



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: *Encyklopedierotyk* jako (auto)biofikcja Ewa Kuryluk a Roland Barthes

Author: Maciej Mazur

Citation style: Mazur Maciej. (2021). *Encyklopedierotyk* jako (auto)biofikcja Ewa Kuryluk a Roland Barthes. "Er(r)go" (Nr 43, [z.] 2 (2021), s. 187-206), DOI: 10.31261/errgo.10080



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



Encyklopedierotyki jako (auto)biofikcja Ewa Kuryluk a Roland Barthes

Encyclopaedierotic as (Auto)biofiction: Roland Barthes par Ewa Kuryluk

Abstract: The article presents an interpretation of a postmodern epistolary novel – *Encyclopaedierotic*, focused on biofictional and autofictional writing strategies. It also recreates Ewa Kuryluk’s criticism of *A Lover’s Discourse: Fragments* by Roland Barthes. It introduces the connections between the veritable and fictitious biography of the semiologist and uncovers the meaning of the most significant “biographical transpositions.” It reveals the relationship between Kuryluk’s literary doppelgänger and herself: they are not completely identical. The nature of this relation is metonymical: the activities of literary Ewa are the traces of writer’s actions, a fact that raises issues of creative impossibility and calls into question the choice of making Barthes the main protagonist of *Encyclopaedierotic*.

Keywords: *Encyclopaedierotic*, Kuryluk, Barthes, biofiction, autofiction

Wstęp

W rozmowach z Agnieszką Drotkiewicz Ewa Kuryluk nazwała *Encyklopedierotyki*¹ bardzo osobistą książką, określiła ją także fikcją do kwadratu². Między liczne zmyślenia autorka wplotła prywatne incydenty, co zbliża tę powieść do dyskursu autofikcyjnego. *Encyklopedierotyki* jest ważną pozycją w dorobku pisarki, badając ją, chciałbym zwrócić uwagę na trzy “rozdziały”: wstęp, list miłosny Rolanda Barthes’a i list jego matki. Zapytam o to, w jaki sposób prozaiczka krytykuje *Fragmenty dyskursu miłosnego* – wszak literacką wizją ich powstania jest omawiana lektura oraz, jak ową krytykę można odnieść do jej własnej twórczości (niemożność pisarska, zakrycia i filtry, miłość a żaloba). Na podstawie dostępnych biografii porównam portrety Barthes’a i jego matki z wizerunkami rzeczywistych postaci i rozważę funkcje znaczących “biograficznych przesunięć”.

1. Ewa Kuryluk, *Encyklopedierotyki* (Warszawa: Sic!, 2001).

2. Ewa Kuryluk, *Manhattan i Mała Wenecja*, rozm. Agnieszka Drotkiewicz (Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich, 2016), 123.

Wreszcie, odpowiem też na pytanie, dlaczego Kuryluk bierze na warsztat akurat postać francuskiego semiologa.

Ewa KURYLUK par Ewa Kuryluk

Tytuł tej części nawiązuje do francuskiej serii monografii *Écrivains de toujours* (*Pisarze wszech czasów*), w której przyjęto konwencję *X par lui-même* (*X sam o sobie* np.: Proust sam o sobie, ale pióra Claude'a Mauriac). Barthes opublikował w niej *Michélet par lui-même* oraz kilkanaście lat później – szokujące studium poświęcone samemu sobie – *Roland Barthes par Roland Barthes*, czy, jak ujął to Krzysztof Kłosiński, posługując się zapisem widniejącym na okładce pierwszego wydania, “roland BARTHES par roland barthes”. Gra wielkich i małych liter wiąże się z poetyką serii (*X sam o sobie*), w której rzeczywisty autor poszczególnych monografii, “pełniąc funkcję ledwie redaktora, powiedzmy konferansjera”³, miał się usuwać w cień “samego” AUTORA. We wspomnianej pracy Barthes'a odpowiada to sytuacji wycofywania się, recesji podmiotu mówiącego o sobie na pozycję innego, a różnica diakrytyczna ma uwydatnić ten proces.

Bohaterem *Encyklopedierotyku* jest nie tylko francuski semiolog, któremu poświęcę większość miejsca, lecz także Ewa Kuryluk, częściowo zrywająca tutaj z charakterystyczną konwencją pseudonimu⁴ i kamuflażu. Ta powieść jest bowiem – by użyć poręcznego określenia Jürgena Habermasa – tarczą obrotową⁵ w twórczości narracyjnej pisarki: kończy “okres postmodernistyczny” (*21 wiek, Grand Hotel Oriental*), który cechują symulacyjność, zakrycia biograficzne, a zarazem *stopniowo* uwalnia żywioł autobiograficzny spod narzuconego wcześniej trybu maskowania i pseudonimowania, kładąc podwaliny pod “okres otwarcie autobiograficzny” (*Goldi, Frascati, Feluni*).

To współczesne epistolarne dzieło otwiera charakterystyczny dla konwencji mistyfikacyjny wstęp autorki, która pod drzwiami paryskiej kamienicy, gdzie przebywa, znajduje paczkę ze starymi listami od i do Rolanda Barthes'a. Postanawia je przetłumaczyć. Owoc jej pracy zostaje zatytułowany zgodnie z oznaczeniami, którymi opatrzone korespondencję. Tak powstaje *Encyklopedierotyck*.

3. Krzysztof Kłosiński, “Patchwork o sobie: Roland Barthes”, w: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. Edward Balcerzan, Włodzimierz Bolecki (Warszawa: IBL PAN, 2000), 73–76.

4. O pseudonimach u Kuryluk zob. Marta (Cuber) Tomczok, *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013), 199–202. A także: Aleksandra Grzemska, “Praktyki autobiograficzne Ewy Kuryluk”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media*, nr 2 (2016), 93–106.

5. Nietzsche funkcjonował jako tarcza obrotowa nowoczesności w: Jürgen Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz (Kraków: Universitas, 2000).

Kuryluk owej tłumaczce nadaje swoje imię i nazwisko (aletonim). Zabieg ma uwiarygodnić fikcyjne wydarzenia konstruowane na potrzeby literackiej mistyfikacji. Autorka przez fikcjonalizację doświadczenia bohaterki, skądinąd spełniającej kryterium tożsamości definiowane przez zawód (jest badaczką, tłumaczką) oraz w wyniku przypisania *także* innym postaciom, choćby Plani czy Yuki, własnych doświadczeń i cech osobowych, dystansuje się od swojego literackiego sobowtóra. Trudno zatem orzec, które epizody zostały przeżyte *tylko* przez powieściową Ewę Kuryluk, a które *również* przez autorkę (kryzys referencji). Ponadto odbiór tekstu nie jest regulowany przez specjalną umowę z czytelnikiem: co oznacza nieobecność paktu autobiograficznego⁶.

Kuryluk w trakcie pisania *Encyklopedierotyku* ma jeszcze nieuporządkowaną i fragmentaryczną wiedzę na temat rodziny – a zwłaszcza matki, która w związku z traumatycznymi przeżyciami z czasów drugiej wojny światowej przez całe życie bardzo niewiele mówiła o swojej przeszłości⁷. W tym sensie paradoksalna potrzeba opowiadania o sobie, a zarazem tuszowania związków z rzeczywistością biograficzną oraz przedziwna praktyka symulowania, że nie daje się świadectwa⁸, ma związek z silną potrzebą zrekonstruowania przeszłości, która zmusza do wszczepiania sztucznych, protetycznych elementów w miejsce uszkodzonej tkanki pamięci, a w konsekwencji prowadzi do stworzenia hipotetycznej biografii, która jest realizowana zarówno jako projekt egzystencjalny i psychopoznawczy.

Taka deskrypcja lokuje powieść Kuryluk na antypodach biografii i sprawia, że utwór można wpisać w nurt kontestujący teoretyczne podstawy tego gatunku, aktywny we Francji pod koniec XX wieku⁹. *Encyklopedierotyki* w rozumieniu Serge'a Doubrovsky'ego byłby autofikcją. Zapełniałaby puste miejsce przewidziane w tabeli Philipa Lejeune dla współobecności paktu powieściowego i, jak to ujmuje Piotr Jakubowski, triady tożsamościowej (autor = narrator = bohater)¹⁰. Kategoria autofikcji jest jednak tak dalece niejednoznaczna, co pokazał Jerzy Lis¹¹, że unikałbym ścisłej kategoryzacji. Zamiast tego proponuję umieścić *Encyklopedierotyki* w dwóch obszarach ogólnie charakteryzujących nowe zjawiska w "pisarstwie autobiograficznym". Przybliżam je skrótowo.

