

Wiek męski

(Leiris)

Michel Leiris

Wiek męski

wraz z rozprawą

Literatura a tauromachia

przełożyli Teresa i Jan Błońscy

posłowie Jana Błońskiego

słowo/obraz terytoria

Georges'owi Bataille'owi,
który był u początku tej książki



Literatura a tauromachia

Jeśli trzymać się granicy, którą francuskie prawo wykreśliło w osobistym czasie każdego ze swych podopiecznych – a więc reguły, której zechciało podporządkować go narodzenie – to autor *Wieku męskiego* osiągnął w 1922 roku ten zwrotny punkt życia, z którego zrodził się tytuł jego książki. W roku 1922: w cztery lata po wojnie, którą przeszedł podobnie jak tyłu chłopców z jego pokolenia; zobaczył w niej mianowicie dłuższe wakacje, aby posłużyć się określeniem jednego z rówieśników.

Już w 1922 roku nie łudził się zbyt co do prawdziwości związku, który – teoretycznie – winien łączyć dojrzałość prawną z dojrzałością rzeczywistą. W 1935 roku, kiedy postawił ostatnią kropkę w swej książce, wyobrażał sobie zapewne, że jego istnienie przeszło przez doświadczenia dostateczne, aby mógł się wreszcie szczycić, że wkroczył w wiek męskości prawdziwej. Jednak w tym naszym roku 1939, kiedy to młodzi ludzie powojnia widzą już wyraźnie, jak chwieje się budowla łatwizny, o której tyle rozpaczali, starając się zarazem, aby nabrała – wraz z ich autentyczną żarliwością – straszliwego doprawdy wykwintu... a więc dzisiaj, w roku 1939, autor wyznaje bez wstydu, że jego prawdziwy „wiek męski” pozostaje jeszcze do napisania, kiedy to – w tej lub innej postaci – zakosztuje gorzkiego doświadczenia, któremu stawili czoło jego poprzednicy.

Chociaż tytuł książki wydaje mu się – dzisiaj – nader powierchowicznie uzasadniony, mniema bowiem, że – w ostatecznym rachunku – nie kłamie ostatecznemu zamiarowi dzieła: poszukiwaniu życiowej pełni, której nie da się osiągnąć przed jakąś katharsis, oczyszczeniem i uprzątnięciem, którego literacka działalność (a w szczególności literackie „spowiedzi”) wydaje się jednym z najwygodniejszych narzędzi.

Między tyłoma autobiograficznymi powieściami, wspomnieniami, spowiedziami, dziennikami intymnymi, które od kilku lat cieszą się tak niezwykłym powodzeniem (jak gdyby w dziele literackim lekceważono to, co jest t w ó r c z o ś c i ą, aby rozpa-

trywać je wyłącznie pod kątem w y r a z u i przyglądać się nie tyle zrobionemu przedmiotowi, ile człowiekowi, który się za nim skrywa – lub odsłania...), między tyłoma więc wyznania-
mi przybywa także i ofiaruje się czytelnikowi *Wiek męski*, chociaż jego autor na nic innego nie może się powołać, jak tylko na to, iż usiłował mówić o sobie z największą trzeźwością i szczerością.

Dreńczył go problem, który mu wzbraniał pisać i budził nieczyste sumienie: mianowicie pytanie, czy to wszystko, co rozgrywa się w dziedzinie pisania, nie traci wszelkiej wartości, jeżeli pozostaje „estetyczne”, błahe, pozbawione jakiegokolwiek sankcji; jeżeli w tym, że pisze się dzieło, nie ma niczego, co byłoby odpowiednikiem (i tutaj pojawia się jeden z najdroższych autorowi obrazów) tego, czym jest dla torera ostry róg byka, ten róg, który jedynie – dzięki cielesnej groźbie, jaką skrywa – nadaje ludzką rzeczywistość sztuce torera, sprawia, że jest ona czymś innym niż próżne wdzięki baletnicy?

