

Akt twórczy jako destabilizacja porządków w pisarstwie José Saramago

Być może istnieje jakiś konieczny związek pomiędzy pisaniem a skandalizowaniem. Każde poważne pisanie, a więc to, w którym mamy do czynienia z prawdziwym tworzeniem, jest możliwe tylko i wyłącznie wówczas, kiedy dochodzi do podważenia zastanych porządków. Przede wszystkim na planie estetycznym. Oryginalna powieść jest innowacją, zaburzeniem ładu estetycznego, modyfikacją ustalonego wcześniej paradygmatu pisania. Jeśli ma być powieścią oryginalną, musi być z konieczności kamieniem potknięcia, musi zawieść lub zranić oczekiwania sięgającego po nią czytelnika.

Co więcej, aby pisać skutecznie, trzeba zdestabilizować różne porządki, wywołać efekt domina. Zaczyna się od buntu na polu estetyki, ale sprawa zatacza coraz szersze kręgi, zahaczając o systemy prawd religijnych, uznane wizje narodowych dziejów, przyjęte paradygmaty działania w teraźniejszości. Tak właśnie było w przypadku José Saramago, który zasłynął na skalę międzynarodową jako skandalista, a zarazem jako ważny pisarz, przede wszystkim dzięki *Ewangelii według Jezusa Chrystusa*, książce, która wywołała liczne protesty najpierw w samej Portugalii, a następnie w wielu innych krajach, w miarę ukazywania się różnorodnych przekładów, a także w momencie przyznania autorowi literackiej nagrody Nobla w 1998 roku.

Jednakże sfera prawd religijnych nie była w żadnym razie jego jedynym polem destabilizującego działania. Saramago uderzał w oficjalną wersję narodowej historii Portugalczyków w *Historii obłężenia Lizbony*, podawał w wątpliwość mechanizmy demokracji w *Mieście białych kart*, skłaniał do ponownego rozważenia podstawowych prawd egzystencjalnych w *Podwojeniu*, odzierając czytelnika z wiary w niepodważalność ludzkiej jednostki. Skandalizowanie, budzenie instynktownego oporu i sprzeciwu czytelnika, nie było tu z pewnością prostą receptą na doraźny sukces, lecz przede wszystkim strategią pisania, wynikającą ze sposobu pojmowania ogólniejszego mechanizmu działania i roli literatury.

Pisanie jest w gruncie rzeczy wojną wytoczoną oczywistości. Pisząc, wchodzi się w nieunikniony konflikt ze statyką hierarchii wartości, bo jej zaakceptowanie czyniłoby pisanie czymś najzupełniej zbędnym. Bezwarunkowa wierność obowiązującym wartościom pozostawia właściwie tylko możliwość tautologicznego powtórzenia, co być

może tłumaczy, dlaczego tak niewielu jest wielkich pisarzy o ściśle konserwatywnej orientacji, niezależnie od jej rodzaju. Pewien rodzaj skandalu może więc być elementem zasadniczej mechaniki tworzenia. Jak podpowiada Markowski, warunkiem oryginalności, a być może nawet wszelkiego pisania, jest właśnie zerwanie prawowierności: „jeśli bowiem nie pisze się herezji, trudno znaleźć powód dla pisania w ogóle”¹.