6. Philippe Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu: o autobiografii*, przeł. Wincenty Grajewski i in. (Kraków: Universitas, 2001), 38–42.

7. Dopiero późniejszy biograficzny cykl *Goldi-Frascati-Feluni* przedstawia poszukiwania "detektywa Kangura" i żmudny proces porządkowania wiedzy o rodzinie.

8. Marta Tomczok, "Hologramy Zagłady", *Opcje* nr 1–2 (2011), 135.

9. Kuryluk w czasie pisania *Encyklopedierotyku* pomieszkiwała w Paryżu i Warszawie.

10. Piotr Jakubowski, *Pułapki tożsamości. Między narracją a literaturą* (Kraków: Universitas, 2016), 69.

11. Jerzy Lis, *Obrzeża autobiografii. O współczesnym pisarstwie autofikcyjnym we Francji* (Poznań: WN UAM, 2006).

1. W omawianej przez Lisa koncepcji Régine Robin¹² autofikcję traktuje się jako realizację literackiego eksperymentu o *proweniencji postmodernistycznej*, który w przeciwieństwie do wyraźnie ograniczonej autobiografii wymusza poszukiwanie oryginalnej formy gatunkowej najlepiej nadającej się do wyrażania na przykład rzeczywistości jako fikcji. Dlatego Kuryluk sięga po “zakurzony” gatunek powieści epistolarnej (podobnie jak John Barth w postmodernistycznych *LETTERS*) – by w symulacyjnej formule ponowoczesnej mistyfikacji swobodnie mamieć czytelnika: kamuflować biografię, omijając opozycję prawdy i fałszu.

2. Krytyka tradycyjnej autobiografii z psychoanalitycznego (zwłaszcza lacanowskiego¹³) punktu widzenia zakłada, że komponowanie konwencjonalnego tekstu (dyskurs autobiograficzny), w którym autor posiada spójny, lustrzany obraz siebie, potrafi chronologicznie, wybiórczo (podług ważności) uporządkować wydarzenia życia: należy do rejestru wyobrażonego (tożsamość wyobrażeniowa, “Ja idealne”¹⁴) oraz jest uproszczeniem, iluzją, kamuflującą prawdę o człowieku, która mieści się w nieświadomości (traumy, wyparcia) i wyraża się w języku – rejestr symboliczny (tożsamość symboliczna, “ideał ja”).

Prawda nie mieści się w obrazie, “micie”, jaki tworzymy na swój temat: o tym wyobrażeniu traktują autobiografie. *Podmiot rozpoznaje się w mowie, w języku*. Do prawdy o sobie Kuryluk dochodzi poprzez decentrację podmiotu, drwiąc z licznych sobowtórów, naśladowując różne style oraz symulując autobiografię, między innymi poprzez ufikcyjnienie rzeczywistych wydarzeń z życia. To dlatego *Encyklopedierotyk* stanowi także projekt psychopoznawczy.

Tym sposobem wracamy do Barthes’a i jego “autobiografii”, w której, jeszcze przed Doubrovsky’em pisząc: “wszystko to należy uznać za wypowiedziane przez postać z powieści”¹⁵, autor rozważa ontologiczne warunki tekstu autobiograficznego. Wspomniana różnica diakrytyczna uwypuklałaby przedstawiony problem: “BARTHES” reprezentowałby tożsamość wyobrażeniową (podmiot wypowiadany), zaś “barthes” – tożsamość symboliczną (podmiot wypowiadający: działający w języku). W tytule podrozdziału zazaczyłem tę samą grę kapitalików. *Wycofana autorka* tworzy powieściowego sobowtóra. KURYLUK mówi przez Kuryluk, nie tyle pisze o *sobie samej*, ile pisze *siebie samą*, komplikując różnicę między wypowiadającym a wypowiadanym. Gdzie powinniśmy zatem szukać prawdziwej tożsamości? Na marginesie, w porządku języka (lapsusy, pominięcia), w świecie tekstowej fikcji:

12. Lis, *Obrzeża autobiografii...*, 89–93.

13. Anna Turczyn precyzyjnie wyjaśnia te kwestie w tekście: “Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna”, *Teksty Drugie* nr 1–2 (2007), 204–211.

14. Zob. Jacques Lacan, *Seminarium I. Pisma techniczne Freuda*, przeł. Jacek Waga (Warszawa: PWN, 2017), 246–271.

15. Roland Barthes, *Roland Barthes Roland Barthes*, przeł. Tomasz Swoboda (Gdańsk: słowo/obraz/terytoria, 2011), 7.

“To, co odrobinę ważne – powiada Barthes – [...] pojawia się wyłącznie na marginesie, we wtrąceniach, w nawiasach, ukośnie: to głos podmiotu spoza planu”¹⁶.

“Wyrażać się ukośnie” to także robić (nie)świadome uniki, zostawiać ślady, mówić nie wprost i stosować zakrycia, co jest typowe dla metonimicznego dyskursu autofikcyjnego. Na ile więc bohaterka-tłumaczka (jej dylematy, projekty) mówią o samej autorce, o jej sytuacji i intencjach? Relacja pomiędzy sobowtorem a zewnątrztekstową autorką jest relacją metonimiczną: te postacie, złączone aletonimem, przylegają do siebie, utrzymując dialektykę kamuflażu i ekshibicjonizmu. Jest to przykład “ja” sylleptycznego, o którym Ryszard Nycz pisze, że “musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby równocześnie: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślane, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjnopowieściowe”¹⁷.

Encyklopedierotyki można też zinterpretować jako autoparodię. Zwróćmy uwagę na sposób, w jaki bohaterka – a na mocy tautologii – także autorka, określa siebie samą: “Na widok kropli na dnie – widzę pełną butelkę. Jestem *idiotką*? Owszem. *Idiotką sawantką*: esy floresy pod skroniami biorę za fakty dokonane”¹⁸. Ta para antonimów stanowi paranoidalne połączenie głupoty z inteligencją, jest figurą niespójności, wyrażającą być może niezbornosć samej autorki. Używając tej formy (3 os. l. poj.), pisarka dystansuje się od siebie, a zarazem “przeobraża się w coś martwego”¹⁹; też – ironizuje. Kuryluk, przyglądając się “pisarskim niedolom i teoretycznym szarżom” swej bohaterki-tłumaczki²⁰ jako badaczka sztuki i literatury, dokonuje samokrytyki. Pisze autoparodię, a ośmieszywszy własną “inteligencckość”, zastanawia się nad umownością dyskursu naukowego.

Wybory Ewy Kuryluk

Już na początku czytamy: “Niewidzialna igła zszyla mi usta *czerwoną nitką*, na zole wyhaftowała denuncjacje. [...] Miałam na sobie kaftan bezpieczeństwa”²¹. A własne marzenie sennie tak komentuje idiotka-sawantka:

16. Barthes, *Roland...*, 84. Zob. też: Adam Dziadek, “Narracja a tożsamość – przypadek Rolanda Barthes’a”, *Przestrzenie Teorii* nr 3–4 (2004), 101–114.

17. Kuryluk w postmodernistycznych utworach kulminuje modernistyczną podmiotowość sylleptyczną. Ryszard Nycz, “Tropy ‘ja’: koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia”, *Teksty drugie* nr 2 (1994), 22.

18. Kuryluk, *Encyklopedierotyki*, 7.

19. Roland Barthes, *Ziarno głosu. Wywiady 1962–1980*, przeł. Maciej Falski (Kraków: Epe-rons-Ostrogi, 2016), 323.

20. “Moje ja składa się z nieznośnej gromady skonfliktowanych alter ego. [...] unikam autointerpretacji i nie rozczulam się nad swoimi rozlicznymi alter ego, kpię z nich raczej”. Zob. katalog wystawy: Ewa Kuryluk, *Nie śnij o miłości*, <https://mnk.pl/wystawy/nie-snij-o-milosci-kuryluk> (4.05.2020).