Odsłonić i obnażyć pewne natręctwa uczuciowe i seksualne, wypowiedzieć się publicznie ze skaz, podłości czy ułomności, których się najbardziej wstydzi – oto środek, jakim posłużył się autor, aby wprowadzić w dzieło literackie choćby cień byczego rogu (środek grubiański zapewne, ale przekazany innym w nadziei, że zostanie kiedyś udoskonalony).

Taka jest przedmowa, którą w przeddzień „dziwnej wojny” napisałem dla *Wieku męskiego*. Czytam ją dzisiaj w Hawrze, mieście, gdzie po raz nie wiem który spędzam kilkudniowe wakacje i gdzie zadzierzgnąłem rozmaite więzy (urodzili się tu moi przyjaciele: Limbour, Queneau, Salacrou, był także profesorem Sartre, do którego zbliżyłem się w 1941 roku, kiedy większość pisarzy, pozostałych we Francji okupowanej, zjednoczyła się w walce z hitlerowskim uciskiem). Hawr jest obecnie w znacznej części zniszczony: widzę to z mojego balkonu, położonego

dość wysoko i dostatecznie daleko od portu, aby można było należycie docenić przerażającą tabula rasa, w którą bomby zmieniły śródmieście, jak gdyby chciano ponowić – w świecie jak najbardziej rzeczywistym i w przestrzeni zaludnionej żywymi istotami – słynną kartezjańską operację intelektualną. Osobiste kłopoty, o jakich mowa w *Wiekach męskim*, w tej skali stanowią oczywiście błahostkę: jakakolwiek by była – w najlepszym wypadku – siła i szczerłość poety, jego wewnętrzne cierpienie nie ma żadnej wagi w porównaniu z okropnościami wojny, przypomina ból zęba, na który nie wypada narzekać i stękać: jakże by brzmiało – w ogromnym hałasie udręczonego świata – to mizerne pojękiwanie nad jednostkowymi i ciasno ograniczonymi trudnościami?

A jednak w tymże samym Hawrze – wszystko zaczęło się znowu i toczy się uparcie w miejskie życie. Tak nad nietkniętymi domami, jak nad przestrzeniami zgłiszcz zjawia się od czasu do czasu – mimo deszczowej pogody – jasne i piękne słońce. Portowe baseny i pobłyskujące dachy, dalekie pienne morze i ogromne gruzowisko zburzonych dzielnic (porzuconych zapewne na długo, jakby nie wiadomo jakie zdumiewające ugorowanie) – wszystko to ogarnia, kiedy tylko zechce meteorologia, powietrzna wilgoć, przeszywana promieniami słońca. Chrapią silniki; przejeżdżają tramwaje i rowery; ludzie wolno spacerują albo śpieszą się gorączkowo i w niebo wznosi się niejednym dym. Ja zaś przyglądam się temu wszystkiemu... ja, widz, który nie pobrudził sobie rąk (albo co najmniej małego palca), i bezczelnie przyznaję sobie prawo podziwiania na poły spustoszonego krajobrazu tak jak pięknego malowidła, oceniając miarami światła i cienia, patetycznej nagości i barwnej bujności miejsce, dzisiaj jeszcze zamieszkane, gdzie zaledwie przed rokiem rozegrała się tragedia.

Marzyłem więc o byczym rogu. Trudno mi się było pogodzić, że jestem tylko literatem. Matador czerpie z niebezpieczeństwa,

