla, przeznaczenie się wypełniło i musiała zapanować miłość. Zaufał więc baśniowej konwencji i poległ w automacie literatury. Nie doszło przecież do zawiązania miłosnej relacji i trudno dziwić się Piruzie, że za jej dowód wzięła księgę, w której wszystko jest żywe i rzeczywiste – i tylko trochę mniejsze.

BIBLIOGRAFIA

- Czabanowska-Wróbel A., *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009.
- Derrida J., *Che cos'è la poesia?*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11-12.
- Derrida J., *Freud i scena pisma*, [w:] J. Derrida, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004.
- Derrida J., *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Łódź 2011.
- Derrida J., *Szyb i piramida. Wstęp do semiologii Hegla*, przeł. J. Margański, [w:] J. Derrida, *Marginesy filozofii*, Warszawa 2002.
- Derrida J., *Tympanum*, przeł. J. Margański, [w:] J. Derrida, *Marginesy filozofii*, Warszawa 2002.
- Joyce J., *Ulisses*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 1981.
- Kopkiewicz A., *Dłonie i rzeczy: Rilke około 1900 roku*, „Dwutygodnik” 2013, nr 8.
- Kopkiewicz A., „Par coeur”. *Nieunikniona i niezobowiązująca tradycja*, [w:] *Tradycja współcześnie – repetycja czy innowacja*, red. A. Jarmuszkiewicz, J. Tabaszewska, Kraków 2012.
- Leśmian B., *Przypadki Sindbada Żeglarza. Powieść fantastyczna*, [w:] B. Leśmian, *Baśnie i inne utwory prozą*, red. J. Trznadel, Warszawa 2012.

- Markowski M.P., *Bajeczna spekulacja. Derrida, Heidegger i poezja*, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11-12.
- Morin M.-E., *Jean-Luc Nancy*, London 2012.
- Nancy J.-L., *Being singular plural*, przeł. R.D. Richardson, A.E. O’Byrne, Stanford, California 2000.
- Nancy J.-L., *Corpus*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002.
- Nancy J.-L., *The Intruder*, [w:] J.-L. Nancy, *Corpus*, przeł. R. Rand, New York 2008.
- Nancy J.-L., *The Restlessness of the Negative*, przeł. J. Smith, S. Miller, Minneapolis 2002.

