

Fermentacja codzienności w doświadczeniu podmiotu twórczego. Rekonesans

Jeśli miałbym pisać książkę, by zakomunikować, co myślałem, zanim zacząłem pisać, nie miałbym odwagi się tym zająć. Piszę tylko dlatego, że nie wiem zbyt dokładnie, co mam myśleć o tym, o czym chciałbym pomyśleć. (...) Jestem eksperymentatorem w tym sensie, że piszę, by się zmienić i nie myśleć już tego, co myślałem do tej pory.

Michel Foucault

Praktyka pisania vs praktyka czytania

Roland Barthes jest autorem wielu treściwych, czasami przewrotnych, konstatacji na temat praktyki pisania, wzajemnej relacji słowa i pisma oraz znaczenia twórczości literackiej dla tożsamościowej legitymizacji pisarza. Kondycję pisania diagnozuje Barthes z pozycji „wewnętrznej” jako podmiot krytyczny rozsadzający tkankę pisarstwa teoretycznego, filozoficznego i artystycznego (literackiego). „Późne” pisarstwo francuskiego autora eksponuje rozpisaną na wiele instrumentów autobiograficzną partyturę „ja”, co z kolei sygnalizuje autorską praktykę pisania z perspektywy „wnętrza wnętrza”.

W jednym ze swoich esejów krytycznych Barthes napisał: *La littérature ne permet pas de marcher, mais elle permet de respirer* (Barthes 1964: 264); w dosłownym tłumaczeniu: „Literatura nie pozwala spacerować/chodzić/zdążyć/zmierzać, ale pozwala oddychać”. Zamykając w tej symptomatycznej i obrazowej formule rozważania na temat twórczości literackiej (aktu pisania i aktu lektury), traktuje on książkę (przedmiot) synekdochicznie w stosunku do literatury. Po pierwsze: zagłębienie się w lekturze, rozumiane cielesnie/somatycznie jako „ciało, które czyta; ciało, które pisze” (Markowski 1999: 5), wstrzymuje wykonywanie innych czynności, ale umożliwia oddech — rozumiany również jako pochłanianie opowieści, oddychanie alter-rzeczywistością; czasownik *respirer* oznacza również „odetchnąć” i „tchnąć”, co dodatkowo zwiększa pojemność semantyczną owej frazy Barthes’a. Po drugie: pisanie, zgodnie z formułą francuskiego autora, pozostaje formą oddychania — współcześnie nawet w odmiennym *entourage’u*, ponieważ słowa aktualizują się równolegle

w zupełnie innym środowisku, np. sieciowym, wirtualnym. Zarówno w jednym, jak i w drugim przypadku rzecz dotyczy podmiotu twórczego, a właściwie: podmiotów twórczych, rozumianych jako autorzy i odbiorcy/audytorium, opowiadacze i słuchacze.

Rozpocznam od literatury jako formy oddychania, ale interesuje mnie również chodzenie, spacerowanie i osobliwa „mowa kroków” jako sposób odmierzania oraz przemierzania przestrzeni¹. Zwracam uwagę na praktykę pisania oraz dynamiczną pozycję podmiotu twórczego, który zanurza się w dynamicznej rzeczywistości oraz zmiennej przestrzeni. Odwołując się do antropologii codzienności, form jej wynajdywania, badania, kontemplowania, przeżywania, doświadczenia jako kategorii filozoficzno-estetycznej, „osłuchiwania”/„podsluchiwania” codzienności oraz sięgając do narzędzi operacyjnych z zakresu geopoetyki (zwrotu przestrzennego, topograficznego, *urban studies* etc.), wskazuję na proces twórczy jako czas osobliwie rozumianej fermentacji „nawiedzanej” przez podmiot rzeczywistości. Chcę zwrócić również uwagę na moment „reakcji” (w znaczeniu: reagowania, reakcyjnego, dialogicznego spotkania) z innymi — podmiotami i przedmiotami. W tym kontekście interesuje mnie także specyfika twórczej wspólnoty, współ-tworzenia — rodzaj „polityki twórczości”.

W ostatnich latach, na gruncie polskiej humanistyki mniej więcej od końca lat 90. XX w., w badaniach literaturoznawczych, kulturoznawczych i teatrologicznych można zaobserwować wzrost zainteresowania lekturą procesu twórczego oraz próbami od-czytania tej istotnej „podszewki” dzieła, a także praktyką pisania/aktem pisania, doświadczeniem w wymiarze filozoficznym, krytycznym i dramatycznym, literaturą (sztuką) jako doświadczeniem, związkiem autorskiego doświadczenia z procesem i aktem twórczym.

