

## SPIS TREŚCI

Nieznany Leonardo da Vinci.....	7
Dwuznaczność Leonarda.....	7
Świeckość i cierpienie Renesansu.....	8
Ciało i geometria.....	11
Nieuniknione „ja” artyści.....	13
Pełnia konkretna.....	15
Bezmiar i udręka.....	17
O, nieśmiertelna śmierci.....	20
Żydzi i antysemici.....	22
Sartre kontra Sartre, czyli transcendentna misja powieści.....	40
Filozofia kompleksu niższości.....	41
Zaangażowanie polityczne.....	44
Mroczny świat fikcji.....	46
Transcendentna misja sztuki.....	47
Odkrycie Rozumu.....	49
Reakcja jako postęp.....	50
Zbytek czy jeden ze środków ocalenia? ...	53
Czy istnieje literatura „latynoamerykańska”? . . .	59
O dwóch Borgesach.....	66
Argentyńczyk i metafizyka.....	66
Argentyńskość Borgesa.....	71
Gra metafizyczna.....	74
Sprzeciw wobec czasu, który nas rani ....	77
228	

Podróż do Topos Uranos i (wątpliwy) powrót	81
And yet, and yet.....	83
Bądźmy sobą.....	86
O kilku grzechach oświaty.....	93
Pretensje encyklopedyzmu.....	93
Mit ścisłości.....	97
Fetyszyzm programu.....	99
Maieutyka, czyli metoda położnicza . . . .	101
<b>PISARZ I JEGO ZMORY</b>	
Kilka znaków zapytania.....	106
Idee w powieści.....	108
O literaturze narodowej.....	108
Powieść psychologiczna i powieść społeczna . . .	113
Pisarz i podróże.....	114
Główny problem pisarza.....	114
Technika powieściowa.....	115
Najcenniejsza cecha twórcy.....	116
Powieść totalna.....	116
Powieść i czasy nowożytne.....	117
Budzić człowieka.....	118
Sztuka jako poznanie.....	118
Balzak i nauka.....	120
Nie tyle wynalazca, co badacz.....	121
Czystość sztuki.....	123
Noc i dzień.....	123
Kolejne dzieła.....	123
Plany i dzieła.....	124
Kryzys sztuki czy sztuka kryzysu?.....	124
Marks i literatura mieszczańska.....	127
Siła i ograniczenia literatury.....	128
Sztuka i mistyczna kontemplacja.....	129
Przeklęta interwencja autora.....	129
Naukowa uniwersalność i artystyczna indywidualność .....	130
Autobiografie.....	132
Sztuka przestrzeni i sztuka czasu.....	132
O sztuce i ekonomicznym determinizmie . . . .	133
Kompromis.....	134
Powieść i fenomenologia.....	134

Literatura sytuacji krańcowych.....	136	fenomenologii ....	146
Kolejne dzieła.....	137	„Obiektywizm” Kafki . . . . .	149
Tajemnica tworzenia.....	137	Atrybuty powieści.....	149
O tym, co subiektywne i obiektywne w sztuce	137	Przyroda to rzecz smutna.....	150
Sztuka prawdziwie rewolucyjna.....	140	Pisarze prawdziwi.....	151
Wielkość postaci.....	141	Zbędność autora.....	151
Od rzeczy do trwogi.....	141	Czystość^ wieczność i rozum.....	152
Powieść w kryzysie.....	142	Porozumiewanie się dzięki sztuce.....	153
Sławna <i>tranche de vie</i> .....	143	Powleść-łamiągłówka.....	154
Realizm socjalistyczny, forma idealizmu . . .	144	Artysta to świat.....	154x
Artysta i świat zewnętrzny.....	144	Przejawy irracjonalizmu w powieści ....	155
Wielki świadek.....	145	Pisarze i rewolucje.....	155
Jeszcze o literaturze i	230	Sztuka i społeczeństwo.....	156
Powieść jako wyraz duszy.....	180	Jeszcze o sztuce i ustroju ekonomicznym . . .	161
Filozofia egzystencjalna i poezja.....	181	Dla kogo pisać?.....	161
Idee czyste i idee wcielone.....	182	Sofizmaty o literaturze ludowej.....	162
Dysonans.....	185	Sztuka większości.....	163
Odzyskiwanie świata magicznego.....	185	Złożoność tematów i postaci.....	163
Egzystencjalizm i marksizm.....	186	Surrealizm.....	164
Problem języka dla pisarza.....	186	Sztuka jako bunt romantyczny.....	167
Literatura i sztuki piękne.....	187	Korzyści niezrozumienia.....	173
Poezja i proza.....	188	Więzi autora z jego postaciami.....	173
O stylu.....	188	Flaubert, patron obiekty wistów!.....	174
O metaforze.....	188	Literatura problemowa — literatura przyjemna	175
Sztukę tworzy się i czuje całym ciałem ....	189	O słowie metafizyka.....	175
Nowe prądy literackie.....	189	Dramat istnienia.....	177
Ciągłe odtwarzanie.....	190	Mroczność powieści.....	177
Jeszcze o romantycznym buncie.....	190	Rewindykacja ciała.....	118
Odwaga twórcza.....	192	Ciało i dusza i literatura.....	180
Reguły tworzenia.....	193		
Niedogodność bycia geniuszem.....	193	Dzieło wśród ludzi.....	197
Państwo przeciw artyście.....	193	Literatura nadziei?.....	197
My, barbarzyńcy.....	194	Twórcza <i>ideefixe</i> .....	199
Jeszcze o sztuce ludowej.....	194	Sny wracają.....	199
Źródło literackiej fikcji.....	196	Powrót mitu.....	199
Jeden z paradoksów fikcji.....	196	De-mityfikacja i de-mystyfikacja.....	201
Literatura i prostytutka.....	197	Zło i literatura.....	202
		Niezwyciężone Furie.....	204
		Archetypy.....	205
		Rodzinne podobieństwo.....	206
		O niebezpieczeństwach strukturalizmu . . .	207
		Nie ma sztuki ściśle indywidualnej.....	212
		Temat i wykonanie.....	213
		Czym jest twórca?.....	214
		Powieść i świat współczesny.....	214
		Powieść, odzyskanie pierwotnej jedni ....	215
		<i>Od tłumacza</i> .....	222

*Cieszę się, że ktoś zadał sobie trud przełożenia kilku moich szkiców, choć nie wiem, w jakim stopniu mogą one zainteresować polskiego czytelnika. Wdzięczny jestem Rajmundowi Kalickiemu, cennemu łącznikowi między Polakami i Latynosami, za tę żmudną pracę. Pokochałem tę daleką ziemię poprzez jej wielkich pisarzy, a zwłaszcza osobę Witolda Gombrowicza, którego długą przyjaźnią miałem szczęście się cieszyć. Chociaż nie wiem, czy słowo „cieszyć się” jest najwłaściwsze w odniesieniu do tej postaci.*

*Ernesto Sdbato  
Santos Lugares, styczeń 1984*

## NIEZNANY LEONARDO DA VINCI

### Dwuznaczność Leonarda

Niewiele jest słów równie zwodniczych, co czasownik „znać” używany w odniesieniu do ludzi. Na co dzień mamy znajomych bez liku, a jednak najniepozorniejszy z nich mógłby zadziwić nas, ba, przerazić odmętami i potwornościami swoich sennych rojeń. Czegóż więc oczekiwać od geniusza, który zwykłego śmiertelnika przeraża niepomiarne swymi wadami i cnotami?

Leonardo nosił się wytwornie, ubierał w najdelikatniejsze aksamity, lubił bawić towarzystwo rozmową — *fu nel parlare eloquentissimo*\* — był przednim fechtmistrzem, a także, przynajmniej w czasach swej ekstrawaganckiej młodości, człowiekiem próżnym, który z upodobaniem, raz po raz, zaskakiwał dwór urządzanymi przez siebie widowiskami.

Taki jest Leonardo widzialny.

Ten drugi, ukryty, był wielką niewiadomą, musimy go poznawać z nie dopowiedzianej melancholii jego obrazów, z mylących i lekko demonicznych uśmiechów jego kobiet i świętych, z głębokiej pogardy do ludzi i towarzyskich spotkań, widocznej w jego pismach. Zapewne nieraz odczuwał to, czego pewnej nocy doświadczył Kierkegaard po powrocie z zabawy, na której wzbudzał powszechny zachwyty: chęć odebrania sobie życia.

(wł.) był bardzo rozmowny

Jaką twarz miał w samotności? Możemy się tylko domyślać, że było w niej coś strasznego, a nawet tragicznego, bo wszyscy przywdziewamy maski, za każdym razem inne, zależnie od roli, jaką nam wyznacza życie: czcigodnego ojca albo dyskretnego kochanka, surowego profesora albo przekupnej kanalii. Jaki wyraz twarzy nosimy, kiedy wreszcie w samotności pozbywamy się ostatniej maski? Kiedy nikt, zupełnie nikt nie wpatruje się w nas, nie bada, nie wkrada się w łaski i nie napastuje. Już u wejścia do jego pracowni, w czasach gdy tworzył dla Lodovica di **Moro**, dwa obrazy ostrzegały przed wszelką dworską trywialnością: na lewo był smok, na prawo biczowanie Chrystusa. A dopiero później, w środku, gdy się go widziało przy pracy, uwidaczniała się owa zawila dwoistość: jako uczonego posługiwał się światłym rozumem, jako artysta zgłębiał mroczny i niewytłumaczalny świat, dostępny jedynie poetyckiej intuicji, świat zapowiadany już przez dwa symbole u wejścia, krainę, gdzie jego rysie oczy zdolne były postrzec to, co zwykły śmiertelnik widzi jedynie we śnie. Tam zmagął się ze Złem i jego alegorią, Smokiem, którego we wszystkich legendach bohater musi zgładzić, oraz Meduzą ze wściekłymi węzami zamiast włosów, przywodzącą na myśl innego pokutnika, Baudelaire'a: *Ce qu'il y a d'etrange dans la femme — predestination — cest qu'elle est a la fois le peche et l'Enfer\**.

Bardzo trudno jest dociec prawdy o Leonardzie da Vinci, ale na pewno będziemy jej bliżsi odwołując się do jego dwuznacznych hierogramów.

### **Świeckość i cierpienie Renesansu**

Przebudziwszy się z długiego, średniowiecznego uspienia, człowiek zaczął odkrywać krajobraz i własne ciało.

\* (fr.) To; co dziwne w kobiecie — jej przeznaczenie — to to, że jest ona zarazem grzechem i Piekiełem.

Rzeczywistość będzie się odtąd stawała coraz bardziej" świecka, ale złudzeniem byłoby sądzić, że dokonywało się to bez ciężkich zwątpień i dramatycznych rozdarć.

Pierwszą postawą człowieka wobec przyrody jest niewinna miłość, jak u Franciszka z Asyżu. Ale — co słusznie zauważa Max Scheler — miłość budzi żądzę władania, więc i tamta panteistyczna miłość z początków przerodziła się w postawę władczą, u której źródeł leżą: nowa klasa upatrująca jedynie korzyści materialnych i pozytywna nauka badająca prawa fizycznego świata po to tylko, aby go sobie podporządkować; kapitalizm i poznanie naukowe oto rewers i awers tej samej mentalności\* która przetrwała do naszych czasów napiętnowanych ilościowym i abstrakcyjnym widzeniem rzeczywistości. Fundamentem świata średniowiecznego była ziemia\* nieruchoma i trwała. Żyło się w obliczu wieczności, czas był naturalnym czasem pasterzy i rolników, porannego wstawania i pracy, ludzi i miłości: czuło się tętno wieczności. Przestrzeń również miała charakter jakościowy: nie podlegała prawom fizyki, ale zasadom metafizyki: wielkość Najświętszej Panny na obrazie nie miała nic wspólnego z jakąkolwiek miarą: była odbiciem świętych hierarchii.

To wszystko wyparł hałaśliwy świat miasta, ze swej natury liberalny i dynamiczny, podporządkowany ilości i abstrakcji. Czas przeobraził się w pieniądź, jako że floreny same pomnażały się przez zwykły upływ czasu, więc należało go odmierzać starannie, mechaniczne zegary na dzwonnicach zastąpiły piękno cykli życia i śmierci. Przestrzeń, jaką odtąd będą mierzyć topografowie, wdarła się do sztuki dzięki tym samym ludziom, którzy kierowali pracami inżynierskimi.

Geometra Piero della Francesca był jednym z tych, co wprowadzili do malarstwa perspektywę. Leonardo zapisał w swoich notatkach: „Ustaw potem figury ludzi ubranych albo nagich w zamierzony sposób, podporządkowując ich wielkości perspektywie, tak aby żaden szczegół twojej

pracy nie był sprzeczny z tym, co nakazuje rozum i uaturalne wrażenie".

Handel ze Wschodem i nieprawdopodobny rozkwit włoskich miast sprzyjały pojawieniu się uczonych Greków, zarabiających dotąd na życie w Konstantynopolu, a wraz z nimi pitagorejski liczbowy mistycyzm zawarł małżeństwo z rozsądkiem z mistyką dukatów, jako że Arytmetyka jednakowo rządzi światem wielościanów i handlu.

Jakże nie czuć pokusy, by uznać Leonarda za uosobienie tej właśnie umysłowości? Już na pierwszy rzut oka jest inżynierem w pełnym tego słowa znaczeniu: stawia mosty i tamy, obmyśla nowe maszyny tkackie, kieruje odlewaniem dział, bada prawa statyki i dynamiki, buduje mechaniczne roboty. Przed tym pierwszym wrażeniem powinny nas jednak ostrzec jego ponure nocne wizyty w kostnicy szpitala Santa Maria, gdzie samotnie, przy świecach, przeprowadza sekcje i bada trzewia. Jego wzrok przy tych posępnych czynnościach nie jest zwykłym spojrzeniem lekarza, ale istoty bez mała piekielnej, żadnej zgłębienia tajemnicy życia, aby móc je samemu odtworzyć. Bada gardło i próbuje zbudować mówiącego potwora, analizuje strukturę mózgu i chce umiejscowić duszę, ciekawia go zastawki w sercu, tym „cudownym instrumencie najwyższego Mistrza", i stara się zbudować serce mechaniczne, dokonuje autopsji ciężarnej kobiety, aby dociec źródeł życia, ostatecznej zagadki. Z diabelskim zadufaniem pisze: *Vogho far miracoli!* \*

Już jako studenta fizyki dręczyła mnie zagadka owego bywalca salonów i kostnic; myślałem, że wyraża ona rozdarcie człowieka zawieszzonego między mrokami a jaskrawym światłem, nocnymi koszmarami a światem jasnych pojęć, metafizyką a fizyką. Zdawało mi się, że doświadczają go ludzie (zwłaszcza genialni), którym na szczęście lub nieszczęście przypadło żyć u kresu jednej •epoki i na początku drugiej. Tkwiąc częścią swej osobowości (wł.) Chcę czynić cuda.



wości jeszcze w średniowieczu<sup>3</sup> zachował coś z czarno-księżnika, jakąś wiarę w cuda piekielne i głębokie zatroskanie sprawami Dobra i Zła, podczas gdy druga część ukazuje nam pierwszy naukowy i ścisły umysł czasów nowożytnych.

W świecie ducha — orzekł Heraklit — wszystko dąży nieustannie ku swemu przeciwieństwu. I nie sposób właściwie ocenić Renesansu bez przywołania owej enantiodromii mrocznego filozofa z Efezu. Dlatego właśnie proces sekularyzacji nie tylko nie zapobiega pojawieniu się takich ludzi jak Savonarola, ale jest jedynym jego wyjaśnieniem. I kiedy w Palazzo Bargello oglądamy *Św. Jerzego* Donatella, rozumiemy, jak błędna jest idea prostej, linearnej sekularyzacji w tamtym złożonym momencie historii, którego sama nazwa dowodzi naszej lekkomyślności: jakże możliwe było odrodzenie świata antycznego? Oczywiście, przez sam powrót do miasta znowu ożyły pewne idee, ale miasto renesansowe nie było już tym, czym w Grecji klasycznej; głęboko i tajemniczo różniła je obecność chrześcijaństwa. Dwoistość renesansowej świadomości wyjaśnia nam owo (neurotyczne?) nienasycenie zauważalne w udręczonych rzeźbach Michała Anioła, u groźnych apostołów Donatella i w wieloznacznych postaciach Leonarda. Niemożliwy był już powrót do natury z wesołą, większą beztrąską ani do klasycznej doskonałości, którą można osiągnąć tylko przy całkowitym spokoju wewnętrznym. Rację ma zapewne Bierdiajew, twierdząc, że nasza cywilizacja nie zdoła już przewyciężyć chrześcijańskiego podziału na świat doczesny i boski.

Zajmijmy się więc Leonardem metafizycznym.

Ciało i geometria

Stanąwszy na tylnych kończynach, to dziwne zwierzę na zawsze utraciło zoologiczną szczęśliwość i zapoczątkowało erę metafizycznej udręki: nedorzecznie pożąda teraz

wieczności skazane na śmierć w swym nędznym ciele. Ratuja się przed tym nieszczęściem jedynie nieświadome końca dzieci. Jedyni nieśmiertelni.

Ale wszystko na tym ziemskim padole doświadcza nieitościwy czas. Nawet harde piramidy faraonów, wzniesione krwią tysięcy niewolników, to tylko pozór wieczności, niszczone — jak dzisiaj to widać — przez huragany i piaski pustyni. Nieważka geometryczna figura, ich matematyczny kościec, nie podlega tym pustoszącym siłom. Pod jasnym niebem Kalabрії, wsłuchany w harmonię najbardziej niematerialnej ze sztuk. Pitagoras z Krotony pierwszy przeczuł ów wieczny świat trójkątów, pięciokątów, wielościanów.

Mniej więcej sto lat później pewien ułomny geniusz, człowiek, który głęboko i może tragicznie cierpiał z powodu szpetoty swego ciała, śni o tamtym świecie bez skazy i napomina swych uczniów, aby dążyli do niego drogą geometrii. Jego najsłynniejszy uczeń próbuje wyjaśnić dążenie śmiertelników do owych sfer niebiańskich za pomocą metafory: w dawnych czasach dwa uskrzydłone rumaki ciągnęły ku Krainie Form Doskonałych wóz powożony przez duszę w otoczeniu bogów, ale ujrawszy ledwie jej blask (może zresztą dlatego) dusza straciła panowanie nad końmi i runęła na ziemię; odtąd musi się zadowolić widokiem nędznych, materialnych wcieleń owych form, którymi pomiatają burze doczesnego świata. Zostało jej jednak coś z tamtego zbliżenia do bogów — inteligencja; geometria zaś, jej zdobycz najdoskonalsza, pokazuje bez słów, że gdzieś ponad szaleństwem nawałnic, kochających się i ginących istot, imperiów, które buńczucznie powstają i nędznie obracają się wniwecz, trwa inny świat, wieczny i niezniszczalny.

Mniej więcej tysiąc lat później inny geniusz (który jak wszyscy ludzie, choć z większą intensywnością, właściwą swemu talentowi, doświadczał ulotnych przygód w miłości i przyjaźni i cierpiał z powodu nieuniknionego brzemienia czasu) także będzie szukał z pomocą matematyki nie tylko

mocy, ale i wieczności, a kiedy matematyka nie wystarczy, odwoła się do sztuki, która nie dopełnia się w czasie. I powie w przystępie melancholii: *Oh, tempo consumatore delle cose; oh, irridiosa antica, per la quale tutte le cose sono consumate dai duri denti della vecchiezza, poco a poco, con lenta morte!*\* Jakże więc nie miałby umieszczać w swoich kruchych obrazach trwałych geometrycznych form? Spójrzmy na *Madonnę wśród skał* w tajemniczej, dolomitowej grocie, mgliście lazuruwej i zielonkawej, łagodnie oddalonej od okrutnego świata, pod delikatnymi szatami i milczącą łagodnością gestów kryją się surowe trójkąty, szkielet wieczności.

W powieści *Do latarni morskiej* pewna malarka chce, aby wszystko wydawało się lekkie i gotowe zadrzeć przy najmniejszym podmuchu wiatru, ale żeby pod tym znajdowała się stalowa konstrukcja. Tę estetykę uprawia sama Virginia Woolf, a wyznawał ją także Leonardo. Estetykę, która już jest metafizyką.

I to odrzucenie przypadkowości, owa *necessita*, o jakiej napomyka w swoich zapiskach: wyciągnięty zagadkowo wskazujący palec anioła to nie powierzchniowy lub dekoracyjny element; w wariacie przechowywanym w National Gallery, wykonanym przez jego uczniów lub naśladowców, nie ma tamtego gestu i obraz jest wewnętrznie słabszy.

### **Nieuniknione „ja” artysty**

Leonardo — pełen szacunku dla nauki, a przy tym świadek głośnych sporów na temat platońskich idei — istotnie, malował na trójkątach, kołach i pięciokątach, ale drżące ciała jego aniołów i madonn nieśmiało, choć nieodwołalnie oddzielają się już od matematycznej szty-

\* (wł.) O czasie, niszczycielu rzeczy, o zazdrosna starości, pożerająca swym nieubłaganym zębem wszystkie rzeczy stopniowo, w powolnej śmierci.

wności owych ciężkich mechanizmów, jakie dzięki nocom spędzonym w kostnicy miały naśladować serca i ludzkie głosy. Arkana życia i śmierci, które daremnie starał się odsłonić podczas sekcji i topornie próbował odtworzyć w swoich mechanicznych robotach, udało mu się zgłębić w malarstwie.

Właśnie u Leonarda da Vinci uwidacznia się dramatyczna walka między pragnieniem obiektywizmu, charakterystycznym dla nauki, a nieuniknionym subiektywizmem, żywym w sztuce. Te ciche groty, w których chronią się jego zagadkowe postacie, czyż nie są pośrednim wizerunkiem samego Leonarda?

*„Are not mountains, ioaves and skies a pan  
of me and my soul, as I of them?”*

O ile nauka może i właściwie powinna obywać się bez „ja”, o tyle sztuka nie potrafi, a ta niemożność jest właśnie źródłem jej siły, tym, co pozwala jej odwoływać się do pełni konkretnej, na mocy owej kierkegaardowskiej dialektyki, zgodnie z którą tym bardziej poznajemy serca innych, im bardziej zgłębiany nasze.

A zatem uciekamy od życia w doskonały świat geometrii, ale musimy wrócić, jeśli chcemy pozostać ludźmi. Jak wszyscy artyści Leonardo szukał porządku w chaosie, spokoju w burzy, ukojenia w niedoli i ręką w rękę z Platonem chciał wejść do jego królestwa. Ale nie jest to królestwo ludzi; abstrakcje koją tylko przelotnie i wszyscy w końcu tęsknimy za światem ziemskim, w którym żyje się z bólem, ale się żyje; jedynym, jaki dostarcza nam udręk, ale też jedynym dającym człowieczą pełnię. Jako że atrybutem człowieka nie jest czysty duch, ale owa rozdarta kraina pośrednia zwana duszą, gdzie dzieje się wszystko, co dla istnienia najtrudniejsze i zarazem najważniejsze: miłość i nienawiść, mit i fikcje, nadzieja i sny, nic z tego nie należy do świata czystego ducha, stanowi natomiast burzliwą mieszankę myśli i krwi. Boleśnie dwoista dusza

cierpi między ciałem i duchem, a o władnięta namiętnościami śmiertelnego ciała, pożąda duchowej wieczności. Sztuka (to znaczy poezja) rodzi się w owej niejasnej krainie właśnie z powodu jej niejasności: Bóg nie potrzebuje sztuki.

Pełnia konkretna

Benedetto Croce, rozdrażniony bigoterią Leonarda, odmawia mu jakiegokolwiek wagi filozoficznej; i ma rację\* jeśli za filozofa uznajemy kogoś, kto wypracował pewien myślowy system. Ale jeśli weźmiemy pod uwagę poszukiwanie Absolutu z pomocą owej intuicji intelektualnej (jak u naukowca) i emocjonalnej (jak u artysty), wydaje mi się, że słusznie można go uznać za pierwowzór ideału, jaki stworzył niemiecki romantyzm, żeby pogodzić rozum i irracjonalność.

Paul Valery zapewnia, że *c'est le pouvoir qui lui importe*\*: dla niego Leonardo jest przede wszystkim inżynierem otwierającym podwoje nowoczesnej techniki. Ale owo „przede wszystkim” wydaje mi się nieścisle, jako że badał on nie tylko prawa fizyki, lecz i Absolut, który tropił pełnią swych zdolności, umysłowych i emocjonalnych, bo na nic zdadzą się sylogizmy i matematyczne twierdzenia, gdy chce się odnaleźć klucz do mitów i snów. I tym różnią się ci ludzie o janusowym obliczu od filozofów *sensu stricto*, o jakich myślał Croce wydając swój surowy osąd. Oczywiście, że nie moglibyśmy zestawiać Leonarda da Vinci z Heglem, byłoby to niepoważne, ale można go uznać za owego *Kraftmenscha*, tak wynoszonego przez niemieckich romantyków, oraz zapowiedź Nietzscheńskiego nadczłowieka.

Leonarda, skazanego jak wszyscy ludzie na skończoność, pożera tęsknota, niemal pożądanie Nieskończonego.

\* (fr.) „Móc” jest dla niego ważne.

Czyż nie jest to *Sehnsucht* niemieckich poetów i myślicieli? Czy tego skoku od doczesnego ku nieskończoności nie dokonują zawsze artyści prawdziwi? Czy Schelling przesadzał, kiedy twierdził, że formy sztuki są formami rzeczy samych w sobie?

Przekonanie, że jedynie czysta myśl filozofów może dotrzeć do istoty rzeczywistości, to inny przejaw arogancji racjonalistycznej kultury panującej na Zachodzie od dwóch tysiącleci. Dlaczego właśnie oni, a nie takie dwoiste jednostki jak Leonardo? Przecież nawet najwięksi myśliciele musieli się odwoływać do mitu, ilekroć próbowali ogarnąć Absolut: Platon opisujący dialektyczny ruch prowadzący ku Ideom, Hegel, gdy chciał wyrazić dramatyczne doznania nieszczęsnej świadomości. Nie wspominając już filozofów egzystencjalistycznych, którzy swoje traktaty zmuszeni byli dopełniać sztukami i powieściami. Kiedy człowiek był całością, a nie tym wstrząsająco rozdartym bytem, jaki stworzyła świadomość nowożytna, poezja i myśl stanowiły jeden wspólny wyraz ducha. Jak twierdzi Jaspers, od magii rytualnych słów po obraz losów człowieka, od inwokacji do bogów po modły, poezja wyrażała pełnię tudzkiego istnienia. A pierwsza filozofia, owo pierwotne badanie świata przyrody na jońskim wybrzeżu, była jedynie pięknym i głębokim świadectwem poetyckiej działalności. Ale w naszej zabójczej erze demityfikacji (co myli się prostacko z demistyfikacją, jak gdyby mit i szalbierstwo stanowiły jedno) chce się, żeby postęp wyznaczało stopniowe odtrącanie poetyckiej myśli: freudyści, pozytywiści i znaczna część marksistów próbują skolonizować nowe obszary po „wysuszeniu mokradel nieświadomości”. Jak wszystkim kolonizatorom, starającym się narzucić własną mentalność, wiedzie się im nie najlepiej, a często popadają po prostu w śmieszne skrajności: niejaki Th. Schmidt zapewnia nas, że „kolor u Tintoretta jest mroczny i tragiczny, bo Republika Wenecka utraciła monopol na handel solą”. Że też nie ma nikogo, kto by objaśnił Szekspira, odwoławszy się

do akumulacji pierwotnej kapitału na Wyspach Brytyjskich!

Mit, religia i sztuka są ze swej istoty odporne na wszelkie racjonalistyczne zakusy, a ich logika stanowi wyzwanie wszystkim kategoriom logiki arystotelesowskiej lub dialektycznej. Właśnie dzięki nim człowiek zgłębia fundamenty ludzkiej kondycji, niezmiennie w każdej epoce i kulturze. Dlatego wzrusza nas Sofokles, choć społeczne i ekonomiczne struktury z jego epoki znikły przed dwoma tysiącami lat; fakt ten zdumiewa Marksa, skorego przecież do odrzucania jakichkolwiek wartości ponadhistorycznych.

Neapolitańczyk Giambattista Vico już w XVIII wieku dostrzegł pokrewieństwo poezji i mitu; nie ulega wątpliwości, że dzieła sztuki są mitologiami objawiającymi ostateczne prawdy o człowieczej doli, choćby na sposób sybiiński, bardzo jej właściwy: nie *wiemy*, co chciał dokładnie wyrazić Kafka swą wielką metaforą (on także nie wiedział), a jednak burzy nasz spokój czymś głęboko prawdziwym i odkrywczym: owo *coś* stanowi tajemnicę sztuki nie dającą się sprowadzić do racji innych niż Pascalowskie *raisons du coeur*. A przecież Pascal był matematycznym geniuszem, który zadziwiał już specjalistów, gdy miał jedenaście lat: może to właśnie zniechęcenie do ścisłości kazało mu ukuć takie stanowcze określenie.

Bezmiar i udreka

Leonardo nie szukał Nieskończoności w głąb, ale wszcz, co było może jego największym błędem, jako że ta jest nie do ogarnięcia. Pięć tysięcy stron jego notatek poświadcza tę omyłkę. Z neurotycznym niepokojem przeskakuje od smoków do latających machin, od aort do zwiastowania, od świętych do wozów bojowych. A na dodatek ogarnięty jest żądzą doskonałości: *ii voler cercare*

*semper eccellenza sopra eccellenza e perfezione sopra perfezione\**, powiada Vasari. Zazdrość lub zwykła, ludzka ograniczoność (rzeczy do przewidzenia) dopełniają tej wady, jaką było jego zapatrzenie się w Nieskończoność: Lorenzo pozwala mu odejść z Florencji z jednym tylko listem polecającym do Lodovica, ten zaś wysłuchuje — z ironią właściwą ludziom trzeźwo myślącym — pomysłów, jakie mogłyby niepomrotnie poszerzyć rzeczywistość. Leon X zamawia u niego obraz, aby zadowolić swego brata Giuliana, ale kiedy zauważa, że Leonardo zaczyna badać rośliny, żeby otrzymać nowy werniks, wzrusza ramionami i tak to komentuje: *Costui non e per far nulla\*\**, gdy tymczasem powinien był powiedzieć: *Costui non e per far nulla se non Finfinito\*\*\**. Bądźmy jednak sprawiedliwi, jest w tym trochę racji, bo do tego potrzeba co najmniej wieczności.

Prawie w zupełnym oderwaniu od ludzi prowadzi dalej w Rzymie swoje botaniczne studia: odkrywa prawa filotaksji i heliotropizmu, włoskowatością tłumaczy rozchodzenie się soków roślinnych, kreśli mapy wybrzeży papieżstwa, sporządza plany osuszenia okolicznych bagien, odkrywa zasadę równoległoboku, konstruuje pierwszą mechaniczną matrycę do bicia monet, studiuje spadanie ciał, myśli o żyroskopie, bada anatomię ptaków i fizjologię lotu, oblicza siłę wiatru, zgłębia problemy gęstości i pracuje nad rozprawą o głosie.

Zaczyna się czuć stary, myśl o śmierci niepokoi go, więc pisze drobniutkimi literkami w swoim notatniku: „Nie powinno się pragnąć niemożliwego”.

Franciszek I zaprasza go wówczas do siebie. Zabiera narzędzia i szkice, makiety i mechaniczne roboty, rękopisy i farby i wyrusza do Francji. Tam dalej gorączkowo poszukuje, chcąc wykorzystać każdą minutę, jaka mu

\* (wł.) poszukiwał wciąż świetności ponad świetnością i doskonałości nad doskonałością.

\*\* (wł.) Ten oto nie nadaje się do niczego.

\*\*\* (wł.) Ten oto nie nadaje się do niczego poza nieskończonością.



jeszcze została. Ale za wiele było do zrobienia, czas umyka w sposób zawrotny, a zdaje mu się, że niezwykle wolno teraz pracuje. Dziesięć lat zajęło mu namalowanie *Ostatniej Wieczery* i nawet nie mógł dokończyć twarzy Chrystusa, może dlatego, że tylko Bóg to potrafi. Miota się z miejsca na miejsce, problemy rozgałęziają się niczym labirynt, przerzuca się z fortyfikacji na fizykę, a z fizyki na anatomię; a do tego strudzony i sterany wiekiem musi jeszcze urządzać dworskie widowiska, które organizuje ze skrywaną i bolesną ironią: za to mu przecież płacą. Potem wraca do swojej pracowni w zamku w Cloux i dalej pracuje. Tam zabiera *Monę Lisę i Świętego Jana Chrzciciela*, obrazy, które chce przemalować, bo nie odpowiadają wiernie temu, co sobie uroił przed laty. Jego prawa ręka zwisa bezwładnie i odtąd posługuje się tylko lewą. Nocami rozmyśla, pełen mrocznej rozpaczki, nad swoim rozproszonym dziełem, nad nie spełnionymi pracami — chociażby konny pomnik Francesca Sforzy — nad niszczącą *Ostatnią Wieczera* i wspaniałym stołem zawalonym rękopisami czekającymi na uporządkowanie: traktaty o anatomii, hydraulice, optyce, malarstwie, architekturze, fortyfikacjach i lataniu.

Wszystko zostanie nie dokończone.

Spójrzmy na autoportret, który narysował wówczas chorą ręką. Spod potężnego czoła dwoje przenikliwych oczu bada wszechświat, gdzieś z głębin nieprzeniknionego ducha, gorzkie usta wyrażają powściąganą odrazę i męską melancholię. Jakże daleko jesteśmy od tamtego pogodnego i smukłego młodzieńca, którego *Messer Piętro* zaprowadził do pracowni Verrocchia. Widzimy działanie czasu i zawodów: za sprawą tylu niepowodzeń i zgorzknień, jaka olbrzymia przepaść między tą twarzą a jej wizerunkiem, który Andrea del Verrocchio utrwalił w swym młodym Dawidzie! Jaki bezmiar pustkowiec i dzikich bestii! Na starczej twarzy wolno, lecz nieubłaganie odcisnęły swoje ślady nadzieja i rozczarowania, miłość i nienawiść, każda przeżyta lub przeczuta śmierć, jesień, które go zasmucały

albo zniechęcały, zmory, jakie nawiedzały go we śnie. W oczach, które płakały z bólu, zamykały się sennie, ale także wstydliwie lub podstępnie, w ustach, które się zaciskały uparcie, ale i okrutnie, w dziwnych brwiach, które marszczyły się w niepokoju lub zdumieniu, które tyle razy podnosiły się pytająco i wąpiąco, z wolna nakreślona została zmienna geografia, jaką dusza odciska zawsze na delikatnej i kowalnej materii naszego oblicza; w ten właśnie sposób (jako że istnieć może tylko we wcieleniu) objawia się nam zgodnie z właściwym sobie fatalizmem poprzez ciało, które jest jej więzieniem, a zarazem jedyną możliwością istnienia.

Tak, jest tutaj: to twarz, poprzez którą dusza Leonarda widziała (i przeżywała) świat. Jak skazaniec przez kraty.

O, nieśmiertelna śmierci

Po wystawnych uroczystościach, jakie jego monarcha zorganizował na cześć Delfina i Lorenza, zamknął się w swojej pracowni i napisał: „Teraz będę dalej pracował”. Ale sroga zima 1519 roku oraz Przeznaczenie postanowiły inaczej. Kiedy Leonardo zrozumiał, że nadeszła jego godzina, duch jego wrócił do małej wioski na zboczach Monte Albano, dojrzał z pewnością stare oliwkowe drzewo, w którego cieniu nieraz ucinął latem drzemkę, zobaczył grotę, w którą zapuszczał się z lękiem i przejęciem, i usłyszał szmer strumienia. Bo w miarę zbliżania się śmierci, zbliżamy się także do ziemi, lecz nie do każdej; jedynie do tego drobnego skrawka (ukochanego i wytęsknionego), gdzie upłynęło nasze dzieciństwo, gdzieśmy się bawili i doświadczali pierwszych olśnień. I wtedy przypominamy sobie jakieś drzewo, twarz przyjaciela, psa, który biegał za nami, zakurzoną i tajemniczą drogę w letnim skwarze, granie cykad i tamten strumień. Takie właśnie rzeczy. Nie sprawy wielkie, lecz najskrom-

niejsze, które w tym momencie nabierają melancholijnej  
dostojsności.

Przywołuje swego przyjaciela *Messer Francesco di  
Melzi*, powierza mu rękopisy, wydaje ostatnie polecenia  
i w końcowych chwilach wyznaje, że zapomniał o wszy-  
stkich niesprawiedliwościach i krzywdach doznanych na  
tym bezlitosnym świecie. I tak 2 maja 1519 roku umiera  
z dala od ojczyzny, polecając duszę Bogu, którego podzi-  
wiał jako Twórcę najwyższego i prawdziwego.

Jego kości zagubiły się w czasie wojen, które — jak  
przedtem i jak zawsze — pustoszyły ten zakątek świata,  
jak pustoszyły i będą pustoszyć inne. Francuski poeta z  
epoki romantycznej Arsene Houssaye szukał jego szcząt-  
ków w miejscach najbardziej prawdopodobnych, a w  
końcu wybrał te, które wskazywały na postawnego męż-  
czyznę z dużą głową. Pochował je w kaplicy Saint-Blaise,  
kładąc na grobie małą płytę. Może spoczywają tam jeszcze  
resztki tego, o którym Nietzsche powiedział, że zachował  
milczenie człowieka, co poznał rozległe krainy Dobra i  
Zła. Kilka kości albo proch z kilku kości; to wszystko, co  
zostało z ciała tego geniusza.

## **ŻYDZI I ANTYSEMICI**

Od wielu lat antysemici całego świata ostrzegają nas, że żydostwo planuje zniszczyć ludzkość. Jak na razie, w oczekiwaniu na tę tajemniczą operację, antysemityzm poświęcił się zadaniu odwrotnemu, jedynemu, o którym coś rzeczywiście wiadomo. W ciągu sześciu lat unicestwił przeszło jedną trzecią ludzi żydowskiego pochodzenia na świecie. Z dziesięciu milionów pięciuset tysięcy Żydów żyjących w Europie w końcu lat trzydziestych wojnę przeżyło tylko trzy i pół miliona. Sześć milionów dzieci, kobiet i mężczyzn zabito, pojedynczo lub zbiorowo, zatłuczono na ulicach Berlina i Warszawy, zamęczono w obozach koncentracyjnych, spalono wraz z całymmi dzielnicami, zaduszono w komorach gazowych. W Warszawie zostało tylko sześć tysięcy z trzystu pięćdziesięciu tysięcy na początku wojny. Straszne jest nie tylko to, że popełniono taką zbrodnię, lecz i to, że są jeszcze ludzie, którzy ją pochwalają. Setki tysięcy, a może miliony osobników na całym świecie tęsknią za Hitlerem i jego doktryną. Nazizm ponosi bezpośrednią i główną odpowiedzialność za tę zbrodnię. Ale odpowiedzialni są także jego poplecznicy, kolaboranci z krajów okupowanych i bierni świadkowie, którzy nie uczynili nic, by się sprzeciwić faszystom i jego zbrodniom, choć odwracali niekiedy głowy na widok tych lub innych fizycznych szczegółów

zagłady. Większość tych wstydliwych antysemitów sama nie byłaby zdolna zabić Żyda i może, stając oko w oko z faktami, by je potępiła. Ale i oni wspierali katów własnym milczeniem, swoimi rasowymi urazami, wypowiedzianymi półgębkiem sądami, które chciały ukryć lub pomniejszyć tę rzeź. Przelana krew płami ich wszystkich, a w istocie, nas wszystkich.

Należymy do świata chrześcijańskiego. Pobożni lub nie, stanowimy społeczność, która uznaje Chrystusa za swój najwyższy symbol. Nie zapominajmy więc, że urodził się w Judei, w rodzinie żydowskiej, nie zapominajmy też, że prawie wszyscy jego pierwsi uczniowie i apostołowie byli Żydami. I wówczas zrozumiemy, że niszcząc ten naród, Hitler chciał jakby unicestwić samego Chrystusa.

Jak słusznie mówi Sartre, antysemityzm to namiętność, choć każdy antysemita stwierdzi, że działa z pobudek czysto racjonalnych. A mimo to, łamiąc zasadę wykluczających się przeciwieństw, podstawę arystotelesowskiej logiki, antysemita będzie utrzymywał kolejno — a nawet jednocześnie — że Żyd jest bankierem i bolszewikiem, kutwą i utracjuszem, że zamyka się we własnym getcie i panoszy na całym świecie. Oczywiście, że w tej sytuacji Żyd nie ma wyjścia: *cokolwiek* powie, zrobi lub pomyśli, wszystko spotka się ze stanowczą oceną antysemity: nie będzie miało znaczenia, czy jest skąpy czy szczodry, czysty czy brudny, wytworny czy niechlujny, odważny czy nieśmiały, wierzący czy niewierzący. Ta logika antysemityzmu jest żelazna: jeśli Aryjczyk odniesie sukces w handlu, chwali się go i stawia za wzór wytrwałości; jeśli będzie to Żyd, natychmiast zaczną wytykać jego zachłanność. Jeśli Aryjczyk jest inteligentny i ma osiągnięcia w nauce, uznaje się go za człowieka wyższego ducha, ale gdy będzie to Żyd, antysemita pospieszy z wywodem, że ucieczka od szlachetnej pracy na roli jest typowa dla tej rasy, a gdyby przypadkiem został na gospodarstwie rodziców, gdzieś

w Entre Ríos \*, uzna, że mimo ambicji, atawistyczna niezdolność uniemożliwiła mu wyrwanie się ze wsi, co dowodzi, że Żydzi nie są wcale tacy inteligentni, za jakich się mają. Jeśli Żyd, chociażby Haber, przyczynia się do rozwoju niemieckiej wojskowości, antysemita będzie dowodził, że jak zawsze żydowska inteligencja jest na usługach destrukcyjnych sił, ale gdyby Haber ograniczył się do stosowania wzorów aryjskich, wykazano by, że raz jeszcze izraelicka mentalność okazała się li tylko analityczna. Jeśli Żyd nie idzie na wojnę, nawet ze względu na swoje fizyczne kalectwo, wytyka się go jako tchórza i dekownika, ale gdy idzie, natychmiast wymawia mu się niską żądzę walki pod wspólnym narodowym sztandarem. I nie daj Boże zginąć mu śmiercią bohaterską, bo dowiedzie wówczas, do jakich podłości jest zdolny, żeby się tylko przeszwarcować do nie swojej ojczyzny.

Nie ma rady, antysemityzm karmi się wszystkim. Żyd jest w sytuacji, że cokolwiek zrobi i powie albo też powie się o nim, życzliwego czy też niechętnego, w ostatecznej instancji posłuży to zawsze do podsycenia świętego ognia antysemityzmu. A jeśli kwestia ta kogoś niewiele obchodzi, antysemita powie: to dlatego, że Żydów w żaden sposób nie da się obronić, a jeśli jednak się tym zaimie, uzna, że „coś musi być” w tej rasie, skoro raz po raz trzeba jej bronić.

A mimo to antysemita nie przyzna się, że jest tylko-igraszką namiętności; wierzy, chce wierzyć i chce, abyśmy uwierzyli, że postępuje racjonalnie, na podstawie krytycznej analizy, dzięki obserwacji i życiowemu doświadczeniu, *naukowo*.

Autorytet rozumu i nauki jest w naszych czasach tak wielki, że przywołuje się go nawet przy popełnianiu największych idiotyzmów. A zatem: jeśli naukowiec odkrywa ciecz, która przy oziębianiu rozszerza się, nie

\* W argentyńskiej prowincji Entre Rios powstały w drugiej połowie XIX wieku rolnicze kolonie Żydów, osadników ze wschodniej Europy. .

powie, że wszystkie ciecze przy oziębieniu się rozszerzając podczas gdy antysemita natknawszy się na tchórzliwego Żyda obwieści natychmiast, że wszyscy Żydzi są tchórzami. I poczuje satysfakcję, że nadal formę powszechną i abstrakcyjną, a tym samym formę prawdy niezmienną, swemu kruchemu i apriorycznemu odczuciu. Bo antysemita jest się *a priori*, niezależnie od doświadczenia, co więcej to właśnie doświadczenie wciska się na siłę w prokrustowe łożo antysemityzmu.

Oczywiście, antysemita postępuje jak reszta śmiertelników, przekonanych, że kieruje nimi rozum, gdy w istocie ożywiają ich uczucia, namiętności i instynkty. Demagodzy zawsze mieli świadomość tej cechy rodzaju ludzkiego i odwoływali się zawsze do uczuć — najchętniej niskich — aby rozpętać straszliwe siły, których nigdy nie zdołali wyzwolić politycy nawołujący masy do rozsądku. Przykład niemieckiego narodowego socjalizmu powirien zmusić do zastanowienia się tych wszystkich, co w swej naiwności wierzą jeszcze w możliwość racjonalnej edukacji mas. Wystarczyło parę krzykliwych haseł, dobrze dobranych przez ideologów Hitlera, aby poruszyć miliony obywateli tego najbardziej oświeconego kraju.

Czy można się zatem dziwić, że antysemityzm to właśnie — i przede wszystkim — postawa irracjonalna? I w gruncie rzeczy stanowi dogodny ujście dla niegodnych odczuć i instynktów. Wielu ludzi chełpi się swoją porywcznością, ale niewielu odważa się obnosić z własnym sadyzmem lub upodobaniem do bezkarnego bicia bezbronnych. Jakże nie ucieszyć się z okazji dania ujścia owym instynktom pod osłoną „kampanii czystości rasowej”, a więc w formie, która nie wyda się odrażająca, a stanowić będzie jeszcze jeden powód do obywatelskiej dumy? W ten sposób uczestniczący w programie antysemita nie tylko wyładowuje swoje najniższe instynkty, ale doświadcza budującej satysfakcji, że jest strażnikiem społeczeństwa, narodowego honoru i chlubnej, ojczystej tradycji. To się dopiero nazywa korzystny interes.

To psychologiczne zjawisko wyjaśnia powodzenie wielu przedsięwzięć: pewnych wojen, pewnych rewolucji, pewnych policyjnych formacji.

Ma także rację Sartre, kiedy twierdzi, że kwestia żydowska istnieje nie dlatego, że są Żydzi, ale że istnieją antysemita. Korzeni problemu nie należy szukać w kształcie nosa, ale w prawdziwej potrzebie pogromów, jaką odczuwa człowiek.

I jeszcze coś: w obliczu ataku, rzeczywistego lub potencjalnego, członkowie każdej społeczności łączą się dla swojej obrony, co jest oczywiste i naturalne. Jeśli jednak postawę taką przyjmie społeczność żydowska, antysemita natychmiast uznaje to za niecne manipulacje, bo roi mu się nie tylko bicie Żydów, domaga się, na dodatek, by pozwalali się bić każdy z osobna.

Ten wymóg ma związek z jego sadystycznymi skłonnościami, które — jak wszelki sadyzm — czerpią tym więcej przyjemności, im bardziej bezbronna jest ofiara. Jakie zadowolenie musiała odczuwać sfera wyrostków świadomych, że chroni ich wszechmocna Trzecia Rzesza, gdy zabierali się do wybijania szyb i piętnowania ogniem starych, niezdolnych do obrony ludzi!

Złowrogie — choć psychologicznie wytłumaczalne — jest to, że owa bezbronność Żydów potęguje sadystyczną nienawiść do nich, zwiększając pogardę, jaką człowiek o niskich instynktach czuje wobec słabości. Walki Żydów w Izraelu musiały niewątpliwie złagodzić antysemityzm wielu antysemitów.

W *Reflexions sur la question juive*\* udaje się Sartre'owi nakreślić znakomity portret antysemity, choć sądzę, że jego analiza socjologiczna jest mniej trafna.

Wobec prześladowań Żyd może zachować się dwojako:

\* por. *Rozważania o kwestii żydowskiej*, przełożył Jerzy Lisowski, „Twórczość”, nr 9 i 10 z 1956 r.



już to stawiając czoło wrogowi, potwierdzając prawa swego narodu, z wyniosłością i godnością godząc się na swój tragiczny los, już to uciekając, uchylając się, próbując rozmaitych form społecznej mimikry. Tę postawę Sartre określa mianem „żydostwa nieautentycznego”. I z racji historycznych uwarunkowań uważa ją za usprawiedliwioną z ludzkiego punktu widzenia.

Są dwa sposoby pozostania nie zauważonym: pierwszy — to się ukryć, drugi — zmieszać z tłumem. Jedną z form, jaką Żyd wybrał, jest — zdaniem Sartre'a — „ucieczka w to, co uniwersalne”. W chęci niewyróżniania się w wrogiej sobie społeczności wykorzystał dwa środki nie uznające w swej istocie granic i ras: pieniądze oraz inteligencję. W konsekwencji jego wrogowie dowodzą swych praw do nieruchomości oraz wynoszą wartości irracjonalne.

„Antysemita wykazuje całkowite, zasadnicze niezrozumienie wszelkich innych, współczesnych form własności, jak pieniądze, akcje, etc. To są wszystko abstrakcje, pojęcia, które są może zrozumiałe dla oderwanej inteligencji semity. Akcja nie należy do nikogo, skoro może należeć do wszystkich, a poza tym jest to tylko oznaka bogactwa, a nie konkretne jakieś dobro. Antysemita uznaje tylko jedną formę przywłaszczenia, najprymitywniejszą, feudalną, opartą na jakimś wręcz magicznym stosunku posiadania, w której zarówno przedmiot posiadania, jak i posiadający połączeni są więzami wspólnego uczestnictwa w jakimś mistycznym misterium; zaiste antysemita jest mistykiem renty gruntowej. Przeistacza ona posiadającego i obdarza go szczególną i konkretną wrażliwością. Oczywiście wrażliwość ta nie jest zwrócona ku prawdom wiecznym, wartościom powszechnym: to co powszechne, jest żydowskie, bo jest przedmiotem dociekań rozumu. Wrażliwość ta natomiast uczulona będzie właśnie na to, czego rozum, inteligencja uchwycić nie może. Innymi słowy zasadą antysemityzmu jest, że konkretne posiadanie jakiegoś pojedynczego przedmiotu za-

pewnia w sposób magiczny rozumienie jego sensu. (...) Wszystko, co można zdobyć inteligencją, wszystko, co można kupić za pieniądze, oddajemy im z ochotą — to się nie liczy. Liczą się jedynie wartości irracjonalne, a te są dla nich zawsze niedostępne. W ten sposób antysemita, od samego początku, staje się faktycznie wyznawcą irracjonalizmu. Przeciwstawia się Żydom tak, jak uczucie przeciwstawia się rozumowi, jak poszczególne przeciwstawia się powszechnemu, jak przeszłość przyszłości, jak konkret abstrakcji, jak właściciel nieruchomości właścicielowi ruchomości".

Z wyjątkiem analizy psychologicznej cała teza Sartre'a rozwija ową zasadniczą sprzeczność. Gdyby owa teoria była słuszna, przeciwieństwu antysemityzm-judaizm odpowiadałoby przeciwstawienie sobie feudalizmu i kapitalizmu. Wydaje mi się to z gruntu fałszywe.

Proces, który zapoczątkowało nagłe pojawienie się na Zachodzie klasy kupieckiej, obcy jest jakimkolwiek rasowym lub religijnym uprzedzeniem: wziął początek w Italii, a uczestniczyli w nim zarówno Żydzi, Wenecjanie, Lombardeczy, florentyńczycy, genueńczycy, pizańczycy jak i — później — Flamandowie, Niemcy i Francuzi.

Środki, jakie wykorzystywała ta nowa i rewolucyjna klasa — pieniądz i inteligencja — były amoralne i wyróżniały się tym właśnie, że nie miały przynależności narodowej, rasowej lub religijnej. Oba są w końcu właściwe nie tyle dla żydostwa, co dla cywilizacji kapitalistycznej. I odwrotnie; cechy, jakie Sartre przypisuje antysemicie, są typowe dla umysłowości feudalnej. Ani Ford, ani Thysen nie podzielają fetyszyzmu ziemi ani średniowiecznej pogardy dla ruchomości, ale czy ktokolwiek wątpiłby w ich antysemityzm?

Jest częśćka prawdy w tezie Sartre'a, nie należy jej jednak uogólniać, jak to czyni autor. Najeżdżana przez barbarzyńców i odcięta od Wschodu przez Saracenów

Europa Zachodnia pogrąża się w coraz większym upadku dopóty, dopóki wszędzie panuje feudalizm: nie istnieje rynek zewnętrzny, każda posiadłość produkuje dla siebie, a pieniądź traci rację bytu, gdyż cała gospodarka opiera się na handlu wymiennym. Moralność Kościoła wspaniale przystosowuje się do tego stanu rzeczy. Celem pracy nie jest według niego bogacenie się, ale podtrzymywanie życia i przyrodzonej pozycji, aż dostąpi się jedynie prawdziwego wiecznego żywota. Łatwo jest mu zabraniać uprawiania lichwy w społeczności, gdzie kapitał nie odgrywa żadnej roli. Żydzi, wyjęci spod chrześcijańskiego prawa, mogą jednak zajmować się pożyczaniem pieniędzy, jeszcze na niewielką skalę, stosownie do potrzeb świata gospodarki naturalnej. Z drugiej strony prowadzą drobny handel wędrowny i pracowicie sprowadzają przyprawy korzenne i cenne tkaniny z Syrii, Egiptu i Bizancjum oraz zaopatrują Kościół w kadzidło (por. Henn Pirenne *Historia gospodarcza i społeczna średniowiecza*). Cały ten handel nie ma jednak większego znaczenia i nie zmienia feudalnego charakteru gospodarki ani też ówczesnej świadomości. Wielkie przemiany zaczęły się od pierwszej wyprawy krzyżowej, głównie za sprawą Włochów. Początkowo pieniądź służy do zakupu towarów; sprzedaje się produkt i za otrzymane pieniądze kupuje inny. Pieniądź, na tym pierwszym etapie, jest zwykłym środkiem pośrednim, pomocnym przy wymianie towarów na większą skalę. Ale pojawiają się ludzie bogacący się przy tej zamianie i nadchodzi moment, gdy ktoś ma więcej pieniędzy, niż to jest konieczne do zaspokojenia życiowych potrzeb: zbywa mu, przykładowo, sto dukatów, pożycza je, aby otrzymać po roku sto czterdzieści. Pieniądź zamienił się teraz w *kapitał*. Przestał pełnić rolę pośrednika przy wymianie i stał się siłą niezależną; służy już nie tylko do nabywania towaru, ale i większej ilości pieniędzy. Ta druga faza merkantylizmu ma charakter kapitalistyczny. Towar jest teraz środkiem pośrednim, a pieniądź celem. Celem samym dla siebie, wbrew nakazom

chrześcijańskiej etyki. Cała feudalna struktura upada od siły, która raz rozpętana uznaje tylko prawo interesu. Arystoteles i św. Tomasz zostają wygnani przez banki, a średniowieczną regułę umiaru w zyskach przestaje od tej chwili uznawać sam Kościół, i nawet zbawienie duszy zaczyna być rozpatrywane w kategoriach obiegu monetarnego: każde wykroczenie przeciw chrześcijańskiej moralności można odtąd okupić pieniądzem.

Jaką rolę w całym tym procesie odegrali Żydzi? W epoce Karolingów i we wczesnym średniowieczu drobnym handlem zajmowali się przeważnie Żydzi, którzy w owym czasie z racji historycznych uwarunkowań mogli się parać kupiectwem i jako jedyni dzielili wówczas pewne cechy z pieniądzem: ruchliwość, ponadnarodowość, zmysł miejski (Żyd nie mógł posiadać dóbr ziemskich). Zaledwie jednak ruszył handel na wielką skalę, ta drobna kupiecka działalność Żydów uległa tysiąckroć silniejszemu naporowi Włochów: w całej Europie rozmnożyły się ich banki, najobrotowniejsze i najpotężniejsze w owych czasach (samo słowo „bank” jest pochodzenia włoskiego, *banca*, od ławy, stołu, na którym przeprowadzano finansowe operacje). Archetypem tej nowej klasy ludzi jest florentyńczyk Cosimo de'Medici, który na frontonie swych kredytowych kantorów kazał umieszczać sztyl z kulami medycejskimi, jaki z czasem przekształcił się w symbol lichwy. Przez trzydzieści lat człowiek ten był absolutnym panem Florencji, najbogatszego miasta Europy. Filie jego banku działały na całym świecie i żaden król ani książę nie mógłby poszczycić się tym, że nie wpadł w jego macki. A kiedy król Neapolu chciał wypowiedzieć mu wojnę, stary Cosimo nie powołał pod broń żołnierzy: zamknął wrogom kredyt. O Francuzie Jacques Coeur, który pożyczał na 50%, i Niemcu Jacobie Fuggerze, który sfinansował wybór Karola V, mówię wystarczająco w innej książce. Każdy z nich mógłby uchodzić za „Żyda niea uienty cznego”.

Kiedy Sartre mówi: „Zresztą niczym innym, jak właśnie zamiłowaniem do abstrakcji, można wytłumaczyć specyficzny stosunek Żyda do pieniędzy. (...). Jeśli Żyd rzeczywiście lubi pieniądze, to nie z jakiegoś chorobliwego upodobania do złotych lub miedzianych monet czy banknotów: bardzo często przybierają one dla niego abstrakcyjną formę akcji, czeków czy rachunku bankowego. Nie wyobrażenie zmysłowe pieniędzy jest więc dla niego ważne, ale ich forma abstrakcyjna ...” — kreśli po prostu zasadniczą charakterystykę nowej klasy. Wszelkie abstrakcyjne formy ekonomii zrodziły się w Italii, i z drugiej strony są *nieuniknione* w systemie kapitalistycznym. Czy można sobie wyobrazić dynamikę współczesnej gospodarki bez takich abstrakcyjnych środków jak czek lub kliring? Byłoby to równie niedorzeczne, jak rozwiązywanie problemów teorii względności bez tensorów i geodetyki. Jest rzeczą oczywistą i poniekąd ludzką, że wielu Żydów, a być może nawet zdecydowana większość, widzi w pieniądzu lub akcjach jakąś formę uniwersalności, a tym samym — co z taką przenikliwością zauważa Sartre — używa ich dla potrzeb mimikry oraz swego bezpieczeństwa, ale wydaje mi się, że tworzyć na tej podstawie rozróżnienie między Żydami i antysemitami to błąd. Z założenia: „wielu Żydów kocha pieniądze”, nie można wyciągnąć wniosku: „wszyscy Żydzi kochają pieniądze”, a tym bardziej: „antysemici gardzą pieniędzmi”. Jest także oczywiste, że nieograniczone bogacenie się i — ogólnie rzecz biorąc — wszystko, co miało związek z lichwą, nie godziło się z moralnością chrześcijańską. Należy jednak stwierdzić, że owe zasady respektowane były przez chrześcijan tak długo, jak długo nie czerpali żadnych korzyści z ich łamania, bo jak mówi La Rochefoucauld, nie zawsze kobiety są cnotliwe z powodu swej cnotliwości.

