

HANNA PUSZKO

JEAN-PAUL SARTRE:
MYŚLICIEL EPOKI KRYZYSU *

Egzystencjalny wybór, jakiego dokonuje dana jednostka, nie jest mechanicznie określony przez takie czy inne przyczyny zewnętrzne, zawsze jednak jest to wybór z określonej puli możliwości. Zakres tych możliwości zależy od pochodzenia społecznego, stosunków rodzinnych, zdobytego wykształcenia i całego szeregu mniej lub bardziej przypadkowych okoliczności, takich nawet jak określona postura cielesna danego osobnika. Wskazując na sytuację, w jakiej kształtował się i rozwijał Sartrowski projekt literacko-filozoficzny, skoncentrowałam się przede wszystkim na szczególnych i indywidualnych doświadczeniach S a r t r e'a z czasów dzieciństwa i młodości.¹ Ale ta osobista historia młodego S a r t r e'a, gdyby nie miała w sobie wymiaru uniwersalnego, mogłaby zainteresować wyłącznie jego bliskich i znajomych lub kawiarnianych plotkarzy. Aby uchwycić tę uniwersalność musimy spojrzeć na kształtowanie się Sartrowskiego projektu z perspektywy ogólniejszej i choćby tylko naszkicować mały fragment historii powszechnej, której momentem jest życie Sartre'a. Wszystkie przypadki, które spotkały go w okresie dzieciństwa i dojrzewania, a które zadecydowały o charakterze jego twórczości, wydarzyły się w konkretnej epoce, w określonym kraju i szczególnym środowisku społecznym. S a r t r e jest dzieckiem epoki kryzysu z lat międzywojennych.

I. OBLICZA KRYZYSU

Kryzys społeczny z lat międzywojennych miał charakter totalny; załamaniu koniunktury ekonomicznej i wzrastającym niepokojom politycznym towarzyszył kryzys nauki, kryzys języka i wreszcie kryzys tradycyjnych wartości etycznych, estetycznych i epistemologicznych. Coraz powszechniejszą świadomość tego stanu rzeczy ujawniają różnorodne teksty z tej

* Praca wykonana w ramach *Problemu Resortowego RP/III-22-II C*.

¹ Por. na ten temat mój artykuł: U źródeł *Sartrowskiej syntezy filozofii i literatury*. „Edukacja Filozoficzna” 1987, vol. 3.

epoki, zarówno filozoficzne, jak i literackie. To zachwianie się fundamentów kultury, jakie można było po I wojnie światowej obserwować w Europie Zachodniej, było rezultatem długotrwałego procesu historycznego, który został zapoczątkowany przez rewolucje burżuazyjne. To one doprowadziły do powstania systemu społecznego, którym rządzi rynek i wartość wymienna. Nacechowane jakościowo wartości użytkowe (etyczne, estetyczne, ekonomiczne, poznawcze itd.) zaczęły tracić rację bytu, jeśli nie mogły wylegitymować się określoną wartością wymienną. W praktyce społecznej coraz częściej dobre, prawdziwe i piękne okazywało się to, co daje się korzystnie sprzedać. Względnie trwałe system wartości społeczeństw przedindustrialnych uległ postępującej destabilizacji: wszystkie wartości zaczęły ujawniać swą niejednoznaczność.

Można by powiedzieć, że zjawiska te nie są produktem XX wieku, że sprzeczności, które niepokoiły ludzkie umysły w epoce międzywojennej, dawały o sobie znać znacznie wcześniej. Już na przykład H e g e l nie tylko opisał różnorodne przeciwieństwa przenikające „kulturę przemysłową”, ale także wskazał, że w swej istocie są to różne formy, w jakich przejawia się uniwersalne przeciwieństwo tego, co ogólne i tego, co szczegółowe.² Jednak postępujące nawarstwianie się tych sprzeczności doprowadza do tego, że odnalezienie sfery wartości absolutnych — co H e g l o - w i wydawało się jeszcze możliwe — zaczyna być uznawane za pustą iluzję. W świecie, w którym prawa ekonomii i polityki powodują, że większość ludzi nie ma poczucia własnej podmiotowości, a każda jednostka — podobnie jak wytwarzane przez nią towary — jest doskonale wymienna i zastępowalna, poszukiwanie absolutnej wartości i jednoznacznej prawdy jest z góry skazane na porażkę i przypomina obieranie cebuli z nadzieją na odnalezienie jądra, którego wszakże nigdzie nie ma.³ Struktury społeczne — by użyć słów L u k a c s a — zostały pozbawione substancjalności; rzeczywistość stała się *irracjonalną materią*, ogołoconym z trwałych i autentycznych wartości światem *przypadkowym* i w sobie *niekoherentnym*, po którym błąka się *problematiczne indywiduum*, próżno szukając racji dla własnej egzystencji i swego miejsca w świecie⁴.

Powszechne sprzeczności i konflikty związane z daną epoką historyczną zostają w sposób specyficzny i każdorazowo odmienny przeżyte przez poszczególne jednostki, stąd też różne będą ich odpowiedzi na owe wspólne problemy epoki. Kiedy więc mówimy o związku kryzysu społecznego lat międzywojennych z ówczesną produkcją literacką czy

² G. W. F. Hegel: *Wykłady o estetyce*. T. 1, Warszawa 1964, s. 92—95.

³ Por. na ten temat: P. V. Zima: *L'indifference romanesque. Sartre, Moravia, Camus*. Paris 1982, s. 13—14, 48—49.

⁴ G. L u k a c s: *Teoria powieści*. Warszawa 1968, s. 70, 80—83.

filozoficzną, musimy pamiętać, że ta sama sytuacja historyczna, przefiltrowana przez cały szereg mediacji — doświadczana była na nieskończenie wiele różnych sposobów.

II. KRYZYS KULTURY A KRYZYS EGZYSTENCJALNY

Kryzys ze szczególną siłą objawił się tym jednostkom, które historia usytuowała na marginesie takiej czy innej wspólnoty, tradycji i kultury i zmusiła do funkcjonowania w ramach struktur obcych im i wrogich. Takich *problematicznych* ludzi, żyjących w świecie *przypadkowym*, opisywał L u k a c s w *Teorii powieści*. Skonstruowany tam obraz przejścia od *infantylności* bohaterów epopei do *dojrzałej męskości* postaci powieściowych jest opisem filogenetycznego dojrzewania świadomości społecznej. Zauważmy, że podobne momenty dostrzega Sartre w swej analizie ontogenetycznego rozwoju jednostki i ujmuje je w podobnych kategoriach. Pisze on o roli kryzysu egzystencjalnego jako przełomowego momentu w dojrzewaniu człowieka, który w sytuacji odrzucenia, znalazłszy się nagle i niespodziewanie na marginesie struktury, w jakiej dotychczas funkcjonował, odkrywa własną przypadkowość i obcość otaczającego go świata — i w tym właśnie momencie staje się „dorosły”. Demonstruje to Sartre w *Słowach* na własnym przykładzie, a podobne opisy można znaleźć także w biografiach Baudelaire’a, Geneta i Flauberta⁵. Dziecko, które pierwotnie przebywa w *zielonym raju* dzieciństwa, gdzie życie codzienne jest całkowicie przejrzyste, a świat bezpieczny, bo ma porządek zagwarantowany przez dorosłych, takie dziecko ma swe *absolutne miejsce w świecie absolutnymi* Zachwyty, jaki wzbudza samym swym pojawieniem się i każdym swym błazeństwem, sankcjonuje jego istnienie, czyni z niego niekwestionowaną wartość. Dopiero doświadczenie odrzucenia, wykluczenia ze wspólnoty (rodzinnej, szkolnej, religijnej i temu podobnej), do której skądinąd dziecko pragnie należeć, umożliwia intuicję bycia „zbytecznym” (*de trop*), bez usprawiedliwienia i mandatu, a więc bycia kimś całkowicie przypadkowym i problematycznym.

