
S/P – między słuchaniem a pisaniem w *Les Soirées de Paris* Rolanda Barthes'a

Norbert Gacek

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 3, S. 171–182

DOI: 10.18318/td.2024.3.10 | ORCID: 0009-0009-4515-2140

La vie me sied mal; la mort m'ira peut-être mieux"¹ („Z życiem mi nie do twarzy, być może śmierć będzie mi lepiej pasować”) – tym pełnym rezygnacji, choć nie-pozbawionym ironicznej nuty wyznaniem François-René de Chateaubriand kończy wstęp do prawdopodobnie największego ze swych dzieł, zbioru wspomnień zatytułowanego *Mémoires d'outre-tombe* (*Pamiętniki zza grobu*). Zdumiewające rozmiarem i ambicją przedsięwzięcie literackie śledzi losy pojedynczej egzystencji na tle istotnych przemian politycznych i społecznych w czasach, kolejno, ostatnich lat panowania Ludwika XVI, burzliwej epoki rewolucyjnej, rządów Napoleona, restauracji Burbonów i, wreszcie, monarchii lipcowej. Trudno nie wyczuć subtelnej nuty goryczy towarzyszącej pożegnaniu sędziwego autora z Francją, która stawała mu się coraz bardziej obca.

1 F.R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. 1, red. P. Clarac, Librairie Générale Français, Paris 1973, s. 37. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autora – N.G. Por. F.R. de Chateaubriand, *Pamiętniki zza grobu*, wyb., przekł. i komentarz J. Guze, PIW, Warszawa 1991, s. 15.

Norbert Gacek – pracę magisterską obronił na UJ, gdzie studiował romanistykę oraz komparatystykę w ramach MISH. Od 2022 r. jest doktorantem SDNH UJ, a w 2023 r. dołączył do szkoły doktorskiej na Sorbonne Université (gdzie wcześniej spędził dwa semestry w ramach programu Erasmus). Od 2023 r. jest członkiem The International T. S. Eliot Society. W 2023 r. otrzymał również stypendium STER NAWA na miesięczny pobyt na Loyola University Chicago. Jego rozprawa doktorska dotyczy Rolanda Barthes'a jako pisarza.

W przedmowie z 1846 roku pisze on: „Czwartego września będę miał siedemdziesiąt osiem lat: najwyższy czas, bym opuścił świat, który mnie opuszcza i po którym nie tęsknię”².

Wbrew tak nakreślonemu wstępowi muszę uprzedzić, że bohaterem tego szkicu nie jest wcale Chateaubriand. Jemu przypadła w udziale jedynie rola drugoplanowa, rola inspirującej obecności, która unosi się nad mikronarracjami z chyba najbardziej intymnego tekstu, jaki wyszedł spod pióra Rolanda Barthes'a, mianowicie z *Les Soirées de Paris* (*Wieczory Paryża*). Napisane w formie dziennika *Wieczory Paryża* obejmują okres od 24 sierpnia do 17 września 1979 roku. Jak słusznie przypomina Éric Marty, Barthes planował włączenie tego tekstu pod tytułem *Telles étaient mes soirées* (*Takie były moje wieczory*) lub *Vaines Soirées* (*Próżne wieczory*) w skład jednego z ostatnich projektów pisarskich, jakich się podjął, to jest modernistycznej powieści *Vita Nova*³. Ta złożona z fragmentów, nieciągła narracja miała opowiadać o zmianie życia, o odnajdywaniu w nim nowego sensu na wzór Micheleta lub Dantego (od których notabene Barthes zapożyczył tytuł). Chociaż to przedsięwzięcie nigdy nie spotkało się z finalizacją (jak wiadomo, przeszkodził w tym tragiczny wypadek z 25 lutego 1980 r.), zachowały się fragmenty, które – jak właśnie *Wieczory Paryża* – były sukcesywnie publikowane przez wydawnictwo Éditions du Seuil. I tak *Les Soirées de Paris* ukazały się jako fragment zbioru *Les Incidents* w 1987 roku⁴.

W trakcie lektury tych niezwykłych dzienników frapujące okazują się fragmenty stanowiące zapis doświadczenia akuzmatycznego. Andrzej Hejmej,

2 Tamże, s. 35. Tekst oryginału: „Le 4 septembre prochain j'aurai atteint ma soixante-dix-huitième année : il est bien temps que je quitte un monde qui me quitte et que je ne regrette pas”. Por. F.R. de Chateaubriand, *Pamiętniki z grobu*, s. 13.

