

Metaforyczny realizm Michela Leirisa

Oeuvre – verrou?

W zeszłym roku Michel Leiris opublikował suplement do słownika idiosynkratycznego, którego prowadzenie rozpoczął w latach 20., w okresie fascynacji surrealizmem. *Langage tangage* składa się z sześćdziesięciu stron zawierających słowa z osobliwymi definicjami, za którymi następują chaotyczne rozważania na temat życiowej manii wyłuskiwania słów z ich semantycznych przegródek i prowokowania nowych sensów opartych na brzmieniu wyrazu albo na jego szczególnej formie graficznej. Pierwsza część słownika ukazała się w *La Révolution*

Surréaliste z 1925 roku. Sam jego tytuł stanowi najlepszy przykład stosowanej przez autora metody: *Glossaire: j'y serre mes gloses* (*Glosariusz: zamykam tu moje glosa...* albo bardziej w duchu prowadzonej gry: *Glosariusz: głos moich uma*). Słowo, które ma być „zdefiniowane” *glossaire* zostaje rozbite na dwie części: pierwsza sylaba „glos” skłania się ku „glose” (glosa, krytyka, refleksja, objaśnienie), podczas gdy druga „saire” zmienia się w „serrer” (ścisnąć, zatrzymać, zamknąć). Połączone w nowej definicji sylaby objaśnianego wyrazu tworzą osobisty słownik Leirisa, zbiór zaskakujących poetyckich zwrotów i skojarzeń opartych na grze słów.

Pięćdziesiąt lat później *Langage tangage* z uporem stosuje tę samą metodę. Tytuł zdaje się mówić „Język cię oplątuje” (*langage t'engage*) jednocześnie utożsamiając język z „impregnowaniem” czy „smołowaniem” (*tangage*) statku czy samolotu. Jeżeli jesteśmy przez słowa zaangażowani, zobowiązani, zmienieni, wprowadzeni w określony stan, i naprowadzeni na pewne tropy, to także, sugeruje Leiris, możemy przekroczyć albo odwrócić oficjalne formy i znaczenia, kształty i artykulacje. Każde przesunięcie słowa *langage* (*tangage*, *t'engage*) jest wynikiem pojedynczej, drobnej zmiany. Wystarczy zaledwie małe przejęzyczenie fonemu albo przesunięcie znaku graficznego, by zapoczątkować ponowne tworzenie słownika, przemieszczanie znaczeń.



Michel Leiris w górach Gran Sierra na Kubie, 1967. Fot. Lutfi Özkök.

Ów ostatni „suplement” do życiowego glosariusza osiemdziesięcioletniego Leirisa jest sam w sobie objaśniony jako wielofunkcyjna forma wrócenia i jako zwykły tik głosi (*Souple mantique et simples tics de glotte – en supplement*).

W czasie całej swej kariery Leiris traktował język z pasją, język pociągał go i wabił – język jako wyprawa odkrywczą i pętająca sieć, jako kołyszący się okręt własnego ja, albo chwiejny, wiszący most łączący z innymi. Niektóre z jego prac, jak *Glossaire* i większość jego wierszy, powstały i oddziałują na zasadzie gry słów i języka stworzonego do celów osobistych; są praktycznie niemożliwe do przetłumaczenia. Pozostałe mogą być przybliżone w angielskim, a nowe tłumaczenia dają dość reprezentatywny przegląd ogromnego i ciągle zmieniającego się dzieła Leirisa. Należy jednak powiedzieć od razu, że żaden fragment nie oddaje sprawiedliwości skrupulatnej, mrówczej pracy autora niemal dosłownie wpisującego siebie samego w istnienie – lawirującego przez sny, idee, wspomnienia, bieżące wydarzenia, moment pisanie... poszukującego osobistego kosmosu w ziarnku piasku, w sylabie, albo w strzępie piosenki. Proces ten można prześledzić najlepiej w niezrównanie powolnym tempie *La Règle du jeu*, czwartym tomie powstałym podczas trwającego trzydzieści pięć lat przedsięwzięcia, w którym Leiris opracowuje w szczegółach nie tyle swoje autobiograficzne „życie”, ile „savoir-vivre”, wyższy poziom bytu i osobistą etykę (*La Règle du jeu: reguły gry/ reguła Ja*). Możemy tu zacząć tworzyć sobie obraz misternego zamierzenia Leirisa.

Zbiór tekstów publikowany w „Sulfur”¹ zawiera eseje, sny, etnografię, teksty na tematy erotyczne, krytykę sztuki i fragmenty z kontynuacji *La Règle du jeu* (gra trwa dalej). Wybór i zestawienie tekstów ma na celu oddanie zróżnicowania i zilustrowanie procesu tworzenia niezwykłego dzieła, pokazując jego otwarcie na kulturowe, historyczne i międzyludzkie wpływy. Jak sugeruje Edmund Jabès w swej medytacji na temat Leirisa, każde zaangażowane pisanie o sobie kończy się bezbronnością wobec innych. Życie przeżywane tak intensywnie poprzez pisanie, jak w przypadku Leirisa, oznacza oddanie władzy czytelnikowi. Poczucie bezpieczeństwa nie istnieje, pisanie nie osiada w stabilnym dialogu. Wciąż na nowo w procesie pisanie Leiris odkrywa odstręczający i fascynujący fakt, z którym po raz pierwszy stanął twarzą w twarz w dzieciństwie: „jak wyartykułowany, wypowiedziany język, pajęczka tkanika moich związków z innymi wyszła poza mnie, wystawiając swe tajemnicze czułki we wszystkich kierunkach”. Nieustanna oscylacja pomiędzy „wewnątrz” i na „zewnątrz”, pomiędzy własnym ja i obcym jest siłą konstytuującą twórczość i dzieło Leirisa. Choć koncentruje się on na sobie, jako na jedynym temacie, o którym może pisać szczerze i otwarcie, to powstaje efekt rozszerzania „subiektywnego” obszaru, by za-

wrzeć wszystko, co prowokuje i rzutuje na własne słowne wypowiedzi: kultury egzotyczne, które badał jako etnograf, walki polityczne, w które był wmieszany, liczne głębokie przyjaźnie z pisarzami i artystami, które wplatają się w jego pisanie.

