

I

Kiedy próbuję zastanawiać się nad tym, co zdołałem napisać, dochodzę do wniosku, że nigdy nie wiedziałem, jaki będzie mój następny krok. I za każdym razem właśnie ten krok musiałem w końcu uznać za konieczny. Z jednym wprawdzie wyjątkiem: *Il rosa Tiepolo* („Róż Tiepola”), książka powstała w ramach *Pawilonu Baudelaire’a* (*La folie Baudelaire*), w pewnej chwili się wyodrębniła, wyprzedzając dzieło, w którym miała swój początek.

Zaślubiny Kadmosa z Harmonią (*Le nozze di Cadmo e Armonia*) zaczęły się od pierwszych linijek, powstałych po powrocie z jednej z corocznych podróży do Grecji. Pisałem je, nie znając dalszego ciągu, chociaż nie miałem wątpliwości, że jakiś ciąg dalszy musi nastąpić.

Ka jest utworem, który narodził się w Indiach, podczas podróży pociągami pewnego mglistego wczesnego ranka, i również tym razem nie miałem żadnego wyobrażenia o książce jako całości. Od *Ka* do *K*. nastąpił gwałtowny przeskok w czasie i w tematyce, a także przeskok najmniejszy z możliwych, co się tyczy tytułów.

Kiedy pisałem *K.*, w ogóle nie myślałem o Tiepolu, bo wciąż jeszcze byłem zanurzony w tekstach hinduistycznych. Pamiętam lato, gdy rano pisałem *K.*, a po południu komentarze do *Śatapathybrahmany*, które później miały trafić do *L'ardore* („Żar”). I odwrotnie.

Jest jeszcze dłuższa książka na temat Starego Testamentu – *Il libro di tutti i libri* („Księga wszystkich ksiąg”) – która oderwała się od tej na temat Nowego Testamentu, wciąż jeszcze nieukończonych.

Są także odpryski mojej późniejszej pracy, pojawiające się w *Il Cacciatore Celeste* („Niebiański myśliwy”), tam, gdzie prowadzą ze sobą dialog Utnapisztim i Sindbad. Sytuacja, w jakiej się znaleźli, niejasna wprawdzie, mogłaby przypominać tę z *La Tavoletta dei Destini* („Tabliczki losów”) – i rzeczywiście, jeden z tych odprysków powraca w niej w formie niezmienionej. Co do drugiego, on również powinien trafić do *La Tavoletta dei Destini*, lecz pozostał tam, gdzie początkowo było jego miejsce. Niewykluczone, że pewnego dnia też wyemigruje.

Utnapisztim nie pozostawił żadnego pisemnego świadectwa. Jest to taki sam przypadek, jak *Listu do Luciena* w *La rovina di Kasch* („Upadek [królestwa] Kusz”), podpisanego przez Talleyranda i adresowanego do Stendhałowskiego Luciena Leuvena, któremu daleko było jeszcze do pojawienia się w charakterze tytułowej postaci nieukończonych powieści.

Kiedy jednak pisałem *Il Cacciatore Celeste*, nie myślałem wcale o tym, o czym miała traktować *La Tavoletta dei Destini*. Pamiętam, że pewnego dnia redaktor, który sprawdzał dokładność cytatów ze źródeł przytaczanych w *Il Cacciatore Celeste*, oznajmił mi lekko zaniepokojony, że brakuje przypisu do słów Utnapisztima. Brakowało, bo w grę wchodziły słowa autora.

Wendy Doniger nie mogła się zdecydować, czy podziwiać, czy też uznać za zbyt szokujący fakt, że początek *Ka* niemal

powielał fragment *Mahabharaty*. Odpowiedziałem jej, że fragment *Mahabharaty* powiela w dużym stopniu tekst o wiele wcześniejszy, a mianowicie *Suparnadhjaje*. Ostatecznie tak właśnie rozwija się literatura: wyrasta na poprzednich słowach, hybrydyzuje je.

Na pierwszych stronach *Ka* można przeczytać następujące słowa Winaty: „Przemogła mnie niecierpliwość, otwarłam jego jajo zbyt wcześnie. Dopiero wówczas zrozumiałam to, co pewnego dnia powie *ryszi* z dalekich krajów, blady i szorstki widzący – że jedynym grzechem jest niecierpliwość”¹. Kim był ów *ryszi* z dalekich krajów, którego cytowała Winata? Franzem Kafką.