3 É. Marty, *What if the Modernists got it Wrong? If They had no Talent?*, „Electra” 2018, nr 2, przeł. E. Mandley, <https://electramagazine.fundacaoedp.pt/en/editions/issue-2/what-if-modernists-got-it-wrong-if-they-had-no-talent> (15.04.2023). Jeśli chodzi o szkic projektu *Vita Nova*, zob. R. Barthes, *Vita Nova*, w: tegoż, *Œuvres complètes*, t. 5, red. É. Marty, Éditions du Seuil, Paris 2002.

4 Punktem odniesienia dla niniejszej analizy jest francuskie wydanie *Les Soirées de Paris* włączone do piątego tomu dzieł wszystkich Barthes'a: R. Barthes, *Les Soirées de Paris*, w: tegoż, *Œuvres complètes*. Dla ułatwienia lektury w tekście głównym artykułu podaję polskie tłumaczenie *Les Soirées de Paris*: R. Barthes, *Wieczory Paryża*, w: tegoż, *Incydenty*, przeł. D. Dzienniak-Pulina, K.M. Jaksender, Eperons-Ostrogi, Kraków 2017. Tekst oryginału przywołuję w przypisach. Numery stron odsyłające do odpowiednich wydań umieszczam każdorazowo w nawiasach po zacytowanym fragmencie.

korzystając z ustaleń poczynionych przez Pierre'a Schaeffera w *Traité des objets musicaux*, wyjaśnia to pojęcie w następujący sposób:

Można zaryzykować tezę, że hierarchię zmysłów w XX wieku rekonfiguruje przede wszystkim d o s w i a d c z e n i e a k u z m a t y c z n e; innymi słowy, praktyki słuchania pośredniego, które uzupełniają (a niejednokrotnie zastępują) praktyki słuchania bezpośredniego. Głośnik generujący w dobie nowoczesności „niewidoczny dźwięk” (radio, magnetofon, słuchawki etc.), spełniający podobną funkcję jak niegdyś zasłona w przypadku słuchaczy wywodów filozoficznych Pitagorasa, stwarza nowe warunki słuchania – sytuację akuzmatyczną⁵.

Posługując się powyższymi kategoriami, pragnąłbym zaryzykować jeszcze inną tezę. Otóż przeniesiona na grunt literacki sytuacja akuzmatyczna, albo raczej jej literackie przedstawienie, może zostać skutecznie wykorzystana w narracjach podejmujących temat samotności. W ten sposób właśnie zjawisko to zdaje się pojmować Barthes. Uwidacznia się to już na poziomie kompozycji jego tekstu. Narracja w *Wieczorach Paryża* prowadzona jest dwutorowo. Barthes opowiada o dwóch rodzajach samotności, które, choć z pozoru różne, wzajemnie się oświetlają i pod koniec utworu splatają się w jego kluczowej scenie.

Pierwszy typ osamotnienia dotyczy osobistego życia Barthes'a, jego intymności. Wiele miejsca poświęca on na utrzymaną w wyjątkowo melancholijnym tonie refleksję na temat nieudanych związków, utraconych miłości, zaprzepaszczonego szans. Trzeciego września pisze chociażby: „W nocy pobudka o piątej rano; z goryczą i smutkiem myślę o niepowodzeniu w moim związku z J.-L. P.” (s. 137)⁶. W podobnie smutny sposób wybrzmiewa fragment dotyczący kolacji zakończonej nieodwzajemnionym pocałunkiem, do której doszło dzień wcześniej:

Wieczorem kolacja u J.-L. (Y. nie ma); zrobił pieczeń (zbyt spieczona), było też awokado z bardzo czarnym sosem winegret, francuskie i hiszpańskie

5 A. Hejmej, *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Universitas, Kraków 2022, s. 118 (zob. również P. Schaeffer, *L'Acousmatique*, w: tegoż, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplinaire*, Éditions du Seuil, Paris 1977; polskie tłumaczenie: P. Schaeffer, *Akuzmatyka*, przeł. J. Kutyla, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wyb. i red. Ch. Cox, D. Warner, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010).