K<sup>^</sup>ecz w tym, że znowu zaczyna tu działać niearystotelesowska logika antysemity. Spora część pralni należy w Argentynie do Japończyków, znaczna liczba barów do

Hiszpanów. Na tej samej zasadzie sklepy futrzarskie są własnością Żydów. Lecą antysemita nie powie nigdy: „Żydzi zajmują się handlem futrami”, ale — jak gorzko zauważa Ben Hecht — powie, że „opanowali rynek futrzarski”, sugerując, jakoby dział ten przypisany był Włochom, a może Portugalczykom. A czego by nie wygadywano, gdyby koleje argentyńskie zmonopolizował swego czasu kapitał izraelski, a nie brytyjski! To zaś nieszczęście kazało im głosić skromnie, że całe City jest pod kontrolą mędrców Syjonu. Czyż Sir Samuel Hoare nie jest Żydem? A Disraeli to nie przebrany Sefardyczyk? Inni natomiast powiedzą: „No tak, wybiera pan przykłady, kiedy to Żydom nie udało się zagarnąć wszystkiego dla siebie”. I ten argument obraca się *ipso facto* przeciw Żydom, odsłania bowiem niezdolność tej rasy do zmonopolizowania wszystkich dziedzin życia, mimo ich niecnym zakusów.

Rzecz nie ma końca z powodu zasadniczego paradoksu, jaki leży u źródeł tej postawy. To tak, jakby ktoś przekonywał nas, że obrazy Chagalla, jak każdego Żyda, są w *ciemności* odrażające. Jak dowieść czegoś przeciwnego? Największymi magnatami międzynarodowego kapitału są w ściśle malejącym porządku: John D. Rockefeller, O rodowodzie niemieckim; John Pierpont Morgan, szef sławnego banku Morgana, niesumienny, nieugięty i protestancki potomek Walińczyków; Andrew Carnegie, Szkot 1 kalwinista; Cornelius Yanderbilt, pochodzenia holenderskiego, były makler giełdowy i bezlitosny multimilioner; rodzina Astor, potomkowie majątnego niemieckiego rzeźnika, i Henry Ford, były mechanik, dobrze znany dzięki swym samochodom oraz antysemitkiej książce *Żyd międzynarodowy*, w której nie może ścierpieć gorączkowego uganiania się Żydów za pieniędzmi\*. Inne fortuny nie sięgają miliarda dolarów, a tym samym nie zasługują na porównanie z tymi bohaterami współczesnego świata. Są

\* Dane z 1960 r. (przypis autora).

oczywiście, w międzynarodowej finansjerze także Żydzi, wśród nich nie wolno zapomnieć o Rothschildach. Ale nie są oni lepsi ani gorsi od innych: pieniądz nie wyróżnia koloru, ubioru ani religii. W najgorszym przypadku zarzucić można owym żydowskim kapitalistom, że są kapitalistami. Jest to niewątpliwa zniewaga, ale zarazem analityczny osąd w rodzaju: „wszyscy ludzie łysi są ludźmi”, który nic nowego nie wnosi do tego, co było zawarte w przesłance.

Nikt nie wątpi, że istnieją żydowscy finansiści w takim samym stopniu pozbawieni skrupułów co kapitaliści aryjscy, którzy sfinansowali dojście Hitlera do władzy. Z drugiej jednak strony miliony Żydów wyrwanych ze swych nędznych gett w Polsce i spalonych w obozach koncentracyjnych wyróżniało się tylko dziedziczną biedą. Krótko mówiąc: nie trzeba być Żydem, żeby zostać kapitalistą, a poza tym samo to nie wystarcza. Skoro zaś nie jest to warunek ani konieczny, ani wystarczający, musimy dojść do wniosku — jeśli odstawimy na chwilę od logiki, jaką posługuje się antysemita — że być Żydem i kapitalistą, to dwie zasadniczo różne sprawy.

Mówi Sartre: „Ale oto antysemita dorzuca nową cechę do portretu: Żyd, powiada nam, jest abstrakcyjnym intelektualistą, rezonerem. I zdajemy sobie sprawę, że w jego ustach słowa abstrakcyjny, racjonalista, intelektualista mają sens wyraźnie pejoratywny”. Jak w przypadku pieniędzy Sartre godzi się z taką charakterystyką Żyda, ale w odniesieniu do — jak nazywa — „Żyda nieautentycznego”, to jest takiego, który ucieka lub chce ukryć swoje pochodzenie. I w pewnej mierze uznaje za usprawiedliwioną z ludzkiego punktu widzenia ową skłonność do racjonalizmu, jako że „rozumowanie jest najlepszym sposobem, aby przestać czuć się Żydem, bo rozumowanie jest ważne dla wszystkich i przez każdego może być w dowolnej chwili powtórzone: nie można rozumować matematycznie na jakiś żydowski sposób, toteż Żyd matematyk rozumując podlega dezinkarnacji i staje się czło-

wiekami uniwersalnym. A antysemita, który idzie za jego rozumowaniem, mimo oporów ze swej strony, staje się jego bratem. (...) realizuje niejako na wyższej płaszczyźnie tę asymilację, o której nie może być mowy w płaszczyźnie społecznej".

Wywód jest znakomity i wyjaśnia racjonalizm Żydów. Żydów racjonalistów. Tak jak przedtem wyjaśniał kapitalizm Żydów kapitalistów.

Nie jest to jednak charakterystyka odróżniająca Żydów od antysemitów, a poza tym trzeba by dowieść, że *wszyscy* Żydzi kapitaliści i racjonaści stali się nimi z powodów mimetycznych, nie zaś zwykłych i prozaicznych przyczyn, które uczyniły kapitalistami lub racjonalistami innych ludzi, nie-Żydów, takich jak Morgan lub św. Tomasz.

• Od Greka Parmenidesa, który położył podwaliny logiki, przez neoplatonczyka Tomasza z Akwinu po Niemca Leibniza racjonalizm nie odwracał się przecież plecami do Aryjczyków. Można by dowodzić, że Sartre nie sprzeciwia się uznaniu tego faktu, gdyż mówi © „żydowskiej skłonności do racjonalizmu”. Ale nie sposób uznać nawet tej „skłonności”: obok racjonalisty Spinozy godzi się przypomnieć antyintelektualistę Bergsona. Poza tym, dlaczego zakładać, że Spinoza doszedł do racjonalizmu z innego powodu niż Aryjczyk Leibniz. A przechodząc na teren literatury: czy można uznać Żyda Kafkę za wyraziciela racjonalistycznej mentalności, czy też raczej dostrzec w nim coś wręcz przeciwnego, głęboki sprzeciw wobec władzy rozumu? Podobnie nie sposób zaliczyć do nurtu realistycznego lub abstrakcyjnego Chagalla ani innych żydowskich malarzy, którzy byli właśnie znakomitymi przedstawicielami ekspresjonizmu w sztukach plastycznych, otwartego buntu przeciw malowaniu renesansowemu, podporządkowanemu rachunkowi i rozumowi. Wszyscy myśliciele byli racjonalistami w takim stopniu, w jakim była ich epoka: tak samo doktorzy chrześcijaństwa i teologowie żydowscy próbowali w swoim czasie wyjaśnić własną religię za pomocą Platona i Arystotelesa.



Co, z drugiej strony, wydaje mi się niezbyt mądre: po cóż wiarę w Boga wydawać na pastwę zmiennej myśli, która zawsze rodzi zwątpienie, skoro mamy potężny i niezmienny oręż w postaci wiary? W końcu ludzie wierzą w Boga nie na przekór jego tajemniczości, ale właśnie dzięki niej.

Kwestię nauki przemilczę: każdy naukowiec, bez względu na rasę lub religię<sup>^</sup> ma skłonność do racjonalizmu i abstrakcyjnego intelektualizmu. Pochopny antysemita (w rodzaju opisanych przez Sartre'a) szybko obrzuciłby przezwiskiem Żyd takich ludzi, jak Leonardo da Vinci, Galileusz, Newton, Kepler, Kopernik, Gauss, Hilbert, Pascal, Poincare, Dirac i Bohr. Po cóż wyliczać; lepiej już całą naukę uznać za żydowską! Nie ma sensu rozwijać tematu: trzeba by powtórzyć wszystko, co powiedziałem o pieniądzach. Warto jednak wskazać jeszcze na jeden fakt: nauka pozytywna była możliwa dzięki zespoleniu się dwóch elementów: techniczno-przemysłowo-konkretnego stworzonego na Zachodzie przez warstwę kupiecką i rzemieślniczą oraz teoretyczno-abstrakcyjno-racjonalnego wniesionego przez Kościół. Nie wystarczała bowiem sama technika, aby zapoczątkować rozwój nowożytnej nauki: konieczny był niepokój metafizyczny — tak jak to przedstawiała scholastyka — poprzedzający rozumowy ogląd rzeczywistości, obecność świata poznawalnego. Rzecz jasna, że wkład żydowski w ukształtowanie tej filozofii nie był mały. Ale też sprowadzał się głównie do przypomnienia zapoznanego Arystotelesa poprzez arabskie i hebrajskie tłumaczenia oraz komentarze.

Praca A. J. Heschela zatytułowana *The Two Traditions* wspiera poglądy, jakie tutaj rozwijam.

W ostatnim tysiącleciu rozkwitają dwie wielkie tradycje w żydowskiej kulturze, odpowiadające dwóm grupom, które kolejno sprawowały duchowe przywództwo nad tym narodem: pierwsza to sefardyjska lub hiszpańska, następna to aszkenazyjska lub niemiecka. Sefardyjczycy to potomkowie Żydów zamieszkałych na Półwyspie Iberyj-

skim w okresie islamskiego zaboru; wygnani stąd w XV wieku osiedlili się w krajach Morza Śródziemnego, w Holandii, Anglii i w jej posiadłościach. Społeczność aszkenazyjską stanowili natomiast Żydzi, którzy opuścili Palestynę i Mezopotamię i ruszyli na Bałkany, do Europy Środkowej i Wschodniej i od średniowiecza mówili germańskim językiem znanym jako jidysz czyli żydowski. Wspaniała kultura sefardyjska była w pewnej mierze wynikiem współlistnienia tradycji żydowskiej oraz cywilizacji muzułmańskiej. Jej wzór stanowili niejednokrotnie poeci greccy i arabscy moralisci, jej dokonania w medycynie przyczyniły się w wielkim stopniu do rozwoju nowożytnej cywilizacji europejskiej, przekłady z arabskiego na łacinę stanowiły pomost między kulturą klasyczną i średniowieczną, ułatwiając dostęp narodom Zachodu do literackiej i naukowej skarbnicy przechowanej przez mahometan.

I tak: prace Sefardyjczyków cechuje surowa struktura logiczna, w kodeksie zebranych przez Majmonidesa, najśłynniejszego myśliciela sefardyjskiego, treść uporządkowana jest zgodnie z wymogami logiki, a bezlik reguł postępowania przekształca się w abstrakcyjny system. Sefardyjczyk szuka doskonałości i stara się wyrazić swoje ideały w sposób racjonalny. W czasach nowożytnych tę tradycję reprezentuje Spinoza. Podziw żydowskich intelektualistów dla wspaniałego rozkwitu dziewiętnastowiecznych Niemiec przyczynił się do przeszczerzenia tam wielu owych śródziemnomorskich cech.

W porównaniu z abstrakcyjną, racjonalistyczną i intelektualną postawą Sefardyjczyka świat Aszkenazyjczyków jest — zdaniem Heschela — konkretny, intuicyjny, mistyczny. Pisarze aszkenazyjscy w prawie zupełnej kulturalnej izolacji od otaczających ich ludów, mając własny język jidysz, przesyleni moralnością, pobożnością i lekturą *Księgi Psalmów* poświęcili jasność na rzecz głębi; kontury ich myśli są nieregularne i niewyraźne, pracowite treści ożywia tu barokowa emocja. Podczas gdy Sefardyjczyk

szuka harmonijnego układu, Aszkenazyjczyka zajmuje jego własne dialektyczne napięcie, poryw jego natchnienia. Krótko mówiąc: zachodzi między nimi różnica, jaka mogłaby istnieć między klasykiem a romantykiem, między architekturą grekołacińską a gotyką. Bez względu na swą wartość interpretacja Heschela ukazuje nam, do jakiego stopnia ryzykowne i wątpliwe jest mówienie o żydowskiej skłonności do racjonalizmu.

Starałem się zająć bliżej tylko dwoma aspektami tezy Sartre'a: pieniędzmi i racjonalizmem. Ale nawet i tutaj należałoby głębiej rozpatrzeć pewne tematy pokrewne. Na razie tylko o nich napomknę.

Pierwszym jest abstrakcyjny charakter żydowskiego monotyzmu, a tym samym jego uniwersalność. Gdyby teza Sartre'a była słuszna, należałoby przyjąć, że owa skłonność do abstrakcji i uniwersalności (zrodzona z chęci niewyodrębniania się i lęku przed prześladowaniami) to zjawisko na wskroś nowatorskie: lecz wystarczy przywołać Jehowę. Z drugiej jednak strony nie stanowi czegoś wyjątkowego, w jakiejś mierze istnieje ona w chrześcijaństwie, przynajmniej u jego narodzin, a także w religii muzułmańskiej. Czy nie stało się tak za sprawą pustyni, rzeczywistości całkowicie pozbawionej cech konkretnych i odróżniających? Czy trzej wielcy Bogowie nie są dziełem pustynnych proroków?

Innym tematem godnym rozwinięcia jest predyspozycja Żydów do analizy psychologicznej, co często było zapewne powodem doszukiwania się w nich skłonności do racjonalizmu.

Jest oczywiste, że nowoczesna psychologia wiele zawdzięcza Żydom. Ale nie spieszymy się z pochopnymi wnioskami. Analiza psychologiczna, jak każda inna, wymaga rozumowania, a tym samym zakłada umysłowość badawczą. Ale badać to nie to samo, co rozumować; to także obserwować, przeczuwać, mieć *esprit de finesse* w znaczeniu pascalskim. Cechy, które — dodajmy przy

okazji — Sartre przypisuje antysemicie. Żyd bardzo często zwraca się ku sobie, bada siebie, siebie niestrużenie obserwuje, analizuje, a pewne używane przez niego środki wyrazu — jak żart, drwina i paradoks — jakby wspierają to zaliczenie go w poczet racjonalistów i intelektualistów. Nie ulega wątpliwości, że paradoks lub drwina są w pewnym sensie świadectwem błyskotliwej inteligencji, ale prawdą jest też, że nie jest to przejaw myślenia nieskażony, ale pokrętny i zawiły, bliższy psychologii niż logice. Patrząc trzeźwo, wywód logiczny powinien być jasny i bezpośredni, najoczywistszy i najprostszy jak to tylko możliwe. Trzeba, na przykład, powiedzieć: „A jest A”. Tymczasem Żyd prawie zawsze wolałby rzec: „Dlaczego A nie miałoby być A?” I często wyraża tę myśl głosem podniesionym, wzruszając przy tym ramionami, jakby zrzucając z siebie odpowiedzialność (bo nigdy nie wiadomo, jak i dlaczego zaczynają się prześladowania) lub uczyni znaczący ruch dłonią. Wszystkie te elementy obce są prawdzie logicznej, natomiast ubarwiają, odmieniają i nasycają podtekstami czysty wyrozumowany osąd. Żyd wręcz niewiarygodnie przeinacza logikę: ukazuje ją od tyłu, od dołu, w poprzek, najchętniej w jakiejś zawiłej arabesce i bardzo rzadko w formie prostej. *Talmud*, a i masa popularnych anegdot są tego przykładem.

Czy można uznać to za wyraz racjonalnej umysłowości? Wprost przeciwnie, myślę, że przejawia się w ten sposób jakiś gwałtowny irracjonalizm, *pewien szczególny prymat psychologii, a nawet psychopatologii nad logiką*. Nie powinno nas to dziwić: dwa tysiące lat prześladowań rozwinęło w tym narodzie wspaniałe psychologiczne uzdolnienia. Żyd obserwuje zachowanie się każdej z otaczających go osób lub społeczności i niczym najczulszy sejsmograf rejestruje najdrobniejsze drgnienia, które mogą poprzedzać wielkie trzęsienia ziemi: ta ciągła gimnastyka obdarzyła go zdolnością, błyskotliwością, przenikliwością, jakie u nie-Żyda są jedynie dziełem okoliczności wyjątko-

wych: talentu, choroby, wady lub kompleksu niższości.

Co się zaś tyczy jego psychologicznej pokrętności, jest ona być może również skutkiem obaw i lęku umysłu, który w obliczu ciągłych zagrożeń gotów jest do uniku. Rzadko na pytanie Żyd odpowie prostym potwierdzeniem; prawie zawsze będzie wolał zadać nowe pytanie, które jest mniej wiążące i podwała przynajmniej dowiedzieć się, co my o tym myślimy.

Porównajmy twórczość Valery'ego i Prousta, a zobaczymy, do jakiego stopnia abstrakcyjny Valery bliższy jest racjonalizmowi. Cechy, jakie wskazałem, zauważyć można u Prousta, nie tylko w sposobie widzenia rzeczywistości, ale nawet w technicznej formie zapisu: w długich i zawiłych wstępach, w złożonych i częstych wtrąceniach, które łagodzą, wyjaśniają lub różnicują dotychczasowe stwierdzenia, w pokrętnych, ubocznych uwagach, w towarzyszącym nucie zasadniczej, nie kończącym się pogłębieniu, jakby chodziło o jakiś złożony instrument muzyczny. Nie chcę tym samym — systematyzując rzecz na opak — przypisywać Żydom cech odwrotnych, niż to wskazał Sartre. Nie twierdziłem, że nie ma Żydów oddanych mamonie, ani też nie utrzymuję, że racjonalistyczna namiętność jest zupełnie obca judajskiej duszy: wystarczy przypomnieć Julienu Benda. Po prostu ograniczyłem się do wskazania niebezpieczeństw, jakim może być tworzenie schematów w tej nieskończonej zawilej kwestii.

## SARTRE KONTRA SARTRE

### CZYLI

### TRANSCENDENTNA MISJA POWIEŚCI

W kwietniu 1964 r. Sartre zaparł się swojej literackiej twórczości, stwierdzając w jakimś wywiadzie, że powieść w rodzaju *Mdłości* nie ma racji bytu, kiedy gdzieś na świecie umiera z głodu choć jedno dziecko. Przyznał, że nadal ma ludzi za ułomne bestie, ale sądzi, że ich metafizyczne udreki trzeba odstawić na bok jako zbytek i zdradę.

Te wypowiedzi dały początek długotrwałej polemice. Choć podzielam jego zatroskanie nędzą i niesprawiedliwością społeczną, absolutnie nie godzę się na owo kategoryczne stwierdzenie, które — gdyby je konsekwentnie zastosować — nie tylko unicestwiłoby powieść metafizyczną, ale całą literaturę, a nawet sztukę, jako że ani muzyka Bacha, ani malarstwo van Gogha, ani poezja Rilkego nie są zdolne uratować życia choćby jednemu bezbronnemu dziecku. Sztuka ma inne możliwości i inne zadania.

A jednak już teraz, nim poddam ocenie jego tezy, wyznam, że chylę czoło przed człowiekiem, który jest jednym z najwybitniejszych świadków naszych czasów, nie tylko dzięki jasności swego umysłu, ale i odwadze. Atakowany i znieważany przez komunistów, gdy podniósł głos przeciw ich ograniczoności i wypaczeniom, atakowany i znieważany przez antykomunistów, gdy opowie-

dział się po stronie narodów uciemionych, zawsze zachowywał niezależność sądów i stanowił przykład tego, czym powinien być wielki pisarz: nieprzekupnym świadkiem. Czyli zwracając się ku wciąż odkrywczej etymologii: *martyros*, świadkiem i męczennikiem

### **Filozofia kompleksu niższości**

W szkicu ogłoszonym w 1953 r. utrzymywałem, że myśl i literatura Sartre'a mają być może związek z jego szpetotą. Autobiografia, wydana wiele lat później, potwierdza to przypuszczenie. Był dzieckiem tak straszliwie brzydkim, że sam siebie przezwał „ropuchą” na tych bolesnych stronach. I nawet jeśli uzmysłowimy sobie, ile w tej ocenie mogło być masochistycznej przesady, było to jego odczucie, a to — jak wiadomo — wystarczy dla cierpiącej osoby.

Nie wiem, czy ktoś zajmował się psychologią systemów filozoficznych. W każdym razie w przypadku Sartre'a z owego *spojrzenia innych* wyprowadzić można nie tylko jego twórczość literacką, ale i filozofię. „Wstydzę się, więc jestem” to kwintesencja jego dzieła. *Inni* przyglądają się nam, obserwują nas, poskramiają spojrzeniem; czyż nie jest to koncepcja człowieka opętanego przez własne ciało, udręczonego poczuciem niższości? W *Murze* Herostrates pragnie spojrzeć na ludzi z góry, wszechwładnie, Loulou chce być niewidzialna, patrzeć na przyjaciółkę i nie być przez nią widziana, a jedną z jej przyjemności jest podglądanie przez dziurkę od klucza. W *Drogach wolności* Daniel wyobraża sobie piekło pod postacią wszechobecnego spojrzenia, a w *Przy drzwiach zamkniętych* piekło to po prostu spojrzenie Ines, spojrzenie, które na dodatek będzie trzeba znosić przez całą wieczność, w zamkniętym pokoju, gdzie niemożliwe są ani sen, ani zapomnienie. Jeśli bohaterowie — jak mawiał Ibsen — rodzą się w sercu autora; czemuż więc nie przyjąć, że to obsesyjne

uczucie jest projekcją rzeczywistego obsesyjnego doznania, które zrodziło całą tę prozę. Poświadcza to rozprawa *Byt i nicość*, gdzie w znamienny sposób powraca ów temat niewidzialności i wzlotu. Sartre, niczym jego własni bohaterowie, cierpi na coś, co można by nazwać „kompleksem Akteona”. Jeśli zdajemy sobie sprawę z wagi, jaką w filozofii ma wolność wyboru, czy możemy uznać za czysty przypadek, że wybierze kobietę o nazwisku *Beauvoiri*. Skoro to nasze ciało prowokuje i skupia spojrzenia innych, dla Sartre'a nabiera ono metafizycznego znaczenia, którego nie miało w żadnym wcześniejszym systemie. W jego literackiej twórczości wszystko, co ma związek z ciałem i cielesnymi brudami, zajmuje tak poczesne miejsce, że jego najgłębsza powieść nosi nawet tytuł *Mdłości*. Wszyscy jego bohaterowie cierpią na obsesję •ciała. „Po co nam ciało?” pytają Loulou i Lucien, Ibbieta czuje się, jakby na zawsze przywiązano go do jakiegoś ogromnego robaka, a Mathieu ma własne ciało za „jedno wielkie plugastwo”.

W szkicu z 1953 roku zdawało mi się, że potrafię ustalić powinowactwo między Sartre'em i Sokratesem, odkrywcze, jeśli chodzi o ich myśli oraz świadomość istnienia. Obaj są szpetni, obaj nienawidzą ciała, obaj pragną doskonałego porządku duchowego. Czują odrazę do wszystkiego, co miękkie i lepkie, a co stanowi o tej topornie ludzkiej formie człowieka i jego otoczenia, jako że niedostępna jest mu czystość kryształu lub minerałów. Czy możemy się zatem dziwić, że to Sokrates wymyślił platońską doktrynę? Dzieła sztuki i myśli są jak sny: stanowią akt sprzeciwu. Idei platońskich nie mogła wymyślić rasa bezcielesnych aniołów, tylko ludzie pełni namiętności jak Grecy, a zwłaszcza ktoś, kto — jak rzekł ów cudzoziemiec, w chwili gdy go poznał — „miał wypisane na twarzy wszystkie swoje występki”. Dla tego filozofa, jak dwadzieścia wieków później dla Sartre'a, ciało było upadkiem, grzechem pierwotnym. I dlatego, że wzrok jest zmysłem najsztubtelniejszym, najbliższym



czystemu duchowi, a także z powodu owej przewromej władzy, jaką nad nimi sprawował, obaj filozofowie dostrzegli jego filozoficzną wyższość. I odtąd, od tego wrogiego wszelkiej cielesności Greka, filozofia będzie już tylko czystą kontemplacją, niechętną ciału i krwi, i dopiero egzystencjalizm sprawi, że atrybuty konkretnego człowieka staną się przedmiotem medytacji, nawet jeśli ta przybierze formę pełną sprzeczności, jak u Sartre'a, który świadomie został egzystencjalistą, choć psychoanaliza wykazałaby, że gdzieś w głębi pozostawał zawsze platonikiem i racjonalistą.

Znamienne jest również, że Sartre próbował dowieść kilku swoich tez na przykładzie Baudelaire'a, którego osobowość zniewoliła go tak bardzo, że wzorował na niej dwóch swoich bohaterów: Daniela i młodego Philippe'a. Przeglądając autobiograficzne teksty poety znajdujemy tu, obok pomysłu napisania powieści metafizycznej, inne cechy, które zapowiadają Sartre'a: nienawiść do żywej przyrody, kult syzyfowej pracy, obsesję świata zamrożonego lub krystalicznego, patologiczny platonizm. U Baudelaire'a obecne jest to samo pragnienie czystości, co u wielu innych cielesnych grzeszników z wyrzutami sumienia, ta sama dzienna nienawiść do wszelkiej cielesności, będąca przeciwieństwem jego nocnej słabości. A ponieważ kobieta jest uosobieniem ziemskości, wilgotności i jakby synonimem nieczystości, platonizm cechuje zawsze pewna niechęć do kobiecości (dlatego egzystencjalizm, i ogólnie romantyzm, jest buntem żeńskich żywiołów ludzkości). Roquentin, jak sam Baudelaire, czuje odrazę do świata organicznego i pożąda uniwersum czystego, którego wzorem są muzyka i geometria. Wzdycha do Murzyna, co pośród niedoskonałości i szpetoty, w cuchnącej klitce nowojorskiego drapacza chmur „ratuje się”, tworząc melodię, która już zawsze będzie należała do świata wiecznego i absolutnego. Godne uwagi wydaje mi się, że Pascal, poprzednik Sartre'a z podobnymi jansenistycznymi skłonnościami, a być może grzeszny młodzieniec

poszukujący czystości, znalazł (tymczasowy) raj w naukach matematycznych. Dojrzały Pascal powie potem, że jesteśmy galernikami przykutymi do tej samej galery, czekającymi na śmierć. Jeśli tę ideę pozbawić wiary w Boga, zostanie coś bardzo podobnego do myśli Sartre'a. W sumie Sartre — z właściwym wszystkim brzydalom kompleksem niższości — obdarza spojrzenie innych mocą niemal nadprzyrodzoną, zdolną nas skamienić i podporządkować sobie, jako że świat rzeczy jest światem determinizmu, a urzeczowienie człowieka to odebranie mu jęga wolności. Istota ludzka jawi się więc jako pole niejasnych i dramatycznych zmagania między przeznaczeniem świata fizycznego a wolną świadomością.

Z tego podstawowego faktu wynika szereg konsekwencji nadających ontologiczny walor wstydu, skromności, odzieży, udawaniu. Czuję wstyd, bo patrzą na mnie, a to dowodzi nie tylko mego istnienia, ale także istnienia innych, takich jak ja istot. Współzycie jest więc śmiertelną walką między jednakowo wolnymi świadomościami, z których każda stara się drugą poniżyć. Ubierając się, maskując, udając, chcemy wyprowadzić przeciwnika w pole. Zniewolenie przyjmuje największą i najbardziej poniżającą formę w akcie seksualnym, gdzie nagie ciała wystawiają się z całkowitą bezbronnością, a słowo „posiadanie” nabiera sensu filozoficznego, wykraczającego daleko poza sferę fizyczności.

### **Zaangażowanie polityczne**

Introwertyk i samotnik widzący w podobnym sobie nieprzyjaciela, naznaczony w dzieciństwie poczuciem chrześcijańskiej powinności wobec bliźniego, sterroryzowany przez świat, a jednocześnie zdjęty poczuciem winy za własny egocentryzm: czy można się dziwić, że ktoś taki będzie wychwalał polityczną aktywność oraz kolektywizm? Po cóż tłumaczyć, że nie chodzi mi o czysto socjo-

logiczne wyjaśnienie pewnej filozofii i politycznej postawy; nazbyt dobrze wiemy, że jesteśmy częścią organizmu społecznego i że sartrowska myśl nie mogłaby się narodzić pośród Polinezyjczyków ani w średniowieczu. Próbuję tylko wykazać, że o ile uwarunkowania historyczne sprzyjają tej lub innej doktrynie, te nie objawiają się pierwszemu lepszym, ale ludziom, którzy z psychologicznego punktu widzenia najbardziej się do tego nadają. Nie zapominając z drugiej strony, że nie istnieją oderwane jednostki i że każda psychologia to wynik współzależności między jednostkowym „ja” a otaczającym światem.

E. Mounier wyjaśnia psychologię Sartre'a w bardzo podobny sposób. Obaj głęboko odczuwają ból istnienia i cierpią z powodu uzurpatorskiej władzy świata nad nimi; świata wrogiego, nieprzejrzystego, groźnego. Może to właśnie ich słabość, poczucie bezradności pozwala im dostrzec wartość zaangażowania; w podobny zresztą sposób brak jakiejś cechy popycha nas zwykle ku zawodom, które mogą nam ją jakoś skompensować: przykładem niech tu będzie jąkanie się Demostenesa. W dialektycznych piruetach i ironii Kierkegaarda dopatrzeć się można lęku przed małżeńskimi pętami i powołaniem kapłańskim. Ale u nikogo nie jest to tak wyraźne jak u Sartre'a, dla którego „świat jest zbędny”, bo grozi rozpląnięciem się jednostki w lepkiej masie, stąd taka waga w jego egzystencjalnej psychoanalizie pojęcia (fizycznego i ontologicznego zarazem) kleistości, lepkości. W tym lepkim świecie inny zdaje się godzić na kontakt ze mną, aby się łatwiej ode mnie odzepić. Krótko mówiąc: świat obłądu.

Czy ta wściekła niechęć do człowieka nie wyjaśnia uczucia zawodu wobec tego, co Marcel nazywa „ślubnymi więzami człowieka z życiem”? Tutaj Mounier przystaje na krytykę, jakiej niektórzy marksiści poddali myśl sartrowską. Mówi on wiele o zaangażowaniu, ale czego się trzymać? Nicości? Powszechnego absurdu? Myślę, że właśnie te sprzeczności między głęboką i mroczną wizją

z *Mdłości* a jansenistycznym poczuciem winy pchają go do społecznej walki: polityczna aktywność Sartre'a jest reakcją woli, której korzenie podcina jego ontologia.

### **Mroczny świat fikcji**

Dramat filozoficzny człowieka takiego jak Sartre polega na tym, że zaparłszy się własnego powieściopisarstwa skłania się on ku nieautentyzmowi, jaki sam potępiał przez całe swoje życie i jaki dobitnie piętnuje bohater jego najbardziej odkrywczej powieści. >

Od orfików wywodzi się ów nurt, który nie dostrzega w życiu ziemskim nic poza cierpieniami i smutkiem: tylko drogą oczyszczenia się i wyrzeczeń można uciec z cielesnego więzienia i dojść do gwiazd. Tę pogardę odziedziczył po orfikach Sokrates (choć motywacje jego nie były zbyt czyste), a po nim, poprzez Platona, zawędrowała ona do chrześcijaństwa. Spośród chrześcijańskich myślicieli Pascal przygotował grunt dla Sartre'a; wystarczyło *odjąć* Boga. Na edukację Sartre'a silny wpływ wywarła protestancka Unia jego rodziny. Własne rozumienie Dobra i Zła prowadzi go, po wyeliminowaniu Boga, do swoiście bezbożnego protestantyzmu, do surowego moralizmu. Nie zanika jednak owo drugie „ja”, mroczna nieświadomość wybuchająca nieuchronnie w jego fikcjach: jeśli pozornie wypowiada się, jak przystało na postępowego intelektualistę, za kulturą i oświatą, w istocie bezlitośnie szydzi z samouków; jeśli na wyniosłych kondygnacjach broni ducha wspólnoty, w mrocznym podziemiu jest dzikim indywidualistą, nie wierzącym w żadną wspólnotę ducha; jeśli na zewnątrz deklaruje się w końcu po stronie ziemskiego, kolektywnego raj, wewnątrz mruczy, że ziemia jest piekłem (i zawsze nim będzie, bo nie chodzi tu przecież o ustrój społeczny, ale metafizyczne uwarunkowania). Jest poniekąd opętany, którego demoniczna wizja przywodzi na myśl inną, Wierchowienieńskiego z

*Biesów*, również — za sprawą dialektycznej ironii — syna postępowego profesora.

W tym miejscu trzeba przypomnieć inne dramatyczne rozdarcie, jakie w ostatnich latach życia było udziałem Tołstoja, który jednocześnie z moralizatorską rozprawą *Co to jest sztuka?* napisał jedno ze swych najbardziej szatańskich opowiadań *Zapiski wariata*. Badając tę właśnie istotną sprzeczność Lew Szestow stwierdził, że prawdy o pisarzu nie należy szukać w jego autobiografii lub szkicach, ale w jego fikcjach. Teza ta w znacznej mierze poprawna i (zatrważająco) płodna, niesłusznie jednak pomawia o mistyfikację człowieka walczącego z własnymi demonami. Także ta walka jest częścią prawdy, gdyż świadomość walorów moralnych, chęć pokonania niszczących sił nieświadomości, dążenie do uczestnictwa w życiu zbiorowym, również stanowią część dialektycznej kondycji ludzkiej. Zrozumiałe jest, że Szestow wytknie Tołstojowi szaleńczą obłudę jego moralizatorskiej tyrady przeciw artystom, którzy (jak on sam) wyrażają wstydlive, głęboko utajone prawdy. Trudno jednak zrozumieć, dlaczego łaje człowieka, który — jak Sartre — działał nie z hipokryzji, ale ze złożonych, zawsze szlachetnych pobudek. Już bardziej prawomocny byłby tu zarzut odrzucania literatury na rzecz polityki, choćby nawet najszlachetniejszej.

#### **Transcendentna misja sztuki**

Trudno sobie wyobrazić, że intelektualista miary Sartre'a może z całym filozoficznym przekonaniem głosić podobne niedorzeczności. Człowiekowi o jego intelektualnej prawości nie można zarzucić demagogii, więc pozostaje tylko hipoteza o utajonej (i według niego nagannej) antynomii między jego filozoficzną wizją świata a polityczną działalnością. Czy można bowiem inaczej wyjaśnić, aby ktoś z jego świadomością nie widział, że owa teza

proceedzi nie tylko do odrzucenia powieści **metafizyczne**), ale zabija także sztukę, czystą naukę i całą filozofię? W jaki sposób bowiem mogłaby ocalić choć **jedno dziecko** już nie muzyka Bacha, ale teoria Einsteina **lub** fenomenologia Husserla? Konsekwentne przyjęcie sartrowskiej zasady zmu,si nas do zaniechania wszelkiej intelektualnej działalności w imię walki o polityczne ideały.

Musimy przeciwstawić się tej nieszczęsnej negacji nie w imię dekadentckiego hasła „sztuka dla sztuki”, ale mając na uwadze transcendentne wartości sztuki czyniące z niej coś więcej niż fakt estetyczny.

Po pierwsze, sztuka przyczynia się do wyniesienia istoty ludzkiej ze stanu czysto biologicznego, umożliwiając człowiekowi wspięcie się na szczyty duchowej rzeczywistości. Szczyty osiągnane przez nią i tylko przez nią, spośród najstraszliwszych fizycznych i moralnych małości. Następnie (choć ten przysłówek nie określa ani miejsca, ani czasu, jako że wielorakie funkcje sztuki wypełniają się jednocześnie) służy ludzkiej potrzebie więzi, jako jeden ze środków na pokonywanie przepaści między jednostkami. Przepaści nieodłącznej dla ich kondycji w dowolnej epoce i ustroju społecznym, ale zawrotnie powiększonej przez wyobcowanie człowieka w strukturach współczesnego świata. Do tego stopnia, że wielkie miasta stały się potwornymi zbiorowiskami ludzi samotnych.

Wreszcie: jeśli sztuka (w ścisłym znaczeniu tego słowa) dostarcza nam wartości nie tylko estetycznych, jeśli muzyka lub malarstwo są tak ważne w życiu człowieka, to powieść — zajmująca miejsce między sztuką a myślą — pełni aż potrójną transcendentną rolę: oczyszczającą, zauważoną już przez Arystotelesa, poznawczą, zgłębiającą sobie tylko dostępne sfery rzeczywistości, oraz integrującą, scalającą rzeczywistość człowieka rozdartą przez abstrakcyjną cywilizację.

Jakże więc ktoś poszukujący — jak Sartre — prawdy i ratunku dla człowieka może odrzucać literaturę?

Zajmijmy się jednak tymi myślami bliżej.

## Odkrycie Rozumu

Harmonijni Grecy to wymysł osiemnastowieczny, należący do skarbnicy banałów, obok angielskiej flegmy i francuskiego taktu. Krwawe i udęczone tragedie greckie wystarczyłyby do obalenia owych niedorzeczności, nawet gdybyśmy nie mieli dowodów bardziej filozoficznych, a zwłaszcza platonizmu. Każdy woła o to, czego nie ma, i jeśli Sokrates odwołuje się **do Rozumu**, to właśnie dlatego, że potrzebuje go dla obrony przed straszliwymi siłami swej nieświadomości. I jeśli Platon czyni Rozum instrumentem Prawdy, to dlatego, że nie dowierza własnym poetyckim emocjom. Jesteśmy niedoskonali, nasze ciała są omylne i śmiertelne, nasze namiętności zaślepiają nas: jakże nie pragnąć wiedzy nieomyłnej i zupełnej? Z drugiej strony, dręczy nas świadomość śmierci, stanąwszy na dwóch tylnych kończynach porzuciliśmy zoologiczną szczęśliwość i daliśmy początek metafizycznym udękom; jakże nie pożądać wieczności w jakiegokolwiek formie? Myślimy wówczas, być może, o piramidach faraonów, które choć wzniesione krwią i łzami tysięcy niewolników, choć zbudowane z twardego kamienia, ulegają wiatrom i pustynnej kurzawie, a tymczasem niematerialna geometryczna piramida, model zaledwie, trwa nie tknięta niszczącą mocą czasu. A czy matematyczne twierdzenie, któregośmy dowiedli, nie jest prawdziwe we wszystkich językach, czy nie jest głuche na szaleństwa i porywy miłości, sympatię i cierpienia? Oto tajemna droga do wieczności: matematyka daje nam klucz i wskazuje kierunek ku zaświatom.

Odrzucenie sztuki było wówczas nieuniknione (co w pewnym stopniu powtarza się w sartrowskim ujęciu), odrzucenie, które — jak sam Platon sugeruje w krytyce Homera — ma charakter nie tyle moralny co metafizyczny. W pierwszych dialogach mówi jeszcze o poetach życzliwie, ale w ostatnich wyklina ich na równi z sofistami jako kupczących Nie-bytem uczniów kłamstwa i ułudy. I jest

to naturalne, jeśli pamiętamy, co głosi w *Państwie*: Bóg stworzył archetyp stołu, stolarz tworzy pozór archetypu, malarz zaś pozór pozoru; rozproszenie do kwadratu (co, przy okazji, stanowi najlepszą krytykę sztuki naśladowczej, czyli „realistycznej”) - Artystów należałoby karać w imię Prawdy, gdyż są filozoficznymi szalbierzami.

Krótko mówiąc: Sokrates wynalazł Rozum, bo sam był szalony, Platon potępiał sztukę, bo sam był poetą. Piękne przykłady dla wyznawców Zasady Sprzeczności! Dowodzi to tylko, że Logika nie służy nawet swoim wynalazcom.; Mimo to od czasu owych paradoksalnych odkrywców Rozumu przyjęło się na Zachodzie sądzić, że prawdę można osiągnąć jedynie dzięki rozumowi. I tak na dwadzieścia stuleci, aż po romantyzm, zdyskredytowano subiektywizm oraz człowieka jako jednostkę z krwi i kości. Nauka Abstrakcyjna, bezpośrednia spadkobierczyni helleńskiego Rozumu, pozbawiona metafizycznej godności i religijnej troski, żywej jeszcze przy jej narodzinach, zabrała się chłodno do jedyne go zadania, jakie umiała i jakie ją pociągało: do podboju Przedmiotu. W imię Powszechności, Prawdy i, co brzmi tragikomicznie, w imię Ludzkości zgilotynowano (czasami dosłownie) człowieka konkretnego\* z jego ciałem i uczuciami, intuicją i emocjami. Romantycy zbuntowali się w końcu przeciwko tym fanatykom idei jasnych i wyrazistych' i wreszcie zaczęto przyznawać, że normy czystej nauki pasują do trójkąta lub spektrogramu, ale nie do człowieka z jego egzystencjalnymi problemami. I że zgłębienie jego natury tym sposobem jest równie złudne, jak poznanie Paryża na podstawie samego planu miasta.

### Reakcja **jako postęp**

Już u Hegła istniały elementy negacji, jako że człowiek nie był dla niego «ową entelechią iluministów, obcą ziemi i krwi, społeczeństwu i jego losom, ale bytem history-



cznym tworzącym samego siebie, realizującym sprawy powszechne poprzez jednostkowe. To podporządkowanie człowieka historii spowoduje głęboką krytykę skrajnego racjonalizmu u Marksa, który istotę ludzką uzna nie tylko za wynik procesu historycznego, ale także zjawisko społeczeństwa: człowiek nie jest pozaziemską abstrakcją. Człowiek to świat ludzi, państwo, społeczeństwo. Świadomość człowieka ma charakter społeczny: człowiek kierujący się tylko racjami Rozumu to abstrakcja, tak jak abstrakcją jest człowiek samotny. W ten sposób człowiek, uznany za entelechię przez racjonalistów w rodzaju Woltera, wyobcowany w strukturach społecznych, które czyniły zeń jedynie producenta dóbr materialnych, usłyszał od Marksa zasadę nowego humanizmu: może osiągnąć kondycję „człowieka pełnego” buntując się przeciw kupieckiemu społeczeństwu, jakie go wyzyskuje.

Zbyteczne jest wskazywanie na podobieństwo tej doktryny do neoegzystencjalizmu, który po Husserlu zdołał przezwyciężyć skrajny subiektywizm Kierkegaarda: jego zainteresowanie konkretnym człowiekiem, bunt przeciw abstrakcyjnemu rozumowi idea alienacji, wynoszenie *praxis* nad *ratio*. Tak więc dwoisty nurt poheglowskiej myśli uległ za naszych czasów połączeniu w filozofii egzystencji. Stwierdzić jednak należy, że w odniesieniu do nauki — mimo swej silnej romantycznej osobowości (recytował nawet Szekspira z pamięci) — Marks złożył haracz scjentyzmowi swojej epoki. *Praxis* świadczyła oczywiście o wyższości doświadczenia i działania nad czystym rozumem (i w tym sensie przeciwstawiała się sądom Oświecenia), ale jednocześnie wspierała mit Nauki (dużą literą), mit Światłości wrogiej Mrocznym Siłom. Siły te odgrywały ważną rolę w życiu konkretnego człowieka, i gdy je odrzucono jako sprzeczne z logiką i racjonalną dialektyką, odtrącono też człowieka z krwi i kości, którego chciano przecież ratować. To nie wszystko. Czysty rozum zamiast człowieka tworzy swego rodzaju entelechię, natomiast nauka doświadczalna, uprawiana

rozumem i doświadczeniem, buduje nie mniej abstrakcyjny model świata i powoduje nieuniknione wyobcowanie człowieka w imię obiektywizmu. W ten sposób bezrobocie, nędza i wyzysk klas lub całych narodów stają się nieodłącznym złem kapitalizmu, natomiast mechanizacja życia powszechna i głęboka taylorizacja, właściwe są nauce i technice. Czy tej samej naukowej mentalności, tego samego technokratycznego ducha, tego samego ubóstwienia maszyny i nauki nie znajdujemy zarówno na Zachodzie, jak i na Wschodzie?

Może dlatego tylu postępowych intelektualistów, praktykujących wciąż fetyszizm nauki, choć pozytywizm odszedł już do lamusa, staje się swego rodzaju iluministami *apres la lettre*.

W ważnym szkicu o Freudzie Tomasz Mann przypomina słowa Nietzschego o „reakcji jako postępie”, mając na myśli potężne i charyzmatyczne, choć wsteczne osobowości przewartościowujące minione epoki. Zajmując się w szczególności Schopenhauerem wskazuje, że encyklopedyści nie docenili chrześcijaństwa oraz innych wielkich religii Wschodu. Schopenhauer naprawił ten wielki błąd i dopiero wówczas można było nieść dalej sztandar encyklopedystów. Tak oto *reakcja przemienia się w postęp* i tak też Nietzsche formułuje swój słynny aforyzm w *Jutrzence*, widząc całą złożoność i niejednoznaczność świata ducha. Zjawisko reakcji jako postępu i postępu wywołującego reakcję przewija się przez całe dzieje kultury. W przypadku Oświecenia Rozum stanowił wspaniały motor postępu, dopóki zgubne nadużycia nie doprowadziły go do swoistego wyalienowania, i odtąd postępowym stało się wynoszenie innych sił zdolnych bronić człowieka przed urzeczowieniem. William Blake dostrzegł w abstrakcyjnym, mechanistycznym myśleniu uosobienie zła. Jego proroctwa, poprzedzające Nietzschego i Junga, wieściły, że człowiek stanie się istotą wielką, gdy zdoła połączyć swoje piekło ze swoim niebem. Furii nie wolno lekceważyć. Tym bardziej nie należy ich niegodziwie odrzucać:

albo uznaje się ich obecność w dialektyce kondycji ludzkiej, albo też płaci krwawy haracz, jak zawsze się działo, ilekroć społeczeństwo próbowało je przemilczeć. Mocą owej heraklityjskiej enantiodromii im bardziej starano się zracjonalizować człowieka, tym brutalniejsza była reakcja niskich sił. Kiedy filozofom Oświecenia zdawało się, że na zawsze przegnali demony, te wdarły się przez okna i przy pełnej władzy Rozumu (i co zabrzmi jeszcze bardziej złowieszczo i groteskowo: w jego imieniu), skróciły o głowę setki tysięcy obywateli<sup>3</sup>, wśród nich wielu jego zagorzałych zwolenników; także w naszym stuleciu najstraszliwszy wybuch owych sił dokonał się w kraju, który zdobył najwięcej Nagród Nobla w dziedzinie fizyki i innych nauk ścisłych. Zapomina się, że nie wolno zbyt głośno przywoływać aniołów, jeśli nie chcemy obudzić dzikich bestii. W cywilizacji, która pozbawiła nas wszystkich odwiecznych, mądrych i świętych przejawów nieświadomości, w kulturze bez mitów i tajemnic szaremu człowiekowi została już tylko skromna ucieczka w nocne rojenia oraz oczyszczenie dzięki literackim zmyśleniom ludzi skazanych, aby śnić za innych.

#### **Zbytek czy jeden ze środków ocalenia?**

Filozofia nie potrafi już dokonać syntezy zdeintegrowanego człowieka; co najwyżej może jej potrzebę zrozumieć i zalecić, jednak ze względu na swój pojęciowy charakter umie tylko pojęciami doradzać bunt przeciw samemu pojęciu, tak że nawet egzystencjalizm staje się w końcu swego rodzaju paradoksalnym racjonalizmem. Rzeczywisty bunt i prawdziwa synteza mogą się dokonać jedynie za sprawą takiej duchowej działalności, która nigdy nie dzieliła rzeczy niepodzielnych: mam tu na myśli powieść. Dzięki swej hybrydycznej naturze, korzystaniu na równi z myśli i namiętności, ona właśnie mogłaby scalać rozdartego człowieka: przynajmniej w swych naj-

szerszych i najpełniejszych dziełach. W tych szczytowych osiągnięciach dokonuje się synteza, jaką zaleca fenomenologiczny egzystencjalizm. Nie jest to ani czysty obiektywizm nauki, ani nieskalany subiektywizm pierwszego buntu: jest to rzeczywistość postrzegana przez ja, synteza owego *ja* i świata, nieświadomości i świadomości, wrażliwości i intelektu. Oczywiście, że mogło to nastąpić dopiero za naszych czasów, gdy powieść wyzwolona ze scjentyistycznych przesądów wiążących pewnych pisarzy ubiegłego stulecia nie tylko wykazała gotowość dania świadectwa światu zewnętrznego i struktur racjonalnych, ale również opisanie świata wewnętrznego, włączając do niego to, co w dawnych epokach było zarezerwowane dla magii i mitologii. Uogólniając, jej linia rozwoju prowadziła od zwykłego dokumentu do tego, co można by nazwać „poematem metafizycznym”. Od Nauki do Poezji. W znacznej mierze jest to spełnienie postulatu niemieckich romantyków, widzących w sztuce najwyższą syntezę ducha, choć wsparte na koncepcji daleko bardziej złożonej i pełniejszej niż wówczas głoszona. Koncepcji, którą — gdyby nie barbarzyńskość i napuszość tego określenia — należałoby nazwać „fenomenologicznym neoromantyzmem” i która stanowić będzie filozoficzną bazę wielkiej *powieści totalnej*, zdolnej oddać pełnię rzeczywistości.

Położy to wreszcie kres tym fałszywym dylematom, jakie bez końca roztrząsali teoretycy powieści: powieść „psychologiczna” przeciwstawiana była „społecznej”, jakby ta mogła się obejść bez psychologii, tamta nie dotyczyć człowieka, człowiek zaś żyć poza społeczeństwem; powieść „idei” przeciwstawiano powieści „akcji”, jakby nawet najbardziej trywialna powieść mogła się wyrzec jawnych lub ukrytych myśli; powieść „subiektywną” uznano za przeciwieństwo „obiektywnej”, jak gdyby można było sobie wyobrazić powieść, w sposób pośredni lub bezpośredni, wolną od wszelkiego subiektywizmu.

Narodziny zachodniej powieści zbiegają się z głębo-

kim kryzysem u schyłku średniowiecza, epoki na wskroś religijnej, w której istniały wartości wyraziste i trwałe, i wejściem w erę świecką, gdzie wszystko będzie odtąd wyważone, a udreka i samotność staną się nieodłącznymi atrybutami wyobcowanego człowieka\*. Gdybyśmy chcieli szukać mniej lub bardziej dokładnej daty, myślę, że należałoby wskazać wiek XIII, kiedy to zaczyna się rozpad Świętego Cesarstwa i kiedy Papiestwo i Cesarstwo poczynają tracić swój uniwersalny charakter. Pośród tych dwóch upadających potęg, cynicznych i przemożnych, włoskie miasta dadzą początek nowej erze człowieka świeckiego, a cały Stary Świat z wolna obróci się wniwecz. Wkrótce człowiek będzie gotowy do narodzin powieści: nie ma już starej wiary, drwina i niedowiarstwo zastępują religię, człowiek znowu jest w metafizycznych opałach. W ten sposób narodzi się ów dziwny gatunek, jaki zajmie się losem człowieka na tym świecie bez Boga, w którego zwątpiono lub nigdy Go tu nie było. Od Cervantesa po Kafkę będzie to wielki temat powieści, która stanie się na wskroś nowożytna i europejska; musiały się na to jednak złożyć trzy wielkie wydarzenia, rzecz nie znana ani gdzie indziej, ani wcześniej: chrześcijaństwo, rozwój nauki i kapitalizm z jego rewolucją przemysłową. *Don Kichot* stanowi nie tylko przykład pierwszy, ale i najbardziej typowy, jako że rycerskie cnoty średniowiecza wystawione są tu na pośmiewisko, stąd nie tylko wrażenie drwiny, ale też tragikomicznego bólu, przeraźliwego rozdarcia, jakie niewątpliwie czuł jego twórca, a dzięki tej groteskowej masce przekazał wszystkim swoim czytelnikom. Mamy tu właśnie dowód, że nasza powieść jest czymś więcej niż ciągiem przygód: jest tragicznym świadectwem artysty, który był świadkiem rozpadu wartości tradycyjnego społeczeństwa. Społeczeństwo postrzegające kryzys własnych ideałów jest jak dziecko u kresu dzieciństwa.

\* Niektóre z tych myśli, wyłożone w jednym ze szkiców sprzed lat, zbieżne są z poglądami, jakie Jean Bloch-Michel rozwija w *Le present de l'indicatif* (przyj. autora).

stwa; absolut rozpada się, a duszę ogarnia rozpacz lub nihilizm. Być może dlatego kres każdej cywilizacji bardziej odczuwają ludzie młodzi, którzy nie chcą pogodzić się z upadkiem absolutu, oraz artyści, ci spośród dorosłych, którzy najbardziej przypominają dzieci. Dlatego właśnie schyłek cywilizacji poświadczają rzesze brodatych i oberwanych wyrostków przemierzających drogi Zachodu i artyści, którzy w swych dziełach opisują, badają, dają poetyckie świadectwo chaosowi. Powieść znajduje się w ten sposób na początku i u kresu (jak obecnie) czasów nowożytnych; towarzyszy rosnącemu zeświecczeniu, profanacji (jakże znaczące słowo) istoty ludzkiej, straszliwemu procesowi obdzierania świata z mitów. Między tymi dwoma wielkimi kryzysami narodziła się, rozwinęła i osiągnęła pełnię powieść zachodnia. I dlatego próżne i bezużyteczne jest badanie jej bez odniesień do owego wspaniałego okresu, który, chcąc nie chcąc, musimy nazwać Nowożytnością. Bez poprzedzającego ją chrześcijaństwa nie istniałaby niespokojna i wątpiąca świadomość, bez ujednocniającej techniki nie byłoby końca mitów, kosmicznej niepewności, wyobcowania, wielkowiejskiej samotności. W ten sposób dawną legendę lub epicką przygodę Europa nasyci niepokojem społecznym i metafizycznym, tworząc gatunek, który opisze obszar nieskończenie bardziej fantastyczny niż dawne legendarne krainy: świadomość człowieka. I sprawi, że w miarę zbliżania się kresu tej ery, z każdym dniem coraz bardziej będzie się on wgłębiać w ów mroczny i tajemny świat, tak bardzo bliski rzeczywistości snów.

Jaspers utrzymuje, że wielcy dramaturdzy starożytności przekazywali w swych dziełach wiedzę tragiczną, że nie tylko wzruszali widzów, ale i ich odmieniali. W ten sposób byli *wychowawcami* ludu, głosicielami pewnego *etosu*. Ale potem — powiada — owa wiedza tragiczna przeobraziła się w zjawisko estetyczne i zarówno widownia, jak i poeta odeszli od surowej, pierwotnej powagi na rzecz bezbarwnych obrazów. Możliwe, że wielki nie-

miecki myśliciel, pisząc te słowa, miał na myśli pewien typ jałowej literatury pojawiającej się na Zachodzie zawsze w okresach intelektualnego wyrafinowania, bo w aspekcie metafizycznym trudno uznać twórczość Kalki za mniej okrutną niż Sofoklesa. Gdy człowiek stanął w obliczu powszechnego kryzysu, najgłębszego i najbardziej złożonego, jakiemu kiedykolwiek w historii stawiał czoło, wiedza tragiczna dzięki wielkim powieściopisarzom naszych czasów znowu odzyskała swą starożytną i gwałtowną przydatność. I nawet gdy z pozoru (jak w przypadku Malraus) chodzi o wojnę lub rewolucję, w ostatecznym rozrachunku wszystkie te nieszczęścia, tortury i śmierć, samotność i obłęd służą po to tylko, aby ukazać człowieka na krawędzi swego przeznaczenia. Skrajna nędza i ogrom człowieka objawiają się jedynie w czasie wielkich kataklizmów i pozwalają artyście ujawnić ostateczne tajnie ludzkiej kondycji. Ich powieści stanowią wizję konkretną, obraz pełny, różniący się od pojęciowego opisu filozofów jak ciało z krwi i kości ze swymi uczuciami, ideałami i namiętnościami różni się od człowieka w uczonych traktatach. I choć ta powieściowa poezja niczego nie dowodzi, ukazuje jednak *rzeczywistość znaczącą*, wybraną i przetworzoną przez artystę zgodnie z własnym widzeniem świata. Dzieło jest tu formą mitologiczną ujawniającą prawdę o niebie i piekle, którą człowiek ten przeżywa i cierpi całym sobą. Nie wytacza dowodów, nie wspiera żadnej tezy, nie uprawia propagandy na rzecz Kościoła ani jakiegóż partii: objawia nam pewien *znak*. Znak, który w odróżnieniu od tych wszystkich uspokajających lub budujących tez, ma nas obudzić, wyrwać ze snu, w którym — według Johna Donne'a — zdaje się upływać nasze życie od kołyski po grób, abyśmy stawili czoło surowemu, tragicznemu, ale i szczytnemu przeznaczeniu zwierzęcia metafizycznego. Czy może istnieć wznioślejsza misja dla literatury? Sartre, należący do pokolenia Saint-Exupery'ego, Bernanosa, Aragona, Malraux, tych wszystkich, którzy nie tworzyli dla zabawy i zwykłej estetycznej

przyjemności, ale zgłębiali i opisywali los człowieka w apokaliptycznym świecie, sens odwagi i obowiązku,<sup>^</sup> granice prawa i wolności, ma mniejsze prawo niż ktokolwiek nie uznawać tego i wszystko odrzucać. Sartre, jak i Camus — obaj potomkowie Pascala — praktykowali ten sam surowy humanizm, czuli tę samą odrazę do wszelkiego szalbierstwa i samooszustwa<sup>3</sup>; aby móc tym pełniej wsłuchać się w człowieka zatrzwożonego wielkim kryzysem naszych czasów.

