

# Ryszard Siwek

---

## Guy Vaesa filozofia sztuki - uwagi o czasie

---

Sztuka i Filozofia 4, 157-166

---

1991

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Ryszard Siwek*

## GUY VAESA FILOZOFIA SZTUKI — UWAGI O CZASIE

Związki filozofii i sztuki można ujmować na wiele sposobów. Mimo tej wielości dają się one sprowadzić do trzech zasadniczych perspektyw badawczych. Wyznaczenie sztuce roli ważnego przedmiotu badawczego określa pierwszy z możliwych obszarów. Same związki sztuki i filozofii też mogą stanowić ważki problem filozoficzny. Trzecia perspektywa rysuje się wówczas, gdy przedmiotem badań są treści filozoficzne zawarte w twórcach estetycznych.

Cel, jaki sobie stawiam, mieści się w tej ostatniej perspektywie. Zamiarem moim jest ukazanie dyskursu filozoficznego w dziele literackim, a konkretnie w prozie Guy Vaesa. Wybór autora nie jest przypadkowy, nie jest też przypadkowy temat. Problematyka sztuki stanowi bowiem istotny wątek powieściowego świata Vaesa, jest przedmiotem rozważań kreowanych przezeń postaci, wreszcie leitmotiwem pisarstwa Vaesa — krytyka. Innymi słowy twórczość Vaesa stanowi interesujący przykład artystycznej artykulacji treści filozoficznych, a treści te z kolei ogniskują się wokół problematyki sztuki.

Proponowana analiza twórczości Vaesa skupi się na problematyce czasu. W sposobie jego pojmowania, w roli jaką odgrywa w artystycznej wizji świata i jednostki dostrzegam echa koncepcji Adorno i Heideggera. Poprzez te koncepcje spróbuję odczytać sens przesłania filozoficznego, obecnego w twórczości baligijskiego autora.

Guy Vaes jest jednym z czołowych współczesnych przedstawicieli belgijskiej literatury francuskojęzycznej. Urodził się w Antwerpii w 1923 roku, tam mieszka i pracuje. Jest twórcą wszechstronnym o bardzo szerokich zainteresowaniach, dziennikarz, krytyk literacki, teatralny i filmowy, reporter, esteista podejmujący ważne problemy swojego kraju, wyrafinowany fotograf, wreszcie poeta, nowelista i powieściopisarz. W roku 1983 został wyróżniony prestiżową nagrodą literacką Prix Rossel.

Pisarstwo Vaesa wydaje się ciekawym przykładem zasadniczej przemiany, jakiej podlega XX-wieczna literatura i sztuka. Przemianie tej towarzyszy istotny zwrot w myśleniu filozoficznym. Ów zwrot jest próbą odejścia od postkartezjańskiego paradygmatu podmioto-przedmiotowego, który sprowadzony do zantropomorfizowanego wymiaru dzieła literackiego wyraża się w parach typu: życie vs śmierć, obecność vs nieobecność, zło vs dobro, trwanie vs przemijanie, piękno vs zło, itp. Każda negacja tych par prowadzona z pozycji ratio jest

negacją owej ratio, a tym samym przyjęciem możliwej irracjonalności, otwarciem na absurd.

Nie inaczej rzecz ma się w prozie Vaesa. Lektura dwóch jego powieści (*Octobre long dimanche* i *L'Envers*), na których skupię uwagę, skłania, przy zastosowaniu tradycyjnych, realistycznych kryteriów do stwierdzenia, że oba teksty skonstruowane są według jednej i tej samej opozycji, a mianowicie: śmierć vs życie — z tym, że w *Octobre* wyraża ją para: obecność vs nieobecność. Łatwo jednak zauważyć, że nieobecność jest jedną z możliwych form śmierci, a obecność — życia. Ujawnia się tym samym od razu istotna wspólnota obu powieści, zasada konstrukcyjna, którą łatwo odnaleźć i w innych tekstach tego autora.

W trakcie lektury czytelnik szybko uświadamia sobie jednak, że poczyniona przed chwilą obserwacja jest poprawna tylko formalnie. W rzeczywistości stwierdzić on musi bowiem, że oba teksty mówią o nieobecności obecności (*Octobre*) i o życiu mimo śmierci (*L'Envers*). By unaocznic czysto formalny charakter wyżej określonej konstytutywnej dla obu powieści opozycji wystarczy przeciwstawione i tradycyjnie nie dające się pogodzić terminy zastąpić przez wyrażające je postaci. Dla wygody posługiwał się będą imionami głównych bohaterów. W *Octobre* obecną i nieobecną zarazem postacią jest ten sam Laurent. Tak więc tradycyjna opozycja obecny vs nieobecny Laurent wymusza myślenie możliwej nieobecności obecnego czy też obecności nieobecnego. Obie te sytuacje stanowią tematyczną zawartość zdarzeń fabularnych w powieści.

