

POWIEŚĆ TOTALNA

Wokół narracyjnych teorii

Ernesta Sábato

i Maria Vargasa Llosy

MARCIN KUREK

POWIEŚĆ TOTALNA

Wokół narracyjnych teorii

Ernesta Sábato

i Maria Vargasa Llosy

WROCLAW 2003

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU WROCLAWSKIEGO

Recenzenci
Jerzy Jarzębski
Bogdan Pięczka

Redaktor Wydawnictwa
Paweł Klint

Projekt okładki
Barbara Kaczmarek

Redaktor techniczny
Bożena Sobota

Wydanie książki dofinansowane przez Komitet Badań Naukowych

© Copyright by Marcin Kurek
and Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o., Wrocław 2003

ISSN 0239-6661
ISBN 83-229-2435-6

Przygotowano do druku w Zakładzie Usług Wydawniczych — Comped
Wydrukowano we Wrocławskiej Drukarni Naukowej PAN
im. S. Kulczyńskiego Sp. z o.o.

SPIS TREŚCI

Wstęp	7
Rozdział I. Koniec powieści czy powieść końca	19
1. Ernesto Sábato, czyli anatomia kryzysu	19
2. Mario Vargas Llosa, czyli fikcja jako zapowiedź schyłku	43
Rozdział II. Sztuka jako bunt i kompensacja	57
1. Ernesto Sábato i pisarskie fantazmaty	57
2. Mario Vargas Llosa, „bogobójca”	85
Rozdział III. Powieść totalna	125
1. Ernesto Sábato: w poszukiwaniu pierwotnej jedni	125
2. Mario Vargas Llosa: rzeczywistość totalna, realizm totalny	145
Zakończenie	168
Bibliografia	174
Summary	182
Indeks nazwisk	186

WSTĘP

Przedmiotem niniejszej książki jest rekonstrukcja szeroko pojętych poglądów estetycznych dwóch współczesnych prozaików latynoamerykańskich — Argentyńczyka Ernesta Sábato i wywodzącego się z Peru Maria Vargasa Llosy — w oparciu o ich rozproszone w hiszpańskojęzycznej prasie teksty krytyczne, ważniejsze wstępy, recenzje, wywiady książkowe oraz wszystkie opublikowane do 2000 r. zbiory esejów, które — w odróżnieniu od znanych i często komentowanych w naszym kraju powieści — pozostają swoistą *terra incognita* polskiej świadomości literackiej¹.

Dokonanie pierwszego zarówno w Polsce, jak i poza nią zestawienia teoretycznych koncepcji tej pary autorów uzasadnione jest przez wielość niewątpliwych zbieżności, jakie dostrzec można w ich rozważaniach dotyczących roli literatury i pisarza we współczesnym świecie, sytuacji gatunku powieściowego, a także jego potencjal-

¹ Jedyną w Polsce książkową edycję szkiców Ernesta Sábato stanowi wydany w 1987 r. tom *Pisarz i jego zmory*, będący dokonaniem przez Rajmunda Kalickiego autoryzowanym wyborem tekstów pochodzących ze zbiorów *El escritor y sus fantasmas*, *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*, *La cultura en la encrucijada nacional* oraz *Apologías y rechazos*. Z liczącego kilkanaście pozycji dorobku eseistycznego i krytycznego Maria Vargasa Llosy w 1999 r. opublikowano zbiorowy przekład książki *La verdad de las mentiras* (Prawda kłamstw).

Wszystkie cytaty z pism eseistycznych Sábato i Vargasa Llosy, a także dotyczących ich hiszpańskojęzycznych tekstów krytycznych, poza kilkoma odnotowanymi przypadkami, podaję we własnym przekładzie. Tytuły wszystkich dzieł, z których pochodzą tłumaczone przeze mnie fragmenty, w przypisach i bibliografii zawsze przytaczane są w oryginale, w tekście pracy przywoływane są zaś w spolszczonej wersji. Cytaty w języku francuskim i angielskim pozostawiono w brzmieniu oryginalnym.

nych form i zadań stojących przed nim w przyszłości². Jak można przypuszczać, podobieństwa te nie wynikają z wzajemnego oddziaływania obu twórców, lecz z poszukiwania inspiracji we wspólnych podstawach i kierunkach nowoczesnej myśli i sztuki, takich jak psychoanaliza czy egzystencjalizm. Dodajmy w tym miejscu, iż wykazanie wpływu zwykle wcześniejszych tekstów Sábato na wypowiedzi Vargasa Llosy nie było zamierzeniem obecnego studium, choć zapewne relacji takiej nie można wykluczyć w wypadku pisarzy współczesnych sobie oraz należących do tego samego kręgu językowego i kulturowego.

Nazwiska obu autorów — ich twórczość prozatorska i towarzyszące jej wypowiedzi krytyczne — związane są wyraźnie z antyrealistycznym przełomem w prozie latynoamerykańskiej, przypadającym umownie na początek lat 40., oraz z późniejszym o dwie dekady jej międzynarodowym rozgłosem i sukcesem wydawniczym

² Podobieństwo teoretycznych koncepcji Vargasa Llosy do wcześniejszych konstatacji Sábato sygnalizowane było przez kilku komentatorów jego dzieła, uwagi te jednak w żadnym wypadku nie wykraczają poza marginalny charakter. José Miguel Oviedo zauważa na przykład wspólną inspirację, jaką obaj twórcy znajdują w dziele Jeana Paula Sartre'a: „Wpływ jaki ma na niego [Vargasa Llosę] teoria Sartre'a można porównać, jeśli chodzi o powieściopisarzy latynoamerykańskich, z wpływem, jaki wywarła ona także na Ernesta Sábato” (J.M. Oviedo, *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barral Editores, Barcelona 1970, s. 56). Armando Pereira stwierdza zaś: „Tę samą ideę — powieściopisarza jako bogobójcy, efektu niezadowolającego charakteru rzeczywistości — widzieliśmy przedstawioną przez Ernesta Sábato, którego koncepcja literacka w więcej niż jednym punkcie zbieżna jest z poglądami Vargasa Llosy” (A. Pereira, *La concepción literaria de Mario Vargas Llosa*, Universidad Autónoma de México, México 1995, s. 54). Na zbieżność głoszonych przez obu twórców od końca lat 60. postulatów powieści totalnej wskazuje Renato Prada Oropeza, stwierdzając, iż wiele z pojęć używanych przez Vargasa Llosę dla scharakteryzowania powieści rycerskich „można by zastosować dla opisu powieści *Abaddón — Anioł Zagłady*, choć oczywiście ramy historyczne, jak również systemy literackie, do jakich obie powieści należą, są tak różne, że uniemożliwia to ścisłe porównanie” (R. Prada Oropeza, *Texto, contexto e intertexto en „Abaddón, el Exterminador”*, „Cuadernos Hispanoamericanos”, 391–393 (1983), s. 520).

określanym jako boom. Jak w swym fundamentalnym opracowaniu zauważa Jean Franco, w chwili gdy pisarze latynoamerykańscy pozbyli się przekonania, jakoby każda powieść musiała oznaczać dzieło realistyczne, „kiedy poczuli się uprawomocnieni do korzystania z joyce'owskiego strumienia świadomości, proustowskiego traktowania pamięci i czasu, dadaistycznej parodii, surrealistycznej fantazji itd. nastąpił ogromny przypływ energii twórczej i rozwój zupełnie nowych stylów i technik”³. Termin *superrealismo*, zaproponowany na określenie nowej literatury przez Cedomila Goica, odwołuje się także do zerwania przez pisarzy z dotychczasowym sposobem reprezentacji rzeczywistości⁴. Jak przyznaje Leo Pollmann, czynnikiem łączącym dzieła powstałe w tym początkowym okresie jest, z tematycznego i formalnego punktu widzenia, wyraźne „zorientowanie na to, co egzystencjalne w etymologicznym znaczeniu słowa, czyli na fakt, że wykorzeniony człowiek staje wobec konieczności dotarcia do jakiegokolwiek systemu pojęć, który mógłby go podtrzymać”⁵.

Jak stwierdzają Darío Villanueva i José Maria Viña Liste, twórczość Sábato rozwija się jako próba totalnego ogarnięcia istoty ludzkiej we wszystkich jej wymiarach, jako przygoda o charakterze metafizycznym, której celem stało się nie tyle zwykłe poznanie, co doprowadzenie do etycznej transformacji świadomości jednostek i całych zbiorowości. „Jego pisma — czytamy u krytyków — słusznie zaliczono do literatury problemowej, dociekającej najważniejszych kwestii życiowych jak paradoksalna droga ku zniszczeniu i śmierci, samotność i miłość, nadzieja i rozpacz, optymizm i frustracja, rola władzy, apetyt wolności, sens istnienia, związane z nim zło, los i prze-

³ J. Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la independencia*, Ariel, Barcelona 1975, s. 335.

⁴ C. Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, t. 3, Editorial Crítica, Barcelona 1988, s. 341–344.

⁵ L. Pollmann, *La „Nueva Novela” en Francia y en Iberoamérica*, Editorial Gredos, Madrid 1971, s. 64.

znaczenie człowieka, jego pragnienie absolutu oraz obecność lub nieobecność Boga w świecie”⁶.

Wokół takich zagadnień koncentrowały się zawsze zainteresowania przeszło dziewięćdziesięcioletniego dziś autora⁷, którego biografie wyznaczają nagłe zwroty, wątpliwości i próby godzenia pozornych sprzeczności, jak ta — zapewne najważniejsza — pomiędzy nauką i literaturą: „Odkąd pamiętam, moje powołanie miało charakter artystyczny: malarstwo i fikcja. Jednak w kluczowych momentach życia uciekałem ku matematyce” — przyznaje w jednym z wywiadów. „Jeszcze dzisiaj pamiętam ekstazę, jakiej doświadczyłem, obserwując, jak dowodzone jest pewne twierdzenie: cały porządek, czystość, ścisłość, których brakowało w moim młodzieńczym świecie i których niecierpliwie wypatrywałem, stanęły przede mną wraz z przeczystym światem geometrycznych kształtów”⁸.

Okres studiów w latach 30. zbiegł się z czasem silnych niepokojów społecznych i politycznych, podczas których Sábato związał się początkowo z ruchem anarchistycznym, a następnie z komunistami. Jako przedstawiciel młodzieżówki komunistycznej wziął udział w kongresie antyfaszystowskim w Brukseli, na którym jego wiara w doktrynę uległa zachwianiu i skąd, wbrew decyzjom przełożonych, po krótkiej wizycie w Paryżu wrócił do Buenos Aires. Po latach, oskarżany o reakcyjność lub lewactwo, tak oto komentował jeden z najważniejszych epizodów w swoim życiu:

W 1929 r. w La Placie związałem się z anarchistami. Od 1930 r., jako działacz, brałem udział w walkach przeciwko dyktaturze Uriburu. To wtedy doszedłem do marksizmu i przystąpiłem do ruchu komunistycznego. Przez wiele lat walki, podczas których zaniedbywałem rodzinę i studia, byłem przywódcą młodzieżówki komu-

⁶ D. Villanueva, J.M. Viña Liste, *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual. Del „Realismo mágico” a los años ochenta*, Espasa Calpe, Madrid 1991, s. 175–176.

⁷ Podstawowe informacje biograficzne na temat pisarza odnaleźć można w: T. Barrera, *Personalidad y obra de Ernesto Sábato*, „Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura”, 55–56 (1985), s. 33–39, a także: M. Gálvez Acero, *Sobre abandonos y fidelidades*, [w:] *Ernesto Sábato. Premio Miguel de Cervantes 1984*, Anthropos, Barcelona 1988.

⁸ Cyt. za: M. Gálvez Acero, *Sobre abandonos y fidelidades*, wyd. cyt., s. 29–30.

nistycznej i studenckiego ruchu *Insurrexit*. Padłem ofiarą licznych prześladowań i dwukrotnie wyjeżdżałem z kraju. W 1934 r. wziąłem udział, jako delegat argentyński, w kongresie na rzecz pokoju w Brukseli. Tam zacząłem się oddalać od ruchu komunistycznego z powodu różnic politycznych i filozoficznych, ale przede wszystkim z powodu mojego sprzeciwu wobec dyktatury stalinowskiej: to był moment, gdy rozpoczęły się procesy moskiewskie. Politycznie zacząłem się oddalać od komunizmu w konsekwencji stalinowskich zbrodni, filozoficznie zaś, choć zachowałem wielki szacunek dla Marksa i pozostałem pod silnym wpływem jego myśli, zbliżałem się coraz bardziej do personalizmu Mounier'a oraz ku syntezie marksizmu i egzystencjalizmu⁹.

Po uzyskaniu doktoratu w Instytucie Fizyki Uniwersytetu w La Placie Sábato otrzymał stypendium na badania w paryskim laboratorium Joliot-Curie i podczas drugiego pobytu w Paryżu miał miejsce jego kontakt z surrealistami. Po trzydziestu latach, we wstępie do reedycji swojej pierwszej książki, pisarz komentował:

Pragnę przede wszystkim prosić czytelników o wybaczenie przejawów gwałtownej stronniczości spowodowanej najczęściej namiętnością, z jaką zawsze podchodziłem do moich idei tylekroć podawanych w wątpliwość przez fakty. Tak też stało się z surrealizmem, do którego ochoczo zbliżyłem się w 1938 r., kiedy pracowałem w Laboratorium Curie w Paryżu i kiedy rosnąca nienawiść do fetyszyzmu nauki doprowadziła mnie do tej charakterystycznej rewolty przeciwko Rozumowi i Obiektywności, dwóm idolom tej religii. Przeżywając tak jak przeżywałem jej ograniczenia, pragnąc odnaleźć wyjście, które pozwoliłoby mi na dostęp do konkretnego człowieka wyobcowanego przez cywilizację technokratyczną, w nieunikniony sposób zwróciłem się ku surrealizmowi¹⁰.

Najważniejszym efektem związków z przedstawicielami ruchu było dla pisarza uświadomienie sobie, iż nauka stanowiła dla niego jedynie rodzaj czasowego schronienia, podczas gdy prawdziwą i jedyną pasją miała stać się sztuka. Sábato wyjaśniał to następująco:

Nauka była niegdyś towarzyszką podróży, ale została z tyłu. Kiedy z nostalgią odwracam głowę, widzę kilka wysokich wież odkrytych w młodości, które przyciągały mnie swoim pięknem dalekim od ułomności ciała. Szybko znikną za

⁹ E. Sábato, *Claves políticas*, Rodolfo Alonso Editor, Buenos Aires 1971, s. 50–51.

¹⁰ E. Sábato, *Uno y el Universo*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1973, s. 11–12.

horyzontem i pozostanie tylko wspomnienie. Wielu uzna to za zdradę przyjaźni, choć to przecież wierność człowieczeństwu¹¹.

Od początku lat 40., już w Argentynie, zaczęły powstawać pierwsze teksty krytyczne. W połowie dekady pisarz spędził rok na prowincji, czego efektem stała się książka *Jednostka i Wszechświat*, opublikowana w 1945 r. i wyróżniona Nagrodą Buenos Aires. „Przejsście od fizyki do literatury nie było łatwe” — przyznawał po latach. „Nie była to decyzja racjonalna. Ani nawet rozsądna. Ale w kluczowych chwilach mojego życia zawsze ufałem bardziej instynktom niż ideom i w ten sposób podejmowałem działania, które każdy roztropny człowiek odrzuca”¹².

W tym samym roku Sábato został pozbawiony stanowiska na uniwersytecie za podpisanie listu w obronie studenta i wtedy też podjął decyzję o ostatecznym rozstaniu z nauką, „jasnym miastem wień, gdzie rządzi bezpieczeństwo i porządek”, na rzecz „niebezpiecznych łądów, gdzie przeważają domysły. Montaigne patrzy z ironią na ludzi, którzy gotowi są umrzeć dla domysłów. Nie widzę niczego, co zasługiwałoby na ironię: na tym polega wielkość tych nieszczęsnych istot”¹³. W tym czasie zaczął pisać pierwszą książkę prozatorską *Nieme źródło*, której nigdy nie ukończył. W 1948 r. w wydawnictwie Victorii Ocampo ukazała się powieść *Tunel*, zaś wśród osobistości literackiego świata wyrażających zachwyt nad książką znalazł się Albert Camus, który zabiegał o jej francuski przekład¹⁴.

¹¹ *Ibidem*, s. 15–16.

¹² E. Sábato, *Confesiones de un escritor*, „Cuadernos Hispanoamericanos”, 432 (1986), s. 93–94.

¹³ E. Sábato, *Uno y el Universo*, wyd. cyt., s. 16.

¹⁴ Treść entuzjastycznego listu Camusa z 1949 r. przytacza Sábato w książce *Przed końcem*: „Dziękuję za list i za powieść. Caillois kazał mi ją przeczytać i bardzo spodobała mi się jej szorstkość i intensywność. Poradziłem Gallimardowi, aby ją wydali, i mam nadzieję, że «Tunel» odniesie we Francji sukces, na jaki zasługuje. Chciałbym móc powiedzieć to wszystko Panu osobiście, ale zakaz wystawiania jednej z moich sztuk w Buenos Aires nie pozwala mi na wygłoszenie tam przewidzianych wykładów. Jeśli jednak uda mi się dotrzeć do Brazylii, spróbuję przyjechać prywatnie do Buenos Aires i wówczas bardzo byłbym rad poznać Pana. Póki co, proszę przyjąć wyrazy mojej braterskiej sympatii” (E. Sábato, *Antes del fin*, Seix Barral, Barcelona 1999, s. 88).

W 1951 r. Sábato opublikował *Ludzi i tryby*, swój drugi zbiór esejów, o którym pisał później:

Nie jestem przecież filozofem: raczej człowiekiem pasji. Jeśli czytałem książki filozoficzne, to dlatego, że chciałem rozwiązać problemy własnego ducha, znaleźć odpowiedź na pytania, które niepokoiły mnie samego. Starłem się wyjaśnić, co odczuwałem w tych przejściowych latach wobec nauki i techniki, a zwłaszcza wobec odrzucenia przez nie sił nieświadomości¹⁵.

W 1953 r. ukazała się *Heterodoksja*, stanowiąca zbiór jego refleksji na temat sztuki, języka i społecznego znaczenia płci.

W 1961 r., po długim okresie dojrzewania, ciągłych poprawek i modyfikacji, Sábato opublikował drugą powieść *O bohaterach i grobach*, nagradzaną i przekładaną na wiele języków¹⁶. W nocie wstępnej pisał:

¹⁵ E. Sábato, *Confesiones de un escritor*, wyd. cyt., s. 94.

¹⁶ Francuski przekład powieści zatytułowany *Alejandra* ukazał się w 1967 r. nakładem Editions du Seuil z następującym słowem wstępnym Witolda Gombrowicza: „*Alejandra* aura sans doute, aux yeux de la critique moderne, le défaut d'être trop séduisant, trop passionnant. Quant à moi, je ne suis pas entièrement d'accord avec l'opinion qui prévaut dans les cercles littéraires et selon laquelle toute oeuvre moderne se doit d'être avant tout mortellement ennuyeuse. Examinons, non sans méfiance, ce roman d'Ernesto Sábato qui appartient à un genre des plus suspects: celui des romans dont la lecture se termine souvent à quatre heures du matin. Mais un tel pouvoir narratif n'est, en fait, qu'une canne à pêche: si on nous demandait de quoi est fait l'hameçon, la réponse ne serait pas si facile. Car tout ce qui est ici structure, composition, idées n'a qu'une importance secondaire. Nous n'avons pas affaire à des idées mais à des passions, des envoûtements, des perversions, des initiations, des rituels: au monde d'un poète. C'est à travers ses obsessions les plus personnelles que l'auteur se fraye un chemin vers la totalité argentine, sud-américaine. Et il ne s'arrête point là: il atteint à l'universel. J'ai passé en Argentine vingt-quatre ans de ma vie. Je ne connais aucun livre qui introduise mieux aux secrets de la sensibilité sud-américaine, à ses mythes, phobies et fascinations... Chez Sábato, il y a comme une fusion d'antinomies. Il est à la fois pénétré du savoir philosophique et psychologique de notre temps et doué d'une grande fraîcheur; il accède à l'universalité tout en restant l'image même de son pays; il est complexe et accessible. Je crois que *Alejandra* est appelé à avoir beaucoup de lecteurs enthousiastes en Europe” (W. Gombrowicz, *Avant-propos*, [w:] E. Sábato, *Alejandra*, Editions du Seuil, Paris 1967, s. 7).

Istnieje pewien rodzaj fikcji, poprzez które autor próbuje uwolnić się od obsesji niebędącej wcale jasną nawet dla niego samego. Na dobre i na złe tylko takie mogą pisać. Więcej nawet, są to niezrozumiałe historie, które zmuszony byłem tworzyć od czasów młodości. Na szczęście byłem powściągliwy w ich publikacji i dopiero w 1948 r. zdecydowałem się wydać jedną z nich: *TUNEL*. W ciągu trzynastu lat, jakie później upłynęły, odkrywałem ten mroczny labirynt prowadzący do głównej tajemnicy naszego życia¹⁷.

W 1963 r. ukazał się tom *Pisarz i jego zmary*, poświęcony tym razem jednemu tylko tematowi — literaturze, a w szczególności powieści. W 1968 r. pisarz opublikował książkę *Trzy zbliżenia w stronę literatury naszych czasów: Robbe-Grillet, Borges, Sartre* gromadzącą w znacznej części jego wcześniejsze teksty na temat tytułowych twórców.

W roku 1974 r. wydano jego trzecią i ostatnią powieść *Abaddón — Anioł Zagłady*, w której obok postaci znanych z poprzednich książek Sábato umieścił samego siebie. Po kilkunastu latach swoje założenia teoretyczne wyjaśniał następująco:

zamierzałem napisać powieść o powieści, coś jakby powieść do drugiej potęgi. Chciałem napisać coś, co byłoby jednocześnie fikcją i zakwestionowaniem fikcji, formą badania samej formy gatunku, jej możliwości i ograniczeń, tajemnicy jej źródeł w głębiach ludzkiej duszy.

Pomysł, aby wystąpić wśród własnych bohaterów, „działając nie jako świadek, ani jako narrator, ani jako rozmówca, lecz jako jeszcze jedna postać, gwałtownie i z pasją, obok innych bohaterów o tym samym statusie psychologicznym i ontologicznym”, wiązał się z poważnym niebezpieczeństwem, jakim było „trywialne niezrozumienie «autobiografii». Kto przeczyta powieść, zrozumie jednak, że to całkiem mylna idea. Sądzę wręcz, że to rodzaj prowokacji wobec tej trywializacji. Poza tym najbardziej fantastyczne części powieści to te, w których występuję «ja»”¹⁸.

Pisane w tych latach i drukowane w prasie szkice Sábato zebrał w 1979 r. w tomie *Pochwały i oskarżenia*. Książka ta miała stanowić

¹⁷ E. Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, Seix Barral, Barcelona 1985, s. 7.

¹⁸ E. Sábato, *Entre la letra y la sangre. Conversaciones con Carlos Catania*, Seix Barral, Barcelona 1988, s. 154–155.

kulminację działalności literackiej autora, który w związku z poważną wadą wzroku pragnął poświęcić się malarstwu¹⁹. Po upadku dyktatury wojskowej pisarz przewodniczył komisji badającej zbrodnie polityczne popełnione w Argentynie od połowy lat 70. W 1985 r. komisja przedstawiła wyniki dochodzenia w księdze *Nigdy więcej*, zwanej także *Raportem Sabato*. Za prawdziwe zwieńczenie jego literackiej kariery uznać należy wydaną w 1999 r. wspomnieniową książkę *Przed końcem* oraz stanowiący jej swoisty epilog, pochodzący z 2000 r., szkic *Opór*. W obu dziełach, naznaczonych głębokim smutkiem po śmierci żony i starszego syna, powracają wszystkie najważniejsze dla pisarskiego dorobku Sabato tematy i motywy.

Jak zauważa José Luis Martín, współcześni powieściopisarze latynoamerykańscy zdołali z powodzeniem połączyć tradycyjne zaangażowanie społeczne czy egzystencjalne z rewolucyjnymi technikami narracyjnymi, spełniając w ten sposób „jeden z głównych postulatów nowoczesnej krytyki stylistycznej, jakim było odrzucenie dylematu g ł ę b i a - f o r m a w dziele literackim i potwierdzenie jego wewnętrznej spójności”²⁰. Począwszy od lat 40. autorzy nabrali świadomości nowej misji, którą miało stać się wydobywanie powieści z regionalistycznego zaścianka i nadanie jej charakteru powszechnego. Villanueva i Viña Liste wskazują na Vargasa Llosę jako na twórcę, który odwołuje się do tradycji, pozostając wiernym tematyce latynoamerykańskiej, a jednocześnie zdobywa uznanie czytelników europejskich „prozą w pewnym sensie dla nich niezwykłą, dostosowuje się sprawnie do nowej wrażliwości epoki, ponad różnicami geograficznymi, odpowiadając na oczekiwania podsycane przez kulturę [...], w której odbiorca fikcji wyłania się ze wszechświata różnego rodzaju znaków”. Zarazem jest to pisarstwo, „którego korzenie sięgają niewątpliwie do rzeczywistości; to stamtąd dokonuje się przejścia do problematyki transcendentalnej, o głębokich znacze-

¹⁹ Na temat działalności malarskiej Sabato zob. M. Rubio, *Ernesto Sabato y la luz*, „Cuadernos Hispanoamericanos”, 475 (1990), s. 7–15.

²⁰ J.L. Martín, *La narrativa de Vargas Llosa. Acercamiento estilístico*, Editorial Gredos, Madrid 1979, s. 24.

niach mitycznych bądź moralnych, co pozwala pisarzowi rozwijać amerykańskie tematy obyczajowe w uniwersalnych ramach”²¹.

Niezwyczajnie bogata eseistyka Vargasa Llosy stanowi najczęściej owoc refleksji powieściopisarza nad własnym dziełem. W jednej z wypowiedzi publicznych peruwiański twórca przyznaje: „Zacząłem uprawiać krytykę, wychodząc od wielu wątpliwości, niewiadomych, które pojawiły się w mojej pracy twórczej. [...] Kiedy chce się opowiedzieć jakąś historię i trzeba tę historię zmateralizować, na każdym kroku napotyka się cały wachlarz możliwości i należy wybrać jedną formułę, odrzucając wiele innych”²². Dlatego też wszelkie próby rozwiązania problemów technicznych nie stanowią w wypadku powieściopisarza czystej teorii, ale wynikają bezpośrednio z zagadnień praktycznych. „W pewnej chwili odkrywa się istnienie za sobą tradycji, do której można się odwołać, od której można się uzależnić, u której można szukać pomocy, jak u przewodnika w tej niezwykle złożonej operacji wyboru właściwej formy dla tego, co chce się opowiedzieć. Myślę, że w ten właśnie sposób dotarłem do krytyki”²³. W szkicu *Powrót Szatana*, mówiąc o swojej teorii, Vargas Llosa stwierdza:

Nie zamierzałem nigdy stworzyć „naukowej” definicji powieściopisarza. Zarysowałem hipotezę, która jest osobista, ale nie oryginalna: swój empiryczny początek zawdzięcza mojemu własnemu doświadczeniu pisarza, zaś sformułowanie powiedzmy „teoretyczne” całej sumie autorów²⁴.

Analizując dokonania krytyczne Vargasa Llosy, zauważamy, iż istotnie owocem pracy nad powieściami *Miasto i psy* oraz *Zielony dom* stały się dwa teksty o charakterze teoretycznym: pierwszy z nich, wygłoszony w 1966 r. i opublikowany w 1974 r. pod tytułem *Powieść*, stanowi najwcześniejszą próbę sformułowania krytycznych uwag

²¹ D. Villanueva, J.M. Viña Liste, *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual*, wyd. cyt., s. 365–366.

²² Mario Vargas Llosa, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid 1985, s. 45–46.

²³ *Ibidem*, s. 46.

²⁴ M. Vargas Llosa, *El regreso de Satán*, [w:] A. Rama, M. Vargas Llosa, *García Márquez y la problemática de la novela*, Corregidor-Marcha, Buenos Aires 1973, s. 17.

pisarza inspirowanych estetyką freudowską, w drugim zaś, napisanym w 1968 r. i trzy lata później wydanym pt. *Tajna historia pewnej powieści*, Vargas Llosa dokonuje szczegółowej analizy własnych inspiracji oraz sposobu, w jaki codzienne doświadczenia autora przekształcają się w literaturę. W 1969 r., jednocześnie z najambitniejszą powieścią *Rozmowa w „Katedrze”*, ukazuje się pierwszy z cyklu trzech szkiców poświęconych prozie rycerskiej Joanota Martorella, w 1971 r. zostaje opublikowany odpowiadający *Rozmowie* swoim rozmachem esej *García Márquez: historia pewnego bogobóstwa*, w których pisarz, podejmując próbę krytyki totalnej, formułuje definicję nowego, szerszego realizmu narracyjnego określanego jako powieściopisarstwo totalne. „Ambitny tytuł studium — komentuje Joaquín Marco — odpowiada wadze, jaką jego miłość nadaje powieści jako gatunkowi. Vargas Llosa jest być może jednym ze współczesnych powieściopisarzy najsilniej ufających gatunkowi [...], podobnie jak wielcy twórcy ubiegłego wieku”²⁵. Cztery lata później peruwiański twórca ogłasza *Wieczną orgię*, esej poświęcony *Madame Bovary* i jej autorowi, w którym w oparciu o całość korespondencji Flauberta odślaniane są zamierzenia, kolejne etapy i metody pracy Francuza nad powieścią. W latach 80. Vargas Llosa postanawia opublikować w trzech tomach *Pod wiatr i wbrew przyptywowi* rozproszone dotąd artykuły prasowe, w zdecydowanej większości poświęcone problemom społeczno-politycznym, ale w części dotyczące także tematów literackich²⁶. Wśród zajmujących pisarza autorów dominują

²⁵ J. Marco, *Literatura hispanoamericana: del modernismo a nuestros días*, Espasa Calpe, Madrid 1987, s. 386–387.

²⁶ Możemy tam odnaleźć wyczerpującą dokumentację dotyczącą *caso Padilla*, polityczno-artystycznego skandalu, jaki wybuchł w 1971 r. po aresztowaniu i zmuszeniu do samokrytyki grupy kubańskich artystów, wśród nich cenionego poety Herberto Padilli. Zredagowany przez Vargasa Llosę list protestacyjny do Fidela Castro, podpisany przez kilkudziesięciu lewicowych pisarzy i intelektualistów z Europy i obu Ameryk, zarzucał hawańskim przywódcom zdradę rewolucyjnych ideałów i sięganie po metody wywodzące się z najmroczniejszego stalinizmu. List, przez władze na wyspie gwałtownie skrytykowany, doprowadził do wycofania przez niektóre osoby publiczne poparcia udzielanego dotąd reżimowi Castro, a także do zerwania licznych pisarskich znajomości i przyjaźni. Wśród autorów nadal po-

patroni jego literackiej młodości: Jean Paul Sartre, Albert Camus, José María Arguedas. W 1990 r. ukazuje się *Prawda kłamstw*, zbiór dwudziestu pięciu szkiców omawiających najważniejsze w opinii pisarza książki prozatorskie XX wieku, zaś w 1997 r. publikuje *Listy do młodego powieściopisarza*, serię uwag stanowiących podsumowanie wszystkich wcześniejszych rozważań na temat tego gatunku narracyjnego.

pierających dyktaturę znaleźli się m.in. Gabriel García Márquez i Julio Cortázar, wśród sygnatariuszy protestu zaś Simone de Beauvoir, Italo Calvino, Hans Magnus Enzensberger, Carlos Fuentes, Alberto Moravia, Maurice Nadeau, Pier Paolo Pasolini, Juan Rulfo, Nathalie Sarraute, Jean Paul Sartre, Susan Sontag i redaktor tekstu, Mario Vargas Llosa (zob. M. Vargas Llosa, *Carta a Fidel Castro*, [w:] M. Vargas Llosa, *Contra viento y marea*, t. I, Seix Barral, Barcelona 1983, s. 250–252).

Rozdział I

KONIEC POWIEŚCI CZY POWIEŚĆ KOŃCA

Tak, zdaje mi się, że... bo przecież w końcu jest to chyba twierdzenie dość banalne i odczuwane nie tylko przeze mnie, że doszliśmy do pewnego impasu, że uświadomiliśmy sobie, że mamy dość słuchania muzyki, której zawsze słuchaliśmy, oglądania obrazów, któreśmy zawsze oglądali, lub czytania książek skonstruowanych podobnie jak te, które mieliśmy zwyczaj czytać.

Claude Lévi-Strauss

1. ERNESTO SABATO, CZYLI ANATOMIA KRYZYSU

„Wiek dwudziesty — pisze Cezary Wodziński w szkicu *Ateny, Jerozolima, Rzym...* — przeżył swój okres młodzieńczy pod znakiem kryzysu. Poczucie radykalnego i powszechnego przesilenia wyłobowało niezatartą bruzdę na jego duchowym obliczu. Bruzda ta pogłębiła się z upływem czasu, aby z końcem stulecia przekształcić się w jego najbardziej osobliwy rys, odzwierciedlający prawdę całej epoki”²⁷. Refleksja nad kryzysem współczesnej cywilizacji zachodniej, przyczynami upadku humanizmu zajmuje niezwykle istotne miejsce w całości rozważań estetyczno-filozoficznych Ernesta Sábato, który w kolejnych tomach szkiców — od debiutanckiego zbioru *Jednostka i Wszechświat* (1945) po ostatni esej *Opór* (2000) — wyklada swą

²⁷ C. Wodziński, *Ateny, Jerozolima, Rzym...*, [w:] L. Szestow, *Ateny i Jerozolima*, Znak, Kraków 1993, s. 7.

prozatorską poetykę, czyli ideologiczne i techniczne podstawy, na jakich zbudował własne powieści.

W tomie *Pisarz i jego zmory* Sábato podejmuje temat domniemanej dekadencji gatunku powieściowego, który przez wiele lat z powodzeniem uprawiał:

Czy mają rację ci wszyscy, którzy głoszą zmierzch powieści? Czy dzieło Joyce'a lub Becketta nie jest właściwie sprowadzeniem do absurdu całej literatury? Czy wielki kryzys naszych czasów nie jest także powszechnym kryzysem sztuki, jej całkowitym i dogłębnym odczłowieczeniem? Czy nie znaleźliśmy się w zaułku bez wyjścia i nie pozostaje nam nic innego, jak tylko uznać nasze powieści za niezborne świadectwa owego rozkładu? Wszystkie te pytania niepokoją mnie od lat, gdyż dla mnie, tak jak dla innych współczesnych pisarzy, literatura nie jest rozrywką ani ucieczką, lecz formą — być może najpełniejszą i najgłębszą — poznania człowieczej doli²⁸.

Tak zwany kryzys współczesnej sztuki (alienacja artysty i brak zrozumienia ze strony czytelników) nie jest niczym innym jak przedstawionym *à rebours* zjawiskiem sztuki doby 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 przesłanek²⁹.

Zdaniem Sábato za najgłębszy kryzys moralny, polityczny i ekonomiczny w historii ludzkości, jaki w naszym stuleciu ujawnił się na nieznanej dotąd skalę (dwie wojny światowe, faszyzm, komunizm, podziały między Wschodem i Zachodem, Północą i Południem), odpowiedzialny jest metafizyczny kryzys jednostki, którego korzeni należy szukać u zarania czasów współczesnych, czyli w renesansie. „Oto nasze czasy — pisze w zbiorze *Pochwały i oskarżenia* z 1979 r. — świat drży w posadach i grozi upadkiem. Jesteśmy świadkami całkowitego załamania. Wojny, które łączą tradycyjne bestialstwo z nie-ludzką mechanizacją, dyktatury totalitarne, wyobcowanie człowieka,

²⁸ E. Sábato, *Pisarz i jego zmory*, tłum. R. Kalicki, WL, Kraków 1987, s. 106.

²⁹ *Ibidem*, s. 124.

katastrofalna destrukcja przyrody, zbiorowa neuroza i ogólna histeria otworzyły nam w końcu oczy, aby pokazać, jakiego potwora stworzyliśmy i dumnie wychowali”³⁰. Podczas jednej z publicznych dyskusji z okazji Tygodnia Autora, poświęconego mu w 1984 r. przez madrycki Instituto de Cooperación Iberoamericana, precyzuje:

Nie można zaprzeczyć. To koniec cywilizacji racjonalistycznej, cywilizacji technicznej i technokratycznej. Jesteśmy świadkami katastrofy, pośród krwawych szczątków dogorywa coś, co obiecywało rozwiązać wszelkie fizyczne i metafizyczne dolegliwości człowieka, lecz poniosło klęskę³¹.

Jedną z okoliczności ułatwiających uzmysłowienie człowiekowi własne położenie jest zmierzch cywilizacji przemysłowej, sytuacja, gdy po upadku najpowszechniejszych systemów wartości metafizyczny kryzys ujawnia się w całej postaci. Stwierdza Sábato:

Rzucony na oślep na podbój świata zewnętrznego, zajęty jedynie przedmiotami człowiek sam się w końcu uprzedmiotowił i stoczył w srogi świat rządzony ślepyim 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 siebie³².

³⁰ E. Sábato, *Nuestro tiempo del desprecio*, [w:] E. Sábato, *Apologías y rechazos*, Seix Barral, Barcelona 1987, s. 129.

³¹ *Sábato Oral*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid 1984, s. 103.

³² E. Sábato, *Pisarz i jego zmory*, wyd. cyt., s. 141. Alienacja człowieka współczesnego w bliskim Sábato ujęciu szkoły frankfurckiej definiowana jest następująco: „Jednostka wyswabdzająca się z ekonomicznych i politycznych więzów. Zyskuje także więcej pozytywnej wolności dzięki swej czynnej i niezależnej roli, jaką ma odgrywać w nowym systemie. Ale jednocześnie uwalnia się od więzów, które zapewniały jej bezpieczeństwo i poczucie przynależności. Skończyło się życie w zamkniętym świecie, którego ośrodkiem był człowiek; świat zatracił granice, a jednocześnie stał się groźny. Tracąc swe ustalone miejsce w zamkniętym świecie, człowiek nie znajduje odpowiedzi na pytanie o sens życia; w rezultacie nawiedzają go wątpliwości co do niego samego oraz celu jego życia. Grożą mu potężne, ponadosobowe siły: kapitał i rynek. Jego stosunek do bliźnich, z których każdy jest potencjalnym rywalem, stał się wrogi i oziębły; jest wolny — co znaczy, że jest sam, odosobniony, zewsząd zagrożony. Nie mając bogactw ani władzy, jaką posiadał kapitalista czasów odrodzenia, utracił także poczucie jedności z ludź-

Powyższe myśli argentyńskiego powieściopisarza ujawniają liczne zbieżności z teoriami głoszonymi przez Nikołaja Bierdiajewa, na którego Sábato kilkakrotnie powołuje się, w podobny sposób formułując uwagi na temat renesansu. W wydanej w 1924 r. książce *Nowe Średniowiecze* rosyjski filozof pisze:

Odwieczne fundamenty Europy chwieją się. Wszystko, co dotychczas było uświęcone zwyczajami, zmienia się. Drga to, co uchodziło za nienaruszalne. Nigdzie nie ma pewnego gruntu pod nogami: wszystko jest podminowane. [...] I tylko człowiek krótkowzroczny może nie widzieć, że cywilizacja europejska znajduje się w fazie szczytowego kryzysu, o znaczeniu wszechświatowym [...] Kryzys europejski, ogarniający szeroko wszystkie dziedziny naszej cywilizacji, dochodzi dziś do punktu kulminacyjnego. [...] Kończąca się historia nowożytna rozpoczęła się w okresie Renesansu. Jesteśmy dziś świadkami Końca Renesansu³³.

Jego upadek wiąże Bierdiajew ze zmierzchem humanizmu — stanowiącego nowy stosunek do wszechświata, nową moralność, postęp w dziedzinie wiedzy i sztuki — kiedy wszystkie związane z nim możliwości rozwoju zostały wyczerpane. Wiara w człowieka i podtrzymujące go siły przyrody ulegają zachwianiu, młodzieńczy rozmach zastąpiła niemoc, dominować zaczął sceptycyzm. „Swoboda człowieka, nie uznającego żadnych wyższych autorytetów osłabiła w nim wiarę w samego siebie i zmąciła świadomość własnej osobowości. Humanizm, miał wzmocnić, osłabił człowieka — takie jest paradoksalne rozwiązanie historii nowożytnej. Samoutwierdzając siebie, człowiek zgubił się w sobie”³⁴. Pozytywne oczekiwania, jakie

mi i z wszechświatem, czuje się przytłoczony świadomością swojej własnej nicości i bezradności. Raj został ostatecznie utracony, jednostka znalazła się sama w obliczu świata — obcy przybysz, rzucony na pastwę bezkresnego, groźnego świata. Z nową wolnością wiąże się nieuchronnie narodziny głębokiego uczucia niepewności, niemocy, zwątpienia, samotności i lęku” (E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, tłum. O. i A. Ziemilscy, Czytelnik, Warszawa 1999, s. 74).

³³ M. Bierdiajew, *Nowe Średniowiecze*, tłum. M. Reutt, Towarzystwo Wydawnicze Rój, Warszawa 1936, s. 15.

³⁴ *Ibidem*, s. 17–18.

wiązано z rozumem i postępem, nie ziściły się, nastąpił za to całkowity upadek duchowy:

Historia nowożytna okazała się nieudanym przedsięwzięciem, które nie wywyższyło człowieka. Humanizm nie dotrzymał obietnic. I zmęczony tyloma niepowodzeniami człowiek szuka ratunku w kolektywie nawet za cenę utraty indywidualności, bo nie może znieść opuszczenia i osamotnienia³⁵.

Opis i krytyczna analiza sytuowanych przez Sábato w odrodzeniu źródeł współczesności — przełomowego momentu narodzin mieszczaństwa, nowoczesnej nauki i podstaw kapitalizmu — wypełniają głównie kluczowe fragmenty pochodzącego z 1951 r. zbioru *Ludzie i tryby*, choć liczne uwagi związane z ideologią towarzyszącą człowiekowi Zachodu od czasów renesansu odnaleźć możemy również w innych jego szkicach i rozproszonych wypowiedziach krytycznych.

W rozdziale „Esencja Renesansu” *Ludzi i trybów* Sábato pisze, że w okresie między upadkiem Cesarstwa Rzymskiego i początkami XII w. świat zachodni przeżywał swój „wiek średni”, kiedy to człowiek oddawał się sprawom duchowym i istniał wyłącznie dla Boga. W epoce krucjat rozpoczęło się przebudzenie Zachodu dzięki zespołowi równoważnych czynników: osłabieniu potęgi muzułmańskiej, względnemu spokojowi miast po okresie walk i zniszczeń, utracie nadziei na nadejście królestwa bożego na ziemi, odtworzeniu handlu na Morzu Śródziemnym. W tym samym czasie w łonie teologii pojawił się rozum, a jego największy sojusznik, pieniądz, zaczął inspirować działania ludzkie, takie jak ponowne przecieranie szlaków handlowych na Wschód. „Krucjaty — pisze Sábato — wypromowały zbytek i bogactwo, a wraz z nimi rozrywki właściwe profanom, humanizm, podziw dla starożytnych miast. Tak rozpoczęło się panowanie komun włoskich i mieszczaństwa. Ich walki i awans spowodowały głębokie przekształcenia, których ostatnie konsekwencje odczuwamy jeszcze dziś”³⁶.

³⁵ *Ibidem*, s. 18–19.

³⁶ E. Sábato, *Hombres y engranajes*, Alianza Editorial, Madrid 1973, s. 21.

Przebudziwszy się z długiego snu średniowiecza, powiada Sábato, człowiek odkrywa ponownie świat naturalny, pejzaż i swoje własne ciało. Jego rzeczywistość będzie odąd świecka i laicka lub w każdym razie będzie do tego dążyć, jako że światopogląd nie ulega natychmiastowym przemianom. Powrót do natury jest podstawową cechą początków odrodzenia i przejawia się zarówno w języku potocznym, jak i w sztukach plastycznych, literaturze satyrycznej i naukach doświadczalnych. Malarze i rzeźbiarze odkrywają pejzaż i nagość³⁷. „Pierwszą postawą człowieka wobec przyrody — pisze Sábato na ten temat w szkicu *Nieznany Leonardo da Vinci* — jest niewinna miłość, jak u Franciszka z Asyżu”³⁸. Jednak „miłość i dominacja to dwa uzupełniające się uczucia i w ślad za bezinteresowną i panteistyczną miłością podążyło pragnienie panowania, które miało charakteryzować człowieka nowoczesnego”³⁹. Z tego pragnienia, dowodzi Sábato, zrodziła się nauka pozytywna, której nie można już utożsamiać ze zwykłym poznaniem kontemplacyjnym i która stała się narzędziem służącym do panowania nad wszechświatem. Ta arogancka postawa człowieka doprowadziła do upadku hegemonii teologicznej, uwolnienia filozofii i przeciwstawienia nauki prawdzie zawartej w Biblii: zeświecczony człowiek rzuca ostatecznie maszynę przeciwko naturze, aby ją podbić.

Pozbywszy się podstaw moralnych i ideologicznych średniowiecza, ważniejszy od Boga człowiek oddaje się poszukiwaniu dóbr

³⁷ „Jeszcze się odrodzenie na dobre w Italii nie zadomowiło — pisze Ryszard Przybylski w szkicu poświęconym Michałowi Aniołowi — kiedy całkowicie obnażona postać zaczęła wyobrażać powszechnie cenione cnoty. Nagie ciało stało się więc wartością artystyczną i duchową. Przekonanie to legło u podstaw twórczości wielu malarzy i rzeźbiarzy tej epoki. Niebawem jedną z najbardziej znanych personifikacji w sztuce stała się naga prawda, *Nuda Veritas*” (R. Przybylski, *W gospodzie śmierci*, [w:] R. Przybylski, *Baśń zimowa. Esej o starości*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 1998, s. 28).

³⁸ E. Sábato, *Nieznany Leonardo da Vinci*, [w:] E. Sábato, *Pisarz i jego zmory*, wyd. cyt., s. 9.

³⁹ E. Sábato, *Hombres y engranajes*, wyd. cyt., s. 22.

materialnych. Rozwija się handel, rośnie znaczenie miast, w których będzie żył coraz bardziej wyalienowany:

Podstawą świata feudalnego była *z i e m i a*; w konsekwencji to społeczeństwo jest statyczne, zachowawcze i przestrzenne. Dla odmiany podstawą świata współczesnego jest *m i a s t o*; społeczeństwo to jest więc dynamiczne, liberalne i czasowe. W nowym porządku czas przeważa nad przestrzenią, ponieważ miasto zdominowane zostało przez pieniądź i rozum, siły *par excellence* ruchome⁴⁰.

Cechą nowego społeczeństwa jest ilość, podczas gdy świat feudalny był światem jakościowym: nie mierzono czasu, upływał on naturalnie od wschodu do zachodu słońca, od narodzin do śmierci. Nie mierzono również przestrzeni, a figury przedstawiane na ilustracjach nie odpowiadały rzeczywistym odległościom i perspektywie, wyrażając hierarchię. Utylitaryzm nowej mentalności przynosi wymierność czasu:

W społeczeństwie, w którym zwykły upływ czasu mnoży dukaty, w którym „czas to pieniądź”, naturalne jest, że się go mierzy i to bardzo dokładnie. Począwszy od XV wieku zegary mechaniczne opanowują Europę, a czas przekształca się w byt abstrakcyjny, obiektywny i liczbowo podzielny. Konieczne będzie dojście do powieści aktualnej, aby dawny czas intuicyjny został przez człowieka odzyskany⁴¹.

Artysta epoki, pisze Sábato, w rzeczywistości tożsamy z rzemieślnikiem, przenosi do sztuki zainteresowania techniczne.

Sábato odrzuca popularną tezę o rzekomym „powrocie renesansu do starożytności” i stwierdza, że tym, co nastąpiło, był jedynie częściowy powrót do pewnych cech charakterystycznych ducha Grecji i Rzymu, ale w tym tylko stopniu, w jakim duch ten był wytworem kultury miejskiej. Ze względu na wagę chrześcijaństwa nie można porównywać cywilizacji renesansowej ze starożytną, stwierdza pisarz, dowodząc ogromnego wpływu tej religii na pozornie odległą działalność ludzką, jaką jest nauka pozytywna.

Poza chrześcijaństwem procesy zachodzące w renesansie komplikują jeszcze inne siły, których Sábato upatruje w naturze czło-

⁴⁰ *Ibidem*, s. 23.

⁴¹ *Ibidem*, s. 23–24.

wieka: „Jak powiada Jung, proces kulturowy polega na postępowym ujarzmianiu zwierzęcia w człowieku i jest to proces udomowiania, którego nie można przeprowadzić eliminując bunt zwierzęcej natury spragnionej wolności”⁴². Od czasu do czasu rodzaj upojenia opada na ludzkość podążającą ścieżkami kultury. Starożytność doświadczała tego podczas dionizyjskich świąt, które stanowiły podstawowy i charakterystyczny element kultury klasycznej. Wedle prawa sformułowanego przez Heraklita wszystko dąży do swego przeciwnictwa⁴³ i po dionizyjskiej orgii musi nastać stoicki ideał i ascetyzm Chrystusa. Dopiero wraz z renesansem nowy hałaśliwy i młodzińczy entuzjazm podjął próbę zawładnięcia człowiekiem:

Dionizyjski duch wyjaśnia dualizm wielu wielkich ludzi renesansu, których w pewnych wypadkach doprowadzi do neurozy. [...] W całym odrodzeniu jesteśmy świadkami walki magii z nauką, konfliktu pomiędzy pragnieniem pogwałcenia porządku naturalnego [...] i przekonaniem, że władzę można zdobyć jedynie przestrzegając tego porządku⁴⁴.

Podobnie dzieje się w wypadku sztuki, a dualizm renesansowego ducha jest w stanie wyjaśnić ten rys niezadowolenia, jaki zdajemy się wyczuwać w dziełach tylu artystów epoki, a być może nawet u największych: w niepokojącej i romantycznej rzeźbie Michała Anioła czy w melancholijnym malarstwie Botticellego. Sábato powołuje się tu na poglądy Bierdiajewa, stwierdzając, że człowiek Zachodu nie mógł już powrócić niewinnie do natury, do stanu ducha dawnej Grecji, ponieważ dzieliło go odeń chrześcijaństwo. Podczas gdy sta-

⁴² *Ibidem*, s. 29.

⁴³ Jak pisze W.K.C. Guthrie: „Prawo natury, którego odkryciem [Heraklit] się chlubił, wydaje się głosić, iż wszystko istnieje dzięki konfliktowi, stanowiącemu motor życia, a zatem dobremu. Heraklit odrzucił pitagorejski ideał świata pokoju i harmonii, uznając go za ideał śmierci. [...] Dotychczas filozofowie poszukiwali trwałości i stabilności. Heraklit stwierdził, że stabilność nie tylko nie istnieje, ale również nie powinna być naszym ideałem świata. Cokolwiek żyje, żyje dzięki niszczeniu czegoś innego” (W.K.C. Guthrie, *Filozofowie greccy od Talesa do Arystotelesa*, tłum. A. Pawelec, Znak, Kraków 1996, s. 38).

⁴⁴ E. Sábato, *Hombres y engranajes*, wyd. cyt., s. 30.

rożytni osiągnęli doskonałość w sztuce, renesans doświadczał zawsze skutków rozdzielenia ducha: laickiego zapału i chrześcijańskiego dziedzictwa. U ludzi XV wieku daje się wyczuć tęsknotę za klasyczną doskonałością, która nigdy już nie będzie osiągalna — rozdzielenie, jakiego chrześcijańska świadomość dokonała pomiędzy życiem boskim i ziemskim, pomiędzy wiecznością i doczesnością, nie będzie mogło być w naszych dziejach przewyciężone⁴⁵.

Podział ten wystąpił z większą intensywnością w krajach germańskich. W opinii Sábato wyrażonej w zbiorze *Pisarz i jego zmory* „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, dynamizm, mrok, noc, istnienie”⁴⁶. Nowoczesność jawi się jako dialektyczna synteza powyższych pojęć, co może zobrazować krótka analiza historii mieszczaństwa będącego esencją współczesności: powstałe we Włoszech jest elementem decydującym o istocie ludów germańskich. Przesiąknięte racjonalizmem musi zaowocować — przez swój brak ograniczeń i dynamikę — zjawiskami odwrotnymi: „naturalizm dokonał żywota w maszynie będącej jego przeciwieństwem, witalność w abstrakcji, a duch indywidualny w masowości naszych czasów”⁴⁷.

⁴⁵ Pisze rosyjski myśliciel, że „ludzie Renesansu nie mogli przypominać starożytnych: Greków, czy Rzymian. Przeżyli oni Wiek Średni, przyjęli chrzest, a faktu tego nie mógł w żaden sposób przekreślić jakikolwiek nawrót do starożytności, jakikolwiek powierzchowny poganizm. Nigdy już poganizm nie mógł zakorzenie się głęboko w chrześcijańskiej Europie. Mógł może wzniecać chwilowy zamęt w duszy Europejczyka, ale nie mógłby opanować jej wyłącznie. Dusza ludzi Renesansu była w istocie tak skomplikowana, że nie potrafiliby oni być naprawdę dobrymi poganami. Byłoby pouczającym zapoznać się z dwoistością i złożonością, jakie cechowały sztukę i życie centralnej postaci Quattrocenta — Botticelli’ego” (M. Bierdiajew, *Nowe Średniowiecze*, wyd. cyt., s. 24).

⁴⁶ E. Sábato, *Pisarz i jego zmory*, wyd. cyt., s. 191.

⁴⁷ E. Sábato, *Hombres y engranajes*, wyd. cyt., s. 54.

W renesansie rodzi się świat, który nie pozostawia miejsca na żadną wątpliwość. Duch, irracjonalna część człowieka, nieświadomość zostaną zepchnięte na margines życia zbiorowego. Konsekwencje tego procesu człowiek ponosi właśnie w nowoczesnej epoce:

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. [...] Wydawało się nam, żeśmy podbili świat, a niewiele brakuje, by ten zgniótł nas do reszty. Ci wszyscy, którzy nie mogli się odnaleźć w dawnych, prawdziwych religiach, zwrócili się wówczas ku wierzeniom nowym, świeckim lub politycznym⁴⁸.

Jedną z idei pojawiających się kilkakrotnie w wypowiedziach Sábato jest irracjonalne pochodzenie faszyzmu. W debiutanckiej książce *Jednostka i Wszechświat* opowiada się jeszcze za tradycyjną, ekonomiczno-społeczną wykładnią tego zjawiska, wiąże je z trudnym do rozwiązania kryzysem kapitalizmu i deklaruje, że faszyzm „może odrodzić się wraz z atrybutami duchowego barbarzyństwa, zniewoleniem dusz i ciał, nienawiścią narodową, demagogią i wojną. Nie jest to przypadkowa hipoteza: faszyzm zrodził się w ogólnym kryzysie systemu; przeżywamy okres transformacji szerszej i głębszej niż ta wyznaczona przez koniec Imperium Rzymskiego czy upadek arystokracji feudalnej w Europie”⁴⁹. W dalszych tekstach wydaje się sugerować, iż totalitaryzmy są w istocie gwałtowną emanacją nieświadomości i jednocześnie wyrazem pragnienia porządku, jasności i stałości utraconych wraz z nadejściem czasów współczesnych, a pogląd ten — dodajmy — niezwykle bliski jest tezom wyrażanym w klasycznych dziełach neopsychanalizy, takich jak *Ucieczka od wolności* Ericha Fromma⁵⁰. Przestrzegając przed bez-

⁴⁸ E. Sábato, *Pisarz i jego zmory*, wyd. cyt., s. 198.

⁴⁹ E. Sábato, *Uno y el Universo*, wyd. cyt., s. 61.

⁵⁰ Psychologiczny mechanizm „ucieczki od wolności” wyjaśnia Fromm następująco: „Z chwilą kiedy ulegają zerwaniu pierwotne więzy zapewniające jednostce bezpieczeństwo, kiedy staje ona wobec świata zewnętrznego jako istnienie zupełnie oddzielne, otwierają się przed nią dwie drogi, na których może pokonać ów

krytyczną rewindykacją irracjonalizmu, powiada Sábato w *Ludziach i trybach*, iż „nie zawsze postawa taka oznacza pozytywny objaw, jako że robili to także naziści i to na jaką skalę”⁵¹. Podobną opinię, jak sam przyznaje, inspirowaną wypowiedziami Sartre’a, wygłasza Sábato na temat antysemityzmu⁵². W szkicu *Żydzi i antysemita*,

nieznośny stan bezsilności i osamotnienia. Jedną z dróg może dążyć ku «wolności pozytywnej», dobrowolnie łącząc się ze światem poprzez miłość i pracę, przez autentyczną ekspresję swych emocjonalnych, zmysłowych i intelektualnych dyspozycji; w ten sposób człowiek może zjednoczyć się znowu z ludźmi, przyrodą i samym sobą, nie rezygnując z niezależności swego indywidualnego «ja». Drugim wyjściem będzie cofnięcie się, rezygnacja z wolności i próba przezwyciężenia samotności przez zasypianie szczeliny, jaka się utworzyła między indywidualnym «ja» a światem. Na tej drodze człowiek nie zjednoczy się już nigdy ze światem, tak jak to było, zanim wyłonił się jako «jednostka»; fakt odseparowania jest bowiem nieodwracalny; jest to tylko ucieczka przed sytuacją nie do zniesienia, która by uniemożliwiała życie, gdyby miała trwać nadal. Dlatego też ten rodzaj ucieczki ma charakter wewnętrznego przymusu, podobnie jak każda paniczna ucieczka przed groźbą; oznacza także w mniejszym lub większym stopniu rezygnację z indywidualności i nienaruszalności «ja». Tak więc rozwiązanie to nie prowadzi ani do szczęścia, ani do wolności pozytywnej; w zasadzie to właśnie rozwiązanie znaleźć można we wszystkich zjawiskach neurotycznych: uśmierza uporczywe lęki i ułatwia życie powstrzymując uczucie paniki, ale nie rozwiązuje podstawowego problemu; płaci się za nie życiem, spowodowanym jedynie do automatycznych albo przymusowych czynności” (E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, wyd. cyt., s. 140–141).

⁵¹ E. Sábato, *Hombres y engranajes*, wyd. cyt., s. 83.

⁵² W szkicu *Ezoteryczne źródła nazizmu* Cezary Michalski pisze: „Mistycyzujący nurt w obrębie Narodowego Socjalizmu wyrastał jednoznacznie, zarówno poprzez bezpośrednie wpływy, osobiste powiązania, jak też w dużo większym stopniu poprzez wpływ i podobieństwo idei, z odrodzenia europejskiej tradycji okultystycznej, zapoczątkowanego w drugiej połowie XIX wieku. Owa okultystyczna kontestacja atakowała dwa podstawowe paradygmaty zachodniej cywilizacji: paradygmat chrześcijański i racjonalistyczny, które, choć często pozostając w konflikcie, symbolizowały greckie i judeochrześcijańskie fundamenty naszej cywilizacji” (C. Michalski, *Ezoteryczne źródła nazizmu*, [w:] C. Michalski, *Powrót człowieka bez właściwości*, Casablanca, Warszawa b.d.w., s. 101). W eseju Kennetha Burke’a *Retoryka Mein Kampf* czytamy z kolei: „Jak zauważył Russell już przed wielu laty, jednym z ważnych elementów jedności średniowiecza (elementem, który przez długi czas pełnił jednoczącą rolę wbrew wszystkim czynnikom działającym na rzecz złamania

stanowiącym w istocie komentarz do *Rozważań o kwestii żydowskiej* francuskiego egzystencjalisty, zauważa:

antysemita nie przyzna się, iż jest tylko igraszką namiętności; wierzy, chce wierzyć i chce, abyśmy uwierzyli, że postępuje racjonalnie, na podstawie krytycznej analizy, dzięki obserwacji i życiowemu doświadczeniu, n a u k o w o. Autorytet rozumu i nauki jest w naszych czasach tak wielki, że przywołuje się go nawet na usprawiedliwienie największych szaleństw⁵³.

