

„Okazało się, że nie ma o czym pisać – nie potrafił znaleźć powiązania pomiędzy absurdem i banałem, który wypełniał dzień a poważnym zadaniem stawiania słów na papierze. (...) Dopóki brał udział w swoim życiu, nie mógł o nim pisać. Jedno zaczynało się tam, gdzie kończyło drugie.”

(Paul Bowles *Pod osłoną nieba*)

„Wypełnię wolny czas, jaki mi pozostaje pisaniem. Opiszę szczerze historię mojej kuracji.”

(Italo Svevo *Zeno Cosini*)

„Doktor darzy też zbyt wielkim zaufaniem te moje przekłete wyznania (...) nie wie, co to znaczy pisać po włosku dla nas, którzy mówimy dialektem triestańskim, a nie umiemy nim pisać. Spowiedź na piśmie jest z naszej strony zawsze kłamstwem.”

(Italo Svevo *Zeno Cosini*)

Rien n'est jamais fini – tytuł pierwszego opublikowanego przez Michela Leirisa wiersza mówi wszystko: nic nie jest nigdy zakończone; wszystko (życie, pisanie) jest nieskończonym procesem, który bezskutecznie domaga się domknięcia. Banalne? Nie trzeba długo szukać, by odnaleźć analogie odnoszące się zarówno do pisania (Georges Perec: „Trudno mi skądinąd powiedzieć, na czym polega problem. Chcę pisać, lecz napotykam wciąż nieprzezwyciężalne przeszkody i nie jestem w stanie przez sześć miesięcy skończyć żadnego z tekstów, który zacząłem.”¹), jak i do sfery „życia” (Italo Svevo: „O nieporównana oryginalności życia! Było czymś cudownym, że wątpliwość, którą nasunęło ono dziecku w tak naiwnej formie, nie została rozstrzygnięta przez dorosłego, mającego już za sobą połowę życia.”²). Jednak Leiris idzie jeszcze dalej. Czyni z owej „niemożności pisania” i drobnej „wątpliwości” coś więcej niż tylko strategię pisarską – temat zasadniczy.

W świecie jest „coś do zrozumienia”, co jednak wymyka się, co na zawsze pozostanie niedostępne. Ten powracający u Leirisa *leitmotiv*, pojawia się po raz pierwszy w dzieciństwie, w kontekście wystawienia *Parsifala* Wagnera: „Właśnie *Parsifal* nasuwał mi wiele pytań. Wiedziałem, że jest tam coś „do zrozumienia”, gdyż mówiono przy mnie o ludziach, którzy Wagnera „rozumieją” i o tych, co go w ogóle „nie rozumieją”, a nawet, że trzeba być nie tylko dorosłym, ale szczególnie uzdolnionym, ażeby uchwycić ukryte znaczenie jego dzieł. Stawało się to więc dla mnie czymś w rodzaju tajemnicy (...) czymś, co na razie wolno mi było tylko przeczuwać niejasno...”³ Czym jednak jest owa tajemnica? Czy dotyczy ona „życia”, czy może chodzi raczej o tajemnicę sztuki?

Podobnie jak *W Poszukiwaniu Straconego Czasu*, autobiograficzne dzieła Leirisa (cykl *La Règle de jeu* i *Wiek męski*) podejmują temat znaków, które niejako zapowiadają powołanie pisarskie, tworząc pomost między życiem i sztuką. Jednak w przeciwieństwie do

Michel Leiris instrukcja obsługi

proustowskiego Marcela, który ostatecznie odnajduje swe powołanie i może wreszcie rozpocząć (lub raczej zwięźnić) pracę nad „dziełem życia”, Michelowi nie objawia się nigdy „rozwiązanie” – tajemnica pozostaje tajemnicą.

Rien n'est jamais fini. Skoro życie jest nieustającą walką ze śmiercią – jej odwleczeniem – pisanie może być walką z pustką, czy, jak pisał o autorze *L'Afrique fantôme* Edmond Jabès, łataniem dziury za pomocą słów (czy jednak – jak pyta Jabès – kaligrafia wystarczy, by ową dziurę zappełnić?). U Leirisa nic więcej nowego się nie wydarza, bo wydarzyć się nie może. Wszystko powraca nieustannie i nic się nigdy nie kończy.

Zadziwiające, że niemal każdy interpretator mierzący się z dziełem Michela Leirisa, przywołuje do świadectwa swoistej bezradności, nieadekwatności. Już w pierwszym zdaniu swego eseju, będącym posłowiem do *Wieku męskiego*, Jan Błoński napisze „Bardzo niezręcznie mówić o pisarzu, który sam postanowił powiedzieć o sobie wszystko.”⁴ Owa niezręczność powiększa się jeszcze bardziej, gdy wspomnimy, że proces opowiadania o samym sobie nigdy się nie kończy, że owo *wszystko* jest niedostępne, bowiem – jak to ujął Maurice Blanchot właśnie w odniesieniu do autora *L'Afrique* – „jest coś do powiedzenia, czego nie możemy wypowiedzieć...”⁵

Interpretacja napotyka jeszcze jedną, zasadniczą, przeszkodę: „Leiris nauczył się śnić terminami psychoanalitycznymi, to znaczy, symbolizować interpretację. Jak w szeregu luster, wyrażone odbija się w wyobrażonym, i tak bez końca.”⁶ Tyle Błoński. Na podobny problem zwraca uwagę Maurice Nadeau, autor pierwszego obszernego studium o Michelu Leirisie: „Przez literaturę, taką jak ją pisał Leiris, człowiek i świat, w miejscu pograżenia się w dziele przeładowanym od odsłaniania się, odkrywają siebie nawzajem, takimi, jacy są... Przekraczają *znaki* swej własnej obecności, przenikają ekran, jakim literatura oddziela się od życia (...) Oglądamy Michela Leirisa poprzez jego własne

terminy (poprzez jego własne słowa), które towarzyszą mu niczym sobowtór.”⁷

I rzeczywiście, pułapka, w której znalazł się interpretator, jest odbiciem zamknięcia, które stało się udziałem autora. Bowiem „Świat jest lustrzaną szafą, do której nie mamy klucza: widzimy samych siebie w lustrze, nie wiedząc, co jest po drugiej stronie.”⁸ Również literatura nosi cechy labiryntu bez wyjścia: w notatkach do *Fourbis* czytamy: „Ta książka, która stała się swoim własnym końcem...”.

Tematem, który pochłania autora *Wieku męskiego*, jest więc zagadnienie błędnego koła, tautologicznego uwikłania, które dotyczy każdej twórczości autobiograficznej i szerzej – każdej refleksji dotyczącej „życia”, czy wreszcie każdego aktu poznawczego:⁹ „Od kilku dni jedynym usprawiedliwieniem mojego „życia” jest redagowanie dziennika mojego życia. (...) Błędne koło: wplątujemy się weń, gdy pod pretekstem opisanego swego życia, zapominamy żyć, ponieważ piszemy.”¹⁰ Relacja życia i literatury zostaje odwrócona, gdy Leiris pisze o miłości do opery: „Żartując, powiedziałem raz C., że jeśli się naprawdę kocha operę włoską, jest się zbyt zajęтым jej *przeżywaniem*, aby jej jeszcze słuchać.”¹¹ Kluczowa tu kategoria „życia”, zostaje w innym miejscu zakwestionowana, poddana swoistej metarefleksji: „*Wprowadzenie sztuki w życie* to pusta formuła – trzeba by było sprecyzować, czym ma być owo *wprowadzenie*, czym ma być *sztuka* i czym ma być *życie*.”¹² Narracja (szczególna, bo u Leirisa zawsze w jakimś stopniu autobiograficzna) jest więc paraliżowana¹³ – niczym spojrzeniem Meduzy – przez nieustający powrót *tego samego*, przez obsesyjnie powracające wątpliwości, które kwestionują nie tylko jej porządek, ale również terminologię (po zapisaniu setek stron autobiografii, autor *L’Afrique* zastanawia się, czym ma być owo „życie”), samego autora i, wreszcie, „życie”.

Leiris jest miłośnikiem życia. Jego zaskakujące przejawy odnajduje choćby w etiopskim kulcie *zâr*, gdzie rytuał staje się swoistą „szatnią osobowości” (*vestiaire des personalités*), a uczestnicy „wychodzą z siebie”, by przybrać inną rolę; podobnie w operze – rozumianej przez Leirisa analogicznie, jako „zbiór masek”. Opera jest również istotna z innego powodu: śmierć Pucciniego, śmierć która frapuje Leirisa, staje się symbolem podobnego splotu „dzieła” i „życia”. Splotu, który stoi w centrum rozważań autora *L’Afrique* i który staje się również jego udziałem.

Również w malarstwie Leiris poszukuje wyraźnego śladu „życia”: „To, co mnie fascynuje u Bacona – podobnie zresztą jak u Giacomettiego – to fakt, że jego obrazy, dosłownie, krzyczą *obecnością*”;¹⁴ „Mało istotne, czy odnajdziemy tam piękno, czy brzydotę: płótno Bacona jest tak samo żywe, jak samo życie...”¹⁵ – czytamy. To, co najbardziej fascynuje autora *Wieku męskiego*, leży poza estetyką, w miejscu, gdzie na przestrzeni płótna *uobecnia*¹⁶ się życie. Paradoksalne to *uobecnienie*, bowiem

w malarstwo Bacona – podobnie jak podczas spektaklu *corridy* – wślizguje się ono poprzez śmierć...

„Malarstwo jest silniejsze ode mnie” mawiał Picaso. Przypadek Leirisa zachęca, by słowa te odnieść również do literatury. *L’Afrique fantôme* – 650-stronicowe wyznanie – jest wyzwaniem, jakie francuski pisarz i etnograf rzuca zdrowemu rozsądkowi. Jednak po powrocie do Paryża Leiris nie przestaje pisać. Píše coraz więcej: pisanie, niczym malarstwo według Picassa, staje się nieuleczalną chorobą, opętaniem. Jest jednak czymś jeszcze: cielesną ekspresją. Papier istnieje jako przedłużenie ciała i, na odwrót, ciało jest funkcją papieru: „pragnął wytatuować to wszystko, co miał w głowie, na powierzchni swej skóry – ostatecznie decyduje się powierzyć to papierowi...”¹⁷ Ciało jest więc nierozdzielnie związane z papierem, zaś... „życie” powstaje, *uobecnia* się w pisaniu.

W jednym z glosariuszy Leirisa „życie” zostaje rozbite na dźwięki (*vie – un Dé la sépare du viDe*).¹⁸ W jego literaturze, w jego etnografii jest ono zawsze tożsame z roz biciem. Wniosek ten kryje w sobie coś zasadniczego. Bowiem jak zauważa, piszący o Nietzsche Krzysztof Michalski, „Termin *życie* (...) odsyła właśnie do tej niemożności scalenia, do próżności tego nieodzownego wysiłku”¹⁹...

Cóż zrobić z autorem, który wyznawszy: „Pisanie nigdy nie przychodziło mi łatwo”, zapisuje następnie setki, tysiące stron? Cóż zrobić z autorem, który jest „miłośnikiem bezpośredniości”, poszukującym mocnych przeżyć w Afryce, na arenach walk byków, czy w szemranych barach, deklarującego się tymczasem jako zatwardziały nominalista, dla którego nie ma innej rzeczywistości niż słowa? Jak pogodzić te i wszystkie inne sprzeczności w jednym tekście? W tym wypadku „instrukcja obsługi” (*mode d’emploi*) przemienia się „instrukcję nieużycia” (*mode d’inemploi*). Instrukcję, w której hasła można mnożyć w nieskończoność.

