

Jadwiga Mizińska

"Malowany ptak" a "Czarny ptasior" : problem negacji w literaturze

Nowa Krytyka 7, 33-54

1996

Artykuł został 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jadwiga Mizińska

„Malowany ptak” a „Czarny ptasior”.
Problem negacji w literaturze

1. Powieść a opowieść

Ewangelia żąda, iżbyśmy mówili w ten sposób, aby **tak** – znaczyło **tak**, a **nie** – **nie**. Jest to postulat prawdomówności, ale także coś ponadto – wymóg szczególnej rzetelności w komunikowaniu się ludzi ze sobą. Komunikacja **rzetelna** nie zasadza się po prostu na stwierdzeniu prawdy i unikaniu fałszu oraz kłamstwa jako – odpowiednio – nieświadomego i świadomego zaprzeczenia prawdy. Zawiera w sobie – prócz nakazu epistemologicznego – również nakaz moralny – powstrzymywania się od pokrętności i matactwa; od wygłaszania zdań prawdziwych w złej wierze i intencji, od celowej mglistości, nieostrości, niejednoznaczności wypowiedzi po to, aby w razie czego można było wyprzeć się odpowiedzialności za negatywne jej skutki, czasem wręcz tragiczne konsekwencje dla czyichś losów.

Tak pojęty ideał rzetelnej i uczciwej komunikacji wydaje się w pierwszej chwili czymś oczywistym i godnym aprobaty, jako że stanowi gwarancję dochowania naraz wierności prawdzie epistemologicznej i etycznej. Zachodzi wszakże pewna okoliczność, która zdaje się podważać możliwość jego realizowalności.

Oto bowiem okazuje się, że Prawda w istocie ma nie dwa, a trzy wymiary – poza poznawczym i moralnym także estetyczny. Bywa „piękna” lub „brzydka”, „okrutna”, „nieładzka”, „bolesna”, „przykra”... Wskazywał na ten osobliwy aspekt Prawdy już Platon w swej przypowieści o jaskini. Kiedy mianowicie jeden z jej mieszkańców, filozof, zdobył się na odwagę poznania już nie „prawdy cień” (czym zadowalali się zwykli „kajdaniarze”), ale odwrócenia głowy i spojrzenia prosto w źródło światła, w stronę bytów autentycznych, jego wzrok uległ porażeniu. Zetknięcie z Prawdą zatem może przyprowadzić o cierpienie. W pierwszym przynajmniej momencie jawi się ona jako okrutna, trudna do zniesienia.

Stąd też odwieczna i – mogłoby się wydawać – nieusuwalna rozbieżność pomiędzy filozoficznymi, religijnymi, etycznymi nakazami mówienia prawdy i życia podług niej a rzeczywistą praktyką rozmijania się z prawdą, jej wypaczania, „owijania w bawełnę” – mataczenia.

Powstaje pytanie, czy istnieje jakakolwiek szansa na pogodzenie dwóch rozbieżnych motywacji: teoretycznej – do ujawniania „prawdy, całej prawdy i tylko prawdy” oraz psychologicznej – do jej zatajania i wykrzywiania wedle usługowych mechanizmów fałszywej świadomości.

Z góry można się spodziewać, że warunkiem ich pojednania byłoby wynalezienie sposobu, czy wręcz metody **łagodzenia okrucieństwa** „nagiej Prawdy”, wszakże bez najmniejszego jej uszczerbku.

Nadzieję na osiągnięcie tego celu stwarza sztuka nastawiona ze swej natury na odkrywanie i prezentowanie **prawdy artystycznej**, niesłuchanie trudnej do zdefiniowania, ale jakoś przecieży intuicyjnie rozpoznawalnej w dziełach. Rzecz jednak w tym, że nie każdy produkt sztuki jej dosięga. Z tego względu wyróżnia się sztukę wysoką i niską, wielką, średnią i kiczowatą. Kryterium tego rozróżnienia jest mało uchwytnie, a mimo to funkcjonuje nie tylko u profesjonalnych krytyków, ale i wśród przeciętnych odbiorców.

Spróbujmy dotrzeć do tego kryterium posługując się metodą jego okrażania, skoro nie chce się ono ujawnić wprost.

Sprawdźmy przede wszystkim, czy mógłby nim być rzetelny – w sensie ewangelicznym uczciwy – stosunek do Prawdy. W szczególności: czy dochowanie lojalności zasadzie mówienia prawdy i tylko prawdy, prawdy całej – jak domaga się tego ideał epistemologii – jest wystarczającym warunkiem także prawdy artystycznej.

Otóż są rodzaje twórczości, które bazują na takim właśnie przeświadczeniu – należy do nich najszerzej pojęta sztuka realistyczna, dążąca do lustrzanego powielania rzeczywistości. Jej teoria i praktyka oparte są na założeniu, jakoby dzieło sztuki było zdolne dokładnie i rzetelnie **opowiedzieć** w stosownym dla siebie języku świat, odzwierciedlić wybrane jego fragmenty na zasadzie prostej symetrii, jeden do jednego. Potrzeba w tym celu tylko, aby artysta maksymalnie wiernie naśladował życie, zdawał sprawę z jego przebiegu jak sprawozdawca sportowy.

Rozważmy skutki kierowania się tak rozumianym realizmem na pewnym instruktywnym przykładzie.

Swego czasu wielką popularnością cieszyła się audycja radiowa „Matysiakowie”. Jej specyfika, typowa zresztą dla gatunku powieści radiowej, polegała właśnie na próbie nadążania za wydarzeniami codziennymi i chwytaniu życia na gorąco. Część zagorzałych wielbicieli rodziny Matysiaków przejmowała się jej losami do tego stopnia, że reagowała na nich jak na dobrych znajomych. Kiedyś, w okresie przed Bożym Narodzeniem, pani Matysiakowa jęła narzekać, że ma kłopoty z kupieniem maku na świąteczne wypieki. Wkrótce redakcja została zasypana przesyłkami zawierającymi ten smakołyk. Fakt ten u redaktorów i aktorów wywołał wzruszenie i zakłopotanie zarazem. Poczuli się bowiem postaciami jednocześnie przynależącymi do dwóch światów: świata literackiej fikcji, którą sami wszak współtworzyli oraz – świata realności, w którym funkcjonowali jako osoby prywatne. To drobne wydarzenie może posłużyć za pretekst do zastanowienia się nad sensem postulatu realizmu sztuki. Wcielony w praktykę jak najdosłowniej może on prowadzić do pomieszczenia kategorii i zachwiania granicy pomiędzy rzeczywistością obiektywnych faktów a *sui generis* rzeczywistością literackiej fantazji. Przez moment nadawcy i odbiorcy „Matysiaków” zaistnieli w jakimś trzecim wymiarze, gdzie wymyślona

postać pani Matysiakowej została zaopatrzona przez autentycznych słuchaczy w najprawdziwszy mak...