Pisanie nierozzerwalnie wiąże się nie tylko z czytaniem, ale z doświadczaniem, smakowaniem, podglądaniem świata i kolekcjonowaniem drobin codzienności: jej gestów, grymasów, smaków, zapachów, dźwięków, ruchów, które zachowane zostają w przeźroczu lub kliszy, negatywie, który — zinterioryzowany — zawsze automatycznie „się zapisuje” w pamięci autora. W akcie twórczym, równym w istocie aktowi lektury, owe pochwyczone w percepcji drobiny konsolidują się w tekst kultury, który można poddawać krytycznej i uważnej lekturze. Wędrowanie, podróżowanie, „smakowanie” przestrzeni/rzeczywistości oraz badanie codzienności mogą inicjować autorski zapis partytury dźwięków (sonotopografie) i zapachów (osmotopografie). Natomiast próba omówienia procesu twórczego rozumianego przede wszystkim jako doświadczenie (również somatyczne), wskazuje na interesujący moment transfiguracji podmiotu twórczego: od *homo legens* do *homo scribens*.

W jednym z wywiadów amerykański pisarz Harry Matthews opowiadał o tym charakterystycznym dublecie oraz o porównywalnych procesach twórczych będących udziałem pisarza i czytelnika:

Podczas czytania, kiedy oczy przebiegają druk, w naszej głowie dzieje się coś naprawdę niewiarygodnego. Przez umysł płyną strumienie obrazów, dźwięków, niezwykłych, często bardzo osobistych skojarzeń (...). Za każdym razem [czytelnik] tworzy — tak, właśnie tworzy — nową wersję książki. A skoro na

¹ Stąd też moje wcześniejsze odwołanie do „zageszczonych” fraz Barthes’a na temat praktyki pisania rozumianej również literalnie — jako anektowanie ciała.

tę wersję wpływa tyle rzeczy, przeżycia, lektury, nawet zapachy, czy można mówić o popelnianiu błędów i gubieniu drogi, albo że jedna wersja jest lepsza od drugiej?

(Matthews, cyt. za: Markowski 1999: 27)

Michał Paweł Markowski ma rację, kiedy stwierdza, że teoretykom literatury zdarza się tracić z pola widzenia rzecz najbardziej oczywistą, a mianowicie: czyta przede wszystkim ciało, nie abstrakcyjny „umysł niewcielony” — czyta ciało, które przyjmuje w trakcie lektury wygodną pozycję; jest rozpraszane siecią rozblyskujących paraleli i asocjacji lub kuszone zapachem unoszącym się z kuchni (1999: 28–29). Lektura ma negocjacyjny charakter w tym znaczeniu, że zdarza jej się przekraczać granice książki, kiedy głos wewnętrzny zostaje „wyciszony”, „zawieszony” lub wręcz przeciwnie — wykracza poza tekst, pograżając się we wspomnieniu minionych zdarzeń, zapachów, dźwięków i smaków (Markowski 1999: 28). Czytelnik jest sygnatariuszem aktu twórczego i jako współtwórca opowieści bierze odpowiedzialność za miejsce swojej prywatnej narracji w przestrzeni książki, którą czyta.

Praktyka pisania, jak kolejne doświadczenia lekturowe lub napisane książki, zmienia intelektualny „wektor” osoby piszącej — niezależnie od tego, czy „profesjonalnie” jest ona pisarzem, myślicielem/filozofem czy artystą. Moment podjęcia próby zracjonalizowania tego, co dopiero w zarysie, jest jednocześnie chwilą inicjującą właściwe, istotowe rozpoznanie tego, co ma się do wyrażenia. W takiej sytuacji synonimem pisania okazuje się intelektualno-fizyczna (cielesna) przygoda, ponieważ — mówiąc wprost — to dzięki mózgowi, ciału, palcom i maszynie do pisania (współcześnie klawiaturze) dochodzi do wyłożenia, eksplikacji myśli.