POEZJA I GRÓB

Autobiografie Michela Leirisa – te zapiski „zbuntowanego mieszczaucha, anarchicznego intelektualisty”²⁰ – są w istocie przepełnioną żalobą medytacją na temat śmierci, braku, pustki. To w eseju właśnie o *La Règle du jeu* Maurice Blanchot zawarł słowa, które znakomicie oddają jego pogląd na literaturę: „Jest coś do powiedzenia, czego nie możemy wypowiedzieć; (...) dziura, pustka, która nie cierpi światła, ponieważ w jej naturze jest, by nie być oświetloną: sekret bez sekretu...”²¹

Jak każde wyznanie, dzieło Leirisa ma za swego patrona Rousseau. Autor *Wyznań* pojawia się na stronach *Fibrilles* – trzeciego tomu cyklu autobiograficznego *La Règle du jeu* – w niezwykle sposób: centralne miejsce książki zajmuje analiza snu, w którym opisany

zostaje park w Ermenonville. Ten sam, w którym ostatnie chwile swego życia spędził Rousseau. Ten sam, w którym znajduje się symboliczny pusty grobowiec wielkiego filozofa – pusty, bowiem prochy Rousseau zostały przeniesione do Panteonu. Niepozorny wątek, staje się centralnym punktem błyskotliwej analizy, którą przeprowadza Denis Hollier.²² Zwraca on uwagę na fakt, że moment ślubu z Louise Godon (czyli z Z.) wyznacza początek właściwej twórczości autobiograficznej Leirisa. Realistyczny zwrot, który oznacza zarazem zerwanie z pisarstwem automatycznym, z tradycyjnie rozumianym surrealizmem i z... poezją. Trzeba wybrać między życiem a poezją, między małżeństwem a byciem poetą, między seksem a życiem w czystości: taki dylemat jest, według Holliera, centralny dla młodego Michela. Wybierając małżeństwo, autor *Wiek męskiego* żegna się więc z poezją, z częścią swego życia, która została mu amputowana, niczym głowa Holofernesowi. „Cała twórczość autobiograficzna Leirisa jest żałobą nad poezją, oznaczaniem wycofania się, ściganiem nieobecności, opłakiwaniem tego, co we *Frêle Bruit* nazywa „milczeniem schronienia wieszczki: opustoszałą siedzibą wyroczni, której odjęto głos.” Orfeusz wyśpiewujący zniknięcie Eurydyki, Leiris który śpiewa o utracie swego głosu (...) żegna się z poetą, którym nie zostanie. *La Règle du jeu*: cenotaf Michela Leirisa, poety.”²³

Niezwykły splot dzieła i życia zostaje wprowadzony do *Fibrilles*, właśnie za sprawą Rousseau. Jego pusty grobowiec – niezwykła atrakcja dla wielu turystów odwiedzających Ermenonville (jednym z pierwszych był Nerval – „książę poetów”) – zajmuje centralne miejsce w *Fibrilles*. Tymczasem „podczas pisania *Fibrilles* – wiemy to – Leiris podejmuje próbę samobójczą. Pośrodku własnej książki autor składa się do grobu; schodzi do grobu, który, jak tego wymaga ceremoniał cenotaficzny, pozostaje pusty: zstąpienie (...) musi być nieudane. Pozostała część *Fibrilles* to pusty grobowiec, prywatny cenotaf, w którym autor chce zrobić miejsce spoczynku dla swoich szczątków, dla żywych (...) popiołów. Nad grobem Rousseau, *Fibrilles*, zanim jeszcze zaistnieją, (...) pograżają się same w grobowcu, w którym ich właśnie brakuje, pograżają się w pustce, w nieskończoności.”²⁴ Tragiczny splot dzieła i życia, kunsztowna konstrukcja – zabieg zwany *mise en abyme* – i dramatyczne pytanie: „Dokąd zmierza tekst? Do tego, by nie powiedzieć, skąd przybywa. Ani dokąd zmierza.”²⁵ Brakuje reguły gry. Zostaje ona zaanonsonowana w piątej części cyklu – w notatkach do *Fibules* (*Klamry*) – która jednak nigdy nie została napisana. Brak spinającej klamry, brak reguły gry, brak ostatecznej reguły „ja”... Czas nie zostaje odnaleziony.

Jedno z dzieł Leirisa – zbiór zawierający opisy snów, które śnił na przestrzeni lat – nosi tytuł *Noce bez nocy*²⁶ (*Nuits sans nuit*): brakuje jednej nocy (do tysiąca i jednej nocy?). Nieciągłość, niekompletność jest fun-

damentem każdej kolejnej książki – nie tylko tych autobiograficznych, z cyklu *La Règle du jeu*. *L'Afrique fantôme* jest przecież zaprzeczeniem książki podróżniczej i klasycznej rozprawy etnograficznej, *Glossaire j'y serre mes gloses* narodziło się z pragnienia zniszczenia słownika poetyckiego, *Abacanico para los toros* to odpowiedź na tradycyjną poezję, zaś *Wiek męski* jest oczywiście negacją powieści... Ten negatywny fundament, który leży u źródeł wszelkiej działalności literackiej – pisania w ogóle –, wywodzi się, jak zawsze u Leirisa, jeszcze z dzieciństwa: z krainy, która nie jest niewinna. Pierwsze doświadczenie niepełności ma czysto językowy charakter: to wspomnienie błędu wymowy, gdy mały Michel, próbując złapać upadającego na ziemię żołnierzyka, wykrzykuje (gdy zauważa, że żołnierzyk jest cały) *częcie!* (*reusement*), zamiast *na szczęście!* (*heuresement*).²⁷ Incydent ten, zostaje przywołany na samym początku pierwszego tomu *La Règle du jeu*, jako rodzaj wprowadzenia do cyklu. Jest zapowiedzią: autobiografia będzie opowieścią o pustce i o nieustającej pracy języka, dążącej do tego, by ją zapełnić.

Tak więc *Wiek męski* nigdy nie zostanie osiągnięty, *Reguła gry* nigdy nie zostanie definitywnie ustalona. Pisarstwo Leirisa jest naznaczone melancholią – to, przywołując określenie Nathalie Barberger,²⁸ „pisanie żałoby”. Melancholia żywi się tym, co utracone (co wspaniale pokazał Baudelaire w *Łabędzie*), ale również tym, co nigdy nie zostanie zrealizowane. Walcząc z czasem, Leiris sięga po zasadę wyliczenia. Podobnie jak Georges Perec, nieustannie notuje tytuły książek planowanych, książek, których nigdy nie napisze...

Niczym rasowy etnograf dostrzega, że zasadą konstytuującą jego życie codzienne (bowiem to pole interesuje go najbardziej) jest właśnie brak. W *Wiek męskim* wylicza kobiety, których nie udało mu się ostatecznie zdobyć: „szczególnie niedostępne aktorki...”, „mała dziewczynka z przedziałkiem pośrodku...”, „poznana w barze dziwka...”, „inna dziewczyna, prześiadująca zwykle w barze...”, „inna jeszcze, spotkana w domu publicznym...”, „wyniosła i zimna Amerykanka...”, „poddana, bezwolna dziewczyna...”, „ta, z którą zapijałem się dni cztery...”, „ta, co miała zwiędłą twarz, ale ciało delikatne...”, „te wreszcie, które nie robią nic, do których nie śmiem się nawet odezwać, kiedy je spotkam, ale które chwytają za gardło samym swym wzrokiem Meduzy.”²⁹ W *Dzienniku* zauważa, że miłość zawsze związana jest z niezaspokojonym pragnieniem, czyli – w efekcie – z nieobecnością: „Bardzo regularnie mam pokusy fetysyzmu i długo szukam w moim pokoju przedmiotu, z którym mógłbym uprawiać miłość; aż po dziś dzień, żadnego jeszcze nie znalazłem.”³⁰ W *Wiek męskim* ta sama sytuacja zostaje przeniesiona na płaszczyznę literatury: „Zwracam się do tej kobiety jedynie dlatego, że jest nieobecna – do kogoż by pisać, jeżeli nie do osoby nieobecnej? (...) Zapewne, nie ma mowy, aby została ukochanym przedmiotem; raczej –

substancją melancholii, obrazem (...) wszystkiego, czego mi brak...”³¹ Leiris podąża tropem Prousta, który wykorzystuje metaforę rozmowy telefonicznej, by opisać doświadczenie równoczesnej obecności i nieobecności – melancholijnej niepełności, która jest równoznaczna ze śmiercią. „To ona mówi do nas, to jej głos stamtąd dochodzi. Z jakże daleka! Ileż to razy nie mogłem słuchać bez lęku, jakbym w obliczu tej niemożliwości widzenia (...) czuł wyraźniej, jak oszukańczy jest pozór tej najsłodszej bliskości i jak daleko możemy się znajdować od ukochanych rzeczy w chwili, w której zdają się one być na wyciągnięcie ręki. Rzeczywista obecność – głos ten tak bliski – w równie rzeczywistym oddaleniu. Lecz także zapowiedź wiekuistego oddalenia.”³² Obiekt miłosny wymyka się – dlatego kochać naprawdę można jedynie kamienny posąg lub uwięzioną Albertynę.

Tak rozumiana melancholia dotyczy nie tylko „życia” (miłości), ale – jak zawsze u Leirisa – również drugiego członu opozycji, czyli „sztuki” (literatury). Pisanie, będące dla niego walką ze śmiercią, z rozkładem, jest działaniem tragicznym: teraźniejszość wymyka się opisowi, podobnie jak obiekt miłości wymyka się kochającemu, nie dając się złapać *in statu nascendi*. Dlatego literatura, nawet ta najbliższa życiu, będzie zawsze przynależać do tego, co minione: „Wycofuję się wciąż w przeszłość, jestem urzeczony moimi wspomnieniami z dzieciństwa i młodości – jeszcze ogólniej, przez wszystko, co stanowi wspomnienie. Chodzi mi nieustannie o odtworzenie, uchwycenie minionych doświadczeń, które staram się ożywić z maksymalną ostrością. Nigdy nie ma *doświadczenia teraźniejszości*. Lub raczej moje jedyne doświadczenie teraźniejszości istnieje w akcie *pamiętania*. Oto stałem się kronikarzem, zamiast być poetą [podkreślenie moje – T. S.]. Herezja podobna do tej, jaką zanotowałem dziesięć dni temu: pisanie po fakcie; (...) Więc, pisanie okaleczone, które szuka oparcia w starych rzeczach, nie mając już siły, aby wzlecieć.”³³

Teraz widać to już wyraźnie: pusty grobowiec Rousseau jest, zarazem, grobem, w którym spoczęły szczątki Michela Leirisa.

PRAWE I LEWE

„Sztuka i życie, głos i ciało...”

(Michel Leiris *Fibrilles*)

W 1909 roku Robert Hertz, socjolog ze szkoły Durkheima, pisze studium *La prééminence de la main droite. Etude sur la polarité religieuse* (O pierwszeństwie prawej ręki. Studium na temat religijnej dwubiegunowości). Wznowiona w 1928 roku książka zrobiła wielką furorę wśród francuskich antropologów związanych z Muzeum Etnograficznym na Trocadero i z „Documents”. Według Hertza prawa ręka wiąże się w ludzkich wspólnotach z tym, co „właściwe”, ojcowskie, podczas gdy

ręce lewej podlega to wszystko, co zwyczajowo postrzegane jest jako „gorsze”: związane ze śmiercią, naznaczone, skażone.³⁴ Ludzka antropologia opiera się więc na symbolicznym rozdwojeniu: „człowiek jest bytem podwójnym – *homo duplex* – u którego to, co prawe i to, co lewe, różni się fundamentalnie.”³⁵

W 1930 roku, szukając materiałów do jednego z numerów „Documents”, Leiris natrafia na reprodukcję dyptyku Cranacha *Lukrecja i Judyta*. Lukrecja i Judyta – dwie kobiece postaci, które symbolizują odtańd fundamentalne pęknięcie świata na dwie, pozostające w napięciu, części. Odkrycie Cranacha naprowadza Leirisa na pomysł napisania autobiografii – *Wiek męski* jest już w drodze. Hertzowska podwójność, dwubiegunowość zostaje więc wprowadzona w samo serce tematyki autobiograficznej – „Ja” *Wiek męski* to *homo duplex*. Książka Leirisa jest jednak, jak pisze w przedmowie autor, „dziełem-czynem”, które przekracza granice literatury i wciela się w życie. Dlatego zarysowana w autobiografii dychotomia, pojawia się również w samym życiu: rozdwojenie tekstu – na część prawą (Lukrecja?) i lewą (Judyta?) – odpowiada podziałowi Paryża (miasta, w którym francuski pisarz mieszkał przez całe życie) na *rive droite* i *rive gauche*. Przestrzeń miasta pokrywa się symbolicznie z przestrzenią „życia”: Prawy Brzeg to Muzeum Człowieka na Trocadero (gdzie autor *L'Afrique fantôme* pracował przez kilkadziesiąt lat) i etnografia. Także to, co zawodowe, oficjalne. Lewy Brzeg, lewa strona miasta (gdzie mieszkał przez ostatnie pięćdziesiąt lat) odsyła do tego, co prywatne, intymne – do literatury. Reguła gry jest, w tym wypadku, ściśle przestrzegana: etnografią Leiris zajmuje się w swoim gabinecie w Muzeum, mieszkanie pozostaje domeną literatury.

Sekwana rozdziela więc autobiografię. *Wiek męski* jest również płaszczyzną innego podziału, innego cięcia: „Skończyłem właśnie trzydzieści cztery lata, połowę życia”.³⁶ „Ja” staje się miejscem rozdarcia.

W notatkach do wykładu w Collège de Sociologie *Sacrum w życiu codziennym*, szukając etnologicznej zasady organizującej codzienność, Leiris notuje:

„sen i nocne czuwanie

sztuka i życie

doświadczenia kluczowe i codzienna egzystencja

język mityczny i język potoczny”³⁷

Opisać życie, opisać siebie można jedynie dokonując niezliczonej ilości cięć – dzieląc bez końca. Za sprawą Cranacha Leiris wprowadza do swej twórczości oparty właśnie na dychotomiach sposób organizacji autobiografii. A więc: Lukrecja i Judyta, antyczne i biblijne, Don Juan³⁸ i Hamlet, barok³⁹ i klasycyzm, prawe i lewe,⁴⁰ teatr przeżywany i teatr odgrywany... Owo

„Ja” w poszukiwaniu swej „reguły gry/reguły ja”, jest zawsze rozdarte między dwoma sprzecznościami. Dlatego proces opowiadania nie może zostać domknięty, życie nie może zostać zakończone, zagadka rozwiązana. Podwójność nie jest tu jednak figurą spotkania:⁴¹ u Leirisa parokrotnie pojawia się przypowieść o zakończeniu–spotkaniu, które kończy się fiaskiem. W tekście z „Documents” pt. *Caput mortuum ou la femme de alchemiste* francuski pisarz przywołuje starą arabską historię o spotkaniu derwisa z Bogiem. Spotkanie kończy się zaskakująco: zamiast Boga, derwisz spotyka... samego siebie (lub może Bóg posiada jego twarz). Ten niepokojący „kafkowski” motyw pojawia się również w patafizycznym tekście *Sur le voyage de Magellan*. Leiris przywołuje w nim starą prawdę starożytnych: spotkanie z sobowtórem stanowi zapowiedź końca...

AUTOBIOGRAFIA I SEKRET

„Twoje działanie zawsze odnosi się do papieru.”

