

EWA ŁUKASZYK

WOKÓŁ SZTUKI POWIEŚCIOWEJ JOSÉ SARAMAGO

Zasadniczą częścią twórczości José Saramago, tą częścią jego pisarstwa, która przyniosła mu międzynarodową sławę (jej momentem szczytowym było przyznanie nagrody Nobla w 1998 r.), jest seria dziewięciu wielkich powieści, powstałych w ciągu zaledwie dwóch dziesięcioleci (1977–1997). Saramago właściwie zadebiutował jako powieściopisarz o wiele wcześniej, bo w roku 1947, książką *A Terra do Pecado* (*Ziemia grzechu*), która jednak nie wzbudziła szerszego oddźwięku w portugalskim świecie literackim. W ciągu następnych kilkudziesięciu lat przyszedł noblista wykonywał jedynie różne prace wydawnicze, między innymi jako redaktor i tłumacz. Próbował też swych sił w poezji i felietonie. Był to w życiu pisarza okres dojrzewania i mozolnego samokształcenia, a zwłaszcza uważnej lektury klasyków literatury portugalskiej.

Wielki cykl powieściowy rozpoczyna się dopiero wraz z *Podręcznikiem malarstwa i kaligrafii* (*Manual de Pintura e Caligrafia*, 1977). Następnie ukazują się *Podniesione z ziemi* (*Levantado do Chão*, 1980), *Baltazar i Blimunda* (*Memorial do Convento*, 1982¹), *Rok śmierci Ricarda Reisa* (*O Ano da Morte de Ricardo Reis*, 1984²), *Kamienna tratwa* (*A Jangada de Pedra*, 1986), *Historia oblężenia Lizbony* (*História do Cerco de Lisboa*, 1989), wreszcie kontrowersyjna *Ewangelia według Jezusa Chrystusa* (*Evangelho segundo Jesus Cristo*, 1991³) oraz *Miasto ślepców* (*Ensaio sobre a Cegueira*, 1995⁴) i *Wszystkie imiona* (*Todos os Nomes*, 1997⁵).

¹ Przekład E. Milewskiej, Warszawa 1992; wyd. 2 poprawione, Poznań 1999.

² Przekład W. Charchalisa, Poznań 2000.

³ Przekład C. Długosza, Poznań 1992.

⁴ Przekład Z. Stanisławskiej, Warszawa 1999.

⁵ Przekład E. Milewskiej, Poznań, 1999.

Podczas ceremonii wręczania nagrody Nobla uczony szwedzki Kjell Espmark, prezentując twórczość portugalskiego pisarza, zauważył przede wszystkim, że w powieściach Saramago nigdy nie powtarza się ta sama historia, ta sama anegdota. I rzeczywiście, jeśli chodzi o powieściowe światy, Espmark ma niewątpliwie rację. Każda z tych powieści mówi zupełnie o czym innym, zwraca się ku innej epoce historycznej, przedstawia różne postaci w zupełnie odmiennych sytuacjach. *Podręcznik malarstwa i kaligrafii* jest swoistym dziennikiem dojrzewania pewnego malarza portrecisty, który porzuca swą dotychczasową, płaską, aczkolwiek przynoszącą dochody manierę, by zdecydować się na twórczy eksperyment, polegający na poszukiwaniu prawdy o modelu. *Podniesione z ziemi* przedstawia stosunki społeczne, panujące w regionie Alentejo, na przestrzeni wielu pokoleń – od średniowiecza aż po współczesność. Wielkie latyfundium, będące własnością rodu obcego pochodzenia (potomków niemieckiego krzyżowca), zamieszkiwane jest i uprawiane przez nieustannie wędrujących najemnych robotników, wśród których wyróżnia się ród Mau-Tempo. Powieść *Baltazar i Blimunda* sięga do epoki baroku, kiedy to wzniesiono gigantyczny klasztor w Mafrze. Marzeniem pary bohaterów oraz ich przyjaciela, ojca Gusmão, jest jednakże zbudowanie latającej maszyny, zaprężonej w ludzkie dusze, i wzniesienie się w przestworza. Z kolei akcja powieści *Rok śmierci Ricarda Reisa* rozgrywa się na tle wydarzeń sprzed wybuchu hiszpańskiej wojny domowej, a więc sięga czasów dojścia faszystów do władzy. Ukazuje początki reżimu Salazarowskiego w Portugalii. Bohaterami są Reis – jedno z poetyckich wcieleń Fernanda Pessoa – oraz Lídia, znana jako adresatka ód Ricarda Reisa, która w powieści staje się hotelową pokojówką. Losy postaci *Kamiennej tratwy* osnute są wokół wydarzenia o charakterze fantastycznym – odłamania się Półwyspu Iberyjskiego od Europy. *Historia oblężenia Lizbony* jest wbrew pozorom historią napisania pewnej książki. Pracownik wydawnictwa, Raimundo Silva, pod wpływem miłości do swej przełożonej odkrywa w sobie talent literacki. *Ewangelia według Jezusa Chrystusa* stanowi nowe, obrazoburcze podjęcie historii ewangelicznej. Uwaga skoncentrowana jest na ludzkiej naturze Jezusa. Przedstawiony jest niemal jako ofiara okrutnego Boga, który miazdzy człowieka, wyznaczając mu rolę swego wysłannika. *Miasto ślepców* przywodzi na myśl *Dżumę* Camusa. Chodzi o dziwną epidemię ślepoty, która wstrząsa posadami zorganizowanego przez ludzi świata. Bohaterem powieści *Wszystkie imiona* jest natomiast skromny pracownik urzędu ewidencji ludności, który zapuszcza się kolejno w labirynty archiwum, świata i cmentarza, w poszukiwaniu tajemniczej nieznanym.

Nawet najmniej uważna lektura którejkolwiek z Saramagowskich powieści pozwala zauważyć, że pisarz portugalski nieustannie odwołuje się do najrozmaitszych treści, zakorzenionych w kulturze i szeroko pojętej tradycji. Najobfitszą z krynic inspiracji jest chyba Biblia. Nie brak jednakże odniesień do arcydzieł literatury narodowej i światowej, takich jak średniowieczny cykl

Graala, hiszpańska powieść pikarejska, *Podróże Guliwera* czy utwory Fernanda Pessoa. Źródłem są nie tylko książki, ale także wielkie dzieła malarskie, rzeźbiarskie, muzyczne. Równie często jednak Saramago czerpie z tzw. kultury niskiej, masowej, przywołując w swych powieściach popularne filmy czy komiksy. Te odniesienia do kultury niskiej funkcjonują również niejako w wymiarze diachronicznym. Pisarz często odwołuje się do portugalskiego i ogólnoeuropejskiego folkloru, do nieprzebranych zasobów podań i wierzeń ludowych, głęboko zakorzenionych w zamierzchłych, często przedchrześcijańskich pradziejach Europy.

