

Niechybnie to XX wiek odkrywa bliskie sobie kategorie zatury, zbytku, granicy, transgresji: dziwną i nieredukowalną formę bezpowrotnych gestów, które pochłaniają i spełniają. W myśleniu o człowieku pracy i człowieku-producencie (jakie właściwe było kulturze europejskiej od końca XVIII wieku) spożycie było określane wyłącznie przez potrzeby, a potrzeby mierzyło się wyłącznie modelem głodu. Ten, rozszerzony na poszukiwanie zysku (apetyt tego, kto nie czuje już głodu), wprowadzał człowieka w dialektykę produkcji, gdzie odczytywało się prostą antropologię: człowiek gubił prawdę bezpośrednich potrzeb w gestach pracy i w przedmiotach, które stworzył własnymi rękami, ale też tylko tam odnaleźć mógł swoją istotę i nieograniczone zaspokojenie potrzeb. Bez wątplenia jednak nie należy przyjmować głodu za antropologiczne minimum, niezbędne do zdefiniowania pracy, produkcji i zysku; niewątpliwie potrzeby mają inny status, a przynajmniej nie zależą od porządku, którego prawa dadzą się zredukować do dialektyki produkcji. Odkrycie seksualności, niebo nieokreślonej irrealności, gdzie od razu umieścić ją Sade, systematyczne formy zakazu, w jakie, co teraz wiadomo, seksualność jest ujeta, transgresja, której we wszystkich kulturach jest obiektem i narzędziem — wszystko to wskazuje w prawie nieodparty sposób, że niemożliwe jest wielkiemu doświadczeniu, które seksualność nam tworzy, używać takiego języka jak tysiącletni język dialektyki.

Być może wyłonienie się seksualności w naszej kulturze jest wydarzeniem o wielorakich walorach: związane jest ze śmiercią Boga i ontologiczną pustką, którą ta pozostawiła w granicach naszego myślenia; związane jest również z potajnym i niezdecydowanym jeszcze pojawieniem się formy myślenia, gdzie pytanie o granice zajmuje miejsce poszukiwania totalności, a gest transgresji zastępuje ruch przeciwieństw. Związane jest wreszcie z postawieniem problemu języka przez sam język w okrężnym ruchu, który „skandaliczna” przemoc literatury erotycznej, daleka od poskromienia, manifestuje od pierwszego użytku uczynionego ze słów. Decydująca dla naszej kultury jest seksualność mówiona, i w tej mierze, w jakiej jest mówiona. To nie nasz język od prawie dwu wieków przesycony był erotyzmem; to nasza seksualność od

czasu Sade'a i śmierci Boga została wchłonięta przez uniwersum języka, odnaturalizowana przezeń, umieszczona w pustce, gdzie język ustanawia swą suwerenność i ustala jako Prawo granice, które poddaje transgresji. W tym sensie pojawienie się seksualności jako istotnego problemu oznacza przechodzenie od filozofii człowieka pracującego do filozofii bytu mówiącego — i jak filozofia długo była wtórna w stosunku do wiedzy i pracy, tak należy przypuszczać, nie z tytułu kryzysu, lecz z tytułu zasadniczej struktury, że będzie teraz wtórna w stosunku do języka. Wtórność niekoniecznie znaczy, że poświęca się powtarzaniu i komentarzowi, ale że doświadcza siebie i swoich granic w języku i w transgresji języka, która prowadzi ją, jak prowadziła Bataille'a, do zaślabnięcia mówiącego podmiotu. Od dnia, gdy nasza seksualność zaczęła mówić i być mówiona, język przestał być etapem rozwijania w nieskończoność; w jego gęstości doświadczamy odtąd skończoności i bytu. W tym mrocznym schronieniu napotykałyśmy nieobecność Boga i naszą śmierć, granice i ich transgresję. Może też rozświetla się ono przed tymi, co wreszcie oswobodzili swe myślenie z każdego języka dialektycznego, jak rozświetlało się — i to niejednym raz — przed Bataille'em w chwili, gdy doznawał zatury języka w środku nocy. „To, co nazywam nocą, różni się od ciemności myślenia. Noc ma gwałtowność światła. Noc sama jest młodością i szaleństwem myśli”.

„Skrępowanie mowy”, którym została dotknięta cała nasza filozofia, a które Bataille przemierzył we wszystkich kierunkach, być może jest nie tyle utratą języka, na co zdaje się wskazywać kres dialektyki; jest już raczej wtłoczeniem doświadczenia filozoficznego w język i odkryciem, że właśnie w nim i w ruchu, gdzie mówi to, co nie może być wypowiedziane, spełnia się doświadczenie granicy, doświadczenie, które teraz filozofia będzie musiała myśleć.