Podsumowując: wielka powieść umożliwia nie tylko poznanie człowieka, ale i jego ratunek. Zadanie to — a nie jest to bynajmniej zabawa jednostek niewrażliwych na klasowe i narodowe cierpienia — stanowi klucz do ocalenia człowieka rozdartego przez złowrogą rzeczywistość naszych Nowożytnych Czasów. Ten człowiek nie jest tylko ciałem, które wiąże nas ze światem zwierzęcym, nie jest też samym duchem, będącym dla nas raczej przedmiotem boskiego pożądania: dusza, dusza jest tą osobliwie ludzką krainą, którą należy ratować pośród tej hekatombi, dusza, sfera rozdarcia i zwątpień, miejsce wiecznych zmagających między cielesnością i czystością, mrokami i światłością. Z pomocą czystego ducha, dzięki metafizyce i filozofii, człowiek próbował zbadać platoński świat nie tknięty potęgą Czasu, i być może mógł to czynić dzięki — jeśli wierzyć Platonowi — pamięci owego pierwotnego zbliżenia się do Bogów. Ale jego prawdziwą ojczyzną jest nie tamta, lecz ta kraina, doczesna i ziemską, rozdarta i dwoista kraina, gdzie rodzą się powieściowe zmary. Ludzie tworzą fikcje, bo są zamknięci w ciele, bo są niedoskonalni. Bóg, panie Sartre, nie pisze powieści.

*Buenos Aires, marzec 1968 r.*



## CZY ISTNIEJE

### LITERATURA „LATYNOAMERYKAŃSKA“?

Jeszcze do niedawna nasza literatura stanowiła na europejskich uniwersytetach dodatek do hispanistyki, coś w rodzaju książki telefonicznej, do której z braku czasu nikt prawie nie zaglądał; poeci tacy jak Campoamor uniemożliwiali poznanie Cesara Yallejo. jeśli zaś chodzi o czytelników, mieliśmy tę zaletę, że byliśmy malowniczy i budziliśmy takie samo zainteresowanie jak turystyczne wojaże; rzecz bliższa była Agencji Cooka niż historii sztuki.

Winę za to ponosili nie tyle europejscy profesorowie, co Hiszpanie, którzy nie do końca pogodzili się z utratą swego imperium. Zaczęli więc rozgłaszać, że w Ameryce Łacińskiej bełkoce się jakimś kalekim dialektem hiszpańszczyzny, i wspierali tę teorię twierdzeniem o języku niezmiennym, osadzonym na Absolutnym Tronie, co przywodziło na myśl (choć brzmiało mniej zabawnie) ów heglowski aforyzm G.B. Shawa o Amerykanach i Anglikach: „Dzieli nas wspólny język”. Utrzymywali, że „południk kastyljskiej kultury przechodzi przez Madryt”, więc sterroryzowani gimnazjalni profesorowie wbijali nam do głowy prozę hrabiny Pardo Bazan, ' & nawet Ricarda Leona zamiast Sarmienta lub Martiego, nie mówiąc już o pisarzach współczesnych, bo sądzono, że żaden żyjący twórca nie może być ważny, obdarzając tym samym

śmierć niezwykle mocą wywyższania, do tego stopnia, że unieśmiertelniano osoby takie, jak owa hrabina, jedynie za to, że zmarły.

Nie ma sensu zajmować się tymi niedorzecznościami.

Pisarz latynoamerykański jest spadkobiercą Cervantesa w takim samym stopniu, co hiszpański, i nie stanowimy „nowej literatury” ani też nie musimy być traktowani jako literaccy adepci tylko dlatego, że mieszkamy w krajach, które wyzwoliły się półtora wieku temu. Tamte rewolucje zrodziły nowe bandery, ale nie literaturę.

Gdyby było inaczej, musielibyśmy uznać Tomasza Manna za pisarskiego oseska, bo jego ojczyzna powstała w 1870 roku. Człowiek jest nie tylko tworem natury związanym bezpośrednio z otaczającym go światem, ale i z całym jego duchowym dziedzictwem, a ponieważ język to krew ducha, oczywiście jest, że dziedziczymy i po Cervantesie, i po Quevedo, a nawet po mrocznych rapsodach *Cyda*.

Podobnie zresztą wielka literatura amerykańska nie powstała w próżni lub prawie w próżni, jaką byłaby jej własna i bezpośrednia rzeczywistość, ale jest spadkobierczynią Ben Jonsona, Szekspira, Chaucera, Swifta i angielskiej wersji tekstów biblijnych, bez których nie sposób zrozumieć chociażby Faulknera. Konkwista przeniosła hiszpańskie dziedzictwo na niezmierny kontynent, gdzie przybrało ono odmienne treści i formy, zgodnie z dialektyką tradycji i buntu wobec niej, właściwą wszystkim kulturalnym i językowym procesom.

Od chwili gdy pierwszy Hiszpan postawił stopę na amerykańskim lądzie, wszystko stało się inne: słowo miłość nie oznaczało już tamtej miłości, ani słowo wspomnienie, ani samotność, ani smutek. Wszystko. I tak pisarze rozdzieleni bezmiarem dżungli i pampy dokonali cudu tworząc w języku, który był zasadniczo taki sam jak ich przodków. I zarazem odmienny.

Istnienie literatury latynoamerykańskiej jest faktem niezbitym, poświadcza to cała rzesza światowej klasy pisarzy właśnie stąd. Ich jedność jest wynikiem wspól-

nych, narodowych początków, pewnej równoległości naszego rozwoju, ideałów, które w jednakowym stopniu ożywiały naszych wyzwolicieli, a wreszcie — i przede wszystkim — wspólnoty mowy.

Uznając tę jedność, należy jednak natychmiast wskazać na nieskończoną różnorodność, gdyż w przeciwnym razie dopuścilibyśmy się całego szeregu klasycznych już przeinaczeń, częstych w tej dziedzinie. Już sama nazwa kontynentu raz po raz ożywiała spory: „Ameryka Łacińska”? „Indoameryka”? „Iberoameryka”? Europejczycy różnych ras, Murzyni i Indianie, Metysi podważają — w całości lub po części — każde z tych określeń.

Wspomniałem już o przeinaczeniach (które niekiedy spadają do kategorii sofizmatów). Ograniczę się do dwóch. Mówiąc o Borgesie, pewien krytyk ze Stanów Zjednoczonych wyraził sąd, że w Argentynie nie ma literatury narodowej. Z podobnym uzasadnieniem Miguel Angel Asturias utrzymywał, że Borges jest pisarzem europejskim i że ani on, ani inni Argentyńczycy nie jesteśmy „reprezentatywni” dla tego kontynentu.

A zatem: czy rzeczywiście istnieje literatura latynoamerykańska? A jeśli tak, jakie są jej cechy szczególne? Jeśli zaufać obu krytykom, nie posiadamy — Argentyńczycy — koniecznych i wystarczających cech, które by nas wyodrębniły. Jesteśmy... Właśnie, kim jesteśmy?

Odwołajmy się więc najpierw do świata zewnętrznego, który jest ledwie połową świata sztuki. To, co dzisiaj stanowi Argentynę i Urugwaj, było niegdyś stepowym bezmiarem, który przemierzały dzikie, koczownicze plemiona. Nie powstała tu żadna wielka prekolumbijska cywilizacja, jak w Peru, Meksyku czy Gwatemali. W końcu ubiegłego stulecia rządzący nami intelektualiści wprowadzili w życie swoje pozytywistyczne ideały i otworzyli kraj przed rzeszą Europejczyków, którzy mieli zaludnić i ucywilizować te stopy. Pomysł okazał się potworny; w niespełna półwieku Buenos Aires zwiększyło liczbę mieszkańców z dwustu tysięcy do siedmiu

milionów. Powstał w ten sposób kraj bez Indian i Murzynów, z silnym miejskim proletariatem, bez chłopstwa (w latynoamerykańskim znaczeniu tego słowa), z przeważającą klasą średnią i wyższą, która — niczym oligarchia w carskiej Rosji — kształciła się w europejskich kurortach i uniwersytetach. To nie pochwała: to tylko pewna charakterystyka. Osobiście ubolewam nad brakiem ożywczej obecności ciemnoskórych, którzy tak bardzo wzbogacili Brazylię, lub Indian czy też Metysów, którzy w innych krajach wydali takich wybitnych twórców, jak Ruben Dario i Cesar Vallejo. Nie jestem również wielbicielem klasy średniej. Ale rzeczy tak właśnie się mają i musimy przyjmować je takimi, jakimi są, bez przechwałek, ale też bez kompleksu niższości; dziwne, gdybyśmy się wstydzili, że nie mamy plantacji bananów ani Fruit Company.

Nasze miasta i naszą kulturę wzniesiono na niczym.

Od języka po krew wszystko przyszło do nas ze Starego Świata. Gdybyśmy usłuchali krytyków mających nas za europeistów, powinniśmy byli pisać po araukańsku o polowaniach na strusie, bo cała reszta jest pochodzenia obcego. Argentyński eseista Abelardo Ramos oskarża naszych najwybitniejszych pisarzy o to, że odwracają się plecami do narodu, że szukają natchnienia w literaturze tworzonej przez Żydów jak Kafka, Francuzów jak Mallarmé i Niemców jak Nietzsche. Można by przypuszczać, że łaje nas, korzystając z filozoficznego dorobku Indian, Araukanów lub przynajmniej Azteków, ale tak nie jest, czyni to uciekając się do teorii wypracowanej przez Francuza Saint-Simona, Żyda Marksa i Niemca Engelsa. A wszystko to w leciwej i szacownej hiszpańszczyźnie. Brak wyrazistego kolorytu lokalnego myli tych cenзорów domagających się malowniczej scenerii, która by im pozwoliła nadać dziełom status narodowy. Dla tych ontologów Murzyn na plantacji jest rzeczywisty, ale uczeń gimnazjalny rozmyślający o swojej samotności na jakimś buenosaireskim placu to anemiczne urojenie. Tak

powierzchnowy pogląd nazywają realizmem. Sprawy narodowe wiążą się zawsze w sposób krańcowy (i błędny) z kwestią realizmu. A zatem jeśli śnią mi się smoki, a w Argentynie jakoś ich brak, uznać należy moje sny za niezbyt patriotyczne? Należałoby zapytać tego amerykańskiego krytyka, czy nieistnienie metafizycznych wielorybów na obszarze Stanów Zjednoczonych czyni Melville'a apatrydą. Dajmy zresztą spokój tym nonsensom. Nonsensom wynikającym z faktu, że w ostatecznym rozrachunku za cel sztuki uznaje się kopiowanie zewnętrznej rzeczywistości. Już przeszło dwa tysiące lat temu ktoś zauważył, że stół jest dziełem boskim, że stolarz tworzy pozór, obraz owego stołu, a malarz, który go naśladuje, tworzy zaledwie pozór pozoru. Taka jest licha i mało twórcza rola sztuki naśladowczej: rozproszenie do kwadratu. [...] Tak czy inaczej (a kieruję to do wierzących, że realizm polega na opisie świata zewnętrznego): już samo powstanie Argentyny, dzięki masie europejskich przybyszów, nadaje rację bytu literaturze, która zajmuje się nie tylko bananowymi imperiami. Są także powody istotniejsze, jako że misja sztuki jest inna, niż się to wydaje owym sędziom. Tylko ktoś wielce naiwny dokumentowałby stan rolnictwa w okolicach Paryża z końca wieku obrazami, na których, niczym w jakimś koszmarze, posępne kruki krążą nad złotymi łanami zbóż.

Według kryterium naturalistów i oskarżycieli Kafka nie jest „reprezentatywny” dla kraju, w którym żył i cierpiał, bo w jego dziele nie opisuje się strajków o podwyżkę płac.

Nie wchodząc w szczegóły: oczywiste, że sztuka jest bliższa snom i mitom niż statystyce i dziennikarskiej relacji. Jest, jak sen i mit, ontofanią, objawieniem rzeczywistości, ale nie tylko zewnętrznej i racjonalnej, ale także wewnętrznej i irracjonalnej. Rzeczywistości niezmiernie złożonej, na której silne piętno odciska niewątpliwie świat obiektywny, choć więzy z nim są delikatne, zawile i niewolne od sprzeczności. Wielce nieprawdopodobny byłby

Proust gdzieś w Polinezji, co tylko świadczy, jak istotny wpływ na jego pojawienie się miała paryska społeczność z początków wieku. Gdyby jednak społeczeństwo decydowało o wszystkim, niewytłumaczalna byłaby jednocześnie obecność tak odmiennych pisarzy, jak Gide, Claudel i Valery. W ostatecznym rozrachunku każda sztuka jest sprawą indywidualną, bo jest wizją rzeczywistości postrzeganej przez niepowtarzalną osobowość.

Tym różni się zasadniczo od myśli naukowej. Henri Poincare utrzymywał, że matematyka jest sztuką poprawnego myślenia o niepoprawnych figurach, jako że nieporadny trójkąt nakreślony kredą na tablicy nie jest trójkątem platońskim, do którego odnosi się twierdzenie; jest zaledwie szkicem naprowadzającym naszą myśl. Odmienna jest sytuacja sztuki, gdzie ważny jest właśnie ów rysunek jedyny i osobisty, ten konkretny przejaw świata indywidualnego. Dlatego istnieje styl w sztuce, a nie ma go w nauce. Jaki sens miałoby mówienie o stylu Pitagorasa w twierdzeniu o przeciwprostokątnej? Język nauki może i — w istocie — musi stanowić zbiór znaków abstrakcyjnych i powszechnych. Nauka to rzeczywistość widziana przez podmiot wyabstrahowany, sztuka to rzeczywistość oglądana przez podmiot nieabstrakcyjny. To ograniczenie sztuki jest właśnie jej bogactwem; tym, co pozwala ukazać całość człowieczego doświadczenia, współzależność między ja i światem, stanowiącą integralną rzeczywistość człowieka.

Z tego punktu widzenia niedorzeczne jest oskarżanie Borgesa o brak „reprezentatywności”. Cóż miałby reprezentować? Wręcz przeciwnie, nikt bardziej niż on nie potrafi oddać rzeczywistości Borges-Świat. Rzeczywistość ta ma, a zarazem nie ma związku z krajem, w którym się urodził, żył i cierpiał. Nestor Ibarra powiada, że *personne n'a moins de patrie que J. L. Borges\**. Ośmielę się stwierdzić, że Borges jest Argentyńczykiem do szpiku

\*(fr.) Nikt nie jest bardziej pozbawiony ojczyzny niż J. L. Borges.

kości, a jego język i sposób widzenia świata możliwe są tylko w Argentynie, choć — rzecz oczywista — nie w formie banalnej, jak chcą owi zwolennicy „realizmu”, ale w sposób bardziej zagadkowy, zawiły, a nawet sprzeczny, jak w mitach i snach. Powinno to wszystkich uspokoić i sprawić, abyśmy nie żądali gruszek na wierzbie. Ten jedyny sposób widzenia świata przejawia się w języku, który również jest niepowtarzalny i który (trudna rada) nazwę idioleksycznym; potworne słowo, mogące stanowić synonim określenia „styl”. Mamy więc wszyscy wspólny język, choć różni się on w tym wielkim lingwistycznym imperium tak, jak różny jest w użyciu u poszczególnych ludzi.

A zatem: oczywiste, że istnieje literatura latynoamerykańska, a nawet literatury, bo oczywiste jest, że istnieje ich nieskończenie wiele: tyle, ilu jest obecnych i potencjalnych twórców. I każdy jest „reprezentatywny” (jak nikt inny) dla własnej rzeczywistości, bez względu na to, czy ta będzie bananowa czy też cyklotronowa. Dobrze więc byłoby, żeby na tym etapie rozwoju naszej literatury dać wreszcie spokój tym wszystkim paraliterackim fałszom. Raz uznawszy istnienie własnej literatury, wykażmy dojrzałość godząc się na bez mała niezliczoną różnorodność jej form i treści, od magii Rulfa na północy po mitologię Borgesa na południu, poprzez wszystkie tendencje i różnorakie stopnie powiązania ze światem zewnętrznym. Niechże wreszcie trudne i bolesne kwestie społeczne nie przesłaniają nam oczu na to, czym jest i być powinna wielka literatura. I jeśli — co zasadnie możemy przyjąć — bogactwo i złożoność naszej literatury są takie jak innych, dzisiaj i dawniej, zgódźmy się również, że i wśród nas mogą istnieć artyści tak sobie różni, jak byli we Francji Balzak i Lautreamont, Yalery i Celinę.

W

## O DWÓCH BORGESACH

Argentyńczyk i metafizyka

Powierzchni europejscy obserwatorzy skłonni są przypuszczać, że istnienie literatury o charakterze metafizycznym jest w Argentynie czymś równie niedorzecznym jak produkcja cyklotronów w Laponii. Oczekują od nas opisu dzikich kawalkad gauczów na pampie i domagają się egzotyki oraz kolorytu lokalnego. A szkoda. Pomijając drobny szczegół, że najważniejsze dzieła powstają u nas w mieście molochu, którego siedem milionów mieszkańców pozbawionych jest konia i pampy, istnieje wiele jeszcze historycznych uwarunkowań, które wyjaśniają ów pociąg pisarzy do metafizyki dający znać o sobie od zarania naszej literatury; to samo z podobnych zresztą przyczyn zdarza się na drugim końcu Ameryki, przykładem niech będzie tam *Moby Dick*.

Zarówno Anglosasi na północy, jak i Hiszpanie w tej części Ameryki Południowej, znaleźli się na bezkresnych równinach zamieszkałych — w odróżnieniu od Peru lub Meksyku, gdzie istniały wielkie rodzime cywilizacje — przez prymitywne, koczownicze plemiona. Podczas gdy hiszpańska arystokracja urzędowała się na dworach Limy i Meksyku, tutaj przybywały czeredy zgorzkniałych ciurów szukających szczęścia na tym olbrzymim *pustkowiu*, w smętnym i abstrakcyjnym krajobrazie. I podobnie jak trzy religie Zachodu zrodziły się między samotnymi ludźmi



zmuszonymi stawiać czoło pustyni, także i tutaj, pośród owej metafory Nicości i Absolutu, jakim była równina bez przymiotów i granic, zaczął się rozwijać ów metafizyczny i kontemplacyjny temperament, który określił osobowość gauczów.

Wątlność ośrodków miejskich potęgowała uczucie przemijania i skończoności. Już w rozprawie Sarmienta *Facundo*, z połowy ubiegłego stulecia, dostrzec można ten kosmiczny lęk przestrzeni; wiele z tej nienawiści i nocnej, dziecięcej niechęci do pustkowia i barbarzyństwa nie jest niczym innym jak tylko wyrazem uczuć, jakich doświadcza człowiek szukający w obcym sobie środowisku, pośród mroków, bezpiecznej kryjówki w jaskini. Cywilizacja (Sarmiento pisał to słowo dużą literą) zapewniała mu Społeczny Ustrój, Ład, Bezpieczeństwo w obliczu nicości i pierwotnych mroków. W pozytywnej wiedzy, w materialnej sile parowozu, w szybkiej łączności telegraficznej szukał (naiwnej) obrony przed demonami budzącymi się nocą w otchłaniach jego amerykańskiej duszy. *Facundo* to biografia feudalnego kacyka, który był dla niego uosobieniem Barbarzyństwa. W sposób gwałtowny i genialny, a przy tym niewolny od chłopięcej przebiegłości, ciska przeciw owemu *caudillo*, będącemu jego *alter ego*, zaklęcia, jakie w istocie mógłby skierować przeciw własnej, opętanej przez demony duszy.

Uwarunkowane ową sytuacją późniejsze wydarzenia pogłębią tę duchową skłonność Argentyńczyków. Po zakończeniu wojen domowych, po pokonaniu prowincjonalnych *caudillos*, co się w końcu udało buenosaireńskim doktorom prawa, nastąpiła Era Postępu. Otwierają się szerokie możliwości przed europejską imigracją, rozwija się rolnictwo i hodowlę bydła, sieć kolei i telegrafu pokrywa cały kraj, i gauczo staje się wygnańcem we własnej ojczyźnie. Tworzy się nowa hierarchia wartości. W niewielu chyba krajach świata w tak krótkim czasie dokonało się przewartościowanie na taką skalę, a wraz z **nim** nawrót *uczucia tymczasowości i nostalgii*. Najpierw

byli konkwistadorzy, którzy zniszczyli tubylcze tradycje, ale sami tęsknili za odległą ojczyzną, potem Indianie, których życie pozbawiono sensu i którzy opłakiwali utraconą wolność, jeszcze później gauczawie wypchnięci przez rolniczą imigrację, a także starzy argentyńscy patrycjusze, którzy przyglądali się, jak dawne cnoty, takie jak szczodrość, uprzejmość i bezinteresowność, wypiera bezlitosna materialna cywilizacja, a wreszcie imigranci, którzy zmienili swój dawny tryb życia i wzdychali na obcym lądzie do porzuconych na zawsze ziem przodków.

Nie zdołaliśmy jeszcze w pełni określić swej narodowej tożsamości, kiedy nasz świat zaczął się walić w największym kryzysie, jaki zna historia. I, na domiar złego, owo załamanie w czasie, właściwe całej cywilizacji zachodniej, łączy się tu z załamaniem w przestrzeni, bo nie jesteśmy dokładnie ani Europą, ani Ameryką. Znaleźliśmy się więc u kresu pewnej cywilizacji, w jednym z jej zaułków. Podwójne załamanie, podwójny kryzys, podwójny powód do udreki i niepokoju.

Jest zrozumiałe, że Europejczyków nie znających tego złożonego procesu dziwi metafizyczny charakter najlepszych dzieł naszej literatury. Bardziej osobliwe jest jednak to, że dziwią się temu sami Argentyńczycy, którzy procesów przeżywają. Ale i to ma swoje wytłumaczenie. Prawicowi nacjonaści, którym roi się Argentyna sterylnie czysta, chcą, abyśmy wciąż pisali o (nie istniejących) gaucach. Nacjonaści z lewa utrzymują natomiast, że problemy metafizyczne są stosowne dla starej europejskiej cywilizacji, która je wykorzystuje wraz z innymi chorobliwymi kompleksami w swej dekadentycznej literaturze. Według tej szczególnej doktryny „ból metafizyczny” może dokuczać jedynie mieszkańcom Paryża lub Pragi, a przecież jeśli ma się świadomość, że powodem bólu jest skończoność człowieka, trzeba uznać, że dla tych szaleńców ludzie umierają tylko w Europie, a u nas żyją ludowo i nieśmiertelnie.

Jednak tak się nie dzieje, jeśli bowiem przemijanie jest

tym, co ożywia metafizyczny niepokój, mamy więcej powodów, by je odczuwać niż na starym kontynencie, bo jesteśmy bardziej tymczasowi. Czy to możliwe, aby głęboka literatura nie była metafizyczna w tym chaotycznym mieście, wzniesionym na niczym, w ludzkim skupisku, które w pół wieku wzrosło z dwustu tysięcy do siedmiu milionów (przypadek socjologiczny jedyny na świecie), w mieście, gdzie nie wspierają nas nawet pozory wieczności, jakimi są tysiącletnie pomniki historii? Metafizyczny niepokój nie jest wymysłem przemądrzałych i zapatrzonych w Europę intelektualistów — jak chcą owi krytycy — spotykamy go nawet na skromnym przedmieściu literatury, jakim są słowa tanga, one także głoszą, bezwiednie, metafizykę. Rzecz w tym, że dla tych krytyków metafizyka zdaje się istnieć tylko w opasłych i mrocznych traktatach niemieckich profesorów, podczas gdy — jak mawiał Nietzsche — znaleźć ją można w odczuciach i niepokojach szarego człowieka z krwi i kości.

Gwałtowny i bezładny rozwój Buenos Aires, przybycie milionów ludzi pełnych nadziei i ich prawie nieuniknione rozczarowanie, tęsknota za daleką ojczyzną, niechęć ludności miejscowej do nowo przybyłych, poczucie niepewności i nietrwałości w tym zawrotnie zmieniającym się świecie, brak trwałej skali wartości, wszystko to wyraża filozofia tanga. Mówi ono melancholijnie:

„Asfaltem zalane znikło w jednej chwili  
osiedle stare, gdzie na świat przyszedłem...”

Niemal obłądana wiara w postęp naszych przywódców, wychowanych w oświeceniowym duchu, nie zostawiła kamienia na kamieniu, albo lepiej, cegły na cegle, materiału bardziej kruchego i tym samym budzącego większy filozoficzny niepokój. Nic nie zostało w tym widmowym mieście. Poeta ulicy tak wyśpiewywał swoją tęsknotę za dawnym Buenos Aires:

„Głosy, które wczoraj docierały  
i zamarły, i przebrzmiały,  
gdzie są?”

Nikt w Europie nie czuł tak jak człowiek tanga przemijania czasu, a wraz z nim wszystkich swoich nie spełnionych marzeń i niechybnej śmierci. A kiedy czuje, że już nadchodzi, nucił ponuro ze złowrogą arogancją buenosaireńskiego samotnika:

„Chcę umrzeć samotnie  
bez spowiedzi i bez Boga,  
w bólu swym ukrzyżowany,  
jakbym żal swój obejmował”.

Ortega i Keyserling zauważyli ów „argentyński smutek” i próbowali rzecz wyjaśnić. Tango jest jego najwyższym i najmniej wyrozumowanym przejawem. Discepolo, twórca najśłynniejszych tang, egzystencjalista *avant la lettre*, dał najdoskonalszą definicję naszej ludowej piosenki, mówiąc, że „jest to smutna myśl, którą się tańczy”. W tym aforyzmie kryją się dwa kluczowe słowa dla zrozumienia buenosaireńskiej duszy: myśl oraz smutek. To niebywałe, żeby taniec miał coś wspólnego z myśleniem!

Tango to jedyny taniec introwertywny, w przeciwieństwie do innych, ekstrawertywnych i euforycznych, wyrażających wesołość lub radosny erotyzm.

Mieszkaniec Neapolu tańczy tarantelę dla rozrywki, w Buenos Aires tańczy się tango rozmyślając o swoich niepowodzeniach lub snując pesymistyczne myśli o ogólnej naturze życia. Niemiec, kręcący się przy dźwiękach tyrolskiej muzyki, śmieje się i weseli prostodusznie, mieszkaniec Buenos Aires nie śmieje się i nie cieszy tańcem, a kiedy nawet uśmiecha się, to jest to półuśmiech różniący się od bawarskiego rechotu jak garbus od krępkiego nauczyciela gimnastyki.

### Argentyńskość Borgesa

We wstępie do francuskiej wersji *Fikcji* Nestor Ibarra, obok uwag trafnych powiada błędnie: *persotme n'a moins de potne que J. L. Borges*. **Jestem** innego **zdania** i **twierdę**, że zarówno jego zalety, jak i przywary są charakterystyczne dla pewnego typu Argentyńczyka.

Po pierwsze, jego nieustanne zaabsorbowanie czasem i w konsekwencji pociąg do metafizyki. Ale poza tym język i styl, które mogły się pojawić tylko nad Rio de la Pląta. Jakby broniąc dumnie ojczyzny przed przybyszami, w mowie wielu Argentyńczyków z dawnej klasy ziemiańskiej pobrzmiewają akcenty nie tylko pańskie, ale i gauczowskie, owa właściwa człowiekowi pampy mieszczanina stoicyzmu w obliczu niepowodzeń, melancholijnej poezji, prawdziwej ironii i bezczelności ukrytej pod pozorowaną skromnością. Dzięki swemu pisarskiemu powołaniu i właśnie patriotyzmowi Borges przejmuje i wspaniale wychwytuje oraz przetwarza wszystkie te od-cienie i oto jednym zwrotem lub kilkoma słowami pozba-wionymi kolorytu ludowego folklorystów *tworzy* raptem ojczyznę.

Wszystko w nim jest w swej istocie argentyńskie, wszystko, co złe i dobre w treści i formie. Nacjonałści z prawa i lewa pomawiają go o „europeizowanie”: nie rozumieją, że nawet w tym *nie jest* Europejczykiem. Dzieje się coś takiego, jak w Rosji w ubiegłym stuleciu, z bardzo podobnych zresztą geograficznych i społecznych powodów. Nic w literaturze nie przypomina tak bardzo argentyńskich *estancji*, jak ziemskie majątki opisane w powieściach Tołstoja, chociażby w *Annie Kareninie*, ani właścicieli *estancji* z początków tego wieku jak owi panowie zamieszkujący powieści i opowiadania Puszkina. Nawet spór między słowianofilami i okcydentalistami jest jakby pierwowzorem starcia między naszymi nacjonalistami i europeistami. I dopiero dzisiaj widzimy, że biedny i wyśmiewany Turgieniew, ze

swoją niemiecką filozofią i angielskimi bykami, był równie głęboko rosyjski jak sam car.

Bogactwo naszego ziemiaństwa, jego wyrafinowanie, dostępność lektur i wolnego czasu stworzyły grunt do pojawienia się artystów wysokiej klasy. Ale od początku miały nimi sprzeczne siły, jak w przypadku Turgieniewa w Rosji: z jednej strony widzieli oni w Europie wzór kultury starając się go — w przypadku twórców powierzchownych — tylko naśladować, z drugiej czuli zew rodzinnej ziemi i — jeśli sami głębiej wszystko odczuwali — przystosowali europejskie środki do wyrażenia własnej rzeczywistości: tak było z Giiiraldesem.

Także Borges poddany był temu podwójnemu ciążeniu. Bardziej jednak literacki niż życiowy, bardziej wyrafinowany niż obdarzony mocą, tworzył niejednokrotnie literaturę jałową i anemiczną, choć piękną. Lecz nie z powodu niedostatku patriotyzmu; po prostu taki ma temperament. I choć obecny jest w jego twórczości ów szczególny ton metafizyczny, właściwy najdojrzałszemu dziełom naszej literatury, brak mu jednak siły do stworzenia literatury prawdziwie wielkiej. Ale za to nie można mieć do niego pretensji, bo nie wolno nikogo winić za jego niemoc.

A mimo to prawie cała lewica oskarża go, że jest taki, jaki jest. Pisarze, którzy mu nie sięgają do kolan, wyklinają całkowicie jego twórczość, dowodząc w ten sposób, że nie są nawet dobrymi rewolucjonistami, jako że ruch, który nie dostrzega w społeczeństwie transcendentnych wartości, nie dorósł jeszcze do tego, by je przekształcać. Argumenty, jakie wytaczają ci domniemani marksiści, są tak apokaliptyczne, że — niczym bomby rozrywające zamachowców — unicestwiają samego Marksa. Zdaniem tych socjologizujących krytyków Borges uprawia sztukę efemeryczną, ponieważ należy do dawnej klasy panującej; gdyby przyjąć takie kryterium, socjalizm powinien był stworzyć jakiś zwykły robotnik, nie zaś burżuj Marks i przemysłowiec Engels. Z drugiej strony nasi lewicowi

nacjonaliści nie tylko Borgesowi, ale i innym wybitnym przedstawicielom naszej literatury mają za złe uleganie wpływom cudzoziemców: Niemców jak Nietzsche, Żydów jak Kafka, Francuzów jak Rimbaud lub Sartre. Czy powołują się przy tym na jakąś teorię stworzoną przez Indian Querandies w narzeczu „pampa”? Bynajmniej: odwołują się do teorii wypracowanej przez Niemca Hegla, Żyda Marksa i Francuza Saint-Simona, teorii, którą głoszą w szlachetnej i sędziwej hiszpańszczyźnie. Gdybyśmy jako pisarze argentyńscy byli konsekwentni wobec tych niekonsekwentnych krytyków, musielibyśmy pisać w tubylczym języku o polowaniach na strusie.

Nasza kultura wywodzi się z Europy i jest to fakt, któremu nie ma powodu zaprzeczać. Choć znaczna część elementów tworzących naszą kulturę pochodzi stamtąd;, od czasu gdy pierwszy Hiszpan postawił stopę na amerykańskiej ziemi, zaczęło się coś zasadniczo nowego. Także Faulkner czytał Balzaka, podziwiał Huxleya, nie uciekał od Joyce'a, ulegał wpływom Dostojewskiego. Czyżbyście chcieli oryginalności pełnej i absolutnej? Nie ma takiej ani w sztuce, ani w żadnej dziedzinie ludzkiej działalności: wszystko wznosi się na tym, co było — i jak powiada Maïtraux — sztukę buduje się na sztuce. Nie ma czystości w niczym co ludzkie. I greccy bogowie byli hybrydami i ulegali wpływom obcych religii. W *Młynie nad Flossą* jest taka scena, gdy kobieta przymierza kapelusz: to Proust. To znaczy, załączek Prousta, a wszystko inne jest tylko rozwinięciem, genialnym i rakowatym, ale w końcu rozwinięciem. Podobnie u wielu pisarzy pod różnymi szerokościami znaleźć można echa Kafki, a zwłaszcza w *Bartleby* Melville'a.

Oryginalność nie polega na braku przodków, ale na nowatorskim tonie lub ożywieniu, jakie spadek budzi u spadkobierców. Narodowego charakteru nie podkreśla się (tanimi) folklorystycznymi zabiegami, ale czymś daleko bardziej subtelnym i tajemniczym: Argentyńczyk śniący o smokach ukazuje swą odrębność dzięki tej właśnie czaro-

dziejskiej i kosmopolitycznej bestii. Największy angielski pisarz tworzył sztuki, których bohaterami byli najczęściej Rzymianie, Duńczycy i Grecy.

Nie ma literatury narodowej ani literatury powszechnej: jest literatura głęboka i literatura powierzchowna. To wszystko. Jeśli dzieło jest głębokie, *ipso facto* wyraża duszę swego narodu i w jakiś sposób zaangażowane jest w sprawy swoich czasów. Jesteśmy Argentyńczykami nawet wówczas, gdy zapieramy się tego kraju, jak to nierzadko czyni Borges; podobnie rzekomy ateista podpalający kościół objawia własną religijność, jako że prawdziwy ateista pozostaje obojętny. Za narodowych ateistów można by uznać kosmopolitów, ludzi, którzy równie dobrze mogą żyć tutaj, jak i w Londynie lub Hongkongu. Jak pan Somerset Maugham.

Borges do nich nie należy. W jakiejś mierze bołą go sprawy kraju, choć pozbawiony jest wrażliwości czy też wielkoduszności, która kazałaby mu cierpieć również za sprawy wyrobnika czy pracownika chłodni. Wykazuje tu\* niewątpliwy brak wielkości, niezdolność do rozumienia i odczuwania *calego* narodu, a znaczy to tyle, co całej istoty współczesnego sobie człowieka z krwi i kości. Rozumienia i odczuwania go ze wszystkimi brudnymi i nędznymi zakamarkami jego duszy. Rozumienia duszy swojej i swoich rodaków, jakie wykazywali tacy pisarze, jak Dickens i Thomas Hardy, Gogol i Czechów, Szekspir i Balzak.

Gra metafizyczna

Kolo Wiedeńskie utrzymuje, że metafizyka jest gałęzią literatury fantastycznej. Ten aforyzm, który rozwścieczył filozofów, stał się literacką platformą dla Borgesa.

W jednym ze swych szkiców opowiada, jak mongolskiemu władcy przyśnił się pałac, który wzniesiono potem zgodnie z ową wizją; po wielu wiekach przyśnił się on angielskiemu poecie, który nie wiedział nic o onirycznym



pochodzeniu pałacu, zobaczył go we śnie i napisał o tym poemat. Borges stawia pytanie: „Jakie wyjaśnienie wolimy? Ci, co zawczasu odrzucają wyjaśnienia nadprzyrodzone (staram się zawsze do nich należeć), powiedzą, że historia dwóch snów jest zbiegiem przypadku. Inni będą dowodzić, że poeta w jakiś sposób wiedział, że cesarzowi przyśnił się pałac... Bardziej urzekające są hipotezy pozaracjonalne...” I na kilku stronicach wyklada nam owe urzekające warianty.

Wystarczyłoby przeciwstawić temu lub innym snom, w jakie obfituje jego twórczość, prościutki, choć koszmar-ny sen o muzyku Anny Kareniny, aby dojrzeć przepaść między literaturą dostarczającą przyjemnej zabawy a iriną, która docieka (straszliwej) prawdy o człowieku.

Duch ludyczny prowadzi do eklektyzmu, jak to widać na tym samym przykładzie: jest wiele wyjaśnień, a każde z nich implikuje odmienną filozofię. Odwrotnie rzecz ma się u pisarza takiego jak Kafka, gdzie zawsze natrętnie obecna jest tylko jedna metafizyka. A ponieważ u Borgesa jest wiele możliwości, jego wiarę przyjmujemy bez wiary: jego przygody różnią się od tej jedynej i straszliwej przygody Kafki jak miłości Don Juana od tragicznej historii Tristana. Borges wierny jest jednemu i w jedno wierzy: w styl.

On sam wyznaje, że powodowany ciekawością estetyczną poszukuje w filozofii tego, co w niej osobliwe, zabawne lub zdumiewające: skrzydłonogi Achilles nie może dogonić żółwia, jakie to dziwne! W nieskończonym czasie małpa składająca na chybił trafił litery mogłaby napisać całe dzieło Dantego, jakie to przemyślnie! Paradoxy logiczne, *regressus in infinitum*, solipsyzm to tematy jego pięknych opowiadań. Napisze też o empiryzmie Berkeleya i nie straci okazji, by wykorzystać równie zdumiewającą Parmenidejską sferę bytu: jego eklektyzm jest nieunikniony. Z drugiej strony, nie ma to już większego znaczenia, jako że autor wcale nie docieka prawdy. Ten eklektyzm wspiera niezbyt ścisła wiedza

mieszająca, zależnie od literackiej potrzeby, determinizm z finalizmem, nieskończone z nieokreślonym, subiektywizm z idealizmem, plan logiczny z planem ontologicznym. Przemierza świat myśli niczym kolekcjoner amator sklep antykwaryczny, a jego literackie pokoje umeblowane są z takim samym wytwornym gustem i z równą niedorzecznością, co mieszkanie owego antykwarycznego dyletanta.

Borges wie o tym i nawet coś tam przebąkuje. Ale pewien rodzaj czytelników, klękających ze świętą trwogą na dźwięk słowa „aporia”, bierze wyszukaną rozrywkę za głębokie przemyślenia. I miast zachowywać w pamięci to, co w nim wartościowe, podziwia autora owych wprawek. Lęk Borgesa przed surowym, prawdziwym życiem rodzi jednocześnie dwie dopełniające się postawy: zabawę w świat wymyślony oraz uznanie tezy platońskiej, tezy w najwyższym stopniu intelektualnej. Intelpekt (przejrzysty, niechętny zgiełkowi, czysty) fascynuje go. Ponieważ jednak bardziej wciąga go gra, woli nie uczestniczyć w zawsze znojnym dochodzeniu do prawdy, traktuje intelekt niczym sofista; nie szuka prawdy, ale dyskutuje dla samej umysłowej przyjemności dyskusowania, a przy tym, co tak bardzo lubią i literaci, i sofiści: *rozprawia słowami o słowach*. Pociąga go w inteligencji wszystko, co zmienne, sprzeczne, przywodzące na myśl partię szachów. Jest dowcipny, inteligentny i dociekliwy, przepada za sofistycznymi zawiłościami, urzeka go hipoteza, że *wszyscy mogą mieć rację*, czy jeszcze lepiej: *nikt jej naprawdę nie ma*. W Sokratesie podziwia uroczego gadułę, błyskotliwego rozmówcę, który zdumionym i uległym słuchaczom umiał dowieść prawdy i jej przeciwieństwa. Filozofia nie może — taki jest tutaj jego sąd — dowieść prawdy (przy innej okazji, bardziej serio i bardziej odpowiedzialny powie coś przeciwnego), a każde twierdzenie da się obalić. I nawet w przypadku teologii, gdzie problem jest poważniejszy, także i tam wszystko jest słowem, literaturą. Herezja to odmiana ortodoksji, to samo zachodzi w

filozofii, choć w sposób o wiele bardziej łagodny, bo tam płaci się krzyżem lub stosem: oczywiście, nie cierpi katuszy sam Borges traktujący te historie z dystansem, ironią, umiarkowanym (intelektualnym) zdziwieniem, jako sztukę kombinatoryki: Demon mógłby być Bogiem, Judasz mógłby być Chrystusem. Powiada: „W pierwszych wiekach naszej ery gnostycy wiedli spór z chrześcijanami. Zostali pokonani, ale możemy sobie wyobrazić ich nieprawdopodobne zwycięstwo. Gdyby zatriumfowała Aleksandria, a nie Rzym, dziwaczne historie, jakie tu zebrałem dla niedzielnej rozrywki czytelnika, uznano by za logiczne, majestatyczne i powszednie”. Najpełniej chyba ten eklektyzm wyraża opowiadanie *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius*: widać tu wszystkie Borgesowskie fascynacje i wszystkie potknięcia i na nich wznosi swoje sztuczne światy. Lecz ani on nie wierzy w to, co napisał, ani my, choć wszystkich nas zachwyca ich metafizyczna *możliwość*. I tak jest w całej jego twórczości: świat jawi się jako sen, wydarzenia są odwracalne, istnieje wieczny powrót, nieśmiertelność osiąga się dzięki wędrówce dusz, nieśmiertelność osiąga się w pamięci innych ludzi, nieśmiertelność istnieje tylko w wieczności: wszystko jest jednakowo ważne i nic w istocie nie, jest ważne. W pewnym szkicu powie uroczyście, że „ani zemsta, ani przebaczenie, ani więzienia, ani nawet zapomnienie nie mogą odmienić nienaruszalnej przeszłości”, ale w opowiadaniu *Pierre Menard* ukazuje terażniejszość zmieniającą charakter tego, co było. A gdy zapytamy<sup>3</sup> w którą z tych dwóch wykluczających się wersji wierzy Borges, dojdziemy do wniosku, że wierzy w obie. Albo w żadną.

Sprzeciw wobec czasu, który nas **rani**

A jednak istnieje element stały, który uporczywie powraca, być może z lęku przed tą surową rzeczywistością: to przypuszczenie, że rzeczywistość jest snem. A

ponieważ hipotezy tej racjonalizm od początku nie dopuszcza, rzeczywistym patronem Borgesa staje się Parmenides. Za tym urojeniem — jak je nazywa Leibniz — kryje się więc jakieś wyjaśnienie. W ten sposób, zdaniem poety, światem rządzi rozum, a nawet sny i czary muszą być harmonijne i czytelne, a tajemnice niczym w powieściach kryminalnych znajdują w końcu rozwiązanie. Dla Leibniza nie ma rzeczy przypadkowych i wszystko ma swoje *raison d'être*, a jeśli czegoś nie rozumiemy, to dlatego, że wprawdzie jesteśmy podobni do Boga, ale niewystarczająco. Idealem poznania jest zredukowanie chaotycznej masy *véhtes de fait* do boskiego początku *verites de raison*. Fizycy, którzy potrafią wyrazić złożony mechanizm jakiegoś procesu z pomocą matematycznej formuły, realizują na ziemi ów Leibnizowski ideał. W dniu, w którym ludzie będą mogli obliczyć czyjaś nienawiść lub wydedukować zabójstwo, filozof ten wreszcie usnie spokojnie. Tymczasem starają się go uspokoić niektórzy autorzy powieści kryminalnych. Edgar Poe wymyślił opowiadanie na wskroś racjonalistyczne, w którym detektyw nie biega po dachach, ale buduje łańcuch sylogizmów; przestępcę można tu (i zapewne trzeba) oznaczyć jakimś algebraicznym symbolem. Borges, przy współpracy Bioy Casaresa, doprowadza do logicznego końca wynalazek swego poprzednika, sprawiając, że detektyw don Isidoro Parodi rozwiązuje zagadki zamknięte w czterech ścianach: dokładna kopia matematyka Le Verrier, który odizolowany od świata w swej pracowni wskazał astronomom z obserwatorium nową planetę. Don Isidoro Parodi, skromny cień Leibnizowskiego Boga; tworzy podmiejską wersję *characteństica universalis*. Z tym tylko (ironicznym) dodatkiem, że pokój, w którym sam rozlicza innych za przestępstwa, jest więzienną celą. W opowiadaniu *Śmierć i busola* osiąga się racjonalistyczną pełnię. Autor rozwija tu problem czysto logiczny i geometryczny. Rewolwerowiec Red Scharlach nienawidzi detektywa Lónnrota i postanawia go zgładzić, ale ten

jedyny motyw psychologiczny jest wcześniejszy od całej akcji i ledwo służy do jej zawiązania.

Przestępca, tak jak Borges, kocha symetrię, porządek\* diagramy i sylogizmy; obmyśla i przeprowadza plan matematyczny, detektyw pojawia się wreszcie w *przewidywanym punkcie* rombu nakreślonego na planie miasta, a benci/ta zabija go, jakby zamykał dowód, *more geometrico*. W tym opowiadaniu nie popełnia się zbrodni (Leibniz na to nie pozwala): tutaj dowodzi się pewnego twierdzenia. Miastem, w którym Scharlach dokonuje zabójstwa, jest Buenos Aires, choć całkiem niepodobne, przejrzyste i widmowe, nazwiska mieszkańców brzmią nieprawdopodobnie, a ich beznamiętność jest wręcz nieludzka. Ale jeśli uzmysłowimy sobie, że autora obchodzi tylko geometria systemu, wszystko to staje się wówczas zaletą, nie wadą. Przy dowodzeniu jakiegoś twierdzenia obojętne są oznaczenia punktów i odcinków, czy też użycie greckich lub łacińskich liter, jako że nie przeprowadza się dowodu dla jednego trójkąta, ale dla wszystkich.

Oczywiście, że zbrodnia musi być gdzieś popełniona, ale błędem byłoby przydawanie tej rzeczywistej figurze sensu zbyt dosłownego, jakby wartość wniosków miała zależeć od tego rodzaju uściśleń. Potrzebne jest byle jakie miasto z byle jakimi nazwami, chociażby Buenos Aires, gdzie wszystko się już wystarczająco spospolitowało, by stać się geometrią, nie zaś historią i geografią. Opowiadanie mogłoby (a w istocie powinno) zaczynać się od rytualnych słów ze świata matematyki: „Weźmy dowolne miasto X”.

Możemy właściwie stwierdzić, że Borges wspiera literackim przykładem słynny problem racjonalności świata rzeczywistego i jej straszliwe konsekwencje: bezwład. Jak można zrozumieć skutek, jeśli rzeczywiście byłby w nim zawarty jakiś nowy element? *Causa sine ratio*, wydarzenia zariakają, różnaitość ginie w jedności. Po tylu wiekach, po tylu doświadczeniach, maszynach, filozofach i wojnach, tego rodzaju ludzie zawsze kończą w kuli Parmenidesa.

W *Śmierci i busoli* mamy dwie możliwe interpretacje: albo jest to opowiadanie o czymś, co się działo za sprawą surowych praw przyczynowości (Lónnrot mógł przewidzieć zbrodnię, ale nie mógł jej zapobiec), albo też opis przedmiotu idealnego, jak trójkąt lub hipogryf. Ale w *każdym z tych dwóch przypadków bieg czasu jest tylko pozorny*. Jak zawsze w świecie determinizmu nie ma tu niczego rzeczywiście nowego i „wszystko zostało już napisane”, jak powiedziano by w jednym z owych muzańskich tekstów, na jakie Borges słusznie lubi się powoływać. Przeobraziwszy się w czystą geometrię, opowiadanie wkracza w sferę wieczności. Ale kiedy je czytamy, owo muzeum odwiecznych form staje się *wizerunkiem czasu*, który ożywiamy my sami, czytelnicy, a w chwili gdy kończymy lekturę, cienie wieczności znowu pochłaniają przestępców i policjantów. Jest to literatura achroniczna, która umożliwia racjonalistom w rodzaju Borgesa snuć takie oto domysły: czy nie jesteśmy także książką, którą Ktoś czyta? Czy nasze życie nie jest aby czasem Lektury?

Z tego punktu widzenia niedorzecznością jest dopatrywać się (pośredniego) obrazu Buenos Aires w tym opowiadaniu. Sam Borges oświadczył, że właśnie tutaj udało mu się jak nigdy oddać tajemny ton naszego miasta potwora. Gdyby tak się miało w istocie, byłoby to pożałowania godne wykroczenie przeciw temu, co sam sobie z taką surowością narzucił: chciał opisywać folklor czy przeprowadzić dowód pewnego twierdzenia? Folklorystyczne pretensje byłyby tu czymś równie niestosownym jak zamysł Pitagorasa, aby w twierdzeniu o przeciwprostokątnej ukazać koloryt lokalny Krotony.

A jednak nie: z tego abstrakcyjnego miasta dociera do nas daleki poszum Buenos Aires. Z filozoficznego punktu widzenia jest nie do przyjęcia, choć objawia nam, że mimo wszystko autor jest poetą, a nie geometrą, dowodzi, że nawet on nie może wytrzymać w tej platońskiej metropolii.

## **Podróż do Topos Uraaos i (wątpliwy) powrdtf**

Sztuka — jak sen — jest prawie zawsze aktem wrogim wobec życia na jawie. Okrutny, otaczający nas świat urzeka Borgesa, a zarazem napawa lękiem. Ta sama siła, która go tak fascynuje, każe mu zamknąć się w wieży z kości słoniowej. Świat platoński staje się jego piękną kryjówką: jest nienaruszalny, bo Borges czuje się bezbronny: jest czysty, bo nienawidzi on brudnej rzeczywistości; wolny od sentymentów, bo unika wylewności; wieczny, bo dręczy go ulotność czasu. Z lęku, z odrazy, ze wstydu i z żalu staje się platonikiem.

Zamknawszy się w swojej wieży, obmyśla gry. Ale dociera do niego daleki gwar rzeczywistości, wdiera się przez okna, rośnie w głębi jego własnej duszy. W końcu nie jest idealną figurą z muzeum w Meiningen, ale człowiekiem z krwi i kości, żyjącym na tym świecie, choćby nie wiem jak pragnął się od niego uwolnić. Świat jest nie tylko poza nim, na ulicy; także w nim, w jego sercu. Czy można się odciąć od swego serca?

I tak, w jego abstrakcyjnych szkicach i opowiadaniach pobrzmiwa, staje się słyszalny ów przytłumiony gwar, mienia się zdania i niejasne słowa, których tu być nie powinno: jakby przy wyrażeniu „przeciwprostokątna” Pitagoras umieścił słowo tak obce matematykom jak „niedorzeczna” lub „zgubna”. Słowa, przymiotniki i przysłówki w jego opowiadaniach chcą być czyste, ale im się to nie udaje. A człowiek, który chciał uciec jak najdalej, jawi się znowu — choćby niewyraźnie, przełotnie i przypadkowo — ze swoimi namiętnościami i uczuciami. I nawet dowolne miasto X, gdzie Red Scharlach popełnia swe zbrodnie, zaczyna znowu przypominać trochę Buenos Aires.

Borgesa ukrytego, Borgesa, któremu nieobce są, jak nam wszystkim, namiętności i słabości, widzimy lub dopatrujemy się za jego abstrakcjami: znajdujemy go tam pełnego sprzeczności i poczucia winy. Tak, ten pisarz

6 — Pisarz...

twierdzący, że w filozofii szuka jedynie urzekających możliwości literackich, jakie — istotnie — wykorzystuje w swoich opowiadaniach, w innym miejscu przyznaje, że „historia filozofii nie jest próżną zabawą ani grą słowną”. Autor, który uznaje inteligencję za najwyższy wyróżnik literatury\* a inteligentną fabułę czyni podstawą (a nawet istotą) wielu swych typowych opowiadań, słusznie mówi nam w innym miejscu, że „gdyby treść była wszystkim, nie byłoby Don Kichota, a Shaw byłby mniej wart niż Autor, który podziwia Lugonesa i ze względu na jego talent, głównie werbalny, ma za naszego największego pisarza, który uznaje Quevedę za najwybitniejszego twórcę literatury hiszpańskiej, powiada w innym miejscu (i słusznie), że literatura będąca grą formalną jest czymś podrzędniejszym wobec twórczości takich ludzi, jak Cervantes lub Dante, którzy nigdy nie uprawiali jej z podobnych pobudek.

Rzecz w tym, że ową grą odsuwa od siebie niepokoje, tęsknoty, najgłębsze smutki i najbardziej ludzkie urazy, ale ich nie niweczy. Pełne uroku teologiczne kombinacje i sama magia słów nie zadowolają go w pełni, i dlatego jego najtajniejsze niepokoje i pasje objawiają się w poezji albo czasami w jakimś fragmencie prozy, gdzie *naprawdę* jest miejsce na te nazbyt *ludzkie* uczucia (jak w *Historii ech pewnego imienia*), a również w podziwie dla twórców nie stanowiących bynajmniej wzoru jego etyki i estetyki: Whitmana, Marka Twaina, Goethego, Dantego, Cervantesa, Leona Bloya, a nawet Pascala.

Jednak ten powrót jest zawsze wątpliwy, urywa się w połowie drogi, gdy jakimś zdaniem lub nową wersją cofa się przed rzeczywistością. A może nie pozwala na to jego słowna pasja, jego retoryczna swada.

I tak Leon Bloy, o którym pisze, nie jest dla niego zuchwałym mistykiem, ale autorem osobliwej hipotezy, że odpowiedzialnym za rosyjskie imperium jnoże być nie



car, ale jego pucybut; z obszernego *Don Kichota* poleca nam jego *wybiórcze szaleństwo*; srogi Dante bawi go złożoną i literacką teologią, a także kształtem piekła; zawiły Joyce zachwyca jako wynalazca słów i środków literackich oraz błyskotliwy erudyta, ze straszliwego Nietzschego przejmie (atrakcyjną literacko) teorię wiecznego powrotu; z posepnego i udęczonego Schopenhauera jego namiętność do sztuki oraz ideę, że świat jest wynikiem woli i wyobrażenia.

Za tymi dwuznacznościami dostrzegam jakby tajony podziw dla tego, czego mu braknie: dla życia i siły. Jakże inaczej wyjaśnić zachwyty tego pedantycznego literata nad tamtymi pełnokrwistymi twórcami? Jak wytłumaczyć ów kult wojowniczych przodków, podmiejskich zabijaków, wikingów i Longobardów? A skoro nie może lub nie chce przykładać ręki do barbarzyństwa współczesnego, rzeczywistego, ma swój udział w dzikości literackiej, zamierzchłej, wystarczająco odległej, by się mogła przemienić już tylko w zbiór (pięknych) słów. W rytuał, który — niczym we wzniosłych religiach — każe nam pod postacią złagodzonych i pięknych symboli przyjmować komunie ze składanego w ofierze ciała i krwi.

And yet, and yet...

W *Fedrosie* opowiada Platon o duszy, która ujrawszy wieczność, runęła na ziemię i skazana na cielesne więzienie zapomniała o wspaniałym niebiańskim świecie, ale zostało jej coś z tego zbliżenia się do bogów: inteligencja. To boskie narzędzie przestrzega ją, że pełen sprzeczności świat, w którym przebywa, jest ułudą i że poza ludźmi, którzy się rodzą i umierają, poza imperiami, które powstają i obracają się w proch, istnieje świat prawdziwy: niezniszczalny, wieczny, doskonały.

Rozwiązły Sokrates, który głęboko (i być może dramatycznie) przeżywał słabości swego ciała i swe nieczyste

namiętności, marzył o tamtym nieskalanym świecie i nakazywał ludziom piąć się ku niemu z pomocą wymyślonej przez śmiertelników metafory wieczności: geometrii.

I Borges — Borges fizyczny, Borges uczuciowy — równie dramatycznie cierpiący z powodu swojej fizycznej niedoskonałości, szukający jak wielu artystów (i ludzi młodych) porządku w chaosie, spokoju w burzy, ukojenia w niedoli, stara się ręka w rękę z Platonem wejść do tego niezniszczalnego świata. Buduje więc opowiadania, w których widma zamieszkują romby<sup>5</sup> biblioteki i labirynty i cierpią tylko werbalnie, bo żyją w bezczasie, a cierpienie to właśnie czas i śmierć. Są ledwie symbolem marmurowych zaświatów. Zdawać by się mogło, że jedyne według niego godne wielkiej literatury jest królestwo czystego ducha, a przecież tak naprawdę ożywia ją tylko duch nieczysty, to znaczy człowiek, człowiek żyjący w tym zawiłym, heraklitejskim świecie, a nie zjawa z platońskich niebios. Atrybutem człowieka nie jest bowiem czysty duch, ale owa mroczna i rozdarta kraina pośrednia zwana duszą, gdzie rozgrywają się najistotniejsze sprawy bytu: miłość i nienawiść, mit i fikcje, nadzieja i sny, to wszystko, co nie stanowi czystego świata ducha, ale jest gwałtowną i burzliwą mieszaniną myśli i krwi, świadomej woli i ślepych instynktów. Rozdarta i udęczona dusza miota się między ciałem i rozumem, owładnięta przez namiętności śmiertelnego ciała i spragniona wieczności ducha, waha się nieustannie między względnością a absolutem, między zepsuciem a nieśmiertelnością, Szatanem a Bogiem. Sztuka i poezja rodzą się w tej zagmatwanej krainie i za sprawą owego zagmatwania: żaden bóg nie pisze powieści.

I właśnie dlatego owo platońskie odurzenie niezbyt nam służy. Wydaje się nam w końcu, że wszystko jest grą, ułudą, dziecinnym wykrętem. A nawet gdyby tamten świat okazał się prawdziwy, potwierdzony przez filozofię i naukę, dla nas prawdziwym byłby tylko ten, jedyny, jaki nie skąpi nam nieszczęść, ale i udziela pełni: rzeczywistość

krwi i ognia, miłości i śmierci, w jakiej na co dzień żyje nasze ciało i jedyny duch, jaki naprawdę jest nam dany: duch wcielony.

I właśnie wtedy, po zanegowaniu czasu, Borges pisze (pięknie i wzruszająco) „*And yet, and yet...*”. Odrzucać bieg czasu, własne ja, astronomiczny wszechświat to tylko pozorna udręka i tajona pociecha. Czas jest substancją, z której jestem zrobiony. Czas jest rzeką, która mnie porywa, ale to ja jestem tą rzeką, tygrysem, który mnie rozszarpuje, ale to ja jestem tym tygrysem, ogniem, który mnie pochłania, ale to ja jestem tym ogniem. Świat jest niestety realny i ja, niestety, jestem realny”.