Czy oznacza to, że w powieściach Saramago nie pojawia się żaden wspólny mianownik? Próżno go szukać w opowiedzianej historii, w jej warstwie anegdotycznej. Zbieżności trzeba się dopatrywać na poziomie głębszym. Saramago wypracowuje zarys własnego systemu quasi-filozoficznego, obejmującego ontologię, epistemologię i etykę. W centrum tej specyficznej ontologii Saramagowskiej stoi Logos – słowo, obdarzone niczym bóstwo dwoistą potęgą kreacyjną. Będąc słowem prawdziwym lub kłamstwem, może ono stwarzać prawdziwe i fałszywe światy, dobro i zło. Istota ludzka realizuje się poprzez dialog, stanowiący niejako podstawowy wymiar jej egzystencji; jednakże ten dialog może być powiązany bądź z rzeczywistością prawdziwą, bądź ze światem fałszywym, może się realizować w prawdzie lub w kłamstwie. Poznanie rzeczywistości przez człowieka jest zawsze cząstkowe, niepełne; jednakże będąc istotą otwartą na dialog, człowiek nie jest pozbawiony dostępu do pełnej prawdy, na którą składa się wielość indywidualnych oglądów świata. Podstawowym wyzwaniem etycznym stojącym przed człowiekiem jest właśnie poznanie; ma on odkryć prawdę, wydobywając ją z otchłani przekłamań, by poprzez prawdziwe słowo i jego pozytywną potęgę kreacyjną powiększać obręb świata stworzonego przez wypowiedzianą prawdę.

Tych swoistych tez filozoficznych Saramago nie ogłasza jednak w postaci rozprawy, lecz przekłada je na kategorie właściwe powieści. Przekuwa je niejako w światy przedstawione i zaludniające je postaci. Transponuje postawę filozoficzną w postawę narracyjną.

ZNAKI OBECNOŚCI NARRATORA

O Saramagowskim narratorze powiedzieć możemy, że jest nieustannie i natrączywie obecny. W powieściach portugalskiego noblisty nie istnieje właściwie tradycyjnie pojęty dialog, w którym wypowiedzi rozmówców rozbite są na fragmenty tekstu stanowiące osobne akapity, rozpoczynające się od myślніка. Słowa lub myśli poszczególnych postaci rozplývają się w kontinuum narracyjnym, tak że niejednokrotnie trudno odpowiedzieć na pytanie: kto mówi? czyje są to słowa? Weźmy na przykład następujące zdanie: „Raimundo Silva patrzy na różę,

ludzie nie są jedynymi istotami, które nie wiedzą, po co się narodziły”⁶. Czy druga część tego zdania jest refleksją bohatera kontemplującego kwiat czy też komentarzem narratora? A może „odповідzią” róży na wątpliwości bohatera? Takie pytania czytelnik powieści Saramago zadaje sobie na każdym kroku.

Wszystkie treści stają się częścią potoku wypowiedzi narratorskiej. Często dochodzi do nagłych, zaskakujących czytelnika zmian osoby gramatycznej w obrębie tego samego zdania. Słowa i myśli bohaterów są jakby przytoczone przez narratora dla zilustrowania i uplastycznienia opowiadanej przez niego sytuacji, funkcjonują niemal na zasadzie kołażu, będąc swoistą próbką obcej materii, „wklejoną” czy „przeszczepioną” w tkankę dyskursu narratora. Jako przykład przytoczmy takie zdanie:

Mieszkam tu, to tutaj mieszkam, tu jest mój dom, ten, nie mam innego, wtedy dopadł go nagły strach, strach kogoś, kto w głębokiej piwnicy popycha drzwi otwierające się na ciemność innej piwnicy, jeszcze głębszej, albo na samotność, na pustkę, na nicość, przejście do niebytu⁷.

Niejako na tej samej zasadzie zostają włączone w tok narracji nie tylko stworzone przez samego Saramago wypowiedzi bohaterów, lecz także cytaty z cudzych dzieł. I tak, w *Roku śmierci Ricarda Reisa* znajdziemy wplecione w tok i rytm prozy fragmenty poezji przypisanej Reisowi przez Fernanda Pessoa, na przykład znanej ody *Bogów proszę tylko, by sprawili, bym o nic ich prosić nie musiał*⁸. Czytelnik dobrze zaznajomiony z literaturą portugalską nie będzie miał trudności z rozpoznaniem skrawków liryki Camõesa, czy nawet fragmentów poezji średniowiecznej w języku galego-portugalskim, słynnych *cantigas de amigo*, jak na przykład wówczas, gdy przy okazji zmywania naczyń przez Lidię pojawi się nacechowane specyficznym rytmem wyrażenie „vai lavá-la alva”. Tak więc Saramago konsekwentnie realizuje swój program artystyczny, wyłożony już w *Podręczniku malarstwa i kaligrafii*, gdzie bohater postanawia:

Ten obraz [...], a także rękopis, w przeciwieństwie do tego, co się zazwyczaj robi, nie będzie ukrywał szwów, spojeń, miejsc zacerowanych, śladów cudzej ręki. Wręcz przeciwnie, będzie podkreślał to wszystko⁹.

Panujący nad światem powieściowym narrator często wprowadza do swego dyskursu szczególne komentarze – uogólnienia wysnute z opowiadanych sytuacji. W tych dygresjach narrator Saramagowski często bywa moralistą. Kwituje zdarzenia pointą, wyciągając z nich lekcję moralną ku pouczeniu czytelnika. Przybiera ton kaznodziejski. Jest to jednak kaznodzieja zręcznie pozbawiony autorytetu. Wiedza tego narratora jest bowiem obiektem gry w rękach autora. Ulega ona zawężaniu, co jednak nie jest równoznaczne z przyjęciem perspektywy jednej

⁶ *História do Cerco de Lisboa*, Lizbona 1989, s. 168, przekł. E. Łukaszyk.

⁷ *Rok śmierci*, s. 205.

⁸ *Ibidem*, s. 46.