Być może określa ono przestrzeń doświadczenia, gdzie mówiący podmiot zamiast wyrażać się, wysławia się, idzie na spotkanie własnej skończoności i przez każde słowo jest odsyłany ku swej śmierci. Przestrzeń, która czyniłaby z całego dzieła jeden z gestów owej „tauromachii”, o której mówił Leiris myśląc o sobie, ale bez wątplenia również o Bataille'u. W każdym razie właśnie na białym kręgu areny (gigantyczne

oko) Bataille doświadczył — co istotne dla niego i charakterystyczne dla całego jego języka — że śmierć *komunikowała z komunikacją*, i że wyrwane oko, biała i niema sfera, może stać się gwałtownym zarodkiem w nocy ciała i uobecniać nieobecność, o której nie przestaje mówić seksualność i wychodząc od której nie przestaje mówić. W chwili gdy róg byka (olśniewający noż, który niesie noc w ruchu dokładnie przeciwnym światłu wychodzącemu z nocy oka) zanurza się w orbicie torreadora, oślepia go i zabija, Simone robi znany już nam gest i pochłania błady i odarty ze skóry zarodek, zwracając swej pierwotnej nocy świetlistą męskość, która przed chwilą dokonała zabójstwa. Oko zostaje sprowadzone do nocy, kula areny wywraca się i kotysze — ale jest to chwila, gdy prawdziwie byt ukazuje się bez zwłoki, a *przekraczający granice gest dotyka samej nieobecności*: „Dwie kule tego samego koloru i konsystencji zostały wprowadzone w sprzeczne i równoczesne ruchy. Białe jądro byka wnikało w «czarne i różowe» ciało Simony; oko wyszło z głowy młodzieńca. Ten zbieg okoliczności, aż po śmierć związany z pewnym rodzajem urynalnego skraplania się nieba, w jednej chwili przywrócił mi Marcelę. W tym niepochwytym momencie miałem wrażenie, że jej dotykam” (*Historia oka i inne historie*, s. 114).

Przełożył Tadeusz Komendant

JĘZYK BEZ KOŃCA

Pisać, by nie umrzeć, jak mawiał Blanchot, a może nawet mówić, by nie umrzeć, to zadanie tak stare, jak samo słowo. Ostateczne rozstrzygnięcia zawieszono zostają w czasie trwania opowieści. Jak wiadomo, wypowiedź potrafi powstrzymać lot wypuszczonej strzały, unieważniając czas w sobie tylko znany sposób. Być może prawdą jest to, o czym mówił Homer — że bogowie zsyłają na ludzi nieszczęścia tylko po to, by mogli oni o tym opowiadać, i że słowo, dzięki tej właśnie możliwości, odnajduje swą nieskończoną moc. Być może jest tak, że zbliżanie się śmierci, jej władczy gest, którym wkrada się do ludzkiej pamięci, draży w istnieniu i terażniejszości pustkę, z wnętrza której i ku której kierujemy swe słowa. Jednak *Odyseja*, która potwierdza ów śmiertelny dar języka, opowiada — na odwrót — historię powrotu Odyszeusza do Itaki: powtarzając za każdym razem, gdy ociera się on o śmierć (po to, by ją tym samym obłaskawić), w jaki to sposób (za pomocą jakich sztuczek i forteli) udało mu się powstrzymać tę groźbę, która, raz jeszcze, w chwili, w której zabiera głos, powraca pod nową postacią... I gdy, przybywszy do Feaków, Odyszeusz słyszy w obcych ustach tysiącletnią już opowieść o swym własnym życiu, to tak, jakby wsłuchiwał się we własną śmierć. Zakrywa wtedy twarz i wybucha płaczem, niczym kobieta, której po bitwie pokazuje się zwłoki zabitego bohatera. Przeciwno opowieści obwieszczającej mu jego własną śmierć, opowieści wyłaniającej się z głębi nowej Odysei, niczym z otchłani czasu, Odyszeusz powinien wyśpiewać pieśń własnej tożsamości, opowiedzieć o swych nieszczęściach, by uniknąć przeznaczenia, które gotuje mu język sprzed narodzin języka. I podąża za tym fikcyjnym słowem, potwierdzając je i jednocześnie pozbawiając wszelkiej mocy, w tej przestrzeni bliskiej

wprawdzie śmierci, lecz na nią odpornej, w której opowiadanie znajduje swe naturalne środowisko. Bogowie zsyłają na ludzi nieszczęścia po to, by ci je opowiadali; śmiertelni jednak opowiadają je po to, by nigdy nie pojawiły się one w ich życiu, a ich skutki zginęły za odległym horyzontem słów, gdzie zniknęłyby na dobre, choć całkowicie wbrew sobie samym. Nieprzebrane nieszczęście, grzmiący dar bogów, wyznacza punkt, w którym rodzi się język; jednak granica śmierci otwiera przed językiem, albo raczej w nim samym, nieskończoną przestrzeń. Przed groźbą śmierci język ucieka w pośpiechu, choć jednocześnie zaczyna od początku, opowiada sam siebie, odkrywa opowiadanie opowiadania i tę szkatułkową konstrukcję, która nigdy się nie domknie. W obliczu śmierci język zwraca się ku sobie; napotyka tam zwierciadło i by powstrzymać śmierć, która sama chce go powstrzymać, może zrobić tylko jedno: zrodzić w głębi siebie swój własny obraz w nieskończonej grze luster. W głębi zwierciadła, gdzie się umieszcza, by dotrzeć do punktu, z którego się wyłonił (czyli śmierci), a jednocześnie by go ominąć, spostrzec można inny język — obraz języka współczesnego, lecz jakby w pomniejszeniu i tylko potencjalnie. To pieśń aojda, który opiewał losy Odyseusza przed *Odyseją* i przed samym Odyseuszem (skoro Odyseusz słyszy jego śpiew) i który w nieskończoność będzie to robił po jego śmierci (gdyż i tak traktuje Odyseusza jak umarłego). Odyseusz zaś, żywy, odbiera tę pieśń tak, jak żona tuli zmarłego męża.