Mniejsza, gdy chodzi o rzecz tak niewinną, jak brakujący smakołyk. Być może jednak ten sam typ odbiorcy sztuki z równym oddaniem byłby skłonny poszukać dla Raskolnikowa na rynku siekiery potrzebnej mu do zabicia staruchy-lichwiarki... Zresztą nie potrzeba wydumanych przykładów – znana jest paniczna reakcja radiosłuchaczy na alarm o wybuchu wojny w słuchowisku według powieści Wellsa „Wojna światów”.

Niebezpieczeństwo mylenia artystycznej fikcji z rzeczywistością dotyczy nie tylko tak specyficznego środka przekazu, jakim jest radio, oddziałujące na słuch – zmysł telekontaktowy. Trzeba w nim używać specjalnych, wyrafinowanych efektów, aby zasygnalizować różnicę między tekstem serio a tekstem odnoszącym się do wydarzeń fikcyjnych. Pochopna chęć brania wszystkich komunikatów ogłaszanych przez media – gazety, telewizję, radio – jako „obligatoryjnych ontycznie” jest przemożna i coraz powszechniejsza w cywilizacji, w której mamy rosnącą ilość informacji o niedostępnych bezpośrednio obiektach. Środki masowego przekazu zostają obdarzone autorytetem i wiarygodnością niejako *a priori*. „W telewizji pokazali” – to powiedzenie funkcjonuje obecnie jako równoznacznik swoistego kryterium prawdy, wypierającego dotychczasowe „widziałem to na własne oczy”.

Tendencja do mieszania rzeczywistości obrazów z rzeczywistością obrazowanych stanów rzeczy, ewidentna w życiu potocznym, rzutuje też na status sztuki, a zwłaszcza literatury. Zacierają się coraz bardziej krytyczny dystans do dzieł sztuki jako tworów produktywnej wyobraźni. Zalew produkcji typu *science fiction* oddziałuje na mentalność naszych czasów w ten sposób, że wszystko, co według dawnych norm zdrowego rozsądku jawiło się jako niemożliwe, obecnie wydaje się wiarygodne. Rzecz by można, iż erozji podlega zmysł realności, poczucie realizmu. Dorosli zdają się cofać (wznosić?) na poziom dziecka, dla którego świat baśni przenika codzienność – krasnoludki są na świecie...

Komicznym (a równie dobrze powiedzieć można, groteskowym) efektem tego procesu bywają takie gesty, jakie zastosował

W. Wharton. Swoją baśń dla dorosłych „Franky Furbo”, w żadnej mierze nie budzącej wątpliwości co do swego charakteru, poprzedził formułą zastrzeżoną dotąd dla paradokumentalnych powieści z kluczem: „Wszelkie skojarzenia z autentycznymi osobami i wydarzeniami są czysto przypadkowe”.

Ten zabawny trick ma swoją dość rozpaczliwą wymowę: stanowi podjęty jak gdyby resztką sił przez pisarza protest przeciwko presji kultury masowej do odrealniania świata faktów i urealniania fikcji. Wolno to uznać za walkę artysty o przywrócenie mu praw do wypowiedzania **prawdy artystycznej**, niesprowadzalnej do **prawdy faktograficznej**, jakiej pożąda przeciętna publiczność.

Aby wyklarować różnicę zachodzącą między obydwoma typami wyżej wymienionej prawdy, wprowadzam – jako pomoc – przeciwstawienie dwóch rodzajów narracji: opowieści i powieści.

2. Opowieść a powieść

Opowieść, etymologicznie i genetycznie, wywodzi się od opowiadania, codziennej, potocznej czynności ludzkiej, w której chodzi o zrelacjonowanie słuchaczowi nieobecnemu przy referowanych wydarzeniach – ich przebiegu. Opowiadamy ważne dla was wypadki po to, by o nich poinformować, podzielić się emocjami, odreagować zdziwienie czy wzburzenie. Podstawowym motywem opowiadania pozostaje sprawozdanie z czasowego łańcucha wiążących się w pewną sensowną całość mikrofaktów. Przy tym od autora opowiadania oczekuje się, żeby był uczestnikiem albo co najmniej naocznym świadkiem relacjonowanych wydarzeń.

Podobny postulat dotyczy opowieści jako literackiego już gatunku narracji. Obydwie strony milcząco przyjmowanej umowy: opowiadający i słuchacze, opierają się na założeniu, iż nastąpi oto sprawozdanie, zrelacjonowanie sekwencji wydarzeń posiadających wagę, znaczenie oraz sens istotny dla nich wszystkich. Różnica między narracją potoczną i literacką dotyczy jedynie zakresu ważności wydarzenia. W pierwszym przypadku może ono mieć wyłącznie znaczenie osobiste, prywatne, indywidualne. W drugim, jak mówi o tym T. Hardy, „opowiadanie musi być zupełnie wyjątkowe,

aby uzasadnić fakt, że się je opowiada. My autorzy, jesteśmy wszyscy sędziwymi marynarzami. I żaden z nas nie ma prawa powstrzymywać gości weselnych, chyba, że ma do opowiedzenia coś bardziej wyjątkowego niż zwykłe doświadczenia przeciętnego mężczyzny i kobiety”¹.

Bez względu na to, czy czynność opowiadania nastawiona jest na podanie faktów istotnych subiektywnie czy intersubiektywnie, partykularnie czy powszechnie, jej obowiązkiem jest „trzymanie się” owych faktów – to one są niejako bohaterami narracji – sprawozdania. Upoważnia to słuchaczy do sprawdzania rzetelności opowiadającego, zarzucania mu nieścisłości, koloryzowania czy rozmiijania się z prawdą. Nadawca i odbiorca, nawet gdy rzecz rozgrywa się na płaszczyźnie literackiej, stykają się w świecie **non-fiction**, odnoszą się poza materię słów do materii realnych zdarzeń, wobec których słowa pełnią jedynie (czy głównie) funkcję „usługową”. Opowieść to – krótko mówiąc – powielanie w substancji języka substancji pozajęzykowych faktów.

Powieść, aczkolwiek słownikowa także wywodzi się od opowiadania, bynajmniej nie ma i nie musi mieć z nim wiele wspólnego. Owszem, opowiadanie może być wtrącone do powieści jako chwyt literacki, nie przesądza to wszakże o ich identyczności.