(Stéphane Mallarmé *Quant au livre*)

Vie – un Dé la sépare du viDe:⁴² rzut kości rozdziela życie od pustki, czytamy w jednym z glosariuszy. Rysunek André Massona z 1923 roku, przedstawia gracza w kości. To portret Michela Leirisa, wówczas początkującego poety, pozostającego pod wpływem eksperymentów Stefana Mallarmé. Rysunek stanie się, jak napisze później Leiris, jego symbolem: autor *La Règle du jeu* pozostaje przez całe życie zafascynowany właśnie kostką do gry, widząc w niej siłę zdolną przekształcać nie tylko rzeczywistość poetycką, lecz również życie.

Leiris przenosi zasady gry w kości na płaszczyznę języka i, równocześnie, na płaszczyznę autobiografii. Na wzór Mallarmé, który w swym poemacie *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku* „uprzestrzennia lekturę”, Leiris dokonuje „uprzestrzennienia autobiografii” – otwiera ją na nowe, alternatywne możliwości. Pozostaje ona jednak ograniczona liczbą liter – to one wyznaczają przestrzeń gry (gdy rzucamy jedną kością, mamy do dyspozycji sześć możliwości; podobnie słowo „Leiris” składa się z sześciu liter, zaś „Michel” to kolejne sześć). We wrześniu 1926 roku zanotuje w dzienniku: „Michel Leiris – to mi wystarczy, by odwracając moje nazwisko (Sirieli Lechim), przemienić się nagle w starego rabina.”⁴³ Najprostsze odwrócenie liter zmienia „Leirisa” w „Siriela” (tak też będzie nazywał się bohater *Aurory*, jego pierwszej i jedynej powieści), doprowadzając zarazem do karnawałowego odwrócenia znaczeń i „wyjścia z siebie”. Nowe imię produkuje nowe sensory, odsyła do nowych kontekstów.⁴⁴ Kolejnym wcieleniem staje się Damocles Sirieli (który jest bohaterem dwóch niezrealizowanych „autobiograficznych” projektów: *Starożytności Damoklesa Siriela* i *Młodość Damoklesa Siriela*, czyli *Moja autobiografia od rozpoczęcia wojny aż do utraty dziewictwa*). Wprowadzając „antyczne” imię (Damocles), autor *Afrique* na-

daje swemu *porte-parole* wymiar bohatera klasycznej tragedii – to pierwszy krok do mityzacji „Ja”, która stanie się główną zasadą *Wieku męskiego*. Strategia francuskiego etnologa opiera się na napięciu pomiędzy „ja” i „nie-ja”: Sirieli (czy Sirieli Lechim) to jednocześnie Leiris i nie-Leiris. Podobnie napięcie – między typowością a niepowtarzalnością – wyznacza charakter gry w kości: każdy rzut jest typowy (istnieje ograniczona liczba możliwości) i, zarazem, niepowtarzalny (niepowtarzalnie przypadkowy).

Warto przywołać w tym kontekście Leirisowski rozważania o Marcelu Duchampie. Jego twórczość – tak pokrewna eksperymentom Raymonda Roussela z „mechaniką” tekstu – służy jako pretekst do rozważań na temat „sztuki jako gry z zasadą tożsamości [identyczności].”⁴⁵ U Duchampa gra jest wszechobecna i przybiera rozmaite formy. Nie ogranicza się jedynie do mylającej odbiorcę „gry iluzji”: jest (jak u Roussela) zasadą przewodnią, ponieważ – jak podkreślał Leiris – „świat [Duchampa – T. S.] jest nierozwiązalnym spletem znaków i znaczonego lub symboli i symbolizowanego”.⁴⁶ Owa gra destabilizuje sensory i sprawia, że „każda forma jest perspektywą innej według pewnego *znikającego punktu*”.⁴⁷ Względność form i sensory przekłada się również na płaszczyznę tożsamości seksualnej: w tytule słynnej pracy *La mariée mise à nu par ces celibataires, même* Duchamp rozбивa ją na dwie części – kobiecą (MAR) i męską (CEL).

Leiris posuwa grę z własną autobiografią jeszcze dalej, czyniąc z gry słów, z przestawienia liter naczelną zasadę. Metamorfoza, wykroczenie poza siebie, rozgrywa się więc na płaszczyźnie języka: dochodzi tu do głosu Leiris-poeta, Leiris-miłośnik Roussela. Leiris-etnolog wie jednak (nauczony doświadczeniem afrykańskich badań terenowych nad kultami opętania i sekretnymi stowarzyszeniami), że słowa mogą mieć moc przemieniania rzeczywistości. Wiara ta sprawia, że z czasem porzuca on w końcu grę masek i pseudonimów, próbując, za pomocą pisania, dogonić „życie”. Takie też jest dzieło autora *L'Afrique*: rozpięte między poezją i etnografią, między totalnym rygiem języka (na wzór Roussela i Duchampa) i wiarą w jego transgresyjną moc. Między literackim „uprzestrzennieniem autobiografii” (na wzór Mallarmé), a całkowitym wyjściem poza nią, ku „życiu”. Między autobiografią, którą rządzi rousseauska zasada szczerzego wyznania, a autobiografią, którą rządzi sekret.

W swoich tekstach etnologicznych autor *L'Afrique fantôme* nie zajmuje się nigdy tematem struktur pokrewieństwa. Interesują go natomiast badania nad tym, co sekretne: sekretny język, inicjacje, sekretne maski. Tematyka ta, jak pisze, ma fundamentalne znaczenie dla zrozumienia ludzkich wspólnot: „Społeczeństwo przejawia naturalną skłonność do sekretu. (...) posiada spe-

cialny język, różniący się od języka codziennego i niezrozumiały dla nie-wtajemniczonych”.⁴⁸ Dogonowie i ich sekretny język pozostają prefiguracją społeczeństwa: wspólnoty, w której to, co sekretne, strzeżone jest przez język. Problem zrozumienia tajemnicy inicjowanych jest więc w gruncie rzeczy problemem językowym – zadaniem dla tłumacza, lub dla znawcy szyfrów.

W swych pismach autobiograficznych Leiris powraca w zaskakujący sposób do tematyki Dogonów. Pracując nad pośmiertną edycją dziennika intymnego, Jean Jamin zauważa,⁴⁹ że Leiris zataił ważny szczegół biograficzny dotyczący swojej żony⁵⁰ i – w efekcie – całego swojego życia. To „zniknięcie” – strategia analogiczna do tej, jaką zastosował Georges Perec w *Zniknięciu*, podniesiona tutaj do potęgi i obejmująca całą autobiografię – jest zaskakujące, zwłaszcza w przypadku autora, który wyznaje, że chciałby rozchorować się z powodu szczerości. Pragnienie, by wyznać wszystko, przekraczając zarazem granice literatury, zostaje skonfrontowane z rodzinnym sekretem, który okazuje się nie do wypowiedzenia. Coś pozostaje „między słowami”, zagubione przez mechanizmy języka. Zniknięcie jest, zarówno u Pereca, jak i u Leirisa, faktem językowym: sekretu po prostu nie można wypowiedzieć, zapisać... Cóż jednak począć z deklarowaną szczerością człowieka, który chce „powiedzieć wszystko”? Leiris zdaje się być schwytyany w pułapkę języka: jest zarazem „sobą” (Leiris) i „innym” (Sirieli); jednocześnie mówi prawdę i kłamie... W całej jego twórczości odnaleźć można ślady tej paradoksalnej podwójności. Przybiera ona zaskakujące formy: jego pierwsze prawdziwie etnograficzne badania dotyczyły *sigi so*, sekretnego języka sudańskich Dogonów. Tymczasem proste przestawienie dwóch liter przemienia „Dogon” w „Godon” – nazwa afrykańskiego plemienia przekształca się w panińskie nazwisko żony Michela. Leirisa interesują więc wewnętrzne analogie: badaniom nad sekretnym językiem *sigi so*, odpowiada sekretne autobiograficzne „zniknięcie”, Dogonom odpowiada inne, tym razem paryskie, „plemie” – rodzina Godon.⁵¹ Przestrzenie etnografii i autobiografii zamykają się w jednym słowie.

SŁOWO I ODDECH

„Śniło mi się czasem, że – skoro słowo i oddech są związane – moje badania nad językiem sprawiły, iż utraciłem mowę...”

(Michel Leiris *Wiek męski*)

„Dopóki moje słowa będą żywe, będą miały kości, ciało i skórę!”

(Michel Leiris *Langage tangage*)

Podobnie jak większość dzieci, mały Michel namiętnie studiował encyklopedie i słowniki. Do jego ulubionych lektur należała w dzieciństwie Encyklopedia Larousse’a. To zamiłowanie do klasyfikacji z cza-

sem prowadzi go w zupełnie odmiennym kierunku. W połowie lat 20. publikuje w „*Révolution Surréaliste*” swoje pierwsze glosariusze, w których próbuje nie tylko podważyć przyjęte etymologie, lecz również doprowadzić do całkowitej destrukcji słownika.⁵²

Podczas misji Dakar-Džibuti Leiris zajmuje się badaniem sekretnego języka inicjowanych w sudańskim plemieniu Dogonów. Praca ta, wymagająca olbrzymiego wysiłku i samozaparcia (autor *L’Afrique fantôme* nie zna wówczas żadnego z języków afrykańskich), polegała na procesie wielokrotnej deszyfracji: podczas badań Leiris najpierw robi notatki fonetycznie, następnie próbuje odczytać je wraz z tłumaczem (orientującym się dobrze w zasadach sekretnego języka), który przekłada je z kolei na codzienny język Dogonów. Ostatnim ogniwem tego skomplikowanego procesu jest tłumaczenie na francuski. Sekretna mowa inicjowanych ma hybrydyczny⁵³ charakter: sens używanych słów uległ w niej częściowemu zapomnieniu. Leiris przenosi obserwacje dotyczące specyfiki *sigi so* na płaszczyznę literacką: w swoich glosariuszach i grach językowych „wyciska słowa jak cytrynę”,⁵⁴ poddaje je deszyfracji (niczym elementy zapomnianej mowy), sprawia, że każde słowo staje się „perspektywą innego”.⁵⁵

Jednak jego największym pragnieniem jest przywrócenie słowom życia. Słowa ożywają więc, stają się *obecne* – o wiele silniej niż „żywy głos”.⁵⁶ Zyskują ciało. To powiązanie słów i ciała ma swoją muzyczną analogię. I to niekoniecznie w tak ukochanej przez Leirisa operze (choć, jak pisał, „poetyckie pisanie jest, bez wątpienia, (...) trochę czymś takim jak aria w operze...”⁵⁷), lecz w jazzie. Początek fascynacji tą muzyką pokrywa się mniej więcej z pierwszymi eksperymentami językowymi, z pierwszymi glosariuszami. Autor *Wiek męskiego* wielokrotnie podkreślał transowość jazzu: podobnie jak w kultach opętania (gdzie nawiedzający duch wstępuje w ciało nawiedzanego i stapia się z nim w jedność), w jazzie następuje niezwykle, cielesne utożsamienie „grającego” i „granego”. Muzyk „staje się” instrumentem, zaś instrument tworzy – na czas szalonej improwizacji – nierozdzielną jedność z muzykiem. Dla Leirisa koncert jazzowy jest spektaklem opętania, w którym ciało, słowo, instrument i muzyka, poprzez swój rytm, „sklejają się”. Podobnie rzecz się ma z językiem. W *Musique en texte et musique antitexte* – komentarzu do *Langage tangage* – spuszczone z łańcucha słowa rozpoczynają szaleńczy taniec. Leiris, niczym opętany przez jednego z demonów *zâr*, daje się prowadzić, dokąd chce. Czytelnik również. Jak w życiu, gdy nie jesteś w stanie w pełni przewidzieć, co się wydarzy.

Tak powstaje mit. W *Essai sur le merveilleux* Leiris powraca do Jarry’ego: cudowność rodzi się „pomiędzy”, na skutek nieporozumienia między myślą i mową. Mit jest więc skutkiem błędu w funkcjonowaniu języka. Zinterpretowany przez Leirisa Jarry, ma wszakże swój antropologiczny kontekst. Autor *L’Afrique*

przywołuje, po raz pierwszy w kontekście Rimbauda i Roussela, zapomnianą dziś teorię Maxa Müllera, według której mity rodzą się na skutek swego rodzaju „choroby języka”. Pozostaje pytanie: czy choroba języka byłaby również chorobą ciała?

SZTUKA I NUDA

„Zawsze cenilem słodkawą gorycz koktajlów, śnieżny smak szampana i przenikliwe ostre tchnienie whisky.”

(Michel Leiris *Wiek męski*)

„Fakty – wtrącił Heyst zwykłym swoim uprzejmym tonem – nie ma nic ciekawszego nad fakty. Nagie fakty.”

