

Remigiusz Rzyński

### ***Barthes, ostatni wykład***

Kurs Barthesa pt.: *Przygotowanie powieści* odbywał się w latach 1978–1979 i 1979–1980, skończył się w lutym 1980 roku. W publikacji SEUIL / IMEC dodano fragmenty kursu, który dotyczył Prousta i fotografii (rodzinnej i osób/pierwowzorów z *Poszukiwania*) i który był w tym czasie przez Barthes'a przygotowywany. Wykład ten, traktowany w wydawnictwie jako dodatek, jeszcze bardziej podkreśla ostateczność i silną melancholijność późnych przemyśleń autora.

*Préparation du roman* to tytuł, który nie pozostawia wątpliwości co do tematu i zadania, jakie Barthes wyznacza kursantom i przede wszystkim sobie. „Przygotowanie do powieści” jest oczywiście przygotowaniem do jej *napisania*. Być może powodowała Barthesem nadzieja, że skoro uda mu się zebrać w jednym dziele wszystkie zasady dzieła doskonałego, to w końcu uda mu się także to dzieło napisać. Nie można mieć wątpliwości, co do tego, że Barthes rzeczywiście chciał napisać powieść. Nie mogąc jednak wyjść z dyskursu teoretycznego, decyduje się wykorzystać go i – jak ma nadzieję – w końcu porzucić.

Tak więc „wkraczamy tu w ostatni krąg poszukiwania” [Barthes, 2003: 15], brzmi pierwsze zdanie wstępu do seminarium autorstwa Nathalie Léger. Nie ma wątpliwości, że tak jest tu rzeczywiście. Francuskiemu *recherche* odpowiada w kontekście wykładu słowo „badanie”, ale będąc w

tak silnym związku z Proustem Barthes, można przypuszczać, przygotowując wykłady ma na myśli właśnie raczej „poszukiwanie”, które nie tylko nawiązuje do dzieła Prousta, ale też sugeruje pewien buddyjski sposób postępowania, jakąś peregrynację nie konieczną zwińconą osiągnięciem celu. „Ostatni krąg” jeszcze bardziej podkreśla zbieżność z plotyńską ideą ruchów koncentrycznych wokół istoty Jedni (*Jedynego?*). Przy założeniu, że Barthes jest w stanie depresji, zdaje sobie sprawę z oczywistej konsekwencji bezdzietności i poddaje w wątpliwość sens dyskursu teoretycznego przy akcencie kładzionym na wyjątkową wartość dzieła literackiego, ową barthesowską istotą, centrum kręgu poszukiwań, powinno być właśnie dzieło literackie; dzieło literackie rozumiane, jako przetworzenie zdarzeń rzeczywistych przy jednoczesnym zdystansowaniu się do nich, przy silnie obecnej, buddyjskiej i wyrażonej we *Fragmentach dyskursu miłostego* woli „nieposiadania” tych zdarzeń, a więc obiektów z przestrzeni imaginacyjnej, na własność, dla siebie.

Barthesowi towarzyszy w tym czasie ciągła i silna żałoba po śmierci matki. To żałoba wyzwala – zgodnie z tym, co twierdził na ten temat Freud, a co akcentuje w *Czarnym stońcu* Kristeva – strumień melancholijnej twórczości. Barthes, co nieustannie podkreśla, znajduje się w okresie „połowy życia”, a więc w okresie przewartościowań i decydujących zwrotów. Posiłkując się Dantem (*Vita Nova*), Barthes zaznacza od razu na wstępie, że jako badacz o wiele odeń starszy (ma w tym czasie 63 lata, Dante pisząc swoje dzieło miał 35), ma silną tendencję, by – co nie może dziwić – nie tyle porównywać się z wielkim pisarzem, ale raczej z nim *identyfikować*. Tak więc jasne jest, że Barthes nie chce być nowym Dantem czy Proustem, nie chce być *jak* oni, ale chce być nimi. Dlatego właśnie, dystansując się od różnicy matematycznej, może również powiedzieć, że jak i oni, wkroczył w okres „połowy życia”, który to okres ma być nie tyle podsumowaniem, co nowym początkiem. Środek życia cechuje się następującymi właściwościami:

– świadomością tego, że jest się „śmiertelnym”, że „dni są policzone”, co powoduje albo reakcje kokieteryjne („Ależ nie!”), albo obsesyjne. Barthes,

cytując znów Prousta, chce trzymać się biblijnej idei: „Pracujcie dopóki macie światło” [Jn, 12, 35].