W *Występku* Markowskiego przewija się także myśl o pisaniu jako uwodzeniu, a więc sprowadzaniu na manowce. *Seducere* zostaje przeciwstawione wszelkiej stateczności i powadze, jaka zawarta jest na przykład w wyrażeniu *ducere uxorem domum*². Nie chodzi więc o rzetelne sprowadzenie małżonki (będącej tu figurą czytelnika) do domostwa, a wręcz przeciwnie, o odciążenie od domu, wyprowadzenie z pewnością na manowce. I niecne porzucenie z dala od wszelkiego intelektualnego schronienia. Podobnie jak uwodzenie seksualne, pisanie jest wszczynaniem gry, która zostanie przerwana bez zamknięcia. Nie mamy więc powodów, aby spodziewać się tu solidnej konkluzji. Jak mówi Baudrillard, „uwodzenie samych znaków staje się ważniejsze niż wyjawienie jakiejś prawdy”³. Tak właśnie postępuje Saramago, uwodząc, wyprowadzając z wygodnego domostwa oczywistości i przyjętych, bezpiecznych prawd, by pozostawić czytelnika na manowcach, nie doprowadzić go do jednoznaczności, rozwiązania czy propozycji wyjścia z zarysowanych dylematów. Jeśli więc na przykład w *Mieście białych kart* krytykuje procedury demokracji, to nie po to, aby zaproponować na ich miejsce coś lepszego. Dlatego też bez wątpienia wielu jest czytelników, którym lektura wyda się ostatecznie jałowa, a pisarz wzbudza tyleż uznania, co gwałtownej niechęci. Jednakże powieść nie jest traktatem politycznym ani teologiczną rozprawą. Jest pozbawiona konkluzji wcale nie dlatego, że poniosła porażkę w formułowaniu rozwiązań bądź okazała się nieudanym eksperymentem myślowym. Przeciwnie, powieść jest czymś z gruntu odmiennym i zupełnie inną ma pełnić funkcję.

¹ M.P. Markowski, *Występek. Eseje o czytaniu i pisaniu*, Warszawa 2001, s. 17.

² Tamże, s. 26.

³ J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, Warszawa 2005, s. 55.

Tę szczególną rolę można widzieć w samym przeciwstawianiu się nadmiernej stabilności, w swego rodzaju spulchnianiu materii myślenia, które może dopiero wytworzyć żyźniejszy grunt pod inne rodzaje namysłu. Właśnie dlatego wyłącznie otwiera, ogranicza się do rozbioru kwestii i unika ich zamykania. Powieść nie powinna zmierzać do konkluzji. Twierdę wręcz, że właśnie wtedy, gdy tę konkluzję zawiera, gdy usiłuje przemycić jakąś tezę, jest chybioną powieścią, zdradą wobec powinności pisania uwodzicielskiego, katastrofalnym upadkiem tego, co powinno pozostać w zawieszaniu.

Samą esencją pisarstwa powieściowego jest generowanie *skandalonu*, kamienia potknięcia, a zarazem skandalu, dzięki któremu pisarz może przewyciężyć błałość, fatum ciężące nad literaturą jako rodzajem rozrywki i w szczególności nad gatunkiem powieściowym jako z pozoru specjalnie predestynowanym do wypełniania rozrywkowej funkcji. W ten sposób wydostaje się z bawialni, przestrzeni wydzielonej, w której uwodzenie utrzymywane jest w stanie izolacji od spraw poważnych. Literatura jest sprawą niepoważną, która zmierza do przewyciężenia niepoważności i wkroczenia w obręb spraw zasadniczych.

Aby zrozumieć mechanizm skandalu, jaki Saramago próbował nieustannie uruchomić (i nader często z powodzeniem), trzeba powrócić do Izajasza: „Oto kładę na Syjonie kamień obrazy i skałę potknięcia się” (Iz 8, 14). Ów kamień obrazy od najdawniejszych czasów wrósł w chrześcijańską tradycję egzegetyczną jako symbol wezwania do interpretacji, działającego wówczas, gdy dosłowne rozumienie *Pisma* przestaje być możliwe i trzeba zwrócić się ku lekturze pogłębionej, przekraczającej poziom historycznej anegdoty, jak w przypadku historii Mojżesza czytanej przez Grzegorza z Nyssy. Mechanizm *skandalonu* zostaje uruchomiony za każdym razem, gdy zadajemy sobie jedno z takich pytań, jak na przykład to, dlaczego Bóg wybrał na swego interlokutora właśnie mordercę, a nie człowieka bez skazy. Nasz odruch moralnego sprzeciwu wobec tego, co znajduje się na powierzchni tekstu uruchamia maszynę pozwalającą nam ostatecznie na zagłębienie się w ukryte warstwy znaczeń.

