

Bogdan Banasiak

„Mały, biedny chory” czy wielki, bogaty geniusz?<sup>1</sup>

*À cette explosion voisine  
De mon génie universel,  
Je vois le monde qui s'incline  
Devant ce nom: [Raymond Roussel]<sup>2</sup>.*  
Raymond Roussel

Czy doktor Janet miał rację? Dla niego wszystko było jasne. Osobliwy i złożony przypadek choroby umysłowej, której opis kliniczny pozostawił zresztą w klasycznej już dziś dla psychiatrii pracy *De l'Angoisse à l'Extase*. Książkowy Martial, Raymond Roussel, to dla Janeta po prostu „mały, biedny chory”. Czyż jednak człowiek nauki mógł mieć w tym względzie jakiegokolwiek wątpliwości, mając do czynienia z tak niecodzienną osobowością, szarpaną tyłoma dolegliwościami, które w oczach psychiatry zyskiwały jawny wymiar patologii, stając się niemal modelowym obrazem teoretycznych klasyfikacji – przypadkiem psychastenii.

Charakterystyczne były fobie. Roussel cierpiał lęk przed brudem i mikroorganizmami, i z tej racji zobowiązywał doręczyciela do stałego czyszczenia gałki u drzwi. Z obawy przed zmianą łóżka i służby, do czego zmuszały go częste i długie podróże, kazał zbudować – ewenement w tamtych czasach – luksusowy samochód-przyczepę (*la „roulotte automobile”*, pomysł zaczerpnięty z książek J. Verne'a, częściowo z *César Cascabel*, częściowo zaś z *La Maison à vapeur*) długości dziewięciu metrów, szerokości dwóch metrów trzydziestu centymetrów, w którym mieścił się salon, sypialnia, studio, łazienka i stróżówka – prawdziwy „dom na kółkach” („zwiedził” go sam Mussolini), zatrudnił też na stałe lokaja i dwóch szoferów (zdjęcia samochodu w Neuilly oraz jego wnętrza z wyposażeniem ukazały się w „La Revue du Touring Club de France”). Odczuwając lęk przed cierpieniem, jakie nieść mogły nawet wypowiedane słowa, nie chciał słyszeć o śmierci ani o jakichkolwiek rzeczach przerażających. Był też dotknięty agorafobią i zapytany o wrażenia, jakie wywarła na nim I wojna, odrzekł: „Nigdy nie widziałem tylu ludzi”.

Równie wyraźne były rysy o charakterze obsesyjnym przybierające postać absurdalnych rytuałów, którym Janet nadał miano „regulomanii”. Autor *Locus Solus* kołnierzyków używał tylko w godzinach rannych, szelek przez piętnaście dni, krawaty zaś zakładał jedynie trzy dni. Jadał jeden posiłek dziennie, zawsze między 12.30 a 17.30, niemniej składający się z około dwudziestu wyszukanych dań serwowanych przez jednego z najznamienitszych we Francji mistrzów patelni, André Guillota. Często też jednak pościł, by pożywienie nie zakłócało mu spokoju i nie przerywało pracy. Gości przyjmował bardzo rzadko i nieodmiennie o stałej porze. Tę samą sztukę teatralną potrafił oglądać dziesięć razy, pod warunkiem jednak, że każdorazowo zajmował to samo miejsce. Miał obsesję siwych włosów i dwa razy w tygodniu oddawał swą fryzurę suszarce na ciepłe powietrze; w czasie podróży zaś, gdy nie mógł posłużyć się tym aparatem, zastępował go podgrzanym rondlem, mówiąc jednak, jak pisze Janet, że „gdyby zabrakło go choć raz, przestałby kontynuować tę czynność, gdyż przerwałby serię”. Mimo iż dysponował ogromną fortuną – urodził się w

<sup>1</sup> Tekst ten jest nieco poszerzoną wersją pracy, która pod tym samym tytułem ukazał się w „Sztuce i Filozofii” 1999, vol. 16, s. 77-86.

<sup>2</sup> Czterowiersz ten brzmiał w istocie tak oto: *À cette explosion voisine / De mon génie universel, / Je vois le monde qui s'incline / Devant ce nom: Victor Hugo*, ale wers drugi i czwarty nie rymowały się; nie ma zatem wątpliwości, że w gruncie rzeczy powinno tu znaleźć się inne nazwisko, tak aby wystąpił rym: *Raymond Roussel*.

rodzinie bogatych przemysłowców i bankierów – oddawał się pracy iście katorżniczej, poświęcając pisaniu regularnie 10 do 12 godzin dziennie. Posiadał niezwykley talent naśladowczy i zajęciu imitowania innych – aż do całkowitego podobieństwa – poświęcał miesiące, a nawet lata („Uczucia sukcesu doznawałem naprawdę tylko wtedy, gdy śpiewałem akompaniując sobie na fortepianie, a zwłaszcza wówczas, gdy wielokrotnie naśladowałem aktorów czy jakieś osobistości. Przynajmniej tutaj sukces był ogromny i jednogłośny”<sup>3</sup>).