(Joseph Conrad *Zwycięstwo*)

Dlaczego pewne dzieła sztuki dotyczą nas dogłębnie, podczas gdy inne pozostawiają totalnie obojętnymi lub są po prostu nudne? Pytanie o nudę sztuki pojawia się w pismach Leirisa dwukrotnie i dzieli je blisko pięćdziesiąt lat: po raz pierwszy w eseju o fetyshym rzeźb Giacomettiego (1929), drugi raz w tekście o obrazach Francisca Bacona. Dla francuskiego pisarza i etnografa nuda ma jednak głębsze podłoże, wykraczające poza granice estetyki. Jej korzenie tkwią w charakterystycznym dla naszej epoki poczuciu życia „wykastrowanego”, pozbawionego głębszych sensów – życia bez *sacrum*.⁵⁸

Według Leirisa, sztuka nie ma wystarczającej mocy, by zastąpić to, co święte lub by zniwelować wszechobecne odczucie nudy. Istnieją jednak – jak twierdzi – dzieła, które przekraczając granice tego, co estetyczne, działają na nas niczym dobrze wymierzony cios boksera. Leirisa interesują właśnie te miejsca, momenty, gdy sztuka wchodzi głęboko w materię życia, dotykając – w prawdziwie cielesny sposób (podobnie jak miażdżąc nos pięścią, czy kończąc walkę pchnięciem toreadora) – tego, co „naprawdę istotne”. Dzieje się tak jedynie wtedy, gdy to, co widzimy, nakłuwa niczym barthesowskie *punctum*.⁵⁹ To ukłucie, otwarta rana – „przenikliwe ostre tchnienie whisky” – związane jest z brutalnym realizmem. „Brutalność faktu” Leiris odnajduje w obrazach Francisca Bacona.

Czym jest owa „brutalność faktu”? W eseju *Co mi powiedziały obrazy Francisca Bacona* Leiris zauważa, że obrazy te noszą bardzo materialny ślad działania malarza, który w brutalny sposób odcisnął na nich swą obecność.⁶⁰ Ślad ten, prawdziwa rana, przywołuje raczej rzeczywistość opisywaną w *Lustrze tauromachii*, niż świat sztuki. W innym eseju (*Francis Bacon dzisiaj*) Leiris posuwa się jeszcze dalej, porównując brutalny gest malarza do gwałtu, do aktu seksualnego, którego celem jest wniknięcie w materię świata: „Widzialne ślady aktywności ręki – jej znaki na płótnie – pozostawiają przypuszczenie (...) że jej ruch zmierza w istocie do schwytania (analogicznego do porwania lub gwałtu) rzeczywistości. (...) Zgwałcenie,⁶¹ roztrzaskanie prze-

strzeni (...) czyż nie jest tutaj środkiem, by uprawiać miłość z rzeczami, by wnikać w nie – aż do serca?”⁶² Malarstwo Bacona, podobnie jak *corrida*, jest więc próbą wniknięcia w rzeczywistość. W obu przypadkach autor *L’Afrique* przywołuje metaforykę seksualną („*réalité enfin mise à nu*”, czyli „rzeczywistość ostatecznie obnażona” jak pisze⁶³), bowiem miłość fizyczna jest tu równoznaczna z użyciem siły. Podobnie, w obu przypadkach, mamy do czynienia z wyzwaniem rzuconym całej tradycyjnie rozumianej sferze estetyki: sztuka Bacona nie ma nic wspólnego z porządkiem symbolicznym, który zwykle konstytuuje „sztukę”.

Dotykamy tu tematyki Realnego, tak jak ją przedstawiał Lacan. Jego poglądy rekonstruuje Markowski w swej książce o Gombrowiczu: „W tym znaczeniu sztukę można traktować jako obszar, na którym Realne jest starannie wypierane (sztuka konwencjonalna) bądź też na którym powrót Realnego staje się nie do zniesienia (i także podlega wyparciui i cenzurze). (...) sztuka (świadomie lub nieświadomie) lekceważy Realne, gdyż jest ono dla niej nie do wytrzymania, a to ze względu na jego radykalnie asymboliczny charakter.”⁶⁴ I dalej: „jeśli się zgodzić, że Realne skrywa rozkosz, to skrywa także ból i piękno (bolesne piękno), co prowadzi może do wniosku, że (...) nie ma różnicy między czystą rozkoszą i czystym bólem, albowiem i tu, i tam, podobnie jak w przypadku piękna, zawodzi możliwość symbolizacji.”⁶⁵ Leiris zdaje się sugerować,⁶⁶ że malarstwo Bacona pozostaje po stronie Realnego, po stronie bólu i ekstazy, po stronie tego, co „nie do wytrzymania”. W tym sensie, Bacon jest prawdziwym *briser d’images* – ikonoklastą, którego każdy obraz, każde pociągnięcie pędzla wymierzone jest przeciwko innym obrazom, przeciwko całej historii malarstwa. Jest także wyzwaniem mającym zbadać granice ludzkiej wytrzymałości.

„Obraz ma swoje partie rozpalone lub być może, używając języka jazzu, swoje partie *hot* w opozycji do całości *cool*, te gdzie rzuca się kości w porównaniu do reszty, która jest tylko *neutralnością jednoznaczną z przepaścią* (...). Opozycja części powiedzmy „sakralnych”, gdzie panuje wzburzenie, i części „świeckich” – najobszerniejszych – gdzie nic się nie dzieje.”⁶⁷ Leiris opisuje płótna Bacona tak, jak arenę walki byków: podobne dychotomie organizują przestrzeń obrazu i areny („części *hot*” i „części *cool*”, *sacrum* i *profanum*). W obu przypadkach czynnikiem wyznaczającym charakter, odpowiednio spektaklu i płótna, jest skaza. Baudelairowski „zgwałcone piękno” (lub, podążając śladem leirisowskich poszukiwań językowych, piękno „wypaczone”) – piękno „lewe” – pojawia się nie tylko w szkicach o Francisie Baconie. W *Lustrze tauromachii* Leiris mówi wprost: to, co naprawdę istotne („piękne?”), przekracza granice estetyki (dlatego puste ornamenty stylu, podczas walki raczej skrywają niż odsłaniają). Bacon, podnosząc przerażający ochłap mięsa do poziomu Ukrzyżo-

wania, osiągnął bez wątpienia, tak poszukiwaną w literaturze przez Leirisa, „szczerłość” („obnażenie”).

W jednej ze swych ostatnich książek Michel przywołuje postać Olympii z obrazu Eduarda Maneta: naga, przypominająca posąg – podobna do innych kobiet pojawiających się w pisarstwie Leirisa. Tym, co nieprzyzwoite u manetowskiej Olympii, nie jest jednak jej nagość, lecz... wstążka. Ten pozornie nieistotny detal jest tu kluczowy. Bez wstążki Olympia byłaby po prostu nudna, pozostawiałaby nas obojętnymi. Tymczasem piękno – tak jak je rozumie Leiris, tak jak je rozumie Bacon i zapewne tak, jak je rozumieją pozostający w „intymnym kontakcie ze śmiercią” toreadorzy – nie może być konwencjonalne, zapoznane. Nie może być nudne. Musi przenikać niczym *punctum*. Niczym obraz Francisca Bacona. Niczym *corrida*.

PODMIOT I PRZEDMIOT

„Schellingańska koncepcja dzieła sztuki, jako miejsca utożsamienia [spotkania – T. S.] podmiotu i przedmiotu”⁶⁸ – notuje Leiris w swym dzienniku intymnym. Artysta tworząc, oscyluje na cienkiej granicy, która rozdziela świadome i nieświadome, to co subiektywne i obiektywne: Schelling zauważa tę paradoksalną sytuację aktu twórczego. „«Ja» zaczyna (akt twórczy – T. S.) świadomie (*subiektywnie*) i kończy w sposób nieświadomy lub *obiektywny*...”; „Jest absolutnie niemożliwe, żeby coś obiektywnego zostało stworzone ze świadomością (...) to, co jest prawdziwie obiektywne (...) nie może więc być wprowadzone (do dzieła sztuki – T. S.) *ze świadomością*”.⁶⁹ Artysta jest świadomy podczas tworzenia, natomiast to, co powstało wymyka mu się – w tym sensie dzieło sztuki jest autonomiczne, żyje własnym życiem. Z kolei sam akt twórczy jest paradoksalnym momentem wykroczenia poza siebie – ku temu, co „obiektywne”. W twórczości Leirisa pojawiają się wątki, które doskonale pasują, by je rozważyć w kontekście myśli Schellinga: problem pisania jako opętania (nieświadome, więc „czy obiektywne?”), projekt autobiografii możliwie jak najbardziej „szczerzej”, realistycznej aż do bólu.

Giacometti, Picasso, Bacon – bohaterowie esejów Leirisa. Dzieło każdego z nich obraca się wokół tematu „artysta i jego model”.⁷⁰ Ten balzakowski motyw wyznacza, zdaniem autora *L’Afrique*, odmienną sztukę współczesnej. W notatkach do wykładu w Collège de Sociologie zapisuje on uwagę o znamienym przesunięciu akcentów pomiędzy romantyzmem a współczesnością: nie spoczywa on już na osobie tworzącej, na artyście, lecz na mechanizmie tworzenia, na procesie twórczym. Wątek ten rozwija, koncentrując się na Picassie (który jest przecież twórcą obrazu *Malarsz i jego model*): „W obrazach Picassa (...) tematem obrazu, jest sam akt jego stwarzania.”⁷¹

Malarski temat artysta-model nie jest niczym innym jak relacją podmiot-przedmiot, tak przecież waż-

ną dla Leirisa. Temat ten, obecny jest w *Dzienniku* niemal od samego początku, pojawia się w kontekście poszukiwania własnej techniki poetyckiej (np. w maju 1929 roku notuje: „... technika obiektywna i subiektywna – czy naprawdę można je rozdzielić?”⁷²), jednakże nabiera prawdziwej aktualności podczas wyprawy do Afryki, gdy Michel spotyka się nie tylko z nową, skomplikowaną rzeczywistością kolonialną, ale również ze swoją nową profesją (i charakterystycznym dla niej sposobem widzenia świata), czyli z etnografią. Etnograf jako podmiot, Afryka jako model, przedmiot: taka, oczywista jak by się zdawało, relacja zostaje podkopana w *L’Afrique fantôme*. Podwójne doświadczenie Leirisa – jako podmiotu (pisarz, etnograf) i przedmiotu (pacjent psychoanalizy, model malarzy) – nie pozwala mu spojrzeć całościowo na badanych, na Afrykę, na etnografię. Następuje moment demaskacji: prawdziwym tematem etnografii jest etnograf. Osamotniony, skazany na subiektywność, piszący.

W jednym ze swoich listów do Leirisa Bacon pisze: „Być może realizm jest, w swym najgłębszym wyrazie, zawsze subiektywny”.⁷³ Paradoxs, na którym zbudowane jest *L’Afrique fantôme* („to przez maksimum subiektywności możemy dotknąć prawdy...”), jest więc w gruncie rzeczy problemem malarskim. Dzieło Leirisa jest jednak niczym sprawnie działający organizm, w którym wszystkie naczynia są ze sobą trwale złączone: malarskie zagadnienie jest jednocześnie problemem autobiograficznym. Tekst, płaszczyzna kartki papieru, to miejsce spotkania (i „identyfikacji”) podmiotu i przedmiotu.

PATOS I TEATR

„Co dzień wdziawałem maski...”

(Michel Leiris *Wiek męski*)

W *Wiek męski* Leiris przywołuje obraz burdelu jako miejsca, które – gratka dla historyka czy antropologa – pozwala przenieść się w przeszłość, ku starożytności. „Jeżeli dość długo lubiłem burdel, to dlatego, że i on współuczestniczy w starożytności; przypomina targ niewolników i rytualną prostytucję antyku”;⁷⁴ „Zaznałem w portowych burdelach wrażenia głębokiej ludzkości i wielkości, które odczuć można we wszystkich domach rozpusty...”⁷⁵ – pisze. Te konotacje (antyk, „wrażenie wielkości”) odsyłają w oczywistym kierunku: dla Leirisa burdel, podobnie jak kobiece posągi, jest czymś *par excellence* klasycznym. Dziwny to, rzecz jasna, klasycyzm, jednak jego ślady są silnie obecne w całym dziele. Jego zasadniczą cechą jest patos. I tak bohater *Wiek męskiego* uwzniośla swoje życie seksualne, które, poczynawszy od pierwszych dziecięcych snów i fantazji, przeniesione zostaje na poziom mitu: „byłem wzruszony”⁷⁶ pisze Leiris o swej pierwszej erekcji. Podobną rolę odgrywa alkohol: „Szklanka alkoholu podnosi mnie do poziomu wielkich pijaków Dostojewskiego”.⁷⁷ Wspomnie-

nia, drobne, z pozoru nieistotne fakty nabierają tragiczności, są wyolbrzymione niczym gest teatralny. Również literatura, sam fakt pisania jest z natury patetyczny: „Moje wspomnienia podniesione do kwadratu przez fakt, że je zapisuję”.⁷⁸ W taki sposób – poprzez analogię ze światem teatru i opery, przywołanie klasycznych figur i poprzez sam proceder pisania – dokonane zostaje obejmujące historię życia uwznioślenie i, w efekcie, mityzacja.

Patos jest zawsze przypisany scenie: Leiris podkreśla swą, pochodzącą jeszcze z dzieciństwa, fascynację teatrem i operą. Scena staje się wzorcem porządkującym przeżycia, magazynem metafor i figur pojawiających się w literaturze i w etnografii. „Zachowywać się tak, jakbym był w teatrze”⁷⁹ to zasada organizująca leirisowską etnografię „ja”. Autor *Wieków męskiego* jest zarazem podmiotem i przedmiotem własnej obserwacji, aktorem i widzem: to rozdwojenie wyraża symbolicznie Hamlet – figura wewnętrznego rozbitcia, odsyłająca również do obrazu „teatru w teatrze”.

