

Jerzy **Franczak**

Pisarz z**bu**ntowany

Albert Camus przyszedł na świat w roku 1913, a więc w czasie przełomowym, kiedy dogasał *ancien régime*, dawne wzorce kulturowe obumierały, a natura ludzka (by przywołać pamiętną frazę Virginii Woolf) zmieniała się. Przynależy on do „formacji 1910” – generacji artystów i intelektualistów, którzy świadczili o wielkich namiętnościach i obłędach swojej epoki, a których – pomimo różnic w osobistych doświadczeniach i bagażu kulturowym – łączyła potrzeba konfrontacji z nowoczesnym światem, ponawiania wielkich pytań filozoficznych w obliczu jego gwałtownych metamorfoz. Nic dziwnego, że dzieło Camusa otwiera się na rozmaite porównania – od tych narzucających się i aż nadto oczywistych (jak zestawienie z Sartre’em), po te bardziej zaskakujące, a nawet ryzykowne.

Żywoty równoległe

Co najmniej dwa razy takie intrygujące paralele wyszły spod pióra Maty Wyki. W szkicu *Miłosz wobec Alberta Camus. Szkic przyjaźni* zwróciła ona uwagę na ciekawe zbieżności pomiędzy życiorysami i autobiograficznymi narracjami obu pisarzy. Zarówno wydany pośmiertnie *Pierwszy człowiek*, jak i *Dolina Issy* przynoszą idylliczny obraz kraju lat dzieciennych, w którym żywił historii (niezależnie od tego, czy chodzi o litewskie „kresy”, czy o Algierię, będącą podówczas częścią *La France d’outre-mer*) zderza się z odwiecznym porządkiem natury. Obaj są „dziećmi nieznanymi, drugorzędnych okolic” – „dziwnej” Europy i kolonialnej Afryki – i wnoszą w dorosłe, kosmopolityczne życie багаż wstydu rodzinnych okolic i obyczajów, z którym rozprawiają się dopiero w wieku dojrzałym. Zbliżają ich do siebie podobne lektury (Balzak), niechęć do doktrynerstwa Sartre’a i Simone de Beauvoir, przyjaźń z Simone Weil, a także poszukiwanie drogi wyjścia poza czystą immanencję i poza historyczny determinizm¹.

W drugim komparatystycznym ujęciu, zaproponowanym w eseju *Próba paraleli: Gustaw Herling-Grudziński i Albert Camus*, Marta Wyka abstrahuje od danych biograficznych (pisarzy nie łączyła żadna zażyłość) i skupia się na wskazywaniu „pokrewnych wątków”, takich jak wizja natury (śródziemnomorskiej), będącej antidotum na zło i tłem dla cierpienia, obsesyjne powroty do pejzaży Południa, wreszcie intensywna obecność metafory choroby (co najwyraźniej widać w utworach powiązanych intertekstualnie, jak *Dżuma* i *Dżuma w Neapolu*). Pisarzy tych spokrewnia wreszcie nonkonformistyczna postawa, będąca pochodną etyzmu i moralizmu, oraz ambicja tworzenia „prozy Wielkiego Uogólnienia” (choć odmiennie podchodzą do kategorii abstrakcyjnych)².

Z tego rodzaju porównaniami wiązą się rozmaite trudności. Jedne z nich nazwałbym przestrzennymi: zestawianie dzieł wyrastających z odmiennych uwarunkowań historycznych, kulturowych i politycznych wymaga równocześnie uważnego kreślenia podobieństw i poszanowania nie mniej istotnych różnic. Nie bez przyczyny posługujemy się zaczerpniętą od Plutarcha metaforą „równoległości”, która pozwala uszanować autonomię każdego z porównywanych projektów pisarskich. Inne

wyzwanie dla badacza wynika z czasowej niewspółmierności zestawianych dzieł oraz z niezależnej ewolucji każdego z nich. Należy bezustannie włączać porównywane teksty w diachroniczną perspektywę, badać relacje między nimi (uprzedniości, równoczesności itd.) oraz wpisywać w szerszy plan, na którym widać dynamikę rozwoju myśli, wyobraźni, koncepcji twórczej. Świadomi tych wyzwań literaturoznawcy chętnie mnożą zastrzeżenia, precyzyjnie ustalając warunki komparatystycznego ujęcia – jak Marta Wyka w przywoływanych szkicach³ – analizują „wspólnotę, która nie jest bezwzględna” i paradoks „różnic, pogłębiających podobieństwa”⁴.

Nieodzowny też wydaje się całościowy ogląd, który pozwala usytuować konkretny utwór w kontekście epoki i biografii twórczej pisarza.