Jacques Derrida zdradził niegdyś Josephowi Hillisowi Millerowi, że tak naprawdę to — aż do momentu rozpoczęcia pisania — nigdy nie wiedział, co zamierza przedstawić na swoim seminarium. Z kolei w *The time of a thesis: punctuations* z 1980 r. francuski filozof napisał, że po swoim wykładzie na Sympozjum Hopkinsowskim w 1966 r. jego nauczyciel z École, Jean Hyppolite, powiedział mu: „Naprawdę nie widzę, dokąd zmierzasz”. Na co Derrida odparł: „Gdybym wyraźniej i z wyprzedzeniem widział, dokąd zmierzam, naprawdę nie sądzę, aby było wskazane wykonanie jakiegokolwiek kroku w tamtym kierunku” (1983: 36, cyt. za: Hillis-Miller 2014: 8). Tego rodzaju konstatacje świadczą również o potrzebie autorskich „eskapad archeologicznych”, wypraw w głąb siebie, niosących ostatecznie zmianę dla podmiotu piszącego, który dzięki praktyce pisania rozpoznaje siebie samego na nowo. Podczas pisania dochodzi bowiem do pewnej podwójności ontologicznej, rozdwojenia statusu „ja” piszącego na: nadawcę i odbiorcę/czytelnika komunikatu, który stwarza.

Proces twórczy jako eksces

Przemierzane przestrzenie lub doświadczana codzienność są osobliwym „tekstem” wielu autorów, jak literatura jest przestrzenią: „polem, w którym dzięki zetknięciu z własnym i cudzym tekstem wykraczamy poza siebie, w którym nie możemy nie odnieść się do czegoś innego (choćby własnego tekstu, żyjącego już własnym, niezależnym od nas życiem)” (Markowski 2001: 9). Zdaniem Markowskiego: „Stawką doświadczenia literatury jest nie

co innego, jak nasza tożsamość, to, co nas odróżnia od innych i co nas z nimi łączy” (Markowski 2001: 9). To dlatego kategoria doświadczenia wydaje się w tym przypadku kluczowa. O aktywności literackiej, jak o każdej aktywności twórczej można powiedzieć, że jest ekscysem — w podwójnym znaczeniu tego słowa: nadmiarem „s-fermentowanej” energii, którą podmiot twórczy musi — „wyżyć”² i przekroczeniem, ponieważ wytrąca podmiot z bezpiecznej strefy komfortu. Według M.P. Markowskiego:

Literatura to nie tylko czytanie i pisanie tekstów, lecz przede wszystkim stojące u podstaw tych czynności doświadczenie przejścia, podróży, próby, przeniesienia, przekroczenia [doświadczenie mediacji, którego odwrotną stroną — jak u Nietzschego — jest tęsknota za światem uchwyconym bez zasłon]. Doświadczenie to jest doświadczeniem *par excellence* filozoficznym, gdyż jego sferą najwłaściwszą jest transcendencja: świat, który wykracza poza mnie, świat, który mnie niepokoi, świat, który mnie kusi. To wszystko, co zmusza
mnie do odpowiedzi.

(Markowski 2001: 10)

O etymologii tak rozumianej kategorii doświadczenia pisali m.in. Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy czy Roger Munier: „*Doświadczenie* (*expérience*) pochodzi z łacińskiego *experiri* ‘próbować’, ‘doświadczać’. Temat tego słowa, *periri*, znajdujemy w *periculum* ‘niebezpieczeństwo’. Rdzeń indoeuropejski to PER; wiążą się z nim idee *przeprawy* i *próby*” (Munier 1972: b. s., cyt. za: Leśniak 2003: 7–8). Doświadczenie źródłowo wiąże się z niepokojem i zagrożeniem. Przywołany cytat eksponuje wartość *eksesu*, który owo doświadczenie implikuje. W takim rozumieniu pisanie i czytanie są czynnościami metafizycznymi. Obie twórcze praktyki wiążą się z pragnieniem, którego źródłem nie jest brak lub niedostatek, lecz poczucie nadmiaru (Markowski 2001: 10). Literatura jest zawsze przekroczeniem, wejściem w inność, w cudze języki, doświadczeniem wspólnotowej, polifonicznej konwersacji z innymi.

Historia literatury i kultury zna autorów, dla których ekspresja nierozzerwalnie wiązała się z walką o siebie, z fizycznym, mentalnym cierpieniem, ale także z chwilową, krucho, ulotną ekstazą. O pisaniu jako aktywności łączącej biegunowo różne predyspozycje podmiotu twórczego świadczą ślady wysiłku pisarskiego (nierzadko twórczego inferna!) zachowane w tekstach, dziennikach, brudnopisach, notatkach, na marginesach twórczości autorów, jak np. Franz Kafka, Fernando Pessoa czy Tadeusz Kantor. „Próbowanie” („próba” — fr. *essai*, *preuve*) siebie w materii artystycznej — w znaczeniu „wystawiania się na próbę/na niebezpieczeństwo” — jest formą konfrontacji z obcością, czasami nieoswalną, wymykającą się rozumieniu.