21. Kuryluk, *Encyklopedierotyki*, 7.

Zanalizowałam sen. Dla Freuda byłby jasny: igła (penis) – usta (wagina) – kaftan bezpieczeństwa (impotencja). Ale ja już dawno temu zwątpiłam w wiedeńską apokalipsę snów. [...] Sen o kaftanie nawiedza mnie ostatnio regularnie. A to dlatego, że na majowych targach książki idiotka sawantka wpadła na szalony pomysł, że w niecały rok stworzy *Encyklopedię miłości* w trzech tomach. I od razu podpisała umowę. [...] Akurat! Przez trzy miesiące nie upolowałam ani jednej myśli. W kubie na dnie ekranu spoczęło trzy tysiące koślawych zdań²².

Ewa odrzuca Freudowską interpretację snu. Rozumie, że poprzez te obrazy ukazuje się jej pisarska niemożność. Dręczy ją spętany język. Nie ma potrzeby czytania, zbierania materiału – chce już tylko pisać. Nie jest to jednak możliwe. Ten skrót autointerpretacyjny wyjaśnię precyzyjniej.

“Czerwona nić” w twórczości Kuryluk jest motywem nieobojętnym. Ta “autoaluzja” odsyła do *Weroniki i jej chusty*²³, gdzie autorka interpretuje apokryf: *Protoewangelię Jakuba*²⁴, która wprowadza wątki menstruacji za pomocą symboliki przedzenia czerwonej nici. Wedle zapisu Maria (niedawno poślubiona Józefowi) ma uszyć zasłonę do świątyni Pana. Do przedzenia wylosowała purpurową i szkarłatną nić. Pracę przerywa jej zwiastowanie: “Poczniesz za sprawą Jego słowa”²⁵. Metaforyka tekstylna oznacza powstawanie ciała Chrystusa w ciele Maryi. Kuryluk dodaje: “Powstawanie czerwonej zasłony [...] unaocznia przeobrażanie się ciała płynnego w stałe, czasu w przestrzeń, punktu (znaku, litery, słowa) w powierzchnię fakturę i tekst”²⁶. Owo zestawienie *sôma* i *sema* reprezentuje silne doświadczenie somatyczne²⁷, które zostało stematyzowane *we śnie* idiotki-sawantki. Jaki dokładnie charakter ma to cielesne przeżycie? Zauważmy, że czerwoną nicią zaszyte są usta. Zakneblowane nie mogą wyrzec *zapładniającego* Słowa – odpowiednika przychodzącego “z zewnątrz” natchnienia. Skrępowane jest także ciało: kaftan blokuje ruchy – wszelką inwencję. Podmiot “przypięty do łoża” jest na granicy obłądu, ale kaftan oznacza także co innego. Zobaczmy do czego porównuje go Emil Cioran: “francuski był dla mnie jak kaftan bezpieczeństwa. Pisanie w innym języku to przerażające doświadczenie. Człowiek zastanawia się nad słowami, nad samym pisaniem”²⁸. Skrępowane ciało i język nie muszą oznaczać milczenia. Ewa pisze encyklopedię. Dzieło skrajnie odpodmiotowione –

22. Kuryluk, *Encyklopedierotyki*, 7–8.

23. Ewa Kuryluk, *Weronika i jej chusta* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1998).

24. “Protoewangelia Jakuba”, w: *Apokryfy Nowego Testamentu*, red. Marek Starowiejski (Lublin: TN KUL, 1980).

25. “Protoewangelia Jakuba”..., XI, 2.

26. Kuryluk, *Weronika...*, 129–130. Zestawienie tekstu z tkaniną to także znamienne porównanie Barthes’a.

27. Por. Adam Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej* (Warszawa: IBL PAN, 2014), 20–21.

28. Emil Cioran, *Rozmowy*, przeł. Ireneusz Kania (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2017), 25.

zakładające stereotypowo rozumiany dyskurs naukowy (jednoznaczny, linearny, odcieleśniony). Sen bohaterki można streścić, przeformułując słowa Ciorana – “język naukowy był dla mnie jak kaftan bezpieczeństwa. Pisanie w innym języku to przerażające doświadczenie”. Idiotka-sawantka cierpi na specyficzną niemożność pisarską. Niemożność teoretyka, który musi napisać “suche” studium o tak “żywym” przedmiocie, jak erotyzm.

Założyłem, że istnieje metonimiczna relacja pomiędzy autorką a bohaterką. “Ja” Ewy Kuryluk to “ja” sylleptyczne. Na ile więc bezsilność idiotki-sawantki jest kryzysem samej autorki? Wszak pisze powieść uniwersytecką albo krytyczno- lub teoretycznoliteracką²⁹, zawierającą wyraźną polemikę z *Fragmentami dyskursu miłosnego*. Możemy tylko spekulować, czy Kuryluk przed powstaniem *Encyklopedierotyku* rozważała napisanie artykułu o Barthesie. Pewne jest, że w końcu przeszła od lektury do krytyki, co opisał Barthes w *Krytyce i prawdzie* jako zmianę swojego pragnienia, kiedy pragnie się już nie dzieła, lecz własnego języka³⁰. Ślad owego przejścia znajdujemy u bohaterki, która już “nic nie doczytuje”, ale rozpaczliwie i bezskutecznie próbuje pisać.

Dla autorki pisanie o Barthesie byłoby między innymi sposobem na sprawdzenie i poszerzenie rozumienia jego dzieł. Toteż pozostawałby jej wybór pomiędzy tym, co Jacques Derrida nazywa “suchym metajęzykiem akademii”³¹ a pisaniem powieściowym. Niemożność “Ewy-tłumaczki”, przy założeniu, że autorka *Goldiego* chciała początkowo napisać studium o Barthesie, byłaby niemocą samej Kuryluk. Nie w encyklopedii, ale w powieści można umieścić ryzykowne tezy, dlatego że cechą takiej literatury jest “zawieszenie prawa”, które pozwala powiedzieć wszystko i w owym zawieszeniu – to “powiedzieć wszystko” – przemyśleć³². To w *Encyklopedierotyku* badaczka zdoła napisać więcej o francuskim semiologu, nie zawieszając roszczeń do prawdziwości sądów.

Kuryluk idzie w zasadzie o krok dalej niż Barthes, który zatrzymuje się na pisaniu teoretycznym, asymptotycznie zbliżając się do napisania powieści. Traktuje

29. Nie sądzę, by konieczne było rozstrzygnięcie genologiczne. Danuta Ulicka wyróżnia kategorię literatury literaturoznawczej. Tak nazywa “ten typ dyskursu, w którym granice między wypowiedziami prototypowo literackimi i prototypowo literaturologicznymi pozostają rozmyte”. Zalicza doń na przykład: *Występek* Markowskiego, powieści Eco i in., nie włącza natomiast na przykład: powieści uniwersyteckich – fikcjonalizujących teorię. *Encyklopedierotyku* plasuje się między tymi porządkami. Danuta Ulicka, *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej* (Kraków: Universitas, 2007), 278, 399.

30. Roland Barthes, “Krytyka i prawda”, przeł. Wanda Błońska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. Henryk Markiewicz, t. 2 (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1976), 160.

31. Jacques Derrida, “Dziwna instytucja zwana literaturą”, przeł. Michał P. Markowski, *Literatura na świecie*, nr 11–12 (1998), 209.

32. Derrida, *Dziwna...*, 180.

Encyklopedieroty jak symulator, w którym może przetestować wizerunek semiologa, a zarazem skompromitować odległą od literatury metawypowiedź³³ – tutaj – sparodiować encyklopedię i rozproszyć szczątki własnych nienapisanych prac po listach “intelektualnej śmietanki XX wieku”.

Roland Barthes par Ewa Kuryluk

Zanim zapytam o to, jak Kuryluk krytykuje teorię i działania Barthes’a, nkreślę biograficzne tło powstania *Fragmentów*. Wykonam prowokacyjny zabieg porównawczy i w “fikcji do kwadratu” – poszukam odniesień do rzeczywistego życiorysu semiologa: wskażę podobieństwa i różnice.