Jednym z najbardziej niepokojących momentów dla pisarza jest ten, w którym przed oczami zaczyna mu majaczyć cień biografą. Nie ma sposobu, żeby przed nim umknąć, w każdym razie nigdy nie uda się to całkowicie. Thomas Bernhard postanowił ubiec wszelką kłopotliwą biografię i napisał autobiografię w pięciu częściach. Z pewnością nie były one wystarczające. Gdyby jednak jakiś biograf zechciał opowiedzieć o tych samych latach z życia pisarza, towarzyszyłby mu już nieustannie szydery uśmiech Bernharda, a także to, co on sam napisał, bez wątpienia lepiej i z większą znajomością rzeczy. Odebrać biografowi jego fach jest niewątpliwą przyjemnością. A także – od samego początku – walką na straconych z góry pozycjach. Biograf zawsze bowiem znajdzie sposób, by się dobrać do autora, bezpośrednio lub pośrednio.

Można próbować chronić swoje życie przed natrętnymi intruzami, niszcząc papiery, listy, rękopisy, zdjęcia – nigdy jednak nie okaże się to wystarczające. Ale co z książkami? Raz wydane, książki są produktami takimi jak inne, są bezbronne, dostępne dla „hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère”², i również czytelnik może odegrać rolę natrętnego intruza.

Cokolwiek powie autor, zawsze będzie podejrzany, ponieważ mówi *pro domo sua*. Od razu padamy ofiarą spirali autorefleksji, z której nie ma wyjścia. A przecież uwagi Kundery na temat własnych książek są o wiele bardziej pożyteczne od wszystkiego, co powiedzieli o nich inni. Jest może tylko jeden sposób: wyizolować niektóre fragmenty z tego, co się napisało, i sprawić, by stały się oczywiste dla wszystkich. O całej reszcie trzeba milczeć.

W gruncie rzeczy nie usiłowałem robić niczego innego niż to, co każdy pisarz mniej lub bardziej jawnie chciałby czynić: wymyślać coś, czego wcześniej nie było. Coś, co szczególnie, jeśli chodzi o formę – na tym polegała moja specyficzna obsesja – nie powielałoby niczego, co już istnieje, lecz tylko okazjonalnie przyjmowało zastane i niekompletne kształty. Nigdy nie było to równie oczywiste, jak w *La rovina di Kasch*, gdzie znalazły się wiersze, aforyzmy, listy, sceny teatralne, analizy, kroniki, anegdota.

Recenzując *Il Cacciatore Celeste* na łamach „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, Thomas Macho określił książkę jako „ósmą część bezprecedensowej encyklopedii”³. Encyklopedia – trudno byłoby znaleźć słowo bardziej sprzeczne z tym, czym miało być *Dzieło*, lecz jest to również słowo najbardziej pomocne, jeśli chcemy oczyścić teren z kilku nieporozumień.

Encyklopedia jest tekstem spójnym, gdzie każde hasło sąsiaduje z następnym i je dopełnia. O czymkolwiek byłaby w niej mowa, encyklopedia posługuje się zawsze tym samym stylem (to już nie czasy *Encyclopædia Britannica* z początków XX wieku, którą tak upodobał sobie Borges). Mówi o tym, co zostało już raz na zawsze ustalone. Albo przynajmniej można to zweryfikować w momencie, w którym ją otwieramy.

W *Dziele*, przeciwnie, odległość między poszczególnymi hasłami jest o wiele większa niż same hasła, przypominające wyspy na bezkresnym morzu. Za każdym razem na wyspach tych panuje odmienny styl, jak gdyby gościły roślinność po części tylko jednakową. Zawsze to samo jest tylko morze podtrzymujące całość. Wyspy zaś nigdy nie zbliżają się do siebie na tyle, żeby się połączyć, co najwyżej są tak blisko, że można zaryzykować przerzucenie między nimi kruchych mostów. Albo promów. Z reguły potrzeba solidnych statków, by przepłynąć z jednej wyspy na drugą. Czasami muszą to być transatlantyki.

Jak do niektórych książek dołączyły ilustracje? Pierwszy wpadł na ten pomysł Sonny Mehta przy okazji wydania *Zaślubin Kadmosa z Harmonią* u Knopfa. Jego propozycja od razu mnie przekonała. I okazało się, że rozwiązanie mam w zasięgu ręki, w książkach ze swojej biblioteki. Przede wszystkim w dziesięciu tomach *L'Antiquité expliquée* Bernarda de Montfaucon (1719–1724), dziele zawierającym niezliczone przedstawienia starożytności greckiej i rzymskiej. Uzupełniły je ilustracje z XIX wieku albo z początków XX stulecia, zaczerpnięte z *Lexikonu* Roschera, bez którego nie sposób poznać greckiej mitologii, a także z *Zeusa* Cooka.