Zdaniem Andrzeja Leśniaka, który bada wylaniającą się z tekstów Jacques’a Derridy i Maurice’a Blanchota kategorię doświadczenia, jest ono możliwe wyłącznie w języku, jako doświadczenie zinterpretowane, jak i domagające się interpretacji. Czyste, niezmacone doświadczenie nie jest możliwe bez mediacji językowej lub tekstualnej (Leśniak: 8–9). Ten sposób eksplikacji związku między doświadczeniem i niebezpieczeństwem oraz próbą

² Zgodnie z terminologią stosowaną przez Szymona Wróbla w jego tekście *Powrót do świata: życie codzienne* w ramach doświadczenia codzienności „sfermentowana” energia musi zostać „wyżyta” (Wróbel 2015: b. s.).

zdaje się potwierdzać zawsze niepewną sytuację autora — jego wewnętrzną destabilizację, poczucie rozbicia, zagubienia lub zagrożenia oraz niepokój związany z pragnieniem (i wewnętrznym imperatywem) zapisu rozumianego zarówno jako doświadczenie, jak i proces werbalizacji tego, czego doświadczył.

W ramach przykładu praktyki pisania będącej „dławiącą” koniecznością można przywołać konstatacje Kafki — skądinąd mistrza kreacji przestrzeni dystopijnych, których przemierzanie zostało zapisane w słowie jako (prze)rażenie i zagrożenie:

Chcę pisać mimo ciągłego drgania czoła. Siedzę w swym pokoju w głównej kwaterze zgiełku, jaki jest w całym mieszkaniu. Słyszę, jak trzaskają wszystkie drzwi, ich stukot przesłania mi tylko kroki tych, którzy przez nie przebiegają.

(Kafka 1993a: 141)

Kafka był jednym spośród tych autorów, którzy nie tylko niemoc twórczą, ale i potrzebę zachowania idiomu i wewnętrzną walkę o artykulację odczuwali w sposób fizycznie bolesny. W pewnym sensie proces pisania chroni przed afazją, zamilknięciem i radykalną interioryzacją — bez szans na (auto)ekspresję. Dnia 6 sierpnia 1914 roku Kafka zapisał:

Jestem skolatany zamiast być wypoczęty. Puste naczynie jeszcze całe, a już wśród rozpryśniętych skorup albo już pęknięte, a jeszcze wśród całych. Pełne kłamstwa, nienawiści i zazdrości.

(Kafka 1993b: 81)

Świadectwem tej osobliwej walki ze słowem, zmagania się z koniecznością pisania oraz jednoczesną (i paradoksalną) niemożnością zapisu (pisarskimi „paraliżami”) jest także wypowiedź Kafki na temat końcowej partii opowiadania pt. *Wyroki*, które powstało w zaledwie kilka godzin pewnej wrześnieowej nocy 1912 r. Utwór wieńczy dramatyczna próba samobójcza młodego kupca Geорга Bendemanna, którą poprzedza seria osobliwych spieć z jego ojcem: „Jeszcze trzymał się mocno słabnącymi dłońmi, wypatrzył między prętami balustrady jakiś omnibus, który z łatwością zagłuszyłby jego upadek, krzyknął z cicha: — Drodzy rodzice, zawsze was przecież kochałem — i runął w dół. Na moście był w tym momencie ruch wprost nieskończony” (Kafka 2003: 20). W swoim dzienniku Kafka zaznaczył:

Opowiadanie *Wyroki* napisałem w nocy z 22. na 23. [września 1912 r. — przyp. aut. M.S.] od godziny dziesiątej wieczór do szóstej rano, nie odrywając pióra. Nogi zeszytywniały na skutek pozycji siedzącej ledwo zdołałem wyciągnąć spod biurka. Straszliwy wysiłek i radość, gdy w mych oczach rozwijało się opowiadanie, gdy brnąłem przez to rozlewisko naprzód.

(Kafka 1993a: 297)

Dodatkowo Kafka wyjaśnił Maxowi Brodowi sens ostatniego zdania swojej wypowiedzi na temat *Wyroku*: „Czy wiesz, co oznacza ostatnie zdanie? Pisząc je myślałem o silnej ejakulacji” (Brod 1982: 169).