Rzecz ma się podobnie w *L'Envers* z tym, że opozycję śmierć vs życie wyraża nie główny bohater (Bruno), ale jego opiekun, doradca i przyjaciel, Broderick, który zatonął w wyniku nieszczęśliwego wypadku przed laty, zmartwychwstał, został odnaleziony i w krytycznym stanie przebywa w szpitalu oczekując Bruna, któremu pragnie przekazać informację „stamtąd”. Ta fantastyczna sytuacja wyjściowa, zbyt fantastyczna, by poddawała się literalnemu odczytaniu, staje się w istocie pretekstem do panicznego jej rozstrząsania poprzez jedyną możliwą analogię zdolną zawierać w jedności oba zaprzeczające sobie terminy, tj. śmierć i życie; tą analogią jest rzeczywistość dzieła sztuki.

W *Octobre* aporetyczną jednością jest obecność i nieobecność zarazem, ich wyrazicielem jest Laurent. W *L'Envers* natomiast żyjącym martwym lub martwym żyjącym jest Broderick. W obu tekstach mamy do czynienia z kreacją sprzeczności w jedności. Na marginesie wspomnę tylko, że podobny zamysł cechuje wszystkie bez wyjątku opowiadania Vaesa.

Poczyniona przed chwilą obserwacja pozwala wysunąć wniosek będący wytyczną dalszej lektury. Pozornie różne fabuły wyrażają w istocie identyczny zamysł, przesłanie będące otwarciem na irracjonalność, a nawet jej afirmację. Krytyka towarzysząca prezentacji i promocji obu powieści zgodnie podkreślała zasadniczą trudność, jaką nastęrcza próba ich streszczenia, tj. syntetyzowania warstwy zdarzeniowej. Oznacza to ni mniej ni więcej, że zdarzeniowość odgrywa rolę wtórną w prozie narracyjnej Vaesa.

Znaczenie poczynionej przed chwilą uwagi ujawni się w całej pełni wówczas, gdy zostanie ona odniesiona do zaproponowanej przez J. Ricardou formuły

określającej w sposób niesłychanie lapidarny, a zarazem trafny różnicę między powieścią tradycyjną i nietradycyjną. Stwierdza on mianowicie, że pierwsza jest opowiadaniem przygód, druga natomiast jest przygodą opowiadania („*récit d'une aventure*” i „*aventure d'un récit*”)<sup>1</sup>.

Przytoczona opinia wydaje się kluczem do zrozumienia przemiany, jakiej uległa proza narracyjna. Vaes sytuuje się w tym ogólnym rozróżnieniu po stronie tego, co nietradycyjne. Można to ująć w sposób następujący: świat powieściowy belgijskiego pisarza wyraża się najpełniej w wyobrażeniu, które nie poddając się jednoznaczному streszczeniu, stoi w jaskrawej sprzeczności z tym, co jest jego tradycyjnym walorem, to znaczy z fabułą, *mythos* Arystotelesa.

W tym kontekście przyjrzyjmy się konsekwencjom „niemożliwych” streszczeń obu powieści w sytuacji, gdy rozluźnieniu ulegną uniemożliwiające je sztywne reguły myślenia racjonalnego. W sferze przyczynowości czasowo-przestrzennej pozwoli to, podobnie jak w przytoczonej wcześniej wyjściowej opozycji: śmierć vs życie, ukazać teoriopoznawcze przesłanki leżące u podstaw artystycznej wizji świata belgijskiego autora.

W *Octobre* opowiadana historia zaczyna się u kresu jej chronologicznego przebiegu. Laurent dowiaduje się przypadkowo o śmierci wuja, po którym dziedziczy. Udaje się do posiadłości zmarłego z zamiarem jej objęcia. Już pierwsze, otwierające powieść, zdania, nie mając nic ze streszczenia, zdają się zapowiadać to, co nastąpi. Tworzą „aurę”, termin, który Vaes świadomie zapożycza od W. Benjamina i który sam określa jako „ziarno, które zawiera roślinę”<sup>2</sup>. Pokonywana przez bohatera droga traci kontry wraz z zapadającym zmrokiem, staje się coraz mniej rozpoznawalna. Widzialne przestaje budzić zaufanie, rodzi wszechogarniające wątpliwości.