6 Tekst oryginału: „Dans la nuit, réveil à cinq heures; je pense avec amertume et tristesse à l'échec de ma relation avec J.-L. P.”; R. Barthes, *Les Soirées de Paris*, s. 986.

melony, chleb z Monoprix pakowany w plastik, wino w karafce. Darlame dużo mówił (bardzo szybko opity winem); po jakimś czasie zrozumiałem, że to było mniej lub bardziej pode mnie (żeby mnie uwieść); jest już od dość dawna spór między nami, i po raz pierwszy, z jego strony wypowiedzenie tak pozytywnych słów; ale czuję się skrepowany obecnością Eryka M. i J.-L. P. Kiedy wyszedłem, wcześniej, chciał wyjść ze mną; w windzie pocałowałem go, wsadziłem głowę w jego szyję; ale, albo nie byłem w jego „stylu”, albo miał jakieś inne opory, nie do końca mi odpowiedział. Odwiozłem go taksówką, trzymając za rękę, aż do Clichy (przejechaliśmy cały Paryż) [s. 132]⁷.

Ten ustęp można potraktować jako przykład mininarracji wypełniających dzienniki. Jego trójdzielna kompozycja przywodzi na myśl ukochaną formę Barthes'a – haiku. Pierwsza część, tj. wyliczenie artykułów spożywczych i potraw składających się na kolację, pełni funkcję *tangibilium*, czyli, zdaniem Barthes'a, podstawowego komponentu każdego haiku, które akcentuje obecność poznawalnych zmysłowo przedmiotów – *objets sensuels* – (tego, co da się dotknąć, powąchać, posmakować)⁸, nie tylko by wprowadzić w odpowiedni nastrój chwili, lecz również by podkreślić jej wyjątkowość. Stąd prosty wniosek: mimo że wieczór u Jean-Louisa przypomina wszystkie podobne przyjęcia, jest jednak od nich inny, ma sobie tylko właściwy charakter. Następną w kolejności krótka historia nieudanego uwiedzenia daje się odczytać

-
- 7 Tekst oryginału: „Le soir, dîner chez J.-L. (Y. n'est pas là): il avait fait un rôti (trop cuit), il y avait des avocats avec une sauce vinaigrette très noire, des melons français et espagnoles, du pain de Monoprix sous plastique, du vin en carafe. Darlame a parlé beaucoup (très vite un peu saoul de vin); j'ai compris au bout d'un certain temps que c'était plus ou moins pour moi (pour me séduire); il y a depuis longtemps un contentieux entre nous et, pour la première fois, il y avait de sa part une action de langage positive; mais j'étais gêné par la présence d'Eric M. et de J.-L. P. Quand je suis parti, tôt, il a voulu partir avec moi; dans l'ascenseur, je l'ai embrassé, j'ai mis ma tête dans son cou; mais, soit que ce ne fût pas son «genre», soit autre réticence, il n'a répondu qu'imparfaitement. Je l'ai raccompagné en taxi, lui tenant la main, jusqu'à Clichy (tout Paris traversé)”; R. Barthes, *Les Soirées de Paris*, s. 984-985.
- 8 „J'ai parlé du fait que dans le haïku, il passait des objets sensuels, c'est-à-dire des objets que l'on peut toucher, et j'ai donné à cette catégorie d'objets de discours un nom latin: *tangible*, ce qu'on peut toucher, et au pluriel *tangibilia* [...] qui veut dire donc les choses que l'on peut toucher”, w przekładzie: „Mówiłem, że w haiku pojawiają się obiekty zmysłowe, czyli takie, których można dotknąć, i nadałem tej kategorii elementów dyskursu łacińską nazwę: *tangible*, czyli to, czego można dotknąć, a w liczbie mnogiej *tangibilia* [...], co oznacza rzeczy, których można dotknąć”; R. Barthes, *La préparation du roman. Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, red. N. Léger, É. Marty, transkrypcja nagrań N. Lacroix, Éditions du Seuil, Paris 2015, s. 181.