W tym końcowym wyznaniu kryje się Borges, jakiego chcemy ocalić i jaki wart jest ocalenia: poeta, który kiedyś opiewał rzeczy skromne i ulotne, po prostu ludzkie: buenosaireński zmierzch, podwórko ze swego dzieciństwa, jakąś podmiejską ulicę. Oto Borges (ośmielę się powiedzieć), który zostanie. Borges, który po czczej pielgrzymce przez krainy filozofii i teologii, w jakie nie wierzy, wraca do świata nie tak doskonałego, ale godnego wiary: świata, w którym się rodzimy, cierpimy, kochamy i umieramy. Nie w dowolnym mieście X, gdzie symboliczny Red Scharlach popełnia swoje geometryczne zbrodnie, ale do Buenos Aires rzeczywistego i konkretnego, brudnego i gwarne, nienawistnego i drogiego, w którym Borges i ja żyjemy i cierpimy.

*Paryż, 1964*

## SOBA

Po wizycie Nathalie Sarraute w Argentynie jeszcze raz dał znać o sobie ów intelektualny kolonializm, który swego czasu był jednym z naszych głośniejszych narodowych nieszczęść, a i dziś objawia się przy okazji tego rodzaju turystycznych wypraw. Sądy tej pisarki o istocie literatury, jej poglądy na rzeczywistość i powieść, jej postanowienia o losie prozy, jej nakazy, przykazania i zalecenia dla tubylczych alumnów przyjmowane były w należyтым skupieniu. Nie tylko przez panie, które między zakupami poszerzały — jak się to mówi — krąg swoich duchowych zainteresowań słuchając prelekcji w Aliance Francaise, ale również przez licznych przedstawicieli rodzimej inteligencji.

W następstwie tej apostołskiej wizyty znowu dotarły do mnie niejasne, lecz uporczywe wymówki za szkic o *nouve.au roman*, jaki ogłosiłem w 1963 roku. Wymówki, nie biorące pod uwagę sądów, jakie wówczas wypowiedziałem przeciw tej modzie — osoby czyniące mi z tego powodu zarzuty albo ich nie pamiętały, albo nie rozumiały czy też nawet ich nie czytały — lecz bluźnierstwo, jakie zakładała moja harda postawa.

Byłoby wielce pożyteczne przeprowadzenie socjologicznej, a nawet psychopatologicznej analizy owych uniesień i resentymentów rodzących zjawisko uległej ekstazy

wobec pewnych, cieszących się szacunkiem kultur, a zwłaszcza tego wszystkiego, co docięta do nas z Paryża. Nie sposób tego wytłumaczyć — jak czynią niektórzy — zwykłą materialną niższością, jako że dzisiejsza Francja nie jest bynajmniej gospodarczą potęgą z czasów kardynała Richelieu lub Ludwika XIV, przed którą drżała cała Europa. A jednak jej kultura stanowiła powszechny wzorzec, wszędzie budowano wersalskie pałace, rokoko wciskało się w każdy zakątek włoskiego i niemieckiego miasta, Katarzyna II sprowadzała Diderota, aby oświecił jej nieokrzesanych poddanych, a Fryderyk II, nawet walcząc przeciw Francji, prosił Woltera, aby stanął łaskawie po jego stronie. Doszło do takiej uciążliwej skrajności, że metafizykę swego rodaka Christiana Wolffa studiował po francusku, niczym owi amerykańscy farmerzy, którzy nie jadają własnego szpinaku, dopóki nie wróci w puszkach z chicagowskich chłodni. Nie dlatego, że lepiej było poznawać Wolffa po francusku — w końcu ten Bogu ducha winny człowiek myślał jednak i pisał po niemiecku, i można przypuszczać, że jego myśli wierniej oddaje język ojczysty — ale właśnie Francja była krajem najbardziej podziwianym, począwszy od jej własnych mieszkańców, którzy w tym uczuciu zawsze przewodzili, być może po to, by zachęcić innych i dać dobry przykład. Zamki i sery, myśliciele i napoje, filozofia i damska bielizna, cóż mogło się równać z francuską produkcją? Jeśli zaś chodzi o francuski, Wolter określił jego genialność jako „zdolność do wyrażania w sposób najkrótszy i najbardziej harmonijny tego, co w innych językach brzmi mniej szczęśliwie”. Nie szukając daleko poświadczą to zwrot „*Q. u' est ce que cest que ca?*”, który znaczy dosłownie „co jest to, co to jest to?”, a w naszym niecywilizowanym narzeczu brzmi skromnie „*que es eso?*” (co to jest?).

Ten jeden przykład powinien obrócić w perzynę Wolterowski sąd, ale w rzeczywistości nie czyni mu najmniejszej szkody. Bo w przeciwieństwie do tego, co sądzą niedowiarkowie, nie trzeba zobaczyć, żeby uwie-





rzyć, ale należy wierzyć, żeby zobaczyć, a proste dydaktyczne dowody nigdy nie zakłócają tego rodzaju katalepsji.

Cóż można by powiedzieć o literaturze? Nie pamiętam już, w jakim opowiadaniu Puszkina stara hrabina prosi swego siostrzeńca lub wnuka — po rosyjsku, z francuskimi wstawkami; czysty rosyjski zarezerwowany był dla służby — o coś dla zabicia czasu, a kiedy chłopak podaje jej powieść jakiegoś Iwanowa lub Gagarina czy kogoś takiego, leciwa dama wykrzykuje z najwyższym zdumieniem: „Jak to, więc są rosyjskie powieści?” Wyobrażenie widać dość powszechne na słowiańskich stepach, skoro narodowy pisarz, niejaki Fiodor Dostojewski, obłądnie pragnął napisać powieść w stylu Georges Sand, jak to wyjawiał w jednym ze swych listów.

Tak więc sama materialna potęga nie wyjaśnia przyczyn zjawiska — jak sądzą ci wszyscy, którzy tłumaczą historię na sposób ściśle ekonomiczny — czego dowodzi zresztą utrzymywanie się, a nawet w pewnym aspekcie wzrost francuskiego belferstwa za naszych czasów, gdy Francja stała się narodem mniej znaczącym. Jest w tym coś tajemniczego, co budzi we mnie prawdziwą fascynację. Weźmy tylko pod uwagę te dwa przykłady.

Przed stu laty rosyjscy, niemieccy i skandynawscy filozofowie i pisarze głosili, roztrząsali i drażyli doktrynę zwaną egzystencjalizmem; hiszpański cierpiętnik Miguel de Unamuno nauczył się w 1919 r. duńskiego, żeby móc czytać Kierkegaarda w oryginale, a inny zapoznany Argentyńczyk — ponieważ żyjemy na peryferiach peryferii, peryferiach do kwadratu — Carlos Astrada, wydał w 1936 r. pracę o fenomenologii i egzystencjalizmie. Nic się nie stało.

Ale wystarczyło, by jakiś Francuz przed II wojną światową wziął sprawę w swoje ręce, a cały świat — wliczając w to wspomnianych już Niemców, Rosjan, Hiszpanów i Argentyńczyków — oszalał na punkcie tej doktryny. Za sprawą francuskiej wyjątkowości, która

metafizykę łączy nieuchronnie z Christianem Diorem, a ontologię z music-hallem i fryzurą, dodano do tego rozległą metastazę czupryn, strojów, perfum, piosenek oraz bród.

Przed kilkudziesięcioma laty, gdy chodziłem do gimnazjum, wiedzieliśmy, czym jest forma, *Gestalt*, struktura; idea ta skądinąd istniała już w zarodku u filozofów niemieckiego romantyzmu, u schyłku XVIII wieku. I niedaleko stąd, w buenosaireńskim Instytucie Filologicznym, przy ulicy Florida, w czasach gdy umawiałem się na rozmowy z Amadem Alonso i Henriąquezem Ureną — w 1944 r. — nie tylko studiowało się teorię Szwajcara de Saussure'a, ale i jego prace tłumaczono na hiszpański. Nic się nie stało.

Ale wystarczyło, by w sprawę wdał się jakiś Francuz, a znowu zaczęto nas łajać z pomocą strukturalizmu, mieć nas za wsteczników, zacofańców, niecywilizowanych ignorantów i czarnuchów i spychać do Trzeciego Świata, bo nie tańczyliśmy radośnie na sam dźwięk takich słów, jak diachronia lub synchronia.

Powiedziawszy to, muszę wyznać rzecz najbardziej zdumiewającą: to nie Francuzi są temu winni, bo w końcu nie robią nic złego, wynosząc własne osiągnięcia i rozpowszechniając je od Buenos Aires po Singapur. Prawdziwym winnym jesteśmy my, mieszkańcy owego rozległego paryskiego przedmieścia, wciąż bardziej papiescy niż sam papież. Paryż, wręcz przeciwnie, zawsze był otwarty dla twórców z najrozmaitszych stron świata, choćby po to, by ich usidlać i naturalizować, jeśli to tylko było możliwe. Tak stało się z Picassem, Henry Millerem\* Samuelem Beckettem, Markiem Chagallem, z rzeszą Żydów, Rumunów, Włochów i Libańczyków. Jeśli zaś o nas chodzi, wystarczy przypomnieć sobie, co spotkało reżysera teatralnego Lavelliego, malarzy Segui i Macció, artystę takiego jak Le Paré, a zwłaszcza naszych najwybitniejszych pisarzy. Winić powinniśmy więc nas samych, nasz kompleks niższości, mylne przekonanie o naszej

podrzednej lub niedoroślejszej sytuacji. Nic bardziej fałszywego. To Hiszpanie pierwsi zaczęli rozgłaszać, że belkoczymy jakimś znieprawionym hiszpańskim dialektem, za czym kryła się wiara w język niezmienny i doskonale osadzony na Absolutnym Tronie w Toledo lub w Talavera de la Reina.

Ponieważ w różnych książkach zajmowałem się już dostatecznie tymi zamorskimi teoriami, więc nie muszę ich chyba jeszcze raz obalać. Towarzyszyła im teza, że „południk hiszpańskiej kultury biegnie przez Madryt”, w wyniku czego nasi sterroryzowani gimnazjalni profesoro- wie wbijali nam do głowy prozę Peredy, Alarcona, hrabiny Pardo Bazan, a nawet Ricarda Leona zamiast Sarmienta — większego od nich wszystkich razem wzię- tych — Cambaceresa, Quirogi, Lyncha, Giiiraldesa czy Roberta Arlta, nie mówiąc już o pisarzach współczesnych. Jest to po prostu niedorzeczność. Pisarz argentyński jest w takim samym stopniu spadkobiercą Bercea i Cervantesa, co autorzy z Madrytu, a biorąc pod uwagę ich obecną twórczość można powiedzieć, iż czyni to z dużo lepszym wynikiem. Nie stanowimy „nowej litera- tury” i nie musimy uważać się za artystycznych i litera- ckich adeptów, bo należymy do narodu, który wyzwolił się politycznie przed stu pięćdziesięciu laty: Rewolucja Majowa, która przyniosła niepodległość Argentynie, mo- gła stworzyć nowy powód do niezgody, ale nie całkowicie nową literaturę. Uważam więc, że wobec wielowiekowych literatur Francji i Włoch możemy i powinniśmy wynosić wiekowy, bez mała tysiącletni, dorobek hiszpańszczyzny. Czemu mielibyśmy się czuć oseskami wobec takiego Robbe-Grilleta? To samo dotyczy świata myśli,<sup>1</sup> jako że - należymy w końcu do tego samego kulturowego kręgu co Niemcy, Francuzi i Włosi: wszyscy jesteśmy dziedzicami grecko-łacińsko-judaistycznej tradycji. Naszymi ducho- wymi przodkami nie byli indiańscy kacykowie Calfucura ani Caupolican, ale Heraklit i *Eklezjastes*, Platon i *Ody-*



*seja*, Wergiliusz i *Boska komedia* i tak jest nawet gdy — rzecz oczywista — we wszystkich naszych dziełach po-brzmiewają echa nowych łądów oraz rzeczywistości o trochę innych barwach. Niechże i tego nie wymawiają nam z Europy.

Co się zaś tyczy *nouveau roman* — aby zakończyć z tym, co zrodziło moje uwagi, jako że wielu argentyńskich epigonów trwa jeszcze w uwielbieniu, gdy w Europie rzecz sprowadzono do słusznych i skromnych wymiarów (mody docierają tu z opóźnieniem i utrzymują się jeszcze długo po swym zgonie w Paryżu) — zmuszony jestem powiedzieć, że moja filozoficzna i estetyczna krytyka z 1963 r., w szczytowym punkcie mody, znalazła później potwierdzenie w wydarzeniach i osądach innych europejskich eseistów.

O ile nowa powieść nie wydała żadnego wielkiego pisarza — jak zawsze dzieje się z ruchami jałowymi — o tyle ujawniła ciekawych prozaików, a wśród nich zwłaszcza Robbe-Grilleta, najoryginalniejszego w tej grupie. W tamtym szkicu nie odmawiałem ani jemu, ani Nathalie Sarraute literackich zasług, ale odrzucałem ich filozoficzne pretensje, absolutyzm i arogancję ich poglądów, niebywały terroryzm ich szkiców, mętlik i sprzeczności ich doktryny. W szczególności analizowałem *U ere du soupçon* Nathalie Sarraute. Bardziej zgodliwa — los doświadczał ją może nie na próżno — wychwala teraz Prousta, wyśmiawszy się z niego w swojej książeczce, łatwo wyszydziwszy jego chęć *couper les cheveux en quatre*, jego analizy psychologiczne, zamiar zejścia do „otchłani świadomości”, utrzymując, że wkrótce (*helas...*) nadejdzie chwila, gdy uczniowie przebiegać będą jego dzieła z nauczycielem w ten sam sposób, w jaki zwiedzamy szacowne ruiny. Za sprawą owych mechanizmów doprowadzających do ojcoobojstwa lub co najmniej nienawiści do ojców daje w swym tomiku — niedawno przełożonym na hiszpański; oto światło wymarłej gwiazdy dotarło na naszą Ziemię — upust niechęci do dwóch genialnych

twórców, od których się wywodzi: Marcela Prousta i Virginii Woolf. I choć dziś rozważnie wychwala pierwszego, wciąż odtrąca pisarzy tej miary co Camus, Malraux, Henry Miller, Pavese, Beckett, Tomasz Mann czy Sartre, ten sam Sartre, który wielkodusznie i wspinałomyślnie opatrzył wstępem jej pierwszą książkę. Nie dziwi mnie, że osoba o podobnym usposobieniu nie wybaczyła mi, słowami i czynami, tamtego szkicu. Nie dziwi mnie również, że dalej trwają w świętym oburzeniu bałwochwalczy rodzimego chowu i mali naśladowcy — wszyscy naśladowcy są mali — patrzący na mnie wówczas jak na reakcyjnego potwora, który się zaparł Pęstępu i Literackiej Awangardy. Ale dziwi mnie, że są jeszcze wśród nas ludzie nie rozumiejący, że tego rodzaju fetyszyzmy uniemożliwiają osiągnięcie ostatecznej niezawisłości i stworzenie tego, co stanowi prawdziwą narodową kulturę: czegoś, co uznaje europejską spuściznę, nie składa jednak serwilistycznych hołdów obecnym dziedzicom Paryża.

## O KILKU GRZECHACH OŚWIATY

### Pretensje encyklopedyzmu

W obszernym rejestrze mojej niewiedzy poczesne miejsce zajmuje królestwo roślin i zwierząt, do tego stopnia, że można by mnie uznać za antytezę profesora Buffona. Uznaję ten rodzaj wiedzy, który pozwala na pierwszy rzut oka odróżnić konia od kozy, a drzewo eukaliptusowe od płąta. Gdzieś poza tymi oczywistymi kategoriami rozpościera się niejasna kraina akacji oraz tajemniczy obszar gruboszowatych i jawnopłciowych. Powiedział ktoś, że kultura to to, co zostaje, gdy zapomnimy, czego nas uczono. Nie wiem, czy stałem się człowiekiem kulturalnym, ale mogę zapewnić, że zapomniałem już prawie zupełnie to, co mi wbijano do głowy w szkole podstawowej i średniej; oto paradoksalny rezultat chęci nauczania nas wszystkiego. Z nieskończonej liczby nazw cypli i przyładek, jakie wkuwałem, zapamiętałem tylko Przyładek Dobrej Nadziei oraz Horn, może dlatego, że raz po raz pojawiają się w prasie. Ranek nad Grosso Chico i Grosso Grande, Acevedo Diaz i Picasso Cazón, Seignobos i Malet, Cabrera i Medici tłuką się w mojej podświadomości wraz z ekspedycją Scotta (którego, dzięki mechanizmom zbadanym przez Pawiowa, przypominam sobie dokładnie jako człowieka w marynarskim płaszczu i z wąłuszem na ramieniu), pamiętam, jak w parachronicznym śnie kropkowaną trasę wyprawy w

wysokie Andy, ludzi kroczących profilem pod piramidami, brodaczy prowadzących na uwięzi uskrzydłone byki, zagadkowe słowa jak wspomniany już grubosz, czyli rubasznica, i inne, jak śródrecze, przydomki, jak Pepin Mały, nie wiadomo z jakiej epoki, i wąsatego pana, który z obojętnym wyrazem twarzy i binoklem w dłoni pokazuje swój otwarty żołądek.

Przed wieloma laty, gdy jeepem przemierzaliśmy Patagonię, inżynier Lucas Tortelli, leśnik, opowiadał mi, jak bardzo po każdym pożarze lasu ziemia stepowieje i jak bardzo chronią przed tym procesem cyprysy, trwałe i stoickie, wytrzymałe na przeciwności, osłaniające, towarzyszy niczym samobójczy oddział na tyłach wroga. Pomyślałem wtedy, czym byłaby nauka geografii, gdyby łączono ją z walką gatunków, z podbojem mórz i lądów, z historią człowieka tak mocno uzależnioną od ziemskich warunków. Nie są to jakieś moje rojenia, przypominam sobie nauczycieli, którzy zdołali przekazać nam coś z tej człowieczej epopei; historię, która nie była tylko mechanicznym (niepotrzebnym, smętnym i słusznie skazanym na niepamięć) wyliczaniem nazwisk i dat, ale wspaniałym freskiem narodów, które wzniosły się ponad własne ograniczenia, jak Wenecja na bagnach, i osiągnęły wielkość. Nie chodzi mi tu o tę lub inną republikę czy imperium, ale o całą kulturę jako dzieło człowieka, jako przygodę myśli i wyobraźni; od wynalazku koła aż po filozofię, od pierwszych znaków wymyślonych przez ludzi, żeby się porozumieć, po najsztelniejsze kompozycje muzyczne. Przygodę, którą uczeń tak właśnie powinien rozumieć jako porywającą walkę z siłami natury i historii. A zatem nie martwy encyklopedyzm, nie katalog, nie nauka już gotowa, ale wiedza, którą każdy umysł zdobywa sam jako wynalazca i uczestnik tej tysiącletniej historii. Nie tylko informować, ale i formować. „Znać na pamięć to jakby nie znać” twierdził Montaigne. Tylko w ten sposób można wychować światłego obywatela, ideał każdej społeczności, nie zaś kujona, który zna, według określenia

Maxa Schelera, wiele „zewnętrznych przejawów rzeczy” lub kogoś, kto umie tylko nad rzeczami panować i ma na wszystko odpowiedź; ponieważ jeden jest tylko erudyta, drugi człowiekiem nauki; nam chodzi natomiast o człowieka, który ogarniałby całą zmienną rzeczywistość, jaką postrzega i ocenia nasza intuicja oraz intelekt.

Nie mówię, niestety, o sprawach przebrzmiałych.

Czytałem niedawno wypracowanie ucznia pozostawionego w klasie na drugi rok za to, że zapomniał iluś tam nazw z owej sławetnej listy cypli i przyładek. Przeglądałem także wzięty podręcznik do literatury, używany obecnie w naszych szkołach, i tylko w rozdziale poświęconym osiemnastowiecznej literaturze hiszpańskiej znalazłem katalog nazwisk, za których nieznanostwo otrzymałby pałę od wymagającego profesora: Diego de Torres, Emilio Lobo, Ramón de la Gruz, Garda de la Huerta, Cadalso y Vazquez, Alvarez Cienfuegos, Juan Gallego, Manuel Jose Quintana, Lista y Aragón, Felix Reinoso, Jose Maria Blanco i Jose Marchena; każdy ze stosownymi datami urodzin i śmierci, tytułami książek, których nikt z moich znajomych nie czytał, choć nie doznała przez to uszczerbku opinia o nich jako o ludziach kulturalnych. Rezultat już znamy: przeciętny nauczyciel prawie nigdy nie dociera do ostatnich rozdziałów lub, jak się to mówi w szkolnym żargonie, „nie nadaża z programem”, przez co uczeń obywa się bez znajomości współczesnych pisarzy, którzy najlepiej zaszczipiliby w nim miłość do literatury, bo mówią językiem mu najbliższym o jego własnych niepokojach i nadziejach: z tego też powodu literatury należałoby uczyć na opak, zaczynając od twórców z naszych czasów, a dopiero potem uczeń umiałby się przejąć tym, co Homer lub Cervantes napisali o miłości i śmierci, nieszczęściu i nadziei, samotności i bohaterstwie.

I nie starać się nauczyć wszystkiego: uczyć o niewielu wydarzeniach i problemach, ale istotnych, kluczowych. I niewiele książek, ale przeczytanych z pasją, bo jest to

jedyny sposób, żeby przeżyć coś, co nie stanie się tylko cmentarzyskiem słów. Pseudoencyklopedyzm zawsze idzie w parze z nauczaniem abstrakcyjnym, a to stanowi jedną z form śmierci. Czyż nie było kultury przed wynalazkiem •Gutenberga? Kultury nie przekazuje się tylko poprzez książki: przenosi ją każda ludzka działalność, rozmowy i podróże, muzyka, a nawet posiłki. W powieści *Hyperion* powiada Longfellow, że „zwykła rozmowa przy posiłku z mądrym człowiekiem lepsza jest niżli dziesięć lat ślęczenia nad książką”. Używa słowa *wise*, czyli „mądry”, jakim bywa niekiedy prosty chłop, a więc w znaczeniu, jakie Francuzi nadają słowu *sage*, którego nie należy mylić z owym *savant*, ekspertem od silikatów lub wytrzymałości materiałów. Mądrość jest czymś innym, pomaga nam współżyć z ludźmi, wysłuchiwać ich racji, znosić nieszczęścia i zachować umiar w zwycięstwie, wiedzieć, co począć ze światem, gdy zapanują nad nim owi eksperci, a wreszcie umieć się zestarzeć i z godnością przyjąć śmierć. Na nic zdadzą się tu izotermy i logarytmy, których użyteczność w opanowywaniu przyrody jest niewątpliwa i konieczna: prawdziwe wykształcenie zdobyć należy nie po to, aby osiągnąć technologiczną skuteczność, lecz ukształtować człowieka pełnego. Mam na myśli wykształcenie podstawowe i średnie, nie zaś wyspecjalizowane, które należy oczywiście przekazywać na wyższych uczelniach. Mówię o wykształceniu, jakie człowiek powinien otrzymać na etapie początkowym, gdy jego umysł jest najwątleszy, w czasie, który na zawsze określa, jakim będzie w przyszłości: małostkowym czy szczodrym, tchórzliwym czy odważnym, odpowiedzialnym czy lekkomyślnym, sobkiem czy też chętnym do służenia innym. Jest to zagadnienie moralne, a w każdym razie duchowe, ale także w ostatecznym rozrachunku praktyczne, jako że dla narodowej pomyślności potrzebne są przede wszystkim te właśnie walory, bez nich bowiem będziemy mieli to, co w ostatnich latach: nienawiść i niszczenie, sadyzm i tchórzostwo, pogardliwy dogmatyzm i okru-

cieństwo. I — wreszcie — niezdolność do stania się narodem wielkim, czego nie sposób osiągnąć bez tych duchowvch wartości.

#### Mit ścisłości

Surowo przestrzega się dziecko, żeby pamiętało o  $4^{\circ}\text{C}$ , groźnie przypomina o  $45^{\circ}$  szerokości geograficznej i ostro karze, gdy zapomni o destylacji, tak że ofiara wkuwa wreszcie prawidłową definicję kilograma, a nie wie po kilku latach (albo już następnego dnia), że kilogram to po prostu tyle, ile waży litr wody. W praktyce zapomina nie tylko owej ścisłej definicji, ale nic w końcu nie wie.

Newton określił masę jako „ilość materii”. Mimo swych wad jest to jedyna definicja, jaką dziecko, a nawet człowiek wykształcony, potrafi intuicyjnie ogarnąć i tylko w ten sposób powinno ono poznawać pojęcia zbyt abstrakcyjne i odległe od potocznego doświadczenia. Bertrand Russell nie waha się wyjść od tej definicji w swoim *ABC of Relativity*. Każdy, a zwłaszcza badacz tej rangi, wie, że jest-doraźna i w istocie tautologiczna, ale stanowi niezbędny dydaktyczny szczebel prowadzący do pojęcia ściślejzego. Kiedy uczyłem fizyki, musiałem walczyć z kolegami, bardziej papieskimi niż sam Bertrand Russell. Czyniono mi dwa zarzuty: że automatycznie zabijam w umyśle ucznia potrzebę naukowej ścisłości i że niezrozumiałe staje się, dlaczego przy całej znakomitości i doskonałości tej definicji wnoszę pocziwie gmach fizyki jądrowej na błędnych pojęciach czasu i przestrzeni, odrzuconych przez Einsteina. Odpowiadam im: wszyscy ci puryści powinni właściwie odrzucić intuicyjne pojęcie „siły”, a że jest to niemożliwe, nadal rozsądnie używa się go w praktyce, tak jak w języku potocznym mówimy, że „słońce wzeszło”, bo inaczej nie można by było w ogóle otworzyć ust.

Profesor Burati-Forti w *Una questione sui numeri trans-*

*fimti* daje definicję cyfry 1, której tutaj nie mogę powtórzyć, bo wymaga poza licznymi nawiasami zwykłymi i kłamrowymi, aż trzech greckich liter. Wybitny matematyk słusznie umieszcza ją w swojej uczonej rozprawie. Nauczyciel szkoły średniej głoszący potrzebę ścisłości musiałby uznać ją za obowiązkową; szkopił w tym, że żaden sztabak nie zrozumiałby tego ani na jotę. A właściwie, po co? Przecież każdy uczeń, a nawet przedszkolak, *wie* ile to jest 1.

W pewnej bardzo modnej obecnie pracy francuska profesorka Lucienne Felix przestrzega przed złym użyciem podstawowych pojęć i daje przykład kąta, o którym każdy *wie*, czym jest, od murarza rzetelnie i pewnie stawiającego dom po osobę jako tako wykształconą, choć nie specjalistę. Karygodny błąd: nie *wie*, lekkomyślny, że jest to „uporządkowana para półprostych lub ich wektorów, które mają za miarę nie jedną liczbę, ale zbiór liczb różniących się między sobą wielokrotnością  $27\pi$ ”.

Trudno, niech już tak będzie, że niemowlaków uczymy podstawowych wiadomości o zbiorach, ale nie dajmy się zwariować. Rozumiem, że w tej książce, adresowanej do nauczycieli wykładających według nowych zasad, próbuje się przestrzec przed niebezpieczeństwami potocznej intuicji, ale bez przesady, bo inaczej uczeń nie będzie wiedział nawet tego, co zna każdy murarz wznoszący domy, które się przecież nie wałają.

Z epistemologiczną dbałością profesorka Felix przytacza inny przykład niebezpieczeństwa, na jakie narażony jest uczeń, który daje się omamić przyzwyczajeniu i rutynie: „dwa i dwa to cztery”, powtarza się raz po raz.

Ale, zapytuje profesorka Felix, co znaczy ów prostoduszny spójnik *i* oraz nierozważny zaimek *to*? Chodzi o wyrażenia niejasne, które należy wyplenić. I daje przykład dwóch kawałków masła rzuconych na rozgrzaną patelnię, do których dodaje się natychmiast dwa inne: „czy dadzą w sumie cztery?” — zapytuje z trafną ironią profesorka.

Oczywiście, że nie, *wie* to byle gosposia. Ja ze swej strony



pytam profesorkę Felix, po cóż dochodzić do pojęcia „cztery” za pomocą kawałków masła na rozgrzanej patelni, skoro można do tego użyć zwykłych, toczących się i trwałych kuł.

Warto tu chyba przypomnieć myśl Jana Jakuba Rousseau: „Wielu mówi o tym, co ludzie muszą wiedzieć, nie biorąc pod uwagę tego, czego uczniowie potrafią się nauczyć”.

#### Fetyszizm programu

Mówiłem już o konieczności nauczania faktów niewielu; ale kluczowych, pociągającym za sobą inne. Rozwój miast włoskich u schyłku średniowiecza mógłby służyć jako przykład na ukazanie uczniom współzależności między wydarzeniami z pozoru dalekimi. Fenomen ściśle religijny, jakim była pierwsza wyprawa krzyżowa, wywołał wielki i złożony proces, ożywiając handel ze Wschodem oraz potęgę owych średniowiecznych grodów. W ten sposób zrodzi się nowożytne miasto i mentalność utylitarna, która wszystko ujmie w kategorii ilościowe. W systemie, gdzie bieg czasu pomnaża dukaty, gdzie „czas to pieniądz”, naturalne jest, że mierzy się go dokładnie, i dlatego w XV wieku mechaniczne zegary rozpowszechniła się w całej Europie.

Przestrzeń również staje się wymierzalną wartością.

Firma wynajmująca statek załadowany cennym towarem nie zaufa już uroczym sztychom z gryfami i syrenami; będzie potrzebowała kartografów, nie poetów. Konieczni okażą się bankierzy. Artylerzyście potrzebni będą matematycy, którzy zmierzą kąt wystrzału, niezbędni staną się również budowniczości kanałów i doków, inżynierowie projektujący maszyny przędzalnice i tkackie, pompy do kopalń, okręty i fortyfikacje.

Artysta wywodzi się z rzemieślnika (*artesanó*) i bardzo często nim pozostaje, i dlatego nic dziwnego, że wnosi do

sztuki swe techniczne niepokoję. Według Albertiego artysta jest „przede wszystkim matematykiem”, badaczem przyrody, technikiem. W ten sposób odkrywa się proporcje. Handel z Bliskim Wschodem powoduje emigrację uczonych Greków z Konstantynopola, a wraz z nimi nawrót idei pitagorejskich. W ten sposób w dostatnich miastach włoskich ożywa Platon i liczbowy mistycyzm Pitagorasa.

Najlepiej chyba ducha czasów ukazuje dzieło Luki Paciolego, rodzaj wielobranżowego kantoru, gdzie wszystko można znaleźć, od nieuniknionych elegii na cześć księcia pana po proporcje ludzkiego ciała, od zasady podwójnego księgowania po metafizyczną wymowę Złotego Podziału. Jakiego chłopca nie wciągnęłaby podobna przygoda człowieka w historii?

Tylko wielcy pedagodzy ośmielają się jednak nauczać w ten sposób, bo zakłada to niesubordynację wobec owego sławetnego programu, jaki należy drobiazgowo realizować, dopóki nie zmieni go zwierzchność. A i wtedy zmiany służą zwykle do miarowego skrojenia nowych podręczników, które „przystosowuje się” (nie jest to moje określenie) do najświeższych programów, co nabija tylko kasę wydawnictwom i przysparza bólu głowy coraz biedniejszym ludziom. A dzieje się tak dlatego, że inny nasz groźny fetysz to odpowiedni podręcznik; rzecz godna zastanowienia się, jeśli uzmysłowimy sobie, że w Anglii jeszcze do niedawna obowiązywał podręcznik euklidesowy. Ostatecznie, zmiany w ministerstwie nie mogą zmienić sumy kwadratów przyprostokątnych.

Oczywiście, ani encyklopedyzm, ani pseudorygoryzm nie są grzechami ściśle argentyńskimi: należą do systemu edukacji, z którego i nasz się wywodzi. Także fetyszyzm programu jest nieszczęściem powszechnym, które nie stało się jednak przez to mniej uciążliwe. Bierze się ono ze skłonności do nadawania magicznego znaczenia słowu drukowanemu; jest to być może również forma psychologicznej kompensacji za niepowodzenia w rzeczywistym

nauczaniu: jeśli moja hipoteza jest słuszna, idę o zakład, że w Abisynii programy są jeszcze bardziej dokładne niż u nas. Ludzie ulegający tym kompensacyjnym mechanizmom sądzą, że wystarczy ulepszyć programy, a przysłużą się oświacie, co odpowiada mniej więcej przekonaniu, iż wino sprzedawane w bardziej luksusowym opakowaniu staje się przez to lepsze. I z najgorszym programem Platon poprowadziłby w sposób niedościgły kurs filozofii w Ugandzie, a — odwracając rzecz — program filozofii pomyślany przez Platona rychło skarłałby w naszej nieszczęsnej krainie.

### **Maieutyka? czyli metoda położnicza**

Człowiek uczy się uczestnicząc w odkryciach i wynalazkach. Musi mieć wolność wypowiedzenia swych sądów, mylenia się i poprawiania, szukania dróg i metod badań. W przeciwnym razie staniemy się, co najwyżej, erudytami, a w najgorszym przypadku, bibliotecznymi myszami i papugami powtarzającymi uświęcone formułki. Książka jest wspaniałą pomocą, dopóki nie staje się zawadą. Gdyby Galileusz ograniczył się do powtarzania Arystotelesowych tekstów (jak uczniowie, których nauczyciele mają za „pilnych”), nie dowiedziałby się nigdy, że mistrz mylnie tłumaczy spadanie ciał. To, co mówię o książkach, dotyczy również nauczyciela, który jest dobry, dopóki nie przeszkadza; brzmi to jak dowcip, ale jest jednym z najczęstszych nieszczęść. Z punktu widzenia etymologii edukować znaczy wyprowadzać na zewnątrz to, co jest jeszcze w zarodku, realizować to, co potencjalne. Nauczyciel rzadko doprowadza do końca tę położniczą posługę i w tym, być może, tkwi sedno całego zła wszystkich systemów wychowawczych.

Źródłem filozofii, to jest poznania, Platon czyni zdumienie, i dlatego powinno być ono podstawą wszelkiego nauczania. Zdawać by się mogło, że zdumienia nie należy

pobudzać, bo rodzi je wszystko co nieznanne. A cóż bardziej nie znanego dla kogoś wchodzącego w życie od rzeczywistości? Choć brzmi to jak paradoks, to jednak nim nie jest, łatwiej zdumiewa się człowiek o rozwiniętej, wyższej osobowości aniżeli ktoś niewykształcony. Zwyczajli śmiertelnik traci z wolna tę pierwotną, dziecięcą zdolność, bo ogłupiają go komunały, aż w końcu przestaje zauważać, że człowiek o dwóch głowach nie byłby czymś bardziej niezwykłym niż człowiek z jedną. Zdumieć się raz jeszcze monocefalią, zdziwić się, że ludzie nie mają czterech łap, wymaga to jakby ponownej nauki dziwienia się.

Być może dzieci gubią z wolna ową zdolność, a może niewielu ludzi ma ją rozwiniętą w wyższym stopniu, faktem jest, że nie można się niczego ważnego nauczyć, jeśli się nie obudzi przedtem tego zdziwienia. Żyjemy pośród tajemnic, zawieszeni między dwoistą nieskończonością, która tak bardzo przerażała Pascala, wszystko jest fantastyczne i wręcz niewiarygodne, a jednak zwyczajli śmiertelnik rzadko się dziwi; nauczanie oparte na powtarzaniu, kult przeciętności, a wreszcie ostatnio telewizja uczyniły zeń miernotę. Już nawet dzieci nie podziwiają widoku człowieka stąpającego po Księżycu, co dla fizyka jest rzeczą niebywałą, cudem bez mała. Pomińmy więc inne tajemnice: czy istnieje ta maszyna, na której piszę? Dlaczego śnimy? W jaki sposób przypominamy sobie wydarzenia minione i gdzie były one ukryte? Czy świat na jawie jest bardziej rzeczywisty od świata nocnych koszmarów?

Trzeba pobudzać ucznia do stawiania pytań. Trzeba go uczyć, aby wiedział, że *nie wie*, że wszyscy *nie wiemy*, aby go przygotować nie tylko do dalszych badań i nauki, ale i do mądrości, bo według Schelera człowiek wykształcony to ktoś, kto wie, że nie wie, ktoś od starożytnej *docta ignorantia*, kto przeczuwa, że rzeczywistość jest daleko bardziej rozległa i tajemnicza niż ten jej skrawek, nad którym panuje nasza nauka. Jeśli uczeń choć raz osiągnie

zykij a przede wszystkim poezji, do niczego poza czczą gadaniną nie prowadzą.

Wszyscy właściwie wiemy, co to jest sinusoida albo geodetyka, pojęcia, które mogą i powinny być określone z całkowitą ścisłością. Należą do świata matematyki, więc nie tylko są czyste, ale i nie potrafią być inne. Niekształtna sinusoida, jaką kreślimy kredą na tablicy<sup>3</sup> jest zaledwie cieniem, który naszą cielesną ograniczoność prowadzi do owej przejrzystej, platońskiej krainy pozbawionej kredy, tablic i dłoni topornie wykonujących rysunek.

A czym jest czysta powieść? Manią podporządkowania wszystkiemu rozumowi, tworem cywilizacji, która ślepo uwierzyła w ów czysty Rozum (tego się doczekała!), co doprowadziło nas do naiwnego mniemania, że gdzieś tam istnieje nieuchwytny powieściowy Archetyp, który zgodnie z dobrymi filozoficznymi obyczajami powinien być pisany wersalikami: POWIEŚĆ, właśnie tak. I do którego rozmaite gryziopórki próbują się teraz zbliżyć na drodze mniej lub bardziej chropawych prób, co świadczy tylko o ich niechlubnym upadku i co winno się nazywać „powieścią” (małą literą).

Niestety albo na szczęście, nie ma Archetypu. Z wyraźną odrazą, ale i trafnością (czego bynajmniej nie wzięłyby za pochwałę) Yalery zauważył: *tous les ecarts lui appartiennent*\*. Ależ tak. Równocześnie lub kolejno powieść doświadczała wszystkich możliwych gwałtów, podobnie jak kraje, które okazały się przez to właśnie tak płodne w dziejach kultury: Włochy, Francja, Anglia, Niemcy. I dlatego zawsze była opowieścią o wydarzeniach, analizą uczuć, zapisem społecznych i politycznych przemian. Ideowa i obojętna, filozofująca i prostoduszna, beztraska i zaangażowana łączyła w sobie tyle sprzeczności, była i jest tak nierozszyfrowalnie złożona, że wiemy, czym jest powieść, kiedy nas nie pytają, i jąkamy się, gdy trzeba odpowiedzieć. Bo właściwie, co wspólnego mają

\* (fr.) Wszystkie odstępstwa są jej właściwe.

dzieła tak różne, jak *Don Kichot*,  
*młodego Wertera* czy też *Uliksa* Joyce'a?

■ *ema*

Jeden z pisarzy — zwolennik literatury „obiektywnej” — utrzymuje, że autor powinien ograniczać się do opisywania działań zewnętrznych, widzialnych i słyszalnych, swych bohaterów<sup>3</sup> powstrzymując się przed jakimkolwiek innymi przejawami, gdyż te są fałszywe i prowadzą na manowce.

Literatura naszych czasów wyrzekła się rozsądku, nie znaczy to jednak, by miała się wyrzec myślenia, by jej fikcje stały się czystym opisem ruchu ciał, odczuć i emocji. Literatura ta nie wspiera poronionej teorii, że książkowe postacie nie myślą; utrzymuje, że ludzie, i w książkach, i w życiu, nie postępują zgodnie z prawami logiki. To właśnie myślenie kazało nam mieć się na baczności, gdy w czasach tego powszechnego kryzysu objawiło swoje własne ograniczenia. Z drugiej strony, dzisiaj bardziej niż kiedykolwiek powieść pełna jest idei i bardziej niż kiedykolwiek zainteresowana poznaniem człowieka. Chodzi o to, by nie mylić poznania z rozumem. Jest więcej myśli w *Zbrodni i karze* niż w jakiegokolwiek racjonalistycznej powieści. Romantycy i egzystencjaliści zbuntowali się przeciw racjonalnemu i naukowemu poznaniu, ale nie przeciw poznaniu w najszerszym tego słowa znaczeniu. Obecny egzystencjalizm, fenomenologia i cała literatura współczesna są świadectwem poszukiwań poznania nowego<sup>3</sup> głębszego i bardziej złożonego, jako że obejmuje ono także irracjonalną tajemnicę istnienia.

O literaturze **narodowej**

Tak. Rosjanie w połowie ubiegłego stulecia mieli problemy bardzo podobne do naszych; i z bardzo po-

dobnych społecznych przyczyn. Jednym z nich była tak zwana „literatura narodowa” i walka między okcyden-  
talistami a słowianofilami. Rosja, leżąca na rubieżach  
Europy, ze społeczeństwem o mentalności feudalnej,  
przypominała trochę Hiszpanię (kraj, który także nie  
przeżył w całej pełni Odrodzenia). Nie jest dziełem  
przypadku, że najlepszy film o Don Kichocie nakręcono  
w Rosji i że tradycyjnie postać Cervantesa budziła  
zawsze tak wielkie zainteresowanie, i była tak głęboko  
rozumiana na tej nieokiełznanej i nierozumnej ziemi.  
To podobieństwo zaznaczyło się jeszcze wyraźniej w  
niektórych hiszpańskich koloniach, zwłaszcza w dawnej  
Argentynie z jej bezkresnymi równinami. Tak bardzo,  
że — na przykład — *Anna Karenina* z hodowcami  
rasowego bydła i francuskimi guwernantkami, majątkami  
i tępych urzędnikami, patriarchalnymi dziedzicami  
i generałami, była doskonale rozumiana wśród nas. Kie-  
dy w 1938 roku studiowałem w Paryżu, pewien „biały”  
Rosjanin, szofer, który jadał ze mną w tej samej re-  
stauracji, zachwycał się moją znajomością i rozumie-  
niem rosyjskich powieści oraz ich bohaterów, twierdząc,  
że trudno byłoby spodziewać się czegoś takiego po  
Francuzach. Musiałem mu wyjaśnić, że nie jestem wy-  
jątkiem, że jest to rzecz powszechna wśród argentyń-  
skich studentów, i poczułem się zmuszony do prze-  
analizowania tego dziwnego zjawiska. Czy czytał pan  
*Obłomowa*? Gdyby więc zamiast herbaty ów ziemianin  
pił *matę*, można by wziąć go za Argentyńczyka starej  
daty. Brak organizacji, przedkapitalistyczne poczucie cza-  
su, bezmiar pampy i stepu, patriarchalne życie naszych  
<sup>1</sup> starych rodów, europejskie i sfrancuziałe wychowanie,  
duma, a zarazem pogarda dla tego, co rodzime, podo-  
bieństwo słowianofilów do hispanofilów, a także podo-  
bieństwo między naszymi liberalnymi doktorami prawa  
a intelektualistami rosyjskimi, którzy również czytali  
*Consideranta* i *Fouriera*, polityczne i rewolucyjne wrze-  
nie wśród studentów i robotników, anarchizm i so-

cializm, itd. itd. — oto dlaczego mogłem odbierać *Notatki z podziemia* daleko pełniej niż stary francuski profesor, jakiego słuchałem na Sorbonie<sup>3</sup>; dla którego postacie Dostojewskiego były arywistami świadomości, nieomal wariatami, barbarzyńcami niezdolnymi do oceny idei jasnych i czystych, na tyle niedorzecznymi i nieodpowiedzialnymi, by na przykład głosić, że dwa i dwa może być pięć, na przekór tradycji podtrzymywanej przez francuskich kartezjanistów i bankierów. Jakże więc owi nieokrzesani Moskale (tak jak i my) mogliby nie podziwiać wyrafinowanej kultury Zachodu, szkockich byków, francuskich powieści, niemieckiej filozofii, kąpielisk w Baden-Baden, europejskich plaż i kasyn?

I w ten sposób, z tych samych co i my powodów, stali się *europeistami*, co jest cechą typowo słowiańską i rio-plateńską jak wódka lub *mate*<sup>4</sup> wbrew temu, co sądzą niektórzy powierzchowni socjologowie widzący w tym świadectwo alienacji. Bynajmniej, jest to tylko jedna z cech naszego charakteru. Europejczycy nie są europeistami — są po prostu Europejczykami.

Wydaje mi się, że nadeszła pora, abyśmy bez uników stawili czoło naszej duchowej rzeczywistości, bez arogancji, ale też bez poczucia niższości. Osiągnęliśmy dojrzałość, a jednym z wyróżników narodu dojrzałego jest to, że bez urazy i wstydu umie przyznawać się do własnej przeszłości. Mówię o ziemiach nad Rio de la Płata, nie zaś o Meksyku czy też Peru, gdzie problem ten wygląda inaczej ze względu na olbrzymią spuściznę indiańską. Miasto i kulturę wzniesiono u nas na niczym, na pampie, którą przemierzały tylko dzikie i surowe plemiona. Prawie wszystko przyszło do nas z Europy: od języka i religii (dwa potężne czynniki kulturotwórcze) po większość mieszkańców naszych ziem. Gdybyśmy byli konsekwentni i usłuchali tych, co raz po raz wymawiają nam „europeizm”, powinni byśmy pisać w języku „pampa” na skorupach strusich jaj. Wszystko inne byłoby nierodzime, kosmopolityczne, antynarodo-



we. Nietrudno dostrzec ogrom tej niedorzeczności. Nasza kultura wywodzi się z Europy i nie ma na to rady, zresztą, czemu chcielibyśmy zaradzić? Czym zastąpić to cenne dziedzictwo? Wszystko nowej co stworzymy, da się wyprowadzić z tego dziedzictwa, bez niego bylibyśmy niezdolni stworzyć cokolwiek. Nie pamiętam już, kto mówił Gide'owi, że nic nie czyta, gby nie doznała uszczerbku Jego własna oryginalność. Jeśli człowiek ma powiedzieć coś nowego, nie utraci tej zdolności po przeczytaniu czyjejś książki lub poznaniu innych kultur, a jeśli do tego nie dojrzał, także nie dozna uszczerbku czytając książki innych. Poza tym, i to jest rzecz nowa, żyjemy na innym i potężnym kontynencie; wszystko tu ma trochę inny sens, choć podstawy wzięliśmy stamtąd. Nowa kultura, a nawet nowy język, nowa hiszpańszczyzna, zrodziły się w momencie, gdy hiszpańscy konkwistadorzy stanęli na amerykańskiej ziemi: jej wspaniałe rzeki, niebosiężne szczyty, bezkresne stepy, rodzime kultury, słońca i księżyce, piękno i okropności, ulewy i trzęsawiska zrodziły tę nową kulturę wraz z ludźmi, którzy zjawiali się, by ją wziąć w posiadanie. A może chcecie oryginalności absolutnej? Nie ma takiej! Ani w sztuce, ani w niczym innym. Wszystko wznosi się na tym, co było, i w niczym, co ludzkie, nie sposób doszukać się czystości. Grecy bogowie także byli „mieszkańcami” i byli „skażeni” wschodnimi i egipskimi kulturami. Także Faulkner wywodzi się z Joyce'a, Huxleya, Balzaka, Dostojewskiego. Niektóre stronice we *Wściekłości i wrzasku* są jakby powtórzeniem *Ulissesa*. W *Młynie nad Flossą* kobieta przymierza przed lustrem kapelusz: to Proust. Albo lepiej: załazek Prousta. Wszystko inne jest rozwojem. Rozwojem genialnym, prawie rakowatym, ale tylko rozwojem. Podobnie rzecz ma się z *Bartleby*, który poprzedza Kafkę. Więc cóż mówić o nas: Sarmiento jest „skażony” Jamesem Fenimore Cooperem, Szekspirem, Chateaubriandem i Lamartine'em, a jednak po-  
ili

trafił przyswoić cały ten cudzoziemski materiał po to, by stworzyć wielkie amerykańskie dzieło, Modne stało się u nas powoływanie na Arlta: jest on ukształtowany w całości przez Dumasa, Sue, Gorkiego, hiszpańską pikareskę, Dostojewskiego, Paula de Kocka.

A co powiemy o języku? Wspaniałym dziedzictwie, którego nie tylko nie możemy, ale i nie wolno nam się wyrzekać, które — jak każda kulturalna spuścizna —  $\forall$ zbogacane jest przez swych genialnych spadkobierców: ma swoją wymowę fakt, że współczesna hiszpańszczyzna rozwinęła się w XIX stuleciu za sprawą takich latyno-amerykańskich twórców, jak Sarmiento i Marti, a także Ruben Dario, bez wątpienia jej władca na progu XX wieku.

Tym wszystkim, którzy odrzucają pierwiastek europejski, trzeba by przypomnieć, że każda kultura to hybryda i wielce naiwna jest myśl, że może istnieć coś platonicznie amerykańskiego. Kto mógłby przypuszczać, że spotkanie barbarzyńskich plemion zamieszkujących bory i moczary północno-zachodniej Europy z wyrafinowaną kulturą rzymską zrodzi styl gotycki? Co się zaś tyczy Ameryki; weźmy jako przykład muzykę afro-amerykańską. Murzyni, którzy weszli w kontakt z kulturą anglosaską, stworzyli w końcu najoryginalniejsze dzieło amerykańskiej kultury i najpełniej chyba przyczynili się do rozwoju nowej muzyki. A przecież powstało to wszystko ze zmieszania się ducha afrykańskich religii, luterańskich chórów, niewolniczego smutku, murzyńskich rytmów, irlandzkich i szkockich pieśni. Ten wpływ afrykański zaznaczył się na całym kontynencie, jako że cała muzyka ludowa, od północy po południowe krańce, zawiera elementy murzyńskie. Tym, co utrzymują, że nasz kontynent nie dał światu nic oryginalnego, wystarczy przypomnieć, że od początków tego wieku *wszystkie* popularne tańce, które podbiły świat, pochodzą z Ameryki: jazz we wszystkich jego postaciach, muzyka afrokubańska, tańce brazylijskie,

argentyńskie tango, A jeśli zdamy sobie sprawę z tego, że taniec ludowy jest pierwotnym wyrazem każdej kultury i jej żywotności, nie pozostanie wątpliwości co do wkładu Ameryki. Trzeba by jeszcze wskazać, że zarówno amerykański jazz, jak i argentyńskie tango są kulturalnymi formami o wielkim znaczeniu i olbrzymiej oryginalności. Tango to jedyny ludowy taniec introwertywny, w odróżnieniu od pozostałych, ekstrawertywnych. Tango jest smutne, dramatyczne, trafnie wyraża zasadniczą cechę charakteru mieszkańca znanego Rio de la Plata: jego zgorzknienie, nostalgię, skłonność do zadumy, jego rozczarowania, gorzkość i żal.

Powieść psychologiczna i powieść społeczna

Rzecznicy literatury „społecznej” atakują literaturę

„psychologiczną” jako szkodliwą i kontrrewolucyjną.

Myszę, że tok ich rozumowania jest mniej więcej taki:

zagadnienia psychologiczne w całej rozciągłości dotyczą jednostki, oderwana jednostka to egoista — nie obchodzi jej otaczający (i cierpiący) świat — lub też kontrrewolucjonista, który próbuje udowodnić, że cały problem jest w duszy, nie zaś w porządku społecznym. *Et cetera.*

Ale przecież nie istnieje jednostka oderwana; każdy żyje w społeczeństwie, jest nim otoczony, cierpi w społeczeństwie, w społeczeństwie walczy lub się ukrywa. Nie tylko nasza postawa, społeczna i pełna czujności, jest wynikiem owej nieustannej więzi z otaczającym ją światem: także marzenia i koszmary zrodzone są przez tę więź. Skąd się biorą, z czego się rodzą doznania największego nawet egoisty i mizantropa, jeśli nie z jego obecności w świecie, w którym przypadło mu żyć. Z tego punktu widzenia nawet powieść krańcowo subiektywna w mniej lub bardziej zawilej czy pośredni sposób daje nam świadectwo o świecie, w jakim żyje jej bohater.

To zaś, co owi krytycy nazywają powieścią społeczną,

! — Pisarz...

jest powieściową manierą, zewnętrzną i powierzchowną. Nie wiemy, jacy pisarze „społeczni” żyli w epoce Tołstoja; jeśli nawet byli tacy, nie wyróżnili się na tyle, byśmy o nich coś usłyszeli. Natomiast wielcy pisarze rosyjscy, którzy nie stawiali sobie za cel opisu zjawisk społecznych, *poza tym*, że nieubłaganie obnażyli duszę Rosjanina tamtej epoki, pozostawili nam także wspaniały obraz ówczesnego społeczeństwa, jako że ich bohaterowie nie żyją w powietrzu: są generałami, ładacznicami, urzędnikami, studentami. Nie wynika z tego, oczywiście, że w każdej powieści pisarz daje świadectwo *całej* rzeczywistości. Jeśli wielki głaz stacza się do jeziora, spiętrza potężną falę, jeśli wpada mały kamyk, plusk ledwie słychać.

### **Pisarz i podróż**

Dobrze to czy źle, prawdziwy pisarz opowiada o rzeczywistości, jaką zna od kołyski, a więc o ojczyźnie; nawet jeśli wydaje się nam, że ucieka w historię odległą w czasie i przestrzeni. To chyba Baudelaire powiedział, że ojczyzną jest nasze dzieciństwo. Wydaje mi się, że trudno napisać coś głębszego, co nie wiązałoby się w sposób otwarty lub pośredni z dzieciństwem. Dlatego nawet wielcy wygnańcy, jak Ibsen lub Joyce, snuli wciąż ten sam tajemniczy wątek. W podróżowaniu jest zawsze coś powierzchownego. Pisarz naszych czasów powinien zgłębiać rzeczywistość. A jeśli podróżuje, to po to, aby — rzecz paradoksalna — poznać dogłębniej miejsca i ludzi ze swego własnego zakątka.

### **Główny problem pisarza**

Być może nie dać się zwieść pokusie gromadzenia słów na nowe dzieło. Claudel powiedział, że to nie słowa stworzyły *Odyseję*, ale odwrotnie.

## Technika powieściowa

Powieść dla mnie (tak jak i historia, i jej bohater: człowiek) jest gatunkiem ze wszech miar nieczystym. Nie poddaje się jakimkolwiek schematom i nie godzi się na żadne ograniczenia. Co się zaś tyczy spraw warsztatowych, uważam za uzasadnione to wszystko, co służy zamierzonym, literackim celom, bezpodstawne zaś te innowacje, które wprowadza się dla samej tylko innowacji. Tak więc, kiedy człowiek XX wieku kieruje spojrzenie w nie znany sobie dotychczas świat podświadomości, nieuniknione i prawowite staje się użycie monologu wewnętrznego. Powieść dzisiejsza zakłada przede wszystkim dociekanie prawdy o człowieku, i dlatego pisarz musi korzystać ze wszystkich dostępnych sobie środków, bez kłopotania się o ich zwartość i jednorodność, korzystać raz z mikroskopu, innym znów razem z samolotu. Śmiesznym byłoby badanie mikroba okiem nieuzbrojonym, natomiast kraju mikroskopem. Jest to jeden z błędów tak zwanych obiektywistów, a uogólniając, tych wszystkich, którzy próbują odbyć podróż do kresu kondycji ludzkiej jednym tylko wehikułem: poświęcają prawdę i głębię dla jakiejś jedynej metody, gdy właściwie powinno być odwrotnie, bo nic w powieści nie może się dziać kosztem prawdy. Są więc w końcu dekadentami, jak zawsze, ilekroć przedkłada się *jak* nad *co*. Trochę to tak, jakby ktoś zmuszony okrążyć świat w osiemdziesiąt dni, > chciał tego dokonać — za sprawą purystycznej manii — wyłącznie na słońcu lub rowerze, choć wiadomo, że nic po rowerze przy przekraczaniu rzeki i nic po słońcu na autostradzie. Celem jest tu okrążenie świata w osiemdziesiąt dni, nie zaś przysparzanie sławy słońcom czy klientów handlarzom rowerów.

Żaden naprawdę wielki pisarz nie zważa na pretensjonalne wymagania purystów. Przypomnijmy sobie Faulknera. Powiada się, że niezbyt surowo przestrzegał wymogów obiektywizmu, cytuje się w pracach tych nowych

akademików jego „potknięcia”, porównuje się jego twórczość z dziełem niejakiego pana Hammetta; doskonale! Pomija się tylko jeden drobny szczegół: że cała ta pisanina Hammetta nie jest warta jednego opowiadania Faulknera. Poza tym nie rozumie się, że te „potknięcia” są właśnie miarą jego wielkości, jego siły, jego żywotności. Nie wspomnę tu o Joysie, którego twórczość stanowi jakby przegląd pisarskich technik i stylów; od najsłabszego baroku po najsurowszy, klasyczny schematyzm, od czystego wrażenia po czystą ideę, od szczegółowego dokumentu po najbardziej obłądne fantazje.

Najcenniejsza cecha twórcy

Fanatyzm. Musi go prześladować natrętna obsesja, nie może przedkładać nad swą twórczość. Wszystko ma jej poświęcić. Bez tego fanatyizmu nie można dokonać nic istotnego.

Powieść **totalna**

Filozofia nie potrafi już scalić na nowo człowieka rozdartego przez naszą cywilizację. Zadanie to przypadło największym powieściom. Jest to też wyciągnięcie wniosków z tego, co zawsze było jej naturalnym powołaniem, jako że od początku objawiała skłonność do ujmowania spraw całościowo; przypomnijmy sobie tylko *Don Kichota* lub *Gargantuę i Pantagruela*. Walter Scott (którego Balzak wskazuje jako pisarza doskonałego) chciał z tego gatunku uczynić summę historii i poznania, dialogu i poezji, prawdy i legendy. Po licznych perypetiach — jako że szkoły literackie powstawały nie tylko po sobie, ale też przeciw sobie; bowiem był to nie tylko proces, ale i współistnienie — po próbach uprawiania czystej narracji, ściślej analizy uczuć czy wreszcie zacierania granic mię-

dzy fikcją a esejem, dziś można stwierdzić, że ostatecznym przeznaczeniem powieści jest przedstawianie całościowej wizji świata, wypełnianie misji, jaką niegdyś spełniały legenda i eposeja, mit i poezja, wyznanie i szkice.

