

Literatura jako milczenie. O *Możliwości wyspy* Michela Houllebecq

Na okładce polskiego wydania *Przestrzeni literackiej* Maurice'a Blanchota, wydanej dopiero w 2016 roku (a zatem, jak można dodać z przekąsem, z poślizgiem zaledwie sześćdziesięciu jeden lat), biogram autora zajmuje raptem trzy linijki tekstu. To dwa zdania. Pierwsze: podstawowe dane biograficzne. Drugie: „Jego życie było całkowicie poświęcone literaturze i właściwemu jej milczeniu”. Trudno o lepsze wprowadzenie w problematykę Blanchotowskich rozważań o istocie tekstu. Ta krótka zbitka słów zawiera to, co żywo i bardzo osobiście dręczyło autora przez całą jego twórczość – poczucie uwikłania w niemożliwą do przekroczenia relację między człowiekiem i literaturą.

W *Przestrzeni literackiej* szczególnie poruszający wydaje mi się rozdział pierwszy – *O istocie samotności*. Już na początku Blanchot zarysowuje najbardziej istotne elementy swojej wizji literatury, którą w kolejnych partiach publikacji będzie rozwijał bardziej szczegółowo w odniesieniu do Kafki, Rilkego czy Hölderlina. W centrum rozważań pozostaje zawsze dzieło literackie rozumiane jako bycie: nagie, bez początku i końca, milcząco osobne, które może ujawnić się w świecie tylko za pośrednictwem pisarza. Przy czym ceną, jaką płaci on za pracę umysłu wychylającą się ku dziełu literackiemu, jest szczególnie rodzaj samotności:

„(...) dzieło sztuki, dzieło literackie – nie jest ani ukończone, ani nieukończone: ono jest. Jeśli mówi, to wyłącznie: że jest – i nic więcej. Poza tym jest niczym. Kto chce sprawić, by wyraziło coś więcej, nie odkrywa niczego, odkrywa, że dzieło niczego nie wyraża. Ten, kto żyje w głębokiej zależności od dzieła – dlatego że je pisze lub dlatego że je czyta – doświadcza samotności tego, co wyraża jedynie słowo »bycie«: słowo, które język ośłania, kiedy je skrywa, albo które ukazuje, kiedy sam znika w milczącej pustce dzieła”¹.

Samo w sobie dzieło literackie jest *par excellence* samotne, bo doskonale nieprzystające, osobne i wsobne. Nie potrzebuje żadnego powodu ani konieczności do istnienia. Jest czymś więcej niż zbiór przypisywanych mu funkcji i wymyka się jakimkolwiek narzucanym mu ramom – zawsze doskonale obojętne wobec ludzkich zabiegów. Choć dzieło literackie da się przybliżyć tylko za pomocą mnożenia negatywności, paradoksalnie właśnie dlatego jest czystą afirmacją. To samo jądro tego, po co chciałby sięgnąć każdy obcujący z tekstem, a co siłą rzeczy musi pozostać poza jego zasięgiem. Tym samym pisarz i czytelnik kierują się tą samą ikaryczną potrzebą przybliżenia się do niedostępnego centrum – odpychającego go obiektu fascynacji. Każdy z nich orbituje wokół dzieła literackiego, choć nieco inaczej.

¹ M. Blanchot, *Przestrzeń literacka*, tłum. T. Falkowski, Warszawa 2016, s. 12.

Do nierównej więzi między pisarzem a dziełem literackim przechodzi Blanchot już chwilę później: „Pisarz należy do dzieła, ale tym, co należy do niego, jest tylko książka, niemy stos jałowych słów, coś najmniej znaczącego na świecie”². Przynależność ta związana jest z ciągłym nakazem pracy pisarskiej. Pisarz obcuje do pewnego stopnia z dziełem – na pewno ma poczucie jego ciągłej, nieuchwytniej jeszcze, choć wyczuwalnej przecież obecności, którą można przybliżyć za pomocą słów. Zdania, akapity, rozdziały, tomy – ten ustawiczny wysiłek mnożenia wyrazów byłby jednak tylko ponawianym wciąż gestem wyciągania ręki zaciskającej się na pustce. To, co dałoby się uchwycić, to tylko cienie bardziej doniosłego znaczenia, które w akcie namnażania słów lub ich sczytywania miałyby zaledwie przybliżyć dzieło do ludzkiego wymiaru. Jednocześnie ciąggu pisania nie dałoby się przerwać, bo jak stwierdza Blanchot: „(...) to, czemu sam chce położyć kres, pozostaje bezkresne, wciągając go w iluzję pracy”³. Pisarz musi odpowiadać na nieme wezwanie dzieła literackiego – oddalać się od siebie ku nagiej idei doskonałego tekstu. Odpowiedź ta w założeniu miałaby prowadzić do sukcesu: przepisania bytu do rzeczywistości, postawienia ostatniej, decydującej kropki wieńczącej finalne zdanie. Wiadomo jednak, że ciągle pisane dzieło pozostawałoby do samego końca tak samo niezapoznane i z obojętnością przynależną nagiemu byciu opierałoby się wszelkim ludzkim zabiegom. Co więcej: właśnie dlatego warte jest wszystkich autorskich wysiłków.