– świadomością tego, że wszystko, co do tej pory napisaliśmy, jest skazany na pewną repetycję, na konieczność – „wyrok” – pisania ciągle tego samego, w taki sam sposób. W Barthesie wywołuje to żywy sprzeciw: „Nie, Syzyf nie jest szczęśliwy: jest obłąkany, nie tyle przez *próżność* swojej roboty, ale przez jej *powtarzalność*”.

– świadomość takiego zdarzenia, „pochodzącego od Przeznaczenia”, którego pojawianie się – „bolesne i dramatyczne” – aby zmienić to, co wydaje się konieczne i niezmiennie. I Barthes m.in. podaje tu przykład śmierci matki Prousta, która to śmierć *wyzwoliła* go do pisania.

Barthes podsumowuje akapit:

(...) żałoba będzie środkiem mojego życia, tym, co dzieli je definitywnie na dwie części: *przed / po*. Ponieważ środek mojego życia, będąc niekiedy przypadkiem, to nic innego, jak ów moment, w którym odkrywamy śmierć jako rzeczywistość (*la mort comme réel*) [Barthes, 2003: 28].

Konkluzja jest jasna: z jednej strony, pisze Barthes, mam tylko jedno życie, to, które mi zostało, ostatnie życie przede mną – życie nowe, Vita Nova (Dante), Vita Nouva (Michelet). Z drugiej czuję konieczność pozbycia się żałoby, wyjścia z ciemności, do której doprowadziła mnie śmierć i powtarzalność, jakaś zgubna konieczność tego, co robię. Barthes dodaje: jest takie średniowieczne słowo, które oddaje ów stan, stan w którym jak można przypuszczać, sam się znajduje, to *accedia*, niemożność kochania („kogoś, czegoś, świata”) – pełnia nieszczęścia wyrażona przez niemożność dawania innym. „Dawanie innym” to inne sformułowanie na NVS, na sprzeciw wobec konieczności zatrzymywania dla siebie, nakazu posiadania, którego przeciwieństwem jest brak chęci tego typu, oddanie innemu, za nic i po nic.

Decyzja o „życiu nowym” wiąże się według Barthes’a niezmiennie, w przypadku kogoś, kto chce pisać, ze zmianą sposobu pisania. Ten, kto pisze, kto wybiera pisanie, to ktoś, kto „doświadcza / doznaje rozkoszy, szczęścia pisania (niemalże jak *pierwszej przyjemności*)”, kto nie może rozpocząć

niczego nowego bez „odkrycia nowego sposobu pisania”. I nie chodzi tu o banalną zmianę idei, czy filozofii w pisaniu, ale o totalne przeobrażenie, przeistoczenie podmiotowe. Pisanie musi całkowicie zerwać ze znanymi i zużytymi formami wynikającymi z inteligencji, z wiedzy, musi zdystansować się od pisania minionego, zużytego, musi prowadzić – pomimo sprzeciwu czy niechęci innych – do uzdrowienia samego podmiotu pisania, do decyzji przerwania zastanego, męczącego, niechcianego i niewystarczającego „pomrukiwania” pisma.

Podmiot, który nie będzie w stanie zmienić swojego pisania, naraża się, zdaniem Barthes’a albo na ciszę pisma, albo na walkę przeciwko niemu. Dlatego Barthes postanawia zmienić sposób pisania, w zgodzie z decyzją, o której mówi już w szkicu *Vita Nova*, z 15 kwietnia 1978 roku, decyzją podjętą w Casablance, w czasie jego drugiego pobytu w Maroku. Decyzję tę opisuje w taki sposób:

Ciężkie popołudnie. Niebo pokryte chmurami, lekki chłód. Jedziemy całą grupą, w dwóch autach, do Cascady (śliczna dolina na drodze do Rabatu). Smutek, rodzaj znudzenia, *stały, nieprzerwalny* (od czasu niedawnej żałoby - Matka Barthes’a umiera 25 października 1977 roku), taki, myślę, który odznacza się na wszystkim, co robię (brak woli zmiany). Powrót, puste mieszkanie; ów trudny moment: popołudnie (będę o tym jeszcze mówił). Sam, smutny – Kiszzenie (Chodzi o taki moment, który Barthes omawia w związku z Fleubertem, w tekście pt.: *Fleubert et la phrase*, kiedy człowiek leży na sofie, nic nie robi, na nic nie ma sił i tak się „kisi”); intensywnie rozmyślam. Pojawia się pomysł: coś na kształt „literackiej” rozmowy – to te bardzo stare słowa pojawiają się w mojej głowie – wkroczyć w literaturę, w pisanie; *pisać*, tak, jakbym nigdy tego nie robił: nie robić nic więcej, tylko to. – Najpierw, nagła idea, by porzucić College, po to, by zjednoczyć się w życiu pisania (ponieważ zajęcia wchodzą często w konflikt z pisaniem). Następnie, pomysł, by wprowadzić Kurs i Pracę w to samo przedsięwzięcie (literackie), aby przerwać podział podmiotu, na korzyść jednego Projektu, Wielkiego Projektu: obraz radości, gdybym przytknął sobie jedną łatkę, taką, która nie pozbawia mnie już tchu po pracy, którą muszę wykonać