Żadna reprezentacja „dzieła” nie oddaje owej subiektywności rozumianej bardziej jako proces niż jako produkt, pisanie raczej niż sam tekst. Problem, którego autobiograf nie jest w stanie uniknąć (temu, który nadaje kształt „życiu”, umyka chwila obecna, życie toczące się w teraźniejszości), obraca wniwecz także każdą próbę sprawozdania z twórczości autora. W wywiadzie na krótko przed śmiercią Michel Foucault wypowiedział się na temat pojęcia dzieła (zapytany o swą pierwszą książkę poświęconą Raymondowi Rousselowi): „...ktoś, kto jest pisarzem, nie tworzy swego dzieła tylko w książkach... jego głównym dziełem jest ostatecznie on sam piszący owe książki”.² Tym, do czego zmierza Leiris, poprzez przykładowy szereg prac, zarówno do analizy, jak i do odegrania w życiu, jest życie powstające w pisaniu. Na ostatnich stronach *Langage tangage* przyznaje się do uczucia czułości wobec własnych opublikowanych książek, uczucia przypominającego przywiązanie dziecka do starych zabawek. Ale jest „prawie wyłącznie zaabsorbowany pracą bieżącą – tę, która mi udowadnia, że ciągle jeszcze żyję, zdolny do układania szeregów mniej lub bardziej sensownych zdań...”

PARADIS – pure idée (ou parodie)

Urodzony w 1901 roku w Paryżu Leiris dorastał w dobrze sytuowanym, mieszczańskim domu. Jego ojciec był drobnym bankierem, którego jednym z klientów i zarazem przyjaciół był ekscentryk Raymond Roussel. Życiowa miłość Leirisa do teatru, a szczególnie do opery, zaczęła się w dzieciństwie, przywiązanie to widać wszędzie w jego pismach. Jego dzieło przepojone jest obrazami teatralnych dekoracji, kostiumów (włącznie z jego własną potrzebą, by się „dobrze” ubierać), treścią sceniczną oraz cudowną sztuką spektaklu. Wśród sztuk teatralnych, które zrobiły wielkie wrażenie na Leirisie w wieku chłopięcym, była sztuka Roussela *Impressions d'Afrique* z 1911-12 roku, hermetyczna i wystawiona z przepychem egzotyka. Później zaprzyjaźnił się z autorem, którego w 1922 roku zaczęli doceniać niektórzy surrealiści. W odpowiedzi na list wychwalający ostro potępioną sztukę *Locus Solus* Leiris otrzymał list od przyjaciela ojca zaczynający się od słów: „Dziękuję ci mój drogi Michelu za twój pełen zainteresowania i zajmujący list. Widzę, że podobnie jak ja wolisz królestwo Pojęć od królestwa Rzeczywistości”.³

Leiris zaczął studiować chemię. Szybko jednak uległ czarowi Maxa Jacoba, którego złowieszcze ostrzeżenia na temat życia poety powiększały tylko żarliwy zapal młodego człowieka. W Café Savoyarde na Montmartrze grupa dadaistów i surrealistów, pisa-

rzy i artystów, regularnie zachodziła do Jacoba, i to tam właśnie Leiris spotkał swych dozgonnych przyjaciół André Massona i Joana Miró. Regularnie odwiedzał ich pracownię na ulicy Blomet. Szczególnie Masson zachęcał go do pisania, ilustrując pierwsze jego teksty. Poprzez Miró, Leiris poznał Picassa, z którym zadzierzgnął znajomość na całe życie. Spotkał tam także Daniela-Henry'ego Kahnweilera, wpływowego marszanda kubistów, który został szwagrem Leirisa i zamieszkał w jego domu. Jego bezcenna kolekcja i galeria, podczas drugiej wojny światowej przekazana Leirisowi i jego żonie w celu uniknięcia konfiskaty jako własność żydowska, stanowiła potem rdzeń Galérie Louise Leiris, ważnej instytucji sztuki w okresie powojennym. Przez wiele lat Kahnweiler i Leirisowie dzielili duży apartament nad Sekwaną w pobliżu Pont Neuf.

Poprzez Massona Leiris przyłączył się do grupy surrealistów, ale trzymając pewien dystans od jej centrum tworzonoego przez Bretona, Eluarda, Soupaulta i resztę (Leiris zawsze trzymał się na obrzeżach organizacji, pozostając jednak niezwykle lojalnym wobec przyjaciół). W 1925 roku, raczej w nietypowy dla siebie sposób został chwilowym bohaterem na słynnym surrealistycznym bankiecie na cześć Saint Pol Roux, wykrzykując antyimperialistyczne hasła z górnych okien, a potem schodząc we wrogi tłum, gdzie został aresztowany i spoiniewierany przez policję.⁴ Ale takie publiczne popisy prawdziwie surrealistycznych zachowań stanowiły raczej rzadkość. W latach 20. Leiris zajmował się poezją i testowaniem granic swych własnych, niepokojących go pragnień. Świat obsesji seksualnych, fetyszów, burdeli i nieokiełzanego nocnego życia jest przywoływany z pewnym odrętwiałym liryzmem w *Wiek Męski*. Jako dobry surrealista Leiris notował swoje sny oraz eksperymentował z pisaniem automatycznym. Rozpoczął swój *Glossaire* i napisał trzy mniej lub bardziej surrealistyczne „narracje”: *Le point cardinal*, *Grande fuite de neige* i *Aurora*. Owe oniryczne sekwencje rozwijały przeobrażenia nazw i wyrażań, zajmowały się zawołowanymi fragmentami rozbitego własnego ja postrzeganyymi fetyszystycznie jako „schadzka części ciała”. Wpływ Nerval'a jest tu wyraźny, tak samo jak magiczna czy alchemiczna wizja języka wywiedzionego ze zróżnicowanych źródeł okultystycznych i egzotycznych.