⁹ *Manual da Pintura e Caligrafia*, wyd. 2, Lizbona 1984, s. 314, przekł. E. Łukaszyk.

z postaci. Ograniczenia narratorskiej wszechwiedzy mają niewyraźne, rozmyte, wręcz pulsujące granice. Poza nimi mieszczą się regiony,

gdzie nie dociera światło, niedostępne nawet dla narratorów, chociaż osoby źle poinformowane sądzą, że posiadają oni wszelkie prawa i dzierżą wszystkie klucze, ale gdyby tak było, skończyłaby się jedna z dobrych rzeczy, jakie jeszcze są na świecie, a mianowicie prywatność, tajemnica postaci¹⁰.

Ta zrelatywizowana wszechwiedza narratora nie jest analogonem boskiej wszechwiedzy o sprawach tego świata, lecz podlegającą różnorodnym ograniczeniom wiedzą i mądrością ludzką.

Narrator przyznaje się do niepełnej wiedzy, a więc będąc ciągle jeszcze przewodnikiem czytelnika po świecie przedstawionym, nie jest przewodnikiem spolegliwym. Burzy poczucie bezpieczeństwa interpretacyjnego. Pociąga to za sobą niepewność poznawczą, aksjologiczną i ideologiczną. Wszystkie stwierdzenia są wątpliwe, wszystkie pytania pozostają bez ostatecznej odpowiedzi.

Choć więc narrator chciałby być czasem wszechwiedzący i moralizatorski, pozwala zaglądać w swój tekstotwórczy warsztat. Zwierza się z trudności, z jakimi się boryka. Ukazuje swe wahanie co do najważniejszego określenia, jakiego należałoby użyć w danej chwili. Wprowadza komentarz metalingwistyczny i metanarracyjny; snuje rozważania nad własnym aktem opowiadania czy spisania, jakby głośno zastanawiał się nad doborem słów. Weźmy przykład z *Historii oblężenia Lizbony*:

jakiś alarm niepokoju uderza gdzieś w ciele Raimunda Silvy, najważniejszym słowem byłoby wzburzenie, a teraz powinniśmy wybrać odpowiedni przymiotnik, który mógłby mu towarzyszyć, na przykład seksualne, ale tego nie zrobimy¹¹.

Każde użycie języka stanowi fenomen ideologiczny. Opowiadający powieściowe zdarzenia głos zdaje sobie sprawę z ideologicznego obciążenia języka, którym się posługuje, z tego, że poprzez sam fakt używania określonego języka należy do jednej ze stron konfliktu, który opisuje. Wprowadza taki na przykład komentarz zachowania jednego z bohaterów walki chrześcijan z muzułmanami:

piękne postawy, takie jak ta, zwykliśmy nazywać chrześcijańskim miłosierdziem, co raz jeszcze ukazuje, jak słowa są tu ideologicznie zdeorientowane¹².

Niemożność użycia wyrażenia „muzułmańskie miłosierdzie” („caridade musulmana”), obcego frazeologii języka portugalskiego, zawierającego jedynie związek wyrazowy „chrześcijańskie miłosierdzie” („caridade cristã”), jest znakiem utrwalonego w języku stereotypu, który zostaje w powieści rozbity.

Narrator Saramagowski często podkreśla fikcyjność, umowność własnego dyskursu, przypomina czytelnikowi, że ma on przed sobą tylko książkę, by nie

¹⁰ *História do Cerco*, s. 122.

¹¹ *Ibidem*, s. 87.

¹² *Ibidem*, s. 177.

pograżył się w złudzeniu, że uczestniczy w rozgrywających się „na jego oczach” zdarzeniach. Szczególnym przykładem takiego postępowania jest początek sekwencji-prologu otwierającego *Ewangelię według Jezusa Chrystusa*. Sekwencja ta buduje pewien obraz, podając go jednocześnie za nieprawdziwy. Scena ukrzyżowania jest przedstawiona jak opis dzieła plastycznego¹³:

Słońce ukazuje się w górnym rogu prostokąta, znajdującym się na lewo od kogoś, kto [nań] popatrzy. Gwiazda dzienna wyobraża ludzką głowę, z której wytryskują promienie ostrego światła i węzowate języki ognia. To taka róża wiatrów, niezdecydowana, jaki kierunek chce oznaczyć. Płonące lico, skrzywione bezlitosnym bólem, ciska przez otwarte usta krzyk, którego nie usłyszymy, albowiem żadna z tych rzeczy nie jest prawdziwa. Mamy przed sobą tylko papier i farbę, nic więcej¹⁴.

Saramago rozpoczyna w ten sposób grę pozorów i prawdy, w którą próbuje wciągnąć swego czytelnika. Gdybyśmy rozumowali w kategoriach Platona, opis drzeworytu Dürera byłby iluzją wyższego rzędu, odbiciem odbicia świata w dziele plastycznym, cieniem cienia, skrajnym przykładem oddalenia od prawdy, rzeczywistości, idei.

Igrając z nieprzekraczalnymi ograniczeniami literatury, narrator stawia siebie niejako na równi z czytelnikiem. Obaj pochylają się nad opowiadaną historią, jakby razem zaglądali przez małą dziurkę w głąb świata powieściowego. Łączy ich także przynależność do tego samego czasu i podzielenie tego samego horyzontu kulturowego. Dlatego też ma sens apel:

Nie potępiajmy zatem Raimunda Silvy, który, jak sam nam to niestrudzenie przypominał, jest tylko zwykłym redaktorem¹⁵,

a także powoływanie się na zmiany zachodzące we współczesnym świecie:

W dzisiejszych czasach ludzie nie mają czasu ani cierpliwości, żeby zachowywać w pamięci szczegóły i detale historyczne [...], nam służą do tego komputery [...], nie musimy już używać własnej pamięci¹⁶.

Narrator nieustannie „puszcza oko” do czytelnika, na przykład komentując w sposób sarkastyczny ostatnie nowości architektoniczne Lizbony w postaci monumentalnego centrum handlowego:

nie przyszedł tu bynajmniej podziwiać wieże Amoreiras, było już wystarczającym koszmarem to, że mu się przysniły¹⁷.

Dzięki takiej właśnie postawie narracyjnej Saramago buduje coś, co można by nazwać wspólnotowym wymiarem powieści. Wyraża ona niejako zbiorowy

¹³ Sekwencję tę odczytywano jako opis konkretnego dzieła, a mianowicie drzeworytu Dürera *Ukrzyżowanie*, który znalazł się zresztą na okładce jednego z wydań *Ewangelii* (nakładem lizbońskiej oficyny Círculo de Leitores).