Od René Girarda dowiadujemy się z kolei, że *skandalon* jest czymś więcej niż zwykłym kamieniem, który przecież zawsze można ominąć. Jest to przeszkoda ambiwalentna, która zarazem odpycha i kusi. Dlatego nasze z nią zetknięcie nie jest jednorazowe, lecz cykliczne; o to, co skandalizujące potykamy się raz po raz, a greckie *skandalizein* znaczyło „utykać”, czyli potykać się bezustannie o swój własny cień⁴. Idąc za Girardem, moglibyśmy powiedzieć, że *skandalon* doprowadza do „kryzysu mimetycznego”, w którym konkurenci licytują swoje pragnienia dotyczące tego samego przedmiotu, a *skandalonowa* powieść wplątuje człowieka w trwałą relację, uruchamia łańcuch rywalizacji, agonicznego ścierania się czytelnika z tekstem.

⁴ R. Girard, *Widziałem Szatana spadającego z nieba jak błyskawica*, Warszawa 2002, s. 29-30.

Uprzedzamy jednak wypadki. Zanim dojdzie do agonii między powieścią a jej czytelnikiem, sam pisarz wplątuje się w zatarg z tekstem, który go poprzedza. W *Ewangeliu według Jezusa Chrystusa* tym tekstowym przeciwnikiem jest sama narracja objawiona, a pisarz rości sobie prawo, aby ją opowiedzieć inaczej, przyjmując, w odróżnieniu od ewangelistów, punkt widzenia centralnej postaci. Chce w ten sposób opowiedzieć historię Bożą z punktu widzenia człowieka, doprowadzając ją do kulminacyjnego momentu śmierci na krzyżu, w którym umierający Jezus wykrzykuje w otwarte niebiosa, ku uśmiechającemu się bóstwu: „Ludzie, przebaczenie mu, bo nie wie, co uczynił”⁵.

Nagminnie stosowanym przez Saramago zabiegiem jest rodzaj manipulacji tekstem biblijnym, opierający się na mechanizmie, który moglibyśmy za Bloomem określić jako *clinamen*⁶. W zapożyczonych z *Biblii* kryptocytatach pojawiają się „rewizyjne odchylenia”, „korekty”, znaczące omyłki, błędne interpretacje. Za każdym razem chodzi tu jednakże o pewien rodzaj poetyckiego zawłaszczenia zmierzający nie tyle do zniszczenia, rozbicia czy przekłamania pierwowzoru, co do jego aktualizacji. *Clinamen* uruchamia wieloetapowy proces prowadzący w ostatecznym wyniku do tego, co Bloom określał terminem *apophrades*, do szczególnego powrotu sprawiającego, że jesteśmy zmuszeni odczytać stary tekst przez pryzmat nowego.

Czytanie *Biblii* „przez pryzmat”, a nawet „przez wzgląd” na Saramago może się wydawać czymś groteskowym. Ale tak czy owak za każdym razem chodzi o czytanie, a jego koniecznym warunkiem jest akceptacja *clinamenu*. Każde odczytanie, a zwłaszcza w odniesieniu do tekstu świętego, jest z konieczności odczytaniem chybionym, niepełnym, błędnym, bo przecież wyczerpanie pełnego sensu objawienia leży poza zasięgiem ludzkich możliwości. A więc w czytaniu świętego tekstu może chodzić jedynie o eksplorację twórczego wymiaru tej nieuchronnej pomyłki. Jest to, by raz jeszcze użyć wyrażenia zaproponowanego przez Markowskiego, „demoniczne użycie”⁷, nie osłabiające siły zawłaszczonego tekstu, lecz przeciwnie, wyzwalające jego żywotność i pomagające mu przetrwać w zmienionych warunkach.