Obok surrealistycznych narracji opartych na snach Leiris prowadził śmiertelnie poważny rejestr swych rzeczywistych snów, traktowanych nie jak okultystyczne objawienia, ale jako *pisanie* na jawie. Zebrane zostały w 1945 roku w tomie pod tytułem *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour* (przełożone jako *Nights as Day, Days as Night*), którego rozszerzone wydanie ukazało się w Stanach w 1965 roku. Jak Richard Sieburth pięknie zauważa, szczególny stosunek Leirisa do snów współbrzmia z jego rosnącą podejrzliwością wobec egzotyki. Unikając fantastycznych interpretacji snów, jakie spotyka się u wielu innych surrealistów, Leiris klarow-

ny, przejrzysty, niemal „obiektywny” stosunek do (onirycznej) powszedniości.

Leiris znalazł się wśród wczesnych uciekinierów od surrealizmu podczas rozłamów w późnych latach 20. W 1929 roku opuścił surrealistyczne łono wraz z Artaudem, Queneau oraz innym bliskim przyjacielem i ważnym współpracownikiem Georges'em Bataille'em. Z tym ostatnim spotkał się w 1924 roku i od razu znalazł wspólny język, a przez następne dwie dekady uzupełniali wzajemnie swoje poszukiwania na temat transgresji, ofiary, sacrum, nieczystości i różnych form *gaucherie*. Dedykowali sobie nawzajem swoje najważniejsze książki na temat seksualności: *Erotyzm* oraz *Wiek męski*. W latach 20. obaj zajmowali się egzotyką, poszukując wśród Azteków (Bataille) i w Afryce (Leiris) alternatyw dla panującego idealizmu zachodniej „Cywilizacji”.

W latach 20. źródłem objawienia bliżej domu stał się jazz. Leiris, podobnie jak inni przedstawiciele pokolenia, nie umiał się oprzeć jego pozornie wyzwolonemu rytmowi i czystej teatralnej obecności. Raymond Roussel nie miał racji, twierdząc, że Leiris przedkładał krainę „Pojęcia” nad sferę „Rzeczywistości”. W istocie Leiris był rozdarty pomiędzy dwie skrajności, a dzieło jego życia było niekończącą się i niedoskoną próbą rzucenia pomostu nad przepaścią pomiędzy nimi. Głęboka tęsknota za ludzkim „kontaktem”, za „prawdziwym” doświadczeniem i erotycznym zaspokojeniem była nieustannie powstrzymywana przez uczucie daremności – ostrą świadomość bycia skazanym na świat jawiących się fantazmów i podobizn, abstrakcyjnych, idealnych substytutów pożądanych obiektów. Reakcją Leirisa, odmiennie niż Roussela, nie było zamknięcie się w świecie czystej koncepcji, poddanie się surowym regułom kompozycji i praca skupiona tylko nad ich efektami. Choć podzielał upodobanie Roussela do profetycznego operowania językiem i podobnie jak Bataille wierzył, że nie istnieje wolność poza regułami i ograniczeniami, to nieustannie próbował precyzować się „przez” otwory oddzielającej go od życia siatki. Ożenił się w 1926 roku, tworząc związek często naznaczony ambiwalencją. (Pomimo to małżeństwo przetrwało przez sześćdziesiąt lat). W 1929 roku ogarnięty poczuciem bezcelowości i w stanie poważnej depresji poddał się psychoanalizie, która trwała do 1931 roku. Potem rzucił się do Afryki. Być może tam miał nadzieję znaleźć ów bezpośredni ludzki kontakt, „świeżość”, jakiej brakowało w zepsutej Europie.

W latach 1929 i 1930 Leiris współpracował z dysydenckim pismem surrealistycznym redagowanym przez Bataille, które łączyło sztukę, krytykę kulturową i etnografię.⁵ Współpraca z „Documents” pozwoliła mu nawiązać kontakt z etnologami, z Marcellem Griaule, Paul'em Rivetem i Georges-Henri Rivièrem (główny kontakt Leirisa w paryskim światku jazzowym, który ra-

zem z Rivetem odegrał kluczową rolę w reorganizacji francuskich kolekcji etnograficznych i folklorystycznych). Griaule zajmował się wówczas przygotowaniami do ekstrawaganckiej wyprawy wzdłuż południowego skraju Sahary, której celem były badania etnograficzne i gromadzenie zbiorów muzealnych. Zaoferował Leirisowi miejsce w ekspedycji Dakar – Dżibuti. Ten nie zaważał się, skorzystał z nadarzającej się okazji, a swoje doświadczenia nabyte podczas prawie dwuletnich badań terenowych (w osadach Dogonów w Sanga (wówczas na terenie francuskiego Sudanu) oraz w Gonderze w Etiopii) notował w niezwykłym dzienniku *L'Afrique fantôme*.

Autor *L'Afrique fantôme* tak podsumowuje afrykańskie doświadczenia: „Garść przygód, badania, początkowo ekscytujące, które jednak szybko okazały się zbyt nieludzkie, by przynosić satysfakcję, nasilająca się obsesja erotyczna, oraz wzrastająca emocjonalna próżnia. Pomimo obrzydzenia, jakie czuje do ludzi cywilizowanych i dla życia w wielkich miastach, pod koniec podróży pragnie powrotu”.⁶ Doświadczenie pozwala Leirisowi na powrót do siebie samego. Nie ma ucieczki, nie ma autentycznego kontaktu z Afryką, istnieją tylko egzotyczne fantomy. W końcu w trakcie badania kultu opętania w Etiopii wyrzuca z siebie; „Wolałbym raczej sam być opętany, niż badać opętanych!”.⁷ Wracając do Europy i do, jak to nazwał J.-B. Pontalis, swej „niekończącej się psychoanalizy”, w celu już nie tyle ucieczki, ile – czegoś odmiennego od psychoanalizy – do rozliczenia się ze sobą w pisaniu.⁸ Książka *L'Afrique fantôme* opublikowana w 1933 roku, zapoczątkowała długotrwałą i powiązaną z innymi projektami Leirisa polegającą na tworzeniu autoportretu i analizie siebie. W połowie lat 30. stworzył perwersyjne *Bildungsgeschichte*, „Podróż od dzieciństwa do Surowego Zakonu Męskości”, *Wiek męski*. W tym samym czasie nie przestał zajmować się naukami społecznymi, jak zwykle z obrzeży, uczęszczając na seminaria Marcela Maussa i Maurice'a Leenhardta, publikując artykuły na temat swych afrykańskich badań i pracując, z przerwami, nad swoją dysertacją *La langue secrète de Dogon*.