(kursy, prośby, zlecenia, konieczności), ale która przez całe życie byłaby od tej chwili pracą nad Wielkim Projektem – 15 kwietnia: w sumie wyjście z *Satori*, olśnienie, analogicznie (i mało ważne, czy analogia ta jest naiwna) do objawienia, którego doświadcza Narrator proustowski pod koniec „Czasu Odnalezionego” (choć jego książka jest już *napisana!*) [Barthes, 2003: 32].

Tak rodzi się Barthes-pisarz. Taką w każdym razie ma nadzieję, tym postanawia się kierować: pragnienie pisania ma wyzwolić go z żałoby i przywrócić siłę do życia. Jest to niestety, pragnienie niemożliwe; kolejne i ostatnie pragnienie Barthes’a, by stać się pisarzem.

Pragnienie to nazywa Barthes Chęcią-Pisania, *Vouloire-Ecrire*. VE to takie pragnienie, sposób bycia, namiętność, która – stwierdza Barthes na wzór tezy *Fragmentów* – jest niedostatecznie opracowane, niedostatecznie zdefiniowane, takie, które w łacinie można określić mianem *scripturire* (Koncept zaczerpnięty od S. Apollineiare’a (431–490), autora 24 poematów i 146 listów. *Scripturare* pojawia się w liście VII, pisany do Konstantinusa i oznacza takie pragnienie, które od czasu, gdy się w nim pojawiło, nie pozwala mu przerwać pisania.). Następnie powtarza wyrażoną w wykładzie inauguracyjnym do Collège de France ideę o języku „faszystowskim”, który nie tyle zabrania, co właśnie *zmusza* do powiedzenia. VE jest wyłącznie cechą tego, kto zdołał napisać i nie może przynależeć dyskursowi naukowemu, który stoi w opozycji do pisania. „Nie można wypowiedzieć VE poza językiem Pisma” [Barthes, 2003: 33]. VE czy *scripturire* należy tylko do Poety (jak powiedziałyby Heidegger), do tego, kto ma siłę dokonać *gestu* pisma (jak, powiada Barthes, Rilke czy Proust).

Nie zapominajmy: *dowód* tego, że *W poszukiwaniu straconego czasu* jest opowieścią [porządku] Vouloire-Ecrire mieści się w paradoksie: że książka zamierzona na końcu to książka, która jest już napisana – wyraźna demonstracja *autonimi*, która definiuje Vouloire-Ecrire i Pisanie. Możemy posunąć się dalej: każdy rodzaj opowieści mitycznej *opowiada* (umieszcza na poziomie opowieści), że śmierć czemuś służy. Dla Prousta: pisanie służy do tego, by ocalić, pokonać Śmierć: nie jego własną, ale śmierć tych, których

kochamy, w dowód pamięci o nich, w ich uwiecznieniu, w przeniesieniu ich poza nie-Pamięć. To z tego powodu w *Poszukiwaniu straconego czasu* jest tak wiele postaci (porządek Opowiadania), ale jest tylko jedna Figura, (która nie jest postacią): Matka Babka, ta, która uzasadnia pisanie, ponieważ to pisanie uzasadnia ją.

Seminarium Barthes'a trwa. Ma on poczucie tego, że seminarium to jest bardzo osobiste i wynika z własnych doświadczeń, z czego tłumaczy się słuchaczom, ale co zamierza kontynuować. Podobnie jak we *Fragmentach* oraz w *Świetle obrazu*, Barthes wyraźnie zmienia oblicze teoretyka na analityka własnego doświadczenia. Teoria pozwala mu jedynie wysłować to, co w innym przypadku nazwane zostało by spowiedzią.

Vouloir-Ecrire łączy się niewątpliwie z Obiektem, bo też VE jest pragnieniem, które ma swój pozostawiony zawsze w perspektywie Cel. VE, podobnie jak VS, związane z obiektem, to dwa oblicza fantazmatu o podstawie seksualnej.

Fantazmat seksualny = scenariusz z podmiotem (ja) i typowym obiektem (jakaś część ciała, jakaś działalność, jakaś sytuacja), połączenie, którego skutkiem jest przyjemność.