Jeżeli więc autor może jedynie zreferować własną słabość – napisać tylko książkę – to w jaki sposób dzieło literackie może być doświadczone?

„Nagle »Noli me legere« sprawia, że tam, gdzie wciąż istnieje tylko książka, wyłania się horyzont innej potęgi. Jest to ulotne, acz bezpośrednie doświadczenie. Chodzi nie o siłę zakazu, lecz, poprzez grę i znaczenie słów, o uporczywą, surową i bolesną afirmację, zgodnie z którą to, co znajduje się w całkowitej obecności skończonego tekstu, mimo wszystko odmawia do siebie dostępu – będąc surową i przenikliwą pustką odmowy – lub raczej wyklucza mocą swej obojętności tego, który napisał dzieło i chce je dzięki lekturze na nowo przyswoić. (...) Nikt, kto napisał dzieło, nie może żyć, trwać przy nim. Jest ono właśnie tą decyzją, która go odrzuca, odcina, która zmienia go w przeżytek, w coś nieudzielającego się, bezczynnego i biernego, od czego sztuka pozostaje niezależna”⁴.

Jest coś przerażającego w Blanchotowskiej wizji literatury. Jeżeli na terenie filozofii zawsze gra toczy się o najwyższe stawki, to w tym wypadku zostały one podbite nie tyle, jak twierdziłby Barthes, do punktu niemożliwego⁵, ile wręcz nieznośnego. To rzucanie się w wir pisania, który jest ciągłym procesem wywłaszczania się z siebie (przejścia od „Ja” do „On”⁶) i świata dla fascynacji, określaną przez Blanchota jako

„spojrzenie samotności, spojrzenie bezustannego i bezkresnego, w którym zaślepienie jest wizją jeszcze, wizją niebędącą już możliwością widzenia, lecz niemożliwością, by nie widzieć,

² Ibidem, s. 13.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem, s. 14.

⁵ R. Barthes, *Stopień zero pisania*, tłum. K. Kot, Warszawa 2009, s. 46.

⁶ Ibidem, s. 18.

niemożliwością, która staje się widzialna, która ciągnie się – wciąż jeszcze i jeszcze – w niekończącej się wizji: to martwe spojrzenie, spojrzenie przemienione w omam wiekuiestej wizji”⁷.

Tu, jak mi się zdaje, znajduje się punkt krytyczny *Przestrzeni literackiej* – w przeświadczeniu, że literatura jest najważniejsza właśnie dlatego, że ma zdolność dominacji poprzez bycie niemożliwą: do osiągnięcia, do uchwycenia, ale i do porzucenia. Jak odwrócić wzrok od perfekcji czystej możliwości? Jak odmówić sobie pokusy opowieści wysyconej wreszcie znaczeniem, będącej sensem samym w sobie?

Arthur Rimbaud postąpił tu za zgrabny przykład tego, który był zdolny do porzucenia takiej obietnicy. Nie tyle zawiesił on swoją opowieść, ile dramatycznie od niej uciekał; ciężar okazał się zbyt duży, cena zbyt wysoka. Blanchot przywołuje jego przypadek – jak się zdaje – z wisielczą wyrozumiałością współwzięnia. Ze zrozumieniem będzie obserwował próby ucieczki, w duchu jednak kiwa z rezygnacją głową jak przystało na tego, który pogodził się już sytuacją. Wszelkie mrzonki o ponownym zadomowieniu w „ja” i w świecie nieudolnie maskują strach przed wzięciem odpowiedzialności za coś donioślejszego niż jednostkowość⁸. Tego rodzaju powrót nie jest wreszcie jakimkolwiek rozwiązaniem, bo odejście od literatury jest niemożliwe. Pisarska samotność zyskuje tylko dodatkową płaszczyznę: bycia odrzuconym przez samego siebie.

Osobność piszącego wynika w pierwszej kolejności z tego, że sam nie mogąc w pełni odejść, przez dzieło literackie będzie jednocześnie cały czas odpychany. Dlatego też w *Istotnej samotności* tak wiele jest o niemożności lektury własnego tekstu, który w momencie prowizorycznego zakończenia (bo, jak wiadomo, dzieło nie uznaje epilogów) staje się tajemnicą – obcą i drastycznie niedostępną. Pisarz jest więc wyizolowany zarówno ze świata, do którego odwraca się plecami, jak i własnej pracy oraz literatury. Jego samotność okazuje się totalna i nie ma z niej konstruktywnej możliwości ucieczki.