Oczywiście, że mogło to nastąpić dopiero za naszych czasów, gdy powieść wyzwoliła się od przesądów scjentyzycznych ciężących na pisarzach ubiegłego stulecia i dała niczym nie skrępowane świadectwo o stanie świata zewnętrznego i jego strukturach racjonalnych, ale wyraziła również świat wewnętrzny i najmroczniejsze obszary bytu, włączając do swego kręgu to, co niegdyś było zarezerwowane dla magii i mitologii. Zmieniła w ten sposób z wolna swój charakter: ze zwykłego dokumentu przeistoczyła się w coś, co można by nazwać Poematem Metafizycznym.

Jak widać, powraca się tu w pewnym sensie do myśli niemieckich romantyków, którzy w sztuce upatrywali najwyższej syntezy ducha. Teraz jednak wspiera się ją na koncepcji bardziej złożonej, którą gdyby nie napuszoneść tego określenia, nazwałbym „neoromantyzmem fenomenologicznym”. Myślę, że doktryna ta może rozstrzygnąć problem, o który rozbiły się dotychczasowe teorie: jaka ma być powieść: psychologiczna czy społeczna, obiektywna czy subiektywna, czy ma być powieścią faktów czy idei. Tej właśnie całościowej koncepcji odpowiada potrzeba stosowania wszystkich technik.

#### **Powieść i czasy nowożytne**

Wiele jałowych dyskusji o kryzysie powieści bierze się stąd, że zagadnienie to rozpatruje się w aspekcie ściśle literackim. Nie sądzę, żeby można było osiągnąć jasność widzenia ani też jakąś prawdziwą i znaczącą konkluzję, jeśli na fenomen powieści nie spojrzysz jako na pochodną dramatu daleko większego, zewnętrznego wobec

literatury: dramatu cywilizacji, która zrodziła ów dziwny twór zachodniego ducha, jakim stały się powieściowe fikcje. Narodziny, rozwój i kryzys tej cywilizacji to także rozwój i kryzys powieści. Badać problem fikcji tylko od strony literackich sporów, od strony jej lingwistycznego lub stylistycznego otwarcia czy też ograniczenia, to z góry skazywać owe badania na zamęt i błahość. Żadna umysłowa praca, żaden jej produkt nie mogą być zrozumiane i ocenione w oderwaniu: ani sztuka, ani nauka, ani też instytucje prawne, a tym bardziej ów pisarski trud, który tak głęboko łączy się z całą i tajemniczą dolą człowieka, trud będący odbiciem i świadectwem jego idei, niepoko- jów i nadziei, pełnym wyrazem ducha epoki. Nie znaczy to wcale, że powtarzamy stary błąd pozytywistycznego determinizmu, który traktował dzieło jako produkt róż- nych czynników zewnętrznych, co spotkało się ze słuszną krytyką strukturalistów. Znaczą natomiast, że dzieło arty- styczne jest pewną strukturą, a zarazem częścią struktury obszerniejszej, w której się zawiera; w ten sposób, w jaki struktura melodyczna sonaty sama w sobie nic nie znaczy i nabiera sensu tylko w powiązaniu z pełnym dziełem.

#### **Budzić człowieka**

Powiedział Donne, że nikt nie śpi w wozie, którym go wiozą z celi na szafot, a jednak wszyscy śpimy od poczęcia po grób lub też nigdy nie rozbudziliśmy się naprawdę. Jedną z misji wielkiej literatury: budzić ze snu czło- wieka jadącego na szafot.

#### **Sztuka jako poznanie**

Od Sokratesa poznanie osiągnano jedynie drogą czy- stego rozumu. Taki był przynajmniej ideał wszystkich racjonalistów aż po romantyków, kiedy to namiętnościami



i emocjom przywrócono wartość jako źródłom poznania, co trwało do chwili, gdy Kierkegaard uznał „wnioski z namietności za jedynie godne wiary”.

Obie skrajności są oczywistą przesadą, a ich niedorzeczność wynika z tego, że przykłada się do ludzi kryteria stosowane wobec rzeczy i odwrotnie. {Jest oczywiste, że wściekłość lub złość w niczym nie wzbogacają twierdzenia Pitagorasa.

Ale jest również oczywiste, że rozum jest ślepy na pewne wartości i nie poprzez rozum ani logiczną lub matematyczną analizę oceniamy krajobraz, rzeźbę lub uczucie. Spór między tymi, którzy bronią poznania emocjonalnego, jest po prostu sporem o świat fizyczny i o człowieka.

Racjonalizm (nie zapominajmy, że „abstrahować” znaczy „oddzielać”) zamierzał wyodrębnić „części” duszy: rozum, emocję i wolę, a po dokonaniu tego domagał się, by poznanie osiągnąć przy pomocy czystego rozumu. Ponieważ rozum jest uniwersalny, jako że dla wszystkich i w każdej epoce kwadrat przeciwprostokątnej równy jest sumie kwadratów przyprostokątnych, a fakt, że to samo znaczy dla wszystkich, zdawał się być synonimem Prawdy, więc *siłą rzeczy to, co indywidualne, było fałszywe*. I w ten oto sposób podważono zaufanie do tego, co subiektywne, poniżono to, co emocjonalne, a człowieka z krwi i kości zgilotynowano (wielokrotnie na placu publicznym, i to skutecznie) w imię Obiektywizmu, Uniwersalizmu, Prawdy i — co było najbardziej tragikomiczne — w imię Ludzkości.

Teraz już wiemy, że zwolennicy idei jasnych i stanowczych mylili się, a ich normy, obowiązujące w świecie minerałów, są równie niedorzeczne dla zrozumienia człowieka i jego wartości, jak zamysł poznania Paryża z lektury książki telefonicznej i planu miasta. Wiadomo już dzisiaj, że najcenniejszych obszarów rzeczywistości (najważniejszych dla człowieka i jego losów) nie sposób zamknąć w abstrakcyjnych schematach logiki i nauki. I że

z pomocą samej tylko inteligencji nie potrafimy nawet utwierdzić się w istnieniu świata zewnętrznego, jak to wykazał biskup Berkeley. Czegóż więc oczekiwać po niej w przypadku problemów człowieka i jego namiętności? Gdybyśmy nawet nie wiem jak negowali rzeczywistość, miłość lub szaleństwo, musimy uznać w końcu, że poznanie szerokich obszarów rzeczywistości zarezerwowane jest dla sztuki i tylko dla niej.

### **Balzak i nauka**

W przedmowie do *Komedii ludzkiej* Balzak pisze między innymi, wyjaśniając po części swoje artystyczne credo: „*Un animal est un principe qui prend sa forme extérieure, ou mieux, les différences de sa forme, dans les milieux ou U est appelé d se développer. Les espèces zoologiques résultent de ces différences... Penetre de ce système...je vis que la société ressemble d la nature. Nefait-elle pas de l'homme, suivant les milieux, ou son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés zoologiques? ...Il y a donc existé U existird de tout temps des espèces zoologiques. La différence entre un soldat, un ouvrier, un administrateur, un oisif, un savant, un homme d'Etat, un commerçant, un marin, un poète, un pauvre, un prêtre, sont aussi considérables que celles qui distinguent le loup, le lion, l'âne, le corbeau, le requin, le veau marin, la brebis*”\*

\* (fr.) „Zwierzę jest zasadą, która przybiera swą zewnętrzną formę lub, aby rzec ściślej, różnice swojej formy, wedle środowiska, w którym mu jest dane się rozwijać. Gatunki zoologiczne wynikają z tych różnic... Przeniknięty tym systemem... zauważyłem, że pod tym względem społeczeństwo podobne jest do natury. Czyż społeczeństwo nie tworzy z człowieka, zależnie od środowiska, w którym rozwija się jego życie, tyluż odmiennych ludzi, ile jest odmian w zoologii? Różnice między żołnierzem, robotnikiem, urzędnikiem, adwokatem, próżniakiem, uczonym, mężem stanu, kupcem, marynarzem, poetą, nędzarzem, księdzem są, mimo iż trudniejsze do uchwycenia, równie znaczne jak te, które

120

Ten fragment ujawnia dwie rzeczy: po pierwsze, napastliwą moc naukowego naturalizmu epoki; po drugie, fakt, że twórczy geniusz powiesciopisarza potrafi więcej niż idee, jakie on sam świadomie wyznaje. Dowodzi to tylko, że ważnych powieści nie pisze się samą głową.

### **Nie tyle wynalazca, co badacz**

Istnieją prawdopodobnie dwie zasadnicze postawy rodzące dwa główne rodzaje fikcji: pisze się już to dla zabawy, dla uciechy swojej i czytelników, by spędzić czas, rozerwać się lub też znaleźć kilka miłych chwil wytchnienia, już to dla poznania kondycji ludzkiej, co nie jest przedsięwzięciem rozrywkowym ani zabawą, ani przyjemnością.

Istotnie, jest czymś prawie naturalnym, by nie powiedzieć nieuniknionym, owo uczucie niewygody, z jakim czyta się powieść tego rodzaju. Dzieje się tak nie tylko dlatego, że zgłębianie otchłani ludzkiego serca jest wyczerpujące, ale również i z powodu, że ten typ fikcji — chcemy tego czy nie — wywołuje w nas niepokój, który także jest mało przyjemny. Maurice Nadeau stwierdza, że powieść, która nie odmieni ani autora, ani czytelników, jest zbędna. To prawda. Po lekturze *Procesu* nie jesteśmy już tym, kim byliśmy przedtem (i z pewnością to samo spotkało Kafkę po napisaniu tej powieści).

Jeśli pierwszy rodzaj fikcji, tworzonej jedynie dla przyjemności lub rozrywki, nazwiemy „ludycznym”, drugi możemy określić słowem „problemowy”, trafniejszym moim zdaniem niż „literatura zaangażowana”.

Obce są temu rodzajowi fikcji swada i powierzchowna intryga właściwe dziełu ludycznemu. Błażości intryg przeciwstawia się tu żarliwą ciekawość zawiłych spraw różnią od siebie wilka, lwa, osła, kruką, rekina, fokę, owcę." (Honore de Balzac: „Przedmowa do *Komedii ludzkiej*”, tłum. Tadeusz Żeleński-Boy w: *Dom pod Kotem z Rakieta...*, str. 34; Czytelnik, 1957 r.)

człowieka zmagającego się ze sobą w czasach tego straszliwego kryzysu, a trywialną zagadkę kryminału lub opowieści fantastycznej wypiera tu zasadnicza tajemnica istnienia, dwoistość ducha, smutek dręczący wszystkie żywe istoty.

Z drugiej strony wygląda to trochę tak, jakby owi powieściopisarze stosowali do rzeczy pospolitych i znanych potwornie powiększającą soczewkę oraz radiograficzny aparat przenikający do najbardziej skrytych pokładów człowieka, tak że badanie staje się tu raczej poszukiwaniem w głąb niż wszcz. Licznym (teoretycznie niezliczonym) opowiadaniom Somerseta Maughama o pielęgniarzach, szpiegach, przemytnikach narkotyków i awanturkach w Singapurze lub Hongkongu czy jakiejś innej barwnej i egzotycznej scenerii (co bardziej pasuje dziś do rozrywkowego filmu, telewizyjnego serialu albo komiksu) pisarz czasów kryzysu przeciwstawia parę zaledwie książek, których postacie żyją zwykle w tym samym miejscu co czytelnik, czasami na tej samej ulicy, stanowią jednak tajemnicze światy, a w ich sekretach ów sąsiad-czytelnik odnajduje jądro własnych koszmarów i własnych stłumionych i ukrytych namiętności.

Taki pisarz jest więc nie tyle *wynalazcą*, co *badaczem* albo *odkrywcą*.

Oczywiste, że w tych warunkach łatwiej jest doszukać się „obiektywizmu” w powieściach ludycznych niż problematycznych, można bowiem liczyć na całkowitą bezstronność i obojętność wobec telewizyjnego programu o przemytnikach lub szpiegach w Hongkongu, natomiast nie sposób właściwie zachować obiektywizmu w stosunku do pisarza boleśnie wyrażającego dramat współczesnego człowieka.

Zewnętrzny krajobraz, malowniczość obyczajów, języka lub stroju, istotne dla tamtej narracji, tutaj tracą znaczenie, gdyż nie są już celem samym w sobie, a świat zewnętrzny istnieje jedynie jako pochodna dramatu osobistego, jako projekcja świata subiektywnego: śnieg jest

obecny, jeśli ma związek z dramatem, schody, gdy w jakiejś mierze wyrażają rozterkę i oczekiwanie bohatera lub gdy na piętrze znajduje się ktoś, kto zaważy na dalszych jego losach.

#### **Czystość sztuki**

Powiadają niektórzy, że w czystej poezji nie powinno być filozoficznych ani politycznych odniesień, inni rezygnują z anegdoty, w końcu jeszcze inni wyrzucają rym i walor muzyczny. Gdyby zastosować się przy pisaniu wiersza do tych zakazów, nie zostałyby *nic*, które jest właściwie najnieskazitelniejszą formą czystości. Ogólnie rzecz biorąc, ilekroć w sztuce zaczyna się mówić o czystości, możemy być pewni, że nastaje okres jałowości. A skoro ta obsesja jest niebezpieczna czy też po prostu śmieszna dla poezji lub malarstwa, cóż mówić o powieści, zajęciu równie nieczystym jak sama historia, której jest mroczną i obłądną siostrą?

#### **Noc i dzień**

„Człowiek jest bogiem, kiedy śni, i tylko żebrakiem, gdy myśli”. (Hölderlin)

#### **Kolejne dzieła...**

Kolejne dzieła powiesciopisarza są jak miasta wznieszone na ruinach poprzednich: choć nowe, uosabiają jakby nieśmiertelność, potwierdzaną istnieniem dawnych podań ludzi tej samej rasy, podobnych zmierzchów i namiętności, powracających wciąż spojrzeń i twarzy.

## Plany i dzieła

Dostojewski miał zamiar napisać dydaktyczny pamflet przeciw alkoholizmowi w Rosji, który nosiłby tytuł *Pijacy: wyszła Zbrodnia i kara*.

Jeśli zaś chodzi o jego bohaterów; możemy przypuszczać, że nie zawsze główne postacie wyrażają go najgłębiej. Moglibyśmy sądzić, że intelektualista Raskolnikow jest rzecznikiem rozdartego jak i on autora i także człowiekiem idei. Lecz w ostatniej chwili stworzył, jak się wydaje, złowrogiego Swidrigajłowa, który z pewnością uosabia najmroczniejszą część autora, przy której zbrodniarz Raskolnikow jest łagodny jak baranek.

Kryzys sztuki czy **sztuka** kryzysu?

W tym krytycznym punkcie historii mamy do czynienia z przedziwnym zjawiskiem: oskarża się sztukę, że przechodzi kryzys, że uległa dehumanizacji, że spaliła za sobą wszystkie mosty łączące ją ze światem ludzi. A przecież jest akurat odwrotnie; bierze się za kryzys sztuki to, co w istocie jest sztuką kryzysu, a dzieje się tak dlatego, że wychodzi się od fałszywych przesłanek. Dla Ortegi y Gasset, na przykład, dehumanizację sztuki potwierdza rozdźwięk między artystą i publicznością. Nie zauważa on, że może być właśnie odwrotnie, że to nie artysta uległ dehumanizacji, ale publiczność. Oczywiście, że czym innym jest ludzkość, a czym innym publiczność jako masa, zbiór istot, które przestały być ludźmi stając się seryjnymi przedmiotami, wytworzonymi przez standardowe wykształcenie, włączanymi do biur i fabryk, poruszonymi codziennie jednogłośnie brzmiącymi wiadomościami, jakie wysyłają w świat elektroniczne centrale, zdeprawowanymi i urzeczowionymi przez fabryki historyjek i powieściodeł radiowych, dziennikarskie szpalty i jarmarczne gwiazdy. Tymczasem artysta jest, siłą rze-

czy, sam, to on przez swą nieumiejętność przystosowania się, buntowniczość szaleństwo zachował paradoksalnie najcenniejsze ludzkie znamiona. Cóż to szkodzi, że czasami przesadza i obcina sobie ucho? Nawet wówczas będzie bliżej człowieka z krwi i kości niż trzeźwy kancelista za swym ministerialnym biurkiem. To prawda, że artysta, osaczony i zrozpaczony, ucieka w końcu do Afryki, w alkoholowy lub narkotyczny raj, w śmierć. Czy znaczy to jednak, że właśnie on uległ odczłowieczeniu?

„Jeśli nasze życie jest chore — pisał Gauguin do Strindberga — taka być musi również nasza sztuka, a zdrowie możemy jej przywrócić zaczynając od nowa, jak dzieci albo ludzie dzicy... Wasza cywilizacja jest waszą chorobą”.

Kryzys przeżywa nie tyle sztuka, co przestarzała, mieszczańska koncepcja „rzeczywistości”, naiwna wiara w rzeczywistość zewnętrzną. I dlatego niedorzecznością jest ocenianie malarstwa van Gogha z tego tylko punktu widzenia. A jeśli mimo to tak się czyni (i to jakże często!), trudno nie dojść do przekonania, że jego obrazy ukazują coś na kształt nierzeczywistości, postaci i przedmioty ze świata urojonego, wytwory człowieka obłąkanego w samotności i udręce.

Sztuka każdej epoki wiernie odbija wizję świata oraz wyobrażenie, jakie dana epoka ma o *prawdziwej* rzeczywistości; to wyobrażenie i ta wizja zbudowane są na właściwej dla epoki metafizyce i *etosie*. Dla starożytnych Egipcjan, na przykład, zaprzątniętych życiem wiecznym, ten tymczasowy świat nie mógł stanowić rzeczywistości prawdziwej: stąd hieratyzm wielkich posągów, geometryczność jako nieomal znamię wieczności, zupełny brak elementów naturalnych i ziemskich; geometryczność podporządkowana głębokiej koncepcji, co nie jest, jak niektórzy pochopnie sądzą, wynikiem nieudolności plastycznej, gdyż umieli być drobiazgowymi naturalistami, kiedy rzeźbili lub malowali pogardzanych niewolników.

Przejdźmy do cywilizacji bardziej doczesnej, na przykład

cywilizacji Aten za Peryklesa; w sztuce panuje wówczas naturalizm i nawet bogów przedstawia się w postaci „realistycznej”, gdyż dla tego typu świeckiej kultury, zainteresowanej głównie życiem doczesnym, rzeczywistością — tą prawdziwą — jak ziemski padół. Wraz z chrześcijaństwem wraca, z tych samych powodów, sztuka hieratyczna, której obce są czas i miejsce, w jakich żyjemy. Wybuch cywilizacji mieszczańskiej z praktyczną klasą wierzącą tylko w ten świat i jego materialne dobra znowu przywrócił sztuce naturalizm. Teraz, u jego zmierzchu, jesteśmy świadkami gwałtownej reakcji artystów na mieszczańską cywilizację i jej *Weltanschauung*. W sposób konwulsyjny, często niezborny, okazuje się raz po raz, że tamta wizja rzeczywistości już się dopełniła i nie wyraża już dziś najgłębszych niepokojów człowieka.

Obiektywizm i naturalizm w powieści były jeszcze jednym przejawem (paradoksalnym w przypadku powieści) owego burżuazyjnego ducha. Flaubert i Balzak, a zwłaszcza Zola stanowią kulminację tej prozatorskiej estetyki i filozofii; dzięki nim poznajemy nie tylko myśli i grzechy epoki, ale nawet rodzaje modnych wówczas tapet. Zola, który ten sposób pisania doprowadził do absurdu, szkicował nawet swych bohaterów, zapisując wszystko, od koloru ich oczu po ubiór stosowny do pory roku. Górki zmarnował po części swój wielki prozatorski talent hołdując mieszczańskiej estetyce (w przekonaniu, że jest proletariacką) i twierdząc, że aby opisać jednego sklepikarza, trzeba poznać ich stu, dla wydobycia cech wspólnych, metodą naukową, która pozwala na uogólnienie z pominięciem tego, co jednostkowe: drogą istoty, nie zaś istnienia. To, że nie ukazuje jednak martwych figur zamiast ludzi z krwi i kości, zawdzięcza sobie, a nie własnej estetyce; ratuje go pisarski instynkt, nie zaś nierozsądna filozofia.

Na wiele dziesięcioleci przed koncepcją Gorkiego, Dostojewski zniszczył ją i otworzył drogę do całej dzisiejszej literatury swymi *Notatkami z podziemia*. Nie



tylko buntował się przeciw trywialnej, obiektywnej rzeczywistości mieszczaucha, ale też pogrążywszy się w mroczne otchłanie własnego „ja”, odkrył, że duchowy świat człowieka nie ma nic wspólnego z rozumem, logiką, nauką ani cudami techniki.

To przesunięcie ku „ja” głębokiemu stało się powszechne w całej wielkiej literaturze naszego wieku, zarówno w rozległym fresku Marcela Prousta, jak i pozornie obiektywnym dziele Kafki.

Niemniej jednak Władimir Weidle w pewnym głośnym szkicu twierdzi, że jesteśmy świadkami zmierzchu powieści, gdyż dzisiejszy artysta „jest całkowicie niezdolny poddać się twórczej wyobraźni” obsesyjnie zajęty własnym *ego*, i przeciwstawiając im wielkich pisarzy XIX wieku, tak powiada: „w porównaniu z pisarzami, którzy — jak Balzak — tworzyli świat i pokazywali od zewnątrz żyjące w nim istoty, w porównaniu z twórcami, którzy, jak Tołstoj, sprawiali wrażenie, że są samym Bogiem, pisarze dwudziestego wieku nie potrafią wyjść poza własne *ja*, zahipnotyzowani własnymi niepokojami i nie-szczęściami, wiecznie monologując w świecie zjaw”.

#### **Marks i literatura mieszczańska**

Pewien głośny dziewiętnastowieczny rewolucjonista o nazwisku Karol Marks, którego nikt nie może oskarżać o drobnomieszczańskie skłonności, recytował z pamięci Szekspira, zachwycił się Byronem i Shelleyem, wychwalał Heinego i miał reakcjonistę Balzaka za godnego podziwu geniusza. I zarówno on, jak i Engels ubolewali, że geniusz tej miary co Goethe poniżył się filistersko i połączył na godność książęcego ministra. Nie były im obce jego ludzkie i filozoficzne sprzeczności, doskonale wiedzieli, do jakiego stopnia Goethe był artystą klas wstecznych, a jednak kochali go i podziwiali, uważali, że przyczynił się do wzbogacenia światowej kultury.

Piękna lekcja dla niektórych naszych domorosłych rewolucjonistów.

Myślę, że najczulszym miernikiem dojrzałości społeczeństwa do głębokich przemian jest to, czy jego rewolucjoniści potrafią już zrozumieć i przejąć duchową spuściznę odchodzących społeczności. Jeśli tak nie jest, rewolucja jeszcze nie dojrzała.

### **Siła i ograniczenia literatury**

Wystarczy parę nut, aby Debussy stworzył delikatny i niewysłowiony nastrój, jakiego żaden autor nigdy nie osiągnie, bez względu na to, ile by stron zapisał. Każdy pisarz, ilekroć doświadczał ograniczeń własnej sztuki, poznawał, czym jest zniechęcenie i smutek. I to może było przyczyną, że w epokach, gdy jakaś inna dziedzina sztuki cieszyła się szczególnym uznaniem, pisarze szukali zbliżenia do muzyki lub malarstwa, jak dzisiaj ci wszyscy, którzy tak chętnie naśladowują kino.

Byłyby to usiłowania śmieszne, gdyby nie ich samobójczy charakter. Próba napisania powieści na podobieństwo filmu to coś takiego, jakby łódź podwodna zachwycona samolotem chciała wyskoczyć z wody dzięki swej śrubie okrętowej i parze skrzydełek. Uśmiechnęlibyśmy się z czułą ironią na widok tych nieudolnych wyczynów, gdyby miały zanurzyć się w oceaniczne głębie, gdzie króluje, daremnie próbowała naśladować maszyny zbudowane do innych celów, o innych możliwościach, choć także niewolne od ograniczeń.

Każda gałąź sztuki ma swoje cele i swoje granice.

I, rzecz dziwna, ograniczenia te nie są słabością, lecz siłą. Zasadnicze ograniczenie teatru, zmuszające do wystawiania sztuk między trzema ścianami sceny, jest przyczyną jego intensywności. Upodobnianie teatru do kina, gdy kino cieszy się dzisiaj takim uznaniem, jest czymś równie naiwnym i niedobrym, jak wówczas, gdy

film, będąc sztuką wstydliwą i raczkującą, naśladował teatr.

Ostatnio pisarze uwiedzeni techniką filmową chcą ją przенosić do swych książek. Niektórzy już przy pisaniu myślą o korzyściach (bękarci) ekranizacji i tych śmiało możemy tu pominąć, inni natomiast (i to nas obchodzi) uważają, że film jest sztuką i stylem naszych czasów i dlatego ten styl narracji należy uprawiać. Przyjmując to szczególne kryterium, człowiek będzie się musiał wyrzec w przyszłości dzieł na miarę Prousta, Virginii Woolf lub Faulknera, *literackich* w swej istocie, niesprowadzalnych do żadnych innych środków wyrazu poza stronicami powieści, jak świadczą o tym wciąż nieudane **próby** ich przeniesienia na ekran.

Sztuka i mistyczna kontemplacja

„Twórczość artystyczna przypomina w niektórych aspektach mistyczną kontemplację, która także od niejasnej modlitwy sięgać może po wyraziste widzenie”.

(E. Delacroix)

### **Przekłeta interwencja autora**

Spójrzmy na drzewo. Najpierw maluje je Millet, a potem van Gogh. Są to dwa różne drzewa, wskutek owej „przekłetej interwencji autora” (cudzysłów należy do teoretyków obiektywizmu). Ale to właśnie owo nieuniknione wdarcie się artysty w przedmiot wywyższa drzewo van Gogha nad drzewo Milleta i jakiegokolwiek innego fotografa.

Co więcej: to drzewo jest portretem duszy van Gogha.

9-Pisarz.

129

Naukowa uniwersalność  
i artystyczna indywidualność

Poincare powiedział z wielką elegancją: matematyka to sztuka prawidłowego myślenia o nieprawidłowych figurach. Nikt bowiem nie chce i nie jest to zresztą potrzebne dla prawidłowości twierdzenia, by trójkąt prostokątny narysowany kredą na tablicy był rzeczywistym platońskim trójkątem; jest to zaledwie niewyszukana aluzja, toporny wykres po to tylko, żeby zobrazować pewien tok rozumowania.

Całkowicie odmienna jest sytuacja sztuki, gdzie istotny jest właśnie ów zapis jedyny i osobisty, konkretny wyraz tego, co indywidualne. I jeśli nabiera on cech uniwersalności, jest to uniwersalność konkretna osiągnięta nie poprzez pominięcie indywidualnego, lecz właśnie jego spójowanie. Cóż może być bardziej osobistego od obrazu van Gogha?

O ile nauka może i powinna wyrzekać się „ja”, sztuce tego nie wolno i daremne jest wszelkie narzucanie jej takiego obowiązku. Fichte mówił mniej więcej tak: w sztuce przedmioty są wytworem ducha, „ja” jest podmiotem, a jednocześnie przedmiotem. Zaś Baudelaire w *Sztuce romantycznej* stwierdza, że czysta sztuka to tworzenie sugestywnej magii zniewalającej artystę i jego świat. Dodaje: „Użyczymy drzewu naszych namiętności, naszych pragnień lub naszej melancholii, jego jęki i chwianie są naszymi, i rychło stajemy się drzewem. W ten sposób ptak szybujący na niebie natychmiast wyraża nasze pragnienie wzlotu ponad ludzkie sprawy; i oto jesteśmy ptakiem”.

Także Byron mówił:

*„Are not mountains, zwaves and skies a part  
of me and my soul, as I of them?”*

Tajemnicze groty widoczne za postaciami Leonarda da Vinci, niebieskawe i zagadkowe dolomity za jego

dwuznacznymi twarzami, czyż nie są pośrednim wyrazem duszy samego Leonarda? Podobnie jak ruchy i gesty aktora, który nie znał Szekspira, a jednak, poruszony losami księcia Danii, wciela się w postać Hamleta, a tyra samym także Szekspira. I w tym duchu należy tłumaczyć znany aforyzm Leonarda, kiedy mówi, że malarstwo to *cosa mentale*, gdyż dla niego umysłowe to nie tyle intelektualne, co właśnie subiektywne, coś, co jest dane artyście, a nie krajobrazowi, jaki maluje; sztuka dla niego to „idealizm materii”. Jakże domagać się więc od sztuki obiektywności?

To tak jakby chcieć, żeby *Kwartet 135* nie wyrażał Beethovena. A ponieważ wielkiemu artyście chodzi nie tyle o sprawę wyrazu, co bytu, jest to zatem nie mniejsza niedorzeczność, niż domagać się, żeby ów kwartet w ogóle *nie był* autorstwa Beethovena.

Nie sposób wyjaśnić doktryny obiektywistów inaczej, jak tylko prestiżem i zaborczością nauki, dogmatycznej wiary w świat zewnętrzny, który artysta, podobnie jak naukowiec, ma opisywać z tą samą, chłodną bezstronnością. Powieściopisarz przedstawiałby zatem życie i niedole człowieka niczym zoolog termity: badając prawa społeczne, opisując zwyczaje i siedziby, język i tańce godowe. I jak słusznie ktoś zauważył, trzecia osoba, w której opowiadano by te historie, upodobniałaby się do trzeciej osoby, w jakiej opisuje się, w książkach przyrodników, zwyczaje i naturę ssaków lub gadów, tak że nawet deformacje i odkształcenia obiektywnej rzeczywistości (zazwyczaj godne potępienia) wynikałyby z różnic stylów lub zasobu słownictwa, nie zaś rzeczywistości. Ani razu nie przyszło im do głowy, że rzeczywistość jednego człowieka nie stanowi rzeczywistości drugiego, co jest równie oczywiste jak to, że świat Balzaka różni się od świata Flauberta. Współczesny powieściopisarz ma świadomość nie tylko tego decydującego faktu, ale również i tego, że każdemu jego bohaterowi rzeczywistość jawi się inaczej: zależnie od światopoglądu, punktu widzenia,

tego, co sam daje zewnętrznemu światu i co od niego otrzymuje.

W sumie: jeśli za rzeczywistość uznamy (jak być powinno) nie tylko realność zewnętrzną, o której mówi nam nauka i rozum, ale *również* mroczny świat naszego ducha, skądinąd dla literatury nieskończenie ważniejszy niż ten pierwszy, dojdziemy do wniosku, że największymi realistami są akurat ci, którzy zamiast skupiać uwagę na trywialnym opisie strojów i zwyczajów, mówią o uczuciach, namiętnościach, ideach, o wszystkich zakamarkach nieświadomianego i podświadomego świata swoich bohaterów; co nie tylko nie jest ucieczką od świata zewnętrznego, ale pozwala oddać jego prawdziwy wymiar i sens dla istoty ludzkiej, jako że człowieka obchodzi to tylko, co najściślej wiąże się z jego duszą: krajobraz, ludzie, przemiany, jakie w ten lub inny sposób zauważa, czuje i cierpi w głębi swego serca. I dlatego właśnie wielcy artyści „subiektywni”, którzy mądrze zaniechali opisywania li tylko świata zewnętrznego, zostawili nam jego najpełniejszy, najprawdziwszy obraz i świadectwo. Natomiast mierni kostumbryści zarzucający im egotyzm, nie osiągnęli nawet tego, co sobie uroili.

Natura człowieka sprawia, że każda autobiografia jest nieuniknienie kłamliwa. I tylko dzięki maskom, karnawałowym lub literackim, ludzie odważają się ujawnić swoje (straszliwe) ostateczne prawdy. „Persona” znaczy właśnie maska i jako taka weszła do języka teatru i powieści.

**Sztuka przestrzeni i sztuka czasu**

Już Lessing zauważył, że w odróżnieniu od sztuk plastycznych, które są zasadniczo przestrzenne, powieść jest z natury czasowa. Dzisiaj wiemy, że jest nią w

najczystszyznaczeniu tego słowa, nie uznaje bowiem nawet owego specjalistycznego czasu astronomów. Stąd też niedorzeczne jest tworzenie literatury według kanonów filmowych, jako że kino, nawet gdy korzysta z atrybutów sztuki narracyjnej, ma w istocie wszelkie cechy sztuk plastycznych.

Na obrazie nagle i jednocześnie postrzegamy całą jego rzeczywistość, przeżycie estetyczne jest pełne i błyskawiczne, możemy odbierać całość strukturalnie, jeszcze nim zaczniemy rozpatrywać części lub zastanawiać się nad nimi. W narracji jest akurat odwrotnie.

O sztuce i ekonomicznym determinizmie

Nie ma nic wspólnego z marksizmem ciasny materializm sprowadzający całą duchową działalność człowieka do praw ekonomicznych, bo w takim schematycznym ujęciu człowiek staje się niewolnikiem tych praw. Jest to akurat zaprzeczenie tego, co postulował Marks. W *Przyczynku do krytyki heglowskiej filozofii prawa* mówi, aa przykład, że to nie historia tworzy, ale człowiek, człowiek rzeczywisty i żywy, osiągający zamierzone cele. To prawda, że wielu marksistów potępiało wulgarne, pozytywistyczne wypaczenia, ale ich głosy, jak Antonia Labrioli, przyduśiła oficjalna scholastyka lub też, jak w przypadku Korsch, zostały one wyklęte przez Międzynarodówkę komunistyczną, a martwa cisza, jaka okryła ich myśli, spowodowała w końcu śmierć cywilną samych myślicieli. Być może za sprawą heglowskiej tradycji, jaką we Włoszech podtrzymywała działalność idealisty B. Crocego, pojawiła się niezwykła osobowość Antonia Gramsdęgo, który na całe lata zamknięty w więzieniu napisał wiek jasnych stronice w owych czasach stalinowskiego upadku filozofii. W swych komentarzach do Benedetto Crocego powiada słusznie, że abstrakcyjna kategoria *hotno economicus* jest w istocie typowa dla ujęcia kapitalistycznego,

133

bo właśnie kapitalizm narzuca człowiekowi ten abstrakcyjny i urzeczowiony charakter. W dziedzinie estetyki Gramsci polemizował z dziełem Plechanowa, który w moich studenckich czasach cieszył się takim uznaniem wśród lewicowców. Plechanow nigdy nie zrozumiał sensu *praxis*, klucza do filozofii prawdziwie marksistowskiej, i dlatego nie umiał nigdy pokonać dualizmu sytuacji i subiektywizmu; z jednej strony widział psychologię, zwyczaję, uczucia i idee, z drugiej) warunki gospodarcze „wyjaśniające” tamte uczucia i idee. I, rzecz naturalna, także sztukę. Jakie spustoszenie siał i sieje tak rozumiany pozytywizm w imię marksizmu!

Nie ma innego sposobu dostąpienia wieczności jak zagłębić się w chwili, ani też innej formy osiągnięcia powszechności jak poprzez własną sytuację: tu i teraz. Zadaniem pisarza byłoby dostrzeganie odwiecznych wartości, które przeniknęły do społecznych i politycznych dramatów jego miejsca i czasu.

Powieść i fenomenologia

Doktryny nie pojawiają się przypadkowo: z jednej strony przedłużają i pogłębiają dialog trwający przez stulecia, z drugiej są wyrazem swej epoki. Q ile filozofia stoicka rodzi się zawsze w czasach despotyzmu, a marksizm wyraża ducha społeczeństwa, które gwałtownie zaczyna się industrializować, o tyle egzystencjalizm tłumaczy niepokój człowieka przeżywającego upadek cywilizacji technokratycznej.

Nie znaczy to, że tłumaczy go jednoznacznie i dosłownie, jako że każda doktryna powstaje w sposób złożony i zawsze wśród polemik. Od Renesansu przeważał racjonalizm, lecz irracjonalizm wdzierał się raz po raz z



coraz większą mocą, aż osiągnął przewagę. A choć obecny egzystencjalizm nie jest (jak sądzi wielu) zwykłym irracjonalizmem, prawdą jest, że uformował się w walce, jaką ludzie ubiegłego stulecia wszczęli przeciw rozumowi.

Duch czasu, *Zeitgeist*, który filozoficznie objawił się w egzystencjalizmie, w literaturze dał znać o sobie w typie twórczości, którą zasadniczo zapoczątkował Dostojewski, twórczości wiernie wyrażającej tę właśnie filozofię, więc niektórzy uznali szybko, że „literatura stała się egzystencjalistyczna”. W istocie dokonało się to spontanicznie o cały wiek wcześniej, niż zapanowała na nie moda, co więcej, to nie literatura zbliżyła się do filozofii, ale odwrotnie: powieść była zawsze antropocentryczna, gdy tymczasem filozofowie zwrócili się do konkretnego człowieka dopiero wraz z egzystencjalizmem.

Ale najistotniejsze jest to, że obie duchowe postawy znalazły się jakby jednocześnie w tym samym punkcie i z tych samych powodów. Z tą może różnicą, że dla powieściopisarzy droga była łatwa, wystarczyło podkreślić jedynie problemowy charakter ich odwiecznego bohatera, podczas gdy filozofowie musieli się mocno natrudzić, by przejść od abstrakcyjnych spekulacji do dylematów bytu konkretnego. Tak czy inaczej, w momencie gdy literatura poczęła wraz z Dostojewskim być coraz bardziej metafizyczna, metafizyka wraz z Kierkegaardem zaczęła się stawać literacka.

A zatem: wiemy, że zwrot ku „ja” i bunt przeciw rozumowi stanowią kamień probierczy i początek nowego stylu, nie wiemy jednak (na przekór sądom powierzchownych krytyków), czy proces na tym się skończy.

Wobec nieobliczalności rozumu, witalizm słusznie stanął w obronie surowego życia i jego popędów. Ale wybuch najprymitywniejszych i najgwałtowniejszych instynktów, jakim była pierwsza wojna światowa, musiał wyzwolić po przesileniu chęć uduchowienia, która spotęgowała się pod koniec drugiej wojny światowej z jej obozami koncentracyjnymi. Jest to jedna z przyczyn, które oddaliły egzy-

stencjalizm od zwykłego witalizmu, choć nie od konkretnego człowieka. Człowiek nie był, w ostatecznym rachunku, ani samym rozumem, ani zwykłym instynktem, oba przymioty powinny się być łączyć w najwyższych walorach ducha, odróżniających człowieka od zwierzęcia. Od Husserla filozofia nie będzie się już zajmowała jednostką całkowicie subiektywną, ale osobą (personą), to jest syntezą jednostki i społeczeństwa.

Filozofia i współczesne powieściopisarstwo wyrażają właśnie tę syntezę przeciwieństw: coś jakby połączenie poezji lirycznej z trzeźwym rozumowaniem.

Od odkrycia Husserla filozofia przestała się wzorować na naukach ścisłych i przyrodniczych, które operują pojęciami wyabstrahowanymi od faktów jednostkowych. W ten sposób filozofia zbliżyła się do literatury, bo powieść nigdy (nawet w czasach najgorszego scjentyzmu) nie porzekała rzeczywistości konkretnej, takiej jaką jest w całej swej bogatej, zmiennej i sprzecznej naturze. Poeta patrzący na drzewo i opisujący drżenie liści na wietrze nie przeprowadza analizy fizycznej zjawiska, nie odwołuje się do zasad dynamiki, nie bada przy pomocy praw matematyki migotliwych ciągów światła, obchodzi go jedynie samo zjawisko, proste uczucie, jakie przeżywa, czyste i piękne przebłyski światła i szelest kołysanych wiatrem liści.

Czymże więc jeśli nie czystą fenomenologią jest literacki opis? A czy ta filozofia człowieka konkretnego, którą stworzył nasz wiek — gdzie ciała nie można już oddzielać od duszy, świadomości od świata zewnętrznego ani własnego „ja” od „ja” innych współżyjących ze mną ludzi — nie jest aby cichą (choć niedoskonałą i niebezpiecznie zafałszowaną przez naukowy światopogląd) filozofią poety i powieściopisarza?

Literatura sytuacji krańcowych

Dzisiejszy człowiek żyje w ciągłym napięciu, w obliczu zagłady i śmierci, tortur i samotności. Jest człowiekiem

sytuacji skrajnych, dotarł lub jest blisko ostatecznego kresu swego istnienia. Literatura, która to opisuje i bada, nie może więc być niczym innym jak literaturą sytuacji wyjątkowych.

Kolejne dzieła...

*„L'oeuvre doit etre consideree seulement comme un amour malheureux qui en presage fatalement d'autres”\**

(Proust).

Tajemnica tworzenia

„Choćby dzieło nie dorównywało snom, któż nie odbiera go ze zdumieniem i uległością? Kto nie znajduje w nim rzeczy nieznanach”. (Pavese)

O tytn, co subiektywne i obiektywne w sztuce

Zdawać by się mogło, że daremne jest przypominanie o ciągłej przemienności subiektywnego i obiektywnego w dziejach sztuki, a jednak ostatnie teorie zmuszają nas do tego, jakby po to, żeby udowodnić tymczasowość wszystkich tych kierunków. Ze sprzeciwu wobec naukowego ducha Oświecenia wynikł bunt romantyczny. Kiedy ten nowy styl zwyrodniał w tanim sentymentalizmie, zaczęto pochylać chłodny obiektywizm, „oporną materię”, bezosobowość. Nie trzeba być jasnowidzem, by przepowiedzieć, że w samym sercu neoklasycyzmu zrodzą się elementy nowego romantyzmu, że od marmurów przejdzie się do nieuchwytniej muzyki, od dosłowności do mrocznego symbolu i tak *ad infinitum*.

\* (fr.) „Dzieło powinniśmy traktować jedynie jak nieszczęśliwą miłość, która fatalnie przepowiada następne.”

137

Po zakończeniu pierwszej wojny światowej, gdy poważnych artystów znużyła już górnolotność schyłkowego ekspresjonizmu, znowu zaczęto głosić surowość formy i nieczułą obiektywność. I zaczęła się Nowa Rzeczowość, *Neue Sachlichkeit*, *Nueva Objetividad*, którą słuszniej jednak należałoby nazywać „realizmem magicznym”, jak to roztropnie uczynił Franz Roth, świadom fałszu, jakim jest mówienie o obiektywizmie w sztuce. Jak słusznie zauważa Erich von Kahler, w obrazach Chirica i Carra stajemy przed okrutną i zaciętą dosadnością faktów, wizją rzeczy w ich nieubłaganej tożsamości, co wywołuje przewrotne niejako uczucie ciszy i magiczności, w ten sam sposób, w jaki w utworach Brechta gwałtowny sprzeciw człowieka wyraża się przez zwykłe stwierdzenie faktu. Ale u żadnego z nich, ani u Kafki potęgującego grozę swych koszmarów przez spokój, z jakim je opisuje, ani u zwięzłego i rzeczowego Hemingwaya nie ma obiektywizmu w sensie filozoficznym; jest tylko forma, przewrotnie skuteczna, wyrażająca swoisty dla każdego z tych twórców sposób odczuwania świata. Do tego stopnia, że wśród tysięcy artystycznych prac rozpoznajemy obraz Chirica i powieść Kafki.

. Mówiąc krótko: obiektywizm jest powracającą tendencją w tej dialektyce literackich kierunków. I w znaczeniu niezbyt ścisłym używany był przez artystów zawsze, gdy wydawał się im skuteczny, gdy wymagała tego siła wyrazu, nie zaś przyjęta z góry obsesyjna maniera.

Dotyczy to również spraw języka. Antymetaforyczną furię Robbe-Grilleta, przekonanie, że figury stylistyczne są niedopuszczalne, wyjaśnić można tylko jego filozoficzną niezbornością i beztroską arogancją. Od czasów Vica wiemy, że metafora nie jest ozdobnikiem ani językową napuszoną, ani też owym klejnotem, za jaki ją mieli łacińscy retorzy, ale jedynym dostępnym człowiekowi sposobem wyrażenia świata subiektywnego. Ścisłemu obiektywizmowi nauki odpowiada język jednoznaczny i

■ dosłowny, najpełniej wyrażony łądem symboli logicz-

nych. Ale dla ludzi z krwi i kości ten język jest bezużyteczny. Po pierwsze, dlatego że samo istnienie nie jest logiczne i na nic się zdają bezbłędne symbole stworzone, aby sprostać zasadom tożsamości i sprzeczności; po drugie, dlatego że konkretny człowiek wręcz nie chce dociekać prawd abstrakcyjnych, lecz pragnie wyrazić swoje odczucia i doznania starając się wywrzeć wpływ na stan ducha innych, wywołać w nich odruch sympatii lub niechęci, skłonić do działania albo do refleksji. Dlatego ucieka się do języka niedorzecznego, ale skutecznego, pełnego sprzeczności, ale obdarzonego siłą przekonywania, języka, w którym zamienia się i przedstawia słowa oraz utarte zwroty, już psychologicznie nieprzydatne, na nowe i bardziej wyzywające, przyciągające swymi nieoczekiwanymi zestawieniami. Zadaniem tego języka nie jest głoszenie abstrakcyjnych i bezdyskusyjnych prawd logiki lub matematyki, lecz prawd istnienia, związanych z wiarą i złudzeniem, nadzieją i obawą, niepokojem i żarliwym przekonaniem. Jego dramat jest przeciwny dramatowi nauki, musi bowiem fakty jednostkowe, unikalne wyrazić słowami ogólnymi, anemicznymi i nieprzekonującymi komunałami. Stąd też niestrudzone przemiany, jakie życie poprzez wyobraźnię i metaforę wymusza na języku. Trud ten potęguje się u tych poetów, którzy — jak Joyce — starają się stworzyć język jakby *in statu nascendi* poprzez podmianę znaczeń, burzenie składni, zwykłą onomatopieję. Jednakże fakt, że język jest środkiem porozumiewania się, ogranicza całkowitą dowolność, bo trudno przecież zrywać wszystkie więzy, i tak oto język rozwija się w ciągłej dialektyce potocznego (które się zużywa) i niezwyklego (które ciąży ku dowolności). Rozprężenie, jakim grożą zawsze te ożywcze prądy, zastępowane jest nowym zdyscyplinowaniem. Jasne, że i ono doprowadzi kiedyś do chwili, gdy jacyś pisarze znów zaczną wychwalać zalety języka naukowego. Czego słuchać należy ze stosowną ostrożnością, z koniecznym poczuciem względności i z pełną świadomością jej nieostatecznego, a raczej higienicznego sensu.

### **Sztuka prawdziwie rewolucyjna**

W ujęciu historycznym dostrzec można w sztuce dwa rodzaje przeobrażeń: te, które są wynikiem lub częścią jej dynamiki wewnętrznej, jak walka między koteriami i szkołami, zamieranie pewnych kierunków, wyczerpywanie się pewnych form i środków wyrazu, powracająca skłonność do ojcobójstwa, oraz te, które stanowią część wielkich struktur historycznych, struktur, w jakie wpisane są określone koncepcje istnienia, pewien *etos*, jakaś metafizyka: np. człowieka wierzącego w średniowieczu, burżuazyjnego wolnomyśliciela, człowieka naszych czasów.

Jeśli chodzi o pierwszy rodzaj przeobrażeń, szkoła Robbe-Grilleta jest kierunkiem o charakterze neoklasycznym, z zaletami i wadami, jakie zawsze niesie ten rodzaj sprzeciwu wobec romantycznego braku umiaru.

Ale jego absolutyzm i trwałość są złudne, tak jak i wszystkich podobnych prądów w czasach minionych. Jeśli zaś chodzi o wielkie przełomy historii, oczywiste jest, że choć stanowią one reakcję na pewien rodzaj naukowej mentalności, są właśnie jej przejawem, nawet gdy objawia się to w sposób scholastyczny i niekonsekwentny. Czasy Nowożytny są w istocie naznaczone nauką, jej wielki paradygmat to przedmiot, obiekt, więc obiektywność budzi powszechną troskę umysłów zniewolonych takim właśnie widzeniem świata.

Sztuka autentycznie zbuntowana przeciw tej dogorywającej kulturze nie może zatem głosić żadnego rodzaju obiektywizmu, ale powinna być sztuką integrującą, która pozwoliłaby opisać podmiot i przedmiot jako całość, oddać tę głęboką i nierozzerwalną więź między „ja” i uniwersum, między świadomością i światem ludzi i rzeczy. W takim ujęciu powieść wychwalana przez Robbe-Grilleta nie ma żadnej przyszłości, jak naiwnie roi sobie jej wynalazca, a sprowadza jedynie do absurdu pewien ginący światopogląd, nawet jeśli walczy przeciw jednemu

z jego przypadkowych przejawów: to jest przeciw analizie psychologicznej.

Tylko w tak ograniczonym znaczeniu można uznać ją za współuczestnika owego szerokiego ruchu, który ma przewyciężyć fetyszym nauki.

Współuczestnika nader skromnego, oczywiście.

### **Wielkość postaci**

To prawda, że bohaterowie powieściowi rodzą się w sercu autora i nikt nie może stworzyć postaci większej niż on sam, a jeśli ją bierze z historii, zniża wówczas do swego poziomu. Teatr i proza pełne są Kleopatry i Napoleonów nie większych niż ich sprawcy.

I na odwrót: postacie skromne wynoszone są na miarę swoich twórców. Prawdopodobnie Laura i Beatrycze były kobietami pospolitymi, nigdy się tego nie dowiemy, gdyż znamy je wyniesione na szczyt przez Petrarę i Dantego.

Poeta czyni z kobietami to, co na skromną skalę robi każdy zakochany ze swoją dziewczyną.

### **Od rzeczy do trwogi**

Rzucony na oślep na podbój świata zewnętrznego, zajęty jedynie przedmiotami człowiek sam się w końcu uprzedmiotowił i stoczył w srogi świat rządzony ślepym determinizmem. Ożywiany przedmiotami niczym kukła, w rzeczywistości, jaką sam powołał, człowiek przestał być wolny i stał się równie anonimowy i bezosobowy jak jego narzędzia. Nie żyje już w prawdziwym czasie bytów, ale pośród własnych zegarów. Oto jego upadek na ziemię, uzewnętrznienie i zbanalizowanie jego istnienia. Zdobył świat, ale utracił siebie.

Będzie tak, dopóki nie zbudzi go trwoga i nie ocknie się w koszmarnym świecie. Drżący i udręczony znowu

szuka po omacku własnej drogi. Coś szeptu mu, że mimo to jest wolny lub może nim być, w żadnym razie nie jest biernym kółkiem tej maszyny. I nawet to, że jest śmiertelny, bolesne przeświadczenie, że musi przystać na własną tymczasowość, też w jakimś stopniu pokrzepia, bo w końcu, dowodzi, że jest czymś innym od tych obojętnych i nijakich trybów: potwierdza, że jest istotą ludzką. Niczym więcej, ale i niczym mniej jak tylko człowiekiem.

Powieść w kryzysie

Przed trzydziestoma laty T. S. Eliot stwierdził, że powieść skończyła się wraz z Flaubertem i Henry Jamesem. Wielu eseistów powtarzało później ten pogrzebowy werdykt w najróżniejszych formach.

Bywa, że przemianę myli się z upadkiem, bo nowe ocenia się według kryteriów stosowanych do starego. Tak więc, gdy niektórzy utrzymują, że wiek XIX jest wielkim stuleciem powieści, należałoby dodać „powieści dziewiętnastowiecznej”, co ów aforyzm precyzyjnie uściśli, lecz i zamieni w tautologię.

Jest czymś niezwykle, że próbuje się oceniać prozę XX wieku według kanonów dziewiętnastowiecznych, gdy opisana przez pisarzy rzeczywistość tak różniła się od naszej, jak podręcznik frenologii od szkicu Junga (z przyczyn zresztą bardzo podobnych). Dzielenie literatury na rygorystyczne gatunki zawsze było zajęciem skazanym raczej na niepowodzenie, w przypadku zaś powieści jest to zamysł całkowicie jałowy, bo jedynym wyróżnikiem tego gatunku jest to, że posiadał wszelkie możliwe cechy i uległ wszelkim deformacjom.

Powieść XX wieku nie tylko dała obraz rzeczywistości bardziej złożonej i prawdziwszej niż ubiegłowieczna, lecz osiągnęła też wymiar metafizyczny, dotychczas jej obcy. Samotność, absurd i śmierć, nadzieja i jej brak, to niezmiennie tematy każdej wielkiej literatury. Ale oczy-



wiste, że trzeba było dopiero powszechnego kryzysu cywilizacji, aby nabrały one tej straszliwej wagi, w podobny zresztą sposób, w jaki na tonącym statku pasażerowie zaprzestają gier i zabaw, aby stawić czoło ostatecznym problemom istnienia, choć te w formie utajonej zawsze były obecne w ich normalnym życiu.

Powieść dzisiejsza, opowiadając o człowieku kryzysu, jest właśnie {sowieścią owych wielkich pascalowskich tematów. A w konsekwencji nie tylko rzuciła się na zbadanie obszarów, o których istnieniu powieściopisarzom nawet się nie śniło, ale nabrała filozoficznej i poznawczej godności.

Jakże można dopuszczać myśl o upadku gatunku obfitującego w tak liczne odkrycia, pełnego rozległych i tajemniczych krain wciąż jeszcze czekających na zbadanie, gatunku z właściwym sobie bogactwem technik, własną filozoficzną transcendencją, z tym wszystkim, czym jest dziś dla udręczonego, współczesnego człowieka, widzącego w powieści nie tylko własne dramaty, ale i szukającego orientacji dla siebie. Wręcz przeciwnie, myślę, że jest to dzisiaj najbardziej złożona, duchowa działalność, najpełniejsza i najbardziej obiecująca w tej próbie zgłębienia i wyrażenia dramatu, jaki nam przyszło przeżywać.

Sławna *tranche de vie*

Pod wpływem naukowej myśli wielu pisarzy zapragnęło przenieść na papier owe okruchy rzeczywistości z taką samą obiektywnością, z jaką geograf opisuje masyw Pamiru.

Jest to zamysł nie tylko naiwny, ale i zwodniczy. O ile bowiem można ukazać fragment rzeczywistości martwej lub statycznej, o tyle próba opisu choćby cząstki świata żywego i nieskończenie zawilego jest zabójcza. Tylko pisarz lichy albo początkujący ulegnie pokusie włączenia prawdziwego listu miłosnego do powieści, bo zabrzmi to\_

falszywie, gdyż wrywa ów list z magii zawłości, jaka w rzeczywistym życiu wspiera go i otacza. Rzeczywistość ludzi, a nawet sama rzeczywistość zewnętrzna, tak bardzo zajmująca owych narratorów, jest nieskończona, sięga korzeniami we wszystkich kierunkach, odbija wszystkie światła i skutki najodleglejszych przyczyn: każde ucięcie automatycznie staje się zafalszowaniem. I tak to ci domniemani realiści stają się irrealistami najbardziej osobliwego rodzaju. Paradoks powieściowej twórczości polega na tym, że autor musi oddać w dziele z natury rzeczy skończonym rzeczywistość w swej istocie bezkresną. Aby to osiągnąć, nie wolno mu niczego amputować, musi *odtworzać*; z owym listem miłosnym powinien postąpić jak scenografowie z pozorną perspektywą, która musi być sztuczna, aby wywołać wrażenie prawdziwości.

#### Realizm socjalistyczny, **forma idealizmu**

Słusznie powiada Herbert Read, że problem, jaki stawia realizm socjalistyczny, jest fałszywy, jako że istnieją tylko dwa rodzaje sztuki: dobra i zła. Dobre dzieło sztuki jest zawsze dialektyczną syntezą rzeczywistego i nierzeczywistego, rozumu i wyobraźni. Nie uznając tej sprzeczności, chcąc zniewolić ją na korzyść jednego z członów antynomii, realizm socjalistyczny przestaje być dialektyczny, a staje się swego rodzaju idealizmem. Próbuje narzucić sztuce spojrzenie rozumowe i doktrynerskie. Z drugiej strony chęć dotarcia do mas oraz uprawiania propagandy daje wyniki łatwe do przewidzenia: osiąga się zaledwie sztukę plakatową, i to w jej najgorszej, naturalistycznej postaci.

#### Artysta i świat **zewnątrzny**

Mówimy „krzesło”, „okno”, „zegarek”, słowa oznaczające zwykle przedmioty z tego nieczułego i obojętnego świata, który nas otacza, a mimo to przekazujemy tymi

słowami coś tajemniczego i niemożliwego do określenia, coś jakby klucz, patetyczne przesłanie z głębin naszego jestestwa. Mówimy „krzesło”, a przecież nie chcemy powiedzieć „krzesło”, i rozumieją nas. Rozumieją przynajmniej ci, do których skierowane jest owo ukryte przesłanie, przechodzące nietknięte przez obojętne i wrogie tłumy. A więc ta para kaloszy, ta świeca, to krzesło, nie chcą wyrazić tamtych kaloszy, tamtej smętnej świecy ani tamtego trzcinowego krzesła, ale moje „ja”, van Gogha, Vincenta (przede wszystkim Vincenta): mój niepokój, moją udręka, moją samotność; są więc raczej autoportretem, opisem moich najgłębszych i najboleśniejszych cierpień. Możliwe jest to dzięki owym zewnętrznym i obojętnym przedmiotom z surowego i zimnego świata poza nami, który może istniał przed nami i który prawdopodobnie będzie trwał po naszej śmierci, jakby przedmioty były jedynie nietrwałymi i chwiejnymi pomostami (jak słowa dla poety) nad otchłanią otwierającą się między człowiekiem i światem; jakby były symbolami tej tajemnej głębi, którą odbijają, obojętne, bezstronne i szare dla wszystkich, którzy nie potrafią znaleźć klucza, ale ciepłe, czujne i pełne ukrytych znaczeń dla tych, co go znają. Bo w istocie te malowane przedmioty nie pochodzą z nieczułego świata poza nami, ale tworzy je zrozpaczony człowiek, spragniony kontaktu z innymi, postępujący z przedmiotami tak jak z ciałem dusza, która nasycy je swymi pragnieniami i uczuciami widocznymi poprzez zmarszczki, błyski w oczach, uśmiechy i grymasy, jak duch pragnący (rozpaczliwie) objawić się w obcym, niekiedy topornie obcym, ciele rozhisteryzowanego medium.

#### Wielki świadek

Ogromna większość pisze dla sławy i pieniędzy, dla przyjemności, bo ma ku temu łatwość, bo nie umie przeciwstawić się pokusie oglądania swego nazwiska w druku.