Podobny zabieg otwiera *L'Envers*. Powieść zaczyna się nocną sceną, w czasie której Bruno zostaje gwałtownie wyrwany ze snu. W pierwszej chwili nie jest w stanie określić przyczyny, może ona mieć swoje źródło równie dobrze w jakimś koszmarze sennym, może też sytuować się w otaczającej go rzeczywistości. Powrotowi z krainy snu do rzeczywistości realnej towarzyszy rodząca się niepewność.

Pytanie: „Jak się zachować wobec tego, co ulotne, co umyka?”<sup>3</sup>, staje się kluczowe w powieściowej strategii Vaesa. Tak sformułowane zdaje się wyrażać *credo* twórcze belgijskiego autora, jakże odmienne od tradycyjnego, którego istota zawiera się w *mythos*. U Vaesa nie ciąg zdarzeń, fabuła, lecz jego możliwość staje się tematem. Innymi słowy, to nie przywołanie zdarzenia, lecz możliwe jego wyrażenia stają się przedmiotem opowiadania.

Laurent kontynuuje swój marsz ku posiadłości, lecz zamiast się przybliżyć, oddala się, droga staje się błędzeniem, obrazy zacierają się na równi z celem, jaki go w to miejsce przywiódł. Dociera wreszcie, lecz zamiast być przyjęty jako nowy

<sup>1</sup> J. Ricardou: *Esquisse d'une théorie des générateurs*. W: *Le roman contemporain — Acts du colloque* (pod red. M. Mansuy). Paris 1971 s. 143.

<sup>2</sup> G. Vaes: *La Flèche de Zénon*. Anvers 1966, s. 90.

<sup>3</sup> Idem: *L'Envers*. Bruxelles 1983, s. 65.

właściciel, rozpoznany zostaje jako zaginiony ogrodnik. Ciekaw konsekwencji godzi się przyjąć i odegrać tę nieoczekiwaną rolę. Świadomie podejmuje eksperyment na samym sobie. Dopuszcza w sposób racjonalny coś nieprawdopodobnego, chce to przeżyć. Przywołana scena jest sygnałem podjętej przez Vaesa problematyki tożsamości jednostki, granic i charakteru jej wolności oraz sposobów i natury bycia z drugim. W niecodziennej sytuacji Laurent powstrzymuje „naturalną” reakcję oburzenia, wyjaśnień, godzi się być kimś innym, staje się podwójny, jest sobą i ogrodnikiem. „Zrozumiał, że musi zamilknąć i stać się świadomością”<sup>4</sup>.

Druga część *Octobre* przywołuje przeszłość bohatera i stopniowe rodzenie się sytuacji „bycia tylko spojrzeniem”. W wyniku następujących po sobie drobnych zdarzeń, bez większego jeszcze znaczenia, Laurent powoli uświadamia sobie, że jego najbliższe otoczenie zapomina o nim, że go myli z innym, że go nie poznaje, wreszcie że go traktuje jak kogoś nieobecnego. Początkowo zdziwiony, później zaniepokojony i ciekawy, Laurent przyjmuje bierną postawę, odrzuca działanie decydując się na „bycie czystą uwagą”. Jest to proces, w wyniku którego traci kolejno: narzeczoną, przyjaciół, znajomych, pracę, mieszkanie, słowem wszystko, co określa jego status i uwarunkowania społeczne.

Nabywane powoli doświadczenie prowadzi go do przekonania o iluzoryczności jednoznacznie pojmowanej rzeczywistości. Uczy się, że nie składa się ona z elementów wyłącznie przywidyalnych, postrzegalnych i możliwych do opowiedzenia. W konsekwencji godzi się na istnienie obszarów wymykających się rozumieniu. Czyniąc aluzję do swojej niezwyklej sytuacji, w rozmowie ze znajomą formułuje to w sposób dobitny: „Lubisz nadzwyczajne dlatego, że jest nieprawdopodobne, odmawiasz mu jednak prawa do istnienia. Gdybym ci opowiedział, co zmieniło moje życie, wzięłabyś mnie za wariata, domagałabyś się racjonalnego wyjaśnienia. Na nieszczęście jest ono niemożliwe”<sup>5</sup>.