Barthes, przed objęciem katedry semiologii w *Collège de France* (1977 rok), wykładał w *École pratique des hautes études*. Tam w latach 1974–1976 prowadził seminarium poświęcone dyskursowi miłosnemu. Ślady swobodnej rozmowy ze studentami i przyjaciółmi widać w ostatecznej wersji *Fragmentów*: inicjały rozmówców podane są na marginesie³⁴. Tiphaine Samoyault w swojej biografii³⁵ ujawnia zakulisowe informacje dotyczące powstawania najpopularniejszej książki Barthes’a.

Tuż po złożeniu rękopisu *RB par RB* semiolog zaczyna prowadzić “pamiętnik miłosny”. Szybko systematyzuje go: tworzy tabelę z czterema rubrykami (data, wydarzenie, figura, wzorzec), która pozwala mu porządkować epizody z własnego życia miłosnego. Barthes ma konkretny powód, dla którego pisze. Wśród nowej grupy studentów uczestniczących w jego zajęciach od 1973 roku pojawia się Roland Havas, pasjonat muzyki, który odbywał staż zawodowy w kierunku psychiatrii. To w nim nieszczęśliwie zakochuje się Barthes i to także on jest główną przyczyną wzmożonego zainteresowania psychoanalizą semiologa w okresie poprzedzającym napisanie *Fragmentów* (studiowanie psychoanalizy Lacanowskiej³⁶, teorii Donalda W. Winnicotta, Melanie Klein etc.). Havas wcale nie ukrywa, że od kilku lat łączy go zażyłe relacje z Evelyne Cazade (także uczestniczką seminarium), którą później poślubi, jednak jego postawa wobec Barthes’a – zdaniem Samoyault – jest bardzo niezdecydowana, młody chłopak obawiał się zranić wykładowcę: dawał

33. Michał P. Markowski, “O teorii i powieści”, w: *Anatomia wrażliwości* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1999), 126–129.

34. Anonimowość jest pozorna: imiona i nazwiska są umieszczone w podziękowaniach na końcu książki.

35. Tiphaine Samoyault, *Barthes. A biography*, trans. Andrew Brown (Cambridge–Malden: Polity Press, 2017).

36. W 1975 roku pojawiają się między innymi *Pisma techniczne Freuda* (seminarium I). Barthes zdecydował się sam poddać psychoanalizie. W czerwcu 1975 roku był na pierwszej konsultacji u Lacana. Z relacji Kristevej wynika, że spotkania nie były owocne: Barthes nazwał Lacana “starym durniem i dziadem”. Samoyault, *Barthes...*, 450–451.

mu nadzieję, podtrzymywał pożądanie. Na kanwie tych wydarzeń zaczął powstawać dziennik. Barthes różnie go nazywał: *Tekst R*, *Powieść dla R*. Także miłosa korespondencja Barthes'a jest bardzo obfita. Autorka biografii pisze, że pewnego dnia owe listy mogą zostać opublikowane, a wtedy rzucą inne światło na skądinąd wyważony, niehisteryczny wizerunek semiologa³⁷.

W tym miejscu zaczyna się *Encyklopedierotyku*, który można odczytać jako wariację na temat tejsze korespondencji, składającej się (obok seminariów i dziennika) na ostateczny kształt *Fragmentów*. Spójrzmy, co pisze powieściowy Roland:

Dopiero teraz zabrałem się na serio do pracy. Wiesz, z czego powstaje tekst? Z listów do Ciebie, które wróciły ze stemplem "adresat nieznan" z urywków niecenzuralnej korespondencji, którą wysyłam w ekstazie, a odbieram czerwieniąc się ze wstydu³⁸.

Kochanek Barthes'a z *Encyklopedierotyku* to Edmund, często nazywany Cherubem ze względu na swe podobieństwo do anioła prowadzącego Tobiasza z obrazu Andrei Verrocchia³⁹. Tak pisze o nim Kuryluk: "to był młody uchodźca z Rumuni [...] pozował mi kiedyś do rysunków"⁴⁰, a także student Rolanda, wiążący się w finale powieści z kobietą. Ten opis bardzo przypomina Havasa – także rumuńskiego uchodźcy.

Jedną rzecz trzeba sprostować. Precyzyjne informacje o Havasie, dzienniku i listach miłosnych pojawiają się w nowej biografii Barthes'a (2015), która uzyskała ostateczny kształt dzięki temu, że udostępniono badaczce materiały wcześniej nieosiągalne. Kuryluk zapewne bazowała na pierwszej biografii autora S/Z pióra Louisa-Jeana Calveta (*Roland Barthes. A biography*), który, przyjąwszy strategię niewymieniania nazwisk osób, które mogłyby się poczuć urażone, wspomina o Havasie tylko ogólnikowo, podając listę odwiedzających Barthes'a w szpitalu. Kuryluk łatwo mogła się domyślić istnienia obszernej korespondencji miłosnej profesora i uczynić ją tłem *Encyklopedierotyku*. Natomiast podobieństwa Havasa do Edmunda nie sposób zlekceważyć. Choć może to być tylko zbieg okolicz-

37. Samoyault, *Barthes...*, 449.

38. Kuryluk, *Encyklopedierotyku*, 21–22.

39. Wycinek obrazu włoskiego mistrza zamieszczono na okładce pierwszego francuskiego wydania *Fragmentów*. Ani wydanie angielskie, ani polskie nie uszanowało woli autora, który sam tak zaprojektował okładkę. Z początku chciał zamieścić na niej jeden ze swoich koloraży, ale w końcu zdecydował się na Verrocchia, koniecznie ze zbliżeniem na złączone dłonie anioła i Tobiasza. Zob. Louis-Jean Calvet, *Roland Barthes. A biography*, trans. Sarah Wykes (Cambridge–Malden: Polity Press, 1996), 215. Barthes miał szczególny stosunek do dłoni – gdyby szukać biografemów (tak jak je definiuje w *Sade, Fourier, Loyola*) rozsianych po jego pismach, dłonie, po kształcie których oceniał głównie mężczyzn (zwłaszcza w *Incydentach*), byłyby z pewnością w jego biografii owym "przyjaznym i niefrasobliwym szczegółem podróżującym poza wszelkie znaczenie". Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. Renata Lis (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996), 11.

40. Kuryluk, *Encyklopedierotyku*, 119.

ności – podobieństwo jest na tyle znaczne, że należy przypuścić, iż szcątkowe informacje na jego temat pisarka zdobyła w kularowych rozmowach podczas długiego pobytu we Francji w czasie przygotowywania powieści.

Fragmenty rozmowy o miłości

Powróćmy do przerwane go wątku powieściowej krytyki. Według Kuryluk tekst *Fragmentów* powstaje z niecenzuralnych listów do Edmunda, które wróciły ze stemplem “adresat nieznan y”. Warto przyjrzeć się drobnostce, która może umknąć w pośpiesznej lekturze:

Dopiero teraz zabrałem się na serio do pracy. [...] Książkę zatytułuję *Fragmenty rozmowy o miłości* i zacnę od zdania “rozmowa o miłości odznacza się dziś straszliwą samotnością”⁴¹.

Znaczyłoby to, że mamy do czynienia z literacką wizją powstania *Fragmentów dyskursu miłosnego*, a także próbą odtworzenia atmosfery, w której powstawały. Pisarka chciała po pierwsze: z dozą ironii skrytykować uniki Barthes’a, dotyczące odpowiedzi na pytania o to, kim jest podmiot miłosny oraz czy jest jakiś konkretny adresat tej książki⁴², po drugie: podkreślić niechęć semiologa do wspomina nia o swoim homoseksualizmie⁴³. Ta interpretacja jest jednak niewystarczająca. A to ze względu na uderzający tytuł: *Fragmenty rozmowy o miłości* jakby “pożyczony” z poświęconego *Fragmentom* artykułu Kłosińskiego. Badacz przewrotnie nadał mu tytuł *Miłosna rozmowa*, po to tylko, by już w pierwszym zdaniu napisać, że “żadna miłosna rozmowa nie jest możliwa, możliwy zaś jest tylko miłosny dyskurs”⁴⁴. Kuryluk w żadnym razie nie tłumaczy błędnie francuskiego tytułu powieści⁴⁵ ani jej pierwszego zdania: “que le discours amoureux est aujourd’hui d’une extrême solitude”⁴⁶ – rzeczownik *le discours* zostaje zastąpiony słowem rozmowa. Mamy więc do czynienia nie tyle z literacką rekonstrukcją powstania

41. Kuryluk, *Encyklopedierotyki*, 21–22. Podkr. M.M.

42. Uniki Barthes’a zostają sparodiowane także w “satyrze” Laurenta Bineta, *Siąd ma funkcja języka*, przeł. Wiktor Dłuski (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2018), 48.