Powieść operuje zgoła na innym poziomie niż opowiadanie, stawia sobie odmienne cele i wymagania. Ze swojej istoty nie chce ona po prostu opisywać rzeczywistości *sensu stricto*, ale – tworzyć rzeczywistość *sui generis*. Rzeczywistość artystyczną, konstruowaną siłami odtwórczej i twórczej wyobraźni oraz intuicji nakierowanej na uchwycenie i oddanie raczej sensu niż zwyczajnie kolejności wydarzeń.

Pojawienie się fenomenu powieści, różnego od opowieści, stało się możliwe dopiero w określonej sytuacji. Takiej mianowicie, kiedy zaistniała już świadomość **podwójności świata ludzkich przeżyć**, podwójności ich mentalnego refleksu. Mowa o bezpośrednim, poniekąd odruchowym odbiciu poznawczym z jednej strony i o ich oceniającej obróbce przez pryzmat aksjologiczny – z drugiej.

¹ J. Irving: *Modlitwa za Owena*. Tłum. M. Iwińska i P. Paszkiewicz. Warszawa 1993, s. 618.

Inaczej rzecz ujmując: powieść bazuje na swoistej dla siebie, a odmiennej niż w przypadku opowieści „ugodzie”, że powieściopisarz przedstawi oto niejako alegoryczną, aluzyjną, podaną nie wprost – własną ocenę problemu zilustrowanego jedynie barwną fabułą. Nie po to, by ją narzucić odbiorcom jako prawdę faktów, jedyną i niekwestionowaną, ale – by im „dać do myślenia”, podzielić się własnymi przypuszczeniami, hipotezami, wątpliwościami...

Dlatego umowność, konwencjonalność, fikcyjność postaci powieściowych jest sprawą pierwszorzędnej wagi. Jej podkreślenie ma na celu odwrócenie uwagi od osób, a skoncentrowanie jej na problemie. I faktycznie, jest to osiągalne i charakterystyczne dla dzieł najwyższego formatu. Występujący w nich bohaterowie, zdecydowanie fikcyjni, dają swoje imiona uniwersalnym egzystencjalnym problemom nękającym ludzi: Hamlet, Faust, Harpagon etc., to tyleż imiona własne, co symboliczne miana postaw wcielających tragizm lub komizm *conditio humana*.

Powtórzmy: warunkiem pojawienia się w kulturze europejskiej powieści musiało być zrozumienie względnej autonomii poziomu **refleksji** wobec pierwotnego poziomu bezrefleksyjnego **refleksu** świadomości. Poziom pierwotny zakłada naiwną przystawalność umysłowego odbicia i obiektu, poziom wtórny natomiast – wiedzę o tym, że pomiędzy fakty światowe a ich mentalne obrazy wkłada się czynnik trzeci – aksjologiczny, przybierający postać postaw oceniających, ten zaś zakłóca model działania umysłu jako rzekomo prostego zwierciadła.

3. Prawda powieści – „mądrość niepewności”

„Kiedy Bóg opuszczał z wolna miejsce, z którego sprawował władzę nad wszechświatem i jego porządkiem wartości, oddzielając dobro od zła i nadając sens każdej rzeczy, Don Kichot wyszedł ze swego domu i nie był już w stanie rozpoznać świata.

Jakoż świat pod nieobecność Najwyższego Sędziego, objawił się nagle w przerażającej wieloznaczności: boska Prawda, prawda jedyna, rozpadła się na setki prawd względ-

nych, którymi podzielili się ludzie. Tak oto narodził się świat Czasów Nowożytnych, a wraz z nim, na jego wzór i obraz, powstała powieść.

Zrozumieć za Kartezjuszem, że podstawą wszystkiego jest **myślące ego** i tym samym stawiać samotnie czoła wszechświatu – oto postawa, którą Hegel słusznie uznał za heroiczną.

Zrozumieć wraz z Cervantesem, że świat jest wieloznaczny, stanąć naprzeciw nie jednej, absolutnej prawdy lecz ogromu prawd sobie przeczących (a ucieleśnianych przez **wyobrażenia** «ja» zwane powieściowymi postaciami), za jedyny pewnik mieć przeto **mądrość niepewności** – wymaga siły nie mniejszej”

– pisze M. Kundera w eseju „Wzgardzone dziedzictwo Cervantesa”².

Słowa te dają asumpt do dokładniejszego i od nieco innej strony widzianego odróżnienia dwóch typów narracji człowieka o świecie: narracji snutej w formie opowieści oraz osobliwej narracji powieściowej.

Mianowicie, pokazuje się, iż każda z nich zakłada odmienny poziom świadomości zarówno narratora, jak i słuchacza, odbiorcy. **Opowieści** wystarcza bowiem postawa naturalna i poniekąd naiwna. Wyraża się ona w przeświadczeniu, że kwestia prawdy rozstrzyga się pomiędzy faktami, zdarzeniami realnego świata a sprawozdającym je ich świadkiem bądź uczestnikiem. Prawda wobec tego jawi się jako zagadnienie szczerości, prawdomówności narratora. Można i należy wymagać odeń respektowania klasycznej definicji – adekwacji słów wobec reprezentowanych przez nie faktów, a ponadto uczciwości moralnej zakazującej kłamania.

Odbiorcy: słuchacze, czytelnicy powieści podzielają przekonanie opowiadającego, jakoby był on przezroczystym medium, pasem transmisyjnym podającym informację dalej – tym, który z różnych względów (oddalenia w czasie czy w przestrzeni) nie byli w stanie

² M. Kundera: *Sztuka powieści*. Tłum. M. Bieńczyk. Warszawa 1991, s. 13.

osobiście „być przy tym”. Obie strony są związane jak gdyby założeniem dobrej woli, dla obu bowiem prawda o danym zdarzeniu może być tylko jedna. Ufność, jaką słuchacz pokłada w opowiadającym, obliguje tego ostatniego do maksymalnie wiernej, dokładnej i ścisłej relacji z jego przebiegu.

Krótko mówiąc: u podłoża takiej milczącej ugody leży obustronna wiara zarówno w obiektywność samych faktów (ich „twardość” – niezależność od sposobu postaciowania rzeczywistości przez umysł i wydzielenia z niej poszczególnych „figur z tła”), jak też – wiara w obiektywizm ich sprawozdawcy i kronikarza. Pozwala ona mniemać, że ktokolwiek byłby na jego miejscu, dostarczyłby identycznego opisu przebiegu zdarzeń.

Od czasu do czasu sami pisarze podejmują próby ośmieszenia takiej naiwnej ufności, dając czytelnikom prztyczki w nos. Czyżni tak G. Bürger spisujący przygody barona Münchhausena. Przyjrzyjmy się wyrafinowanemu trickowi, jaki stosuje on, by bez taniej dydaktyki doprowadzić słuchaczy opowieści do zwątpienia w jej autentyczność.