Irracjonalność pobudek, jakimi kierowali się zwolennicy narodowego socjalizmu, jest także dla Sábato głównym dowodem na kruchość pozytywistycznego przekonania o zbawiennej roli edukacji w formowaniu nowego, szczęśliwego świata:

Poważnie powinni zastanowić się ci, którzy wierzą jeszcze w zdolność racjonalnej edukacji mas. Wystarczyło parę wrzasków dobranych trafnie przez teoretyków Hitlera, aby poruszyć miliony przedstawicieli najlepiej wykształconego narodu na świecie⁵⁴.

Jak pisze Riccardo Campa, opisywany przez Sábato człowiek podejmuje od renesansu próby przekształcenia natury w rzecz sztuczną, w królestwo konwencji, gdzie wszystko da się przewidzieć i przedyskutować. Boga uznaje się za zbiór czynników, które można wskazać i wyróżnić jak wszystkie inne organiczne składniki natury. Sekularyzacja przynosi ze sobą pogwałcenie i przekształcenie przyrody: „Człowiek nie akceptuje tajemnicy i ostentacyjnie propaguje filozofię oczywistości. *Animal instrumentificum* odrzuca fikcje, ale-

tej jedności) był symboliczny powszechny wróg, Księżę Ciemności we własnej osobie. Ludzie, których nic innego nie może połączyć, sprzymierzają się dzięki temu, że mają wspólnego wroga. [...] Taka materializacja wzoru religijnego stanowi, moim zdaniem, niestety skuteczny oręż propagandowy w czasach, w których sama religia ulega stopniowemu osłabieniu po licznych stuleciach kapitalistycznego materializmu” (K. Burke, *Retoryka Mein Kampf*, przeł. M. Szpakowska, [w:] *Nowa krytyka. Antologia*, PIW, Warszawa 1983, s. 346–347).

⁵³ E. Sábato, *Żydzi i antysemici*, [w:] E. Sábato, *Pisarz i jego zmory*, wyd. cyt., s. 24.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 33.

gorie rzeczywistości, aby upodobnić ją do laboratorium”⁵⁵. Z kolei początek seryjnej produkcji oznacza dla człowieka-masy poddanie się anonimowości — sam człowiek staje się eksperymentem, który można przeprowadzać przy użyciu odpowiednich środków i technik:

Właściciele lub Państwo-Właściciel znaleźli sposób na pogłębienie poddania poprzez intensyfikację ludzkiej pracy: każda sekunda, każdy ruch robotnika był wykorzystywany do maksimum i człowiek został w końcu przekształcony w jeszcze jeden tryb wielkiej maszyny⁵⁶.

Najbardziej oczywistym przykładem człowieka epoki przełomu jest dla Sábato Leonardo da Vinci, któremu poświęcił przytaczany już szkic ze zbioru *Pochwały i oskarżenia*. Urodzony w epoce rozwijającej się przedsiębiorczości i handlu, kiedy interesy praktyczne nie zdołały jeszcze ugasić aspiracji do zrozumienia tajemnicy wszechświata, Leonardo „jako uczony posługiwał się światłym rozumem, jako artysta zgłębiał mroczny i niewytłumaczalny świat, dostępny jedynie poetyckiej intuicji”⁵⁷. Uosabiając renesansową osobowość, był inżynierem, stawiał mosty i tamy, projektował nowe maszyny tkackie, prowadził odlewanie dział, badał prawa statyki i dynamiki, budował roboty. Praktycznej i użytkowej stronie tej postaci zdają się przeczyć nocne wizyty w kostnicy, gdzie da Vinci przeprowadzał autopsje: „pochylony nad otwartą piersią zmarłych poszukuje tajemnicy życia i śmierci, chce zobaczyć, jak Bóg tworzy żywe istoty, pragnie go zastąpić, wykrzykuje «*Voglio fare miracoli!*»”⁵⁸. Sábato przyznaje, że owo rozdarcie pomiędzy mrokiem średniowiecza i światłem renesansu, innymi słowy, między metafizyką i fizyką, jest jedną z największych zagadek dotyczących autora *Mony Lizy*, i w jednej z wypowiedzi publicznych stwierdza: „Leo-

⁵⁵ R. Campa, *La comprensión como ficción*, „Cuadernos Hispanoamericanos”, 391–393 (1983), s. 19.

⁵⁶ E. Sábato, *Hombres y engranajes*, wyd. cyt., s. 46.

⁵⁷ E. Sábato, *Nieznany Leonardo da Vinci*, wyd. cyt., s. 8.

⁵⁸ E. Sábato, *Hombres y engranajes*, wyd. cyt., s. 27.

nardo cierpiał jak wszyscy ludzie (ale będąc geniuszem w większym stopniu) na tę dychotomię pomiędzy myśleniem logicznym i myśleniem magicznym⁵⁹. W innym miejscu, podejmując temat owego rozdarcia, zauważa, 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 jeszcze w średniowieczu, zachował coś z czarnoksiężnika, jakąś wiarę w cuda piekielne i głębokie zatroskanie sprawami Dobra i Zła, podczas gdy druga część ukazuje nam pierwszy naukowy i ścisły umysł czasów nowożytnych⁶⁰.

Leonardo, pełen szacunku dla nauki, a przy tym świadek głośnych sporów na temat platońskich idei, malował na trójkątach, kołach i pięciokątach, ale — jak zauważa Sábato — drżące ciała jego aniołów i madonn nieśmiało, choć nieodwołalnie oddzielają się już od matematycznej sztywności ciężkich mechanizmów, które dzięki nomcom spędzonym w kostnicy miały naśladować ludzkie serca i głosy. Arkana życia i śmierci, które daremnie starał się odstąpić podczas sekcji i odtworzyć w swoich mechanicznych robotach, udało mu się zgłębić w malarstwie⁶¹. Właśnie u Leonarda da Vinci uwidacznia się dramatyczna walka między pragnieniem obiektywizmu, charakterystycznym dla nauki, a nieuniknionym subiektywizmem, żywym w sztuce:

Szukał porządku w chaosie, spokoju w burzy, ukojenia w niedoli i ręka w rękę z Platonem chciał wejść do jego królestwa. Ale nie jest to królestwo ludzi; abstrakcje

⁵⁹ Sábato *Oral*, wyd. cyt., s. 64–65.

⁶⁰ E. Sábato, *Nieznany Leonardo da Vinci*, wyd. cyt., s. 10–11.

⁶¹ Pisze Vasari, że „wykonał całą książkę sepią i piórem, z rysunkami kości i mięśniów spreparowanych przez siebie. Wyrysował tam cały układ kostny i dołączył do niego kolejno nerwy, mięśnie i ścięgna. Pierwsze przyłączone do kości, drugie trzymające przeguby, trzecie wywołujące ruch. Oznaczał część po części nieczytelnymi literami, pisanymi pierwotnie lewą ręką. Kto nie ma znajomości tego pisma, nie może go czytać bez lustra” (G. Vasari, *Żywoty najślawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, tłum. K. Estreicher, PIW, Warszawa 1980, s. 309).

koją tylko przelotnie i wszyscy w końcu tęsknimy za światem ziemskim, w którym żyje się z bólem, ale się żyje⁶².

Sábato przytacza opinię Benedetta Crocego, który odmawiał Leonardowi jakiegokolwiek znaczenia filozoficznego, i stwierdza, że biorąc pod uwagę jego poszukiwania Absolutu przy użyciu intelektu i emocji, można uznać go za pierwowzór ideału, jaki stworzy niemiecki romantyzm, żeby pogodzić rozum i irracjonalność⁶³:

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 Nietzscheańskiego nadczłowieka⁶⁴.

Wydarzenia uznawane przez Sábato za początek współczesności — odkrycie Kopernika o wielkim znaczeniu ideologicznym, wynalazek druku i prochu, podróże Kolumba — na zawsze już zapewniły wyższość nauk ścisłych nad filozofią, literaturą czy sztuką, czyli materii nad duchem. Czasy współczesne, powiada pisarz, naznaczone są przez naukę, a ich wielkim paradygmatem stała się celowość. Kluczowe punkty intensywnej biografii Sábato — praca badawcza, późniejsze rozczarowanie i dokonania literackie, związki z ruchem

⁶² E. Sábato, *Nieznany Leonardo da Vinci*, wyd. cyt., s. 14.

⁶³ Nieco inaczej postać wielkiego artysty postrzega Bierdiajew, pisząc: „Leonardo da Vinci, który był być może największym z malarzy na świecie, jest odpowiedzialny za mechanizację i materializację naszego życia, za jego odduchowienie i rezygnację najwyższego stopnia. I artysta sam nie wiedział, co wypracował. Renesans sam w swoich zarodkach niósł to wszystko, co później przyczyniło się do jego upadku. Jego dziełem było wyzwolenie sił twórczych człowieka i wykazanie najwznioślejszej mocy ludzkiej sztuki. I w tem Renesans miał rację. Ale z drugiej strony, to on właśnie oddzielił człowieka od duchowych źródeł życia, odrzucił człowieka ducha, który z istoty swojej nie mógł być nietwórczym, na rzecz człowieka natury, niewolnika ślepych konieczności. Triumf człowieka natury nad człowiekiem ducha w historii nowożytnej, doprowadził do wyjałowienia twórczego, to znaczy do końca Renesansu, do samozniszczenia humanizmu” (M. Bierdiajew, *Nowe Średniowiecze*, wyd. cyt., s. 28–29).

⁶⁴ E. Sábato, *Nieznany Leonardo da Vinci*, wyd. cyt., s. 15.

anarchistycznym, komunizmem i surrealizmem — wydają się wyznaczać ideologiczną marszrutę współczesnego człowieka, a temat nauki, odgrywającej fundamentalną rolę w kształtowaniu nowoczesności, zajmuje niezwykle ważne miejsce w całości jego dorobku eseistycznego. Jak stwierdza Teodosio Fernández⁶⁵, przekonanie Sábato do zgłębiania rzeczywistości za pomocą literatury, jego rezygnacja z matematyki na rzecz powieściowych eksperymentów, mają swoje źródło między innymi w świadomości ograniczeń poznania naukowego. Dodajmy przy tym, że podważanie autorytarnego statusu, jaki nauka ma we współczesnym świecie, a także surowa krytyka projekcji naukowego opisu rzeczywistości na literaturę stanowią istotne wątki wielu z jego tekstów.

Jeśli istnieje coś pewnego w naszej wiedzy — pisze Sábato już w *Jednostce i Wszęchświecie* — to fakt, że wszystkie nasze obecne przekonania są częściowo lub całkowicie mylne. Historyczna potęga nauki i jej niewątpliwa atrakcyjność wynikają paradoksalnie z odwiecznego ludzkiego pragnienia piękna, stałości i pewności:

Stanąwszy na dwóch tylnych kończynach, to dziwne zwierzę utraciło na zawsze swą zwierzęcą szczęśliwość i dało początek metafizycznej udręce wynikłej z jego dwoistości, z nedorzecznego głodu wieczności w nędznym i śmiertelnym ciele. I właśnie wtedy zrodziły się pytania: czy istnieje coś wiecznego poza tym przejściowym 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 matematyce⁶⁶.

W świetle subiektywnego charakteru naszych idei oraz ulotności i niestabilności wizji świata opartej na uczuciach twierdzenie matematyczne, dające się dowieść zawsze i w każdym zakątku wszechświata, nabiera cech prawdy absolutnej:

⁶⁵ T. Fernández, *Ernesto Sábato y la literatura como indagación*, „Cuadernos Hispanoamericanos”, 391–393 (1983), s. 36.

⁶⁶ E. Sábato, *Pisarz i jego zmyły*, wyd. cyt., s. 152.

Już od Pitagorasa Grecy zauważyli ten niezwykle fakt, zadziwiający, jeśli się nad nim choć trochę zastanowić, i doszli oczywiście do wniosku, 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 zniszczeń⁶⁷.

Począwszy od odkrycia Ameryki — stwierdza Sábato w *Ludziach i trybach* — połączone działania kapitalizmu i nauki zaczęło obejmować cały świat. Nowe podboje i reformacja spowodowały gwałtowne przyspieszenie rytmu, wzrost fortun, powstanie ogromnych rynków i źródeł surowców oraz pojawienie się etyki kalwińskiej, którą można streścić za pomocą formuły: „bogactwo nie jest niczym podejrzanym, lecz znakiem błogosławieństwa bożego”⁶⁸.

W ciągu XVIII i XIX w. rozpowszechnił się ostatecznie nowy przesąd na temat nauki, innymi słowy, „zaczęto wyznawać przesąd, iż nie należy być przesądnym”. Było to nieuniknione: nauka przekształciła się w nową magię, a człowiek z ulicy wierzył w nią tym silniej, im mniej z niej pojmował.

Wszystko, co identyfikowano z mrokiem, od lęku po dżumę, miało być rozświetlone przez naukę. Wierzono, że rozum znajdzie sposób na rozwiązanie wszelkich trudności, a siły społeczne zostaną opanowane w taki sposób, jak opanowano siły przyrody. W XIX w. entuzjazm dla nauki sięgnął szczytu — z jednej strony elektryczność i maszyna parowa manifestowały nieograniczoną potęgę człowieka, z drugiej doktryna Darwina miała potwierdzić ogólną ideę postępu. „Dogmat Postępu był końcową fazą długiego procesu sekularyzacji rozpoczętego na Zachodzie od czasów krucjat: sekularyzacja samego poczucia religijnego. Był to bowiem rodzaj kultu dla Rozumu i Bra-terstwa, wiary w Lepszą Ludzkość”⁶⁹.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 153.

⁶⁸ E. Sábato, *Hombres y engranajes*, wyd. cyt., s. 34–35.

⁶⁹ E. Sábato, *Uno y el Universo*, wyd. cyt., s. 44.

Rozważania Sábato na temat przesądów związanych z nauką oraz rolą jej przedstawicieli we współczesnym społeczeństwie technokratycznym wykazują pewną zależność od myśli wyrażonych w 1930 r. przez José Ortegę y Gasseta w klasycznym dziele *Bunt mas*. Zastrzegając po wielokroć, iż „pod słowem «masa» nie należy rozumieć wyłącznie czy przede wszystkim robotników”, jako że nie określa ono żadnej klasy społecznej, lecz „pewien sposób czy rodzaj bycia człowiekiem, który można dziś dostrzec we wszystkich klasach społecznych”⁷⁰, Ortega y Gasset zauważa, iż grupą pełniącą funkcję współczesnej arystokracji wewnątrz mieszczaństwa są różnego rodzaju technicy: inżynierowie, lekarze, finansisci, profesorowie, najdoskonalszymi zaś przedstawicielami tej grupy, z którymi większość mieszkańców dumnie się identyfikuje, są niewątpliwie ludzie nauki. To w nich właśnie hiszpański myśliciel dostrzega pierwowzór nowoczesnego człowieka masowego: „Nie wchodzi tu w grę jakieś szczególne przyczyny ani osobiste braki poszczególnych naukowców, po prostu sama nauka — rdzeń cywilizacji — przemienia ich w ludzi masowych, a więc czyni z nich prymitywów, współczesnych barbarzyńców”⁷¹. Surowa ocena wystawiona przez Ortegę y Gasseta członkom społeczeństwa uważanym za elitę wynika z charakteru współczesnej nauki, a konkretnie z postępującej w niej specjalizacji.

Niezwykłe istotną rolę w koncepcjach teoretycznych Sábato odgrywa pojęcie *Weltanschauung*, czyli światopoglądu danego czasu, który wyrażany jest przez powstającą wówczas literaturę, rzeźbę i malarstwo. Sztuka każdej epoki — stwierdza w zbiorze *Pisarz i jego zmory* — wyraża wizję świata, którą mają ludzie tej epoki, a zwłaszcza pojęcie, przez jakie ta epoka rozumie „prawdziwą” rzeczywistość. W *Ludziach i trybach* wyjaśnia to w następujący sposób:

⁷⁰ J. Ortega y Gasset, *Bunt mas*, tłum. P. Niklewicz, Muza, Warszawa 1995, s. 109.

⁷¹ *Ibidem*, s. 110.

Dla Egipcjan przejętych życiem wiecznym ten płynny i przejściowy wszechświat nie mógł stanowić czegoś prawdziwie rzeczywistego: stąd hieratyczność ich wielkich posągów bogów i faraonów, abstrakcyjny geometryzm, który jest czymś jak namiastka wieczności. [...] Jeśli przejdziemy do przyziemnej cywilizacji takiej jak grecka epoki klasycznej, sztuki plastyczne stają się naturalistyczne i nawet sami bogowie przedstawiani są w sposób „realistyczny”. Po pojawieniu się chrześcijaństwa znika ta ziemską koncepcja sztuki i ponownie uczestniczymy przy narodzinach sztuki hieratycznej, odległej od przestrzeni i czasu⁷².

W późniejszej o czterdzieści lat rozmowie z Carlosem Catanią *Pomiędzy pismem i krwią* Sábato dopowiada powyższą myśl, stwierdzając:

Wraz z nadejściem cywilizacji mieszczańskiej, z utylitarną klasą, która wierzy jedynie w ten świat i jego materialne wartości, sztuka powraca do naturalizmu. Teraz, w chwili jej zmierzchu, jesteśmy świadkami gwałtownej reakcji artystów przeciw mieszczańskiej cywilizacji i jej *Weltanschauung*. Konwulsyjnie, po wielokroć niespójnie, dowodzi ona, że tamto pojęcie rzeczywistości osiągnęło swój koniec i nie wyraża już najgłębszych niepokojów istoty ludzkiej⁷³.

Obecny kryzys sztuki figuratywnej i opisowej jest zatem — w opinii Sábato — konsekwencją mieszczańskiej koncepcji rzeczywistości zewnętrznej, jako że atmosfera tajemnicy zredukowana przez sztukę mieszczańską do anomalii odnajduje we współczesnej nauce i sztuce swoje usprawiedliwienie. Postulat koniecznej subiektywności, od jakiej Sábato uzależnia poznanie rzeczywistości zewnętrznej, jest oczywisty w jego krytyce dziewiętnastowiecznego realizmu, który określa mianem „naiwnego”.

Przyczyną licznych dyskusji na temat realistycznej techniki powieściowej jest, jego zdaniem, nasza tendencja do dzielenia i wyodrębniania tego, co stanowi dynamiczną całość w ruchu. W *Jednostce i Wszelświecie* pisze:

Naiwni realiści wychodzą z założenia, że poza człowiekiem istnieje świat, który może być poznany, opisany bądź namalowany niezależnie od cech naszej wrażliwości i intelektu. Rzeczywistość istnieje jednak nie tylko poza człowiekiem, lecz

⁷² E. Sábato, *Hombres y engranajes*, wyd. cyt., s. 67–68.

⁷³ E. Sábato, *Entre la letra y la sangre*, wyd. cyt., s. 155–156.

także w jego wnętrzu, zbudowana z jednności podmiot-przedmiot, o której nie można zapominać. Poznanie to przejaw tej interakcji pomiędzy światem zewnętrznym i człowiekiem⁷⁴.

Za najpoważniejszy przejaw naiwności uznaje pisarz zamiar opisu zewnętrznego świata bez odwoływania się do ludzkiego, indywidualnego punktu widzenia. Nasza wizja świata jest w nieunikniony sposób subiektywna, a każdy człowiek, w nieustającym akcie tworczym, wypełnia swoje otoczenie kolorami i muzyką, których charakter, złożoność lub prostactwo, grubiaństwo czy delikatność zależą od naszej własnej wrażliwości.

Postulowany przez realistów i naturalistów obiektywizm sztuki nie da się wyjaśnić inaczej niż jako kolejna konsekwencja prestiżu i imperializmu nauki, dogmatycznej wiary w zewnętrzny wszechświat, który artysta, jak uczony, powinien opisywać z taką samą chłodną bezstronnością. Powieściopisarz miałby, wedle tej doktryny, przedstawiać życie człowieka niczym zoolog życie zwierząt, czyli „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”⁷⁵. Jednak wzrost znaczenia światopoglądu naukowego w sztuce okazał się czymś nieuniknionym:

Właśnie coś takiego spotkało pisarzy w ubiegłym stuleciu, którzy musieli złożyć haracz feudalnemu panu, jaki wszystkim władał. Pisarz, który chciał być równie obiektywny, co naukowiec, umiejscawiał siebie lub 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 panoptikum⁷⁶.

Krytykę „naiwności” dziewiętnastowiecznego kultu nauki Sábato uprawia również podczas analizy filozofii, wskazując, że przełom

⁷⁴ E. Sábato, *Uno y el Universo*, wyd. cyt., s. 119.

⁷⁵ E. Sábato, *Pisarz i jego zmyły*, wyd. cyt., s. 131.

⁷⁶ *Ibidem*, s. 147.

XIX i XX w. wyznaczają iluzoryczne schematy postępu, takie jak ruch socjalistyczny, który pojawił się jako sprzeciw wobec chaosu kapitalizmu (socjalizm utopijny przeciwstawiony pieniądzwowi i maszynie), szybko nabierając cech epoki, jaką chciał zwalczyć, i przekształcając się w socjalizm naukowy. Podczas gdy niektórzy romantycy „uciekali na dalekie wyspy czy w dawne czasy, inni ćwiczyli nowe utopie społeczne. Jednak nauka była tak bliska człowiekowi XIX w., że wkrótce utopie te zaczęto uprawiać w jej imieniu, a socjalizm utopijny Fouriera i Saint-Simona zastąpił socjalizm «naukowy» Karola Marksa”⁷⁷. Marksizm — pisze Sábato — pojawił się i rozwinął pod znakiem nauki i techniki, stanowiąc paradoksalnie wytwór pieniądza i rozumu. Marksistowski protest skierowany był nie przeciwko maszynie, lecz przeciwko kapitalistycznemu użyciu maszyny — „Był próbą złamania strasznego sojuszu pieniądza i rozumu, uwolnienia rozumu i oddania go na usługi człowiekowi, jego humanizacji”⁷⁸. Można było jednak oczekiwać, że doktryna ta doprowadzi do powstania społeczeństwa podobnego do kapitalistycznego, jako że „między fabryką kierowaną przez abstrakcyjne konsorcjum i kierowaną przez abstrakcyjny komisariat różnica jest niemal językowa: w obu wypadkach mamy do czynienia z triumfem mentalności racjonalizatorskiej i abstrakcyjnej; w obu wypadkach jest to cywilizacja, która za oficjalnych bogów uznaje Maszynę i Naukę”⁷⁹. W swej krytyce marksizmu uprawianej od czasu napisania pierwszych szkiców z połowy lat 40. Sábato nie akceptuje kolektywizmu i pogardy dla wartości pojedynczego człowieka, odrzuca biuro- i technokratyczne podstawy systemu stworzonego w ZSRR i jego państwach satelickich, opowiadając się za socjalizmem, który definiuje jako „ruch głęboko moralny, służący wywyższeniu człowieka i podniesieniu go z fizycznego i duchowego błota, w którym zanurzony był przez cały czas swego niewolnictwa. Jest to, być może laicka in-

⁷⁷ E. Sábato, *Hombres y engranajes*, wyd. cyt., s. 56.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 57.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 58.

terpretacja chrześcijaństwa”⁸⁰. Albowiem przewaga jakiegokolwiek państwa czy systemu nad drugim „powinna być widoczna w różnej koncepcji człowieka, w sławieniu jego ducha, w gloryfikacji ludzkiej doli”⁸¹.

Argumenty wytaczane przez Sábato przeciwko postawie naukowej opierają się na dramatycznym zubożeniu osoby ludzkiej:

Nauka ścisła — nauka matematyczna — jest obca wszystkiemu temu, co stanowi o wielkości człowieka: jego emocjom, jego uczuciom, jego przeżywaniu sztuki lub sprawiedliwości, jego metafizycznym niepokojom. Gdyby świat matematyczny był jedynym prawdziwym, iluzoryczny byłby nie tylko wyśniony zamek oraz jego damy i kuglarze, iluzoryczne byłyby także bezsensne pejzaże lub piękno pieśni Schuberta, miłość. Lub przynajmniej iluzoryczne byłoby to, co nas w nich wzrusza⁸².

Zamiar opisanie całej rzeczywistości w prozie realistycznej nie może się powieść, ponieważ dla pisarzy tej szkoły rzeczywistość oznacza jedynie widzialną część człowieka. Autorzy zafascynowani postępami nauki oraz teoriami, za pomocą których, jak wierzą, zdolają wyjaśnić tajemnicę życia, pozbawiają ją nie mniej istotnej polowy związanej z nieświadomością:

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 ci, którzy zamiast skupiać uwagę na

⁸⁰ E. Sábato, *Uno y el Universo*, wyd. cyt., s. 67. Wizję socjalizmu jako świeckiej religii odnajdujemy także u Bierdiajewa: „Socjalizm jest wiarą, chce uchodzić za nową wiarę ludzkości. Utopijny socjalizm Saint-Simona i naukowy socjalizm Karola Marksa mają jednakowe aspiracje religijne, chcą dostarczyć całokształtu ujęcia życia i rozstrzygnąć wszystkie życiowe problemy. [...] Socjalizm ma charakter mesjanistyczny; istnieje wybrana klasa, klasa-mesjasz: proletariat, wolna jest ona od grzechu pierworodnego, który dał początek wszystkiemu w historii, który tkwi w podstawach całej kultury «burżuazyjnej» — grzechu, którym jest wyzyskiwanie człowieka przez człowieka, klasy przez klasę” (M. Bierdiajew, *Nowe Średniowiecze*, wyd. cyt., s. 218–219).

⁸¹ E. Sábato, *Hombres y engranajes*, wyd. cyt., s. 58.

⁸² *Ibidem*, s. 39.

trywialnym opisie strojów i zwyczajów, mówią o uczuciach, namiętnościach, ideach, o wszystkich zakamarkach nieuświadomianego i podświadomego świata swoich bohaterów⁸³.

W całości swoich pism, stawiając tezę, iż sens ludzkiego życia ma być ostatecznym celem poznania, Sábato proklamuje wyższość sztuki nad nauką niezdolną udzielić odpowiedzi na najważniejsze egzystencjalne pytania, jakie ludzkość stawia sobie od stuleci. „Tym, co przeżywa kryzys, nie jest sztuka, lecz koncepcja rzeczywistości dominująca na Zachodzie od czasów renesansu”⁸⁴, konkluduje, odnosząc się do wyrażonego na początku zainteresowania kondycją współczesnego artysty oraz wyznając wiarę w literaturę jako podstawowy środek odzyskania utraconej wartości subiektywizmu, emocji i uczuć.

Komentując przedstawione powyżej główne idee pisarza, Graciela Maturo zauważa, iż podążając śladem „Spenglera, Schelera i Bierdiajewa, Sábato zajmuje się tropieniem w początkach nowoczesności procesu, który doprowadził człowieka Zachodu do całkowitego upadku i utraty wartości. Ubóstwienie krytycznego rozumu, wiara w nieograniczoną potęgę nauki i techniki, imperium pieniądza to czynniki kulturowej inwersji, która zakończyła się podporządkowaniem człowieka przedmiotom, alienacją jego osobowości i urzeczowieniem godności”⁸⁵. Jak pisze badaczka, obecna jest w refleksji pisarza marksowska krytyka alienacji, ale krytyka Sábato schodzi znacznie głębiej, obejmując całościową problematykę historii i analizę problemu zła. Autor nie pomija złożoności tematu, która domaga się traktowania zła jako składnik historii i części egzystencji. Podwójna tendencja do matematyzacji i mechanizacji, właściwa procesom występującym na Zachodzie, generuje wiarę w postęp naukowy i techniczny, ale jednocześnie powoduje nieodwołalnie poja-

⁸³ E. Sábato, *Pisarz i jego zmory*, wyd. cyt., s. 132.

⁸⁴ E. Sábato, *Hombres y engranajes*, wyd. cyt., s. 65.

⁸⁵ G. Maturo, *La aventura filosófica de Ernesto Sábato*, [w:] *Ernesto Sábato en la Crisis de la Modernidad*, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires 1985, s. 19.

wianie się dehumanizujących propozycji społecznych. Jego wizja tych faktów jest niezwykle głęboka i zaangażowana, choć jednocześnie pozbawiona chęci rewanżu. „Wszystko to — pisze Maturó — pozwala łączyć jego myśl z prądem fenomenologii egzystencjalnej oraz, z jeszcze większą siłą, z przedstawicielami chrześcijańskiego personalizmu. Oczywiście istnieje pokrewieństwo duchowe Sábato z Heideggerem, Jungiem, Sartre’em, Maxem Schelerem, Buberem i Mounierem”⁸⁶.

Krytyczną ocenę rozważań Sábato na temat współczesnej kondycji człowieka i skuteczności naukowego poznania przynosi pochodząca z 1975 r. rozprawa Nancy Munn zatytułowana *Ernesto Sábato: Theory and Practice of the Novel (1945–1973)*. Amerykańska badaczka stwierdza w niej, iż dwie charakterystyczne cechy myśli pisarza — silna awersja do nauki oraz utopijny idealizm — wpłynęły niekorzystnie na jego zdolność formułowania sądów pozbawionych uprzedzeń. Nie pozostają one również bez wpływu na czytelność filozoficznych podstaw jego esejów i innych wypowiedzi krytycznych. „Certainly this is the effect produced by Sábato’s conception of the Middle Age as an ideal of social and spiritual harmony, a view which ignores the central philosophical supposition underlying his aetiology [...] and is in direct opposition to it”⁸⁷, pisze Munn, odnosząc się do ważnego stwierdzenia Sábato, iż towarzyszące człowiekowi poczucie samotności jest odwieczne, a przez to nie ma charakteru społecznego, lecz metafizyczny. Występująca w jego pismach niewątpliwa idealizacja średniowiecza zdaje się sugerować, że przed pojawieniem się kapitalizmu i nauk doświadczalnych nie istniała również metafizyczna samotność człowieka, podczas gdy „it is obvious that the feeling of helplessness and mechanized routine which afflicts modern man has roots which go back through the centuries to his very origins”⁸⁸.

⁸⁶ *Ibidem*, s. 20.

⁸⁷ N. Munn, *Ernesto Sábato: Theory and Practice of the Novel (1945–1973)*, Brown University, Providence 1975, s. 17.

⁸⁸ *Ibidem*.

Najbardziej oczywistym wyrazem odczuć człowieka przedrenesansowego jest, według Munn, poezja i jej temat *vanitas mundi* wyrażany przez François Villona czy Jorge Manrique, którego śladu próżno by szukać w wypowiedziach Sábato. Z tego samego powodu za niekonsekwentne uznać należy jego komentarze dotyczące mitu postępu, które nie uwzględniają podstawowych faktów europejskiej filozofii: „the dogmas of a rationalistic age were as much a manifestation of man's craving for metaphysical certitude as was the ecstasy of the mystics, or as existentialism today. Historicism, a philosophy which aims to locate within history a structure of permanently valid laws, was simply a secular substitute for the eternal”⁸⁹. Jak stwierdza Munn, mimo historycznej i filozoficznej nieadekwatności, a także wykazywanych sprzeczności w myśli argentyńskiego pisarza, analiza jej części poświęconej kryzysowi zachodniej cywilizacji może dostarczyć nam niezbędnych podstaw interpretacyjnych oraz wskazać ogólny kierunek, w jakim podąża jego teoria.

2. MARIO VARGAS LLOSA, CZYLI FIKCJA JAKO ZAPOWIEDŹ SCHYŁKU

Idee zbliżone do przedstawionej wizji Sábato sztuki jako wyrazicielki powszechnego kryzysu oraz powieści jako dziecka czasów nowoczesnych formułowane są także przez Maria Vargasa Llosę w koncepcji, którą autor pierwszego poważnego omówienia jego dorobku — peruwiański prozaik i krytyk José Miguel Oviedo — nazywa „apokaliptyczną teorią powieści”⁹⁰. Zgodnie z nią nadzwyczajny rozkwit literatury w określonym miejscu i czasie nie stanowi zjawiska, które można by odseparować od procesów społecznych zachodzących w danym momencie oraz od miejsca, gdzie się rozgrywają. Jak pisze Oviedo, sztuka jest dla Vargasa Llosy czymś w ro-

⁸⁹ *Ibidem*, s. 18.

⁹⁰ J.M. Oviedo, *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, wyd. cyt., s. 60.

dzaju „pozytywnej strony negatywnego położenia, niekontrolowaną oznaką życia, która poprzedza i zapowiada nadchodzący historyczny paraliż. [...] Przez to zwykła obecność powieści uprawianej artystycznie, maksymalnie reprezentatywnej, bez względu na temat, jaki opisuje czy preferowany styl, jest faktem *r e w o l u c y j n y m*, ponieważ opracowuje, gromadzi dowody w celu przyspieszenia upadku świata stojącego na skraju przepaści”⁹¹. Tak pojmowaną misją powieści — stwierdza José Luis Martín — jest odzyskanie rzeczywistości, która ma zginąć bądź ulec zmianie:

Kiedy zbiorowości przeżywają kryzys, są pogrążone w chorobie, rozkładzie, toczone przez straszne nowotwory społeczne, pojawiają się powieści, które mają ujawnić ostatnią tajemnicę tej konającej rzeczywistości, aby zachować ją w historii i w ludzkiej świadomości⁹².

Najwcześniejszym tekstem Maria Vargas Llosa, który można uznać za pierwszą próbę sformułowania jego własnej spójnej teorii estetycznej, jest zapis wykładu wygłoszonego na uniwersytecie w Montevideo w 1966 r., opublikowany kilka lat później jako *Powieść*. Rozmyślając tam nad okolicznościami, w jakich narodziła się powieść europejska, Vargas Llosa wykazuje, iż pomiędzy pojawieniem się ważnego ruchu prozatorskiego a towarzyszącymi mu wydarzeniami historycznymi zachodzi zadziwiająca relacja:

Jak się wydaje, powieść nie pojawia się nigdy w chwili, kiedy mają miejsce wielkie wydarzenia, wielkie przekształcenia, wielkie zmiany historyczne. Pojawia się

⁹¹ *Ibidem*, s. 60. W *Ludziach i trybach* Sábato czytamy na ten sam temat: „Kiedy jednak mówimy, że sztuka kopiuje pojęcie rzeczywistości, jaką posiada dana epoka czy kultura, nie chcemy powiedzieć, że wyraża ona zawsze to, co tkwi w duszy wszystkich. Dzieje się tak być może w pewnych szczęśliwych i szczytowych momentach historii cywilizacji. Kiedy jednak epoka zbliża się do kryzysu, artyści dzięki swej hiperwrażliwości zapowiadają nadchodzące czasy, czasy, które jak głębokie i ukryte nurty płyną już w podziemiu epoki, gotowe przekształcić się w potężne widzialne strumienie mające porwać stare pojęcia jak martwe zwierzęta lub powalone pnie” (E. Sábato, *Hombres y engranajes*, wyd. cyt., s. 68).

⁹² J.L. Martín, *La narrativa de Vargas Llosa. Acercamiento estilístico*, wyd. cyt., s. 71.

wcześniej lub znacznie później, ale przede wszystkim wcześniej. Wyłania się tak, jak wyłoniły się powieści rycerskie, kiedy świat, który przedstawiają, znajduje się w stanie rozkładu, kiedy jego fundamenty są naruszone i kiedy ten świat ma właśnie zniknąć. To wtedy, gdy średniowiecze jest zagrożone przez pojawienie się renesansu, wyłania się równie szerokie, równie wspaniałe, równie godne podziwu przedstawienie średniowiecznego świata⁹³.

W wiekach późniejszych nadal pisze się i publikuje powieści, jednak zdaniem Vargasa Llosy dopiero w XVIII stuleciu we Francji pojawia się ważny, niezwykle ciekawy i wyjątkowy ruch prozatorski, który zwalczano i prześladowano podobnie jak powieści rycerskie w średniowieczu. Chodzi o powieść, którą pisarz nazywa przeklętą — dzieła Sade'a, Restifa de la Bretonne, Laclos⁹⁴, autorów, których

⁹³ M. Vargas Llosa, *La novela*, América Nueva, Buenos Aires 1974, s. 37–38. Podobne spostrzeżenie pisarz wyraża w szkicu poświęconym powieści rycerskiej Joanota Martorella: „*Tirant lo Blanc* obejmuje społeczeństwo swojego czasu szerokim balzakowskim spojrzeniem, a socjolog może odnaleźć na jej stronach oceaniczny zbiór danych na temat klas społecznych, instytucji i obyczajów tego średniowiecza, które w chwili ukazania się książki w 1490 roku, jest już, podobnie jak Francja z *Komedii ludzkiej*, dickensowska Anglia, Rosja Tołstoja i Deep South Faulknera, skazana na zagładę” (M. Vargas Llosa, *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, Seix Barral, Barcelona 1991, s. 16).

⁹⁴ Powieściowe teorie Milana Kundery, sformułowane i rozwinięte w pisanych po francusku dwóch zbiorach szkiców — *Sztuka powieści* (1986) oraz *Zdradzone testamenty* (1993) — w kilku miejscach zbieżne są z przekonaniami Sábato i Vargasa Llosy. Czeski pisarz zauważa: „Ostatnimi czasy zwykło się narzekać na wiek XVIII i utarło się następujące przekonanie: nieszczęsny rosyjski totalitaryzm jest dziełem Europy, a zwłaszcza ateistycznego racjonalizmu Oświecenia, jego wiary we wszechpotęgę rozumu. Nie czuję się przygotowany do polemiki z tymi, którzy obarczają Woltera odpowiedzialnością za gułag. Natomiast czuję się w mocy stwierdzić: wiek XVIII jest nie tylko stuleciem Rousseau, Woltera, Holbacha, lecz również (jeśli nie przede wszystkim!) Fieldinga, Sterne'a, Goethe'ego, Laclosa. [...] Poezja istnienia, mówi Sterne, leży w dygresji. Jest tym, czego obliczyć się nie da. Znajduje się po innej stronie niż przyczynowość. Jest *sine ratione*, bez przyczyny. Jest po innej stronie niż zdanie Leibniza. Nie można zatem sądzić ducha danego stulecia wyłącznie po jego ideach, teoretycznych pojęciach nie biorąc pod uwagę sztuki, a zwłaszcza powieści” (M. Kundera, *Sztuka powieści*, tłum. M. Bieńczyk, Czytelnik, Warszawa 1991, s. 127–128).

skazywano i więziono: „Te straszne dzieła mówiły przede wszystkim o najbardziej negatywnej i potwornej części człowieka. Ale w nich także przedstawiono już cały kataklizm gwałtu, który miał spaść na Francję przy okazji fundamentalnej historycznej zmiany, jaką była rewolucja francuska. Powtarza się tu poniekąd przypadek powieści rycerskich”⁹⁵. Przekłeta powieść pojawia się, zdaniem peruwiańskiego autora, wówczas gdy społeczeństwo francuskie się rozpada, ulega korozji, by wkrótce zniknąć w wielkiej hekatombie krwi⁹⁶.

Podobną rolę przypisuje Vargas Llosa wielkiej powieści rosyjskiej XIX w. i dwóm najważniejszym jej przedstawicielom, Tołstojowi i Dostojewskiemu. Obaj opisują świat carskiego imperium, który ma wkrótce zniknąć i faktycznie niewiele lat później ginie wraz z wybuchem rewolucji i zostaje zastąpiony inną rzeczywistością. W następnych dziesięcioleciach na europejskiej scenie zjawia-

⁹⁵ M. Vargas Llosa, *La novela*, wyd. cyt., s. 38.

⁹⁶ „Obecnie — pisze Pierre Klossowski — gdy tron został obalony, gdy znieważono ściętą głowę króla, splądrowano kościoły, a świętokradztwo stało się zjawiskiem codziennym i masowym, immoraliści stają się dziwakami, jawią się tym, czym naprawdę byli: symptomami rozkładu, którym, paradoksalnie, udało się przetrwać rozkład i którzy nie mogą włączyć się w proces rekompozycji” (P. Klossowski, *Sade mój bliźni*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Spacja, Warszawa 1992, s. 70). Na ten sam temat czytamy: „Żaden z autorów osiemnastowiecznych nie ukazał tak sugestywnie, konsekwentnie i odważnie apoteozy zła. Żaden nie przedstawił równie tragicznego i pesymistycznego wizerunku człowieka i jego kondycji bezwzględnie zdeterminowanej do występku. Przez całe stulecie ludzono się wiarą w postęp, w możliwość osiągnięcia szczęścia na ziemi, w cnotę, w roztropność oświeconych władców i mądrych ustaw, w skuteczność wychowania i potęgę rozumu. I chociaż ponad wiek przyszło czekać Markizowi de Sade na pośmiertną sławę, historia już za jego życia oddała mu sprawiedliwość, w pełni potwierdzając głoszone przezeń idee. Miarowy stukot rewolucyjnej gilotyny, przemoc i okrucieństwo czasów terroru dowiodły, że mimo najwznioślejszych haseł, w momentach przełomowych dochodzą w człowieku do głosu najpierwotniejsze instynkty zbrodniczej Natury” (M. Bratuń, *Postowie*, [w:] D.A.F. de Sade, *Justyna, czyli nieszczęścia cnoty*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1987, s. 249).

ją się pisarze tacy jak Proust, Joyce czy Kafka⁹⁷, ludzie uznawani obecnie za mistrzów całej powieści nowoczesnej, którzy piszą swe dzieła dokładnie wtedy, kiedy ówczesne społeczeństwo europejskie ulega korozji z powodu całej serii napięć i kiedy stoi u bram apokalipsy, jaką były wojny światowe⁹⁸.

O interesującym związku zachodzącym pomiędzy pojawieniem się wielkiego powieściopisarstwa oraz stanem społecznego kryzysu i rozkładu wspomina on także w jednym ze szkiców z tomu *Prawda*

⁹⁷ O prozie Franza Kafki jako zapowiedzi nadchodzącej rzeczywistości pisze Kundera: „Kafka nie wygłaszał prorocत्व. Zobaczył po prostu to, co tkwiło «tam w głębi». Nie wiedział, że jego widzenie było zarazem przewidywaniem. Nie miał zamiaru demaskować systemu społecznego. Rzucił światło na mechanizmy, które znał z intymnego i mikrospołecznego życia człowieka, nie przypuszczając, że przyszłe dzieje uruchomią je na swej wielkiej scenie. [...] Spotkanie rzeczywistego świata państwa totalitarnego z Kafkowskim «wierszem» zawsze będzie tchnęło jakąś tajemnicą i świadczyło, że akt poetycki z samej swej natury jest nieobliczalny. I paradoksalny: ogromny zasięg społeczny, polityczny, «proroczy» powieści Kafki wynika właśnie z ich «niezaangażowania», to znaczy z całkowitej niezależności od wszelkich politycznych programów, conceptów ideologicznych, futurologicznych prognoz. Jeśli bowiem poeta, zamiast szukać «wiersza» ukrytego «gdzieś tam w głębi», «angażuje się» w służbę prawdy znanej zawczasu (która narzuca się sama, jest «tu, na wierzchu»), to wyrzeka się misji przypisanej poezji. I nie ma wówczas znaczenia, czy prawda z góry założona nazwie się rewolucją czy dysydencją, wiarą chrześcijańską czy ateizmem, czy jest bardziej lub mniej sprawiedliwa; poeta służący innej prawdzie niż ta, która czeka na odkrycie (będące olśnieniem), jest fałszywym poetą” (M. Kundera, *Sztuka powieści*, wyd. cyt., s. 94–95).

⁹⁸ „Niebezpiecznie jest mówić o własnej epoce, ponieważ dzisiaj gra idzie o zbyt wielką stawkę”, pisze w roku 1929 Carl Gustav Jung w szkicu *Psychologia i literatura*, a zdanie to, dosyć zagadkowe, stanowi konkluzję takich oto spostrzeżeń: „Kaźda epoka ma swe jednostronności, uprzedzenia i cierpienia duchowe. Przypomina ona pod tym względem duszę jednostki, ma swoją szczególną, ograniczoną sytuację świadomości i dlatego potrzebuje kompensacji, której nieświadomość zbiorowa dokonuje właśnie w ten sposób, że jakiś poeta czy prorok znajduje w swej epoce wyraz dla tego, co niewyrażalne, i w obrazie lub czynie wypowiada to, na co wszyscy czekali i czego, nie rozumiejąc, potrzebowali — wypowiada na dobre czy na złe, dla zbawienia swej epoki lub na jej zgubę” (C.G. Jung, *Psychologia i literatura*, [w:] C.G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, tłum. J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1981, s. 418).

klamstw. W tekście poświęconym *Auto da fé* Eliasa Canettiego, który „rozpoczął pisanie powieści jesienią 1930 r. w olśniewającym i pre-apokaliptycznym Wiedniu Brocha i Musila, Karla Poppera i Albana Berga”⁹⁹, eseista stwierdza, że chociaż powieść ta unika tematów politycznych, „czytając ją teraz, z punktu widzenia, jaki przynosi historia narodu niemieckiego zauroczonego hitleryzmem i wiedza o obozach zagłady, gdzie zginęło sześć milionów Żydów, *Auto da fé* wydaje się przyprowadzającą o dreszcz metaforą społeczeństwa stojącego u progu upadku w ramiona najbardziej fanatycznego szaleństwa i demagogii oraz stoczenia się w kataklizm”¹⁰⁰.

W napisanym i opublikowanym po angielsku szkicu *The Latin American Novel Today* Vargas Llosa zastrzega, że:

relationship between the historical evolution of a society and the refinement of its novelistic expertise cannot be measured with scientific precision; it is not as rapid a process as it might appear when described with such brevity. What I have described above is a predominant tendency and not a dogmatic formula¹⁰¹.

Dostrzeżoną przez siebie tendencję pisarz tłumaczy tym, iż właściwszym momentem dla pojawienia się fikcyjnej prozy jest punkt zwrotny, gdy religijne i moralne wartości danej społeczności, na których wspólnota ta opierała swoje istnienie i dzięki którym dysponowała kluczem do interpretacji rzeczywistości, podane zostały w wątpliwość i nie stanowią już naturalnej podstawy życia zbiorowego. Dlatego też wielkie powieści nie pojawiają się w czasach silnych rewolucyjnych niepokojów i zaburzeń, kiedy całe narody jednoczy wspólne dążenie.

Not a single outstanding novel was written during the French Revolution, or during the Russian revolution, or during the wars for independence in either North or South America. or during the Chinese revolution. Great novels never

⁹⁹ M. Vargas Llosa, *Koszmar realistyczny*, tłum. M. Kurek, „Literatura na Świecie”, 1995, 5–6, s. 197.

¹⁰⁰ *Ibidem*, s. 200.

¹⁰¹ M. Vargas Llosa, *The Latin American Novel Today*, „Books Abroad”, 1970, 44, s. 15.

appear in these moments of optimistic exultation, of hope and faith in a country's destiny¹⁰².

Logiczną konkluzją tych rozważań jest wyrażone po raz pierwszy w cytowanym szkicu *Powieść* stwierdzenie Vargasa Llosy, iż pojawienie się w ostatnich latach wielu wybitnych autorów i dzieł prozatorskich w Ameryce Łacińskiej, a także niespodziewane wydarzenia związane z boomem edytorskim i czytelnictwem nie zapowiadają w świetle jego teorii korzystnych wydarzeń społecznych i historycznych w łonie cywilizacji latynoskiej:

Sądzę, że w Ameryce Łacińskiej, podobnie jak we Francji, kiedy pojawiały się powieści przekłete, jak w Rosji, gdy pojawiała się powieść Tolstoj i Dostojewskiego, jak w Średniowieczu, kiedy zjawiali się Amadis, rycerz Cifar czy Tirant, mamy do czynienia z rzeczywistością, która już wkrótce zmieni skórę, z rzeczywistością, która będzie przedmiotem wielkich przekształceń i zmian, i uważam, że właśnie w obliczu tej padliny pojawiają się teraz, tak jak pojawiały się zawsze w przeszłości, sępy, którymi w pewnym sensie są powieściopisarze¹⁰³.

Na tę właśnie ideę Vargas Llosa zwraca uwagę Gabriel García Márquez w rozmowie, jaką obaj pisarze przeprowadzili w 1967 r. w audytorium Politechniki Limeńskiej, a którą w 1988 r. opublikowano w formie książkowej jako *Rozmowę o powieści latynoamerykańskiej*. Vargas Llosa poproszony przez Kolumbijczyka o streszczenie swojej koncepcji stwierdza, iż społeczeństwo ustabilizowane, społeczeństwo mniej lub bardziej ruchome, które przeżywa okres dobrobytu i wewnętrznej stabilizacji, stymuluje pisarza w znacznie mniejszym stopniu niż „zbiorowość w sytuacji, w jakiej znajduje się współcześnie społeczeństwo latynoamerykańskie, nadzarte przez wewnętrzny kryzys, w pewnym sensie na skraju apokalipsy. To znaczy, pogrążone w procesie transformacji, zmian, o których nie wiemy, dokąd nas zaprowadzą. Sądzę — kontynuuje pisarz — że społeczeństwa, które przypominają nieco trupy, bardziej pobudzają pisarzy, dostarczają im fascynujących tematów”¹⁰⁴. Na ten sam temat

¹⁰² *Ibidem*, s. 15.

¹⁰³ M. Vargas Llosa, *La novela*, wyd. cyt., s. 39–40.

¹⁰⁴ G. García Márquez, M. Vargas Llosa, *Diálogo sobre la novela latinoamericana*, Editorial Perú Andino, Lima 1988, s. 42.

wypowiada się w 1970 r. w wywiadzie przeprowadzonym przez Jeana Michela Fossey'a i ogłoszonym trzy lata później w zbiorze *Galaxia latinoamericana*:

Sytuacja historyczna, jaką przeżywa Ameryka Łacińska, jest stanem, który z punktu widzenia powieści można nazwać uprzywilejowanym. Jest to sytuacja społeczeństwa, które poniosło całkowite bankructwo i stoi na skraju zagłady. Kiedy społeczeństwo upada, kiedy pomiędzy wspólnotą społeczną i rzeczywistością, w której żyje (instytucje, wartości polityczne, moralne, kulturowe), przestaje istnieć solidna wiara, wtedy literatura jako zastąpienie i skarga na rzeczywistość, w którą nikt nie wierzy, widząc jedynie martwość, nabiera niezwykłej mocy. Wiara ta już nie odwraca się ku prawdziwej rzeczywistości; projektuje się ku rzeczywistości fikcyjnej. Sądzę, że właśnie dzięki temu w ostatnich latach powieść w Ameryce Łacińskiej ma takie powodzenie wśród czytelników¹⁰⁵.

Istnienie problemu schyłku i jego wagę zarówno dla autorów, jak i krytyki potwierdzać zdaje się jedno z najcenniejszych świadectw, jakimi dysponujemy na temat powieściowej poetyki Vargasa Llosy — rozmowa-rzeka, którą w 1971 r. przeprowadził z nim Ricardo Cano Gaviria. Pisarz zapytany o śmierć powieści, a także o miejsce, jakie w historii rzekomo upadającego gatunku zajmują najnowsze dokonania pisarzy latynoamerykańskich znane powszechnie pod generalizującą nazwą boomu, odpowiada, iż nigdy „nie traktował zbyt poważnie mrocznych przepowiedni na temat śmierci powieści”¹⁰⁶ i jako przykład licznych nieporozumień towarzyszących w przeszłości temu problemowi przytacza głośną wypowiedź jednego z braci Goncourtów:

W ubiegłym stuleciu, dokładnie wtedy, gdy powieść znajdowała się w największym rozkwicie, Edmund de Goncourt mówił: „Ma pensée en dépit de la vente plus grande que jamais du roman, est que le roman est un genre usé, eculé, qui a dit tout ce qu'il avait a dire”¹⁰⁷. Wydaje mi się, że teorie te są wynikiem historycznej

¹⁰⁵ J.M. Fossey, *Galaxia latinoamericana*, Inventarios Provisionales, Las Palmas de Gran Canaria 1973, s. 120.

¹⁰⁶ R. Cano Gaviria, *El Buitre y el Ave Fénix. Conversaciones con Mario Vargas Llosa*, Anagrama, Barcelona 1972, s. 11.

¹⁰⁷ Henryk Markiewicz wpisuje tę radykalną wypowiedź Goncourta w szerszy kontekst odrzucenia najnowszej tradycji literackiej: „Francuska kampania młodych przeciw naturalizmowi toczyła się przede wszystkim na terenie powieści. Kwestio-

krótkowzroczności. Stwierdzenie Goncourta ujawnia jego własną niezdolność do oceny bogactwa gatunku w tamtym stuleciu¹⁰⁸.

Jak zauważa peruwiański autor, podobne teorie w większości wypadków formułowane są w oparciu o bardzo wąskie i ograniczone podstawy czy dowody, a zarzut taki można — jego zdaniem — postawić także współczesnym krytykom, takim jak George Steiner, który w *Language and Silence* przepowiada w sposób równie katagoryczny agonię gatunku. Vargas Llosa przyznaje, że obecnie zarówno w Anglii, jak i w całej Europie powieść przechodzi okres, który można by nazwać kryzysowym, jednocześnie jednak zauważa, iż diagnoza odnosząca się do starego kontynentu nie może być stosowana bez ograniczeń wobec Ameryki Łacińskiej, Afryki i Azji, obszarów, które wychodzą od innych założeń historycznych: „Tym, na co w rzeczywistości wskazuje Steiner, jest kryzys powieści angielskiej, francuskiej, niemieckiej, kryzys, którego wcale nie należy uważać za ostateczny. Aktualna powieść w tych krajach nie ma po prostu impetu i złożoności, jakie miała na poprzednich etapach, na przykład w początkach tego wieku lub w stuleciu ubiegłym”¹⁰⁹. Dlatego też wnioskowanie na tej podstawie o śmierci gatunku na poziomie światowym uznaje Vargas Llosa za zbyt egocentryczne.

Krótkowzroczność europejskiej krytyki literackiej wobec powieści powstającej na innych kontynentach można, zdaniem pisarza, usprawiedliwić w pewnym stopniu niską jakością tworzonej w Ameryce Łacińskiej prozy, która „w porównaniu z poezją, na przykład, była gatunkiem drugiej kategorii. Mimetycznym, pochodnym, pełnym wszelkiego rodzaju zapożyczeń z powieści europejskiej i północ-

nowano przy tym nie tylko jej swoiście naturalistyczne cechy, jak przedstawianie banalnej i trywialnej codzienności czy przerosty opisów, ale i żywotność całego gatunku. Około roku 1891 pojawiły się opinie, że nastaje jego koniec [...]. Nawet Edmond de Goncourt, odpowiadając na *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891) Julesa Hureta przyznawał, że «mimo wielkiej jak nigdy pokupności, powieść jest gatunkiem zużytym, zniszczonym, który powiedział już wszystko, co miał do powiedzenia»” (H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, PWN, Warszawa 1995, s. 185).

¹⁰⁸ R. Cano Gaviria, *El Buitre y el Ave Fénix*, wyd. cyt., s. 11–12.

¹⁰⁹ *Ibidem*, s. 12.

noamerykańskiej, była pasożytniczą formą powieści zachodniej”¹¹⁰. Jednocześnie Vargas Llosa zastrzega, iż nie oznacza to zerwania przez nową powieść latynoamerykańską intensywnych związków, jakie łączyły ją z prozą starego kontynentu, ale nawiązanie z nią polemicznego i twórczego dialogu oraz przekształcenie i modyfikację zachodnich modeli zgodnie z odmiennymi potrzebami latynoskiego świata. Rzeczywistość latynoamerykańska i europejska mają bowiem punkty zbieżne, ale także punkty, które rozbiegają się zupełnie i to w pewien sposób musi odzwierciedlać się w dziele twórczym¹¹¹.

W tym miejscu w rozważaniach teoretycznych Vargasa Llosy pojawia się istotne dla myśli nad historią gatunku nazwisko Lukácsa, którego hipotezę pisarz peruwiański wiąże z powracającymi często przepowiedniami na temat agonii powieści. Autor *Rozmowy w Katedrze* odwołuje się do poglądu węgierskiego badacza, zgodnie z którym los powieści związany jest z dziejami określonej klasy społecznej, czyli mieszczaństwa, do tego stopnia, iż zauważalny jest czasowy paralelizm pomiędzy jego powstaniem i okresem najpełniejszego rozkwitu powieści w wieku XIX, a w konsekwencji można także wnosić o zniknięciu powieści wraz z klasą, która stworzyła ją i rozwinęła¹¹². Pisarz stwierdza jednoznacznie:

¹¹⁰ *Ibidem*, s. 13.

¹¹¹ Należy wskazać w tym miejscu ponownie na podobieństwo poglądów Vargasa Llosy z ideami Kundery, który zauważa: „W naszym stuleciu wielkie pomysły historii europejskiej powieści po raz pierwszy powstają poza Europą: najpierw, w latach dwudziestych i trzydziestych, w Ameryce Północnej, a później, w latach sześćdziesiątych, w Ameryce Łacińskiej. [...] Powieści powstałe poniżej trzydziestego piątego równoleżnika, choć europejskiemu smakowi nieco obce, są przedłużeniem historii powieści europejskiej, jej formy, jej ducha, i są dziwnie bliskie swych pierwotnych źródeł; stare rabelaisiańskie soki nigdzie nie płyną tak radośnie, jak w dziełach powieściopisarzy nieeuropejskich” (M. Kundera, *Zdradzone testamenty*, tłum. M. Bieńczyk, PIW, Warszawa 1996, s. 32–33).

¹¹² Pogląd Lukácsa komentuje Mitosek: „Kojarzenie twórczości realistycznej z postępowymi światopoglądami ma w estetyce marksistowskiej długie tradycje. W książce o powieści historycznej, w wypowiedziach o twórczości Balzaka i Tołstoja Lukács w przekonujący sposób uzasadnia ten punkt widzenia. Obawy bu-

Wydaje mi się, że to błędna teoria. Lukács nie mógł dowieść istnienia deterministycznego i mechanicznego związku pomiędzy powieścią i określoną klasą społeczną i w jeszcze mniejszym stopniu powiązać początek gatunku z narodzinami mieszczaństwa. Jedyną rzeczą, jaką można udowodnić na tym terenie, jest fakt, że powieść rodzi się w momencie, gdy cywilizacja przestaje mieć charakter zdecydowanie wiejski i zaczyna mieć charakter zdecydowanie miejski, w momencie, gdy miasto zaczyna dominować nad wsią. Ale znacznie ważniejszy niż ta zbieżność wydaje mi się fakt, że powieść pojawiła się w chwili, kiedy kultura religijna, kiedy kultura teologiczna, zaczynała przeżywać kryzys¹¹³.

Dowodem nieadekwatności lukácsowskiej wizji powieści jako wyrazu określonej klasy jest dla Vargas Llosy przykład Związku Radzieckiego, gdzie mieszczaństwo zniknęło na tyle dawno, że gdyby teza ta okazała się trafna, powieść jako gatunek powinna zacząć w tym kraju upadać, a tak się nie dzieje. Nie tylko, że nic takiego się nie wydarzyło, ale ZSRR jest, według peruwiańskiego autora, jedynym krajem na świecie, gdzie nadal „tworzone są powieści formalnie najbardziej mieszczańskie ze wszystkich, nawet przez bardzo dobrych pisarzy. Myślę o przypadku Sołżenicyna — odczuwam dla niego ogromny szacunek, sądzę, że to wielki autor — piszącego powieści techniką, językiem i z perspektywy, które są takie same jak w powieści XIX-wiecznej, powieści typowo mieszczańskiej, wedle kryteriów marksistowskich”¹¹⁴.

Dekadencję literatury powstającej w ZSRR w porównaniu z bogatą tradycją rosyjską XIX w. wiąże Vargas Llosa z dominującym realizmem socjalistycznym i zestawia taką sytuację z kryzysem literatury moralizatorskiej w średniowieczu oraz powieści obyczajowo-

dzi natomiast wiązanie pisarstwa «nierealistycznego» z wizją świata upadającej burżuazji. Czytając prace Lukácsa o kryzysie współczesnej literatury, który zaczyna się już w romantyzmie, a w którym nazwiska Flauberta i Zola mieszają się z nazwiskami Joyce’a i Kafki, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że «ahumanistyczny», «fatalistyczny», «urzeczowiony» światopogląd późnego mieszczaństwa, generujący tak odmienne formy literackie, jest wyimaginowaną wizją badacza, fikcją służącą ukazaniu zalet jednej i jedynie wartościowej sztuki, którą trzeba naśladować w wieku XX — literatury realizmu krytycznego” (Z. Mitosek, *Teorie badań literackich*, PWN, Warszawa 1995, s. 195–196).

¹¹³ R. Cano Gaviria, *El Buitre y el Ave Fénix*, wyd. cyt., s. 13–14.