I tak:

Fantazmat pisania = ja stwarzający „obiekt literacki”; to znaczy je piszący (w tym przypadku fantazmat wymazuje, jak zwykle, komplikacje, porażki) lub raczej w momencie jego zakończenia [Barthes, 2003: 36].

Fantazmat ten, to obok Decyzji, Wielkiego Planu, początek pisania. Celem ma być powieść. Ale jaka to powieść? Przede wszystkim, na początku, jest to po prostu obiekt pragnienia, który nie może zostać przejęty przez metajęzyk, to znaczy język naukowy, historyczny czy socjologiczny, nie może więc stać przedmiotem wiedzy, ale powinien pozostać po stronie praktyki. Dlatego też Barthes nie zamierza w czasie swojego seminarium rozważać żadnej z dróg dyskursu metajęzykowego dotyczącego powieści. Barthes nie chce też zastanawiać się, czy historycznie i literacko możliwe jest „dziś” powstanie powieści.

Powieść ta – jako remedium na niemożliwe pragnienie (miłości) – powinna być wyobrazona właśnie jako „akt miłości”. Nie chodzi o miłość Erosa, ale o Agape, to jest taki rodzaj miłości, który nie mówi o sobie, ale o innych. Barthes nadal wierzy, że takie rozwiązanie jest możliwe; jak się niedługo okaże, na próżno.

Powieść ma być wielką afirmacją mowy. Mowa natomiast, której utrata, jak to widzieliśmy, wiąże się z obiektem pragnienia, ma zostać odnaleziona – przy ostatecznej akceptacji w NVS braku obiektu – za sprawą powieści właśnie. Barthes swoim sposobem przytacza buddyjską anegdotę, w której mistrz zen Chou-chan, wymachując przed grupą uczniów swoją laską, mówił:

Nie nazywajcie tego *tchoupi*, ponieważ w ten sposób afirmujecie; nie zaprzeczajcie, że to jest *tchoupi*, bo w ten sposób negujecie. Poza afirmacją i negacją, mówcie, mówcie! [Barthes, 2003: 41].

I tak istnieją cztery rodzaje wypowiedzi, Barthes cytuje Alkidamesa (z Sofisty): 1. afirmacja (*phrasis*); 2. negacja (*apophasis*); 3. pytanie (*erotesis*); 4. deklaracja (*prosaforeusis*). Powieść pozostaje poza tymi porządkami, ponieważ jest wypowiedzią, która – będąc wolną od arogancji i zawstyżenia – coś mówi, mówi do kogoś i czegoś żąda, nie wywołując presji, jest więc – konkluduje Barthes – pisaniem z porządku Neutrum.

Podstawą powieści Barthes'a jest Pragnienie (niemożliwe). Ponad to jednak nieustępliwa Pamięć. Pamięć jest tym materiałem, z którego powieść ma brać swoje korzenie, ale jedyna pamięć jaką dysponuje Barthes to pamięć o tym, co minęło, a co zostało już opracowane w języku dyskursu naukowego – dzieciństwo, miłość, mity, matka... Poza tym, Pamięć w przypadku Barthes'a jest na tyle wybiórcza, że nazywa ją Zamgloną. Powieść, inaczej niż u Prousta, nie ma być więc powieścią anamnezyjną; nie może opierać się na tym, co minione, na przeszłości, której nic już nie przywróci, nie odkupi, powieść nie może być związana z przeszłością, która „rozrywa”.

Moim problemem jest to, że nie mam, jak sądzę, dostępu do mojego minionego życia; znajduje się ono za *mgłą*, to znaczy w osłabieniu intensywności.

ności (bez której nie ma pisania). To, co jest intensywne, to życie terażniejszej, pomieszczone strukturalnie (*tu* właśnie są moje dane) z pragnieniem pisania. „Przygotowanie” Powieści odnosi się więc do uchwycenia owego paralelnego tekstu, tekstu życia „współczesnego”, współistniejącego [Barthes, 2003: 45].

Ostatecznie więc powieść ma być zapisywaniem terażniejszości, rodzajem pamiętnika. Pojawiają się jednak różnorakie problemy, na przykład związane z formą wypowiedzi, z tym, czy powieść dotyczyć ma tego, co rzeczywiste, czy tego, co wyobrażone, czy ma koncentrować się na poziomie doświadczenia, czy mowy, jaką formę ma przybrać: fragmentaryczną czy spójną, itp. Barthes decyduje się przyjrzeć uważniej dwóm możliwościom jego zdaniem związanym z pisaniem powieści w sposób najistotniejszy: formie wiersza haiku i Proustowi (właśnie Proustowi, a nie *Poszukiwaniu*). Celem ma być przejście od fragmentu, czy też *notatki* sporządzonej na podstawie aktualnego doświadczenia z życia do formy długiej, złożonej formy proustowskiej.