Oto jedna z przygód myśliwskich barona:

„Przedstawcie sobie panowie okropność mego położenia. Za mną lew, przede mną krokodyl, na lewo ryczący strumień, na prawo przepaść, w której, jak się później dowiedziałem, leży się najjadowitsze węże. Oszołomiony [...] upadam na ziemię. Jedyną myślą, do której mój umysł był jeszcze zdolny, było oczekiwanie, że uczuję kły i pazury wściekłego drapieżcy lub znajdę się w paszczy krokodyla. Ale po paru sekundach usłyszałem silny, a dziwny łoskot. Odważam się wreszcie podnieść głowę i obejrzeć i – wiecie, co ku mojej radości ujrzałem?

Oto lew, rzucając się na mnie w tej samej chwili, w której ja upadłem, w zapale skoczył przeze mnie w paszczę krokodyla. Łeb jednego tkwił w gardzieli drugiego i obaj starali się uwolnić ze wszystkich sił. Przyskoczyłem właśnie w porę, a dobywszy kordelasa, jednym cięciem odrąbałem głowę lwa; tułów upadł, drgając u moich stóp. Następnie kolbą mojej

strzelby wtłoczyłem jeszcze głębiej głowę w gardziel krokodyla tak, że zginął marnie przez uduszenie. [...] Skórę krokodyla wypchano w zwyczajny sposób i jest obecnie jednym z najsobliwszych okazów w muzeum w Amsterdamie, gdzie przewodnik opowiada tę całą historię każdemu, kogo oprowadza. Robi jednak zawsze jakieś uzupełnienia, które nie zgadzają się z prawdą. I tak: opowiada zwykle, że lew przeskoczył przez wnętrze krokodyla i właśnie chciał umknąć tylnymi drzwiami, gdy słynny w całym świecie baron, jak mnie nazywa, uciął wysuwającą się głowę, a z nią razem trzy stopy ogona krokodyla. Nicpoń opowiada czasem dalej, że krokodyl nie pozostał obojętny na stratę ogona, lecz odwróciwszy się, wyrwał baronowi kordelas i połknął go tak chciwie, że przebił on serce potwora, a ten na miejscu padł bez życia.

Nie potrzebuję wam mówić, jak przykra jest dla mnie bezczelność tego draba. Ludzie nie znający mnie mogą wskutek tych oczywistych kłamstw w naszym sceptycznym wieku zwątpić w ogóle w prawdziwość moich czynów, co dbającego o swą cześć kawalera w wysokim stopniu obraża i martwi³.

Narrator i bohater w jednej osobie, baron Münchhausen, aby osiągnąć efekt zamierzony przez twórcę, Bürgera, stosuje procedurę osobliwej hiperbolizacji swej prawdomówności.

Odwołując się do zasady niepisanej wiary w obiektywizm tego, kto snuje opowieść, wpierywając jako absolutnie wiarygodną przedstawia własną wersję barona polowania na lwa i krokodyla, następnie – jako przesadzoną i przez to nadużywającą zaufania słuchaczy wersję przewodnika po muzeum, po to, aby przez ten kontrast tym bardziej uprawdopodobnić swoją zwariowaną opowieść. „Zamarzwia się” przy tym niesłychanie o swoją opinię jako rzeczownika prawdy u obywateli „naszego sceptycznego wieku”. Taka piramida kłamstw ma dwa cele. Po pierwsze – rozbawić publiczność, po wtóre natomiast – wzbudzić u leniwych słuchaczy opowieści

³ G.A. Bürger: *Przygody barona Münchhausena*. Tłum. H. Januszewska. Lublin 1993, s. 37–38.

podejrzliwość, krytycyzm i autorefleksję, skłonić ich do wysiłku umysłowego związanego z zadaniem sobie trudu odcedzania prawdy od kłamstwa. Wierutne kłamstwo zdaje się spełniać w tym względzie tę rolę lepiej aniżeli metoda wprost: ostrzegania słuchaczy przed nadużyciem ich zaufania, dementowania oszustw czy pouczającego wykładu. Rzecz by można, iż baron Münchhausen konkuruje z Kartezjuszem: Filozof nauczał o pożytkach dociekania prawdy, niebezpieczeństwach fałszu, zasadzkach gotowanych przez demona-łudziciela i podawał niezawodną metodę odróżniania prawdy od nieprawdy. Liczył przy tym na dobrą wolę i tendencję do samodoskonalenia się wszystkich ludzi obdarzonych zdrowym rozsądkiem, który ze swej istoty winien kazać im przedkładać dobro nad zło.

Autor przewrotnych opowieści o baronie Münchhausenie apeluje – jak gdyby wątpiąc w szlachetność człowieka – do jego negatywnych cech: lenistwa umysłowego, głupoty, skłonności do tandety, tanich efektów i w ogóle – łatwizny. Idzie im niejako na rękę, ale w taki sposób, że wyolbrzymienie i rozdęcie ponad pewną miarę tych skłonności demaskuje je samo przez się.

Tak oto baron Münchhausen dokonuje dzieła samodestrukcji postawy naiwnej w układzie: opowiadający–słuchacze.

Od tej pory każdy, kto zapoznał się z jego myśliwskimi i morskimi opowieściami, do każdej następnej opowieści będzie przystępował z obawą, by nie być wystrychniętym na dudka.

Powieść jest spadkobierczynią **opowieści** w tym sensie, że z jednej strony w jakimś stopniu przejmuje jej funkcję „opowiadania jak było, jak jest i jak będzie”, z drugiej wszakże w tym znaczeniu, iż dziedziczy wiedzę o pułapkach relacji naiwnej. Ponieważ jednak operuje językiem sztuki, czyli oddziaływania na osobowość nie wprost, nie może za każdym razem zastrzegać sobie prawa do niedosłowności. Tym bardziej, że sprawy przedstawiane w powieści mają ów dziwny i dwuznaczny status: są zarazem autentyczne i nieautentyczne; rzeczywiste jako problemy nękające autora, i fikcyjne jako fabuła wcielona w losy wymyślonych postaci.