¹⁴ *Ewangelia według*, s. 5.

¹⁵ *História do Cerco*, s. 248.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*, s. 134.

światopogląd, podzielany przez „opowiadacza” i czytelnika. Być może jest to zwrot w kierunku mitu, historii opowiedzianej przez jednego z członków plemienia innym jego członkom, historii, którą wszyscy uznają za prawdziwą i godną wiary, opowieści, w której kręgu się jednoczą. Saramagowski narrator-gawędziarz jest jednym z kręgu skupionego wokół wspólnego ogniska. W tym zakresie jest poniekąd dziedzicem portugalskich neorealistów, którzy pragnęli uczynić z pisarza ludowego koryfeusza. Saramago wypracowuje więc, podobnie jak oni, styl gawędziarski, zbliżony, o ile to możliwe, do języka mówionego, z jego specyficznymi formułami, bogatego w porzekadła i przysłowia. Będą to jednak porzekadła i przysłowia potraktowane w sposób bardzo szczególny.

GRA FORMUŁAMI I NISZCZENIE SKOSTNIEŃ JĘZYKA

W grze zastanymi w języku formułami znajduje odzwierciedlenie osławione obrazoburstwo pisarza, który systematycznie neguje wszystkie „prawdy ostateczne”, czyniąc z podważania dogmatów niemal pisarską zasadę czy wręcz misję. Takie podważenie przyjętej prawdy może polegać na najprostszym akcie zaniegowania przez dodanie partykuły „nie”. Na przykład w *Podniesionym z ziemi* rozpoznajemy znane i u nas powiedzenie, głoszące, że „gdzie czworo je, tam się i piąte naje”. Jednakże w powieści Saramago przysłowie to pojawia się na wieść o tym, że jedna z bohaterek po raz kolejny zaszła w ciążę, i przybiera nową postać: „Gdzie siedmioro nie dojada, tam się i ósme nie naje”¹⁸. Podobnie postępuje Raimundo Silva, bohater *Historii oblężenia Lizbony*, który w swej buntowniczej korekcie książki historyka dopisuje słówko „nie” w zdaniu: „Krzyżowcy przybyli z odsieczą”, reprezentującym ustaloną raz na zawsze „prawdę historyczną”. Gest ten jest pozornie najskromniejszą, najmniej szkodliwą z form buntu wobec prawd zastanych, na jaką może się zdobyć jednostka. A jednak w powieściowym świecie jest to gest brzemienny w skutki, radykalnie zmieniający bieg zdarzeń; od tego gestu właściwie wszystko się w powieści zaczyna.

Portugalski noblista z upodobaniem rozbiera na części znane powiedzenia, maksymy i porzekadła, a szczególnie często te, które wywodzą się z Biblii, by złożyć je z powrotem w nowej postaci, zmieniając przy okazji ich sens. Postępuje nieraz w sposób iście przewrotny, nadając starym mądrościom nowy, rewolucyjny czy wręcz bluźnierczy wydźwięk¹⁹. I tak, na przykład, w *Historii oblężenia*

¹⁸ *Levantado do Chão*, Lizbona 1980, s. 33, przekł. E. Łukaszyk.

¹⁹ Nie jest to zabiegiem nowym. Dialogowe przytoczenie tekstu ewangelicznego spotykało się z odzewem wielu pisarzy, wywodzących się z różnych tradycji kulturowych. Przykładem może być Khalil Gibran, który tworząc swą wizję Chrystusa-Adonisa, używa ewangelicznej stylistyki, by wyrazić nieobecne w Ewangeliach treści (*Jezus Syn Człowieczy*, przekł. R. Gromacka, Warszawa 1995). Na gruncie literatury portugalskiej z podobnym zabiegiem można się spotkać chociażby u V. Ferreira, w powieści *Nítido Nulo*, gdzie napotkany niegdyś przez bohatera prorok wygłaszał

Lizbony ewangeliczne „błogosławieni cisi, albowiem oni posiadą ziemię” (Mt 5, 4) zostaje niejako przełamane i obrócone w swe własne przeciwieństwo, by stać się powiedzeniem: „błogosławieni ci, którzy się sprzeciwiają, bo do nich powinno należeć [podkreślenia – E. Ł.] królestwo ziemskie”²⁰. Najmocniejszym przykładem będzie tu „przewrócenie na opak” słów Chrystusa umierającego na krzyżu w *Ewangelii według Jezusa Chrystusa*. Zamiast prosić Boga o przebaczenie dla swych oprawców, „którzy nie wiedzą co czynią”, Saramagowski Chrystus zwraca się do ludzi z apelem o przebaczenie Bogu, który nieświadom jest własnych czynów:

Jezus umiera, umiera, a życie już go opuszcza, kiedy nagle niebo otwiera się na oścież ponad jego głową i pojawia się Bóg [...], a jego głos rozbrzmiewa na całej ziemi, Ty jesteś mój Syn umiłowany, w którym mam upodobanie. Wówczas Jezus zrozumiał, że został wprowadzony w błąd tak samo, jak składany w ofierze baranek, że od początku początków wiadomo było, że będzie żyć po to, by umrzeć taką śmiercią, wtedy stanęła mu w pamięci rzeka krwi i cierpienia, która z jego boku wypłyne i zaleje całą ziemię, i krzyknął prosto w otwarte niebo, tam gdzie uśmiechał się Bóg, Ludzie przebaczcie mu, bo nie wie, co uczynił²¹.

Bywa więc, że sama utrwalona formuła pozostaje nie zmieniona. Pojawia się tylko w nowym kontekście: słowa Boga, wypowiedziane przy okazji chrztu Chrystusa w Jordanie (Mt 4, 17; Mk 1, 11; Łk 4, 22), stają się komentarzem ukrzyżowania.

Słowa Chrystusa (J 8, 7): „Niech pierwszy rzuci kamieniem ten, kto jest bez grzechu”²², włożone w usta jednej z postaci *Historii obłączenia Lizbony*, występują natomiast w sytuacji przyziemnego sporu między rycerzami. Uświęcone słowa pojawiają się w kontekście czynów i gestów należących do *profanum*. Nie musi to jednak oznaczać, że dochodzi do profanacji, zwulgaryzowania świętego języka. Dzieje się coś wręcz przeciwnego. Czyny i gesty bohaterów zostają wyjęte ze sfery *profanum*, każdy z nich zyskuje uświęcenie poprzez nawiązanie do archetypu, staje się częścią historii rozgrywającej się *in illo tempore*, naznaczonej epicką wielkością.