Być może słowo łączy w sobie śmierć, bezkresną pogoń i przedstawianie języka przez język. Być może ustawienie odbijającego w nieskończoność zwierciadła naprzeciwko czarnej ściany śmierci należy do istoty wszelkiego języka z chwilą, w której decyduje się on nie przeminąć bez śladu. To wcale nie wynalazek pisma sprowokował język do podążania w nieskończoność wytyczonym przez siebie traktem. Ale też nie lęk przed śmiercią sprawił, że pewnego dnia postanowił on oblec się w ciało widzialnych i trwałych znaków. Chodziło raczej o to, że tuż przed wynalezieniem pisma, w przestrzeni, w której mogło się ono rozwinąć i utrwalić, zaistniało coś, o czym Homer, szkicując najbardziej pierwotną i zarazem najbardziej symboliczną figurę, mówi nam jak o jednym z największych

zdarzeń w sferze ontologii języka: odzwierciedlona refleksja języka nad śmiercią, a następnie wytyczenie wirtualnej przestrzeni, w której słowo odnajduje nieograniczone możliwości tworzenia własnego obrazu, przestrzeni, w której słowo może w nieskończoność przedstawiać samo siebie jako już istniejące poza sobą samym. Dzięki owemu podwojeniu w tym pierwotnym fałdzie może zaistnieć dzieło językowe. W tym znaczeniu śmierć jest bez wątpienia najistotniejszą przypadłością języka (jego granicą i ośrodkiem): w dniu, w którym zaczęto przemawiać ku śmierci i odmawiać jej racji istnienia, narodziło się coś osobliwego: niewyraźny szept, który się powtarza, powiela i ponawia bez końca, według fantastycznej logiki zwielokrotnień i pomniejszeń, w której nasz dzisiejszy język odnajduje swe schronienie.

(Hipoteza, która być może nie jest nieodzowna: pismo alfabetyczne jest już samo w sobie formą podwojenia, gdyż nie przedstawia ono znaczonego, lecz elementy fonetyczne, które je oznaczają; z kolei ideogram przedstawia wprost znaczone, niezależnie od systemu fonetycznego, będącego odmiennym trybem przedstawienia. Pisanie w kulturze zachodniej polegałoby więc, od samego początku, na umieszczaniu się w wirtualnej przestrzeni autopredstawienia i podwojenia; pismo oznaczałoby nie rzecz, lecz słowo, zaś dzieło języka zmierzałoby niestrudzenie ku otchłannej głębi zwierciadła, powołując do istnienia duplikat duplikatu, którym już jest pismo, i odkrywając w ten sposób możliwą i niemożliwą nieskończoność, ścigając bez końca słowo, trzymając je z dala od śmierci, która wydała na nie wyrok, i wyzwalając strumień niewyraźnego szeptu. Owa obecność słowa powtórzonego w piśmie nadaje bez wątpienia temu, co nazywamy dziełem, status ontologiczny nieznanym innym kulturom, gdzie, pisząc, jednocześnie się coś oznacza za pomocą formy temu czemuś właściwej, formy widzialnej i niedostępnej czasowi.)

Borges opowiada historię skazanego pisarza, któremu Bóg, w chwili, gdy staje on przed plutonem egzekucyjnym, przyznaje jeszcze jeden rok na dokończenie rozpoczętego dzieła (*Tajemny cud*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski); dziełem tym, zawieszonym między życiem i śmiercią, jest dramat, w którym wszystko się powtarza, gdzie koniec (wciąż do napisania)

słowo w słowo cytuję początek (już napisany), w taki jednak sposób, że główna postać, której kwestie słyszymy od pierwszej sceny, okazuje się być całkiem kimś innym; w obliczu śmierci, w trakcie roku, trwającego nie dłużej niż bieg kropli deszczu spływającej po policzku lub wypalenie ostatniego papierosa, Hladik za pomocą słów nieczytelnych dla nikogo, nawet dla Boga, stworzył wielki niewidzialny labirynt powtórzeń, język, który się rozdwa i czyni z samego siebie zwierciadlane odbicie. I gdy znajduje ostatni przymiotnik (a bez wątpienia także i pierwszy, gdyż dramat zaczyna się od nowa), poczwórny wystrzał, który nastąpił ledwie przed sekundą, trafia go prosto w pierś.