RHÉTORIQUE – érotique

Leiris kontynuował uprawianie nastawienia „etnograficznego”. Ale nie poszukiwał już „obcego” czy poczucia inności w miejscach romantycznej ucieczki, ani w odrębnych przedmiotach badania naukowego. Owo poczucie było raczej efektem poświęcenia szczególnej uwagi temu, co znajdowało się blisko, pod ręką. Pisząc o Raymondzie Queneau, przyjacielu i koledze surrealistów, Leiris tak opisywał owo nastawienie:

„Podstawą pracy Raymonda Queneau jest pisanie prozy. Pisarz z niego mniej zapatrzony w „gdzie indziej”, a bardziej, jak wyimaginowany podróżnik, krążący po ścieżkach i objazdach, najbardziej przyziemnej rzeczywistości, którą – jako artysta pozbawiony idealistycznych

skłonności – przedstawia i wytrąca z równowagi w taki sposób, że nie traci ona nic na swej bezpośredniości. Czyż nie jest lepiej, zamiast podróżować w poszukiwaniu egzotyki, niemal nie wiedząc gdzie jesteśmy, spojrzeć odmiennie (oddalić, egzotyzować) na to bliskie i co znamy, zbyt dobrze? Podsumowując, odwrócić ruch w kierunku przeciwnym do egzotyki – nie oddalać się od znanych brzegów do obcych krain, ale gwałtownie zmusić to, co znane do skierowania się w stronę obcego. Instrumentem tej operacji jest język...”⁹

Ale odwrotnie niż Queneau – etnograf/onirografier przedmiot – Leiris ciągle czuł przyciąganie rzeczywistości innej niż zachodnia. Był głęboko podejrzliwy wobec europocentryzmu. Badania etnograficzne zawiadą go ponownie do Afryki i na Karaiby – tym razem nie będzie jednak miał złudzeń, że możliwa jest ucieczka. Ale dopiero po drugiej wojnie światowej, wraz z nasileniem się ruchów antykolonialnych ponownie wyruszy w dalekie podróże.

Pod koniec lat 30. zwrócił swą uwagę na zjawiska znajdujące się blisko, zakładając wraz z Bataille'em i Rogerem Caillois instytucję niezależną i o krótkim żywocie – Collège de Sociologie.¹⁰ Zamiarem owej alternatywnej do akademickich nauk społecznych instytucji było wprowadzenie „egzotycznych” tematów, takich jak ofiara, i świętość, do rozważań nad teraźniejszością. Głównym wkładem Leirisa do dorobku Collège'u (zanim zrezygnował gnębiony skrupułami z powodu zbyt luźnych standardów dowodowych i niebezpieczeństwa stworzenia koterii) był esej *Sacrum w życiu codziennym*. W tym przejściowym tekście, wiele wątków kontynuowanych później w *La Règle du jeu* zostaje poddanych analizie jako składniki osobistego „sacré”. Przedmioty o niezwyklej sile przyciągania i nasycone mocą (rewolwer ojca), niebezpieczne rejony (tor wyścigowy), miejsca obłożone tabu (sypialnia rodziców), miejsca sekretne (toaleta), słowa i wyrażenia o specjalnym magicznym wydźwięku – tego typu materiał wywoływał „owo dwuznaczne nastawienie związane ze zbliżaniem się czegoś jednocześnie pociągającego i niebezpiecznego, respektowanego i odrzuconego, mieszanina szacunku, pożądania i przerażenia które można potraktować jako psychologiczny znak świętości”.¹¹

W *L'Afrique fantôme* Leiris ostro kwestionował pewne naukowe rozróżnienia pomiędzy praktykami „subiektywnymi” i „obiektywnymi”. Dlaczego, zastanawiał się, moje własne reakcje (sny, reakcje somatyczne, itp.) są nieważnymi elementami „danych” odnotowywanych podczas badań terenowych? W Collège de Sociologie mignęła mu możliwość etnografii, rygorystycznej analitycznej i jednocześnie poetyckiej, skupionej nie na obcym, ale na własnym ja, z jego szczególnym systemem symbolicznym, rytualnym i topografii społecznej. W miarę jak owe badania przybrały pełniejszą formę we wczesnych latach 40., w *Biffures*, analogia z naukami społecznymi stała się mniej jasna. Ale pomost po-

między autoportretowaniem i etnografią, wyraźny w *Sacrum w życiu codziennym* był ciągle ważny. Analiza kulturowa, doświadczenie i metody badań terenowych ukierunkowały jego podejście do własnej subiektywności. Faktycznie, Leiris przeniósł pewne metody robienia notatek, jakie stosował w Afryce, do dzieła autoportretowania.

Uporządkowanie naukowych zapisków zgromadzonych podczas ekspedycji Dakar – Dżibuti zostało powierzone Leirisowi. Prowadził dokładne notatki na opatrzonych tytułami fiszkach, które można było sklasyfikować, segregować i analizować. Korzystając z tego afrykańskiego doświadczenia, zaczął gromadzić podobne fiszki, które jak rzetelne notatki terenowe pokrywały każdy znaczący aspekt złożonej rzeczywistości (w tym przypadku, jego własnej subiektywności). Jego notatki zawierały materiał, którego Malinowski nie zaliczyłby do „imponderabiliów” rzeczywistego życia. Ponadto Leiris pamiętał, że najcenniejszą rzeczą, jakiej nauczyła go psychoanaliza, pomimo późniejszego odrzucenia podejścia czysto psychologicznego, było docenianie wartości, jaką Freud nadał, szczególnie w *Psychopatologii życia codziennego*, nieistotnym, pozornie banalnym faktom.¹² „Metoda” pisania *Le Règle du jeu* polegała na metodycznym tworzeniu heterogenicznej bazy danych:

„Mam ogromną, nieustannie powiększającą się tekę, gdzie notuję fakty, wspomnienia, czasami nawet aforyzmy, pomysły, idee, rzeczy, które, jak mi się wydaje, z pewnym zażenowaniem, są dla mnie ważne i powinny zostać wykorzystane w jakiś sposób, ale nie wiem jeszcze, jak dokładnie zostaną użyte i co z tego wynika”.¹³