W tym miejscu wypada wstrzymać na moment rekonstrukcję Blanchotowskiej wizji literatury. Napoczęte wątki, które udało mi się dotychczas nakreślić w ogólnym zarysie, znalazły w literaturze swoją zaskakująco bliską realizację, i tam też chciałabym je przenieść. Za Michélem Houellebecqiem staram się powtórzyć gest zaczepnego zaproszenia do dalszej lektury i powtórzyć słowa, które padły przy innej okazji: „płaszczyzna sporu została nakreślona”⁹.

Świat jako tekst

W chwili wydania *Możliwość wyspy* spotkała się raczej z mieszanymi reakcjami ze strony czytelników i krytyki. Do tej pory dość wyraźnie zresztą wyróżnia się na tle innych utworów Houellebecq’a. *Czątki elementarne*, *Platforma* czy *Uległość* stosunkowo łatwo zestawiać ze sobą w dość jednorodną, krytyczną ocenę społeczeństwa nowego *fin de siècle* i tak zresztą zwykle są omawiane. Szczególnie najbliższa współczesności płaszczyzna narracyjna skłania ku takiej lekturze. Charakterystyka Daniela¹, głównego

⁷ Ibidem, s. 25.

⁸ Ibidem, s. 16–17.

⁹ M. Houellebecq, B.H. Levy, *Wrogowie publiczni*, tłum. M.J. Mosakowski, Warszawa 2012, s. 8.

bohatera powieści, mogłaby brzmieć prawie identycznie jak wszystkich innych Houellebecqowskich dekadentów: to ten sam typ zgorzkniałego, zmęczonego życiem przedstawiciela klasy średniej zmierzającego do upadku „społeczeństwa zachodniego”. Tym razem jednak nie tyle mamy do czynienia z postacią „z krwi i kości”, ile z jego tekstową i problematyczną dla jego kolejnych wcieleń obecnością. Jeżeli Daniel1 mówi i przeżywa, to z przeszłości i siłą zanotowanych wspomnień. Sama opowieść zaś dokonała się setki lat wstecz, a wraz z nią dobiegła końca właściwa narracja.

W okolicach 4000 roku wydaje się, że wszystko już powiedziano i zapisano. Kronika upadku zachodniej cywilizacji została dawno ukończona przez Daniela1 – po to, by przez kolejne lata mogła nawiedzać monochromatyczny i sterylny świat jego kolejnych, genetycznych kopii. Każdemu następnemu bohaterowi pozostaje niekończąca się interpretacja; wieczne docieranie do obcego świata tylko pozornie spacyfikowanego przez dystans czasowy, ale też technologiczny. Głównym zadaniem neoludzi będzie jedynie zaczernianie marginesów komentarzami. Wydawałoby się, że brakuje ucieczki nie tylko z zamieszkanego przez nich szklanych domów, lecz także z pułapki zapętlającej się, dręczącej lektury życia, do którego nie ma już dostępu. Świat pozatekstowy to terytorium dzikie i odstręczające, ulokowane poza bezpieczną granicą domu – w dosłownym i przenośnym znaczeniu.

W *Możliwości wyspy* mamy zatem do czynienia aż z dwoma sytuacjami pisania. Źródłowym tekstem jest opowieść Daniela1, który na potrzeby swoich kolejnych wcieleń dokonuje podsumowania własnego życia. Nie jest to dziennik pisany pod dyktando codzienności i tylko na własne potrzeby. Ma on spełniać funkcje od wieków przypisywane właśnie dziełu literackiemu – zyskania nieśmiertelności poprzez tekst, który ożywać będzie w pamięci kolejnych pokoleń. W tym wypadku będą to jego kolejne genetyczne mutacje ludzkiego pierwowzoru, a historią i jednostkową pamięcią – sama literatura.

Tym samym Daniel1 wyznacza początek podstawowego tekstu, na którym przez lata narasta innego rodzaju narracja: szczególny rodzaj osobistych komentarzy następnymi pokoleń neoludzi. W *Możliwości wyspy* dochodzi tym samym do fascynującego (czy wręcz schizofrenicznego) splotu ról wyznaczanych przez literaturę. Dla Daniela24 czy Daniela25 pierwotne dzieło literackie jest tak samo obce, jak i własne. Jako kolejne wcielenia tej samej osoby komentują przecież do pewnego stopnia własny tekst. Są jego autorami w najpełniejszym tego słowa znaczeniu – jedyną pamięcią, jaką dysponują, są zapiski wszystkich, ponumerowanych istnień, co czyni każdego z nich pisarzem i podmiotem tej samej opowieści.

Na przestrzeni dwóch tysięcy lat doszło jednak do poluzowania więzi między początkiem i końcem historii. W pewnym sensie ten pantekstualny świat neoludzi bliski byłby stanowi wychylenia ku dziełu literackiemu, o którym pisał Blanchot. W świecie będącym literaturą

„samotność pisarza – ów los stanowiący jego ryzyko – zdaje się pochodzić stąd, że przynależy on w dziele do czegoś, co je samo zawsze poprzedza. Pisarz jest miejscem, gdzie dzieło pojawia się

w swej stanowczości początku, on sam jednak należy do czasu, w którym panuje niezdecydowanie właściwe rozpoczynaniu na nowo¹⁰.