Zastanawiam się, czy na podstawie zjawisk mówiących o samoprzedstawianiu się języka nie można by naszkicować z pewnego dystansu jakiejś ontologii literatury. Figury tego typu, które z pozoru należą do sfery sztuczek lub rozrywek, skrywają w sobie — a raczej zdradzają — relację między językiem a śmiercią, wraz z granicą, do której i przeciwko której język się zwraca. Należałoby rozpocząć od ogólnej analityki wszelkich form podwojenia języka, których przykłady znaleźć można w literaturze zachodniej. Z pewnością ich liczba jest ograniczona i w związku z tym możliwe byłoby sporządzenie ich ogólnego wykazu. Nie powinna nas zmylić ich ekstremalna dyskrecja lub pozorna przypadkowość: co więcej, trzeba rozpoznać w nich władzę iluzji, gotowość, z jaką język (instrument jednostrunowy) staje się dziełem. Podwojenie języka, nawet gdy pozostaje w ukryciu, jest fundamentem jego istnienia jako dzieła, zaś znaki, które się wówczas pojawiają, należy odczytywać jako wskazówki ontologiczne.

Znaki nierzadko niedostrzegalne i niemal nieuchwytnie. Zdarza im się pojawiać w postaci uchybień — niedoskonałości na powierzchni dzieła. Można by rzec, że wbrew sobie otwierają się one na głębię, która je zrodziła. Myślę o epizodzie w *Zakonnicy*, kiedy to Zuzanna opowiada swemu korespondentowi historię listu (jego redakcję, skrytkę, w którym go umieszczono, próbę kradzieży i w końcu przechowanie u kogoś zaufanego, kto mógł go dostarczyć), tego samego listu, w którym opisuje to wszystko, etc. Oczywiście jest to dowód na roztargnienie Diderota. Przede wszystkim jednak jest to znak,

iz język mówi o sobie samym, iż list nie jest listem, lecz językiem, który ulega podwojeniu w tym samym systemie rzeczywistości (gdyż mówi w tym samym czasie, co list, używa tych samych słów oraz jest dosłownie tym samym listem: listem z ciała i kości); a, mimo to, język jest tu nieobecny, choć nie na mocy władczego gestu, który skłonni bylibyśmy przypisać autorowi. Wycofuje się on bowiem, przemierzając tę wirtualną przestrzeń, w której tworzy swój własny obraz i przekracza granicę śmierci dzięki lustrzanemu podwojeniu. „Pomyłka” Diderota nie wynika z nazbyt pośpiesznego gestu autora, lecz z otwarciem języka na własny system przedstawiania samego siebie: list z *Zakonnicy* jest jedynie odpowiednikiem listu, bliźniaczo doń podobnym w każdym szczególe, poza tym, że jest jego niedostrzegalnie przesuniętym duplikatem (przesunięcie to jest widoczne jedynie dzięki rozdarciu języka). Lapsus ten (w ścisłym znaczeniu tego słowa) przypomina figurę, którą odnajdujemy w *Baśniach tysiąca i jednej nocy*, gdzie epizod opowiedziany przez Szeherezadę opowiada, dlaczego była ona zmuszona przez tyśiąc i jedną noc, etc. Jak na dłoni widać tu strukturę zwierciadła: w środku samego dzieła tkwi obrotowe lustro, *psyché* (fikcyjna przestrzeń, realna dusza), w którym odbija się ono w miniaturze, poprzedzając niejako siebie, gdyż opowiada ono własną historię, jako jedną z wielu cudownych historii, mówiących o odległej przeszłości. I wśród tej jednej, wyjątkowej nocy, tak podobnej do innych, otwiera się przestrzeń bliska tej, w której dochodzi do delikatnego rozdarcia i na tym samym niebie pojawiają się te same gwiazdy. Można by rzec, że o tę jedną noc jest za dużo i że wystarczyłoby tyśiąc pozostałych; można by jednak także rzec, iż w *Zakonnicy* brakuje jednego listu (tego, w którym powinna zostać opowiedziana historia listu, który nie musiałby już opowiadać swych własnych przypadków). Jasne jest, że na tym samym poziomie z jednej strony brakuje jednego dnia, z drugiej zaś jest o jedną noc za dużo: jest to zgubna przestrzeń, w której język mówi o sobie samym.

Możliwe jest, że w każdym dziele język w zagadkowy sposób nakłada się sam na siebie, a jego duplikat jest dokładnie tym samym, co wąska przestrzeń znajdująca się pomiędzy warstwami — cienką, czarną linią, której nie uchwyci żadne

oko, poza dość przypadkową i rozmyślnie zaciemnioną chwilą, w której Szeherazada spowija się mgłą, cofa się w czasie i wyłania nieskończenie pomniejszona w samym centrum błyszczącego, głębokiego i wirtualnego okręgu. Dzieło języka to jego ciało, przez które przechodzi śmierć, by otworzyć przed nim tę nieskończoną przestrzeń, w której mnożą się sobowtóry. I bez wątplenia, formy owego fundamentalnego dla każdego dzieła nawarstwiania odnaleźć można jedynie w figurach pogranicznych, ulotnych i z lekka spotworniałych, w których zaznacza się rozdwojenie. Ich ujawnienie i sklasyfikowanie, odczytanie praw ich funkcjonowania lub przekształceń, prowadziłyby do formalnej ontologii literatury.