Sposób potraktowania tekstu biblijnego przez Saramago bywał analizowany w kategoriach parodii²³. Brak tu jednak najważniejszego z jej wyznaczników: przesunięcia od wzniosłości ku niskości, pospolitości. Niewątpliwie Saramago nadużywa dyskursu biblijnego, koślawiąc go i naginając do swoich celów. Czyni

quasi-ewangeliczne maksymy, takie jak na przykład: „Trudniej bogaczowi mieć rację, niż wielbłądowi przejść przez ucho igielne” (Venda Nova 1973, s. 37), co stanowi przekształcenie znanego wersetu z Ewangelii św. Marka (19, 24). Także pomysł ukazania ludzkiej miłości Jezusa i Marii z Magdali nie był w chwili napisania *Ewangelii* nowością. Powieść powstała przecież na krótko po skandalu wywołanym w 1988 r. ekranizacją *Ostatniego kuszenia Chrystusa* Nikosa Kazantzakisa przez Martina Scorsese.

²⁰ *História do Cerco*, s. 330.

²¹ *Ewangelia według*, s. 318.

²² *História do Cerco*, s. 193.

²³ Zacytujmy tu tylko ciekawą skądinąd pracę Marii Odete Santos Jubilado, *Saramago et Sollers: une (ré)écriture ironique?* [maszynopis rozprawy przedstawionej w Uniwersytecie Lizbońskim], 1996.

to jednak wszędzie tam, gdzie stara się budować patos. Jest to widoczne choćby w jednym z centralnych momentów powieści *Podniesione z ziemi*²⁴, gdzie droga więźnia politycznego, prowadzonego przez policjantów, nawiązuje do archetypu znanego z przekazów ewangelicznych. Paralelizm drogi męczeńskiej Vidigala i drogi krzyżowej Chrystusa podkreślony jest przez serię upadków. Stale narzucające się reminiscencje biblijne tworzą porządek typologiczny – taki sam jak ten, wedle którego należy odczytywać wydarzenia Starego Testamentu jako zapowiedzi wydarzeń Nowego. Narrator doszukuje się powtórzenia ewangelicznego wzorca w przypadkowych sytuacjach, zbiegach okoliczności, jak wówczas, gdy nie opodal drogi jakaś kobieta, nie nosząca bynajmniej imienia Weronika, wiesz na sznurze świeżo upraną chustę; więzienny lekarz myjący ręce, dr Romano, przywoździć ma natomiast na myśl postać Poncjusza Piłata.

Innym przykładem dosłownego cytatu, który przybiera nowy sens, gdy pojawia się w nowym kontekście, jest powiedzenie Galileusza użyte w *Kamiennej tratwie*. Włoski pletwonurek zostaje wysłany w głąbiny oceanu w celu zbadania istoty ruchu odłamanego półwyspu. Nie udaje mu się jednak dociec jego przyczyny. Wyplłynawszy na powierzchnię, rozkłada bezradnie ramiona mówiąc: „E pur si muove”. To zaktualizowanie starej maksymy jest w powieści brzemiennie w ważkie znaczenia. Znanie powiedzenie ma oznaczać zarazem to, co znaczyło w ustach Galileusza, czyli fakt, że Ziemia krąży wokół Słońca, i to, co znaczy w ustach pletwonurka, sugerując powszechny charakter ruchu, co jest centralnym elementem zawartej w *Kamiennej tratwie* koncepcji Boga kochającego ruch, predestynującego całe stworzenie, a wraz z nim człowieka, do nieustannej wędrówki. Choć dosłowność zostaje zachowana, stare, skostniałe wyrażenie zyskuje nowy wymiar.

Język odradza się poprzez wykrzywianie zastanych konotacji, sensów i znaczeń. Niesiona przezeń, niekwestionowana zazwyczaj i ogólnie przyjęta mądrość zostaje postawiona pod znakiem zapytania. Saramago w swych powieściach ujmuje konstatację możliwości języka w zakresie wypowiedzania tego samego na nieskończoną liczbę sposobów. W *Roku śmierci Ricarda Reisa* odwołuje się raz jeszcze do przykładu ewangelicznego:

Dlatego wątpliwe jest, by Chrystus pożegnał się z życiem słowami z Pisma, tymi Mateusza albo Marka, Boże mój, Boże, czemuś mnie opuścił, albo tymi Łukasza, Ojcze, w Twoje ręce powierzam ducha mojego, albo tymi Jana, Wykonało się, Chrystus naprawdę powiedział, słowo honoru, każdy człowiek z ludu wie, że taka jest prawda, Żegnaj, świecie coraz gorszy²⁵.

Czasami Saramago droczy się z czytelnikiem, podsuwając mu łatwe do odczytania mitologiczne aluzje, by wkrótce zakomunikować mu, że popełnił błąd. I tak na przykład w *Kamiennej tratwie* znajdziemy takie oto *dementi*:

²⁴ *Levantado do Chão*, s. 169-170.

²⁵ *Rok śmierci*, s. 56-57.

„Maria Guavaira nie jest Ariadną, z tą nicią nie wyjdziemy z labiryntu, a może nawet dzięki niej uda nam się w nim zgubić”²⁶. Zasadniczym zaleceniem jest nieustawianie w poszukiwaniu głębokiej, ukrytej prawdy tekstu. Saramago tworzy czasem swe własne, zupełnie nowe przysłowia, zachowujące jedynie ślady pokrewieństwa z Biblią, jak na przykład to: „Po skórce nie można poznać owocu, jeśli się przedtem weń nie wgrzyzło”²⁷. Pisarz pomija tu zastaną formułę, niejako pozostawiając ją domyślności czytelnika, i dopisuje do niej pewien rodzaj ironicznego komentarza. Maksyma ewangeliczna, mówiąca, że drzewo należy poznawać po jego owocach (Mt 12, 33), zyskuje ciąg dalszy, zalecający wgrzyzienie się w owoc w celu pełniejszego poznania drzewa, a więc pojawia się postulat jeszcze bardziej dogłębnego poznania świata, niż to zaleca Biblia.