Codziennosc Laurenta przestaje być banalna, niemożliwe staje się możliwe. Ralatywizacja postrzegalnego w świecie Vaesa jest odrzuceniem racjonalności. „Żywi na ulicy, martwi na cmentarzach! Mój Boże! Ależ to byłoby zbyt proste!”<sup>6</sup> — słyszy Bruno z ust Brodericka na długo przed jego tragiczną śmiercią.

Wyrwany ze snu Bruno, po zlokalizowaniu i zidentyfikowaniu źródła hałasu, zamiast wyzwolić się z początkowej dezorientacji, popada w jeszcze większą i bardziej brzemienną w skutkach. Strzępy rozmowy dobiegającej z salonu pobudzają jego ciekawość, a wylaniające się z nich fragmentaryczne treści potęgują tylko pierwsze wrażenie zagubienia i wieloznaczności. Bruno dowiaduje się o nadzwyczajnym powrocie Brodericka, dowiaduje się również, że jest adresatem komunikatu „stamtąd”. Domyśla się bardziej niż słyszy, nie może liczyć na potwierdzenie czy też choćby weryfikację tej niezwyklej informacji,

<sup>4</sup> Idem: *Octobre long dimanche*. Bruxelles 1979, s. 21.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 231.

<sup>6</sup> Idem: *L'Envers*, s. 89.

gdyż najbliżsi chcą go ochronić przed niepojętym milczą, a sam nie ma odwagi wyznać, że był mimowolnym świadkiem nocnej rozmowy.

Skazany tylko na siebie w sytuacji wymykającej się z prostej i jednoznacznej ocenie usiłuje ją zrozumieć szukając możliwych analogii w sztuce, gdyż tego uczył go Broderick. Poprzez dociekanie natury tworzenia pragnie zrozumieć swoje tu i teraz. „W hierarchii poznawalnego zmysłowo niezwykle ustępuje boskiemu, mimo że niedoskonale interpretowane umacnia nasze tu i teraz”<sup>7</sup> — przypomina sobie słowa zmarłego mistrza, a od lekarza opiekującego się cudownie odzyskanym słyszy: „Moje koszmary są bardziej dzienne niż nocne”<sup>8</sup>. Rzeczywiście, w świecie Vaesa element irracjonalny przenika codzienność, ujawnia się w banale, w tym co zwykłe.

Jeżeli totalna relatywizacja świata przedstawionego w powieściach Vaesa jest jego dominującą cechą, to jest oczywiste, że w pierwszym rzędzie dotyka ona czasu, ujawnia się w nim najpełniej. Na egzystencjalne pytanie bohatera o to, kim jest, składa się bardziej szczegółowe o to, gdzie jest w czasie, a zwłaszcza jakie jest jego teraz.

W *Le Regard romanesque*, będącym zbiorem wykładów, jakie Vaes wygłosił w roku 1986 na Uniwersytecie w Louvain, w wykładzie poświęconym czasowi powieściowemu, przywołuje on za św. Augustynem: „Gdy myślę o czasie nie wiem, czym jest, gdy o nim nie myślę, wydaje mi się, że wiem” — a zaraz potem przytacza parafrazę Jouberta, która poprzez jej powtórzenie — „Są to rzeczy, o których się wie, gdy się o nich nie myśli”<sup>9</sup> — podkreśla rangę problematyki czasu w krytycznej refleksji belgijskiego autora.

Myśleć o czasie, obserwować jego rozliczne przejawy, ćwiczyć i próbować go wreszcie w praktyce artystycznej to u Vaesa obszar zdominowany przez „problem obecnej chwili bez granic”, to *Teraz* Heideggerowskie artykułowane za pośrednictwem tekstu artystycznego. Obsesja czasu ujawnia się nie tylko w *Le Regard romanesque*, emanuje nią opublikowany w 1966 roku obszerny tom studiów noszący znamienity tytuł *La Flèche de Zénon*.

Czytelnika *Octobre* i *L'Envers* uderza, że zarówno Laurent jak Bruno żyją w świecie, w którym czas i jego upływ nie podlegają prostej i jednoznacznej chronologii. Każde zdarzenie będące ich udziałem jest postrzegane w sposób, który wyklucza następstwo mierzone obiektywnie według jednorodnych i stałych kryteriów. Vaes pisze: „Byłoby absurdem zakładać, że jakieś zdarzenie poprzedza historycznie inne”<sup>10</sup>.

Jeżeli żyjemy czasem, a nie w czasie, jak to rozróżnia Heidegger, to oznacza, że nie jest on wobec nas zewnętrzny, lecz że stanowi część nas samych. W konsekwencji fenomen czasu staje się przedmiotem intensywnego poszukiwania będącego w istocie dociekaniami nas samych. Bruno za wszelką cenę pragnie rozwiązać zagadkę Brodericka. W tym poszukiwaniu sam sytuuje się na

<sup>7</sup> Ibidem, s. 106.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 98.