A wobec tego i sposób ich podania musi być odpowiedni: taki, by sygnalizować jakąś prawdę o ludzkiej egzystencji w postaci

ekstraktu. Do tego ów ekstrakt – sąd powieściopisarza na dany temat (np. sensu życia) – nie może być objawiony jako przesądający i ostateczny. Wówczas powieść zdradziłaby samą siebie, popadając w nudny dydaktyzm czy nieudolnie wyręczając filozofię. Poniekąd zresztą powołaniem powieści jest pozostawanie w polemice (co niekoniecznie znaczy: w konflikcie) z powołaniem filozofii. Filozofia dąży do odślonięcia prawd wiecznych, *sub specie aeternitatis* i ich dyskursu apelującego do intelektu, powieść natomiast – do szukania żywej, a z tego powodu migotliwej, wielobarwnej, falującej jak gdyby prawdy o ludzkiej egzystencji w świecie i pragnie oddziaływać na całość osobowości: poruszać głównie emocje, nierzadko wstrząsać człowiekiem, aby wyrwać go z ospałości serca i umysłu. W szczególności powieść nowożytna (datująca się od Cervantesa), a już zwłaszcza nowoczesna (wywodząca się od Dostojewskiego), wymierzona jest świadomie w filozoficzny mit „prawdy ostatecznej i jedynej”. Czyni to za pomocą właściwych sobie chwytów – poprzez rozpisywanie refleksji nad życiem człowieka wcielonym w bohaterów literackich, na wiele głosów. Podczas gdy filozofia zazwyczaj atakuje prawdę w szyku prostym, zdążając do utrafienia za jednym strzałem w samo jej sedno, powieść osacza prawdę obchodząc ją dookoła, przyglądając się jej oczami osób różnolicie usytuowanych i realizujących różne prywatne interesy w rozgrywających się wypadkach. Fakt zaangażowanego uczestnictwa w zdarzeniu centralnym dla powieści (np. w zbrodni na ojcu w „Braciach Karamazow”) przesądza z góry o tym, iż nie może być mowy o „prawdzie absolutnej”. Ta przecież chce być „naga”, lecz bezpośredni i pośredni uczestnicy morderstwa, nawet gdyby zdobyli się na maksymalną szczerość, nie są w stanie odkryć pełnej motywacji swoich czynów – jakaś jej część pozostaje zawsze w mroku podświadomości.

I tak można by zróżnicować osobliwości „prawdy filozofii” oraz „prawdy powieści”: ta pierwsza wypowiada werbalnie to, co wiemy, czyniąc je tylko jasnym i wyraźnym, ta druga – odsłania obszary i kulisy naszej o sobie niewiedzy. Powieść zatem operuje jak gdyby od strony „podszewki bytu”, starając się rzucić światło na to, co u człowieka ukryte przed nim samym. Jest to możliwe tylko przez konfrontację spojrzeń i postaw. Albowiem nikt z nas nie ma oczu

naokoło głowy – żeby obejrzeć samego siebie z boków i z tyłu, niezbędne jest – choćby i krzywe – spojrzenie Innego.

4. Prawda faktów a prawda przeżyć

Prototypem powieści, zgódźmy się z M. Kunderą – pozostaje „Don Kichot”. Właśnie dlatego, że w nim została po mistrzowsku, niejako paradygmatycznie, dokonana taka konfrontacja dwóch **światopoglądów**, w najlepszej wierze reprezentowanych przez osoby związane ze sobą udziałem w tych samych przygodach, ale ujmujących je w sposób rażąco odmienny. Don Kichot uosabia idealistyczne i heroiczne widzenie zdarzeń, zaś Sancho Pansa – ich przyziemny i płaski ogląd. Fantazja i realizm, romantyzm i banalność – to dwie perspektywy niejako przypisane do miejsca, z którego się patrzy na świat. Inaczej wygląda on w oczach rycerza przemierzającego go na dzielnym rumaku, a inaczej – w oczach giermka wlokącego się z tyłu na mule. Tam, gdzie rycerz widzi atakujących zbójców, giermek – skrzydła wiatraka, gdzie pierwszy pozłaczaną tarczę, drugi dziurawą miednicę.

Autor, Cervantes, bynajmniej nie stara się rozstrzygnąć, który z bohaterów jego powieści jest bliższy prawdy.

W zasadzie bowiem nie to jest ważne; nie to w ogóle jest przedmiotem, który go zajmuje. Powieści nie pisze się po to, aby wyrokować o prawdzie i fałszu, ale – by pokazać, dlaczego w ogóle tak trudno o jednoznaczność w tej mierze. I „Don Kichot” odpowiada na to pytanie, jakkolwiek nie w sposób dyskursywny: dlatego, iż w obrazach świata jawiących się danemu człowiekowi nie decyduje po prostu jego wygląd, ale **syndrom przeżyć** przezeń wywołany. Ten z kolei zależy od tysiąca okoliczności: od wrażliwości, wykształcenia, zainteresowań, wierzeń, wiedzy... Krótko mówiąc, od tego **kto** (w sensie unikalności, jedyności osoby-postaci) doświadcza przygody. Bułat Okudźawa w piosence na temat tworzenia przez siebie powieści powiada „Każdyj pizzet’ kak on dyszyt’, kak on słyszyt’, tak i pizzet’”. Wypowiadamy „swoją” prawdę według tego, jak oddychamy, jak czujemy, na ile wsłuchujemy się w siebie, innych i świat. I nikt z ludzi nie ma absolutnego słuchu.

Śpiewamy więc swoje partie w niezgranym chórze. Wszyscy fałszujemy, nie da się tego uniknąć. Ale z polifonii fałszywych głosów wysnuć można przynajmniej tę prawdę, iż moja prawda jest tak samo niepełna, stronicza i interesowna, jak prawda pozostałych chórzystów.

Tak chyba należy rozumieć określenie M. Kundery, iż prawda powieści jest **mądrość niepewności**. Jest to zatem metaprawda – mądrość właśnie. Istotą zaś mądrości jest jej aspekt praktyczny: samoograniczania się podmiotu w pretensjach do wszechwiedzy, do wyłączności, chęć respektowania głosów cudzych. Mimo iż kryje się za tym rezygnacja, jest ona jakoś opłacalna. Bilans zysków i strat wynikający z odrzucenia pychy, zarozumiałej chęci odkrycia Złotego Runa Prawdy pisanej dużą literą, przedstawia F. Dostojewski ustami bohatera „Notatek z podziemia”:

„Od mrowiska czcigodne mrówki zaczęły, na mrowisku też z pewnością skończą, co przynosi wielki zaszczyt ich wytrwałości i solidności. Człowiek atoli jest stworzeniem lekkomyślnym i niesfornym i może, na podobieństwo szachisty, ceni sobie sam tylko proces osiągania celu, nie zaś właściwy cel. I kto wie (ręczyć niepodobna), czy na całym świecie wszelki cel, do którego dąży ludzkość, nie zawiera się w owej ciągłości procesu osiągania, inaczej mówiąc, w samym życiu, a nie konkretnie w celu, który rzecz prosta, wyraża się stwierdzeniem, że dwa razy dwa jest cztery, czyli formułka, a przecież dwa razy dwa jest cztery – to już nie życie, proszę państwa, a początek śmierci. W każdym razie człowiek zawsze się owego dwa razy dwa jakoś lękał, a ja dzisiaj też się tego lękam. Dajmy na to, że człowiek nic innego nie robi poza odnajdowaniem tego dwa razy dwa, przepływa oceany, naraża życie w tych poszukiwaniach, ale szukać, odszukać, naprawdę znaleźć – dalibóg, jakoś się obawia. Czuje przecież, że gdy znajdzie – nie będzie już czego poszukiwać. Robotnik po swojej pracy przynajmniej otrzyma pieniądze, wstąpi do szynku, potem trafi do cyrkułu – no i mamy zajęcie na cały tydzień. A człowiek – dokąd pójdzie?