¹¹⁴ *Ibidem*, s. 16.

wej w ostatnich latach XIX w. Przykłady najgłośniejszych powieści socrealistycznych dowodzą jego zdaniem całkowitej porażki ich założeń teoretycznych:

Nawet najbardziej ortodoksyjne umysły nie ośmiela się dziś przyznać, że powieści w rodzaju *Tak hartowała się stal* [...] były użyteczniejsze dla ludzkiego postępu niż dzieła „dekadenckie” takie jak *Biesy* Dostojewskiego czy *W poszukiwaniu straconego czasu*¹¹⁵.

W kontekście tym wymienia Vargas Llosa także *Mistrza i Małgorzatę* Bułhakowa, którą nazywa wspaniałą powieścią fantastyczną o prawdziwie inspirującym bogactwie i witalności, uchylającą się całkowicie od zaleceń realizmu socjalistycznego i pozbawioną wszelkich pretensji pedagogicznych.

Pisarz zauważa jednak, iż całkowita krytyka socrealizmu niesie ze sobą ryzyko odwrotne, którego również należy unikać. Szkody wyrządzone literaturze przez ten narzucony odgórnie kierunek, frustracje pisarzy, którzy w imię rewolucji poświęcili mu swoją spontaniczność i fantazję, powodują, że teraz, w obawie przed ponownym popadnięciem w schematyzm, mamy coraz częściej do czynienia z rodzajem awersji wobec czystego realizmu. „W tym wypadku lekarstwo jest równie niebezpieczne jak choroba. Zgadzam się, że funkcją literatury nie jest jedynie opis procesów społecznych i historycznych według uprzedniego schematu, ograniczający świat do dobrych i złych oraz ilustrujący anegdotami teorię walki klas”, przyznaje Vargas Llosa i zastrzega: „Nie oznacza to jednak, że poziom społeczny i historyczny nie stanowią podstaw rzeczywistości czy że literatura powinna negować je lub odrzucać”¹¹⁶. Usiłując potępić realizm socjalistyczny lub ustrzec się przed jego niebezpieczeństwami, potępia się w ostateczności — zdaniem peruwiańskiego autora — realizm w ogóle, a zatem coś, co w żaden sposób nie jest przez niego reprezentowane. Jednocześnie doświadczenia z publikacji radzieckiego wydania jego własnej książki *Miasto i psy* skłaniają pisarza do twierdzenia, iż powieść w ZSRR pełni taką samą

¹¹⁵ *Ibidem*, s. 34.

¹¹⁶ *Ibidem*, s. 35–36.

funkcję jak w każdym innym społeczeństwie zachodnim¹¹⁷, a niezwykle wysoki nakład pierwszej edycji świadczy o dużym zapotrzebowaniu czytelniczym. „Oznacza to — podsumowuje — że powieść jest żywa jako gatunek i ma w tej chwili do spełnienia pewne funkcje, a fakt ten stoi w sprzeczności z tezą mówiącą, iż powieść wyraża jedynie mentalność, interesy i formy burżuazji”¹¹⁸.

Przywołane przez Vargasa Llosę teorie powieściowe Lukácsa stanowią istotny kontekst dla rozpatrywanych tu koncepcji i mimo iż interesujący nas pisarze latynoscy zdecydowanie nie podzielają ortodoksyjnie marksistowskich poglądów na literaturę, zawężających jej znaczenie do wyrazu walki klas, kilka podstawowych idei estetycznych Lukácsa — pochodzących zwłaszcza z wczesnego okresu i wyrażonych w takich pracach, jak ukończona w 1915 r. *Teoria powieści* — znajduje w licznych wypowiedziach Sábato i Vargasa Llosy wyrażnie odzwierciedlenie.

Książkę węgierskiego filozofa można umieścić — jak czyni to w swym monumentalnym dziele Leo Pollmann — w specyficznym momencie historycznym i kulturowym, kiedy „powieść, po okresie

¹¹⁷ O sytuacji powieści w państwie totalitarnym pisze Kundera: „Będąc Zachodu wzorem, wzorem świata wyrosłego ze względności i wieloznaczności rzeczy ludzkich, powieść nie może współistnieć ze światem totalitarnym. Ich odrębność jest jeszcze głębsza niż różnica dzieląca dysydenta od aparaczyka, bojownika o prawa człowieka od oprawcy, bo jest ona nie tylko polityczna i moralna, lecz także o n t o l o g i c z n a. Znaczy to: świat oparty na jednej Prawdzie oraz wieloznaczny i względny świat powieści są ulepione z całkowicie odmiennej materii. Prawda totalitarna wyklucza względność, wątplenie, pytanie i nigdy nie może przystać na to, co nazwałbym d u c h e m p o w i e ś c i. Czy jednak w komunistycznej Rosji nie wydaje się w ogromnych nakładach i z wielkim powodzeniem setek, tysięcy powieści? Owszem, ale powieści te nie wyruszają na dalszy podbój bytu. Nie odkrywają żadnej nowej części egzystencji; potwierdzają jedynie to, co już zostało powiedziane. Co więcej: ich racja istnienia, ich sława i znaczenie dla społeczeństwa, w którym się pojawiają, zależą właśnie od potwierdzenia tego, co się mówi (tego, co powiedzieć należy). Nie odkrywając niczego, nie uczestniczą one w n a s t ę p s t w i e o d k r y ć, które nazywam historią powieści; stają p o z a t ą historią. Albo inaczej: są to p o w i e ś c i p o h i s t o r i i p o w i e ś c i” (M. Kundera, *Sztuka powieści*, wyd. cyt., s. 18–19).

¹¹⁸ R. Cano Gaviria, *El Buitre y el Ave Fénix*, wyd. cyt., s. 17.

splendoru w wieku XIX, pogrążona była w głębokim kryzysie, który jednakże zakładał odkrywanie przed nią nowych możliwości”. Są to zatem lata, w których Marcel Proust rozpoczął pisanie *W poszukiwaniu straconego czasu*, utworu będącego „pierwszą estetyczną manifestacją kryzysu i nowego horyzontu”, lata narodzin szkoły formalistów rosyjskich, których głównym osiągnięciem jest „połączenie analizy strukturalnej dzieła z kryterium ewolucyjnym”, a także okres powstania *Kursu* de Saussure’a i teorii względności Einsteina¹¹⁹.

„Trwałym, choć stopniowo konkretyzowanym wątkiem myśli Lukácsa — pisze Alina Brodzka — jest [...] przeświadczenie, że właśnie sztuka potrafi dokonać rzeczy pozornie niemożliwej: wyrazić pełnię ludzkiego doświadczenia, ujawnić pragnienie odbudowy harmonijnej osobowości, stać się świadectwem najwyższej samowiedzy, którą zdobyć może w swojej epoce człowiek jako uczestnik i współtwórca nieustającego procesu historii”¹²⁰. Punktem wyjścia sformułowanych przez niego estetycznych koncepcji jest — jak w wypadku Ernesta Sábato — głęboki kryzys światopoglądowy, upadek wiary w pozytywistyczny model człowieka, „przeświadczenie, że akceptujące uczestnictwo w takim życiu społecznym, które ujawniało pozorność obowiązujących w nim wartości, jest bytowaniem nieautentycznym, poniżającym istotę ludzką. Jedyne wyjście, jakie dostrzegał wówczas, miało być radykalne zerwanie ze światem opustoszałych konwencji i samotna, tragiczna obrona transcendentnych wartości duchowych”¹²¹.

¹¹⁹ L. Pollmann, *La „Nueva Novela” en Francia y en Iberoamérica*, wyd. cyt., s. 23.

¹²⁰ A. Brodzka, *Postowie*, [w:] G. Lukács, *Teoria powieści*, PIW, Warszawa 1968, s. 150.

¹²¹ *Ibidem*, s. 151.

Rozdział II

SZTUKA JAKO BUNT I KOMPENSACJA

Jesteśmy umieszczeni między dwoma szaleństwami, między szaleństwem rozumu, dla którego odkrywane „prawdy” są prawdami ostatecznymi, skończonymi, wiecznymi i obowiązującymi wszystkich, a szaleństwem Kierkegaardowskiego „Absurdu”, ośmielającego się podjąć walkę, która na podstawie rozumu i oczywistości — nie jest możliwa, z góry skazana na upokarzającą klęskę...

Lew Szestow

1. ERNESTO SABATO I PISARSKIE FANTAZMATY

Ciekawym punktem odniesienia dla niezwykle obszernych rozważań obu pisarzy na temat kompensacyjnej roli sztuki będzie w tym miejscu krótka prezentacja koncepcji fantazmatu, sformułowanej przez Marię Janion. „Fantazmatami żywiła się ludzkość od zarania, ale pełne uświadomienie ich natury zawdzięczamy romantykom oraz Freudowi. To dzięki nim odsoniła się podwójność rzeczywistości, w której przebywamy jednocześnie — jakby w mieszkaniu o przechodnich pokojach z otwartymi drzwiami”¹²² — czytamy w książce *Projekt krytyki fantazmatycznej*. Przywołane przez badaczkę kierunki stanowią, jak zobaczymy, istotne źródła, do jakich często — choć nie zawsze *explicite* — w swoich esejach i innych wypowiedziach krytycznych odwołują się obaj pisarze latynoamerykańscy. Należy

¹²² M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1991, s. 5.

zauważyć także, iż użyty przez Sábato w tytule najgłośniejszego bodaj zbioru szkiców *Pisarz i jego zmory* wyraz „*fantasmas*” wykazuje etymologiczną zbieżność z rozpatrywanym przez polską autorkę pojęciem. Podawanej przez Janion definicji fantazmatu odpowiada również znaczenie, jakie w swojej teorii słowu „*demonio*” nadaje Vargas Llosa.

Jak czytamy w tytułowym szkicu *Projektu krytyki fantazmatycznej*, „przejrzawszy kilka wielkich słowników języka francuskiego” i prześledziwszy „proces kształtowania się i zmieniania znaczeń słowa zapisanego jako «*phantasme*» lub «*fantasme*»”, stwierdzić można, iż przestało ono współcześnie oznaczać „objaw choroby; przeciwnie, badacze podkreślają, że każdy «normalny», zdrowy człowiek snuje fantazmaty, «fantazmuje» czy «fantazjuje»”, zaś fantazmat przedstawiany niegdyś jako złudzenie widziany jest w odmienny sposób. Jak stwierdza Janion, „zmiany te łączą się nieraz, choć nie zawsze bezpośrednio, z rozmaitymi modyfikacjami stosunku do wyobraźni, do władzy imaginacji. [...] Doniosłą rolę w odmedykalizowaniu i upowszechnieniu wśród publiczności kulturalnej słowa «fantazmat» odegrał romantyzm, który stworzył nowe teorie wyobraźni”¹²³.

Autorka wyróżnia kilka cech rewolucji przeprowadzonej przez przedstawicieli tego prądu i za jedną z kluczowych uznaje fakt, iż „romantyzm wystąpił w imię rzeczywistości, której dotychczas nie chciano uznać za rzeczywistość. [...] Ta zrehabilitowana rzeczywistość wewnętrzna okazała się również domeną swobodnych marzeń i fantazjowań. Awangardy XX wieku mówiły o «słowach na wolności», romantyzm mógłby ogłosić za swą dewizę — «fantazmaty na wolności»”. Największym odkryciem romantyzmu stał się w tym ujęciu „człowiek podświadomy”, który jako pozbawiony ograniczeń, wyposażony w nowy, ukształtowany przez romantyzm język, mógł wypowiadać się „o tym, co do tej pory zatajano lub tłumiono. Silnie doświadczany kryzys egzystencjalny szukał swego sposobu objawienia się. Niekiedy, jak wiadomo, tym «sposobem» stawał się język szaleństwa. Nie odślaniał on bynajmniej «choroby», lecz stanowił

¹²³ *Ibidem*, s. 7.

próbę odpowiedzi na dylematy egzystencjalne, inną niż ta, której udzielał rozum, zdrowy rozsądek lub medycyna”. Nowa sztuka zaczęła odwoływać się do snów, wizji i marzeń, przez co uznawano ją za chorobliwą, choć „właśnie z punktu widzenia np. Freuda [...] jest ona najzupełniej «normalna»”¹²⁴. Sztuka romantyczna, „skupiona na żyjącym g d z i e i n d z i e j «człowieku wewnętrznym», na doświadczaniu wewnętrznym i próbach jego przekazania”, zakłada także „istnienie «drugiej», «innej», nieraz «wyższej» rzeczywistości” oraz poszukuje „«odmiennych stanów świadomości»”. Jak zauważa Janion, „romantyzm przeprowadzał w tym zakresie znamiennej operację wyobraźniową, mnożąc rzeczywistości, postępując z nimi bardzo swobodnie i odsłaniając całą możliwą ich wielość”¹²⁵.

Ponieważ do szczegółów koncepcji estetycznych Zygmunta Freuda przyjdzie nam jeszcze wrócić, dodajmy tu jedynie, iż współcześnie „uprawomocnienie pojęcia fantazmatu” dokonało się według Janion za sprawą wiedeńskiego psychiatry, dzięki któremu zaczęto je akceptować jako „ogólnie przydatne narzędzie humanistycznego rozumienia zjawisk”. Istotną rolę „w uświadamianiu przydatności, a nawet niezbędności we współczesnej humanistyce pojęcia fantazmatu” badaczka przypisuje także zjawiskom literackim takim jak twórczość Joyce’a czy surrealistów, którzy „posługiwali się, nieraz przewrotnie, psychoanalizą i mieli ambicję ujawniania bez żenady najbardziej drastycznych fantazmatów — w celu szokowania i skandalizowania publiczności”¹²⁶.

Omawiając uwagi, jakie na temat romantyzmu formułuje w *Ludziach i trybach* Ernesto Sábato, rozpocząć należy od stwierdzenia, iż „doktryny nie pojawiają się przypadkowo: z jednej strony przedłużają i pogłębiają dialog prowadzony przez stulecia, z drugiej są wyrazem epoki, która je formułuje: tak jak filozofia stoicka rodzi się w despotyzmie, a marksizm wyraża dobrze ducha społeczeństwa przemysłowego, tak egzystencjalizm wyjaśnia *Zeitgeist* ludzi, którzy przeży-

¹²⁴ *Ibidem*, s. 8–9.

¹²⁵ *Ibidem*, s. 10.

¹²⁶ *Ibidem*, s. 18–19.

wają upadek cywilizacji technokratycznej”¹²⁷. Romantyczny bunt przeciwko oświeceniowej ideologii rozumu, której towarzyszył egzystencjalny przełom Kierkegaarda¹²⁸, wyznacza, zdaniem pisarza, początek najważniejszego etapu w walce o przywrócenie utraconej, irracjonalnej części człowieka:

Wielu artystów powstaje przeciwko klasycyzmowi i dogmatom. Rok 1819, data w wielu znaczeniach historyczna dla sztuki, Géricault wystawia *Tratwę Meduzy*, która skandalizuje publiczność francuską przyzwyczajoną do chłodnego i akademickiego malarstwa Davida. Géricault, płomienny i patetyczny, przedstawiał powrót do ja, proklamację „praw serca”¹²⁹. Po Géricaulcie pojawia się zaraz Delacroix,

¹²⁷ E. Sábato, *Hombres y engranajes*, wyd. cyt., s. 59.

¹²⁸ Jak wyjaśnia jeden z badaczy twórczości duńskiego myśliciela: „Kierkegaard nie ignoruje nauki, abstrakcji i obiektywności; jego myśl nie stawia sobie za cel podważenia naukowego ujęcia człowieka. Przeciwnie. Sam Kierkegaard ma swój wkład w ustalenie określonych prawidłowości psychologicznych reakcji człowieka, szczególnie w książce *Bergebet Angest* (Pojęcie strachu). On ogranicza roszczenia nauki, kwestionuje aspiracje do panscjentystycznego i wyczerpującego poznania człowieka. [...] Duńczyk podkreśla, że poznanie i wiedza dają jedynie podstawy do różnych możliwych wyborów i działań, z których jednak człowiek wcale nie musi skorzystać. To oznacza, że nie można żyć — według tego ujęcia — wyłącznie w oparciu o naukę. Egzystencjalne rozumienie wolności uświadamia człowiekowi, że uzmysłowienie sobie różnych możliwości oraz zdolność wyboru uwzględniającego odpowiedzialność jest elementem konstytutywnym osobowości dla życia w prawdzie. [...] Stąd też faktycznie myśl Kierkegaarda jest nie tyle nienaukowa, co pozanaukowa, gdyż nie rości sobie pretensji do uogólnień, do stworzenia pozytywnej i obiektywnej teorii człowieka. Wręcz przeciwnie: celem estetycznej, etycznej, religijnej i literackiej działalności Kierkegaarda jest sprzyjanie zintensyfikowaniu subiektywności jednostki w świecie, który jej zagraża” (K. Toeplitz, *Nad Kierkegaardem i egzystencjalizmem*, [w:] S. Kierkegaard, *Okruchy filozoficzne. Chwila*, PWN, Warszawa 1988, s. XIX–XX).

¹²⁹ O słynnym obrazie Géricaulta pisze Andrzej Osęka w *Mitologiach artysty*: „Kiedy Géricault malował *Tratwę Meduzy*, przynoszono mu z prosektorium trupy, ucięte głowy, ręce. Były one artyście potrzebne w innych celach niż zwłoki, które krajał i rysował Leonardo: twórca renesansowy badał strukturę ludzkiego ciała, poznawał materię. Ciało stanowiło dlań element porządku świata; jego budowa, proporcje — odbicie panującego w świecie ładu. Dla twórcy romantycznego były to przede wszystkim szczątki ludzkie. Myślał o nich nie w kategoriach biologii i liczby, lecz ludzkiego losu; miał przed oczyma dramat przerwane życie. Trup był znakiem dramatu. Malując uciętą głowę artysta chciał wiedzieć, do kogo na-

człowiek, który zapowiada malarstwo naszych czasów, wyszydzany, obrażany przez Akademię, romantyk *par excellence*.

Jeśli chodzi o Nerval, prekursora ruchu surrealistycznego, aspiruje on do odizolowania się na kontynencie snów, aby znaleźć rejon, w którym jawa i sen się mieszają. Sen, szaleństwo, wizjonerstwo — powtarzany temat romantyków niemieckich — to środki, jakimi chciał się posłużyć w celu „zejścia do piekieł” przywoływanego później przez Rimbauda i surrealistów¹³⁰.

Według Sokratesa — powiada Sábato w zbiorze *Heterodoxia* — wszelkie poznanie osiąga się poprzez rozum, podczas gdy ciało i jego namiętności jedynie nas zaślepiają, nie pozwalając na osiągnięcie prawdy:

Taki był ideał wszystkich racjonalizmów. Kartezjusz usiłuje osiągnąć czystość idei poprzez eliminację emocji. A Kant — ascetyczny mizogin i protestant — coś mógł stworzyć poza teorią opartą na pogardzie dla ciała i namiętności? [...] Trzeba było nadejścia romantyków i Kierkegaarda, aby przywrócić należne miejsce uczuciom¹³¹.

W tomie *Pisarz i jego zmary* eseista stwierdza, iż to właśnie romantyzm nadał namiętności i emocjom status metod poznawczych, choć proces przywracania praw wartościom witalnym trwał znacznie dłużej i niełatwo byłoby ustalić jego dokładne daty:

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 podstępłą przewrotnością [...] ta niezłomna siła człowieka konkretnego dawała znać o sobie, aż wybuchła z całą mocą w końcu XVIII wieku w ruchu, który zmiotł idee pracowicie zaszczepione przez racjonalizm¹³².

leżała: do złodzieja zmarłego w Bicêtre. W legendzie anatomicznych badań Leonarda na odór trupi nie ma miejsca. O pracowni Géricault opowiadano, że kiedy malował *Tratwę Meduzy*, była ona «rodzajem kostnicy, gdzie przechowywał trupy tak długo, dopóki nie następował ich rozkład; z uporczywością pracował w tej trupiarni, której cuchnącą atmosferę z trudem tylko, i to przez krótką chwilę, wytrzymywali najbardziej mu oddani przyjaciele i nieustraszeni modele» (A. Osęka, *Mitologie artysty*, PIW, Warszawa 1978, s. 72).

¹³⁰ E. Sábato, *Hombres y engranajes*, wyd. cyt., s. 55–56.

¹³¹ E. Sábato, *Heterodoxia*, Alianza Editorial, Madrid 1973, s. 165.

¹³² E. Sábato, *Pisarz i jego zmary*, wyd. cyt., s. 167.

Nie mamy tu do czynienia ze zwykłym zastąpieniem jednej ideologii przez drugą¹³³. Romantyzm domaga się raczej pewnego rodzaju syntezy, odzyskania — poprzez szaleństwo, sen i ekstazę — „mrocznej strony” istoty ludzkiej w celu przywrócenia jej utraconych proporcji: „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, głębszego i bardziej złożonego, jako że obejmuje ono także irracjonalną tajemnicę istnienia”¹³⁴. Romantyzm odrzuca dziwaczną i arogancką ideę oświeceniową uzależniającą rozwój człowieka od postępującego oddalania od jego stanu mitycznego. „Kiedy człowiek był jeszcze całością, a nie godną litości zbieraniną luźnych części, poezja i myśl stanowiły wspólny wyraz jego ducha. Jak mówi Jaspers, od magicznych, rytualnych słów po przedstawienia losów ludzkich, od inwokacji do Boga po modlitwę filozofia przenikała całe ludzkie istnienie”¹³⁵.

¹³³ Charakterystykę romantyka w porównaniu z twórcą epoki odrodzenia podaje Andrzej Osęka: „Artysta renesansowy zdobył się na odwagę pokazania własnej twarzy, zaczął mówić we własnym imieniu. Spojrzał na świat wokół siebie — ze swego miejsca, z miejsca człowieka. Przestał się utożsamiać z wyznaczoną sobie rolą w świecie. Zrozumiał, że wszystko lub prawie wszystko zależy właściwie od niego — gdy chodzi o ostateczny kształt dzieła, zawartą w tym dziele wizję. Staął wobec świata i rządzących nim sił — sam. Był to wielki przewrót — ale jeszcze nie otwarty bunt. Artysta romantyczny poszedł nieco dalej. Przestał badać prawa rządzące naturą, zgłębiać zasady optyki, anatomii etc. Nie zaprzeczał ich istnieniu; rolę swoją widział jednak nie w dochodzeniu do nich, lecz w określeniu swego miejsca w świecie, w wyrażaniu własnego stosunku do świata [...]. Romantyczny artysta-bohater nie godzi się na świat, jaki ma wokół siebie. Wybrał czy też historia narzuciła mu rolę człowieka zrewoltowanego, łamiącego normy społeczne. Wygłasza oskarżenia przeciw tyranom. Idzie walczyć gdzieś o wolność jakiegoś ludu” (A. Osęka, *Mitologie artysty*, wyd. cyt., s. 69–70).

¹³⁴ E. Sábato, *Pisarz i jego zmary*, wyd. cyt., s. 108.

¹³⁵ *Ibidem*, s. 199–200. Przywołany przez Sábato myśliciel pisze o związku sztuki i filozofii: „Od tysiącleci wpływa jakby z samoistnego źródła strumień dzieł sztuki. Podczas gdy filozofia już u swego początku przeciwstawiała się religijnemu istnieniu, kwestionując je, sztuka pozostawała długo tożsama, tak co do swej treści, jak i świadomości, z aktem religijnym. Artysta służył religii; był anonimowy nie

Stwierdzając iż, życiem ludzkim pełnym sprzeczności i paradoksów kieruje absurd, a nie zdrowy rozsądek, Sábato odwołuje się do Berkeleya, który wykazał, że przy użyciu intelektu nie jesteśmy nawet w stanie dowieść istnienia świata zewnętrznego. W jednej z rozmów z Jorge Luisem Borgesem pisarz mówi: „Mamy tu stół, który wszyscy widzimy. Ale założmy, że zamknę oczy: nie widzę go. Mogę podać w wątpliwość jego istnienie. Jeśli ktoś mi powie, że inni go jednak widzą, to też nie wystarczy, ponieważ jeśli nie widzę stołu, nie widzę też innych”. Tym sposobem człowiek pozbawiony wszelkich zmysłów nie jest w stanie dowieść istnienia rzeczywistości zewnętrznej. „W tak skrajnym przypadku: jaką wartość mają inni? Filozoficznie żadną. Mamy tu do czynienia niemal z taką samą sytuacją jak we śnie. [...] Rozważania Berkeleya są nie do odrzucenia. Choć jak powiedział Hume, nie dają się w żaden sposób odrzucić i w najmniejszym stopniu nie przekonują”¹³⁶. To wystarczający powód — powiada Sábato — by uznać pierwszeństwo sztuki przed nauką w procesie ludzkiego poznania. I choć negowalibyśmy istnienie miłości czy szaleństwa, musimy stwierdzić, że poznanie szerokich fragmentów rzeczywistości zarezerwowane jest dla sztuki i tylko dla niej.

W opozycji do uczonego, w epoce romantyzmu rośnie znaczenie pisarza, poety, który nigdy nie przestał czerpać z mrocznego źródła

tylko z historycznego punktu widzenia — nie był samoistną osobowością. Tworzył najwspanialsze dzieła jako reprezentant jednej, powszechnej, transcendentnej świadomości. Sztuka może osiągnąć już najwyższy poziom, gdy jeszcze nie pojawiła się filozofia. W epoce wyzwolenia natomiast sztuka budzi się ze snu zależności, odnajduje swą tożsamość jako ostatnia mitotwórcza aktywność na granicy nadciągającej jasności ducha, która nie potrafi już tworzyć mitów. Nie walcząc jeszcze otwarcie z religią, ale czerpiąc siły z wewnętrznie niezależnej egzystencji wielkich artystów, zajmuje niemal miejsce religii, staje się możliwym wyrazem upewnienia o bycie polegającego na samym sobie, to znaczy filozofującego człowieka. Dopiero bowiem wraz z wyzwoleniem filozofowania sztuka odłącza się od religii. Duch filozofii oddziałuje w artyście także na mocy duchowego «powinowactwa z wyboru», aż dochodzi do sytuacji, że gdy religia i filozofia popadają w letarg, także sztuka zdaje się pusta” (K. Jaspers, *Filozofia i sztuka*, tłum. D. Lachowska, [w:] K. Jaspers, *Filozofia egzystencji. Wybór pism*, PIW, Warszawa 1990, s. 304).

¹³⁶ J.L. Borges, E. Sábato, *Dialogi*, tłum. M. Kurek, „Odra”, 1 (1998), s. 44–45.

nieświadomości. W powieści *Abaddón — Anioł Zagłady* bohater S. zauważa:

Fikcje mają wiele ze snów, które mogą być okrutne, bezlitosne, mordercze, sadystyczne, nawet u osób normalnych, skłonnych za dnia do dobrych uczynków. Te sny to jakby wyładowania. A pisarz śni za ogół. Pewnego rodzaju sen kolektywny. Społeczność, która by zabroniła fikcji, narażałaby się na wielkie niebezpieczeństwo¹³⁷.

W innym, eseistycznym fragmencie tej samej powieści Sábato rozwija definicję pisarza mówiąc: „Ludzie, którzy jakby śnią sen zbiorowy wyrażając nie tylko swoje osobiste niepokoje, ale także lęki całej ludzkości... Owe sny mogą przerażać, jak u Lautréamonta albo Sade’a. Ale są święte. I potrzebne właśnie dlatego, że przerażają”¹³⁸. W rozmowie z Carlosem Catanią myśł ta znajduje swoje potwierdzenie:

Sen, mitologia i sztuka mają wspólne korzenie: pochodzą z nieświadomości i są przejawem, choć może należałoby powiedzieć „rewelacją”, świata, który nie może wyrazić się w inny sposób. Prosić artystę, aby wyjaśnił ten profil z parą oczu na czole jest mniej więcej tak absurdalne i impertynenckie, jak żądać od Beethovena, aby wytłumaczył jedną ze swych symfonii, albo od Kafki, żeby powiedział jasno, co chciał wyrazić powieścią *Proces*. Powieść ta wyjaśnia w jedyny możliwy sposób przepastną rzeczywistość, jaką Kafka odczuwał. Gdyby powieść można było „opowiedzieć” czy „wyjaśnić” w czterech słowach a nawet w długim eseju, byłaby zbędna¹³⁹.

W innym zaś miejscu czytamy: „Istnieją bowiem rzeczywistości, które można wyrazić wyłącznie przy użyciu dwuznacznych symboli. Stąd tak absurdalne pomysły, jak chęć «wytłumaczenia» snów, jakby ktoś chciał wyjaśnić *Proces* Kafki”¹⁴⁰. W tomie *Pisarz i jego zmary*

¹³⁷ E. Sábato, *Abaddón — Anioł Zagłady*, tłum. H. Czajka, WL, Kraków 1978, s. 108.

¹³⁸ *Ibidem*, s. 122.

¹³⁹ E. Sábato, *Entre la letra y la sangre*, wyd. cyt., s. 26–27.

¹⁴⁰ *Ibidem*, s. 71. Na oniryczny charakter dzieła Franza Kafki zwraca także uwagę Erich Fromm w *Zapomnianym języku*: „Znakomitym przykładem dzieła sztuki pisanego językiem symbolicznym jest *Proces* Kafki. Podobnie jak w tyłu marzeniach sennych mamy tu do czynienia z wydarzeniami, z których każde jest konkretne i realistyczne, całość jednak jest nieprawdopodobna i fantastyczna. Aby zrozumieć tę powieść, należy ją odczytywać tak, jakbyśmy słuchali jakiegoś ma-

Sábato stwierdza: „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”¹⁴¹. W szkicu *Cenzura, wolność i niezadowolnienie* ze zbioru *Pochwały i oskarżenia* czytamy: „W cywilizacji, która pozbawiła nas wszystkich dawnych i świętych przejawów nieświadomości, w kulturze bez mitów i bez tajemnic, człowiekowi z ulicy pozostaje jedynie skromne rozładowanie poprzez sny lub *katharsis* przez fikcje tych istot, które skazane są na sen w imieniu całej społeczności”¹⁴². Przy innej jeszcze okazji pisarz wyjaśnia: „Człowiek jest całością, całością żałośnie rozbijaną, niszczoną, marnowaną przez cywilizację racjonalistyczną. Wszystko to utrudnia zachowanie jedności, ale to właśnie artyści najlepiej ją zachowali i chronili. W tym ogromnym kryzysie ludzkości artyści zachowali to, co najlepsze z owej pierwotnej jedności”¹⁴³.

Kluczową cechą sięgającego w nieświadomość artysty jest jego wrodzony nonkonformizm — niezdolny do konstruowania, potrafi się jedynie buntować¹⁴⁴. Dlatego, powiada Sábato: „Konfucjusz cenił

zenia sennego — długiego, zawikłanego snu, w którym zewnętrzne wydarzenia dzieją się w przestrzeni i czasie, będąc odpowiednikami myśli i uczuć śniącego, w tym przypadku bohatera powieści — Józefa K.” (E. Fromm, *Zapomniany język*, tłum. J. Marzęcki, PIW, Warszawa 1994, s. 215).

¹⁴¹ E. Sábato, *Pisarz i jego zmyły*, wyd. cyt., s. 185.

¹⁴² E. Sábato, *Apologías y rechazos*, wyd. cyt., s. 158.

¹⁴³ *Sábato Oral*, wyd. cyt., s. 31.

¹⁴⁴ Jako o jednym z elementów swoistej artystycznej antropologii pisze o tym Osęka: „Z natury sztuki wynika, że człowiek, który ją tworzy, wciąż ociera się o kłamstwo, pozór; umie stwarzać złudzenia, wciągać w nie innych, jak w prawdziwy świat. Budowa świata fikcji podnieca go przy tym, rozzuchwala, prowokuje. Dla artysty dzieło często staje się pokusą, by naruszyć ustalony porządek rzeczy, by powiedzieć coś, czego poza obszarem sztuki powiedzieć bezkarnie nie można. Coś absolutnie niemożliwego; lub przeciwnie: prawdę o życiu. Wiedział o tym doskonale Platon i radził artystom patrzeć na ręce, bo uprawiają sztukę, która nie świadczy o bojaźni bożej: «... i poeci, i powieściopisarze źle mówią o ludziach, jeżeli chodzi o sprawy najważniejsze: że wielu jest niesprawiedliwych, a niejednemu się dobrze powodzi, sprawiedliwi zaś żyją w nędzy...». W kilku księgach *Państwa* Platon wskazuje na wywrotowy charakter poezji, malarstwa, nawet niektórych rodzajów

sztukę o tyle tylko, o ile służyła Państwu. [...] To zjawisko występuje z jeszcze większą ostrością w czasach wielkich przewrotów, co nietrudno wyjaśnić: ci buntownicy są niebezpieczni dla Państwa”¹⁴⁵. Cechy tej, znanej Platonowi, świadomi byli także hiszpańscy inkwizytorzy, zakazując publikacji i sprowadzania do kolonii w Ameryce powieści reprezentujących ich zdaniem gatunek „absurdalny i kłamliwy”, a zatem stanowiący poważne zagrożenie dla umysłowego zdrowia Indian. O fakcie tym — doniosłym w szczególności dla rozwoju kolonialnej prozy — wspomina Mario Vargas Llosa w tytułowym eseju ze zbioru *Prawda kłamstw*:

Zakazując druku nie określonych dzieł, lecz gatunku literackiego w całości Święte Oficjum ustanowiło coś, co w jego oczach było prawem bez wyjątków: że powieści zawsze kłamią, że wszystkie przedstawiają fałszywy obraz życia. Przed laty napisałem pracę ośmieszającą tych samowolnych sędziów zdolnych do podobnego uogólnienia. Teraz myślę, że hiszpańscy inkwizytorzy byli być może pierwszymi, którzy zrozumieli — wcześniej niż krytycy i sami powieściopisarze — naturę fikcji i jej buntownicze intencje. [...] Egzystencja, której nie doświadcza się naprawdę, stanowi źródło niepokoju, wprowadza w życie nieład mogący przekształcić się w bunt, postawę krnąbrną wobec tego, co ustalone¹⁴⁶.

Jak stwierdza Sábato w rozmowie z Catanią, „wielki artysta jest z natury buntownikiem (tworzy się sztukę, to znaczy i n n a rzeczywistość, ponieważ ta, w której żyjemy, odpycha człowieka wrażliwego) i dlatego często to, co robi, szokuje zwykłych ludzi;

muzyki. Rozważając sprawy podziału pracy społecznej Emil Durkheim również zwraca uwagę, że sztuka zbyt skłonna jest buntować się przeciw powinnościom i przymusom, by mogła zawsze pozostawać w zgodzie z moralnością, która w praktyce opiera się na dyscyplinie i szacunku wobec autorytetów. Wybitny socjolog patrzył z niepokojem na szczególnie rozkwit sztuki w jakimś społeczeństwie — wydawał mu się on niedobrym znakiem, jeśli chodzi o tego społeczeństwa stan moralny. Podobne obawy żywili nie tylko filozofowie i uczeni, lecz także osoby wyposażone we władzę. Przegroda oddzielająca fikcję od rzeczywistości często nie dawała żadnego schronienia tym, co chcieli pod jej osłoną uprawiać niedozwolone praktyki. Lista autorów i dzieł prześladowanych za obrazę moralności byłaby bardzo długa; w każdym z tych przypadków raczej skazujących mogły być inne, często wzajemnie sprzeczne” (A. Osęka, *Mitologie artysty*, wyd. cyt., s. 99–100).

¹⁴⁵ E. Sábato, *Pisarz i jego zmyły*, wyd. cyt., s. 193.

¹⁴⁶ M. Vargas Llosa, *Prawda kłamstw*, tłum. M. Kurek, „Odra”, 4 (1994), s. 42–45.

w tych wypadkach tym, kto się myli, jest nie artysta, lecz publiczność”¹⁴⁷.

Przy okazji przedstawiania charakterystyki współczesnego twórcy kilkakrotnie w rozważaniach Sábato pojawiają się wypowiedzi polemiczne w stosunku do ortegiańskiej idei sztuki odhumanizowanej. Jak łatwo dostrzec, argumenty wysuwane przez pisarza przeciwko ideom hiszpańskiego myśliciela niemal całkowicie roz mijają się z rzeczywistymi koncepcjami autora *Buntu mas*, który sztukę „zdehumanizowaną” pojmuje po prostu jako zaprzeczenie twórczości mimetycznej¹⁴⁸. „Widzimy — pisze filozof — że artysta nie tylko nie stara się mniej lub bardziej nieudolnie naśladować rzeczywistość, lecz wręcz zwraca się przeciwko niej. Decyduje się na deformację rzeczywistości, na zniszczenie jej aspektów «ludzkich», czyli innymi słowy — na jej dehumanizację”¹⁴⁹. W *Ludziach i trybach* czytamy tymczasem: „Dowód dehumanizacji sztuki leży według Ortegi y Gasseta w rozwodzie, jaki istnieje między artystą i publicznością. Nie wiem, dlaczego filozofowi hiszpańskiemu nie przyszło do głowy, że może być dokładnie odwrotnie: że to publiczność jest zdehumanizowana. Być może odrzucił tę alternatywę, ponieważ logiczne wydaje się założenie, że publiczność jest «ludzkością»”. Nie pamiętając zapewne o wielokrotnie formułowanej przez Ortegę y Gasseta definicji masy, Sábato stwierdza, iż „czym innym jest ludzkość, a czym innym masa, to znaczy zbiorowisko stworzeń, które przestały być istotami ludzkimi, aby przekształcić się lub zostać przekształconymi w numerowane przedmioty, produkowane seryjnie, modelowane

¹⁴⁷ E. Sábato, *Entre la letra y la sangre*, wyd. cyt., s. 32.

¹⁴⁸ Nieporozumienie wynika, jak się wydaje, z nieco odmiennego pojmowania przez obu autorów słowa *deshumanización*, które w ujęciu Ortegi y Gasseta oznacza tyle co „odhumanizowanie, pozbawienie czegoś cech ludzkich”, zaś przez Sábato odczytywane jest jako „dehumanizacja, zanikanie wartości humanistycznych czy humanitarnych”. Definicja, jaką podaje słownik Real Academia Española — „Deshumanizar. Privar de caracteres humanos a alguna cosa” — zbliżona jest do pierwszego znaczenia, dlatego wątpliwości prezentowane przez pisarza argentyńskiego uznać należy raczej za nieuzasadnione.

¹⁴⁹ J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki*, [w:] J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, tłum. P. Niklewicz, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 294.

przez standardową edukację, stłoczone w biurach i fabrykach, codziennie wstrząsane jednogłośnie przez wiadomości wysyłane z Nieznanej Centrali”. Wobec tak uformowanego człowieka-masy, artysta jawi się pisarzowi jako postać wyjątkowa *par excellence*, szaleniec, który „dzięki swej demencji, swojej niezdolności do adaptacji, swojemu buntowi zachował najcenniejsze atrybuty istoty ludzkiej”¹⁵⁰. W *Między pismem a krwią* Sábato stwierdza:

Nie jest tak jak mówiono, że dzisiejsza sztuka jest „zdehumanizowana”; to publiczność jest zdehumanizowana w efekcie ujarzmiania, masyfikacji, dziennikarstwa, potężnych środków, jakimi posługuje się to scentralizowane społeczeństwo, aby uprzedmiotować człowieka, aby go zrobotyzować. W takim wypadku artysta jest buntownikiem, który walczy w obronie całej ludzkości przed tym straszliwym nieszczęściem¹⁵¹.

Drugi, jak można sądzić, poważniejszy zarzut Sábato wobec głośnego szkicu Ortegi y Gasseta dotyczy braku rozróżnienia na odmienne czy wręcz sprzeczne prądy i kierunki występujące w ramach modernizmu. Sábato nie bierze w tym miejscu pod uwagę wyraźnego zastrzeżenia myśliciela, który stwierdza:

Nowa sztuka zadziwiająco szybko rozszczepiła się na mnóstwo rozbieżnych kierunków. Bardzo łatwo wykazać istniejące między nimi różnice. Ale podkreślanie różnic wydaje mi się jałowe, jeśli nie zdamy sobie uprzednio sprawy ze wspólnych podstaw, które w różny i niekiedy sprzeczny ze sobą sposób znajdują potwierdzenie swego istnienia w całej nowoczesnej sztuce¹⁵².

Jak stwierdza Sábato, efektem abstrakcji wprowadzonej do sztuk plastycznych były proporcja i perspektywa w epoce Piero della Francesca, sześciiany i cylindry Cézanne’a oraz kubizm. „Ta sztuka rzeczywiście dąży do dehumanizacji. [...] Pod wieloma obrazami renesansu istniały trójkąty, pięciokąty i proporcje. Figury te były jednak tylko geometrycznym szkieletem pulsującego ciała. Ale, w miarę jak cywilizacja matematyczna czyniła postępy, te trójkąty i pięciokąty zaczęły przeważać nad ciałami, aż nadszedł moment, kiedy uwierzono, że sztukę można ogłosić geometrią”. Próby zredukowania

¹⁵⁰ E. Sábato, *Hombres y engranajes*, wyd. cyt., s. 73.

¹⁵¹ E. Sábato, *Entre la letra y la sangre*, wyd. cyt., s. 32.

¹⁵² J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki*, wyd. cyt., s. 292.

sztuki do czystej abstrakcji mają zdaniem pisarza charakter dehumanizujący, gdyż pełnia człowieczeństwa jest czymś znaczenie szerszym: „jest tym, co abstrakcyjne i konkretne, racjonalne i irracjonalne, maszyną i przyrodą, nauką i sztuką”. Artysta współczesny, inspirowany naukowym fetyszyzmem, a także pragnieniem porządku i oparcia, znajduje w sferze abstrakcji swój azyl. Jednak bez względu na psychologiczne źródło „z punktu widzenia swojej esencji sztuka abstrakcyjna jest dzisiaj wyrazem mentalności naukowej naszych czasów”¹⁵³. I jako taka, według Sábato, charakteryzuje kulturę w okresie schyłku¹⁵⁴.

Myślą powracającą często w esejach argentyńskiego pisarza jest stwierdzenie, iż, jak „dowiodł Lew Szestow w pracach poświęconych Tołstojowi i Dostojewskiemu, prawdziwych autobiografii artystów należy szukać nie w powierzchownych książkach opowiadających ich życie, lecz w ich własnych fikcjach”¹⁵⁵. Inspiracja, jaką Sábato znalazł u rosyjskiego filozofa, sięga jednak znacznie dalej poza

¹⁵³ E. Sábato, *Hombres y engranajes*, wyd. cyt., s. 74.

¹⁵⁴ Interesujące uwagi na temat sztuki abstrakcyjnej w kontekście omawianych tu poglądów estetycznych Sábato i Ortegi y Gassetta zawiera szkic Junga *Problem typowych postaw w estetyce*, w którym czytamy: „W wyniku długiej tradycji ustaliło się u nas, na Zachodzie, jako kryterium sztuk pięknych «piękno natury i prawa natury», jest to bowiem także kryterium należące do istoty sztuki grecko-rzymskiej i w ogóle zachodniej. (Co prawda, pewne formy stylu średniowiecza stanowią pod tym względem wyjątek). Naszą ogólną postawę wobec sztuki od dawien dawna cechuje właśnie wczuwanie się, toteż jako piękne określamy tylko to, w co potrafimy się wczuć. Jeśli natomiast artystyczna forma obiektu kłóci się z życiem, jest — jeśli można tak powiedzieć — nieorganiczna czy abstrakcyjna, to nie potrafimy wyczuć w niej naszego życia, co robimy zawsze, kiedy się wczuwamy. [...] Potrafimy wczuć się jedynie w formę organiczną, zgodną z naturą, zwróconą ku życiu. A przecież istnieje zasadniczo inna forma sztuki, styl przeciwny życiu, który neguje wolę życia i odcina się od życia, a jednak rości sobie pretensje do piękna. Gdzie twórczość artystyczna daje początek formom przeciwnym życiu, nieorganicznym, abstrakcyjnym, tam nie może już chodzić o dążenie do sztuki wynikające z potrzeby wczuwania się, lecz raczej o potrzebę wręcz przeciwną, a więc o tendencję do tłumienia życia” (C.G. Jung, *Problem typowych postaw w estetyce*, [w:] C.G. Jung, *Archetypy i symbole*, wyd. cyt., s. 277–278).

¹⁵⁵ E. Sábato, *Entre la letra y la sangre*, wyd. cyt., s. 145–146.

problem autobiografizmu i wydaje się dotyczyć całości poglądów pisarza na egzystencjalny przełom w literaturze oraz na rolę, jaką w tym procesie odegrał autor *Zbrodni i kary*.

Podstawy myśli Szestowa następująco wyjaśnia Cezary Wodziński: „Jeśli przyjrzymy się uważnie, powiada autor *Sola fide*, narodziłom helleńskiej filozofii, odkrywamy, że nie zdziwienie, jak deklarowali starożytni mędrcy, było jej prawdziwym początkiem, lecz strach — strach przed tym, co nieznanne, niespodziewane, przypadkowe”. Człowiek, z lęku przed nieokreślonością i brakiem solidnego oparcia, „uznał za absolut Rozum, który, porządkując niejedynolitą rzeczywistość, najlepiej realizuje postulat oddalenia strachu z ludzkiej egzystencji. Dialektyczne sieci spętały niejednorodne i chaotyczne, pulsujące tajemniczym rytmem życie, precyzyjnie zakreślając granice bytu i niebytu”. Tym sposobem człowiek zapewnił sobie poczucie bezpieczeństwa za cenę utraty wolności. „Ontologiczny status istnienia zyskało tylko to, co powszechne, ogólne i niezmiennie. Wyjątek stracił rację bytu. W ten sposób kult Rozumu okazał się kultem Konieczności”¹⁵⁶. Konstatując dramatyczną sytuację „zderzenia bezbronного człowieka ze światem, po którego stronie stoi tradycja, mądrość ludzka, oficjalna filozofia i nauka”, Szestow stwierdza, iż „cała ta gigantyczna racjonalna konstrukcja nie jest więcej warta aniżeli samotna, zrozpaczona jednostka. Aby odzyskać należne sobie miejsce, aby przywrócić zdeptane przez rozumną konieczność prawa, musi człowiek rozpocząć nieustępliwą walkę z tym wszystkim, co ogranicza jego wolność”¹⁵⁷. Droga wytyczona przez Szestowa ma początkowo charakter negatywny: „Aby odnaleźć prawdę, trzeba odrzucić wszystko to, co za prawdę uznaje nauka. Prawda jest dla nauki niedostępna, znajduje się tam, gdzie nauka widzi nicość. [...] Źródeł prawdy należy szukać tam, gdzie nie sposób przyłożyć żadnej obiektywizującej miary, a więc w tym, co niedorzeczne, paradoksalne i antynomiczne”. Następnie jednak, jak zauważa Wodziński, „ponad horyzontem nihilistycznej pustyni, pośród

¹⁵⁶ C. Wodziński, *Lew Szestow*, [w:] L. Szestow, *Dostojewski i Nietzsche. Filozofia tragedii*, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 11–12.

¹⁵⁷ *Ibidem*, s. 14.

zgliszcz i ruin starych świątyń wyłania się światło nowej jutrzeńki. Tę nową możliwość dostrzega Szestow w porządku wiary”¹⁵⁸.

Albert Camus w *Micie Syzyfa* pisze o koncepcjach Szestowa, iż całe streszczają się w zdaniu: „Jedynе prawdziwe wyjście jest tam właśnie, gdzie nie ma wyjścia dla sądu ludzkiego. Inaczej na cоś potrzebowalibyśmy Boga? Człowiek zwraca się ku Bogu tylko po to, by osiągnąć niemożliwe. Jeśli idzie o to, co możliwe, wystarczą ludzie”. Jak stwierdza francuski egzystencjalista, Szestow daje do zrozumienia, „że ten Bóg jest może nienawistny i godzien nienawiści, niezrozumiały i sprzeczny, ale im bardziej jego twarz jest odrażająca, tym bardziej utwierdza swoją potęgę. Wielkością Boga jest jego niekonsekwencja. Jego dowodem — jego nieludzkość. Trzeba skończyć w Boga i tym skokiem uwolnić się od złudzeń racjonalnych”. Cały wysiłek rosyjskiego myśliciela koncentruje się zatem „na ukazaniu absurdu w całej pełni, aby otworzyło się źródło niezmierzonej nadziei, która się w nim kryje. [...] Dla Szestowa rozum jest nieskuteczny, ale poza rozumem coś istnieje. Dla umysłu absurdałnego rozum jest nieskuteczny i nic nie ma poza nim”¹⁵⁹.

Egzystencjalny wymiar myśli Szestowa wyjaśnia inny rosyjski emigrant, Mikołaj Bierdiajew: „Lew Szestow był filozofem, który filozofował całą swoją istotą, dla którego filozofia nie była akademicką specjalnością, ale sprawą życia i śmierci. Był on człowiekiem jednej myśli. Uderza jego niezależność od współczesnych tendencji. Szukał Boga, szukał sposobów wyzwolenia człowieka z władzy konieczności. I był to jego osobisty problem”. Egzystencjalny charakter filozofii autora *Aten i Jerozolimy* polega na tym, iż proces poznania wiąże się „z całościowym losem człowieka. Filozofia egzystencjalna oznacza pamięć o egzystencjalności filozofującego podmiotu, który wkłada w swoją filozofię egzystencjalne doświadczenie. Filozofia ta zakłada, że tajemnica bytu odsłania się tylko w ludzkim istnieniu. Dla Lwa Szestowa ludzka tragedia, potworności i cierpienia

¹⁵⁸ *Ibidem*, s. 15–16.

¹⁵⁹ A. Camus, *Mit Syzyfa*, tłum. J. Guze, [w:] A. Camus, *Dwa eseje*, Wydawnictwo Krag, Warszawa 1991, s. 34–35.

ludzkiego życia, doświadczenie beznadziejności były źródłem filozofii”¹⁶⁰.

Rola, jaką w twórczości Szestowa odgrywa postać Fiodora Dostojewskiego, wynika z postawy powieściopisarza wobec tych samych egzystencjalnych problemów, z jakimi zmagał się autor *Filozofii tragedii*. Tytułowy problem swego dzieła wyjaśnia Szestow następująco: „Sokrates, Platon, dobro, humanitaryzm, idee — cały zastęp aniołów i świętych, strzegących niewinnej duszy ludzkiej od zakusów złych demonów, sceptycyzmu i pesymizmu — rozplywa się bez śladu w przestrzeni, i człowiek, stając w obliczu swoich najgroźniejszych wrogów, po raz pierwszy w życiu doświadcza strasznego uczucia osamotnienia [...]. Tutaj zaczyna się filozofia tragedii”¹⁶¹.

Jak pisze Szestow, Dostojewski znalazł się nagle w obliczu zasadniczego pytania:

Po której stronie stoi prawda? „Sumienie i rozum” były do tej pory sędziami najwyższej instancji. To, co umieściliśmy w sferze nadziei i ideałów, podlegało ich osądowi. Cóż począć teraz, gdy dał o sobie znać sędzia tych sędziów? Czy mamy słuchać jego głosu, czy zachowując wierność tradycji znów zmusić go do milczenia? Powiadam „znów”, ponieważ ludzie już nieraz słyszeli ten głos, ale zawsze, zdjęci przerażeniem, zagłuszali go uroczystymi okrzykami na cześć starych sędziów¹⁶².

Głos ten, dodajmy, pojawiał się także w dziejach zachodniej filozofii i, jak zauważa Wodziński, jeśliby — za punkt wyjścia obierając postawę Szestowa — dokonać choćby pobieżnego oglądu myśli nowożytnej, można dostrzec, iż reprezentowany przez niego sposób uprawiania filozofowania pojawiał się już wielokrotnie. „Postawa taka, negująca racjonalność ludzkich dążeń i odrzucająca rozum jako źródło poznania i wiedzy, uobecnia się po raz pierwszy w czasach nowożytnych w refleksji Pascala. Symbolicznie więc

¹⁶⁰ M. Bierdiajew, *Fundamentalna idea filozofii Lwa Szestowa*, [w:] L. Szestow, *Gnoza a filozofia egzystencjalna. Eseje filozoficzne*, tłum. C. Wodziński, Wydawnictwo Myśl, Warszawa 1990, s. 117.

¹⁶¹ L. Szestow, *Dostojewski i Nietzsche. Filozofia tragedii*, tłum. C. Wodziński, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 109.

¹⁶² *Ibidem*, s. 80.

nazwać ją możemy «postawą Pascala». W stuleciu następnym nawiąże do niej J.J. Rousseau, potem zaś przerwany wątek kontynuować będą Kierkegaard i Nietzsche”¹⁶³.

Wyjaśniając doniosłość odkrycia autora *Biesów*, Szestow stwierdza: „Wątpliwości być nie może: to nie nauka była podstawą nadziei, ale, na odwrót, nadzieja — podstawą nauki. Z tą świadomością kończy się dla człowieka tysiącletnie panowanie «sumienia i rozumu» i zaczyna się nowa era — era «psychologii», którą u nas w Rosji zapoczątkował Dostojewski”¹⁶⁴. Zestawiając twórczość Dostojewskiego i Tołstoja, powiada Szestow o tym drugim, iż „wydaje się, że doszedł on do granic ludzkiego poznania, wydaje się, że jeszcze krok — i wielka tajemnica życia odkryje się przed nami. Lecz jest to złudzenie optyczne. W rzeczy samej dzieje się dokładnie na odwrót: zrobiono tu wszystko, aby tajemnica pozostała ukryta na wieki”. Na tym, w opinii rosyjskiego filozofa, polega cel zarówno sztuki Tołstoja, jak i idealistycznej filozofii Kanta: „Wszystkie przerażające pytania życia trzeba tym lub innym sposobem przenieść w dziedzinę rzeczy niepoznawalnych. Wówczas zapanuje na ziemi spokój, który przestraszeni sennym widziadłem ludzie cenią w życiu najbardziej”¹⁶⁵.

O *Notatkach z podziemia* Dostojewskiego pisze Szestow, iż jest to „rozdzierający krzyk przerażenia, wyrrywający się z duszy człowieka, który uświadomił sobie nagle, że kłamał całe życie, że udawał tylko, kiedy przekonywał siebie i innych, iż najwyższym celem istnienia jest służenie marnemu człowiekowi. Do tej pory uważał się za człowieka wyróżnionego przez los, wyznaczonego do spełnienia dziejowego posłannictwa”. Dostojewski pojął, że nie jest wcale lepszy niż inni ludzie, że jak każdy zwykły śmiertelnik nie ma nic wspólnego ze wzniosłością idei społecznych: „Mimo że oswobadzają chłopów, sprawują dobre i miłosierne sądy, znoszą obowiązkową służbę wojskową — mimo to wszystko nie stawało mu

¹⁶³ C. Wodziński, *Lew Szestow*, wyd. cyt., s. 26.

¹⁶⁴ L. Szestow, *Dostojewski i Nietzsche. Filozofia tragedii*, wyd. cyt., s. 81.

¹⁶⁵ *Ibidem*, s. 97–98.

się na duszy ani lżej, ani weselej”¹⁶⁶. Dostojewski znalazł, się w położeniu człowieka, który przekonywał siebie i innych, że „marny człowiek jest także człowiekiem i waszym bratem”, lecz słowa te nie tylko nie przynosiły mu otuchy, ale były jadem, który go zatruwał:

Dobrze temu, kto widzi w nich tylko poezję braterstwa! Lecz co z nimi począć, gdy na pierwszy plan występuje nicość i niedorzeczność istnienia marnego człowieka? Jak je znieść, gdy sam doznasz całej grozy takiego istnienia? [...] Powiem wyraźnie: przed Dostojewskim nikt nie ośmielił się wypowiadać takich myśli, nawet opatrzywszy je odpowiednimi przypisami. Potrzebny był akt wielkiej rozpacz, aby myśli takie powstały w ludzkiej głowie, potrzeba było nadludzkiej zuchwałości, aby objawić je ludziom¹⁶⁷.

Na tym właśnie — w ujęciu Szestowa — polega rola nowej literatury, która powinna godzić „w serce czytelnika, ale tym razem już nie po to, żeby czytelnik stał się lepszy i wielkodusznie zgodził się w niedziele i święta nazywać marnego człowieka swoim bratem”, lecz aby „wydobyć od nauki i «etyki» [...] wyznanie, że wspaniały ustrój dla większości, przyszłe szczęście ludzkości, postęp, idee, itd., słowem, wszystko to, czym do tej pory usprawiedliwiał się zgubę i hańbę poszczególnych ludzi — nie może rozwiązać najważniejszego problemu życia”¹⁶⁸. Dostojewski i Nietzsche „zrozumieli, że przyszłość ludzkości, jeśli tylko ludzkość ma przyszłość, oprze się nie na tych, którzy teraz triumfują w przekonaniu, że dobro i sprawiedliwość panuje w ich świecie”, ale na tych, którzy „nie znając snu, spokoju ani radości walczą i szukają, i porzucając stare ideały idą na spotkanie nowej rzeczywistości, jakkolwiek by była ona przerażająca i odpychająca”¹⁶⁹.

Jak pisze Enzo Paci, „Dostojewski już od pierwszych utworów nie tylko odkrywał wewnętrzne związki wiążące artystę z wydziedziczonymi ze społeczeństwa, ale także wiążące poetę z cierpiącymi duchowo, z grzesznikami, z przestępcami. Sztuka zawiesza etykę, zawiesza ją w takim samym sensie, w jakim zostaje ona zawieszona

¹⁶⁶ *Ibidem*, s. 76.

¹⁶⁷ *Ibidem*, s. 79–80.

¹⁶⁸ *Ibidem*, s. 155.

¹⁶⁹ *Ibidem*, s. 235.

u Kierkegaarda w religijnym niepokoju przedstawionym w *Bojaźni i drżeniu*¹⁷⁰. Dzięki temu przed artystą otwiera się możliwość wszechstronnego doświadczenia. „Przeżywa on w wyobraźni wszelkie możliwości życia ludzkiego. Wyobrażenia Dostojewskiego, udręczona i cierpiąca, okrutna aż do rozjątrzenia, kochająca aż do upojenia, porywa się na przygodę nieogarnioną, na doświadczenie i nadawanie wyrazu estetycznego temu skłębieniu nie do rozwikłania, w jaki raj i piekło łączą się w ludzkim sercu”¹⁷¹. Twórczością swoją — powiada włoski filozof — autor *Notatek z podziemia* dowiódł, „że logiczna i abstrakcyjna doskonałość, gardząca konkretnym wyrazem estetycznym, nie mniej jest oderwana od świata niż urzeczenie białą petersburską nocą. Sztuka sprowadza myśl na powrót do funkcji, jaką ta powinna spełniać w życiu i historii, gdyż zmusza ją do zdawania sobie sprawy z chaosu i do wyznaczenia nowych możliwości dróg”. Przewaga sztuki przejawia się w tym, iż jest ona zdolna wyrażać „potrzeby, cierpienia, udręki, więc te problemy ludzkie, które koniecznie trzeba rozwiązać i przezwyciężyć, gdy tymczasem symbole logicznej abstrakcji, jak majaczące przywidzenia fantazji, stają się niewolniczo uległe wobec złudnej doskonałości tkwiącej w czystych możliwościach”¹⁷².

„Podziemny człowiek” Dostojewskiego jest także jednym z głównych protagonistów eseju Colina Wilsona *Outsider*. Na przykładzie postaci z książki Barbusse’a Wilson następująco definiuje tytułowego bohatera:

Postawa outsidera w stosunku do społeczeństwa jest całkiem wyraźna. Wszyscy mężczyźni i kobiety posiadają owe groźne, nie dające się nazwać impulsy, lecz starają się je ukryć, grając komedię wobec samych siebie i wobec innych ludzi. Ich zachowanie, nakazujące szacunek, ich filozofia, ich religia — to wszystko ma na celu jedynie powleczenie poząłótką, nadanie pozorów, nadanie pozorów kultury i racjonalności czemuś, co jest barbarzyńskie, nie ujęte w karby, irracjonalne. Bohater *Piekła* jest outsiderem, gdyż służy Prawdzie¹⁷³.

¹⁷⁰ E. Paci, *Dzieło Dostojewskiego*, [w:] E. Paci, *Związki i znaczenia. Eseje wybrane*, tłum. S. Kasprzysiak, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 190.

¹⁷¹ *Ibidem*, s. 191.

¹⁷² *Ibidem*, s. 208.

¹⁷³ C. Wilson, *Outsider*, tłum. M. Traczewska, Rebis, Poznań 1992, s. 10.