Saramagowski narrator gotów jest nawet zawiesić na chwilę swą opowieść, by wdać się w rozważania nad tym czysto graficznym „skostnieniem” języka, jakim jest ortografia. Zdaje się pytać o ukryty w niej sens, a pośrednio o sens każdej milcząco przyjętej umowy. Spójrzmy na następujący przykład:

Pomiędzy dwoma klinami utrzymującymi krzyż w pionie [...], znajduje się czaszka, a także piszczel i łopatką, chociaż najbardziej obchodzi nas czaszka, bo to właśnie znaczy Golgota, czaszka, jedno słowo nie wydaje się być tym samym co drugie, choć pewnie zauważylibyśmy pewną różnicę między nimi, gdybyśmy napisali golgota i Czaszka zamiast czaszka i Golgota²⁸.

Jak powiada George Steiner:

rytualne, liturgiczne, kanoniczne kody wypowiedzi, jak w przypadku modlitwy, formuł sakramentalnych i świętych, czy tekstów objawionych, dążą do zamknięcia, ograniczenia słowa i światów przez tabu powtórzenia, apokaliptycznej skończoności. Każde bluźnierstwo z kolei potwierdza na nowo otwartą nieokreśloność języka²⁹.

Tak więc bluźnierczy Saramago krytycznie, niespokojnie pyta o język, o jego wpływ na nasze postrzeganie świata, zafałszowane właśnie przez język i tkwiące w nim formuły. Rozbijając je, pisarz walczy o otwarcie na szersze horyzonty myśli.

POETYKA TYTUŁU: MYLĄCE OKREŚLENIA GATUNKOWE

Niektóre powieści Saramago noszą tytuły nawiązujące do określeń form piśmiennictwa. Mamy więc „manual” – podręcznik, „memorial” – kronikę, „história” – historię, „evangelho” – ewangelię i „ensaio” – esej, szkic. Wszystkie te tytuły są poniekąd mylące, gdyż wskazują na coś, co nie jest fikcją literacką,

²⁶ *A Jangada de Pedra*, Lizbona 1986, s. 18, przekł. E. Łukaszyk.

²⁷ *Baltazar i Blimunda*, s. 24.

²⁸ *Ewangelia według*, s. 9.

²⁹ G. Steiner, *Zerwany kontrakt*, przekł. O. Kubińska, Warszawa, 1994, s. 16.

na rodzaje piśmiennictwa przekazujące innego typu wiedzę o świecie: prawdę naukową lub religijną – a więc wiedzę przedstawiającą się w kategoriach pełnego obiektywizmu lub absolutnej pewności, domagającą się bezwarunkowego uznania i przyswojenia.

Książki opatrzone tymi tytułami zawierają jednak fikcję. Co więcej, fikcja ta zmierza do zburzenia wszelkiej pewności. Przyrównanie jej właśnie do form piśmiennictwa przyporządkowanych dyskursom pewności ma temu służyć. *Manual de Pintura e Caligrafia* nie jest podręcznikiem zawierającym prawidła tych sztuk, lecz powieścią przedstawiającą sposób przekraczania, łamania takich prawideł przez malarza poszukującego własnej, oryginalnej drogi twórczej. *Memorial do Convento* nie jest kroniką – zapisem prawdy o wydarzeniach historycznych. Co więcej, tytuł ten zawiera jeszcze inną mylącą wskazówkę: opatrzone nim tekst mówi raczej o budowie latającej maszyny – „passaroli”, niż o wzniesieniu klasztoru w Mafrze. Poprzez mylący tytuł zostają zawiedzione oczekiwania czytelnika, on sam sprowadzony na manowce, gdzie nie obowiązują żadne normy, nawet te dotyczące formy gatunkowej utworu.

Jak twierdzi Jean-François Lyotard, wszelka prawomocność (a co za tym idzie, wszelka pewność poznawcza)

zagwarantowana jest dzięki sile porządku narracyjnego: obejmuje on wielorakość rodzin zdaniowych i rodzajów możliwych dyskursów, zawiera wszystkie imiona; stale i od zawsze gotowy jest do zaktualizowania; będąc porządkiem diachronicznym i parachronicznym, zapewnia panowanie nad czasem, a więc nad życiem i śmiercią. Narracja jest autorytetem samym. Utwierdza nieugięte „my”, poza którym są już tylko oni³⁰.

Narrator Saramagowski zrywa także i ten pakt z czytelnikiem. Autor, który go stworzył, jest wielkim oszustem, nie dotrzymującym nawet tych umów, których możliwość sam zasugerował. Oszukuje nawet samego siebie, odmawiając sobie komfortu wynikającego z oparcia na utrwalonych zbiorach reguł swej własnej sztuki. Zmusza się do zdrady kodów gatunkowych, umożliwiających jemu samemu artykulację i zakomunikowanie własnego dzieła.

PORZĄDEK I TEMPO OPOWIADANIA ZDARZEŃ; PLANY I CZASY POWIEŚCIOWE

Największą z trudności, do jakich przyznaje się Saramagowski narrator, jest wielość zdarzeń zachodzących w tym samym momencie, złożoność świata, która stoi w sprzeczności nie do pogodzenia z liniowością narracji. Komentuje swą grę z porządkiem opowiadania wydarzeń świata przedstawionego:

³⁰ J.-F. Lyotard, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982–1985*, przekł. J. Migasiński, Warszawa 1998.

najpierw to, potem tamto, albo, jeśli lepiej to posłuży osiągnięciu pożądanego efektu, wydarzenie dzisiejsze po epizodzie jutra, i inne nie mniej karkołomne akrobacje, przeszłość pokazana jakby to było teraz, terażniejszość jako ciągłość bez początku i końca...³¹

Saramagowska powieść ma być labiryntem, w którym czytelnik ma się zgubić, gubiąc też po drodze wszelką pewność. Narrator czyni więc wszystko, co w jego mocy, by go zmylić i sprowadzić na manowce. Tkanka narracyjna budowana jest na bazie porządku asocjacyjnego. Jego instrumentem często bywa antanaklaza, figura polegająca na użyciu tego samego słowa w różnych kontekstach frazeologicznych, a co za tym idzie, w różnych znaczeniach; staje się to niejako motorem napędzającym dyskurs narratorski i pozwalającym na płynne, swobodne przechodzenie od tematu do tematu, od dygresji do dygresji.