w podobnym kluczu. Pomyłka w interpretacji sygnałów, a później odrzucenie – ten schemat przewija się przez całe *Wieczory Paryża*, a jednak powtarzalność wcale nie czyni pojedynczego doświadczenia mniej bolesnym. Znajduje to potwierdzenie w zdaniu domykającym przytoczony fragment, które każe widzieć Barthes'a pogrążonego w stanie cichej i delikatnej rezygnacji, tak typowej dla haiku. Banalnie błahe zdarzenie – nieudana kolacja, nieodwzajemnione uczucie – zyskuje tu znacznie bardziej dojmujący wymiar dzięki hiperboli umieszczonej w paratezyjnym dopowiedzeniu: „przejechaliśmy cały Paryż” („tout Paris traversé”), a więc przez cały Paryż jechał, trzymając za rękę tego, który miał mu się zaraz wymknąć na zawsze. Poświęcam sporo miejsca analizie tego fragmentu, ponieważ sądzę, że dobrze ilustruje tragedię absolutnej samotności, która wyziera ze stron analizowanego utworu. Zmęczony spektaklem uwodzenia, a może szukający ucieczki od niesatysfakcjonujących relacji z dawnymi bądź z niedoszłymi kochankami, Barthes zwraca się do paryskich żigolaków. Ci nie mogą mu jednak dać prawdziwej bliskości, a w końcu właśnie tego zdaje się potrzebować. Dobitnie wskazuje na to fragment dzienników, w którym Barthes pisze, jak padł ofiarą oszustwa (28 sierpnia):

Wyszedłem w celach przygodowych około szóstej trzydzieści; na ulicy Rennes spostrzegłem nowego żigolo, włosy na twarzy, smukły, z kolczykiem w uchu; jako że ulica Palissy była całkowicie opustoszała, porozmawialiśmy; miał na imię François; hotel był jednak pełen; dałem mu pieniądze, przysiągł mi, że przybędzie na spotkanie godzinę później, i oczywiście nie przyszedł. Zastanawiałem się, czy faktycznie nie miałem racji (każdy by mi powiedział: jak to, dawać z wyprzedzeniem pieniądze żigolakowi!?), a ja powiedziałem sobie, że skoro tak w głębi siebie wcale nie miałem na niego ochoty (ani nawet na to, żeby się z nim przespać), rezultat jest ten sam: w łóżku czy nie, o ósmej znalazłbym się w tym samym miejscu mojego życia; a jako że zwykły kontakt oczu, mowy, podnieca mnie dostatecznie, to za tę rozkosz zapłaciłem [s. 125-126]⁹.

9 Tekst oryginalny: „Je suis sorti vers six heures et demie, à l'aventure; aperçu rue de Rennes un gigolo nouveau, cheveux sur la figure, mince boucle à l'oreille; comme la rue B.-Palissy était entièrement déserte, nous nous sommes parlé; il s'appelait François; mais l'hôtel était plein; je lui ai donné de l'argent, il m'a juré d'être au rendez-vous une heure plus tard, et naturellement il n'y était pas. Je me suis demandé si j'avais eu vraiment tort (tout le monde s'exclamerait: donner à l'avance de l'argent à un gigolo!), et je me suis dit que, puisque au fond je n'avais pas tellement envie de lui (ni même de coucher), le résultat était le même: couché ou non, à huit

W tym wyznaniu najbardziej uderza krańcowa samoświadomość, z jaką Barthes pisze o bezcelowości swego przedsięwzięcia, trudno bowiem mówić w tym przypadku o uwodzeniu lub chociażby o flircie. Spotkanie z żigolakiem okazuje się nie tyle sposobem na rozładowanie napięcia seksualnego, ile zajęciem pozwalającym na jakiś czas zapomnieć o nudzie – tak mocno doskwierającej człowiekowi, który wie, że jego życie już się nie zmieni, bo cokolwiek by się stało, on wciąż pozostanie w „tym samym miejscu”. Niepokojąco brzmi też dopowiedzenie domykające przytoczony fragment. Choć Barthes przekornie sugeruje, że ostatecznie to on zatriumfował (dostał usługę, za którą zapłacił, a więc niejako oszukał oszusta), mówi coś jeszcze: rozkosz, jaką daje relacja z innym człowiekiem (rozmowa, spojrzenie, kontakt), ma swoją cenę i rządzi się prawami kupna i sprzedaży. Tym samym pierwszy rodzaj samotności, jaki dotyka Barthes’a z *Wieczorów Paryża*, polega na niemożliwości doświadczenia autentycznej relacji miłosnej z drugim człowiekiem.