Haiku, o którym Barthes rozmyślał już wcześniej, jest według niego najkrótszą i najbardziej celną Notatką z Teraźniejszości. Notatka taka odsyła nie do dyskursu czy wyjaśnienia / interpretacji Teraźniejszości, ale związana jest z Odgłosem Teraźniejszości, którego formą przeszłą byłoby Echo Przeszłości, tak często w literaturze opisywane.

Tym, co oddaje najlepiej, bo w sposób niezmieniony, terażniejszość jest fotografia. Barthes w tym czasie nie napisał jeszcze książki o fotografii, ale jego myśli wyraźnie zmiernają w stronę jej teorii wyrażonej w *Świetle obrazu*. Noematem fotografii jest „to, co było” (*ça a été*). Niewątpliwie noemat ten związany jest na poziomie pisma z haiku. Obie te formy – haiku i fotografia – dają bowiem *wrażenie* (nie: pewność), że to, co przedstawiają, rzeczywiście „takie było”, rzeczywiście „miało miejsce”. Jediną różnicą między fotografią i wierszem haiku, jaką zauważa Barthes, jest to, że fotografia jest zmuszona powiedzieć wszystko od razu, a wiersz podaje sens abstrakcyjny tego, co *mu* się przedstawia.



Fotografia i haiku opierają się na braku możliwości interpretacji. Jedyne, co można powiedzieć to, zdaniem Barthes'a, „*C'est ça!*”. Interpretacja jest za każdym razem zbyt duża, bo obraz przedstawiany przez fotografię i haiku odmawia innej reakcji, jak właśnie „*C'est ça!*”. Użycie innych słów na opisanie tego, co już raz przedstawione zupełnie niczego nie poszerza, nie posuwa naprzód, nie wzbogaca. Interpretacja jest tylko zabawą w nadmiar. Barthes podaje przykłady, z których najbardziej wyrazisty jest taki:

To, To,

To wszystko, co mogę powiedzieć

Na widok kwiatów z góry Yoshino

(Teishitsu, Coyaud) [[Barthes, 2003: 125].

I Barthes tłumaczy to w taki sposób:

Powiedzieć, że nie można powiedzieć: każde haiku zmierza do tego – do „to”. W sumie można wypowiedzieć jedynie zawrotną granicę języka, *Neutrum deiktyczne* („to”) = język jako represja, dogmatyzm sensu: pragniemy za wszelką cenę sensu: „Żaby domagające się sensu, by zrobić zeń Króla” [Barthes, 2003: 125].

Tak kończy się pierwszy rok seminarium.

W zapowiedzi do drugiej części cyklu Barthes koryguje delikatnie swoje stanowisko z roku ubiegłego. Pragnienie nie jest punktem wyjścia dla powieści, bo pragnienie samo może być „substytutem innego”, co oznacza, że ono samo może zastąpić obiekt, który nim steruje. Podobnie przecież, o czym już pisaliśmy, pragnienie ukochanego może tak pokierować podmiotem, że zafiksuje się on na samym tym pragnieniu, na jego trwaniu i bolesnym pulsowaniu i nie będzie w stanie ani obiektu osiągnąć (posiąść) ani zeń zrezygnować.

Tym razem Barthes uznaje, że początkiem pisania jest przyjemność, poczucie radości czy szczęścia spełnienia, jakie przynosi czytanie niektórych tekstów pisanych przez innych. „Piszę, bo czytałem” – deklaruje Barthes i przedstawia postulat, by wychodzić od przyjemności czytania do pragnienia pisania. Dopowiada też, że przyjemność lektury nie płynie z czytania obojętnie jakiej książki, ale – zupełnie, jak w przypadku początku miłości –

takiej, która daje Nadzieję. Tak powstaje nowa triada stanowiąca początek pisania / kochania: przyjemność – nadzieja – pragnienie.

Nadzieja polega na tym, co tak trafnie opisał Balzak, mówiąc, iż jest ona „pamięcią, która pragnie”.

Każde piękne dzieło, albo nawet każde dzieło, które wywiera wrażenie, funkcjonuje jako dzieło upragnione, ale niekompletne i jakby utracone, *ponieważ to nie ja je napisałem*. Powstaje potrzeba, by je na nowo odnaleźć i przepisać; pisanie jest wolą przepisania: chcę dodać samego siebie w sensie *aktywnym* do tego, co jest piękne, a czego mi brak, co mnie zwodzi [Barthes, 2003: 189].