Neoludzie są więc pisarzami w podwójnym sensie: zapisują opowieść, która nigdy do końca nie może być ich własną i przez którą zostali odrzuceni – tak jak dzieło literackie zawsze odrzuca tego, który po nie sięga. Ich osobista narracja zawsze pozostanie echem wyraźnego, choć niezrozumiałego już początku, w którego cieniu przyszło im żyć. Tym samym są podwójnie wykolejeni z czasu – enigmatycznej przeszłości i porzucanej na rzecz literatury terażniejszości.

Problem stanie się być może bardziej zrozumiały, gdy przywołamy jeszcze inny fragment z *Przestrzeni literackiej*:

„Pisać to przeciąć więź łączącą mnie z mową, to przeciąć relację, która sprawiając, że mówię do ciebie, pozwala mi mówić w obrębie zrozumienia, z jakim to, co mówię, spotyka się z twojej strony, bo mowa ta cię przywołuje, bo jest wołaniem mającym początek we mnie, skoro kończy się w tobie. Pisać to zerwać tę więź. To także wycofać język z biegu świata, pozbawić go tego, co czyni zeń władzę, za sprawą której gdy mówię, to świat się wypowiada, to dzień jaśniej przez pracę, działanie i świat”.

Tych kilka zdań dość dobrze oddaje istotę komentarzy narastających nad opowieścią Daniela I. Łączą one dwa wymiary czasowe tylko pozornie. Słowa być może nawet bardziej niż czas dokonują erozji zamkniętych w dziele literackim znaczeń. Z każdym zdaniem coraz wyraźniej oddala się horyzont właściwej opowieści. Skalibrowanie rzeczywistości pod tekst w tym samym stopniu odseparowuje człowieka przyszłości od świata, co szklane ściany i nowoczesna aparatura. Ten sam wymóg komunikacji – potrzeby przeniknięcia tajemnicy, która zdefiniowała bieg jego kontynuacjom – obraca zapiski neoludzi w „stos jałowych słów”. Klaustrofobiczne uniwersum przyszłości, zawarte w *Możliwości wyspy*, jest wszechogarniającym tekstem bez większego znaczenia; tym bardziej samotnym, im bardziej zwróconym ku istnieniu dzieła literackiego. Koło się zamyka.

Wywłaszczanie podmiotu z siebie samego ma w *Możliwości wyspy* wiele z melancholijnej repetycji ruchu dookoła własnej osi, za którą idzie niemalże synonimiczna „(...) nuda tożsamości, powagi, głębi, pamięci – wszystkich tych *modi* egzystencjalnych, które opierają się na wytrwałym i sumiennym, zamkniętym w sobie powtórzeniu¹¹.

Nuda lektury

W swoim eseju *Melancholia i ekstaza* Agata Bielik-Robson przeciwstawia dwa rodzaje nudy i skorelowanej z nią melancholii. Pierwsza z nich (o proveniencji postmodernistycznej) to jałowy stan znużenia światem, melancholia raczej bezrefleksyjna; mroczny i ciężki rewers pożądanego „lekkości bytu”. Przeciwnieństwo nudy spod znaku Merkurego – rozbieganej, pobieżnej – to jej wersja klasyczna, której od wieków towarzyszy milczący patronat Saturna. Jest ona bezprzedmiotową żałobą podmiotu, samoudręczającą, niekończącą

¹⁰ M. Blanchot, op. cit., s. 15.

¹¹ A. Bielik-Robson, *Nuda i ekstaza* [w:] *Nuda w kulturze*, pod red. P. Czaplńskiego, P. Śliwińskiego, Poznań 1999, s. 26.

się refleksyjnością spojrzenia zwróconego ku przeszłości. Przejście od dawnego sposobu rozumienia i przeżywania nudy w ponowoczesności miało dokonać się wraz z zanikiem czegoś, co Bielik-Robson za Nietzschem określa jako zmysł historyczny, a tym samym urosło do rangi kryzysu kultury Zachodu. Sporo w tym zasługi współczesnej filozofii francuskiej, w ramach której historia i pamięć niepostrzeżenie przeistoczyły się w nieznośny balast przykuwający życie do wiekowych pamiątek¹². Ponowoczesny podmiot nie chce już rozpamiętywać tego, co było; lektura historii miałaby bowiem zakładać z góry wejście w gotowe koleiny cudzego myślenia. Zamiast ciężaru kulturowego spadku wybiera on wolność ekstazy – nowego Absolutu, tworzenia własnej transcendencji *via negativa*¹³. Szczególnie obrywa się Lacanowi i jego *jouissance*: anarchistycznej chwili radości, która

„(...) każe się odnaleźć zdekonstruowanej i zdecentralizowanej subiektywności właśnie w chwili jej ostatecznego zagubienia, samoutraty, bycia-poza-sobą, bycia-bez-miejsca. Chce, by ponowoczesne ja żyło najintensywniej właśnie wtedy, kiedy w beczasowych chwilach ekstazy znajduje się z dala od siebie, z dala od własnego obrazu, od wszystkiego, co złudnie uważało za określającą je tożsamość – w utopijnym i nieuchwytnym niby-miejscu, w którym – jak twierdzi Lacan – mieszka jego prawdziwa istota: *jouissance*”¹⁴.