Do tych osobliwych rysów Roussela należy też dodać epizod z okresu pisania *la Doublure*. Ekstazy uniesienie („Przez kilka miesięcy doznawałem uczucia sławy o niezwykle nateżeniu”<sup>4</sup>) noszące wyraźne znamiona stanu maniakalnego („Byłem równy Dantemu i Shakespeare`owi... To, co pisałem, otoczony było promieniami. [...] Każda linia powtarzana była w tysiącach egzemplarzy i pisałem tysiącem płonących stalówek”<sup>5</sup>). Pracował wówczas bez wytchnienia, niewiele jeżdząc, nie odczuwając zmęczenia („Podczas tych długich miesięcy, u kresu których napisałem *la Doublure*, pracowałem, by tak rzec, dzień i noc”<sup>6</sup>).

Jeszcze bardziej znamienne były dlań stany biegunowo przeciwne. Fazy melancholii, głębokiej depresji, których regularne nawroty powtarzały się od momentu niepowodzenia inscenizacji *Dublera*, a potem kolejnych przedstawień („Kiedy młody człowiek z wielkim wzruszeniem wyszedł na ulicę i spostrzegł, że nie może dać sobie rady z przejściem na drugą stronę, uczucie sławy i świetlistości nagle zgasło”<sup>7</sup>. „Nigdy nie mogłem odnaleźć tego uczucia moralnego słońca, szukam go i zawsze będę szukał. (...) Jestem Tannhäuserem płaczącym na Venusberg”<sup>8</sup>).

Konsekwentne przekonanie pisarza o wielkości dzieła, a także jego własnej, przekonanie, którym nie zachwiały ustawiczne klęski spektakli teatralnych ani brak jakiegokolwiek przychylniej reakcji na książki, Janet kwalifikuje bez wahania jako urojenie paranoiczne. Sam odmawiał dokonaniom pisarza jakichkolwiek wartości artystycznych, traktował je jako rojenia chorego umysłu i niezmiernie był zdziwiony, że można im przypisywać miano twórczości. W takich samych kategoriach – jako urojenie – potraktował inne, nieodmiennie wyznawane przez Roussela przekonanie (całkowicie dziś niepodważalne): o więzach pokrewieństwa łączących go z księciem Enchingen i dużą częścią arystokracji imperialnej.

Autor *Wrażeń z Afryki* nie był też wolny od towarzyszących z reguły paranoi skłonności homoseksualnych, na którym to rysie zaważyć musiał w sposób rozstrzygający fakt, iż Roussel do 34 roku życia przebywał z matką, ekscentryczną (miała ona zwyczaj zabierać ze sobą w podróż trumnę), ekspansywną i nadopiekuńczą kobietą przebijającą jeszcze ośmioletniego syna we własne sukienki, kobietą, darzoną zresztą przezeń autentycznym kultem. Jeśli nawet opowieść o przyłapaniu go ze stajennym jest wyłącznie plotką, to nie sposób zaprzeczyć, że pierwsza ukochana pisarza mogła się odeń spodziewać jedynie lektury wierszy (zażądała od pani Roussel 100 tysięcy franków w złocie tytułem odszkodowania) i że Charlotte Dufresne przez 23 lata pełniła rolę platonicznej kochanki na pokaz.

Obrazu „małego, biednego chorego” dopełniają jeszcze nałogi, w jakie popadł w późniejszym okresie życia – alkoholizm i toksykomania. Przy tym wszystkim zaś był, rzecz jasna, stałym pacjentem zakładu psychiatrycznego.

<sup>3</sup> R. Roussel, *Comment j'ai écrits certains de mes livres*, J.-J. Pauvert, Paris 1963, s. 34-35.

<sup>4</sup> R. Roussel, *Comment*, op. cit., s. 26.

<sup>5</sup> Słowa Roussela przytoczone przez P. Janeta, s. 129, 130.

<sup>6</sup> R. Roussel, *Comment*, op. cit., s. 28.

<sup>7</sup> Komentarz P. Janeta, s. 130.

<sup>8</sup> Słowa Roussela przytoczone przez P. Janeta, s. 131.

Mocno zaskakujące były też zainteresowania Roussela, a także sfery jego działań. W dziedzinie muzyki lubił Ch. Gounoda, R. Wagnera, uwielbiał J. Masseneta, ale też romanse Hahna, Delmeta, Privasa, Holmèsa oraz pieśni Botrela. Odebrawszy wykształcenie muzyczne – za namową matki uczęszczał do konserwatorium („Poszedłem do klasy fortepianu Louisa Diémèra i otrzymałem drugi, a następnie pierwszy stopień”<sup>9</sup>), a jego kompozycje (do których zresztą często sam pisał słowa) spotkały się z bardzo pozytywną opinią Gabriela Fauré – sam śpiewał, akompaniując sobie na fortepianie, często też grywał w duecie z ojcem Michela Leirisa.