na jakie się naraża, sposobność do szczególnego zabłyśnięcia i całą jakość swego stylu okazuje w chwili, kiedy jest najbardziej zagrożony. Oto co mnie zachwycало, oto kim chciałem być. Przy pomocy autobiografii, odnoszącej się do dziedziny, w której zazwyczaj obowiązuje rozważna wstrzeźliwość – czyli spowiedzi, której ogłoszenie będzie niebezpieczne w tej mierze, w jakiej mnie skompromituje, i zdolne uczynić moje prywatne życie trudniejszym przez to samo, że jaśniejszym – przy tej więc pomocy chciałem się ostatecznie wyzbyć pewnych kłopotliwych wyobrażeń, zarazem zaś odsłonić własne rysy z możliwie największą czystością, zarówno dla mojego własnego użytku, jak po to, aby rozwiać wszelkie mylne pojęcie, które mógłby powziąć o mnie ktoś inny. Aby nastąpiła katharsis i dokonało się moje całkowite wyzwolenie, trzeba było, aby ta autobiografia przybrała formę zdolną rozpalić mnie samego i zarazem dotrzeć do innych o tyle, o ile w ogóle mogli mnie usłyszeć. Aby to osiągnąć, liczyłem na rygorystyczne staranie, które wkładałem w styl, a także na tragiczny blask, którym całość mego opowiadania oświetlić miały te właśnie symbole, jakie spożytkowałem: na postaciach biblijnych i starożytnych, na bohaterów teatralnych i na torera – mity psychologiczne, które narzuciły mi się dlatego, że miały kiedyś dla mnie wartość rewelacji; zarazem zaś (patrzac od literackiej strony przedsięwzięcia) układały się w przewodnie wątki i stanowiły środek, dzięki któremu niejaka wielkość (choćby pozorna) mogłaby wnikać tam, gdzie – jak dobrze wiedziałem – nie byłoby jej wcale.

Sporządzić najwierniejszy i najstaranniej wykonany portret postaci, którą byłem (podobnie jak niektórzy malują z blaskiem niewdzięczne krajobrazy albo codzienne naczynia), tam tylko dopuścić artystyczną troskę, gdzie szło o styl albo kompozycję – oto co zamierzałem, licząc jak gdyby, że mój malariski talent i wzorowa trzeźwość, której dowody potrafię złożyć, wyrównają moją przeciętność jako modela; licząc zwłaszcza, że

ze wszystkiego, co w takim przedsięwzięciu trudne, musi wynikać dla mnie jakiś moralny przyrost; nie mogąc bowiem usunąć którejś z moich słabości, okazywałem się przynajmniej zdolny do pozbawionego pobłażliwości spojrzenia, jakie na siebie kierowałem.

Przeoczyłem wszakże, że u fundamentów wszelkiej introspekcji znaleźć można przyjemność czerpaną z kontemplowania samego siebie; i że na dnie każdej spowiedzi tkwi pragnienie rozgrzeszenia. Patrząc na siebie bez pobłażania to nadal jednak – patrzeć na siebie; wpijać się wzrokiem w siebie samego miast przenieść go dalej ku czemuś, co mnie przerasta, ku czemuś, co byłoby szerzej i ogólniej ludzkie. Obnażać się przed innymi, ale w dziełku, co do którego chciałem, aby było dobrze napisane i zbudowane, wzruszające i bogate w spostrzeżenia... obnażać się tak to zmierzać do uwiedzenia bliźnich po to, aby stali się dla mnie pobłażliwi; to – w każdym razie – ograniczać skandal przez nadanie mu estetycznego kształtu. Myślę więc, że jeśli rzeczywiście szło mi o poważną stawkę i o róg byka, to zagłębiłem się w tę przygodę nie bez szczypty obłudy: pofolgowałem bowiem, raz jeszcze, mojej narcystycznej skłonności; co więcej, w bliźnich chciałem należeć nie tyle sędziego, ile współnika. Podobnie matador, który rzekomo rzuca wszystko na jedną kartę, dba o swoją wagę i ufa, że techniczna sprawność pozwoli mu zatriumfować nad niebezpieczeństwem.

Jest jednak – w wypadku torera – realna groźba śmierci, której nigdy nie będzie dla artysty, chyba że pozostanie zewnętrzna względem sztuki (jak choćby podczas niemieckiej okupacji, kiedy uprawianie literatury w podziemiu zakładało oczywiście istnienie niebezpieczeństwa, ale w tej tylko mierze, w jakiej składało się na walkę o wiele ogólniejszą i – koniec końcem – niezależnie od samego pisania). Czy wolno mi więc upierać się przy porównaniu i uznać za prawomocną próbę „wprowadzenia w dzieło literackie choćby cienia byczego rogu”? Czy dla czło-

wieka, którego zawodem jest pisanie, może ono kiedykolwiek pociągnąć niebezpieczeństwo, jeżeli nie śmiertelne, to przynajmniej – pozytywnie określone?