Można by powiedzieć, że proces przedstawiony przez S a r t r e’ a ma charakter uniwersalny: we wszystkich epokach każda jednostka przeby-

⁵ Por. J. -P. Sartre: *Baudelaire*. (wprowadzenie do:) Ch. Baudelaire: *Ecrits intimes*. Paris 1946, s. 1—CLXV. (Wydanie osobne: J. -P. Sartre: *Baudelaire*. Paris 1946.); J. -P. Sartre: *Saint Genet, comédien et martyr*. Paris 1952; *Idem: L’Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 d 1857*. T. I—II, Paris 1971, t. III, Paris 1972.

⁶ J. -P. Sartre: *Baudelaire*. Paris 1980, s. 63, (cyt. za: J. -P. Sartre: *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytyczno-literackich*. Warszawa 1968, s. 331).

wa podobne fazy osobniczego rozwoju i w taki czy inny sposób doświadcza kryzysu związanego z utratą raju dzieciństwa, zaś w realizacji swych celów i projektów napotyka różnego rodzaju przeszkody i trudności. Spróbujmy jednak rozwój ontogenetyczny powiązać z rozwojem filogenetycznym i zobaczymy, jakie wnioski wypływają, gdy połączy się wizję Lukácsa z opisami Sartre'a. Co dzieje się wtedy, gdy indywidualny proces dojrzewania dokonuje się w rzeczywistości społecznej, która stała się Lukácsowskim światem *dojrzałej męskości* opuszczonym przez wszystkich bogów i substancjalną racjonalność?

W świecie, w którym proces ten dopiero się rozpoczyna, problematyczne i zawodne wydają się jedynie środki, jakimi posługuje się jednostka, natomiast pożądane cele i wartości jawią się jako niewzruszone, oczywiste i niewątpliwe. Wszystkie indywidualne dramaty i niepowodzenia są czysto przypadkowe i nie naruszają porządku całości: wynikają bądź z niewłaściwego wyboru celów, bądź z błędu w doborze środków do ich realizacji. W przypadku osobistej porażki jednostka ma jeszcze ciągle do dyspozycji różne możliwe drogi ocalenia, różne dziedziny, których absolutna wartość nadal w świadomości społecznej pozostaje niezakwestionowana i w których uczestnictwo przywraca sens ludzkiej egzystencji.

Kiedy jednak jednostka odkrywa własną przypadkowość w świecie, który stał się tak samo jak ona problematyczny, wówczas nie ma już do kąd uciekać, a wszelki wybór drogi ocalenia okazuje się arbitralny, wątpliwy, niepewny i nieuzasadniony.

III. KRYZYS LITERATURY

W tradycji europejskiej długo funkcjonował mit sztuki, a szczególnie literatury⁷, traktujący ją jako środek ocalenia w sytuacji kryzysu, jako taką wyjątkową sferę w ramach nieprzyjawnego uniwersum, sferę, w której jednostka zachowuje swą podmiotowość i wolność pomimo wszystkich przeciwności świata prozaicznego. Taka postawa względem sztuki ma swą długą historię, a jej przesłanki nie tkwią tylko w indywidualnej psychice ludzkiej. Wiąże się ona z przeobrażeniami w strukturze produkcji artystycznej, to jest przeobrażeniami, które stały się wyraźnie widoczne poczy-

⁷ To szczególne miejsce w całym systemie sztuk przyznawano literaturze z powodu jej „duchowego” charakteru. Na przykład dla Hegla poezja, w porównaniu z malarstwem, rzeźbą czy architekturą, jest najbardziej oczyszczona z „pierwiastka zmysłowego” i wolna od uwikłania w „sferę skończoności”, a więc z tej racji zajmuje najwyższe miejsce w „panteonie sztuki”. Por. G. W. F. Hegel: *Wykłady...*, T. 1, op. cit., s. 140—152; oraz Idem: *Wykłady o estetyce*. T. 3, Warszawa 1967, s. 268—275.

nając od końca XVIII wieku. Stopniowe zastępowanie instytucji mecenatu przez wolny rynek artystyczny doprowadziło do rozluźnienia, a potem do całkowitego rozpadu bezpośrednich, osobowych związków między twórcami a odbiorcami sztuki. Te naturalne związki zostały zastąpione przez więzi ukryte, bezosobowe, a ta ich niejawnosć zaczęła stwarzać pozory całkowitej autonomii *królestwa sztuki* i złudzenie absolutnej wolności artysty, którego aktywnosć staje się modelem i wzorem działania prawdziwie ludzkiego⁸. W rezultacie w XIX wieku zaczęły się rozpowszechniać interpretacje sztuki jako *estetycznego królestwa, sfery ducha absolutnego*, która — zerwawszy więzi z całą resztą prozaicznej rzeczywistości — może wyzwolić człowieka od panującego wszędzie chaosu i zniewolenia.

Tak więc mit sztuki, czy konkretniej — literatury — jako drogi osobistego ocalenia rodzi się i utrwała w świecie w którym erozja sensu dopiero się rozpoczęła. Zwróćmy uwagę, że opis *L u k a c s a* odnosi się do problematycznych bohaterów powieści, a nie ich autorów. Jeśli nawet literackie obrazy ujawniają w taki czy inny sposób dramaty i niepokoje realnych jednostek, to taką właśnie literaturę i jej bohaterów tworzą pisarze, których status społeczny jeszcze nie stał się problematyczny: literatura i pisarstwo funkcjonują nadal w świadomości społecznej jako wartości absolutne o niewzruszonej racji bytu, a przez to ten, kto się nimi zajmuje, może odnaleźć swe miejsce nawet w świecie chaosu i przypadkowości.

Jednak XX-wieczny kryzys kultury objął także literaturę. Można by nawet powiedzieć, że ówczesnym intelektualistom kryzys objawił się przede wszystkim pod postacią kryzysu języka. Nie chodziło tu przy tym o jakieś zjawisko z dziedziny frazeologiczno-ortograficznej: dewaluacja słów i tradycyjnych dyskursów ma miejsce wtedy, gdy zakwestionowana zostaje oczywistość istnienia sensu, prawdy i wartości. Skoro wszystkie elementy rzeczywistości społecznej okazują się wieloznaczne, niepewne, pozbawione stałego sensu i wartości, to daremne jest także dążenie, by taką problematyczną realność uchwycić za pomocą pojęć jednoznacznych i tradycyjnego dyskursu sterowanego ideami jasności, przejrzystości i precyzji.