43. Jonathan Culler, *Barthes. A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 91.

44. W przeciwstawieniu dyskursu – rozmowie chodzi o podkreślenie sztuczności i symulacyjności tego pierwszego – o czym mówił sam Barthes w *Wywiadach...*; zaznaczenie, że dyskurs miłosny “układa się w pewne figury”, które można usystematyzować, oraz o proste stwierdzenie “że do rozmowy trzeba dwojga” – tutaj dyskurs to monolog zakochanego podmiotu. Krzysztof Kłosiński, “Miłosna rozmowa”, w: *Pogranicza wrażliwości w literaturze dawnej oraz współczesnej*, cz. 1, red. Inga Iwasiów, Piotr Urbański (Szczecin: Wydawnictwo US, 1998), 5.

45. Na kolejnych stronach *Encyklopedierotyku* jest już tytuł *Fragmenty dyskursu miłosnego*.

46. Roland Barthes, *Fragments d’un discours amoureux* (Paris: Éditions du Seuil, 1977), 5. W przekładzie Bieńczyka zdanie to brzmi: “dyskurs miłosny jest dzisiaj *nadzwyczaj samotny*”.

Fragmentów dyskursu miłosnego, ile z literacką wizją niepowstania *Fragmentów rozmowy o miłości*. Mogłoby się wydawać, że autorka zupełnie nie wie, o czym pisze i popełnia błąd nie rozumiejąc, że *rozmowa jest tu w istocie monologiem* zakochanego podmiotu, a obraz ukochanego jest fantazmatyczny. Odpowiedź Kuryluk jest krótka: wszystkie listy wracają do Barthes'a, który z zażenowaniem czyta je ponownie – to solilokwium. Zmyślony tytuł pisarki wydaje się więc prowokacją: “Piszę z nieobecności: ‘gdybyś tu był, nigdy bym tego nie napisał’”⁴⁷.

“Rozmowa” jest niemożliwa, gdy jesteś przy mnie. “Tam, gdzie jest rana, tam jest podmiot”⁴⁸. Tam, gdzie jest rana – usta – powiada Remigiusz Rzyziński: “cieknie ropa słów”⁴⁹. Ropę wyciska się z rany. Ropa wytryskuje. To są “wybuchy”, owe uderzenia mowy, poprzez które może istnieć dyskurs zakochanego⁵⁰ – pisanie staje się wówczas prawie niemożliwe. A jednak Barthes Ewy Kuryluk to robi, ale w jaki sposób? Daleki od literackości, bliski kiczu:

Gdzie zerknę, tam Cię widzę. Mrugasz do mnie z każdego listka. Miłość mieszka w oku, co? Twoje imię zaczyna się na E, moje na R. ER to “on” po niemiecku. On to ERos: nasze inicjały plus os – kosteczka. My się w nią zrośniemy, co? Na śmierć, na życie, na wieczność⁵¹.

Odniesienie do kosteczki⁵² (z żebra: Barthes'a-Adama?) wychwycone przez Kuryluk z *RB par RB*, które jest elementem przedrzeźniającym styl tradycyjnych autobiografii, staje się w tym kiczowatym fragmencie, w którym “poważny starszy pan” łzawo wzywa kochanka, odniesieniem do Platonskich jedno-ciał. Barthes zostaje ośmieszony wielokrotnie. Całymi stronami w jego liście ciągną się podobne zdania. Kuryluk sparodiowała także krytyczne nastawienie semiologa do opowiadania o snach⁵³. “Wycieka” tu z niego, razem z miłosnymi słowami, mieszczańskość i schematyczność, które tak bezbłędnie krytykował w *Mitologiach*.

Jest to wystarczające tło do udowodnienia, że podmiotem miłosnym był po prostu wstydlivy, stary “filozof”. Powstały jednak *Fragmenty dyskursu miłosnego*, a nie miłosnej rozmowy. W tym miejscu Kuryluk, pod osłoną powieściowego zawieszenia, spiera się z profesorem *Collège de France*. Tak tłumaczka – Ewa – pisze w liście do Barthes'a:

Roland Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. Marek Bieńczyk (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2011), 5.

47. Kuryluk, *Encyklopedierotyki*, 22.

48. Barthes, *Fragmenty...*, 296.

49. Remigiusz Rzyziński, *Rzecz niemożliwa. Fragmenty o pisaniu i kochaniu* (Warszawa: Europejskie Kolegium Edukacji, 2010), 99.

50. Barthes, *Fragmenty...*, 7.

51. Kuryluk, *Encyklopedierotyki*, 32.

52. Barthes, *Roland Barthes...*, 72.

53. “Jakże nużące jest opowiadanie marzeń sennych!”. Barthes, *Roland Barthes...*, 98.

Nie jest to portret psychologiczny; to portret strukturalny [...]. *Fragmenty dyskursu miłosnego* powstały na kanwie listów do niego? [...] Tyle że niewiele z nich Pan zostawił. Usunął Pan wszystko, po czym można by poznać Pańskiego ukochanego. Pustkę po nim zapełnił Pan cytatami z innych książek⁵⁴.

A tak wyraża się Barthes Ewy Kuryluk: “Zabić pawiana – zakłamać siebie: oto cel *Fragmentów dyskursu miłosnego*. Masakrując moje listy wciągamy się w ‘dyskurs’ – w ruch ręki, w bieg litery...”⁵⁵.

Wciągamy się w “dyskurs” – ale nie miłosny, bardziej naukowy, teoretyczny. Masakrując moje listy, próbuję zrobić z nich teorię⁵⁶. Teoria to mój kamuflaż, a zarazem *kaftan bezpieczeństwa*. Tak mógłby się wyrazić Roland. Krytyka Kuryluk jest głęboko paradoksalna: atakuje Barthes’a za to, co robi we własnej prozie, stosując zakrycia.

Jak więc kocha strukturalista? Intymne incydenty i żywy język miłości *ex-post* zamyka w tabelę, krępuje w “figury dyskursu”. “Idiotka-sawantka” sugeruje, że *Fragmenty* oferują puste struktury, które dopiero można wypełnić prawdziwym miłosnym słowem. Są to zatem fragmenty o dyskursie miłosnym, a nie fragmenty dyskursu miłosnego. Ich styl jest wygładzony, “uteoretyzowany” – a przede wszystkim “wyczyszczony” – by tak rzec – z “Edmunda”. Według Philippe-Alaina Michauda Barthes dekonstruuje się sam, pisząc we *Fragmentach*, że “nikt nie chce mówić o miłości, jeśli nie ma mówić do kogoś”⁵⁷. Odbiorca przecież nie jest tu ściśle określony, jest – jak wspomniałem – “wyczyszczony”. Lekturze Michauda towarzyszą *Incydenty*⁵⁸, które określa jako prawdziwy przykład dyskursu miłosnego, który “retrospektywnie uzasadnia *Fragmenty*”⁵⁹ – podobną krytykę stosuje Kuryluk. Pojawiają się jednak różnice (pozorne) między tymi ujęciami. Kłosiński, streszczając prace teoretyka, pisze: “Michaud proponuje lekturę dyskursu miłosnego w opozycji do tego, czym ów dyskurs nie jest, ani być nie może, do listu miłosnego”⁶⁰.

54. Kuryluk, *Encyklopedierotyki*, 119.

55. Kuryluk, *Encyklopedierotyki*, 119.

56. Jak pisze Rzyziński: “W sytuacji Barthes’a – po pierwsze, pisanie literatury nie jest w nim możliwe w czasie, kiedy matka żyje, dlatego, że zostaje zastąpione pisaniem teorii. Teoria jest zaś wynikiem obsady zastępczej, która polega na uwolnieniu się od kontroli ze strony matki”. Barthes, pod koniec życia, między nieudanymi spotkaniami z “chłopakami za pieniądze”, pisze pracę o nudzie *Osons être paresseux*: nawet tam poszukuje teoretycznego uzasadnienia swojej kondycji. Rzyziński, *Fragmenty...*, 83, 162.