W Lacanowskiej psychoanalizie termin ten rozumiany jest jako charakterystyczna dla postmodernizmu, przygodna podmiotowość. W dodatku, jeżeli już się pojawi, to zawsze w niezgodzie i w zaprzeczeniu wobec wszelkich struktur: „ciężar dziedziczenia jest w niej tak przytłaczający, że nie ma mowy – metaforycznie i dosłownie – by żywe »ja« mogło się w nim zadowolić”¹⁵. Przywołany przez Bielik-Robson Foucault idzie jeszcze dalej:

„(...) pisanie zmierza przede wszystkim ku temu, by stworzyć otwartą przestrzeń, która pochłonie i unicestwi piszący podmiot... Kiedyś pisanie miało obowiązek stwarzać nieśmiertelność, dziś natomiast otrzymało ono prawo do zabijania, prawo do tego, by stać się zabójcą własnego autora”¹⁶.

Jeżeli więc język jest strukturą obcą, osobną i dominującą, to pytanie o to, czy istnieje inna możliwość zachowania własnego „ja” niż milczenie, jest już tylko retoryczne.

Tym samym ponownie wracamy do pantekstualnego świata *Możliwości wyspy Houellebecqa*, w którym mowa przestaje być narzędziem sensotwórczej działalności człowieka, a staje się siłą rozporządzającą ludzką egzystencją. Szczytywanie i pomnażanie tekstu umieszcza go w owym byciu-bez-miejsca i zwraca go kontemplacyjnie ku milczącej idei literatury – Blanchotowskiej „bolesnej afirmacji”. Bielik-Robson dość jednoznacznie będzie opowiadała się przeciwko temu typowi ekstatycznej (a przez to „płaskiej i nieinteresującej”¹⁷) nudzie, która wydaje „ja” na działanie sił podminowujących jego i tak już mocno nadwątloną kondycję. Inną, ocalającą możliwością byłaby melancholijna,

¹² Ibidem, s. 33.

¹³ Ibidem, s. 36.

¹⁴ Ibidem, s. 43.

¹⁵ Ibidem, s. 40.

¹⁶ Ibidem, s. 42.

¹⁷ Ibidem, s. 27.

saturnowa kontemplacja zespolona z tym, co Benjamin rozumiał jako pamięć historyczną. Taka forma ciągłego rozpamiętywania uzgadnia wszystkie wymiary czasu – przeszłość, teraźniejszość i wszystkie warianty „być może” – na drodze łagodnego rozwoju ku przyszłości. Lektura w takim wydaniu to akt sprawiedliwy wobec wszystkich istnień, które na przestrzeni wieków zawarła w sobie. Wreszcie jest też pozytywna – zakłada, że na terenie literatury możliwa jest wspólna, czasem być może trudna, ale jednak wartościotwórcza praca pokoleń¹⁸.

Houellebecq wypróbował zupełnie inny koncept. Literatura jako forma pamięci okazuje się dla niego nieznośna. Stanowi ona rodzaj udręki, przypomina nie tyle przeszłość, ile narastający wobec niej dystans. W jednym z listów do Bernarda-Henri Levy’ego Houellebecq wyrazi zresztą to przekonanie z całą stanowczością:

„jeśli jednak istnieje choć jedna jedyna myśl, która przenika wszystkie moje powieści, granicząc niekiedy z obsesją, to właśnie nieodwracalność każdego procesu degradacji, kiedy już ten proces się rozpocznie. (...) W moich powieściach nie ma przebaczenia, powrotu do tego, co było, drugiej szansy. Wszystko, co zostało utracone, zostało utracone już na zawsze”¹⁹.

Zastanym przez neoludzi spadkiem kulturowym był wygenerowany w schyłkowym momencie trwania zachodniej kultury, postmodernistyczny i całkowicie skompromitowany – z perspektywy roku 4000 – model indywidualności. Nawet w takiej formie stanowi jednak echo przeszłości, frapujący powidok innego świata – dręczące, nieuchwytnie widmo, przesączające się przez słowa do przyszłości. Literatura, sprowadzona tylko do pamięci i historii, tworzy tym samym pułapkę zapętlonej analizy tego, co minione. Kontemplacja tekstu w *Możliwości wyspy* to raczej wydanie jednostki na żer resentymentów. Nie ma, zdaniem Houellebecq, mowy o takiej pracy lektury, która byłaby zdolna w pozytywny sposób przetworzyć coś, co jest już definitywnie utracone.