Podobnie *propositum* przyświecające rosyjskiemu bohaterowi odczytuje Tomasz Mann w szkicu *Dostojewski — z umiarem*. Mimo wyrażonych zastrzeżeń, iż całość wypowiedzi bohatera *Notatek z podziemia* pobrzmiewa „reakcyjną złośliwością i może zaniepokoić ludzi dobrej woli”, niemiecki pisarz przyznaje:

Herezje „człowieka z lochu” są prawdą: są ciemną, odwróconą od słońca stroną człowieka, prawdą, której nikt, komu istotnie zależy na prawdzie, na całej prawdzie o człowieku, nie powinien przeoczyć. Udręczone paradoksy, jakie „bohater” Dostojewskiego rzuca swoim pozytywistycznym przeciwnikom, brzmią wprawdzie ahumanistycznie, ale wypowiediane były w imieniu ludzkości i z miłości do niej: w imieniu nowego, pogłębionego i rzetelnego humanizmu, który przeszedł przez piekło cierpienia i poznania¹⁷⁴.

O *Notatkach z podziemia* pisze Wilson jako o pierwszym ujęciu tematu outsidera w literaturze nowoczesnej. „Można je uważać — obok *Wilka stepowego* Hermanna Hessego — za jedną z najpoważniejszych pozycji z tej dziedziny, rozpatrywanych przez nas w niniejszym studium¹⁷⁵. Napisane na sześćdziesiąt cztery lata przed

¹⁷⁴ T. Mann, *Dostojewski — z umiarem*, tłum. J. Błoński, [w:] T. Mann, *Dostojewski — z umiarem i inne eseje*, Muza, Warszawa 2000, s. 236.

¹⁷⁵ O *Wilku stepowym* powiada Vargas Llosa: „Trzej narratorzy powieści [...] to racjoniści pełną gębą, zażarci obserwatorzy i badacze samych siebie. Ta zdolność, czy może przekleństwo — nie móc przestać myśleć, nie móc nigdy uciec przed wieczną introspekcją, w jakiej się żyje — jest niewątpliwie przyczyną przekształcenia się Harrego Hallera w wilka stepowego. Przy pomocy tej formuły Hesse stworzył pierwowzór, do którego w naszych czasach odwołują się niezliczone jednostki: zagorzali samotnicy, odizolowani w jakiejś formie neurastenii utrudniającej lub uniemożliwiającej komunikację z innymi, żyją jak wygnani, rozpamiętując swe zgorzknienie i wściekłość wobec świata, którego nie akceptują i przez który również czują się odrzuceni. [...] Jakie są przyczyny nieporozumienia między wilkiem stepowym i światem? Że kierunek, jaki obrała ludzkość, jest dla niego nie do przyjęcia. Nie sposób wyliczyć wszystkiego, co budzi jego sprzeciw: wojownicze kazania i zachłanny materializm, konformistyczna mentalność i praktyczny duch mieszczaństwa, filisterstwo dominujące w kulturze oraz maszyny i produkty społeczeństwa przemysłowego, w których przeczuwa ryzyko zniewolenia człowieka. W otaczającym świecie Harry Haller dostrzega zniszczone lub upodłone wszystkie pryncypia i ideały, które przedtem pobudzały go do życia: poszukiwanie doskonałości moralnej i intelektualnej, sztuka, dokonania owych istot wyższych

książką Hessego, a na czterdzieści sześć przed powieścią Barbusse'a [...], stanowią one jedyny w swoim rodzaju wspaniały pomnik myśli egzystencjalistycznej"¹⁷⁶.

Kluczowe dla Wilsona fragmenty wywodu „podziemnego człowieka” brzmią następująco:

Jeśli powiecie, że i to wszystko można wyrachować według tabliczki — i chaos, i mrok, i przekleństwo, i że już choćby owa możliwość uprzedniego obliczenia wszystko zahamuje, a górę weźmie rozsądek — to człowiek umyślnie wtedy popadnie w obłąkanie, żeby nie mieć rozsądku i postawić na swoim! Ja w to wierzę, ręczę za to, cała bowiem sprawa człowiecza w gruncie rzeczy do tego chyba tylko się sprowadza, żeby człowiek co chwila sam sobie dowodził, iż jest człowiekiem, a nie sztyftem! [...] I kto wie (ręczyć niepodobna), czy na tym świecie wszelki cel, do którego dąży ludzkość, nie zawiera się w owej ciągłości procesu osiągania, inaczej mówiąc, w samym życiu, a nie konkretnie w celu, który, rzecz prosta, wyraża się stwierdzeniem, że dwa razy dwa jest cztery, czyli formułą, a przecież dwa razy dwa — to już nie jest życie, proszę państwa, lecz początek śmierci!¹⁷⁷.

Jak pisze Wilson, wbrew Heglowi — „według którego wszystkim rządzi rozum”, a „ludzie to tryby w wielkiej maszynie zdążającej do najwyższego Dobra” — pojawia się „człowiek karaluch Dostojewskiego, ze swymi popsutymi zębami i oczkami jak paciorki, i krzyczy: «do diabła z waszym systemem! Żądam prawa postępowania jak mi się podoba! Żądam prawa uważania samego siebie za j e d y n e g o i n i e p o w t a r z a l n e g o»”¹⁷⁸. Zachowanie to angielski

nazywanych przez niego «nieśmiertelnymi». Rozglądając się wokół Harry Haller widzi jedynie głupotę, wulgarność i wyobcowanie. [...] Pod swymi racjonalnymi pozorami, wszystkie książki nadają kształt tworzywu pochodzącemu z najtajniejszych głębi osobowości autora. Temu zupełnemu omotaniu pisarza w akcie tworzenia dobra literatura zawdzięcza swą ciągłość, bowiem demony, które uwodzą istoty ludzkie, są zwykle trwalsze niż zdarzenia z ich biografii. Wymyślając fabułę, która miała być amuletem przeciw pesymizmowi i niepokojowi o świat doświadczony jedną tragedią i przeczuwający nieuchronność drugiej, Hermann Hesse przewidział to, z jaką postacią będą identyfikować się młodzi gniewni społeczeństwa mającego nadejść pół wieku później” (M. Vargas Llosa, *Metamorfozy wilka stepowego*, tłum. M. Kurek, „Dykca”, 1996, 3–4, s. 119–121).

¹⁷⁶ C. Wilson, *Outsider*, wyd. cyt., s. 182.

¹⁷⁷ F. Dostojewski, *Notatki z podziemia*, tłum. G. Karski, Puls, Londyn 1992, s. 29–31.

¹⁷⁸ C. Wilson, *Outsider*, wyd. cyt., s. 184.

eseista odczytuje w oczywisty sposób jako reakcję przeciwko oparciu na przesłankach rozumowych humanizmowi.

Opinie na temat Dostojewskiego wyrażane przez Sábato odpowiadają w ogólnych zarysach przedstawionemu powyżej obrazowi pisarza jako inicjatora egzystencjalnego przełomu w literaturze, stojącego w obronie pojedynczego człowieka i jego praw duchowych.

Jak czytamy w rozmowie z Catanią, Dostojewski, inicjując swoimi *Notatkami z podziemia* całą nowoczesną literaturę, nie tylko buntował się przeciwko trywialnej rzeczywistości obiektywnej, ale także, zgłębiając otchłanie osobowości, odkrył, że wewnątrz człowieka nie ma nic wspólnego ani z rozumem, ani z logiką, ani z cieszącą się wielkim prestiżem nauką. „Duch naszego czasu rodzi się w połowie ubiegłego stulecia wraz z dziełami pisarzy takich jak Dostojewski [...], którzy wcześniej niż ktokolwiek — kiedy wszyscy przeżywali jeszcze euforię postępu, zachwyceni maszyną parową i innymi rzeczami — dostrzegli nadchodzący kryzys”¹⁷⁹. Dzisiejsza literatura — powiada pisarz — nie stawia sobie za cel piękna, jest raczej próbą zgłębienia sensu egzystencji. To pragnienie autentyzmu, które niejednego doprowadziło do szaleństwa, powoduje odrzucenie konwencjonalnego i fałszywego sentymentalizmu dominującego w literaturze przed pojawieniem się autora *Zbrodni i kary*, gdy wszyscy występujący tam ludzie byli dobrzy lub źli, odważni lub tchórzliwi, szlachetni lub podli. Począwszy od Dostojewskiego „przyzwyczailiśmy się do myśli, że naturę ludzką charakteryzują raczej sprzeczność i pomieszanie, wiemy już, że za najbardziej szlachetnymi pozorami mogą kryć się najpodlejsze pasje, że bohater i tchórz to często jedna i ta sama osoba, podobnie jak święty i grzesznik”¹⁸⁰.

Jedną z najważniejszych cech egzystencjalizmu i prawdopodobnie jednym z jego największych osiągnięć jest według Sábato przybliżenie współczesnej filozofii do konkretnego człowieka i równocześnie coraz bardziej filozoficzny charakter literatury. Źródła tego zjawiska znajdują wyjaśnienie w cytowanym już szkicu Karla

¹⁷⁹ E. Sábato, *Entre la letra y la sangre*, wyd. cyt., s. 30–31.

¹⁸⁰ E. Sábato, *Hombres y engranajes*, wyd. cyt., s. 77.

Jaspersa, który pisze, iż obcując z dziełem sztuki, potrafimy odczuwać lęk czy cierpienie, lecz nie jest ono „zakorzenione w naszej dziejowości, bo to nie my jesteśmy w sytuacji granicznej, w jakiej zdaje się znajdować nasz bohater. To, co tragiczne, to nie nasza klęska. Tylko egzystencja może znaleźć się rzeczywiście w sytuacjach granicznych, a nie my oglądając tragicznego bohatera, ani on, przez nas oglądany”. Zarówno przedstawienie sytuacji granicznych, jak i idealne ich uformowanie jest jednak niezwykle trudne, przez co „myślenie o sytuacji granicznej jako filozoficznej możliwości jest osobiwie puste i odsyła myślącego do jego rzeczywistego bytu; oglądanie przedstawionych typów sytuacji granicznych jest natomiast osobiwie wypełniające, choć niesie ze sobą nieuniknione niebezpieczeństwo odwiedzenia widza od niego samego”¹⁸¹. Jak sądzi Sábato, dzięki Dostojewskiemu współczesna literatura przestała należeć do sztuk pięknych, wchodząc w zakres metafizyki:

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 powodów¹⁸².

Zmiana zainteresowań pisarskich pociągnęła za sobą konieczne innowacje w dziedzinie formy. Zanurzając się w ja, pisarz stanął wobec czasu, który nie jest czasem zegarów ani chronologii historycznej, lecz czasem subiektywnym:

Już u Dostojewskiego zaczął przeważać, nim stał się samą esencją takich powieści jak *Pani Dalloway*, wiernych rejestrów czasu duchowego, jego ulotnego przepływu przez ludzkie istoty. Czasowy przepływ narzucił monolog wewnętrzny, a czasami

¹⁸¹ K. Jaspers, *Filozofia i sztuka*, wyd. cyt., s. 307–308.

¹⁸² E. Sábato, *Pisarz i jego zmyły*, wyd. cyt., s. 135.

język asyntaktyczny i alogiczny dominujący w znacznej części współczesnej literatury¹⁸³.

W tomie *Pisarz i jego zmory* stwierdza Sábato, iż literatura ta rodzi się „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”¹⁸⁴. Ze wspomnianą potrzebą destrukcji wiąże się zaś rola, jaką Sábato w swojej twórczości eseistycznej przypisuje surrealizmowi.

Uznając znaczenie tego ruchu w sztuce XX w., pisarz porównuje go z romantyzmem, wskazując na ograniczenia, które w rzeczywistości uniemożliwiły jego rozwój. Pierwsze krytyczne uwagi na temat surrealizmu odnajdujemy w debiutanckim tomie szkiców

¹⁸³ E. Sábato, *Hombres y engranajes*, wyd. cyt., s. 70–71. O nowatorstwie *Pani Dalloway* pisze Vargas Llosa: „Książka ukazała się w 1925 roku i była pierwszą z trzech wielkich powieści [...], którymi Virginia Woolf dokonała przewrotu w sztuce narracyjnej swoich czasów, tworząc język zdolny sugestywnie pozorować subiektywizm ludzkich doznań, meandry świadomości i jej nieuchwytnie pulsowanie. Dokonała tej samej sztuki co Proust i Joyce, wzbogacając ich osiągnięcia o swoisty pierwiastek kobiecej wrażliwości. [...] Co stanowi istotę tego artyzmu? Chodzi tu o umiejętne przeplatanie mowy pozornie zależnej i monologu wewnętrznego oraz powiązanie obu tych metod narracyjnych. Mowa pozornie zależna, wynaleziona przez Flauberta, jest narracją w trzeciej osobie, a wszechwiedzący, bezosobowy narrator znajduje się bardzo blisko postaci, tak blisko, że czasami zdaje się z nią stapiać. Monolog wewnętrzny, doprowadzony do perfekcji przez Joyce’a, jest narracją w pierwszej osobie, prowadzoną przez narratora-bohatera, którego zmienna świadomość poddana jest, w mniej lub bardziej spójnej formie, bezpośredniemu odczuciom czytelnika. Fabułę w *Pani Dalloway* opowiada chwilami narrator bezosobowy, bardzo bliski postaci (relacjonuje nam jej myśli, czynności i spostrzeżenia, naśladuje jej głos, jej wypowiedzi i niedopowiedzenia, utożsamia się z jej upodobaniami i obawami), niekiedy zaś sama postać, której monolog usuwa narratora wszechwiedzącego poza obręb opowiadania” (M. Vargas Llosa, *Wykwintny i burzliwy żywot codzienności*, tłum. D. Walasek-Elbanowska, [w:] M. Vargas Llosa, *Prawda kłamstw*, Rebis, Poznań 1999, s. 44–49).

¹⁸⁴ E. Sábato, *Pisarz i jego zmory*, wyd. cyt., s. 198.

Jednostka i Wszechświat, w których Sábato podaje w wątpliwość skuteczność oraz artystyczną i psychologiczną użyteczność automatyzmu:

Należałoby zapytać o cel rewindykacji automatyzmu. Jako narzędzia badań psychologicznych czy jako źródło piękna? Kwestii tej, jak się wydaje, teoretycy ruchu nie zdołali jeszcze wyjaśnić¹⁸⁵.

Rola, jaką surrealizm mógłby odgrywać jako dział psychoanalizy lub pomoc w psychoterapii, została zaprzepaszczone z powodu wewnętrznych sprzeczności: poza uznaniem go za narzędzie naukowe był on w licznych deklaracjach swoich przywódców uważany za metodę działań rewolucyjnych, teorię sztuki, promocję przyszłego szczęścia proletariatu i ogólny światopogląd. Aby uniknąć wszelkiej dyskryminacji, surrealiści zwykli w praktyce zapominać o własnych deklaracjach teoretycznych oraz komplikować nadmiernie pojęcia takie jak sztuka, poezja, piękno i inspiracja:

André Breton, dla przykładu, uważa, że automatyzm, wprowadzając nas do podświadomości, wprowadza nas do świata cudowności, a przez to i piękna; jakież to optymistyczne — należy jedynie dowieść, że podświadomość jest cudowna oraz że cudowność jest piękna¹⁸⁶.

Najpoważniejszym argumentem, jakiego Sábato używa przeciw automatyzmowi stosowanemu w literaturze przez surrealistów, jest jego zupełna nieprzydatność podczas tego, co Vargas Llosa określa jako „drugą fazę procesu twórczego”. Jeśli uznać automatyzm — pisze Sábato — za nazwę, jaką surrealiści nadają inspiracji, należy przyznać, że jest on narzędziem, które artyści wykorzystywali zawsze do uzyskiwania surowca dla swojej twórczości — nie jest on jednak samą twórczością artystyczną; jest jej koniecznym, ale nie wystarczającym warunkiem. Sztuka jest bowiem przeciwieństwem zapisu automatycznego, jest działalnością świadomą, nie zaś pasywnym odkrywaniem¹⁸⁷. Argumentuje Sábato:

¹⁸⁵ E. Sábato, *Uno y el Universo*, wyd. cyt., s. 129.

¹⁸⁶ *Ibidem*, s. 130.

¹⁸⁷ Podobne zarzuty wobec awangardowych ruchów artystycznych pierwszych dziesięcioleci XX w. wyrażał Freud, kładąc nacisk na fundamentalne zna-

Zakładając nawet istnienie obiektywnego piękna, jak u Platona, można by przyznać za surrealistami, że dusza pogrążona we śnie, w ekstazie lub w stanie łaski zdolna jest wejrzeć do fantastycznego i niezmiennego królestwa Form. Czym innym jest jednak śnić, a czym innym ten sen wyrażać, a poezja i sztuka są wyrazem. I to w tym właśnie momencie niezbędna jest całkowita siła, dojrzałość, pełna inteligencja twórcza¹⁸⁸.

Nikt nie może podważać wartości surrealizmu jako *katharsis*, konkluduje Sábato, dodając, iż przetrwa z niego tylko to, co nie było ortodoksją. Albowiem oryginalnych osiągnięć surrealizmu nie brakowało, gdyż mimo wszelkich deklaracji najcenniejsze jego dokonania są sztuką i literaturą w takim stopniu, w jakim oddaliły się od zaprzysięgłego automatyzmu.

W rozdziale „Transcendencja i ograniczenia surrealizmu” z tomu *Ludzie i tryby* Sábato opisuje powstanie ruchu dadaistycznego jako destrukcyjnego i nihilistycznego buntu wobec upadającego społeczeństwa, kierowanego przez „moralizatorów, którzy z prawdziwą furją rzucili się na mieszczańskie komunafy i hipokryzję. Nie oszukujmy się: wszelki bunt współczesnego ducha — od van Gogha po egzystencjalistów — ma głęboki sens etyczny”¹⁸⁹. Powstały jako przedłużenie dadaizmu surrealizm stanowił obronę konkretnego człowieka i przez to stał w zdecydowanej sprzeczności z wszelkimi rozumowymi koncepcjami świata. Już romantycy przeciwstawili poezję i rozum, tak jak przeciwstawia się noc i dzień oraz sen i jawę. Surrealiści, ostatnia gałąź romantyzmu, doprowadzili tę postawę do

czenie formy. „O tym, jak istotną rolę pełniła dla Freuda forma przy ocenie sztuki — pisze Zofia Rosińska — świadczą jego wypowiedzi dotyczące ekspresjonizmu i surrealistów. W 1938 r. po spotkaniu z Salvadorem Dalí pisał: «Aż do tej pory miałem tendencję, aby traktować surrealistów — którzy pechowo wybrali mnie na swojego patrona — jako ‘czystych obłąkańców’ lub, powiedzmy, jako obłąkańców w 95 procentach, analogicznie do czystego alkoholu». [...] Freud traktował ekspresjonistów i surrealistów jako obłąkanych, ponieważ — w jego mniemaniu — utożsamiali oni sztukę z procesami pierwotnymi. Rozluźnienie mechanizmów kontrolnych *ego*, a szczególnie cenzurowania, traktowali jako proces twórczy, a dzieło sztuki jako rezultat tego rozluźnienia. Trzeba przyznać, iż niektóre sformułowania w ogłaszanych programach i manifestach dawały podstawy do takiego sądu” (Z. Rosińska, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, PWN, Warszawa 1985, s. 151–152).

¹⁸⁸ E. Sábato, *Uno y el Universo*, wyd. cyt., s. 133.

¹⁸⁹ E. Sábato, *Hombres y engranajes*, wyd. cyt., s. 78.

skrajności¹⁹⁰. Dla Bretona obraz tym więcej był wart, im bardziej był absurdalny — stąd odwołania do wyobraźni uwolnionej od wszelkich racjonalnych więzów, pogarda dla norm i klasyków, dla piękna w tradycyjnym sensie oraz dla bibliotek¹⁹¹. Sytuując się poza estetyką i sztuką, surrealizm był w istocie raczej generalną postawą wobec życia i świata, zgłębianiem człowieka pod powierzchnią społecznych konwencji — stąd uwielbienie dla Freuda i Sade'a, dla prymitywnych i dzikich. Po wykryształizowaniu się w manifestach i przepisach, pisze Sábato, surrealizm zaczął w praktyce upadać: od poszukiwania szczerości i autentyczności, po rodzaj nowego akade-

¹⁹⁰ Na temat słabnącej w XIX w. referencyjności poetyckich obrazów pisze Marcel Raymond w książce *De Baudelaire au Surréalisme*: „trzeba przyznać, że katechrezy nadrealistyczne są wynikiem bardzo wyraźnej ewolucji, której etapy można wyróżnić bez trudu. Obok Rimbauda, Mallarmégo, odpowiednie miejsce należy zachować dla takich poetów jak Lautréamont, Jarry, Saint-Pol-Roux, czy Maeterlinck [...]. Dla wiernych doktrynie nadrealistów wszystko w zakresie obrazów jest możliwe. Błędem byłoby zastanawiać się, czy wymyślane przez nich związki między słowami mogą być jakoś racjonalnie tłumaczone. Pierwsi romantycy oraz ich czytelnicy oczekiwali, że związek wyrażony w obrazie jest uzasadniony; powoli jednak zwiększało się wychylenie igły kompasu i poeci zaczęli szukać podobieństw na końcu świata. Coraz dalszy od przedmiotu, obraz przestawał wyjaśniać cokolwiek ze świata zmysłowego; zawierając coraz mniej elementów racjonalnych i konkretnych, stawał się tym bardziej niezależny i dziwny i w końcu był tworem samym w sobie, rodzajem «objawienia»” (M. Raymond, *Nadrealizm*, tłum. J. Żurowska, [w:] *Szkoła Genewska w krytyce. Antologia*, PWN, Warszawa, 1998, s. 39).

¹⁹¹ Zastanawiające wydaje się, iż Sábato — być może z sympatii dla surrealizmu — nie wspomina nigdzie o potępieniu przez Bretona powieści jako gatunku. Kundera, który podobnie jak Sábato postrzega przyszłość stojącą przed powieścią, komentuje tę jedną z aberracji surrealistów: „André Breton w *Manifestie surrealizmu* surowo ocenia sztukę powieści. Zarzuca jej, że z gruntu jest pełna miernoty, banałów, tego wszystkiego, co przeciwstawia się poezji. Breton kpi z jej opisów i jej nudnej psychologii. Po krytyce powieści następuje od razu pochwała snów. Wreszcie Breton podsumowuje: «Wierzę w to, że te dwa na pozór tak przeciwstawne sobie stany, jak sen i jawa, w przyszłości stopią się w pewnego rodzaju rzeczywistość absolutną, w nadrealność, jeśli to można tak nazwać». Paradoks: owo «stopienie snu i jawy», jakie głosili surrealiści, nie potrafiąc właściwie urzeczywistnić go w żadnym wielkim literackim dziele, już się dokonało, i to w tym właśnie gatunku, którym wzgardzali: w powieściach Kafki napisanych w poprzedzającym ich dziesięcioleciu” (M. Kundera, *Zdradzone testamenty*, wyd. cyt., s. 48).

mizmu, którego paradygmatem jest dla argentyńskiego pisarza Salvador Dalí, „ten kpiarz, który mimo wszystko także należy do surrealizmu i który przejawia, w przykładowy sposób, jego najgorsze właściwości”¹⁹². Istnieje jednak coś, co stanowi o aktualnym znaczeniu surrealizmu i ciągłej obecności jego elementów w każdym ruchu egzystencjalnym. Jest to przekonanie, że dobiegła końca dominacja literatury i sztuki oraz nadszedł moment, gdy człowiek wykracza poza zwykle zainteresowania estetyczne, by wejść w rejony, w których decydują się jego losy. Poważne przedsięwzięcie liberalizacji zafałszowanego i umierającego społeczeństwa było koniecznym warunkiem ponownego rozpatrzenia najważniejszych problemów człowieka. Terroryzm surrealistów był niezbędny, aby podjąć następnie jakiekolwiek działania konstruktywne:

Dlatego surrealizm był ważny tak długo, jak zajmował się dziełem nihilizmu lub, w najlepszym razie, zgłębianiem nieznanych obszarów duszy. Potem jednak nadszedł czas budowania i wtedy surrealizm okazał się być niezdolny do tego, by postępować naprzód.

Dlatego logicznym końcem każdego surrealisty jest samobójstwo lub dom wariatów, stąd winni jesteśmy hołd ludziom, którzy jak Nerval czy Artaud byli konsekwentni aż do końca. Ani szaleństwo, ani samobójstwo nie mogą jednak stanowić normalnego rozwiązania dla człowieka. W tym właśnie miejscu powinniśmy surrealizm opuścić¹⁹³.

Błąd surrealistów polegał na przekonaniu, że można spocząć na rewolucji i totalnej wolności. Druga wojna światowa znacznie różniła się od pierwszej, która była przyczyną powstania ruchu. Po jej zakończeniu należało zburzyć wiele mitów społeczeństwa mieszczańskiego, które teraz zostały całkowicie zniszczone. Dzisiejszy człowiek był świadkiem zbyt wielu katastrof, by móc wciąż wierzyć w konieczność destrukcji. Wobec ekstremów rozumu witalizm przywrócił rolę życiu i jego instynktom. Jednak emanacja najbardziej prymitywnych i gwałtownych instynktów oddaliła tradycyjny egzystencjalizm od zwykłego witalizmu. Wiele lat później odpowiadając na pytanie Carlosa Catanii o oskarżenia wysuwane wobec surrealizmu

¹⁹² E. Sábato, *Hombres y engranajes*, wyd. cyt., s. 81.

¹⁹³ *Ibidem*, s. 83.

w swoich pierwszych wypowiedziach eseistycznych, Sábato przyznaje, że krytyka ta była niesprawiedliwa i jednocześnie stwierdza:

W 1938 r., kiedy zbliżyłem się do nich, przeżywało się już właściwie koniec ruchu, żyło się prawie wspomnieniami, a z bohaterskich czasów przetrwała scholastyczna ortodoksja, filozoficznie nonsensowna. Jak można chcieć syntetyzować materializm dialektyczny ze światem irracjonalnym?¹⁹⁴

W przedostatniej, pochodzącej z 1999 r. wspomnieniowej książce *Przed końcem* temat ten znajduje takie oto dopowiedzenie:

Po bombie atomowej, obozach koncentracyjnych i ich sześciu milionach ofiar ludzie ci nie wiedzieli, jak odbudować zrujnowany świat. Duch destrukcji sam w sobie nigdy nie jest korzystny¹⁹⁵.

Człowiek nie kieruje się czystym rozumem ani prostym instynktem — oba powinien łączyć duch, jedyny czynnik odróżniający nas od zwierząt. Jak stwierdza Sábato w tomie *Pisarz i jego zmyły*: „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”¹⁹⁶. W obecnej dobie kryzysu, powiada pisarz, literatura poszukuje nowej nadziei. Zbyt wiele zniszczono, a kiedy destrukcja staje się rzeczywistością, powieść nie może zająć się niczym innym, jak tylko budową nowej wiary. Jak zobaczymy, narzędziem postulowanej przez siebie syntezy uczyni Sábato fikcję narracyjną, a w szczególności najambitniejszą jej odmianę — powieść totalną.

2. MARIO VARGAS LLOSA, „BOGOBÓJCA”

W rozdziale książki *García Márquez: historia pewnego bogobójstwa* zatytułowanym „Powieściopisarz i jego demony”¹⁹⁷ Vargas

¹⁹⁴ E. Sábato, *Entre la letra y la sangre*, wyd. cyt., s. 20.

¹⁹⁵ E. Sábato, *Antes del fin*, wyd. cyt., s. 71.

¹⁹⁶ E. Sábato, *Pisarz i jego zmyły*, wyd. cyt., s. 136.

¹⁹⁷ Tytuł omawianego rozdziału, podobnie jak jego zawartość, wykazuje istotne podobieństwo z przywoływaną książką Sábato. *El novelista y sus demonios* (Po-

Llosa formułuje tezę o twórczości artystycznej jako buncie wobec rzeczywistości:

Pisanie powieści jest aktem buntu wobec rzeczywistości, wobec Boga, wobec boskiego stworzenia, jakim jest rzeczywistość. Jest pokusą naprawy, zmiany lub obalenia rzeczywistości prawdziwej, zastąpienia jej przez rzeczywistość fikcyjną, którą powieściopisarz tworzy. Jest on dysydem: tworzy iluzoryczne życie, tworzy światy werbalne, ponieważ nie akceptuje życia i świata takimi, jakie są¹⁹⁸.

Źródłem pisarskiego powołania jest — według eseisty — poczucie niezadowolenia z życia, przez co każda powieść przekształca się w symboliczną destrukcję rzeczywistości, a także w symboliczne zabójstwo jej stwórcy. Stąd określenia, jakimi Vargas Llosa charakteryzuje powieściopisarza: „bogobójca” (*deicida*) oraz „zastępujący Boga” (*suplantador de Dios*).

Przyczyny buntu będącego źródłem powołania artysty — stwierdza pisarz — są wielorakie, ale wszystkie można określić jako niewłaściwy związek ze światem. W pewnym momencie artysta okazał się niezdolny do życia na zasadach, jakie wyznaczają mu czasy i społeczeństwo. Jego reakcją było więc zawieszenie, unieważnienie rzeczywistości, jej dezintegracja, a następnie przekształcenie w inną, zbudowaną ze słów, która odzwierciedlałaby i jednocześnie negowała realny świat. W przytaczanym już wczesnym eseju *Powieść* Vargas Llosa mówi o pisarstwie, iż jeśli oceniać je pod względem praktycznej użyteczności, zajęcie to wydaje się nieco absurdalne, ponieważ:

Powieściopisarz to przede wszystkim człowiek niezadowolony z rzeczywistości, człowiek, którego związek ze światem jest w pewnym sensie nadpsuty, człowiek, który z jakiegoś powodu w określonym momencie swego życia poczuł, że pojawia się pomiędzy nim a światem rodzaj niezgody, nieprzystawalności. Gdyby był zadowolony, gdyby czuł się pogodzony ze światem, gdyby rzeczywistość zaspokajała go, oczywiste jest, że nie podejmowałby się zadania tworzenia nowych rzeczywistości, tworzenia rzeczywistości wyobraźniowych i fikcyjnych. [...] Sądzę, że powołanie powieściopisarza jest przedłużoną w czasie wolą, zadawanym przez całe życie pytaniem o korzenie, o źródła tego niezadowolenia i jednocześnie pokusą

wieściopisarz i jego demony) stanowi właściwie tawestację tytułu *El escritor y sus fantasmas* (Pisarz i jego zmyły). Zob. także przypis 221.

¹⁹⁸ M. Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barral Editores, Barcelona 1971, s. 85.

pozbycia się tego raczej nie dającego się wyjaśnić niezadowolenia, złego samopoczucia, pragnienia, potrzeby, jaką jest powołanie literackie¹⁹⁹.

W opublikowanej w 1975 r. książce *Wieczna orgia: Flaubert i „Madame Bovary”*, będącej w zamierzeniu wyrazem hołdu dla jednego z najważniejszych twórców nowoczesnej powieści, Vargas Llosa przy zastosowaniu podstawowego instrumentarium krytyki freudowskiej opisuje postawę bohaterki i stwierdza, iż „ambicje, z powodu których Emma grzeszy i umiera, są tymi, które zachodnia religia i moralność zwalczały w barbarzyński sposób w ciągu historii. Emma pragnie radości, nie zgadza się na stłumienie w sobie tej głębokiej potrzeby zmysłowej, której Charles nie może zaspokoić, ponieważ nie wie nawet o jej istnieniu”. Pani Bovary, nurzając się w próżności i zbytkach, chce jedynie zaspokoić apetyt na piękno, jaki pobudziły w niej wyobrażenia i nieszczęśliwe lektury: „Bunt Emmy rodzi się

¹⁹⁹ M. Vargas Llosa, *La novela*, wyd. cyt., s. 13–14. Warto zauważyć przy tym, że pytany o pisarskie motywacje także Ernesto Sábato często odwołuje się do kompensacyjnych walorów sztuki. Podczas madryckiego Tygodnia Pisarza stwierdził: „Dlaczego piszemy? Ponieważ mamy duszę i ponieważ dusza jest niedoskonała, a więc piszemy, bo jesteśmy niedoskonalimi. W absolutnie doskonałym świecie nie byłoby sztuki. Sztuka rodzi się z nieszczęścia” (*Sábato Oral*, wyd. cyt., s. 99–100). W polemice z Sartre’em pisze: „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 ziemska, rozdarta i dwoista kraina, gdzie rodzą się powieściowe zmyślenia. Ludzie tworzą fikcje, bo są zamknięci w ciele, bo są niedoskonalimi. Bóg, panie Sartre, nie pisze powieści” (E. Sábato, *Sartre kontra Sartre, czyli transcendentna misja powieści*, [w:] E. Sábato, *Pisarz i jego zmyślenia*, wyd. cyt., s. 58). W jednym z wywiadów precyzuje: „Bóg nie potrzebuje pisać powieści, ale my tak, bo jesteśmy nieskończenie niedoskonalimi. Moja mroczna wizja wszechświata, moje koszmary już we wczesnej młodości popychały mnie do pisania. Człowiek tworzy, ponieważ jest niedoskonały i sprzeczny. Człowiek nie kieruje się logiką i przez to, alternatywnie, chce umrzeć lub nie chce umierać. Moje powieści i powieści w ogóle odpowiadają na te wielkie zagadki życia. Gdybym potrafił w kilku słowach odpowiedzieć na pytanie o istnienie Boga, byłbym cudotwórcą” (M. Liberman, L. García Martín, A. Liberman, *Conversación con Ernesto Sábato*, [w:] *Ernesto Sábato. Premio Miguel de Cervantes 1984*, Anthropos, Barcelona 1988, s. 71).

z tego przekonania, źródła wszystkich jej działań: nie godzę się ze swoim losem, wątpliwa kompensacja na tamtym świecie nie obchodzi mnie, chcę, aby moje życie spełniło się całkowicie tu i teraz”²⁰⁰. Mimo iż w przykładowy sposób reprezentuje ona jedną z najszlachetniejszych stron człowieczeństwa, marzenia Emmy nie mogą się spełnić w formie powszechnego wzorca społecznego, ponieważ negowane są przez wszystkie niemal religie, filozofie i ideologie:

Żadne społeczeństwo nie może zaoferować wszystkim swoim członkom takiego życia, a jednocześnie oczywiste jest, że aby życie w zbiorowości było możliwe, człowiek musi przystać na okiełznanie swoich żądz, na ograniczenie tego pragnienia transgresji, które Bataille nazywał Złem²⁰¹.

W późniejszym o kilkanaście lat tytułowym tekście ze zbioru *Prawda kłamstw* pisarz wyjaśnia:

Ludzie nie są zadowoleni ze swego losu i niemal wszyscy [...] pragnęliby życia odmiennego od tego, które wiodą. Aby zaspokoić — podstępnie — ten głód, narodziły się literackie fikcje. Pisz się je i czyta, żeby istoty ludzkie mogły doświadczyć tych egzystencji, z których brakiem nie chcą się pogodzić²⁰².

W szkicu poświęconym *Śmierci w Wenecji* wyznaje zaś, iż przy lekturze powieści Manna czytelnik może odnieść „niepokojące wrażenie, iż coś tajemniczego pozostaje w nim poza zasięgiem nawet najuważniejszej lektury. Mroczna, gwałtowna i być może nikczemna głębia mająca wiele wspólnego tak z duszą bohatera, jak i z powszechnym doświadczeniem gatunku ludzkiego”. W tym kontekście ponownie wymienia Vargas Llosa nazwisko autora *La littérature et le mal*:

Jak zdefiniować tę ukrytą obecność, którą dzieła sztuki ukazują zwykle w sposób bezwolny i która jak błędny ogień przecina je bez zgody autora? Freud nazwał ją instynktem śmierci, Sade pragnieniem wolności, Bataille złem. Chodzi w każdym razie o poszukiwanie owej integralnej suwerenności jednostki, wcześniejszej od konwencjonalizmów i norm, którą wszelkie społeczeństwa — jedno w większym, inne w mniejszym stopniu — ograniczają i regulują, aby uczynić współzycie

²⁰⁰ M. Vargas Llosa, *La orgía perpetua. Flaubert y „Madame Bovary”*, Seix Barral, Barcelona 1989, s. 22.

²⁰¹ *Ibidem*, s. 22.

²⁰² M. Vargas Llosa, *Prawda kłamstw*, wyd. cyt., s. 42.

możliwym oraz zapobiec ich dezintegracji i powrotowi do barbarzyństwa. Okiełznać pragnienia i pasje jednostek tak, by partykularne apetyty podsycane przez wyobraźnię nie narażały całego stada na niebezpieczeństwo, to właśnie definicja idei cywilizacji. Idei zdrowej i prostej, której korzyści dla rodzaju ludzkiego nikt rozsądny nie zaprzeczy, bowiem to ona wzbogaciła życie i odsunęła — czasem na bardzo daleko — niepewność i nędzę pierwotnej egzystencji poprzedzającej horde i klan kanibali²⁰³.

W pochodzącym z 1972 r. wstępie do książki Georges’a Bataille’a *La tragédie de Gilles de Rais* Vargas Llosa przyznaje:

Idee Bataille’a na temat literatury — wyłożone głównie w tomie *Literatura i zło* (1957), zbiorze esejów, bez wyjątku znakomitych, o grupie pisarzy przeklętych (Sade, Baudelaire, Blake, Genet) i innych, których odczytał na przeklętą modłę

²⁰³ M. Vargas Llosa, *Wezwanie z otchłani*, tłum. M. Kurek, „Arkadia. Pismo katastroficzne”, 1997, 2–3, s. 118. Pisarz wydaje się podzielać niektóre idee społeczne neopsychoanalizy, jak na przykład te wyrażone przez Herberta Marcusego: „Szczęście musi zostać podporządkowane dyscyplinie pracy, przez którą rozumie się pełnoetatowe zajęcie, dyscyplinie reprodukcji w monogamicznym stadle, ustanowionemu systemowi prawa i porządku. Kultura to systematyczne składanie ofiary z *libido* i jego surowo wymuszana przemiana na społecznie użyteczne czynności. Ta ofiara została wynagrodzona. Tam, gdzie cywilizacja osiągnęła wysoki poziom technicznego rozwoju, podbój natury praktycznie się zakończył, zaspokojenie znajduje o wiele więcej potrzeb znacznie większej liczby ludzi niż kiedykolwiek przedtem. Ani mechanizacja i standaryzacja życia, ani zubożenie psychiczne, ani coraz większa destrukcyjność współczesnego postępu nie dają wystarczających podstaw do kwestionowania «zasady» rządzącej rozwojem zachodniej cywilizacji. Nieustający wzrost produktywności sprawia, że obietnica jeszcze lepszego życia dla wszystkich staje się coraz bardziej realna. Wygląda jednak na to, że przyspieszony postęp wiąże się z coraz większym zniewoleniem. W całym świecie cywilizacji przemysłowej panowanie człowieka nad człowiekiem poszerza się i staje coraz skuteczniejsze. Tendencja ta bynajmniej nie sprawia wrażenia przypadkowej, przejściowej regresji na drodze postępu. Obozy koncentracyjne, masowa zagłada, wojny światowe i bomby nuklearne nie są «nawrotem do barbarzyństwa», ale niepomahowanym stosowaniem osiągnięć współczesnej nauki, techniki i panowania. Najbardziej skuteczne podporządkowanie i niszczenie człowieka przez człowieka odbywa się na wyżynach cywilizacji, gdy wydaje się, że materialne i intelektualne osiągnięcia ludzkości umożliwiły stworzenie prawdziwie wolnego świata” (H. Marcuse, *Eros i cywilizacja*, tłum. H. Jankowska, A. Pawelski, Muza, Warszawa 1998, s. 21–22).

(Emily Brontë, Michelet, Kafka) — wydają mi się świetne i dzielam je niemal w całości²⁰⁴.

Kluczem do antropologii Bataille'a jest dla Vargas Llosy jego pojęcie zła oznaczające „wszystko to, co przeczy prawom, jakie społeczeństwo narzuciło sobie samo, aby przetrwać, aby umożliwić życie, aby walczyć ze śmiercią. Prawa te czy całość zakazów stanowi świat rozumu i pracy, współżycia, użyteczności. [...] Owa p r z e k l ę t a c z ę ś ć ludzkiej kondycji, choć tłumiona i negowana przez życie społeczne (Dobro), jest tam, ukryta, lecz żywa”²⁰⁵. W tym samym tekście stwierdza on także, iż to właśnie pojęcia buntu, suwerenności, irracjonalności i zła połączone z koncepcjami francuskiego pisarza na temat literatury stanowią obszar najbliższy mu i wzbudzający podziw. „Idea, która, jak sądzę, legła u podstaw tej koncepcji jest następująca: literatura może wyrażać c a ł e doświadczenie ludzkie, ale wyraża zasadniczo «część przeklętą» tego doświadczenia, jest najpewniejszym i najskuteczniejszym sposobem, jaki posiada ta zwalczana i zdeformowana przez społeczeństwo sfera, aby wypowiedzieć się i zostać zrozumianą”²⁰⁶. Jedynie literatura korzysta z przywileju przekraczania prawa i zasad, ponieważ tylko ona jest działalnością całkowicie indywidualną, poddaną decydującym wpływom czynników irracjonalnych.

Jak zauważa Vargas Llosa w *Historii pewnego bogobójstwa*, każdy powieściopisarz jest buntownikiem, choć nie każdy buntownik jest potencjalnym twórcą. Dzieje się tak, ponieważ artysta, w odróżnieniu od innych, nie pojmuje przyczyn swojego konfliktu ze światem, a jego artystyczna działalność ma jednocześnie charakter protestu przeciw rzeczywistości i próby poszukiwania, odgadnięcia niejasnej dla niego samej przyczyny, która popchnęła go do buntu. Jego dzieło stanowi przebudowę rzeczywistości, a także świadectwo niezgody na świat: nierozzerwalnie oba te składniki, jeden obiektywny, drugi subiektywny, obecne są w każdej powieści. Píše Vargas Llosa:

²⁰⁴ M. Vargas Llosa, *Bataille o el rescate del mal*, [w:] M. Vargas Llosa, *Contra viento y marea*, t. 2, Seix Barral, Barcelona 1986, s. 23.

²⁰⁵ *Ibidem*, s. 17.

²⁰⁶ *Ibidem*, s. 21.

„Każda powieść jest zaszyfrowanym świadectwem; stanowi reprezentację świata, ale świata, do którego powieściopisarz coś d o d a ł: swój resentyment, swoją nostalgię, swoją krytykę. Ten e l e m e n t d o d a n y jest tym, co powoduje, że powieść jest dziełem sztuki a nie informacji, tym, co słusznie nazywamy oryginalnością powieściopisarza”²⁰⁷. Jednak odkrycie źródeł powołania powieściopisarza, momentu przełomu czy doświadczeń, które pokłóciły go z rzeczywistością, uczyniły z niego ślepego i radykalnego buntownika, nie jest zadaniem łatwym. W większości wypadków zerwanie ze światem nie jest wynikiem pojedynczego wydarzenia, chwilowej tragedii, lecz długiego procesu, sumy złożonych, negatywnych doświadczeń z rzeczywistości.

W tym miejscu w rozważaniach teoretycznych peruwiańskiego pisarza pojawia się niezwykle istotne pojęcie „demonów”, do omówienia których właściwy kontekst stanowi psychoanalityczna koncepcja kultury i sztuki stworzona w początkach XX w. przez Zygmunta Freuda i rozwijana przez licznych jego następców.

„Koncepcja człowieka, jaka wyłania się z teorii Freuda, stanowi najbardziej dobitne oskarżenie cywilizacji zachodniej, a zarazem najbardziej niepodważalny argument na jej obronę. Historia człowieka według Freuda to historia jego represji. Kultura ogranicza nie tylko jego byt społeczny, ale i biologiczny, nie tylko części ludzkiej istoty, ale jej strukturę popędową” — pisze Herbert Marcuse w książce

²⁰⁷ M. Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, wyd. cyt., s. 86. Koncepcja „elementu dodanego” stanowi jeden z kluczowych punktów rozważań Vargasa Llosy dotyczących technik i środków stosowanych w konstruowaniu powieści, które w niniejszej pracy zdecydowaliśmy się pominąć. Dzieliąc proces twórczy na dwie fazy — wybór tematów dzieła odpowiadający fazie irracjonalnej oraz ich formalną obróbkę, etap całkowicie świadomy — peruwiański pisarz wyróżnia i w oparciu o przykłady Martorella, Flauberta i Garcii Marqueza omawia techniki narracyjne „naczyń połączonych” (*vasos comunicantes*), „ukrytych danych” (*dato escondido*), „chińskiej szkatułki” (*caja china*), „mutacji” (*muda*), „skoku jakościowego” (*salto cualitativo*) oraz „czasów powieściowych” (*tiempo novelístico*) i „poziomów rzeczywistości” (*nivel de realidad*). Szczegółowej analizie tych koncepcji poświęcona jest rozprawa Ingera Enkvista *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa*, Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborg 1987.

Eros i cywilizacja. „Ograniczenie takie jest jednak nieodzownym warunkiem postępu. Podstawowe popędy człowieka, gdyby pozostać im swobodę dążenia do naturalnych celów, byłyby nie do pogodzenia z procesem trwałego budowania i podtrzymywania [...]. Niszczycielska siła popędów wynika z tego, że dążą do zaspokojenia, którego kultura nie może zapewnić”²⁰⁸.

Jak pisze Zofia Rosińska, badając związki pomiędzy nerwicą, fantazjowaniem i tworzeniem, Freud zauważył, iż między artystą, osobą twórczą, a chorym cierpiącym na nerwicę dostrzegalne jest pewne podobieństwo. Obaj różnią się od przeciętnego człowieka brakiem akceptacji samego siebie i obaj, odczuwając brak zadowolenia z własnej osoby, dążą do zmiany. Jednakże — powiada cytowany przez badaczkę Otto Rank — „neurotyk w przekształcaniu swojego *ego* nie wychodzi poza pracę wstępną, destrukcyjną i jest niezdolny do odłączenia procesu twórczego od siebie, od własnej osoby i przeniesienia go w sferę idei, w sferę abstrakcji. Artysta także zaczyna od destrukcji siebie samego, ale kończy na konstruowaniu swojego ja”²⁰⁹. To właśnie nie pozwala na całkowite ich utożsamienie.

Poglądy te są odzwierciedleniem podstaw koncepcji estetycznych Freuda wyrażonych m.in. w książce *Formulierungen über zwei Prinzipien des psychischen Geschehens*, w której w jednym z nielicznych fragmentów poświęconych temu problemowi czytamy:

Artysta początkowo odwraca się od rzeczywistości, ponieważ nie może zgodzić się z jej dążeniem, aby zrezygnował z zaspokojenia swoich popędów; zatem swoje erotyczne i ambicjonalne pragnienia realizuje w fantazji. Znajduje jednak drogę powrotu od świata fantazji do świata realnego. Posiadając specjalne uzdolnienia,

²⁰⁸ H. Marcuse, *Eros i cywilizacja*, wyd. cyt., s. 29.

²⁰⁹ Z. Rosińska, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, wyd. cyt., s. 98–99. Podobną opinię odnajdujemy w rozmowie Sábato z Cataną, w której pisarz stwierdza: „Sądzę, że artysta i szaleniec mają coś wspólnego: że rzeczywistość im się nie podoba, że odrzucają ją lub cierpią w sposób nieznosny. Chory psychicznie ustępuje, jego mentalna konstrukcja wali się i pozostają jedynie ruiny dawnej rzeczywistości, wśród których porusza się niespójnie; tymczasem artysta przy użyciu tych samych fragmentów zdolny jest skonstruować i n a rzeczywistość. Dzieło sztuki to kosmos, porządek, którego szaleniec nie jest właśnie w stanie osiągnąć” (E. Sábato, *Entre la letra y la sangre*, wyd. cyt., s. 69).

kształtuje wytwory swojej fantazji w nowy rodzaj rzeczywistości, a ludzie usprawiedliwiają je jako wartościowe odbicie realnego życia. W ten sposób artysta faktycznie staje się bohaterem, królem, twórcą, ulubieńcem — tym, czym pragnął być — bez dokonywania realnych zmian w świecie zewnętrznym. Ale jest to możliwe tylko dlatego, że inni ludzie odczuwają w podobny, co on sposób. Odczuwają ten sam brak zadowolenia, ponieważ musieli z niego zrezygnować wskutek wymogów rzeczywistości, a także ponieważ brak zadowolenia wynikający z zastąpienia zasady przyjemności przez zasadę rzeczywistości stanowi część rzeczywistości²¹⁰.

Zbliżone opinie wyraża Freud we *Wstępie do psychoanalizy*, gdzie w wykładzie XXIII „Drogi tworzenia się objawów” pisze o istnieniu drogi powrotnej „od fantazji do rzeczywistości” dostrzeżonej przez niego w sztuce:

Artysta jest w założeniu także człowiekiem podlegającym introwersji, któremu już niedaleko do nerwicy. Jest popychany przez silne pragnienia, chciałby zdobywać zaszczyty, władzę, bogactwo, sławę i miłość; ale brak mu środków, by osiągnąć te zaspokojenia. Dlatego odwraca się, podobnie jak inny człowiek nie zaspokojony, od rzeczywistości i przenosi całe swoje zainteresowanie, także całą libido, na twory życzeniowe swojej fantazji, od których mogłaby prowadzić droga do nerwicy. Wiele czynników musi pewnie współdziałać, by los ten nie stał się ostatecznym wynikiem rozwoju artysty; wiadomo, jak często właśnie artyści narzekają na częściowe zahamowanie swej zdolności do pracy przez nerwice. Ustrój ich odznacza się prawdopodobnie dużą zdolnością do uwzniośniania, a stłumienia decydujące o konflikcie cechuje u nich pewna swoboda. Powrót do rzeczywistości znajduje jednak artysta w następujący sposób. Nie jest on jedynym, który prowadzi życie w fantazji. Pośrednia kraina fantazji jest uznawana przez ogólnoludzką umowę i każdy, komu brak jakiś doskwiera, oczekuje stamtąd ulgi i pociechy. Ale dla ludzi, którzy nie są artystami, zdobywanie zadowolenia ze źródeł fantazji możliwe jest w bardzo ograniczonej mierze. Nieubłagany charakter ich stłumień zmusza ich do poprzestawania na skąpych marzeniach dziennych, którym wolno jeszcze przedostać się do świadomości. Gdy się jest prawdziwym artystą, ma się do rozporządzenia znacznie więcej. Artysta potrafi, po pierwsze, tak opracować swoje marzeniaienne, że tracą charakter zbyt osobisty, który odstrasza od nich innych, i stają się przez to dostępnym obiektem dla zadowolenia obcych. Potrafi też je tak złagodzić, że niełatwo zdradzają swoje pochodzenie z zakazanych źródeł. Posiada, dalej, zagadkową zdolność formowania określonego materiału, póki nie stanie się on wiernym odbiciem wyobrażenia z jego fantazji, a następnie potrafi związać z tym przedstawieniem swojej nieświadomej fantazji taką sumę rozkoszy, że przez to stłumienia zostają przynajmniej chwilowo przezwyciężone i zniesione. Jeśli może

²¹⁰ Z. Rosińska, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, wyd. cyt., s. 99–100.

dokonać tego wszystkiego, to umożliwia w ten sposób innym czerpanie pociechy i ulgi z własnych źródeł rozkoszy ich nieświadomego, które stały się niedostępne, zyskuje ich wdzięczność i podziw i oto dzięki swej fantazji zdobywa rzeczywiście to, co naprzód zdobył tylko w fantazji: zaszczyty, potęgę, miłość²¹¹.

Zestawiając oba fragmenty, Rosińska stwierdza, iż z powodu powszechnego w kulturze represyjnej poczucia niezadowolenia z rzeczywistości równie częste stało się fantazjowanie, którego nasilenie prowadzi do neurozy lub twórczości artystycznej, a określeniem opisującym „psychologiczne warunki konieczne do tworzenia” jest „utalentowany zdrowy nerwicowiec”. Piszze Rosińska:

Prawdziwy artysta [...] to człowiek, który ma wrażliwość na bodźce zewnętrzne i wewnętrzne taką jak neurotyk, przeżywa więcej i silniej niż człowiek przeciętny, ale posiada także siłę i umiejętność kształtowania przeżywanego materiału, zdolność „właczania” go w pewne ramy, podporządkowania pewnym regułom²¹².

Represja będąca przejawem siły *ego* uniemożliwia twórczą aktywność, gdyż silne tłumienie pragnień, zepchnięcie ich do nieświadomości czyni z ludzi istoty przeciętne, akceptujące istniejące nakazy i zakazy, dostosowujące się do obowiązujących wzorców społecznych. Jednak poza represją „*ego* posiada do swojej dyspozycji inne mechanizmy, przy pomocy których może kontrolować i podporządkowywać sobie procesy pierwotne, a także adaptować się do życia społecznego”. Jednym z tych mechanizmów jest sublimacja przypisywana przez Freuda artystom, o których pisał, iż „ustrój ich zawiera prawdopodobnie dużą zdolność do uwznioślenia”²¹³.

Działalność literacka, w ujęciu zaproponowanym przez Freuda, „odkrywa to, co rządzi życiem ludzkim, a co jest ukryte przed samymi ludźmi: sferę nieświadomości. Dzieła literackie stanowią syntezę, w centrum której znajduje się postać jako całość zachowań motywowanych na różnych poziomach. Zasługą pisarza jest dotarcie do tych motywacji”²¹⁴. Dzieło literackie staje się w takim odczytaniu „prze-

²¹¹ Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, tłum. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, PWN, Warszawa 1984, s. 369–370.

²¹² Z. Rosińska, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, wyd. cyt., s. 104.

²¹³ *Ibidem*, s. 106.

²¹⁴ Z. Mitosek, *Teorie badań literackich*, wyd. cyt., s. 162.

każnikiem pewnej rzeczywistości, która sama w sobie bynajmniej nie jest oczywista dla podmiotu twórczego. Jest nią bowiem nieświadomość. Psychoanaliza jako wiedza o popędach, snach i fantazmatach ma przywrócić racjonalny sens tej rzeczywistości, ma obnażyć jej mechanizmy dla indywiduów, które są tymi mechanizmami kierowane. Podobną funkcję racjonalizująco-poznawczą miałyby spełniać literatura”²¹⁵.

Znacznie większe zainteresowanie nieświadomością, wprowadzenie do psychologii pojęć nieświadomości zbiorowej i archetypu, mniejszy nacisk na erotyczne podłoże popędów to niektóre z cech psychoanalizy rozwiniętej przez jednego z najzdolniejszych uczniów Freuda — Carla Gustava Junga, którego koncepcje estetyczne w pewnym stopniu wpłynęły także na analizowane przez nas poglądy powieściopisarzy latynoamerykańskich.

Choć Jung potwierdza, iż przejawy nieświadomości zbiorowej wykazują charakter kompensacyjny, to nie zgadza się na zredukowanie źródeł wybitnej literatury jedynie do czynników personalnych. Istotą dzieła sztuki jest, jego zdaniem, to właśnie, iż nie obciążają go szczególne właściwości autora, a nawet wznosi się ono ponad motywy osobiste będące ograniczeniem sztuki. „«Sztuka», która wyłącznie lub w przeważającej mierze ma charakter osobisty zasługuje na to, by traktować ją jak nerwicę” — wyrokuje Jung i wbrew osądom Freuda stwierdza, iż artysta „nie jest autoerotyczny, ani heteroerotyczny, ani w ogóle erotyczny, tylko w najwyższym stopniu rzeczowy, bezosobowy, a nawet nieludzki czy ponadludzki, ponieważ jako artysta jest swym dziełem, a nie człowiekiem”²¹⁶.

Z portretu twórcy naszkicowanego przez Junga w *Psychologii i literaturze* wyłania się obraz osoby, której specyficzne relacje ze sztuką determinują całe życie pozaartystyczne: „sztuka jest mu wrodzona jak popęd, który go opanowuje i czyni swym narzędziem. [...] To jest urząd, którego ciężar bywa często tak przemożny, iż ludzkie szczęście i wszystko, co nadaje wartość życiu zwykłego człowieka,

²¹⁵ *Ibidem*, s. 162–163.

²¹⁶ C.G. Jung, *Psychologia i literatura*, wyd. cyt., s. 421.

za zrządzeniem losu pada jego ofiarą”²¹⁷. Życie artysty wypełniają konflikty, gdyż stanowi ono naturalną scenerię walki dwóch przeciwstawnych sił: ludzkiego dążenia do szczęścia i bezpieczeństwa oraz twórczej pasji zdolnej zniszczyć jego osobiste pragnienia. Jung wysuwa tezę o ograniczonych zapasach energii życiowej, która spożytkowana na działalność twórczą nie jest w stanie wygenerować żadnej wartości w pozostałych częściach osobowości artysty:

Rzadko można spotkać człowieka twórczego, który nie musiałby drogo zapłacić za boską iskrę swych wielkich zdolności. [...] Zjawisko to przejawia się często jako infantylnizm i brak wahań lub też jako bezwzględny, naiwny egoizm (tzw. „autoerotyzm”), jako próżność i inne wady²¹⁸.

Bez względu na to, czy artysta postrzega własny utwór jako efekt mrocznego natchnienia, czy też owoc świadomej pracy, psychologię powstawania dzieła sztuki można według Junga nazwać „psychologią kobiecą, albowiem dzieło twórcze wyrasta z nieświadomych głębi — z królestwa Matek” i jeśli przewagę w osobowości artysty zdobywa pierwiastek twórczy, „to nieświadomość jako siła kształtująca życie i los dominuje nad świadomą wolą, a świadomość, porwana przez potężny podziemny nurt, staje się często bezradnym obserwatorem wydarzeń”²¹⁹. Artysta postrzegany przez Junga to narzędzie podlegające swemu dziełu, od którego nie należy wymagać interpretacji własnych utworów:

Wielkie dzieło jest jak sen, który mimo swej jawności sam siebie nie interpretuje i nigdy nie jest jednoznaczny. [...] Ponowne zanurzenie się w prastanie *participation mystique* jest tajemnicą twórczości artystycznej i oddziaływania sztuki, albowiem na tym stopniu przeżywa już nie jednostka lecz naród, i nie chodzi tam już o szczęście czy nieszczęście jednostki, lecz o życie narodu. Dlatego wielkie dzieło sztuki jest rzeczowe i bezosobowe, a przecież porusza nas najgłębiej. Dlatego osobowość artysty jest jedynie zaletą lub przeszkodą, ale nigdy czymś istotnym dla jego sztuki²²⁰.

²¹⁷ *Ibidem*, s. 422.

²¹⁸ *Ibidem*, s. 423.

²¹⁹ *Ibidem*, s. 424.

²²⁰ *Ibidem*, s. 426–427.

Po opublikowaniu *Historii pewnego bogobójstwa*, w której czerpiąca obficie z psychoanalitycznej estetyki teoria pisarskich demonów została sformułowana po raz pierwszy, Vargas Llosa padł ofiarą gwałtownego ataku ze strony znanego urugwajskiego krytyka orientacji marksistowskiej Ángela Ramy, który zarzucił mu reakcyjność, irracjonalizm, zacofanie oraz brak krytycznej precyzji²²¹. W dwóch tekstach stanowiących odpowiedź na zarzuty krytyka — całą polemikę zebrano w 1973 r. w książce *García Márquez i problematyka powieści* — Vargas Llosa podjął na nowo próbę zdefiniowania demonów i określenia ich roli w procesie powstawania dzieła literackiego. W szkicu *Powrót szatana* Vargas Llosa pisze:

Dla każdego czytelnika wykazującego dobrą wiarę powinno być jasne, że ‘demony’ z mojego eseju nie są postaciami z ogonem zięjącymi siarczanym ogniem z Ewangelii, ale tworamı ściśle ludzkimi: to pewien typ negatywnych obsesji — o charakterze indywidualnym, społecznym i kulturowym — które kłócą człowieka z rzeczywistością, w jakiej żyje w taki sposób i do takiego stopnia, że zaczyna w nim kiełkować ambicja zaprzeczenia tej rzeczywistości, odtworzenia jej na nowo przy użyciu słów. Przyznaję, że użycie terminu ‘demon’ jest nieprecyzyjne; nie użyłem słowa ‘obsesja’ ponieważ mogłoby to sugerować, że przyjmuję ortodoksyjnie ‘psychologiczne’ wyjaśnienie powołania. Nie wszystkie obsesje są literacko płodne, ale tylko pewien szczep, bardzo szczególny, który starałem się opisać²²².