Preferencje literackie Roussela były jeszcze bardziej osobliwe. Pociągała go literatura wyraźnie tradycyjna, często wręcz banalna, nie interesował się żadnymi ruchami czy nurtami literackimi i artystycznymi. Osobiście poznał Prousta, ale się doń nie zbliżył. Nie czytał ani Jarry`ego, ani Apollinaire`a, prawdopodobnie także Rimbauda. W rozmowie z M. Leirisem stwierdził: „Mówią, że jestem dadaistą; nie wiem nawet, co to jest dadaizm!”. Obsesyjnie zafascynowany był twórczością Julesa Verne`a („Żądaj mego życia, ale nie żądaj pożyczania jakiegoś Julesa Verne`a. Odnoszę się z takim fanatyzmem dla jego dzieł, że jestem o nie zazdrosny!” – pisał w liście do M. Leirisa), w pewnym okresie niemal identyfikował się z Victorem Hugo, bardzo lubił Pierre`a Loti oraz Jeana Richepina, La Fontaine`a i Françoisisa Coppée. Uwielbiał powieści „płaszcz i szpady” (Aleksander Dumas, Zévaco) oraz powieści kryminalne (Gaborian, A. Conan Doyle). Wiele czytał, także podczas podróży swą limuzyną, kiedy to w ogóle nie zwracał uwagi na krajobraz, lecz oddawał się lekturze – nie zabierał jednak ze sobą książek, a tylko poupychane po kieszeniach luźne kartki.

Uwielbiał teatr, przede wszystkim dramaty autorstwa Victoriena Sardou, melodramaty (*Bouquetière des Innocents* czytał kolejno piętnaście razy), operetki, sztuki Georgesisa Feydeau, wodewile, a także przedstawienia dla dzieci. Nie znosił natomiast teatru psychologicznego, którego symbolem była dlań twórczość Henry Bataille`a. Był też uwrażliwiony na widowiska religijne, ze względu na ich atmosferę (muzyka, kadzidło, podniosłość), oraz na folklor, co niewątpliwie związane było z nostalgią za dzieciństwem i zaważyło na stałej obecności w jego dziełach elementów etnograficznych i historiograficznych.

Studiował wiele słowników, zabierając je nawet w podróż (gł. Larousse i Bescherelle). Interesował się także nauką. Zwłaszcza algebrą i teorią względności Einsteina, a wprost zafascynowany był dokonaniem słynnego astronoma Camille`a Flammariona – kazał zrobić przezroczyste pudełko w kształcie gwiazdy, w którym przechowywał małe ciasteczko tego samego kształtu ze śniadania z 29 lipca 1923 roku w Obserwatorium w Jurisy z astronomem. Ten swego rodzaju scjentyzm Roussela związany był z pragnieniem fizycznego poszerzenia granic człowieka – Roussel był głęboko przekonany, iż w przyszłości będzie się podróżować w czasie. Znał również głośnego alchemika nazwiskiem Fulcanelli i utrzymywał z nim kontakt, w ogóle zainteresowany był alchemią (widniejący na okładce dzieła *La Toison d`Or* Salomona Trismosin, alchemika, akronim V.I.T.R.I.O.L [*Visita Interiora Terrae Rectificando Invenies Occultum Lapidem*], w postaci anagramów odnajdujemy u Roussela w nazwach miast lub krain).

W przeciwieństwie do swego zmarłego młodo starszego brata, który wykazywał duży talent rzeźbiarski, Raymond Roussel nie przejawiał zainteresowania sztukami plastycznymi. Będąc w posiadaniu matki znaczną kolekcję dzieł malarstwa XVIII-wiecznego sprzedał po jej śmierci. Posiadał, co prawda, akwarelę autorstwa Madelaine Lemaire, zakupił, co prawda, po jednym płótnie André Massona i Juana Miró – udawszy się na wystawę za namową Leirisa – ale sam mówił, że malarstwo go nudzi i że się zupełnie na nim nie zna. Natomiast słynne rysunki do *Nouvelles Impressions* (59 rysunków o formacie 9 x 12,5 cm) zostały zrobione przez Zo zgodnie ze ścisłymi wskazówkami Roussela, a ich autor został wybrany (i otrzymał

<sup>9</sup> *Comment*, op. cit., s. 18.

owe wskazówki) za pośrednictwem agencji detektywistycznej Goron (warunkiem była nieznajomość tekstu przez autora); osobliwy był też układ graficzny *Nouvelles*: w wyd. Lemerre tekst znajduje się tylko na awersie, rewersy są puste, a co dwie strony figuruje rysunek. Jak ironia zatem brzmią słowa Marcela Duchampa, który w *Étude préparatoire pour le Grand Verre* wyjaśnia: „Zasadniczo to Roussel jest odpowiedzialny za moje szkło *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Z jego *Impressions d'Afrique* wydobyłem ogólną metodę. Oglądałem tę sztukę wraz z Apollinaire`em, bardzo mi pomogła w aspekcie mego wyrażania się. Następnie dostrzegłem korzyść, jaką mogłem wyciągnąć z wpływu Roussela. Czułem, że dla malarza lepiej być pod wpływem pisarza niż innego malarza. I Roussel pokazał mi drogę”<sup>10</sup>.