Pisarz, instancja ludzka, ośmiela się konkurować z instancją nadprzyrodzoną, dyktującą pierwotny tekst ewangeliczny. Samo skandalizowanie, wymuszanie potknięcia, jest już wejściem w nadprzyrodzone kompetencje, bo przecież pierwotnym kamieniem obrazy, źródłem rozróżnienia i poróżnienia między ludźmi był u Izajasza sam Bóg. Skandal Saramagowski konkuruje ze skandalem metafizycznym, jakim jest samo istnienie zła w świecie, pomimo Bożej obecności i pomimo objawienia. Jednakże ten skandal wyższego rzędu, wywołany przez pisarza nie przesłania tego pierwotnego skandalu zła, lecz przeciwnie, rzuca na niego dodatkowe światło.

⁵ J. Saramago, *Ewangelia według Jezusa Chrystusa*, Poznań 1992, s. 318.

⁶ Por. H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, Kraków 2002.

⁷ M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Kraków 2003, s. 405.

Zarówno w *Ewangelii według Jezusa Chrystusa*, jak i w innych powieściach, takich jak *Historia oblężenia Lizbony* czy *Rok śmierci Ricarda Reisa*, powraca raz po raz niespokojne pytanie o wszechobecność i wszechmoc Boga. Skoro Bóg jest obecny i wszechmocny, to dlaczego nie zażegna konfliktów i nie położy kresu wojnom, dlaczego zamiast rzezi nie dopuści na przykład cudownego nawrócenia Maurów?⁸ Dlaczego nie zapobiegnie rzezi niewiniątek, zamiast ratować z niej tylko jedno dziecko, Jezusa?⁹ Saramago stawia wciąż na nowo to pytanie, które może mieć w naszych oczach pozór naiwności. Nie zadowala się żadną z teodycei istniejących w skarbnicy zachodniej kultury, lecz formułuje na własny użytek wizję kładącą nacisk na niewyczerpaną groźbę bóstwa, usuwającą w cień dobro i miłosierdzie. Odkrywa mianowicie, że cud nie może stać się ogólniejszą prawidłowością historii, by mógł nadal istnieć na jej tle właśnie jako wydarzenie wyjątkowe, szczególna łaska, zawieszenie zwykłego porządku. Cudowność nie może stać się regułą świata, bo gdyby Bóg był nieustannie łaskawy, przekreśliłby możliwość kolejnych teofanii. Tymczasem bóstwo pragnie się objawiać raz po raz, aby nie dać człowiekowi zapomnieć o swoim przepełnionym grozą istnieniu.

Saramagowski Bóg wydaje się przede wszystkim Bogiem starotestamentowym, budzącym lęk i wymagającym krwawej ofiary na ołtarzach. Jednakże ten *skandalon*, jakim jest dla człowieka wierzącego wizja bóstwa pozbawionego miłosierdzia lub sprowadzającego miłosierdzie do rangi chwilowego wyjątku służącego budowaniu dramatyizmu w *teatrum mundi*, być może pełni funkcję metaforyczną, odsyła do czegoś innego, co jest jeszcze istotniejsze. Można przecież przypuszczać, że skandal natury religijnej nie jest zasadniczym celem dla tego pisarza przyznającego się otwarcie do swojego ateizmu. Skoro, jak sam twierdził, Saramago nie wierzył w Boga, to jakie znaczenie mogłoby mieć dla niego roztrząsanie meandrow relacji pomiędzy człowiekiem a Absolutem? Sądzę, że w całym tym pisarskim zamierzeniu nie chodziło o Boga, lecz o coś, wobec czego Bóg jest tylko maską. Być może o skandal człowieka, skandal niewystarczalności wszystkich jego poczynań w świecie.

Tym, co powraca nieustannie na kartach Saramagowskich powieści, są dzieje ludzkie, wypełnione wieloma rodzajami przemocy i niesprawiedliwości. Kamieniem obrazy, o jaki przychodzi tu się potykać, jest zło tworzone nieustannie przez człowieka. W centrum staje tu ludzka ułomność. *Skandalizein*, czyli potykać się o własny cień czy utykać, nie dotyczy już wyłącznie ludzkich nóg. Człowiek potyka się jak ociemniały w *Mieście ślepców*, ponieważ jest istotą chromą na umyśle, rozumną tylko po części, lecz pozbawioną pełni duchowych władz. Powoli wyłaniają się tu kontury Saramagowskiego domina. Ładem, jaki Saramago destabilizuje, jest nie tylko porządek wiary w Boga, lecz kolejne instancje, w jakich zwykle pokładamy ufność.