Stworzyć książkę, która byłaby czynem – taki był mniej więcej cel, który mi się objawił jako własny wtedy, kiedy pisałem *Wiek męski*. Czynem odnoszącym się do mnie samego, ponieważ – pisząc – miałem mocne postanowienie rozjaśnienia (przez samo sformułowanie) ciemnych jeszcze spraw, na które psychoanaliza, jakiej doświadczyłem jako pacjent, zwróciła moją uwagę, nie mogąc ich jednak w pełni wytłumaczyć. Czynem odnoszącym się do bliźnich, ponieważ było oczywiste, że – mimo moich retorycznych zastrzeżeń – po ogłoszeniu tej spowiedzi ludzie będą patrzyli na mnie inaczej niż poprzednio. Czynem wreszcie na planie literackim, czynem, który polegał na wyłożeniu kart i odsłonięciu odwrotnej strony medalu, na ukazaniu – w całej ich nagości – spraw, które tworzyły kanwę innych moich pism, kanwę mniej lub bardziej przesłoniętą celowo błyskotliwymi pozorami. Szło więc nie tyle o to, co przyjęto nazywać „literaturą zaangażowaną”, ile o literaturę, w którą starałem się całkowicie zaangażować samego siebie. Tak wewnętrznie, jak zewnętrznie: w oczekiwaniu, że ta literatura mnie przekształci, pomagając mi zdobyć świadomość samego siebie, i że zarazem wprowadzi nowy czynnik w moje stosunki z ludźmi, poczynając od moich bliskich; stosunki, które nie będą mogły pozostać zupełnie niezmienione, kiedy wyłonię na światło to, co już podejrzewano być może, ale na pewno niewyraźnie. Nie było w tym ochoty na cyniczną brutalność. Raczej pragnienie, aby wszystko wyznać i ruszyć dalej na nowych zasadach, utrzymując odtąd stosunki wyzbyte wszelkiego oszukaństwa z tymi, do których życzliwości lub szacunku przywiązywałem naprawdę znaczenie.

Ze ściśle estetycznego punktu widzenia szło mi o to, aby skupić – w stanie niemalże surowym – zespół zdarzeń i obrazów,

których nie chciałem wykorzystywać, pozwalając wyobraźni, aby je obrabiała i rozpracowywała. Słowem, szło o zaprzeczenie powieści. Odrzucić wszelkie zmyślenie i jako materiał przyjmować tylko fakty prawdziwe (nie zaś prawdopodobne, jak w klasycznej powieści), tylko te fakty i wszystkie te fakty. Taka była reguła, którą sobie obrałem. Drogę w tym kierunku przetarła już *Nadja* André Bretona. Ja jednak marzyłem, aby wziąć swój rachunek – o ile to tylko możliwe – projekt, którym natchnął Baudelaire’a fragment *Marginaliów* Edgara Poe: obnażyć swoje serce, napisać o sobie książkę, gdzie troska o szczerość byłaby posunięta tak daleko, że – pod zdaniem autora – „papier marszczyłby się i zapalał za każdym dotknięciem pióra z ognia”.

Zerwałem z nadrealizmem z rozmaitych powodów, które za długo byłoby wyłuszczać (różnice poglądów, pomieszane z kwestiami osobistymi). Prawda to jednak, że pozostałem nim prześląknięty. Podatność na wszystko, co zdaje się nam dane, nie będąc poszukiwanym (dane wewnętrznym dyktandem albo spotkaniem przypadku); przypisywanie poetyckiej wartości snom (gdzie zarazem upatrywałem bogactwo rewelacji, objawień); zaufanie, którym obdarzyłem psychologię Freuda (uruchamia ona bowiem nader pociągający materiał obrazowy, skądinąd zaś pozwala wspiąć się łatwo na plan tragedii każdemu, kto uzna się za nowego Edypa); wstręt do wszystkiego, co jest transpozycją albo rozmyślnym układem, to znaczy kłamliwym kompromisem między rzeczywistymi zdarzeniami a płodami czystej wyobraźni; konieczność dopowiadania spraw do końca, choćby brutalnie (zwłaszcza co do miłości, którą mieszczańska obłuda nazbyt łatwo ogranicza do wodewilu, jeżeli wręcz nie spycha w strefy przeklęte i zakazane). Takie były – niektóre przynajmniej – z potężnych wskazań czy napięć nadrealizmu, jakie nadal przeze mnie przebiegały: mocno nieraz zanieczyszczone i niewolne od sprzeczności, skoro wpadłem