Jednakże jako rodzaj kontrapunktu i, jak postaram się udowodnić, uzupełnienia do narracji o nieudanych związkach, w *Wieczorach Paryża* snuta jest opowieść o jeszcze innym rodzaju wyobcowania, które można by nazwać samotnością sytuacji akuzmatycznej. Większość dni zrelacjonowanych w tym dość niezwykłym dzienniku kończy się w podobny sposób – Barthes, zmęczony pracą, obowiązkami i codzienną monotonią, oddaje się lekturze i słucha radia. Ogromne zamiłowanie autora *S/Z* do muzyki jest kwestią powszechnie znaną, wystarczy chociażby przytoczyć w tym miejscu komentarz Krzysztofa Kłosińskiego, który zwraca uwagę na fakt, że jako muzyk amator Barthes „na pytanie o tryb życia, odpowiadał: «codziennie gram na fortepianie, mniej więcej o tej samej godzinie: 14:30»”¹⁰. Jakże więc dziwna w tym kontekście może wydać się frustracja doskwierająca Barthes’owi w momencie, gdy ten słucha utworów puszcanych w radiu:

Po zgaszaniu światła puszczam sobie jeszcze na chwilę radio; sopranowy głos, cierpki i delikatny zarazem, nucił klasyczny utwór (w typie Campra), ckliwie (oni wszyscy są do siebie podobni), że aż przerwałem [s. 109]¹¹.

heures je me serais retrouvé au même point de ma vie; et, comme le simple contact des yeux, de la parole, m'érotise, c'est cette jouissance que j'ai payée"; R. Barthes, *Les Soirées de Paris*, s. 983.

10 K. Kłosiński, *Significance. Wstęp do pism Rolanda Barthes'a o muzyce*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 11.

11 Tekst oryginału: „Après avoir éteint, j'ai remis un peu de radio: une voix de soprano acide et

W radiu kobiecy głos mały, płaski, biały, powolny, nudny, jakby nieprzystosowany, „nawiedzony” [s. 119]¹².

Programy szalone i nudne, w sposób niezrozumiały następujące po sobie [s. 119]¹³.

I wreszcie:

Radio nie do słuchania, muzyka ultranowoczesna, dźwięki jak bobki kozy [s. 132-133]¹⁴.

Słuchając powyższego zestawienia, łatwo się domyślić, że drugim rodzajem samotności, który należy opatrzyć komentarzem, jest odczuwane przez bohatera *Wieczorów Paryża* osamotnienie w kontakcie z kulturą muzyczną własnej epoki. Można stwierdzić, że sytuacja, w jakiej znajduje się Barthes słuchający radia, a więc doświadczający muzyki akuzmatycznie, jest w dwójnasób dotkliwa, by nie rzec – rozczarowująca. Po pierwsze, w obcowaniu z kulturą, mającym przecież być w założeniu ucieczką od *besogne*, od codziennej harówki, Barthes znajduje tę samą monotonię, jaka towarzyszy mu w życiu uczuciowym, co próbowałem udowodnić wcześniej. Po drugie, nie można zignorować faktu, że Barthes doświadcza sytuacji akuzmatycznej, a w dodatku sytuacji ze wszech miar nieudanej, w łóżku, czyli w przestrzeni uznawanej za najbardziej intymną. Narzuca się wobec tego następująca interpretacja: radio ma zapewnić przyjemność; zastępuje bohaterowi nieistniejącego kochanka, ale głos, który wydobywa się z, nieobecnego, mechanicznego ciała jest „cierpki”, „mały”, „płaski”, „biały”, „powolny” i „nudny”, nie dociera do ciała słuchającego, albo raczej odbija się od niego, nie zapewniając mu ani rozkoszy, ani zaciekawienia. Warto zastanowić się na tym, jak autor *S/Z* rozumie pojęcie „głosu”, dlaczego to właśnie on stanowi probierz jakości muzyki proponowanej przez francuskie radio. Zdaniem Barthes’a głos działa na sferę afektywną słuchaczy. Jak pisze w *La musique, la voix, la langue*:

fragile filait un air classique (genre Campra) insipide (ils se ressemblent tous), j'ai coupé"; R. Barthes, *Les Soirées de Paris*, s. 979.

12 Tekst oryginału: „A la radio, une voix de femme, menue, plate, blanche, lente, ennuyeuse et comme inadaptée, «demeurée»”; R. Barthes, *Les Soirées de Paris*, s. 981.