Jeśli więc ktoś wówczas z osobistych powodów mimo wszystko wybierał pisarstwo, to czynił to w sytuacji, kiedy literatura stała się zjawiskiem równie podejrzanym jak cała reszta świata. W takich okolicznościach przed początkującym pisarzem zamiast pytania o to, jak i o czym pisać, pojawia się pytanie, czy literatura — jako dziedzina absolutnych wartości — jest w ogóle możliwa.

⁸ Por. np. F. Schiller: *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*. Warszawa 1972.

IV. SARTRE I „WYKORZENIONE POKOLENIE”

U Jean-Paul S a r t r e’ a indywidualne przejście z *raju dzieciństwa w demoniczny świat męski* przypadło na okres, w którym także cała burżuazyjna struktura społeczna osiągnęła swą *dojrzałość*. Dlatego indywidualne doświadczenia S a r t r e’ a mają wymiar ogólny, co sprawia, że można go uznać za typowego reprezentanta tej generacji pisarzy francuskich, którzy wyboru literatury dokonali w epoce międzywojennej.

Jeśli język i literatura stają się problemem, to jest to jednocześnie oznaką, że ciągle są one wartościami — zagrożonymi, ale egzystencjalnie ważnymi i godnymi obrony. Odnosi się to przede wszystkim do tych, którzy — z racji urodzenia czy wykształcenia — przesiąkli burżuazyjną kulturą, gdyż w niej właśnie mit ocalenia przez literaturę był ciągle żywy. A francuscy pisarze tej epoki — jak pisze sam S a r t r e o swej generacji — wywodzą się z burżuazji: *jesteśmy najbardziej burżuazyjnymi pisarzami na świecie, najbardziej nasiąkniętymi burżuazyjną kulturą*⁹. Sposób życia tej klasy i związany z nią model wykształcenia określa świadomość współczesnych pisarzy. We Francji nie było wówczas przyjęte i często spotykane, by ktoś brał się za uprawianie literatury nie przeszedłszy przedtem wykształcenia uniwersyteckiego lub przynajmniej nie zdobywszy matury. Pisarzem zostaje dziecko z rodziny mieszczańskiej, które z tej racji zdobywa stosowne po temu wykształcenie bądź też ktoś, kto dzięki swej wyjątkowej inteligencji i zbiegom okoliczności niezależnie od swego pochodzenia zdobywa wykształcenie typowe dla burżuazji. Tak więc przyszły pisarz to ktoś, kto już w rodzinie bądź w szkole nabywa podobnego stosunku do literatury, jaki S a r t r e pokazał pisząc o sobie w *Słowach*. Ukazany tam początek drogi pisarskiej, to nie tylko indywidualna historia jednostki nazwiskiem Sartre: jest to modelowy opis narodzin francuskiego pisarza tej generacji. Jeszcze wiele lat przed napisaniem *Słów* Sartre wypowiadał się już nie o sobie tylko, ale o całym pokoleniu pisarzy: *użytek z literatury robiliśmy o wiele wcześniej, nim zaczęliśmy pisać naszą pierwszą powieść, wydawało się nam naturalne, że w cywilizowanym społeczeństwie książki rosną jak drzewa w ogrodzie. Z powodu przesadnej miłości do Racine’a i Verlaine’a odkrywaliśmy — mając 14 lat, podczas wieczornych lektur lub na dziedzińcu liceum — powołanie pisarskie*¹⁰. Najpierw w rodzinie, a później w szkole i na uczelni klasyczny kanon lektur kształtował wspólne wyobrażenia oraz mity związane z literaturą i statusem pisarza. Żywotność XIX-wiecznego modelu sprawiała, że literatura zdawała się być ciągle sferą o nienaruszalnej wartości i ra-

⁹ J. -P. Sartre: *Qu’est-ce que la littérature?* W: Idem: *Situations, II*. Parys 1968, s. 204.

¹⁰ Ibidem, s. 205.

cjonalności, zaś pisarstwo nadal jawiło się powszechnie jako aktywność, która zdolna jest przywrócić utracony sens ludzkiej egzystencji. Pisarz XIX-wieczny nigdy nie poddawał w wątpliwość sensu swego powołania; pisarstwo ma dla niego obiektywną rację istnienia. Przyszła sława jest dla niego gwarancją sensowności wysiłków twórczych nawet wtedy, gdy nie zyskują one aprobaty. Jest też rekompensatą chwilowych porażek. Kariera pisarza nie kryje w sobie prawdziwych problemów i zaskoczeń, a jedynie takie właśnie chwilowe i przypadkowe porażki czy trudności. Oto co z autoironią pisze S a r t r e o świadomości pisarzy francuskich swego pokolenia, świadomości przesiąkniętej XIX-wiecznymi mitami: *wiedzieliśmy, jak długo genialny autor musi pozostawać zapoznany, w jakim wieku powinna go uwiecznić chwała, ile powinien mieć kobiet i nie-szczęśliwych miłości, wiedzieliśmy, czy pożądane jest, by wtrącał się do polityki i w jakim momencie powinien to uczynić: wszystko było zapisane w książkach*¹¹. Z tej XIX-wiecznej tradycji wyrósł między innymi stały Sartrowski schemat interpretacyjny, optymistyczna zasada *kto przegrywa, wygrywa*, pierwszy raz wypowiedziana w powieści *Une défaite* i przywoływana przez S a r t r e' a we wszystkich późniejszych biografii pisarzy. Życiowa porażka, odrzucenie jednostki przez innych, na których akceptacji jej zależy, jest tu traktowane jako siła napędowa, odskocznia do przyszłego sukcesu, jako zapowiedź przyszłej sławy tym większej, im większymi ofiarami zostanie okupiona. Oczywiście sama potrzeba wiary w taką zasadę wynikała z indywidualnych doświadczeń młodego S a r t r e' a, jednak sposób, w jaki potrzeba ta została zrealizowana, był typowy dla ludzi wykształconych w takiej właśnie tradycji.

Historyczne okoliczności, w jakich dana jednostka doznaje owego wykorzystania czy wydziedziczenia ze wspólnoty społecznej mogą być oczywiście różnorodne; inne były w przypadku S a r t r e' a, a inne u G i d e' a, Paraine'a, Geneta, Nizana czy Blanchota. Różnili się też oni co do tego, w jaki sposób przeżywali tę formalnie analogiczną sytuację jednostki, która odkrywa swą obcość, przypadkowość i zbyteczność. Jednak jeśli ktoś z takich czy innych powodów znalazł się w sytuacji *Obcego* i wybiera literaturę jako remedium na swe osobiste problemy (a szczególnie szansę, by to właśnie uczynić mają ci, którym wykształcenie ukazało pozytywne wzory takiej postawy), wówczas taki wybór ma w sobie pewne ponadindywidualne treści. Jednostki, które w ten sposób wkraczają w literaturę, pomimo wszystkich różnic, łączą z pisarstwem podobne nadzieje i oczekiwania, podtrzymują wspólne mity. Pisanie jest przez nich pojmowane jako ciąg aktów nominacji, jako bezustanne nadawanie imion rzeczom dotąd obcym, amorficznym i pozbawionym wartości. Zaś dać na-

¹¹ J. -P. Sartre: *Qu'est-ce que la littérature?...*, op. cit., s. 206.

zwę przedmiotowi, to nim zawładnąć, przyswoić go sobie, zapanować nad nim. Dlatego pisarz jawi się jako jedyny prawdziwy podmiot, a literatura zdaje się być azyłem racjonalności, sensu i wartości w świecie pozbawionym substancjalności.