Mam wrażenie, że w tym odniesieniu języka do swego nieskończonego powtarzania pod koniec XVIII wieku dokonuje się pewna zmiana, zbiegająca się mniej więcej z chwilą, w której dzieło języka stało się tym, czym jest teraz dla nas, a mianowicie literaturą. Jest to moment, w którym Hölderlin z przerażającą jasnością zdał sobie sprawę, że może przemawiać jedynie w przestrzeni, z której odeszli już bogowie, i że tylko zdany na własne siły język może trzymać śmierć na dystans. Tak oto, u stóp nieba, otwarło się przejście, ku któremu nasze słowa nie przestają zmierzać.

Przez długi czas — od pojawienia się bogów homeryckich do zniknięcia boskości we fragmentach *Empedoklesa* — mówienie jako unikanie śmierci miało sens, który dziś jest nam całkiem obcy. Pochwała bohatera lub jego tyrada, chęć wzniesienia w mowie pomnika trwalszego niżli spiże, mowa pobudzająca innych do nieskończonych rozmów, mowa dla „chwały”, cały ten rozgardiasz kierował się albo ku, albo przeciwko śmierci tkwiącej w języku; przemowa uświęconych krasomówców ostrzegających przed śmiercią, przed końcem pozbawionym wszelkiej chwały, wymierzona była w istocie przeciwko niej i zapewniała nieśmiertelność. Oznaczało to, mówiąc inaczej, że wszelkie dzieło zmierzało do swej pełni, ku zamilknięciu w ciszy, w której nieskończone Słowo przywróciłoby swą suwerenność. W dziele język bronił się przed śmiercią tym niewidzialnym słowem, tym słowem sprzed i spoza czasu, którego było ono jedynie zamkniętym w sobie odbiciem. Odbijające w nieskończoność zwierciadło, któremu

każdy język stawiający czoło śmierci daje początek, nie wyłaniało się z dzieła bez pewnego wybiegu: umieszczało ono bowiem nieskończoność poza sobą — tę wspaniałą i rzeczywistą nieskończoność, której było potencjalnym zwierciadłem, spełnione w pięknej, wykończonej formie.

Pisanie nieskończenie bliżej niż do tej pory zbliżyło się dziś do swego źródła, do owego niepokojącego głosu, który — o ile go słuchamy — przemawia z głębi języka, głosu, przed którym chcemy uciec i ku któremu w tym samym momencie się zwracamy. Niczym Kafkowskie zwierzę, język nasłuchuje z głębi swej jamy tego nieuniknionego zgiełku, i by się przed nim bronić, musi on za nim podążać, stać się jego wiernym wrogiem, tak by odgradzała go jedynie odeń cienka i spreczna wewnętrznie ścianka, zarazem przezroczysta i nie do przebicia. Trzeba nieustannie mówić, równie długo i równie głośno, jak ów nieokreślony i ogłuszający zgiełk — na tyle dłużej i głośniej, by mieszając się z tym głosem, można było liczyć jeśli nie na zapanowanie nad nim lub zmuszenie go do milczenia, to przynajmniej na przekształcenie jego bezużyteczności w ów bezkresny, niewyraźny szept, który zwiemy literaturą. Od tego momentu dzieło, którego sens spoczywałby jedynie w nim samym, głosząc jego chwałę, nie jest już możliwe.

Datę tę wyznacza mniej więcej równoczesne pojawienie się w końcu XVIII wieku dzieła Sade'a i opowieści grozy. Nie chodzi tu ani o powinowactwo w okrucieństwie, ani o odkrycie więzi między literaturą a złem, lecz o coś na pierwszy rzut oka bardziej zagadkowego i paradoksalnego: owe języki, które nieustannie są atakowane przez to, co niepojęte i niewyraźne, przez dreszcz, osłupienie, ekstazę, brak słów, czystą przemoc i nieme gesty, języki, które działają z najwyższym wyrachowaniem i precyzją (nabierają przezroczystości, ażeby na granicy języka, na której się zatrzymują, unieważnić swój pisany status na rzecz tego, co chciałyby powiedzieć i co znajduje się poza porządkiem słów), języki te, całkiem nieoczekiwanie, przedstawiają się za pomocą powolnego, drobiazgowego i nieskończenie rozciągniętego ceremoniału. Te proste języki, które nazywają i ukazują, są językami zdumiewająco podwójnymi.