W *Mieście ślepców* tym poddanym pod wątplenie źródłem nadziei byłyby rozum, ludzka zdolność rozeznania, która może być zaćmiona w każdej chwili, a nie tylko w momencie katastrofalnej epidemii „białej ślepoty”. W powieści będącej w pewnym sensie kontynuacją, *Mieście białych kart*, destabilizowanym ładem jest demokracja jako przyjęty bez dostatecznego namysłu i nie poddawany ustawicznej rewizji sposób uporządkowania spraw wspólnotowych. W *Kamiennej tratwie* z kolei pod znakiem zapytania zostaje postawiony inny paradygmat działania, a mianowicie wiara w sprawność narzędzi naukowych i technologicznych, zapewniających człowiekowi kontrolę nad światem przyrodniczym. W *Podwojeniu* zakwestionowany zostaje lemat niepowtarzalności jednostki ludzkiej. I tak dalej. Kompletny wykaz pewników, jakie stały się przedmiotem ataku w powieściach Saramago mógłby być nużący.

Zastanówmy się raczej nad doniosłością tego przedsięwzięcia jako całości. Za każdym razem chodzi z pozoru o zakwestionowanie dla samego kwestionowania. Dość trudnym zadaniem dla czytelnika i interpretatora jest wyłowienie z powieści Saramago przesłanek nadziei. Jeśli one są, to bardzo kruchego rodzaju, jak na przykład wizja powrotu do pierwotnej wspólnoty wędrujących razem nomadów w *Kamiennej tratwie* czy nadzieja na sąsiedzką współpracę i samorządność jako najpierwotniejszą, lecz jedyną autentyczną formę polityczności w *Mieście białych kart*. Są to jednak właśnie iskiere nadziei, a nie gotowe, przekonująco podane rozwiązania. Nie sądzę, aby należało brać zbyt poważnie takie recepty, jak powrót do koczowniczego trybu życia czy oderwanie Portugalii od Europy i jej niedoskonałej wspólnoty narodów, aby przenieść kraj gdzieś pomiędzy jego dawne afrykańskie i południowoamerykańskie kolonie, choć taki właśnie scenariusz wydaje się sugerowany w *Kamiennej tratwie*, powieści wydanej w roku przystąpienia Portugalii do Unii Europejskiej.

Seducere, czyli odciągać na bok, wyprowadzać na manowce. Za każdym razem Saramago burzy istniejący układ odniesień, sprowadza czytelnika z wygodnego gościńca, aby postawić go przed wizją o niejednoznacznym statusie. Przed obietnicą? Przed absurdem? Przed niezadowolającym rozwiązaniem, podanym w sarkastycznym geście pod osąd mogący prowadzić tylko do gorliwszej akceptacji dotychczasowego ładu ze wszystkimi jego niedogodnościami? Nie sądzę, aby Saramago był do tego stopnia przewrotny; jego demoniczność ma swoje granice. Trzeba go widzieć w perspektywie ciasnego zaułka pomiędzy najgłębszym pesymizmem a trudną nadzieją. Z pewnością nie jest to nadzieja płynąca z wiary, skoro Saramagowska wizja doświadczenia religijnego, choć w pewnym sensie plastyczna i bogata, jest osnuta wokół pustki pozostałej po zniknięciu pozytywnych komponentów religii: miłości, ufności, nadziei na wysłuchanie modlitwy, perspektywy przebaczenia i zbawienia; pozostaje na scenie tylko pierwotna groza bóstwa, przerażenie ogarniające człowieka w obliczu Absolutu. Nadziei nie sposób też szukać w doczesności, w jej politycznych czy ekonomicznych porządkach, skoro – jak przyznawał pisarz

⁸ J. Saramago, *Historia oblężenia Lizbony*, Poznań 2002, s. 19.