<sup>9</sup> Idem: *Le Regard romanesque*. Louvain la Neuve 1997, s. 24.

<sup>10</sup> Idem: *La Flèche de Zénon*, s. 102.

zewnątrz, lecz rozpatrując czas na płaszczyźnie dzieła eliminuje swoją niewygodną pozycję. Zgodnie z radami Brodericka traktuje dzieło jako totalność, w której zawiera się *Genesis* i *Apokalipsa*.

W *Octobre* przedsięwzięty przez głównego bohatera eksperyment polega na organicznym wniknięciu w otaczającą rzeczywistość. W sposób niczym nie skrępowany żyje czasem. W obu przypadkach zasadniczym celem jest próba kreowania i stymulowania takich warunków, które umożliwią najbardziej zbliżone do autentycznego bycie tu i teraz.

Kapitałną rolę w tym poszukiwaniu odgrywa dzieło sztuki. Vaes pisze: „Rzeczywistość jaka nas otacza, lub przynajmniej jej wizja, będąc irracjonalną, jest jednak możliwa do pomyślenia poprzez twórczość”<sup>11</sup>. U belgijskiego autora w centrum uwagi jest aktualnie przeżywana chwila — teraz percepcji w ekspansji. Chwila, która wykracza ku przyszłości lub przeszłości, bowiem: „Tak jak przyroda nie znosi próżni, terażniejszość nie znosi interwałów, wypełnia je natychmiast”<sup>12</sup>.

Przyjrzyjmy się dwóm cytatom. „By lepiej widzieć co się dzieje na dole, mocniej zacisnął powieki”<sup>13</sup> oraz „Zastanawiał się, czy ów widok ma swoje źródło w pamięci, czy we wzroku”<sup>14</sup>. Wspólną cechą obu cytatów, typowych dla Vaesa i pochodzących z dwóch różnych powieści jest to, że aktualnie przeżywana chwila, *tu i teraz* percepcji, ulega rozbiciu, zatracą punktowy charakter i ogarnia obszar już albo jeszcze nią nie będący. Zaciera się granica tego, co było lub będzie z tym, co jest.

Gdy efekt percepcji ulega zakłóceniu, w postaci rodzi się naturalna nieufność. Bohaterów Vaesa nurtuje nieustająca wątpliwość wobec tego, co słyszą lub widzą. Rzutuje to w zasadniczy sposób na ich relacje z drugim. Efekt opóźnienia lub przyspieszenia odciskający się na chwili bezpośrednio przeżywanej polega na przesunięciu tematycznym lub nałożeniu na daną chwilę dodatkowego skojarzenia rzutowanego wstecz lub ku przyszłości.

Tak rodzi się czas zindywidualizowany. W nielicznych i zawsze bezowocnych próbach dopasowania się do czasu innych, Laurent stwierdza, że żyją oni „w innym świecie”, a jego twórca pisze wręcz „o światach równoległych”. Historia Laurenta jest ilustracją rozmaitych możliwych artykulacji niezgodności jego czasu z czasem innych. Wyraża się to nieporozumieniami i pomyłkami, których pada ofiarą, które go stopniowo oddalają od nich, narzucając rytm odmienny od powszechnego. Podobne doświadczenie jest udziałem Bruna z tym, że w jego wypadku spowodowane jest ono nadzwyczajnym powrotem Brodericka. Czas obu nabrzmiewa wirtualnością, staje się kondensatem stwarzającym niezbędne warunki do jednoczesnego bycia obecnym i nieobecnym oraz myślenia o żyjącym zmarłym.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 82.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 103.

<sup>13</sup> Idem: *Octobre*, s. 13.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 12.

Indywidualizacja czasu nie eliminuje jednak czasu zbiorowego, czasu wspólnego historii, odpersonalizowanej i statycznej. Ta dwoistość czasu jest u Vaesa istotnym elementem określającym kondycję bohatera. Czas zbiorowy przesądza o tym, że jednostce pozostaje tylko to, co aktualne, bycie tu i teraz. Jest ono nieustannie zagrożone przez przeszłość i przyszłość. Z kolei to indywidualne i dynamiczne trwanie („durée”) podlega nieustannej presji historii. Czas nie płynie, lecz kłębi się.