«Teatr „ja”», «„ja” w teatrze świata». Teatralnie skonstruowane „ja”⁸⁰ jest głównym (i jedynym) aktorem i widzem na autobiograficznej scenie.⁸¹ Tożsamość bohatera nie jest trwała, ponieważ jest każdorazowo tworzona przez padające z widowni spojrzenie widza, który zmieniając nieustannie miejsca, zmienia również perspektywę (z kolei aktor nieustannie przemieszcza się). Teatr, podobnie jak kult *zâr*, jest więc „szatnią osobowości”: „Chciałem najpierw zagrać rolę Rolli, potem Hamleta, dzisiaj – Gérarda de Nerval. Jaka – jutro?”⁸²

Autor *La Règle du jeu* przejmuje terminologię pochodzącą ze świata teatru i przenosi ją na płaszczyznę literatury, autobiografii i etnografii. O ile afrykańskie i antylskie kultury opętania (*zâr*, wudu) określone zostają przez Leirisa (za Alfredem Métraux) jako „komedia rytualna”, to tauromachii przypisane zostaje pojęcie „tragedii”. Napięcie między tymi dwoma pojęciami (odnoszącymi do dwóch przeciwstawnych rodzajów widowisk), występuje na przestrzeni całego dzieła: w *Wiekach męskich* nadanie „tragicznego” wymiaru zdarzeniom, które zazwyczaj nie są za takie uznawane, jest przyczyną zamierzonego komizmu. Ta ambiwalencja tłumaczy zamiłowanie Leirisa do słodko-gorzkich, tragiczno-komicznych postaci z *commedii dell'arte*.⁸³ Dlatego też tak często pojawiają się odwołania do *Pajaców* Leoncavalla, które dotyczą prawdziwego sensu teatralności: pozorności („śmiesz przez łzy i prawdę poprzez teatr”).

Obrazy „teatru w teatrze” są więc kluczowe dla jego autobiografii, ujawniają bowiem właśnie pozornoscie nie tylko widowisk, ale również całego procesu spisywania autobiografii i, finalnie, świata w ogóle. Świat jest teatrem. Pozostaje sprecyzować: dla Leirisa świat bywa *commedią dell'arte*, bywa inscenizacją *Hamleta*. Bywa też Gombrowiczowską *Operetką*.

ŁUDZKIE I NIELUDZKIE

„Automat, który się rozbija, kurtyzana, która zdradza, śpiewaczka, która ginie na suchoty – takie były wcielenia gardzielki, jawiącej się w marzeniu Hoffmanna; kształty zmienne jak Meduza, w której każdy zdaje się rozpoznawać kobietę, którą kocha.”

(Michel Leiris *Wiek męski*)

„Widziałem w nich tylko piękny posąg...”

(Michel Leiris *Wiek męski*)

W *Aurelii Nerval* statua zostaje rozbita. Leiris przywołuje ten epizod w *Essai sur le merveilleux*,⁸⁴ zestawiając go z figurami, które pojawiają się w malarstwie Giorgio de Chirico: przypomina o „cudowności”, „nadzwyczajności” posągów, o ich walorze symbolicznym. Pragnienie tego, co nieludzkie, pragnienie zamiany w „kamienną statuę” pojawia się wielokrotnie w jego tekstach. Kamień, jednoznacznie kojarzony w *Wiekach męskich* z antykiem i z tym, co klasyczne, jest odpowiedzią na rozpad świata, który koroduje, który nieustannie wymyka się, tak jak Afryka wymyka się pióru, które chce ją opisać i pozostaje czymś nieludzkim – zjawą, *fantôme*: „(...) Nabrałem wcześniej zwyczaju pudrowania twarzy, jakbym ukryć ją chciał pod maską (...). Wyrażało to symboliczne pragnienie mineralizacji, stanowiąc reakcję obronną na wewnętrzną słabość i rozpad, którymi czułem się zagrożony; chciałem zbudować sobie rodzaj pancerza, urzeczywistniając moim wyglądem – ten sam ideał sztywności, który ściagałem w poezji.”⁸⁵

Pewne wyobrażenia łączą Leirisa ze światem malarstwa De Chirico: „Świat moich snów jest światem nie-realnym, brukowanym kamieniami, obramowanym budowlami. Na ich frontonach czytam czasem tajemnicze sentencje. Jest to długi ciąg esplanad, galerii i perspektyw, które przemierzam niczym całkowicie abstrakcyjną przestrzeń ogołoconą ze wszelkiej ziemskiej realności. Królują tutaj: ołowiana nić, cyrkiel, waga...”⁸⁶ Prawdziwie alchemiczna⁸⁷ fascynacja kamieniem i stalą, potwierdza wyrażone w *Wiekach męskich* pragnienie:⁸⁸ Leirisa interesuje moment, w którym doskonałość formy staje się alegorią śmierci, negacją życia. Kamień i stal, od zawsze towarzyszące tematyce melancholii, służą mu do stworzenia (auto)portretu człowieka owładniętego obsesją pustki, paraliżującym lękiem przed śmiercią.⁸⁹

Dla Leirisa opera jest miejscem, w którym cielesność zostaje w największym stopniu zanegowana. Śpiewak, śpiewaczka operowa stają się alegorycznym obrazem tego wszystkiego, co nieludzkie i niematerialne i, równocześnie, rodzajem archetypicznego wyobrażenia kobiecości: dla Leirisa kobieta jest obrazem tego właśnie, co nieludzkie; jest zawsze obiektem melancholii. Podobnie niedostępna pozostaje Emawayish, córka kapłana *zâr*: „Po całych miesiącach wstrzemięźliwości i uczuciowej pustki zakochałem się w Gondal-

rze w Abisynce, która i fizycznie, i moralnie odpowiadała dwoistemu ideałowi Lukrecji i Judyty. (...) wydała się woskowym posągiem.”⁹⁰

„Jedynie, co kocham w kobietach, to ich kryształowa biżuteria. Gdy oglądałam je nagie, jedynym warunkiem, bym mógł być podekscytowany, jest wyobrażenie sobie, że są statuami... Na własne ciało spoglądałam z niechęcią. Używam wszelkich środków zdolnych nadać mu twardość granitu i całymi godzinami utrzymuję je bez ruchu, wyobrażając sobie, że w ten sposób przekształcę je w rodzaj statuy...”⁹¹ – pisze w innym miejscu. Sceniczny zabieg przekształcania własnego ciała w statuę przypomina o teatralnym odniesieniu, które patronuje *Wiekowi męskiemu*. To fragment rozmowy Fausta i Mefistofelesa, dotyczący Meduzy:

Mefistofeles: „Daj temu pokój!/ Strzeż się, już ja znam to./ To czarodziejski, martwy obraz, fantom:/ Lepiej nie zważać na jej zdradny zew./ Kamienny wzrok jej w człeku ścina krew/ I człowiek cały w kamień się zamienia./ Czyżbyś Meduzy nie znał choć z imienia?”⁹²

Scena jest miejscem wtajemniczenia (kobieta jako Meduza), jest również miejscem przemiany (w kamienny posąg). Leiris opisuje sam siebie jako już porażonego wzrokiem Meduzy, skamieniałego. W tym sensie, niezwykle trafione wydają się słowa Denisa Holliera: narrator *Wiek męskiego* zastyga w gramatycznym „Ja”. To „Ja-które-umiera”.⁹³

Meduza zabija spojrzeniem, Syreny kuszą śpiewem. „Tym, co mnie często najbardziej dotyka w kobiecie, jest jej głos”⁹⁴ – pisze Leiris. Głos istnieje całkowicie poza dotykiem, jest więc doskonałym „ucieleśnieniem” nieludzkiego stalowo-kamiennego ideału. Ale głos jest również – jak w epizodzie *Odysei*, gdy Odyseusz kuszony jest śpiewem Syren – śmiertcionośną bronią, równie groźną jak wzrok Meduzy czy miecz Judyty. Opera – ulubione miejsce Leirisa – staje się w tym przypadku niebezpieczną przestrzenią, miejscem kuszenia. Staje się również metaforą sytuacji, w której znalazł się autor i narrator *Wiek męskiego*: nieustającego zagrożenia kobiecością. Śmiercią, którą kobieta⁹⁵ niesie leirisowskiemu „Ja”...

Kobiety Leirisa są więc nieludzkimi statuami o antycznym rodowodzie: Aurora,⁹⁶ Lukrecja, Judyta, Olymphia, Nereida... W rzeczywistości są one bliskimi siostrami bohaterki Gerarda de Nerval: Aurelii, Sylwii, Pandory... i Chwały Raymonda Roussela.⁹⁷ Czymże bowiem innym jest rousselowska *gloire*, jeśli nie (gramatyczną⁹⁸) kobietą? Czymże innym, jak nie ukoronowaniem świetlanym kręgiem, uwiecznieniem, zamianą w majestatyczny posąg, zamarciem w chwale?

Jednak statua zawsze ulega rozbiciu. Proces mineralizacji nigdy nie może dobiec końca, schwytyany w obłądną logikę błędnego koła: posąg formuje się, by następnie skruszyć się na nowo.

AUTOBIOGRAFIA I BRAK GŁOWY

„Wyobrażam sobie samego siebie (...) niczym Holofermes z odciętą głową!”

(Michel Leiris *Wiek męski*)

Pisząc o operze Pucciniego *Turandot*, Leiris przywołuje raz jeszcze biblijną historię Judyty i Holofernesa. W tym kontekście pojawia się projekt eseju *Turandot lub triumf Holofernesa*, który byłby rodzajem powrotu do kluczowego dlań, zaczerpniętego z obrazu Cranacha, wątku.

W *Wiek męskim* utrata głowy⁹⁹ staje się zaskakującą figurą autobiograficzną. „Autobiografia wywołuje ten sam skutek, co działanie Judyty: oddziela głowę od ciała, oddala tego, kto podejmuje zadanie autoprezentacji, od niego samego” – pisze Denis Hollier. I dalej: „Według stwierdzenia Bataille’a człowiek jest tym, czego mu brakuje: z braku głowy rodzi się także autobiografia. Podmiot autobiografii jest (...) tym, kto traci twarz, kto w głębi samego siebie spotyka innego bez twarzy, rozpoznaje siebie w wyzutej z „ja” trzeciej osobie. Takie właśnie jest autobiograficzne *caput mortuum*: jej alchemia dąży do połączenia w jedną potworność własną twarz i brak twarzy innego.”¹⁰⁰ Można dodać coś jeszcze: brak głowy jest oczywistą figurą nieobecności. Piszący autobiografię musi się określić, „amputuje” więc niektóre części „Ja” – fragmenty własnego „ciała”, fragmenty własnej historii.¹⁰¹ Nie da się opowiedzieć wszystkiego: pisząc tracimy fragmenty naszego życia. Tracimy siebie.

Czego brakuje w autobiografii Leirisa, co zostaje „ucięte”? „Wraz z *La Règle du jeu* autobiografia traci swe centrum i swój sens: życie”¹⁰² – pisze Nathalie Barberger. Autobiografia, która zostaje „pozbawiona głowy”, nie ma końca, brakuje jej rozwiązania, osi: Leiris opowiada kolejne anegdoty, kolejne historie, wzbogaca fabułę, dokonuje kolejnych interpretacji tych samych wspomnień z dzieciństwa. Przywołuje te same motywy (co widoczne jest zwłaszcza w cyklu *La Règle du jeu*), które powracając, paraliżują narrację. Opowieść nie postępuje, nadmiar słów sprawia, że właściwy cel autobiografii – „życie” – gubi się gdzieś po drodze. „Nigdy nie dochodzimy do ostatniej litery ostatniego słowa”:¹⁰³ autobiografia nie może zostać dokończona.¹⁰⁴

Figura ta posiada jeszcze jeden, trochę inny, sens. Literatura bywa bowiem niebezpieczną grą, w której można, dosłownie, stracić głowę – otrzeć się o obłęd. Tymczasem dla Leirisa pisanie – rytuał nie mniej prawdziwy niż kult *zâr* – jest zawsze równoznaczne z opętaniem. Ta symboliczna dekapitacja oznacza więc depersonalizację: coś czego nie kontroluję, „mówi za mnie”.¹⁰⁵ Głos, który wydobywa się z samych trzewi. Czy to jeszcze „Ja”?

Niebezpieczeństwo grozi również z innej strony. Radykalny gest Leirisa – destrukcja słownika i, przede wszystkim, próba wcielenia literatury w życie, zaś życia

w literaturę – oznacza osiągnięcie miejsca, skąd nie ma już powrotu. Dalej czyha prawdziwa gilotyna i prawdziwy miecz.

PAPIER I ŚMIERĆ

„Powinienem był popełnić samobójstwo, jest to jednak ostatnia rzecz, jaką zrobię.”

(Michel Leiris *Wiek męski*)

W nocy, tuż przed podjęciem próby samobójczej, zapisze: „Pisząc, szukam schronienia w przestrzeni białej kartki, jak struś chowający głowę, tak jak gdyby ta kartka była światem bez gęstości, gdzie śmierć nie może wnikać”.¹⁰⁶ Zarówno *Dziennik*, jak i całą autobiograficzną prozę Leirisa (ale również niektóre teksty etnograficzne) można czytać jako rozważanie na temat śmierci. Motyw ten powraca u autora *L'Afrique fantôme* regularnie, prawie zawsze właśnie w kontekście literatury. Przestrzeń białej kartki jest rodzajem azylu, który chroni przed naznaczonym rozpadem światem zewnętrznym. Pisanie jest jednak, z natury, pełne ambiwalencji: jest równoczesnym odwleczeniem śmierci i jej zapowiedzią. Heroiczną walką, która nie może zostać wygrana: „Poezja [pisanie poezji] nie jest niczym innym jak długą walką ze śmiercią”; „każde działanie artystyczne, jakiegokolwiek natury, korzeniami sięga do tej wojny przeciwko śmierci...”¹⁰⁷

Pojawia się tu ponownie paradoksalne błędne koło – zasada organizująca kolejne dzieła Leirisa. „Pisanie, które jest końcem”: pierwsze zapisane słowo wyłącza piszącego z porządku „życia” i – podobnie jak fanfary oznajmiające początek corridy – jest sygnałem nieuchronnej śmierci. Stąd metafora literatury jako areny, autora zaś jako toreadora („jestem naprzeciwko literatury niczym torero”). W takim ujęciu staje się ona rodzajem morderczej rozgrywki, w której autor, będąc równocześnie toreadorem i bykiem, znajduje się zawsze w sytuacji bez wyjścia.