10 — Pisarz..

Pozostaje więc niewielu: ci wszyscy, którzy czują mroczną i natrętną potrzebę dania świadectwa własnego dramatu, nieszczęścia, samotności. Są to „świadkowie”, czyli *martyroi*, męczennicy epoki. Ci, którzy nie piszą z łatwością, ale na przekór sobie. Idą pod prąd, są terrorystami albo ludźmi wyjętymi spod prawa.

Ludziom tym śni się jakby jeden wspólny sen. Ale w przeciwieństwie do nocnych koszmarów, ich dzieła wyrwują się z mrocznych krain, w jakie się zapuszczały i złowrogo syciły; są eks-presją lub też presją na ów świat piekielnych wizji, przez co stają się próbą wyzwolenia samego twórcy i tych wszystkich, którzy jak zahipnotyzowani idą za jego porywami i tajemniczymi rozkazami. Właśnie dlatego dzieło sztuki ma nie tylko walor świadectwa, ale również moc oczyszczania, bo wyraża najgłębsze niepokoje twórcy i bliskich mu ludzi.

Nic zatem biedniejszego, jak domagać się od literatury społecznego i politycznego świadectwa. Pisać na pełnym oddechu, po prostu pisać, bez żadnych innych wymogów. Jeśli bowiem artysta jest głęboki, daje niewątpliwie świadectwo siebie, świata, w którym żyje, i człowieczego losu w jego czasach. A ponieważ człowiek to stworzenie polityczne, ekonomiczne, społeczne i metafizyczne, więc w odpowiednim do głębi dzieła stopniu będzie ono również (pośrednio lub bezpośrednio, skrycie lub jawnie) dokumentem istnienia w konkretnym czasie i miejscu.

#### **Jeszcze o literaturze i fenomenologii**

W społeczeństwach, gdzie panuje duch religijny — na przykład w średniowiecznej Europie — wszystko w ten lub inny sposób jest przeniknięte religią. W wieku XIX wszystko, co człowiek robił lub myślał, podlegało wpływom myśli naukowej, nawet analfabeta niezdolny zrozumieć równań Maxwella żył w jakimś stopniu „naukowo”.

Rozpowszechnianie się dominujących stylów i form na

obszary nie mające nic wspólnego z dziedzinami, gdzie powstały w sposób naturalny i konieczny, jest zjawiskiem nieuniknionym. Weźmy, na przykład, aerodynamiczne linie statków i samolotów, które zrodził postęp techniczny i konieczność zwiększenia szybkości przez zmniejszenie oporu. Te właśnie opływowe linie opanowały przedmioty całkowicie statyczne jak telefony czy krzesła.

Coś podobnego przytrafiło s<sup>^</sup> literaturze: jej celem był zawsze człowiek i jego namiętności (nie ma powieści o stołach ani zwierzętach; powieść o psie opowiada pośrednio o losie człowieka). A jednak, rzecz przedziwna, i ona zapragnęła, by ją tworzone zgodnie z naukowymi wymogami, choć te nakazują wyrzec się wszystkiego, co ludzkie. Sokrates doradzał nie ufać ciału i jego namiętnościom, ale przynajmniej dociekał Prawdy (dużą literą), owej abstrakcyjnej Prawdy, której kulminacją będzie heglowska katedra; byłby jednak niespełna rozumu, gdyby to samo zalecał Eurypidesowi. A mimo to właśnie coś takiego spotkało pisarzy w ubiegłym stuleciu, którzy musieli złożyć haracz feudalnemu panu, jaki wszystkim władał. Pisarz, który chciał być j<sup>r</sup>ównie obiektywny, co naukowiec, umiejscawiał siebie tub starał się umiejscowić (bo na szczęście cały ten rozbudowany system był trochę jakby na pozór) poza swoimi bohaterami, opisując ich oraz ich perypetie niczym wszechwiedzący obserwator w pantoptikum. I tak w pewnej powieści Balzaka opisuje się krajobraz tak, jakby to uczynił geograf lub geolog: „Klasztor wzniesiony był na jednym końcu wyspy, w najwyższym miejscu skały, która w wyniku ewolucji planety urywa się nad samym morzem i ukazuje surowe granie swych płaskich, lekko podniszczonych załomów tuż nad poziomem morza, niemożliwych do zdobycia. Poza tym skała zabezpieczona jest przed jakimkolwiek atakiem niebezpiecznymi, ciągnącymi się daleko rafami, na których igrają fale Śródziemnego Morza”.

Przeciwstawmy ten sposób widzenia rzeczywistości opisowi Yirginii Woolf dokonany przez czysty podmiot:

„...pośrodku zatoki widać było jakąś brązową plamkę. Zorientowała się po chwili, że była to łódź. Lecz czyja? [... ] Ranek był tak piękny, mimo zrywających się od czasu do czasu podmuchów wiatru, że morze i niebo wyglądały jak zrobione z jednej tkaniny: albo żagle wspięły się wysoko do nieba, albo też chmury osiadły na morzu”<sup>\*</sup>.

Ta metoda dochodzi do szczytu w fenomenologicznym ujęciu Sartre<sup>5</sup>a: „Jest w samej koszuli, nosi bladofioletowe szelki; rękawy koszuli zakasał powyżej łokci. Ledwo widać szelki na niebieskiej koszuli, są zatarte, zagłębione w niebieskość, ale to fałszywa pokora: naprawdę nie pozwalają o sobie zapomnieć, podniecają mnie swoim baranym uporem, tak jakby zamierzywszy stać się fioletowymi, utknęły w drodze, nie wyrzekając się jednak swoich pragnień. Miałoby się chęć im powiedzieć: «No już, bądźcie fioletowe, dość na ten temat<sup>\*</sup>. Ale nie, trwają w zawieszaniu, uparte w swym nie zakończonym wysiłku. Czasem otaczająca je niebieskawość nasuwa się i zakrywa je zupełnie: nie widzę ich przez chwilę. Ale to tylko jedna fala, wkrótce niebieskość blednie miejscami i widzę ukazujące się wysepki jasnego, wahającego się fioletu; rozszerzają się, łączą i znów tworzą szelki. Kuzyn Adolf nie ma oczu: jego nabrzmiałe, uchylone powieki odsłaniają tylko trochę białka”<sup>\*\*</sup>.

Jedynie skrajny subiektywizm, daleki od jakiegokolwiek zafalszowania, jest w sztuce prawdziwy, wszystko inne pozostaje wątpliwe i problematyczne. Nauka dąży do obiektywności, bo szuka prawdy obiektu, czyli przedmiotu. W powieści natomiast rzeczywistość jest zarazem obiektywna i subiektywna, jest w podmiocie i jest poza nim, i w ten sposób stanowi rzeczywistość pełniejszą od naukowej. Nawet w najbardziej osobistych utworach

<sup>\*</sup> Virginia Woolf: *Do latarni morskiej*, tłum. Krzysztof Klinger, Czytelnik, 1962, str. 27.

<sup>\*\*</sup> Jean Paul Sartre; *Mdłości*, tłum. Jacek Trznadel, PIW, 1974, str. 51.

pisarz nie może się wyrzec świata, nawet w najbardziej-, w założeniu, obiektywnych bezustannie objawia się podmiot.

### **„Obiektywizm” Ksfd**

Warto by zbadać ów fenomen, kiedy to swoiście chłodna obiektywność wyrazu, przypominająca chwilami raport naukowy, staje się mimo to przejawem subiektywizmu równie skrajnego jak senne rojenia. I jeszcze inna przekonująca sprzeczność: opisuje swój mroczny i irracjonalny świat językiem spójnym i czystym.

### **Atrybuty powieści**

Dla teoretyków totalitarnych, takich jak Robbe-Grillet, powieścią jest tylko to, co zostało napisane zgodnie z kanonami jego własnej prozy. Gdybyśmy się z tym zgodzili, pozostałaby na uboczu — jak samotna i porzucana trzoda, niczym stado potworów, których nikt nie chce trzymać w swej zagrodzie ani w zoo — poza światem sztuki i ducha olbrzymia liczba dzieł, które stałyby się *niczym*. Jako że *Don Kichot* nie byłby powieścią, a przecież nie jest ani katedrą, ani bykiem.

Zajęcie pozycji (względnie) osobistej i uznanie jej za absolut zawsze stanowiło wielką pokusę. Na tym poziomie czczych dyskusji należałoby jednak postąpić tak, jak Husserl w podobnej i równie jałowej sytuacji filozoficznej, to znaczy wziąć w nawias bezkresne dylematy, narzucić sobie zdrową *epoie* i ograniczyć się do zwykłego opisu fenomenu powieści: takiej, jaką jest, jaką się jawi w historii, a nie jaką każdy z nas wyobraża sobie najpełniej we własnym dziele; z próżności, z krótkowidztwa lub też z tych dwóch powodów naraz. Po tym przeglądzie atrybutów dojdziemy do wniosku, że powieść:

1. Jest historią fikcyjną (częściowo, jako że w *Wojnie i pokoju* są także elementy historii prawdziwej).
2. Jest przejawem twórczości, w której — w odróżnieniu od działalności naukowej i filozoficznej — idee nie występują w stanie czystym, ale wraz z uczuciami i namietnościami bohaterów.
3. Jest rodzajem twórczości, w której — także w odróżnieniu od nauki i filozofii — niczego nie próbuje się dowieść: powieść nie dowodzi, po prostu ukazuje.
4. Jest historią (po części) zmyśloną, której uczestnicy, zwani postaciami lub bohaterami zależnie od epoki, panujących mód i poglądów, są już to cieleśni i mocno osadzeni na ziemi (na podobieństwo ludzi z ulicy), już to przejrzyści, od początku naznaczeni tajemniczością, będący jakby nosicielami pewnych idei lub stanów psychicznych (Kafka).
5. Jest wreszcie opisem, zgłębianiem, dociekaniem dramatu człowieka, jego losów, jego istnienia. Nie ma bowiem powieści o przedmiotach ani zwierzętach, ale tylko, niezmiennie, o ludziach.

Nie sądzę, aby do powyższych cech można było jeszcze dodać coś istotnego, pomijając oczywiście pokrętne i aroganckie definicje w stylu Robbe-Grilleta. Według niego bowiem nie są prawdziwymi i dobrymi ani powieści Tolstoj, ani Cervantesa, ani Thomasa Hardy'ego, ani Faulknera, ani Melville'a<sup>3</sup> ani Prousta, ani Joyce'a, ani Malraux, ani Kafki. Choć zabrzmiałoby to może bardzo surowo dla autorytatywnego francuskiego pisarza, wyznam, że wolę już zostać przy tych nieprawych powieściach, niż mieć do czynienia z jego nieskazitelnymi utworami.

Przyroda to rzecz smutna

Jak mówi Whitehead, przyroda byłaby rzeczą smutną bez barw, głosów i aromatów, bo wszystkie te cechy są czysto ludzkie. W sposób zasadniczy i nieunikniony (bo

J50



i po cóż tego unikać?) nasza wizja świata jest subiektywna i każdy z nas tworzy kolory i muzykę — prostą i wyszukaną, zawiłą i niezłożoną — zależnie od własnej wrażliwości, wyobraźni i talentu.

Pisarze prawdziwi

„Nie lubisz Merimeego z powodu tych właśnie cech, które czynią go *artystą wyśmienitym*. Czujesz, że jest człowiekiem, który zupełnie nie zna swego otoczenia, unika zaangażowania się, kreśli wielobarwne scenki w kłamliwej, urojonej społeczności. Zmienia otoczenie jak rękawiczki. Nie umie przeżyć do końca dramatu *człowieka we własnym środowisku* i nawet gdy jest tragiczny, to tylko ze słyszenia, z urojenia, bo nie zapuścił w ziemi korzeni (*Carmen*). Co innego natomiast Stendhal, który *żyje* pośród ludzi swojej epoki z pasją fanatyka i człowieka nawiedzonego". (Pavese)

### **Zbędność autora**

Stephen Dedalus mówi w *Portrecie...*, że „Osobowość artysty, będąca z początku krzykiem, kadencją, nastrojem, później rozlewną jasną narracją, w końcu uszlachetnia się przez oderwanie od zewnętrznego świata, ubezosabnia się, by tak rzec (...) Artysta jak Bóg-Stwórca jest wewnątrz dzieła czy poza nim, czy obok, czy nad nim niewidzialny, wyszlachetniały przez oderwanie się od zewnętrznego świata, obojętnie czyści sobie paznokcie"\*.

Powieść miała być *nowoczesną epiką* i jak każda epika wymagała zupełnej nieobecności narratora.

Co za iluzje! Znamy życiorys Joyce'a i wiemy, że

\* James Joyce: *Portret artysty z czasów młodości*, tłum. Zygmunt Allan, PIW, 1957, str. 254—255.

zarówno *Portret artysty z czasów młodości* jak i *Ulisses* są tylko projekcją uczuć, myśli i filozoficznych przekonań samego Joyce'a, jego własnych namiętności, jego osobistego dramatu czy też tragikomedii.

### **Czystość, wieczność i rozum**

Jesteśmy niedoskonalimi, nasze ciała są słabe, śmiertelne i skazane na zepsucie. Ale właśnie dlatego pożądamy czegoś, co nie byłoby naznaczone ową nieszczęsną tymczasowością; piękna, które byłoby doskonałe, wiedzy, która miałaby wartość zawsze i dla wszystkich, zasad etycznych, które byłyby absolutne. Stanąwszy na dwóch tylnych kończynach, to dziwne zwierzę utraciło na zawsze swą zwierzęcą szczęśliwość i dało początek metafizycznej udręce wynikłej z jego dwoistości, z niedorzecznego głodu wieczności w nędznym i śmiertelnym ciele.

I właśnie wtedy zrodziły się pytania: czy istnieje coś wiecznego poza tym przejściowym i zmiennym światem?

A jeśli istnieje, to jak możemy to coś osiągnąć, dzięki jakim środkom, z pomocą jakiej magicznej formuły? Na Zachodzie już Grecy postawili ten problem i znaleźli rozwiązanie w matematyce. Bez wątpienia: nawet potężne piramidy faraonów, wzniesione krwią i łzami tysięcy niewolników, są zaledwie bladym cieniem wieczności, zniszczą je w końcu burze i piachy pustyni, natomiast nieważkiej piramidy matematycznej, będącej jej modelem, nie imają się niszczycielskie siły czasu.

Krajobraz przed oczyma jawi się w zmiennych barwach, zależnie od pory i miejsca, skąd go oglądamy; wszystko, co postrzegamy zmysłami, jest zmienne i łatwe do zakwestionowania, zabarwione naszym stanem ducha i zniekształcone naszymi namiętnościami, względne i skrajnie subiektywne, ale to właśnie matematyczne twierdzenie, jakiegośmy dowiedli, ważne jest dla wszystkich, tutaj, w Grecji, i tam, w Persji, bez względu na to, czy

dowodzić się go będzie w naszym języku, czy jakimkolwiek innym, prawdziwym czy też wymyślonym, bez względu na to, czy powodują nami namiętności, czy też jesteśmy obojętni na tę lub inną prawdę.

Już od Pitagorasa Grecy zauważyli ten niezwykle fakt, zadziwiający, jeśli się nad nim choć trochę zastanowić, i doszli oczywiście do przekonania, że matematyka jest tajemną drogą, która w mrocznym lesie naszych odczuć — mając tylko rozum za przewodnika, tylko z pomocą czystej myśli — wyprowadzi nas z tego niejasnego świata, który budził zwątpienie Heraklita, do wiecznego uniwersum rzeczywistości prawdziwej. Tak zrodził się w helleńskim kręgu kult myśli jako środka poznania i ten boski autorytet przetrwał na Zachodzie przez prawie dwa i pół tysiąca lat wojen, agresji, klęsk i zniszczeń.

Aż podważyli go filozofowie parający się jakby literaturą i pisarze uprawiający niejako filozofię.

### **Porozumiewanie się dzięki sztuce**

Powiada Bierdiajew, że „ja” usiłuje przełamać swoją samotność, uciekając się do rozmaitych środków: wiedzy, seksu, miłości, przyjaźni, życia społecznego, sztuki. I dodaje, że choć łagodzą one samotność, nie są zdolne pokonać jej całkowicie, gdyż wszystkie prowadzą do uprzedmiotowienia, natomiast „ja” może pojąć inne „ja” tylko poprzez akt wewnętrznej więzi. U kresu każdej z tych dróg znajduje się bezlitosny przedmiot, społeczeństwo uprzedmiotowione.

Nie wydaje mi się to słuszne w odniesieniu do sztuki: Ty (osoba postrzegająca) osiąga Ja (artystę) *po*przez przedmiot, a nie *w* przedmiocie. „Ja” jako czytelnik *Czerwonego i czarnego* mam dostęp do wewnętrznego świata Stendhala, ten zaś, jako twórca do mego.

To samo można by powiedzieć o miłości, uznając miłość

za przedmiot artystyczny. W tym przypadku Stendhalska *krystalizacja* byłaby tworzeniem owego przedmiotu.

Powieść-łamigłówka

Potrzeba dania pełnej wizji Dublina zmusza Joyce'a do ukazania fragmentów niespójnych chronologicznie i narracyjnie, fragmentów złożonej i niejasnej łamigłówki, takiej jednak, której nigdy nie można w pełni ułożyć, gdyż wielu jej części brakuje, inne zaś kryją się w mrokach lub są ledwie zauważalne. Nie jest to samowolna zabawa po to tylko, żeby zaskoczyć czytelnika; tak właśnie dzieje się w życiu: widzimy jakąś osobę przez chwilę, potem inną, oglądamy jakiś most, opowiadają nam coś o znajomych lub nieznanym, słyszymy niezrozumiałe strzępy czyichś rozmów, a z tymi ulotnymi faktami mieszają się w naszej świadomości wspomnienia minionych wydarzeń, jakies plany na przyszłość, sny i niekształtne myśli. Powieść, która ukazuje lub przedstawia tę zagmatwaną rzeczywistość, jest realistyczna w najLpszym znaczeniu tego słowa.

**Artysta to świat**

W jednym z listów Flauberta z okresu, gdy pisał *Madame Bovary*, można przeczytać: „To rozkoszne nie być sobą, gdy się pisze, lecz wcielać się we wszystko, o czym się napomknie. Dzisiaj, na przykład, jako mężczyzna i kobieta jednocześnie, kochanek i ukochana, jechałem konno po lesie, w jesienne południe pod żółknącymi liśćmi; byłem koźmi, liśćmi, wiatrem, „słowami, jakie mówiono, i czerwonym słońcem, które sprawiało, że omdlewając z miłości, mrużyli powieki”.

154

### **Przejawy irracjonalizmu w powieści**

Krytycy podtrzymujący racjonalistyczne złudzenia z ubiegłego stulecia utyskują na niezrozumiałość współczesnej powieści. Pomijając fakt, że dzieło sztuki wcale nie musi być zrozumiałe (co „chce wyrazić” symfonia Mozarta?), całkowitym nieporozumieniem jest domaganie się od powieści porządku rozumowego właściwego logice i naukom ścisłym, jako że świat ludzi niewiele ma wspólnego z zasadą tożsamości lub przeciwieństw. Irracjonalizm jest więc specyficzną cechą powieści i nieodzownym znakiem rzeczywistości.

Należy jednak odróżniać warianty. U Kafki sądy podlegają rygorom składni, istnieje związek między podmiotem i orzeczeniem, ale związek ten nie wykracza poza zdanie, jako że nie ma ciągłości wyводу, lecz tylko ciągłość czy też „logika” snu: zrozumiały determinizm zastąpiony tu został innym, tajemniczym lub nadnaturalnym. U Joyce'a irracjonalizm wnika nawet w zdania; chwilami gubi się zależność podmiotu i orzeczenia, język asyntaktyczny wypiera tu język logiczny. Faulkner, który *Wściekłość i wrzask* pisze pod bezpośrednim wpływem Joyce'a, posługuje się tą techniką chcąc osiągnąć pełny realizm (daleki jednak od owego irrealizmu, jaki postulują entuzjaści fotograficznej dosłowności), gdyż tylko w ten sposób może opisać świat zbliżony do wizji idioty, dla którego jest on zbiorem zapachów, ulotnych obrazów i smaków: chaotyczny i przypadkowy.

### **Pisarze i rewolucje**

Autorzy głębokich dzieł z natury są aspołeczni; buntują się i często sprzyjają rewolucyjnym ruchom. Kiedy jednak rewolucja zwycięża, nie dziwnym się, że znowu stają się buntownikami.

## Sztuka i społeczeństwo

Związek sztuki ze społeczeństwem jest w jakiś sposób nieunikniony<sup>3</sup> jako że sztukę tworzy człowiek, a ten (choćby był nawet geniuszem) nie istnieje w odosobnieniu; żyje, myśli i czuje zależnie od swojej społecznej sytuacji.

Ale owo „w jakiś sposób” zakłada rodzaj powiązania daleko głębszy i subtelniejszy niż sławetne „odbicie”. Według tej doktryny pretendującej do miana realistycznej, choć w istocie jest fantastyczna, sztuka stanowi odbicie społeczeństwa, w którym się rodzi. W karykaturalnych przypadkach twierdzi się nawet, że odzwierciedla sytuację ekonomiczną i klasową. Owi doktrynerzy (tytułujący siebie marksistami) nie pomyśleli widocznie, że gdyby ich twierdzenie było słuszne, sam marksizm nie miałby uzasadnienia: stworzył go burżuazyjny intelektualista Karol Marks, żyjący podobnie jak jego współpracownik, przemysłowiec Engels, w typowym społeczeństwie burżuazyjnym, a obaj byli świadomymi i dumnymi dziedzicami wielkiej kultury, także mieszczańskiej, jakże więc mogliby stworzyć lub odkryć teorię proletariackiej rewolucji?

Zdawać by się mogło, że podobnej nedorzeczności nikt nie weźmie na serio. A jednak żyje ona, dokonuje analiz, wydaje polecenia, codziennie formułuje oskarżenia. Już Lenin powiedział do Gorkiego, że nigdy dotąd nie opisano tak głęboko muzyka, dopóki nie pojawił się ten hrabia (chodziło o Tolstoja). Z tej lekcji chyba sam Górkę niewiele się nauczył, bo stworzył głośny realizm socjalistyczny.

Istnieje — co do tego nie ma wątpliwości — zależność między artystą i jego sytuacją społeczną, i Proust, oczywiście, nie mógłby się pojawić wśród Eskimosów. Czasami ta zależność jest prosta, jak na przykład między pojawieniem się mieszczaństwa jako klasy a nagłym i gwałtownym zastosowaniem proporcji i perspektywy

w malarstwie. Ale najczęściej związek ten jest złożony, a nade wszystko pełen sprzeczności, jako że artysta jest zazwyczaj człowiekiem niezgodliwym, skorym do sprzeciwu, i w znacznym stopniu właśnie ta niechęć do rzeczywistości, w jakiej przypadło mu żyć, pozwala mu tworzyć irną rzeczywistość jego sztuki, różniącą się od tamtej jak sen od jawy, z podobnych zresztą powodów. Człowiek nie jest biernym przedmiotem i dlatego nie może się ograniczać do odzwierciedlania świata; jest bytem dialektycznym i (jak dowodzą jego sny) dalekim temu, by być tylko echem, stawia światu opór, sprzeciwia mu się. I ta powszechna cecha człowieka widoczna jest z jeszcze większą, historyczną ostrością u artysty, przeważnie anarchizującego i społecznego, nieprzystosowanego i żyjącego rojeniami.

W przeciwnym razie jak wytłumaczyć te wszystkie sprzeczności? W samym sercu osiemnastowiecznych salonów ludzie należący do wyrafinowanej i dekadentycznej elity, autorzy podziwiani i wysławiani, piszą książki przygotowujące upadek ich własnej społeczności. I wcale nie czynią tego razem, w jednym szyku, przeciwnie, sprzyjają sprzecznym kierunkom, jak choćby naturalizmowi Rousseau albo naukowemu racjonalizmowi encyklopedystów.

Potem wybucha Rewolucja i sztuką oficjalnie ją reprezentującą jest wsteczne i neoklasycystyczne malarstwo Davida, które ośmieszy się w końcu swymi strażackimi kaskami. Była to sztuka powierzchowna, jak każda sztuka konformistyczna i oficjalna. Tymczasem prawdziwi i wielcy artyści uprawiali, jak zawsze, twórczość krnąbrną i bluźnierczą. Literatura, zwłaszcza literatura, jest czymś w rodzaju antytezy społeczeństwa; w epokach teokratycznych jest często antyklerykalna, jak tego dowodzą średniowieczne *fabliaux*; najgłębsza zaś twórczość religijna powstała właśnie w czasach świeckich. Przypom\* nijmy sobie tylko katolicką literaturę we Francji Trzeciej Republiki i w dzisiejszej, protestanckiej Anglii.

Już Matthew Arnold wskazywał, że w czasach konwencji i suchego racjonalizmu zwycięża w końcu potrzeba namiętności, wylewności i wyrazistości; i odwrotnie. A Erich Kahler udowadnia, że zawsze, ilekroć w historii ludzkości jakąś zasadę doprowadza się do jej ostatecznych konsekwencji, obraca się to przeciw niej samej.

Jednakże społeczeństwo funkcjonuje w sposób daleko bardziej złożony niż prosty układ klasowy o charakterze ekonomicznym. Przyjmując, że w pewnym momencie historii istnieje szlachta, mieszczaństwo i proletariatus, problem sztuki komplikuje się nieskończenie jako efekt trzech następujących czynników:

*Grupy pionowe.* Podczas gdy społeczni „mimetyści” biorą pod uwagę tylko klasy poziome, właśnie te grupy mają wielki wpływ na powstawanie, charakter i rodzaj sztuki. To te sektory, przenikające społeczeństwo od góry do dołu (a ich wyróżnikiem jest wiek lub religia, płeć lub temperament), decydują o najwrażliwszych dziełach człowieczej świadomości, która reaguje nie tylko na problemy gospodarcze, ale i na niepokoje właściwe swemu wiekowi lub płci, na sprawy religii, moralności, itd. Lalo i inni socjologowie zauważyli, że dzieci, na przykład, są zwykle zachowawcze w sztuce. Teatr lalkowy i kukielki utrwały postacie dawnej komedii włoskiej; bajki i legendy są śladami starodawnych mitów, ich zabawy są pradawne i powszechne (dzieci tybetańskie tak samo bawią się kamyczkami jak mały Argentyńczyk z czasów mego dzieciństwa, który nazywał to grą w *inenti*); dawna broń, jak dmuchawka, proca i łuk, nadal cieszy się tu uznaniem obok karabinów maszynowych, ich muzyka przechowuje archaiczne instrumenty, jak bębenek i grzechotkę.

Zachowawczy są także, choć z innych powodów, ludzie starzy, mieszkańcy wsi oraz członkowie grup religijnych, dlatego też nasi kapłani ubierają się tak jak w średniowieczu, a ogromna większość naszych kościołów nadal wznoszona jest w stylu romańskim lub gotyckim.



Rewolucyjnie nastawieni są natomiast ludzie dorastający, młodzież, pewne kategorie dorosłych (neurotycy, niezadowoleni, nie przystosowani, niespokojni, biedota). Obok grup zachowawczych i rewolucyjnych istnieją także *propagatorzy*: duchowni, kupcy, narody kolonizujące, sekty artystyczne, rasy wędrowne, jak na przykład Żydzi. Tak więc w przypadku gotyku jego rozprzestrzenienie się było dziełem biskupów cysterskich i studentów paryskiego uniwersytetu. W ten sam sposób mahometanie odmienili architekturę Indii, wprowadzając minaret i bulwiastą kopułę. Jak wytłumaczyć te style lub dzieła sztuki jedynie ekonomicznymi realiami, w jakich żyje naród? Wpływ religii na sztukę jest z zasady daleko większy niż jakiegokolwiek innego czynnika społecznego: muzułmański zakaz przedstawiania bóstwa pozbawił ich plastykę takich możliwości, jakie mają katolicy, i zwrócił ku arabesce i architekturze; w Holandii z podobnych powodów malarze zajęli się pejzażem i mieszczańskim portretem, a jest niezwykle prawdopodobne według mnie, że luterzańskie odrzucenie obrazów, pozbawiające w znacznym stopniu artystę możliwości wyrażania swych trosk, było przyczyną ożywienia muzycznego po reformacji.

Inna komplikacja, która nie ma nic wspólnego z klasami, to *transfuzje kultur* drogą podboju lub wojny, handlu lub emigracji, wreszcie rozprzestrzenianie się na nowych ziemiach cieszącej się uznaniem religii. Nieskończoność stylów, wielu o olbrzymim znaczeniu i sile, zawdzięczamy takiemu właśnie kulturowemu przenikaniu: murzyńska muzyka w Ameryce, łącząca w sobie luterzańskie chóry, szkockie i irlandzkie pieśni i dawną tradycję afrykańską, jest tu przykładem znaczącym. W niektórych przypadkach kultura zostaje śmiertelnie ranna, jak to się widzi w społeczeństwach poddanych brutalnej, europejskiej kolonizacji, zalewającej rynki masowymi produktami z metropolii. Ale zazwyczaj następuje hybrydyzacja i tak jak Europejczycy do Afryki, tak Afrykanie

przenikają do Europy, zaś sztuka murzyńska dyskretnie wnika w kulturę zdobywców.

Obok wpływów grup pionowych, obok właściwych każdej jednostce cech osobowych, objawiających się bez względu na klasę społeczną, występują jeszcze w sztuce inne wewnętrzne siły nie mające charakteru społecznego: właśnie tu jest miejsce na znużenie i kaprys. Jak mody na stroje, tak wiele nowości rodzi się z psychicznego znużenia, z niechęci, ze zwykłej przyjemności sprzeciwienia się pokoleniu poprzedniemu czy też wrogom silnym dzięki swej własnej sztuce, dla kaprysu, z wyrachowania, dla samej przyjemności zmiany. I z podobnych przyczyn, dla których dzieci zbliżają się bardziej do dziadków niż rodziców, Proust wywodzi się nie z Balzaka, ale z Saint-Simona.

Na koniec wreszcie „trwałość artystyczna” nie przystaje do astronomicznej, ani społecznej lub psychicznej, nie licząc znikomych wyjątków: oda pindaryczna narodziła się w wyniku igrzysk olimpijskich i zanikła, choć te przetrwały. Na domiar złego, trwałość nie jest jednakowa dla różnych sztuk, nawet jeśli narodziły się jednocześnie i z tego samego powodu: świątynia grecka (z powodu zachowawczości religii, a także przyczyn materialnych, fizycznych) nie zmieniła się prawie przez tysiąclecie i dlatego łatwiej jest badać ślad owych wielkich cykli\* w architekturze niż w malarstwie lub literaturze, gdzie jest bardziej widoczna i skuteczniejsza walka między pokoleniami i szkołami. Daremne jest zatem szukanie wąskich współzależności między sztuką i ustrojem społecznym epoki. Nawet jeśli założymy, że warunki ekonomiczne lub klasowe wywierają wpływ na artystę, to często dzieje się odwrotnie, a poza tym na jego świadomość wpływają jednocześnie: tradycja, dzieła i style innych kultur konkurencyjnych, zaborczych lub bardziej pragmatycznych, temperament twórczy, wiek, przejścia osobiste, religia lub filozofia, zmęczenie lub zapał, jego artystyczne urazy, j,<sup>^</sup>

### **Jeszcze o sztuce i ustroju ekonomicznym**

Weźmy przykład jakby stworzony dla tych, którym sztuka jawi się jako odbicie struktury ekonomicznej: Renesans. Wiadomo, że od XII wieku powstają rady miejskie, a wraz z nimi nowa klasa owładnięta pasją rachunku. Wiadomo również, że ta mentalność zdominuje wszystkie przejawy życia duchowego, a do malarstwa wniesie perspektywę i proporcje. A jednak ile tu komplikacji! Już w pełni Renesansu porównajmy *Ostatnią Wieczerzę* Leonarda da Vinci ze zgiełkliwym dziełem na ten sam temat Tintoretta. Albo zestawmy nieposkromiony gotyk miast francuskich i niemieckich z klasyczną sztuką Włochów, mimo podobnej tu i tam struktury ekonomicznej. Więcej: w tym samym mieście, nawet w tej samej klasie — co ma wspólnego rozdarta i udręczona sztuka Michała Anioła z realistyczną i wyrachowaną umysłowością otaczających go mieszczuchów? A nawet u tego samego twórcy, z racji odwiecznych zmagania między pokusą dionizyjską a formą apolińską — jak wytłumaczyć prawami ekonomii lub socjologii (które się nie zmieniają) ów kontrast między dziełami surowo klasycznymi Michała Anioła a jego barokowymi uniesieniami, między Donatellem romantycznym i mistycznym w rzeźbie św. Jerzego a klasycznym w pomniku Gattamelaty? Dla kogo pisać?

„Po napisaniu czegoś, gdy jesteś jak strzelba po wystrzale, jeszcze rozdygotany i dymiący, po całkowitym oczyszczeniu z samego siebie, bo wystrzeliłeś nie tylko tym, co wiesz o sobie, ale i tym, co podejrzewasz lub przypuszczasz, a więc swoje zwidy i uniesienia, całe bezwiedne życie, i uczyniłeś to w napięciu i wzmożonym trudzie, z ciągłą uwagą, lękiem, wśród nagłych odkryć i klęsk, w sposób, jakby całe życie skupiło się w jednym

punkcie, spostrzegasz nagle, że tego wszystkiego nie ma, dopóki ktoś nie wesprze i nie ożywi ludzkim znakiem, słowem, obecnością; i umierasz w chłodzie, mówisz na pustyni, dzień i noc jesteś samotny jak nieboszczyk".

(Pavese)

### Sofizmaty o literaturze **ludowej**

Lud nie jest dziś rześkim i dziewiczym źródłem wszelkiej mądrości i piękna, jak to sobie wyobrażają co poniektórzy estetycy populizmu, ale wychowankiem najlichszego uniwersytetu, zepsutym przez komiksy i kryminały, filmy dla biuralistów i retorykę dla nie douczonych i pozbawionych smaku panienek.

Być może lud, w społeczeństwach pierwotnych, miał głęboką i prawdziwą świadomość miłości i śmierci, bohaterstwa i miłosierdzia. To głębokie i prawdziwe poczucie objawia się w mitologii, w ludowych podaniach i legendach, w ceramice i tańcach rytualnych. Kiedyś lud związany był jeszcze ściśle z podstawowymi faktami bytu: narodzinami i śmiercią, wschodem i zachodem słońca, zniwami i dojrzewaniem, sprawami płci i snami. A dzisiaj, czymże właściwie jest ów lud? Jak można uznać go za kamień probierczy prawdziwej sztuki, kiedy jest zafałszowany, urzeczowiony i zepsuty przez najnędźniejszą literaturę i bazarową sztukę? Wystarczy porównać wulgarność jakiegokolwiek figurki produkowanej seryjnie do mieszkań albo do współczesnego kościoła z ludową ikoną lub fetyszem afrykańskim, by dostrzec olbrzymią przepaść między ludem i pięknem. W najdzikszym szczepie Amazonii czy Afryki Środkowej nie znajdziemy takiej pospolitości wśród dzbanków, naczyń i strojów, jaka zewsząd otacza nas dzisiaj.

Tak oto dochodzimy do wniosku, który może się wydać paradoksalny. W naszych czasach tylko wielcy i nieprzekupni artyści są dziedzicami mitu i magii, tymi,

którzy w kufrze swej nocy i swej wyobraźni strzegą resztek człowieczego skarbu w ciągu stuleci barbarzyńskiego wyobcowania, jakie musimy znosić. A zatem to nie artysta uległ dehumanizacji, to nie van Gogh ani Kafka są odczłowieczeni, ale cała ludzkość: wielka gawiedź.

Sztuka większości

Wbrew tym wszystkim, którzy demagogicznie utrzymują, że każde wielkie dzieło sztuki przemawia w końcu do większości, i na przekór smakoszem, twierdzącym coś wręcz przeciwnego, myślę, że łatwo jest dowieść, że pretensje jednych i drugich są bezzasadne:

1. Są wielkie dzieła sztuki, a jednak dla mniejszości: Kafka.
2. Jest literatura dla niewielu, a jednak zła: chyba większość pisanych dziś wierszy, zwykłych logogryfów lub logomachu.
3. Jest literatura wielka i dla wielu: *Stary człowiek i morze*.
4. Jest literatura dla większości i licha: komiksy, powieści dła pornograficzne> prawie cała literatura kryminalna.

Złożoność tematów i postaci

Nie ma tematów skomplikowanych oczekujących gdzieś na osobę, która o nich opowie; są skomplikowani pisarze. Historia ubogiego studenta, który zabija lichwiarkę<sup>3</sup> pod piórem gazetowego kronikarza lub jednego z tych pisarczyków, co to wierzą w obiektywizm sztuki dziennikarskiej, będzie jednym z tysiąca, podobnych wydarzeń w wielkim mieście. U Dostojewskiego wiemy, czym się stała.

Podobnie rzecz się ma z książkowymi postaciami

u\*

## Surrealizm

Nieprzypadkowo zbliżyłem się do surrealizmu, gdy — w 1938 roku — moje znużenie, a nawet odraza do nauk ścisłych osiągnęły szczyt. I tak pracując we dnie w Laboratorium Curie, wieczorami spotykałem się z Oscarom Dominguezem, prawdziwym nadrealistą, który później odebrał sobie życie w zakładzie dla obłąkanych. W 1916 roku w Szwajcarii, będącej kwintesencją mieszczańskiego ducha, Tristan Tzara zapoczątkował ruch „dada”. Z prawdziwą furią owi moraliści dopadli banału i hipokryzji zgrzybiałego społeczeństwa. Mieszczański rozsądek jawi! się im jako główny wróg i przeciw niemu skierowali swe ataki, najpierw dadaizm, a potem surrealizm, będący jego spadkobiercą. Wielka epoka tego buntu trwała aż do ukazania się, w 1930 roku, drugiego manifestu. Odtąd zaczyna się stopniowy upadek i kiedy poznałem Domingueza, a potem Bretona, było już oczywiste, że zbliża się koniec.

Już romantycy przeciwstawili poezję rozumowi, tak jak noc przeciwstawia się dnu. Ale nadrealiści doprowadzili tę postawę do skrajności. Dla Bretona im bardziej niedorzeczny obraz, tym więcej był wart: stąd odwołanie się do automatyzmu, do wyobraźni wyzwolonej ze wszystkich racjonalnych więzów. Stąd także jego pogarda dla norm, klasyków i bibliotek. Surrealizm sytuował się poza estetyką, a nawet sztuką: był raczej ogólną postawą wobec życia, poszukiwaniem człowieka głębokiego pod zramolałymi konwencjami. Jakże więc mógł nie podziwiać Freuda i de Sade'a, prymitywistów i dzikusów?

Ale, rzecz paradoksalna, przekształciło się to w metodę otrzymywania nowego rodzaju piękna, szczególnego piękna w stanie dzikim. Podobnie było z nową moralnością, tą, która została po odtrąceniu wszystkich masek narzuconych przez tchórzliwe i obłudne społeczeństwo: moralnością instynktów i **snu**.

Powstała, chcąc nie chcąc, estetyka i etyka surrealistyczna.

Kiedy się jednak skryształizowała w manifestach i przepisach, nastąpił upadek. Bo tak to przeważnie bywa, że najgorszy jest konserwatyizm triumfujących rewolucjonistów. Poszukiwania autentycznej dzikości przerozdzili się w nowy akademizm, czego wyrazem stał się Salvador Dali; komedian, którego surrealizm w końcu stworzył, w sposób wzorcowy objawił jego najgorsze cechy. Niedopuszczalna jest ocena tego ruchu wyłącznie po owocach takich jak Dali, ale nie wolno też, jak chcą niektórzy nadrealiści, wykluczać tego pajaca. Nieprzypadkowo bowiem człowiek ten pojawił się w surrealizmie i zdobył tam święcenia najwyższego kapłana dzięki postawie mniej więcej takiej, jaką ma i dzisiaj.

Prawdą jest, że zbyt często uciekano się do mistyfikacji, a rzeczywiście zrozpaczonych, jak mój przyjaciel Breton, było niewiele. Nieliczni, jak wielki Artaud, skończyli w zakładach dla obłąkanych.

Nie jest także zwykłym przypadkiem górnolotność wyróżniająca zwykle wyznawców surrealizmu, bo zafałszowaniu treści prawie zawsze towarzyszy pompatyczność formy. Owa retoryka była już jednym z największych nieszczęść, jakie spotkało romantyzm, i ożyła u surrealistów wierzących, że przestraszą mieszczaucha, a zniechęcili tylko do siebie prawdziwych poetów; właśnie dlatego urodzony romantyk Stendhal postanowił pisać suchym językiem prawa i matematyki; jest to ta sama odraza, jaką u człowieka prawdziwie religijnego budzą dewoci, dbali o religijne korzyści.

Ale jest w surrealizmie coś autentycznego, co zachowało ważność i co w pewnym sensie przetrwało i pogłębiło się w egzystencjalizmie: to przekonanie, że skończył się czas czystej literatury i sztuki, że pora wyjść poza widzenie estetyczne, by stawić czoło sprawom człowieka i jego przeznaczeniu. Ten wyzwolicielski zamysł zapoczątkowany przez romantyków i zwrócony przeciw obłud-

nemu i konwencjonalnemu społeczeństwu ciągle pozostaje warunkiem wstępnym nowego spojrzenia na los człowieka w naszych czasach; zwłaszcza dzięki przywróceniu literaturze i sztuce właściwego miejsca. Konieczny był terror surrealizmu, by zacząć jakąkolwiek przebudowę. Trzeba było raz wreszcie skończyć z bożkami mieszczańskiego społeczeństwa, z jego fałszywą moralnością, kołtuństwem, wygodnictwem i powierzchownym optymizmem, aby przygotować miejsce istnieniu pełniejszemu. Żyjemy w czasach niepokoju i rozpacz, ale tylko dzięki temu może narodzić się nowa i prawdziwa nadzieja. Błąd polega na wierze, że wystarczy poprzestać na pierwszym etapie, samego zniszczenia i samego irracjonalizmu, jako że bycie człowiekiem oznacza także — i przede wszystkim — wychodzenie poza własne „ja” i instynkty ku „my”, ku wspólnocie i dialogowi. Nieunikniony był, po dokonaniu niszczycielskiego zadania, ów upadek surrealizmu i jego przemiana w paradoksalny akademizm. Akademia surrealizmu to brzmi trochę tak jak koło przyzwoitek w zamtuzie.

W 1938 roku, kiedy przebywałem z nimi, żyło się już wspomnieniami, a anarchistyczny zapal z bohaterskich czasów zastąpiły ortodoksyjne rugi. Po zakończeniu pierwszej wojny światowej należało skończyć z wieloma zgubnymi mitami merkantylnej cywilizacji. Ale po zakończeniu drugiej były już one rozbite w pył. A ludzie widzieli za wiele katastrof i zniszczeń, by nie czuć potrzeby budowania. Dostyc **już** było spustoszeń, żeby nie dostrzec poprzez olbrzymie rozpadliny pogruchotanego świata, jakie mają być nowe powinności człowieka. Jak powiedział ktoś: nie da się już wystraszyć mieszczaucha krzykami ani afrykańskimi fetyszami, ani ucieczką od rozumu; trzeba się było zabrać do niełatwego zadania nowej budowy, choćby pośród ciemności i rozpacz. Nie wystarczało już głoszenie prostego irracjonalizmu, który lepiej niż oni praktykowało gestapo, należało wreszcie zrozumieć, że człowiek to nie czysty racjonalizm, jak



chciała tego cywilizacja maszyny, ani też czysty irracjonalizm; człowieka nie da się zredukować do samego rozumu ani sprowadzić do zwykłych instynktów.

Nadeszła wreszcie pora nowej syntezy. Kto nie rozumie tej konieczności, nie rozumie także wielkich problemów dzisiejszego człowieka. I, w konsekwencji, głównych dylematów wielkiej literatury naszych czasów.

Sztuka jako bunt romantyczny

Błędem byłoby dokładne ustalanie dat romantycznego rokoszu, rozumianego głęboko: jako przywracanie prawa wartościom witalnym wobec intelektualnych. Jest to szeroki, złożony i przenikliwy nurt, który nigdy nie zamarł od czasu, gdy Grecy wyklęli ciało i jego namiętności. Czasami otwarcie, innym znów razem z ukrycia i z podstępą przewrotnością (nawet, co za szyderstwo, na terenie przeciwnika, jak u Diderota w powieści) ta niezłomna siła człowieka konkretnego dawała znać o sobie, aż wybuchła z całą mocą w końcu XVIII wieku w ruchu, który zmiotł idee pracowicie zaszczerpione przez racjonalizm. Od Renesansu po rewolucję francuską siły te objawiały się nie tylko w sztuce (gdzie stanowią warunek wstępny i konieczny, bez względu na autorytet doktryny panującej oficjalnie), ale w samym myśleniu. Myśliciele (Pascal w pełni XVII stulecia), pisarze (Swift w Anglii), filozofowie (Vico we Włoszech) otwierają drogę dla człowieka, który w następnym stuleciu ogłosi Deklarację Praw Serca. Przez stowarzyszenia okultystyczne podtrzymujące tajemnicę Tradycyjnej Wiedzy, ezoteryków jak Claude de Saint-Martin i Fabre d'Olivet, przez cudotwórców-szarlatanów jak Cagliostro, mistyków jak Swedenborg, porzucających naukę dla magii, a wreszcie — na terytorium samego nieprzyjaciela — przez takie teorie jak na przykład o magnetyzmie zwierzęcym. Ale, rzecz naturalna, nieodparta moc nieświadomości wyraża się najprzykła-

dniej w literackiej fikcji; i tak *Kandyd*, jeden z bohaterów Czasów Nowożytnych, pozwala widmom czarnej rozpaczy ulatywać spod pióra oświeceniowego myśliciela. Jak błędne byłoby ustalanie dokładnych dat, tak złudne wytyczanie geograficznych granic tego ruchu. Nietrudno wyjaśnić, dlaczego widowiskowy rozgłos osiągnął on w kraju, gdzie kwitła doktryna przeciwna; nie zapominajmy jednak, że dwa narody sąsiednie wykarmiły go i nadały mu głębię. Anglia, gdzie realizm i sentymentalizm nigdy nie pozwalały na nadużycie rozumu, i Niemcy, bardziej niż jakikolwiek inny kraj podatne na romantyzm, do tego stopnia, że właśnie tam stworzono później podstawy filozoficzne całego ruchu, co pozwoliło pokonać racjonalizm w jego własnym gnieździe. Do tego czasu — paradoks jakże częsty w dziejach myśli — Niemcy korzystały z doktryny importowanej z kraju o większym intelektualnym prestiżu. (Zjawisko to występowało także na olbrzymią skalę na naszym iberoamerykańskim kontynencie). Od czasów Fryderyka Wielkiego państewka niemieckie żyły w jarzmie idei francuskich, a ich *Aufklaerung* była tylko echem Oświecenia. I jest szyderstwem dialektyki, że odnalezienie przez Niemców własnego ducha dokonało się za sprawą pozornego sfrancuzienia: to idee Rousseau o niezgodności natury i kultury ożywiły w znacznym stopniu ów jakże germański ruch *Sturm und Drang*, który ze swym *Kraftmenschem*, demiurgiem i siłami natury prowadzi wprost nie tylko do niemieckiego romantyzmu, ale i filozofii Nietzschego. Nie należy jednak wyobrażać sobie, że to wszystko zapoczątkował Rousseau: rzecz zrodziła się z najgłębszych pokładów niemieckiego ducha owych czasów, idee zaś Jana Jakuba Rousseau były tylko katalizatorem, choć rzecz jasna cieszyły się intelektualnym uznaniem, jakim obdarzano wówczas jedynie pisarzy języka francuskiego.

Rozczarowanie racjonalizmem w kulturze spowodowało więc odrodzenie się pierwiastka magicznego, co jest głównym wyróżnikiem romantycznego nurtu. Widać już

tę cechę u owego hamana, „maga z Północy”, dla którego poezja była formą prorocstwa. Od niego poprzez jego ucznia Herdera po młodego Goethego misteria eleuzyjskie staną się kluczem do nowej poezji. Jakże więc dziwić się, że przywrócą oni prawa snom, dzieciństwu i umysłowości pierwotnej? Herder widział w poezji przejaw żywiołowych sił duszy, a język poetycki miał za pierworodną mowę istoty ludzkiej język metafory i natchnienia, nie zaś surowy i abstrakcyjny język nauk ścisłych; jak gdyby czytał Vica. Odkrycie Szekspira przez tych Niemców to jakby symbol buntu, a młody Goethe, który na starość, przed śmiercią zaprzę się romantyzmu, marzył wówczas, by zostać niemieckim Szekspirem. O tym jednak, że romantyzm był czymś najcenniejszym, co zachował do późnych lat, świadczy jego obrona Byrona i stwierdzenie: „żeby być poetą, trzeba oddać się demonom”.

Poprzez sen i obłąd, upojenie i ekstazę niemiecki romantyzm ujrzał w poezji i muzyce drogę do prawdziwego poznania, ożywiając w jakiejś mierze inicjacyjne doktryny starożytności i buntując się przeciwko samym podstawom sokratejskiego ducha i mieszczańskiej myśli. Romantyzm był nie tylko kierunkiem w sztuce, lecz rozległym i głębokim buntem całego ducha, nie mógł więc nie sięgnąć samych korzeni racjonalistycznej filozofii. Rzeczy zaszły zbyt daleko, aby nie musiał nastąpić odwrót. Zaczęto podejrzewać, że młodzieńczy entuzjazm techników może okazać się zgubny dla człowieka. Obok nieczułego muzeum algebraicznych symboli żył człowiek z krwi i kości, pytający, po co cały ten olbrzymi, uniwersalny system, skoro nie potrafi uśmierzyć niepokojów wobec dylematów życia i śmierci.

Problemowi istoty rzeczy przeciwstawiano problem egzystencji człowieka. Poznaniu obiektywnemu — poznanie samego człowieka, poznanie z natury tragiczne, którego nie można było osiągnąć tylko rozumem, lecz przede wszystkim dzięki życiu i tym namiętnościom, które rozum odrzuca.

Nietzsche pytał, czy życie ma panować nad nauką, czy też nauka nad życiem (typowy problem jego czasów), i uznał przewagę życia. Ta odpowiedź jest właściwa dla czasów buntu, jakie nadchodziły. Dla niego, tak jak dla Kierkegaarda, jak dla Dostojewskiego, życie człowieka nie może być podporządkowane abstrakcyjnym, wyrozumowanym racjom, lecz jedynie Pascalowskim *les raisons du coeur*. Życie rozsadza wszelkie sztywne schematy, jest pełne sprzeczności i paradoksów, nie kieruje nim rozsądek, ale absurd. Czyż nie jest to uznanie wyższości sztuki nad nauką w poznaniu człowieka?

Kierkegaard podłożył bombę pod fundamenty heglowskiej katedry, szczyt i chwałę zachodniego racjonalizmu. Atakując jednak Hegła zaatakował cały racjonalizm z właściwą wszystkim rewolucjonistom świętą niesprawiedliwością, nie bacząc na odcienie i warianty, zwalczając nawet zwykłe rozsądne postępowanie. Będzie jeszcze czas — i rzeczywiście był — na zaleczenie ubocznych skutków. Broni przeciw Systemowi zasadniczej niepoznawalności istoty ludzkiej: nie da jej zredukować do praw rozumu, jest ona owym szaleńcem Dostojewskiego wywołującym oburzenie swymi ponurymi prawdami, opętany (któż nim nie jest?), który przekonuje nas, że człowiek wielokrotnie przedkłada bałagan nad porządek, wojnę nad pokój, grzech nad cnotę, niszczenie nad budowanie. To dziwne zwierzę jest pełne sprzeczności, nie można go zbadać tak jak trójkąt lub ciąg sylogizmów, jest subiektywne, a jego uczucia są niepowtarzalne i należą tylko do niego; to jest właśnie ten przypadek, absurdalny fakt, którego nie sposób wytłumaczyć. Już Pascal wyraził to patetycznie: „Kiedy zważam krótkość mego życia, wchłoniętego w wieczność będącą przed nim i po nim, kiedy zważam małą przestrzeń, którą zajmuję, a nawet którą widzę, utopioną w nieskończonym ogromie przestrzeni, których nie znam i które mnie nie znają, przerażam się i dziwię, iż znajduję się raczej tu niż tam, nie ma bowiem racji, czemu raczej tu niż gdzie indziej, czemu raczej teraz

niż wtedy... Kto mnie tu postawi!? Na czyj rozkaz i z czyjej woli przeznaczono mi to miejsce i ten czas"\*.

Nie ma prawdziwej odpowiedzi na te pytania w Systemie, który pragnąc zrozumieć człowieka (małą literą) unicestwia go. System opiera się bowiem na prawdach powszechnych, tu zaś chodzi o istnienie konkretne. I tak Uniwersum Abstrakcji znowu brutalnie stanęło twarzą w twarz z Jednostką Konkretną.

Ale, w istocie, u samego Hegla istniały już elementy buntu, jako że człowiek nie był dla niego entelechią iluministów, obcą ziemi i krwi, wreszcie społeczeństwu i jego dziejom, ale bytem historycznym, który sam siebie tworzy budując powszechne poprzez jednostkowe. Ten historyczny sens człowieka ożywi silną niechęć do skrajnego racjonalizmu u jego ucznia Karola Marksa, który uczyni człowieka nie tylko częścią procesu historycznego, ale i zjawiskiem społecznym: Człowiek nie jest bytem abstrakcyjnym, odsuniętym od świata. Człowiek to świat ludzi, państwo, społeczeństwo. Świadomość człowieka ma także charakter społeczny: człowiek podporządkowany *ratio* był abstrakcją, ale abstrakcją jest także człowiek samotny. Człowiekowi zamienionemu w entelechię przez racjonalistów w rodzaju Woltera i wyalienowanemu w społeczeństwie, które uczyniło zeń zwykłego wytwórcę dóbr materialnych, Marks obwieścił zasadę nowego humanizmu: człowiek może osiągnąć kondycję „człowieka pełnego” buntując się przeciw kupieckiemu społeczeństwu, które go wyzyskuje.

Zbyteczne jest zwracanie uwagi na podobieństwo tej doktryny z nowym egzystencjalizmem, który po Husserlu zdoła wyjść poza subiektywizm Kierkegaarda: zainteresowanie człowiekiem konkretnym, bunt przeciw abstrakcyjnemu rozumowi, idea alienacji, przenoszenie *praxis* nad *ratio*.

\*

str. 61.

Blaise Pascal: *Mysli*, tłum. Tadeusz Żeleński (Boy), PAX, Ł972,

171

Te dwa poheglowskie nurty, skrajny subiektywizm Kierkegaarda i socjalizm Marksa, połączą w naszym wieku filozofowie wywodzący się z jednej lub drugiej szkoły, nie bacząc na to, co o nich będą mówić, w imieniu Marksa, nowi scholastycy.

Trzeba bowiem wiedzieć, że coś takiego istniało już w samej doktrynie Marksa. Był to filozof o naturze dwoistej: z jednej strony romantyk, podziwiający Szekspira i wielkich poetów niemieckich oraz tęskniący za szlachetnymi wartościami, które podeptała prostacka, mieszczańska tłuszcza, z drugiej trzeźwy racjonalista. Poza tym nauka panowała wówczas nad wszystkim, a jej prestiż wciąż rósł, nie dziwny się więc, że „utopijnemu” socjalizmowi swoich poprzedników Marks przeciwstawił socjalizm *naukowy*, oparty na materializmie dialektycznym.

Jego *praxis* uznawała wyższość doświadczenia i działania nad czystym rozumem i tym różniła się i przeciwstawiała kryteriom oświeceniowym. Z drugiej jednak strony, podzielał on wiarę tamtych filozofów w Naukę i Światłość jako środek przeciw siłom ciemności. Ponieważ jednak siły te odgrywają w rzeczywistym człowieku wielką rolę, odrzucając ów świat oporny logice, a nawet dialektyce, odrzucał w znacznej mierze samego człowieka z krwi i kości, którego skądinąd chciał ocalić.

Ale to jeszcze nie wszystko. O ile prawdą jest, że czysty rozum rodzi swego rodzaju entelechię zamiast człowieka, prawdą jest też, że nauki doświadczalne, gdzie rozum zastąpiono eksperymentem, również tworzyły abstrakcyjny schemat uniwersum i powodowały nieuniknione wyobcowanie człowieka na rzecz świata obiektywnego. To prawda, że bezrobocie, nędza, wyzysk klas lub całych krajów przez inne klasy lub kraje bogate są nieodłącznym złem kapitalizmu, ale prawdą jest i to, że inne zła współczesnego społeczeństwa będą trwały nawet po społecznym przewrocie, gdyż są właściwe duchowi nauki i techniki: mechanizacja całego życia, powszechna i głęboka tayloryzacja ludzkości, z każdym dniem coraz

bardziej uległej demonowi, który ze swego **posepnego** Olimpu manipuluje świadomością ludzi. Czyż nie widzimy tej samej naukowej mentalności, tego samego technokratycznego ducha, tego samego ubóstwienia maszyny i nauki na Wschodzie i na Zachodzie?

### **Korzyści niezrozumienia**

Trafna uwaga van Wycka Brooksa: „Czy nie jest aby tak, że powieściopisarze odnoszą zwykle sukces dzięki temu, co ich irytuje lub oburza? Hawtfiorne zwyciężał pośród kurzawy i wiatrów Salem. Flaubert, Stendhal, Sinclair Lewis i Dreiser to inne przykłady. A czy pierwsze powieści Henry Jamesa nie świadczą, że zasadę tę można odnieść także i do niego? Dopóki pisał o rodowitych Amerykanach, którzy go zawsze drażnili, wszystko było dobrze. Anglia za bardzo mu się podobała i stąd jego późniejsze ograniczenia... Ludzie za dobrzy lub zbyt kulturalni wpędzają bezwiednie człowieka w pewien rodzaj tępoty. Wchodzi się w jakiś ośli raj. Tylko w niewielkiej dawce «dobre społeczeństwo\*) nie szkodzi pisarzom. Wymagają oni szorstkości w swoim otoczeniu, bo muszą być nie zrozumiani... Dzieci mają takie samo prawo do niezrozumienia, jak i zrozumienia. Podobnie dzieje się z pisarzami i artystami i jest to jedna z przyczyn, dla których Anglia tak obfitowała w geniuszy”.