Bez wątplenia, dużo czasu zajęłaby analiza języka Sade'a, tak jak widzimy go dziś: nie mówię tu o tym, co mógłby dla

tego więźnia znaczyć akt pisania w nieskończoność tekstów, których nikt nie czytywał (podobnie jak w przypadku bohatera Borgesa, mającego do swej wyłącznej dyspozycji sekundę zapewnioną językiem powtórzeń nie skierowanym do nikogo), lecz o tym, czym dziś są te słowa i dzięki czemu mogły one przetrwać aż do naszych czasów. W języku tym chęć powiedzenia wszystkiego nie wynika z przekraczania zakazów, lecz dochodzenia do granicy niemożliwego. Troskliwe rozplanowanie wszystkich możliwych konfiguracji, systematyczna siatka wszystkich odgałęzień, wtężeń i wkładek, pozwalających na wyłonienie z jednego ludzkiego kryształu całej błyszczącej, ruchomej i dającej się w nieskończoność rozbudowywać konstrukcji, długa wędrówka podziemiami natury do podwójnego oświecenia Umysłu (pierwsze z nich, komiczno-dramatyczne, uderza Justynę, drugie zaś, niewidzialne i nieskończone powolne, zanurza Juliettę w wieczności, będącej asymptotą śmierci) — wszystko to oznacza projekt podporządkowania wszelkiego możliwego i przyszłego języka temu wyjątkowemu Dyskursowi, którego być może nikt nigdy nie usłyszy. Ów saturniczny język pożera wszystkie przeszłe i przyszłe słowa, niczym ciała, które ulegają unicestwieniu. I jeśli każda ukazana scena jest podwojona przez dowodzenie, które ją powtarza i podnosi do rangi powszechności, to w owym wtórnym języku nie mamy już do czynienia z konsumpcją wszelkiego przyszłego języka, lecz każdego języka, który może zostać wypowiedziany: wszystko to, co przed Sade'em i wokół niego mogło być w związku z człowiekiem, Bogiem, duszą, ciałem, płcią, naturą, kapłaństwem, kobietą pomyślane, powiedziane, praktykowane, pożądane, poważane, wyszydzane, potępiane, zostaje skrupulatnie powtórzone (stąd owe nie kończące się wyliczenia historyczne i etnograficzne, które nie tyle podpierają rozumowanie Sade'a, co zakreślają przestrzeń pracy rozumu) — powtórzone, zestawione, rozłączone, odwrócone, a potem znów odwrócone, nie z punktu widzenia jakiejś dialektycznej rekompensaty, co ze względu na radykalne wyczerpanie. Wspaniała kosmologia negatywna Saint-Fonda, kara, zmuszająca ją do zamilknięcia, Clairwil rzucona do wulkanu i bezsłowna apoteoza Julietty — w tych chwilach spala się każdy język. Niemożliwa księga Sade'a zajmuje

miejsce wszystkich pozostałych książek — wszystkich tych dzieł, których istnienie podał w wątpliwość, od zarania aż po kres dziejów. W postaci oczywistego pastiszu wszystkich filozofii i wszystkich osiemnastowiecznych opowieści, w postaci gigantycznego podwojenia, do którego porównać można tylko *Don Kichota*, całość języka zostaje poddana wyjąłowieniu w ruchu składającym się z dwóch nierozłącznych figur: ścisłego i odwracającego powtórzenia tego, co zostało już powiedziane, i prostego nazywania tego, co istnieje na granicy nazywalnego.

Właściwym przedmiotem „sadyzmu” nie jest ani inny, ani jego ciało czy niezawisłość, lecz to wszystko, co mogło zostać powiedziane: milczący krąg, w którym rozwija się język. Wszystkim pochwyconym przez ten krąg czytelnikom Sade — sam też pochwycony — odmawia możliwości czytania, skutkiem czego, gdy spytamy, do kogo adresowane było (i nadal jest adresowane) dzieło Sade'a, to paść może tylko jedna odpowiedź: do nikogo. Dzieło Sade'a mieści się na osobliwej granicy, której mimo to (a może raczej z tej właśnie przyczyny) nie przestaje przekraczać: cofa się ku sobie, przywłaszczając sobie jednak władcym gestem powtarzania przestrzeń własnego języka; unika w ten sposób nie tylko swego znaczenia (którego nie waha się nieustannie wytwarzać), ale też swego istnienia: rozgrywająca się w nim nierozszyfrowywalna gra wieloznaczności staje się, skądinąd poważnym, znakiem konfliktu, zmuszającego je do bycia sobowtórem każdego języka (który zostaje przez nie powtórzony i tym samym zniszczony) i własnej nieobecności (która nie przestaje się objawiać). Mogłoby ono (i w sensie ścisłym powinno) rozwijać się bez żadnych przerw, w mamrotaniu, którego status ontologiczny przypomina taki właśnie konflikt.