„Wcielić śmierć w życie, sprawić, by stała się w jakiś sposób rozkoszna (jak gest torera, który łagodnie wciąga byka w fałdy kapy czy mulety): na tym powinna polegać działalność budowniczych luster...”¹⁰⁸ Podjęcie wyzwania, wkroczenie na arenę jest rodzajem pięknego samobójstwa. Warto pamiętać, że tytuł najważniejszej leirisowskiej rozprawy o literaturze (*De la littérature considéré comme une tauromachie*),¹⁰⁹ jest bezpośrednim nawiązaniem do tytułu słynnego dzieła Thomasa de Quincey *De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts*...¹¹⁰

Właśnie temat zabójstwa-samobójstwa¹¹¹ pojawia się u Leirisa wielokrotnie. Jawi się jako sposób na przerwanie błędnego koła, nierozzerwalnego spłotu „życia” i „sztuki”, które jest głównym zagadnieniem cyklu autobiograficznego. Szukając reguły gry, reguły „ja”, zapisze w dzienniku: „*La Règle du jeu* (reguła gry/reguła „ja”) – samobójstwo?”. Z kolei w *L'Afrique fantôme* te-

mat samobójstwa pojawia się jako pomysł na rozwiązanie problemu błędnego koła, w które wpadł Heyst – bohater projektowanej w Afryce powieści.

W następstwie nieudanej próby samobójczej Leiris zastępuje je, jako projekt rozwiązania spłotu „dzieła” i „życia”, ideą spalenia własnych książek¹¹² – chce „naprawić błąd, jakim było ich napisanie”. „Spalić to, z powodu czego istnieję, by nie zostać spalonym samemu...”¹¹³ W swym projekcie Leiris bliski jest postawie wzywającego do pisania krwią Friedricha Nietzschego: w rozprawie *Literatura a tauromachia* przywołuje metaforę ognistego pióra („pod zdaniami autora papier marszczyłby się i zapalał za każdym dotknięciem pióra z ognia”¹¹⁴). Pisząc, palimy własne książki. Jednak, jak sugeruje Leiris, tylko takie, równoznaczne z „utrata głowy” pisanie – pisanie, w którym górę bierze wyciskająca łzy i krew, ognista namiętność¹¹⁵ – sprawia, że literatura przekracza swe granice: ku „życiu”.

Pragnienie pisania „ognistym piórem” jest jednak naznaczone bluźnierstwem. Pisarz, który marzy o wyjściu „poza literaturę”, jest z natury podejrzany. To niebezpieczny alchemik lub ktoś, kto zaprzedał duszę diabłu. Leiris doskonale zdaje sobie sprawę z niebezpieczeństwa, jakim jest uczynienie z literatury „życia” (przypomnijmy: *Wiek męski* pojawia się w 1939 roku) czy dosłowne potraktowanie metafory spalenia książek. Wie, co w tamtej sytuacji politycznej może oznaczać „utrata głowy”...

ŚMIERĆ I STYL

„Powiedz mi, Gitanillo, czy twoje serce przestaje bić, gdy walczysz na arenie?”

(Corochano)

Ceremoniał pogrzebowy Dogonów to, według Leirisa, „opera pogrzebowa” (*opera funebre*). Ta sama metafora¹¹⁶ pojawi się w serii wierszy poświęconych corridzie: tauromachia, opera i śmierć są ze sobą w intymny sposób powiązane. Na arenie, tak jak w operze, serce przestaje bić. Śpiewak operowy zmienia się w nieruchomą statuetkę – podobnie jak toreador przed decydującym pchnięciem. W martwy posąg. W głos. Muzyka – muzyka operowa, ale także, jak pisał José Bergamin, „milcząca muzyka” corridy – jest uwolnieniem od obecności, czymś „na kształt śmierci”. „Umrzeć trochę, by zapomnieć, że później umrę całkowicie”¹¹⁷ – pisze Leiris, miłośnik opery i tauromachii...

Leiris pierwszy raz ogląda corridę wspólnie z Picassem,¹¹⁸ 22 sierpnia 1926 we Fréjus. Jednak swoje objawienie przeżywa dopiero po powrocie z Afryki, na którejś z kolei walce,¹¹⁹ gdy ogląda na arenie Rafaelillo – toreadora z Walencji. W liście do wybitnego znawcy corridy André Castela (sierpień 1938), Leiris przypisał temu momentowi wagę epifanii: „W żadnym dziele artystycznym i literackim nigdy nie odnalazłem odpowiednika tego, co poczułem w Walencji, oglądając walczącego Rafaelillo (...) Wiem, że w całym mo-

im życiu nie doświadczyłem czegoś podobnego.” Epifania? Lecz jakiego rodzaju? Co w tym wypadku kryje się pod tym zapoznanym i niejasnym pojęciem?

Leiris był przeciwny estetyzacji walki, która skrywa właściwy sens widowiska. Tauromachia, której symbolem jest walczący na arenie Rafaelillo, sytuuje się więc dla niego poza „sztuką”, poza kategoriami estetycznymi. Czyli gdzie? W sferze religii? Według Annie Maïllis,¹²⁰ rzeczywiście możemy mówić o momencie religijnym u Leirisa właśnie wtedy, gdy pisze on o corridzie (jednak, wbrew pozorom, autor *Lustra tauromachii* niewiele miał wspólnego z okultystyczną religijnością Georgesa Bataille’a¹²¹). Jednak epifania ta ma specyficzny sens: *Lustro tauromachii* – podobnie jak inne cenione teksty o corridzie (Bergamin, Montherlant, Hemingway...) – jest przede wszystkim doskonale napisane (dlaczego teksty o corridzie są tak dobrze napisane?). Leiris osiąga momentami szczyty stylistycznej maestrii: jego styl pozwala, przez krótką chwilę, uwierzyć, że *to, co napisane* jest tak dobre, a nawet lepsze niż corrida. Lepsze niż... „życie”.

Jeśli więc mamy do czynienia z epifanią, jest to bez wątpienia epifania stylu. Leiris wykracza, na krótki moment (być może jedynie w paru akapitach, kilku zdaniach...), poza „sztukę” i poza „życie”. Literatura, która przekracza „literaturę”? Sprawa dość kłopotliwa i raczej problematyczna. Jednak podobny, dziwny spłot odnaleźć można w... *Szkicach piórkim* Andrzeja Bobkowskiego. We wspaniałym, napisanym niby od niechcenia (jakby na marginesie niezwykle intensywnych momentów życia), fragmencie poświęconym rowerowej podróży po południu Francji. Upadek Francji, triumfująca Trzecia Rzesza. Bobkowski „urywa się z łańcuszka” i odbywa wakacje życia: słońce, rower, Lazurowe Wybrzeże, Alpy, wolność. Przy okazji (późnym wieczorem, po zakończonej szaleńczej rowerowej jeździe) notuje swe wrażenia. Wychodzi wspaniale. Pozostaje pytanie: lepiej czy gorzej niż w rzeczywistości? Lepsze jest Camargue ze *Szkiców piórkim*, czy lepiej było „być tam” – na rowerze w Camargue? Triumf „życia” nad literaturą? Czy może raczej stylu nad „życiem”?

Tauromachia, tak jak ją widzi Leiris, stawia więc podobny problem. To, być może, jedyny – „epifaniczny” – moment, który wymykałby się błędnemu kołu, tej „regule gry”. Czy jednak na pewno?

JĘZYK I ŚMIERĆ

„Umrzeć trochę, by zapomnieć, że później umrę całkowicie.”

(Michel Leiris *Langage tangage*)

Pod koniec życia Leiris pisze *Langage tangage* – ostatni tom gier słownych, który dopełnia rozpoczętą w 1924 roku pracę nad destrukcją słownika. Zarysowuje w nim nową perspektywę na język: przekształcanie sensów jawi się tam jako rodzaj gry ze śmiercią. Gry, którą cechuje karnawałowe odwrócenie, bowiem

wywracając słowo na „drugą stronę”, odwraca również porządek świata: „Jeśli jest tak, że mówię językiem śmierci, śmierć przestaje być śmiercią (nie jest już więc końcem wszystkiego, ale odległą krainą, z którą może mnie trochę oswoić słowny egzotyzm).”¹²² Leiris mówi więc językiem „wywróconym na drugą stronę”, „prześlizguje się po odwrotnej stronie śmierci”.¹²³ Destrukcja słownika, zniszczenie sensów są równoznaczne z chwilowym zawieszeniem, z jej oswojeniem. To odwołanie może nastąpić jedynie przez przemianę znaczeń słów.

Śmierć i *mort*. Oba słowa, polskie i francuskie, są krótkie, jednosylabowe, wymawia się je jednym tchem. W *Langage tangage* Leiris przekształca *mort* w „*me met hors*” – cztery litery zostają przekształcone w dziewięć liter. W innym glosariuszu *mort* zostaje jeszcze bardziej rozciągnięte, stając się „*minotaure amateur d’hommes. Saumatre traumatisme*”. Zamiast jednego słowa mamy więc kilka o innym niż pierwotne znaczeniu. Zamiast dziewięciu – czterdzieści dwie litery. Leiris dosłownie rozciąga śmierć, tym samym ją neutralizując. Wyrok zostaje chwilowo zawieszony.

MUZYKA I ŚMIERĆ

„Ojciec mój zmarł był przed przeszło rokiem, w śnieżysty dzień, po chirurgicznym zabiegu. Zawsze rozmówany w muzyce, zażądał od mojego brata – wiedząc, że wkrótce umrze – aby ten zagrał mu na skrzypcach ulubioną melodię.”

(Michel Leiris *Wiek męski*)

„Życie jak opera, z miłością by załamać linię melodyczną i ze śmiercią, by nadać mu całą swą doniosłość w finale.”

(Michel Leiris *Fibrilles*)

Dziennik rozpoczyna się przywołaniem *Święta wiosny* Strawińskiego. Tematyka muzyczna, powracająca regularnie. Muzyka i śmierć. Leiris życzył sobie, by na jego pogrzebie odtworzono *Bal maskowy* (!) Verdiego. Tymczasem zgromadzeni nad grobem usłyszeli owszem Verdiego, ale... *Simona Boccanegra*.

A więc pomyłka. Reguła nie zadziałała, gra nie została rozegrana zgodnie z planem: zwieńczeniem życia, jego podsumowaniem nie staje się *Bal maskowy*. Powtórzmy raz jeszcze za Denisem Hollierem: „nigdy nie dochodzimy do ostatniej litery ostatniego słowa” – autobiografia wymyka się, pozostaje niedopowiedziana, kończy się na V(erdim), a nie na Z...