W każdym razie zawsze okazuje się jakoś niezręczny przy osiąganiu podobnych celów. Osiąganie, owszem, lubi, a osiągnięcie – już nie tak bardzo, i to jest, ma się rozumieć, arcyśmieszne. Słowem, człowiek jest skonstruowany komicznie; w tym wszystkim oczywiście tkwi kalambur. Niemniej dwa razy dwa – cztery – to bądź co bądź rzecz arcynieźnośna. Dwa razy dwa cztery – to, moim zdaniem, impertynencja. Dwa razy dwa cztery – spogląda na nas arogancko, zagradza nam drogę podparłszy się pod boki i spluwa. Przyznaję, że dwa razy dwa – cztery jest rzeczą wspaniałą; ale, jeżeli już wszystko mamy wychwalać – to i dwa razy dwa – pięć niekiedy bywa rzeczą arcymiałą⁴.

Zestawione tu i przeciwstawione dwa typy logiki i arytmetyki, ścisłej logiki abstrakcyjnej teorii i „rozhulanej” logiki życia nie podważają jedna drugiej. Porządek teorii, gdzie „dwa a dwa cztery” jest dobry dla teorii akurat. Według niej myśl zajmuje się grą szklanych paciorków, intelektualnymi łamigłówkami, ważnymi i wartościowymi dla rozumu czystego. W życiu natomiast uczestniczy „rozum nieczysty”, z przymieszkami uczuć, namiętności, skłonny do szaleństw w imię wolności. Życiem rządzi kaprys, przypadek, dlatego powieść jako towarzyszka ludzkiego losu winna podążać za ową logiką paradoksu, według której „dwa a dwa – pięć”.

Inaczej osieroci żywe, zagubione istoty i skaże je na okrucieństwo prawdy teoretycznej, niewrażliwej na ich cierpienia i rozpacz. Powieść wzięta na swoje barki osobiwą prawdę owej rozpacz, od czasu do czasu tylko rozświetloną radością. Gdy zdradza to powołanie, zmęczona niepewnością, odbiera ludziom możliwość przejrzenia się w losie innego, równie zagubionego, zaplątanego w bycie, nieszczęśliwego, pozbawia ich jedyne pocieszenia płynącego z solidarności tragedii i wybaczenia sobie (a przez to krzywdzi ciędom) win.

⁴ F. Dostojewski: *Notatki z podziemia. Gracz*. Tłum. G. Karski. Londyn 1992, s. 30–31.

Lebenswelt, świat doświadczenia, wprawdzie nieco różny dla Don Kichota i dla Sancho Pansy, zamienia się wówczas w *Todeswelt*, identyczny dla wszystkich „mrówek”, ale pusty, martwy, opróżniony z sensu.

3. „Malowany ptak” – „Czarny ptasiór”. Historia braku wybaczenia

Prawda powieści jako mądrość niepewności, to zatem także prawda tego, że „wszyscyśmy grzeszni”. Jako istoty nierozumne, choć darzące rozum szacunkiem, nikczemne, choć marzące o szlachetności poprzez powieść opowiadającą nasze szaleństwa, mamy okazję zobaczyć się nawzajem w krzywym zwierciadle i tylko w ten sposób dostrzec własne kalectwo i ułomność.

Powieść spełnia to zadanie, gdy autor świadomie lub półświadomie doprowadza czytelnika do ogarnięcia faktu słabości wszystkich ludzi, w tym – i mojej. Zdradza je natomiast, gdy wydziela i przydziela racje jednym, odmawiając jej apodyktycznie drugim. Wówczas bierze na siebie funkcję kaznodziei biczującego cudze grzechy.

Ta dyskretna różnica w tonie, klimacie, tkance materii powieściowej przesądza o tym, czy dzieło dosięga wyżyn prawdy artystycznej, czy pozostaje tylko w okolicach prawdy faktograficznej, rzekomo obiektywnej, i pretendując do niej, niweczy wysiłek autora jako powieściopisarza właśnie.

Taki przypadek zdarzył się, moim zdaniem, Jerzemu Kosińskiemu w książce „Malowany ptak”.

Przedstawia ona dzieje Chłopca, podczas najazdu hitlerowskiego na Polskę wysłanego przez rodziców na głęboką prowincję, by ustrzec go przed niechybną śmiercią z rąk tych, dla których prawo do życia było kwestią koloru włosów i kształtu nosa. Chłopiec, ni to Żyd, ni to Cygan – po prostu Inny, popada w szczególną sytuację podwójnej obcości. Jest mianowicie, jako „rasowo obcy”, obiektem potencjalnej abstrakcyjnej nienawiści dla Niemców, ale zarazem, jak się okazuje, przedmiotem okrucieństwa i pogardy ze strony tych, którzy jako „swoi” powinni go chronić przed nieuchronną

zagładą. Tym bardziej, że sami podlegają temu samemu zagrożeniu: procedurze „higienizacji” nakazującej uzurpatorom „rasy nadludzi” tępić wszelkich „podludzi”.

Paradoks – by tak rzec – socjologiczny, obrazowo nakreślony przez J. Kosińskiego, zasadza się na tym, że wbrew zdrowemu rozsądkowi i na przekór wygodnym stereotypom, nie dochodzi bynajmniej do zawiązania się solidarności i braterstwa ściganych. Chłopi z zabitej wioski, gdzie zaszył się Chłopiec, zamiast go jako podwójnie bezbronnego – dziecko, sierotę i prześladowanego – otoczyć opieką, poddają go torturom psychicznym. Czynią to po części z rozmysłem, traktując go jako bezpłatną siłę roboczą, po części – nieświadomie. Tak jak gdyby – sami będąc przedmiotem nienawiści i okrucieństwa – byli zdeterminowani do kontynuowania tego łańcucha niszczycielskich namiętności. Chłopiec podziela los „malowanych ptaków”, wron znaczonych farbą na kolorowo przez miejscowego „głupka”. W momencie wzbijania się w powietrze są one rozszarpywane przez pobratymców z tego samego stada.