By wyzwolić się z unifikujących ram czasu zbiorowego bohaterowie Vaesa muszą wykluczyć jego ciągłość, a raczej stałe miejsce chwili w tym kontinuum. Ta sama chwila nie może już przebywać jedynej możliwej i nieodwracalnej drogi, to znaczy być przyszłą, obecną i raz na zawsze przeszłą. Bohater powieściowy Vaesa, podobnie jak jego twórca, zdaje się przyjmować, że czas nie jest strumieniem, nie przemija, lecz kumuluje się, nabrzmiewa, kłębi się i pęcznieje.

Powieściowy wykład Vaesa na temat czasu można zilustrować dziesiątkami scen i sytuacji, poprzestaną na epizodzie, który zdaje się syntezą tych wywodów. Epizod dotyczy wieczoru spędzanego przez Laurenta u przyjaciela. Przez otwarte okna dobiega uliczny hałas. Milczący obecni słuchają rozmowy nieobecnych, rozmowy odtwarzanej z taśmy nagranej kilka dni wcześniej i w zupełnie innym miejscu. Z chwilą uruchomienia magnetofonu opozycja tu i teraz vs tam i wówczas zaczyna się zacierać. Możliwa identyfikacja głosów sprawia, że nie ulega ona jeszcze całkowitemu zamazaniu. Nastąpi to wówczas, gdy Laurent uzmysłowi sobie, że nie jest w stanie jednoznacznie stwierdzić, czy usłyszany w chwili roztargnienia odgłos końskich kopyt dobiegł go zza otwartego okna (tu i teraz), czy też było to tylko tło nagranej rozmowy (tam i wówczas). Wobec zaistniałej wątpliwości odpowiedź jest niemożliwa.

Mamy do czynienia z nałożeniem się odległych od siebie momentów w czasie i przestrzeni. Chronologia traci rację bytu, zastępuje ją czas „w stężeniu” („coagulé”), zebrany „w kulę” („en boule”), jedyny, zdaniem Vaesa, zdolny wyrazić pełnię rzeczywistości, która bezustannie mnoży swoje oblicza, z których każde jest równie prawdziwe i realne. Pociąga to za sobą określone konsekwencje egzystencjalne, a ich wyrazem jest świat powieściowy belgijskiego autora. Jest to świat, który wyraża osamotnienie jednostki będące zarazem jej wyzwoleniem. Autor kreuje rzeczywistość, której czytelniczemu przyswojeniu nieodparcie towarzyszy seria pytań o charakter i naturę obecności, o nasze tu i teraz.

Z dotychczasowych obserwacji wynika, że teraz nie istnieje jako element jakiegoś diachronicznego szerszego układu. Nie może istnieć, skoro chwila ulega ciągłym przeobrażeniom, nawet jako przeszła nie zatracą swojego dynamicznego charakteru. Każde spojrzenie wstecz burzy historię: „Staje się ciągle ponawianym dodawaniem, którego wynik jest zawsze inny. (Laurent) Mógł co najwyżej interpretować czyny czy słowa innych (...) za każdym nowym zanurzeniem w przeszłość zmieniała ona fizjonomię, martwy czas ofiarowuje te same właściwości, co przyszłość, staje się plastyczny, kowalny, rozpada się”<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 161.



Niewiara w niezmiennosc przeszłości, nieufność co do przyszłości, dynamiczny, nieprzewidywalny charakter terażniejszości, to skutki założenia o „kulistości” czasu. Konsekwencją tego założenia jest skrajnie zindywidualizowany charakter postrzeganej aktualnie, projektowanej lub przypominanej chwili i wynikająca stąd organiczna niemożność dzielenia jej z drugim. Bohaterowie Vaesa to jednostki skazane na samotność, na bycie będące niebyciem z drugim. Historia Laurenta dostarcza rozlicznych przykładów owej pozorności bycia. Tworzą one całą gamę odcieni obecności nieobecnego i/lub nieobecności obecnego.