Przypadek pisarstwa Kafki omówił Maurice Blanchot w książce *De Kafka à Kafka*, zwracając uwagę na szczególną sytuację podmiotu piszącego jako instancji uwikłanej w szereg niemożności i jednocześnie — dzięki aktowi twórczemu — zdolnej do przeżywania momentów epifanii. Francuski filozof napisał o dziennikach prowadzonych przez autora *Procesu*:

Dzienniki pokazują, że Kafka chciał być wyłącznie pisarzem. Ale te same *Dzienniki* ukazują nam jednocześnie Kafkę jako kogoś więcej niż tylko pisarza, dając pierwszeństwo temu, który żył, przed tym, który pisał — i takim go odąd szukamy w jego twórczości. Twórczość ta kształtuje rozproszone resztki egzystencji i pomaga nam ją zrozumieć. Jest bezcennym świadkiem nieprzeciętnego losu, który inaczej przepadłby niezauważony.

(Blanchot 1996: 51)

Autor *L'espace littéraire* pokazuje, że proza Kafki to wstęp do obszernego tematu pisania, rozumianego nie tylko jako jedna z form „swobodnego opadania”, obumierania, uwiądu słów napisanych i ich znaczeń, a także wygaszania podmiotowej aktywności lub dezaktywacji podmiotu, ale obietnica natychmiastowej regeneracji w akcie zapisu: „Écrire pour pouvoir mourir — Mourir pour pouvoir écrire” (Blanchot 1988: 92) „pisać, aby móc umrzeć — umrzeć, aby móc pisać (Blanchot 1996: 7–50).

Dynamiczny proces twórczy zawsze jest przekroczeniem, ponieważ podważa komunikacyjną operatywność podstawowego narzędzia komunikacji, jakim jest język. W akcie twórczym rozbrzmiewają jednocześnie głosy wszystkich doświadczeń (prywatnych, artystycznych, lekturowych), które były/są udziałem podmiotu czynności twórczych. Już w samym pojemnym terminie „przekroczenie” (eksces/nadmiar i prze-kroczenie) zawiera się dynamika wędrowania, chodzenie, „mowa” kroków — również w takim znaczeniu, jakie nadał owej mowie Jean-François Augoyard (*Pas à pas*) czy Michel de Certeau, dla którego „każda opowieść jest opowieścią o podróży — praktyką przestrzeni” (2008: 115). De Certeau w swoich analizach poszedł — *nomen omen* — o krok dalej, ponieważ podążając tropem refleksji Augoyarda omówił retorykę przestrzeni, upodmiotowił przestrzeń, opatrując komentarzem jej podmiotowe *dictum*: kroki, czyli figury wędrowne, są dla przestrzeni tym, czym figury retoryczne dla wypowiedzenia.

Przemierzanie współdzielonej z innymi przestrzeni i wyznaczanie (w jej obrębie) swojej prywatnej trajektorii jest dla podmiotu twórczego czasem negocjacji językowych poszukiwaniem idiomu, docieraniem do własnego, indywidualnego (oryginalnego) języka oraz jego rytmu. W ramach komentarza do tej konstatacji można przywołać fragment z *Dziennika zimowego* Paula Austera, w którym autor w niezwykle plastyczny sposób opisuje esencję tego, czym jest pisanie:

By robić to, co robisz, musisz chodzić. Chodzenie jest tym, co przyciąga do Ciebie słowa, co pozwala ci usłyszeć rytm słów, które zapisujesz w głowie. Jedna stopa naprzód, druga stopa naprzód i podwójne uderzenie serca. Dwoje oczu, dwoje uszu, dwie ręce, dwie nogi, dwie stopy. To, a potem tamto, tamto, a potem to. Pisanie zaczyna się w ciele, jest muzyką ciała i nawet jeśli słowa coś znaczą, czasem mogą coś znaczyć, muzyka słów jest tam, gdzie zaczyna się ich znaczenie. Siedzisz przy biurku, by zapisywać słowa, lecz w myślach ciągle chodzisz, zawsze chodzisz, a to, co słyszysz, to rytm twojego serca, to jego bicie. [Osip] Mandelsztam: „Zastanawiam się, ile par sandałów zużył Dante, pisząc *Commedię*. Pisanie jako niższa forma tańca”.

(Auster 2014: 85)

Dynamika wędrowania (poszukiwania, kroczenia, przekraczania) jest nie tylko zaczynem intelektualnego wymiaru pisania, ale również metaforą poznawczą twórczych czynności. Innymi słowy: jednostkowa muzyka ciała wyznacza rytm języka, który konsoliduje się w procesie twórczym. Pisanie jest zatem również cielesnym działaniem, aktywnością ciała, które pisze i ciała, które czyta. Auster słusznie zwraca uwagę na analogię między rytmem chodzenia, tańcem jako jeszcze jedną formą „mowy błądzących kroków” (Certeau 2008: 98), a miarowym uderzaniem w klawiaturę, nie wspominając o odchodzącym do lamusa (niemal „milczącym”) piśmie ręcznym lub pozwalającym na prawdziwie „głośnie” obcowanie z tekstem pisaniu na maszynie, czyli wystukiwaniu rytmu przerywanego szarpnięciem, pauzą, zamilknięciem — przesunięciem dźwigni (powrotnika ręcznego). W takim kontekście praktyka pisania byłaby rozumianą literalnie potrzebą pisania w celu ogrzania palców. To one wystukują rytm, rozwijają niepowtarzalną trajektorię tak, jak dukt pisania, sygnatura pisarza na kartce papieru jest śladem ręki piszącej.