⁹ Tenże, *Ewangelia według Jezusa Chrystusa...*, s. 84.

w toczącej się pod koniec lat 90. rozmowie z portugalskim literaturoznawcą o lewicowej proweniencji, Carlosem Reitem – „kapitalizm nie może rozczarować, gdyż niczego nie przyrzeka, a socjalizm rozczarowuje (i z pewnością rozczaruje jeszcze nieraz), bo przyrzekłszy, nie spełnia”¹⁰. Ta niewiara w treściwość pojęć politycznych, takich jak prawica i lewica, znajdzie później jeszcze dobitniejszy wyraz w powieści *Miasto białych kart*.

Saramago, bytując w tej podwójnej, religijno-ideologicznej pustce, jest jednak nadal pisarzem, który próbuje realizować pewne pozytywne zadanie stojące przed literaturą w ogóle, a przed gatunkiem powieściowym w szczególności. Można by rzec, że kiedy niczego już nie ma, ani Boga, ani prawicy, ani lewicy, wówczas cała nasza nadzieja w literaturze. To nadrzędne, ratunkowe zadanie literatury polega na nieustannym wymuszaniu myślenia o sprawach zasadniczych, złożonych, wymykających się jednoznaczności. Szerokość powieściowego oglądu, cechująca ten gatunek wielogłosowość, plastyczność fikcyjnych światów, wszystkie te wyróżniki zostają zaktualizowane, by stworzyć uniwersalny mechanizm destabilizujący, uruchamiany po to, aby zaburzyć światopoglądową monolityczność, otworzyć przestrzeń dla pluralizmu, który urasta do rangi wartości samoistnej.

Powieść jest tu rozumiana jako ogólny paradygmat umysłowego oporu przeciwko wizjom totalizującym, niezależnie od ich ideologicznego rodowodu. Ale co wobec tego zrobić z Saramago rzekomym marksistą, członkiem portugalskiej Partii Komunistycznej? Byłabym skłonna przypuszczać, że wszystkie etykiety, jakie pisarz sobie przyklejał, należy rozumieć jako część gry toczącej się na pograniczu literatury i rzeczywistości. Był ateistą podejmującym dialog z *Biblią*, wnikającym przecież bardzo głęboko, przynajmniej jak na warunki współczesnej kultury, w trudne relacje pomiędzy człowiekiem a bóstwem. I marksistą zwalczającym wszelkie klucze do łatwego tłumaczenia rzeczywistości, do jakich należy marksizm. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na postać Fernanda Pessoa, obecnie *explicite* w *Roku śmierci Ricarda Reisa*, lecz patronującego także w szerszym znaczeniu całej Saramagowskiej wizji literatury. Otóż Pessoa to właśnie intelektualista bez poglądów, mistrz gry, która nie służy głoszeniu czegokolwiek, lecz uruchamianiu samego mechanizmu myślenia.

Potrzeba takiej postawy była może bardziej oczywista w czasach, w których żył Pessoa, w szczytowym momencie rozwoju formacji nowoczesnej z jej prymatem porządków ideologicznych, z wszechobecnością totalizujących tendencji. Saramago, w swojej epoce, nie wydaje się tak oczywisty. Jeśli czasy ponowoczesne są właśnie erą pluralizmu i rzeczy płynnych, w której ginie wszelka jasność, wszelka jednoznaczność, to czy warto nadal walczyć z totalizacją, jaka w międzyczasie odeszła w przeszłość? Mogłoby się wydawać, że właśnie w tym momencie rodzi się zapotrzebowanie na postaci dostarczające jakichś punktów

orientacyjnych w płynnym pejzażu. Saramago wydaje się w takiej chwili donkiszotowską figurą toczącą walkę po zwycięstwie, pastwiącą się nad nędznym truchłem dawno pokonanego przeciwnika. A jednak może w tym być pewien sens, jeśli założymy, że zdobycze ponowoczesnego pluralizmu wcale nie muszą się okazać trwałe.