Naiwność opowieści grozy, wbrew pozorom, zmierza w podobnym kierunku. Były one przeznaczone do masowego czytania i tak też w istocie było: *Celinę czyli Tajemnicze dziecko* wydano w 1798 roku i do Restauracji sprzedano jej milion dwieście tysięcy egzemplarzy. Oznacza to, że praktycznie każdy, kto umiał czytać i przynajmniej raz w życiu sięgnął po jakąś książkę, przeczytał *Celinę*. Była to Księga — tekst absolutny, którego lektura odpowiadała całej dziedzinie lektur

możliwych. Książka tyleż bez marginesu głuchoty, co bez przyszłości, jako że w jednej chwili, niemal bezpośrednio mogła osiągnąć swój zamierzony cel. By to nowe zjawisko (a myślę, że nigdy się ono nie powtórzyło) było w ogóle możliwe, musiały zaistnieć szczególne okoliczności historyczne. Książka musiała przede wszystkim posiadać niezwykle skuteczną funkcjonalną i — bez żadnych zmian czy zapośredniczeń, bez rozdwojenia — nałożyć się na swój własny projekt, którego sens sprowadzał się do tego, by była ona czytana. Nie chodziło jednak o to, by tego rodzaju opowieści czytano na poziomie języka; przeciwnie: powinno się je czytać na poziomie tego, o czym one opowiadały, dla wzruszenia, lęku, przerażenia lub litości, które kryć się miały w doskonale przezroczystych słowach. Język winien osiągnąć przejrzystość i absolutną powagę samego opowiadania i stać się na tyle bezbarwny, by w sposób maksymalny ułatwić przerażonemu czytelnikowi śledzenie toku akcji. Miał być wyłącznie neutralnym składnikiem patosu. Oznacza to, że język nigdy nie pojawiał się sam w sobie, że do jego wnętrza nigdy nie wśliznęło się zwierciadło, zdolne otworzyć nieskończoną przestrzeń jego własnego odbicia. Raczej znikał on między tym, co miał do powiedzenia, a tym, do kogo to mówił, absolutnie na serio i ściśle wypełniając przy tym określone reguły, zajmując pozycję języka-narzędzia komunikacji.

A jednak, opowieściom grozy towarzyszył ruch ironii, który je podwajał i rozdwajał. Ironii, nie będącej ani efektem oddziaływania dziejów, ani zwykłej beczynności. Satyra, dość rzadki fenomen w historii języka literackiego, jest dokładnie współczesna temu, czego prześmiewczy obraz przedstawia, jak gdyby w tym samym punkcie rodziły się dwa dopełniające się i bliźniacze języki: jeden, całkowicie naiwny, drugi — parodystyczny; jeden istniejący wyłącznie dla tego, kto czyta, drugi prowadzący od niezbyt wyrafinowanej fascynacji czytelnika do prostych pułapek zastawianych przez pisarza. Prawdę powiedziawszy jednak, języki te nie są wobec siebie wyłącznie współczesne, gdyż nieustannie zachodzą na siebie, krzyżują się, tworząc osobliwą osnowę słowną i — by tak rzec — język rozwidlony, obrócony przeciwko sobie we własnym wnętrzu, niszczący swe ciało, zatruwający swoją materię.

Naiwna przejrzystość opowiadania wiąże się być może z tajemnym unicestwieniem, wewnętrznym konfliktem, stanowiącym prawo jego rozwoju, jego rozpleniania i bujnego kwiecia. Owa „nadwyżka” funkcjonuje podobnie jak u Sade’a, z tym jednak, że gdy Sade zmierza do prostego aktu nazywania i odstonięcia całości języka, opowieści grozy opierają się na dwóch różnych figurach. Jedna z nich to obfitość ozdobników, dzięki której wszystko to, co zostaje pokazane, ukazuje się poprzez jednoczesne wskazanie wszystkich właściwości: to nie broń zostaje ukazana w słowach, lecz pełny rysunek (nazwijmy tę figurę, na podstawie często przywoływanego epizodu, „krwawiącym szkieletem”: obecność śmierci sugeruje biel klekoczących kości a jednocześnie — na gładkiej powierzchni szkieletu — ciemny strumyczek krwi). Druga figura to „nieskończone falowanie”: epizody powinny następować po sobie według prostego, choć absolutnie koniecznego prawa przyrostu. Należy krok po kroku zbliżać się do momentu, w którym język objawi swą absolutną moc, kiedy to ze zwykłych słów rodzi się groza. W tym jednak momencie, gdy brakuje tchu, język staje się bezsilny i milknie, nawet o tym nie wiedząc. Musi więc w nieskończoność odwlekać tę chwilę, do której zmierza od samego początku i która zarazem wyznacza jego potęgę i słabość. Stąd, w każdej powieści, seria nie kończących się epizodów a następnie nie kończąca się seria powieści... Język grozy skazany jest na bezgraniczne koszty, mimo że dąży do wywołania nader ograniczonych skutków, i tym samym odmawia sobie prawa do spoczynku.

Sade i opowieści grozy wprowadzają w pracę języka istotne zakłócenie: skazują go jednocześnie na nadmiar i brak. Nadmiar, gdyż język nie może uniknąć pomnażania siebie samego — jakby toczony rakiem rozrostu; język nieustannie przekracza własne granice; począwszy od przemieszczenia, sprawiającego, iż język, wobec którego się dystansuje i na który jednocześnie nachodzi, zdaje się być bezużyteczny, zbędny i gotowy do wymazania, przemawia jako uzupełnienie; jednak z powodu tego samego przemieszczenia pozbawia się jakiegokolwiek ciężaru ontologicznego. Jego nadmiar jest tak mało uchwytny, że zmuszony jest on rozciągać się w nieskończoność, nie osiągając nigdy zadowalającego stanu skupienia. Czyż nie można jednak także powiedzieć, że charakteryzuje go brak,

albo raczej rana podwojenia? Że sprzeciwia się on językowi, by natychmiast go odtworzyć w wirtualnej przestrzeni (rzeczywistym przekroczeniu) zwierciadła, odnajdując tam kolejne zwierciadło i jeszcze jedno, i tak w nieskończoność? Nieskończoność złudzenia, tworzącego — po próżnicy — gęstość dzieła, ową nieobecność we wnętrzu dzieła, z której, paradoksalnie, ono samo wyrasta.