I wojna światowa i związane z nią przeobrażenia społeczne przyspieszyły i zintensyfikowały produkcję jednostek wykorzenionych. Dostrzega to Sartre między innymi w szkicu poświęconym twórczości P o n g e' a i w biografii Geneta¹² W okresie powojennym pojawiły się liczne rzesze niezadowolonych, rozczarowanych i nieprzystosowanych młodych ludzi, którzy przeżyli wojnę i — zdemobilizowani — nie znaleźli swego miejsca w nowych strukturach społecznych. Tacy właśnie ludzie wykorzenieni, *wyizolowani przez swą historią lub swe kompleksy*, w pierwszej kolejności doświadczyli kryzysu języka i odczuli, że *język nie dla nich został zrobiony*¹³. To rozczarowanie językiem i literaturą mogło się pojawić o tyle tylko, o ile jednostka wykorzeniona najpierw przyznała im szczególną rolę i wartość. A tak było właśnie — jak pisze Sartre — w przypadku pisarzy jego generacji¹⁴. On sam również długo wierzył w cudowną moc języka i literatury oraz uznawał pisarstwo za najistotniejszy przejaw ludzkiej egzystencji. W jego młodzieńczych wyobrażeniach przypadkowości świata i jego własnej egzystencji przeciwstawiało się uniwersum słów, które szczególnie na tle powszechnego chaosu jawią się *stałe i pewne jak gwiazdy*¹⁵.

V. KRYZYS JĘZYKA

Te wymagania i nadzieje związane z literaturą stają się wśród pisarzy epoki międzywojennej tym powszechniejsze, że prowokują je obiektywne przemiany samej rzeczywistości. Wojna, rewolucja w Rosji, rewolucyjne nastroje, które rozpowszechniły się po całej Europie, coraz szybciej postępujące przeobrażenia struktur społecznych przyczyniły się do powstawania nowych i wieloznacznych form egzystencji. Z pewnego już dystansu pisał Sartre o tej epoce, że wszystko było w niej jak *ni to pies, ni to wydra*¹⁶. Mogłoby się na przykład wydawać, że bardzo łatwo jest odróżnić wojnę od pokoju. Oto jednak Japończycy na czołgach posuwali się w głąb Chin, ale pokój z Chińczykami trwał nadal — wojna nie została wszak wy-

¹² Por.: J. -P. Sartre: *L'Homme et les choses*. W: Idem: *Critiques litteraires (Situations, I)*. Paris 1975, s. 300; Idem: *Saint Genet...*, op. cit., s. 311.

¹³ Idem: *Saint Genet...*, op. cit., s. 311.

¹⁴ Idem: *L'Homme...*, op. cit., s. 303.

¹⁵ Idem: *Aller et retour*. W: Idem: *Critiques...*, op. cit., s. 267.

¹⁶ Idem: *L'Homme...*, op. cit., s. 302.

powiedziana. Także wtedy, gdy Japończycy i Rosjanie bili się na granicy, pokój był zachowany, bo ambasador japoński pozostał w Moskwie, a radziecki — w Tokio. Przyjrzyjmy się jeszcze innemu przykładowi. Dwa kraje są w stanie wojny, a trzeci trzyma się z dala od działań wojennych i jest neutralny. Czym jednak jest neutralność? Czy państwo neutralne, zaopatrujące w żywność jeden z krajów walczących, pozostaje neutralne? A jeśli samo cierpi z powodu blokady? Czy neutralność wsparta potężnym uzbrojeniem jest jeszcze neutralnością? A z drugiej strony jeśli zrezygnujemy z pojmowania wojny jako otwartego konfliktu zbrojnego, to jak określimy okres międzywojenny, jako wojnę czy jako pokój? Jak kto woli: blokada, rywalizacja przemysłowa, walka klas — dość jest powodów, by móc mówić o wojnie. Są ludzie — pisze Sartre — którzy twierdzą, że od 1914 roku wojna trwa nieprzerwanie; inni dowodzą, że zaczęła się na nowo w 1939 roku. A więc w okresie międzywojennym trwała nieprzerwanie wojna, chwilowy pokój, czy też pokój był zawsze? Któż miałby o tym rozstrzygnąć? Podobny stan niepewności można odnaleźć nawet na terenie nauk, na przykład w biologii, której terminy były stworzone do tego, by opisywać odrębne gatunki, a która nagle odkryła ciągłość form życia¹⁷.

Wieloznaczna, podejrzana rzeczywistość osacza i zaskakuje człowieka, staje się dla niego zagrożeniem. Obiektywna sytuacja domaga się więc, by chaos ten został opanowany i przezwyciężony. Gdy na ten apel usiłuje odpowiedzieć pisarz, to panowanie i zwycięstwo, do jakiego może dążyć, musi być z konieczności czysto słowne i zależy od skuteczności aktów nominalizacyjnych. Jednak sytuacja, która próby takie prowokuje, jednocześnie sprawia, że muszą skończyć się one porażką. Żadne słowa ani żadne rodzaje dyskursu nie chwytają sensu i tożsamości tego, co nie ma w sobie samym określonej tożsamości ani jednoznacznego sensu. Chorej, schizofrenicznej rzeczywistości przedmiotowej towarzyszy równie chory język. Fakt ten dostrzega wielu pisarzy tej epoki, wśród nich także i S a r t r e. W swych pierwszych szkicach krytyczno-literackich (pisanych już w latach czterdziestych, ale będących efektem wcześniejszych przemysleń), zajmuje się przede wszystkim tymi twórcami, którzy — jak pisze — są *nawiedzeni przez milczenie* i którzy — podobnie jak on — doświadczyli kryzysu języka. Zdaniem S a r t r e' a w latach międzywojennych coraz więcej ludzi gnębi poczucie, że język, którym muszą się posługiwać, stał się czymś obcym, czymś co wywołuje zdziwienie i poczucie absurdu oraz utrudnia poznanie i komunikację. Lata II wojny światowej jeszcze bardziej pogłębiły ten proces. Dlatego także w swej pracy o Genecie Sartre powtórzy raz jeszcze swą wcześniejszą diagnozę: *Nasze społec-*

¹⁷ Idem: *Aller...*, op. cit., s. 247.

czeństwo, znajdujące się w stanie kryzysu od końca poprzedniej wojny, używa języka, który stał się przestarzały. Słowa oderwane od przedmiotów unoszą się zdane na łaskę losu¹⁸.