W młodości doskonale grał w *la paume*, swego rodzaju grę w piłę, był mistrzem w strzelaniu z pistoletu i w tej konkurencji zdobył liczne nagrody (m. in. w roku 1909 złoty medal w konkursie strzelania z pistoletu imienia Gastinne-Renette`a), świetnie grał w szachy, znajdując uznanie w oczach arcymistrza S. Tartakowera, który poświęcił tekst „formule Raymond-Roussel” (*Quelques réflexions en marge de la formule Raymond-Roussel*), do końca życia posiadał też zdumiewającą pamięć, znając na pamięć cały tekst *Locus Solus*.

Trudno, oczywiście, jednoznacznym twierdzeniem Janeta odmówić podstaw. Zestaw przypadłości, na jakie cierpiał Roussel, wystarczyłyby z powodzenia na wypełnienie podręcznego słownika psychopatologii. Czy jednak prosty – i deprecjonujący – osąd twórczości przez pryzmat dolegliwości umysłu może być zasadny? Czy szaleństwo nie jest składową albo symptomem geniuszu, geniusz zaś jakąś postacią szaleństwa? Może zatem chłodny, trzeźwy ogląd, na jakim zaciążył balast naukowych klasyfikacji, przesłonił Janetowi twórczy wymiar dokonań autora *Locus Solus*?

Na czym zatem polegał fenomen twórczości Roussela, ów fakt, że najpierw surrealiści (gł. Breton i Leiris; ten drugi w dziele *Biffures* wykorzystał nawet w pewnej mierze metodę pracy nad tekstem autora *Impressions d'Afrique*), później przedstawiciele *nouveau roman* (Robbe-Grillet i Butor), dziś zaś czołowe postacie „nowej krytyki” (Sollers, Kristeva) i filozofii (Foucault), dostrzegli w dziele „małego, biednego chorego” wielkość i geniusz – wydarzenie literackie najczystszej wody, i zgodnie uznali za jedno z najwybitniejszych i najważniejszych dokonań twórczych początku wieku?

A los tego dzieła, powtórzmy, mimo usilnych starań Roussela – dysponując ogromną fortuną mógł sobie pozwolić na finansowanie wydań książkowych oraz inscenizacji teatralnych – wciąż był jednaki. Kolejne klęski, gwizdy publiczności, brutalne ataki krytyki („Stuknięty, który nie ma ani grosza, daje się zaprowadzić na izbę chorych; bogaty wariat może krążyć na wolności”), ciągle rozczarowania. Aplauz surrealistów (gł. Bretona, Aragona, Soupaulta i Vitrac, choć „Surrealiści widzieli w jego dziele rodzaj Celnika Rousseau, rodzaj naiwniaka w literaturze, toteż bawili się nim. Nie sądzę jednak, by sam ruch surrealistyczny uczynił coś więcej ponad to, że przydał trochę ważności osobie Roussela i zorganizował pewną wrzawę wokół wystawienia sztuk”<sup>11</sup>), zainteresowanie kilku pisarzy i krytyków (Michela Leirisa, Roberta de Montesquiou, Roberta Desnosa) czy uznanie ze strony Edmonda Rostanda, dalekiego przecież od jakichkolwiek skłonności ku awangardzie, to zdarzenia całkiem odosobnione. I dopiero w końcu lat siedemdziesiątych (J. Ferry, B. Caburet, F. Caradec), a w jeszcze większym stopniu w latach dziewięćdziesiątych doceniono walory jego pisarstwa, czego dowodzi wielość prac mu poświęconych (Ph. G. Kerbellec, P. Courtaud, P. Bazautray, P. Besnier, A. Le Brun, L. Buisine).

<sup>10</sup> Cyt. za: Ph. G. Kerbellec, *Comment lire Raymond Roussel. Cryptanalyse*, J.-J. Pauvert et Compagnie, Paris 1988, podpis przy ilustracji 16.

<sup>11</sup> M. Foucault, *Archeologia namiętności*, przeł. B. Banasiak, w: M. Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, przeł. B. Banasiak i in., Warszawa 1999, s. 329.

Niewiele wyjaśnia atmosfera skandalu otaczająca Roussela i całą jego rodzinę; odpowiedzi nie przynoszą pieniądze i znajomości ani też sława Martiala opisanego przez Janeta; o niczym nie stanowi uznanie, jakie zyskał w świecie szachów, gdy w późniejszym okresie życia zerwał bezpowrotnie z literaturą i oddał się całkowicie królewskiej grze.

Co dziwniejsze, przyczyn uznania trudno się również doszukać, jeśli przyjrzeć się samym dziełom literackim pisarza. Autor *Locus Solus* – jak podkreśla A. Robbe-Grillet – nie ma właściwie „nic do powiedzenia”. Niemal żadna akcja, intryga, perypetie – tradycyjne elementy powieściowe – nie ubarwiają tych dzieł. Jego książki to nieustanne ciągi opisów przedmiotów czy gestów, z których wszelkie dzianie się, wszelki ruch zostają wyeliminowane. Tradycyjna fabuła ustępuje miejsca banalnej anegdocie, wymyślonym zwyczajom religijnym, fikcyjnym obrzędom. Elementy te nie opisują jednak żadnego świata, nie sięgają głębi psychologicznej, nie składają się na studium ludzkich charakterów, nie odmalowują historycznego czy obyczajowego tła. Z powodu swej konwencjonalności nie niosą żadnej treści, niczego nie odkrywają. Sytuują się między banałem a bezsenssem.