Jeżeli więc pozytywne, twórcze obcowanie z literaturą wydaje się niemożliwe, to kolejne pytanie narzuca się samo: po co czytać, skoro lektura oznacza tylko różne warianty niewoli?

Houellebecq zamyka swoją futurystyczną historię nieco przewrotnie. Z jednej strony wiemy już, że decyzja Daniela²⁵ o opuszczeniu swojej samotni oznacza zerwanie łańcucha wcieleń. Tym samym bohater, wychodząc ku rzeczywistości, jednocześnie wyznacza nieistniejący do tej pory horyzont własnej śmiertelności. W szerszej perspektywie dotyczyłoby to też sposobu przeżywania literatury i mówienia o niej. W tym sensie *Epilog* jest zaproszeniem do zanegowania i przekroczenia życia-czytania oraz tego, co mogłoby czekać poza nim.

Możliwość ciszy

W beznadziejnie klaustrofobicznym projekcie literatury Blanchota istnieje niewielka wyrwa, wmontowany w nią wentyl bezpieczeństwa. Rimbaud po prostu uciekł przed wezwaniem literatury i ukrył się w pozorze zamieszkania w świecie. Odtąd miał

¹⁸ Ibidem, 31–32.

¹⁹ M. Houellebecq, Bernard-Henri Levy, op. cit., s. 124.

z gwałtowną pogardą reagować na jakiegokolwiek wzmianki o swoich utworach, które nie przebierając w słowach, miał określać jako „absurdalne, śmieszne, odrażające”²⁰. Istnieje jednak inna możliwość milczenia, która zakłada chwiejny stan nadal hierarchicznej co prawda, ale jednak koegzystencji między tym, co podmiotowe, i tym, co wieczne. Literaturę, zdaniem Blanchota, można po prostu milczeć.

Zwykło się myśleć, że to dłoń uzbrojona w pióro jest synonimem władzy pisarskiej – kontroli nad słowem, które przelewa się na pustą kartkę zgodnie z wolą tego, kto pisze. Autor *Przestrzeni literackiej* powie odwrotnie: ręka odczuwa przymus pisania, a przez to przynależy w całości do literatury. Nie kieruje nią talent ani potrzeba ekspresji siebie – ślizga się ona po papierze po to, by przemówiło przez nią coś znacznie donioślejszego. Jest jednak druga możliwość, już znacznie bardziej niejasna. Skupia się głównie w drugiej ręce, spoczywającej nieruchomo po przeciwnej stronie kartki. Kiedy jedna dłoń sunie przez kolejne linijki, druga z nich tylko milcząco jej towarzyszy. Jest jednak moment, w którym strumień namnażających się słów zostanie przerwany. To chwila poderwania się nieruchomej ręki po to, by wyjąć ołówek spomiędzy skurczonych w pisaniu palców i odłożyć go na bok²¹.

„Pisać to przemienić się w echo tego, co nie może przestać mówić – i z tego powodu, żeby stać się dlań echem, w pewien sposób muszę to pokryć milczeniem. Wnoszę więc do tej nieustannej mowy zdecydowanie i moc mojego własnego milczenia. Dzięki milczącemu pośrednictwu usensualniam tę nieprzerwaną afirmację, rozległy szmer, gdzie język otwiera się i staje obrazem, staje się wyobrażeniowym, mówiącą głębią, niezróżnicowaną pełnią, która jest pusta. Milczenie to ma swoje źródło w zaniku, do którego wezwany zostaje ten, kto pisze. Lub też jest to zasób jego władzy, prawo reakcji, jakie zachowuje druga, niepisząca dłoń, a więc ta część pisarza, która zawsze może powiedzieć »nie« i – jeśli trzeba – odwołać się do czasu, przywrócić przyszłość”²².

Wiele znaczeń mieści się w geście świadomego wyboru ciszy zamiast słów. Z jednej strony to akt poddania się, uznania niedającej się objąć słowem totalności dzieła literackiego. W pokornym pogodzeniu się z tym, że tekst zawsze będzie się przez piszącego raczej przelewał, tkwi jednak szansa na zaistnienie osobnego „ja”. Wobec literatury i razem z nią można, zdaniem Blanchota, po prostu znacząco milczeć. Jednocześnie jednak to w punkcie granicznym, za którym jest już tylko brak słowa, literatura zyskuje najgłębszy wyraz. Negatywna obecność piszącego „ja” miałyby być cechą najwybitniejszych dzieł.