na pomysł książki, gdzie wspomnienia dzieciństwa, sprawozdania z rzeczywistych zdarzeń, sny i naprawdę doznane wrażenia są zestawione i skonfrontowane w rodzaju nadrealistycznego kolażu... lub raczej fotomontażu, albowiem nie posłużyłem się ani jednym składnikiem, który nie byłby bezwzględnie prawdomówny albo nie miał wartości dokumentu. To zdecydowanie realistyczne założenie – nie pozorne, udawane, jak zazwyczaj w powieściach, ale pozytywne (skoro mowa była wyłącznie o sprawach naprawdę przeżytych i przedstawionych bez najmniejszej maskarady) – zostało mi nie tylko narzucone naturą mojego projektu (rozliczyć się ze sobą i publicznie obnażyć), ale odpowiadało również pewnemu estetycznemu żądaniu: miałem mówić tylko o tym, co znałem z doświadczenia i co mnie najgłębiej obchodziło – po to właśnie, aby każdemu z moich zdań zapewnić szczególną gęstość, wzruszającą pełnię, słowem, jakością właściwą temu, co mianujemy „autentycznym”. Być prawdziwym, aby uzyskać możliwość osiągnięcia tej tonacji, którą tak trudno określić i której słowo „autentyczny” (stosowalne w tyłu przypadkach, między innymi zaś – do twórców czysto poetyckich) bynajmniej jasno nie tłumaczy – oto do czego zmierzałem. Moje pojęcie o sztuce pisania zbiegało się tak z ideą moralną, związaną z moim zaangażowaniem w literaturę.

Zwracając się teraz ku toreadorowi, stwierdzam, że i dla niego istnieje reguła, której złamać nie może, oraz autentyczność, ponieważ tragedia, jaką odgrywa, jest tragedią rzeczywistą, w której przelewa krew i ryzykuje własną skórę. Jeśli jednak tak jest, to pozostaje kwestią otwartą, czy związek, który ustalam między jego a moją autentycznością, nie opiera się na zwykłej grze słów.

Raz na zawsze zostało powiedziane, że napisanie i ogłoszenie autobiografii nie pociąga za sobą niebezpieczeństwa śmierci dla człowieka, który się podobnego czynu dopuścił – z wyjątkiem nadzwyczajnych okoliczności (popelnienia przestępstwa,

którego wyznanie mogłoby spowodować wymierzenie kary śmierci). Zapewne ryzykuje on, że odcierpi swe słowa w stosunkach z bliskimi i że się społecznie skompromituje, jeżeli wyznania, jakie uczyni, będą się nazbyt kłóciły z obiegowymi pojęciami. Możliwe jednak także, że – nawet jeżeli nie jest zwykłym cynikiem – nie będzie przywiązywał szczególnej wagi do takich sankcji (albo będą go one nawet zadowalały, jeśli stworzony wokół siebie klimat uzna za ożywczy) i że będzie tym samym rozgrywał partię o stawkę najzupełniej fikcyjną. Jakkolwiek by było, podobne ryzyko moralne nie da się porównać z ryzykiem materialnym, któremu stawia czoło toreador; jeśli nawet założyć, że istnieje między nimi wspólna miara na planie i l o ś c i (w przypadku, kiedy przywiązaniu bliskich i opinii bliźnich przypiszę wartość równą albo i większą od mego życia... chociaż w tej dziedzinie łatwo ulec złudzeniom), niebezpieczeństwo, na jakie się narażam, ogłaszając swą spowiedź, różni się radykalnie na planie j a k o ś c i od ryzyka, jakie podejmuje zabójca byków, czyniąc sobie zawód z nieustannego hazardu. Także to, co w zamiarze głoszenia prawdy o sobie może być napastliwością (skoro ucierpią na niej ci, których kochamy) – także to pozostanie bardzo różne od rzezi, jakiegokolwiek byłyby szkody, które można wtedy wyrządzić. Czyżbym więc ostatecznie musiał uznać za nadużycie tę analogię, która zdawała mi się rysować między dwoma widowiskowymi sposobami postępowania i rzucania siebie na szalę?