Rezultat nie miał charakteru neoklasycznego, nie nadawał bowiem antycznemu tekstowi odmiennej stylistyki. Był raczej propedeutyczny, wykorzystywał tamte obrazy w innym kontekście, z poszanowaniem wszystkich detali. Ilustracje pojawiały się na początku każdej części i miały oczywisty związek z jej zawartością. Działo się to w roku 1993, w czasach, w których nie zapanował jeszcze mający się rozpowszechnić zwyczaj wyposażania w nie książek z dziedziny humanistyki.

Był jednak pewien precedens: *L'impuro folle* („Grzeszny szaleńiec”) z 1974, gdzie pojawia się sześć ilustracji stanowiących część

tekstu, niczym odpryski szaleństwa przewodniczącego Schrebera. Że tak właśnie jest, wydaje się jasne, poczynając od kolorowej reprodukcji obrazu mózgu z książki Paula Emila Flechsig'a, gdzie nazwy sfer mózgowych zastąpiły imiona gnostycznych archontów. Dzisiaj żałuję, że w pierwszym wydaniu reprodukcje były na powlekany papierze i z odniesieniami do stron oryginału, powinny natomiast być na takim samym papierze jak tekst i bez żadnych odwołań, tak jak w późniejszych edycjach, przede wszystkim w tej niemieckiej, Suhrkamp'a. Rozmawiałem z Sebaldem raz tylko przez telefon i pamiętam, że wyznał mi z przejęciem, iż pomysł, by umieścić fotografie tu i ówdzie w swoich książkach, przyszedł mu do głowy właśnie przy lekturze *L'impuro folle*.

W *Ka* powraca kryterium przyświecające *Zaślubinom*: są tam ilustracje na początku każdego rozdziału, powiązane z jego tematyką. Ale tym razem gra się komplikuje, ponieważ obrazy te należą do ikonografii Indii, takiej, jaką stworzyli w Europie zachodni artyści: Baldæus w wersji siedemnastowiecznej z 1672 roku; Grindlay, Ràm Ràz, Langlès, Fergusson, Jones w wersji dziewiętnastowiecznej, niosącej ze sobą gwałtowne zmiany stylu, aż do Ernsta Schneidlera i jego monumentalnych ilustracji do wielkich *Upaniszad*, przełożonych przez Deussena i wydanych w 1914, jednego z tych tekstów, od którego zaczęła się moja znajomość Indii.

Co się tyczy *K*, wybór był oczywisty. Kafka może występować tylko w towarzystwie Kafki. Dlatego też każdą część poprzedzały jego rysunki. Nie można było jednak narzucać przeświadczenia, że istnieje jakiś związek między poszczególnymi ilustracjami i tekstem, który następował po nich. Są niczym porównania różnych gestów, które można opowiedzieć tylko językiem gestów.

Wraz z *Il rosa Tiepolo* sytuacja radykalnie się zmienia. Obrazy nie są już zestawione z tekstem w rezultacie umieszczenia ich na

początku poszczególnych rozdziałów. Teraz znajdują się w jego wnętrzu. W ostateczności można nie wiedzieć, czy pojawiają się przed słowami, czy po nich. Umberto Eco zakończył prezentację mojej książki w Bolonii czymś, co uznał za fundamentalny zarzut: jego zdaniem książka przybrała formę własnego przedmiotu. Wydało mi się, że śnię, ponieważ było to coś, na czym zawsze mi zależało, nie tylko w wypadku *Il rosa Tiepolo*, lecz także innych utworów. I powiedziałem to publicznie. Tu jednak relacja między tekstem i obrazem była szczególnie oczywista, dostępna jakimukolwiek czytelnikowi, w każdej chwili.

Kolejna książka, *Pawilon Baudelaire'a*, nie mogła się rządzić taką samą zasadą, skoro *Il rosa Tiepolo* stanowił jego część, mającą się później wyodrębnić. W tym wypadku obrazy gromadzą się nie tyle wokół Baudelaire'a – nie chciałem bowiem, żeby zdominował całą opowieść – ile pojawiają się tam, gdzie mowa o takich twórcach, jak Ingres, Manet, Degas czy Rimbaud.