13 Tekst oryginału: „programmes dingues et ennuyeux, aux transitions obscures”; tamże, s. 981-982.

14 Tekst oryginału: „radio impossible, musique ultra-moderne, sons en crottes de bique”; tamże, s. 985.

Nie ma na świecie ludzkiego głosu, który nie byłby przedmiotem pożądania – lub odrazy: nie ma głosów neutralnych (*neutre*) – a jeśli zdarzy nam się usłyszeć ten neutralny, biały głos, powoduje to nasze wielkie przerażenie [...]. Każdy kontakt z głosem jest nieuchronnie relacją miłosną¹⁵.

Istotny okazuje się kontekst, w jakim padają te słowa. Barthes czyni powyższe spostrzeżenie na marginesie rozważań o *mélodie française*, a dokładniej o swoim ulubionym śpiewaku: Charles'u Panzérze. Przypadek tego ostatniego stanowi dowód par excellence na prawdziwość tezy Barthes'a. Sam przyznaje on, że zamięłowanie, jakim darzy wokalne popisy Panzéry, wynika z całkowicie osobistych upodobań: „ten głos jest elementem mojej afirmacji, częścią mojej oceny, więc możliwe, że tylko ja go kocham”¹⁶. Słuchanie głosu innego człowieka okazuje się przeżyciem głęboko intymnym, działającym na jednostkową wrażliwość, a więc wymykającym się wszelkim kryteriom obiektywnej analizy utworu muzycznego¹⁷.

Widać wobec tego, że schemat dotyczący relacji miłosnych z *Wieczorów Paryża* powtarza się w wyimkach stanowiących zapis ze słuchania. W jednym i w drugim wypadku chodzi bowiem o obcowanie ze zjawiskami dotyczącymi sfery najbardziej osobistej. Stąd zresztą tylko krok do krytyki innych sztuk silnie oddziałujących na wrażliwość odbiorcy. W rzeczy samej, wyraźnie negatywnym sądom na temat aktualnej muzyki wtórują zachowane w podobnym tonie opinie dotyczące książek czytanych przez Barthes'a przed snem, na czele z dość kłopotliwym wyznaniem, które kilkakrotnie powraca w późnych tekstach autora *S/Z*:

15 R. Barthes, *La musique, la voix, la langue*, w: tegoż, *Œuvres complètes*, s. 524. Tekst oryginału: „Il n'y a aucune voix humaine au monde qui ne soit objet de désir – ou de répulsion: il n'y a pas de voix neutre – et si parfois ce neutre, ce blanc de la voix advient, c'est pour nous une grande terreur [...]. Tout rapport à une voix est forcément amoureux”.

16 Tamże, s. 525. Tekst oryginału: „Cette voix fait partie de mon affirmation, de mon évaluation et qu'il est donc possible que je suis seul à l'aimer”.

17 Co zresztą stanowi główną tezę *La musique, la voix, la langue*, gdzie Barthes przekonuje, że powszechnie obowiązujące podejście do muzyki, które zakłada istnienie obiektywnych (a więc „obojętnych” – *indifférent* – niezwiązanych z emocjonalnym odbiorem) wartości gwarantujących, iż dany utwór „broni się sam” (*vaut en soi*) lub „podoba się wszystkim” (*vaut pour tous*), jest w gruncie rzeczy chybione, każda bowiem interpretacja wiąże się z osobistą oceną dzieła. Zob. R. Barthes, *La musique, la voix, la langue*, s. 523 i n. Kwestie związane z głosem, muzyką i szeroko pojętą sferą audialną jako przedmiotami refleksji Barthes'a objaśniają autorzy, których badania zgromadzono w zbiorowej publikacji: *Barthes et la musique*, red. C. Coste, S. Douche, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2018.

W łóżku, wieczorem [...] kontynuuję ostatniego Nawarra i (lepszy od pozostałych) i M/S („no tak, tak”); ale to są jakby obowiązki i jak tylko spłaciłem nieco swój dług (na raty), zamykam je i wracam z ulgą do *Pa-miętników z za grobu*, prawdziwej książki. Wciąż ta myśl: A jeśli Współcześni (Nowocześni) się mylili? A co jeśli nie mieli talentów? [s. 113]¹⁸.