57. Philippe-Alain Michaud, “Per gli occhi te ricevo”. Sur les Fragments d’un discours amoureux”, w: *Barthes apres Barthes. Un actualite en question*, red. Catherine Coquio, Régis Salado (Pau: Publ. de l’Univ. de Pau, 1993), cyt. za: Kłosiński, *Miłosna...*, 16.

58. *Incydenty* unaoczniają jeden z problemów *Encyklopedierotyki*: “starczą miłość”. Roland Barthes, *Incydenty*, przeł. Danuta Dzienniak-Pulina, Kajetan M. Jaksender (Kraków: Eperons-Ostrogi, 2017).

59. Michaud, “Per gli occhi...”, cyt. za: Kłosiński, *Miłosna...*, 17.

60. Kłosiński, *Miłosna...*, 17.

Przecież efektem owych uderzeń mowy są u Kuryluk właśnie listy miłosne, reprezentujące kicz tego dyskursu. Niekiedy żenują czytelnika, a nawet samego Barthes'a, który słysząc echo swoich słów, uświadamia sobie, że to żalony bełkot:

Listy miłosne rodzą się z niepoczytalności. Każde słowo wydaje się szczerą prawdą: wydaje się wypociną, spermą, krwią. Po kilku dniach to samo słowo wraca zza oceanu – i okazuje się banałem, kiczem: nieznośnym skowytom starca, który pożąda efeba⁶¹.

List miłosny jest tu rozumiany jako dziecko niepoczytalności – próba pisania skazana na niepowodzenie. Umberto Eco świetnie wychwytuje różnicę między klasycznym listem miłosnym, o jakim pisze Michaud, a szczerym wyznaniem:

- Nie kocham, ale umiem rozprawiać o miłości lepiej niż ty, któremu miłość odejmuje mowę.
- Ale chyba każdy kocha inaczej... Byłoby to sztuczne.
- Gdyby w wyznaniu miłosnym znalazły się akcenty szczerze, wypadłoby ono niezgrabnie⁶².

Zgrabna książka Barthes'a jest ledwie symulacją dyskursu miłosnego⁶³. Niezgrabny list w *Encyklopedierotyku* – żywym słowem miłosnym. Ale czy na pewno? Przecież w rzeczywistości pisze go autorka? Spójrzmy na rozmowę matki z córką: “– Symulowałaś paranoję? – Na potęgę – odparła. – Spotkała mnie za to straszna kara, wywabiłam z siebie bestię”⁶⁴. Niezgrabny list pióra Kuryluk jest Baudrillardowską symulacją prawdziwego języka miłości: symulacją, która, o czym później, ma zdolność wywołania prawdziwych objawów⁶⁵.

Biofikcja

Encyklopedierotyku określam za pomocą pojęcia biofikcji stosowanego do klasyfikacji utworów postmodernistycznych. Termin ukuty przez Alana Buisine'a oznacza taki typ praktyki literackiej, w którym przedstawia się fikcyjne, przerysowane losy rzeczywistości istniejącej jednostki⁶⁶.

61. Kuryluk, *Encyklopedierotyku*, 24.

62. Umberto Eco, *Wyspa dnia poprzedniego*, przeł. Adam Szymanowski (Warszawa: Noir Sur Blanc, 2007), 112.

63. Barthes, *Ziarno głosu...*, 417.

64. Ewa Kuryluk, *Frascati* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009), 115.

65. Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. Sławomir Królak (Warszawa: Sic!, 2005), 8.

66. K. Thiel-Jańczuk, “Jak umiera pisarz? ‘Śmierci urojone (Morts imaginaires)’ Michaela Schneidera jako nekrofikcje”, *Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein – Wobec Śmierci*, nr 9 (2012), 206–207.

Mimo że w fikcjach biograficznych – jak pisze Katarzyna Thiel-Jańczuk – raczej chodzi o “prawdę uczuć niż prawdę zdarzeń”⁶⁷, trzeba się zastanowić nad tym, jakich “przesunięć” dokonuje Kuryluk w stosunku do tego, co wiedziano o życiu Barthes’a (bazą są biografie naukowe⁶⁸) w okresie powstawania *Encyklopedierotyku* (2000–2001).

Ze względu na przewrotnie przyjęte kryteria realistyczne wyróżniam dwie zasadnicze cechy “przesunięć biograficznych”. Obecne są modyfikacje o charakterze krytyczno-interpretacyjnym (1) oraz “przemieszczenia” transformujące tożsamość bohaterów tudzież odchylające bieg wydarzeń, które dzieją się wokół figury semiologa, w kierunku (auto)biografii Kuryluk (2). Przedstawiam wybór najbardziej kluczowych:

(1) Z listu-wyznania Henriette Barthes, dowiadujemy się, że podczas wyjazdu syna z grupą Teatru Antycznego do Grecji w 1938 roku zakochała się w rumuńskim imigrancie; zaszła w ciążę krótko przed wyjazdem syna, który miał objąć stanowisko nauczyciela w liceum w Biarritz (1939), niedługo po tym poroniła. Nie przyznała się synowi ani do swego romansu, ani tym bardziej do ciąży, wszystko zataiła.

Modyfikacje Kuryluk są znaczne. W rzeczywistości Henriette postanowiła nie opuszczać syna i wraz z nim wyjechać do Biarritz, gdzie wynajmowali dom⁶⁹. Historia matki jest fikcyjna, a opowiadając ją w ten sposób, Kuryluk chce zwrócić uwagę na znaczącą ekskluzję w życiu i twórczości Barthes’a. Autorkę ciekawi sposób, w jaki inni pisarze “traktują” w dziełach członków rodziny. “Kto się domyśli z *Recherche*, że Proust miał nie tylko mamę i tatę (na dalszym planie), ukochaną babcię [...], ale także brata? Pomińniętego, by nie wchodzić w drogę narratorowi, czy ukrytego w innych osobach?”⁷⁰.

Pisząc, że Henriette poroniła, Kuryluk sugeruje, że Barthes wykreślił ze swoich pism i z życia towarzyskiego młodszego brata: Michela Salzedo, którego część przyjaciół semiologa z niedowierzaniem poznawała dopiero w szpitalu Salpêtrière na miesiąc przed śmiercią Rolanda⁷¹.

(2) Dalece niejednoznaczna jest kwestia homoseksualizmu Barthes’a w ujęciu Kuryluk. Gruntowne “przesunięcie” dotyczy wiedzy Henriette o homoseksualizmie syna. Calvet i Samoyault utrzymują, że Barthes ukrywał swą tożsamość

67. Thiel-Jańczuk, *Jak umiera...*, 206.

68. Będę odwoływał się do stanu wiedzy, który reprezentuje książka Calveta.

69. Calvet, *Barthes...*, 41.

70. Kuryluk, *Manhattan...*, 92.

71. Michel urodził się 11 kwietnia 1927 roku, kiedy Barthes miał 11 lat. Romans Henriette z Andrè Salzedo rozpoczął się blisko 13 lat przed wydarzeniami opisanymi w liście. Kuryluk wymazuje tę historię i zastępuje ją inną, wprowadzając wątki poronienia i konspiracji.

seksualną przed matką⁷². Sugestywne wzmianki o homoseksualizmie rozproszone w dziełach, które ukazały się za jego życia nie świadczą przeciw tej tezie, bowiem, jak wspomina Richard Howard, matka Barthes'a "nie czytała jego książek, a Roland wcale tego od niej nie oczekiwał"⁷³. Powieściowa Henriette wie o skłonnościach syna od najmłodszych lat, kiedy to "nastoletni Roland zdradził ją bez zawahania z przystojnym blondynem". Dokonano więc odwrócenia. W rzeczywistości prędeż to syn napisałby matce list-wyznanie, tymczasem działał po Proustowsku – kłamał nawet w chwili, gdy zamykał jej oczy. W *Encyklopedierotyku* to matka – tłumaczka zachowania dziecka teorią inwersji Freuda, mająca stosunkowo słaby kontakt z Rolandem, co podkopuje jej tożsamość – musi wyjawić „prawdę z przeszłości”. Ponadto w paryskim domu filozofa przy oknie stoi cierniowa korona – kaktus opisywany w późniejszych książkach pisarki, a przy drzwiach zamiast Luxa – psa Barthes'ów, waruje Zaza – cocker spaniel Kuryluków. Zatem dom Rolanda to poniekąd dom Kuryluków: dwie nałożone na siebie przestrzenie, tworzące rzeczywistość strefową⁷⁴. Na tej samej zasadzie pisząca list-wyznanie Henriette, podszyta jest matką Kuryluk, Miriam Kohany. To głównie jej losy odtwarza córka, poczynając od *Goldiego*. Matka, przeżywszy Zagładę, opowiadała bardzo niewiele. Przykład z *Frascati*: "Napisałabyś inaczej, gdybyś знаła historię swojej babci. – Ale nie znam, mamu. – Tym lepiej – skrzyżowała ręce na piersiach – przeszłość to przeszłość"⁷⁵.