Wraz z *L'ardore* powracamy do ilustracji umieszczonych na początku każdego rozdziału. Tym razem jednak nie są to zachodnie przedstawienia Indii, lecz indyjskie, ze wszystkich epok. Jest również jedna ilustracja polinezyjska, jedna islamska i jedna macedońska.

W późniejszych książkach znów mamy do czynienia z brakiem reprodukcji i za każdym razem wynika on z jakiegoś powodu – dzieje się tak również dlatego, że tymczasem zaczęto nadużywać włączania ich w tekst. W *La Tavoleta dei Destini* ich nieobecność spowodowana jest faktyczną niemożnością; kiedy Utnapisztim trafia do namiotu Sindbada, w s z y s t k i e przedstawienia historii, o których jest mowa w książce, zdążył już zasypać piasek. Mamy zatem do czynienia jedynie z wizją zagadkowej przestrzeni z „setkami stożkowatych pagórków”⁴, które Sindbad widzi na wyspie Dilmun.

Pozostaje jeszcze jedna kwestia, najnudniejsza ze wszystkich: rozróżnienie pomiędzy esejem a powieścią. W rankingach książek *Zaślubiny Kadmosa z Harmonią* figurowały zarówno jako proza, jak i eseistyka. Nie wystarczył fakt, że od pierwszych do ostatnich linijek zawierały one tak gęsty spłot historii, iż sam autor się w nich gubił (dlatego w pewnym momencie dodałem indeks osób i postaci). Co się tyczy materii eseistycznej, to trzeba przyznać, że książka pełna jest analiz i dygresji na temat poszczególnych słów, zdarzeń historycznych, dzieł autorów klasycznych. Cóż zatem miało przeważać? Słowo zdolne pogodzić wszystko: literatura. Nie należy raczej się upierać przy zbyt dokładnej definicji tego, czym jest literatura. Być może jest już tylko wibracją, odczuwalną w najrozmaitszych tekstach: opowiadaniach, wierszach, lecz także w szczegółowych analizach, aforyzmach, traktatach. Fragment z Galileusza i z Giambattisty Marina mogą ze sobą sąsiadować na równi z największymi arcydziełami literatury włoskiej.

Literatura była jedynym słowem, które zawsze mnie fascynowało, również dlatego, że do prozy i eseistyki dołączyły ich rozmaite odmiany, które omal ich nie zdominowały. Najbardziej gęste eseje nie odpowiadają zresztą modelom eseistyki, tak jak najgenialniejsze opowiadania mogą się wymknąć kanonom literatury pięknej. Czym jest *Weinhaus Wolf* Benna? Opowiadaniem? Czy opowiedzianym esejem? To nie są pytania, które powinno się zadawać.

Pierwszą oznaką, że z całą pewnością znaleźliśmy się na terytorium literatury, jest brak przypisów. A przecież moje książki – z wyjątkiem *La Tavoleta dei Destini*, nie mogło bowiem być inaczej – pełne są przypisów. I wymagają one możliwie najściślejszej wiedzy o tym, do jakich tekstów się odwołują i z jakich wydań pochodzą cytaty. Na końcu każdej

książki (raz jeszcze z wyjątkiem *La Tavoletta dei Destini*) znajduje się więc lista źródeł, opartych na danych bibliograficznych przytaczanego passusu, poprzedzonych dwiema cyframi, z których jedna odsyła do strony, druga zaś do linijki kończącej cytaty. Wymyśliłem ten system po to, by ułatwić jak to tylko możliwe dotarcie do źródeł. Zawsze jednak znajdzie się jakiś krytyk, któremu taka metoda się nie spodoba i potraktuje ją jako postmodernistyczny wymysł (ach, cóż to za nic nieznaczące, a przy tym zbędne słowo, skoro Nowoczesność równie dobrze mogłaby wziąć postmodernizm pod swoje skrzydła), mający tylko wszystko skomplikować i utrudnić dostęp do przytaczanych fragmentów. Nie wiadomo dlaczego, skoro wystarczy przekartkować książkę.