W warstwie stylistycznej teksty te są po prostu złe. Do arsenału oklepanych metafor, wytartych symboli, banalnych obrazów dochodzi bezbarwny, obojętny styl znaczonej oschłością i monotonią. Pisarstwo, które okazuje się wręcz zaprzeczeniem tradycyjnie pojętej literatury pięknej, stylu i dobrego smaku, „proza, która przechodzi od głupiego mrużenia do mozolnej gmatwaniny kakofonicznych wersów, gdzie trzeba liczyć na palcach, aby dostrzec, że aleksandryny mają naprawdę dwanaście stóp” (Robbe-Grillet).

Niewiele wyjaśnia spojrzenie na dzieło Roussela w perspektywie *roman noir*. Choć do stałego repertuaru chwytów należą takie „czarne” elementy, jak labirynty, podziemne przejścia, maski, niejasne pochodzenie, choć w książkach tych pełno zagadek i rebusów, to tajemnica znajduje zawsze całkowite, aż do przesytu rozwiązanie. Nie pozostaje nic z kuszącej mrocznej aury, intrygującej dwuznaczności. Wszystko staje się jasne, przejrzyste. „Doskonale zimny i halucynacyjny świat” (Sollers). Z kolei porównania w *écriture automatique*, literaturą inicjacyjną czy literaturą absurdu wręcz przesłaniają istotę rzeczy.

Roussel pisze źle i nieciekawie. Z kart książek wieje nudą, lodowym chłodem i monotonią. Ich lektura zniechęca i odpycha. Aż trudno doczytać do końca.

Nieco światła na jego pisarstwo rzuca dopiero przyjrzenie się sformułowanej przez Roussela metodzie pracy nad tekstem, metodzie, której sam przypisywał ogromne znaczenie („Sądzę, że wyjaśnienie jej jest moim obowiązkiem, mam bowiem wrażenie, że pisarze przyszłości mogliby ją owocnie wykorzystać”). *Comment j'ai écrits certains de mes livres*, książka wydana zgodnie z wolą pisarza dopiero po jego śmierci – stanowiąca zatem swego rodzaju komentarz i klamrę zamykającą tak dzieło, jak i życie – przynosi właśnie wyjaśnienie reguł wyznaczających charakter literatury jego pióra. Roussel tak oto mówi o swej metodzie: „Wybierałem dwa niemal bliźniacze słowa (pozwalające myśleć o metagramach). Na przykład *billard* i *pillard*. Następnie dorzucałem do nich podobne, ale brane w dwóch różnych znaczeniach i otrzymywałem w ten sposób dwa identyczne zdania.

Co się tyczy *billard* i *pillard*, dwa zdania, jakie otrzymałem były następujące:

1. *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard...*
2. *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard...*(...)

Po znalezieniu dwóch zdań chodziło o napisanie opowiadania mogącego zaczynać się od pierwszego, a kończyć drugim. (...)

Co się tyczy genezy *Impressions d'Afrique*, to polega ona na zbliżeniu słowa *billard* [bilard] i słowa *pillard* [łupieżca]. *Pillard* [łupieżca] to Talou, *bandes* [bandy] to hordy wojowników, *blanc* [biały] to Carmichaël (słowo *lettres* [listy; listery] nie zostało zachowane).

Poszerzając następnie metodę, szukałem nowych słów odnoszących się do słowa *billard*, biorąc je zawsze w innym sensie niż ten, jaki nasuwał się najpierw, i to każdorazowo

dostarczało kolejnej kreacji. W ten sposób *queue* [ogon; tren; kij bilardowy] dała mi *la robe à traîne* [suknię z trenem] Talou.

Pozostawiając teraz dziedzinę słowa bilard, posuwałem się dalej zgodnie z tą samą metodą. Wybierałem jakieś słowo, następnie łączyłem je z innym za pomocą przyimka *à*; a te dwa słowa wzięte w innym sensie niż sens pierwotny dostarczały mi nowej kreacji. (To zresztą ten przyimek *à* posłużył mi do tego, o czym mówiłem: *queue à chiffre, bandes à reprises, blanc à colle*). Muszę powiedzieć, że ta pierwsza praca była trudna i zabierała mi już wiele czasu. [...]

Metoda ewoluowała i dochodziłem do jakiegoś zdania, z którego wydobywałem obrazy, rozmieszczając je trochę tak, jakby chodziło o układ rysunków w rebusie<sup>12</sup>.

Dzieła skonstruowane podług tej metody są pewnymi opowieściami, ale opowieści te zostają sformułowane za sprawą samego języka. Roussel nie komentuje widzianych rzeczy czy zdarzeń („ze wszystkich podróży nic nigdy nie wykorzystałem w mych książkach”), nie prezentuje wymyślonych sensów. Tutaj mówi sam język, słowa układane w określonych relacjach i porządkach, nie zaś rządzone twórczym zamysłem autora, jego intencją.