Wspomniałem powyżej o fundamentalnej regule (mówić prawdę i tylko prawdę), której winien słuchać ten, co się spowiada; napomknąłem również o ścisłej etykiecie, której musi podporządkować się walczący torero. Co do tego ostatniego, to okazuje się, że reguła nie tylko go nie chroni, ale przeciwnie, naraża na większe niebezpieczeństwa; zadanie ostatecznego sztychu ściśle wedle przepisów zakłada na przykład, że toreador wystawi swe ciało – przez niemalą chwilę – na uderzenie rogiem;

między poddaniem się regule a grożącym niebezpieczeństwem istnieje bezpośredni związek. Otóż zachowując należyte proporcje – czyż pisarz, który uczyni spowiedź, nie wystawia się na niebezpieczeństwo wprost proporcjonalne do surowości reguły, którą sobie wybrał? Albowiem mówić prawdę i tylko prawdę to jeszcze nie wszystko – trzeba przystąpić do niej bez ceregieli i wypowiedzieć bez sztuczek takich, jak podniosłe miny, które pragną imponować, tremola i łkania w głosie, ozdoby i złożenia, jakie w ostatecznym rachunku mogłyby tylko prawdę przystroić i ukryć, czyniąc mniej dostępnym to, co niesie zwykle drażliwego. Stwierdzenie, iż grożące niebezpieczeństwo zależy od mniej lub bardziej ścisłego przestrzegania reguły, stanowi zatem to, co mogę – bez nadmiernej bezczelności – podtrzymać w porównaniu, jakie miło mi było zarysować między działaniami torera a moimi – moimi jako układacza spowiedzi.

Skoro mi się od początku zdawało, że napisanie historii mego życia pod kątem erotycznym (kątem uprzywilejowanym, albowiem płeć jawiła mi się wówczas jako kamień węgielny, na którym wznosi się budowla osobowości), skoro mi się więc zdawało, że podobna spowiedź odnosząca się do wszystkiego, co chrześcijaństwo nazywa „sprawami ciała”, wystarczy, aby – dzięki czynowi, którym była – uczynić ze mnie kogoś w rodzaju toreadora, muszę teraz rozpatrzyć, czy regułę, którą sobie narzuciłem (regułę, o której po prostu powiedziałem, iż jej wrogość naraża mnie na zgubę), wolno rzeczywiście upodabniać do tej, która rządzi ruchami torera – niezależnie już od niebezpieczeństwa.

Ogólnie biorąc, można powiedzieć, że przepisy tauromachii zmierzają do osiągnięcia jednego zwłaszcza istotnego celu: nie tylko, że każą człowiekowi poważnie się narażać (choć zarazem wyposażają go w niezbędną technikę), zakazując byle jakiego pozbycia się przeciwnika, ale – co więcej – zapobiegają przemianie walki w zwykłą rzeź. Równie szczegółowa co rytuał, re-

guła tauromachii posiada aspekt taktyczny (jak zadać zwierzęciu ostateczny cios, nie zadrażając go jednak bardziej niż konieczne), ale również estetyczny: w postawie torera pojawi się należyta arogancja w tej tylko mierze, w jakiej zdoła się umiejętnie ustawić bokiem w momencie pchnięcia szpadą; i w tej tylko mierze, w jakiej potrafi utrzymać nieruchomo stopy – w szeregu związłych i płynnych przejść, kiedy to capa porusza się bardzo powoli – utworzy wraz z bydlęciem tę wspaniałą całość, w której człowiek, sukno i ciężka rogata masa zdają się powiązane splotem wzajemnych a zawiłych wpływów. Słowem, wszystko zmierza ku temu, aby spotkaniu byka i toreadora nadać charakter p o s ą g o w y.