Ciekawym zabiegiem jest wprowadzenie sekwencji ukazujących niejako alternatywne wersje przyszłych wydarzeń powieściowych, w takiej postaci, w jakiej poszczególne bohaterowie wyobrażają sobie to, co dopiero ma nastąpić. Przykładem zaczerpniętym z powieści *Wszystkie imiona* może być sekwencja, ukazująca mającą dopiero nastąpić rozmowę Józefa z szefem w taki sposób, w jaki wyobraża ją sobie zaniepokojony bohater. Przedstawiony kilka stron dalej przebieg zdarzeń powieściowych odbiega oczywiście od tego wyobrażenia.

Nie chodzi jednak tylko o proste utrudnienie lektury i zmuszenie czytelnika do wzmożonego skupienia. Saramago przekuwa w tekst powieściowy swój pogląd na światotwórczy wymiar języka. Bowiem, jak to z filozoficznym zdumieniem zauważa George Steiner:

możemy wypowiedzieć wszelką prawdę i każdy fałsz. Możemy na jednym oddechu dokonywać potwierdzenia i negacji. [...] Tak oto sam język posiada i jednocześnie jest posiadany przez dynamikę fikcji. [...] Wypowiedziana prawda jest ontologicznie i logicznie „prawdziwą fikcją”, gdzie etymologia fikcji kieruje nas bezpośrednio do etymologii tworzenia. Język stwarza: poprzez mianowanie, jak w Adamowym nazywaniu wszelkich form i obecności; poprzez przymiotnikowe określanie, bez którego nie mogłaby zaistnieć konceptualizacja dobra i zła; tworzy za pomocą predykcji, wybranej pamięci (cała „historia” żyje w gramatyce czasu przeszłego). Przede wszystkim jednak, język jest generatorem i środkiem komunikowania o jutrze i przez jutro. W zasadniczym odróżnieniu od liścia, od zwierzęcia, jedynie człowiek potrafi konstruować i odmieniać gramatykę nadziei. Wierzę, że ta umiejętność wypowiedzenia i niewypowiedzenia wszystkiego, konstruowania i dekonstruowania przestrzeni i czasu, mówienia przeczącego faktom [jest tym, co] czyni człowieka z człowieka³².

U Saramago szczególnym przypadkiem postępowania twórczego, zmierzającego do zmylenia czytelnika i prowadzenia go bocznymi drogami, jest wprowadzanie swoistego „sobowtóra-obszera”. Może to być procedura retardacyjna używana w przełomowych momentach historii. Bohater w momencie zwrotnym niejako rozpada się na siebie samego i swe *alter ego*, które wdaje się z nim

³¹ *Jangada*, s. 14.

³² G. Steiner, op. cit., s. 14-15.

w dyspucie. Czas ulega jakby zatrzymaniu, bohater w tajemniczy sposób wyskakuje ze zwyczajnej czasoprzestrzeni i zawisa w dziwnej ekstazie. Spójrzmy, jak się to dokonuje w *Historii oblężenia Lizbony* między oczekiwanym dzwonkiem telefonu, a podniesieniem słuchawki:

Wreszcie telefon. Jednym skokiem Raimundo Silva podniósł się, krzesło, pchnięte do tyłu, zachwiało się i upadło, a on sam był już w korytarzu, o krok przed tym, kto go obserwował uśmiechając się z łagodną ironią. Któż by przypuszczał, mój drogi, że nam się jeszcze przydarzą takie rzeczy, nie, nie odpowiadaj mi, to strata czasu odpowiadać na pytania retoryczne, wiele razy o tym rozmawialiśmy, idź, idź, ja pójdę za tobą, mi się nigdy nie śpieszy, to co będzie twoje, i mnie się przydarzy, jestem tym, który zawsze przychodzi później, przeżywam każdy moment przeżyty przez ciebie, jakbym poprzez ciebie wdychał zapach róż istniejący już tylko w pamięci, albo, mniej poetycznie, jadł twoje ulubione danie z warzyw i białej fasoli, w którym z chwili na chwilę odżywa twoje dzieciństwo, choć go nie widzisz, i nawet byś nie chciał wierzyć, gdyby ci trzeba było to powiedzieć. Raimundo Silva rzucił się w kierunku telefonu³³.

W obrębie najnowszej prozy Saramago, na przykład w niektórych partiach powieści *Wszystkie imiona*, zwraca uwagę niezwykle szczegółowe przedstawienie nawet najdrobniejszych gestów i czynności bohatera. Przykładem może być moment, gdy włamuje się on do szkolnego archiwum, aby wydobyć z niego informacje o nieznanym kobiecie, której poszukuje. Włamanie to opisane jest w sposób niezwykle drobiazgowy i rozwlekły. Oczywiście może tu chodzić o chwilowe zawieszenie akcji w celu stworzenia napięcia. Cel takiej organizacji tekstu zdaje się być jednak inny. *Wszystkie imiona* to nie powieść kryminalna i nie chodzi tu o włamanie mające na celu kradzież, lecz o rozpaczliwy gest nieporadnego, budzącego litość bohatera. Narrator, być może na wzór katolickiego kaznodziei, zdaje się dążyć do wpojenia czytającemu wrażenia, że jest obecny przy rozgrywających się zdarzeniach, że w nich uczestniczy, przeżywa je. Czyni to dostarczając czytelnikowi takiej ilości informacji o przebiegu zdarzenia, jakby był on jego naocznym świadkiem. Możliwe jest przy tym nawiązanie jakiegoś rodzaju emocjonalnej więzi czy współprzeżywania z bohaterem, nad którego losami i odczuciami można się niejako pochylić, rozczulić, wzruszyć w przedłużającym się czasie lektury.

Innym jeszcze, oryginalnym zabiegiem narracyjnym, z którym spotykamy się w powieściach Saramago, jest przeplatanie treści, które w tym samym momencie przeżywane są przez dwie różne postaci. Podczas gdy Raimundo pisze swą „historię oblężenia Lizbony”, Maria Sara spędza czas na czytaniu książki. W pewnym momencie dochodzi do splecenia dwóch historii o cudownych wydarzeniach: kobieta natrafia na fragment mówiący o cudzie św. Antoniego, dotyczący wyголоzonego muła, który staje przed wyborem między owsem a Najświętszym Sakramentem; jej ukochany opisuje właśnie pochodzenie cudownej palmy, co stanowi część tworzonej przez niego „historii oblężenia

³³ *História do Cerco*, s. 244-245.