W owej gigantycznej, wymagającej cierpliwości, „grze fiszek” dochodzi do dopasowania („małżeństwa”) pomiędzy podobnymi fiszkami albo fiszkami mającymi podobnie znaczenie dla gracza. Układa się je w stosiki, które ponownie skopiowane, z nieodłącznymi skreśleniami, odsłaniają nieoczekiwane związki. Nie ma ogólnego planu, zasadą gry jest przechodzenie po kolei od fiszki do fiszki. Tylko wtedy, kiedy przejście uznane jest za ostateczne, gracz posuwa się dalej. W ten sposób końcowy tekst nie zostaje powtórnie zredagowany, poprawiony raz jeszcze, by zgadzał się z ogólnym tonem narracji czy analizy, ale zamiast tego praca w swym ruchu, rytmie i manipulacji jest zapisem samego procesu pisania – wrócenia albo porwania.¹⁴ Rezultatem jest obiektywny subiektywizm, realizm oparty na faktach (nie ma tu nic zmyślnego, tylko fakty ze sobą powiązane i zapisane) portretujący proces badawczy, który pamięta, odkrywa, łączy i porządkuje. Język jest zawsze zarówno środkiem, jak i celem, autonomiczną, refleksyjną rzeczywistością raczej niż prostym sposobem przedstawiania czy wyrażenia.

Realizm Leirisa wyklucza konfabulacje. (Próbował kiedyś napisać powieść, zanim powstał *Wiek męski*, ale

odkrył, że nie potrafi wymyślać postaci innych niż on sam). W swej pracy etnograficznej także unika beletryzowania czy importowania oczywistych elementów „literackich”. W jego dojrzałym piśmarstwie znajdujemy jedynie poszukiwanie złożonej przejrzystości i właściwe dokumentalistom poświęcenie uwagi faktom obserwowanym, językowi i uczuciom. Owa uwaga jednocześnie dokumentuje i dezorientuje, część realizmu, który postrzega „fakty” jako przedstawienia, zwrotnikowe spektakle albo spotęgowane, wycięte elementy (fetysze). Podobnie jak sny z *Nuits sans nuit*, rzeczywistość prezentuje się retorycznie. Jest rezultatem fiksacji, jednocześnie obiektywnej i erotycznej. Rezultatem jest pisanie, jak zauważyła Simone de Beauvoir, zawsze charakteryzujące się szczególną mieszkanką liryki i oddalenia.

Obserwator uczestniczący z całych sił pragnie być obecnym w teraźniejszości przy pomocy obiektywności. „prosty zupełnie tył głowy, spadający pionowo jak mur lub brzeg morza, typowe (jeśli wierzyć astrologom) znamię osób zrodzonych pod znakiem Byka; wydane i nieco guzowate czoło z nadmiernie splątanymi i nabrzmiałymi żyłami na skroniach... Oczy mam czarne, zaczerwieniony zwykle rąbek powiek; cerę żywą; wstydę się przykrej skłonności do rumieńców i lśnienia skóry. Ręce mam chude, dość włochate, z bardzo wyraźnymi żyłami. Moje palce środkowe, zgięte u końca, zdają się zdradzać coś słabego lub chwiejnego w charakterze.” [Michel Leiris, *Wiek męski wraz z rozprawą Literaturę a tauromachia*, przeł. T. i J. Błoński, PIW, Warszawa 1972, s. 21]

W tym fragmencie otwierającym *Wiek męski*, ciało Leirisa staje się odrębnym symbolicznym artefaktem, okazją dla „onirycznego” opisu.¹⁵ Podmiot *L’Afrique fantôme*, *Wiek męski*, *La règle du jeu*, *Nuits sans nuit* i *Le ruban Au cou d’Olympia* jest mniej bliskim czy prywatnym ja, wewnętrzną odsłoniętą duszą, a bardziej jest rodzajem osobistej „kultury”, zbiorem znaczących artefaktów do połączenia, zrozumienia i ponownego opisania.

OPERA – ses appeaux, ses oripeaux et son aura

Pisanie dla Leirisa staje się tym samym, czym sen dla Nerval, „drugim życiem”. Ale jest to przytomna, przejrzysta praktyka w stanie czuwania, badania, w których zakres włączone są sny (odarte z przywilejów metafizycznych) wraz z różnorodnymi innymi kategoriami znaczących „danych”. Ponieważ do obszaru potencjalnych badań zalicza się także zawodowa praca etnograficzna, podróże, przyjaźnie, codzienne doświadczenia i zaangażowanie polityczne, pisanie Leirisa odzwierciedla napięcie pomiędzy dośrodkowym ciążeniem osobowego zaimka „ja” a odśrodkowym przyciąganiem innych ludzi, wydarzeń, historii. Leiris, jeden z najbardziej zajętych sobą pisarzy, jakich można spotkać w dowolnym okresie i w dowolnym języku, nie jest jednak solipsystą. Ponieważ jego istnienie nie jest określone i ograniczone w fik-

cji, ale jest otwarcie rozgrywane w społecznych procesach języka i pisania, nieustannie konfrontuje on to, co znajduje się poza jego osobą.

Leiris nie przestaje podróżować, pisać o sztuce afrykańskiej, o kultach opętania w Etiopii, o kontakcie kulturowym, o polityce folkloru i etnografii. Po drugiej wojnie światowej wyłania się z samotnej gry *Biffures*, by służyć w państwowej komisji dla reform prawa pracy w kolonialnej Afryce Zachodniej. Podróżuje na zachodnie Antyle i Haiti, gdzie razem z Alfredem Métraux prowadzi badania nad religią wudu i kontaktem kulturowym. Zostaje przyjacielem Aimé Césaire i rzecznikiem powstającego ruchu Negritude. Pracuje w zespole redakcyjnym *Les Temps Modernes*, pisze dla *Présence Africaine*, dla UNESCO na temat rasizmu i zróżnicowania kultur. W nowej przedmowie do *L'Afrique fantôme* (1951), książki uznanej przez reżim Vichy za wywrotową i spalonej, umiejscawia swój dziennik z badań terenowych w złożoności postaw kolonialnych, podkreślając jego przesadny estetyzm i przybieranie pozy radykała. W tym samym roku, w roku 1950, tworzy *L'Ethnographie devant le colonialisme*, przejrzystą dyskusję na temat nauk społecznych nieodłącznie uwikłanych w nierówności imperialnych potęg. *La Règle du jeu* zaczyna odzwierciedlać owe historyczne „zewnątrzne” siły przyciągania. W tomie drugim, *Fourbis*, Leiris łączy zgłębianie dziecięcych wspomnień, które dominowały w *Biffures* z niedawnymi podróżami i zobowiązaniami politycznymi, sondując (nierozwiązywalny?) konflikt pomiędzy swoją potrzebą odczucia satysfakcjonującego doświadczenia poetyckiego i wymaganiami walki politycznej. Trzeci tom *Fibrilles*, odnosi się zarówno do publicznego doświadczenia podróży do komunistycznych Chin w 1955 roku, jak i do osobistej kryzysu i próby samobójczej.