Ponieważ do mojego przedsięwzięcia zabierałem się jak do fotomontażu i wybrałem – aby siebie wyrazić – ton tak obiektywny, jak tylko możliwe, ponieważ starałem się skupić całe moje życie w jeden jedyny spoisty głaz (przedmiot, którego mógłbym dotknąć jakby po to, aby ubezpieczyć się przed śmiercią – podczas gdy, paradoksalnie, chciałem wszystko rzucić na szalę!) – narzuciłem sobie w końcu regułę równie surową, jak w wypadku, gdybym chciał stworzyć dzieło klasyczne, chociaż otworzyłem szeroko wrota snom (składnikowi psychologicznie usprawiedliwionemu, ale zabarwionemu romantyzmem, podobnie jak igraszki capą, użyteczne technicznie, stanowią także liryczne wzloty toreadora). I w ostatecznym rachunku właśnie ta surowość, ten „klasycyzm” – niewykluczający bynajmniej rozpętania i nieumiaru, których pełno w naszych tragediach, tych nawet, co najmocniej ujęte konwencją i oparte nie tylko na przeświadczeniach formalnych, ale raczej na przekonaniu, że tak właśnie osiąga się największą prawdowość – przydał, jak mi się zdaje, memu przedsięwzięciu (o ile się w ogóle powiodło) czegoś analogicznego do cech, które wedle mnie tworzą wzorcową wartość corridy, cech, których by nie mógł przysporzyć urojony róg byczy.

Posłużyć się li tylko materiałami, nad którymi nie panowałem, które musiałem brać z dobrodziejstwem inwentarza (ponieważ moje życie było takie, a nie inne, i nie byłem władny zmienić ani przecinka w mojej przeszłości, pierwotnym surowcu, przeznaczonej mi części, której odrzucić nie mogłem, podobnie jak toreadorowi nie wolno wyprzeć się zwierzęcia, które wypada z torilu); powiedzieć wszystko, ale powiedzieć, wzgardziwszy wszelką wzniosłością, niczego nie pozostawiając kaprysowi i słuchając jak gdyby konieczności. Takie były zarówno przypadek, na który się zgodziłem, jak prawo, które sobie ustaliłem, etykieta, z którą nie wolno mi było żartować. Jeśli nawet chęć wystawienia się (we wszystkich znaczeniach słowa) stanowiła pierwszą sprężynę mego postępowania, ten warunek konieczny nie był w żadnym wypadku warunkiem dostatecznym: trzeba było bowiem, aby z pierwotnego celu wyniknęła – z samoczynną niejako mocą zobowiązania – forma, którą miałem obrać. Obrazy, jakie gromadziłem, ton, który przybierałem, winne były pogłębiać i ożywiać znajomość mnie samego, jednocześnie zaś (pomijając możliwość porażki) uczynić moje wzruszenie podzielnym i przekazywalnym. Podobnie układ corridy (sztywna rama, narzucona działaniu, w którym przypadek winien okazać się teatralnie poskromiony) jest techniką walki i jednocześnie ceremoniałem. Trzeba więc było, aby ta metodyczna reguła, którą sobie narzuciłem – reguła podyktowana chęcią możliwie najprzenikliwszego rozejrzenia się w sobie – odegrała zarazem – i to skutecznie! – rolę kompozycyjnego kanonu. Tożsamość treści i formy, jeśli komu na tym zależy; albo, dokładniej jeszcze, jednolite postępowanie, które odsłaniało mi treść w miarę, jak nadawałem mu kształt, kształt zdolny zafascynować bliźniego i (w skrajnym przypadku) sprawić, aby on sam odkrył w sobie coś homofonicznego do treści, która została mi przed chwilą ukazana.

Wszystko to oczywiście formułuję bardzo *a posteriori*, starając się jak najściślej określić grę, którą prowadziłem. Jasne również, że nie do mnie należy ocena, czy ta „tauromachiczna” reguła, będąca zarazem przewodniczką w działaniu i zabezpieczeniem przed możliwymi łatwiznami, okazała się należycie skuteczna w dziedzinie stylu; kto wie nawet, czy to, w czym upatrywałem metodyczną konieczność, nie wynikało raczej ze skrytego zamiśłu w odniesieniu do kompozycji książki.