Na czym dokładniej według S a r t r e' a polegało owo niedomaganie języka i skąd wynikała jego nieadekwatność? Po pierwsze — pisze Sartre — *współcześnie rzeczy zmieniają się szybciej niż słowa. Na próżno słowa biegną za swymi przedmiotami; i tak są zawsze spóźnione*¹⁹. Trzeba tu jednak zauważyć, że pojawianie się nowych faktów, wymuszające przyspieszoną ewolucję terminologiczną jest naturalnym procesem, który ma miejsce nie tylko w epokach kryzysu kultury i nie prowadzi z konieczności do choroby języka. Dlatego powyższa diagnoza domaga się dalszych określeń i rzeczywiście znajdujemy je u S a r t r e' a. Mianowicie łączy on coraz powszechniejszą nieufność względem języka i tradycyjnych dyskursów z XX-wiecznym odkryciem ich ideologicznego charakteru. Interesujące uwagi na ten temat odnaleźć możemy w szkicu *Czym jest literatura?* Sartre zdaje się tam akceptować przekonanie Marksa, że myśli klasy panującej są w każdej epoce myślami panującymi. Pisze bowiem, że w minionej epoce stabilność, czystość i jednoznaczność pojęć brała się stąd, że wyrażały one idee zgodne z celami i interesami klasy znajdującej się u władzy w fazie jej niezachwianej jeszcze dominacji. Czyniły to maskując te aspekty rzeczywistości historycznej, psychologicznej i filozoficznej, których ujawnienie niezgodne byłoby z owymi interesami. I tak na przykład w XIX wieku słowo *wolność* oznaczało jedynie wolność polityczną, podczas gdy na określenie innych jej form używano słów takich jak *rozprzężenie (désordre)* czy *swoboda (licence)*. Słowo *rewolucja* odnosiło się wyłącznie do udanych powstań politycznych, a przede wszystkim do wydarzeń z roku 1789, których aspekt ekonomiczny burżuazja lekceważyła i pomijała milczeniem; w wyniku tego można było spokojnie stosować termin *rewolucja* do zajęć z lat 1830 i 1848, które w istocie rzeczy przyniosły jedynie zwykłą zmianę ekipy rządzącej²⁰. Tak więc ówczesne pojęcia często bywały za wąskie, ale za to były jasne, proste i oczywiste, jak Kartezjańskie idee, a ich nieadekwatność pozostawała niezauważona, dopóki klasa panująca utrzymywała swą pozycję, one zaś dobrze wypełniały swoje ideologiczne funkcje.

Jednak — jak pisze dalej Sartre — w latach trzydziestych naszego stulecia te lekceważone i maskowane dotychczas aspekty rzeczywistości nagle i brutalnie ujawniły swą obecność, ukazując jednocześnie nieadekwatność dotychczasowego aparatu pojęciowego. Słowo nie może już być

¹⁸ Idem: *Saint Genet...*, op. cit., s. 311.

¹⁹ Idem: *Aller...*, op. cit., s. 247.

²⁰ Idem: *Qu'est-ce que la littérature?*, op. cit., s. 301.

traktowane jako nośnik jakiejś prawdy pretendującej do uniwersalnej ważności, bo także i ono stało się teraz wykorzenione i może należeć do różnych konkurujących ze sobą klas, warstw i grup społecznych. Wykładany na uniwersytetach język zwycięskiej burżuazji jawił się jako wcielenie uniwersalnego Rozumu, w którym uczestniczy każda jednostka. Dziś już wiadomo, że istnieją różne racjonalności. Takim typowym dzieckiem swojej epoki, które miało okazję tego doświadczyć, był dla S a r t r e' a między innymi Brice P a r a i n. Píše o nim tak: *Wojna nauczyła Paraina, że jest wiele Rozumów, ten Niemców, ten Rosjan i ten nasz, i że każdemu z nich odpowiada obiektywny system znaków*²¹. Stało się jasne, że słowa nie są „niewinne”, że mają zabarwienie ideologiczne, noszą bowiem na sobie zawsze piętno tego, kto ich używa. Dotyczy to zwłaszcza tych słów, które mają największą siłę oddziaływania na masy społeczne. Píše S a r t r e, że przeciwstawne i wrogie ugrupowania wyrrywają sobie bezustannie te właśnie „słowa-klucze”, które w ustach ich przedstawicieli mają różne, często sprzeczne ze sobą sensory. Język należy dziś do wszystkich i zarazem do nikogo: każdy może się nim dowolnie posługiwać, stał się on narzędziem propagandy różnych sprzecznych interesów, ale jednocześnie nikt nie może zrobić z niego właściwego użytku; język zatracił swą moc nominalizacyjną i zarazem przestał pełnić funkcję narzędzia komunikacji. Rozbicie struktur społecznych i różnorodność interesów oraz doświadczeń praktyczno-historycznych sprawia, że jednostki, chociaż używają tych samych słów, faktycznie mówią odmiennymi językami. Dlatego słowa, ledwie zostaną wypowiedziane, już zmieniają swój sens i nie są rozumiane tak, jak zamierzył to nadawca komunikatu. Cóż może znaczyć — pyta Sartre — słowo *strach*, dla kobiet i starców, którzy nigdy nie byli w okopach? Z akceptacją przytacza nieco dalej uwagę Paraina, że ewokowany przez słowo obraz rzeczy może być u dwóch osób w przybliżeniu identyczny pod warunkiem, że przynależą one do tej samej klasy społecznej i tej samej generacji, to znaczy o ile różnice między nimi mogą zostać uznane za praktycznie bez znaczenia²². W społeczeństwie, które w skali masowej produkuje jednostki wykorzenione, wszędzie obce, autentyczna komunikacja za pomocą języka stała się niemożliwa, lub co najmniej utrudniona. Człowiek znajduje się obecnie wobec słów w sytuacji ucznia czarnoksiężnika: posługuje się słowami jak czarami, których pełnej mocy nie zna i nie może nad nią zapanować²³. Z jednej strony — píše Sartre — jesteśmy całkowicie odpowiedzialni za to, co mówimy, ponieważ właśnie my to mówimy; jednak z drugiej strony jesteśmy całkowicie

²¹ Idem: *Aller...*, op. cit., s. 240.

²² Ibidem, s. 242.

²³ Ibidem, s. 270.

niewinni, ponieważ właściwie nie wiemy, co mówimy²⁴. Coraz częściej kłamstwo staje się jedynym sposobem przekazania prawdy, coraz częściej jedynie w ten sposób możemy sprawić, by zrozumiano nas zgodnie z naszymi intencjami i jednocześnie zgodnie z prawdą, która zawsze jest konkretną prawdą społeczną. I tak na przykład P a r a i n, który chciał dla zarobku zostać nauczycielem dzieci pewnego bankiera, ma trudności z odpowiedzią na proste zdawałoby się pytanie o to, kim jest; w 1920 roku pytanie to znaczyło: czy brał udział w wojnie i w jakiej randze? Cóż odpowie P a r a i n? — zastanawia się Sartre — że był szeregowcem? Taka jest prawda. Ale jaka prawda? Jest on także absolwentem École Normale Supérieure i z tej racji powinien być oficerem. Gdy powie, że był szeregowcem, bankier będzie myślał, że brak mu ambicji i patriotyzmu. Mówiąc prawdę P a r a i n wprowadziłby rozmówcę w błąd o wiele pewniej niż wtedy, gdyby skłamał. Mówi więc, że był porucznikiem i to nie po to, by kłamać, ale właśnie po to, by go zrozumiano²⁵.