Niewątpliwie cztery wielkie teksty: *Impressions d’Afrique, Locus Solus, l’Étoile au Front* i *la Poussière de Soleils* (ale też kilka pomniejszych, *Chiquenaude, Nanon, Une page du Folklore breton* czy też „embrion” *Impressions – Parmi les Noirs*) zbudowane są ściśle według reguł rousselowskiej metody. Także *Nouvelles Impressions d’Afrique*, choć tutaj metoda nie znalazła zastosowania, charakteryzują się zupełnie niezwykłą konstrukcją. Roussel chciał, by każdy poemat tekstu „wyczerpywał wszystkie homonimiczne serie zdań-kluczy, żeby każdy wiersz był jak koło zamykające w sobie poprzednie wiersze” (Rowiński). Zamysł ten dał dzieło niespotykane precyzyjne i konsekwentne o nad wyraz skomplikowanej strukturze łączenia słów i ich ruchu w czterech pieśniach tekstu, dzieło będące pełnym ewenementem w literaturze europejskiej. Michel Carrouges (*Machines célibataires*) odkrył też użycie przez Roussela anagramów (o czym on sam nie mówi w *Comment*), natomiast J. Ferry próbował odczytać dzieło Roussela na podstawie alfabetu Morse’a.

Nie we wszystkich jednak tekstach Roussel posłużył się swą osobliwą metodą. Dalekie od niej pozostały *la Doublure, la Vue*, pierwszy poemat *Mon âme*, a także wczesne teksty poetyckie, *l’Inconsolable, les Têtes de Carton* i kilka drobniejszych utworów (m. in. *le Concert, la Source*), a nie można pominąć samego *Comment*.

Czyżby zatem całość głęboko przemyślanych i skalkulowanych rozwiązań Roussela miała sprowadzać się do rebusa, językowej układanki, przybierać postać dziecięcej zabawy słowami? Czyżby chodziło o eksperyment formalny, zapewne niezwykły, interesujący i nowatorski, ale jednak tylko eksperyment? Wyjawienie przez Roussela metody tyleż wyjaśnia, co zaciemnia problem jego pisarstwa. Odkrywa prawdę jedynie częściową, prawdę, która sugeruje, że należy szukać znacznie dalej i znacznie głębiej. Niemniej całkiem wyraźnie wskazuje region, w jakim poszukiwania te należy przedsięwziąć – region języka.

Kiedy Nietzsche postawił rozstrzygające dla filozofii, wręcz dla całej humanistyki pytanie, „Kto mówi w wypowiedzi?”, jasne się stało, że cała kultura zachodnia stanęła wobec fundamentalnych dla niej przeobrażeń. Odpowiedzi zaś na nie podjęła się udzielić ta dziedzina ludzkiej aktywności, która dwadzieścia pięć wieków kryła się za maską *mimesis* i usiłowała mieć mitem realizmu.

Wszystko zatem koncentruje się wokół języka i w nim się rozstrzyga. To on tworzy literaturę. Ujawnia, że jest ona wyłącznie kombinacją precyzyjnie zestawianych słów, zapisanym tekstem pozbawionym odniesień do zewnętrznej intencji czy rzeczy, tekstem uwolnionym od zinstrumentalizowanej postaci, jaką narzuca mu tradycyjne ujmowanie go jako funkcji podmiotu komunikującego określone sensy za pomocą zewnętrznej i akcydentalnej tkanki zapisu.

<sup>12</sup> *Comment*, op. cit., s. 13-14.

Rousselowska metoda to zatem nie tylko – i nie przede wszystkim – spektakularny eksperyment formalny. Wynika ona – tak samo zresztą jak „nieczytelność” dzieła – z określonej wizji literatury, jest efektem określonej koncepcji języka i świata. Tak więc twórczość ta wpisuje się – i to szczególnie wyraźnie – w ów kulturowy ruch ujawniania języka jako właściwego bytu literatury, jako właściwego bytu myślenia w ogóle. Ale niezwykłość i nowatorstwo pisarstwa autora *Locus Solus* nie ogranicza się do takiej tylko formy uczestnictwa w przeobrażeniach, jakim ulega literatura.

Roussel czyni kolejny krok. Usiłuje rozwikłać zagadkę języka, rozstrzygnąć pytanie o mechanizm pozwalający językowi, by mówić całkiem sam, bez mówiącego podmiotu, uwolniony od ram komunikowania: („Dzieło nie powinno zawierać nic z rzeczywistości, żadnych obserwacji świata czy umysłu, nic, tylko całkowicie wyobrażone kombinacje”). A rewelacyjne odkrycia, jakich dokonuje, wydobywa na światło dzienne Michel Foucault w swym znakomitym studium zatytułowanym *Raymond Roussel*.