Jak wyjaśnia autor, usytuowanie pierwotnego impulsu artysty i surowca dla jego dzieł w dziedzinie obsesji nie oznacza w żadnym wypadku usunięcia źródeł prozy poza nawias tego, co ludzkie, lecz

²²¹ Należy przyznać, że Ángel Rama jako pierwszy zwrócił uwagę na podobieństwo teoretycznych rozważań Vargasa Llosy z koncepcjami wyrażonymi kilka lat wcześniej przez pisarza argentyńskiego: „Jeśli Ernesto Sábato zatytułował *Powieściopisarz i jego zmary* — tu Rama myli oba tytuły i występujące w nich słowa powieściopisarz i pisarz — Vargas Llosa zatytułuje *Powieściopisarz i jego demony*: to ta sama idea, która stanowi krok do tyłu, jako że przenosi nas całkowicie na łono teologii. Z identycznym brakiem semantycznej precyzji i posługując się bardziej metaforą niż solidną definicją krytyczną” (A. Rama, *Demonio vade retro*, [w:] A. Rama, M. Vargas Llosa, *García Márquez y la problemática de la novela*, wyd. cyt., s. 7).

²²² M. Vargas Llosa, *El regreso de Satán*, [w:] A. Rama, M. Vargas Llosa, *García Márquez y la problemática de la novela*, wyd. cyt., s. 13–14.

przeciwnie, zakorzenienie ich w rzeczywistości bardziej społecznej i poddającej się weryfikacji:

Wszystkie 'demony', do których się odnoszę, są racjonalnie uchwytnie, ponieważ pochodzą z rozszczępienia i rozminięcia pomiędzy historią jednostki i historią świata, w którym ona żyje. Oczywiście, w moich opiniach zapożyczam obrazy z romantyzmu (romantycy byli generalnie lepszymi wytwórcami obrazów niż politycy), ale ich treść zawdzięcza więcej Freudowi niż Sartre'owi²²³.

Dodajmy, iż jest to prawdopodobnie jedyny fragment w eseistycznym dorobku pisarza, gdzie potwierdza on wprost jakąkolwiek zależność jego koncepcji od psychoanalitycznej wizji człowieka. W dalszej części cytowanego szkicu pisze bowiem:

Czysta psychoanalityczna interpretacja powołania literackiego jako systematycznej kompensacji pewnych neuroz wydaje mi się przesadnie psychiczna oraz niewystarczająco historyczna i dlatego nie przyjmuję jej bez zastrzeżeń. Nie ma wątpliwości, że można z nią polemizować [...] z wielu punktów widzenia²²⁴.

Zapytany w jednym z wywiadów o znaczenie psychoanalizy dla literatury i jego własnej twórczości, Vargas Llosa precyzuje:

Psychoanaliza jest jednym z najważniejszych kluczy do całej kultury współczesnej i ja sam w pewnym okresie studiowałem pisma Freuda z dużą przyjemnością [...]. Być może wpłynął on mocno na to, co pisałem, ale w żadnym razie w sposób świadomy i nawet jeszcze dzisiaj mam wiele poważnych zastrzeżeń wobec psychoanalizy²²⁵.

Pisząc w książce poświęconej Garcii Márquezowi o demonach artysty, Vargas Llosa wiąże wyraźnie przyczynę buntu twórcy wobec rzeczywistości z problematyką tworzonych przez niego dzieł:

To, dla czego powieściopisarz pisze, jest ściśle powiązane z tym, o czym pisze: 'demony' jego życia są 'tematami' jego dzieła. Demony: wydarzenia, osoby, sny, mity, których obecność lub nieobecność, których życie lub śmierć pokłóciły go z rzeczywistością, zapisały się w jego pamięci, wzburzyły jego ducha i prze-

²²³ *Ibidem*, s. 14.

²²⁴ *Ibidem*, s. 15.

²²⁵ R. Forgues, *La especie humana no puede soportar demasiado la realidad. Entrevista a Mario Vargas Llosa*, [w:] M. Moner, *Les avatars de la première personne et le moi balbutiant de „La tía Julia y el escribidor”*, France-Iberie Recherche, Toulouse b.d.w., s. 73.

kształciły się w materiały tego przedsięwzięcia przebudowy rzeczywistości. Jednocześnie, za pomocą słów i fantazji, realizując to powołanie, które narodziło się z nich i karmi się nimi, będzie usiłował odzyskać je i egzorcyzmować w fikcjach, w których demony te, przebrane lub nie, wszechobecne lub ukryte, pojawiają się po wielokroć, przekształcone w ‘tematy’²²⁶.

Twórczość pisarska, przekształcanie demona w tematy jest procesem, w którym subiektywne treści dzięki językowi zmieniają się w elementy obiektywne, następuje przemiana doświadczenia indywidualnego w doświadczenie uniwersalne. „Według Rolanda Barthes’a — pisze Vargas Llosa — historia powieściopisarza jest historią jednego tematu i jego wariacji. Dyskusyjna w wypadku autorów takich jak Tołstoj, Dickens czy Balzak formuła ta pasuje do twórców, którzy, jak Kafka czy Dostojewski, wydawali się pisać całe swoje dzieło pobudzani przez jedną *idée fixe*”²²⁷. W innym miejscu precyzuje: „Powołania powieściopisarza nie wybiera się racjonalnie: człowiek poddaje się mu jak nieodwołalnemu, ale enigmatycznemu rozkazowi, bardziej z powodu instynktownych, i podświadomych presji niż przez racjonalną decyzję”²²⁸. Mówiąc wprost: „To nie pisarz wybiera swoje tematy, ale tematy wybierają jego”²²⁹.

Ceną, jaką twórca płaci za możliwość spełnienia swojego powołania, jest marginalność. Pisze Vargas Llosa:

Nie ma święconej wody zdolnej zmyć z niego zbrodnię największej pychy, która w określonej chwili doprowadziła go do tego totalnego buntu: woli zabójstwa rzeczywistości. Spełnienie powołania jest środkiem uśmierczającym, a nie remedium. Nigdy nie zatrumfuje w swoim zawrotnym, niemal zawsze nieświadomym projekcie zastępowania: każda powieść okaże się klęską, każde opowiadanie rozczarowaniem. Ale z tych systematycznych klęsk będzie czerpał nowe siły i ponownie spróbuje i poniesie klęskę, i będzie dalej pisał w poszukiwaniu niemożliwego zwycięstwa. Jego powołanie stanie się ciągłym symulakrum, dzięki któremu będzie mógł żyć²³⁰.

Według peruwiańskiego pisarza motyw marginalności występujący w całej literaturze narracyjnej to temat, w którym buntownik

²²⁶ M. Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, wyd. cyt., s. 87.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ *Ibidem*, s. 91.

²²⁹ *Ibidem*, s. 94. Zob. także przypis 279.

²³⁰ *Ibidem*, s. 95.

prowadzący wojnę z rzeczywistością jest w stanie przedstawić swój własny dramat, opisać własną kondycję marginalności wynikającą z permanentnej dysydencji wobec świata. Nie jest więc rzeczą przypadku, twierdzi Vargas Llosa, że temat „wykluczonego”, „zadżumionego”, „bycia innym” pojawia się wciąż uparcie w fikcjach, od rycerskich nadludzi jak Amadis czy Król Artur, po tajemniczego K. czy pułkownika Aureliana Buendía, poprzez Panią Bovary, Juliana Sorela czy d'Artagnana. W pewnych epokach, jak średniowiecze czy romantyzm, kult marginalności wciela się w postaci nietuzinkowe; w innych, jak w okresie powojennym — w antybohaterów. W wielu wypadkach projektowany jest nie na temat, ale na formę narracyjną i na dystans, wolę różnicy: „Przybiera wówczas kształt organizacji czasu *sui generis* jak u Prousta, odmiennej struktury planów rzeczywistości jak u Joyce'a czy Musila, nowego rytmu życia jak u Virginii Woolf bądź 'marginalnego' języka jak u Faulknera czy Guimarães Rosy”²³¹. W wypadku wielu powieściopisarzy, wychodząc od tematu marginalności, który pojawia się w ich fikcjach, można by zidentyfikować i odtworzyć kluczowe doświadczenia, jakie legły u podstaw ich powołania.

W tekście *Zmartwychwstanie Belzebuba albo dysydencja twórcza*, będącym kolejną odpowiedzią na zarzuty ortodoksyjnej krytyki, Vargas Llosa polemizuje z marksistowskimi uprzedzeniami Ramy wobec wrodzonej marginalności literatury i jej twórców, stwierdzając, że jest ona jednym z wyznaczników gatunku od jego początków po czasy współczesne. „Jest to czymś oczywistym, pod warunkiem że za dysydencję uznaje się postawę niezwykle szeroką, która obejmuje wszystkie możliwe przyczyny buntu, nie tylko te uzasadnione moralnie, ale także najbardziej egoistyczne i arbitralne. Oczywiście pojęcie 'buntu' nie miałyby odniesienia do powieści, gdyby ograniczało się wyłącznie do nonkonformizmu społecznego czy politycznego”²³². Także kilka lat wcześniej, biorąc udział — wraz z Ju-

²³¹ *Ibidem*, s. 96.

²³² M. Vargas Llosa, *La Resurrección de Belcebú o la disidencia creadora*, [w:] A. Rama, M. Vargas Llosa, *García Márquez y la problemática de la novela*, wyd. cyt., s. 46.

liem Cortazarem i Oscarem Collazosem — w dyskusji na temat politycznego zaangażowania literatury, Vargas Llosa w szkicu *Lucyfer, Europa i inne konspiracje* (całość tekstów opublikowano w zbiorze *Literatura w rewolucji i rewolucja w literaturze*) próbuje bronić praw pisarza do światopoglądowej i tematycznej odrębności i autonomii:

Sądzę, że powołanie literackie ustanawia u tego, kto je przyjmuje, nieunikniony dualizm czy podwójność [...], albowiem akt twórczy karmi się równocześnie, oczywiście w każdym przypadku w różnym stopniu, obydwoma fazami osobowości twórcy: racjonalną i irracjonalną, przekonaniami i obsesjami, jego życiem świadomym i jego życiem nieświadomym²³³.

Nawet u autorów, których pisarstwo ma charakter najbardziej intelektualny, u których kontrola racjonalna nad twórczością odbywa się w sposób rygorystyczny, dzieło przyswaja materiały pochodzące z „mroczonej strony” ich osobowości i nierzadko udaje im się przezwyciężyć nad tymi ściśle racjonalnymi:

To tej właśnie podwójności charakterystycznej dla człowieka przypisać musimy przypadki takie jak Balzaka, zwolennika monarchii absolutnej, antysemitę i konformistę, a także twórcy powieściowego dzieła, które wydaje nam się dziś najlepszym modelem realistycznej literatury krytycznej²³⁴.

Vargas Llosa czyni w tym miejscu zastrzeżenie, iż nie jest jego zamiarem podawanie w wątpliwość solidarności pisarza z własnym dziełem, a jedynie ukazanie, iż w akcie twórczym udział bierze czynnik irracjonalny, który niejednokrotnie wypacza i zaprzecza intencjom i przekonaniom pisarza. Jedynym sposobem na wyeliminowanie antagonizmu pomiędzy pisarzem i jego dziełem (oczywiste jest, że rozwód ten w niektórych wypadkach nie następuje) byłoby zawieszenie wszelkiej spontaniczności w twórczości literackiej, ograniczenie pracy pisarza do operacji ściśle racjonalnej, w której ktoś z zewnątrz określa tematy lub sposób ich ujmowania, tak by dzieło nie

²³³ M. Vargas Llosa, *Luzbel, Europa y otras conspiraciones*, [w:] O. Collazos, J. Cortázar, M. Vargas Llosa, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, Siglo Veintiuno Editores, México 1971, s. 82.

²³⁴ *Ibidem*, s. 83.

oddalało się zbyt od wartości uznawanych przez społeczeństwo. „Próby takie podjęto przy użyciu Inkwizycji oraz socrealizmu, ze znanymi skutkami: pisarstwo moralizatorskie, nadzorowane przez księży, i pisarstwo walczące, regulowane przez biurokratów, oznaczały po prostu banalizację i niemal unicestwienie literatury”²³⁵. Do tematu nieodpowiedzialności literatury Vargas Llosa powraca także kilkakrotnie w rozmowie z Cano Gaviría, stwierdzając na przykład, iż „literatura nigdy nie może być kontrolowana, pociągana do odpowiedzialności za to, co robi i mówi na temat rzeczywistości. Literaturze nie można wystawiać rachunków, nie uśmiercając jej. Jeśli więc literatura jest nie dającym się kontrolować mechanizmem, musi być oczywiście odczuwana jako coś niebezpiecznego dla teorii usiłujących uchwycić rzeczywistość w pewne schematy czy kanony”²³⁶.

W dziele poświęconym Garcii Marquezowi Vargas Llosa pisze: „Jeśli autor nie wybiera swoich tematów, ale raczej jest przez nie wybierany, wniosek jest w pewien sposób deprymujący: powieściopisarz nie jest wolny. Rzeczywiście nie jest, ale w takim samym sensie, w jakim żaden człowiek nie może wybierać swoich snów czy koszmarów”²³⁷. W specyficznej dziedzinie swoich twórczych źródeł pisarz jest niewolnikiem określonych negatywnych doświadczeń rzeczywistości, z których wynika jego wola pisania i do których wola ta odwołuje się nieustannie, przekładając się na pisarską praktykę. Wówczas, w konkretnej operacji przekształcania obsesji w historię, pisarz odzyskuje swoją wolność i może z niej korzystać bez ograniczeń: niewolnik tematów jest istotą całkowicie wolną w dziedzinie formy i to właśnie tam — w języku i porządku fikcji — decyduje się jego zwycięstwo lub przegrana. Innymi słowy, wyjaśnia eseista, ponieważ prawda lub kłamstwo świata fikcji zależą wyłącznie od formy, nie od tematów, lecz od ich obiektywizacji w piśmie i strukturze, pisarz jest w pełni odpowiedzialny za swoją przeciętność lub za swój geniusz.

²³⁵ *Ibidem*, s. 84–85.

²³⁶ R. Cano Gaviría, *El Buitre y el Ave Fénix*, wyd. cyt., s. 40.

²³⁷ M. Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, wyd. cyt., s. 101.

Komentując wyznanie Gabriela Garcii Marqueza, iż nie byłby w stanie napisać historii innej niż opartej na doświadczeniach osobistych, Vargas Llosa zauważa, że powieściopisarz jest nie tylko symbolicznym zabójcą rzeczywistości, ale także jej zdobywcą: „W celu jej unieważnienia, musi ją splądrować; kiedy zdecyduje się z nią skończyć, nie ma innego wyjścia jak zawsze się nią posługiwać. I tak, w stosunku do materii swojego fikcyjnego świata, nie jest nawet twórcą: przywłaszcza sobie, uzurpuje, okrada ogromną rzeczywistość, zamienia ją w swoją zdobycz”²³⁸. Ze świata stanowiącego dla pisarza niezgłębione i niewyczerpane źródło wyłaniają się konkretne twarze, pewne wydarzenia, określone idee, które wywołują jego wyjątkową fascynację. Te właśnie elementy pisarz musi oddzielić od pozostałych, aby poprzez ich kombinację i nowe uporządkowanie skonstruować własną literacką rzeczywistość. Vargas Llosa podkreśla wielokrotnie, iż to właśnie w późniejszej operacji nadawania skradzionym elementom nowych nazw i narzucania oryginalnego porządku zyskują one inne życie i własną naturę. Także w tym wypadku forma decyduje o tym, czy rzeczywistość fikcyjna oddala się od swojego modelu, czyli prawdziwego świata i udaje jej się stworzyć jednostkę suwerenną lub tego nie osiąga i jest zwykłą repliką cudzego życia. To poprzez użytek, jakie czyni ze swoich kradzieży, pisarz okazuje się plagiatorem lub twórcą²³⁹.

²³⁸ *Ibidem*, s. 102.

²³⁹ Używane przez peruwiańskiego pisarza pojęcie „grabieży rzeczywistości” (*saqueo de la realidad*) na określenie jednego z etapów procesu twórczego wykazuje pewne podobieństwo z opisywanym przez Freuda „odtwarzaniem”. Jak twierdzi Zofia Rosińska: „Pisanie, niezależnie od jego wartości artystycznej, stanowi wysiłek kontrolowania doznań poprzez ich odtwarzanie. Dostarcza dwojakiego rodzaju przyjemności: płynącej z f a k t u o d t w a r z a n i a, a więc powtórnego przeżywania, a także płynącej z p o c z u c i a p a n o w a n i a. Odtwarzając bowiem stłumione przeżycia, artysta staje się aktywny. Może je zmieniać, kształtować zgodnie z własnymi życzeniami, a poprzez maski formalno-stylistyczne wprowadzać w błąd cenzora ego, a zatem rozszerzać zakres panowania; panować nie tylko nad przeżytym doświadczeniem, ale także nad czynnikami je tłumiącymi. [...] Zjawisko «panowania nad» czy kontrolowania według psychoanalizy możemy obserwować również wtedy, gdy artysta korzysta z modelu (osoby bądź natury)

Fakt, że powieściopisarz nie wybiera swoich demonów, oznacza przede wszystkim, iż udział elementu świadomego i racjonalnego w pierwszej fazie twórczości — przy wyborze materiałów z rzeczywistości, przy pomocy których wzniesie swój fikcyjny świat — jest drugorzędny i że to głównie nieświadomość i instynkty dokonują zdobyczy. Dopiero w drugiej fazie, w operacji wyposażania tej uzurpowanej irracjonalnie materii w jakąś formę, inteligencja i rozum ponoszą główną odpowiedzialność za pracę twórczą²⁴⁰. Vargas Llosa

i ten model zamierza odwzorowywać w swoim dziele. Nie mamy tu jednak do czynienia z procesem naśladowania czy odtwarzania, ale procesem tworzenia na nowo. Artysta poprzez swoje dzieło kontroluje świat. Patrząc na przedmiot, który zamierza odtworzyć, artysta bierze go w swoje, początkowo tylko wzrokowe posiadanie. Patrzy, obserwuje go tak długo, aż ma poczucie posiadania całkowitego. Model staje się własnością — w psychologicznym sensie słowa — artysty, który «ogółaca» go z jego cech (przynajmniej z części), a wyposaża w swoje, istniejące w wyobraźni. Podporządkowuje go swoim pragnieniom, emocjom, swojej «wewnętrznej wizji». *D e s t r u k c j a i t w o r z e n i e* są nierozdzielnie ze sobą związane. Występują zawsze, niezależnie od stopnia prawdopodobieństwa, jaki istnieje pomiędzy modelem a obrazem. W wypadkach dużego prawdopodobieństwa, przy tzw. dziełach naturalistycznych czy realistycznych, stopień destrukcji i ponownego tworzenia jest niewielki; przy podobieństwie trudno dostrzegalnym — duży. Zawsze jednak istnieje" (Z. Rosińska, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, wyd. cyt., s. 134–135).

²⁴⁰ Zauważa Sábato: „Wszyscy wielcy twórcy a nawet twórcy potencjalni są anormalni i neuropatyczni. Twórczość jest magiczna, wyobraźniowa, irracjonalna. Tym, co realizuje rozum, jest oczyszczanie [...]. Sądzić, że rozum tworzy materię artystyczną, jest równie absurdałne, jak wyobrażać sobie, że górnik produkuje materiał przy użyciu młotów i kilofów. Rozum narzuca architekturę i proporcje. Rozum pilnuje języka: mroczna i tajemnicza treść nie ma powodu, aby wyrażać się mrocznym i tajemniczym językiem. Odwrotnie, musi on być tym bardziej precyzyjny i czysty, im liczniejsza i nieokreślona jest materia, jaką należy wyrazić. To, co niewyraźne, wymaga, paradoksalnie, drobiazgowej precyzji języka. Wystarczy pomyśleć o Prouście" (E. Sábato, *Heterodoxia*, wyd. cyt., s. 191). Sam przywołany przez pisarza Marcel Proust wyjaśnia: „Przy *W stronę Swanna* niektóre osoby, nawet te najbardziej wykształcone, nie rozpoznając rygorystycznej, choć zamaskowanej kompozycji (i być może trudnej do uchwycenia, gdyż częścią symetryczną wobec części z pierwszej części, skutek wobec przyczyny, znalazły się w dużym od siebie oddaleniu), sądziły, że moja powieść jest jakby zbiorem wspomnień, które łączą się wedle przypadkowych praw myślowych skojarzeń. Na

pisze: „Twórczość literacka polega nie tyle na wymyślaniu, ile na przekształcaniu, na przelewaniu pewnych treści zawartych w najściślejszej subiektywności na obiektywny plan rzeczywistości”²⁴¹, mimo iż, jak zastrzega, świadectwo pisarza na temat plagiatów prawdziwej rzeczywistości, jakie odnaleźć można w jego fikcjach, jest równie podejrzane, jak czyjeś świadectwo na temat pochodzenia obsesji czy koszmarów odwiedzających jego sny²⁴².

W analizowanej i obszernie cytowanej w *Wiecznej orgii* korespondencji Flauberta — którą nazywa „najlepszym przyjacielem początku pisarza” — odnajduje Vargas Llosa potwierdzenie wielu własnych opinii i teorii literackich. Sygnalizowany w *Historii pewnego bogobójstwa* udział czynnika irracjonalnego przy wyborze tematów dzieła przedstawiony jest w jednym z listów francuskiego prozaika z 1861 r. w takim oto ujęciu: „On n’est pas du tout libre d’écrire telle ou telle chose. On ne choisit pas son sujet. Voilà ce que le public et les critiques ne comprennent pas”. Z kolei w innym znanym liście do George Sand z 1869 r. Flaubert stwierdza: „je ne fais rien de ce que je veux! Car on ne choisit pas ses sujets, ils s’imposent”²⁴³.

dowód tego przytaczano stronicie, gdzie kilka okrucich «magdalenki» zamoczonych w lipowej herbacie przypomina mi (a przynajmniej przypomina narratorowi, który mówi «ja» i który nie zawsze jest mną) cały okres w moim życiu, zapomniany w pierwszej części dzieła. Nie mówiąc w tej chwili o wartości, jaka bije z tych mimowolnych wspomnień, na których opieram w ostatnim — jeszcze niewydanym — tomie dzieła całą moją teorię sztuki, i pozostając jedynie przy kwestii kompozycji: aby przejść z jednego planu na drugi, nie posłużyłem się po prostu faktem, lecz tym, co wydało mi się najczystsze, najcenniejsze jako łączące, fenomenem pamięci” (M. Proust, *W związkach ze „stylem” Flauberta*, [w:] M. Proust, *Pamięć i styl*, tłum. M. Bieńczyk, Znak, Kraków 2000, s. 169).

²⁴¹ M. Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, wyd. cyt., s. 104.

²⁴² W jednym ze szkiców w zbiorze *Prawda kłamstw* Vargas Llosa pisze: „Wyowiedzi powieściopisarza na temat własnego dzieła nie zawsze są odkrywczymi: mogą być nawet mylne, błędne, ponieważ tekst i jego kontekst z trudem dają się odróżnić, zaś sam autor dąży do tego, by w tym, co zrealizował, dostrzegać się tego, co zamierzał (a obie rzeczy, choć mogą być zbieżne, wielokrotnie różnią się w sposób zauważalny)” (M. Vargas Llosa, *Koszmar realistyczny*, wyd. cyt., s. 198).

²⁴³ M. Vargas Llosa, *Orgia perpetua. Flaubert y „Madame Bovary”*, wyd. cyt., s. 100.

Oznacza to — komentuje Vargas Llosa — że powieściopisarz nie tworzy z niczego, lecz w oparciu o swoje doświadczenia, oraz że punktem wyjścia dla fikcyjnej rzeczywistości jest zawsze rzeczywistość prawdziwa, tak jak pisarz ją przeżywa. Pewne tematy narzucają mu się, podobnie jak miłość, cierpienie, pragnienia i koszmary. Nie oznacza to naturalnie, że „inspiracja opada na niego niczym niebiańska łaska”, lecz pokazuje raczej, że jak każdy człowiek pisarz posiada przeszłość i teraźniejszość, sumę doświadczeń, z których część służy mu jako materiał do pracy. Pewne problemy dotyczą głębi jego istnienia, pobudzają jego wrażliwość, wywołują w nim wolę tworzenia, a inne pozostawiają go obojętnym. Zdaniem peruwiańskiego pisarza dzieje się tak, ponieważ poruszające go tematy nadają formę, symboliczny kształt doświadczeniom, które stanowią samo źródło jego powołania. Brak zadowolenia z życia nakazuje mu je odtwarzać, a doświadczenia, które poróżniły go z rzeczywistością, pobudzają pragnienie tworzenia rzeczywistości wyobraźniowych. Za wielce symptomatyczny uznaje Vargas Llosa fakt, że „najbardziej racjonalistyczny z powieściopisarzy, przypisujący woli kontrolę nad przebiegiem całego procesu twórczego, wskazuje jako tajemnicę udanego dzieła *la concordance du sujet et du tempérament de l'auteur* (zgodność pomiędzy tematem i temperamentem autora)”²⁴⁴. Można to również odczytać jako stwierdzenie, iż brak zgodności między dwoma elementami – pisarz, który z powodów np. politycznych narzuca sobie temat nie odpowiadający jego temperamentowi – wyjaśnia niejednokrotnie niepowodzenie utworu literackiego.

Pierwszym etapem procesu twórczego jest, zgodnie z przedstawioną przez niego koncepcją, „systematyczna grabież rzeczywistości”, wykorzystanie wszystkiego, co znajdzie się w zasięgu pisarskiej wrażliwości. Tak też Vargas Llosa odczytuje znaczenie słów Flauberta: „Tout ce qu'on invente est vrai [...]. Ma pauvre Bovary, sans doute, souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois, à cette heure même”²⁴⁵. Podobne znaczenie przypisuje autor

²⁴⁴ *Ibidem*, s. 101.

²⁴⁵ *Ibidem*, s. 101–102.

Wiecznej orgii słowom „Madame Bovary c'est moi”, oznaczającym, iż powieściopisarz wymyśla historię wyłącznie na podstawie swoich osobistych przeżyć²⁴⁶.

Stopień świadomości powieściopisarza na temat własnych założeń jest mocno zróżnicowany i oczywiście nie należą do rzadkości wypadki autorów niezdających sobie sprawy z podstaw, na jakich opiera się ich dzieło. Jednocześnie jednak, niemal niemożliwe jest, aby powieściopisarz osiągnął pełną świadomość wszystkiego, co wykorzystał podczas tworzenia, ponieważ zdobycze te są nie tylko bardzo liczne, ale także niezwykle złożone. „Powieść nie wynika wyłącznie z jednego tematu wziętego z życia, ale zawsze z całej masy doświadczeń, ważnych, drugorzędnych i całkiem drobnych, które wydarzyły się w różnych epokach i okolicznościach, są zakorzenione w głębokiej nieświadomości lub w świeżej pamięci, niektóre przeżyte osobiście, inne zwyczajnie zasłyszane, jeszcze inne raczej przeczytane” — dowodzi Vargas Llosa, stwierdzając, iż wszystkie te elementy wpływają nieprzerwanie na wyobraźnię autora, ona zaś „rozбивa je i składa w nową substancję, której słowa i porządek nadadzą inne życie. Z ruin i z roztworu prawdziwej rzeczywistości wyłoni się wówczas coś zupełnie innego, odpowiedź, a nie kopia: rzeczywistość fikcyjna”²⁴⁷.

²⁴⁶ Sábato komentuje te same słowa w powieści *Abaddón — Anioł Zagłady*, pisząc o bohaterach literackich: „Wyłaniają się z głębi bytu, są hispostazą, reprezentują twórcę i jednocześnie go zdradzają, mogą go bowiem przewyższać dobrocią i niesprawiedliwością, hojnością i skąpstwem. Zaskakują nawet samego twórcę, który z zakłopotaniem obserwuje ich namietności i przywary. Ich przywary i namietności mogą nawet być przeciwieństwem tych, jakie ów niewszzechmogący bóg ma w życiu codziennym: jeśli jest religijny, wyłoni się przed nim zagorzały ateista, jeśli słynie z dobroci i hojności, zauważy w którymś ze swych bohaterów postawę skrajnego skąpstwa lub złości. I, co najdziwniejsze, odczuje prawdopodobnie jakieś opaczne zadowolenie. Tak jest, *Madame Bovary c'est moi*. Lecz był nim również cyniczny Rudolf, niezdolny ścierpieć romantyzmu swej kochanki. I ten biedak Bovary, i również M. Homais, ów ateista z apteki: gdyż dzięki swemu rozpaczliwemu romantyzmowi, dzięki temu, że szukał absolutu i nie znalazł go, Flaubert mógł doskonale zrozumieć ateizm, a także ten rodzaj ateizmu miłości, jaki wyznawał łajdaczyna Rudolf” (E. Sábato, *Abaddón — Anioł Zagłady*, wyd. cyt., 85).

²⁴⁷ M. Vargas Llosa, *Orgia perpetua: Flaubert y „Madame Bovary”*, wyd. cyt., s. 102.

Flaubert, zdaniem Vargasa Llosy jeden z najbardziej świadomych pisarzy, jeśli chodzi o proces przekształcania rzeczywistości w fikcję, od młodości wyrażał przekonanie, że powołanie nie tylko pozwala autorowi traktować świat jak potencjalne złoże, ale wręcz mu to nakazuje. Francuski twórca pisał w 1842 r.:

Il faut s'habituer à ne voir dans les gens qui nous entourent que des livres. L'homme de sens les étudie, les compare et fait de tout cela une synthèse à son usage. Le monde n'est qu'un clavecin pour le véritable artiste; à lui d'en tirer des sons qui ravissent ou qui glacent d'effroi. La bonne et la mauvaise société doivent être étudiées. La vérité est dans tout. Comprenons chaque chose et n'en blâmons aucune²⁴⁸.

Przekonanie, iż rzeczywistość jest jedynie materiałem do pracy, przejawiała się, zdaniem Vargasa Llosy, w manii dokumentowania doprowadzonej przez Flauberta do tytanicznej skrajności. Jednak źródłami jego dzieł nie były wyłącznie książki, gazety i specjaliści, u których zasięgał porady. Flaubert przekształcał w literaturę wszystko, co go spotykało, „całe jego życie zostało skanibalizowane przez powieść”.

Jednym z najjaskrawszych przykładów beznamiętnego wykorzystywania zdarzeń był pogrzeb matki przyjaciela, który, mimo szczerzego wzruszenia, postanowił wykorzystać literacko:

Comme il faut du reste *profiter de tout*, je suis sûr que ce sera demain d'un dramatique très sombre et que ce pauvre savant sera lamentable. Je trouverai là peut-être des choses pour ma *Bovary*²⁴⁹.

Jak komentuje Vargas Llosa, nie ma w tym cynizmu — Flaubert idzie na pogrzeb, ponieważ szczerze współczuje przyjacielowi. Równocześnie jednak zdaje sobie sprawę z nieuchronności innego faktu: przy okazji, ceremonia ta może mu być użyteczna, albowiem sprzeniewierzenia tego rodzaju stanowią podstawę budowy powieści. „Jeśli są nieuniknione, nie ma czego się wstydzić, lepiej przyjąć je jako nieodzowny element tworzenia. Oznacza to, że w pisarzu występuje ciągłe rozdwojenie, że współlistnieją w nim dwaj ludzie: ten, który

²⁴⁸ *Ibidem*, s. 103.

²⁴⁹ *Ibidem*, s. 104.

żyje, oraz ten, który przygląda się żyjącemu, ten, który cierpi, i ten, który obserwuje to cierpienie, aby je wykorzystać”²⁵⁰.

Położenie pisarza, człowieka, który jednocześnie bierze udział i jest na zewnątrz, uznawane przez Flauberta za „potworność”, Vargas Llosa definiuje jako „marginalność” artysty i precyzuje: „Dla Flauberta, który przez całe życie powtarzał, że pisze, aby zemścić się na rzeczywistości, literacko stymulujące były wyłącznie doświadczenia negatywne”²⁵¹. W obliczu pewnej śmierci żony Ernesta Feydeau Flaubert poza szczerymi kondolencjami przesłał przyjacielowi uwagę na temat możliwości literackiego użycia nadchodzącej tragedii, przekonując:

Les bourgeois ne se doutent guère que nous leur servons notre coeur. La race des gladiateurs n'est pas morte, tout artiste en est un. Il amuse le public avec ses agonies²⁵².

Odwołując się po raz kolejny do roli literatury, jaką przypisuje jej freudowska psychoanaliza, Vargas Llosa komentuje słowa Flauberta, stwierdzając: „Prawda jest taka, że kiedy pisze się o nich, «agonie» łagodnieją: literatura egzorcyzmuje je lub czyni znośnymi”²⁵³. Prawo wykorzystywania życia jako pretekstu dla literatury nadaje pisarzowi niezwykle przywilej wolności, jest to jednak broń obo-

²⁵⁰ *Ibidem*, s. 104.

²⁵¹ *Ibidem*, s. 105. Wyjątkowo zbieżne z Vargasem Llosą uwagi na temat Flauberta wypowiada także Sábato w poświęconym francuskiemu pisarzowi eseju: „Wstydlive i skupione dziecko stanie się człowiekiem chłodnym, aroganckim i wyniosłym, ze świadomością swojej wyższości i geniuszu, z niepomiarłą pogardą dla burżuazji. Będzie obserwował rzeczywistość jak chirurg, pociągany przez okrucieństwo życia, w kontemplacji tej odnajdując pewną bezlitosną przyjemność. Melancholia i smutek będą tłem jego życia. Ten świat go odpycha, rani, przeszkadza: stworzy więc inny, na jego obraz i podobieństwo. Będzie konkurował, jak każdy twórca, nie z urzędem stanu cywilnego, lecz z samym Bogiem. To niedostosowanie jest motorem całej jego twórczości. Po co tworzyć, jeśli rzeczywistość nas zadowala? Bóg nie pisze powieści: fikcje rodzą się z naszej niedoskonałości” (E. Sábato, *Los fantasmas de Flaubert*, [w:] E. Sábato, *Obras. Ensayos*, Editorial Losada, Buenos Aires 1970, s. 867).

²⁵² M. Vargas Llosa, *Orgía perpetua: Flaubert y „Madame Bovary”*, wyd. cyt., s. 105–106.

²⁵³ *Ibidem*, s. 106.

sieczna: zawrotna obfitość może go sparaliżować, ponieważ nie wszystkie doświadczenia są jednakowo pobudzające. W wypadku Flauberta, zauważa Vargas Llosa, chodzi zwykle o ludzką nędzę. „Żaden pisarz nie dostrzegł z taką jasnością — i w wypadku żadnego nie było to stwierdzenie równie trafne — że powołanie to, podobnie jak sępy, najchętniej karmi się padliną”²⁵⁴. Porównanie pisarza do zwierzęcia żywiącego się odpadkami zostało trzy lata wcześniej wykorzystane w tytule cytowanej już rozmowy pisarza z Ricardem Cano Gavirią *Sęp i Ptak Feniks*, gdzie Vargas Llosa stwierdza:

Spełnienie powołania nie jest operacją techniczną ani estetyczną, lecz zasadniczo etyczną. Jest to oczywiście etyka i moralność, które nie tylko nie odpowiadają, ale wręcz przeczą religijnej koncepcji etyki i moralności. Takie postawienie sprawy redukuje genialność do właściwych jej, ściśle ludzkich wymiarów i podnosi znaczenie odpowiedzialności, pracy autora. Pisarz sam siebie inspiruje; nie jest pośrednikiem pomiędzy ludźmi i jakąś nadludzką siłą, lecz interpretatorem własnych obsesji i demonów²⁵⁵.

Jak zauważa Vargas Llosa w *Historii pewnego bogobójstwa*, demony decydujące o powołaniu pisarza i dostarczające mu materii narracyjnej mogą być doświadczeniami, które wpłynęły w tak specyficzny sposób jedynie na osobę twórcy, mogą stanowić wspólny dorobek jego społeczeństwa i epoki lub też okazać się pośrednimi doświadczeniami realnej rzeczywistości odzwierciedlonymi w mitologii, sztuce czy literaturze. Tym trzem rodzajom doświadczeń przypisuje Vargas Llosa definiujące określenia, nazywając je demonami osobistymi, historycznymi i kulturowymi. Według pisarza każde dzieło sztuki projektuje doświadczenia z tych trzech porządków w takich proporcjach, w jakich demony osobiste, historyczne czy kulturowe wpłynęły na jego powstanie. W proporcji tej eseista upatruje także cech charakterystycznych i natury fikcyjnej rzeczywistości, odwołując się do wyraźnych przykładów:

Oczywiste jest, że u pisarza takiego jak Alejo Carpentier doświadczenia ‘historyczne’ są źródłami ważniejszymi od osobistych, że u Borgesa demony ‘kulturowe’

²⁵⁴ *Ibidem*, s. 106.

²⁵⁵ R. Cano Gaviria, *El Buitre y el Ave Fénix*, wyd. cyt., s. 77.

ważą więcej niż historyczne („wiele przeczytałem i niewiele przeżyłem”, jak przyznał sam ze słusznością) oraz że w dziele Onettiego demony ‘osobiste’ są bardziej decydujące niż historyczne czy kulturowe²⁵⁶.

Na wyraźne odróżnienie od demonów osobistych — często trudnych do identyfikacji, nierzadko o ściśle indywidualnym zasięgu i anegdotycznym charakterze — zasługują, zdaniem Vargasa Llosy, doświadczenia nazwane przez niego demonami historycznymi, które artysta współdzieli ze swoją grupą społeczną, narodem czy całą ludzkością. Są to wydarzenia o charakterze społecznym, które głęboko naznaczyły zbiorowość, a które jednocześnie odgrywają determinującą rolę w konflikcie twórcy z prawdziwą rzeczywistością. Źródłem powołania powieściopisarza nie jest koniecznie przeżycie osobiste; może nim być także ogólna obsesja, odczuwana przez niego na tyle silnie i głęboko, że jest w stanie wywołać gwałtowną reakcję: pragnienie zanegowania rzeczywistości i wolę jej zastąpienia. Zdobywcze, którymi powieściopisarz zasila swoje powołanie, nie polegają wyłącznie na przywłaszczaniu znanych mu domów, bliskich twarzy i przeżytych wydarzeń. Pisarz czerpie z tego wszystkiego, co kiedyś lub obecnie poruszało zbiorowość: wojny, epidemie, strajki, walki polityczne, podboje lub upadki, konflikty społeczne, kulturowe czy religijne, cała masa wspólnych doświadczeń, które stanowią dziedzictwo historyczne ludzkości. „Nie istnieją — powiada autor — powieściopisarze zależni wyłącznie od demonów osobistych czy historycznych; wszyscy karmią się obydwoma porządkami, wszyscy kradną z obu wyrobisk. W wielu wypadkach doświadczeń osobistych i historycznych nie można odróżnić, jako że demon historyczny wślizguje się w życie [...] poprzez demona osobistego”²⁵⁷.

Istotne jest spostrzeżenie, jakie czyni pisarz, stwierdzając, że „bogobójca” odnosi sukces w swoim dziele odbudowy rzeczywistości tylko wtedy, gdy doświadczenia z jego fikcyjnego świata — werbalne transpozycje „demonów” osobistych, historycznych i kulturowych — nabierają charakteru historycznego, czyli przekształcają się w do-

²⁵⁶ M. Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, wyd. cyt., s. 103.

²⁵⁷ *Ibidem*, s. 113.

świadczenia uniwersalne, podatne na akceptację czy identyfikację jako własne ze strony wszystkich ludzi. Dzieje się tak w wypadku twórcy odnoszącego artystyczne zwycięstwo; pisarz ponoszący klęskę zdołał w swoim dziele jedynie przekształcić demony historyczne i kulturowe, będące doświadczeniami powszechnymi, w zwykłe „tematy” i „motywy” indywidualne, które dla wszystkich innych pozostają martwe i bez znaczenia²⁵⁸.

Przy omawianiu trzeciego rodzaju „demonów”, czyli wpływów kulturowych, Vargas Llosa nawiązuje do problemu oryginalności pisarza. Podważając pretensje niektórych krytyków literackich, zauważa, że „traktują oni swój zawód jak polowanie na czarownice”, a zadania krytyki upatrują w „wykrywaniu (denuncjowaniu?) wpływów innych autorów na analizowane przez siebie teksty”²⁵⁹. Przedmiotem tej detektywistycznej pracy jest zmierzenie oryginalności jakiegoś twórcy według zasady mówiącej, iż najoryginalniejszym autorem jest ten, który rejestruje najmniej wpływów; innymi słowy, ten, który buduje swoje fikcje bardziej w oparciu o rzeczywistość przeżytą niż rzeczywistość przeczytaną, ten, którego demony wyka-

²⁵⁸ Recepcja i sukces dzieła literackiego uzależnione są od innych jeszcze czynników, o jakich Vargas Llosa nie wspomina. Jak zauważa Ernst Kris, którego opinie przywołuje Rosińska, „zdolność do sublimacji i do wykorzystywania treści nieświadomych [...] stanowią wewnętrzne, psychologiczne warunki procesu twórczego, psychologiczne warunki talentu, i nie gwarantują sukcesu artystycznego. Talent, aby mógł się w pełni rozwinąć, poza warunkami wewnętrznymi wymaga odpowiednich warunków zewnętrznych. Kris zalicza do nich przede wszystkim środki formalne, jakie w danym czasie i miejscu są do dyspozycji artysty oraz związane z nimi następujące problemy: w jakim zakresie te środki formalne wyznaczają sposoby ekspresji, a także jakie stwarzają problemy stylistyczne, do których artysta musi się ustosunkować. Píše: «Ten sam artysta może w pewnych okresach stać się liderem w sztuce, w innych nie». W historii sztuki — według Krisa — są okresy, w których bardziej ceni się natchnienie; są takie, w których bardziej ceni się rzemiosło. Każdy z nich stwarza możliwości dla różnych psychologicznie typów artystycznych. Dla sukcesu artystycznego konieczne jest współgranie warunków wewnątrzno-psychologicznych z zewnętrznymi, określanymi przez dotychczasowe dzieje sztuki” (Z. Rosińska, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, wyd. cyt., s. 129).

²⁵⁹ M. Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, s. 135.

zuja charakter w większym stopniu osobisty niż historyczny czy kulturowy. Jak pisze Vargas Llosa, oryginalność jest funkcją obróbki, jakiej autor poddaje swoje surowce oraz struktury, w jaką wciela materiały czerpane w nieunikniony sposób z rzeczywistości (osobistej, historycznej czy kulturowej). To, czy bodziec twórczy związany jest z wydarzeniami, których pisarz doświadczył osobiście, z doświadczeniami historycznymi czy pochodzącymi z przeczytanych książek, nie ma znaczenia i w żadnym wypadku nie jest kwestią etyki, lecz psychologii. Pierwszy krok w procesie twórczym — stwierdza Vargas Llosa — czyli wybór materiału do pracy, może być tylko i jest zawsze rodzajem plagiatu bądź uzurpacji:

To, że twarz łagodnej Madame Arnoux z *L'Éducation Sentimentale* Flauberta jest identyczna z twarzą szanownej madame Schlesinger z prawdziwego życia, nie jest plagiatem poważniejszym z punktu widzenia moralnego niż to, że George Orwell przyjął za model dla swojej sado-masochistycznej utopii 1984 powieść *Nous Autres* Rosjanina Jewgienija Zamiatina (przeczytał ją po francusku). Powieściopisarza nie można rozliczać z jego demonów, jako że ich nie wybiera; można za to z formy, w jakiej porządkuje te materiały, zaś przede wszystkim ze słów, którymi je obiektywizuje. Ten właśnie proces determinuje, czy fikcja oddala się, czy nie od swoich modeli, czy będzie oryginalna czy też nie: na tym polega sukces Flauberta i względna porażka Orwella. Chodzi tu o zwycięstwo i porażkę literacką, które opierają się na tej samej 'niemoralności': zdobywaniu prawdziwej rzeczywistości, aby zbudować rzeczywistość fikcyjną²⁶⁰.

Zdecydowanie odmiennie od sytuacji autora wywodzącego się z bogatej tradycji kulturowej jawi się Vargasowi Llosie kondycja pisarza pochodzącego z kraju „barbarzyńskiego”, którego dziedzictwo jest fragmentaryczne i embrionalne, tradycja zaś, na własny użytek, musi być dopiero stworzona. Wątek ten wielokrotnie przewija się w pismach oraz wypowiedziach krytycznych i teoretycznych współczesnych pisarzy latynoamerykańskich, którzy jak Vargas Llosa czy Ernesto Sabato zmuszeni byli stawić czoło problemowi zapóźnienia kulturowego i cywilizacyjnego ich kontynentu. Podczas gdy jednym z najwcześniejszych świadectw Vargasa Llosy na ten temat jest jego obszerny szkic z 1966 r. *Sebastián Salazar Bondy i po-*

²⁶⁰ *Ibidem*, s. 135–136.

wołanie pisarza w Peru²⁶¹ poświęcony prozaikowi, eseiście i dramaturgowi poprzedniej generacji, w późniejszej o kilka lat *Historii pewnego bogobójstwa* wzorem pisarza zmagającego się z problemem braku tradycji staje się Gabriel García Márquez, zaś sam Vargas Llosa przy tej okazji w nieco szerszy niż dotąd sposób definiuje pojęcie demonów kulturowych:

²⁶¹ Przypisując katastrofalne położenie pisarza warunkom społeczno-politycznym w Peru, Vargas Llosa stwierdza: „Niezadowolenie prowadzące człowieka do przeciwstawiania rzeczywistości werbalnych rzeczywistości obiektywnej wielokrotnie wymyka się jego własnemu rozumowi; prawie zawsze poeta, pisarz jest niezdolny do wyjaśnienia źródeł głębokiej niezgody, której korzenie gubią się wraz z nieznanym urazem z dzieciństwa, z pozoru nieistotnym konfliktem rodzinnym, z osobistym dramatem, który uważał za rozwiązany. Na ten mroczny bunt, na ten nieświadomy i wyjątkowy protest, jakim jest literackie powołanie, nakłada się w Peru niemal zawsze jeszcze jeden, o charakterze społecznym, niebędący przyczyną, lecz owocem tego powołania. Tworzyć to prowadzić dialog, pisać to mieć zawsze przed sobą owego *hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère* Baudelaire’a. Adam ani Robinson Crusoe nie mogli zostać poetami czy prozaikami. Jednak w Peru jest tak, że pisarze są niemal Adamami i Robinsonami. Kiedy Sebastián zaczynał pisać (także teraz, choć nie tak jak wówczas) literatura była tu jakby zajęciem potajemnym, monologiem na siłę. Działo się tak jakby społeczeństwo peruwiańskie mogło obejść się bez literatury, jakby do niczego nie była potrzebna mu poezja czy teatr, czy powieść, albo jakby ich pisanie było w Peru czynnością całkowicie negowaną. Pisarz bez wydawców i czytelników, pozbawiony publiczności, która pobudzałaby go i stawiała wymagania, która zmuszałaby go do rygorystycznej i odpowiedzialnej pracy, prędko staje przed pytaniem o rację bytu tego żałosnego położenia. Odkrywa wówczas, że winą obarczyć można konkretne osoby. Pisarz sfrustrowany, pogrążony w samotności, sprowadzony do roli pariasa, nie może, o ile nie jest ślepy bądź głupi, przypisywać winy za swe opuszczenie i za nędzę literatury ludziom ze wsi i przedmieść, którzy umierają, nie nauczyczyszy się pisać i dla których literatura nie może stać się ani życiową, ani powierzchowną koniecznością, ponieważ dla nich nie istnieje ona wcale. Pisarz nie może rozliczać za brak kultury narodowej tych, którzy nie mieli nigdy okazji jej tworzyć, ponieważ żyli w udręczeniu i duchocie. Jego resentment, jego wściekłość obracają się logicznie przeciwko temu uprzywilejowanemu sektorowi w Peru, który, choć umie czytać, nie czyta, przeciwko tym rodzinom, które, choć są w stanie kupować książki, nie robią tego (M. Vargas Llosa, *Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú*, [w:] M. Vargas Llosa, *Contra viento y marea*, t. 1, Seix Barral, Barcelona 1986, s. 131–132).

Wśród ‘demonów kulturowych’ Garcii Márqueza odnosiłem się wyłącznie do źródeł literackich, choć naturalnie literatura jest tylko jednym ze źródeł, które kształtują pisarza kulturowo. ‘Demony kulturowe’ mogą pochodzić ze sztuk plastycznych, z muzyki, filozofii, religii lub nauk, w takim stopniu jak z literatury²⁶².

Jak zauważa peruwiański autor, analiza demonów kulturowych dowodzi istniejącej różnicy pomiędzy położeniem pisarzy należących do odmiennych tradycji i czerpiących z różnych źródeł kulturowych: kraju „cywilizowanego” i „barbarzyńskiego”. Z pozoru — pisze Vargas Llosa — pierwszy z nich znajduje się w pozycji uprzywilejowanej względem drugiego — wszak jego własna rzeczywistość wraz z materiałami o charakterze osobistym i historycznym dostarcza mu aparatu kulturowego niezbędnego do przekształcenia ich w mit literacki. W taki sam sposób jak życie osobiste i życie wspólnoty niewątpliwie wpływ wywiera na niego życie kulturowe kraju. Jest to niewidzialny nacisk, który każe mu skierować powołanie w określoną stronę i bywa wielce użyteczny, o ile pisarz ten jest zdolny wykorzystać tradycję jako punkt wyjścia do dalszego rozwoju, rewitalizując lub odnawiając struktury ideologiczne, mitologiczne i językowe własnego świata. W przeciwnej sytuacji tradycja może okazać się obciążeniem negatywnym, hamulcem, który ogranicza autora do roli naśladowcy lub epigona, o ile nie wykaże się on geniuszem — będącym dla Vargasa Llosy sumą energii, cierpliwości i uporu — koniecznym do zerwania z kulturowym przymusem własnego środowiska. W tym ostatnim przypadku należenie do świata „cywilizowanego” okazuje się poważną wadą, gdyż bogactwo własnej tradycji kulturowej staje się ciężarem, który przytłacza oryginalność, ogranicza ambicję, amortyzuje i zabija to, co stanowi konieczną podstawę powołania „bogobójcy” — bunt przeciw rzeczywistości. Bogata tradycja literacka może kanalizować sprzeciw w formy już ustalone w przeszłości, w których ulegnie on mechanizacji i zniknie. W początkach pracy pisarskiej „bogobójcy” brak tradycji kulturowej wiąże się wyłącznie z trudnościami, a konieczność odkrycia na własną rękę złoza, z którego będzie się czerpać materiały literackie i ideologiczne

²⁶² M. Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, wyd. cyt., s. 206.

dla realizacji własnego powołania, jest obowiązkiem ciężkim i bolesnym, a przecież na każdym kroku ryzykuje się zgubienie drogi. Jednak w konsekwencji pozbawiony tradycji własnej „barbarzyńca” zmuszony jest uznać się za właściciela kultury powszechnej, choć presja tej nieskończonej możliwości redukuje wielu autorów do karykatur. Pisze Vargas Llosa:

‘Barbarzyński’ bogobójca — jak mieszkańcy Macondo — ryzykuje na każdym kroku wynajdywanie prochu. Bez oparcia w żywej i powszechnej tradycji jego fikcje mogą stać się źródłem mistyfikacji, falsyfikacji lub błędów, które inteligencja i poznanie ludzkie już przewyciężyły, lub popaść w zwykły anachronizm. O ile ciężar solidnej tradycji kulturowej może redukować ‘cywilizowanego’ do położenia epigona, tradycja skromna lub zerowa skłania do improwizacji, braku dyscypliny umysłowej, głupiej arogancji prowadzącej do pólkultury, banalności i prowincjonalnego ducha. Ale defekt może być także zaletą, wada przekładać się na przywilej²⁶³.

Brak tradycji kulturowej oznacza dla autora pustkę, jest to jednak także otchłań oferująca największą z możliwych wolności. Nie tylko dlatego, że barbarzyńca, pozbawiony przodków, może sięgać z równą łatwością po wszystkie zapasy kulturowe świata, w przeciwieństwie do autora „cywilizowanego”, którego swoboda w odwoływaniu się do innych kultur ograniczona jest ich obrazem, jaki narzuca mu jego własna tradycja. Przede wszystkim jednak dlatego, że jego pionierskie położenie w dziedzinie twórczości stanowi wyzwanie dla wszelkiej ambicji. Jak pisze Vargas Llosa, ta właśnie sytuacja „autoryzuje ekscesy, nadużycia, zachłanność niewinności. Bogata tradycja osłabia — dostojne cienie Shakespeare’a, Goethego, Cervantesa — a k z e łagodzą i zniechęcają ambicję twórcy angielskiego, niemieckiego i hiszpańskiego. ‘Barbarzyńca’ nie ma nic do stracenia, nie stoją za nim pomniki, przez które czułby się mniejszy, pobudzające w nim ostrożność czy nieśmiałość, lecz jedynie pokrzepiająca pustka”²⁶⁴. Podczas gdy autor europejski musi tworzyć, przewyciężając pewien kompleks niższości wobec swej wspaniałej przeszłości, kompleks wyższości, jaki może zrodzić się u barbarzyńcy patrzącego wstecz, jest oczywiście w stanie przełożyć się na dzieła, których porażka

²⁶³ *Ibidem*, s. 208.

²⁶⁴ *Ibidem*.

będzie głośniejsza z powodu ich zuchwałości. Jednak czasami, „dzięki pasji i energii, jeden z tych barbarzyńców, który mierzył wysoko, ponieważ nie pętał go kaftan tradycji, trafia i buduje świat werbalny, gdzie realizacja osiąga poziom inspirującej go nieodpowiedzialnej ambicji. Wówczas pojawiają się Borges, Neruda; barbarzyństwo było dla nich równie płodne jak cywilizacja dla Eliota, Prousta czy Tomasza Manna”²⁶⁵. W rozmowie z Cano Gavirią stwierdza na ten sam temat:

Pisarz latynoamerykański jest obecnie członkiem powszechnej wspólnoty kulturowej; takim samym spadkobiercą zachodniej myśli jak pisarz francuski, angielski czy rosyjski. Jednocześnie jednak musi uważać się za człowieka uwarunkowanego przez określone okoliczności Ameryki Łacińskiej, które różnią się od europejskich. W płodnym połączeniu tych dwóch prądów musi odnaleźć swą osobowość twórczą. To przypadek najciekawszych obecnie pisarzy latynoskich. To właśnie powoduje, że autorzy tacy jak Octavio Paz, Cortázar, Borges czy Rulfo godni są podziwu²⁶⁶.

Zauważmy w tym miejscu, że do pozytywnych możliwości, jakie Vargas Llosa upatruje w braku tradycji kulturowej, wielokrotnie odnosi się także Ernesto Sábato, który w tomie *Pisarz i jego zmyły* wyjaśnia położenie „barbarzyńskich” Argentyńczyków będących „z jednej strony dziedzicami kultury łacińskiej i francuskiej, ale także spadkobiercami Hiszpanii, która jak całe barbarzyńskie rubieże Europy, nie doświadczyła odrodzenia w ścisłym, racjonalistycznym i naukowym, znaczeniu tego słowa”²⁶⁷. W innym szkicu zauważa:

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 temu²⁶⁸.

Zdolność rozpoznania własnych prekursorów uznaje Sábato za dowód dojrzałości kulturowej narodu, szczególnie w kraju takim jak Argentyna. W eseju *O naszej literaturze* stwierdza:

²⁶⁵ *Ibidem*, s. 209.

²⁶⁶ R. Cano Gaviria, *El Buitre y el Ave Fénix*, wyd. cyt., s. 44.

²⁶⁷ E. Sábato, *Pisarz i jego zmyły*, wyd. cyt., s. 194.

²⁶⁸ E. Sábato, *Czy istnieje literatura latynoamerykańska?*, [w:] E. Sábato, *Pisarz i jego zmyły*, wyd. cyt., s. 60.

Tu miasto i kultura powstały na niczym, na pampie przebieganej przez dzikie i okrutne szczepy. Prawie wszystko dotarło do nas z Europy: od języka i religii (dwóch niezwykle ważnych czynników kultury) aż po większość krwi mieszkańców. Gdybyśmy byli konsekwentni wobec tych, co ciągle zarzucają nam „europeizm”, powinniśmy pisać o polowaniu na strusie w języku pampy. Cała reszta byłaby obca, kosmopolityczna, antynarodowa. Nasza kultura pochodzi z Europy i nic na to nie poradzimy. Ponadto, cóż w tym złego? Czym mielibyśmy zastąpić to wspaniałe dziedzictwo? Jeśli mamy stworzyć coś oryginalnego, dokonamy tego wraz z nim albo nie dokonamy niczego w ogóle. Nie pamiętam, kto mówił Gide'owi, że nie czyta, aby nie utracić swojej oryginalności. Jeśli ktoś urodził się, aby robić rzeczy nowatorskie, nie utraci tej zdolności czytając książki czy czerpiąc z innych kultur²⁶⁹.

Odnosząc się do problemu wpływów, argentyński pisarz stawia pytanie o możliwość istnienia absolutnej oryginalności i odpowiada:

Nie istnieje. Ani w sztuce, ani nigdzie. Wszystko buduje się na poprzednim i w niczym, co ludzkie nie odnajdziemy czystości. [...] Istnieje fragment w *Młynie nad Flossą*, w którym kobieta przymierza kapelusz przed lustrem: to Proust. To znaczy, ziarno Prousta. Cała reszta to rozwój. Genialny, niemal rakowy, ale w końcu rozwój²⁷⁰.

W rozmowie z Carlosem Catanią dopowiada na ten temat:

Powiedziano już wszystko. Dlatego nie ma absolutnej oryginalności. Istnieje jednak oryginalność względna, ponieważ każdy człowiek jest wyjątkowy, każdy artysta jest nowatorski, nie tylko dlatego, że różni się od innych, ale także inny jest świat, w którym żyje, a rzeczywistość to wzajemna relacja między ja i światem. Dlatego może istnieć oryginalność²⁷¹.

Jak pisze Vargas Llosa, kulturowe źródła powieściopisarza i jego dzieł, miejsce, z którego czerpie dla realizacji swojego powołania, stanowią rodzaj twórczej prehistorii. Pisarska współczesność rozpoczyna się w chwili, kiedy powołanie staje się praktyką, choć oczywiście u jej podstaw musi leć początkowe doświadczenie buntu i konsekwentnego zerwania z rzeczywistością. O ile udział elementu racjonalnego w pierwszej fazie procesu twórczego jest dla Vargasa

²⁶⁹ E. Sábato, *Sobre nuestra literatura*, [w:] E. Sábato, *La cultura en la encrucijada nacional*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1985, s. 23–24.

²⁷⁰ *Ibidem*, s. 24–25.

²⁷¹ E. Sábato, *Entre la letra y la sangre*, wyd. cyt., s. 121.

Llosy drugorzędny, o tyle w drugiej i decydującej wszystko zależy od sposobu, w jaki „zastępujący Boga” traktuje swoje powołanie.

Zdaniem peruwiańskiego prozaika zwycięstwo lub porażka nie zależą od początków ani od źródeł powołania, lecz od pisarskiej praktyki. „Ten, który przegrywa, zdecydował się przegrać; ten, który triumfuje, chciał odnieść triumf. Jeśli w naturze powołania gnieździ się bezmierna ambicja — przedstawić rzeczywistość w obrazie werbalnym, który byłby jej odzwierciedleniem i jej negacją — zwycięstwo bogobójcy może być tylko wynikiem oddania się powołaniu równie bezkresnemu jak odżywiająca je ambicja”²⁷². Kto posługuje się całą rzeczywistością ludzką jako źródłem dla tak ambitnego celu, jakim jest rywalizacja z Bogiem, może osiągnąć swój zamiar jedynie służąc powołaniu z równie szalonym oddaniem. „Bogobójcy” — stwierdza Vargas Llosa — nie pozostaje nic innego jak poświęcenie mu własnego życia: powołanie „uczyniło go najbardziej wolnym, ponieważ zezwala mu na przekształcenie rzeczywistości w zdobycz; jednocześnie czyni go największym niewolnikiem, ponieważ wymaga od niego największej gorliwości. Dla bogobójcy pisanie nie jest jednym z możliwych sposobów życia: jest j e d y n y m sposobem życia. Nie pisze, aby żyć, lecz żyje, by pisać”²⁷³.

Komentując wypowiedź Garcii Márqueza na temat warunków niezbędnych dla owocnej pracy — stabilizacji w życiu osobistym i dobrego stanu fizycznego — Vargas Llosa zauważa, że dzięki temu pisarz łatwiej może oddać się powołaniu, „bestii, która, niby tasie-miec, stanowi część jego osoby, żywi się nim, rośnie wraz z nim i w miarę jak on karmi ją i dogląda, staje się bardziej zachłanna i tyrańska. Stąd egoizm twórcy: domaga się wszystkiego dla swego powołania i nie zgadza się, by ustępować w czymkolwiek, co go dotyczy”²⁷⁴. Powieściopisarz, który ponosi klęskę, nie był, zdaniem

²⁷² M. Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, wyd. cyt., s. 209–210.