W ten sposób granica między kłamstwem a prawdą staje się coraz bardziej problematyczną. Sartre idzie nawet jeszcze dalej i stwierdza, że kategorie te współcześnie w ogóle stają się bezsensowne. Prawda jednoznaczna i uniwersalna stała się niemożliwa, ale równie niemożliwe stało się także i kłamstwo. Aby kłamstwo mogło zaistnieć, słowa musiałyby mieć ścisły sens i dokładnie wyrażać prawdę, a my — mając tę możliwość — owej prawdy byśmy się wyrzekli. Kłamać — to znać prawdę i ją ukrywać czy fałszować. Nie można kłamać w świecie, w którym byt jest *płynny i niesprecyzowany*; nie można już odrzucać prawdy, bowiem jest ona ambiwaleta i nieokreślona²⁶.

Takie refleksje muszą prowadzić do wniosku, że także sama literatura — uprawiana w świecie chaosu i przypadkowości — zarażona musi być wszystkimi ułomnościami świata, od których miała nas uwolnić: posługuje się „chorym” narzędziem, co uniemożliwia jej spełnienie nadziei tradycyjnie z nią związanych. Tym samym status pisarza we współczesnym społeczeństwie staje się coraz bardziej podejrzany. Przyczynia się do tego również i to, że wiek XX ujawnił utajoną dotychczas sprzeczność między indywidualnym charakterem produkcji literackiej a ogólnym, społecznym charakterem jej odbioru.

VI. SPOŁECZNY STATUS PISARZA

Społeczny status francuskiego literata lat trzydziestych, wywodzącego się z burżuazji, sprzyja utrwaleniu XIX-wiecznych mitów o absolutnej

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem, s. 244.

²⁶ Ibidem, s. 244.

wolności pisarza. Majątek rodzinny lub rozbudowany system stypendialny szkół elitarnych, w których kształciła się większość znanych później ludzi pióra, zapewniały im niezależność ekonomiczną. Pisanie — ponieważ nie było czynnością zarobkową — jawiło się jako swoisty *acte gratuit*, jako działalność, która niczemu nie służy i którą uprawia się całkowicie bezinteresownie. To poczucie własnej niezależności i wolności ma jednak także i swą ciemną stronę: jest nią — jak dostrzegał to właśnie Sartre — poczucie własnej przypadkowości, świadomość bycia „zbytecznym” i nieusprawiedliwionym w swej egzystencji. Samym twórcom status pisarza zaczyna wydawać się coraz bardziej wątpliwy. Także i dawniej pisarz funkcjonował „na marginesie” społeczeństwa. Ale wówczas wyjątkowość jego sytuacji nie była jeszcze tak dokuczliwa: albo był przez siebie i innych „normalnych” ludzi uznawany za proroka, albo mimo że odrącony przez nich i wyklęty zachowywał dobre samopoczucie jako jedyny strażnik autentycznych i absolutnych wartości. Kiedy więc między pisarzem a odbiorcą ma charakter bezpośredni, wówczas konkretna sytuacja określonego pisarza może być niekiedy trudna i kłopotliwa, ale te indywidualne problemy nie czynią problematycznym samego pisarstwa. Uzależniony od mecenasa twórca może wybierać różne strategie postępowania: może gardzić odbiorcą, ale jednocześnie twórczością swoją schlebiać jego gustom; może robić to chętnie i z dobrym samopoczuciem, płynącym z zaakceptowania tych samych wartości; może wreszcie zbuntować się i tworzyć dla potencjalnego odbiorcy (a może nim być na przykład Potomność), który potrafi należycie go docenić. Ale we wszystkich tych przypadkach mamy do czynienia jedynie z takimi lub innymi trudnościami w skorelowaniu projektu twórcy i oczekiwań odbiorcy. Ogólne zasady tej gry są jednak uchwytnie, przejrzyste i akceptowane przez obie strony. Oczywiście konkretne przedsięwzięcie może się nie udać, nowa książka może zostać źle przyjęta, ale porażka ma tu charakter przypadkowy: jest porażką wykonania, techniki lub też odrzucenie książki przez publiczność zostało celowo i świadomie wpisane w zamysł jej autora.

Pisarz funkcjonujący w ramach takiej sytuacji może stawiać sobie pytanie o to, jak pisać, by osiągnąć takie lub inne zamierzone przez siebie rezultaty. Jednak w jego świadomości nie pojawia się pytanie o to, czy w ogóle pisać, pytanie poddające w wątpliwość apriorycznie dotąd uznawaną absolutną wartość pisarstwa i literatury. Ich sens jest ustalony i usankcjonowany przez tradycję, a twórca jest wintegrowany w istniejące społeczeństwo. Dopiero gdy pisarz przestaje tworzyć jedynie dla elity, z którą jest w taki czy inny sposób bezpośrednio związany, gdy tworzy dla bezkształtnej, anonimowej publiczności, docierając do niej za pośrednictwem rynku rządzonego prawami ekonomii, dopiero wtedy jasna i oczywista dotąd sytuacja pisarza staje się problematyczna. Współczesny pisarz to

człowiek, który — jak pisze S a r t r e — uświadomił już sobie własną historyczność i zdał sobie sprawę, że to uczestnictwo w historii jest grą z związanymi oczyma: jesteśmy uwikłani w proces *a. la* Kafka, którego zakończenia nie znamy i nie mamy na niego wpływu. Podmiot — zarówno indywidualny, jak i zbiorowy — działa dziś w warunkach ryzyka i ma świadomość tego faktu oraz niebezpieczeństw z tym związanych. Chce czy nie chce, musi być hazardzistą. Także pisarstwo stało się przedsięwzięciem ryzykownym — grą, której wynik zależy od szczęścia i przypadku²⁷.