U podstaw doświadczenia Roussela leży zasadniczy fakt językowy. Fakt, że język mówi wyłącznie w oparciu o podstawowy mu brak – niedostatek słów, które są mniej liczne niż rzeczy i jedynie dzięki tej osobliwej ekonomii mogą znaczyć. „Gdyby język był równie bogaty jak byt, stałby się bezużytecznym i niemym podwojeniem rzeczy, nie istniałby. A wszak bez nazwy, by je nazwać, rzeczy pozostałyby w mroku” (Foucault). Zasadnicza zaś własność niezwykłego bytu języka polega na tym, że to samo słowo oznaczać może dwie odmienne rzeczy, a to samo zdanie, jeśli je powtórzyć, zyskuje inny sens. Toteż Roussel nie chce dublować realności innego świata, to znaczy realizować tradycyjnego modelu literatury, lecz „w samoistnych podwojeniach języka odkryć nieoczekiwaną przestrzeń i pokryć ją rzeczami nigdy jeszcze nie wypowiedzianymi” (Foucault). A ta możliwość nazywania rzeczy i tworzenia – w oparciu o powtórzenie tego samego – rzeczy jeszcze nie zaistniałych, to prosty efekt braku, niedostatku znaków. Język nie jest zwyczajną repliką rzeczy, nie istnieje tożsamość rzeczy i słów. I ten właśnie fakt – fakt, że słów jest mniej niż rzeczy, że język charakteryzuje się rudymmentarnym ubóstwem – jest warunkiem możliwości istnienia literatury, samego języka (bo inaczej byłby on zbędnym podwojeniem rzeczy). Z tej bowiem pustki, luki między słowami i rzeczami, bierze się całe bogactwo literatury, to, że mówi ona, że może znaczyć, gdy zapisane w tekście słowa rozplenają się swą własną mocą, całkiem niezależne od autorskiej intencji, że słowa znaczą same siebie, że sensory wyrastają z nich w procesie lektury. Czytanie to usensawianie.

Słowo nie posiada zatem zewnętrznej prawdy, ustalonego zamysłem mówiącego podmiotu sensu-przyczyny, który miałby nim zawiadywać i gwarantować jego trwałość, tożsamość, tożsamość znaczenia (Derrida powiedziałby: „znaczonego transcendentnego”), dla którego tekst (materialna tkanka zapisu) byłby wyłącznie – zewnętrznym, przypadkowym i pozbawionym wagi – instrumentem przekazu.

Mechanizmami uruchamiającymi język, pozwalającymi mu, by niewyczerpanie mówił, są dwa elementy: różnica i powtórzenie. I elementy te wyznaczają pole współczesnej refleksji nad językiem, a ponieważ wszystko odbywa się w języku, wyznaczają także pole refleksji nad całością ludzkiego doświadczenia w świecie.

Funkcjonowanie języka oparte jest bowiem – dostrzegł to już de Saussure – na grze różnicy językowej. Wyraz znaczy jedynie w opozycji do innych wyrazów. Znak jest znakiem arbitralnym i znaczenia nie są mu trwale przypisane (Roussel chętnie wykorzystywał ewidentne przykłady braku tożsamości językowej – synonim i homonim), lecz ulegają modyfikacjom wraz ze zmianą miejsca, jakie zajmuje w stosunku do innych słów wypowiedzi. I właśnie kontekst (ulegający tekstualizacji czy też tekst ulegający kontekstualizacji), jak podkreśla Derrida, wytwarza sensory. Dlatego też Roussel nie chce komunikować, opowiadać, łączyć słów tak jak „się” je łączy pod presją informowania o czymś. Przeciwnie – semantykę zastępuje składnią. Zestawiając wyrazy podług reguły, która

w samym języku znajduje uzasadnienie, pozwala im, by same tworzyły nowe rzeczy, płaszczyzny, wymiary.

I drugi rozstrzygający moment – powtórzenie, podwojenie, sobowtór – jeden z istotniejszych dla Roussela problemów obecny w jego pisarstwie poczynając od wczesnego utworu *Dubler*, podejmującego kwestię podwojonego istnienia wszystkiego, co mieści się w świecie człowieka. W planie języka zaś powtórzenie, podobnie jak różnica, pozwala literaturze zaistnieć. „To samo” bowiem – powtórzone (a iterowalność jest niezbywalną cechą wszelkiego znaku) – jest już „inne”. Stąd stylistyczny chłód i monotonia. Efekt niemal obsesyjnego akcentowania powtórzeń poszczególnych scen – uparte zamierzenie, by wypowiedzieć podstępnie dwie rzeczy za pomocą tych samych słów. Zamierzenie stanowiące istotę Rousselowskiej wizji języka i pisarstwa, kreujące „wszechświat trwałości, powtórzenia, absolutnej oczywistości [...]” (Robbe-Grillet), wszechświat labiryntu języka, w który eksploratorsko zapuszcza się pisarz, wykreślając jego mechanizmy, jego geometrię.