Dzieło w toku

W przypadku autora *Dżumy* trudno narzekać na brak opracowań – wręcz przeciwnie: każdy, kto chce zająć się jego twórczością, musi mieć wrażenie *embarras de richesse*. Biblioteka francuskojęzycznych opracowań przyprawia, rzecz jasna, o zawrót głowy, ale istnieje też kilka polskojęzycznych prób syntezy, by przypomnieć książki Wojciecha Natansona, Anny Grzegorzczak, Walerii Szydłowskiej i Ignacego Stanisława Fiuta (a także przekłady biografii Oliviera Todda i esejów Thomasa Mertona)⁵. Od niedawna rodzimy czytelnik może sięgnąć do dwóch kolejnych pozycji, które wyróżniają się rozmachem i głębią analizy.

Dyptyk Macieja Kałuży otwiera praca, która zgodnie z tytułem dotyczy „elementów filozofii absurdu w dramaturgii Alberta Camus”. Tytuł ten jednak nie oddaje maksymalistycznego zamierzenia autora. W istocie przedmiotem jego zainteresowania jest cała wczesna twórczość francuskiego pisarza, począwszy od esejów ze zbioru *Dwie strony tego samego*, poprzez *Mit Syzyfa*, pisany równoległe z powieścią *Obcy*, po dzieła dramatyczne powstałe w okresie wojennym, czyli *Kaligulę* oraz *Nieporozumienie*. Druga rozprawa, zatytułowana znacznie odważniej *Buntownik. Ewolucja i kryzys w twórczości Alberta Camus* (i znacznie obszerniejsza), obejmuje dzieła napisane w latach 1943–1958, w tym publicystkę czasów wojennych, *Człowieka zbuntowanego*, *Dżumę*, dramaty *Stan obłężenia* i *Sprawiedliwi*, *Upadek* oraz *Kroniki algijskie*. Opowieść o ewolucji myśli i dzieła Camus rzutowana jest na epokowe tło (zaangażowanie w ruch oporu, spór z Sartre’em itd.), a w toku analizy autor bezustannie konfrontuje ogłoszone drukiem teksty z *Notatnikami*, śledząc narodziny nowych idei.

Po pierwsze zatem, obserwujemy stawanie się myśli, zmiennej (ponieważ szukającej rozwiązań kolejnych problemów), a zarazem konsekwentnej (gdyż wiernej podstawowym imperatywom). Fascynująca jest ta determinacja, z jaką Camus szukał odpowiedzi na dręczące go pytania. Zagadnieniu absurdu, które pojawia się już na początku jego drogi, poświęca trzy uzupełniające się dzieła – powieść, esej i dramat – w których opisuje różne aspekty wrażliwości absurda, czyli „rozejścia się myślącej jednostki i rzeczywistości”⁶. Na tym wczesnym etapie inscenizuje on

sytuację jednostki patrzącej absurdowi w twarz, ograniczając swój namysł do tego zamkniętego układu. Absurdy, raz uświadomionego, nie sposób się pozbyć, należy więc rozważyć możliwe akty skonfrontowanej z nim świadomości. Camus rozważa reakcje ucieczkowe, czyli samobójstwo oraz metafizykę, i dochodzi do wniosku, że jedynym korzystnym egzystencjalnie gestem jest usensowienie absurdu poprzez akt buntu. Dramaty z lat 40. nie tyle traktują o absurdzie, ile powstają przeciwko niemu – choć nie wskazują, w jaki sposób go przewyciężyć. Po ukończeniu *Mitu Syzyfa* Camus zaczyna projektować przejście do nowego etapu swojej twórczości. Dałoby się ono opisać jako przesunięcie akcentu z ja na my, z tęsknoty za racjonalnym porządkiem rzeczywistości – na marzenie o świecie moralnym, z kontemplacji absurdu – na rozważanie możliwej wspólnoty z innym człowiekiem. „Camus wątek samobójstwa wyczerpał w *Micie Syzyfa* – dowodzi Kałuża – w *Kaliguli* stara się eksplorować temat zabójstwa w świecie, gdzie podstawowa zasada brzmi: wszystko jest dozwolone”⁷, a jego działalność dziennikarska w piśmie „Combat” stanowi swego rodzaju piąty akt tej tragedii.