Więzi saiiatora **z jego** postaciami

Niektórzy współcześni Balzaka mówią, że był pospolity i próżny. A przecież umiał stworzyć wielkie postacie niezależnie od tego, jakim był lub się jawił. Postacie rodzą się w sercu pisarza, ale mogą przerastać go swoją dobrocią, okrucieństwem, szczodrością i sknerstwem.

Wszystkie powieściowe postacie przedstawiają, w jakiejś

mierze, swego twórcę. I wszystkie, w jakiejś mierze, go zdradzają.

Madame Bovary to ja, któż by wątpił. Ale jestem także Rudolfem niezdolnym znieść dłużej romantycznych kaprysów Emmy. Także panem Homais, bo czyż mój skrajny romantyzm nie uczynił w końcu ze mnie kogoś w rodzaju bezbożnika miłości?

W miarę jak bohaterowie ożywają na kartach książki, przeobrażają się jednocześnie w istoty niezależne i twórca patrzy ze zdumieniem na ich postępowanie, uczucia, myśli. To postępowanie, uczucia i myśli sprzeczne są z tym, co sam pisarz zwykle czyni lub czuje; jeśli jest osobą wierzącą, widzi — na przykład — że jedna z jego postaci to zawzięty ateista, jeśli znana jest jego dobroć lub szczodrość, u którejś z postaci zauważy zachowanie skrajnie niegodziwe i największe sknerstwo. I rzecz jeszcze bardziej niebywała: nie tylko się zdziwi, ale także poczuje swego rodzaju przewrotną satysfakcję.

Flaubert, patron obiektywistów!

Czytelnicy francuscy czekali już na swego Cervantesa, który rozprawiłby się z ckliwym romantyzmem tanich romansów, tak jak tamten z powieścią rycerską. I Flaubert przystał na ofiarę; nie na przekór swej romantycznej wierze, ale właśnie w imię niej, jak mityk podkładający bombę pod odszczepieńczy kościół.

W ten sposób powstało jedno z bardziej trwałych nieporozumień w powieściopisarstwie: obiektywizm. Tak uporczywe, że *nouveau roman* uznaje Flauberta za swego patrona. Nie dziwny się, że takie wrażenie mieli ludzie jego epoki: były to czasy nauki. Śmieszne jest, że tę iluzję propagują dzisiejsi sofistyczni prozaicy rodem z Paryża. Ale tak już jest, że błędy trzymają się nas bardziej kurczowo niż prawda. Biedny Flaubert. Człowiek, który mówił „*mes personnages imaginaires n'af-*

174

,i



*tent, me pousuwent, ou plutôt, c'est moi qui suis en eux*"\*.

Poza tym twórca jest we wszystkim, nie tylko w swoich postaciach; to on wybrał ten dramat, tę sytuację, to miasteczko, ten krajobraz. A kiedy pisze: „*Quant au souvenir de Rodolphe, elle l'avait descendu tout au fond de son coeur, et U restait Id, plus solennel et plus immobile qu'une momie de roi dans un souterrain*”\*\*, czy to biedna Emma potrafi tak opisać swoją umarłą namiętność?

### **Literatura problemowa — literatura przyjemna**

problem		gra
życie	^	słowa
akcent metafizyczny		akcent estetyczny
troska		obojętność
oschłość		przeładowanie
duch walki		duch dworski

### **O słowie metafizyka**

Jest to być może jedno ze słów, które budzi największą niechęć marksistów, zwłaszcza tych, co nie wyszli poza pierwociny idei i nie podjęli dialogu — niezbędnego zdaniem Ernesta Fischera — z innymi nurtami współczesnej myśli.

Jak utrzymuje Merleau-Ponty, metafizyka sprowadzona przez kantyzm do systemu zasad, których rozum używa **przy tworzeniu** nauki **lub** uniwersum moralnego,

\* (fr.) „Moje wymyślone postacie przejmują omie do głębi, prześladują tub raczej to ja sam w nich tkwię.”

\*\* (fr.) „Co do wspomnień o Rudolfie, to zepchnęła je na samo dno serca i tkwił tam bardziej uroczy i nieruchomy od królewskiej mumii w podziemiach.” (Gustaw Flaubert: *Pani Bwary*, tłum. Jan Parandowski, str. 250, PIWŁ Warszawa 1971 r.)



choć całkowicie zanegowana w tej roli przez pozytywizm, trwała w literaturze swoistym życiem utajonym i w takiej sytuacji znowu natknęli się na nią — rzecz nieunikniona — współcześni krytycy. W pracy, fitiemble'a i Gauciere'a *Rimbaud* czytamy na przykład: „Metafizyka niekoniecznie jest oszukańczym kojarzeniem noumenów, 'Rimbaud żywiej niż ktokolwiek czuł to w ten właśnie sposób i zbudował metafizykę konkretną, widział rzeczy same w sobie, kwiaty same w sobie'”.

Można dowodzić, że nazbyt dowolnie używa się tu słów takich, jak zjawisko i rzecz sama w sobie; należałoby także zająć się możliwościami sztuki w docieraniu do absolutu. Powiem jedynie, że słowo metafizyka używane jest w tym samym sensie, jaki nadaje mu Sartre w *Bycie i nicności* i wiąże się z rzeczywistą pełnią człowieka. Rzeczywistej pełni — kategorii zasadniczej nie tylko ,dla egzystencjalizmu, ale i marksizmu — nie można jednak osiągnąć dzięki czystemu rozumowaniu, natomiast zbliża nas do niej wszechstronna aktywność ludzkiego ducha, a zwłaszcza twórczość artystyczna. Dlatego nie dziwnym jest, że filozofowie musieli się odwoływać do sztuki, gdy rzeczywiście chcieli się otrzeć o absolut. W przypadku egzystencjalistów były to powieści i utwory teatralne. Nawet u filozofów przedegzystencjalnych możemy dostrzec podobną pokusę: Platon ucieka się do poezji i mitu, aby dopełnić opisu dialektycznego ruchu prowadzącego nas ku Ideom, a Hegel posługuje się mitami Don Juana i Fausta dla uzmysłowienia dramatu nieszczęśliwej świadomości, dramatu, który może odnaleźć własny sens w realnym i historycznym świecie, w jakim żyje człowiek. W końcu — jak twierdzi się od egzystencjalizmu — metafizyczny punkt widzenia jest być może jedynym stanowiącym formę pojednania światów psychologii i socjologii i pozwalającym człowiekowi zaznać owej rzeczywistej pełni — pełni, jaką określa jego metafizyczna potrzeba, ów zbiór cech właściwych ludzkiej kondycji: pragnienie absolutu, woła mocy, pokusa buntu, trwoga

w obliczu samotności i śmierci. Cech, które choć przejawiają się w konkretnym człowieku tu i teraz, są w istocie niezmiennie w każdej epoce i w każdym społeczeństwie. Dlatego właśnie sztuki Sofoklesa — choć zniknęły społeczeństwa, w jakich one powstały i jakich były poniekąd przejawem — dalej nas wzruszają i wstrząsają: oto jedynie prawdziwe wyjaśnienie problemu podniesionego przez Marksa, ale nie w pełni rozwiązanego; być może z powodu niechęci do uznania w człowieku wartości ponadhistorycznych.

### **Dramat istnienia**

**Do** powieści da się odnieść dokładnie to, co Jaspers mówi o istnieniu:

Istnienie to zdobywanie. Jego istotą jest „trwanie w porywie”. Jego rytm wyznaczają załamania. Jest to nieustanny przypływ i odpływ, zwycięstwa i klęski. Spokój można osiągnąć tylko przez udrękę, nieobecność przez obecność, wiarę przez zgorszenie. Życie duchowe to ciągła walka antynomii, ścierających się ze sobą gwałtownie i umykających od siebie aż po pełne zerwanie. Każde istnienie musi utrzymywać owe połączone sprzeczności w bolesnym napięciu, które nie zna kresu.

Mroczność powieści

Jest wiele powodów, dla których współczesna powieść jest bardziej mroczna i sprawia więcej niż kiedykolwiek trudności w lekturze i zrozumieniu:

1. „Punkt widzenia”. Nie istnieje już ów narrator na podobieństwo Boga wszytkowiedzący i wszystko wyjaśniający. Powieść pisze się teraz z perspektywy każdego z jej bohaterów. A pełna rzeczywistość to efekt spotkania się rozmaitych wersji, nie zawsze

12 — Pisarz..

177

spójnych i jednoznacznych. Jak samo życie jest ona wieloznaczna.

2. Brak czasu astronomicznego, wspólnego dla wszystkich; istnieją jedynie czasy wewnętrzne.
3. Nieobecność logiki tak charakterystycznej dla dawnej powieści, którą pisano w racjonalnym duchu.
4. Wdarcie się podświadomości i nieświadomości, światów ze swej istoty mrocznych.
5. To, że o postaciach nie opowiada się, ale one same działają w naszej obecności, zdradzają się własnymi słowami i czynami, które z kolei — gdy nie towarzyszy im wewnętrzny opis lub analiza — są niewyraźne i niejednoznaczne.

W takich warunkach dzieło wydaje się nie dokończone, a dopełnia je lub rozwija sam czytelnik: tworzenie dokonuje się także w umyśle czytającego.

### **Rewindykacja ciała**

Nowożytność wzniesiono na naukę, ta zaś dotyczy spraw powszechnych. Ponieważ jednak odrzucenie tego, co indywidualne jest też unicestwieniem konkretności, czasy nowożytne zbudowano unicestwiając filozoficznie ciało. Platonicy odrzucali je z powodów religijnych i metafizycznych} nauka uczyniła to z gnoseologicznego wyrachowania.

Pośród innych nieszczęść człowieka to spotęgowało jeszcze jego samotność. Epistemologiczne wygnanie emocji i namiętności, przyjęcie uniwersalnego i obiektywnego rozumu przemieniło człowieka w rzecz, a wiadomo, że przedmioty nie porozumiewają się ze sobą: kraj, w którym elektroniczna łączność rozwinęła się najbardziej, to także kraj, gdzie człowiek jest najbardziej samotny.

Język życia, nie zaś matematyki, ów inny, żywy język, jakim są sztuka, miłość i przyjaźń, to tylko wyraz potrzeby kontaktu, aby „ja” mogło uciec ze swej wyspy i pokonać

własną samotność. Potrzeby te można zaspokoić, gdy kierują się od podmiotu do podmiotu, bez pośrednictwa abstrakcyjnych symboli nauki, ale dzięki konkretnym symbolom sztuki, dzięki mitom i wyobraźni: dzięki uniwersaliom konkretnym. Dialektyka istnienia działa w ten sposób, że im bardziej pogłębiamy własny świat, tym bardziej zbliżamy się do innych.

Nie chcę przez to powiedzieć, że nowożytność nie zna ciała; ona je tylko pozbawiła zdolności poznawczych; zepchnęła do świata czystego obiektywizmu, nie zauważając, że w ten sposób uprzedmiotowiła samego człowieka, bo właśnie ciało jest rzeczywistą podporą jego osobowości. Ta rozszczępieńcza cywilizacja poróżniła wszystko ze wszystkim: także duszę z ciałem. Ze straszliwymi skutkami. Weźmy na przykład miłość: ciało drugiego człowieka jest tu obiektem i jeśli zbliżenie ma charakter jedynie cielesny, przypomina raczej onanizm; tylko poprzez pełny związek duszy i ciała „ja” może wyjść poza siebie i nawiązać kontakt. Dlatego czysty seks jest smutny> gdyż pozostawia nas w naszej samotności jeszcze bardziej świadomych niepełnego zbliżenia. To wyjaśnia, dlaczego miłość, która zawsze była jednym z głównych tematów literatury, w naszych czasach osiągnęła wymiar tragiczny i metafizyczny, czego nigdy dotąd nie znała: nie jest to już miłość dworska z epoki rycerskiej ani płochy romans osiemnastowieczny.

Rewindykacja ciała za sprawą egzystencjalizmu przywróciła wartość psychologii i literackości pomniejszając racje wyrozumowane, bo jedynie powieść może scalić czystą myśl i namiętności, sny i mity. Innymi słowy: autentyczna antropologia (metafizyka i metalogika) może się dopełnić tylko w powieści, pod warunkiem, rzecz jasna, że potraktujemy ów gatunek jak najszerzej, bez poczucia winy, jakie dręczy wyznawców literatury czystej, i fałszywego serwilizmu wobec nauki.

## Ciało, dusza i **literatura**

Wspomniałem już, że Nietzsche nie uznał wyższości nauki. W tym wyborze kryje się cała antropocentryczna rewolucja, jaka się dokonała w naszych czasach. Zamiast transcendentalnego przedmiotu lub podmiotu, w środku znalazła się konkretna osoba, *persona*, z nową świadomością wspierającego ją ciała.

Witalizm Nietzschego osiąga szczyt w egzystencjalnej fenomenologii, gdyż ta idzie dalej niż zwykły biologizm, nie odrzucając przy tym konkretnego człowieka jako całości. Istotnie, dla Heideggera być człowiekiem, to być w świecie, a to jest możliwe poprzez ciało; to właśnie ciało nas indywidualizuje, daje nam perspektywę świata, od „ja i tutaj”. Już nie bezstronny i wszechobecny obserwator (jak w nauce albo literaturze obiektywistycznej), ale „ja” konkretne, zamknięte w ciele. W tym ciele, które czyni ze mnie „byt-ku-śmierci”. Stąd metafizyczna ważność ciała.

Ta konkretność nowej filozofii zawsze charakteryzowała literaturę, która nigdy nie przestała być antropocentryczna, choć wielu jej teoretyków — rzecz paradoksalna — właśnie tego chcieli. Ta konkretność przywraca człowiekowi jego prawdziwy tragiczny wymiar. Istnienie staje się tragiczne przez swój podstawowy dualizm; jednoczesną przynależność do świata natury i świata ducha: jako ciało należymy do przyrody, jako istota duchowa mamy udział w absolicie i wieczności. Dusza wynoszona ku górze przez nasze pragnienie wieczności i skazana na śmierć przez swoje ucieleśnienie w pełni wyraża człowieczą niedolę i jest rzeczywistym źródłem naszego nieszczęścia. Moglibyśmy być szczęśliwi jako zwierzęta lub jako czyste duchy, ale nie jako ludzie.

Powieść jako wyraz duszy

Idąc śladem Nietzschego, Klages słusznie powiada, że duch (*Geist*), wyraz tego, co w człowieku rozumne

i transcendentne, mąci, a nawet burzy twórcze istnienie duszy (*Seele*), której nie sposób sprowadzić do pierwiastka rozumowego, bezosobowego i obiektywnego, ten jest bowiem właściwy tylko duchowi. Dusza jest siłą mocno związaną z żywą naturą, jest twórczynią symboli i mitów, umiejącą tłumaczyć zagadki stojące przed człowiekiem, jakie duch potrafi ledwie zaklinać.

Duch niszczy świat mitów mechanicznie powtarzalnymi pojęciami, jest ucieczką od osoby i śmierci. Duch wydaje sądy, gdy tymczasem dusza żyje. I to dusza jest jedyną siłą w człowieku zdolną rozwiązywać sprzeczności i antynomie, jakie duch rozwija niczym sieć nad płynną rzeczywistością. Tylko symbole wynalezione przez duszę pozwalają dotrzeć do ostatecznej prawdy o człowieku, nie zaś suche pojęcia nauki. Tylko dusza może wyrazić przemijanie życia, rzeczywistość-pozarozumową.

Stąd poznawcza ważność powieści. Bo powieść jest dziełem duszy, a nie ducha.

Filozofia egzystencjalna i poezja

Egzystencjalizm nie tylko się rodzi w epoce romantycznej, ale i z tych samych co romantyzm powodów; nawet jego język wywodzi się z poezji. I nawet dzisiaj, po Husserlu i po przewyciężeniu skrajnego subiektywizmu Kierkegaarda, dostrzec można ów romantyczny rodowód u takiego myśliciela jak Jaspers<sup>5</sup> kiedy broni on „nocnej pasji” przed „prawem dnia”, gdy utrzymuje, że filozofia powinna drążyć w głąb, a nie rozpraszać się wszcz, gdy odwołuje się do zaszyfrowanego języka, jakim człowiek próbuje przywołać bliźnich ze swej samotnej wyspy. Nieprzypadkowo również wątkiem typowym dla egzystencjalisty stała się śmierć, nieomal synonim tematu romantycznego.

### Idee czyste i idee wcielone

Najprawdziwszy Tołstoj to nie moralizator z dziełka o sztuce, ale zawiła i opętana postać, jaką odnajdujemy w *Zapiskach wariata*. Czysta myśl pisarza to tylko jego strona dzienna, w fikcjach natomiast dochodzi także do głosu pośępny świat jego mroków. Dusza — niepewna i cierpiąca między ciałem i duchem, poniewierana niekiedy namiętnościami ciała i spragniona wieczności czystego ducha, zawsze pełna wahań między doraźnym i absolutnym — oto naturalna domena prozy. Między duszą i czystym duchem zachodzi taka sama różnica, jak między życiem a odebraniem życia, grzechem i cnotą, diabelskością i boskością. Taka właśnie przepaść dzieli pisarza od filozofa.

Nie znaczy to, że w prozie nie ma (i nie powinno być) miejsca dla myśli, jako że ludzie z krwi i kości nie mogą nie myśleć i płacząc, śmiejąc się lub czymś przejmując, jednocześnie zastanawiają się i dyskutują. Ale te myśli nie są nieskazitelnym wytworem umysłu, lecz niezbyt krystalicznym przejawem duchowego życia jednostki. Ci ludzie nie rozprawiają o filozofii, oni ją przeżywają. I między prawdziwą postacią z powieści a kukielką powtarzającą nieskazitelnie czyste myśli jest taka sama różnica, jak między człowiekiem o nazwisku Immanuel Kant (z jego chorobami i słabościami, fizyczną wątłością i uczuciami) a ideami z *Krytyki czystego rozumu*.

Z drugiej strony nie należy sądzić, że powieściowe postacie, jako zmyślone i istniejące tylko na papierze z woli artysty, nie znają wolności, a tym samym ich myśli są jedynie wcześniejszymi ideami samego autora. Niekoniecznie, a w każdym razie nie zawsze. Rodzą się w całości w umyśle twórcy i stąd niektóre wyrażają w ten lub inny sposób, bardziej lub mniej wiernie, myśli samego artysty, ale nawet w tych przypadkach, wcielając się w postacie różne od autora, towarzysząc odmiennym okolicznościom, innej formie, innym namiętnościami i wydarzeniom, **nie** są



dokładnie tym samym, co autor powiedział od siebie. Zniekształcone nowymi napięciami (które w literaturze są zwykle straszliwe i demoniczne) nabierają blasku, jakiego przedtem nie miały, nowych odcieni i znaczeń, osiągają niezwykłą zdolność widzenia. Są, w sumie, myślami innych. Poza tym, realni ludzie są wolni; książkowi bohaterowie, jeśli nie są wolni, nie są też prawdziwi, a powieść staje się zwykłym obrazkiem bez wartości. Artysta czuje się wobec swojej postaci, jak bezradny widz wobec kogoś obcego: może widzieć, nawet *przewidzieć* jego czyny, ale nie może im zapobiec (co wyjaśnia, w jakim stopniu człowiek może być wolny, i potwierdza, że owa wolność nie jest sprzeczna z boską wszechwiedzą). Coś nieodpartego promieniuje z głębin innego bytu, jego własnej wolności, czemu ani autor, ani widz nie mogą przeszkodzić. Zdumiewające, dziwne w aspekcie ontologicznym jest to, że owa postać stanowi przedłużenie artysty; a wszystko to dzieje się jakby jakaś jego część była schizofrenicznym świadkiem innej, tego, co robi lub ma zamiar zrobić, świadkiem bezsilnym. A zatem, jeśli życie jest wolnością w ramach pewnych uwarunkowań, życie powieściowego bohatera jest podwójnie wolne, bo pozwala autorowi tajemniczo doświadczać innych losów. Jest to jednocześnie próba obejścia naszych nieuniknionych ograniczeń i ucieczka przed codziennością. Różnica — na przykład — między paranoikiem stworzonym przez artystę a rzeczywistym polega na tym, że pierwszemu pisarz może jeszcze przywrócić rozsądek, a drugiemu zostaje już tylko zakład leczniczy. Naiwnością jest sądzić, jak utrzymują niektórzy, że Dostojewski jest postacią z Dostojewskiego. Rzecz jasna, że w znacznym stopniu obdarzył swoimi cechami Iwana, Dymitra, Aloszę, Smierdiakowa; ale Alosza nie napisałby przecież *Braci Karamazow*. Nie należy też sądzić, że idee Dymitra Karamazowa dokładnie wyrażają poglądy Dostojewskiego; są, co najwyżej, myślami, które w rojeniach sennych, w półśnie, w uniesieniu lub epileptycznym napadzie porządkowały się w umyśle twórcy, spotykały

z **myślami odmiennymi**, zabarwiały poczuciem winy lub urazami, łączyły z pragnieniem samobójstwa lub zabójstwa.

Dzięki tej egzystencjalnej dialektyce, która wywodzi się z duszy pisarza i wciela w bohaterów, ci zaś zmagają się między sobą, a nawet z samymi sobą, uwidacznia się inna, głęboka różnica między powieściopisarzem a filozofem: system myśli powinien stanowić całość zborną i wolną od sprzeczności, tymczasem myśl pisarza jest zawiła, pełna sprzeczności, niejednoznaczna. Jaka jest Gervantesowska koncepcja świata? Ta, którą wyraża Don Kichot, czy też ta, którą bełkocze Sancho Pansa? Jakie myśli o rządzie, miłości, przyjaźni, władzy i radościach życia wyznaje naprawdę Cervantes? Możemy być pewni, że jedno i drugie, że czasami myślał jak materialista i giermek bez wiary, innym znów razem dawał się ponieść niedorzecznemu idealizmowi swego szaleńca, chyba że dopadały go dwa rodzaje myślenia jednocześnie staczając w jego sercu zawziętą i melancholijną walkę; w tym sercu wielkich twórców, gdzie zdają się spotykać wszystkie przywary i zalety ludzkości, cała wielkość i nędza człowieka.

A jednak, mimo całej wieloznaczności postaci, po przeczytaniu dobrej powieści mamy *wrażenie*, żeśmy w szczególny sposób wejrzeni w świat ludzi, nie tyle za sprawą luźnych myśli rzucanych przez bohaterów, co ogólnego klimatu, swoistego nastroju spowijającego przedmioty i ludzi w tym powieściowym świecie, chociażby u Kafki (z tego zresztą powodu, że prawie nie ma u niego postaci, a tylko ów nastrój). Podobnie w powieściach tak odmiennych i ludnych jak *Bracia Karamazow* lub *Światłość w sierpniu*. Trzeba by zapewne przyjąć za Morawią, że „ideologia”, światopogląd pisarza wyraża się zawsze aluzjami i odczuciami, w sposób polegający jakby na stworzeniu dokładnej metafizyki, a następnie pozbawieniu jej całej warstwy ideologicznej, tak aby zostały tylko suche fakty. Takie przynajmniej wrażenie sprawia Kafka.

## Dysonans

Kiedy porównamy ostatnie partytury Mozarta z pierwszymi, zrozumiemy wagę dysonansu; jego moc przenikania warstw czystego piękna, by sięgnąć w sfery najgłębsze. To właśnie, w większym jeszcze stopniu, spotkało literaturę naszych czasów: dysonans u Rimbauda, Dostojewskiego, Joyce'a jest niczym dynamit burzący konwencjonalne krajobrazy, aby odsłonić prawdy ostateczne i często okrutne, utajone głęboko w człowieku.

Przypomnijmy sobie targową scenę w *Madame Bovary*, rozgrywającą się na trzech równoczesnych planach: na dole potracający się tłum pośród bydła, na podwyższeniu urzędnicy wygłaszający uroczyste komunały, na górze, w pokoju Rudolf powtarza patetyczne słowa miłości. Dzięki tej dialektyce trywialności, dzięki równoczesnym zwierzęcym odgłosom, przemówieniom i miłosnej retoryce Flaubert osiąga efekt burzący fałszywy sentymentalizm i mieszczańską banalność. Rzecz paradoksalna, romantyczny klimat staje się przez to bardziej rozpaczliwy i bardziej przejmujący.

Oczywiście, że dysonansu nie odkryła literatura naszych czasów: przypomnijmy sobie, jak Szekspir przeciwstawia subtelności błazenadzie, co osiąga Cervantes dzięki postaciom Don Kichota i Sancho Pansy, jak bezlitosne są dysonanse w piekle Dantego. A jednak prawdą jest, że nigdy jeszcze nie odgrywał on tak istotnej roli, jak w szorstkiej literaturze naszych czasów.

### **Odzyskiwanie świata** magicznego

Sztuka, niczym sen, wdziera się na prastare ziemie człowieka i dlatego może być, i jest wciąż, środkiem odzyskiwania owej utraconej pełni, której nierozdzielne części stanowią rzeczywistość i fantazja, nauka i magia, poezja i czysta myśl. I nie przypadkiem właśnie w krajach

najsilniej zdominowanych przez abstrakcyjny rozum artyści wyruszyli na poszukiwanie utraconego raju: sztuki dziecięcej, murzyńskiej lub polinezyjskiej, jeszcze nie przeżutej przez technokratyczną cywilizację.

**Egzystencjalizm i marksizm**

Jeśli wyjdziemy od człowieka jako zasady i celu, jeśli uznamy, że działalność to rzecz pierwsza, że wszystko, co człowiek zna, zrodziło się z jego *praxis*, z oporu, jaki świat stawiał jego zamiarom, zauważymy wówczas, że blisko siebie są egzystencjalizm i marksizm. Jeśli mówimy, rzecz jasna, o egzystencjalizmie fenomenologicznym i dialektycznym, a Marksa ujmujemy nie poprzez ekonomiczny redukcjonizm, ale jako doktrynę o konkretnej pełni istnienia. Pozostawałyby, moim zdaniem, pewne różnice: postawa wobec mitu i ponadhistorycznych walorów sztuki (w marksizmie widać ślady filozofii oświeceniowej) oraz Wobec kwestii religijnej.

Dla marksisty niedopuszczalne jest przypisywanie cech transcendentnych człowiekowi jako takiemu. Pytam jednak: skoro natura poprzedza istnienie człowieka i — nawet przekształcona i ucłowieczona przez niego — trwa po nim, czyż nie można dopuścić istnienia jakiegoś bóstwa przed i potem? Można by słusznie dowodzić, że w *ten* sam sposób, w jaki w procesie samorealizacji człowiek poznawał naturę, powinien także, być może, wspinać się po szczeblach boskiej drabiny. Nie jest to logiczna niemożliwość.

**Problem języka dla pisarza**

Istnieją obecnie pisarze i teoretycy, dla których nie ma sensu literatura, jeśli jej punktu wyjścia nie stanowi rewolucja słowna. A przecież wszystko zależy od zakresu, jaki się nada temu twierdzeniu.

Tymi samymi, wyświechtanymi figurami Capablanca ^zrewolucjonizował grę w szachy. Z identycznych kamieni, z jakich budowano romańskie bazyliki, nowa kultura wzniosła gotyckie katedry. Dowodzi to prymatu struktury nad jej elementami, a tymi dla języka są przecież słowa. Nie wolno się jednak dać zwieść w tej grze, zwłaszcza słowu „nowy”, które powoduje najwięcej semantycznych nieporozumień. Dzieło takie jak *Proces* należy rozpatrywać w *całości* jako nowy język, nie zaś szukać w nim nowatorskich zwrotów czy też syntaktycznych lub morfologicznych odstępstw. Już Scheleiermacher, niemiecki teolog i romantyk, uważał, że najpierw należy zająć się całością. Złudne jest więc mówienie o rewolucji, gdy ma się do czynienia tylko z burzeniem słów, a nawet składni, chyba że dotyczy to semantyki lub klimatu stylistycznego całego dzieła, jak u Joyce'a.

Nie neguję możliwości odnowy literatury środkami formalnymi: nie uznaję jednak tego za sposób *jedyny*, jak chcą niektórzy ekstremiści. Kafka pokazuje, że nie jest to konieczne. Wielu rachitycznych spadkobierców Joyce'a dowodzi, że wcale to nie wystarcza. Głóscielom tej metody warto przypomnieć genialną zdolność Kafki do przywracania wartości słowom nawet najskromniejszym: nieskończoność teologicznych i filozoficznych znaczeń, jakie wydobywa on z wytartego prawniczego słowa „proces”. Oczywiście, w tym sensie jest wielkim odnowicielem języka. Ale czy nie jest nim każdy wybitny pisarz? Słowo „miłość” nie znaczy już to samo po Prouście.

#### **Literatura i sztuki piękne**

O ile mi wiadomo, Sofokles, **Dante** i Szekspir postawili sobie za cel nie piękno, ale zgłębienie naszej ludzkiej kondycji, zbadanie jej otchłani i rubieży. Oczywiście, że w ich dziełach znajduje się piękno, nie to jednak, którego się szuka, piękno dla samego piękna, **lecz inne**: wielkie

i tragiczne, rozdarte sprzecznościami i grozą. Wszystkie tragedie, jakie człowiek napisał, od opowieści o losie Edypa po historię śmierci Iwana Iljicza, ukazują piękno otchłani.

Poezja i *proza*.

Proza to dzień, poezja to noc, karmi się potworami i symbolami, jest mową mroków i otchłani. Nie ma więc wielkiej powieści, która w ostateczności nie byłaby poezją.

O stylu

Styl to człowiek, jednostka, coś jedyne: sposób widzenia i odczuwania świata, postrzegania rzeczywistości, to jest łączenia własnych myśli z własnymi wzruszeniami i uczuciami z sobie tylko właściwą wrażliwością\* z przesądami i maniami, z nawykami.

Nie ma więc sensu mówić o stylu Pitagorasa w jego twierdzeniu. Język czystej nauki zapewne musi używać czystych i abstrakcyjnych symboli, równie bezosobowych jak platońskie idee, do których zresztą nawiązuje. Nauka jest ogólna, sztuka indywidualna i dlatego ma styl, którego brakuje nauce. Sztuka to sposób postrzegania świata właściwy każdemu twórcy, pełen głębi i ciekawości. I nieprzekazywalny.

Dawni mówcy uważali styl za ozdobę, coś w rodzaju języka odświętnego. W rzeczywistości jest to jedyny sposób dla artysty, by powiedzieć to, co ma do powiedzenia. A jeśli wynik jest niezwykły, to nie za sprawą języka, ale sposobu, w jaki ów człowiek widzi świat.

O metaforae

Najważniejszym literackim klejnotem upiększającym styl była dla Arystotelesa metafora. Pierwszy zauważył ten błąd Giambattista Vico, stwierdzając, że poezja i język

są w istocie tożsame, a metafora, daleka od tego, by być tylko figurą stylistyczną, stanowi zasadnicze ciało wszystkich języków (por. *Scienza Nuova*). Na początku polegała na niemych gestach i ruchach, które miały związek z myślami lub uczuciami, jakie nakżało wyrazić. Także hieroglify, herby i godła są jedynie metaforami. Nawet słowo *figura* już jest stylistyczną figurą. Nie sposób mówić lub pisać bez metafor i kiedy wydaje się nam, że tak czynimy, to tylko dlatego, że stały się niewidzialne.

Sztukę tworzy się i czuje całym ciałem

Nie uprawia się sztuki ani się jej nie czuje głową, lecz całym ciałem, odczuciami, lękami, niepokojami, a nawet potem. Nietzsche mówi, że jego zastrzeżenia wobec Wagnera są natury fizjologicznej: oddychał z trudem, nogi odmawiały mu posłuszeństwa, żołądek protestował, tak jak serce, krew, trzewia.

Nowe prądy literackie

Nie ma nic całkowicie nowego i tak jak Arystoteles wywodzi się z Platona (nawet jeśli się go po części zapiera), tak Beethoven rodzi się z Mozarta. Z drugiej jednak strony, wielki twórca jest zwykle owocem wszystkiego, co go poprzedziło, grabi dzieła swych poprzedników, żeby dokonać syntezy w nowym arcydziele. Nie sposób wyobrazić sobie Faulknera bez Balzaka, Dostojewskiego, Prousta, Thomasa Wolfe'a, Husleya i Joyce'a. Bywa również że zmęczenie obowiązującymi szkołami lub też chęć powiedzenia nie (nawet częściowa) tym, którzy nas otaczają lub bezpośrednio poprzedzają, każe odwoływać się z kolei do tych, których oni sami się wyparli, a więc naszych dziadków. Właśnie dlatego Proust powiada, że bardzo często oryginalność polega na włoże-

niu starego kapelusza wyciągniętego ze strychu. On sam, nie sięgając daleko, nie nawiązuje do Flauberta, Balzaka lub innego bezpośredniego poprzednika, lecz do Saint-Simona, a szukając trochę dalej, także w przestrzeni, do George'a Eliota, Tliomasa Hardy'ego, Ruskina. Kafka ma poprzednika w kimś tak odległym jak Meiville.

Dzieje literatury są pełne sprzeczności, a ich ukrytą siłą napędową jest spór i sprzeciw. Kiedy literatura francuska miała już dosyć analiz, młodzi — jak Sartre — z podziwem skierowali wzrok na pisarzy amerykańskich, którzy swym żywym i bezpośrednim opisem wydarzeń wpuścili trochę powietrza do pomieszczenia, gdzie nie sposób już było oddychać.

Ciągłe odtwarzanie

Kataklyzm, który pograżyłby ludzkość w nędzy i ciemności, zmieniłby sens wszystkich dzieł sztuki, unicestwiłby bogactwo Leonarda da Vinci i Goi, subtelności platońskich dialogów i powieści Prousta: jako że nikt nie potrafił dostrzec w dziele więcej, niż jest (przynajmniej potencjalnie) w nim samym. Ale nawet bez katastrofy ludzkość zmienia się nieustannie, a wraz z nią dzieła, jakie człowiek stworzył: *teraźniejszość poprawia przeszłość*. Cervantes, autor *Don Kichota*, nie jest tym samym co Cervantes dzisiejszy: tamten był pełnym humoru i życia awanturnikiem, ten jest akademicki, szkolny, w sam raz z „Wypisów”.

Jeszcze o romantycznym buncie

Historia nie rozwija się linearnie, lecz jest wynikiem działania sił przeciwnych, wzajemnie zapładniających się sprzeczności: już w samym sercu Nowożytności tkwił zarodek mocy, które się w końcu zwróciły przeciw maszynie i racjonalizmowi.



Renesans włoski można by z grubsza określić następującym ciągiem słów: klasycyzm, racjonalizm, opanowanie, skończoność, statyczność, jasność, dzień i istota. Z kolei narody germańskie moglibyśmy, z należytą ostrożnością, scharakteryzować następująco: romantyczność, irracjonalizm, nieopanowanie, nieskończoność, dynamizm, mrok, noc, istnienie.

Te antynomie nie istnieją w stanie czystym, lecz rodzą się z siebie i wzajemnie się zapładniają. W renesansowych Włoszech istniały elementy gotyku, a ludy germańskie też nie były obojętne na helleńską starożytność. Czasy nowożytne są więc niejako dialektyczną syntezą owych pojęć, jak świadczy o tym zwykły rzut oka na mieszczaństwo, będące kwintesencją nowożytności; rozwinęło się najpierw we Włoszech, ale nabrało zasadniczego znaczenia dopiero wśród narodów anglosaskich; przesycone duchem racjonalizmu musiało w końcu (w wyniku swego nieopanowania i dynamizmu) przeistoczyć się w swoje przeciwieństwo. Tak oto nowożytność ożywia kolejno te -dwa ciągi przeciwieństw. Dlatego naturalizm przerodził się we własne zaprzeczenie, to jest w kult maszyny, witalizm w abstrakcję, a indywidualizm w masowość.

Włochy miały starożytne fundamenty i z tego powodu ich Renesans charakteryzuje raczej pierwszy ciąg pojęć. Ale nigdy tei nie narodziłby się włoski kapitalizm, gdyby ograniczono się tylko do ożywienia grecko-rzymskiej starożytności. Grecy głosili statyczną i skończoną koncepcję rzeczywistości i w znacznej mierze właśnie ona wywarła wpływ na włoski Renesans. Problem skomplikowało chrześcijaństwo i ludy gotyckie. Religia chrześcijańska jest synkretyczna, łączy filozofię grecką z dynamicznymi elementami judajskimi i manicheistycznymi; od samych narodzin nosi w sobie te dwa przeciwne żywioły. Zależnie od epoki, ludów i ludzi, jacy je przejmowali, chrześcijaństwo przesuwalo akcent już to na kontemplację właściwą Grekom, już to na działanie właściwe Żydom, na esencję lub na egzystencję. Konflikt ów dostrzec można

.czasami w jednym człowieku: Pascal zaczyna jako matematyk i umiera jako mistyk. W duchowej rozległości kryje się być może wielka siła tej religii; ilekroć grozi jej załamanie, impuls życia przeobraża na nowo jej struktury. Dynamizm i żywotność chrześcijaństwa osiągnęły najpełniejszy wyraz wśród ludów gotyckich, tworząc w ten sposób przeciwagę świata nowożytnego, bez czego niezrozumiałymi byłby nasz obecny kryzys. Ludy te, nie znające tradycji i kultury ziem włoskich, wdarły się w cywilizowany świat jako barbarzyńcy i nowatorzy, a stworzywszy chrześcijaństwo bardziej dynamiczne, judajsko-kalwińskie, mogły z większą mocą zabrać się do kupieckich podbojów.

Ale ten dynamiczny i irracjonalny element przyniesiony przez ludy gotyckie będzie na dalszą metę przyczyną otwartego buntu romantyków przeciw społeczeństwu, które ich wydało.

**Odwaga twórcza**

Po ukazaniu się *W stronę Swanna* krytyk **Henri Gheon** napisał, że Proust zawziął się, by „*m're ce qui est proprement le contraire de l'oeuvre d'art, c'est-a-dire Vivementaire de ses sensations, le recensement de ses connaissances, et a dresser le tableau succesif, jamais d'ensemble, jamais entier, de la mobilité des paysages et des dtmes*”\*. Dodał też, że dziwi go niezborne przeciwstawienie pierwszych snów dziecka owej przygodzie Swanna, której pan Proust nie mógł z pewnością poznać w czasach swego dzieciństwa, a Istotą przetyka własną opowieść „*sans raison palpable*”\*\*.

I tak dalej...

\* (fr.) „Stworzyć coś, co jest zwykłym **przeciwieństwem** dzieła sztuki, to znaczy inwentarz doznań, **spis swoich wiadomości**, i **następnie** przedstawić, nigdy w całości, **nigdy w pełni**, **fresk zmiennych pejzaży** i dusz.”

\*\* (fr.) **bez wyraźnego powodu**

## Reguły tworzenia

„Powiedzcie Arnoldowi Bennetowi, że reguły tworzenia obowiązują jedynie powieści, które powielają inne. Książka nie będąca kopią innych ma własną konstrukcję, a to, co on, stary naśladowca, nazywa potknięciami, ja nazywam charakterem”. (D. H. Lawrence)

## Niedogodność bycia geniuszem

Henry James pisze, że w pewnej chwili nie mógł już więcej czytać Tolstoja ani Dostojewskiego z powodu ich braku dobrego gustu oraz rzetelnego poziomu estetycznego, z powodu gwałtowności ich dzieł. Ba!

## Państwo przeciw artyście

Konfucjusz cenił sztukę o tyle tylko, o ile służyła Państwu. Platon dopuszczał jedynie poezję ku czci heroów i bogów, a w *Prawach* zakazywał jakiegokolwiek działalności artystycznej, która nie byłaby użyteczna dla ogółu.

To zjawisko występuje z jeszcze większą ostrością w czasach wielkich przewrotów, co nietrudno wyjaśnić: ci buntownicy są niebezpieczni dla Państwa. Nie dziwnym się więc skrajnościom, do jakich doszło w Rosji. Już Rousseau zarzucał sztuce zepsucie. Potem Saint-Just na Święto Rozumu zażąda, aby Rozum uosabiała osoba raczej cnotliwa niż piękna. Rewolucja wymiotła sztukę i nie wydała żadnego ważnego pisarza, posyłając na gilotynę jedyne poety epoki, podczas gdy na scenach wystawiano takie ramoty, jak *Mąż republikanin* lub *Republikanka i Dziewica*. Saintsimoniści domagali się sztuki „społecznie użytecznej”, a postępowcy całego świata żądają wciąż, aby twórczość artystyczna pełniła służbę na rzecz rozwoju

13 — Pisarz...

i postępu ludzkości; doszło do tego, że rosyjscy nihi-  
Hśd uznali parę butów za bardziej użyteczną od całego  
Szekspira.

My, barbarzyńcy

Jesteśmy z jednej strony dziedzicami kultury ła-  
cińskiej i francuskiej, ale także spadkobiercami Hiszpa-  
nii, która, jak całe barbarzyńskie rubieże Europy, nie  
doświadczyła Odrodzenia w ścisłym, racjonalistycznym  
i naukowym, znaczeniu tego słowa. Wyróśliśmy na  
nowym i bezkresnym kontynencie, lepiej czujemy i rozu-  
miemy Dostojewskiego, Tołstoja, Kierkegaarda, Strind-  
berga, Nietzschego i Kafkę. Gdybyśmy nawet nie na-  
dawali się do niczego innego, moglibyśmy przynajmniej  
wyjaśniać pewnym Europejczykom najgłębszą istotę pew-  
nych europejskich wydarzeń.

Poza tym barbarzyńcy odgrywali zawsze ważną rolę w  
stosunku do kultur skrajnie wyrafinowanych. Tak było z  
Germanami, gdy na swych wozach bojowych i z łowie-  
ckimi rogami wdarli się do upadłego rzymskiego impe-  
rium, kładąc podwaliny pod gotyk i jego katedry.

Kultura jest zawsze dialektyczna (nie tyle w sensie  
heglowskim, co raczej w ujęciu Kierkegaarda), a w tej  
grze przeciwnych sił Ameryce Łacińskiej przypadła rola,  
jaką zawsze odgrywała w tworzeniu nowego za sprawą  
swej pierwotności, prostoduszności, niezwykłego i bez-  
kresnego krajobrazu, dopływu nowej krwi, nowego spoj-  
rzenia, a nawet niechęci ludów lekceważonych lub nie-  
docenianych.

Jeszcze o sztuce ludowej

Z powodów politycznych często mówi się dziś o sztuce  
ludowej jako o czymś zdrowym, jako o źródle prawdy  
I świeżości. Sprawy nie mają się tak prosto.

194

Nacjonalizm, zrodzony w Europie, docenił i w końcu przecenił sztukę ludową. To, co niegdyś było lekceważone, nagle stało się przedmiotem kultu artystów, uważających ją za bardziej autentyczną, mniej „sztuczną”, bliższą głębokim wartościom człowieka. Sąd o Anteuszu i jego zdolności do odzyskiwania sił stał się w nieunikniony sposób komunałem.

To prawda, że kiedy sztuka staje się zbyt dworska, kiedy chęć dogodzenia wyrafinowanym odbiorcom wygładza ją i pozbawia krwi, odwołanie się do ludowości pozwala jej odnaleźć najpierwotniejsze i dlatego najżywniejsze wartości, zwłaszcza w społecznościach wiejskich, które w Europie oszczędził wir uprzemysłowienia, Ale nawet wówczas brano często za przejaw oryginalności tańce lub opowieści będące tylko przetworzeniem sztuki arystokratycznej: kolędy były pozostałością dworskich pastorałek, meble to uproszczenia i połączenia stylów, od Renesansu po Ludwika XV, a nasze tańce ludowe to tylko potomkowie z nieprawego łoża tańców hiszpańskiej arystokracji. Na mocy mechanizmu sprawiającego, że warstwy niższe naśladują zwyczaj<sup>©</sup> i upodobania klas uprzywilejowanych (nawet dzisiaj każda ekspedientka wpada w zachwyty na widok fotografii ze ślubu z wyższych sfer i naśladuje fryzurę modnej gwiazdy), lud przyjmuje, upraszczając i przekształcając, style i formy sztuki wyrafinowanej.

Można mówić o „nieskażonej” sztuce ludowej społeczności rzeczywiście pierwotnych i żyjących *i* dala od cywilizacji, na przykład takiej, jaka rozwijała się na wyspach Polinezji i w Afryce przed pojawieniem się białego człowieka ze swoimi wynalazkami, nie ma jednak sensu i jest zwykłą demagogią przypisywanie tych cech sztuce masowej, której gust kształtują gazety i telewizja.

### Źródło literackiej fikcji

W tym ograniczonym i jedynym życiu, jakie nam dano, zmuszani jesteśmy raz po raz do wyboru jednej tylko **drogi** spośród bezmiaru innych. Wybierać tę jedną możliwość to zepchnąć w nicość inne. O tej wybranej nie wiemy nawet, dokąd nas zaprowadzi, jako że nasze widzenie przyszłości jest wątle i czujemy ten sam niepokój co żeglarz, który musi ominąć we mgle lub ciemnościach niebezpieczne rafy. Wiemy tylko, że gdzieś tam nieuchronnie czeka na nas śmierć, co czyni ów wybór jeszcze bardziej bolesnym: staje się on jedynym i nieodwracalnym. Jawi się jako diabelski wynalazek, aby nas udręczyć, zwiastun prawie nieuniknionego zawodu, droga do rozczarowania lub klęski. A wszystko to — żeby dopełnić szyderstwa — z naszej własnej woli.

W literackiej fikcji szukamy innych dróg rzucając w świat postacie jakby z krwi i kości, a przecież należące zaledwie do krainy widm. Dopełniają one za nas, i w jakimś stopniu w nas, przeznaczeń, jakich odmówiło nam to jedyne życie. Powieść, konkretna, choć nierealna, jest formą, jaką człowiek wymyślił, by wyrwać się z tego ograniczenia. Formą niemal tak kruchą jak sen, ale przynajmniej bardziej uległą.

To jest jedno ze źródeł literackiej fikcji.

Innym, być może, jest pragnienie wieczności istniejące w człowieku, nie do pogodzenia z jego skończonością. Poszukiwanie czasu utraconego<sup>3</sup>; przywracanie dzieciństwa lub jakiejś namiętności, utrwalanie jakiegoś zachwytu. W sumie, także ułuda.

Jedesi z paradoksów fikcji

Charakterystyczne dla dobrej powieści jest to, że wciąga nas we własny świat, że pogrążamy się w nim, odrywamy od rzeczywistości, zapominając o niej. A przecież odsłania tę samą rzeczywistość, jaka nas otacza!

## Literatura i prostytutka

Jak żyć? Tak aby nie ucierpiała twórczość, by jej nie pokalać, nie poniżyć: zakładając mały warsztat mechaniczny, pracując jako urzędnik w banku, sprzedając na ulicy drobiazgi, napadając na bank.

### Dzieło wśród *ludzi*

Nasza świadomość nie jest jasna ani spójna i sam człowiek nie „wie”, jakie są jego uczucia. Rzucone w świat załamują się w środowisku o odmiennym charakterze i stopniu gęstości i wracają do nas, odbite od innych serc, potęgując tylko nasze zamieszanie. Coś podobnego dzieje się z postaciami powieści, które nie są już sobą, nie są takie same po czyjejś lekturze. W ten sposób każdy czytelnik przetwarza w jakiejś mierze utwór literacki, a każde pokolenie lub epoka nadają mu nowy sens.

Oczywiście, nie każda powieść porusza czytelnika tak samo i w tym samym stopniu.

### Literatura nadziei?

Człowiek nie jest zrobiony z samej rozpacz, ale — i to zasadniczo — z wiary i nadziei; nie tylko ze śmierci, ale również pragnienia życia; nie jedynie z samotności, ale potrzeby porozumienia i miłości. Twórczość Saint-Exupéry'ego pokazuje, jak głęboka może być literatura, a mimo to pełna ciepłych, budujących uczuć.

Nietzsche powiedział, że pesymista to urażony idealista.

Jeśli lekko zmienimy ten aforyzm, mówiąc, że to idealista rozczarowany, łatwo już będzie uznać, że to człowiek, który się wciąż rozczarowuje, jako że w naturze idealisty leży jakaś bezkresna naiwność. I jak utrata złudzeń ma

swój początek w złudzeniach, tak beznadziejność bierze się z nadziei, a jedna i druga — brak złudzeń oraz nadziei — są (rzecz osobliwa) znakiem głębokiej i szlachetnej wiary w człowieka.

Sceptycy, którzy nigdy w nic nie wierzą, nie stają się pesymistami. Dlatego największe i najpełniejsze dzieła współczesnej literatury nigdy nie zniżają się do zwykłego sceptycyzmu, jak to było nieraz w uroczych czasach Anatola France'a: popadają w czarną rozpacz, co jest skutkiem utraty wiary i prawie zawsze zapowiedzią *innej*. Człowiek potrzebuje porządku, czegoś solidnego, na czym można się oprzeć. Zdawało mu się, że odnalazł to w porządku naukowym, ale w końcu zrozumiał, że jest on obcy naszym najgłębszym duchowym potrzebom; upadek cywilizacji technokratycznej, bez względu na jego materialne przyczyny, ukazał, że ów ład, nie dając żadnych bezpiecznych podstaw, czyni nas niewolnikami bezlitosnej maszyny. Wydawało się nam, żeśmy podbili świat, a niewiele brakuje, by ten zgniół nas do reszty. Ci wszyscy, którzy nie mogli się odnaleźć w dawnych, prawdziwych religiach, zwrócili się wówczas ku wierzeniom nowym, świeckim lub politycznym.

W takich warunkach powstała nowa literatura. Po pierwsze, jako nagląca potrzeba ogarnięcia chaosu, zbadania kondycji ludzkiej w całym tym rozgardiaszu. Potem, dzięki owym badaniom, jako próba mniej lub bardziej niejasna ukazania porządku, jakiego potrzebujemy, drogi pośród tej nawałnicy.

Dlatego należało zburzyć fałszywe wartości społeczeństwa rządzonego przez fetysze lub faryzeuszy i małych, mieszczańskich bożków.

Ale świat powieści to sfera pragnień, snów i złudzeń, rzeczywistości niebyłej lub nie spełnionej, zawsze jakby na opak powszedniości, zawsze ze skłonnością do działania na przekór temu, co nas otacza. I tak, w czasach mieszczańskiego porządku powieść głosiła chaos i anarchię, a jej bohaterowie (tacy jak Raskolnikow) podkładali



bomby pod mosty i drogi tego obłudnego społeczeństwa, w którym cierpieli. Dzisiaj jednak, gdy wojny światowe i totalitaryzm spowodował chaos powszechny, powieść nieświadomie szuka nowej krainy nadziei, światła w ciemnościach, stałego ładu pośród tych bezkresnych rozlewisk. Zbyt wiele zniszczono. I kiedy zniszczenie staje się realne, powieść musi się zająć wznoszeniem nowej wiary.

O ile teza moja jest słuszna, mogę bez wielkiego ryzyka przyjąć, że w najbliższych latach największy rozgłos zyskają książki, które w jakiejś mierze zdolne będą tchnąć w ludzi nową i prawdziwą nadzieję.

Twórcza *ideefix@*

Tematu nie należy wybierać; trzeba pozwolić, aby temat sam nas wybrał. Nie należy pisać, dopóki obsesja nas nie osaczy, nie zacznie prześladować i napastować z najbardziej tajemniczych zakamarków bytu. Czasami przez całe lata.

### **Sny wracają**

W którymś miejscu Gide powiada, że artystę należy oceniać nie tylko za to, co potrafi stworzyć, ale i za to, co umie poświęcić. Z drugiej strony, wszystkie te mroczne wyziewy dobywające się z naszych duchowych otchłani prędzej czy później pojawią się znowu i dadzą, być może, stosowniejsze tematy dla pisarskich umiejętności: Goethe wyznaje, że wszystkie nie dokończone i poniechane plany różnych tragedii posłużyły mu w końcu do *Ifigenii to Taurydzie*.

### **Powrót mitu**

Kiedy człowiek był jeszcze całością, a nie godną litości ąbieraniną luźnych części, poezja i myśl stanowiły wspólny wyraz jego ducha. Jak mówi Jaspers, od magicznych,

rytualnych słów po przedstawieniu losów ludzkich, od inwokacji do Boga po modlitwę, filozofia przenikała całe ludzkie istnienie. A filozofią pierwotną, pierwszym zgłębianiem kosmosu, jutrzenką poznania objawiającą się w myśli przedsokratejskiej, była właśnie głęboka i piękna poezja.

Bunt romantyczny był ponownym zbliżeniem się do mitu. Przedromantyczny geniusz Vica jasno dojrzał to\* czego inni myśliciele nie zdołali zrozumieć nawet później. I w znacznej mierze właśnie od jego dzieła weźmie początek owo przewartościowanie, które poprzez Freuda-Junga osiągnie za naszych dni kulminację przy paradoksalnym wsparciu Levy-Briihla: właśnie w pracy tego etnologa, w miarę jej postępów, potwierdza się daremność jakiegokolwiek próby racjonalnego spojrzenia na człowieka jako całość. Rozpoczęta po to, aby udowodnić przejście od mentalności „pierwotnej” do świadomości „pozytywnej”, zakończy się w kilka dziesięcioleci później dramatycznym przyznaniem się do klęski, gdy uczony musi w końcu wyznać, że nie istnieje mentalność „pierwotna” lub „przedlogiczna” jako niższy szczebel rozwoju człowieka, a jedynie w każdej epoce i kulturze współistnieją oba te plany. Zauważmy, że owa mentalność „pozytywna” (nic na to nie poradzę, ale to określenie mnie bawi) nie tylko zaszczerpiła na Zachodzie myśl, że nasza technokratyczna kultura przewyższa inne, ale również — z tych samych powodów i motywacji — przekonanie, że umysłowość męska, z racji większych predyspozycji do logicznego myślenia, góruje nad kobiecą.

Według myśli oświeceniowej człowiek, w miarę jak odchodził od stanu mityczno-poetyckiego, rozwijał się coraz bardziej. Thomas Lowe Peacock wyraził to w 1820 roku w sposób groteskowo dostojny: poeta w naszych czasach to półbarbarzyńca w społeczeństwie cywilizowanym. Dociekania Levy-BruMa wykazały, do jakiego stopnia podejrzane są te pretensje, jak bardzo dziwaczne i aroganckie. Wygnany ze świata czystej myśli mit schro-  
200

nil się w literaturze, która go tym samym profanowała, ale i obroniła. Na wyższym dialektycznie poziomie, gdyż obok magicznego dopuściła także myślenie racjonalne. ja i de-mistyfikacja

Freud był prawdziwym geniuszem, ale o dwóch obliczach: z jednej strony posiadał intuicyjne poczucie nieświadomości, co go zbliżało do romantyków, z drugiej — ówczesna medycyna ukształtowała go na pozytywistyczną modłę. Można w nim zauważyć skłonność do podporządkowania każdego kulturowego zjawiska naukowemu oglądowi, podobnie jak to jest u marksistów. Wspaniały myśliciel Kosik powiada w swojej *Dialektyce konkretności*: „Ta zdolność do wykraczania poza konkretną sytuację, na której opiera się możliwość przejścia od poglądu do nauki, od *doxa* do *episteme*, od mitu do prawdy, itd.” Widać tu, że nawet u marksisty o szerokich horyzontach został ślad oświeceniowego myślenia, które przedkładało „światłość nad mroki” i umieszczało mit w krainie błędu lub zacofania. I jest w dwójnasób ciekawe, że właśnie ten filozof, nadając sztuce wartość absolutną, nie pomyślał, że mit, jak sen, należy także do sfery sztuki i ma te same cechy „pełni konkretnej”, która w marksizmie, jak i w egzystencjalizmie stanowi formę absolutu. Już Vico dostrzegł powinowactwo mitu z poezją; oczywiście, że umysłowość artysty dalej pozostała mityczna i poetycka. Mit nie teoretyzuje i — trzeba się zgodzić z Cassirem — stanowi wyzwanie wszelkim kategoriom racjonalnego myślenia. Jego „logika” w żaden sposób nie przystaje do naszych wyobrażeń o naukowej prawdzie. Ale to racjonalna filozofia nigdy nie chciała uznać podobnego rozdzielenia i zawsze głosiła, że utwory mityczno-poetyckie *muszą mieć jakiś rozumowy sens*. Mit ukrywa go za wszelkiego rodzaju fantastycznymi obrazami i symbolami, natomiast zadaniem filozofa jest zrywanie owych masek.

^Właśnie wtedy słowo *de-mityfikacja* utożsamiono z de-mistyfikacją.

Myślę, że jest wręcz przeciwnie, właśnie mit, sztuka i sen dotykają istoty pewnych stałych elementów kondycji ludzkiej, które jeśli nawet nie są metahistoryczne, to co najmniej parahistoryczne. Trwają — mit, sztuka, sen — na marginesie procesu społeczno-ekonomicznego i dotyczą problemów nie zmieniających się przez epoki i kultury a także stanowią ich jedyny przejaw. Przejaw nie dający się wprowadzić do żadnego innego, a zwłaszcza do jasnych i czystych racji Kartezjusza.

;

Zło i literatura

Ponieważ demon jest panem ziemi, dylemat dobra i zła staje się dylematem ciała i ducha. Dylematem, którego racjonalizm nie potrafił rozwiązać: po prostu go imicestwił, usunął jedną z jego kategorii. Nie bez przewrotnych i dramatycznych skutków, jako że mroczne siły są niewyciężalne, a powściągane w jednym miejscu, objawiają się w drugim, z pretensjami osoby prześladowanej. *Kuzynek księcia Rameau* jest tu chyba przykładem najbardziej znaczącym, a jego bohater to jakby Mr Hyde postępowego Diderota. Demoniczna i malownicza postać mieszkająca w podziemiach poprawnego scjentyisty jawi się na tych stronach z gwałtowną autentycznością, z jaką pojawia się wszystko, co ukryte pod powierzchnią życia. Tak samo jak Flaubert (z podobną i zbędną prostodusznością) Diderot miałby prawo wyznać: „*Le neveu de Rameau c'est moi*”. Ta powiastka jest jednym z najciekawszych świadectw dialektycznego sporu między światłością a mrokiem. Ten nieomal dydaktyczny kontrast między postępowym myślicielem a opętanym artystą da znać o sobie w sposób równie skrajny dopiero u innego francuskiego filozofa, prozaika i myśliciela Jean Paul Sartre'a. Nie ma przypadkowości w krainie ducha i jeśli

w tradycyjnie kartezjańskiej Francji objawiła się największa liczba opętanych, od marszałka Gilles de **Rais** po Rimbauda, od markiza de Sade po Jeana Geneta, to nie na przekór racjonalistycznym skłonnościom, ale właśnie dzięki nim. Siły mroków są niepokonane i jeśli skazuje się je na wygnanie, jak to próbowało uczynić Oświecenie, wracają i wybuchają podstępnie, miast przysparzać człowiekowi zdrowia, jak działo się to zawsze wśród ludów zwanych pierwotnymi.