Analogia ornitologiczna sygnalizowana tytułem daje się odczytać jako wyraz sceptycyzmu, czy wręcz pesymizmu pisarza wobec ludzkiej natury. J. Kosiński zdaje się w niej dostrzegać głęboko zakodowaną dzikość, barbarzyństwo, które nie tylko nie ustępuje uczuciom litości i współczucia wobec tak samo krzywdzonych, ale które wprost wzmaga się w słabych, gdy trafia – sami będąc w opresji – na jeszcze słabszego.

Historia Chłopca, łamiąca mit solidarności prześladowanych, a ponadto odczytana jako godząca w dobre imię „prostego ludu”, zbulwersowała swego czasu czytelników pierwszego wydania książki. W ich odbiorze bohater został utożsamiony z narratorem, co ułatwiło potraktowanie całej fabuły jako resentymentu Żyda, któremu udało się przeżyć Holocaust, a który zamiast kierować niechęć do „prawdziwych wrogów”, Niemców, zwraca ją przeciwko „dobrym Polakom”.

Istnieje jednak dalszy ciąg przygód Chłopca – postaci bądź co bądź fikcyjnej, pomieszanej wszakże w odbiorze czytelnicznym z losem samego Kosińskiego. Oto po kilkudziesięciu latach pisarz

w aureoli sławy przyjeżdża ze Stanów Zjednoczonych do wyzwolonej już spod podwójnej niewoli, hitlerowskiej i sowieckiej, Polski. Jest przyjmowany jak bohater, fetowany i rozrywany przez wielbicieli swego talentu. Z racji popularności potwierdzonej światowym sukcesem, staje się sam bohaterem reportażu literackiego Joanny Siedleckiej, zatytułowanego „Czarny ptasior”.

Czytając go doznajemy zaskakujących przeżyć: Autorka pofatygowowała się rozszyfrować pierwowzory bohaterów „Malowanego ptaka”. Dotarłszy do wioski, gdzie przechowywała się rodzina Kosińskich, przeprowadziła dociekliwe rozmowy z ludźmi, którzy ich pamiętali i ukrywali. Z ich relacji wynika obraz dziejów Chłopca będący nieomal dokładnym zaprzeczeniem, **negacją** tego, jaki został zaprezentowany w powieści „Malowany ptak” – niewinny, bezbronny, wydany na łaskę i niełaskę swych opiekunów-prześladawców, w ich własnych oczach jawi się jako dziki, pełen pogardy i poczucia wyższości „czarny ptasior”. To oni, odepchnięci jako przyjaciele mają poczucie krzywdy. Nie są w stanie zrozumieć, dlaczego zamiast wdzięczności spotkała ich ze strony dorosłego już Kosińskiego niechęć; dlaczego nie potrafił zauważyć i docenić ich najlepszych intencji i faktu, że przeżył, narażając życie swoich opiekunów.

Przytoczmy jeden tylko fakt, w którym zresztą koncentruje się jak gdyby fenomen nietakożsamości jednego i tego samego zdarzenia oglądanego oczami dwóch stron. Chłopiec zapamiętał jako jedno z najbardziej drastycznych i upokarzających go doświadczeń to, że jego koledzy i rówieśnicy z wioski wielokrotnie ścigali go, by sprawdzić, czy rzeczywiście jest obrzezany. Podczas pobytu Kosińskiego w Polsce te same, już całkiem dorosłe osoby, przyznając się do tego faktu, nie widząc w nim niczego nagannego, zapragnęły spotkać się z pisarzem i boleśnie przeżywają jego brak reakcji na chęć powrotu w rozmowie do tamtych czasów. Autorce reportażu, której skarżą się na owo odtrącenie, tłumaczą, że owszem, w dzieciństwie istotnie ganiłi za Chłopcem pragnąc zbadać jego pochodzenie z czystej ciekawości...

Tak funkcjonuje świadomość resentymentalna, urazowa, pozbawiona umiejętności zapominania krzywdy, nieważne – prawdziwej

czy urojonej. Cały jej wysiłek zwrócony jest jakby na konserwowanie obolałego miejsca i szukanie ujścia dla zemsty, odwetu. Jest to skłonność dość powszechna, którą starają się zatamować niektóre religie, zwłaszcza chrześcijańska. Obowiązek wybaczenia zadanych przez innych niezastudzonych cierpień uzasadnia ona zasadą miłości bliźniego. Ten argument jest dość trudny do przyjęcia i zastosowania przez zwykłych ludzi, bowiem odwołuje się do altruizmu, który wymaga pójścia pod prąd naturalnego i odruchowego poniekąd uczucia egoizmu. Zdaje się także gwałcić zdroworozsądkowe pojęcia sprawiedliwości, żądające odpłaty w równej monecie, tak za dobro, jak i za doznane zło.

W sukurs religii opartej na przykazaniu miłości bliźniego przychodzi sztuka, a zwłaszcza dramat i powieść. Operują one jednak innym aniżeli religia i w ogóle moralność typem argumentacji za wybaczeniem. Zajmując się rejestrowaniem i demonstrowaniem zawitych kolein ludzkich losów pełnych tragedii i – zdawałoby się – absurdalnych, daremnych cierpień spotykających osoby niewinne, literackie parable człowieczej doli spełniają swoje zadanie o tyle, o ile doprowadzają czytelnika do *katharsis*. To zdumiewające przeżycie ma moc leczniczą. Uzdrawia obolałości duszy sprowokowane osobliwym zasupłaniem się wiary w sprawiedliwość doczesną z doświadczeniem ewidentnej niesprawiedliwości. Tego rodzaju przeżycie, którego symbolem stał się raz na zawsze los Hioba, rodzi syndrom dezorientacji, obrazy na świat, a przede wszystkim – moralnej samotności. Człowiek pokarany za to, że jest (w swym pojęciu) uczciwy, dobry i niewinny, nie umie sobie wytłumaczyć swojej podwójnej krzywdy ani w kategoriach etycznych, ani racjonalnych. Sztuka jest w stanie pocieszyć go na dwa sposoby: albo przez dostarczanie mu przykładów sytuacji analogicznych – gdy chodzi o „bezsensowne” ciosy anonimowego losu (tak działa mit), albo – poprzez dyskretne nakłanianie go do wczucia się w położenie krzywdziciela, który z pewnych względów, na przykład z racji swojej nieświadomości, musiał czynić zło.