W ostatnich latach francuska krytyka dużo uwagi poświęciła zjawisku, jakie można nazwać za Antoinem Compagnonem, a następnie Philippem Roge-rem, polikarpizmem Barthes’a. Tę zaskakującą, bo nawiązującą nazwą do postaci św. Polikarpa, analogię omawia zwięzle drugi z przywołanych badaczy, tłumacząc, że:

Polikarp to ten biskup z II wieku n.e., którego Flaubert uczynił jednym ze swych świętych patronów, a który miał w kółko powtarzać „Mój Boże! Mój Boże! W jakim to wieku kazałeś mi się urodzić” (*Mon Dieu! Mon Dieu! Dans quel siècle m’avez-vous fait naître*)¹⁹.

W *Wieczorach Paryża* polikarpizm Barthes’a przejawia się w obojętności, a nawet wzgardzie, jaką ten obdarza muzykę, książki, a nawet kino końca lat siedemdziesiątych. Aczkolwiek, jak słusznie zauważa Roger: „ostatnie dzieła Barthes’a mają do zaoferowania o wiele więcej niż tylko zmiany nastroju pogrążonego w żalobie podmiotu buntującego się przeciwko swojej epoce”²⁰. Rzeczywiście, w dzienniku pojawiają się pozytywne, pełne pasji opinie o literaturze, jednak dotyczą one tylko jednego autora – Chateaubrianda, którego wspomnienia, w kontraście

18 Tekst oryginału: „Au lit, le soir [...], je poursuis un peu le dernier Navarre (mieux que les autres) et M/S («ouais, ouais»); mais ce sont comme des devoirs et, une fois ma dette un peu payée (à tempérament), je renferme et reviens avec soulagement aux *Mémoires d’outre-tombe*, le vrai livre. Toujours cette pensée: et si les Modernes se trompaient? S’ils n’avaient pas de talent?”; R. Barthes, *Les Soirées de Paris*, s. 98o.

19 Ph. Roger, *Chateaubriand: «le vrai livre»*, w: *Les XIXes siècles de Roland Barthes*, red. J.L. Diaz, M. Labbé, Les Impressions Nouvelles, Paris 2019, s. 39. Tekst oryginału: „Polycarpe est cet évêque du IIe siècle dont Flaubert fit l’un de ses saints patrons et qui allait répétant: «Mon Dieu! Mon Dieu! Dans quel siècle m’avez-vous fait naître?»”. Zob. również: A. Compagnon, *Roland Barthes en Saint Polycarpe*, w: tegoż, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, Paris 2016.

20 Ph. Roger, *Chateaubriand: «le vrai livre»*, s. 39. Tekst oryginału: „Il y a bien autre chose, dans les derniers écrits de Barthes, que les mouvements d’humeur contre son siècle d’un sujet endeuil-lé”. Roger ma na myśli głęboką żalobę przeżywaną przez Barthes’a po śmierci matki, Henriette Barthes, która zmarła 25 października 1977 r.

do literatury najnowszej, zostają nazwane prawdziwą książką (*le vrai livre*). Tym samym zmuszeni jesteśmy wrócić do uwag poczynionych na wstępie, a szczególnie do dwóch komentarzy, które pozwolę sobie powtórzyć: „La vie me sied mal, la mort m’ira peut-être mieux” („Z życiem mi nie do twarzy, być może śmierć będzie mi lepiej pasować”) oraz „Il est bien temps que je quitte ce monde qui me quitte et que je ne regrette pas” („Najwyższy czas, bym opuścił świat, który mnie opuszcza i po którym nie tęsknię”). Jakże paradoksalny wydaje się fakt, że wychnienie od monotonii dnia codziennego, od nieudanych związków i od kiepskiej sztuki Barthes znajduje w tekście dotyczącym odchodzenia, w tekście, którego autor nie do końca ironicznie przedstawia się jako na wpół umarły, czekający w trumnie już tylko na domknięcie swojego losu. Można powiedzieć to jeszcze mocniej: jedyny głos, jaki dociera do Barthes’a z *Wieczorów Paryża*, dochodzi zza grobu – *d’outre-tombe*.

W następujący sposób przedstawiałyby się dwa bieguny, pomiędzy którymi rozpościera się tekst *Wieczorów Paryża*. Z jednej strony śmierć: opuszczanie świata, gdzie nie udaje się znaleźć miłości, świata, który rozczarowuje mierną jakością sztuki, z drugiej strony miłość do literatury, ale tylko do tej zdolnej wzruszać jak, w tym przypadku, Chateaubriand.