Taką nową, barthesowska dialektykę Pamięci-Nadziei, Przyjemności-Pragnienia oddają dwa słowa: *Voluptia*, jako pełne zaspokojenie, spełnienie i *Pothos* jako bolesne pragnienie tego, czego nie mam. Barthes wyróżnia trzy rodzaje Przyjemności:

1. przyjemność całkowicie zaspokojona dzięki lekturze: *Voluptia*;
2. przyjemność płynąca z lektury, która zabarwiona jest brakiem: *Pothos*; pragnienie pisania;
3. przyjemność pisania, niekiedy naznaczona wątpliwościami wpływającymi z trudności w pisaniu, ale nie z samej niemożności pisania: nie *Voluptia*, ale po stronie *Voluptia*.

Przejście od lektury, poprzez pragnienie pisania, do praktyki przebiega na zasadzie *Imitacji*, naśladownictwa, odwzorowania, ale nie chodzi tu ani o przeniesienie książki w życie, ani jej przepisanie. Idzie tu raczej o dialektykę lektury, która wywołuje w nas uczucie miłostnego uniesienia, zakochanie, które przeradza się w działalność literaturotwórczą. Przejście to, to po prostu *Inspiracja*.

Pisarz popychany do działania (tj. do pisania) przez Pragnienie przypomina nieco osobę szaloną, a przynajmniej uzależnioną od pisania i od samego pragnienia. Takimi pisarzami byli na przykład: Flaubert, Kafka i oczywiście Proust. Pisarz taki nawet jeśli, w zgodzie z Freudem, obiera sobie w swoim pragnieniu pewien obiekt (pragnienia), tj. napisanie takiej czy innej książki, to z czasem odchodzi od relacji heterogenicznej, na rzecz

relacji homogenicznej, w której pisanie i pragnienie pisania obywają się bez obiektu, całkowicie skoncentrowane na samej działalności, na samym akcie. Barthes, cytując Flauberta, powtarza za nim, że pisanie jest czynnością jakby zwierzęcą, bo tak bardzo jest „osobiste i intymne”.

Szaleństwo jest największe wtedy, kiedy ma cechy perwersyjne, w tym przypadku, kiedy oznacza, że podmiot nie jest w stanie wyjść z poziomu pragnienia napisania dzieła i koncentruje się, zatrzymuje na poziomie wi-brującego pragnienia bez możliwości realizacji. Sytuacja ta w przypadku Barthes'a przypomina relację intymną z matką, która jest idealnym obiektem pożądania, partnerem doskonałym, ale perwersyjność związku kazirodczego zakazuje i uniemożliwia przekroczenie progę marzenia i działania.

Czy sytuacja śmierci matki może zostać przełożona na sytuację, w której upragnione dzieło napisane zostanie lub zostało przez kogoś innego?

Barthes w dalszej części seminarium rozważa szczegółowo możliwość napisania dzieła i wszystkie przeszkody, jakie mogą się na tej drodze pojawić. Zastanawia się na takim „idealnym ja”, które gwarantowałyby rzeczywiste pisanie. Rozważa kwestie talentu i reżimu pracy. Bada różne postaci pisarzy, którzy wydają się mu odpowiednimi wzorcami, a także ich dzieła *voir* metody.

Seminarium trwa i Barthes zatacza koło i w styczniu 1980 roku, na miesiąc przed wypadkiem i na dwa przed śmiercią, powraca do idei *Vita Nova*, wielkiego zerwania z przeszłością i Nowego Projektu. Marzenie o zerwaniu z tym, co było i nowym początku dotyka każdego. Zerwanie totalne musiało by obejmować zerwanie ze sposobem życia, ze zwyczajami i normalnym „harmonogramem”, z relacjami z innymi ludźmi i np. miejscem pracy, wy-prowadzką, a przynajmniej czasowym przemieszczeniem. Zerwanie dla pisania jest aktem całkowicie transgresywnym. Wyrwanie czy uwolnienie od tego, co trzyma podmiot przy jego „normalnym” życiu, co uniemożliwia mu zmianę jest pierwszym krokiem ku Wielkiemu Projektowi. Drugim jest budowanie nowej rzeczywistości od nowa, nieodbudowywanie starego, nieodszukiwanie normy, ale kreowanie nowej, takiej, która umożliwi reali-

zaczę pragnienia. Zerwanie takie wiąże się więc z konstruowaniem nowego podmiotu, nowe Ja. Barthes cytuje Rimbaud'a:

Chcę być poetą i pracuję nad tym, by stać się jasnowidzem: nie zrozumiesz tego, a ja nie jestem praktycznie w stanie ci tego wytłumaczyć. Chodzi o to, by zmierzyć się z nieznanym na drodze zerwania z *wszystkimi sensami*. Cierpienia są ogromne, ale trzeba być silnym, być urodzonym poetą, a ja rozpoznałem w sobie poetę. To nie moja wina. Źle byłoby powiedzieć: myślę; powinno się mówić: myśli się mnie (...) Ja jest innym [Barthes, 2003: 281].