*

Być może to, co w ścisłym znaczeniu tego słowa powinniśmy nazwać „literaturą”, zaistniało w tym momencie (a był to koniec XVIII wieku), w którym pojawił się język, pochłaniający w blasku swego ognia wszystkie inne języki i wyłaniający z siebie niejasną, choć przemożną figurę, w której śmierć, zwierciadło i sobowtór (a także falujące następstwo słów) w nieskończoność odgrywać będą swoje role.

W *Bibliotece Babel* wszystko, co można powiedzieć, zostało już powiedziane: można w niej znaleźć wszystkie możliwe i niemożliwe języki; wszystko już powiedziano, nawet to, co nie ma sensu, i dlatego niemożliwe staje się odnalezienie najwęższej nawet spójności formalnej, o czym świadczą bezskuteczne wysiłki wielu śmiałków. A jednak nad wszystkimi słowami unosi się ścisły i władczy język, który o nich mówi i który — prawdę powiedziawszy — pozwala im zaistnieć: język obrócony przeciwko śmierci. Zawieszony w otchłani Sześcioboku najświatlejszy (i w konsekwencji ostatni) z bibliotekarzy odkrywa, że nawet nieskończoność języka rozmnaża się w nieskończoność, bez końca powtarzając się w rozdwojonych figurach Tego Samego.

Mamy tu do czynienia z dokładnym odwróceniem układu zaproponowanego przez klasyczną Retorykę. Ta bowiem nie wypowiadała praw czy form języka, lecz zestawiała ze sobą dwa słowa. Jedno, milczące, niejasne, całkowicie tożsame z samym sobą i absolutne; drugie, gadatliwe, mówiące tylko o tym pierwszym zgodnie z formami, chwytami i zestawieniami, których trafność mierzona była odległością od owego pierwszego i niesłyszalnego tekstu. Retoryka niestrudzenie powtarzała przygodnym istnieniom, ludziom wydanym na łup śmierci, bezkresną mowę Nieskończoności. Każda figura Reto-

ryki we właściwej sobie przestrzeni zdradzała ów dystans, choć tym samym, dając znak pierwotnemu Słowu, przenosiła na słowo drugie prowizoryczny obowiązek rewelacji — demonstrowała. Dziś przestrzeń języka definiuje już nie Retoryka, lecz Biblioteka: przez bezkresne uporządkowanie cząstkowych języków, zastępujących podwójny szereg retoryki prostą, ciągłą i monotonną linią języka skupionego na sobie samym, języka skazanego na nieskończoność ze względu na niemożność oparcia się na nieskończonym słowie. Znajduje on jednak w sobie szansę rozszczępienia, powtórzenia, zrodzenia z siebie wertykalnego systemu zwierciadeł, własnych odwzorowań i analogii. Język ten nie powtarza żadnego słowa, nie składa żadnej Obietnicy, lecz odsuwa na bezpieczną odległość śmierć, otwierając niestrudzenie przestrzeń, w której niezmiennie okazuje się być odbiciem samego siebie.

Biblioteki są zaczarowaną krainą, w której panują dwie podstawowe trudności. Jak wiadomo, występują przeciwko nim zarówno matematycy, jak tyrani (choć może nie do końca). Mamy tu dylemat: albo wszystkie książki zawierają się już w Słowie i dlatego należy je spalić, albo są mu przeciwne i należy je spalić tym bardziej. Retoryka jest sposobem na to, by na chwilę powstrzymać pożar bibliotek (odkładając go na niedaleką przyszłość, to jest na koniec dziejów). I w tym właśnie tkwi paradoks: jeśli stworzymy książkę, która opowiada o wszystkich innych książkach, to czy ona sama jest książką, czy też nie? Czy mogłaby opowiadać o wszystkich książkach, będąc jedną z nich? A jeśli nie opowiada o sobie, to czym mogłaby być, skoro chce być książką, i dlaczego nie miałaby mówić o sobie, skoro chce mówić o wszystkich książkach? Literatura rodzi się w chwili, w której paradoks ten zastępuje dylemat, o którym była mowa wcześniej. Gdy książka nie jest już przestrzenią, w której słowo staje się ciałem (stylem, figurą retoryczną), lecz miejscem, w którym wszystkie książki zostają odpowiednio spożytkowane; miejscem bez określonej lokalizacji, gdzie wszystkie książki z przeszłości składają się na ów niemożliwy „wolumen”, którego niewyraźny szepot odłożymy na półkę obok wielu innych — po wszystkich innych i przed wszystkimi innymi.