Te dwie płaszczyzny spotykają się w analizowanym utworze raz jeszcze, w domykającym zbiór wpisie z 17 września. Barthes opowiada w tym miejscu o ostatniej już próbie znalezienia odwzajemnionego uczucia. Gdy starania te spotykają się, jak to było wcześniej, z odrzuceniem, niedoszły kochanek prosi Barthes’a, by ten zagrał mu na fortepianie. Zbyt pochopne byłyby jednak sądy dostrzegające w tym przejściu: od postawy biernej do aktywnej, to jest od słuchania do grania, zapowiedzi wychylenia się w kierunku nowego, twórczego życia – *Vita Nova*. Barthes tworzy, ale – tak jak u Chateaubrianda – tym, co napędza, inspiruje jego kreatywny proces, jest śmierć. Jak wskazuje Tiphaine Samoyault: pisarstwo Barthes’a niejako wyrasta ze śmierci²¹. Nie mamy tu więc do czynienia ze specyficznym, balzakowskim kontraktem, dobrze znanym czytelnikom *S/Z* z leksji XXXVIII, gdzie ciało staje się towarem, podlegającym prawom wymiany, jako że można za nie kupić opowieść lub, per analogiam, utwór muzyczny²². Wręcz przeciwnie, Barthes siada do fortepianu

21 „Quelque chose de la mort envahissait sa vie et le poussait à écrire” („Do jego życia wdarło się coś ze śmierci, co pchnęło go do pisania”); T. Samoyault, *Roland Barthes*, Éditions du Seuil, Paris 2015, s. 23.

22 Zob. R. Barthes, *S/Z*, Éditions du Seuil, Paris 1970, s. 87-88. Por. R. Barthes, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiewska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 126-127.

w momencie, gdy znane mu fortele uwodzenia zawiodły. To właśnie wtedy przychodzi mu zrozumieć, że coś się dla niego skończyło, coś umarło, a tym czymś była, cytując, „miłość młodzieńca” (s. 167)²³. Warto przypomnieć, że według koncepcji zaproponowanej przez Barthes’a w *La préparation du roman* u podstaw narracji, a przede wszystkim powieści i opowiadania leży miłość (*L’Agapè*) objawiająca się w dążeniu do ocalenia (w literaturze) własnej epoki i wypełniających ją ludzi²⁴. *Wieczory Paryża* zakończone są wobec tego silnie modernistycznym gestem. Od pierwszego do ostatniego zapisu Barthes, naśladując Chateaubrianda, śledzi konsekwentnie, podzielone na fragmenty – jakby na raty – umieranie miłości: do ludzi, do własnych czasów, do ich kultury. W chwili gdy na głos wypowiedziana zostaje świadomość tego procesu, czy też, innymi słowy, gdy głos wyznaje śmierć miłości, tekst musi się skończyć. O ile literatura ma problem z wyartykułowaniem własnej śmierci, o tyle może ją zademonstrować, milknąć.

23 Tekst oryginału: „L’amour d’un garçon”; R. Barthes, *Les Soirées de Paris*, s. 993.

24 Zob. R. Barthes, *La préparation du roman*, s. 50-52.

Abstract

Norbert Gacek

JAGIELLONIAN UNIVERSITY IN KRAKOW

S/P: Between Listening and Writing in Roland Barthes's "Les Soirées de Paris"

The article elucidates the role of listening in "Les Soirées de Paris" (Evenings in Paris), Roland Barthes' personal diary entries published posthumously in the collection *Incidents*. Using the concept of the acousmatic – as defined by Andrzej Hejmej in reference to Pierre Schaeffer's findings – the article examines how Barthes delineates differences between creative work and passive participation in culture such as listening to the radio. In this way, the article demonstrates that narratives problematizing the theme of loneliness can effectively employ the literary approach to acousmatic situations. To that end, the article invokes the category of "anti-modernity" (by Antoine Compagnon) and juxtaposes Barthes' text with Chateaubriand's *Mémoires d'outre-tombe* (*Memoirs from Beyond the Grave*).

Keywords

Roland Barthes, Chateaubriand, "Les Soirées de Paris," the acousmatic, anti-modernity, twentieth-century French literature