Choć sam mówił, że wyobraźnia jest dlań wszystkim – i z tej to racji wielkim kultem darzył pisarstwo Julesa Verne`a, który „wzniósł się do najwyższych zbrodni, jakich sięgnąć może ludzkie słowo” – to w istocie wszystkim był dlań właśnie język, gdyż „żadna wyobraźnia nie mogła «wynaleźć» tego, co dzieje się w tym świecie, ponieważ wyobraźnia [...] pozostaje w zasadzie podległa rzeczywistości jako uprzednio ustanowionej, może ostatecznie tylko służyć jej i ją uwierzytelnić” (Sollers). Właśnie tę wyobraźnię dostrzegli w dziele Roussela surrealiści – ich aplauz wywołało pokrewieństwo, jak sądzili, z ich własnymi koncepcjami twórczymi – i właśnie ta wyobraźnia ich zwiodła, bo przecież w świecie Roussela, w świecie jego książek wszystko dzieje się za sprawą uruchomionych maszyn językowych, których pisarz okazuje się odkrywcą i – owładniętym pasją poznawczego, a przy tym demistyfikatorskiego eksperymentu – użytkownikiem. Kiedy bowiem Roussel pisze, „poza tym, co pisze, nie ma nic, nic, co mogłoby tradycyjnie zwać się przekazem” (Robbe-Grillet). Jedynie „pusta przestrzeń, którą słowa i ich maszyny przemierzają z zawrotną prędkością” (Foucault).

W konsekwencji zatem – rozstrzyga Foucault – „Roussel jawi się takim, jakim sam siebie określa: wynalazcą języka, który mówi tylko o sobie, języka absolutnie prostego w swym podwojonym byciu języka o języku, zamykającego własne słońce w swym najwyższym i centralnym omdleniu”.

Niezwykłe dzieło, niezwykły język, niezwykły człowiek, którego życie i dzieło tworzą jedno, tak jak dla niego samego jedno stanowiły życie i język. Człowiek, którego śmierć jawi się jako jeszcze jedna realizacja metody pisarskiej – włączonej w ceremoniał tajemnicy – rozstrzygającym dowodem, że żyjemy (a więc także umieramy) w języku, że to język – mówiący całkiem sam – tworzy obraz świata, w jakim żyje człowiek.

Roussel umarł w taki sam sposób, jak żył i pisał. Popełnił samobójstwo w hotelu „Grande Albergo e delle Palme” (gdzie Wagner pisał *Parsifala*) w Palermo 14 lipca 1933 roku, nazajutrz po podjęciu decyzji udania się na leczenie odwykowe (do kliniki Ludwiga Binswängera w Kreuzlingen). Śmierć, która przychodzi w radosny dzień narodowego święta ojczystego kraju, śmierć samobójcza (samobójcza zdaniem włoskiej policji, zdaniem zaś Leonarda Sciascii, pisarz zaofiarował czek swej ukochanej, by strzeliła mu w skroń z rewolweru, i przekupił pokojowego Orlando, by ten podciął mu żyły) na ziemi sycylijskiej, obrosłej legendą mordu, ziemi, w którą wsiąkało tyle krwi rozlanej za sprawą mafijnej wendetty.

Podobnie jak wielu innych twórców (Sade, Nietzsche, Artaud, Hölderlin, Nerval) Raymond Roussel tworzył dzieło-życie. Ale mechanizmy jego postępowania były inne. W jego przypadku życie – poddane takim samym seriom, miarom, logice czy gramatyce jak jego pisarstwo – zostało całkowicie usunięte z literatury. Usuwał je także euforią i depresją. A wreszcie śmiercią. Równie ściśle urządzoną jak jego literatura.

Trudno lepiej przekonać się o tym, że dzieła Roussela są nieprzetłumaczalne, niż dzięki lekturze pracy – mającej zresztą wyjaśnić zasady jego pisarstwa – *W jaki sposób napisałem niektóre z moich książek*. Język francuski pozwala na nieco mechaniczne łączenie słów za pomocą przyimka „à”; w języku polskim natomiast wiele powstałych w ten sposób wyrażen brzmi sztucznie, drażniąco, inne z kolei należy oddawać za pomocą kilku słów. Wielokrotnie też słowa użyte przez Roussela, który niemal nie rozstawał się ze słownikiem *Bescherelle*, są tak wieloznaczne, iż brak kontekstu (sens to efekt syntaktyczny) pozwala powątpiewać o trafności tłumackich wyborów. Jeśli pisarstwo Roussela rozgrywa się na powierzchni języka (bo on o niczym nie chce opowiadać), a zatem ma niejako walor czysto formalny, to jego dzieła tłumaczyć należałoby nie od strony ich sensu (elementy znaczone), lecz od strony relacji, w jakich pozostają między sobą składające się na nie słowa (elementy znaczące). Toteż słynne *billard* i *pillard* należałoby oddać nie jako „bilard” i „łupieżca”, lecz jako – powiedzmy – „bal” i „pal”. I postępując dalej zgodnie z metodą Roussela, stworzyć coś w rodzaju analogonu jego dzieł. Przypomnijmy jednak, że *Nouvelles Impressions d'Afrique* Raymond Roussel pisał siedem lat. Tłumacz z całą pewnością w tak krótkim czasie z tym tekstem się nie upora.