Pisanie, chodzenie, wędrowanie (ewokujące także Cervantesowską metaforą błądzenia³) łączy zgoda na głos, który uzupełnia i dzieli (*partager*) jednostkową egzystencję, włączając ją nieustannie w rytm bycia podmiotów i przedmiotów, co jest już gestem politycznym, ponieważ — jak pisze Jean-Luc Nancy: „Pisanie jest [bowiem] polityczne »w samej swej esencji«, to znaczy jest ono polityczne w tej mierze, w jakiej toruje drogę nie-esencjonalności relacji” (2010: 184). Nancy zaznacza jednak, że owa polityczność pisania nie jest rezultatem jakiegoś zaangażowania i służby jakiejś sprawie (zgodnie z zasadą „estetyzacji polityki” lub „upolitycznienia estetyki”). Zdaniem filozofa należy uznać polityczną naturę

³ Magdalena Barbaruk i Dariusz Czaja zwracają uwagę na operatywność tej metafory, która oddaje „sens, istotę wędrowania po trasie literackiej”. Cervantesowska metafora błądzenia odnosi się „do opisywanych przez teoretyków kultury sprawczości literatury, rozpoznaje w trasach literackich nasze źródłowo nowoczesne zaangażowanie w świat: czy to jako podejmowanie działania, czy też samo pragnienie czynu. Marshall Berman pisze: »Być nowoczesnym to znaleźć się w otoczeniu, które obiecuje przygodę, siłę, radość, rozwój, przemianę nas samych i świata — ale jednocześnie grozi zniszczeniem wszystkiego, co mamy wszystkiego, co wiemy; wszystkiego, czym jesteśmy« (*Wszystko, co stałe, rozplynu się w powietrzu*, przeł. M. Szuster). Błądzenie wydaje się metaforą trafną także wtedy, gdy wskazać na aksjologiczny wymiar podróży literackiej: ambiwalencję, nieoczywistość sensów, które można jej przypisywać. Nie ma oczywistych związków między trasami realnych wędrowek a ich duchowymi owocami: również tu przydać się może metaforyka »błądzenia...» (Barbaruk i Czaja 2015: 6).

samego gestu pisania, czyli „nie-skończonego oporu sensu w konfigurowaniu »zbiorowości«” (Nancy 2010: 184). Pisanie wiąże się z wyborem własnej dykcji, poetyki, głosu i ze względu na te wybory pozostaje w korespondencji z polityką.

Praktyki codzienności i literacki modus egzystencji

W swoich medytacjach nad doświadczaną przez podmiot codziennością Szymon Wróbel wspomina o „współegzystencji” podmiotów i przedmiotów lub tzw. „podmiotów codzienności” (Wróbel 2015, b. s.). Głos autora *Ćwiczeń z przyjaźni* jest ważny również z innych względów. Stanowi istotną refleksję nad tzw. wynajdywaniem i praktykami codzienności, w której zanurzeni są wszyscy użytkownicy przestrzeni (podmioty). Wróbel stawia pytania o istotę codzienności i formy jej doświadczania, jej źródłowy „ferment” oraz wszystko to, co ze swoim nadmiarem energii składa się na ów podmiot:

Codziennosc to przedmiot, który wycofuje się przed naszym spojrzeniem. Codziennosc jest „rzeczą pospolitą”, która wycofuje się przed nadejściem pospolitych myśli. Codziennosc to płocha rzecz pospolita (...) Rzecz pospolita jednocześnie przebywa w codzienności. (...) Codziennosc jest banałem, tym, co pozostaje zawsze w tyle, ciężarem, resztką życia lub nawet „życiem resztkami”, którymi wypełnione są nasze kosze na śmieci i cmentarze, ale to ten banal rzeczy pospolitej (kosza na śmieci) jest najważniejszą rzeczą w życiu, jest samym życiem. Tylko rzecz pospolita wyzwała w nas istnienie w swej chorobliwej nad-produktywności, życie, które jest „żyte” w chwili swego przeżycia; życie, które wymyka się każdej spekulacji, intelektualnemu sformułowaniu i sformatowaniu, a być może także każdej spójności i wszystkim prawidłowościom. W codzienności należy dostrzec ferment w źródłowym znaczeniu tego słowa. Należy stać się Louisem Pasteurem codzienności, co oznacza gotowość do stworzenia laboratorium dnia codziennego i zdolność dostrzeżenia i skorelowania fermentu z procesem fermentacji, z samym życiem, tj. ze zorganizowaniem materialnych drobin, a nie ich śmiercią czy rozkładem (...).