Utrzymuje się bliski związek Leirisa ze światem sztuki. Pisze teksty o Giacomettim, Miro, Massonie, Picasie, Duchampie, Wifredo Lamie i Francisie Baconie. Współpracuje w pracy nad esejami na temat dzieł Michela Butora, Queneau, Sartre’a, Roussela, Lévi-Straussa, Eluarda, Alfreda Métraux, Bataille’a, Césaire’a – prawie wszystkie owe teksty wyrastają z osobistych znajomości. (Jego dzieło może być postrzegane jako luźna sieć międzyludzkich związków). Bierze udział w majowych demonstracjach 1968 roku, jak i w demonstracjach na rzecz praw imigracyjnych robotników.¹⁶ Kontynuuje pracę w Musée de l’Homme na stanowisku kuratora i badacza w Dziale Czarnej Afryki. Ustala się jego codzienna rutyna: poranki w domu spędzane na pracy literackiej, na Quai des Grands Augustins, popołudnia spędzane na pracy etnologicznej w mieszczącym się w suterenie biurze muzealnym. Zaczyna uważać ową dzienną oscylację za symbol swego życia.

Związek autoportretowania i etnografii, relacja pomiędzy dwoma biegunami jego działalności pisarskiej jest dla Leirisa kluczowy. Jedna działalność patrzy do

wewnątrz, druga na zewnątrz, jedna zaczyna się od własnego ja, druga od innych ludzi. Leiris traktuje je oddzielnie jako dwa różne obszary pracy, bo jeżeli zbliżą się do siebie za bardzo, to efekt kwestionowania i odmiany zostaje zagubiony. (Dzieło można potraktować jako formę podróży). Ale oba rodzaje działalności są częścią tego samego przedsięwzięcia. Podczas gdy poszukiwanie jednostkowego „savoir-vivre” nie może wykluczać polityki i historii, tak samo etnografia, bezpośrednio skupiona na innych dostarcza modeli i alegorii dla jego osobistej tożsamości. Co jest na szali w obu przypadkach, to umykająca, trudna do uchwycenia koncepcja „autentyczności”.

W pewnych idealnych okolicznościach zarówno własne ja, jak i kultura będą znaczące i prawdziwe, bez hipokryzji czy ograniczeń. Leiris nieustannie poszukuje takiej właśnie sytuacji. Napotyka natomiast mediacje, reguły, odgrywanie ról i unikanie wszędzie, zarówno w swym własnym życiu, jak i w życiu grup społecznych. Wizja Afryki w latach 20. zdawała się obiecywać prawdziwą bezpośredniość, spontaniczne emocje i kontakt. Ale Leiris zostaje pozbawiony iluzji poprzez zetknięcie się z rzeczywistością podróży, kolonializmu i abstrakcyjnych nauk społecznych, tak samo jak przez odkrycie dwulicowości u Afrykanów, nawet tych pozornie „zatraconych” w transie. Jego reakcja jest złożona. Przyjmuje sztuczność w celu jej przekroczenia.

Podobnie jak Roussela, Queneau czy Duchampa, pociągała go myśl, że stosowanie pewnych szczególnych reguł jest jedyną drogą do osiągnięcia nowego wyrazu ekspresji (spontaniczność i geniusz talent uznawano za romantyczne mity). Ponadto, owo nastawienie współbrzmie z zasadą erotyzmu Bataille’a, polegającą na tym, że „zaspokojenie” zawsze zakłada brak czy przemoc i że „wolność” jest zawsze zależna od ograniczeń, jakie gwałci (zasada potwierdzona, na poziomie kulturowym, przez Maussa, który głosił w swych wykładach, że tabu istnieją po to, by je łamać).¹⁷ Przyjmując „zasady gry”, Leiris nie porzucił jednak poszukiwania rzeczywistości, obecności istniejącej poza sztucznością. Był uparcie, romantycznie oddany bezpośredniości, spontaniczności i „poezji”. Nigdy nie przechodzi do ironii, semiotyki i retoryki, choć odczuwa ich roszczenia oświadczenia. Upiera się przy „naiwnym” poszukiwaniu autentyzmu, ale autentyzmu zawsze *osłabionego* przez niejednoznaczność, niedoskonałe wyrażenie, skrupuły etyczne. Jest to paradoksalnie źródło pewnej siły, a nawet piękna. Jak mówił Philippe Lejeune, niezwykle pociągająca w pisaniu Leirisa jest „nadzwyczajna siła pragnienia, które nawet jeżeli to daremne, nie wyrzeka się wyrazu, ale czuje się zmuszone do przedwczesnej ucieczki, kiedy dyskurs, jednocześnie ostrożny i zuchwały, doprowadzony zostaje do rozpacz, ponieważ dotyczyć może prawdy ledwie powierzchownie”.¹⁸

W tym stanie trwale „udaremnionego” dostępu do rzeczywistości Leiris apeluje do erotycznego fetyszy-

zmu, „mitu” i do dyscypliny sceny. Fetysz to świecący, naładowany znaczeniem obiekt albo chwila, wyjęty, wycięty ze swego „całościowego” kontekstu. (Faktycznie *tworzy* efekt całości). Jest zewnętrzem, urzeczowioną krystalizacją pożądania, czegoś dalekiego i cudownie bliskiego, wymazującego przepaść pomiędzy doświadczeniem zewnętrznym i wewnętrznym. Poczucie erotycznej pełni powstałej poprzez przez fikcję na fetyszu nie jest jednak wąsko ograniczone do doświadczeń seksualnych; daje poczucie głębokiej rzeczywistości najbardziej powszednim spostrzeżeniom i spotkaniom. Dla Leirisa rzeźby Giacomettiego z mocą ucieleśniają ową pełną napięcia obecność. W najnowszej kontynuacji *La Règle du jeu, Le Ruban au cou d'Olympia* (*Wstążka na szyi Olimpii*), Leiris bada ekspresyjną moc fetyszyzmu w wielu domenach pisania i doświadczenia.