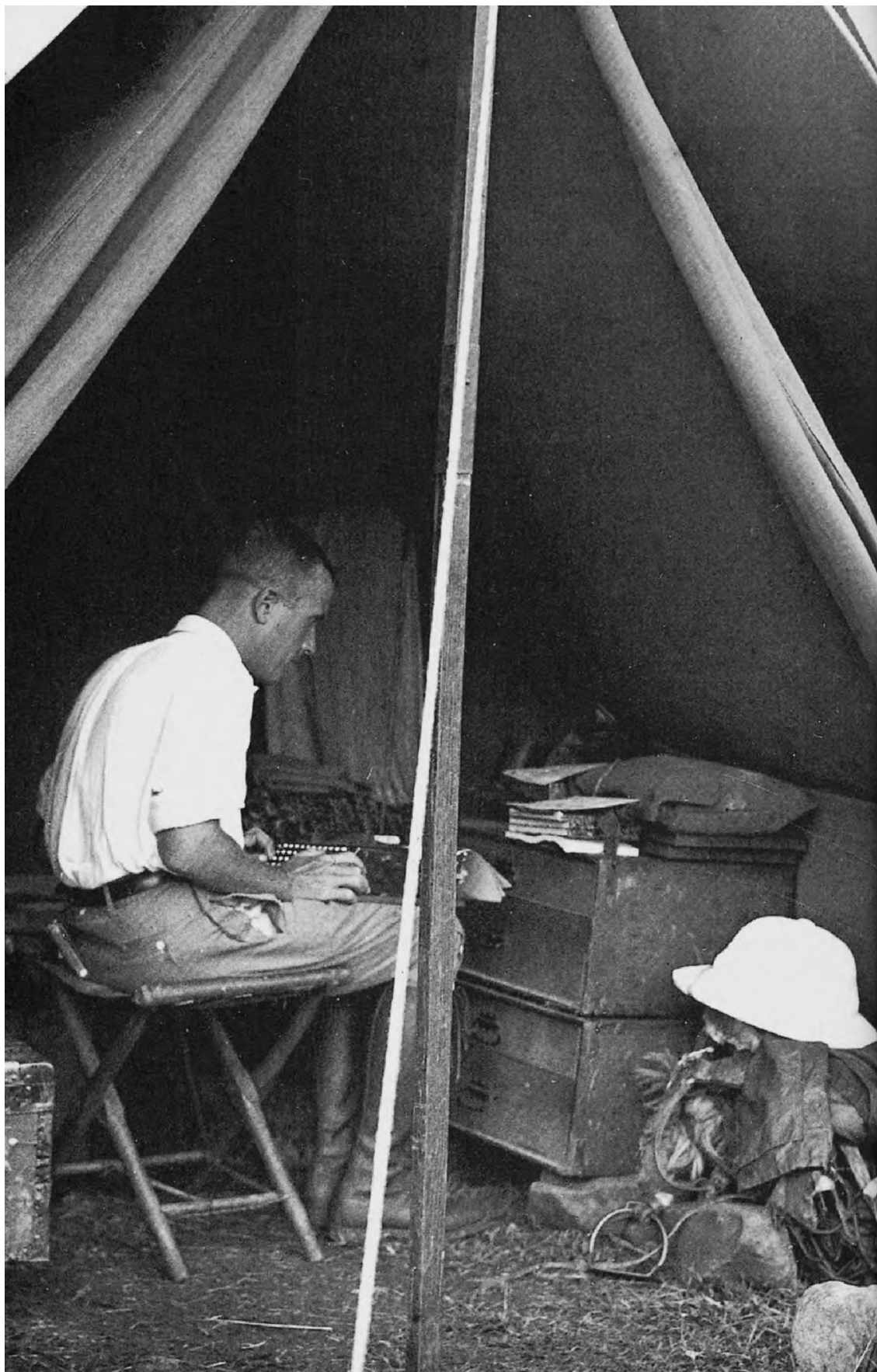
Przypisy

- ¹ Perek G./Markowski M. P. *Gabinet kolekcjonera/Perekreacja*, Warszawa 2003, s. 83
- ² Svevo I. *Zeno Cosini*, Warszawa 1966, s. 346
- ³ Leiris M. *Wiek męski*, Warszawa 1972, s. 37
- ⁴ Błoński J. w: Leiris M. *Wiek męski*, s. 180
- ⁵ Blanchot M. w: „L’Ire des vents” 3-4/1981.

- ⁶ Błoński J. w: Leiris M. *Wiek męski* s. 184
- ⁷ Nadeau M. *Michel Leiris et la Quadrature du Cercle*, ed. MAURICE NADEAU 2002, s. 110
- ⁸ Leiris M. *Journal 1922-1989*, Gallimard 1992, s. 32
- ⁹ Maurice Blanchot pisze: „Za każdym razem, gdy myśl zatacza błędne koło, oznacza to, że właśnie dotyka czegoś oryginalnego, od czego wychodzi i co może przekroczyć tylko po to, aby do tego powrócić.” (*Wokół Kafki*, Warszawa 1996, s. 119).
- ¹⁰ Leiris M. *Journal 1922-1989*, Gallimard 1992, s. 169. Warto w tym kontekście wspomnieć kafkowską formułę: „Pisać, aby móc umrzeć – Umierać, aby móc pisać.”
- ¹¹ Leiris M. *Journal 1922-1989*, s. 512
- ¹² Leiris M. *Journal 1922-1989*, s. 541
- ¹³ Problem błędnego koła pojawia się na wszystkich poziomach, również na poziomie odbioru. Leiris wyprzedza interpretację, rozbraja badacza: „Niechaj sobie współcześni badacze podświadomości mówią o Edypie, kastracji, poczuciu winy, narcyzmie; nie wierzę, aby posunęli naprzód zrozumienie istoty problemu...” pisze Błoński, rekonstruuąc niejako poglądy autora *Wiek męskiego*.
- ¹⁴ Leiris M. *Francis Bacon ou la brutalité du fait*, L'Ecole des lettres 1996, s. 60
- ¹⁵ Leiris M. *Francis Bacon ou la brutalité du fait*, s. 60
- ¹⁶ W malarstwie, podobnie jak podczas tauromachii, życie powstaje (*uobecnia się*) w miejscu spotkania płótna (byka) i artysty (toreadora): „Im bardziej artysta będzie obecny (...), tym bardziej żywotny będzie obraz – miejsce, w którym dokonuje się spotkanie tych dwóch rzeczywistości...” (Leiris M. *Francis Bacon ou la brutalité du fait*, s. 16-17)
- ¹⁷ Leiris M. *Ruban au cou d'Olympia*, Gallimard 1981, s. 13
- ¹⁸ Leiris M. *Glossaire J'y Serre mes Gloses* w: *Mots sans mémoire*, Gallimard 1969, s. 113
- ¹⁹ Michalski K. *Płomień wieczności. Nietzsche o czasie, śmierci i miłości* „Europa. Tygodnik idei” nr 16 (159), s. 13. Ważnym punktem odniesienia jest tu tekst Dariusza Czai *Życie czyli nieprzejrzystość* („Konteksty” 3-4/2002, s. 6-22) i tocząca się wokół niego, na łamach „Kontekstów” właśnie, dyskusja. Nie sposób omówić w przypisie wszystkich tez Czai – przywołajmy jedynie puentę tekstu: „Życie jest opowieścią o nieczytelnym wzorze, mówi Ricoeur. Życie jest puzzlem, powiada Perce. Puzzlem, czyli zagadką. Nie ma rozwiązania zagadki życia, dopowiada Dilthey. Ale wysiłki, by odnaleźć przynajmniej zarysy wyjściowego obrazka, nie ustają. *C'est la vie*. Bo Francuzi zawsze wszystko wiedzą najlepiej.”
- ²⁰ Jak nazywa Leirisa Jan Błoński (Polskie do *Wiek męskiego* s. 184).
- ²¹ Blanchot M. w: „L'Ire des vents” 3-4/1981.
- ²² Hollier D. *La Poésie jusqu'à Z*, w: *Dépossédés*, Éditions des Minuit 1993.
- ²³ Hollier D. *La Poésie jusqu'à Z*, s. 26
- ²⁴ Hollier D. *La Poésie jusqu'à Z*, s. 25
- ²⁵ Hollier D. *La Poésie jusqu'à Z*, s. 24
- ²⁶ Angielski przekład (*Nights as Day, Days as Night*) idzie w innym kierunku, ignorując wątek braku.
- ²⁷ Podążam tu za „fonetycznym” tłumaczeniem Jana Gondowicza. Nie mniej zasadne jest tłumaczenie *reusement* jako *śliwie*, zaś *heuresement* jako *szczęśliwie*.
- ²⁸ Barberger N. *L'Écriture de deuil*, Presses Universitaires Du Septentrion, 1998.
- ²⁹ Wszystkie cytaty pochodzą z *Wiek męskiego*.
- ³⁰ Leiris M. *Journal 1922-1989* s. 167
- ³¹ Leiris M. *Wiek męski* s. 130
- ³² Proust M. *Pamięć i styl*, Kraków 2000, s. 112
- ³³ Leiris M. *Journal 1922-1989*, s. 370
- ³⁴ Przekłeta leworęczność staje się ważnym punktem odniesienia dla antropologii francuskiej lat 30. (którą James Clifford nazwał właśnie „antropologią spod znaku lewej ręki”), dla Georges'a Bataille'a i kręgu „Documents” (gdzie tak istotną rolę odgrywało zagadnienie fetysyzmu), bowiem tylko to, co „lewe”, może stać się fetyszem, i na odwrót – fetysz „rodzi się” zawsze po lewej stronie.
- ³⁵ Hertz R. *La prééminence de la main droite. Étude sur la polarité religieuse*, Paris 1928, s. 128
- ³⁶ Leiris M. *Wiek męski*, s. 21
- ³⁷ Leiris M. *L'homme sans honneur*, Éditions Jean-Michel Place, 1994, s. 89-90
- ³⁸ Warto pamiętać o zarysowanej przez Leirisa metaforze: toreador jest Don Juanem, Don Juan jest toreadorem...
- ³⁹ We wstępie do nowego wydania *La Règle du jeu* (Pleiade, 2003) Denis Hollier przeciwstawia „klasycyzm” *Wiek męskiego*, „barokowi” *La Règle du jeu*: dyktotomia ta przekracza jednak kwestię stylu, stając się czymś fundamentalnym nie tylko dla literatury, lecz również dla autobiografii. Klasycyzm wiąże się z zamilowaniem do antycznych figur, lecz również z pragnieniem „symbolicznej mineralizacji” i dążeniem do „prostoty”, „bezpośredniości” (chęci „rozjaśnienia” własnego życia), podczas gdy barok jest tu odpowiednikiem bataillowskiej transgresji, przekroczeniem reguły i, przede wszystkim, zasadą wariacji i powtórzenia, która sprawia, że motywy nieustannie powracają. Klasycyzm jest dla Leirisa również rodzajem ucieczki przez światem, mineralizacją właśnie, zamknięciem – przemianą w kamień (śmiercią), by ocalić życie (co na poziomie literatury oznacza rygor). Barok, odwrotnie: żywotna wybujałość stylu (widoczna zwłaszcza w powtórzeniu, w wariacji) skrywa pustkę, śmierć. Te dwie sprzeczności ustanawiają relację między życiem, sztuką i śmiercią (która, jak obsesyjnie powtarzał Leiris, zawsze jest u końca). To zawiłanie znajduje swe odbicie na arenie. Dla francuskiego etnologa walka z bykiem, będąc widowiskiem prawdziwie barokowym i operowym, jest zarazem poszukiwaniem klasycznej czystości.
- ⁴⁰ Leiris zbliża się tu do Gombrowicza, który w podobny sposób organizuje świat przedstawiony, w podobny sposób wprowadza wątki autobiograficzne (quasi-naukowość w *Byłem pierwszym strukturalistą*) zajmują go podobne dyktotomie (sztuka i życie, świat zewnętrzny i ja...). Również Gombrowiczowi patronuje lewa ręka...
- ⁴¹ Dlatego trop heglowski byłby tu chybyony.
- ⁴² Brzmieniowe podobieństwo „życia” i „pustki” – *vie* i *vide* – bywa wykorzystywane we francuskim: np. znawca twórczości Raymonda Roussela François Caradec, ukuł grę słowną „*vie de Roussel Roussel*”...
- ⁴³ Leiris M. *Journal 1922-1989*, s. 125
- ⁴⁴ Sirel brzmi orientalnie (co sprawia, że dodanie doń nazwiska Lechim, doprowadza do metamorfozy w żydowskiego rabina), ale brzmi również „antycznie”... Leiris wykracza następnie poza możliwości, jakie daje mu własne nazwisko: do Sirela (który tu występuje jako nazwisko) dołącza antyczne imię Damocles. Z czasem pojawi się jeszcze jeden, podobnie brzmiący wariant: Ximenes.
- ⁴⁵ Leiris M. *On Duchamp* „October” 112 (1/2005), s. 47
- ⁴⁶ Leiris M. *On Duchamp*, s. 49
- ⁴⁷ Leiris M. *On Duchamp*, s. 47
- ⁴⁸ Leiris M. *La langue secrète des Dogon de Sanga*, Jean-Michel Place 1988, s. 12