Jeżeli coś indywidualnego może zostać przemycone do dzieła, to tylko pewnego rodzaju ton, wyczuwalnie pobrzmiwający między wersami i zdaniami. Nie jest to jednak jego idiomatyczny głos, a siła decyzji o tym, by przerwać pisanie. Tak jak sama literatura, pisarz może przejawić się w dziele tylko paradoksalnie, bo poprzez ciszę. Ton nie odsyła „(...) do stylu, oryginalności czy walorów języka, lecz właśnie do tego milczenia, do tej niezłomnej siły, dzięki której ten, kto pisze – wyzbywszy się siebie, zrezygnowawszy z siebie – w zaniku tym

²⁰ M. Blanchot, op. cit., s. 51.

²¹ Ibidem, s. 16–18.

²² Ibidem, s. 18.

zachował jednak moc pewnej władzy, zdolność zdecydowania o zamknięciu, aby to, co mówił bez początku i końca, nabrało w tej ciszy formy, spójności i stało się zrozumiałe.

Ton nie jest głosem pisarza, lecz głębią milczenia, którym pokrywa on mowę. W efekcie jest to wciąż jego milczenie, coś, co z niego zostaje w odsuwającej go na bok dyskrekcji²³.

Czym zatem byłby nadchodzący koniec epilogu *Możliwości wyspy*? Przerwaniem opowieści? Końcem tekstu? Ostateczną kropką wieńczącą zdanie, za którą miałyby się skończyć sama literatura? Radykalny akt porzucenia nie neguje przecież jej konieczności. Bohater porzuca bowiem nie tyle tekst, w którym raportuje przecież swoje dalsze doświadczenia, ile występuje przeciwko nudzie pustostowania po to, by ocalić własne, podmiotowe doświadczenie. Koniec jest tu dopiero początkiem, a zamknięcie – koniecznym warunkiem otwarcia. Chodziłoby o wyrwanie się z zakłętego kręgu namnażających się zdań, które w żaden sposób nie są w stanie okiełznać doświadczenia lektury, a jedynie ją zagadują.

Ostatnie kilkadziesiąt stron to sprawozdanie z życia na nieznanym, pozornie zatem pozatekstowych przestrzeniach egzystencji. Stan ten w sposób szczególny został opisany w ostatnich, enigmatycznych zdaniach powieści:

„Kąpałem się długo, w słońcu i w świetle gwiazd, i nie odczuwałem niczego więcej poza niejasnym, ożywczym uczuciem. Szczęście nie było możliwym horyzontem. Świat zdradził. Moje ciało należało do mnie jedynie przez krótki czas; nigdy nie osiągnę wyznaczonego celu. Przyszłość była pusta; była górą. Moje sny roily się od uczuciowych bytów. Byłem, nie było mnie już. Życie było prawdziwe”²⁴.

Koniec *Możliwości wyspy* to powolny proces zapadania milczenia, ostatniego jeszcze wypróbowywania stopniowo wygaszanej już mowy. Daniel po raz ostatni jeszcze obraca w mowie kilka pojęć: miłość, indywidualizm, przywiązanie. Przygląda się im uważnie po to, żeby odsunąć je od siebie... z lekkim smutkiem? wzruszeniem ramion? obojętnością? Pewne jest tu tylko narastające przekonanie, które mocno wybrzmi na chwilę przed końcem powieści: „Jestem niewyzwolony”²⁵. Czy za radykalnym i całkowitym porzuceniem literatury miałyby iść faktyczna wolność?

Wyjście z futurystycznej samotni byłoby raczej wyzwoleniem w takim sensie, jak rozumiał to Blanchot. Ołówek został odłożony i zapadło milczenie – ta cisza pełna bliżej nieokreślonych, choć doniosłych znaczeń.

Ostatnia kropka

Na różne sposoby można byłoby opisać kilka ostatnich zdań *Możliwości wyspy*. Trudno przy tym oprzeć się pokusie przekształcenia tych kilku migotliwych możliwości odczytań w jakiś pozytywny projekt: lektury, podmiotowości, egzystencji. Można zbierać kilka cytatów, które przemawiałyby za podbudowującą czytelnika interpretacją. W geście zerwania z literaturą dokonuje się prawie niezauważalnie przestawienie

²³ Ibidem, s. 19.

²⁴ M. Houellebecq, *Możliwość wyspy*, tłum. E. Wieleżyńska, Warszawa 2015, s. 486.

²⁵ Ibidem, s. 485.

akcentów, „przebarwienie” samotności z bolesnej afirmatywności zrodzonej z odrzucenia – samotności *sensu stricto* – w bliżej nieokreśloną samotność uwewnętrzną, ocalającą. Argumenty byłyby jednak mocno niepewne, a sama konkluzja wcale nie tak pozytywna. Można wypróbować też taką myśl: tekst nie zniknął, lecz uległ ożywcemu zawieszeniu i został wystawiony na doświadczanie lektury już poza nią samą. Doświadczanie, które być może – jak sugeruje Houellebecq – nie jest niczym szczególnym i nie musi nieść za sobą oczywistych dramatycznych przesunięć. Kilka mglistych przeczuc, kłębiące się niesprecyzowane wrażenia. Możliwe też, że właśnie na tym polega jego wyjątkowość. Ważna byłaby zatem widmowa obecność literatury, która takie szczególne przeżycie umożliwia. Jest też i bardziej katastroficzne odczytanie. Być może literatura w ujęciu Houellebecq może służyć tylko dezintegrowaniu podmiotu – osadzeniu go w ponowoczesnej pustce i uzależnieniu go od ekstatycznych momentów przyptywu tożsamości.