Pisarstwo spada do rangi jednego z wielu możliwych zawodów. Dawny prorok czy wyklęty artysta nie budzi dziś ani respektu, ani nienawiści: ich odmienność została oswojona. Artysta współczesny traktowany jest jak kapryśne *enfant terrible*, któremu wszystko wolno i któremu wybacza się największe nawet dziwactwa i ekscesy, bo nie traktuje się go poważnie. Lekceważony przez swych czytelników, pisarz tworzy przeciwko nim, choć jednocześnie musi pisać ich językiem i zabiegać o ich akceptację; sprzedaje im swe utwory, ale gardzi tymi, którzy je kupują. Taka jest między innymi sytuacja S a r t r e' a, który pochodzi z burżuazji i pisze dla burżuazji językiem burżuazji, cały czas gorąco jej nienawidząc. Sam o sobie mówił tak: *kiedy ktoś jest drobnomieszczańskim intelektualistą, jakim ja jestem, to zwracać się musi do burżuazji i drobnomieszczańskich intelektualistów. (...) Wiem, że znajdę o wiele mniej czytelników między robotnikami niż wśród burżuazji i drobnomieszczaństwa. A tymczasem to wcale nie do burżuazji chciałem się zwracać. Ale sytuacja historyczna tego wymaga*²⁸. Wszystko to sprawiło, że świadomość twórców tej epoki stała się wewnętrznie sprzeczna. Francuski pisarz lat międzywojennych — jak pisze Sartre — ma świadomość nieszczęśliwą i nieczyste sumienie: nie może się zdecydować, czy pisanie jest czynnością wspaniałą i wzniosłą, ocalającą najwyższe wartości, czy też raczej zgoła niepoważną igraszką, śmieszną i płochą; raz czuje się dumny ze swego powołania, a już za chwilę wstydzi się tego, że pisze, gdy inni tyrają w pocie czoła lub giną na wojnach²⁹. *Kiedy byliśmy jeszcze w ławkach licealnych lub w amfiteatrach Sorbony, ponury cień rozciągał się nad literaturą. (...) Wierzyliśmy, że można ocalić swe życie dzięki sztuce, a już w następnym semestrze byliśmy przekonani, że nigdy niczego nie można ocalić i że sztuka jest świadomym i rozpaczliwym podsumowaniem naszej*

²⁷ J. -P. Sartre: *La nationalisation de la littérature*. W: Idem: *Situations*, II, op. cit., s. 41.

²⁸ M. S i c a r d: *Entretien*. „Obliques” nr 18—19, s. 25 i 27.

²⁹ J. -P. Sartre: *Presentation des „Temps Modernes”*. W: Idem: *Situations*, II, op. cit., s. 10.

zguby, balansowaliśmy między przerażeniem a pustostłowiem, między literaturą-męczeństwem a literaturą-zawodem³⁰.

VII. PRZYPADEK SARTRE'A

To załamywanie się tradycyjnych wyobrażeń związanych z istotą i funkcją literatury widać wyraźnie także w młodzieńczych przedsięwzięciach S a r t r e' a. Początkowo sytuacja rodzinna, przeżycia wyniesione z dzieciństwa, lata dojrzewania w La Rochelle, a potem edukacja w elitarnych szkołach paryskich wykształciły w jego świadomości wiarę w pisarstwo jako jedyną możliwą drogę osobistego ratunku przed poczuciem przypadkowości, wykorzenia, obcości i zagrożenia. Według młodego S a r t r e' a słowa — dzięki swej mocy nominalizacyjnej — umożliwiają zapanowanie nad światem, pozwalają samemu siebie wykreować zgodnie z własną wolą, wbrew chwilowym porażkom i wbrew cudzym opiniom. W ten sposób pomagają wymknąć się spod władzy innych i znaleźć bezpieczny azyl, chroniący przed różnymi przejawami agresji z ich strony. Wszyscy interpretatorzy zgodnie podkreślają ten osobisty charakter pierwszych Sartrowskich dokonań literackich³¹, a także i on sam przyznawał, że początkowo interesował się przede wszystkim samym sobą. Te najbardziej osobiste przeświadczenia i oczekiwania związane z literaturą najlepiej wyraża napisana w 1929 roku *La Légende de la véite. Byłem człowiekiem samotnym* — wyznaje Sartre w 1975 roku — *to znaczy jednostką, która przeciwstawia się społeczeństwu przez niezależność swej myśli, ale która niczego nie zawdzięcza społeczeństwu (...) i jest wolna. To była oczywistość, na której oparłem wszystko, o czym myślałem, o czym pisałem i czym żyłem przed 1939 rokiem.*³²

Bohaterem *La Légende...* jest samotny artysta i zarazem mag, wykluczony ze wspólnoty, w której *handel i demokracja* dopuszczają do istnienia jedynie abstrakcyjne i ogólne — ale przez to wyprane z wszelkiej konkretnej treści—prawdy. Mówiąc innymi słowy, jest to świat, w którym wszechwładne panowanie rynku doprowadziło do tego, że całe bogactwo jakości sprowadzone zostało do wymiaru ilościowego, a wartość wymieniana zdominowała i przesłoniła wartość użytkową. Tymczasem to co ogólne, abstrakcyjne i wzajemnie zastępowalne, a więc faktycznie pozbawione

³⁰ Ibidem, s. 240.

³¹ Por. np. A. Cohen-Solal: *Sartre*. Paris 1985, s. 91, 94, 135; A. Bo-sse h e t t i: *Sartre et „Les Temps Modernes”*. *Une entreprise intellectuelle*. Paris 1985, s. 40-42.

³² J. -P. Sartre: *Autoportrait d soixant-dix ans*. W: Idem: *Situations, X*. Paris 1976, s. 176.

własnej niepowtarzalnej wartości jakościowej, nie może zaspokoić potrzeb *człowieka samotnego*. Wierzy on — tak jak S a r t r e, utożsamiający się z nim — w istnienie autentycznych i trwałych wartości, które nie są wzajemnie wymienne jak pieniądze; wierzy, że jest „prawdziwa” prawda, różna od uniwersalnych prawd obiegowych: że są jednostki, mogące je odnaleźć i wyrazić. Właśnie literatura może im to umożliwić chwytając ową autentyczną prawdę, konkretną i indywidualną. Dlatego jest ona nie tylko aksjologicznie obojętnym środkiem do osiągnięcia preferowanej wartości, jest sama wartością absolutną uobecniającą inne wartości absolutne. Problem polega tu dla S a r t r e’ a jedynie na odnalezieniu właściwego narzędzia, to znaczy takiego języka i takiej techniki narracyjnej, które byłyby odpowiednie do realizacji tego szczytnego przedsięwzięcia.

Ale oto okazuje się, że sytuacja owego *samotnego artysty* nie jest bynajmniej taka przejrzysta, niewinna i jednoznaczna, jak to się S a r t r e’ - owi wówczas wydawało. Kiedy przyjrzeć się jej z bliska, to wychodzi na jaw, że w pewnych okolicznościach każde ludzkie działanie realizujące takie czy inne wartości staje się niejednoznaczne i ostatecznie zaczyna przeczyć swym wyjściowym założeniom.

Zauważmy, że prawda, jakiej szuka Sartrowski *człowiek samotny*, ma być różna od abstrakcyjnych, uniwersalnych praw nauki i twierdzeń tradycyjnej filozofii: ma to być prawda konkretna i indywidualna. Dla młodego Sartre’a pisanstwo jest formą autoanalizy, w której usiłuje się uchwycić za pomocą słów własną niepewną, niejednoznaczną egzystencję, po to, by nad nią zapanować i uwolnić ją od przypadkowości. Prawda ma być efektem procesu samopoznania, który to proces jest jednocześnie swoistym aktem terapeutycznym. Chociaż w późniejszym okresie S a r t r e porzucił wiele młodzieńczych nadziei i wyobrażeń, poddając je pełnej ironii krytyce, to owo dążenie, by uchwycić *żywą, konkretną i jednostkową* prawdę długo będzie mu towarzyszyć. Pod pewnymi względami odpowiednikiem *samotnego artysty* z *La Légende...* jest *samotny filozof* — narrator, którego możemy odnaleźć w *L'Être et le Néant*. Również on, przedstawiając projekt psychoanalizy egzystencjalnej zmierza do uchwycenia szczególnej i niepowtarzalnej ludzkiej jednostkowości, czyli konkretnego egzystencjalnego, a zabieg ten ma także mieć sens terapeutyczny. Tyle że w *L'Être...* autotematyczny charakter takiego dążenia został już zamaskowany, a swym analizom S a r t r e stara się nadać walor uniwersalny.