²⁷³ *Ibidem*, s. 210.

²⁷⁴ *Ibidem*, s. 211. Podobną opinię wyraża Sábato, odpowiadając na pytanie o najcenniejszą poza talentem właściwość powieściopisarza: „Fanatyzm. Musi mieć fanatyczną obsesję, nic nie może przedkładać się nad jego twórczość, musi jej

peruwiańskiego autora, dostatecznie egoistyczny, by przedłożyć ponad wszystko inne służbę powołaniu. Z braku przekonania lub z innych powodów pozwolił, by inne cele lub zainteresowania zepchnęły literaturę na dalszy plan.

Jak stwierdza Vargas Llosa, narodziny pisarskiego powołania nie są aktem nieodwracalnym: w wypadku pisarza wytrwałego chodzi raczej o łańcuch doświadczeń potwierdzających jego zerwanie z rzeczywistością i wolę jej zastąpienia, a w wypadku pisarza, który przestaje nim być, o doświadczenia w określonym momencie jego życia przewyciężone lub ustałe. Fakt zaprzestania pisania można, zdaniem eseisty, wytłumaczyć na dwa sposoby: bądź radykalny buntownik istniejący w pisarzu przestał nim być, ponieważ poddał się rzeczywistości, osiągnął jakąś metodę pogodzenia z życiem, bądź przestał być ślepym buntownikiem, nabrał odpowiedniej świadomości na temat natury własnego niezadowolenia i zdecydował się przełożyć ją na praktykę bardziej konkretną lub mniej chimeryczną niż wznoszenie werbalnych konstrukcji na przekór prawdziwej rzeczywistości. „Bogobójca”, który nadal pisze, najwyraźniej nie zdołał rozwiązać podstawowego problemu będącego jądrem i głównym impulsem jego powołania: radykalnego buntu oraz jego ślepego charakteru. Zerwanie z rzeczywistością jest w tym wypadku stanem, który potwierdza się w kolejnych doświadczeniach, podobnych lub różnych od początkowych, a praktyka artystyczna jedynie go łagodzi. Stąd przywoływane przez Vargasa Llosę w kilku miejscach porównanie: „logiczniej byłoby mówić o nałogu niż o zawodzie literata: pisanie jest dla bogobójcy tym, czym picie dla alkoholika lub odurzanie się dla narkomana, j e g o sposobem życia”²⁷⁵.

Dodajmy, że podobną postawę wobec twórczości literackiej prezentuje Sábato, kiedy w jednym z wywiadów wyznaje:

wszystko poświęcić. Bez tego fanatyzmu nie sędzę, aby można było osiągnąć coś istotnego” (E. Sábato, *Interrogatorio preliminar*, [w:] E. Sábato, *Obras. Ensayos*, wyd. cyt., s. 485).

²⁷⁵ M. Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, wyd. cyt., s. 139.

Ja nigdy nie pisałem, żeby zarobić na życie, dla pieniędzy; moi przyjaciele wiedzą dobrze, że pisałem, żeby nie umrzeć. Jakim absurdem jest sztuka! Służy, by żyć i umrzeć, ale też żeby nie umrzeć.

W tym samym miejscu, wyjaśniając przyczyny porzucenia formy powieściowej po wydaniu trylogii, odpowiada:

Poczułem, że nie powinienem już więcej pisać, że powiedziałem już wszystko, co miałem do powiedzenia o złu, dobru czy ludzkim przeznaczeniu. Potem spaliłem większą część rzeczy, które napisałem. W końcu napisałem trzy powieści, które uszły z ognia i znoszą dość dobrze upływ czasu. Zobaczmy, czy przetrwają wiek²⁷⁶.

W książce *Pomiędzy pismem i krwią* tak wyjaśnia przyczynę zniszczenia większości swego dorobku prozatorskiego:

Zawsze miałem skłonności piromańskie. Po co wydawać wszystko? Gdybym miał szczęście napisania czegoś, jednej książki, która oprze się czasowi, byłoby wspaniale. [...] W trzech fikcjach, które opublikowałem, jak sądzę powiedziałem wszystko, co miałem do powiedzenia. Po co się powtarzać? A poza tym, gdyby liczba książek była najistotniejsza, Agatha Christie byłaby ważniejsza niż Shakespeare. Nie wiem, jaką wagę mogą mieć moje utwory. Ale jedno z dwojga: albo są dobre, wyrażają w pełni moje wielkie wątpliwości egzystencjalne (i w tym wypadku nie ma sensu pisanie innych, byłoby to jak drukowanie pieniędzy bez pokrycia), albo są złe, a wtedy po co powielać ich braki i defekty?²⁷⁷

Przykładem trudnej relacji artysty z własnymi „zmorami” czy „demonami” jest w pismach obu latynoamerykańskich twórców przypadek młodego i początkującego powieściopisarza, który przyjmuje błędną postawę wobec problemu oryginalności. Jako osąd typowy dla niedoświadczonego prozaika wskazuje Vargas Llosa opinię, jakoby oryginalność miała polegać na odrzuceniu tych materiałów, które oferują mu jego własne doświadczenie i środowisko. Aby nie „kopiować rzeczywistości”, artysta taki tłumi swoje „demony” osobiste czy historyczne i narzuca sobie tematy, które wydają mu się całkowicie czyste, niemożliwe do zweryfikowania w realnym świecie, choćby niewiele miały wspólnego z jego wrażliwością. „Wów-

²⁷⁶ R. Cristobal, *Yo me río pero mi risa es negra. Entrevista a Ernesto Sábato*, „Cambio 16”, 1137 (1993), s. 64.

²⁷⁷ E. Sábato, *Entre la letra y la sangre*, wyd. cyt., s. 121.

czas — komentuje peruwiański pisarz — tym, co zasila proces twórczy, stają się wyłącznie demony kulturowe, zaś młodziemiec bezwiednie wpada w pułapkę, której starał się uniknąć: teksty nie odzwierciedlają wcale jego życia ani otoczenia, lecz mogą doskonale posłużyć jako wierne świadectwa jego lektur”²⁷⁸.

W rozdziale powieści *Abaddón — Anioł Zagłady* zatytułowanym „Drogi i daleki chłopcze” Ernesto Sábato przyjmuje konwencję listu, w którym dojrzały autor — książkowy bohater nazwiskiem Sabato — odpowiada młodzieńcowi na pytania o sens i źródła sztuki, położenie i rolę pisarza we współczesnym świecie. W kluczowym akapicie tego eseistycznego fragmentu czytamy:

Twierdzisz, że nie potrafisz pisać na „byle jaki temat”; to dobry znak, nie powód do zniechęcenia. Nie wierz w tych, co piszą o byle czym. Obsesje mają głębokie korzenie, a im głębsze, tym są mniej liczne. Najgłębszy ze wszystkich i wszechstronny jest może najbardziej ukryty, ale pojawia się we wszystkich dziełach prawdziwego twórcy: bo nie mówię tu o producentach opowiadań, o „płodnych” producentach teatrów telewizyjnych i bestsellerów robionych na miarę, uprawiających prostytucję sztuki. Tak, oni mogą wybierać tematy. Kiedy piszesz na serio, jest przeciwnie: to temat wybiera ciebie. Ani jedna linijka nie powinna być wolna od obsesji, która cię ściga z najbardziej mrocznych regionów, czasem przez długie lata. [...] Uwaga, pilnuj się. Pisz, kiedy już nie wytrzymujesz, kiedy wydaje ci się, że oszalejesz. A wtedy pisz znowu, „to samo”, to znaczy zacznij od nowa, inną drogą, lepiej wyposażony, posiadając większe doświadczenie, dociekać tego, co zawsze²⁷⁹.

²⁷⁸ M. Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, wyd. cyt., s. 217.

²⁷⁹ E. Sábato, *Abaddón — Anioł Zagłady*, wyd. cyt., s. 80–81. Dwadzieścia lat wcześniej te same spostrzeżenia odnajdujemy w zbiorze *Heterodoksja*, gdzie Sábato pisze: „Najgłębsi powieściopisarze i dramaturdzy prześladowani są jedną tylko obsesją (przesadą byłoby powiedzieć i d e a). Dobro czy Zło, Samotność bądź Miłość — monomania ta wynika z głębokości obsesji, a ta z kolei gwarantuje głębię dzieła. [...] Nie należy wybierać tematu powieści czy dramatu: to temat wybiera autora. Nie należy pisać, jeśli temat nie atakuje, nie prześladowuje i naciska, niekiedy przez lata, z najbardziej tajemniczych otchłani bytu” (E. Sábato, *Heterodoxia*, wyd. cyt., s. 166). Zwróćmy także uwagę, iż obraz pisarza wybieranego przez tematy powraca wielokrotnie w tekstach krytycznych Vargasa Llosy. Poza przytoczonym wcześniej fragmentem *Historii pewnego bogobójstwa*, w innych książkach czytamy: „Pisarz nie wybiera swobodnie swoich tematów [...], niektóre tematy narzucają mu się same” (M. Vargas Llosa, *La orgía perpetua. Flaubert y „Madame Bovary”*, wyd.

Po tę samą konwencję mentora literackiej młodzieży sięga Vargas Llosa w najnowszej książce *Listy do młodego powieściopisarza*, w której główne tematy wcześniejszych szkiców — specyfika pisarskiego powołania, systematyka technik narracyjnych stosowanych przez innych — znajdują swe ponowne, niekiedy nowe naświetlenie. W liście drugim, na użytek książki zatytułowanym *Katoblepas*, wykorzystuje metaforę tego mitycznego zwierzęcia, aby opisać prozaika, który przy wyborze tematów karmi się sobą samym²⁸⁰. Istota, która w powieści Flauberta ukazuje się św. Antoniemu i którą Borges umieścił w swojej *Zoologii fantastycznej*, to „stworzenie niemożliwe, które samo się pożera, zaczynając od nóg. W sensie mniej materialnym, rzecz jasna, powieściopisarz także rozgrzebuje własne

cyt., s. 100); „Nigdy nie odnosiłem wrażenia, że wybieram temat do opisanie; zawsze miałem wrażenie, że to temat wybiera mnie” (Mario Vargas Llosa, wyd. cyt., s. 35); „Powieściopisarz nie wybiera swoich tematów; jest przez nie wybierany” (M. Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*, Editorial Planeta, Barcelona 1997, s. 23).

²⁸⁰ Porównanie to nie wydaje się zbyt trafne, jako że karmienie się własnym ciałem nie stanowi wcale najważniejszego atrybutu katoblepasa. Powiada Borges: „Pliniusz (VIII, 32) pisze, że na krańcach Etiopii, niedaleko źródeł Nilu mieszka zwierzę zwane katoblepas — «miernej zresztą wielkości i mające niezgrabne członki, iż zaledwie głowę, nadzwyczajnie ciężką, unieść może; zwiesza ją przeto zawsze ku ziemi; a jednak zabija ono rodzaj ludzki, albowiem wszyscy, którzy oczy jego spostrzegą, natychmiast umierają». Katoblepas znaczy po grecku: patrzący w dół. Zdaniem Curviera źródłem inspiracji do wyobrażenia katoblepasa była antylopa gnu (z dodatkiem pewnych cech bazyliuszka i gorgon). W zakończeniu *Kuszenia świętego Antoniego* Flauberta czytamy: «Katoblepas (czarny bawół ze świńską głową, opadającą ku ziemi, połączoną z tułowiem cienką szyją, długą i słabą, niby opróżnione jelito. Zazwyczaj tarza się w błocie, łapy jego giną pod długą, sztywną grzywą, która pokrywa jego pysk: Gruby, smętny, niemły, zajmują się wyłącznie obwąchiwaniem błota, w którym leżą. Mam łeb tak ciężki, że nie jestem w stanie go unieść. Z wolna okręcam go dokoła mego ciała, po czym uchylonymi wargami i językiem wyrrywam trujące zioła, zwilgotniałe od mego oddechu. Pewnego razu zżarłem sobie nogi i nawet tego nie zauważyłem. — Nikt, Antoniuszu, nie widział moich oczu a ten, co je zobaczył, padł martwy. Gdybym tylko podniósł moje obrzękłe różowawe powieki — zmarłbyś natychmiast»” (J.L. Borges, *Zoologia fantastyczna*, tłum. Z. Chądzyńska, Czytelnik, Warszawa 1983, s. 84–85).

doświadczenia w poszukiwaniu okazji dla wymyślanych historii”²⁸¹. Podejmując temat obsesji, jakimi adresat tych spostrzeżeń powinien kierować się w pracy twórczej, Vargas Llosa odwołuje się do sabatiańskiego pojęcia zmór (*fantasmas*) i po raz pierwszy wyraźnie zrównuje je znaczeniowo z własnymi „demonami”:

Sądzę, że trudno jest zostać twórcą — przekształcającym rzeczywistość — jeśli nie pisze się czerpiąc z tkwiących w nas samych zmór (demonów), które uczyniły nas, powieściopisarzy, buntownikami przebudowującymi życie w wymyślanych fikcjach. [...] Pisarze unikający demonów i narzucający sobie tematy, które uznają za bardziej oryginalne czy atrakcyjne, stanowczo się mylą²⁸².

²⁸¹ M. Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*, wyd. cyt., s. 23.

²⁸² *Ibidem*, s. 30.

Rozdział III

POWIEŚĆ TOTALNA

Albowiem choć idea piękna przedstawia się tylko rozdzielona na wiele dzieł, przecież każde poszczególne dzieło musi zamierzać się na całe piękno, rości sobie do niego wyłączne prawo i nie może przystać na jego podział, nie unicestwiając zarazem samego siebie.

Theodor Adorno

1. ERNESTO SABATO: W POSZUKIWANIU PIERWOTNEJ JEDNI

„Łuk się zamyka, współczesne czasy kończą się na naszych oczach pośród sadyzmu, terroryzmu, porwań, zbiorowej hysterii i nowych stad niepokornych i długowłosych młodzieńców, buntowników pozornie bez powodu, narkomanów czy rewolucjonistów”²⁸³ — stwierdza Sábato w *Pomiędzy pismem i krwią*. Istnienie paraleli, jaką pisarz dostrzega pomiędzy upadkiem średniowiecza a nowoczesnością, można jego zdaniem wykazać na przykładach z dziejów zachodniej sztuki — w tym malarstwa.

Próbę zdefiniowania przez Sábato sztuki nowoczesnej odnajdujemy w rozmowie z Catanią, w której pisarz stwierdza, iż wszelka twórczość artystyczna — począwszy od postimpresjonizmu i bez wyraźnej dominacji którejś ze szkół — przejawia jedną cechę wspólną, jaką jest „odrzućcie całej kultury racjonalistycznej i technicznej,

²⁸³ E. Sábato, *Entre la letra y la sangre*, wyd. cyt., s. 111.

kultury zainicjowanej w tak zwanych «czasach współczesnych». Oczywiście z wyjątkiem pewnych tendencji geometrycznych, które są raczej kulminacją kultury racjonalistycznej”. Prawdziwy duch rewolucyjny odpowiada, zdaniem Sábato, „wywyższeniu ja buntującego się przeciwko masowości przyniesionej przez naukę i technikę. Jest to niekiedy dziki, konwulsyjny czy destrukcyjny, lecz w głębi ducha zdrowy sprzeciw wobec cywilizacji, która ginie i potrzebuje ratunku przez odzyskanie konkretnego człowieka, człowieka charakteryzującego się subiektywnością, życiem wewnętrznym, a nie będącego rzeczą czy trybem w maszynie”²⁸⁴. Zauważmy przy tym, że interesujące nas w kontekście teoretycznych rozważań Sábato uwagi na temat współczesnej sztuki formułuje Claude Lévi-Strauss, „traktując rewolucje w malarstwie jako przekształcenia mające znaczenie nie tylko dla struktury dzieł sztuki, lecz wywołujące także pewien oddźwięk w zbiorowości”²⁸⁵.

Uwagę belgijskiego badacza zwraca fakt, „że obrazy impresjonistyczne nie tylko zakładają przekształcenie, rewolucję techniki malarskiej i sposobu patrzenia. Dokonują także rewolucji w przedmiocie malarstwa”. Polega ona na zmianie zainteresowań, które z dumnych gór czy majestatycznych drzew w okresie klasycyzmu i romantyzmu u impresjonistów przesuwają się w stronę czegoś tak skromnego jak pola, domki, kilka skarłatych drzew. „I owa skromność w wyborze przedmiotu nie może być oddzielona od zainteresowania, jakie przejawia malarz impresjonista także dla ulotnego wyglądu rzeczy, zainteresowania, które odtwarza w kategorii czasu to, co ja zanotowałem w kategorii przestrzeni”²⁸⁶. Najwłaściwsza definicja, jaką znajduje Lévi-Strauss na określenie impresjonizmu, brzmi zatem: „jest to malarstwo społeczeństwa, które uczy się właśnie, że powinno się wyrzec wielu rzeczy, do których poprzednie epoki miały jeszcze prawo. [...] Jest to znak, że świat się zmienia, i owo poruszenie, widoczne w impresjonizmie, gdy porównujemy go z wcześ-

²⁸⁴ *Ibidem*, s. 30.

²⁸⁵ G. Charbonnier, *Rozmowy z Claude Lévi-Straussem*, tłum. J. Trznadel, Czytelnik, Warszawa 1968, s. 64.

²⁸⁶ *Ibidem*, s. 127.

niejszymi formami, można, jak mi się zdaje, dostrzec na nowo w kubizmie". Prąd ten wskazuje ludziom, że powinni żyć w zgodzie już nie ze skromnymi pejzażami przedmieścia, ale przedmiotami wytwarzanymi przemysłowo. „Świat, w którym musi żyć człowiek XX wieku, nie kryje już nawet tych małych zakątków, względnie ustronnych, drogich dla Sisleya czy Pissarra. Jest to świat całkowicie osaczony przez kulturę i wytwory kultury, zapładniający malarstwo, które poszukuje głównych tematów natchnienia w przedmiotach fabrykowanych”²⁸⁷.

Mówiąc o przedmiocie u ludów nazywanych pierwotnymi, antropolog stwierdza, że „będąc nadnaturalnym jest [on] nieprzedstawialny z samej definicji, ponieważ nie jest możliwe uzyskanie z niego faksimile modelu; w ten sposób, czy to będzie wskutek braku czy wskutek nadmiaru, model przekracza zawsze swój obraz, wymagania sztuki przekraczają zawsze środki artysty". Spostrzeżenie to prowadzi Lévi-Straussa do niepokojącej konstatacji: „Dzięki poznaniu naukowemu doszliśmy do «zredukowania» przedmiotów w bardzo znacznym stopniu. Wszystko, co możemy pochwycić z przedmiotów przez poznanie naukowe, jest już tym, co zostało odjęte, odebrane ujęciu estetycznemu”²⁸⁸. W społeczeństwach pierwotnych pozbawionych wiedzy naukowej przedmiot jest ważniejszy, cięższy, gęstszy, obciążony przymiotami, z których cywilizacja je oczyściła.

Jak zauważa Lévi-Strauss, malarstwo nie należy do stałych cech kultury i mogą istnieć społeczeństwa, w których sztuka ta nie jest uprawiana. To z kolei prowadzi do uprawomocnionego przypuszczenia, że po okresie dominacji sztuki abstrakcyjnej nastąpi cezura zapowiadająca nadejście epoki apikturalnej:

Nie wiemy, co zajdzie jutro w tej dziedzinie, a nawet nie sędzę, aby to było do przewidzenia: albo rozbitcie, dezintegracja sztuki malarskiej poprzedzająca jej zniknięcie, albo nowy punkt wyjścia przygotowany przez pewien rodzaj średniowiecza, w którym się obecnie znajdujemy. Nie nadaję zresztą temu słowu żadnego negatywnego zabarwienia. Używam go, gdyż, jak się zdaje, w poszukiwaniach i teoriach malarzy abstrakcjonistów są elementy przypominające niektóre cechy myślenia

²⁸⁷ *Ibidem*, s. 128.

²⁸⁸ *Ibidem*, s. 75–76.

średniowiecznego: owo dążenie do gnozy, to znaczy do wiedzy transcendentnej wobec nauki, do języka, który byłby para-językiem²⁸⁹.

Jak stwierdza badacz, sztuka — w zależności od epoki — zajmuje mniej lub bardziej wrogą pozycję w odniesieniu do świata zewnętrznego. Dla artystów odrodzenia malarstwo było jednym ze sposobów poznania, ale jednocześnie był to także sposób posiadania: „gdy myślimy o malarstwie renesansowym, nie możemy zapominać, że było ono możliwe jedynie dzięki owym wielkim fortunom, które powstawały we Florencji i gdzie indziej, oraz że malarze byli dla bogatych kupców włoskich narzędziami, za pomocą których brali oni w posiadanie wszystko, co było na świecie piękne i pożądane”²⁹⁰.

Także Sábato w jednej z wypowiedzi na temat malarstwa zwraca uwagę na istnienie związków formalnych pomiędzy dzisiejszą sztuką i czasami średniowiecza: „Wielu współczesnych autorów, w tym najnowszych, znajduje inspirację u Giotto i we włoskim gotyku. To jest powrót do prerenesansu”²⁹¹. Cała współczesna sztuka stanowi zatem usiłowanie powrotu do źródeł czasów nowoczesnych kończących się na naszych oczach powszechnym kryzysem:

Proszę pomyśleć o jaskiniach Altamiry i o tamtych prehistorycznych Wenus. Ta czarująca sztuka posiada ogromny ładunek poezji, wielką magię. Dlatego sztuka prymitywna wykazuje silny związek ze sztuką współczesną, tą, która zaczyna się wraz z van Goghem, z Gauguinem i którą kontynuują wszyscy wielcy i znani nam mistrzowie. Sądzę, że da się to wytłumaczyć. Oni stanowią powrót do „ja” i do *pathosu*. Sztuka klasyczna to gloryfikacja reguł, harmonii, rozumu. Wszystkiego, co ma związek z nauką. [...] Co jednak stanowi odwrotność świata zewnętrznego, proporcji i perspektywy? Świat wewnętrzny. Powraca się wówczas do rodzaju sztuki mającej wiele wspólnego z prymitywizmem lub ze sztuką świętą. Z tą sztuką, gdzie Matka Boska jest większa niż monarcha, gdzie nie rządzi już proporcja, lecz wartości duchowe. Powraca się do sztuki, która w znacznym stopniu przypomina sztukę dzikich. Sztukę, w której *pathos* przeważa nad *logosem*, „ja” nad przedmiotem²⁹².

²⁸⁹ *Ibidem*, s. 125–126.

²⁹⁰ *Ibidem*, s. 126.

²⁹¹ E. Sábato, A. Castillo, *Conversación*, „Cuadernos Hispanoamericanos”, 475 (1990), s. 18.

²⁹² *Ibidem*, s. 17.

Jak zauważa Sábato w *Ludziach i trybach*, ruch fowistów rozpo-
wszechnił się w krajach rozwiniętych, czyli tam, gdzie cywilizacja,
wraz z maszyną i rozumem, sięgnęła skrajności i gdzie artyści musieli
odczuwać „z większą niż gdzie indziej siłą tęsknotę za życiem i ir-
racjonalnością. Ruch ten zatriumfował w przerafinowanych miastach
Francji, Niemiec i Włoch”²⁹³. Za poważny błąd uznaje Sábato próbę
oceny dzieł van Gogha czy Kafki zgodnie z mieszczańską, dziewiętna-
stowieczną koncepcją rzeczywistości. „Kiedy mimo wszystko się
to robi, można dojść do wniosku, że opisują one rodzaj «nierze-
czywistości», istoty i przedmioty pochodzące z absurdałnego obszaru
człowieka oszałałego z samotności. Wydaje się, że artysta opuścił
świat tego, co realne, aby pogрузić się w schizofrenii. To właśnie
wiele osób myśli o współczesnej sztuce”²⁹⁴.

Równie błędny czy nawet niebezpieczny wydaje się pisarzowi
pogląd o możliwym postępie sztuki. „Czy postępem jest pojawienie
się perspektywy, czy też jest to po prostu i n n y sposób widzenia
świata? Czy rzeźba grecka jest większa od egipskiej? Być może sens
ma mówienie o udoskonaleniu w ramach jednego obszaru kultu-
rowego, wewnątrz pewnych kanonów piękna”. A zatem, można z du-
żym prawdopodobieństwem stwierdzić, „że Donatello był większy
od któregoś ze swoich nieznanych uczniów czy współczesnych; nie
ma jednak żadnego sensu mówienie o wyższości tego artysty w sto-
sunku do rzeźbiarza, który w Egipcie tworzył w zgodzie z inną wizją
świata, z inną metafizyką”²⁹⁵. Problem progresu w sztuce pisarz
porusza także w rozmowie z Catanią, gdzie stwierdza, że sztuka nie
postępuje z tego samego powodu, z którego nie notuje się postępu
w snach. „Czyż koszmary naszej epoki są lepsze od koszmarów z cza-
sów biblijnego Józefa? Matematyka Einsteina jest większa od mate-
matyki Archimedesza, ale *Ulisses* Joyce’a nie jest «większy» niż ten
homerycki. [...] Artysta osiąga za każdym razem to, co moglibyśmy
nazwać absolutem czy fragmentem Absolutu pisanego przez duże
A”. Jak stwierdza Sábato, arogancja nakazywała Europejczykom

²⁹³ E. Sábato, *Hombres y engranajes*, wyd. cyt., s. 66.

²⁹⁴ *Ibidem*, s. 67.

²⁹⁵ *Ibidem*, s. 68.

sądzić, że Egipcjanie rzeźbili w specyficzny sposób z powodu niezdolności do przedstawiania świata zewnętrznego na modłę realistyczną. Jak jednak dowiodły znaleziska, figurki niewolników czy rzemieślników składane w grobowcach rzeźbiono z zachowaniem najściślejszego naturalizmu. Egipcjanie „rzeźbili swych martwych faraonów czy bogów w sposób geometryczny i abstrakcyjny, ponieważ dla nich prawdziwą rzeczywistością nie był ten płynny wszechświat rzek, galopujących koni i ciał, które starzeją się i umierają, lecz rzeczywistość pozagrobowa. Ta rzeczywistość jest nieruchoma. A cóż w naszym świecie przypomina tę nieruchomą wieczną rzeczywistość? Geometria”²⁹⁶. Sztuka była więc, świadomie czy nieświadomie, podporządkowana ich metafizyce, ich poczuciu egzystencji, prawdy i tego, co iluzoryczne — życie na ziemi było iluzoryczne, śmierć zaś i wieczność prawdziwe.

W książce *Pisarz i jego zmory* Sábato analizuje warunki, w jakich pojawiła się powieść zachodnia, zauważając, że jej narodziny zbiegły się w czasie z komentowanym przezeń przy wielu okazjach głębokim kryzysem towarzyszącym upadkowi średniowiecza. Parafrazując zdanie Lukácsa, pisarz stwierdza, że brak solidnej wiary, kpina i wątpliwość zastępujące religię przyczyniają się do powstania tego dziwnego gatunku, który śledził będzie losy człowieka w świecie, gdzie Bóg jest nieobecny, nie istnieje lub podawany jest w wątpliwość. W szkicu poświęconym Sartre’owi pisze, że „od Cervantesa po Kafkę będzie to wielki temat powieści, która stanie się na wskroś nowoczesna i europejska”. Niezbędny był jednak w tym celu zbieg trzech wielkich wydarzeń, które nie wystąpiły ani wcześniej, ani w żadnym innym zakątku świata: chrześcijaństwa, nauki i kapitalizmu 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 stwórca, a dzięki tej groteskowej masce przekazał wszystkim swoim czytelnikom”²⁹⁷.

²⁹⁶ E. Sábato, *Entre la letra y la sangre*, wyd. cyt., s. 28.

²⁹⁷ E. Sábato, *Sartre kontra Sartre*, wyd. cyt., s. 55.

Powieść jest dla Sábato czymś więcej niż tylko zwykłym następstwem przygód; jest tragicznym świadectwem artysty, na którego oczach legły w gruzach wszystkie pewne wartości świętej wspólnoty. Społeczeństwo pogrążające się w kryzysie ideałów jest jak dziecko, które traci błogość pierwszych lat życia — absolut rozpadł się i dusza pozostała sama wobec rozpaczy czy nihilizmu. „Młodzi — stwierdza pisarz — są jak wyjątkowo czułe duchowe sejsmografy, które wyłapują prawie niewyczuwalne wibracje podziemia. Dlatego podczas wielkich kryzysów ludzkości to oni cierpieli najbardziej i otwarcie manifestowali załamanie się systemu wartości”²⁹⁸. Być może dlatego koniec cywilizacji jest bardziej odczuwany przez młodzież, która nigdy nie chce pogodzić się z upadkiem absolutu, oraz przez artystów przypominających dzieci. Stąd też:

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 odbierania świata z mitów. Między tymi dwoma wielkimi kryzysami narodziła się, rozwinęła i osiągnęła pełnię powieść zachodnia²⁹⁹.

W książce *Abaddón — Anioł Zagłady* Sábato pisze, iż rozwój powieści należy rozpatrywać „równolegle z rosnącą profanacją [...] istoty ludzkiej, ze straszliwym procesem demistyfikacji świata. Dlatego też jałowe będą wszelkie próby osądzania dzisiejszej powieści

²⁹⁸ E. Sábato, *Entre la letra y la sangre*, wyd. cyt., s. 110. Podobne spostrzeżenia na temat współczesnej muzyki młodzieżowej odnajdujemy u Kundery: „Muzyka nazywana (powszechnie i mgliście) rockiem od dwudziestu lat wlewa się w dźwiękowy klimat życia codziennego; opanowała ona świat w chwili, gdy wiek XX z obrzydzeniem wymiotuje własną Historią; dręczy mnie pytanie: czy ta zbieżność jest przypadkowa? Czy też w spotkaniu schyłkowych procesów stulecia z ekstazą rocka kryje się jakiś sens? W ekstatycznym wrzasku stulecia chce o sobie zapomnieć? Zapomnieć o swych utopiach ociekających potwornościami? Zapomnieć o swej sztuce? Sztuce, która subtelnością i niepotrzebnym skomplikowaniem drażni narody, obraża Demokrację?” (M. Kundera, *Zdradzone testamenty*, wyd. cyt., s. 210).

²⁹⁹ E. Sábato, *Pisarz i jego zmory*, wyd. cyt., s. 56.

terminami ściśle formalnymi: należy ją usytuować w tym ogromnym całkowitym kryzysie człowieka, w zależności od tego olbrzymiego łuku, który poczyną się z chrześcijaństwem”. Jako że bez chrześcijaństwa nie istniałoby nieczyste sumienie, a bez techniki desakralizacja, samotność ani alienacja, Europa tym sposobem „wstrzyknęła do legendarnej opowieści i do zwyczajnej epickiej przygody niepokój psychiczny i metafizyczny; stworzyła nowy rodzaj [...], któremu byłoby przeznaczone odsłonić fantastyczny obszar, sumienie człowieka”³⁰⁰.

Jak zauważa Sábato, odpowiedź na pytanie, czym jest powieść – a zwłaszcza czym jest powieść w naszych czasach – stanowi wciąż pretekst do dyskusji z dwóch powodów: vitalności tego gatunku literackiego, bardziej żywego niż kiedykolwiek pomimo pogrzebowych zapowiedzi, oraz jego nieczystości. „A czym jest czysta powieść? Manią podporządkowywania wszystkiego rozumowi, tworem cywilizacji, która ślepo uwierzyła w ów czysty Rozum”. Doprowadziło to do przypuszczenia, że istnieje gdzieś nieuchwytny powieściowy archetyp. Tymczasem 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 prostacka, beztroska i zaangażowana łączyła w sobie tyle sprzeczności, była i jest tak nierozszyfrowalnie złożona, że wiemy, czym jest powieść, kiedy nas nie pytają, i jękamy się, gdy trzeba odpowiedzieć. Bo właściwie, co wspólnego mają dzieła tak różne, jak *Don Kichot*, *Proces*, *Cierpienia młodego Wertera* czy też *Ulysses* Joyce’a?³⁰¹

³⁰⁰ E. Sábato, *Abaddón — Anioł Zagłady*, wyd. cyt., s. 91.

³⁰¹ E. Sábato, *Pisarz i jego zmary*, wyd. cyt., s. 107–108. Uwagę na ten temat odnaleźć możemy w szkicu Malraux: „Dwa gatunki zwycięskie – powieść i esej – to gatunki nie znane starożytnym lub przez nich lekceważone; jakże nie widzieć związku między esejem a biblioteką, skoro Montaigne zamykał się ze swoim księgozbiorem? Powieść nie zawdzięczała swego prestiżu nowej definicji, ale temu, że coraz bardziej wymykała się definicjom. Literatura dzieli się na powieści i niepowieści, przy czym powieść nie jest określona precyzyjniej niż cała reszta. I jakże tajemne pytania stawiane przez powieść nie miałyby jej waloryzować w cywilizacji,

Jeden z błędów powieściopisarstwa realistycznego polegał zdaniem Sábato na wierze w gatunkowe archetypy, a także w możliwość istnienia postaci zamkniętych. Taki archetyp nie istnieje. „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 nadzieje i rozczarowania, wszyscy frustrujemy się i umieramy”³⁰². Powieść, podobnie jak historia i jej bohater — człowiek, jest gatunkiem *par excellence* nieczystym.

Jeśli chodzi o techniki powieściowe, Sábato dopuszcza możliwość i prawo autora do stosowania wszystkiego, co okazuje się użyteczne do osiągnięcia twórczych zamierzeń, neguje zaś te innowacje, które podejmuje się dla nich samych. Dzisiejsza powieść zajmuje się głównie badaniem człowieka, i dla realizacji tego celu pisarz powinien uciekać się do wszelkich środków, które to umożliwią³⁰³. Współczesny twórca porzucił estetykę tradycyjnego realizmu. „Nie chodzi

która staje się cywilizacją pytań?” (A. Malraux, *Przemijanie a literatura*, tłum. A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1982, s. 112–113).

³⁰² E. Sábato, *Pisarz i jego zmyły*, wyd. cyt., s. 205.

³⁰³ Formalna nieczystość sztuki współczesnej, będąca dla Sábato dowodem sięgania przez artystów po wszelkie środki mogące umożliwić wyraz pełni człowieka rozbitego, jest przez Lévi-Straussa odczytywana podobnie: „Akademizm malarstwa pre-impresjonistycznego był, aby użyć języka lingwistów, a k a d e m i z m e m o z n a c z o n e g o: przedmioty, które usiłowano przedstawić — twarz ludzką, kwiaty, flakon — widziano poprzez pewną konwencję i tradycję. Tymczasem wraz z tą rozrzutnością manier, która pojawia się w pewnej epoce, w pewnym momencie u twórców współczesnych, akademizm oznaczonego znika, ale na korzyść nowego akademizmu, który nazwałbym a k a d e m i z m e m o z n a c z a j ą c e g o. Jest to właśnie akademizm języka, ponieważ u takiego Strawińskiego czy Picassa widzimy przyswajanie z wilczym prawie głodem wszystkich systemów znaków, jakie były lub są w życiu ludzkości od czasów, gdy zdobywa się ona na wyraz artystyczny, i wszędzie tam, gdzie go osiąga. Akademizm języka przychodzi na miejsce akademizmu przedmiotu, jeśli bowiem warunki twórczości artystycznej pozostają indywidualne, nie ma żadnej możliwości, aby odbudował się język prawdziwy, język (powracam do punktu wyjścia) będący sprawą zbiorowości i sprawą trwałą” (G. Charbonnier, *Rozmowy z Claude Lévi-Straussem*, wyd. cyt., s. 69).

o to, że przestał być realistą, lecz że teraz dla niego realizm oznacza coś bardziej złożonego, coś, c o n i e p o r z u c a j ą c z e w n ę t r z n o ś c i zanurza się dogłębnie w ja. Z tej postawy zrodziła się potrzeba środków stylistycznych nieznanymi powieści dziewiętnastowiecznej”³⁰⁴. Wśród nich Sábato wskazuje na symultaniczność Johna Dos Passosa, monolog wewnętrzny Joyce’a, intersubiektywność Faulknera, kontrapunkt Huxleya, dzięki którym wiek XX okazuje się stuleciem wielkich innowacji technicznych, podobnie jak inne istotne zakręty dziejowe, kiedy konieczna była ekspresja nowej rzeczywistości nie dającej się już wyrazić w wyczerpanych formach.

W szkicu *Sartre kontra Sartre* pisze Sábato, iż filozofia sama w sobie jest niezdolna dokonać syntezy człowieka rozbitego. Z powodu własnej conceptualnej natury może tylko sugerować przy użyciu pojęć bunt przeciw samym pojęciom, w efekcie czego również egzystencjalizm okazuje się rodzajem paradoksalnego racjonalizmu. W *Pomiędzy pismem i krwią* pisarz stwierdza, iż wielki bunt niemieckich myślicieli romantycznych wzniecony przeciw rozdarciu człowieka „zakończył się wielkimi filozofiami egzystencji, od Kierkegaarda po Heideggera. Ale bunt filozofów egzystencjalnych mógł się dokonać wyłącznie poprzez prace filozoficzne, które także składają się z czystych pojęć: rodzaj paradoksu. Dlatego wielu zaczęło w końcu pisać powieści i sztuki teatralne, aby uzupełnić swą działalność”³⁰⁵.

Pisarz zauważa wielokrotnie, iż autentyczny bunt i synteza mogą być zrealizowane wyłącznie poprzez taką działalność ludzkiego ducha, która nigdy nie dzieliła rzeczy nie dających się podzielić, czyli przez powieść:

Dzięki swej hybrydycznej naturze, korzystaniu na równi z myśli i namiętności, ona właśnie mogłaby scalać rozdartego człowieka: przynajmniej w swych najszerszych i najpełniejszych dziełach. W tych szczytowych osiągnięciach dokonuje się syntezy, jaką zaleca fenomenologiczny egzystencjalizm. Nie jest to ani czysty obiektywizm nauki, ani nieskalany subiektywizm pierwszego buntu: jest to rzeczywistość postrze-

³⁰⁴ E. Sábato, *Hombres y engranajes*, wyd. cyt., s. 70.

³⁰⁵ E. Sábato, *Entre la letra y la sangre*, wyd. cyt., s. 21.

gana przez ja, synteza owego ja i świata, nieświadomości i świadomości, wrażliwości i intelektu³⁰⁶.

We fragmencie zatytułowanym *Powieść totalna* z książki *Pisarz i jego zmory* stwierdza Sábato: „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*”. Różne prądy i szkoły literackie przypisywały gatunkowi odmienne role, jednak „po próbach uprawiania czystej narracji, ścisłej analizy uczuć czy wreszcie zacierania granic między fikcją a esejem, dziś można stwierdzić, że ostatecznym przeznaczeniem powieści jest przedstawianie całościowej wizji świata, wypełnianie misji, jaką niegdyś spełniały legenda i epepeja, mit i poezja, wyznanie i szkice”³⁰⁷. Jak zauważa Sábato, mogło do tego dojść w naszych czasach, kiedy uwolniono powieść od naukowych przesądów cechujących niektórych pisarzy XIX w. Dopiero w takich warunkach była ona zdolna dać „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”³⁰⁸. Jak stwierdza pisarz w *Sartre kontra Sartre*, uogólniając, linia rozwoju powieści „prowadziła od zwykłego dokumentu do tego, co można by nazwać p o e m a t e m m e t a f i z y c z n y m. Od Nauki do Poezji”³⁰⁹.

Ograniczając się do prostego opisu zjawiska powieści, Sábato formułuje w kilku punktach podstawowe cechy charakteryzujące gatunek. Jest to więc opowieść częściowo fikcyjna, zważywszy, że np. w *Wojnie i pokoju* także odnaleźć można prawdziwą historię; rodzaj twórczości duchowej, w której, w odróżnieniu od nauko-

³⁰⁶ E. Sábato, *Sartre kontra Sartre*, wyd. cyt., s. 53–54.

³⁰⁷ E. Sábato, *Pisarz i jego zmory*, wyd. cyt., s. 116–117.

³⁰⁸ *Ibidem*, s. 117.

³⁰⁹ E. Sábato, *Sartre kontra Sartre*, wyd. cyt., s. 54.

wej czy filozoficznej, „idee nie występują w stanie czystym, ale wraz z uczuciami i namiętnościami bohaterów”; sztuka, która nie usiłuje niczego dowieść: „powieść nie dowodzi, po prostu ukazuje”³¹⁰; historia częściowo wymyślona, w której pojawiający się ludzie, zwani „bohaterami zależnie od epoki, panujących mód i poglądów są już to cielesni i mocno osadzeni na ziemi, [...] już to przejrzysti, od początku naznaczeni tajemniczością, będący jakby nosicielami pewnych idei lub stanów psychicznych (Kafka)”; i wreszcie opis, badanie, kontrola ludzkiego dramatu, jego losu, egzystencji, ponieważ nie istnieją „powieści o przedmiotach czy zwie-

³¹⁰ W innym miejscu pisarz, rozwijając tę myśl, stwierdza, że dzieło sztuki, jakim jest powieść, „nie wytacza dowodów, nie wspiera żadnej tezy, nie uprawia propagandy na rzecz Kościoła ani jakiegś partii: objawia nam pewien *z n a k*” (E. Sábato, *Sartre kontra Sartre*, wyd. cyt., s. 57). Podobną opinię wyraża José Ortega y Gasset w eseju *Uwagi o powieści*: „martwa od urodzenia jest każda powieść, której zamierzeniem jest przekazanie czytelnikowi treści transcendentnych, jakiekolwiek by one nie były: polityczne, ideologiczne, symboliczne czy satyryczne. Są to bowiem działania innego typu, nie dające się pogodzić z fikcją literacką, ich punktem odniesienia jest rzeczywisty horyzont poszczególnych jednostek. Pisarz mający takie zamierzenia usiłuje jak gdyby wyrwać nas z orbity świata powieściowego i podtrzymać w nas żywy kontakt ze światem rzeczywistym, od którego zależy nasza prawdziwa egzystencja”. Tymczasem, zdaniem filozofa, „prawdziwym powieściopisarzem jest tylko ten, kto sam umie zapomnieć o otaczającym go świecie i kto potrafi zmusić czytelnika, by też zapomniał o rzeczywistości pozostawionej poza ramami powieści. Może ona być tak «realistyczna», jak się to autorowi podoba — to znaczy, że mikrokosmos powieściowy może być stworzony z elementów jak najbardziej realnych — ale znajdując się wewnątrz niego nie powinniśmy ani przez chwilę odczuwać braku rzeczywistości zewnętrznej” (J. Ortega y Gasset, *Uwagi o powieści*, [w:] J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, wyd. cyt., s. 357). Pogląd ten bliski jest także estetycznym koncepcjom psychoanalizy: „Tym właśnie — pisze Zofia Rosińska — różni się twórczość artystyczna od wszelkiej innej, nawet twórczej aktywności. Nie wzywa do wspólnego działania, co jest cechą propagandy; nie dąży do wytwarzania duchowej łączności pomiędzy ludźmi, co zdaje się być zadaniem kapłaństwa i religii, nie ma też ambicji dydaktycznych wobec swoich odbiorców. Wszystkie te funkcje może sztuka pełnić, ale nie są one dla niej specyficzne. Właściwym celem sztuki jest zaproszenie do wspólnego doświadczenia iluzji estetycznej” (Z. Rosińska, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, wyd. cyt., s. 137). Jak zobaczymy, podobne argumenty na rzecz bezstronności literatury w książce o Martorellu przytacza Vargas Llosa.

rzetach, ale tylko, niezmiennie, o ludziach”³¹¹. W *Pomiędzy pismem i krwią*, zapytany o atrybuty odpowiadające powieści współczesnej, Sábato wskazuje na: zejście do ja („w przeciwieństwie do pisarzy ubiegłowiecznych, którzy zakładali obiektywny opis świata zewnętrznego, istnieje powrót do podstawowej tajemnicy egzystencji, tego, co nazywamy subiektywizmem, oraz drugi ruch świadomości ku całościowej wizji podmiotu–przedmiotu”), czas wewnętrzny („nie mierzy się go w godzinach ani minutach, lecz niespokojnym oczekiwaniem, chwilami szczęścia i bólu, ekstazą [...], jest konsekwencją ścisłej potrzeby p r a w d y towarzyszącej dzisiejszemu powieściopisarzowi”), nieświadomość („przy zejściu do ja pisarz nie tylko musiał zmierzyć się z subiektywnością, do której przyzwyczał nas już Romantyzm, lecz także z głębokimi rejonami podświadomości i Nieświadomości. To stąd wynika często fantazmatyczny nastrój powieści, rzeczywistość oniryczna”), obecność innego („zaczęto dostrzegać istnienie Innego. Dla myśli było to odkrycie ogromnej wagi, ale jeszcze istotniejsze stało się dla powieści, jako że jej misją jest zajmowanie się ja w relacji z innymi świadomościami, które je otaczają”), intersubiektywność („opis rzeczywistości z punktu widzenia różnych ja”), poznanie („kiedy zrozumiano, że nie cała rzeczywistość jest światem fizycznym [...], ale że obejmuje także uczucia i emocje, okazało się, że również literatura jest narzędziem poznania”)³¹². Wszystkie te właściwości powodują, że powieść w naszej epoce stawia czytelnikom większe wymagania, a także nastrocza im więcej trudności w zrozumieniu. W takich warunkach, mówi pisarz, dzieło pozostaje jakby niedokończone i ostatecznie znajduje przedłużenie czy kulminację w duszy czytelnika.

Sábato wyróżnia dwie postawy leżące u źródła dwóch głównych rodzajów fikcji: pisze się dla zabawy, dla rozrywki własnej i czytelników, dla zabicia czasu lub w poszukiwaniu esencji człowieczej doli — zajęcie, które nie jest rozrywką ani przyjemną zabawą:

Jeśli pierwszy rodzaj fikcji, tworzonej jedynie dla przyjemności lub rozrywki, nazwiemy l u d y c z n y m, drugi możemy określić słowem p r o b l e m o w y,

³¹¹ E. Sábato, *Pisarz i jego zmory*, wyd. cyt., s. 150.

³¹² E. Sábato, *Entre la letra y la sangre*, wyd. cyt., s. 157–158.

trafniejszym moim zdaniem niż literatura zaangażowana [...]. Licznym (teoretycznie niezliczonym) opowiadaniom Somerseta Maughama o pielęgniarzach, szpiegach, przemytnikach narkotyków i awanturnikach [...] 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 *w y n a l a z c ą*, co *b a d a c z e m* albo *o d k r y w c ą*³¹³.

Zatem, jeśli zdecydowana większość współczesnych twórców pisze w poszukiwaniu sławy i pieniędzy, jedynie niewielu naprawdę się liczy. To oni odczuwają mroczną i obsesyjną konieczność zaświadczenia o swoim dramacie, nieszczęściu, samotności. Ich też Sábato nazywa świadkami epoki³¹⁴. W rozmowie z Catanią dodaje,

³¹³ E. Sábato, *Pisarz i jego zmory*, wyd. cyt., s. 121–122. Zaproponowane przez Sábato rozróżnienie na literaturę „ludyczną” i „problemową” odpowiada w głównych zarysach podziałowi dokonанemu przez Lukácsa. „Gdy epika rycerska — stwierdza filozof — straciła korzenie w transcendentnym bycie, jej formy, niezdolne do wytworzenia czegokolwiek immanentnego, skazane zostały na uwiąd, na abstrakcyjność, ponieważ ich, skierowana ku tworzeniu przedmiotu, siła wyczerpać się musiała na ich własnej bezprzedmiotowości; w miejsce wielkiej epoki powstała literatura rozrywkowa”. I w innym miejscu: „Epika rycerska i romans awanturniczy — przodkowie i spadkobiercy *Don Kichota* — ulegają niebezpieczeństwu tej formy, którym jest trywialność i staczanie się ku literaturze rozrywkowej”. Z kolei za podstawową cechę odróżniającą powieść od epopei uznaje Lukács jej problematyczność, która „objawia się paradoksalnie tym, że właśnie ta sytuacja świata i ten rodzaj człowieka, które najdokładniej odpowiadają jej formalnym wymaganiom, stawiają kreację artystyczną przed zadaniami prawie niewykonalnymi” (G. Lukács, *Teoria powieści*, tłum. J. Goślicki, PIW, Warszawa 1968, s. 93, 124 i 113).

³¹⁴ Podobne spostrzeżenia na temat pisarza jako świadka epoki odnajdujemy w szkicu *Los powieści* Danilo Kiša: „Współczesny powieściopisarz daje przede wszystkim przejmujące świadectwo o swojej epoce, bez względu na czas akcji i środowisko. Powieść George’a Orwella *Rok 1984* świadczy o naszej epoce z punktu widzenia przyszłości, a miejsce akcji, Londyn, to tylko tendencyjnie stworzone ramy tej fantastycznej wizji teraźniejszości-przyszłości. Chiny, Indochiny i Hiszpania w utworach Malraux to w równej mierze świadectwa konkretne, co uniwersalne, a owa konkretność nadaje im nowy wymiar, którego nie mają dzieła Kafki: wiarygodność i metafizyka na planie rzeczywistym, zadziwiająca symbioza wizji i świadectwa, dokumentu i legendy, mitu (Malraux, a podobnie Sartre, Camus, Hemingway, Faulkner, Pierre Gascar, Saint-Exupéry, Malaparte i inni). Takie poj-

iz są to „ludzie piszący z największą trudnością, idący pod prąd, nierzadko wyjęci spod prawa”³¹⁵. Powieściopisarz w odniesieniu do swojej epoki „jest świadkiem, jako że krytykiem może być także myśliciel. Świadeństwo powieści jest pełniejsze i bardziej całościowe. To wielka przewaga literatury nad innymi sztukami; jej własna hybrydowość (pomiędzy fikcją i rzeczywistością, intuicją i pojęciem), jej sprzeczna dwuznaczność pozwala na obraz pełniejszy niż u myśliciela”³¹⁶. We *Wstępnym przesłuchaniu* Sábato stwierdza:

Po przeczytaniu *Procesu* ogarnia nas niepokój, nie jesteśmy już tymi samymi osobami, co na początku. [...] Dlatego słowo „podobanie się” czy „przyjemność” nie mają nic wspólnego z tym rodzajem literatury. Nie pisze się, by uprzyjemniać, lecz by wstrząsać, by budzić³¹⁷.

Dzisiejszy człowiek żyje pod silnym napięciem, w zagrożeniu likwidacją i śmiercią, torturami i samotnością. To człowiek sytuacji ekstremalnych, dotarł lub znajduje się u wrót ostatecznych granic swojej egzystencji. Literatura, która to bada lub opisuje, nie może być niczym innym jak literaturą sytuacji wyjątkowych:

mowanie świata, jak również konieczność dawania świadectwa przez współczesnego pisarza wywołały zamieszanie na planie estetycznym. [...] «Powieść współczesna to dla nas problem specjalny i techniczny — pisze Edwin Muir — spowodowany brakiem normalnego, pełnego porządku, w którym egzystencja byłaby jednolita i miała jakieś znaczenie». Współczesny pisarz z powodu braku owego porządku i jasnej koncepcji świata — a to jest tylko jeden z aspektów alienacji — nie może ukształtować fabuły, która by się w sposób określony kończyła, jako że autor wprowadza swoje postacie w życie, lecz nie potrafi im dyktować przyszłości. Jednakże współczesny pisarz zwraca się zdecydowanie ku przyszłości i swoje świadectwo musi okupić nadzieją na świat, którego zarysy z trudem tylko może sobie wyobrazić. Musi on tworzyć świat, własną wizję i koncepcję świata, aby wypełnić pustkę, którą odkrywa — albo oddać się masochistycznej beckettowskiej grze z czaszkami, co zresztą również jest pewną formą świadectwa. Powieść współczesna nie uwikłała się więc w problemy natury formalno-technicznej; albo dokładniej, wynikają one z istotnych egzystencjalnych problemów człowieka” (D. Kiš, *Los powieści*, [w:] D. Kiš, *Homo poeticus, mimo wszystko. Eseje*, tłum. D. Cirić-Strazyńska, Świat Literacki, Izabelin 1998, s. 181–183).

³¹⁵ E. Sábato, *Entre la letra y la sangre*, wyd. cyt., s. 114.

³¹⁶ *Ibidem*, s. 124.

³¹⁷ E. Sábato, *Interrogatorio preliminar*, wyd. cyt., s. 512.

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. [...] Powieść XX wieku nie tylko dała obraz rzeczywistości bardziej złożonej i prawdziwszej niż ubiegłowieczna, lecz osiągnęła też wymiar metafizyczny, dotychczas jej obcy³¹⁸.

Samotność, absurd, śmierć, nadzieja i rozpacz są odwiecznymi tematami każdej wielkiej literatury. Dzisiejsza powieść, będąca ekspresją człowieka kryzysu, to powieść wielkich tematów Pascalowskich. Jak pisze Sábato w *Ludziach i trybach*, przed współczesnym człowiekiem:

Obok problemu istoty rzeczy wyłonił się problem ludzkiej egzystencji. Czy życie ma jakiś sens? Co oznacza śmierć? Jesteśmy wiecznymi duchami czy tylko zbieraniną cząsteczek soli i prochu? Czy istnieje Bóg? To są ważne problemy. Cała reszta, jak słusznie mówi Camus, to dziecięca zabawa: prawa grawitacji, maszyna parowa, satelity Jowisza, a nawet sam pan Kant i jego słynne kategorie. [...] Cóż to za światło poznanie, które pozostawia nas samych wobec śmierci?³¹⁹

Usiłując odpowiedzieć na podobne pytania, nowoczesna powieść nie tylko rzuciła się na podbój terenów, których istnienia twórcy

³¹⁸ E. Sábato, *Pisarz i jego zmary*, wyd. cyt., s. 142. Wizja Sábato sztuki jako wyrazicielki ekstremalnego położenia człowieka współczesnego niewątpliwie zawdzięcza wiele ideom francuskich egzystencjalistów. W przemówieniu noblowskim Albert Camus mówi na przykład: „Wszystko w porządku, że umarła kłamliwa i konformistyczna Europa, że stanęliśmy twarzą w twarz z okrutnymi prawdami. Dobrze jest dla nas, ludzi, że skończyła się mistyfikacja i że widzimy jasno, co nam zagraża. Dobrze jest dla nas, artystów, że zostaliśmy wydarci ze snu i głuchoty, i siłą postawieni w obliczu nędzy, więzień i krwi. Jeśli wobec takiego widoku potrafimy zachować pamięć dni i twarzy i, na odwrót, wobec piękna świata nie zapomnimy o upokorzonych, wówczas sztuka zachodnia z wolna odnajdzie swoją siłę i swoje miejsce. Zapewne, niewielu artystów w historii znało tak bezlitosne problemy. Ale właśnie wówczas, gdy za słowa i zdania, nawet najprostsze, płaci się wolnością i krwią, artysta zaczyna przykładać do nich miarę. Niebezpieczeństwo uczy klasycyzmu; korzenie każdej wielkości są w ryzyku. Minął czas artystów nieodpowiedzialnych. Żałujemy tego, bo utraciliśmy nasze małe radości. Ale potrafimy przyznać, że ta próba daje nam szansę autentyzmu, i podejmujemy wyzwanie. Wolność sztuki niewiele jest warta, jeśli za cel stawia sobie wygodę artysty” (A. Camus, *Artysta i jego epoka*, [w:] A. Camus, *Dwa eseje*, wyd. cyt., s. 142).

³¹⁹ E. Sábato, *Hombres y engranajes*, wyd. cyt., s. 61.

naiwnego realizmu nawet nie podejrzewali, lecz w konsekwencji zdobyła filozoficzną i poznawczą godność:

Jak 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 przeżywać³²⁰.

W wypadku powieści niedorzecznością jest domaganie się intelektualnego porządku właściwego logice i nauce. Irracjonalizm jest więc specyficznym atrybutem powieści i niewątpliwym przejawem rzeczywistości. Sábato przywołuje wielokrotnie przykład Jamesa Joyce'a, którego dzieło służy za wzór dla powieści współczesnej, mającej odpowiadać kondycji dzisiejszego człowieka:

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.

Pomimo to jednak „Powieść, która ukazuje lub przedstawia tę zagmatwaną rzeczywistość, jest r e a l i s t y c z n a w najlepszym znaczeniu tego słowa”³²¹. Sábato wymienia także irlandzkiego autora, mówiąc o dziele Williama Faulknera, „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 dokładności)”³²².

Świadomy pisarz jest istotą integralną, postępującą z wykorzystaniem wszystkich swoich zdolności emocjonalnych i intelektualnych w celu zaświadczenia o ludzkiej rzeczywistości, która także jest nieodwołalnie emocjonalna i intelektualna. Zatem jeśli nauka musi

³²⁰ E. Sábato, *Pisarz i jego zmory*, wyd. cyt., s. 143.

³²¹ *Ibidem*, s. 154.

³²² *Ibidem*, s. 155.

pominać podmiot, by przynieść zwykły opis przedmiotu, sztuka nie może pominać żadnego z nich:

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 przekonaniami religijnymi lub moralnymi, z określoną formacją filozoficzną lub estetyczną. [...] 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 dlatego, że, jak nikt inny, rozumieją zasadniczą jedność świata³²³.

Powieść głęboka musi być metafizyczna, pod powierzchnią problemów rodzinnych, ekonomicznych, społecznych i politycznych, które ludzie rozważają, istnieją bowiem ostateczne problemy egzystencji³²⁴. Wielkie powieści nie mają na celu moralizowania ani budowy, nie mają zamiaru usypiania i uspokajania istoty ludzkiej,

³²³ *Ibidem*, s. 217–218.

³²⁴ Postulat literatury metafizycznej scalającej na powrót człowieka po stuleciach dominacji rozumowego oglądu świata wskazuje na jeszcze silniejsze pokrewieństwo myśli Sábato z filozofią Mikołaja Bierdiajewa, który w *Nowym Średniowieczu* pisał przeciw: „Mamy niewątpliwe dane, by wierzyć, że tylko nowa epoka ascezy religijnej jest w stanie odrodzić siły twórcze człowieka i przywrócić jego indywidualność. Tylko taka epoka, która wróci do źródeł duchowych człowieka, będzie mogła ześrodkować jego siły i przeszkodzić indywidualności ludzkiej rozsypać się w proch. [...] Jeśli tu można było wynaleźć jakąś analogię, to należałoby powiedzieć, że zbliżamy się nie do Renesansu, ale do mrocznych zaczątków średniowiecza i że musimy przejść przez nową barbarię cywilizacji, nową dyscyplinę, nową ascezę religijną, zanim dane nam będzie ujrzeć świt nowego, po prostu niewyobrażalnego Renesansu”. A także: „Nowym Średniowieczem nazywam rytmiczną zmianę epok, przejście od racjonalizmu czasów nowożytnych do irracjonalizmu, albo raczej do n a d r a c j o n a l i z m u typu średniowiecznego”. I dalej: „W jakiej postaci przedstawia się nam nowe Średniowiecze? Łatwiej jest uchwycić negatywne rysy, niż pozytywne. Jest to przede wszystkim, jak już mówiłem, koniec humanizmu, indywidualizmu, formalnego liberalizmu kultury nowożytnej i narodził się nowa kolektywna i religijna epoka, w której powinny wystąpić wyraźnie wszystkie przeciwne siły i zasady i ujawnić się to wszystko, co znajdowało się niedaleko pod ziemią i w podświadomości historii nowożytnej” (M. Bierdiajew, *Nowe Średniowiecze*, wyd. cyt., s. 41, 92, 128).

wręcz przeciwnie — są dziełami nastawionymi na budzenie człowieka. Sábato stwierdza, iż mimo że — cytując poetę angielskiego Johna Donne'a — „nikt nie śpi w wozie, który wiezie go z więzienia na szafot”, wszyscy w istocie śpimy bądź nie jesteśmy w zupełności przebudzeni od kołyski aż po grób. „Jedna z misji wielkiej literatury — stwierdza — budzić człowieka wiezionego na szafot”³²⁵.