(Wróbel 2015)

Pasteurami codzienności można by nazwać wszystkie podmioty twórcze, które uważnie wsłuchują się — jak chciałby filozof — w rytm codzienności i transponują swoją uważność w przestrzeń tekstu kultury. W takim rozumieniu utwór stanowi kondensację owych „materialnych drobin” i w takiej („patchworkowej”) formie — adorację dnia codziennego.

Laboratorium dnia codziennego tworzyli poeci/pisarze miejsc i przestrzeni, w których narracjach zachowane zostały autorskie trajektorie oraz przemierzona przestrzeń. Wystarczy wspomnieć o wędrujących, spacerujących i podróżujących literatach, jak René de Chateaubriand, Charles Baudelaire, Marcel Proust, Alphonse de Lamartine, Alfred Döblin, James Joyce, Fernando Pessoa, Bruce Chatwin, którzy są mniej lub bardziej zwodniczymi rzecznikami opisywanych przestrzeni. Jedynym z nich, jednym spośród „przewodników”

jest portugalski modernista. *Księga niepokoju* Pessoa jest w istocie rozpisana na wiele głosów (wszak autor posługiwał się heteronimiami) partyturą jęku, rozpaczcy i ekstazy, pragnienia holistycznego zanurzenia się w świecie i absolutnego oddzielenia/oderwania — z niemilkającą na kartach tej książki — adoracją Lizbony.

Wynajdujący codzienność portugalski pisarz był również jednym z tych autorów, którzy pisali nie tylko po to, aby ogrzać palce, ale by konsekwentnie rozpisać prywatny bedeker i sygnować trajektorie tego najbardziej pachnącego miasta Europy. Księga Pessoa jest pozycją, która łączy wszystkie przywołane przeze mnie cechy doświadczenia podmiotu twórczego, łącznie z osobliwą formą istnienia autora jako wielości w jedności — przypiętowaną heteronią⁴, czyli posługiwaniem się wieloma nazwiskami, grą nie tylko z czytelnikiem, ale przede wszystkim — samym sobą. Heteronimia autora *Księgi niepokoju* nie była motywowana potrzebą zabawy literackiej. Jak pisze Michał Lipszyc — autor wstępu do polskiego wydania *Livro do Desassossego*, Pessoa, konsekwentnie dezintegrując swoją osobowość poprzez proliferację „ja”, „w których imieniu pisał, dążył między innymi do uchwycenia prawdziwej istoty jaźni lub — jak kto woli — do zdemaskowania jej jako wielopiętrowej fikcji” (Lipszyc 2013: 5).

Księga niepokoju to szczególnie bedeker — wrazeniowy zapis trajektorii, ulic, placów, katalog zapachów, smaków i dźwięków Lizbony. Przywołam fragment 16. *Księgi niepokoju*:

Majacząc między Cascais i Lizboną. Pojechałem wnieść w Cascais opłatę za dom, który kierownik Vasques ma w Estoril. Cieszyłem się z góry podróżą — godzina w jedną stronę, godzina w drugą — widząc już w wyobraźni zawsze odmienne perspektywy wielkiej rzeki i jej atlantyckiego ujścia. Jadąc w rzeczywistości, zagubiłem się w abstrakcyjnych medytacjach, bez patrzenia widząc wodne pejzaże, na których podziwianie się cieszyłem, natomiast w drodze powrotnej zagubiłem się w próbach ogarnięcia moich wrażeń. Nie byłbym w stanie opisać najdrobniejszego szczegółu podróży, najdrobniejszego fragmentu tego, co widzialne. Zyskałem — dzięki zapomnieniu i sprzeczności — te stronicie. Nie wiem, czy to lepsze, czy gorsze od zrobienia rzeczy odwrotnej, o której też nie wiem, na czym miałyby polegać. Pociąg zwalnia; to Cais do Sodré [jedna z lizbońskich przystani promowych — przyp. aut. — M.S.]. Jest Lizbona, ale nie ma konkluzji.