Temu podobnych fragmentów jest mnóstwo. Scalając je, Kuryluk próbuje opowiedzieć historię swojej rodziny. W okresie poprzedzającym napisanie *Encyklopedierotyku* często rozmawia z matką, która coraz więcej opowiada. Sądzę, że wyznanie Henriette to literackie spełnienie życzenia autorki, która pragnęłaby otrzymać podobny list od własnej matki.

Tak Pani Barthes żegna swego syna: "Musisz [...] przestać kryć się przed światem. To mój testament"⁷⁶. To nawołanie do zrobienia *coming outu* oznaczałoby także coś innego. Można przeczytać je symbolicznie jako moment rewolucji w twórczości Kuryluk, która "podszywając się pod matkę Barthes'a (swoją matkę)" – nakazuje sobie zerwać z obronną strategią pseudonimu, którą w *Encyklopedierotyku* doprowadziła do granic możliwości (powieść milczy o ważnym dla autorki temacie Zagłady), i od tej pory pisać wprost.

72. Calvet, *Barthes...*, 178; Samoyault, *Barthes...*, 90–93.

73. Richard Howard, "Remembering Roland Barthes", w: *Signs in Culture. Roland Barthes Today*, ed. Steven Ungar, Betty R. McGraws (Iowa City: University of Iowa Press, 1989), 34.

74. Brian McHale, *Powieść postmodernistyczna*, przeł. Maciej Płaza (Kraków: Wydawnictwo UJ, 2012), 61–65.

75. Kuryluk, *Frascati...*, 81–82.

76. Kuryluk, *Encyklopedierotyku*, 155.

Maman

Wracam do pytania, dlaczego Kuryluk na warsztat wzięła postać Barthes'a. Carol Mavor pisząca studium o "chłopięcości", silnych relacjach synów z matkami (Barthes, Proust i in.)⁷⁷, utrzymuje, że we *Fragmentach*, w których przywołuje się teorię Donalda W. Winnicotta, podmiot miłosny "określa siebie i swego kochanka jako parę matka-dziecko"⁷⁸. Kuryluk wiele pisze o szczególnej relacji Barthes'a z rodzicielką. Dostrzega, że w dziele semiologa wraz z matką zaszyfrowana jest niewyeksplikowana obawa uwidaczniająca się na dwóch poziomach: podmiot lęka się utraty kochanka tak, jak dziecko lęka się, że straci matkę⁷⁹.

Do *Fragmentów* został przeszczepiony także Winnicottowski koncept *wystarczająco dobrej matki*, zakładający między innymi fazowy udział matki w życiu dziecka: od całkowitego oddania (pełne dostosowanie się do potrzeb dziecka, nienarzucanie mu własnych i in.) do stopniowego poszerzania jego autonomii poprzez wprowadzanie naturalnej frustracji (słabnąca adaptacja matki i in.). Barthes modyfikuje ten termin i pisze o "niemożliwym zadaniu" bycia *wystarczająco dobrym kochankiem*: nieposesywnym, zapewniającym miłosną przestrzeń i autonomię. To pojęcie, podobnie jak inne terminy psychoanalityczne, swobodnie przeobrażone przez filozofa, ma wypuklić różnicę między miłością kochanka a miłością matki. Traktuje o tym fragment o znamienym tytule *List miłosny*: "Ten kto by się godził na własną 'krzywdę' w porozumiewaniu się, kto nadal mówiłby lekko, czule, bez nadchodzącej odpowiedzi, osiągnąłby wielkie mistrzostwo: mistrzostwo Matki"⁸⁰.

Matka to więc ta, która pisze pomimo nadziei na odpowiedź, a godząc się na własną krzywdę, uosabia ostatnią instancję miłości.

Niestety nie zdradziłeś mnie do końca. Za mało kochałeś Edmunda. Ale to można jeszcze naprawić. Czas, byś go pokochał naprawdę, całym sobą [...]. Synku, musisz dać dowód Edmundowi, że go kochasz goręcej ode mnie [...]⁸¹.

Barthes nie wraca do Edmunda. We śnie o własnym pogrzebie nie rozpacza nad losem opuszczonego kochanka, ale ubolewa nad samotnością starej *maman*, którą nie będzie się miał kto zaopiekować. Kuryluk wie, że *Fragmenty* to dzieło

77. Carol Mavor, *Reading Boyishly: Roland Barthes, J.M Barrie, Jacques Henri Lartigue, Marcel Proust, and D. W. Winnicott* (Durham-London: Duke University Press, 2007).

78. Mavor, *Reading Boyishly...*, 153.

79. Barthes, *Fragmenty...*, 27, 179.

80. Barthes, *Fragmenty...*, 250.

81. Kuryluk, *Encyklopedierotyki*, 154.

o obawie przed utratą matki. “Moim tematem nie jest Zagłada, ale żałoba”⁸² – powiada pisarka i bierze na warsztat postać Barthes’a, który pod koniec życia staje się synonimem żałoby, by “ukośnie” wyrazić lęk o matkę i wreszcie – by uporać się z jej śmiercią⁸³.

Instalacja *Trio dla ukrytych* koresponduje z omawianą powieścią. Autorka pisze o niej tak: “*Trio dla ukrytych*, ukończone pół roku przed śmiercią mamy, napomyka o jej udręce i ucieczce w muzykę. Mama czuła się śledzona, bała się oczu i uszu w ścianach”⁸⁴.

Pierwszym słowem powieści jest właśnie: oko. Kilka zdań później pojawia się już cytowane sformułowanie: “Niewidoczna igła zeszyła mi usta czerwoną nitką, na czole wyhaftowała denuncjacje”⁸⁵.

Proponowałem wcześniej, by ten fragment snu bohaterki interpretować jako egzemplum niemożności pisarskiej. Ale oznacza on coś jeszcze. Wyhaftowany na czole tekst (donos, denuncjacja) – jest nieustannie widoczny, bez przerwy coś komunikuje. Usta zaś milczą. Zasztyte są czerwoną nicią – nicią, której nie widać na tle niezsiniawionych warg. To *afazja pod postacią logorei*: bezustanna gadanina, która kamufluje milczenie. Unik, jaki robi się, kiedy ktoś pyta o niewygodną sprawę. Z drugiej strony – po Lacanowsku – absolutna niemożność wysłownienia tego, co by się naprawdę chciało powiedzieć: nieuchronna ucieczka pełnego sensu w łańcuchu metonimicznych przesunięć. Innymi słowy, *Encyklopedierotyki* to zapis na czole, donos, gadanina. A problem, którego Kuryluk nie potrafi uchwycić, który musi wyrazić “ukośnie” – to doświadczenie świeżej żałoby lub przecucie rychłej śmierci matki.

“Podobnie jak miłość, żałoba uderza w świat, w towarzystwo, irrealnością, natręctwem”⁸⁶. List Barthes’a to na poły list miłosny, a na poły list żałobny. Bohater uświadamia sobie, że Edmund się już nie odezwie i trzeba zrezygnować z pisania kolejnych wiadomości. Kuryluk podszywa się pod semiologa, a doskonale *symulując* niezgrabny język miłosny⁸⁷, *wywołuje* obawy o matkę. Barthes staje się filtrem, przez który możemy oglądać jej własną, “ukośnie” ujętą tragedię. Czemu jednak Kuryluk pisze o sprawach tak dotkliwych w liście, który ma czytelnika rozśmieszyć, zażenować, wzbudzić jego litość? Ponieważ nie obawia się wykrycia. Nikt nie zwróci uwagi na tło. To masochizm autorki: ukryć rozpacz i smutek za kiczem miłosnego listu.