Jak pisze Sábato w *Ludziach i trybach*, jesteśmy świadkami epoki kryzysu, ale także czasów niezbędnego osądu i syntezy:

Konieczne jest zrozumienie, iż człowiek jest nie tylko irracjonalny, ale też racjonalny; że nie tylko jest instynktem, ale także duchem. [...] Żyjemy w chwili, kiedy potrzebna jest nowa synteza. Kto nie zrozumie tej konieczności, nie będzie potrafił pojąć głębi problemów człowieka naszej epoki³²⁶.

W przedostatniej książce pisarza czytamy:

W czasach totalnego kryzysu tylko sztuka może wyrazić niepokój i rozpacz człowieka, jako że, w odróżnieniu od innych działalności umysłu, jest jedyną, która ujmuje całość jego ducha, zwłaszcza wielkie fikcje, którym udaje się zagłębić w świętych rejonach poezji³²⁷.

Pisarz i jego zmory przynosi zaś stwierdzenie, iż wobec głębokiej dezintegracji człowieka „sztuka jawi się jako środek odzyskania utraconej jedności. Taka była ogólna postawa romantyzmu wynoszącego ducha faustowskiego przeciw apolińskiemu. 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”³²⁸. I dla tej syntezy

³²⁵ E. Sábato, *Pisarz i jego zmory*, wyd. cyt., s. 118.

³²⁶ E. Sábato, *Hombres y engranajes*, wyd. cyt., s. 84.

³²⁷ E. Sábato, *Antes del fin*, wyd. cyt., s. 78.

³²⁸ E. Sábato, *Pisarz i jego zmory*, wyd. cyt., s. 220. Sábato odwołuje się tu wyraźnie do podstaw myśli estetycznej Friedricha Schellinga. „Schemat historyczny tkwiący u podstaw refleksji Schellinga nad sztuką — pisze Ryszard Panaś — dzieli dotychczasowe dzieje na dwie wielkie części: antyk i chrześcijaństwo. Odpowiadają im sztuka klasyczna i sztuka romantyczna, czyli — symboliczna i alegoryczna. Epoka chrześcijańska to zarówno średniowiecze, jak i czasy nowożytne. Jednakże na chrześcijaństwie nie kończy się historia w ujęciu Schellinga.

nie istnieje bardziej odpowiednia działalność ludzkiego ducha niż sztuka, w której wykorzystywane są przeciw wszelkie jego zdolności³²⁹. W *Pomiędzy pismem i krwią* Sábato dodaje, iż idea roman-tyków niemieckich, „którą, gdyby nie górnolotność wyrażenia, należałoby nazwać «neoromantyzmem fenomenologicznym» [...], będzie stanowić ideologiczną podstawę wielkiej p o w i e ś c i t o t a l n e j zdolnej przedstawić Summę rzeczywistości”³³⁰. Summa ta przełamie także fałszywe dylematy takie jak powieść psychologiczna *versus* powieść społeczna bądź subiektywna przeciw obiektywnej.

Sztuka jawi się Sábato jako dominium snu i rzeczywistości, nieświadomości i świadomości, wrażliwości i inteligencji: „Artysta

Chrześcijaństwo jest ważnym fragmentem dziejów ludzkości, ale tylko ich fragmentem. Tak jak poprzedza je antyk, wraz ze swoją mitologią, religią i sztuką, tak nastąpi po nim nowa epoka, wyłaniająca nową mitologię i odpowiadającą jej sztukę. Epoka nowożytna, czyli chrześcijańska — to epoka przejściowa. Rozdziwienie i skłócenie konstytuujących ją żywiołów ulegnie w przyszłości przezwycięzeniu. Pierwotna jedność człowieka i natury, wolności i konieczności, podmiotu i przedmiotu, cechująca pierwszą epokę dziejową, zostanie przywrócona na nowo. Ale już nie ślepy los będzie podstawą tej jedności, tylko opatrność. To ponowne zespolenie człowieka z naturą będzie świadome. Człowiek opuści teren historii, obszar egzystencji w czasie i jak gdyby zanurzy się w rzeczywistość pozaczasową, zbliży do absolutu czy nawet utożsami się z nim. Bogowie przyrody zastąpią bogów historii. Znamieniem i zapowiedzią mającej nastąpić przemiany jest ten rodzaj mitologii, który wyłania się ze współczesnej filozofii natury. W powstającym na nowo porządku rzeczy zniknie separacja między mitologią a nauką i sztuką. Powstanie nowa jedność, dokona się powrót do praźródła, z którego wyłoniły się w procesie dziejowym odrębnie dziś istniejące obszary aktywności duchowej człowieka” (R. Panasiuk, *Schelling*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1987, s. 85–86).

³²⁹ Fragment stanowiący wyznanie wiary Sábato w literaturę jako narzędzie poznania wydaje się przewrotną, polemiczną parafrazą lukácsowskiego zdania: „Ale sztuka nie może nigdy dokonać takiej przemiany; wielka epika to forma związana z konkretną sytuacją historyczną, i każda próba, by dać postać widzialną utopii, prowadzić musi do zagłady formy, a nie do kreacji rzeczywistości” (G. Lukács, *Teoria powieści*, wyd. cyt., s. 146). Dodajmy, iż węgierski filozof mówi tu o zagładzie formy, czyli rozsadzeniu ograniczonych ram dziewiętnastowiecznego realizmu, nie będąc w stanie nazwać nowych kształtów nadanych gatunkowi przez Dostojewskiego.

³³⁰ E. Sábato, *Entre la letra y la sangre*, wyd. cyt., s. 116–117.

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”. To tam właśnie artysta sięga po wielkie tematy swoich dramatów, które następnie w drugim etapie twórczego procesu przetwarza „już nie jako człowiek archaiczny czy też magiczny, ale mieszkaniem naszego współczesnego świata, czytelnik książek, świadek wydarzeń, który ma swoje ideowe przesady oraz zajmuje jakąś społeczną i polityczną pozycję”³³¹. Nie po raz pierwszy teoretyczne rozważania Sábato znajdują dopełnienie i wyjaśnienie w eseistycznych fragmentach jego nieczystej gatunkowo powieści. Bohater „Sabato” z książki *Abaddón — Anioł Zagłady* w jednej z rozmów stwierdza:

Powieść dzisiejsza, przynajmniej ta ambitna, powinna mieć na celu całkowity opis człowieka, wraz z jego majaczeniem i jego logiką. Jakie prawa tego zabraniają? Kto posiada absolutny Regulamin tego, czym powieść powinna być? *Tous les écarts lui appartiennent*, powiedział Valéry z karcącą odrazą. Sądził, że zniszczył powieść, a właściwie była to pochwała. Kawał racjonalisty! Mówię o powieści, ponieważ nie istnieje nic, co by było w większym stopniu hybrydą. Istotnie, należałoby wymyślić sztukę, która mieszałaby abstrakcyjne idee z tańcem, krzyk z geometrią. Coś, co by się działo w zamkniętym, uświęconym przybytku, jakiś obrzęd, w którym gesty łączyłyby się z najczystszą myślą, a wykład filozoficzny z tańcami wojowników Zulu. Kombinacja Kanta z Hieronimem Boschem, Picassa z Einsteinem, Rilkego z Dżyngiz-chanem. Dopóki nie jesteśmy zdolni do takiej integracji wyrazu, brońmy przynajmniej prawa tworzenia niesamowitej powieści. [...] Jedynie w sztuce odślania się rzeczywistość, to znaczy c a ł a rzeczywistość³³².

2. MARIO VARGAS LLOSA:

RZECZYWISTOŚĆ TOTALNA, REALIZM TOTALNY

We wczesnym, przywoływanym już tekście *Powieść* Vargas Llosa formułuje po raz pierwszy definicję powieści, stwierdzając, iż jest ona dla niego wyższą formą literatury, która z punktu widzenia for-

³³¹ E. Sábato, *Pisarz i jego zmory*, wyd. cyt., s. 220–221.

³³² E. Sábato, *Abaddón — Anioł Zagłady*, wyd. cyt., s. 134.

malnego jawi się jako gatunek agresywny, imperialistyczny, zdolny wykorzystać wszystkie inne gatunki i połączyć je w rodzaju syn-tezy. „Powieść wykorzystuje poezję, wykorzystuje dialog teatralny, włącza esej. Istnieją powieści, z których bez trudu można by wydzielić autonomiczne opowiadania, teksty teoretyczne o charakterze społecznym, politycznym czy religijnym. Nie dzieje się jednak na odwrót: opowiadanie, wiersz, dramat nie mogą zawładnąć tym gatunkiem dla swoich własnych celów”³³³. Poezja proponuje bardziej intuicyjne niż racjonalne poznanie rzeczywistości; esej dla uchwycenia i opisu rzeczywistości stosuje przede wszystkim inteligencję i rozum, a w mniejszym stopniu intuicję; z nich wszystkich powieść najściślej powiązana jest z tym, co przedstawia, czyli z rzeczywistością. Dlatego myślę — powiada pisarz — że gdybym miał w jakiś sposób zdefiniować powieść, użyłbym takiej ogólnej formuły; powiedziałbym, że powieść jest werbalnym przedstawieniem rzeczywis-

powieść wg Llosy

³³³ M. Vargas Llosa, *La novela*, wyd. cyt., s. 9. Jak podaje Markiewicz, podobna wizja powieści towarzyszyła już niemieckim romantykom, którzy, jak Friedrich Schlegel czy Novalis, traktowali ją „jako mieszaninę lub syntezę wszystkich rodzajów poezji, powiązaną z nauką i sztuką, przy czym fundamentem jej powinna być mitologia” (H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, wyd. cyt., s. 66). Na temat poglądów Schlegla pisze Wellek: „W tym wszechogarniającym gatunku zwanym *Roman* mieści się wszystko: romantyzm, ironia, mity, narracje, pieśni itd. Dawna hierarchia gatunków zostaje rozbita: zdetronizowano dramat i epikę, to powieść wznosi się na subtelne wysokości. Jest to jednak powieść bardzo szczególnie: dzieła Tomasza Manna, Joyce’a czy Kafki ze swymi ironicznymi mitami byłyby bliższe przepowiedniom Schlegla niż realistyczna powieść XIX wieku” (R. Wellek, *Historia de la crítica moderna (1750–1950)*, t. 2, Editorial Gredos, Madrid 1973, s. 28). Mówiąc o innowacjach technicznych wprowadzanych do powieści przez Hermanna Brocha, także Kundera stwierdza, iż „powieść ma nadzwyczajną łatwość przyswajania: ani poezja, ani filozofia nie są w stanie przyjąć w siebie powieści, podczas gdy powieść jest zdolna przyswoić i poezję, i filozofię. Nie traci przy tym niczego ze swej tożsamości, gdyż cechuje ją właśnie (wystarczy wspomnieć Rabelais’go i Cervantesa) skłonność do włączania innych gatunków i do wchłaniania wiedzy filozoficznej oraz naukowej. W rozumieniu Brocha słowo «polihistoryczny» oznacza zatem: odwołujący się do wszystkich środków intelektualnych i wszystkich form poetyckich po to, by rzucić światło na to, «co jedynie powieść może odkryć» — byt człowieka” (M. Kundera, *Sztuka powieści*, wyd. cyt., s. 57).

tości. Jest to bardzo szeroka definicja. Jeśli powieść jest werbalnym przedstawieniem rzeczywistości, mamy do czynienia z czymś tak rozległym, tak intensywnym jak sama rzeczywistość”³³⁴.

Stosunkowo ważne miejsce w historycznych rozważaniach Vargas Llosy na temat powieści zajmują uwagi dotyczące pojawienia się tego gatunku na europejskiej scenie literackiej. Jako że jest on „świadectwem stanu kultury powstałym w określonym momencie ewolucji ludzkiej i że moment ten — w odróżnieniu od wszystkich innych gatunków — można wskazać”, pisarz stwierdza, iż to, co współcześnie uznajemy za powieść, „pojawiło się we wczesnym średniowieczu i że formy narracyjne istniejące wcześniej nie były powieściami, ponieważ nie były bezinteresowne, lecz pisane w celu propagowania poprzez proste fikcje, proste formuły określonych doktryn religijnych czy moralnych”. A zatem, podobnie jak dla Sábato, powieść jest dla peruwiańskiego autora „przede wszystkim gatunkiem bezinteresownym, który nie dąży do pełnienia funkcji pedagogicznych, umoralniających ani dydaktycznych”³³⁵. W rozmowie z Cano Gavirią Vargas Llosa zauważa, że kiedy religijna totalizacja świata została złamana — czyli gdy wiarę w jednego Boga jako odpowiedź na wszelkie ludzkie pytania i wątpliwości zastąpiono rozumem i inteligencją, a te z kolei z niektórymi z nich nie potrafiły sobie poradzić — jako wypełnienie pustki pojawiła się powieść. Fielding, Cervantes, Martorell są w pewien sposób konsekwencją śmierci Boga. W chwili, kiedy porządek oparty na wierze zaczyna słabnąć, kiedy rzeczywistość zaczyna być odczuwana jako chaos a życie jako zamęt, pojawia się potrzeba nowych porządków zastępczych... Właśnie wtedy do akcji wkracza powieść jako nowy porządek i jako nowy sens życia”³³⁶. W opinii pisarza rzeczywistość traci oparcie w wierze i pojawia się konieczność przedstawiania światów alternatywnych, uporządkowanych, mających jakiś sens, pozwalających się zrozumieć i odszyfrować. To, co dzieje się w chwili narodzin gatunku, w pewnym sensie powtarza się później we wszystkich

³³⁴ M. Vargas Llosa, *La novela*, wyd. cyt., s. 10–11.

³³⁵ *Ibidem*, s. 28–29.

³³⁶ R. Cano Gaviria, *El Buitre y el Ave Fénix*, wyd. cyt., s. 15.

epokach historycznych, w których idea łącząca, klucz do wyjaśnienia życia i śmierci, przeżywa kryzys. Dlatego epoki historycznej dekadencji są najbardziej stymulujące dla powieści: kiedy rzeczywistość wydaje się umierać społecznie i historycznie, pojawia się konieczność jej werbalnych przedstawień.

Do definicji powieści przedstawionej w szkicu *Powieść Vargas Llosa* powraca w tekście *Zmartwychwstanie Belzebuba albo dysydencja twórcza*, będącym, jak pamiętamy, odpowiedzią na zarzuty marksistowskiego krytyka Angela Ramy. Pisarz stwierdza tam, że powieść jest najbardziej historycznym z gatunków, ponieważ w odróżnieniu od poezji czy teatru, których źródła giną u zarania wszelkich cywilizacji, ma datę i miejsce urodzenia. „Bezinteresowna reprezentacja rzeczywistości ludzkiej wyrażająca świat w takim samym stopniu, w jakim mu zaprzecza, która odtwarza, niszcząc to subtelne bogobójstwo dokonywane przez człowieka pragnącego zastąpić Boga, narodziła się na Zachodzie we wczesnym średniowieczu, kiedy umierała wiara, a rozum ludzki zastępował Boga jako narzędzie zrozumienia życia i jako zasada kierująca społeczeństwem”. Pisarz ponownie czyni przy tym zastrzeżenie, iż wcześniejszych przykładów dzieł prozatorskich nie należy uznawać za pierwowzór gatunku powieściowego ze względu na brak ciągłości:

Mówię o tym, co my nazywamy powieścią a nie o [...] folklorystycznych narracjach, jakich pełne są wszystkie cywilizacje, ponieważ nie ma pomiędzy tymi formami narracyjnymi i powieścią ‘ciągłości’, podobnie jak nie ma jej nawet pomiędzy ‘powieściami’ łacińskimi [...] i pierwszymi epickimi powieściami średniowiecza³³⁷.

Główny zarzut wysuwany przeciw powieści przez inkwizycję wiązał się z jej laickim charakterem: „w apogeum kultury scholastycznej, kiedy uwaga, inteligencja, pragnienia i miłość ludzi wydawały się zwrócone wyłącznie ku Bogu”, powieść „odwracała uwagę ludzi od Boga, ponieważ jej przedmiotem jest zawsze człowiek i jest to coś przyrodzonego jej istocie, bez problematyki zasadniczo ziemskiej, ludzkiej nie ma powieści. [...] Tak jak istnieją wspaniałe

³³⁷ M. Vargas Llosa, *La Resurrección de Belcebú o la disidencia creadora*, wyd. cyt., s. 43.

i trwałe poematy mistyczne, tak jak istnieją wspaniałe i trwałe dramaty religijne, tak nie ma ani jednej powieści mistycznej". Powieści są zasadniczo laickie, nawet te traktujące o sprawach religijnych, ponieważ iluzja, wrażenie życia, jakie powieść musi wywrzeć na czytelniku, występuje jedynie wtedy, gdy rozpoznaje on w powieści własne doświadczenie, gdy istnieje możliwość weryfikacji i porównania z własnym życiem tego, co przeczytane. „To właśnie dlatego — stwierdza peruwiański autor — powieść nasycona jest humanizmem, w centrum jej zainteresowania leży człowiek, jej podstawowym założeniem jest człowiek. Mamy w pewnym sensie do czynienia z gatunkiem z zasady ateistycznym”³³⁸.

Zachód — pisze Vargas Llosa, przywołując głośne zdanie Malraux — to jedyna cywilizacja, która zabiła swoich bogów, nie zastępując ich innymi. Pojawienie się powieści będącej „bogobójstwem” oraz powieściopisarza „zastępującego Boga” jest w pewnym sensie wynikiem tej zbrodni. Najmłodszy z gatunków literackich jest jednocześnie jedynym gatunkiem laickim: „nie kiełkuje, kiedy króluje wiara, kiedy jest ona wystarczająco silna, aby wyjaśnić i usprawiedliwić rzeczywistość ludzką, lecz kiedy bogowie giną a ludzie, nagle uwolnieni, stają wobec rzeczywistości odczuwanej jako wroga i chaotyczna”. Kryzys wiary towarzyszący schyłkowi określonej rzeczywistości historycznej, sceptycyzm w stosunku do wartości rządzących światem, będący najjaśniejszym symptomem rozkładu społeczeństwa, pobudza w zadziwiający sposób pragnienie, intensywną potrzebę fikcji, „obrazów narracyjnych wydzielanych przez rzeczywistość, w którą się nie wierzy: zabija się Boga i rośnie kult jego zastępcy, upada zaufanie do rzeczywistości i kiełkuje wiara w jej werbalne przedstawienia”³³⁹. Vargas Llosa zauważa także, iż powieściopisarstwo w społeczeństwach stabilnych, inspirowane niezagrożoną rzeczywistością historyczną, jest zwykle naznaczone śladem ironii, gier formalnych, intelektualizmu i nihilizmu. „Cechy te ujawniają postawę kapitulacji pisarza wobec rzeczywistości. Nie

³³⁸ M. Vargas Llosa, *La novela*, wyd. cyt., s. 30–32.

³³⁹ M. Vargas Llosa, *La Resurrección de Belcebú o la disidencia creadora*, wyd. cyt., s. 44.

odważa się być Bogiem, nie konkuruje z rzeczywistością jak równy z równym, nie próbuje tworzyć światów tak szerokich i złożonych jak rzeczywisty: brakuje mu wiary we własne siły i przedsięwzięcie takie wydaje mu się nierozsądne i naiwne". Pisarz taki stwierdza więc, że jego rolą jest tworzenie nowych form i ponowne odkrywanie języka. „Rzeczywistość, której nie odbiera się jako wyczerpanej, nie wywołuje «totalnego» odrzucenia, lecz kpiarski dystans i żartobliwą krytykę, które przekładają się na fikcje błyskotliwe i sceptyczne, ale równie często pograżają się w luksusowej bezużyteczności”³⁴⁰.

Próbując zrekonstruować pierwsze techniki powieściowego opisu świata, Vargas Llosa dowodzi, że najdawniejsi autorzy pokazywali rzeczywistość, opowiadając „to, co widzieli, w co wierzyli, co czuli. Ich opis, ich przedstawienie świata było, w odróżnieniu od innych gatunków, nie częściowe, lecz przeciwnie — totalne czy raczej totalizujące. Twórcy gatunku usiłowali pokazać rzeczywistość na wszystkich jej poziomach, we wszystkich jej sferach; pragnęli, powiedzielibyśmy, objąć w swoich powieściach całą rzeczywistość”³⁴¹. W innym miejscu pisarz dodaje: „Mieli oni bardzo szerokie, bardzo hojne pojęcie realizmu”³⁴².

Kluczową część *Historii pewnego bogobójstwa* stanowi rozdział „Rzeczywistość totalna, powieść totalna” zawierający interpretację *Stu lat samotności*, Vargas Llosa podejmuje w nim próbę zarysowania teorii powieści totalnej, której przykładem ma być omawiana książka. „*Sto lat samotności* — pisze eseista — jest powieścią ‘totalną’, w linii tych szaleńczo ambitnych dzieł, które rywalizują z prawdziwą rzeczywistością jak równy z równym, przeciwstawiając jej obraz o jakościowo odpowiadającej jej witalności, obszerności i złożoności”³⁴³. Totalność ta przejawia się przede wszystkim w wielorakiej naturze powieści, która łączy wszystkie te cechy, uważane dotąd za przeciwstawne: jest jednocześnie tradycyjna i nowoczesna, lokalna i powszechna, wyobraźniowa i realistyczna. Innym wyrażeniem tej

³⁴⁰ *Ibidem*, s. 45.

³⁴¹ M. Vargas Llosa, *La novela*, wyd. cyt., s. 32–33.

³⁴² *Ibidem*, s. 34.

³⁴³ M. Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, wyd. cyt., s. 479.

‘totalności’ jest jej nieograniczona dostępność, jej zdolność bycia w zasięgu [...] każdego [...]. Literacki geniusz naszego czasu jest zwykle hermetyczny, mniejszościowy i przytłaczający. *Sto lat samotności* to jeden z nielicznych przykładów współczesnego dzieła, które wszyscy mogą zrozumieć i cieszyć się nim”³⁴⁴.

Sto lat samotności jest jednak według Vargasa Llosy powieścią totalną przede wszystkim dlatego, że realizuje w praktyce utopijny zamysł każdego pisarza zastępującego Boga: „opisać rzeczywistość totalną, przeciwstawić prawdziwej rzeczywistości obraz będący jej wyrazem i zaprzeczeniem”. Tak rozumiane pojęcie totalności stanowi także wygodny klucz interpretacyjny. „Jest to powieść totalna przez swą materię, w miarę jak opisuje zamknięty świat, od jego powstania aż po koniec i to we wszystkich składających się na niego porządkach — indywidualnym i zbiorowym, legendarnym i historycznym, codziennym i mitycznym”. Totalność rzeczywistości przedstawionej w *Stu latach samotności* odnosi się także do wcześniejszych etapów kreacji fikcyjnego świata Garcii Márqueza, „które powieść ta wyko-

³⁴⁴ *Ibidem*, s. 480. Nie chcąc konfrontować postulatów Sábato i Vargas Llosy z całością dwudziestowiecznych teorii literackich, jedynie w formie przypisu zauważmy, iż wyraźny jest u obu latynoskich twórców — raczej programowy niż przypadkowy — brak rozróżnienia na literaturę szeroko pojmowanego modernizmu, której znaczną część można zapewne zdefiniować jako „hermetyczną, mniejszościową i przytłaczającą”, oraz postulaty prozy ponowoczesnej, dążącej do odzyskania utraconych wraz z nasilającym się eksperymentatorstwem czytelników. W swych *Dopiskach na marginesie Imienia róży* Umberto Eco stwierdza na ten temat: „Po roku 1965 wyklarowały się ostatecznie dwie idee, a mianowicie, że można powrócić do intrygi między innymi poprzez cytowanie innych intryg i że cytowanie może być mniej budujące niż intryga cytowana [...]. Czy można napisać powieść, która nie byłaby budująca, stawiała by problemy i jednocześnie mogłaby się podobać? To fastrygowanie i zwrócenie się nie tylko ku intrydze, ale także atrakcyjności, miało zostać urzeczywistnione przez amerykańskich teoretyków postmodernizmu”. W przywoływanym przez Eco tekście Johna Bartha *Postmodernizm: literatura odnowy* czytamy: „Idealna powieść postmodernistyczna wzniesie się ponad spory między realizmem i irrealizmem, formalizmem i zawartością treściową, literaturą czystą i zaangażowaną, koterią literacką i literaturą brukową” (U. Eco, *Dopiski na marginesie Imienia róży*, [w:] U. Eco, *Imię róży*, tłum. A. Szymanowski, PIW, Warszawa 1987, s. 617–618).

rzystuje, wiąże i porządkuje”³⁴⁵, a zatem jednym z jej warunków jest sięganie po miejsca i bohaterów stworzonych przez autora we wcześniejszych utworach. Wykorzystanie uprzednich materiałów pisarskich nie jest jednak zwykłym przywłaszczeniem, gdyż są one włączane w tkankę powieści totalnej, która modyfikuje je, „dodając do nich lub usuwając pewne elementy w celu osiągnięcia ‘totalizacji’ fikcyjnej rzeczywistości”. Pełniejszy obraz świata przedstawionego, wydarzeń politycznych, historycznych i ekonomicznych, „podważa znaczną część wcześniejszych danych na jego temat, ale jednocześnie naświetla go nowymi znaczeniami”³⁴⁶. Powieść totalna nie jest więc wyłącznie spójną sumą wszystkich poprzednich materiałów rzeczywistości fikcyjnej: to, co powieść wnosi, jest bogatsze ilościowo i jakościowo od tego, czym zawładnęła.

Cechą powieści totalnej jako całkowitego opisu rzeczywistości jest według pisarza samowystarczalność:

Rzeczywistość, jaką opisuje, ma początek i koniec i relacjonując tę ‘kompletną’ historię fikcja obejmuje całą ‘szerokość’ tego świata, wszystkie plany czy poziomy, na których historia ta się odbywa lub na które wpływa. To znaczy [...] opowiada o świecie w jego dwóch wymiarach: pionowym (czas jego historii) i poziomym (planu rzeczywistości). W terminach ściśle liczbowych to ‘totalne’ przedsięwzięcie było utopiine: geniusz autora polega na odnalezieniu osi czy jądra, o wymiarach uchwytynych dla struktury narracyjnej, w których odzwierciedla się, jak w lustrze, to, co indywidualne i zbiorowe, konkretne osoby i całe społeczeństwo, będące przecież abstrakcją³⁴⁷.

Jedna z definicji powieściowej totalności według Vargasa Llosy brzmi zatem następująco:

Ponieważ prawdziwa rzeczywistość jest w s z y s t k i m, rzeczywistość fikcyjna dąży nieodparcie do bycia w s z y s t k i m: historia dzieła prozatorskiego jest, od swego pierwszego krzyku aż po ostatnie tchnienie, krętym procesem [podążania] w ślad za niemożliwą totalnością³⁴⁸.

³⁴⁵ M. Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, wyd. cyt., s. 480.

³⁴⁶ *Ibidem*, s. 495.

³⁴⁷ *Ibidem*, s. 496.

³⁴⁸ *Ibidem*, s. 629.

W pochodzącym z 1969 r. szkicu *List rycerski o Tirant lo Blanc* Vargas Llosa formułuje definicję powieści totalnej w oparciu o przykład piętnastowiecznego katalońskiego dzieła autorstwa Joanota Martorella. Zapomnienie, w jakim pogrążone są średniowieczne powieści rycerskie, związane jest według pisarza z problemem gatunkowym. „Powszechnie uważa się, że Cervantes je uśmiercił. Czy samotna ręka kaleki mogła dokonać tak ogromnego ludobójstwa? Skazał je Kościół i prześladowała Inkwizycja, wielu pisarzy potępiało je, aż w końcu społeczeństwo o nich zapomniało”. Autor stawia więc pytanie o uczucie, jakie wywołało podobne zachowanie, i odpowiada: „Przeczytałem kilka powieści rycerskich [...] i sądzę, że był to strach oficjalnego świata przed wyobraźnią, naturalnym wrogiem dogmatu i źródłem wszelkiego buntu”. W chwili szczytowego rozkwitu kultury scholastycznej, zamkniętej ortodoksji, fantazja autorów fikcji rycerskich musiała wydawać się niepokorna, a ich szeroka wizja rzeczywistości dywersyjna. „W pogromie powieści rycerskich padł i Tirant, a przez bezwład obyczaju i ciężar tradycji nie został jeszcze przywrócony do życia”. Ważniejsze od dochodzenia przyczyn zapomnienia, w jakie popadła powieść rycerska, wydaje się pisarzowi „wydobycie jej z akademickich katakumb i poddanie ostatecznej próbie ulicznej. Czy przewróci się wychodząc na światło dzienne niby jedno z kopalnych stworzeń, które muzea konserwują przy użyciu środków chemicznych? Nie, ponieważ książka ta nie jest archeologiczną ciekawostką, lecz nowoczesną fikcją”³⁴⁹. Martorell jest zatem dla Vargas Llosy pierwszym z całego szczepu „bogobójców” pragnących zamierzyć się na powieściową rzeczywistość totalną. „Co znaczy, że powieść ta jest jedną z najambitniejszych? Że *Tirant lo Blanc* jest wynikiem decyzji równie szalonej jak ta owej postaci Borgesa, która chciała zbudować mapę świata naturalnej wielkości. Najtrudniej jest ją sklasyfikować, ponieważ wszystkie definicje jej odpowiadają, ale żadna jej nie wyczerpuje”³⁵⁰.

³⁴⁹ M. Vargas Llosa, *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, wyd. cyt., s. 10.

³⁵⁰ *Ibidem*, s. 11.

Tirant lo Blanc jest więc po części powieścią realistyczną, gdyż mimo nagromadzenia pewnej liczby wydarzeń fantastycznych koncepcja realizmu Martorella zakłada w swych ogólnych zarysach spełniany zwykle warunek prawdopodobieństwa. Jest to także powieść historyczna, w której znacznie częściej niż u innych autorów z epoki przywoływane są autentyczne źródła, choć w żadnym wypadku nie można traktować jej jako świadectwa. Jest to powieść wojenna, w której pisarz, wytrawny znawca militarnych obyczajów swojego czasu, „także tu przejawia tę ilościową ambicję, ten bezgraniczny apetyt, tę zazdrosną rywalizację z rzeczywistością, jaka charakteryzuje zastępującego Boga”³⁵¹. Jest to wreszcie powieść obyczajowa, obejmująca swym spojrzeniem całe społeczeństwo, zaś Martorell, „sęp, który żywi się historyczną padliną, [...] jak każdy powieściopisarz totalny jest także maniakalnym i perwersyjnym entomologiem”³⁵². Ze względu na rolę, jaką w powieści odgrywa miłość, można ją również nazwać erotyczną. „Także tutaj czytelnik odnosi wrażenie, że zastępujący Boga osiągnął swój dumny cel wypowiedzenia wszystkiego: od rytualnej miłości dworskiej, powolnych manier i barokowej retoryki [...], po bezceremonialną kopulację, czyste święto instynktu”. Przy tym „powieściopisarz totalny jest neutralny jak Bóg”, jako że Martorell nie opowiada się po żadnej ze stron: miłości nieśmiałej i sentymentalnej bądź rozwiązłej³⁵³. *Tirant lo Blanc* to także „powieść psychologiczna *avant la lettre*, choćby dlatego, że przy charakteryzacji postaci Martorell używa subtelności i cieni nieznanych prozie rycerskiej”, w której „bogactwo akcji zwykło kontrastować z subiektywną monotonią bohatera”. W katalońskiej powieści dostrzec można „zamiar pogłębienia niektórych postaci [...] w celu odkrycia źródła, motywacji działań w ich niewidocznym życiu wewnętrznym. To dociekanie intymności, opis psychologii indywidualnej nie jest nigdy wysiłony. Autor nie narzuca go postaci i czytelnikowi siłą przymiotników: osobowości rysują się

³⁵¹ *Ibidem*, s. 13.

³⁵² *Ibidem*, s. 16.

³⁵³ *Ibidem*, s. 20.

w sposób obiektywny i stopniowy poprzez zachowania”³⁵⁴. Inną nowoczesną cechą bohaterów jest fakt, że „niektóre postacie ewoluują, zmieniają sposób myślenia i działania [...]. Ale oprócz zmian, postacie te również przeczą sobie i czasami między tym, czym sądzą lub mówią, że są, a tym, czym są naprawdę, otwiera się przepaść. Konflikty te wzbogacają i uczłowieczają bohaterów, ponieważ pojawia się w nich ta wyłącznie ludzka cecha, jaką jest dwuznaczność”³⁵⁵. Eseista przypisuje dziełu Martorella obecność innych elementów właściwych dla literatury współczesnej, jak choćby postaci cesarzowej, „jakby stworzonej dla freudowskiej analizy. Dzięki niej *Tirant lo Blanc* zdołał, jeśli nie wprowadzić całkowicie, to przynajmniej zasygnalizować wewnątrz swojej konstrukcji rzeczywistości totalnej istnienie podświadomości”³⁵⁶.

Po przeanalizowaniu elementów charakterystycznych dla różnych porządków gatunkowych i czasowych Vargas Llosa podejmuje po raz pierwszy próbę pełnej definicji:

P o w i e ś ć „t o t a l n a”. Powieść rycerska, fantastyczna, historyczna, wojenna, społeczna, erotyczna, psychologiczna: wszystkie razem i żadna z osobna, ni mniej, ni więcej niż rzeczywistość. Wieloraka, dopuszcza różne i przeciwstawne odczytania, zaś jej charakter zmienia się wraz z punktem widzenia, jaki przyjmuje się w celu uporządkowania zawartego w niej chaosu. Przedmiot werbalny, komunikujący to samo wrażenie wielości, co prawdziwy, jest jak rzeczywistość, obiektywizm i subiektywizm, działanie i sen, rozsądek i cud. Na tym polega „realizm totalny”, zastępowanie Boga. Czy mniej realne jest to, co ludzie robią, od tego, w co wierzą i o czym marzą? Czy wizje, koszmary i mity istnieją w mniejszym stopniu niż czyny? Pojęcie rzeczywistości wyznawane przez autorów powieści rycerskich obejmuje jednym spojrzeniem wiele porządków tego, co ludzkie, i w tym sensie ich koncepcja realizmu literackiego jest szersza, pełniejsza niż u autorów późniejszych³⁵⁷.

Jak przyznaje pisarz, element legendarny, mityczny i irracjonalny w większości powieści rycerskich dominuje nad historycznym, obiektywnym i racjonalnym. Oryginalność Martorella polega więc

³⁵⁴ *Ibidem*, s. 22.

³⁵⁵ *Ibidem*, s. 23.

³⁵⁶ *Ibidem*, s. 25.

³⁵⁷ *Ibidem*, s. 26.

także na tym, że proporcja, w jakiej w *Tirant lo Blanc* przedstawione zostały te dwa poziomy rzeczywistości, jest raczej odwrotna. Wymiar fantastyczny rzeczywistości pojawia się tu podobnie jak w *Ama-disie z Walii* czy w *Rycerzu Cifar*, choć w znacznie mniejszym natężeniu. Ponadto u Martorella dostrzec można delikatny sceptycyzm w stosunku do typowej łatwowierności jego epoki: „używa, ale nie nadużywa cudów, magia wcale go nie zachwyca, jego przesady są dyskretnie, mity, które akceptuje, są literackie”. Mimo iż logiczne wyjaśnienia cudów są mało przekonujące, a racjonalizacja fantastyki okazuje się czasami jeszcze bardziej fantastyczna, nie osłabia to realizmu książki, lecz przeciwnie — wzmacnia go, ponieważ oznacza, że „autor zdołał zaszcześcić fantazmatom swego świata własne życie tak potężne, że nie jest go w stanie zniszczyć jego własna inteligencja. Każda epoka ma swoje fantazmaty, tak reprezentatywne jak jej wojny, jej kultura i jej obyczaje, a w «powieści totalnej» elementy te współistnieją w zawrotny sposób jak w rzeczywistości”³⁵⁸.

Świat kreowany we wszystkich dziełach, na które Vargas Llosa powołuje się w swych tekstach eseistycznych — są to najczęściej *Tirant lo Blanc*, *Komedia ludzka*, *Wojna i pokój*, *Pani Bovary*, *Ulisses*, *Wściekłość i wrzask*, *Sto lat samotności* — powstał na obraz i podobieństwo rzeczywistości danej epoki. W każdym wypadku składa się więc na niego cała płatanina prawd i kłamstw, obserwacji i zmyśleń, które twórca zebrał razem w konkretnym miejscu i czasie. Pisarz wykorzystuje wszystko to, co inteligencja i fantazja ludzka odkryły lub zrealizowały, lecz jeszcze nie to, co przyszli ludzie mają dopiero odrzucić, dodać czy zmodyfikować. Jak stwierdza pisarz, w tym właśnie sensie powieść, poza twórczością autonomiczną, jest także wiernym świadectwem swojej epoki:

Jej dane historyczne mogą być mylne jak te z *Wojny i pokoju*, jej obserwacje na temat życia społecznego przesadzone i karykaturalne jak te z *Komedii ludzkiej*; ale pomyłki te, przesada i karykatury są również znakami rozpoznawczymi epoki i odzwierciedlają równie skutecznie jak wydarzenie historyczne czy dokument społeczny cechy charakterystyczne świata. Przesadne zachowania w *Tirant lo Blanc*, niezwykle postacie, fikcyjne królestwa ujawniają pewną mentalność: wierzenia,

³⁵⁸ *Ibidem*, s. 27.

które pobudzały ludzi średniowiecza, tabu, które ich hamowały, zasięg ich umiejętności i granicę ich marzeń³⁵⁹.

Martorell sięga bez wahania po wszelkie materiały oferowane mu przez jego współczesność. Wykorzystuje wydarzenia historyczne, doświadczenia osobiste i cudze, a także książki. Jednak mimo iż krytyce udało się zlokalizować cały łańcuch plagiatów, Vargas Llosa także w tym wypadku stwierdza, że „pochodzenie materiałów twórczych waży mniej niż użytek, jaki robi z nich autor; wszystko zależy od korzyści, jakie z nich odniesie, jako że w twórczości literackiej cel zawsze uświęca środki”. Powieściopisarz tworzy wychodząc od c z e g o ś; powieściopisarz totalny, ten drapieżca, tworzy wychodząc od w s z y s t k i e g o”. Plagiaty Martorella są zatem interesujące, o ile wskazują na jego totalizacyjną ambicję, wolę posługiwania się całą rzeczywistością jako narzędziem pracy. Innymi słowy: „plagiaty te są interesujące, o ile potwierdzają jego geniusz”³⁶⁰.

Wśród ważnych cech, jakimi Vargas Llosa określa twórczość totalną, ponownie znajduje się bezinteresowność. Każdy autor jest wszechmogący („ponieważ w swych działaniach posługuje się wszystkim”), wszechwiedzący („jego spojrzenie obejmuje od rzeczy nieskończenie małych po nieskończenie wielkie”), wszechobecny („znajduje się w najbardziej ukrytym zakątku swego świata”), jednak „Martorell jest także powieściopisarzem bezinteresownym: nie zamierza niczego dowodzić, chce tylko pokazywać”³⁶¹. Oznacza to, że choć jest wszędzie w tej totalnej rzeczywistości, którą opisuje, jego obecność jest (prawie) niewidoczna”³⁶².

Niewiedza, jaka panowała wokół powieści rycerskich, spowodowała, że za fundatora pojęcia obiektywizmu w twórczości powieś-

³⁵⁹ *Ibidem*, s. 28.

³⁶⁰ *Ibidem*, s. 29.

³⁶¹ Na określenie bezstronności literatury Vargas Llosa wykorzystuje w tym miejscu tę samą grę słów, którą wcześniej widzieliśmy u Sábato: Martorell, w jego ujęciu, „no pretende demostrar nada, sólo quiere mostrar”, według Argentyńczyka zaś: „la novela no demuestra, muestra” (E. Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, Seix Barral, Barcelona 1987, s. 102).

³⁶² M. Vargas Llosa, *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, wyd. cyt., s. 29–30.

ciowej uważa się Flauberta. W rzeczywistości, twierdzi Vargas Llosa, udoskonalił on, unowocześnił coś, co sugerowano już w powieściach rycerskich i co w *Tirant lo Blanc* pojawia się częściej niż gdzie indziej: fikcja jest rzeczywistością samowystarczalną, narrator zaś jest w jej świecie nieobecny³⁶³. Powieść może stać się totalną reprezentacją rzeczywistości, pod warunkiem że jest dziełem autonomicznym, przedmiotem wyposażonym we własne życie. Jeśli widz spostrzeże suflera ukrytego za kulisami, aby dyktować role aktorom, iluzja przedstawienia upada. Podobnie w powieści: „jeśli czytelnik dostrzega autora biorącego udział, przycupniętego za postaciami, fikcja załamuje się, ponieważ oznacza to, że postacie nie są wolne a wolność czytelnika również nie jest respektowana, że chce się go uczynić współnikiem przemytu, narzucić mu idee i przekonania, które, aby wydały mu się bardziej strawne, przebrane są za bajki”³⁶⁴.

Flaubert był pierwszym, który pomyślał o konieczności świadomego obalenia autora i poszukiwał w tym celu odpowiedniej techniki powieściowej, jednak już cztery stulecia wcześniej Martorell przeczuwał, że autonomia jest warunkiem istnienia fikcji i aby jej świat mógł ożyć dla czytelnika, on sam powinien się ukryć, a rzeczywistość stworzona przez niego powinna wydawać się całkowicie bezinteresowna. Fikcja cieszy się życiem autonomicznym, ponieważ

³⁶³ Tematowi obiektywizmu flaubertowskiej narracji wiele miejsca poświęca także Sábato, który w zbiorze *Pisarz i jego zmory* stwierdza: „Czytelnicy francuscy czekali na swego Cervantesa, który rozprawiłby się z cklwym 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 mistyk podkładający bombę pod odszczepieńczy kościół. W ten sposób powstało jedno z bardziej trwałych nieporozumień w powieściopisarstwie: obiektywizm. Tak uporczywie, 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 m'affectent, me poursuivent, 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” (E. Sábato, *Pisarz i jego zmory*, wyd. cyt., s. 174–175).

³⁶⁴ M. Vargas Llosa, *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, wyd. cyt., s. 30.

różni się od swego modelu — oddaliła się od niego, przekształcając się w coś odmiennego. Jak zauważa Vargas Llosa, w *Tirant lo Blanc* widać wyraźnie tę dialektyczną relację pomiędzy literaturą i życiem. Reprezentacja rzeczywistości totalnej, jaką może dać powieść, jest iluzoryczna i złudna:

Jakościowo identyczna, jest ilościowo najmniejszą niewidoczną cząstką w porównaniu z nieskończonym zawrotem głowy, który ją inspiruje. Sprawia wrażenie chaosu tak ogromnego jak prawdziwy, ale nie jest nim; przedstawia rzeczywistość, ponieważ przejęła od niej wszystkie atomy, które składają się na jej istotę, ale nie jest tą rzeczywistością. Jej różnica jest jej oryginalnością³⁶⁵.

W szkicu *Tirant lo Blanc: słowa jako fakty* napisanym z okazji pięćsetnej rocznicy wydania powieści Martorella Vargas Llosa przyznaje, iż *Don Kichote* naznaczył powieści rycerskie znamieniem pogardy, z którego nigdy się już nie wyzwoliły. Winy za to nie ponosi jednak Cervantes, lecz jego egzegeci i komentatorzy za największą zasługę przypisujący mu pogrzebanie całego gatunku

³⁶⁵ *Ibidem*, s. 33. Opisujący przez Vargasa Llosę sposób budowania powieści przy użyciu formuły „elementu dodanego” wykazuje wiele cech zbliżonych do metod wznoszenia kunsztownych konstrukcji narracyjnych przez Dostojewskiego. W oparciu o jego zapiski, listy i wypowiedzi autotematyczne, metodę literacką autora *Notatek z podziemia* odtwarza Bohdan Urbankowski: „Migotanie nakładających się obrazów wprawia w kłopot każdego, kto pyta o prawdziwość tych powieści. Opisują one wydarzenia całkowicie zmyślone — a jednak przeniknięte podwójnym światłem prawdy. Są one bowiem nie tylko zbudowane z mikroelementów w 100% prawdziwych, lecz także układają się w makrostruktury stokroć prawdziwsze niż w powieści realistów i naturalistów. Każdy opis realistyczny jest fałszywy choćby przez to tylko, że nigdy nie może być zupełny; narusza równowagę świata, który rzekomo przedstawia. «Nadpowieści» Dostojewskiego zrywają z tą śmieszną ambicją. Rozgrywane na wyższym poziomie realizmu, posługujące się nierzadko metaforą i symbolami, stanowią one jak gdyby gotowy wynik doświadczenia pozornie niemożliwego”. I nieco dalej: „Każde kłamstwo, jeśli tylko odpowiednio długo dzielić je na części, okazuje się złożone z elementów prawdziwych w 100%. To samo tyczy, rzecz jasna, i fikcji powieściowej. Podstawową warstwę materiału stanowią zawsze własne przeżycia pisarza; czasem dotyczą one jego bezpośrednich doświadczeń, czasem doświadczeń pośrednich, zaobserwowanych czy wyczytanych, które bywają nawet silniejsze od «przeżytych»” (B. Urbankowski, *Dostojewski — dramat humanizmów*, KAW, Warszawa 1978, s. 101 i 117).

literackiego. „Kiedy pojawił się *Don Kichote*, upadająca powieść rycerska zdążyła już ulec stereotypom, popaść w monotonię i stracić publiczność. Pozorna kpina Cervantesa z jej anegdotycznej przesady i stylistycznej gmatwaniny była po części usprawiedliwiona. W tradycji rycerskiej wybijało się jednak sporo książek o bogatej budowie imaginacyjnej i śmiałych konstrukcjach, które również pogrzebano”. Vargas Llosa stara się poddać rewizji utrwaloną opinię, stwierdzając:

W rzeczywistości, jeśli jakaś książka pogrzebała powieść rycerską, była to *Tirant lo Blanc*. Wraz z książką Joanota Martorella gatunek osiągnął bowiem swoje apogeum i przekroczył sam siebie w fikcji bogatszej i bardziej złożonej, niż na to pozwalały konwencje formalne i tematyczne komunały powieści rycerskiej³⁶⁶.

Zainteresowanie i uważna lektura znacznej liczby powieści rycerskich doprowadziły Vargasa Llosę do dwóch istotnych wniosków. Po pierwsze, „wielką niesprawiedliwość wyrządzono gatunkowi literackiemu o ogromnej sile inwencji i oryginalności, który wydał nie tylko literaturę konsumpcyjną, dla konwencjonalnych apetytów publiczności spragnionej akcji, nieskalanej miłości i cudów, ale także autentyczne dzieła sztuki ustanawiające podstawy prozy, której dłużnikami są rzeczy tak rozbieżne, jak powieść romantyczna, dziełwienastowieczny romans przygodowy a nawet kinowy *western*”. Drugi wniosek jest taki, że wbrew swoim zamiarom „Cervantes nie «zabił» powieści rycerskiej, ale złożył jej dumny hołd, wykorzystując to, co było w niej najlepszego, i adaptując do swoich czasów w jedyny możliwy sposób — poprzez perspektywę ironiczną — jej mitologię, rytuały, postacie, wartości”³⁶⁷.

Don Kichote jest powieścią rycerską epoki, w której nie było już rycerzy — rzeczywistość nie pozwalała na złudzenia o rycerskim porządku świata — ale w której ten niemożliwy ideał bronił się jeszcze na dwóch ostatnich szanach: nostalgii i szaleństwie. „*Tirant lo Blanc* jest natomiast literackim łabędzim śpiewem owej epoki, która wydawała ostatnie średniowieczne tchnienia i pod wpływem wiatrów włoskich i francuskich szybko przekształcała się w świat

³⁶⁶ M. Vargas Llosa, *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, wyd. cyt., s. 88–89.

³⁶⁷ *Ibidem*, s. 90.

renesansu". Jak stwierdza Vargas Llosa, Martorell sytuuje się na przełomie dwóch światów, które w jego powieści współistnieją i stapiają się: „przerzuca most pomiędzy naiwną wizją średniowiecznej tradycji Artura i ironicznym realizmem renesansowym Cervantesa. Idealizm heroiczny i nierealność miłości rycerskiej są jeszcze obecne w *Tirant lo Blanc*, ale zrelatywizowane przez rozbłyśki humoru i bardziej ludzkie przez zmysłowość i miłość fizyczną”³⁶⁸.

Wśród podziwianych przez siebie cech powieści Martorella Vargas Llosa wskazuje głównie na jej ambicję, „ową bogobójczą wolę odtworzenia wszystkiego, opowiedzenia wszystkiego, od nieskończenie małego po bezmiernie wielkie, co tylko spojrzenie, wyobraźnia i pragnienie istot ludzkich mogą ogarnąć”³⁶⁹. Pisarz wyjaśnia następnie, że *Tirant lo Blanc* jest „powieścią uniwersalną w podwójnym sensie, tak jak wszystkie szczytowe osiągnięcia gatunku: przez mnogość spraw i poziomów rzeczywistości, jakie się w niej pojawiają, oraz dlatego, że korzenie jej anegdot są solidnie wrosnięte we wspólne doświadczenie, w głęboki rdzeń impulsów, pragnień, fantazji, wierzeń, mitów i uprzedzeń stanowiących to, co ludzkie”³⁷⁰. Jest to fikcja stworzona „na obraz i podobieństwo rzeczywistości, której autorowi udało się — jak wszystkim wielkim powieściopisarzom wszystkich czasów — zbudować świat werbalny, którego wielkość i różnorodność wskazują na wszechwiedzę i wszechobecność Twórcy”, oraz dzieło udające „z pełnym powodzeniem zawrotną i przerażającą pełnię zamkniętą w tym zwykłym słowie: rzeczywistość”³⁷¹.

Jedną z najczęściej podkreślanych przez krytykę cech *Tirant lo Blanc* był realizm, a zatem właściwość wskazywana zgodnie jako wyjątkowa wśród powieści rycerskich. Jak pisze Vargas Llosa, pierwszym, który podkreślił realizm książki, był „najwspanialszy czytelnik Złotego Wieku”, Miguel de Cervantes, zwracając uwagę, że „z wyjątkiem kilku epizodów [...], w powieści nie zdarzają się

³⁶⁸ *Ibidem*, s. 91.

³⁶⁹ *Ibidem*, s. 92.

³⁷⁰ *Ibidem*, s. 93.

³⁷¹ *Ibidem*, s. 94.

rzeczy fantastyczne, niemożliwe do zidentyfikowania poprzez własne doświadczenia czytelnika”³⁷². Jak stwierdza peruwiański pisarz, formułując własne pojęcie realizmu, cechy *Tirant lo Blanc* czynią z niej powieść realistyczną pod warunkiem ostatecznej akceptacji przez nas faktu, iż realizm w literaturze:

nie oznacza identyczności ani nawet podobieństwa do prawdziwej rzeczywistości, w której żyjemy oraz piszemy i czytamy powieści. W powieści, czy to fantastycznej, czy realistycznej, prawdę zawsze się wymyśla i jest ona zawsze czymś zasadniczo różnym od prawdziwego życia i świata. Powieść to świat przeczytany, życie wymyślone, zrekonstruowane i poprawione, aby uczynić je bliższym naszych ambicji i pragnień, aby przeżyć je intensywniej i pełniej, niż pozwala na to nasza kondycja w prawdziwym życiu. [...] Udane powieści zawsze poprawiają rzeczywistość na jeden lub tysiąc sposobów. Jedyne autentyczne powieści realistyczne to złe powieści, którym brak siły przekonywania, aby nakłonić nas do prawdziwości ich nierealności, których niekompetencja autora nie była w stanie uwolnić od służalczości wobec rzeczywistości, które nie wychodzą poza dokument, świadectwo, kataster tego, co istnieje³⁷³.

Wielkie powieści realistyczne nie są, w opinii Vargasa Llosy, mniej fantastyczne czy wyobraźniowe niż najśmielsze utwory z gatunku fantastyki. „One także są symulacją, wynalazkiem, alchemią, kuglarstwem, sztuczką. Zwyczajnie ten, kto je wymyślił, popychany przez szczególną skłonność swoich ukrytych demonów lub przez kulturę

³⁷² *Ibidem*, s. 103. Akapit, w którym mowa jest o powieści Martorella, brzmi: „Na Boga — zawołał wielkim głosem proboszcz — macie tam *Tyranta Białego*? Dajcież mi go, kumie, oto powieść, gdzie znachodziłem skarb zadowolenia i kopalnię rozrywek. Jest tam Don Kyrieleyson z Montalbanu, dzielny rycerz, i brat jego Tomasz z Montalbanu oraz rycerz Fonseca, tam walka dzielnego Tyranta z brytanem, wykwintne dowcipy panny Rozkosznickiej, romanse i intrygi miłosne wdowy Spokojnickiej i pani cesarzowa zakochana w swym giermku Hipolicie. Mówię wam, kumie, że ze względu na styl jest to najpiękniejsza książka świata; tu rycerze jedzą, śpią i umierają w łózkach, przed śmiercią piszą testament i wiele różnych rzeczy robią, o których nie ma ani słowa w innych książkach tego rodzaju. Ale mimo to twierdę, że ten, kto ją napisał, za to, że tyle bredni popełnił mimo woli, zasłużył, aby go zesłano na galery po wszystkie dni żywota. Weźcie ją do domu i przeczytajcie, a przekonacie się, że prawdą jest wszystko, co o niej rzekłem” (M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy*, tłum. A.L. i Z. Czerny, t. 1, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1998, s. 71).

³⁷³ M. Vargas Llosa, *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, wyd. cyt., s. 103–104.

swego czasu, wołał zmyślić świat, który zdawał się powielać prawdziwy, podczas gdy w rzeczywistości bardzo subtelnie zastępował go innym³⁷⁴. W zbiorze *Listy do młodego powieściopisarza* Vargas Llosa stwierdza, że zdolność przekonywania „jest tym większa, im bardziej [powieść] wydaje się niezależna i suwerenna, kiedy wszystko, co się w niej dzieje, zdaje się zależeć od wewnętrznych mechanizmów fikcji, a nie od arbitralnej ingerencji zewnętrznej woli. Wówczas udaje jej się uwieść czytelników i sprawić, że wierzą w to, co opowiada³⁷⁵. Z iluzją stwarzaną przez udaną narrację wiąże się także tytułowe pojęcie „prawdy kłamstw” opisane przez Vargasa Llosę w przytaczanym szkicu. Autor dowodzi tam także, iż prawda powieści uzależniona jest od jej własnej umiejętności przekonywania i siły fantazji. „Każda dobra powieść mówi prawdę, a każda zła powieść kłamie. Ponieważ «mówić prawdę» znaczy dla powieści kazać czytelnikowi przeżywać iluzję, a «kłamać» — być niezdolną do użycia tego podstępu. Powieść jest więc gatunkiem niemoralnym czy raczej o etyce *sui generis*, dla którego prawda czy kłamstwo są pojęciami wyłącznie estetycznymi³⁷⁶.

W książce *La orgía perpetua. Flaubert y „Madame Bovary”*, próbując odkryć przed czytelnikami, ale i przed samym sobą przyczyny własnego zachwyty nad książką Flauberta, odgadnąć, „dlaczego *Madame Bovary* poruszyła tak głębokie obszary mojego ja, coś takiego dała mi, czego inne historie dać mi nie mogły”, Vargas Llosa wskazuje na swą wykazywaną od dzieciństwa naturalną skłonność do dzieł skonstruowanych w rygorystycznym i symetrycznym porządku, „z początkiem i zakończeniem, które zamykają się nad sobą i sprawiają wrażenie suwerenności i skończoności”, w odróżnieniu od utworów „otwartych, które dobrowolnie sugerują swoją nieokreśloność, nieuchwytność, stawanie się, połowiczność³⁷⁷. Jak przyznaje pisarz, te ostatnie oferują prawdopodobnie wierniejszy obraz

³⁷⁴ *Ibidem*, s. 104.

³⁷⁵ M. Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*, wyd. cyt., s. 35–36.

³⁷⁶ M. Vargas Llosa, *Prawda kłamstw*, wyd. cyt., s. 44.

³⁷⁷ M. Vargas Llosa, *Orgía perpetua: Flaubert y „Madame Bovary”*, wyd. cyt., s. 18.

rzeczywistości i życia, zawsze niedokończone i zawsze na wół gotowe, ale właśnie tym, czego pisarz instynktownie zdawał się szukać w książkach, filmach, obrazach, nie było „odbicie tej nieskończonej częściowości, tego niewymiernego nurtu”, lecz coś przeciwnego, „totalizacje, całości, które dzięki sprytniej strukturze, arbitralnej, ale przekonującej, dawały iluzję syntezy rzeczywistości, streszczania życia”³⁷⁸.

W powszechnie znanym i wielokrotnie sprzecznie odczytywanym urywku z listu Flauberta — „Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut”³⁷⁹ — odnajduje Vargas Llosa gwałtowny wyraz entuzjazmu Flauberta dla stylu, a także wyznanie wiary w autonomię fikcji literackiej („wszystko w powieści, jej prawda i jej kłamstwo, jej powaga czy banalność, dane jest przez formę, w jakiej się materializuje”) oraz w konieczność, by „powieść przekonywała dzięki własnym środkom, to znaczy przez słowa i technikę, a nie przez wierność wobec świata zewnętrznego”³⁸⁰.

W kontekście krytycznego odbioru twórczości Flauberta pojawia się w rozważaniach Vargasa Llosy postać Jeana Paula Sartre'a i jego trzynomowa praca *L'Idiot de la famille* podejmująca próbę wielowątkowej krytyki dzieła literackiego, którą peruwiański pisarz także określa mianem totalnej. Przyrównując krytyczny zamiar Sartre'a do ambitnego projektu prozatorskiego Flauberta, jakim była powieść *Bouvard i Pécuchet*, Vargas Llosa stwierdza, że obie są próbami niemożliwymi, przedsięwzięciami skazanymi na porażkę, gdyż obie z góry wyznaczyły sobie nieosiągalny cel, zostały obciążone ambicją w pewnym sensie nieludzką. „Idea przedstawienia w powieści wszystkiego, co ludzkie — czy też całości głupoty, choć dla Flauberta oba terminy oznaczały to samo — była utopią podobną do próby

³⁷⁸ *Ibidem*, s. 19

³⁷⁹ *Ibidem*, s. 50.

³⁸⁰ *Ibidem*, s. 51.

uchwycenia w eseju całości życia, wytłumaczenia człowieka przez odtworzenie w s z y s t k i c h źródeł — społecznych, rodzinnych, historycznych, kulturowych, psychologicznych, biologicznych, językowych — jego historii, wszystkich dopływów jego widzialnej i sekretnej osobowości”. W obu przypadkach poniesiona klęska stanowi rodzaj zwycięstwa, gdyż „upieranie się przy podobnej przygodzie — grożącej powtórzeniem zbrodni Lucyfera: chęci zerwania ograniczeń, wykroczenia poza możliwe — oznacza znaczne podniesienie poprzeczki tak dla powieści, jak dla krytyki”³⁸¹.

W wyniku specjalizacji związanej z rozwojem przemysłowym i powstaniem nowoczesnego społeczeństwa literatura narracyjna dąży, zdaniem Vargasa Llosy, do rozszczepienia na dwie gałęzie: „literaturę konsumpcyjną, pisaną przez zawodowców o mniejszej lub większej biegłości technicznej, ograniczających się do seryjnej produkcji dzieł powtarzających (tematyczną i formalną) przeszłość we współczesnym przebraniu” oraz literaturę „podziemną, eksperymentalną i ezoteryczną, która z góry odrzuca wszelkie zabiegi o czytelników i utrzymuje poziom artystyczny i nowatorstwo formalne za cenę [...] izolacji i samotności”³⁸². Za sprawą mechanizmów popytu i podaży literatura w społeczeństwie przemysłowym przekształciła się zatem w zajęcie nieofensywne, rezygnując z tego, co zawsze stanowiło najważniejszą jej cechę, czyli z krytycznego kwestionowania rzeczywistości. Pisarz stał się w takiej sytuacji przewidywalnym i udomowionym wytwórcą, który propaguje i wspiera oficjalne mity, jakimi są pieniądź i sukces. Jednocześnie jednak, pisze Vargas Llosa, literatura przekształciła się w wyspecjalizowaną naukę, rodzaj ekskluzywnego mauzoleum bohaterów słowa, którzy z dumą zrezygnowali z nakazów komunikacji z czytelnikiem i pochowali się za życia, aby ocalić literaturę z ruiny. Autorzy tacy:

piszą dla siebie i podobnych sobie, twierdzą, że oddają się trudnej sztuce zmagania ze słowem i wynajdywania nowych form, podczas gdy w rzeczywistości mnożą z każdym dniem stopień zamknięcia i alienacji literatury w przekonaniu, że tylko w ten sposób, z dala od obszaru rządzonego przez środki masowego przekazu,

³⁸¹ *Ibidem*, s. 59.