Jest chyba zrozumiałe, że w literaturze odróżniam jakby wyższy (dla mnie), podnioślejszy rodzaj, ten właśnie, gdzie w tej czy w innej postaci pojawia się róg: czy to w bezpośrednim ryzyku podjętym przez autora spowiedzi albo pisma o treści wywrotowej, czy w sposobie oglądania doli człowieczej twarzą w twarz (albo „brania jej za rogi”), czy w pojęciu o życiu, zobowiązującym wyznawcę względem innych ludzi, czy wreszcie w postawie wobec świata, takiej jak humor lub szaleństwo, w usilnym pragnieniu, aby stać się rezonatorem wielkich tematów ludzkiego tragizmu. Dlatego też mogę wskazać – ale zapewne wyważam otwarte drzwi? – że podobne dzieło może zostać uznane za literacko „autentyczne” w tej tylko mierze, w jakiej da się w nim rozróżnić tę właśnie regułę kompozycyjną, która posłużyła autorowi za nitkę Ariadny podczas bezwzględego rozrachunku z sobą samym (rozrachunku przeprowadzonego raz stopniowymi zbliżeniami, raz nagle i z bliska). Wynika to z założenia, jeśli tylko przyjmujemy, że jedynym usprawiedliwieniem działalności literackiej (w tym, co dla niej jako duchowej dyscypliny właściwe) może być tylko wyłanianie na światło pewnych spraw dla samego pisarza, tak jednak, aby zarazem uczynić je dostępnymi dla innych; że jednym z najwyższych celów, jakie można postawić przed czystą formą literatury, czyli poezją, jest odtwarzanie – za pomocą słów – stanów szczególnego natężenia, konkretnie doświadczonych i zaopatrzonych w znaczenie przez to właśnie, że zostały ubrane w słowa.

Jakże jestem teraz daleko od bardzo aktualnych i bardzo przynębiających zdarzeń, jak zburzenie dużej części Hawru, tak różnego dzisiaj od miasta, które niegdyś znałem, i pozbawionego wielu miejsc, z jakimi subiektywnie wiązały mnie wspomnienia: na przykład Hotelu Admiralicji i ciepłych ulic z unicestwionymi teraz albo wypatroszonymi budowlami, jak ta, na której boku da się jeszcze przeczytać „LA LUNE The Moon”, napis, któremu towarzyszy obraz roześmianej gęby w kształcie księżycowej tarczy. Jest także plaża, zasłana osobliwym kwiatostanem żelastwa i pokryta pracowicie zebranymi kupami kamienia, oraz morze, gdzie przed paru dniami zatonął, natknąwszy się na minę, statek, dodając tak własny wrak do tylu innych wraków. Zapewne jestem już bardzo odległy od autentycznego rogu wojny; w postaci obalonych domów oglądam jej najmniej jeszcze ponure skutki. Może gdybym był bardziej zaangażowany fizycznie i tym samym czynniejszy, odnosiłbym się dużo lżej do spraw literatury? Wolno przypuścić, że mniej maniakalnie dręczyłoby mnie pragnienie, aby zrobić z literatury c z y n, dramat, w którym chcę koniecznie ponosić rzeczywiste ryzyko, jakby ryzyko było koniecznym warunkiem, bez którego nie mogę się cały spełnić. Zostałoby jednak to istotne zaangażowanie, którego wolno żądać od pisarza, ponieważ wypływa z samej natury jego sztuki: nie nadużywać mowy i sprawiać, aby słowo (jakkolwiek by się je przelało na papier) było zawsze prawdą. Pozostałoby również przekonanie, że pisarz powinien (umieściwszy się na planie intelektualnym albo uczuciowym, obojętne) składać ciągle nowe świadectwa na procesie aktualnego systemu wartości, przyczyniać się – z całą siłą, która mu tak często ciąży – do wyzwolenia w s z y t k i c h ludzi, bez którego nikt nie zdoła wyzwolić się samemu.

Hawr, grudzień 1945

Paryż, styczeń 1946