Jest jeszcze w tym wszystkim dodatkowy powód. W *Dziele* cytaty stanowią część tekstu, niczym fragmenty intarsji. Nie odwołują się nigdy do obowiązujących autorytetów w określonych dziedzinach, może się zdarzyć, że badacze ci w ogóle nie zostaną wymienieni, chociaż zdecydowanie są obecni. Przytoczone zostają tylko fragmenty zdań, albo wręcz poszczególne słowa rozmaitego pochodzenia, które wtapiają się w tekst. Zdarza się nawet, że dwa długie wymyki z dwóch różnych autorów mogą ze sobą sąsiadować na jednej stronie bez żadnego komentarza. Tak było z dwoma cytatami z Holmberga Harvy i Karla Meuliego w *La rovina di Kasch*. Zastanawiałem się wielokrotnie, czy jest to właściwy sposób przytaczania, lecz w moim wypadku nie ma lepszego. Cudzysłowy wyznaczają obszary należące do różnych intarsji.

Oczywiście nie zawsze. W pewnej scenie z *La rovina di Kasch* dwoje starych ludzi, Brat i Siostra, siedzi na ławce i rozmawia o historii cmentarza w Picpus, gdzie pochowane są ofiary rewolucji francuskiej. Tutaj cudzysłówów jest co niemiara,

lecz nie ma sensu szukać ich źródeł w informacjach na końcu książki. To są słowa ulotne, które autor jedynie zanotował, niczym jakiś szpieg.

Nigdy żaden czytelnik nie spytał mnie o tamtych dwoje staruszków z cmentarza w Picpus. Być może nikt ich nawet nie zauważył. Być może ktoś pomyślał, że natknąłem się na nich w jakimś czytniku o rewolucji francuskiej. Nie, byli żywi i kurczowo trzymali się życia, siedzieli na ławce. Tam ich spotkałem i wysłuchałem. Nigdy wcześniej moja noga nie postąpiła na cmentarzu w Picpus, nigdy również tam nie wróciłem. Znalazłem kawałek książki, którą właśnie pisałem. Nic więcej nie trzeba było dodawać.

W *La Tavoleta dei Destini* Utnapisztim mówi o zdarzeniach, przy których był obecny, których był bohaterem albo o których mu opowiedziano. Zwracając się do Sindbada, nie może niczego cytować, ponieważ wie, że wszystkie teksty tkwią jeszcze zagrzebane w piasku, a szczątki osad znajdują się na niezliczonych stanowiskach archeologicznych. Niektóre teksty on sam zakopał w Szuruppak. Dlatego książka nie może mieć źródeł.

Co się tyczy książek, istnieją dwa słowa, których nigdy nie użyłem nawet w myślach, chociaż lubią je nade wszystko strażnicy racjonalności: „projekt” i „metoda”. Projektu ani planu nigdy nie było, chyba że się uzna – jak twierdził Kraus – iż pierwsze zdanie zawiera pośrednio sens całości. Przeczywałem więc, że w *La rovina di Kasch* występują już liczne załączki późniejszych tekstów. Co zaś się tyczy „metody”, to zdaniem Marcela Graneta jest ona jedynie drogą, którą właśnie się przebyło. Czymś, co przychodzi później, a nie wcześniej.

Kiedy otwieram katalog antykwarycznej księgarni we Florencji (jednej z nielicznych, które wciąż jeszcze czymś takim dysponują), w dziale Erotyka–Seksuologia znajduję: „R. Calasso, *Pawilon Baudelaire’a*, z 50 ilustracjami. Liczne źródła”. Lepsze to niż Amazon, który zakwalifikował *Zaślubiny Kadmosa z Harmonią* jako „akcesoria dekoracyjne do domu”, a *Nienazwaną terażniejszość (L’innominabile attuale)* – jako „ozdoby na paznokcie”.

Nie mogę powiedzieć, by zawsze potrafiiono dostrzec jedność *Dzieła*. Powoduje to nieprzewidywalne rozproszenie rozmaitych tytułów w najróżniejszych i odległych od siebie działach większości księgarń. I w jakimś sensie wcale nie jestem z tego niezadowolony, pamiętam bowiem o formule Adorna: „Całość jest nieprawdą”⁵. A przecież wiem, że moje książki są ze sobą powiązane – nawet bardziej, niż sam zdaję sobie z tego sprawę – i że je rozdzielać to tak, jak gdyby chciało się je poćwiartować. Być może napisałem *Dzieło bez imienia*, aby lepiej to zrozumieć. Książki – i książki o książkach – odznaczają się własną upartą wolą, wykraczającą poza intencje ich autorów.

Istnieje tysiąc słusznych powodów, żeby nie robić tego, co robię. I jeden tylko, by to uczynić: powiedzieć z możliwie największą precyzją kilka rzeczy o niektórych napisanych przez siebie utworach.