³⁸² *Ibidem*, s. 268.

reklamę i pseudoartystyczne wyroby przemysłu wydawniczego (a także z dala od wielkiej publiczności) może w naszych czasach kwitnąć, niczym orchidea w cieplarni, ukryta, wyśmienita, chroniona hermetycznymi kodeksami, dostępna jedynie dla wtajemniczonych, autentyczna twórczość literacka³⁸³.

Jak stwierdza Vargas Llosa, przykład Flauberta jest w tej sprawie niezwykle pouczający, gdyż pisał on w okresie, kiedy w efekcie rozwoju przemysłowego następowała ekspansja rynku literackiego, a sama powieść stawała się ulubionym gatunkiem mas. Przeczucie niebezpieczeństwa uzależnienia pisarza od przemysłu wydawniczego jest w wypowiedziach Flauberta wyraźnie obecne. Literatura nie była dla niego służbą publiczną, ale terapią przeciw rozpacz, sposobem tolerowania życia, które wydawało mu się odpychające. „Można cytować dziesiątki i setki urywków z jego listów pokazujących, że pisanie było dla niego egoistyczną kompensacją, małoduszny, wyobraźniowym sposobem dania ujścia głębokim popędem istnienia”³⁸⁴. Jeden z przykładów posłużył Vargasowi Llosie jako źródło tytułu książki o Flaubercie: „Le seul moyen de supporter l’existence, c’est de s’étourdir dans la littérature comme dans une orgie perpétuelle”. W oparciu zaś o inny może on rozwinąć własne koncepcje teoretyczne: „Quand nous trouvons le monde trop mauvais, il faut se réfugier dans un autre”³⁸⁵.

Przywołując podobne wypowiedzi, nietrudno jest dowieść silnego poczucia marginalności towarzyszącego Flaubertowi niezależnie od jego pozycji materialnej. Z marginalności tej — odczytywanej przez Vargasa Llosę jako postawa psychiczna i moralna — mogła wyłonić się „estetyka braku komunikacji lub śmierci powieści [...], sztuka tego, co partykularne, fragmentaryczne, niewyraźne”. Flaubert nie został jednak grabarzem gatunku. Jego pesymizm nie przełożył się na literaturę milczenia, arystokratyczną grę językową, której reguły są przed publicznością ukrywane. Ze swojego odosobnienia, poprzez literaturę, podjął intensywną polemikę ze zniechęconym światem, czyniąc z powieści narzędzie „negatywnego udziału w życiu. Pesy-

³⁸³ *Ibidem*, s. 269–270.

³⁸⁴ *Ibidem*, s. 271.

³⁸⁵ *Ibidem*, s. 272.

mizm, rozczarowanie, nienawiść nie uniemożliwiły mu koniecznej komunikacji, warunku zapewniającego literaturze inną funkcję społeczną niż pełniona przez elitarny sport”³⁸⁶. Flaubert jako pierwszy wskazał na funkcję, jaką literatura może spełniać w nowym społeczeństwie dążącym do planowania, kontroli i centralizacji życia swoich członków: „stanowić negację, nie poddającą się kontroli ostoję niezadowolenia i krytyki, margines, z którego wszystko jest kwestionowane, relatywizowane i podawane w wątpliwość, bastion wolności. Literatura była dla niego zawsze możliwością pójścia dalej niż życie pozwala”³⁸⁷.

Wściekłość Flauberta — wyrażana w zdaniach takich jak: „il faut se raidir et emmerder l’humanité qui nous emmerde! Oh! je me vengerai! je me vengerai!” — była w rzeczywistości zbawienna, sprawiła, że pisarz mógł przerzucić literacki pomost na stronę społeczeństwa, z którego czuł się wykluczony. W ten sposób jego powołanie zaowocowało dziełem będącym tym, czym zawsze była wielka literatura: „przyczyną i skutkiem ludzkiego niezadowolenia, działalnością, dzięki której człowiek skłócony ze światem znajduje swój sposób życia, twórczością, która podaje w wątpliwość, podminowuje pewniki danej epoki (począwszy od moralności i obyczajów w *Madame Bovary*, kończąc na kulturze i samym pojęciu wiedzy w *Bouvard i Pécuchet*, powieści, którą pisał w chwili śmierci)”³⁸⁸.

Możliwe więc — konkluduje Vargas Llosa — że gniew uchronił Flauberta przed hermetycznym estetyzmem:

Aby powieść raniła, konieczne jest, by była czytana i rozumiana. Jest to być może pożyteczna nauka, jaka płynie dziś dla pisarza z przypadku Flauberta. Autor *Pani Bovary* zrozumiał, że autentyczna literatura będzie zawsze niebezpieczna, i prosił jedynie, by zaakceptowano ją taką, jako przeciwwagę dla normalności³⁸⁹.

³⁸⁶ *Ibidem*, s. 273.

³⁸⁷ *Ibidem*, s. 274.

³⁸⁸ *Ibidem*, s. 275.

³⁸⁹ *Ibidem*, s. 276.

ZAKOŃCZENIE

Mimo iż przedstawione w trzech rozdziałach poglądy estetyczne Ernesta Sábato i Maria Vargasa Llosy mają charakter teoretyczny, stanowią jednocześnie refleksje i przemyślenia formułowane przez dwóch wybitnych prozaików w oparciu o własną praktykę powieściową. Przedmiotem ich zainteresowania w licznych przywoływanych tekstach krytycznych są także pisarze i dzieła, które w znaczący sposób wpłynęły na ich twórczość lub też są dla nich istotnym kulturowym punktem odniesienia: w wypadku Sábato taką rolę odgrywają Jean Paul Sartre, Jorge Luis Borges i Fiodor Dostojewski, w wypadku Vargasa Llosy zaś dzieła Joanota Martorella, Gustawa Flauberta i Gabriela Garcii Marqueza. Prowadzi to do uzasadnionego wniosku, iż interesującą kontynuację zawartego w niniejszej książce omówienia stanowiłaby próba interpretacji dorobku powieściowego obu pisarzy w świetle ich własnych postulatów teoretycznych. Ze względu na niezwykle bogate możliwości interpretacyjne, próba taka, co zrozumiałe, musiałaby stanowić przedmiot odrębnej rozprawy.

Pamiętając, iż pisarstwu temu, obecnemu na światowej scenie od kilku dziesięcioleci, towarzyszy liczna, najczęściej hiszpańskojęzyczna literatura krytyczna koncentrująca się na naświetlaniu wielu wątków występujących w trzech powieściach Sábato i kilkunastu książkach prozatorskich Vargasa Llosy, możemy wskazać kilka przykładów zestawienia najambitniejszych dokonań narracyjnych obu pisarzy z ich wcześniejszymi koncepcjami wykładanymi w esejach i szkicach krytycznych.

Jak zauważają Darío Villanueva i José María Viña Liste w jednej z ciekawszych w latach 90. prób całościowego ujęcia nowej prozy

latynoamerykańskiej, trzecia powieść Ernesta Sábato *Abaddón — Anioł Zagłady* podejmuje syntezę doświadczeń życiowych autora, jego idei, fantazji, lęków, frustracji, nadziei, a także poprzednich tekstów, po czym Sábato jako powieściopisarz wyczerpuje się całkowicie i nie mając już nic do powiedzenia, zdecydowany jest zamknąć na zawsze. „Powieść [ta] w swoim ujęciu rzeczywistości ludzkiej i historycznej — stwierdzają badacze, odwołując się do ukutej przez pisarza i cytowanej przez nas definicji — ma charakter totalizacyjny i alegoryczny, a ze względu na własną naturę integrującą wiele różnych elementów — obiektywnych i subiektywnych, racjonalnych i onirycznych, mitycznych i metafizycznych, socjologicznych i politycznych, moralnych i religijnych, mistycznych i metaliterackich — po lekturze pozostawia wrażenie tekstu bardziej monstrualnego niż hybrydowego”³⁹⁰.

Jest to zatem powieść-esej, której mroczna atmosfera odpowiada głównemu, unifikującemu ją tematowi, czyli zbliżającej się zagładzie ludzkości. Pisarz przywołuje tu idee znane z wcześniejszych wypowiedzi, wykorzystuje rozmaite techniki narracyjne, dla podkreślenia subiektywności sam umieszcza się wśród bohaterów. Podobnie jak Fernando Vidal Olmos we wcześniejszej książce, postać „Sabato” pada ofiarą sekty ślepców, by następnie, w procesie autopsychicznego egzorcyzmu i oczyszczenia z najsilniejszych i najgłębszych obsesji, odbyć transformację w olbrzymiego nietoperza. Wielu bohaterów dwóch poprzednich powieści, jak prorok-alkoholik Natalicio Barragán czy młody Bruno Bassán, pojawia się tu ponownie. Występują także postacie istniejące w rzeczywistości: Irène Curie, Oscar Domínguez, Víctor Brauner, Ernesto Che Guevara, Jorge Luis Borges czy żona pisarza, Matilde. Wydarzenia przedstawiane są na wzór kolażu, za pomocą luźnych, niepowiązanych ze sobą części i scen, a formalny fragmentaryzm odpowiada głównemu założeniu autora, jakim jest inspirowane surrealizmem zgłębianie ludzkiej nieświadomości. Odczytywana jako dzieło okultystyczne powieść ta ma

³⁹⁰ D. Villanueva, J.M. Viña Liste, *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual*, wyd. cyt., s. 196.

prorowadzić bohaterów do ujawnienia ostatecznego sensu rzeczywistości, biorąc pod uwagę, iż niezbędnym warunkiem gnozy jest uprzednie poznanie ludzkiej duszy, w której otchłani rozgrywa się nieustająca walka sił światła i ciemności. Spójność tekstu osiągnana jest poprzez ciągłą obecność i działanie autora-bohatera, który jednocześnie jest bardzo różnymi składnikami dzieła. „Sabato” jest również głównym odbiorcą narracji, przedstawiającym samemu sobie własną wizję świata, która po zapisaniu staje się dostępna dla innych czytelników. Jak piszą krytycy, efektem wszystkich tych zabiegów jest „semantyczny kosmos, który zamyka w swym wnętrzu chaos i którego interpretację osiąga się poprzez odczytanie licznych kluczy rozproszonych w tekście”³⁹¹.

Trinidad Barrera zwraca uwagę, że temat kryzysu zachodniej cywilizacji w opozycji wobec postawy artystycznej — jeden z głównych motywów podejmowanych przez Sábato w licznych esejach i wypowiedziach krytycznych — w powieści *Abaddón — Anioł Zagłady* po raz pierwszy znajduje swoje uzupełnienie w deklaracjach i zachowaniach bohaterów, zgodnie z wielokrotnie powtarzanym przez pisarza zastrzeżeniem, iż nie można przedstawić idei w czystej postaci. „Dzięki temu — pisze badaczka — Sábato osiąga w wypadku powieści totalnej, jaką jest *Abaddón*, jedyną możliwość syntezy świata rozszczępionego przez cywilizację racjonalistyczną i «technolatryczną»”³⁹². Najczęściej stosowaną formą dyskursu, poprzez którą wyrażane są opinie pisarza na temat filozofii, literatury czy polityki, jest dialog, długie rozmowy „Sabato” bądź Bruna z innymi bohaterami, które wraz z pojawiającymi się listami przekształcają tę książkę w swoiste narzędzie intensywnej wymiany idei. Różnorodność tematyczna utworu oraz przyswajanie przezeń i kondensowanie uprzednich materiałów nadaje mu charakter powieści-eseju. „Jeśli powieść ma być świadectwem kryzysu ludzkości i jednocześnie próbą ratunku człowieka konkretnego — zauważa Barrera — specjalna forma tej książki okazuje się jedyną, która umożliwia ujawnienie złożo-

³⁹¹ *Ibidem*, s. 198.

³⁹² T. Barrera, *Ernesto Sábato: lo mágico y lo lógico*, [w:] Ernesto Sábato. *Premio Miguel de Cervantes 1984*, wyd. cyt., s. 91.

nego kształtu egzystencji”³⁹³. Luźny zbiór fragmentów poświęconych różnym tematom — ulubiona forma, jaką od pierwszego zbioru *Jednostka i Wszechświat* przyjął Sábato dla swych szkiców — ułatwił w znacznym stopniu włączenie do powieści ustępów o charakterze eseistycznym. Niewiele zmian odnaleźć można także, jeśli chodzi o tematykę — rozważania i dyskusje koncentrują się wokół czterech aspektów związanych z losem jednostki: kryzys współczesnej cywilizacji, specyfika twórczości literackiej i zawodu pisarza, obyczajowa krytyka społeczeństwa zachodniego oraz wątpliwości metafizyczne.

Renato Prada Oropeza stwierdza, iż wielość gatunków i podgatunków zintegrowanych w większą całość, różnaitość stosowanych mechanizmów narracyjnych podporządkowanych w spójny sposób wyższemu celowi estetycznemu „czynią z powieści *Abaddón* — *Anioł Zagłady* jedną z najwszechstronniejszych książek, jakie do tej pory napisano w języku hiszpańskim; jako że jeśli jakkolwiek powieść można by nazwać «totalną» czy t o t a l i z u j ą c ą, na miano takie zasługuje właśnie trzeci utwór Ernesta Sábato”³⁹⁴.

Spośród autorów licznych odczytań dzieła Vargasa Llosy jako pierwszy o praktycznej realizacji postulatu powieści totalnej pisze José Miguel Oviedo, stwierdzając, iż autor zdaje sobie sprawę, że „totalizacyjny upór jest chimerą czy absurdem, zaś cała rzeczywistość zawsze się powieściopisarzowi wymyka. Jego obowiązkiem jest jednak podejmowanie kolejnych prób, podczas których może nastąpić objawienie”³⁹⁵. Wedle formuły Vargasa Llosy wielkie powieści to te, które zbliżają się do wzorca książki niemożliwej, ponieważ pragnienie stworzenia dzieła totalnego nie służy usprawiedliwianiu użycia złożonych czy nowatorskich technik pisarskich, lecz jest podstawowym narzędziem do osiągnięcia prawdy na temat człowieka i materii. Realizm totalny obejmuje zatem opis świata zew-

³⁹³ *Ibidem*, s. 93.

³⁹⁴ R. Prada Oropeza, *Texto, contexto e intertexto en Abaddón, el Exterminador*, wyd. cyt., s. 520.

³⁹⁵ J.M. Oviedo, *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, wyd. cyt., s. 59.

nętrznego, ale także zgłębianie najmroczniejszych, choć przez to nie mniej rzeczywistych, sfer osobowości ludzkiej, takich jak sny, obseksje czy fantazje.

W oparciu o przykłady *Zielonego domu* i *Rozmowy w „Katedrze”* Oviedo zauważa, iż intencja Vargasa Llosy zbudowania totalnego świata z tego, co przeżyte i wyobraźniowe, nie stanowi wyłącznie przejawu pasji dla gatunku uprawianego przez Martorella czy inspiracji książką odbiegającą w znaczący sposób od współczesnych gustów literackich. Tym, co można dostrzec, jest raczej skłonność pisarza do sięgania po materiały o charakterze przygodowym, bez względu na ich pochodzenie — stąd witalizm Vargasa Llosy przekładający się często na próbę stworzenia wielkiej prozy przygodowej, będącej współczesnym odpowiednikiem powieści rycerskiej. Cztery podstawowe elementy narracji przygodowej, jakie Oviedo wyróżnia w *Zielonym domu*, to mityczność, ludowość, romantyczna egzotyka oraz bohaterskość, które drugiej powieści peruwiańskiego autora nadają obiektywności, czynią pisarza „niewidocznym” w stosunku do narracji, a także wprowadzają magiczną aurę fantastyczności, wyraźnie odwołującą się do spuścizny Martorella. Interpretując najambitniejsze dzieło Vargasa Llosy, jakim pozostaje *Rozmowa w „Katedrze”*, badacz zwraca uwagę, iż powieść ta w swoim studium obyczajów i psychologii odwołuje się do ideału balzakowskiego, o czym przekonuje wybrany przez pisarza na motto cytat z *Małych niedoli pożycia małżeńskiego*: „Aby być prawdziwym powieściopisarzem, trzeba zgłębić i ogarnąć całe społeczeństwo, gdyż powieść jest historią życia prywatnego narodów”. Jak pisze Oviedo, *Rozmowa w „Katedrze”* jest dziełem obejmującym w swym nienasyceniu terytoria szersze niż *Zielony dom*, przez co staje się czymś w rodzaju „*non plus ultra*” pisarstwa, które podbija i przekształca całe obszary rzeczywistości w pospiesznej żarłoczności³⁹⁶. Podstawowemu założeniu estetyki Vargasa Llosy — przekonaniu, iż powieść powinna upodabniać się do obiektywnej rzeczywistości — służą wszystkie stosowane przezeń techniki, jak bogactwo nakładających się na siebie dialogów, wielowymiarowe narracje, cięcia, nieustanne zmiany

³⁹⁶ *Ibidem*, s. 185.

punktu widzenia i perspektywy prowadzące w efekcie do osiągnięcia niezwyklej dynamiki i nieuchronnej wieloznaczności dzieła.

Również w opinii Davida Sobrevilli przywołane przez Oviedo motto z Balzaka dowodzi, iż w *Zielonym domu* czy *Rozmowie* w „*Katedrze*” twórca starał się „zrealizować swą ideę powieści totalnej: przedstawić rzeczywistość Peru w epoce, kiedy książki te były pisane. [...] Oczywiście Vargas Llosa był całkowicie świadomy, że zamiar napisania powieści totalnej jest naprawdę utopijny, ponieważ rzeczywistość ilościowo zawsze przewyższa fikcję”³⁹⁷. Jak twierdzi badacz, jedna z późniejszych idei teoretycznych, czyli koncepcja powieści jako „prawdziwego kłamstwa”, zrodziła się w wyniku namysłu powieściopisarza nad naturą fikcji i jego refleksji związanych z tematyką książki *Ciotka Julia i skryba*. W praktyce „została ona przez Vargasa Llosę wykorzystana w *Historii Alejandra Mayty*, gdzie twórca będący jednym z bohaterów utworu powtarza kilkakrotnie, iż docieka wydarzeń z życia tytułowej postaci, aby móc kłamać ze znajomością rzeczy”³⁹⁸. Jak sugeruje Inger Enkvist w rozprawie poświęconej interpretacji technik narracyjnych siedmiu utworów Vargasa Llosy w świetle jego własnych koncepcji, powieści peruwiańskiego autora podzielić należy na dwie grupy: „te, w których dostrzec można wysiłek stworzenia powieści totalnej, oraz te, w których dominuje chęć ukazania retorycznego poziomu fikcyjnego świata”³⁹⁹.

Ponieważ zestawienie będące przedmiotem niniejszej książki stanowi pierwszą próbę porównania koncepcji Ernesta Sábato i Maria Vargasa Llosy, można wyrazić przekonanie, że interesujące rezultaty dla stanu wiedzy o współczesnej literaturze hispanoamerykańskiej przyniosłyby badania porównawcze nad okołopowieściowymi wypowiedziami innych pisarzy, jak Alejo Carpentier, Julio Cortázar czy Carlos Fuentes. Temat ten — traktowany przez literaturoznawstwo Ameryki Łacińskiej w sposób marginalny — wymagałby jednak ujęcia w osobnym studium.

³⁹⁷ D. Sobrevilla, *La nueva teoría de la novela de Mario Vargas Llosa*, „Cuadernos Hispanoamericanos”, 496 (1991), s. 63.

³⁹⁸ *Ibidem*, s. 67.

³⁹⁹ I. Enkvist, *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa*, wyd. cyt., s. 57.

BIBLIOGRAFIA

ERNESTO SABATO

- ALEGRIA F., *La novela total: Un diálogo con Sabato*, [w:] GIACOMAN H.F., *Homenaje a Ernesto Sabato. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Las Américas, New York 1973.
- BORGES J.L., SABATO E., *Dialogi*, tłum. M. Kurek, „Odra”, 1 (1998), s. 43–48.
- CRISTOBAL R., *Yo me río pero mi risa es negra. Entrevista a Ernesto Sabato*, „Cambio 16”, 1137 (1993), s. 64–66.
- JOFRE BARROSO H.M., *Ernesto Sabato*, [w:] JOFRE BARROSO H.M., *Los escritores latinoamericanos: Biógrafos del Continente*, Editorial Galerna, Buenos Aires 1986.
- LIBERMAN M., GARCIA MARTIN L., LIBERMAN A., *Conversación con Ernesto Sabato*, [w:] *Ernesto Sabato. Premio Miguel de Cervantes 1984*, Anthropos, Barcelona 1988.
- LORENZ G., *Ernesto Sabato*, [w:] LORENZ G., *Diálogo con América Latina. Panorama de una literatura del futuro*, Editorial Pomaire, Santiago de Chile 1972.
- RODRIGUEZ MONEGAL E., *Ernesto Sabato*, [w:] RODRIGUEZ MONEGAL E., *El arte de narrar. Diálogos*, Monte Avila Editores, Caracas 1977.
- SABATO E., *Abaddón — Aniol Zagłady*, tłum. H. Czajka, WL, Kraków 1978.
- SABATO E., *Alejandra*, Editions du Seuil, Paris 1967.
- SABATO E., *Antes del fin*, Seix Barral, Barcelona 1999.
- SABATO E., *Apologías y rechazos*, Seix Barral, Barcelona 1987.
- SABATO E., *Claves políticas*, Rodolfo Alonso Editor, Buenos Aires 1971.
- SABATO E., *Confesiones de un escritor*, „Cuadernos Hispanoamericanos”, 432 (1986), s. 93–98.
- SABATO E., *El escritor y sus fantasmas*, Seix Barral, Barcelona 1987.
- SABATO E., *Entre la letra y la sangre. Conversaciones con Carlos Catania*, Seix Barral, Barcelona 1988.
- SABATO E., *Heterodoxia*, Alianza Editorial, Madrid 1973.
- SABATO E., *Hombres y engranajes*, Alianza Editorial, Madrid 1973.

- SABATO E., *Interrogatorio preliminar*, [w:] SABATO E., *Obras. Ensayos*, Editorial Losada, Buenos Aires 1970.
- SABATO E., *La resistencia*, Seix Barral, Barcelona 2000.
- SABATO E., *Los fantasmas de Flaubert*, [w:] SABATO E., *Obras. Ensayos*, Editorial Losada, Buenos Aires 1970.
- SABATO E., *Nasz czas pogardy*, tłum. R. Kalicki, „Odra”, 1989, 12, s. 22-29.
- SABATO E., *Pisarz i jego zmory*, tłum. R. Kalicki, WL, Kraków 1987.
- SABATO E., *Sartre kontra Sartre, czyli transcendentna misja powieści*, [w:] SABATO E., *Pisarz i jego zmory*, tłum. R. Kalicki, WL, Kraków 1987.
- SABATO E., *Sobre héroes y tumbas*, Seix Barral, Barcelona 1985.
- SABATO E., *Sobre nuestra literatura*, [w:] SABATO E., *La cultura en la encrucijada nacional*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1985.
- SABATO E., *Uno y el Universo*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1973.
- Sábado Oral*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid 1984.
- SABATO E., CASTILLO A., *Conversación*, „Cuadernos Hispanoamericanos”, 475 (1990), s. 17-29.

MARIO VARGAS LLOSA

- CANO GAVIRIA R., *El Buitre y el Ave Fénix. Conversaciones con Mario Vargas Llosa*, Anagrama, Barcelona 1972.
- FORGUES R., *La especie humana no puede soportar demasiado la realidad. Entrevista a Mario Vargas Llosa*, [w:] MONER M., *Les avatars de la première personne et le moi balbutiant de „La tía Julia y el escribidor”*, France-Ibérie Recherche, Toulouse b.d.w.
- FOSSEY J.M., *Mario Vargas Llosa*, [w:] FOSSEY J.M., *Galaxia latinoamericana*, Inventarios Provisionales, Las Palmas de Gran Canaria 1973.
- GARCIA MARQUEZ G., VARGAS LLOSA M., *Diálogo sobre la novela latinoamericana*, Editorial Perú Andino, Lima 1988.
- Mario Vargas Llosa*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid 1985.
- MOIX A.M., *El arte nuevo de escribir novelas clásicas. Entrevista con Mario Vargas Llosa*, „Quimera”, 1981, 14, s. 10-13.
- RAMA A., VARGAS LLOSA M., *García Márquez y la problemática de la novela*, Corregidor-Marcha, Buenos Aires 1973.
- ROIG M., *Mario Vargas Llosa, hechicero*, [w:] ROIG M., *Los hechiceros de la palabra*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona 1975.
- STEVENSON J., *Entrevista con Mario Vargas Llosa*, „Letras Nacionales”, 1966, 8, s. 87-90.
- VARGAS LLOSA M., *Arguedas, entre la Ideología y la Arcadia*, „Sin Nombre”, 1981, 1, s. 7-20.
- VARGAS LLOSA M., *Bataille o el rescate del mal*, [w:] VARGAS LLOSA M., *Contra viento y marea*, t. 2, Seix Barral, Barcelona 1986.

- VARGAS LLOSA M., *Carta a Fidel Castro*, [w:] VARGAS LLOSA M., *Contra viento y marea*, t. 1, Seix Barral, Barcelona 1983.
- VARGAS LLOSA M., *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, Seix Barral, Barcelona 1991.
- VARGAS LLOSA M., *Cartas a un joven novelista*, Editorial Planeta, Barcelona 1997.
- VARGAS LLOSA M., *El último de los caballeros*, „Quimera”, 56 (1986), s. 12-15.
- VARGAS LLOSA M., *En torno a la nueva novela latinoamericana*, [w:] GULLON G. y A., *Teoría de la novela. Aproximaciones hispánicas*, Taurus, Madrid 1974.
- VARGAS LLOSA M., *García Márquez: historia de un deicidio*, Barral Editores, Barcelona 1971.
- VARGAS LLOSA M., *Historia secreta de una novela*, Tusquets Editor, Barcelona 1971.
- VARGAS LLOSA M., *José María Arguedas, entre sapos y halcones*, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid 1978.
- VARGAS LLOSA M., *Koszmar realistyczny*, tłum. M. Kurek, „Literatura na Świecie”, 1995, 5-6, s. 197-203.
- VARGAS LLOSA M., *La novela*, América Nueva, Buenos Aires 1974.
- VARGAS LLOSA M., *La orgía perpetua. Flaubert y „Madame Bovary”*, Seix Barral, Barcelona 1989.
- VARGAS LLOSA M., *La trompeta de Deyá*, [w:] CORTAZAR J., *Cuentos completos*, Santillana, Madrid 1994.
- VARGAS LLOSA M., *Luzbel, Europa y otras conspiraciones*, [w:] COLLAZOS O., CORTAZAR J., VARGAS LLOSA M., *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, Siglo Veintiuno Editores, México 1971.
- VARGAS LLOSA M., *Metamorfozy wilka stepowego*, tłum. M. Kurek, „Dykja”, 1996, 3-4, s. 118-121.
- VARGAS LLOSA M., *Paradiso, de Lezama Lima*, [w:] LAFFORGUE J. (ed.), *Nueva novela latinoamericana*, Paidós, Buenos Aires 1969.
- VARGAS LLOSA M., *Prawda kłamstw*, tłum. M. Kurek, „Odra”, 1994, 4, s. 42-47.
- VARGAS LLOSA M., *Prawda kłamstw*, tłum. M. Lewicka i in., Rebis, Poznań 1999.
- VARGAS LLOSA M., *Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú*, [w:] VARGAS LLOSA M., *Contra viento y marea*, t. 1, Seix Barral, Barcelona 1986.
- VARGAS LLOSA M., *The Latin American Novel Today*, „Books Abroad”, 1970, 44, s. 12-15.
- VARGAS LLOSA M., *Tres notas sobre Arguedas*, [w:] LAFFORGUE J. (ed.), *Nueva novela latinoamericana*, Paidós, Buenos Aires 1969.
- VARGAS LLOSA M., *Wezwanie z otchłani*, tłum. M. Kurek, „Arkadia. Pismo katastroficzne”, 1997, 2-3, s. 118-121.

WARSZEWSKI R., *Życia nie da się zapiąć na ostatni guzik. Rozmowa z Mario Vargasem Llosą*, „Odra”, 1989, 12, s. 30–38.

OPRACOWANIA

ANDERSON IMBERT E., *El realismo mágico y otros ensayos*, Monte Avila Editores, Caracas 1991.

ANDERSON IMBERT E., *Historia de la literatura hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México 1970.

ARMAS I. de, *Entre la física y la metafísica*, „Cuadernos Hispanoamericanos”, 469–470 (1989), s. 258–263.

Asedios a Vargas Llosa, Editorial Universitaria, Santiago de Chile 1972.

BARRERA T., *Ernesto Sábato: lo mágico y lo lógico*, [w:] *Ernesto Sábato. Premio Miguel de Cervantes 1984*, Anthropos, Barcelona 1988.

BARRERA T., *Personalidad y obra de Ernesto Sábato*, „Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura”, 55–56 (1985), s. 33–39.

BARRERA LOPEZ T., *La estructura de Abaddón el Exterminador*, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sevilla 1982.

BIERDIAJEW M., *Fundamentalna idea filozofii Lwa Szestowa*, tłum. C. Wodziński, [w:] SZESTOW L., *Gnoza a filozofia egzystencjalna. Eseje filozoficzne*, Wydawnictwo Myśl, Warszawa 1990.

BIERDIAJEW M., *Nowe Średniowiecze*, tłum. M. Reutt, Towarzystwo Wydawnicze Rój, Warszawa 1936.

BLANCO AGUINAGA C., *De mitólogos y novelistas*, Ediciones Turner, Madrid 1975.

BORGES J.L., *Zoologia fantastyczna*, tłum. Z. Chądzyńska, Czytelnik, Warszawa 1983.

BRATUŃ M., *Postowie*, [w:] SADE D.A.F. de, *Justyna, czyli nieszczęścia cnoty*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1987.

BRODZKA A., *O kryteriach realizmu w badaniach literackich*, PIW, Warszawa 1968.

BRODZKA A., *Postowie*, [w:] LUKÁCS G., *Teoria powieści*, PIW, Warszawa 1968.

BRYCE ECHENIQUE A., *Retrato del artista por un adolescente*, „Quimera”, 51 (1985), s. 23–31.

BURKE K., *Retoryka Mein Kampf*, tłum. M. Szpakowska, [w:] *Nowa krytyka. Antologia*, PIW, Warszawa 1983.

CAMPA R., *La comprensión como ficción*, „Cuadernos Hispanoamericanos”, 391–393 (1983), s. 7–34.

CAMUS A., *Dwa eseje. Mit Syzyfa. Artysta i jego epoka*, tłum. J. Guze, Wydawnictwo Krag, Warszawa 1991.

- CATANIA C., *Genio y figura de Ernesto Sábato*, Editorial Universitaria, Buenos Aires 1987.
- CERVANTES SAAVEDRA M. de, *Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy*, tłum. A.L. i Z. Czerny, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1998.
- CHARBONNIER G., *Rozmowy z Claude Lévi-Straussem*, tłum. J. Trznadel, Czytelnik, Warszawa 1968.
- CHIAMPI I., *O realismo maravilhoso. Forma e ideologia no romance hispano-americano*, Editora Perspectiva, São Paulo 1980.
- COPLESTON F., *Historia filozofii*, tłum. J. Łoziński, t. 7, PAX, Warszawa 1995.
- DELLEPIANE A., *Ernesto Sábato. El hombre y su obra*, Las Américas, New York 1968.
- DELLEPIANE A., *Sábato: un análisis de su narrativa*, Editorial Nova, Buenos Aires 1970.
- DOSTOJEWSKI F., *Notatki z podziemia*, tłum. G. Karski, Puls, Londyn 1992.
- ECO U., *Dopiski na marginesie Imienia róży*, [w:] ECO U., *Imię róży*, tłum. A. Szymanowski, PIW, Warszawa 1987.
- ENKVIST I., *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa*, Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborg 1987.
- FERNANDEZ T., *Ernesto Sábato y la literatura como indagación*, „Cuadernos Hispanoamericanos”, 391–393 (1983), s. 35–45.
- FRANCO J., *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la independencia*, Ariel, Barcelona 1975.
- FREUD Z., *Wstęp do psychoanalizy*, tłum. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, PWN, Warszawa 1984.
- FROMM E., *Kryzys psychoanalizy*, tłum. W. Brydak, Rebis, Poznań 2000.
- FROMM E., *Ucieczka od wolności*, tłum. O. i A. Ziemilscy, Czytelnik, Warszawa 1999.
- FROMM E., *Zapomniany język*, tłum. J. Marzęcki, PIW, Warszawa 1994.
- FUENTES C., *Cervantes czyli krytyka sztuki czytania*, WL, Kraków 1981.
- FUENTES C., *Geografía de la novela*, Alfaguara, Madrid 1993.
- FUENTES C., *La nueva novela hispanoamericana*, J. Mortiz, México 1969.
- GALVEZ ACERO M., *Sobre abandonos y fidelidades*, [w:] *Ernesto Sábato. Premio Miguel de Cervantes 1984*, Anthropos, Barcelona 1988.
- GIACOMAN H.F., OVIEDO J.M., *Homenaje a Mario Vargas Llosa. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Las Américas, New York 1971.
- GOIC C., *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, Editorial Crítica, Barcelona 1988.
- GÓRSKI E., *José Ortega y Gasset i kryzys ideologii hiszpańskiej*, Ossolineum, Wrocław 1982.
- GUTHRIE W.K.C., *Filozofowie greccy od Talesa do Arystotelesa*, tłum. A. Pawelec, Znak, Kraków 1996.
- HARSS L., *Los nuestros*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1968.

- HEGEL G.W.F., *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski i A. Landman, t. 3, PWN, Warszawa 1967.
- ILLG J., *W kręgu powieści Milana Kundery*, Universitas, Kraków 1992.
- JANION M., *Projekt krytyki fantazmatycznej*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1991.
- JASPERS K., *Filozofia i sztuka*, [w:] JASPERS K., *Filozofia egzystencji. Wybór pism*, tłum. D. Lachowska, PIW, Warszawa 1990.
- JUNG C.G., *Problem typowych postaw w estetyce*, [w:] JUNG C.G., *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, tłum. J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1981.
- JUNG C.G., *Psychologia i literatura*, [w:] JUNG C.G., *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, tłum. J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1981.
- KIŚ D., *Los powieści*, [w:] KIŚ D., *Homo poeticus, mimo wszystko. Eseje*, tłum. D. Cirlić-Straszyńska, Świat Literacki, Izabelin 1998.
- KLOSSOWSKI P., *Sade mój bliźni*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Spacja, Warszawa 1992.
- KÜHN J., *Ojcowie i ojcobójcy*, Czytelnik, Warszawa 1984.
- KUNDERA M., *Sztuka powieści*, tłum. M. Bieńczyk, Czytelnik, Warszawa 1991.
- KUNDERA M., *Zdradzone testamenty*, tłum. M. Bieńczyk, PIW, Warszawa 1996.
- KUREK M., *Ernesto Sábato: humanista czasów pogardy*, „Odra”, 1998, 1, s. 49–56.
- KUREK M., *Ernesto Sábato: una teoría de la novela total*, „Estudios Hispánicos”, VI (1997), s. 95–103.
- KUREK M., *Mario Vargas Llosa: realismo total*, „Estudios Hispánicos”, X (2002), s. 101–107.
- LANGOWSKI G.J., *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Editorial Gredos, Madrid 1982.
- LIBERMAN A., *Ernesto Sábato: una dialéctica de las pasiones*, „Nueva Estafeta”, 1981, 29, s. 47–57.
- LOVELUCK J., *La novela hispano-americana*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile 1972.
- LUKÁCS G., *Teoria powieści*, tłum. J. Goślicki, PIW, Warszawa 1968.
- MALRAUX A., *Przemijanie a literatura*, tłum. A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1982.
- MANN T., *Dostojewski — z umiarem*, tłum. J. Błoński, [w:] MANN T., *Dostojewski — z umiarem i inne eseje*, Muza, Warszawa 2000.
- MARCO J., *Literatura hispanoamericana: del modernismo a nuestros días*, Espasa Calpe, Madrid 1987.
- MARCUSE H., *Eros i cywilizacja*, tłum. H. Jankowska, A. Pawelski, Muza, Warszawa 1998.
- MARKIEWICZ H., *Teorie powieści za granicą*, PWN, Warszawa 1995.
- MARRODAN CASAS C., *O tym jak młody tłumacz z młodym krytykiem paradną pieśń na sąsiadach ćwiczyli, czyli nieustająca przygoda z Vargasem Llosą*, „Nowe Książki”, 1998, 5, s. 4–5.

- MARTIN J.L., *La narrativa de Vargas Llosa. Acercamiento estilístico*, Editorial Gredos, Madrid 1979.
- MATURO G., *La aventura filosófica de Ernesto Sábato*, [w:] *Ernesto Sábato en la Crisis de la Modernidad*, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires 1985.
- MICHALSKI C., *Powrót człowieka bez właściwości*, Casablanca, Warszawa b.d.w.
- MITOSEK Z., *Teorie badań literackich*, PWN, Warszawa 1995.
- MUNN N., *Ernesto Sábato: Theory and Practice of the Novel (1945–1973)*, Brown University, Providence 1975.
- ORTEGA Y GASSET J., *Bunt mas*, tłum. P. Niklewicz, Muza, Warszawa 1995.
- ORTEGA Y GASSET J., *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, tłum. P. Niklewicz, Czytelnik, Warszawa 1980.
- OŚĘKA A., *Mitologie artyści*, PIW, Warszawa 1978.
- OVIDO J.M., *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barral Editores, Barcelona 1970.
- PACIE., *Dzieło Dostojewskiego*, [w:] PACIE., *Związki i znaczenia. Eseje wybrane*, tłum. S. Kasprzysiak, Czytelnik, Warszawa 1980.
- PANASIUK R., *Schelling*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1987.
- PEREIRA A., *La concepción literaria de Mario Vargas Llosa*, Universidad Autónoma de México, México 1995.
- POLLMANN L., *La „Nueva Novela” en Francia y en Iberoamérica*, Editorial Gredos, Madrid 1971.
- PRADA OROPEZA R., *Texto, contexto e intertexto en Abaddón, el Exterminador*, „Cuadernos Hispanoamericanos”, 391–393 (1983), s. 517–525.
- PREDMORE J.R., *Un estudio de las novelas de Ernesto Sábato*, José Porrúa Turanzas, Madrid 1981.
- PROUST M., *Pamięć i styl*, tłum. M. Bieńczyk, Znak, Kraków 2000.
- PRZYBYLSKI R., *Baśń zimowa. Esej o starości*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 1998.
- RAYMOND M., *Nadrealizm*, tłum. J. Żurowska, [w:] *Szkoła Genewska w krytyce. Antologia*, PWN, Warszawa 1998.
- ROSIŃSKA Z., *Jung*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1982.
- ROSIŃSKA Z., *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, PWN, Warszawa 1985.
- RUBIO M., *Ernesto Sábato y la luz*, „Cuadernos Hispanoamericanos”, 475 (1990), s. 7–15.
- SARTRE J.P., *Rozważania o kwestii żydowskiej*, tłum. J. Lisowski, Futura Press, Łódź 1992.
- SKWARCZYŃSKA S., *Kierunki w badaniach literackich*, PWN, Warszawa 1984.
- SOBREVILLA D., *La nueva teoría de la novela en Vargas Llosa*, „Cuadernos Hispanoamericanos”, 496 (1991), s. 59–71.
- SZESTOW L., *Dostojewski i Nietzsche. Filozofia tragedii*, tłum. C. Wodziński, Czytelnik, Warszawa 1987.

- SZEWCZUK W., *Zygmunt Freud i jego koncepcja człowieka*, [w:] FREUD Z., *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne*, PWN, Warszawa 1987.
- TOEPLITZ K., *Nad Kierkegaardem i egzystencjalizmem*, [w:] KIERKEGAARD S., *Okruchy filozoficzne. Chwila*, PWN, Warszawa 1988.
- TOLSTOJ L., *Co to jest sztuka?*, tłum. M. Leśniewska, WL, Kraków 1980.
- USLAR PIETRI A., *Breve historia de la novela hispanoamericana*, Editorial Mediterráneo, Madrid 1974.
- URBANKOWSKI B., *Dostojewski — dramat humanizmów*, KAW, Warszawa 1978.
- VALDERREY C., *La búsqueda del Absoluto en la narrativa de Ernesto Sábato*, „Arbor”, 340 (1974), s. 107–117.
- VALLES CALATRAVA J., *Introducción histórica a las teorías de la narrativa*, Universidad de Almería, Almería 1994.
- VASARI G., *Żywoty najślawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, tłum. K. Estreicher, PIW, Warszawa 1980.
- VILLANUEVA D., VIÑA LISTE J.M., *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual. Del „Realismo mágico” a los años ochenta*, Espasa Calpe, Madrid 1991.
- WAINERMAN L., *La novela total (Trayectoria de Cervantes y Sábato)*, [w:] VAZQUEZ BIGI A.M., *Epica dadora de eternidad. Sábato en la crítica americana y europea*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1985.
- WARMIŃSKI A., *Filozofia sztuki Carla Gustava Junga*, Universitas, Kraków 1999.
- WELLEK R., *Historia de la crítica moderna (1750–1950)*, t. 2, Editorial Gredos, Madrid 1973.
- WILSON C., *Outsider*, tłum. M. Traczewska, Rebis, Poznań 1992.
- WODZIŃSKI, C., *Ateny, Jerozolima, Rzym...*, [w:] SZESTOW L., *Ateny i Jerozolima*, Znak, Kraków 1993.
- WODZIŃSKI C., *Lew Szestow*, [w:] SZESTOW L., *Dostojewski i Nietzsche. Filozofia tragedii*, Czytelnik, Warszawa 1987.

A TOTAL NOVEL. AROUND ERNESTO SABATO'S AND MARIO VARGAS LLOSA'S NARRATIVE THEORIES

Summary

The subject of the book is reconstruction of the broadly understood aesthetic viewpoints of two contemporary Latin American prose writers based on their critical texts scattered in the Spanish-speaking press, important introductions, reviews, book interviews, and all collections of essays published until 2000, which, as opposed to the well known novels, frequently commented upon in Poland, remain a specific *terra incognita* in the Polish literary consciousness.

The first attempt, both in Poland and abroad, to put together novel conceptions of these two authors is justified by the number of unquestionable convergences, signalised occasionally by critics, which can be seen in the whole of their considerations concerning the role of literature and writer in the contemporary world, the situation of novel as a genre, as well as its potential forms and tasks facing it in the future. These similarities result not so much from the interaction of both authors, but from their referring to mutual bases and directions of modern thought and art while searching for inspiration. Confronting the aesthetic ideas of these novelists, as well as these regarding their viewpoints, is also justified by the character of their rich essay creativity (10 books in Sábato's case, 12 in case of Vargas Llosa), which emerged to a large extent as a result of these authors' reflection on a masterpiece, and thus reflection not as much theoretical, but rather resulting from and referring to their own and somebody else's practice.

Chapter 1 ('The End of Novel or Novel of the End') is devoted to the problem that both authors are concerned about. It is the problem of the alleged crisis of contemporary art and the twilight of the novel genre, which in Sábato's opinion is in fact an art phenomenon at the time of crisis in which the western civilisation is immersed, presented *à rebours*. In the subchapter 'Ernesto Sábato, That is the Anatomy of Crisis' I present the viewpoints of an Argentinean writer, which

constitute a point of departure for further considerations regarding the role of literature in the contemporary world. In his depiction, close to the Frankfurt school, Sábato claims that the spiritual fall of man started in the Renaissance — with the emergence of townspeople, modern science and capitalism — is now reaching its apogee. The reality born in the Renaissance does not leave any doubt, pushing everything irrational, spiritual and unconscious to the margin of collective life, whereas conventionalising and mass production lead to anonymity and transforming a human being into an irrelevant element of the omnipresent mechanism. A critique of the scientific cognition whose cult is contemporarily connected with the ideology of infinite progress, and which is not able to solve the most serious human existential problems, plays an important role in the writer's considerations. As a consequence, the postulated objectivity of realistic art aiming at a cold, scientific description of the tangible reality and rejecting the spiritual world becomes the object of Sábato's attack.

The problem of the alleged fall of novel, which is not as widely discussed in the other author's comments, has been discussed in the subchapter 'Mario Vargas Llosa, That is Fiction as a Herald of Twilight'. According to the Peruvian author's conception defined by critiques as 'an apocalyptic theory of novel', the extraordinary prime of literature in a specific place and time cannot be separated from social processes taking place there, whereas there is a specific relationship between emergence of important prose movements and the historical events accompanying them. Similarly to the knight's novel which heralded the fall of the Middle Ages, also the French prose of the 18th century, Dostoevsky and Tolstoy's masterpieces, the great European novels preceding World War I, or the eruption of the new Hispanic-American novel, according to the writer, constitute a herald of sudden processes that are to touch the society which had published them.

Chapter 2 ('Art as a Rebellion and Compensation') constitutes an attempt at reconstructing the author's ideas concentrating on the writer's attitudes to reality. In the subchapter 'Ernesto Sábato and Phantasms' I discuss the Argentinean's viewpoints concerning romanticism, which, along with existentialist turn of philosophy, according to him constitute the beginning of the most important stage in the fight to bring back to life people's irrational part. The writer takes note of the growing role of an artist whose basic characteristic is non-conformity and references to the unconscious in search for inspiration. In relation to the dehumanised mass, which is the average audience, an artist as a person incapable of adaptation, and *par excellence* exceptional, preserves the most precious qualities of a human being. The pattern for the writer in this respect is Dostoevsky, but also the formation of surrealists that Sábato was for some time associated with, but with whom he broke up because of the one-sidedly destructive character of their artistic postulates.

The part of the dissertation entitled 'God-fearing Vargas Llosa' is devoted to the thesis, proposed by the Peruvian writer a number of times, concerning artistic

creativity as a revolt against the world. Modifying slightly the basic premises of Freud's aesthetics, Vargas Llosa states that the source of writer's vocation is dissatisfaction with life and a willingness to transform it into a different verbal reality, which is based on the real one. The reasons for the dissatisfaction become in such depiction subjects returning obsessively in each author's creativity. A man, being a slave of negative experiences of three kinds — Vargas Llosa distinguishes between personal, historical, and cultural experiences — gains complete freedom as a creator, especially in the area of form, with which he makes the subjects objective. For the Peruvian author, examples of novelists capable of using all elements of the surrounding world as prose matter are Joanot Martorell, Gabriel García Márquez, and Gustave Flaubert. Their works are thoroughly analysed in Llosa's three subsequent essay books.

The third, and in my assumption the key chapter of the dissertation is devoted to juxtaposition of two conceptions of 'a total novel' put forward by both writers. In the subchapter entitled: 'Ernesto Sábato: Searching for the Primitive Unity' I discuss the writer's point of view that the whole contemporary art constitutes an attempt at reaching its prerennaissance roots. In this approach also the novel — a genre whose birth coincided with a deep outlook crisis that accompanied the fall of the Middle Ages — should be treated as a proof for advancing profanation of all values, or, in other words, a picture of 'human fate in the world in which God does not exist or is questioned'. One of the main characteristics of the genre Sábato considers its impurity, impossibility to track down its archetype, which, at the same time, constitutes its great potential. Philosophy based on purely rational premises is not able to restore a full portrait of a human being broken by the rationality of our civilisation. Therefore the task frequently ascribed by Sábato to problematic literature — in his opinion only this one deserves the name of real art — is to examine a human being and in order to fulfil this task a contemporary artist is obliged to use any means available. One of them should become the total novel 'presenting *Summa* of reality', removing all genre limitations, breaking false dilemmas between psychology and sociology, subjective and objective picture, giving a complete vision of the world and fulfilling its role that has so far been ascribed to legends, epic, poetry, and myths.

The last subchapter 'Mario Vargas Llosa: A Total Reality, Total Realism' discusses characteristics of the novel presented by the Peruvian writer — according to his words: 'verbal representation of reality' — as a synthetic form, using and absorbing other genres in its uncontrollable pursuit to embrace the whole of the existing world. Its crucial characteristic becomes the disinterest understood as rejecting any pedagogical, moral, or propaganda functions, as well as remaining autonomous towards the world serving it as its pattern. The total novel — an ideal, which in Vargas Llosa's opinion is approached by the great masterpieces, from Martorell's *Tirant lo Blanc*, a classic of Catalanian prose, to García Márquez's *A Hundred Years of Solitude* — is characterised by its ambition to contrast the whole

reality with its equally full reflection, illusion of picture, using in its complexity all possibilities offered by the model, according to the rule that 'while each novelist creates based on something, a total novelist creates based on everything'. Thus the total realism, infinitely broader than its 19th-century variant, embraces simultaneously several orders of the real world — historical, social, psychological, erotic, and spiritual — based on which it builds the world of the novel consisting of its reflection and denial at the same time.

Translated by Marlena Szmiłyk

INDEKS NAZWISK

Adorno Theodor 125
 Antoni, św. 123
 Archimedes 129
 Arguedas José María 18
 Artaud Antonin 84

Balzac Honoré de 99, 101, 173
 Banasiak Bogdan 46
 Barbusse Henri 75, 77
 Barrera Trinidad 10, 170
 Barth John 151
 Barthes Roland 99
 Bataille Georges 88-90
 Baudelaire Charles 89, 114
 Beauvoir Simone de 18
 Beckett Samuel 20
 Beethoven Ludwig van 64
 Berg Anton 48
 Berkeley George 63
 Bieńczyk Marek 45, 52, 105
 Bierdiajew Mikołaj 22, 26, 27, 33, 40,
 41, 71, 142
 Blake Willam 89
 Błoński Jan 76
 Borges Jorge Luis 63, 110, 117, 153,
 168, 169
 Bosch Hieronymus 145
 Botticelli Sandro 26, 27
 Bratuń Marek 46
 Brauner Víctor 169
 Breton André 81, 83
 Broch Hermann 48, 146

Brodzka Alina 56
 Brontë Emily 90
 Buber Martin 42
 Bułhakow Michaił 54
 Burke Kenneth 29, 30

Caillois Roger 12
 Calvino Italo 18
 Campa Riccardo 30, 31
 Camus Albert 12, 18, 71, 138, 140
 Canetti Elias 48
 Cano Gaviria Ricardo 50, 51, 53, 55,
 102, 110, 117, 147
 Carpentier Alejo 110, 173
 Castillo Abelardo 128
 Castro Fidel 17
 Catania Carlos 37, 64, 66, 84, 118, 125,
 129, 138
 Cervantes Saavedra Miguel de 116, 117,
 130, 146, 147, 153, 158-162
 Cézanne Paul 68
 Charbonnier Georges 126, 133
 Chądzyńska Zofia 123
 Christie Agatha 121
 Ciriłiś-Straszyńska Danuta 139
 Collazos Oscar 101
 Cortázar Julio 18, 101, 117, 173
 Cristobal Ramiro 121
 Croce Benedetto 33
 Curie Irène 169
 Czajka Helena 64
 Czerny Anna Ludwika 162

- Czerny Zygmunt 162
 Czyngis-chan, władca mongolski 145
 Dalí Salvador 82, 84
 Darwin Charles 35
 David Jacques Louis 60
 Delacroix Eugène 60
 Descartes René (Kartezjusz) 61
 Dickens Charles 99
 Domínguez Oscar 169
 Donatello (właśc. Donato di Betto Bardo) 129
 Donne John 143
 Dos Passos John 134
 Dostojewski Fiodor 46, 49, 54, 69, 72–79, 99, 144, 159, 168
 Durkheim Émile 66
 Dżyngizchan zob. Czyngis-chan
 Eco Umberto 151
 Einstein Albert 56, 129, 145
 Eliot Thomas Stearns 117
 Enkvist Inger 91, 173
 Enzensberger Hans Magnus 18
 Estreicher Karol 32
 Faulkner William 45, 100, 134, 138, 141
 Fernández Teodosio 34
 Feydeau Georges 109
 Fielding Henry 45, 147
 Flaubert Gustave 17, 53, 80, 91, 105–110, 113, 123, 158, 163, 164, 166–168
 Forgues Roland 98
 Fossey Jean Michel 50
 Fourier Charles 39
 Franciszek z Asyżu, św. 24
 Franco Jean 9
 Freud Siegmund 57, 59, 81–83, 88, 91–95, 98, 103
 Fromm Erich 22, 28, 29, 64, 65
 Fuentes Carlos 18, 173
 Gálvez Acero M. 10
 García Márquez Gabriel 18, 49, 91, 98, 102, 103, 114, 115, 119, 151, 168
 García Martín Luis 87
 Gascar Pierre 138
 Gauguin Paul 128
 Genêt Jean 89
 Géricault Théodore 60, 61
 Gide André 118
 Giotto di Bondone 128
 Goethe Johann Wolfgang 45, 116
 Gogh Vincent van 82, 128, 129
 Goic Cedomil 9
 Gombrowicz Witold 13
 Goncourt Edmond de 50, 51
 Goncourtowie, bracia 50
 Goślicki Jerzy 138
 Guevara Ernesto zw. Che 169
 Guimarães Rosa João 100
 Guthrie William Keith Chambers 26
 Guze Joanna 71, 140
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 33, 77
 Heidegger Martin 42, 134
 Hemingway Ernest 138
 Heraklit 26, 35
 Hesse Hermann 76, 77
 Holbach Paul 45
 Hölderlin Friedrich 143
 Hume David 63
 Hurrel Jules 51
 Husserl Edmund 85
 Huxley Aldous 134
 Janion Maria 57–59
 Jankowska Hanna 89
 Jarry Alfred 83
 Jaspers Karl 62, 63, 79
 Jezus Chrystus 26
 Joyce James 20, 47, 53, 80, 100, 129, 132, 134, 141, 146

- Jung Carl Gustav 26, 42, 47, 69, 95, 96, 140
- Kafka Franz 47, 53, 64, 83, 90, 99, 129, 130, 136, 138, 146
- Kalicki Rajmund 7, 87
- Kant Immanuel 61, 73, 140, 145
- Karski Gabriel Michał 77
- Kartezjusz zob. Descartes René
- Kasprzysiak Stanisław 75
- Kempnerówna S. 94
- Kierkegaard Søren Aabye 57, 60, 61, 73, 75, 134
- Kiš Danilo 138, 139
- Klossowski Pierre 46
- Konfucjusz 65
- Kopernik Mikołaj 33
- Kris Ernst 112
- Kundera Milan 45, 47, 52, 55, 83, 131, 146
- Kurek Marcin 48, 66, 77, 89
- Lachowska Dorota 63
- Laclos Pierre Choderlos de 45
- Lautréamont de (właśc. Isidore Lucien Ducasse) 64, 83
- Leibniz Gottfried Wilhelm 45
- Leonardo da Vinci 31–33, 60, 61
- Lévi-Strauss Claude 19, 126, 127, 133
- Lewicka Małgorzata 80
- Liberman Arnaldo 87
- Liberman Mónica 87
- Lukács György 52, 53, 55, 56, 130, 138, 144
- Maeterlinck Maurice 83
- Malaparte Curzio 138
- Mallarmé Stéphane 83
- Malraux André 132, 133, 138, 149
- Mann Thomas 76, 88, 117, 146
- Manrique Jorge 43
- Marco Joaquín 17
- Marcuse Herbert 89, 91, 92
- Markiewicz Henryk 50, 51, 146
- Marks Karol 11, 39, 40
- Martín José Luis 15, 44
- Martorell Joanot 17, 45, 91, 136, 147, 153–162, 168, 172
- Marzęcki Józef 65
- Maturo Graciela 41, 42
- Matuszewski Krzysztof 46
- Maugham William Somerset 138
- Michalski Cezary 29
- Michał Anioł (właśc. Michelangelo Buonarroti) 24, 26
- Michelet Jules 90
- Mitosek Zofia 52, 53, 94
- Moner Michel 98
- Montaigne Michel de 12, 132
- Moravia Alberto 18
- Mounier Emmanuel 11, 42
- Muir Edwin 139
- Munn Nancy 42, 43
- Musil Robert 48, 100
- Nadeau Maurice 18
- Neruda Pablo 117
- Nerval Gérard de 61, 84
- Nietzsche Friedrich 34, 73, 74
- Niklewicz Piotr 36, 67, 136
- Novalis (właśc. Friedrich Leopold von Hardenberg) 143, 146
- Ocampo Victoria 12
- Ortega y Gasset José 36, 67–69, 136
- Orwell George 113, 138
- Ośęka Andrzej 60–62, 65, 66
- Oviedo José Miguel 8, 43, 171–173
- Paci Enzo 74, 75
- Padilla Herberto 17
- Panasiuk Ryszard 143, 144

- Pascal Blaise 72, 73, 140
Pasolini Pier Paolo 18
Pawelec Andrzej 26
Pawelski Arnold 89
Paz Octavio 117
Pereira Armando 8
Picasso Pablo 133, 145
Piero della Francesca 68
Pitagoras 35
Pizarro Francisco 127
Platon 32, 65, 66, 72, 82, 87
Pliniusz 123
Pollmann Leo 9, 55, 56
Popper Karl R. 48
Prada Oropeza Renato 8, 171
Prokopiuk Jerzy 47
Proust Marcel 47, 56, 80, 100, 104, 105, 117, 118
Przybylski Ryszard 24

Rabelais François 146
Rama Angel 16, 97, 100, 148
Rank Otto 92
Raymond Marcel 83
Restif de la Bretonne (właśc. Nicolas Restif) 45
Reutt Marian 22
Rilke Rainer Maria 145
Rimbaud Arthur 61, 83
Rosińska Zofia 82, 92–94, 103, 104, 112, 136
Rousseau Jean Jacques 45, 73
Rubio Miguel 15
Rulfo Juan 18, 117
Russell Bertrand 29

Sábato Ernesto, *passim*
Sábato Matilde 169
Sade Donatien Alphonse François de 45, 46, 64, 83, 88, 89
Saint-Exupéry Antoine de 138
Saint-Pol-Roux (właśc. Paul Roux) 83
Saint-Simon Claude Henri 39, 40
Sand George (właśc. Aurore Dudevant) 105
Sarraute Nathalie 18
Sartre Jean Paul 8, 18, 29, 42, 87, 98, 130, 138, 164, 168
Saussure Ferdinand de 56
Scheler Max 41, 42
Schelling Friedrich Wilhelm 143
Schlegel Friedrich 143, 146
Shakespeare William 116, 121
Sisley Alfred 127
Sobrevilla David 173
Sokrates 61, 72
Sołżenicyn Aleksandr 53
Sontag Susan 18
Spengler Oswald 41
Steiner George 51
Sterne Lawrence 45
Strawiński Igor 133
Szewstow Lew 19, 57, 69–74
Szpakowska Małgorzata 30
Szymanowski Adam 151

Tatarkiewicz Anna 133
Toeplitz Karol 60
Tołstoj Lew 45, 46, 49, 52, 69, 73, 99
Traczewska Maria 75
Trznadel Jacek 126

Urbankowski Bohdan 159
Uriburu José Félix 10

Valéry Paul 145
Vargas Llosa Mario, *passim*
Vasari Giorgio 32
Villanueva Darío 9, 10, 15, 16, 168, 169
Villon François 43
Viña Liste José María 9, 10, 15, 16, 168, 169

- | | |
|---|------------------------|
| Voltaire (właśc. François Marie Arouet) | Zamiatin Jewgienij 113 |
| 45 | Zaniewicki Witold 94 |
| | Ziemilska Olga 22 |
| Walasek-Elbanowska D. 80 | Ziemilski Andrzej 22 |
| Wellek René 146 | Zola Émile 53 |
| Wilson Colin 75-77 | |
| Wodziński Cezary 19, 70, 72, 73 | Żurowska Joanna 83 |
| Woolf Virginia 80, 100 | |

Sprzedaż wysyłkową publikacji
Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego
prowadzi
Dział Handlowy
Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 9/13
tel./fax (071) 3411498, tel. (071) 3411241
e-mail: marketing@wuwr.com.pl
<http://www.wuwr.com.pl>

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego
zaprasza do swoich księgarń:

- Księgarnia internetowa
www.wuwr.com.pl
 - Księgarnia Uniwersytecka
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 9/13, tel. (071) 3752923
 - Księgarnia Naukowa im. Mikołaja Kopernika
50-138 Wrocław, ul. Kuźnicza 30/33, tel. (071) 3432977
- Księgarnia prowadzi również sprzedaż wysyłkową wszystkich książek
znajdujących się w jej ofercie handlowej.