Przyjrzyjmy się kilku przykładom. „Jessika obserwowała go z większą uwagą, jak gdyby nagle znalazł się w znacznym oddaleniu, które wymaga wyteżenia wzroku”<sup>16</sup>. „Niespodziewanie odczuł, że zmałał w oczach swojego rozmówcy, miał wrażenie, że się od niego oddalił pozostając nieruchomo. Było to tak silne, że kurczowo ścisnął oparcia fotela”<sup>17</sup>. „Z trudem zniósł wzrok dziewczyny. Można by powiedzieć, że spoglądała na niego, jak gdyby po raz pierwszy”<sup>18</sup>. Jest charakterystyczne, że w każdej z przytoczonych sytuacji można wyróżnić dwie części, z których pierwsza jest przywołaniem konkretnego, sygnalizuje pewność będącą skutkiem rozpoznania. Druga część sugeruje zdziwienie, zaskoczenie i niepewność, to znaczy odwrót od pierwszego wrażenia. Znamienne, że przemiana dokonuje się zawsze tylko w jednym kierunku, od pewności do niepewności, zaskoczenia i zdziwienia. Tego typu sposób konstruowania świata przedstawionego jest wyrazem usilnego dążenia do przywrócenia pozorowi rzeczy jego prawdziwej natury.

Czytelnik śledzi stopniowe zanikanie, zacieranie się Laurenta w oczach innych. Jest ono na tyle skuteczne, że i samego bohatera ogarniają wątpliwości. „Lustro w witrynie antykwariatu przywiodło go ponownie na chodnik. Ostrożnie pochylił się nad własnym odbiciem w szkłe (...), uważnie spojrział w oczy, przeciągnął dłonią po skórze w miejscu, które zniekształcało stare lustro”<sup>19</sup>. „W szybie nocnego pociągu spostrzegł własne odbicie, przypomniał sobie wyraz twarzy kobiety sprzątajacej w agencji. We własnych oczach dostrzegł spojrzenie Jessiki”<sup>20</sup>. Zamazywanie się postaci w oczach innych osiąga więc punkt, w którym ona sama podporządkowuje się i co więcej, przyjmuje jako własną tę degradującą optykę.

Proces przechodzenia od osobowości do anonimowości nie dotyczy wyłącznie postaci głównych bohaterów. Zjawiska tego doświadczają one wobec drugiego. Bliscy, znajomi zatracają indywidualne cechy, stają się anonimowi, wymienni, ich rysy stają się płynne, rozmywają się, nikną. Kontakt z drugim okazuje się czysto formalny, jest pusty treściowo. Prowadzi to do zniechęcenia, a wreszcie do obojętności. Drugi staje się równie nieosiągalny dla Laurenta, jak

<sup>16</sup> Ibidem, s. 66.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 48.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 67.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 59.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 72.

on sam dla drugiego. „Jessika mówiła mało, słuchała jego monologu. Idąc z nim pod rękę rozmywała się coraz bardziej, aż szedł sam, zupełnie sam”<sup>21</sup>

Jeżeli wspólne percypowanie bieżącej chwili nie gwarantuje wzajemności, a w konsekwencji czyni niemożliwym bycie z drugim, to czy ucieczka w przyszłość lub przeszłość umożliwia tę wspólnotę? W świecie Vaesa naznaczonym wymazaną, nie istniejącą historią i skrajnie zindywidualizowanym i do maksimum zredukowanym spojrzeniem w przyszłość taka możliwość również nie istnieje. W ujęciu belgijskiego pisarza czas wymykając się racjonalnemu porządkowi możliwy jest do uchwycenia tylko intuicyjnie.

Lektura *L'Envers* ujawnia, że problematyka czasu jest przez autora rozpatrywana na wyższym poziomie uogólnienia. W *Octobre* był on bezpośrednim doświadczeniem Laurenta, w *L'Envers* natomiast dociekanie jego natury dokonuje się za pośrednictwem dzieła sztuki. Postawiony przed koniecznością rozwikłania zagadki Brodericka, Bruno podejmuje poszukiwania w obszarze tworzenia i Stworzenia.

Bezradny wobec osaczających go z coraz większą gwałtownością pytań i wątpliwości, nie mogąc znaleźć żadnego zadawalającego odniesienia, Bruno rzutuje nurtujące go problemy na obszar sztuki i religii. Za ich pośrednictwem usiłuje zrozumieć swoje tu i teraz naznaczone irracjonalnym powrotem Brodericka. Podobnie jak Laurent stwierdza, że absurdem jest zamykanie rzeczywistości w wymiarze, którego jedyną zasadą jest myślenie analogiczne. Świat powieściowy Vaesa jest wizją zbudowaną z wirtualności tkwiących w czasie, a ściślej, będących czasem. Nie istnieje więc żaden moment czy obraz uprzywilejowany. Każdy jest konieczny i prawdopodobny. Będąc przedstawieniem, nie może być utożsamiany z tym, czego jest wyrazem.