W podobny sposób Leiris używa słowa mit na oznaczenie dostępu do rzeczywistości, która nie jest racjonalna i reprezentatywna, ale sugestywna i performatywna. Pośród źródeł dla tego rozumienia znajdują się mityczne inwencje André Massona, wykłady etnograficzne Maurice'a Leenhardta na temat melanezyjskiego „żywego mitu”, *nouveau roman*, szczególnie piarstwo Michela Butora i własne badania Leirisa na temat kultów opętania w Etiopii.¹⁹ Badania prowadzone w Etiopii są szczególnie wiele mówiące. W *L'Afrique fantôme* niepokoi Leirisa wyraźna nieszczerść widoczna w wielu przypadkach opętania, jakich był świadkiem. Ludzie wpadają w trans i z niego wychodzą jak na dany znak, i „używają” swojego repertuaru duchów (*zâr genies*) po prostaku, dla własnego pożytku – włączając ekonomiczną eksploatację etnografa. A jednak nie można zakwestionować psychicznej siły zar. W Paryżu lat 20. Leiris uważa trans (jak jazz) za uprzywilejowaną formę zapomnienia i zatracenia własnego ja, za bezpośredni dostęp do nieracjonalnych i emocjonalnych mocy. Ale w Afryce wszystko wydaje się zaaranżowane i nieczyste. Leiris nie umie powiedzieć, kiedy ktoś, z nim samym włącznie, jest naprawdę „szczerzy”. Także w 1933 roku *L'Afrique fantôme* kończy się rozczarowaniem. Dopiero w połowie lat 50. Leiris pogodzi się z tym dwuznacznym doświadczeniem w monografii *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*. Tutaj obecność mitycznych mocy zostaje poddana analizie jako obecność „teatralna”, jako intensywnie „przeżywany teatr”, gdzie sztuczność jest środkiem służącym kontroli i tym samym staje się rolą. Rzeczywistość transu jest zawsze do pewnego stopnia zainscenizowana, ale jego zwodniczość – jak „sztuka” wielkiego aktora – wytwarza niezaprzeczalną obecność, rzeczywistość, jaka wykracza poza sztukę.

Pomiędzy rokiem 1933 w Etiopii a opublikowaniem książki na temat ducha opętania w 1958 roku zainteresowania badawcze Leirisa przesunęły się z Afryki na Karaiby. Niewątpliwie, ów drugi kontekst,

gdzie wszystkie tożsamości są hybrydami, są nieczyste, gdzie nie istnieją ciągle kulturowe korzenie i gdzie ludzie historycznie musieli się sami określić i „wymyślić swoją historię” – ułatwiło otwarcie etnografa na teatralną koncepcję autentyczności. Przesunięcie akcentów widoczne jest, na przykład, w ostatniej rozmowie z Michaelem Haggertym na temat jazzu. Jazz pociągał Leirisa nie tyle jako źródło transcendencji i czystej emocjonalności (czym był dla niego w latach 20.), ale jako przykład kulturowej nieczystości i twórczego synkretyzmu. Widzimy tu istotny sposób, w jaki jego etnograficzne badania i osobiste działania w końcu się zbiegają. Poszukiwana przez Leirisa w *La Règle du jeu* własna tożsamość nieustannie tworzona poprzez tekst i retorycznie „odgrywana” znajduje odbicie i potwierdzenie w otwartym płynnym spojrzeniu na kulturę jako improwizację, posklejaną, historycznie odgrywaną.²⁰

KNOCK-OUT ou K.O. – (autrement dit: chaos)

Dla Leirisa wszystkie tego typu przedstawienia są w najlepszym wypadku *modus vivendi*. Skrywają tylko głęboką, niemożliwą do wymazania wadę. I jeżeli wydaje się, że w swych późniejszych pismach osiągnął wstrząsany konfliktami spokój, to owo osiągnięcie występuje pod ogólnym znakiem niepowodzenia:

„I tak wiele hałasu po nic. Krwawiłem i płonałem, by skończyć, w codziennej praktyce, jako jeszcze jeden z tych mieszczan, którzy uważają siebie samych za bardzo postępowych, jako autor, którego drukuje się w antologiach, którego być może będą chwalić za szczerść i próby precyzyjnego wyrażenia emocji, albo nawet za pomysłowe związki i połączenia, pod nieobecność tego czegoś szczególnego co (dla niektórych) przebłyskuje w najmniejszym ze zdań, a co jak wierzę jest właśnie esencją”.²¹

Owo „coś szczególnego” to natchniona, wizjonerska poezja. Leiris nigdy nie przestaje lamentować nad jej nieobecnością. Faktycznie znajduje, że jego jedynym prawdziwie poetyckim gestem – gotowością pójścia na całego, do samego końca – była próba samobójcza. Poza tym kontynuuje działanie „bez inspiracji”, przekładając, tasując, przepisując swoje dokumentujące fiszki, trudząc się nad nadaniem formy śladom mijającej rzeczywistości. Jak celnie zauważa Denis Hollier, zwrot do prozy autobiograficznej po 1930 roku oznacza porzucenie wyobraźni, i to zarówno surrealistycznej, jak i romantycznej, na rzecz *parti pris de réalisme*. Jego dzieło jest mauzoleum, grobowcem niemożliwej poezji, milczącą przepowiednią.²² Ale rozpaczając nad brakiem inspiracji, Leiris tworzy inny rodzaj poezji i podobnie jak jego przyjaciel Edmond Jabes, pisze książkę, której słowami nieustannie zasłania i zakleja próżnię. Poczucie całości nie jest dane rzeczywistości: poezja wizjonerskiej wybraźni zostaje zastąpiona prozą poetycką surowo rzą-

dzoną przez prawa języka, historii i osobowości. Owa proza może tylko – a to już niemało – zamienić albo symbolizować to, co jest dane przez rzeczywistość: dowody na wydarzenia, myśli, sny i słowa.