- ⁴⁹ Jamin J. *Présentation* w: Leiris M. *Journal 1922-1989*, s. 14
- ⁵⁰ Wbrew temu, co podawał w swoich książkach autobiograficznych i w swoim dzienniku intymnym (!), żona Leirisa Louise Godon była w rzeczywistości córką, a nie siostrą żony Daniela Henry Kahnweilera – znanego marszanda sztuki awangardowej.
- ⁵¹ W swoim komentarzu do *Glossaire*, Leiris pisze: „Nie tylko mowa, lecz cała sfera myśli opiera się na grze transpozycji, na symbolach, które możemy zakwalifikować jako metaforyczne.” Dogon i Godon: właśnie metaforyczność języka, umożliwia równoczesną etnografię i autobiografię...
- ⁵² W *Glossaire* (1925), będącym ówczesnym manifestem jego poglądów na temat języka, pisze: „Gigantyczna pomyłka sprawiła, że ludzie uwierzyli, iż mowa powstała by ułatwić ich codzienne relacje. Ludzie tworzą słowniki z lenistwa. W słownikach słowa są katalogowane, obdarzone dokładnie określonym sensem, opartym na zwyczaju i etymologii. Tymczasem etymologia jest nauką pustą, która w żadnym stopniu nie wyjaśnia prawdziwego sensu słowa (...) Rozczłonkując słowo (...) na małe części, nie troszcząc się ani o etymologię, ani o przyjęte znaczenie, odkrywamy jej najbardziej skryte cechy i tajemne rozgałęzienia.(...) Tak więc język przekształca się w wyrocznię...”. Kilkanaście lat później, w notatkach do wykładu w Collège de Sociologie, Leiris pozostawia na marginesie rodzaj przypomnienia: „traktować mowę jak rzecz świętą [z porządku *sacrum*]...”. Wątek ten, powraca niczym refren: język jest domeną augurów.
- ⁵³ Leiris M. *La langue secrète des Dogon de Sanga*, Jean-Michel Place 1988, s. 31
- ⁵⁴ Leiris M. *Entre augures*, Terrain vague 1990, s. 14
- ⁵⁵ Jak w przypadku Roussela i Duchampa (patrz: Leiris M. *On Duchamp* „October” 112).
- ⁵⁶ Leiris M. *Langage tangage ou Ce que les mots me disent*, Gallimard 1985, s. 124
- ⁵⁷ Leiris M. *Langage tangage*, s. 112
- ⁵⁸ Leiris M. *Lustro Tauromachii*, Gdańsk 1999, s. 23
- ⁵⁹ Według Rolanda Barthesa fotograficzne *punctum*, które nas „nakłuwą” i pozwala zobaczyć rzeczy „nagie”, jest właśnie zawsze drobnym szczegółem, niepozornym detalem. Ma zawsze realistyczne odniesienie. W przypadku Leirisa, fascynacja drobnymi faktami nabiera wymiaru perwersji: ich perwersyjna moc pozwala wniknąć głęboko w materię życia. Ciosy szpady, które zawsze przyszywają „na wylot” i zawsze są do bólu „szczerze”, sprawiają, że – jak pisze w *Lustrze Tauromachii* – „czujemy, że przylegamy do świata i do samych siebie”. Leiris sam poszukuje „nacięć”, wystawia się na nie. Tak rozumiany realizm ma – jak u Barthesa – posmak fetyszu, bowiem podobnie jak fetysz (i jak ostra brzytwa) „dotyka nas do głębinie”, wchodząc w samą materię życia.
- ⁶⁰ Leiris M. *Ce que m'ont dit les peintures de Francis Bacon*, Albin Michel 2004, s. 13
- ⁶¹ *Violenter* – słowa to ma również swój drugie, bardziej literackie znaczenie, które doskonale pasuje do niektórych malarskich zabiegów Bacona: „wypaczyć, zniekształcić sens” (T. S.).
- ⁶² Leiris M. *Francis Bacon aujourd'hui*, Albin Michel 2004, s. 34-35
- ⁶³ Leiris M. *Francis Bacon ou la brutalité du fait*, s. 119
- ⁶⁴ Markowski M. P. *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2005, s. 127
- ⁶⁵ Markowski M. P. *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, s. 131-132
- ⁶⁶ W swoich pismach o Baconie Leiris rozwija koncepcję „obecności”: „Dla widza to *obecność* artysty, jego intymny ślad (...) sprawia, że rzecz staje się *obecna* – jej przeciwieństwem jest śmierć, która zjawia się w dziele, w wypadku, gdy temat zostaje przeniesiony na płótno bez prawdziwego wkroczenia subiektywności. Im bardziej artysta będzie *obecny* (...), tym bardziej żywotny będzie obraz – miejsce, w którym dokonuje się spotkanie tych dwóch rzeczywistości...” (*Francis Bacon ou la brutalité du fait*, s. 16-17). „To, co mnie fascynuje u Bacona – podobnie zresztą jak u Giacomettiego – to fakt, że jego obrazy, dosłownie, krzyczą *obecnością*.” (*Francis Bacon ou la brutalité du fait*, s. 60). Ta żywa obecność sprawia, że obrazy Bacona są jak „samo życie”, że „żyją własnym życiem”. Koncepcja Leirisa jest więc, w pewnych aspektach, bliska schellingiańskiej koncepcji dzieła sztuki – według Schellinga, dzieło sztuki żyje „życiem autonomicznym”.
- ⁶⁷ Leiris M. *Journal 1922-1989*, s. 744
- ⁶⁸ Leiris M. *Journal 1922-1989* s. 342; wątek odniesień do Schellinga w leirisowskich tekstach o sztuce analizuje też Sachiko Natsume-Dubé „L'Infini” nr 87, 2004.
- ⁶⁹ Schelling F. W. J. *Le système de l'idéalisme transcendantal* (1800), Louvain 1978, s. 246-247; za: Sachiko Natsume-Dubé *Bacon Schelling Leiris*.
- ⁷⁰ Leiris poświęcił również wiele stron twórczości swego przyjaciela André Massona. W *Dzienniku* przeciwstawia ją jednak stanowczo malarstwu Bacona, Picassa i Giacomettiego (która jest rodzajem fenomenologii poruszającej temat samotności przedstawionego przedmiotu). Malarstwo Massona jest, dla odmiany, „monistyczne”: przedstawia bowiem świat „przed-ludzki”, w którym różnica między podmiotem i przedmiotem została zniwelowana. Tęsknota za momentem złączenia jest z kolei jednym z tematów bataillowskiej pornografii. Jej doskonałą „ilustracją” są obrazy Massona: ich rzeczywistym tematem jest właśnie stan ekstazy, orgazmu – „mała śmierć”.
- ⁷¹ Leiris M. *Journal 1922-1989*, s. 595
- ⁷² Leiris M. *Journal 1922-1989*, s. 145
- ⁷³ Leiris M. *Francis Bacon ou la brutalité du fait*, s. 106
- ⁷⁴ Leiris M. *Wiek męski*, s. 51
- ⁷⁵ Leiris M. *Wiek męski*, s. 105
- ⁷⁶ Leiris M. *Wiek męski*, s. 32
- ⁷⁷ Leiris M. *Journal 1922-1989*, s. 48
- ⁷⁸ Za: Lejeune P. *Lire Leiris: autobiographie et langage*, édition Klincksieck 1975, s. 30
- ⁷⁹ Za: Lejeune P. *Lire Leiris: autobiographie et langage*, s. 40
- ⁸⁰ Leiris wiele uwagi poświęcił badaniom nad teatralnością zachowań i „teatralną koncepcją osobowości” opętanych (kulty *zâr* i wudu).
- ⁸¹ Pojawia się tu dość oczywisty trop psychoanalityczny, który jednak nie modyfikuje w zasadniczy sposób głównego założenia autobiografii Leirisa.
- ⁸² Leiris M. *Wiek męski* s. 129
- ⁸³ Temu tematowi Leiris poświęcił esej pt. *Picasso et la comédie humaine*.
- ⁸⁴ Leirisowska koncepcja „cudowności” i mitów współczesnych, różni się od pochodzących z podobnego okresu i poruszających podobny temat tekstów Rogera Caillois *Paryż, mit współczesny* (1937) i Roberta Desnosa *Imagerie moderne* (1929), gdyż Leiris, podkreślając językowy charakter tego, co niesamowite, pozostaje bliski Jarry'emu i językowej koncepcji mitu Maxa Müllera.
- ⁸⁵ Leiris M. *Wiek męski*, s. 155

- ⁸⁶ Leiris M. *Journal 1922-1989*, s. 93
- ⁸⁷ Właściwie przez całe lata 20. Leiris jest bardzo zainteresowany alchemią i okultyzmem.
- ⁸⁸ Wątek ten rozwija Maurice Nadeau (*Michel Leiris et Quadrature du Cercle*).
- ⁸⁹ Podobnie jak u Giacomettiego, gdzie w niezwyklej rzeźbie *Cube* twarz zostaje wpisana w kamień i, tym samym, skryta w jego doskonale gładkiej powierzchni i nieludsko geometrycznym kształcie.
- ⁹⁰ Leiris M. *Wiek męski*, s. 168
- ⁹¹ Nadeau M. *Michel Leiris et Quadrature du Cercle*, s. 56; Nadeau poświęca cały rozdział zagadnieniu mineralizacji i metaforyki „kamiennej i żelaznej” u Leirisa.
- ⁹² J. W. Goethe *Faust*, część I, *Noc Walpurgi*, przekład F. Konopki; za *Wiek męski*, s. 35
- ⁹³ Patrz: Hollier D. *Nagłówek Holofernesa. Notatki o Judyście*, „Konteksty” 3-4/2007.
- ⁹⁴ Leiris M. *Fibrilles*, Gallimard 1966, s. 149
- ⁹⁵ Owa „gramatyczna Judyta”, jak to ujął D. Hollier.
- ⁹⁶ Która jednak, zgodnie z regułą gry wyłożoną w glosariuszach, może przekształcić się w każdej chwili w „Horrorę”...
- ⁹⁷ Po opublikowaniu *La Doublure*, swego pierwszego utworu, Roussel poczuł się, przez moment, obdarzony nieśmiertelną chwałą. To wspomnienie będzie mu towarzyszyć przez całe życie.
- ⁹⁸ *Gloire* jest w języku francuskim rodzaju żeńskiego. Wyrazowi temu przypisane są następujące znaczenia: sława, chwała, cześć, blask, świetność, majestat, świetlany krąg, chluba, zasługa, zaszczyt, gloria.
- ⁹⁹ Temat ściętej głowy, „bezgłowego” pojawia się w „Documents”. U Michela Leirisa wątek ciała bez głowy pojawia się w dwóch hermetycznych, intrygujących tekstach z „Documents”: w *Une peinture d'Antoine Caron* dokonuje egzegezy dziwnego manierystycznego obrazu Antoine’a Carona, którego tematem jest antyczna masakra (ciała bez głów), w *Caput mortuum ou la femme de alchimiste* dotyka zagadnienia deformacji ludzkiego ciała, które pozbawione głowy przetrada się w coś nieforemne, nieludzkiego (*informe*).
- ¹⁰⁰ Patrz: Hollier D. *Nagłówek Holofernesa. Notatki o Judyście*.
- ¹⁰¹ Dotykamy tu zagadnienia zasadniczego dla problematyki reprezentacji. Denis Hollier przywołuje, w tym kontekście, błyskotliwe spostrzeżenie Louisa Marina odnoszące się do malarstwa: „problem prawdy rozdziela głowę i ciało...”. Postać Meduzy – jedna z kluczowych antycznych figur występujących w *Wiek męskim* – wskazuje na tę ścieżkę interpretacyjną.
- ¹⁰² Barberger N. *L'Écriture de deuil*, Presses Universitaires Du Septentrion, 1998, s. 17
- ¹⁰³ Hollier D. *La Poésie jusqu'à Z*, s. 34
- ¹⁰⁴ To poszukiwanie końca jest tu równoznaczne z poszukiwaniem symbolicznego „kamienia filozoficznego”: Leiris planował nawet napisanie powieści pt. *Pierre philosophale – Kamień filozoficzny*.
- ¹⁰⁵ Jean Jamin dokonał interpretacji Leirisowskiej koncepcji opętania, w kategoriach gry aktorskiej i Sartre’owskiej koncepcji aktora.
- ¹⁰⁶ Leiris M. *Frêle Bruit* w: *La Règle du jeu*, Gallimard «Bibliothèque de la Pléiade» 2003, s. 923
- ¹⁰⁷ Leiris M. *Journal 1922-1989*, s. 164
- ¹⁰⁸ Leiris M. *Lustro tauromachii*, s. 52
- ¹⁰⁹ To subtelne odwołanie niknie w przekładzie Jana Błońskiego, który przełożył tytuł eseju jako *Literatura a tauromachia*.
- ¹¹⁰ Tyle że dla Leirisa zabójstwo jest zawsze samobójstwem.
- ¹¹¹ W 1957 roku Leiris rzeczywiście podejmuje próbę samobójczą, pozostając wiernym naczelną zasadzie swej autobiografii, by słowa traktowane były niczym fakty.
- ¹¹² Motyw kafkowski u Leirisa: *List do ojca* pojawia się w kontekście *La Règle du jeu*. W obu przypadkach przyczyną pisania jest „wyjaśnienie wzajemnych stosunków”. Leiris bierze również udział w ankiecie *Czy należy spalić Kafkę?*
- ¹¹³ Leiris M. *Langage tangage*, s. 74
- ¹¹⁴ Leiris M. *Wiek męski (Literatura i tauromachia)*, s. 13
- ¹¹⁵ Patrz: Czaja D. *Krew i tży. Interpretacja jako namiętność*, „Teksty drugie” 3/2006.
- ¹¹⁶ Pewne metafory pojawiają się u Leirisa wielokrotnie, w odmiennych kontekstach, wskazując na wewnętrzne pokrewieństwo pewnych zjawisk. Antropologiczny projekt Leirisa ma więc całościowy charakter: to, co afrykańskie i europejskie, etnograficzne i literackie, współistnieje na jednej płaszczyźnie.
- ¹¹⁷ Leiris M. *Langage Tangage*, s. 75
- ¹¹⁸ Cztery lata wcześniej (7 maja 1922) Picasso jest świadkiem śmierci na arenie toreadora Granero. To wydarzenie popycha malarza ku tematyce tauromachicznej, która jest najbardziej obecna w jego pracach z lat 30. Wątek śmierci Granera pojawia się również w Bataillowskich *Historiach oka*, gdzie zostaje skojarzona z brutalnie ikonoklastycznym atakiem skierowanym przeciwko platonizmowi i tzw. „okocentryzmowi” zachodniej kultury.
- ¹¹⁹ Które – jeśli wierzyć relacjom pisarza – zazwyczaj kończyły się albo krwawą masakrą, albo były przedstawieniami żalonymi: raczej parodią niż tragedią. Jednak w tamtym początkowym okresie fascynacji walką byków, kluczowy dla Leirisa był sam akt ofiary, nie zaś widowisko. W tym sensie Leiris pozostawał wówczas pod wpływem koncepcji Georges’a Bataille’a.
- ¹²⁰ Maillais A. *Michel Leiris l'écrivain matador*, édition L'Harmattan 1998.
- ¹²¹ Kult krwawej ofiary, bezgłowego byka i tego, co „nieludzkie”, był kluczowy dla sekretne okultystycznego stowarzyszenia *Acephale*, założonego w 1936 roku przez Bataille’a i Massona. Stowarzyszenia, które – jak wykazuje Jean Clair w *Du surréalisme* – wiele miało wspólnego z neopogańską sektą i z krypto-faszystem.
- ¹²² Leiris M. *Langage tangage*, s. 109
- ¹²³ Leiris M. *Langage tangage*, s. 75 i 109



Michel Leiris piszący dziennik wyprawy Dakar-Dżibuti. Granica z Sudanem, 13 maja 1932.
Za: M. Leiris *Miroir de l'Afrique*, Gallimard 1996, ed. Jean Jamin.