(Pessoa 2007: 26–27)

Dla narratora *Księgi niepokoju* jasną sprawą jest, że „poruszać się znaczy żyć, wypowiedzieć się znaczy przeżyć” (Pessoa 2007: 32). Pisarstwo Portugalczyka stanowi przykład takiego operowania językiem, dzięki któremu enigmatyczny złożony, zwielokrotniony podmiot konsoliduje się zawsze w swojej pojedynczości. W tym przypadku kafkowską konieczność pisania i cierpienia związane z ekspresją zastępuje bądź uzupełnia czujna eksploracja przestrzeni, uważne „widzenie”. Podglądana i doświadczana przez pisarza rzeczywistość (wraz z każdym jej elementem: przedmiotami lub „podmiotami codzienności”) jest zmienna.

⁴ Wśród heteronimów Pessoa pojawiają się postaci jak Álvaro de Campos — inżynier i nihilista, Ricardo Reis — lekarz i monarchista, Alberto Caeiro — obserwator natury, Bernardo Soares — księgowy, introwertyk itd.

Pessoa nie inwentaryzuje codzienności, nie sporządza jej katalogu, nie opisuje rzeczy, ale daje wyraz ich zjawiskom. Nawet jeśli podmiot twórczy zdaje się rozpływać w przestrzeni dzieła literackiego, przywodząc na myśl chwilę własnej śmierci w widmie depersonalizacji, i tak ostatecznie jest instancją, która spaja całość — czasami niekoherentnej struktury.

MAGDALENA SKRZYPCZAK

Literaturoznawczyni i kulturoznawczyni, podróżniczka i prozaiczka.

Studiuje na Wydziale Grafiki i Malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. Zajmuje się teorią procesu twórczego, antropologią twórczości, koncepcjami podmiotowości w literaturze nowoczesnej.

Przygotowuje książkę poświęconą pisarstwu Tadeusza Kantora.

Bibliografia

- Augoyard Jean-François (1979), *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Seuil, Paris.
- Auster Paul (2014), *Dziennik zimowy*, przeł. M. Makuch, Znak, Kraków.
- Barbaruk Magdalena, Czaja Dariusz (2015), *Po śladach. Itineraria literackie*, „Konteksty: Polska Sztuka Ludowa”, nr 4.
- Barthes Roland (1964), *Essais critiques*, Seuil, Paris.
- (2011), *Roland Barthes*, przeł. T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Blanchot Maurice (1988), *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris.
- (1996), *Wokół Kafki*, przeł. K. Kocjan, KR, Warszawa.
- Brod Max (1982), *Franz Kafka. Opowieść biograficzna*, Czytelnik, Warszawa.
- Certeau Michel de (2008), *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jączuk, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Hillis-Miller Joseph (2014), *Jak czytać Derridów: indeksowanie „moi et moi”, „Der und Der”, mnie i mnie, tego i tamtego*, „Czas Kultury”, nr 5.
- Kafka Franz (1993a), *Dzienniki (1910–1923)*, cz. 1, przeł. J. Werter, Puls, Londyn.
- (1993b), *Dzienniki (1910–1923)*, cz. 2, przeł. J. Werter, Puls, Londyn.
- (2003), *Wyrok*, przeł. J. Kydryński [w:] F. Kafka, *Cztery opowiadania. List do ojca*, PIW, Warszawa.
- Leśniak Andrzej (2003), *Topografie doświadczenia. Maurice Blanchot i Jacques Derrida*, Aureus, Kraków.
- Lipszyc Michał (2007), *Wstęp* [w:] F. Pessoa, *Księga niepokoju spisana przez Bernarda Soaresa, pomocnika księgowego w Lizbonie*, Świat Literacki, Warszawa.
- Markowski Michał Paweł (1999), *Ciało, które czyta, ciało, które pisze* [w:] R. Barthes, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiwska, KR, Warszawa.
- (2001), *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*, Sic!, Warszawa.
- Nancy Jean-Luc (2010), *Rozdzielona wspólnota*, przeł. M. Gusin, T. Zaluski, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław.
- Pessoa Fernando (2007), *Księga niepokoju spisana przez Bernarda Soaresa, pomocnika księgowego w Lizbonie*, Świat Literacki, Warszawa.
- Rybicka Elżbieta (2014), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Universitas, Kraków.
- Wróbel Szymon (2015), *Powrót do świata: życie codzienne*, „Dwutygodnik”, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5979-powrot-do-swiate-zycie-codzienne.html> [dostęp: 20.10.2016 r.].