Barthes chce wkroczyć w fantazmat pisarza, a więc zrealizować pewien scenariusz. Nie lubiąc wsi ani miast prowincji postanawia – czy też raczej zamierza w przyszłości – przenieść się z jednej części Paryża, zbyt dobrze mu znanej, lokalnej i swojskiej, do innej, nawet niedalekiej, ale całkowicie przez ogrom możliwości Miasta, nieznannej i nowej.

(...) fantazmat, by na piętnaście dni zaszyć się w jakimś hotelu w innej dzielnicy Paryża: zniknąć, *ale zupełnie blisko*; ponieważ wystarczy człowiekowi z Saint-Sulpice (czyli z Saint-Germaine), pójść na kawę do kawiarni w innej dzielnicy, na przykład czekając na otwarcie kina, na przykład kina „Templiers”, blisko Placu Republiki, aby doświadczyć wrażenia totalnego przesiedlenia; tego wieczora, w niedzielę koło 8 w kawiarni, młodzi zwykli ludzie, jeden cały w brelokach na szyi, inny otoczony wielką życzliwością; akordeon, z innej epoki; przy barze dwie starsze kobiety, w rodzaju konsjerżek, i stary człowiek w czapce, wszyscy troje podchmieleni, szczęśliwi (kilkoma kolejkami Perdnota); obok ojciec pozwala zagrać swojemu małemu w maszyny – oto temat *Ucieczki*, szkic *Vita Nova* [Barthes, 2003: 282].

Inną możliwością, zupełnie w duchu proustowską, jest zorganizowanie przyjęcia pożegnalnego dla przyjaciół, z którymi trzeba się rozstać na rzecz wkroczenia w etap pisania, a nie publikacji powieści.

Tak więc należy zerwać z przeszłością i poświęcić się Wielkiemu Projektowi bez reszty. Barthes popiera egoizm pisarza wynikający z sakralizacji siebie i dzieła, które ma on w projekcie; zaleca, by pisarz odgrywał rolę

pisarza tak, by sam nie miał wątpliwości, w jaki sposób powinien postępować. Musi on wybrać odpowiednie miejsce pisania, porę pisania, częstotliwość pisania... Przede wszystkim zaś musi wybrać samotność, nawet jeśli oznacza ona – jak często bywa – samotność wśród tłumu (Np. Proust, który pisał w Ritzu, odosobniony i jednocześnie oglądany przez wszystkich).

Barthes w dalszej części seminarium rozważa nurtującą go kwestię elementu spajającego dzieło, który nazywa: *Ça prend*. I podobnie, jak w tekście o Proustcie, wyklada ideę tajemniczego zrywu, który umożliwił pisanie. Barthes wierzy, że taki zryw, który może być np. wymyśleniem metody lub naznaczeniem głównego bohatera, stanowi istotę dzieła.

Formułując teorię pisania Barthes naznacza więc trzy jej zasadnicze elementy: Wybór, Cierpliwość i Oddalenie. Teoria jest skończona. Nadchodzi czas ostatniego wykładu. Jest 23 lutego 1980 roku.

Tytuł ostatniego wykładu to *Pour finir (et non pour conclure) le cours*, co sugeruje, że Barthes kończy kurs, ale nie zamyka procesu pisania. Niestety, kurs jest skończony, ale powieść nie zaczęta. Barthes wyznaje:

Jak powinna być w istocie *konkluzja* tego kursu? – Samo dzieło. W dobrym scenariuszu, materialnym zakończeniem Kursu powinno zbiec się z rzeczywistą publikacją Dzieła, którego prześledziliśmy drogę od jego projektu, jego pragnienia (sa volonté).

Niestety, jeśli chodzi o mnie, nie ma wątpliwości: nie jestem w stanie wyciągnąć żadnego Dzieła z kapelusza, a z całą pewnością żadnej *Powieści*, której *Przygotowanie* pragnąłem prześledzić (Następuje tu fragment w całości przekreślony przez Barthes'a, aż do końca paragrafu).