Ani codzienne doświadczenie czasu zdominowane społecznymi uwarunkowaniami, ani tym bardziej nasze czytelnicze doświadczenie uformowane głównie na lekturach klasyków XIX wieku nie przyzwyczyły nas do takiego pojmowania czasu. Zbyt przesiąknięci zdrowym rozsądkiem, czas Laurenta odbieramy jako czas nam obcy. W powieści wyraża to absurdalne błędzenie bohatera. Chronologia jako nadrzędny czynnik w hierarchii organizującej fabułę ma tu zastosowanie na zasadzie samonegacji. Chwila jest prawdziwa wyłącznie w jej możliwych i wzajemnie wymiennych wariantach. Broderick poucza swojego młodego przyjaciela: „Wszystko jest równoczesne, tam i tu jest produktem naszych ograniczonych zdolności percepcyjnych”<sup>22</sup>.

Czas zawarty „w kuli”, „napęczniały”, „w stanie wrzenia”, „zagęszczony”, to określenia często pojawiające się u Vaesa. Określenia te wyrażają jeden cel; jest nim, jak poucza Broderick: „Kumulowanie konkretności, tak długo, jak długo możliwa jest rzecz, gdyż zanik wszelkiej formy nosi znamiona porażki”<sup>23</sup>. Ten konkretność, to coś, cokolwiek, odpowiada wstępnej decyzji Heideggera otwierającej

<sup>21</sup> Ibidem, s. 56.

<sup>22</sup> Ibidem: *L'Envers*, s. 247.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 92.

poszukiwanie Bytu, decyzji, że raczej jest coś niż nic. W innym miejscu tenże Broderick uzupełnia: „Trudno sobie wyobrazić, że mogłaby zaniknąć najmniejsza choćby drobina widzialnego, najbardziej powszechna z form, powszechna w naszych oczach, może się manifestować wyłącznie jako wynik wysiłku równego Stworzeniu. Jedynym kresem duchowości jest wielość form, w której ona kipi. Być na wszystkich szczeblach możliwego, za każdą cenę, czyż nie jest to jedyny imperatyw energii duchowej!”. I czyż nie jest to również zasadnicza przesłanka Laurenta?!

Wynika stąd imperatyw sposobu myślenia o świecie, imperatyw wymuszający na jednostce odrzucenie pozoru, uproszczeń i analogii, nakazujący jej akceptację niemożliwego, wyjście poza widzialne czy słyszalne i myślenie o nim w sposób właściwy twórcy/Stwórcy. Artystyczna wizja egzystencjalnej sytuacji jednostki wyłaniająca się ze stronic powieści Vaesa, którą usiłuje przeżyć lub zrozumieć jego bohater otwiera przed nim nowe obszary. Raz podjęte poszukiwanie, którego ważnym wątkiem jest próba zrozumienia natury czasu pojmowanego jako element nas samych nie jest chybiona, pozwala ona bowiem osiągnąć nową świadomość będącą wykroczeniem poza myślenie ograniczone ramami Kartezjańskiego paradygmatu.

Wizja świata, która jest wynikiem tej nowej świadomości oglądu rzeczy czyni ją bliższą podmiotowi, bardziej bezpośrednią. Czas, tak jak go konstruuje Vaes, pozwala jednostce wyzwolić się z horyzontalności historii kolektywnej, otwiera przed nią możliwość eksperymentu polegającego na głębszym wnikięciu w jej tu i teraz.

Zrodzone z nieporozumień przejście od pewności do niepewności aktualnie przeżywanej chwili ujawnia pozór tej pewności. Z kolei niepewność prowadzi do Heideggerowskiego zdziwienia jako koniecznego warunku podjęcia w samotności pytania o czas i miejsce, dwa wyznaczniki naszego bycia w świecie tu i teraz. Nie chodzi bowiem o odpowiedź, w gruncie rzeczy niemożliwą, chodzi o stawianie pytań, które przez sam fakt ich formułowania stają się konieczną przesłanką postawy noszącej znamiona odpowiedzi. W efekcie okazuje się, że granica myślenia, którą wyznacza Kartezjańskie *cogito* jest ograniczeniem. Naturę tego ograniczenia w jakiejś mierze ujmuje zmetaforyzowana wypowiedź jednej z postaci w *L'Envers*: „Podobny jestem do człowieka obserwującego rzekę. Może on zawrócić część wód i nawodnić to, co go otacza. Powstanie system kanałów i śluz (...) oznaki cywilizacji, które ekscytują, podniecają umysł, lecz nie są w stanie zawrócić nurtu, który i tak zawsze zmierzać będzie od źródeł do ujścia”<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 161-162.