Najpierw Goethe, a potem Marks, spośród wielu innych, podziwiali tę opowieść, choć z pewnością nasze dzisiejsze uznanie ma trochę inne przyczyny. **Nie** jest to istotne. Zresztą, jedną z cech wielkich dzieł literatury jest to, że są niejasne i wieloznaczne, że dopuszczają różne, nawet sprzeczne interpretacje. Można w nich słusznie zauważać satyrę na mieszczańskie społeczeństwo, ale jak zawsze dzieje się z genialnymi twórcami, spoza problematyki społecznej wyzierają widma i tajemnice tragedii jeszcze głębszej: sprawy kondycji ludzkiej, pytania — przeważnie posępne — o sens istnienia. Właśnie na tym poziomie dzieło Diderota zapowiada literaturę naszych czasów.

Głównym zadaniem pisarza jest dzisiaj dociekanie prawdy o człowieku, a znaczy to tyle co badanie natury zła. Rzeczywisty człowiek istnieje od czasów swego upadku. Nie istnieje bez Demona: Bóg nie wystarcza.

A zatem literatura bez piekielnego cenzusu nie może sobie rościć praw do pełnej prawdy o owej istocie. Blake mówił, że Milton, jak wszyscy poeci, stał po stronie demonów; nie wiedząc o tym. Komentując tę myśl Georges Bataille twierdzi, że duch religijny nie może mieć w poezji więcej władzy niż Szatan, który stanowi jej eseneję. Nawet gdyby poezja chciała budować, nie potrafi; prawdziwa jest tylko wówczas, gdy się buntuje. Grzech i potępienie natchnęły Milтона, któremu raj odmówił wsparcia. Poezja Blake'a płowiała z dala od niemożliwego, i u Dantego nudzi nas wszystko, co nie jest Piekłem.

Być może w tym tragicznym uwarunkowaniu poety zawarty jest jego dramat w czasach rewolucji społecznych i późniejszej budowy nowego społeczeństwa.

#### Niezwyciężone **Furie**

William Barret analizuje dramat *Eumenidy*, w którym Orestes, posłuszny rozkazom Apollina — bóstwa, jakie Oświecenie przywróci światu — zabija swą matkę. Wybuchu konflikt między świetlistym bogiem i Furiami, dawnymi matriarchalnymi boginiami ziemi. Tragedia rejestruje ów moment greckiej historii, gdy żeńskie bóstwa muszą ustąpić miejsca nowym bogom Olimpu. Ale człowiek z ulicy nie zapomniał i dalej bezwiednie lęka się owych nocnych bogiń i dręczy go tamten narzucony mu wybór. Jego udręka ma związek z rozwojem greckiej świadomości, która w jakiejś mierze jest już świadomością nowożytną, stanowi bowiem pewien postęp na drodze cywilizacji. Lecz słowo „postęp” jest niejasnym sofizmatem naszej agresywnej kultury, która za dobre i pozytywne uznaje to, co służy jej celom, a za złe lub fałszywe, co się jej sprzeciwia. Dzisiaj wiemy już, jaki straszliwy haracz musiała zapłacić nowożytna świadomość za wygnanie owych prastarych sił nieświadomości. W dziele Ajschylosa dochodzi do swoistej ugody dzięki interwencji dwuznacznej bogini Ateny sprzyjającej duchom żeńskim. Niepocieszone Furie groziły bowiem ziemi najrozmaitszymi klęskami. Atena przyznaje lub musi przyznać — oto mądrość poety — że są od niej starsze i mądrzejsze. Nie ulega wątpliwości: u Ajschylosa po raz pierwszy unaocznia się niechęć artysty do nauki. W głębi swej duszy czuje, że Furie należy szanować i że — choć stanowią mroczną stronę istnienia — bez nich nie można być w pełni człowiekiem.

Rezultaty tego nierozważnego wygnania mamy wciąż przed oczyma. W najlepszym przypadku jest to gwał-

towny, choć zdrowy i usprawiedliwiony bunt sił i warstw uciskanych: ciemnoskórych oraz młodzieży w Stanach Zjednoczonych, kobiet na całym świecie, studentów, artystów. W najgorszym, nerwica i udręka, choroby ciała i duszy, zbiorowe histerie, gwałty i narkotyki. W najbardziej rozwiniętym technologicznie państwie na kuli ziemskiej klan Mansona dokonuje serii sadystyczno-seksualnych zbrodni (być może tylko tam możliwych).

Jeśli zaś chodzi o Wschód, do niedawna broniła tam człowieka wielka tradycja mistyczna i religijna zapewniająca mu harmonię ze Wszechświatem. Brutalna i niepohamowana inwazja techniki zachodniej poczyniła spustoszenia, które zaczyna się już dostrzegać w Japonii; ujawniają to samobójstwa artystów i pisarzy. A już się im zdawało, że chytrze zastąpią tysiącletnią tradycję masowym rzuceniem na rynek elektronicznego sprzętu.

#### Archetypy

Jednym z błędów pewnego typu powieści była wiara w archetyp, który wyrażać miały postacie zamknięte, jedyne, mocne. Nie ma takich archetypów. Wszystko, co jest w jednym człowieku, może być w innych: jawne lub ukryte, rozwinięte lub w zarodku, wyraziste lub niejasne. Dlatego wielkie powieści pasjonują wszystkich i w jakimś stopniu wszyscy utożsamiają się z ich najgłębszymi obsesjami. Wszyscy rodzimy się, cierpimy, kochamy, mamy nadzieję, wszyscy doświadczamy zawodów i umieramy. Nie jestem komiwojażerem i nie mieszkam w Stanach Zjednoczonych, a jednak porusza mnie *Śmierć komiwojażera*. Dlaczego? Nie wzruszy nas nic, co byłoby zupełnie obce naszym odczuciom, nie będziemy współczuli czemuś, co jest dla nas niepojęte; już samo to słowo — współczucie — wyjaśnia, że chodzi o odczucie wspólne, takie samo doznanie. Jeśli Hamlet zajmuje nas, to dlatego że w jakiejś mierze, w jakiejś chwili życia, za sprawą

jakiejs wspólnej namiętności jesteśmy Hamletem. Podobnie Don Kichot i Sancho Pansa; podobnie w jakiejś formie tłucze się nam po głowie chęć zabicia starej lichwiarki, a jeśli nawet nie lub zdaje się nam, że nie, bezlitosny pisarz sprawi już, abyśmy ową namiętność poczuli.

Nasza kondycja jest wspólna wszystkim ludziom. Jest to jakby bezkresna, złożona i delikatna materia przenikająca nas wszystkich, mężczyzn i kobiety, biednych i bogatych, królów i niewolników. Te uwarunkowania w niektórych przypadkach przybierają charakter bardziej wyrazisty, czasami na pierwszy plan wysuwa się zawiść, a znika szczodrość, niekiedy nienawiść wypiera miłość. Innym znów razem u tego samego bohatera (lub innego) role odwracają się. I temu zawdzięczamy, między innymi, że autor może tworzyć tak różnorodne postacie: wystarczy mu uwypuklić tę lub inną cechę własnej osobowości, umieścić na pierwszym planie to lub inne uczucie albo namiętność, zazdrość albo obojętność, przewrotność lub współczucie, miłość lub nienawiść, niechęć lub życzliwość. Wyjaśnia to także, dlaczego pisarz może dać obraz ogólnej kondycji człowieka pisząc tylko o przyjaźni Murzyna i dziecka, o życiu wyższych klas w dzielnicy Saint-Germain lub o praskim urzędniku.

Rodsisiae podobieństwo

Rozpoznamy obraz Gauguina lub powieść Prousta, nawet gdyby nie były podpisane, w ten sam sposób (i z podobnych powodów), w jaki kiper poznaje, czy jakieś wino rzeczywiście pochodzi z Bordeaux: barwa i bukiet bezbłędnie świadczą o ziemi, która je wydała, o jej szczególnych i jedynych własnościach. Bohaterowie wielkich pisarzy także należą do nich w szczególny sposób: mają owo rodzinne podobieństwo dzięki temu, że rocka się, formują i żyją w duchowym cieniu



autora, w krainie, którą określają, wyróżniają jego własne idee, obsesje i doświadczenia. Jemu i tylko jemu właściwe.

O niebezpieczeństwach strukturalizimi

Prawie wszystko jest strukturą. Jak solennie zapewnił pewien profesor: z wyjątkiem tego, co amorficzne, wszystko ma strukturę. Jest to mniej więcej tak, jak powiedzieć, że z wyjątkiem bezkręgowców cała reszta to kręgowce. Pomijając już głupotę tego napuszonego sądu; rzeczywiście, nie ma prawie niczego, na co nie można by spojrzeć jako na strukturę, od głowonoga po *Pasję według św. Mateusza*. Jest także oczywiste, że nie można wówczas mówić o jakimś oderwanym elemencie bez uwzględniania całości, jak to zresztą zauważył Arystoteles, kiedy powiedział, że całość jest uprzednia wobec części. W tym sensie była to niezbędna reakcja przeciw atomizmowi, który katastrofalnie rozprzestrzenił się z fizyki na inne dziedziny, że wskażę tylko nedorzeczność, jaką stanowią lekarze specjaliści. Jak mogą istnieć kardiologowie? Finansista może zaniemóc na serce po spadku kursu pesa: potrzebni są ^nawcy świata, uniwersolodzy! Strukturalizm był również, (dopóki nie zaczęto przesadzać) zdrową reakcją na pozytywistyczne teorie, na wszystkie te cudowności na modłę Taine'a. Nie, nie to jednak złości człowieka. Irytuje terroryzm jego dogmatyków, połączony ze snobistycznym uwielbieniem wszystkiego, co przybywa z Paryża, z perfumami i ^modnymi fryzurami: zlepek ontologii i Christiana Diora^Mody w sztukach pomniejszych (choćby w strojach kobiet) są uzasadnione, w sztuce wielkiej iwntyśli <fetidzą .odrazę\* Dlatego z chęci wytrwania do końca w sprzecznie nie zgadzałem się mówić o strukturalizmie, dopóki robił furorę. Teraz, gdy znowu zaczyna się przyznawać, że czas istnieje, że struktury społeczne zmieniają się pod wpływem nacisków zewnętrznych, że

dzieła sztuki nie są czymś obcym wobec podmiotu, który je tworzy, i świata, w którym powstają, można już uznać jego prawdziwe i ostateczne walory. Drażniła mnie konieczność tańczenia w jednym rytmie tylko dlatego, że w paryskich księgarniach królował strukturalizm. W końcu, w połowie lat trzydziestych każdy w miarę rozgarnięty chłopiec wiedział, czym jest strukturalizm, bo nie można było studiować teorii względności lub kwantów bez rachunku różniczkowego, macierzowego i innych teoretycznych podstaw strukturalizmu. Poza tym, gdy w 1944 roku chodziłem w Buenos Aires na zajęcia do Instituto de Filologia, studiowało się już i tłumaczyło dzieło de Saussure'a, kiedy wielu z tych, co wieszczą nam dziś jego idee, jeszcze się nie urodziło.

Jak zawsze, największe zło każdej teorii przynoszą dogmatycy sprowadzający wszystko do skamieniałej karykatury. Rzecz jasna, cechą nowych ruchów jest także wiara, że odkrywają prawdę absolutną. Dopóki nie przestają być nowe. Każdy system filozoficzny usiłuje zamknąć spory o podmiot i przedmiot, dopóki nie stanie się •rozdziałem w historii filozofii. Największym błędem ekstremistów tego kierunku są właśnie pretensje do obalenia historii, co wydaje mi się już przesadą, gdy uzmysłowimy sobie, jak wszystko wokół nas przemija. Wymachują oni synchronią niczym pałką, a kto nie jest za nowoczesnością, tego<sub>3</sub> bach, przez łeb! No tak, wiemy, że była to reakcja na atomistów, pozytywistów i dogmatyków historii. Ale trochę przesadzona.

Spójrzmy na język: jest to rzeczywistość w stanie ciągłej przemiany, jak cała kultura. I prędzej czy później — *o<sub>3</sub>* dlachronio idei! — trzeba będzie uznać ów skromny, lecz ożywczy fakt, że struktury się zmieniają, nawet jako ciąg stanów diachronicznych. Należało uznać, że w każdej językowej rzeczywistości tkwi zarodek zmian, który doprowadzi do nowej struktury. W porządku, nie denerwujmy się, nie jest to ujma na honorze.

W sumie więc, strukturalizm jest zasadny do pewnego

tylko punktu. Ale i to wystarcza. Od tego punktu zaczynają się jednak niebezpieczeństwa. Pierwsze to nieuznanie roli historii. Drugie, umacnianie czynnościowej, a nawet cybernetycznej koncepcji ducha, a więc pogłębianie wyobcowania człowieka naszych czasów wywołane przez technikę. Pewne analizy, prawdziwe w odniesieniu do bytów matematycznych, są *względnie* prawdziwe dla człowieka. Ten skrajny typ strukturalizmu, jak słusznie zauważa Lefebvre, naraża się na niebezpieczeństwa hipostazy, na przypisywanie wartości realnej zwykłym, pojęciowym abstrakcjom. Rzecz jasna, te skrajności dały znać o sobie głównie w Stanach Zjednoczonych, zgodnie z ich zwyczajowym naukowym fetyszyzmem, podobnie jak było w przypadku wszystkich niedorzeczności logicznego pozytywizmu. Co się zaś tyczy pewnych przedstawicieli nowej krytyki, którzy protestując przeciwko pozytywistycznemu rozujńnieniu dzieła sztuki przypisującemu specjalne znaczenie uwarunkowaniom, w rodzaju klimatu, popełnili błąd immanentyzmu, który zdawał się przemieniać powieść w platońską ideę, poza czasem i miejscem, obcą losom człowieka i społeczeństwa. Z kolei rzeczowe analizy, jakich dokonuje Auerbach w swojej *Mimesis*, gdzie Julien Sorel jest odbiciem warunków społecznych, politycznych, a nawet ekonomicznych epoki burbońskiego powrotu do władzy, są kalekie w swej jednostronności. Wiem, że nie wszyscy strukturaliści popadli w podobne śmieszności, ale na pewno spotkało to najzagorzalszych dogmatyków. Popełnili poza tym — i nadal popełniają — nadużycia na skutek swej skłonności do *ars combinatoña*, nieobcej może wszystkim, którzyśmy zajmowali się kiedyś matematyką: permutacje i transformacje algebra topologiczna i teoria gier. Metodologia doskonała i być może jedynie prawdziwa dla bytów ze świata matematyki, ale niestosowna dla ludzi.

I wreszcie przecenianie języka, a nawet w przypadkach najbardziej obłądnych wykluczenie zeń jakichkolwiek odniesień zewnętrznych, co przeobrażało go w

swego rodzaju czysty dyskurs o dyskursie. Kosztem zerwania wszelkich więzów z życiem. Nie twierdę ani przez chwilę, że trzeba uprzywilejować treść kosztem formy. Wręcz przeciwnie, sądę, że w każdym wielkim dziele nie można rozdzielić tych dwóch rzeczy, jako że treści jawią się zawsze w pewnej formie, a forma w nieunikniony sposób niesie treści. Gdyby decydowały same treści, nie można by zrozumieć, jak z trywialnych tematów swojej epoki Szekspir mógł stworzyć arcydzieła. Właśnie ta zasada każe mi poddać kwarantannie literaturę, która faworyzuje formę. W ten sam sposób — choć z odwrotnej przyczyny — zachowuję nieufność wobec tych wszystkich osławionych „literatur żyjących treścią”, na przykład realizmu socjalistycznego i innej budującej makulatury.

Egzystencjalizm i marksizm wychodzą od człowieka konkretnego (jedynego rzeczywiście istniejącego), a znaczy to tyle, że wychodzą od subiektywności. Koncepcja ta nadaje skądinąd człowiekowi rzeczywistą godność, bo nie ma go za coś w rodzaju przedmiotu. W przeciwieństwie do tego zatwardziali materialści uważają człowieka za *wynik* szeregu czynników, jakby był atomem lub pociskiem, którym rządzi ślepy przypadek. Ale i subiektywność nie jest czymś zamkniętym i na wskroś jednostkowym, jako że w swoim *cogito* człowiek odkrywa nie tylko siebie, ale i innych ludzi. Na przekór myśli kartezjańskiej i kantowskiej, tak w egzystencjalizmie jak i w marksizmie człowiek poznaje siebie poprzez Innego, odkrycie świata wewnętrznego jednego człowieka jest odkryciem świata człowieka drugiego, tego, który z nami żyje, cierpi i rozmawia, porozumiewa się z nami mową, gestami, nienawiścią lub miłością, sztuką lub religijnymi uczuciami. Ta intersubiektywność, więź między podmiotami stanowiąca o ludzkim istnieniu, dokonuje się w każdej chwili dzięki *praxis*, którą tworzy rzeczywistość człowieka i jego historia. Nie ma więc przepaści między podmiotem i przedmiotem. I myślą się zarówno materialści przecenia-

jacy przedmiot i uznający go za Rzeczywistość, jak i ci, co sądzą, że istnieje jedynie rzeczywistość podmiotu. Już u Hegla człowiek jest bytem historycznym tworzącym samego siebie, realizującym powszechne poprzez jednostkowe. Przywołajmy jeszcze raz Szekspira: jaka „rzeczywistość” objawia się w jego dziele? Czy tylko zewnętrzna? Istnieje typ buchaltera, który widzi w jego sztukach jedynie artystyczne świadectwo akumulacji pierwotnej kapitału. W takim ujęciu zakłada się, że prawdę poznać można również w inny sposób, powiedzmy, poprzez socjologię, choć w tym konkretnym przypadku rzecz ukazana została „artystycznie”. Ta sama treść przy pomocy innej formy. Jest to niedorzeczność. Sztuka to własny, twórczy język; tworzy ona *inne* rzeczywistości i wyraża je w sposób, który nie pozwala przełożyć ich na inny język. Niektórzy chcą, żeby wyjaśniać im sny, miast widzieć je w mrocznych symbolach, w jakich się jawią. A przecież sen wyraża jakąś rzeczywistość w jedynie możliwy sposób. Więcej: to wyrażenie jest samo w sobie rzeczywistością. Podobnie jest z symfonią lub powieścią. Co chciał powiedzieć Kafka w *Procesie*? To właśnie, co zawarł w książce. Sztuka, jak sen i mit, jest ontofanią, i koniec. Ale tak czy inaczej jest *objawieniem czegoś*, a nie celem samym dla siebie. Co nie znaczy, że jest wyrażeniem lub objawieniem mechanicznym, zwykłym odbiciem obiektywnej rzeczywistości. Idea odbicia, mimezis, jest jednym z komunałów wulgarного materializmu i pozytywizmu. Madame de Stael mówiła nawet o „sztuce republikańskiej”, tak jak mówią nam o „sztuce burżuazyjnej” (...). Istnieje niewątpliwie zależność między sztuką i społeczeństwem, a może nawet do pewnego stopnia homologia. W społeczeństwie dzisiejszym, na przykład, gdzie człowiekowi dokuczają jego urzeczowienie, silniejsza jest tęsknota za utraconą indywidualnością, za zniewoloną intymnością, za pogwałconym „ja”: jakże ma się to nie wyrażać większą skłonnością do lirycznej ekspresji? Ale postawa ta nie jest zwykłym odbiciem, lecz aktem buntu

i negacji, aktem twórczym, dzięki któremu człowiek wzbogaca rzeczywistość poza nim. Człowiek wytwarza człowieka, napisał Marks wyrażając ideę jakże odległą od osławionego „odbicia”. I tutaj, jak w wielu innych przejawach myśli współczesnej, należy złożyć hołd wszechmogącemu Heglowi, jego idei samotworzenia się człowieka. Człowiek tworzy samego siebie poprzez wszystko, co jest dostępne dla jego subiektywnego ducha: od maszyny po poezję. Jakiegokolwiek dzieło sztuki, także język, ma dwoisty i dialektyczny charakter: jest wyrazem rzeczywistości, a zarazem rzeczywistością samą w sobie. Rzeczywistością nie istniejącą poza tym dziełem ani przed nim. Język jawi się tu jako środek i cel sam w sobie. Mimetycy uważają go za kopię świata zewnętrznego, a łańcuch znaków słownych odtwarza, według nich, łańcuch faktów, tak że subiektywność zostaje sprowadzona do roli zwierciadła. Na drugim biegunie niektórzy strukturaliści popełniają, jak sądzę, błąd przeciwny: język sam w sobie i dla siebie. Owszem, należało się zająć językiem jako systemem samym w sobie, z pominięciem — w celach metodologicznych — znaczenia. Ale szkodliwe okazało się zapomnienie, że ta postawa jest tylko (i powinna być) tymczasowa. Jak każde pomijanie znaczeń i człowieczej historii, która od zewnątrz zawsze w końcu burzy wszystkie systemy. Myślę, że istnieje jakiś związek między tą skrajną doktryną a przecenianiem języka u niektórych współczesnych pisarzy. Nie ma sztuki ściśle indywidualnej. Artysta tworzy dzieło z elementów własnej świadomości, ale te elementy odwołują się do faktów ze świata zewnętrznego, w którym żyje, są ich wersjami albo mniej lub bardziej zniekształconymi tłumaczeniami. Jako zewnętrzny jawi się dla człowieka nie tylko materialny świat

rzeczy, ale i społeczeństwo, w którym istnieje, sztuka natomiast, prawem metonimii, staje się społeczna i zbiorowa. I choć tworzy ją jednostka, i ta jednostka wyjątkowa jak każdy twórca, nie może być *ściśle* indywidualną. Bażyć to tyle co współ-żyć. Artysta zamyka ostatecznie ów cykl, kiedy poprzez dzieło włącza się do społeczności, kiedy wywołuje i doświadcza wzruszenia współ-żyjących z nim ludzi. Sztuka, jak miłość i przyjaźń, istnieje nie w człowieku, ale *między* ludźmi.

### **Temat i wykonanie**

Artysta wychodzi od mrocznego, niejasnego przecucia, nie wie w istocie, czego szuka, dopóki dzieło nie będzie ukończone, a nierzadko nawet i wtedy. Na etapie początkowym można by stwierdzić, że temat poprzedza ekspresję, ale w miarę powstawania dzieła forma nadaje rzeczy delikatnych, tajemniczych i nieoczekiwanych odcieni, i wtedy można uznać, że to ekspresja tworzy temat. Wreszcie po zakończeniu dzieła temat i środki wyrazu stanowią jedną i niepodzielną całość. Dlatego nie ma sensu oddzielać — jak się to często próbuje — treści od formy lub utrzymywać — jak się to również często czyni — że są tematy wielkie i małe, sprawy wzniosłe i trywialne. To artyści, i ich dokonania, są wielcy lub mali, wzniosli lub trywialni. Ta sama opowieść skromnego autora z renesansowych Włoch posłużyła Szekspirowi do napisania jednego ze swych największych dramatów.

W dziele sztuki forma kryje się już w treści. Stąd zwodnicze są wszelkie próby przenoszenia na ekran dzieł w swej istocie literackich, takich jak Faulknera: z *Azylu* zostało tylko *pozorne* streszczenie wątków powieści, jako że *treść rzeczywista* zawarta jest tylko w książce, w całym jej bogactwie, blaskach i uwikłaniach,

# W

jakie każde zdanie lub zestawienie słów nadaje zwykłemu zbiorowi melodramatycznych epizodów, o jakich można by przeczytać w nędznym streszczeniu w „Reader's Digest”.

Czym jest twórca?

Jest to człowiek, który w czymś „doskonale” znanym odnajduje rzeczy nieznanne. Ale, przede wszystkim, to ktoś skłonny do przesady.

Powieść i świat współczesny

Powieściowa fikcja — nie samo relacjonowanie przygód, ale powieści z bohaterami i problemami — jest charakterystycznym tworem cywilizacji zachodniej. Dlaczego w innych kulturach nie wystąpiło to szczególne zjawisko? Myślę, że wpływ na to miały następujące czynniki:

1. Racjonalizm, który odrzucił siły irracjonalne i zepchnął je do świata niższego, sprawiając, że odrodziły się w końcu w krainie fantazji.
2. Chrześcijaństwo, które wtrąciło do piekieł podstawowe instynkty człowieka, zburzyło spokojną harmonię poganina ze wszechświatem, rodząc niespokojne sumienie: chrześcijanin to człowiek chory (Pascal).
3. Technokracja, która przemieniła człowieka w rzecz i stłoczyła go w wielkich miastach potęgując jego samotność, tym samym obudziła konieczność autentycznego porozumienia z pomocą literackiej fikcji.
4. Społeczna niestabilność, która wytworzyła płynne struktury klasowe (odwrotnie niż w społeczeństwach opartych na kastach religijnych lub w pierwotnej, klasowej wspólnoty czy też w społeczeństwie, które — jak średniowieczne — nie podlega zmianom) i spotęgowa-



ła poczucia tymczasowości bytu ludzkiego, jego niepokój, wątpienie i żal.

5. Mechanizacja słowa, która przekaz ustny zastąpiła książką czytana w samotności, co pozwoliło na pogłębiającą analizę problemów, analizę i ogląd, które z drugiej strony są wynikiem rosnącej samotności i analitycznej umysłowości zrodzonej przez scjentystyczną kulturę.

Powieść, odzyskanie pierwotnej fedni

Proces coraz większej racjonalizacji, którym zajmowałem się w tej książce, był jednocześnie procesem wyobcowania i rozpadu człowieka. Aż doszliśmy do społeczeństwa technokratycznego, w którym z pierwotnej jedności nic już, niestety, nie zostało.

Przeciw tej dehumanizacji — co jest naturalne — zbuntował się artysta, którego twórczość ma do czynienia z człowiekiem konkretnym; łatwo też wyjaśnić, dlaczego bunt swój skierował przeciw abstrakcyjnej myśli odpowiedzialnej za dehumanizację. Ale w swej furii często nie potrafił zrozumieć, że o ile słusznie odrzucał ową myśl abstrakcyjną, jako zagrożenie dla świata uczuć i dla samego życia, o tyle nie należało odtrącać myślenia konkretnego. Więcej: nie rozumiał, że wyrzekając się idei *in toto* i przekazując je filozofii, sam artysta powiększał nieszczęście, przeciw któremu się buntował — ów rozłam świata. I że człowieka w jego pełni uratować może tylko sztuka, ale pod warunkiem przywrócenia mu prawa (które miał zawsze) do całego bogactwa poetyckiego myślenia.

Zresztą żadnemu wielkiemu pisarzowi do głowy nie przyszłaby myśl o tego rodzaju samobójstwie, żyje bowiem nie tylko w świecie doznań, ale i wartości etycznych, poznawczych oraz metafizycznych, które w ten lub Inny sposób odciskają piętno na nim i na jego twórczości.

Człowiek, nawet samotny, nie jest rzeczą ani zwierzęciem. Ma inne problemy niż kamień lub ptak (głód, trwałe schronienie, pokarm); jego kłopoty i cierpienia mają związek głównie z jego społeczną sytuacją, ustrojem, w którym żyje, uwarunkowaniami rodzinnymi, klasą społeczną, żądzą bogactw lub władzy, gniewem z powodu tyłu uwikłań. Czy może istnieć prawdziwa powieść (nawet gdy nie zgłębia ostatecznych spraw człowieczej doli) nie podnosząca i nie rozpatrująca tych problemów? A zajęcie się nimi czyż nie stanowi w końcu zbioru idei, luźnych lub usystematyzowanych, niespójnych lub integralnych, jakiejś filozofii? Dramat Romea i Julii, jak ktoś zauważył, to nie kwestia samego seksu ani też sprawa samych uczuć, rodzą go bowiem uwarunkowania o charakterze społecznym i politycznym. Podobnie nie miałyby sensu *Czerwone i czarne* bez owej społecznej otoczki urazów i ambicji, w jakiej porusza się Julien Sorei, i bez idei Jana Jakuba Rousseau, które tkwią w prozie Stendhala, idei uprzednich wobec dzieła, ideologii, która tak czy inaczej inspiruje lub naznacza jego powieści, a w każdym razie nadaje im trwałość filozoficzną i ludzki sens. Podobnie nie sposób zrozumieć wielkiego dantejskiego poematu bez tomistycznej filozofii rządzącej jego ideami, a nawet światem namiętności, gdyż właśnie owe idee rozpętują je lub co najmniej deformują. Nie można też wyobrazić sobie Prousta, któremu obcy byłby Bergson i właściwe owym czasom poglądy na tematy muzyki i malarstwa, miłości i śmierci, wojny i pokoju (o całym tym rejestrze spraw pisze Lionel Trilling w *The Liberal Imagination*). Z drugiej strony nasza cywilizacja stawiała się coraz bardziej problemowa i ideowa i nie ma już chyba człowieka<sup>3</sup> którego nie zajmowałyby kwestie polityczne i społeczne oraz panujące ideologie, jakie na domiar złego rozbudziły tak gwałtowne namiętności (choćby faszizm). A zatem kto, jeśli nie powieściopisarz lub dramaturg, może i powinien dać świadectwo owych przewartościowań zawsze nierozłącznie splecionych z ideami. W imię

jakiej szaleńczej sprawy miałby usuwać z dzieła (pod groźbą uśmiercenia) ową mieszaninę idei, a zostawiać same namiętności? Wielu pisarzy słyszało, że ideami zajmuje się filozofia i nauka, i próbowało wygnać je ze swej twórczości, praktykując coś w rodzaju dziwnego irrealizmu, jako że człowiek — chcąc nie chcąc — nigdy nie przestaje myśleć, i nie widzę powodu, dla którego miałby tego nie czynić z chwilą, gdy stanie się powieściowym bohaterem. Wystarczy wyobrazić sobie przez moment, co by zostało z dzieła Prousta, Joyce'a, Malraux lub Tołstoja, gdybyśmy odrzucili idee, aby uzmysłowić wszystkim ogrom tej niedorzeczności.

Pisarz świadomy (nieświadomymi nie zajmuję się w tej książce) jest bytem integralnym, który korzysta z pełni swych emocjonalnych i intelektualnych talentów, by dać świadectwo ludzkiej rzeczywistości, która jest również nierozłącznie emocjonalna i intelektualna. Nauka może się obyć bez podmiotu dając zwykły opis przedmiotów; sztuka nie może się obyć bez żadnego z tych dwóch elementów. I chociaż domeną sztuki są emocje, nie zapominajmy, że człowiek doznaje także emocji intelektualnych. Żaden z wielkich, cytowanych już tutaj, twórców nie ogranicza się do emocji uczuciowych: ukazuje nam zawikłany, dramatyczny świat, gdzie uczucia i namiętności są silnie splecione z duchowymi wartościami, z ideami i przekonaniem religijnymi lub moralnymi, z określoną formacją filozoficzną lub estetyczną. Ta całościowa wizja świata możliwa jest dzięki wszechstronnemu humanizmowi twórcy; długiemu życiu, poświęconemu nie tylko kontemplacji, ale i działaniu, nie samym lektorom i rozmyślaniami, ale i przeżyciom, wiedzy zdobywanej od żywych i umarłych, temu wszystkiemu, co sprawia, że do napisania powieści potrzeba nie tylko talentu, ale także bogatego i głębokiego doświadczenia.

Z drugiej strony owi wielcy twórcy są jednostkami wyjątkowymi, łączącymi zazwyczaj olbrzymią nadwrażliwość z najwyższą inteligencją, a przy tym nie potrafią.

oddzielić swych myśli od uczuć, jak to się dzieje u prawdziwych filozofów, może z powodu ogromnego i stale obecnego natężenia wrażeń i emocji, a może<sup>1</sup> dlatego, że, jak nikt inny, rozumieją *zasadniczą jedność świata*. Ich bohaterowie nie są też zwykłym cieniem ich przekonań, ale raczej ucieleśnieniem lub uosobieniem owych idei. Tym głębszym i istotniejszym, im większy jest ich ciężar intelektualny, jako że istnienie staje się tym pełniejsze, im więcej zgłębiamy je naszą świadomością.

Poza tym głęboka powieść nie może nie mieć charakteru metafizycznego, gdyż za wszystkimi kwestiami rodzinnymi, gospodarczymi, społecznymi i politycznymi; które wciąż skłócają ludzi, kryją się zawsze ostateczne problemy człowieka: udręka, żądza władzy, zdumienie i lęk przed śmiercią, potrzeba absolutu i wieczności, bunt przeciw absurdowi istnienia.

Z drugiej strony te ostateczne dylematy nie zawsze objawiają się w literaturze w formie abstrakcyjnej, jak to się dzieje w traktatach filozoficznych, ale poprzez *na\**miętności: problem Dobra i Zła ukazany jest przez zabójstwo lichwiarki, którego dokonuje ubogi student Człowiek nie ogranicza się jednak — jak to się wydaje obiektywistom — do zabicia przy pomocy wprowadzonego w ruch żelaza, ani temu faktowi nie towarzyszą tylko same odczucia. Człowiek jest poza tym istotą myślącą i może się zdarzyć, że jego myśli nie będą prymitywnym<sup>1</sup> bełkotem zbrodniczego półgłówka, ale systemem myślowym przestępcy, który własnym czynem chce zilustrować jakąś zawiłą i zdumiewającą doktrynę filozoficzną, jak to się dzieje w powieści Dostojewskiego. <sup>1</sup> dlatego w wielu powieściach filozofia jest obecna nie tylko w charakterze i ogólnym klimacie — jak w dziele Kafki — ale mogą się w niej nawet toczyć dysputy ściśle filozoficzne, jak w opowieści o Wielkim Inkwizytorze.

Nie ma zresztą potrzeby, aby artysta świadomie głosił jakąś ideologię, bo już sama jego obecność w kulturze sprawia, że dzieło staje się prezentacją idei panujących lub

wywrotowych, resztek dawno upadłych ideologii albo głębokiej wiaryj nie sposób zrozumieć Hawthorne'a, Melville'a czy też Faulknera bez owego piętna ideologii protestanckiej i biblijnego myślenia, choć nie byli wierni lub, ściślej rzecz biorąc, praktykujący. Właśnie to piętno nadaje wartość i trwałość ich powieściom, wykraczającym daleko poza zwykły zapis wydarzeń dzięki przejmującym i głębokim przemyśleniom na temat dobra i zła, fatalizmu i wolnej woli, co niegdyś były domeną religii, a obecnie odzyskały swą porażającą wielkość w dziełach owych artystów. Przemyślenia te osiągają wielkość tragiczną, bo opętane — jak opętani są wszyscy najwięksi twórcy — wydają na świat postacie zarażone Złem, zaś Demon osiąga w tych dziełach całą swą cielesną pełnię, która w teologicznych traktatach jest ledwie teoretyczna i abstrakcyjna.

W każdej wielkiej powieści, w każdym wielkim dramacie zawarty jest nieodłącznie jakiś światopogląd. I dlatego Camus słusznie może twierdzić, że Balzak, Malraux i Kafka są pisarzami filozoficznymi. Każdy z tych wielkich twórców wyraża jakiś *Weltanschauung*, choć słuszniej byłoby mówić o pewnej „wizji świata”, o intuicyjnym odczuciu świata i człowieczego istnienia, w przeciwieństwie bowiem do czystego myśliciela, który daje nam w swych rozprawach konceptualny szkielet rzeczywistości, poeta ukazuje obraz pełny, różniący się od tamtego pojęciowego ciała, jak istota żyjąca od spreparowanego mózgu. W tych wspaniałych powieściach niczego się nie dowodzi, jak czynią to filozofowie lub naukowcy, po prostu ukazuje się rzeczywistość. Ale nie byle jaką, lecz wybraną i przetworzoną przez artystę zgodnie z jego własnym widzeniem świata, tak że jego dzieło jest w jakimś stopniu przesłaniem, *coś znaczy*, jest formą, dzięki której artysta przekazuje nam prawdę o piekle i niebie, prawdę, którą widzi i boleśnie przeżywa. Nie przedstawia dowodów, nie uzasadnia żadnej tezy, nie uprawia propagandy na rzecz tej lub innej partii czy kościoła: przedkłada

nam jakieś *znaczenie*. Znaczenie, które jest nieomal przeciwieństwem tezy, jako że w powieści autor dokonuje czegoś diametralnie różnego od wyczynów (wszelkich propagandzistów. Wielkie powieści powstają nie po to, by umoralniać lub działać budująco, nie mają za cel usypiać człowieka i uspokajać na łonie kościoła lub jakiejś politycznej partii, wręcz przeciwnie; są poematami, których zadaniem jest budzić człowieka, wyrywać go z grząskiego bagna komunalów, a kieruje tym wszystkim bardziej Demon niż zakrystia czy też politbiuro. Wystarczy porównać *Śmierć Iwana Iljicza* z jakąkolwiek powieścią dla panienek dowodzącą wyższości Cnoty nad Grzechem, aby wyobrazić sobie przepaść, jaka dzieli powieść prawdziwie filozoficzną od tej z tezą.

Żyjemy w epoce kryzysu, ale również osądu i syntezy. W obliczu głębokiego rozdarcia człowieka sztuka jawi się jako środek odzyskania utraconej jedności. Taka była ogólna postawa romantyzmu wynoszącego ducha faustowskiego przeciw apoliriskiemu. Nie mylili się ludzie z jeneńskiego kręgu, gdy chcieli utożsamić przeciwieństwa — Hölderlin, Schlegel, Novalis, Schelling — i połączyć filozofię ze sztuką i religią: w morzu naukowego szaleństwa ludzie ci intuicyjnie czuli, że należy odzyskać pierwotną jedność.

Najważniejszym działaniem człowieka na rzecz owej syntezy jest właśnie sztuka, gdyż w niej zbiegają się wszystkie przymioty, jest królestwem snu i rzeczywistości, nieświadomości i świadomości, wrażliwości i inteligencji. Artysta w pierwszym odruchu pogrąża się w mrocznych otchłaniach bytu i ulega siłom magii i snu, przemierza wstecz i w głąb cały bezkres i cofa się do krainy snu i niepamiętnych stref ludzkości, gdzie panują wciąż podstawowe instynkty życia i śmierci, gdzie ożywają zmory płci i kazirodztwa, ojcostwa i ojcobójstwa. Tam właśnie artysta odnajduje wielkie tematy swoich tragedii. Potem, w odróżnieniu od snu, który pełen udreki musi zostać w owej krainie niejasności i grozy, sztuka wraca do jasnego

świata, skąd odeszła, popychana teraz mocą eks-presji i właśnie wtedy artysta przetwarza, dzięki swym umiejętnościom owe materiały dobyte z mroków; w pełni przebudzony i świadomy, już nie jako człowiek archaiczny czy też magiczny, ale mieszkaniec naszego współczesnego świata, czytelnik książek, świadek wydarzeń, który ma swoje ideowe przesady oraz zajmuje jakąś społeczną i polityczną pozycję. Jest to moment, gdy ojcobójca Dostojewski ustępuje, częściowo i dwuznacznie, miejsca chrześcijaninowi Dostojewskiemu, myślicielowi, który połączy owe nocne zjawy dobywające się z jego wnętrza z teologicznymi i politycznymi myślami boleśnie tłukącymi się w jego głowie, z dialogami i rozważaniami, które nigdy nie będą jednak miały owej krystalicznej czystości teologicznych lub filozoficznych traktatów, bo ożywiają je i odmieniają owe mroczne siły, bo głoszą je postaci zrodzone w tamtych irracjonalnych krainach, gdzie namiętności mają dziką i nieokiełznaną moc koszmaru. Siły te nie tylko ożywiają, ale również wypaczają idee głoszone przez swoich powieściowych rzeczników, tak że nigdy nie można ich utożsamiać z abstrakcyjnymi ideami, jakie poznajemy w etycznych lub teologicznych rozprawach. Bo nigdy nie będą znaczyły to samo słowa: „człowiek ma prawo zabić”, w jakiejś rozprawie i w ustach fanatycznego studenta z bronią w ręku, owładniętego nienawiścią i żalem, gdyż ta broń, to zachowanie się, oszalała twarz, szatański błysk w oczach zawsze będą odróżniały zwykłą teorię od straszliwej konkretności.

## OD TŁUMACZA

Gombrowicz zarzucał Ernestowi Sabato, że za mało pisze i że za bardzo „patyczkuje się z formą”, na co Argentyńczyk odpowiadał spokojnie, że nie ma zwyczaju drukować brudnopisów. Po przeczytaniu tych szkiców śmiało możemy zapytać: jak to, więc mimo racjonalistycznego przesytu, mimo tak wielkiej niechęci do form i prawd absolutnych, nie ma on odwagi ukazać swych myśli w postaci bardziej ulotnej, niepełnej? Czyżby nie do pogodzenia były intuicja pierwszego wrażenia, odczucie pierwszego zapisu z uporządkowaną wersją ostatecznego, logicznego wyводу? A przecież powiada się, że literatura tam się zaczyna, gdzie kończy się gramatyka...

Już pierwsza książka Sabata — *Uno y el Unwerso* (dosłownie *Jednostka i wszechświat*), Buenos Aires 1945 r. — jest świadectwem wewnętrznego rozdarcia: młodego pisarza kuszą nauki ścisłe, a jednocześnie gnębi świadomość filozoficznej nieprzydatności całej tej naukowej pedanterii. Sabato studiował na uniwersytecie w La Plata i tam doktoryzował się z fizyki. Pracował przez pewien czas w Paryżu, w zespole Fryderyka Joliot-Curie, aby w połowie lat czterdziestych ostatecznie zerwać z tzw. naukami ścisłymi i zająć się literaturą. *Uno y el Unwerso* jest pierwszym owocem tego zerwania. Tę przedziwną książkę, przypominającą trochę *Słownik diabelski* Bierce'a,



stanowi uporządkowany alfabetycznie zbiór krótkich tekstów na najróżniejsze tematy. Pod hasłem „Mężczyzna i kobieta” znajduję zwięzłe wyjaśnienie: „Zawsze jakiś mężczyzna będzie myślał o wszechświecie, choćby się walił jego dom, i zawsze jakaś kobieta będzie myślała o domu, choćby rozpadał się wszechświat”.

Ten przewrotny słownik filozoficzno-literacki (o którym sam autor nie jest dziś zbyt dobrego zdania i dlatego nie zgadza się na jego przekład) przyniósł debiutantowi sławę przeogromną, tak że w chwili gdy Gombrowicz zabierał się z grupką przyjaciół do przekładu *Ferdydurke* na hiszpański, Sabato był już w Argentynie pisarzem znanym i cenionym. Tak jest zresztą do dzisiaj i dlatego Borges pytany, czemu on i Sabato tak śmiało, bez lęku występują przeciw wszechmocnym generałom, mógł odpowiedzieć złośliwie: — „No, bo Sabato to wielki pisarz, a ja... ślepy staruszek”.

Do słownikowej formuły wracał Sabato jeszcze parokrotnie, ale międzynarodowe uznanie zdobył dopiero swoimi powieściami. Mniej znany jest dziś natomiast jako eseista, choć właśnie tę formę — esej — ceni chyba najbardziej, w każdym razie najchętniej ją ostatnio uprawia. A zatem ten autoryzowany zbiór to nie pisarskie parerga; te przemyślenia są nie tylko rozwinięciem sądów znanych czytelnikom powieści Sabata, ale stanowią jakby filozoficzny kościec jego pisarstwa. (Kiedyś warto by też zebrać polityczne teksty Sabata, a już na pewno wydać u nas *Abaddona..* w pełnej wersji).

W zbiorze *Pisarz i jego zmory* Argentyńczyk wyjaśnia, dlaczego wybrał nauki ścisłe: w matematycznym, idealnym, platońskim porządku szukał ładu, jakiego nie potrafił odnaleźć we własnym wnętrzu; był to, dla niego okres pozytywistycznej wiary w naukę, wiary, którą wkrótce utraci. Suchy racjonalizm, sprowadzający wszystko do przyczynowo-skutkowych zależności, do wzoru i martwej formuły, szybko zraził pisarza. Pozwoliło mu to po latach uznać za własną myśl (rodem z Francji), że kultura jest

tym, co zostaje, gdy z pamięci uleci wreszcie cała szkolna -erudycja. Ta ferdydurkowata idea przypomina mi Gombrowicza, tym bardziej że obu pisarzy łączy nie tylko niechęć do scholarskiej pedanterii, ale także nieufność wobec wielu abstrakcyjnych teorii.

Dwudziestowieczni filozofowie (dokładniej, psychologowie) udowodnili to, co jeszcze wcześniej podejrzewało kilku genialnych pisarzy: że zmyślenia czają się nie tylko wokół nas, ale znajdują się, być może jeszcze groźniejsze, w nas samych. „Świadomie i z rozmysłem wybieram mitologiczny i dramatyczny punkt widzenia i odpowiadający mu sposób opisu, ponieważ swój przedmiot (...) ukazują one nie tylko plastycznie, lecz także dokładniej niż abstrakcyjny język nauki, która często kokietuje nas myślą, że pewnego pięknego dnia jej pojęcia będzie można zastąpić algebraicznymi równaniami”, powiada Carl Jung *W Archetypach i symbolach* i niegłupio dowodzi, że „wyłącznie intelektualne ujęcie danego przedmiotu jest niedostateczne przynajmniej w połowie lub nawet w trzech czwartych” (przeł. Jerzy Prokopiuk). Intelektualna przygoda Sabata, jego początkowy entuzjazm i późniejsze zwątpienie, stanowi jakby odbicie doświadczeń ogólnoludzkich. Pierwszą postawą człowieka wobec natury — przypomina sam Argentyńczyk w szkicu o Leonardzie da Vinci<sup>5</sup>, a odnosi się to również do jego osobistej historii — jest franciszkańska ufność i miłość. Ta rodzi jednak chęć posiadania, nigdy do końca nie spełnioną. Spragniony władzy człowiek — *animal instrumentificum* — rzuca się na podbój świata, co dokonuje się za cenę coraz większego duchowego upadku. Człowiek zdobywa świat, ale zatracza samego siebie. *Ratio* i *pecunia*, prawda zbanalizowana, uekonomiczniona, to dwie potężne, niemoralne siły ożywiające współczesność (Jung: „Racjonalizm i banał są w istocie skutkiem nadmiernej potrzeby bodźców, która charakteryzuje mieszkańców miast”). Wiek dwudziesty ostatecznie poróżnił postęp i wolność i sprawił, że bardziej niż kiedykolwiek nabrało sensu cierpkie stwier-

dzenie Nietzschego, że postęp może być wsteczny, a regres postępowy. Uzasadniona nieufność do mieszczań-  
skiej wolności spowodowała, że zaczęto nawet kwestiono-  
wać wolność jako taką, a przynajmniej jej realizację  
przesunięto na bliżej nie określoną przyszłość. Oczy-  
wiście, powiada Sabato, wolność nie spadnie nigdy sama z  
nieba, lecz musi być budowana z codziennych drobia-  
zgów, nawet tych śmiesznych i niedoskonałych, dzięki  
którym jednak człowiek nie ginie w masie. Dla Państwa-  
-Molocha — znamy to: *Die Allmacht des Staates* Aleksan-  
dra Wata — które uzurpowało sobie prawa jednostki,  
potrzebny jest nie człowiek, lecz robot, niewolnik ma-  
szyny i komputera, telewizji i rozrywek masowych, ilu-  
zorycznego świata obietnic...

Wiemy wszyscy, czujemy, że dzieje się coś dziwnego,  
jakby się coś wielkiego kończyło, a nowe jeszcze się nie  
zaczęło; żyjemy w epoce schyłkowej, słyszę czasami, jakby  
samo jej nazwanie cokolwiek wyjaśniało. Zmora jest  
właściwie jedna, choć — jak przystało na prawdziwe  
widmo — przyjmuje różne postacie. Pamiętam, jak bardzo  
zastanawiało to Andrzeja Kijowskiego, który parokrotnie  
podsuwał w redakcji „Twórczości” myśl, by kilku mą-  
drych ludzi zająć pytaniem o sens owej schyłkowości, o  
głębszy sens owego wielkiego bezsensu. Co przeżywamy?  
Dlaczego ten chaos tak bardzo nas przerasta?

Z wielkimi, wspinałymi ludźmi umieramy powoli,  
nie do końca świadomi, że ginie cała epoka. Gały świat?  
(Jak sądzi Jerzy Nowosielski). Być może lękamy się tej  
myśli, boimy się jej cienia i spychamy ją do sennej krainy,  
by nie przeszkadzała na jawie.

Sabato jest odważny, i w wydanym parę lat temu  
tomie szkiców *Apologias y rechazos* {*Pochwały i oskar-  
żenia*, skąd wyjąłem też kilka tekstów do tego zbioru)  
obok diagnozy choroby próbuje także znaleźć na nią  
środek. „Ani indywidualizm, ani kolektywizm — powiada  
w eseju *Nasz czas pogardy* — nie są rozwiązaniami  
prawdziwie humanitarnymi, jako że pierwszy nie dostrze-

ga społeczeństwa, drugi zaś jednostki; oba są abstrakcjami szkodliwymi w swej istocie dla człowieka. Konieczne są społeczności autentyczne, a nie zbiory kółek i trybów, do czegośmy się smutnie przyzwyczaili. (...) Z drugiej strony nie chodzi o wyobrażanie sobie doskonałych<sup>5</sup> ziemskich rajów, ale po prostu o społeczeństwo lepsze w świetle doświadczeń ostatnich stuleci oraz tej wiedzy, która zna i denuncjuje przyczyny obecnej katastrofy: rosnącą centralizację, rozszalałą i pozbawioną etycznych podstaw technologię, Super-Państwo i totalitaryzm, uprzedmiotowienie człowieka. Już samo to wyliczenie zawiera jednocześnie zespół postulatów, a więc: (konieczne są) decentralizacja władzy politycznej przez rzeczywistą federalizację odrębnych regionów, obejmującą nawet okręgi miejskie, gdzie człowiek pozostaje jeszcze sobą; zmniejszenie wielkich miast przez polityczną, przemysłową i handlową deglomerację; kooperatywizm we wszystkich gałęziach produkcji i konsumpcji; obrona zdobytych wolności i ich pogłębianie w procesie decentralizacji; reforma szkolnictwa, dzięki której nauki ścisłe zajmą właściwe im miejsce, co położy wreszcie kres technolatrii, a podstawy nauczania, zwłaszcza nauczania technicznego, będą stanowić nauki humanistyczne; współistnienie myślenia magicznego i logicznego; przywrócenie roli sztuce i literaturze jako działalności nie tylko estetycznej, ale poznawczej i zbawczej".

Trzeba się trochę pomniejszyć, żeby być człowiekiem — mawiał w takich sytuacjach Gombrowicz.

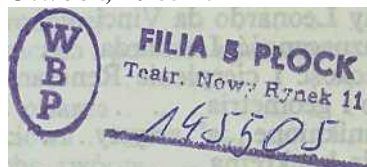
Oczywiście, łatwo byłoby zarzucić Ernestowi Sabato pięknoduchowskie głoszenie jeszcze jednej utopii. Nikt z nas nie potrafi odpowiedzieć, w jakim stopniu jego postulaty są realne, ale wszyscy wiemy, jaka jest ich wymowa: to tylko bezradne wołanie humanisty. Bezsilny krzyk.

Sabato nie nadużywa słów, do znajomych pisze listy krótkie, rzeczowe, z nutką wątpienia. Opowiedziałem mu kiedyś banalną historię o człowieku znużonym codziennością, który na swoje żale i pytania, co robić, usłyszał

w odpowiedzi z łowrogie: „Proszę tylko podać swój adres i poczekać...” Z Argentyny wstrząsanej burzami Sabato odrzekł lakonicznie: u nas podobnie, oto jeszcze jeden dowód na to, jak bardzo nasza kultura stała się uniwersalna...

*Rajmund Kalicki*

*Otwock, 1985 r.*



15\*

## SPIS TREŚCI

Nieznany Leonardo da Vinci.....	7
Dwuznaczność Leonarda.....	7
Świeckość i cierpienie Renesansu.....	8
Ciało i geometria.....	11
Nieuniknione „ja” artysty.....	13
Pełnia konkretna.....	15
Bezmiar i udręka.....	17
O, nieśmiertelna śmierci.....	20
Żydzi i antysemita.....	22
Sartre kontra Sartre, czyli transcendentna misja powieści.....	40
Filozofia kompleksu niższości.....	41
Zaangażowanie polityczne.....	44
Mroczny świat fikcji.....	46
Transcendentna misja sztuki.....	47
Odkrycie Rozumu.....	49
Reakcja jako postęp.....	50
Zbytek czy jeden ze środków ocalenia? ...	53
Czy istnieje literatura „latynoamerykańska”? . . .	59
O dwóch Borgesach.....	66
Argentyńczyk i metafizyka.....	66
Argentyńskość Borgesa.....	71
Gra metafizyczna.....	74
Sprzeciw wobec czasu, który nas rani ....	77
228	

Podróż do Topos Uranos i (wątpliwy) powrót	81
And yet, and yet.....	83
Bądźmy sobą.....	86
O kilku grzechach oświaty.....	93
Pretensje encyklopedyzmu.....	93
Mit ścisłości.....	97
Fetyszym programu.....	99
Maieutyka, czyli metoda położnicza . . . .	101
<b>PISARZ I JEGO ZMORY</b>	
Kilka znaków zapytania.....	106
Idee w powieści.....	108
O literaturze narodowej.....	108
Powieść psychologiczna i powieść społeczna . . .	113
Pisarz i podróże.....	114
Główny problem pisarza.....	114
Technika powieściowa.....	115
Najcenniejsza cecha twórcy.....	116
Powieść totalna.....	116
Powieść i czasy nowożytne.....	117
Budzić człowieka.....	118
Sztuka jako poznanie.....	118
Balzak i nauka.....	120
Nie tyle wynalazca, co badacz.....	121
Czystość sztuki.....	123
Noc i dzień.....	123
Kolejne dzieła.....	123
Plany i dzieła.....	124
Kryzys sztuki czy sztuka kryzysu?.....	124
Marks i literatura mieszczańska.....	127
Siła i ograniczenia literatury.....	128
Sztuka i mistyczna kontemplacja.....	129
Przeklęta interwencja autora.....	129
Naukowa uniwersalność i artystyczna indywi- dualność .....	130
Autobiografie.....	132
Sztuka przestrzeni i sztuka czasu.....	132
O sztuce i ekonomicznym determinizmie . . . .	133
Kompromis.....	134
Powieść i fenomenologia.....	134



Literatura sytuacji krańcowych.....	136
Kolejne dzieła.....	137
Tajemnica tworzenia.....	137
O tym, co subiektywne i obiektywne w sztuce	137
Sztuka prawdziwie rewolucyjna.....	140
Wielkość postaci.....	141
Od rzeczy do trwogi.....	141
Powieść w kryzysie.....	142
Sławna <i>tranche de vie</i> .....	143
Realizm socjalistyczny, forma idealizmu . . .	144
Artysta i świat zewnętrzny.....	144
Wielki świadek.....	145
Jeszcze o literaturze i fenomenologii ....	146
„Obiektywizm” Kafki . . .	149
Atrybuty powieści.....	149
Przyroda to rzecz smutna.....	150
Pisarze prawdziwi.....	151
Zbędność autora.....	151
Czystość^ wieczność i rozum.....	152
Porozumiewanie się dzięki sztuce.....	153
Powleść-łamiągłówka.....	154
Artysta to świat.....	154x
Przejawy irracjonalizmu w powieści ....	155
Pisarze i rewolucje.....	155
Sztuka i społeczeństwo.....	156
Jeszcze o sztuce i ustroju ekonomicznym . . .	161
Dla kogo pisać?.....	161
Sofizmaty o literaturze ludowej.....	162
Sztuka większości.....	163
Złożoność tematów i postaci.....	163
Surrealizm.....	164
Sztuka jako bunt romantyczny.....	167
Korzyści niezrozumienia.....	173
Więzi autora z jego postaciami.....	173
Flaubert, patron obiekty wistów!.....	174
Literatura problemowa — literatura przyjemna	175
O słowie metafizyka.....	175
Dramat istnienia.....	177
Mroczność powieści.....	177
Rewindykacja ciała.....	118
Ciałoj dusza i literatura.....	180
230	



Powieść jako wyraz duszy.....	180
Filozofia egzystencjalna i poezja.....	181
Idee czyste i idee wcielone.....	182
Dysonans.....	185
Odzyskiwanie świata magicznego.....	185
Egzystencjalizm i marksizm.....	186
Problem języka dla pisarza.....	186
Literatura i sztuki piękne.....	187
Poezja i proza.....	188
O stylu.....	188
O metaforze.....	188
Sztukę tworzy się i czuje całym ciałem ....	189
Nowe prądy literackie.....	189
Ciągłe odtwarzanie.....	190
Jeszcze o romantycznym buncie.....	190
Odwaga twórcza.....	192
Reguły tworzenia.....	193
Niedogodność bycia geniuszem.....	193
Państwo przeciw artyście.....	193
My, barbarzyńcy.....	194
Jeszcze o sztuce ludowej.....	194
Źródło literackiej fikcji.....	196
Jeden z paradoksów fikcji.....	196
Literatura i prostytutka.....	197
Dzieło wśród ludzi.....	197
Literatura nadziei?.....	197
Twórcza <i>ideefixe</i> .....	199
Sny wracają.....	199
Powrót mitu.....	199
De-mityfikacja i de-mystyfikacja.....	201
Zło i literatura.....	202
Niezwycięzone Furie.....	204
Archetypy.....	205
Rodzinne podobieństwo.....	206
O niebezpieczeństwach strukturalizmu . . .	207
Nie ma sztuki ściśle indywidualnej.....	212
Temat i wykonanie.....	213
Czym jest twórca?.....	214
Powieść i świat współczesny.....	214
Powieść, odzyskanie pierwotnej jedni ....	215
<i>Od tłumacza</i> .....	222