Słowa wykonują gwałtowne zwroty. Leiris był wielbicielem Freda Astaire'a, którego uważał za rodzaj wysoce eleganckiego robota, zdolnego przez krótki szalony moment być oszałamiająco obecnym w teraźniejszości, dandysa, którego elegancja miała w sobie coś jarmarcznego, nawet zniekształconego i zepsutego. Owa „frywolność” – kostiumowy taniec albo przesadny strój wobec ogólnej apatii – definiuje to, co ciągle jest możliwe w domenie „twórczości” artystycznej. Bo jest coś niezwykle frywolnego w ostatniej książce Leirisa *Langage tangage*, gdzie wydaje się, że stary, starannie odziany mężczyzna pyta swego serdecznego partnera, język, by zakręcił się jeszcze tylko pary razy po tanecznej posadzce, a wpada ni stąd, ni zowąd w dziwaczne *jitterbug* czy tango.

Ale bardziej wzruszający obraz kariery Leirisa można odnaleźć w jego wspomnieniu dotyczącym drugorzędnej postaci ze sztuki Aimé Césaire'a *La Tragedie du Roi Christophe*. Ambasador Franco de Medina wchodzi na scenę, wyjąkuje parę słów i zostaje wyprowadzony na miejsce kaźni. Jego klęska jest całkowita. Ale w przedstawieniu opisanym przez Leirisa, zdolny aktor nieoczekiwanie daje życie tej żalostnej roli i przez chwilę, przy pomocy kilku gestów prześmiewczych tworzy postać prawdziwą.

Przełożyła Ewa Dżurak

Przypisy

- ¹ Publikowany tekst Jamesa Clifforda jest wstępem do specjalnej edycji amerykańskiego pisma „Sulfur” (1986), poświęconej Leirisowi.
- ² „Magazine Littéraire”, July 1985, s. 104
- ³ Michel Leiris *Conception et réalité chez Raymond Roussel* w R. Roussel, *Epaves* (Paris: 1972) s. 9
- ⁴ Patrz Maurice Nadeau, *The history of Surrealism* (New York: 1965) s. 112-114
- ⁵ Patrz: James Clifford *On Ethnographic surrealism*, „Comparative Studies in Society and History”, v. 28, no. 4 (1981); patrz też Leiris, *De Bataille l'impossible à l'impossible Documents, Brisees* (Paris: 1966) s. 256-266.

- ⁶ Na temat *L'Afrique fantôme*, patrz James Clifford, *Interrupting the whole*, „Conjunctions” 6 (1984) s. 282-295
- ⁷ *L'Afrique fantôme* (Paryż, 1951) s. 324
- ⁸ J.-B. Pontalis, „Michel Leiris ou la psychanalyse interminable”, *Les Temps Modernes*, grudzień 1955, s. 925-933
- ⁹ Leiris, *Preface to Raymond Queneau, Contes et propos* (Paris: 1981) s. 6-7
- ¹⁰ Patrz Denis Hollier, red. *Le Collège de sociologie* (1937-1939) (Paris: 1979); Jean Jamin, *Un sacré collège ou les apprentis sorciers de la sociologie*. „Cahiers internationaux de sociologie”, 68 (1980) s. 5-30; Clifford *On Ethnographic surrealism* s. 560-561
- ¹¹ Hollier, op. cit., s. 60
- ¹² Leiris, *Propos recueillis par Madeleine Chapsal*, 1966 w Pierre Chappuis red. *Michel Leiris* (Seghers, *Poetes d'aujourd'hui*, Paris: 1973) s. 116
- ¹³ Leiris, *Entretien avec Madeleine Chapsal*, 1961, Ibid. s. 112-113
- ¹⁴ Istnieją podobieństwa z nauką jednostki naszkicowaną przez Carlo Ginzburga w Morelli, *Freud and Sherlock Holmes: Clues and scientific method*, *History Workshop* 9, (1980) ss. 5-36
- ¹⁵ „Onirografia” i podobieństwo retoryki opisu z retoryką obrazu i snu są dyskutowane przez Michela Beaujour w *Some paradoxes of description*, „Yale French Studies” 61 (1981) s. 27-59
- ¹⁶ Jean Pierre Faye, *Leiris and Militancy* w: „Sub-Stance” 11-12 (1975) s. 65-71. (Ten numer specjalny na temat Leirisa, redagowany przez Jean-Jacques'a Thomas jest najpełniejszym krytycznym wprowadzeniem do dzieła Leirisa w języku angielskim)
- ¹⁷ Alfred Mettraux, *Recontre avec les ethnologues*, „Critique” 195-196 (1963) s. 683
- ¹⁸ Philippe Lejeune, „Glossaire”, *Sub-Stance* 11-12 (1975) s. 127. Patrz jego *Lire Leiris* (Paris: 1975).
- ¹⁹ Andre Masson, *The unbridled line*, w: André Masson, *Drawings* (London: Thames and Hudson, strony nie numerowane); James Clifford, *Person and myth: Marice Leenhardt In the Melanesian Word* (Berkley: 1982); Leiris, *Le Realisme mythologique de Michel Butor, Brisees* (Paris: 1966) s. 215-238: ... „cała historia zostaje usytuowana na planie mitycznym, nie zdradzając tego, co czuję – pokusę nazwać *verisme* (prawdziwy efekt), tak blisko jesteśmy przy ziemi” (s. 236, na temat Butora *La Modification*).
- ²⁰ Patrz szczególnie Leiris, *Folklore et culture vivante*, w: Robert Jaulin, red. *Le livre Blanc de l'ethnocide en Amerique* (Paris: 1973).
- ²¹ Leiris, *Frêle bruit* (Paris: 1976) s. 287-288
- ²² Cytowane z *Wieku męskiego* przez Denisa Holliera, *La Poesie jusqu'a Z*, w „L'Ire des vents”, specjalne wydanie poświęcone Leirisowi, 1981, s. 141-159