Pisanstwo sprowadzone do roli autoanalizy i autoterapii byłoby może środkiem ocalenia dla piszącego, ale na pewno nie mogłoby całej ludzkości ocalić przed przypadkowością istnienia, a do tego wszak zmierzał *artysta samotny*. A więc pierwsza antynomia, jaką już w swej młodzieńczej twórczości napotyka S a r t r e, to sprzeczność między ogólnością a indywidualnością prawdy, między tym co uniwersalne a tym, co jednostkowe. Nie-

umiejętność przezwyciężenia tej sprzeczności była — jak twierdzi wielu badaczy — zasadniczym mankamentem refleksji Sartrowskiej z jej późniejszego, egzystencjalistycznego już okresu³³,

Artysta musi więc szukać komunikacji i wspólnoty. Możemy wprowadzić przypuszczenie, że najłatwiej znalazłby zrozumienie u jednostek równie jak on wyklętych i „samotnych” i że wraz z nimi mógłby utworzyć nową elitarną wspólnotę artystów, gdzieś poza murami miasta i poza zasięgiem społeczeństwa, które ich odrzuciło. To jednak nie wchodzi w rachubę, choćby ze względów prozaicznych: współczesne pisarstwo jest — jak pisałam — zawodem, pracą zarobkową, a książka — towarem, który trzeba sprzedać. Ale nawet gdyby pominąć tę ekonomiczną stronę zagadnienia, Sartre nie mógłby przystać na koncepcję całkowicie elitarnego i zamkniętego królestwa sztuki; bliższa byłaby mu sytuacja tego, kto wydostaje się z ciemnej jaskini złudzeń, lecz poznawszy prawdę powraca, by przekazać ją swym dawnym współmieszkańcom. *Człowiek samotny* z *La Légende...* wędruje od miasta do miasta, kierując swe przesłanie właśnie do tych, którzy są mu wrodzy i obcy, gdyż ich świadomość jest zanieczyszczona, zmistykowana, fałszywa. W postawie jego tkwi jednak pewna dwuznaczność: jeśli chce on zostać wysłuchany i właściwie zrozumiany, musi odkryć w sobie nie tylko mędrca, ale także demagoga, maga umiającego manipulować słowami. Tak jak Sokrates przemyślnie i chytrze kierował swymi rozmówcami, by zmusić ich do ujżenia prawdy, tak współczesny pisarz — ponieważ działa w sytuacji kryzysu języka, jego obcości i głębokiej wieloznaczności i ponieważ musi przekazywać prawdę jednostkom żyjącym w stanie „złej wiary” — paradoksalnie powinien kłamać, jeśli chce mówić prawdę, podobnie jak czynił to P a r a i n we wspomnianej rozmowie z bankierem.

I oto mamy drugą antynomię związaną z pisarstwem i literaturą. Pisarz jawi się jednocześnie jako mędrzec — orędownik prawdy i absolutnych wartości oraz jako oszust i manipulator (nieważne, że owe oszustwa wynikają ze szlachetnych pobudek i wzniosłych intencji). Ta dwuznaczność wychodzi jeszcze bardziej na jaw, jeśli pamiętamy, że w omawianym paradygmacie literatura miała być także środkiem ocalenia dla jednostek wykorzenionych. Dla S a r t r e’ a literatura i słowa to skuteczna broń w twardej i bezlitosnej walce o uznanie. Dlatego pisarz to nie tylko ktoś, kto odślania siebie (a inaczej mówiąc: indywidualną, konkretną prawdę); to również człowiek, który się ukrywa, przybiera maski, chroniące go przed różnego rodzaju agresją ze strony innych; to także komediant, który

³³ Por. na przykład: J. Hyppolite: *Figures de la pensee philosophique*. Paris 1971, s. 799—800; J. Wahl: *Les philosophies de l'Existence*. Paris 1954, s. 65—66 i 97.

musi oczarować i oszukać odbiorców, wciągnąć ich w pułapki, skonstruowane za pomocą słów, sprowokować w ten sposób pożądane przez siebie reakcje, aby ostatecznie odnieść nad nimi zwycięstwo i zdobyć władzę (choćby tylko symboliczną).

Sartre stopniowo uświadamia sobie te wszystkie sprzeczności, jakie zawierała w sobie perspektywa przyjmowana przez niego w okresie powstawania *La Légende...* i próbuje przezwyciężyć własne iluzje. Tę zmianę postawy widać wyraźnie, jeśli porównamy wyobrażenia, leżące u podstaw powieści z 1929 roku z przeświadczeniem, jakie ujawniają *Mdłości*³⁴. Teraz już nie tylko wszystkie wartości, jakimi można by się kierować w prozaicznej egzystencji jawią się jako dwuznaczne, relatywne i podejrzone. Także wartość absolutna samej literatury, która dotychczas była dla S a r t r e' a ostatnią ostoją wolności, prawdy i piękna, okazuje się jedynie mirażem. Dlatego *Mdłości* są przykładem tego, co Sartre określił mianem literatury „krytycznej”, która samą siebie stawia pod znakiem zapytania. Wiele lat później Sartre powie o sobie samym: *Straciłem iluzje literackie i złudzenia, że literatura ma wartość absolutną, że może ocalić jednostkę i ludzkość jako całość*³⁵. *Mdłości* są właśnie ekspresją świadomości usiłującej uwolnić się od własnych iluzji. Przywołajmy tu raz jeszcze L u k a c s a i jego *Teorię powieści: Melancholia wieku dojrzałego powstaje z rozdzielenia doświadczenia życiowego, które powiada, że wprawdzie bezwzględna ufność młodzieńca w wewnętrzny głos powołania kurczy się lub znika, ale mimo to na próżno nastawiać ucha, by łowić głos inny, ten który równocześnie wskazałby drogę i objawił cel, a pochodził ze świata zewnętrznego, przed którym dopiero co się ukorzone, by znaleźć w nim receptę na podporządkowanie go sobie* 36. Sartre — autor *Mdłości* — jest właśnie takim problematycznym indywiduum, przeżywającym rozterki „dojrzałej męskości” w świecie, który również wkroczył w „wiek męski”. Może nieprzypadkowa to zbieżność, że pierwotny, nadany przez S a r t r e' a tytuł powieści brzmi *Melancholia*.

³⁴ J. -P. Sartre: *La Nausee*. Paris 1938. Pierwsza wersja książki została napisana w Berlinie w 1934 r.

³⁵ J. -P. Sartre: *Les écrivains en personne*. Wywiad M. Chapsal z J. -P. Sartrem. W: J. -P. Sartre: *Situations, IX*. Paris 1972, s. 38.

³⁶ G. L u k a c s: *Teoria powieści*, op. cit., s. 78.