Trudno osądzić jednoznacznie, które z tych odczytań sytuowałoby się najbliżej uniwersum *Możliwości wyspy*. Mam jednak wątpliwości, czy powieść Houellebecq domaga się takich rozstrzygnięć. Czy istotą literatury nie jest właśnie tworzenie samych możliwości lektury? W tym, że ostatecznie (i na całe szczęście) opiera się doraźnym próbom jej pozytywnego lub negatywnego sfunkcjonalizowania? Jedyne, co być może da się wyprowadzić z tego tekstu, to przekonanie o nieskończonych możliwościach dzieła literackiego, które nie zna opozycji między ponowoczesną „małą śmiercią”²⁶ a „pozycją depresyjną”²⁷. Literatura byłaby samą możliwością, o ile pozwoliłoby się jej milczeć.

Wówczas zakończenie *Możliwości wyspy* byłoby swego rodzaju zawieszeniem broni. Na podobny gest, jak mi się zdaje, natrafiamy też u Blanchota. Gdy po raz ostatni sięgniemy do *Przestrzeni literackiej* – ostatniego akapitu, ostatniego wyciągnięcia dłoni ku dziełu literackiemu – ponownie trafimy na przedzielną czytelność, autora i dzieło spójnik „i”:

„Przestrzeń wiersza bez reszty uobecnioma jest przez to »i« wskazujące na podwójną nieobecność, na najbardziej tragiczny moment oddzielenia, natomiast pytanie, czy byłoby to również »i«, które łączy i zbliża – czy byłoby to czyste słowo, w którym pustka przeszłości oraz pustka przyszłości stają się naprawdę obecne (...) – otóż pytanie to zastrzeżone jest przez samo dzieło, objawiając się w nim wówczas, gdy powraca w głębię skrytości, w udrękę zapomnienia”²⁸.

Ani Houellebecq, ani Blanchot nie oferują nic więcej ponad same chybotliwe perspektywy obcowania z dziełem literackim. Nic, co gwarantowałoby pokojowe, równorzędne z nim przebywanie. Zamiast dawać wiele odpowiedzi, każdy z nich na swój

²⁶ „(...) mała śmierć (...) to paradoksalnie moment najsilniejszego napięcia życia. Ale nie życia autora, podmiotu – tych bytów ciągłych, ciężkich i uwikłanych – lecz nieuchwytnego, lacanowskiego ja, które nie potrafi dojść do głosu inaczej, jak tylko unicestwiając swoje fałszywe pseudonimy”, zob. A. Bielik-Robson, op. cit., s. 42.

²⁷ „Pozycja depresyjna – dawniejsza melancholia – wyraża się w pewnym smutku i powstrzymaniu od aktywności, ale jest to smutek pogodny. Milczenie i bierność nie są w niej po prostu tylko negatywne, przeciwnie – są one hołdem składanym złożoności świata. Pozycja depresyjna jest oznaką dojrzałości, to w niej bowiem podmiot godzi się z koniecznością uwikłania w struktury, które nie są od niego zależne, a więc z koniecznością życia w świecie, o którym już wie, że nie wszystko w nim będzie szło po jego myśli”. Zob. ibidem, s. 45.

²⁸ M. Blanchot, op. cit., s. 298.

sposób stawia jedno i to samo pytanie: czy właśnie niepewność lektury i pisania nie jest najwyższą wartością tej trudnej przygody, jaką jest literatura?

Summary

The silence of literature. Houellebecq's *The Possibility of an Island*

Readings of the fourth novel in Michael Houellebecq's literary output have generally converged with the interpretations of his previous works, highlighting the writer's critical observations about the postmodern condition of the Western Man: someone who stands on the rubble of a modern decadent's prevalent values. The article presents a different view on „The Possibility of an Island” by referring to Maurice Blanchot's „The Space of Literature”. In the light of Blanchot's contemplations about the literary work as superior to the author, a dystopian tale about the life of Daniel and his subsequent incarnations becomes a statement on writing as well as reading. In this futuristic, pantextual story, composed exclusively from diary entries, the rules are set first and foremost by literature – with all its consequences, primarily negative. By comparing Blanchot and Houellebecq, one can trace the relationship of the writer/reader with the text and look into the possibilities of transcending the evoked reality.

Słowa kluczowe: Houellebecq, Blanchot, milczenie, literatura, Możliwość wyspy

Keywords: Houellebecq, Blanchot, silence, literature, possibility of on island



Autorka – Anna Krztoń



Autorka – Anna Krztoń