Przedstawiona tu dynamika rozwoju opiera się na dialektyce ciągłości i zerwania, a raczej zniesienia czy przekroczenia, które zachowuje w nowym elementy starego. W dziele Camus można wyróżnić trzy etapy, w których powstały odrębne cykle esejistyczno-literackie: cykl absurdu, związany z reinterpretacją mitu Syzyfa, cykl buntu, któremu patronuje Prometeusz, oraz cykl miary i miłości, ledwie naszkicowany, podporządkowany figurze Nemezis. Ale cykle te, jak zaznacza badacz, „nie stanowią organicznych oraz odrębnych całości – w licznych odsłonach zazębiają się i podejmują wcześniejsze wątki”⁸. Weźmy na przykład otwarcie drugiego cyklu. Camus poszukuje wyjścia z filozofii absurdu, które nie prowadziłoby w stronę nihilizmu (utożsamianego w latach 40. z nazizmem). O ile Meursault jest samotnym indywiduum doświadczającym obcości świata, o tyle w *Dżumie* obcość staje się wspólnym doświadczeniem, co więcej – doświadczeniem, na którym da się zbudować nową wspólnotę. O ile wcześniej „jedynym problemem filozoficznym prawdziwie poważnym” było samobójstwo, o tyle teraz staje się nim zabójstwo i tzw. zbrodnia logiczna (czyli uzasadniona). Bunt jednostki nie oferował żadnego punktu odniesienia na poziomie moralnym, dlatego zastępuje go bunt prometejski, oparty na idei solidarności. Trzeci cykl z kolei zaczyna się tam, gdzie gotowość obrony tego, co znajduje się poza granicą jednostkowego świata, pociąga za sobą konieczność określenia miary (*mésure*) w świecie cierpiącym na brak miary (*demésure*). Tutaj ma swój początek idea niekończącej się (pozbawionej syntezy) dialektyki, która pozwalałaby utrzymać w równowadze oddziałujące na siebie przeciwieństwa: zgody i sprzeciwu, wolności i sprawiedliwości⁹.

Książki Kałuży to sumiennie opracowane, erudycyjne dysertacje, a równocześnie fascynująca opowieść o *work in progress*, ujmująca kanoniczne już pozycje lekturowe jako elementy dynamicznego procesu. U kresu tego procesu odnajdujemy *Upadek*, który jawi się jako rewers *Dżumy* na płaszczyźnie literackiej i *Człowieka*

zbuntowanego na płaszczyźnie filozoficznej, a także teksty projektujące kolejne przekroczenie (począwszy do *Notatników* z tego okresu). Późny Camus dystansuje się do humanizmu obrońców zbrodniarzy, który reprezentuje Jean-Baptiste Clamence, i próbuje mu przeciwstawić afirmatywną postawę, ucieleśnianą przez Pierwszego Człowieka¹⁰. Pracę nad trzecim cyklem, jak wiemy, przerwała tragiczna śmierć pisarza.

Niewykluczone, że naszym zadaniem jest przemyślenie razem z Camusem kwestii miary i miłości, która sytuuje się na granicy problematyki buntu (co oznacza, iż zachowuje go w sobie, podobnie jak ten zachował w sobie elementy filozofii absurdu). Z pewnością należałoby spojrzeć na utwory tego autora jako na świadectwa poszukującej myśli, które przybrały tekstową postać. Analogie, subtelnie nakreślone przez Martę Wykę, mogłyby stać się wówczas przedmiotem osobnych badań i ujawnić nieznaną wcześniej wewnętrzną komplikację. Camus był jednym z tych nowoczesnych twórców, którzy postrzegali sztukę jako „nieustające i wciąż ponawiane rozdarcie”¹¹ pomiędzy akceptacją świata i jego negacją. Ale każdy z nich na własną rękę szukał odpowiedniej literackiej formuły, każdy też inaczej buntował się przeciw sobie samemu, czyli odrzucał wypracowane wcześniej idee i poetyki. Ich głosy łączą się w zadziwiających współbrzmieniach i dysonansach.

Jerzy Franczak

PRZYPISY

- 1 Marta Wyka, *Miłosz wobec Alberta Camus. Szkic przyjaźni*, w: *Formacja 1910. Biografie równoległe*, red. Krzysztof Biedrzycki, Jarosław Fazan, Kraków 2013.
- 2 Taż, *Próba paraleli: Gustaw Herling-Grudziński i Albert Camus*, w: *tejże, Niecierpliwość krytyki. Recenzje i szkice z lat 1961–2005*, Kraków 2006.
- 3 Tamże, s. 516–517.
- 4 Marta Wyka, *Miłosz wobec Alberta Camus*, s. 176.
- 5 Anna Grzegorzcyk, *Kochanek prawdy: rzecz o twórczości Alberta Camusa*, Katowice 1999; Waleria Szydłowska, *Camus*, Warszawa 2002; Ignacy Stanisław Fiut, *Człowiek według Alberta Camusa: studium antropologii egzystencjalnej*, Kraków 1993; Wojciech Natanson, *Szczęście Syzyfa*, Kraków 1980; Olivier Todd, *Albert Camus. Biografia*, przeł. Jan Kortas, Warszawa 2009; Thomas Merton, *Siedem esejów o Albercie Camus*, przeł. Renata Krempł, Bydgoszcz 1996.
- 6 Maciej Kałuża, *Elementy filozofii absurdu w dramaturgii Alberta Camus*, Kraków 2016, s. 71.
- 7 Tamże, s. 198.
- 8 Maciej Kałuża, *Buntownik. Ewolucja i kryzys w twórczości Alberta Camus*, Kraków 2017, s. 14.
- 9 Tamże, s. 420.
- 10 Tamże, s. 562.
- 11 Albert Camus, *Artysta i jego epoka*, w: *tegoż, Eseje*, przeł. Joanna Guze, 1971, s. 387.