82. Kuryluk, *Manhattan...*, 132.

83. Córka nie zdążyła dokończyć *Encyklopedierotyku* przed śmiercią matki.

84. Ewa Kuryluk, *Trio dla ukrytych 1999–2000*, http://www.kuryluk.art.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=136&Itemid=156&lang=pl (5.03.2020).

85. Kuryluk, *Encyklopedierotyki*, 7.

86. Roland Barthes, *Dziennik żałobny*, przeł. Kajetan M. Jaksender (Wrocław: Teatr Polski we Wrocławiu, 2013), 139.

87. W ramach mistyfikacji idiotka-sawantka jest tłumaczką listów. Tekst Barthes’a odczytujemy poprzez idiomatyczny filtr Ewy-tłumaczki.

Podsumowanie

Encyklopedierotyki jest książką także autofikcyjną (Kuryluk pisze siebie), jak biofikcyjną (Kuryluk pisze Barthes'a). Autorka odcina się od swojego sobowtóra, a szczątkową historię rodzinną zastępuje symulowaną biografią. Kuryluk prawdę o sobie wyraża ukośnie: raz to w języku, innym razem poprzez powieściową *idiotkę-sawantkę*, która funkcjonuje jako ślad pisarki (jej poczynań i dylematów twórczych) oraz za pomocą figury Barthes'a, który reprezentuje niewyeksplikowaną obawę o matkę i żalobę.

Encyklopedierotyki jest biofikcyjną wariacją na temat niedostępnej korespondencji miłosnej Barthes'a – ważnego czynnika formującego *Fragmenty*, które Kuryluk krytykuje pod odsłoną powieściowego zawieszenia. Pisarka podkreśla sztuczny wymiar dzieła, z którego wykreślono adresata oraz oskarża Barthes'a o traktowanie teorii jako parawanu ochronnego. Zauważa ekskluzję w dziele semiologa – nieobecność brata (poronienie matki). Sama zaś, ustami pani Barthes, podszytej przez Miriam Kohany, nakazuje sobie zerwać z własną "zakryciową" strategią pisarską, czego dokonuje później w trylogii: *Goldi, Frascati, Feluni*.

Bibliografia

- Barthes, Roland. "Krytyka i prawda", przeł. Wanda Błońska. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. Henryk Markiewicz, 114–137. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1972.
- Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Éditions du Seuil, 1977
- Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. Renata Lis. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996.
- Barthes, Roland. *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. Marek Bieńczyk. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2011.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes Roland Barthes*, przeł. Tomasz Swoboda. Gdańsk: słowo/obraz/terytoria, 2011.
- Barthes, Roland. *Dziennik żalobny*, przeł. Kajetan Maria Jaksender. Wrocław: Teatr Polski we Wrocławiu, 2013.
- Barthes, Roland. *Ziarno głosu. Wywiady 1962–1980*, przeł. Maciej Falski. Kraków: Eperons-Ostrogi, 2016.
- Barthes, Roland. *Incydenty*, przeł. Daniela Dzienniak-Pulina, Kajetan Maria Jaksender. Kraków: Eperons-Ostrogi, 2017.
- Baudrillard, Jean. *Symulakry i symulacja*, przeł. Sławomir Królak. Warszawa: Sic!, 2005.
- Binet, Laurent. *Siódma funkcja języka*, przeł. Wiktor Dłuski. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2018.
- Calvet, Louis-Jean. *Roland Barthes. A biography*, trans. Sarah Wykes. Cambridge–Malden: Polity Press, 1996.
- Cioran, Emil. *Rozmowy*, przeł. Ireneusz Kania. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2017.
- Culler, Jonathan. *Barthes. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Derrida, Jacques. "Dziwna instytucja zwana literaturą", przeł. Michał Paweł Markowski. *Literatura na świecie*, nr 1–12 (1998), 176–225.
- Dziadek, Adam. "Narracja a tożsamość – przypadek Rolanda Barthes'a". *Przestrzenie Teorii*, nr 3–4 (2004), 101–114.
- Dziadek, Adam. *Projekt krytyki somatycznej*. Warszawa: IBL PAN, 2014.
- Eco, Umberto. *Wyspa dnia poprzedniego*, przeł. Adam Szymanowski. Warszawa: Noir Sur Blanc, 2007.
- Grzemska, Aleksandra. "Praktyki autobiograficzne Ewy Kuryluk". *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media*, nr 2 (2016), 93–106.
- Habermas, Jürgen. *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz. Kraków: Universitas, 2000.
- Howard, Richard. "Remembering Roland Barthes". W: *Signs in Culture. Roland Barthes Today*, ed. Steven Ungar, Betty R. McGraw. Iowa City: University of Iowa Press, 1998.
- Jakubowski, Piotr. *Pułapki tożsamości. Między narracją a literaturą*. Kraków: Universitas, 2016.
- Kłosiński, Krzysztof. "Miłosna rozmowa". W: *Pogranicza wrażliwości w literaturze dawnej oraz współczesnej*, red. Inga Iwasiów, Piotr Urbański. Szczecin: Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego, 1998.

- Kłosiński, Krzysztof. "Patchwork o sobie: Roland Barthes". W: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. Edward Balcerzan, Włodzimierz Bolecki. Warszawa: IBL PAN, 2000.
- Kuryluk, Ewa. *Weronika i jej chusta*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1998.
- Kuryluk, Ewa. *Encyklopedierotyki*. Warszawa: Sic!, 2001.
- Kuryluk, Ewa. *Frascati*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009.
- Kuryluk, Ewa; Drotkiewicz, Agnieszka. *Manhattan i Mała Wenecja*. Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich, 2016.
- Kuryluk, Ewa. *Nie śnij o miłości*. 2016. <https://mnk.pl/wystawy/nie-snij-o-milosci-kuryluk> (4.05.2020).
- Kuryluk, Ewa. *Trio dla ukrytych 1999–2000*. http://www.kuryluk.art.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=136&Itemid=156&lang=pl (5.03.2020).
- Lacan, Jacques. *Seminarium I. Pisma techniczne Freuda*, przeł. Jacek Waga. Warszawa: PWN, 2017.
- Lejeune, Philippe. *Wariacje na temat pewnego paktu: o autobiografii*, przeł. Wincenty Grajewski i in. Kraków: Universitas, 2001.
- Lis, Jerzy. *Obrzeża autobiografii. O współczesnym piśmarstwie autofikcyjnym we Francji*. Poznań: WN UAM, 2006.
- Markowski Michał Paweł. *Anatomia wrażliwości*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1999.
- Mavor, Carol. *Reading Boyishly: Roland Barthes, J.M Barrie, Jacques Henri Lartigue, Marcel Proust, and D. W. Winnicott*. Durham–London: Duke University Press, 2007.
- McHale, Brian. *Powieść postmodernistyczna*, przeł. Maciej Płaza. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2012.
- Nycz, Ryszard. "Tropy 'ja': koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia", *Teksty drugie*, nr 2 (1994), 7–27.
- "Protoewangelia Jakuba". W: *Apokryfy Nowego Testamentu*, red. Marek Starowiejski. Lublin: TN KUL, 1980.
- Ryziński, Remigiusz. *Rzecz niemożliwa. Fragmenty o pisaniu i kochaniu*. Warszawa: Europejskie Kolegium Edukacji, 2010.
- Samoyault, Tiphaine. *Barthes. A biography*, trans. Andrew Brown. A. Cambridge-Malden: Polity Press, 2017.
- Tomczok (Cuber), Marta. "Hologramy Zagłady", *Opcje*, nr 1–2 (2011), 134–141.
- Tomczok (Cuber), Marta. *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013.
- Thiel-Jańczuk, Katarzyna. "Jak umiera pisarz? 'Śmierci urojone (Morts imaginaires) Michaela Schneidera jako nekrofikcje". *Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein – Wobec Śmierci*, nr 9 (2012), 203–214.
- Turczyn, Anna. "Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna". *Teksty Drugie*, nr 1–2 (2007), 204–211.
- Ulicka, Danuta. *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*. Kraków: Universitas, 2007.