Ten stan nomadyzmu, w jaki Saramago tak chętnie rzucał swoich bohaterów, nie jest stanem naturalnym człowieka, skoro pokusa powrotu do osiadłości jest nieustannie obecna. Ale czym jest osiadłość potraktowana jak metafora stanu ducha? Ten wątek przewija się na kartach *Roku śmierci Ricarda Reisa*. Tytułowy bohater powieści, jeden z heteronimów Pessoa, powraca po śmierci swego twórcy z Brazylii do Lizbony, aby tam ostatecznie osiąść. Kalendarzowy rok, upływający w powieściowym czasie wypełnia proces powolnego obumierania, wkraczania w objęcia śmierci, której prekursorką jest Marcenda, „wiedząca” dziewczyna o sparaliżowanej ręce. Jeśli więc nomadyzm nie jest naturalną kondycją człowieka, to ostatecznym domostwem jest przecież w najlepszym przypadku elegancki grobowiec na lizbońskim cmentarzu Prazeres.

Jednak co ciekawe, Saramago, uniwersalny prowokator, podważa również ostateczność grobu; pod nieobecność Boga żąda dla człowieka jakiejś formy życia pozagrobowego. W powieści *Wszystkie imiona*, Ariadne-Eurydyka, której szuka bohater w kolejnych labiryntach, ostatecznie nie zostaje odnaleziona i wyprowadzona z piekieł, gdyż w ostatnim momencie tajemniczy pasterz miesza numery na świeżych mogiłach¹¹. Poszukujący kobiecej postaci kochanek zostaje więc wyprawiony w dalszą drogę, dla której nawet śmierć nie ustanawia ostatniej i nieprzekraczalnej granicy. Być może to właśnie jest metaforą Saramagowskiej koncepcji literatury, wędrówki wybiegającej poza grób, agonu toczonego z tekstowymi precedensami, w którym chodzi nie o ostateczne obalenie przeciwnika, lecz jedynie o wprawianie go w ciągłe chybotanie. O zwycięstwo pewnej formy przetrwania nad śmiercią.

Na marginesie lektury nie tylko *Baltazara i Blimundy*, ale całej twórczości pisarza ateisty wyłania się myśl, że takie sprawy, jak świętość są możliwe wyłącznie jako przedmiot sporu pomiędzy heretykiem a inkwizytorem. Sposób istnienia tego, co nazywamy zwykle wartościami, jest szczególny. Nie istnieją one jako byty idealne, dane raz na zawsze; przeciwnie, są ustanawiane doraźnie jako przedmiot sporu, istnieją w sposób agoniczny, tak długo, dopóki nie przestaniemy się o nie spierać. Dlatego też skandalizowanie jest witalną koniecznością, a z efemeryczności skandalu wynika konieczność jego nieustannego ponawiania. Atakując i podważając, pisarz nie odbiera, lecz nadaje życie temu, co destabilizuje.

¹¹ J. Saramago, *Wszystkie imiona*, Poznań 1999, s. 238.

¹⁰ C. Reis, *Diálogos com José Saramago*, Lisboa 1998, s. 88.

Summary

**The act of creation as a violation
of the orders in the works of José Saramago**

We argue that provoking scandals regarding different spheres of values is an essential mechanism of writing. Speaking about the novelistic work of José Saramago, we regard writing as a form of seduction, whose purpose is to lead the reader astray, out of the domain of self-evident,

without conducting him or her to new conclusions or solutions. We can see here the logic of *skandalon* (Isaiah 8, 14), a stone generating not only a stumble, but also a rivalry between the writer and the textual precedents, as well as between the writer and the reader, coercing into a constant revision. The purpose of literature is to destabilize the static, recognized orders of values and, in this way, to save the values themselves, which live as long as they remain at the core of dissent.