Czy to się stanie któregoś dnia? Nie jestem nawet przekonany, dziś, kiedy piszę te słowa (1 listopada 1979 roku), że napiszę jeszcze cokolwiek, chyba że na odczepnego, coś, co dobrze znam, jakąś powtórkę, ale nic Nowego, żadnej Zmiany. (Skąd ta wątpliwość? – Ponieważ żałoba, w której znajduję się od początku tego Kursu, czyli od dwóch lat, przerobiła głęboko i w sposób niejasny moje pragnienie świata.) [Barthes, 2003: 377].

W ostatnim słowie zadaje pytanie, dlaczego – pomimo tak dobrze opracowanej teorii i wibrującego Pragnienia – nie jest w stanie napisać powieści? Odpowiada, być może zmęczony i zniechęcony, że brakuje mu tego, co Francuzi nazywają *déclic*, tj. odblokowania, trybiku, który nagle „spasuje”, „sklei” dzieło. I dodaje, posiłkując się Kafką i Nietzschem, że prawdopodobnie kluczem jest „stań się tym, kim jesteś”, która to maksyma odpowiadałaby NVS z *Fragmentów*, a która oznacza: nie walcz przeciwko sobie, zaakceptuj siebie, porzuć pragnienie...

Seminarium na temat *przygotowania powieści* kończy się bezpowrotnie. Barthes, swoim zwyczajem, przygotowuje już następne, poświęcone Proustowi i fotografii. Jego celem jest prześledzeniem mało znanych zdjęć (autorstwa Paula Nadara. Por. [Bernard, 1978]) postaci z życia Prousta i przeanalizowanie ich związku z dziełem. Seminarium nigdy się nie odbyło.

Barthes zamierzał pokazywać zdjęcia mniej lub bardziej znanych osób z epoki proustowskiej i dodawać do nich niewielkie komentarze. Decyzja o takim kształcie seminarium wynikała z uwielbienia czy fascynacji, jak mówi autor, obrazami i założenia, że „ontologicznie, obraz jest tym, o czym nie możemy nic powiedzieć” [Barthes, 2003: 391]. Zresztą bycie zafascynowanym, podobnie, oznacza: „nie mieć nic do powiedzenia”, oznacza, że „nie można nic powiedzieć o tym, co nas fascynuje” (*On échoue à parler de ce qui nous fascine*. Ewidentna paralela do pisanego właśnie tekstu na konferencji w Mediolanie). Dlatego Barthes postanawia nie mówić o pokazywanych zdjęciach, ale mówić *à côté*.

Pierwszym zdjęciem jest portret Alfreda Agostinelli, szofera i kochanka Prousta. Proust przebywa wraz z braćmi Bibesco na wycieczce po starych kościołach; Agostinelli ma w tym czasie 19 lat. Jest rok 1902. Agostinelli opuszcza Prousta w grudniu 1913 roku, by zapisać się do szkoły lotniczej pod pseudonimem... Marcel Swann. Ginie w wypadku lotniczym 30 maja 1914 roku.

O fotografii Roberta de Montesquiou Barthes pisze: „Usta małe i czerwone. Małe czarne zęby, które ukrywał pospiesznym ruchem ręki, kiedy się śmiał” [Barthes, 2003: 441].

Księżna Potocka „(...) piękna i okrutna (...) zmarła podczas Okupacji, ze starości i z głodu, porzucona przez swego ostatniego dostawcę w swoim domu w Auteuil – odnaleziona zjedzona przez szczury”.

O babce Prousta: „twarz pozbawiona uroku, żałosna i brzydka, pozbawiona szlachetności, to najukochańsza babka [Narratora], najpiękniejsza, najbardziej wyniosła ze wszystkich postaci *Poszukiwania*”.

Cztery ostatnie fotografie pokazywane przez Barthes’a to:

1. Adrien Proust, ojciec, (1834–1903),
2. Jeanne Proust, matka, nazwisko panięńskie Weil, (1849–1905); na zdjęciu, na rok przed śmiercią,
3. Robert Proust, brat, twarz okrągła = ojciec, (1873–1935),
4. Marcel Proust, twarz pociągła = matka, (1871–1922) [[Barthes, 2003: 454-457].

Tak kończy się nigdy nie wygłoszony wykład.

- [1] Barthes, R. 2003. *La preparation du roman I/II*, Cours et seminaries au Collège de France, Paris.
- [2] Bernard, A-M. 1978. *Le Monde de Proust: photographie de Paul Nadar*, Paris.
- [3] Rimbaud, A. *Lettres de la vie littéraire d'Arthur Rimbaud* ; list z 13 maja 1871 do Georges’a Izambard’a.