Inaczej mówiąc, sztuka, a osobliwie powieść, może dostarczać **zrozumienia** zła u innych na drodze odświeżania społecznych, kulturowych, historycznych i biograficznych determinant, jakie je

powodują. Sztuka prawdziwie wielka dociera do tego ostatecznego źródła ludzkiego zła, które wyraża się w słowach *territus terreo* – przerażony przeraża. Można je uzupełnić i rozwinąć o dalsze ciągi: „zraniony rani”, „pokrzywdzony krzywdzi” etc. Wniknięcie w ten mechanizm odwetu, by tak rzec – odruchowego i natychmiastowego, prywatnego i całkowicie bezrefleksyjnego „wymiaru sprawiedliwości”, pozbawia „niewinnego”, a mającego się za ofiarę, dobrego samopoczucia. Każę rozszerzyć horyzont moralny i objąć nim nie tylko, co najprostsze, cierpienia osobiste, ale także – cierpienia swoich krzywdzicieli. Okazuje się wówczas, że chociaż z bliskiej perspektywy jawią się oni jako kaci, z szerszej i bardziej wnikliwej są też ofiarami kogoś albo czegoś. Moment katarski zasadza się na wzniesieniu się naszej strauumatyzowanej świadomości na wyższy szczebel, z którego potrafimy dostrzec cierpienia jako wspólny motyw kondycji ludzkiej w ogóle. Następuje wówczas przeżycie solidarności cierpiących, które ułatwia – poprzez empatię – zrozumienia i przebaczenia dla „wroga”. Wprawdzie sztuka bynajmniej nie racjonalizuje cierpienia, ale jest w stanie z faktu jego nieuniknioności uczynić podstawę wspólnoty ludzi nań zdanych. Zamiast reguły odwetu, która jest gwarancją przedłużania krzywdy w nieskończoność (por. wendetta), sztuka może przeciwstawić jej drogę wybaczenia. Wybaczenie jest jednocześnie aktem przeżycia emocjonalnego, intelektualnego, moralnego, ale nade wszystko – aktem **woli**. Udaje się nań zdobyć tylko dzięki zrozumieniu, że ode mnie zależy, czy fatalistyczny rzekomo łańcuch „raniения przez poranionych” może zostać przerwany. Do tego jednak – powtórzmy – konieczne jest wychylenie się ze skorupy własnego egocentryzmu wzmocnionej myśleniem urazowym. I dlatego jest to takie trudne i rzadkie.

Aby zdobyć się na wybaczenie, potrzeba przerosnąć własne poczucie krzywdy, zobaczyć ją na tle szekspirowskiego „morza krzywd”, jakie ludzie zadają sobie nawzajem. Jest to kwestią świadomego wysiłku, pracy nad sobą, dojrzałości intelektualnej i moralnej. O wiele łatwiej pozostać na poziomie litości wyłącznie nad sobą, owszem, uzasadnionej, ale bezpłodnej, a w dodatku fatalnej w skutkach, jako że zazwyczaj łączy się ona z fiksacją na własnej

krzywdzie i pielęgnowaniu urazu do jej sprawcy, przy czym stereotyp „niewinnie skrzywdzonego” ma skłonność do generalizowania się, do przenoszenia podejrzliwości i nienawiści z konkretnych osób na wszystkich wokół.

Powieść spełnia swoje przeznaczenie, gdy wpisuje cierpienia jednostkowe w krąg cierpień ludzkości, dociekając, że „wszyscyśmy grzeszni” i **dlatego** „wszyscyśmy grzeszni”. Zaprzecza mu natomiast, gdy podtrzymuje łatwy i natrętny podział na „grzeszników” i „świętych”.

Taki właśnie przypadek obserwujemy czytając równoległe powieść J. Kosińskiego „Malowany ptak” i swego rodzaju powieść o Kosińskim „Czarny ptasior”. Stwierdzamy wówczas, że dwie strony antagonizmu – Chłopiec i chłopaki – mimo upływu lat, które uczyniły ich dorosłymi, w zasadzie w niczym się nie zmienili. Wszyscy pozostali jak gdyby dużymi dziećmi – nikt nie zrozumiał niczego u antagonisty i nikt mu niczego nie wybaczył. Urazy i żale jedynie uległy zakonserwowaniu i spatynowaniu.

Autor „Malowanego ptaka” ma prawo napisać: „tak więc nienawiść nie może umrzeć: jadowita i żywotna jak samo życie, idzie śladem życia: jest jego częścią, tak jak ogon jest częścią komety”⁵.

Jest to prawda, prawda bohatera – narratora powieści i prawda bohaterów – narratorów reportażu. Tylko na taką ich wszystkich stać, gdyż nikt nie podjął wysiłku jej przekształcenia. Bo wszak prawda o ludziach, o ich zachowaniach i czynach nie jest nigdzie z góry zapisana. Tworzymy ją sami przetwarzając siebie.

Okrucieństwo prawdy o człowieku można zmniejszyć w jeden tylko sposób – łagodząc okrucieństwo w sobie samym.

Trudno się na to zdobyć przeciętnym ludziom. Dlatego potrzebni są artyści – jako ci, którzy uczą wyrozumiałości dla kalekiej natury człowieka, a zarazem wiary, iż jest w naszej mocy w jakiejś mierze to kalectwo zrehabilitować, okupić, a wręcz świadomość ułomności uczynić podstawą dzielności moralnej. Muszą być oni rzecznikami wybaczenia. Inaczej, gdy poprzestaną na sporzą-

⁵ J. Kosiński: *Malowany ptak*. Tłum. T. Mirkowicz. Warszawa 1989, s. 251.

dzaniu rejestru okrucieństw, pozostaną zwykłymi **opowiadaczami**, plotkarzami o „złych ludziach”. Tyle owi ludzie potrafią i bez nich.

Zdrada powołania literatury – doprowadzania do *katharsis* – mści się zresztą także na powieściopisarzach. Dosłownie. Świadczy o tym biografia samego Kosińskiego, który zakończył życie samobójstwem. Rzecz jasna, nie mnie sądzić o jego motywach. Wolno jednak domyślać się, iż skoro ani sława literacka, ani sukcesy towarzyskie i osobiste nie powstrzymały go od takiej decyzji, musiał być głęboko zbrzydzone życiem. Może jednak także dlatego, że nigdy nie zdołało skrzywdzone w nim Dziecko wybaczyć innym złym dzieciom. A może – nigdy nie zdobył się na wybaczenie czegoś samemu sobie? Czegoś, co przemilczał wytykając przewiny innym?

„Potępienie, wzdarda, to nie jest metoda, to nic nie jest. Takie wieczne wybrzydzenie na zbrodnię tylko ją utrwala” – powiada Gombrowicz w „Dziennikach”.

Smutno, że Kosiński, pragnąc napisać **powieść**, poprzestał na opowiedzeniu własnej krzywdy. Wybaczmy mu wszakże, gdyż zapłacił za to cenę najwyższą – śmierci przez samouduszenie powietrzem zatrutym przez własny oddech...