Lizbony”. Obie anegdoty zlewają się w jedną całość, która musi zostać niejako „rozpleciona” przez czytelnika: musi on zrekonstruować obydwie opowiedziane mu historie o cudach, rozpoznać i połączyć elementy każdej z nich, a w ostatecznym rozrachunku samodzielnie wytworzyć zrozumiały dla siebie, a więc jedyny satysfakcjonujący go tekst.

Saramago wszelkimi środkami usiłuje zmusić czytelnika do błędnego odczytania, być może po to, by uświadomić mu, że „wszystkie odczytania są odczytaniem błędnymi”³⁴. Bowiernie, jak powiada autor *Rzeczywistych obecności*:

właśnie w wolnym doświadczeniu i ontologicznie nieodpowiedzialnym response czytelnika kryje się możliwość uprawiania wartościowych gier ze znaczeniem. [...] Klasyczny humanizm, ze swoim założeniem *auctoritas*, zostaje zastąpiony przez demokrację dwuznaczności, przez hermeneutykę typu „zrób to sam”. Czytanie jest wiecznym wymyśleniem³⁵.

Narrator Saramagowski zdaje się być jednocześnie współczesny powieściowym zdarzeniom i czasowi lektury, bohaterom i czytelnikowi, do którego wielokrotnie zwraca się bezpośrednio w swych komentarzach, ocenach i wypowiedziach. Pisarz dąży w ten sposób do skojarzenia, sprowadzenia do jedności dwóch odrębnych, naznaczonych różną naturą czasów: czasu fikcji i czasu pozatekstowej rzeczywistości. Próbuje wykroczyć poza powieść i wszcząć grę z samym życiem. Punktem przecięcia tych dwóch wszechświatów czasowych jest gramatyczny czas terażniejszy, za którym kryje się podwójna funkcja. Jest to czas terażniejszości dramatycznej, sprzyjający wizualizacji opowiadanych sytuacji i zdarzeń, a jednocześnie pozaczasowość (czas nieustannej aktualności) prawd ogólnych, mądrości i sentencji. I tak, na przykład, w początkowej sekwencji powieści *Baltazar i Blimunda* należące do odległej historii wydarzenia, związane z osobą królowej Marii Anny, żony Jana V, są przedstawione w czasie terażniejszym. To retoryczne, „unaoczniające” użycie czasu gramatycznego przeplata się z innym jego sensem, a mianowicie „terażniejszością” zwrotów narratora do czytelnika. Niczym dwaj widzowie siedzący wygodnie w swych kinowych fotelach, wymieniają spostrzeżenia i komentarze niejako ponad powieściowym światem. Stąd anachronizmy, bo komentarze te nie należą przecież do wieku XVII, lecz do XX, kiedy znana jest już psychoanaliza. Dlatego pojawić się może takie zdanie: „To są meandry królewskiej podświadomości, podobnie jak i te sny, które ma zawsze królowa Maria Anna, a ty, jeśli chcesz, idźże jej je wyjaśnić”³⁶.

Jak już wspomnieliśmy, ciekawym faktem jest to, że narrator nie tylko prowadzi dyskurs na dwóch planach, opowiadając zdarzenia i jednocześnie komentując je w „rozmowie” z czytelnikiem. Oba te plany są niejako „nieprzejrzyste”, czas narracji „przegadany” z czytelnikiem nakłada się na czas zdarzeń

³⁴ G. Steiner, op. cit., s. 74.

³⁵ Ibidem, s. 74-75.

³⁶ *Baltazar i Blimunda*, s. 17.

powieściowych; niektóre z nich można więc w ten sposób „przegapić”. Spójrzmy na następujący przykład:

Ta konkluzja, będąc tyleż zawieszającą, co opatrnościową, pozwala nam, poprzez zręczną zmianę planu narracyjnego, powrócić do Raimunda Silvy dokładnie w chwili, gdy popełnia czyn, którego pobudek nie poznaliśmy, gdyż byliśmy zbyt zajęci rozmową³⁷.

Jednakże pojawiają się próby budowania pomostów między tymi dwoma planami, na przykład wówczas, gdy pojawia się zwrot: „Zdziwił się ów pobożny człowiek, i my byśmy się zdziwili, gdybyśmy tam byli”³⁸. Narrator sugeruje niejako bliskość postaci literackiej i postaci żywej, zdając się nieustannie przypominać: i ty, czytelniku, jesteś taki sam, jak mój bohater... Ustanawia, lub próbuje ustanawiać, jakąś relację zwierciadlaną między powieścią i życiem.

Dyskurs powieściowy Saramago cechuje aluzyjność i dialogowość (w sensie ukrytego czasem, lecz nieustannie postulowanego dialogu z czytelnikiem). Jego siłą napędową jest gra wierności i zdrady wobec przeszłości kulturowej i literackiej. Jako wzorce, których obecność jest wyraźnie wyczuwalna u korzeni powieściowego dyskursu, wskazać można z jednej strony barokowy model prozy retorycznej, przeznaczonej do wygłoszenia z ambony, jaki stworzył ksiądz António Vieira. Z drugiej strony zauważyć można nawiązanie do wzorca powieści dygresyjnej, wypracowanego przez romantyzm portugalski. Jego najdoskonalszą realizacją są *Viagens na Minha Terra (Podróże po mojej ziemi, 1846)* Almeidy Garrettta. Autor stara się w nich stworzyć tekst-gawędę, stojący gdzieś na pograniczu powieści, prasowego felietonu i swobodnej, towarzyskiej rozmowy, której tok rządzony jest jedynie porządkiem asocjacyjnym.

ZAWĘŻANIE PERSPEKTYWY NARRACYJNEJ

Typową postawą narratora Saramagowskiego jest uważna obserwacja, dokonywana jakby ze skrajnie bliskiej odległości. Tej technice nieustannej wizualizacji, temu nieustającemu oglądowi zdarzeń i postaci odpowiada częste użycie czasu teraźniejszego. Temat spojrzenia, widzenia i oglądu jest zresztą szczególnie drogi i bliski temu pisarzowi. W wielu powieściach pojawiają się postaci kobiece, ucieleśniające niejako doskonałe oko. W *Memorial do Convento* postacią taką jest Blimunda, zdolna do wejrzenia w głąb cielesnej powłoki i do oglądu ludzkiej duszy. W *Mieście ślepców*, podczas tajemniczej epidemii, rola jedyne go naoczego świadka przypada w udziale żonie okulisty, która w niewy tłumaczalny sposób zachowuje wzrok. Gra, polegająca na pokazywaniu „z zewnątrz” i „od wewnątrz” domostwa lub budynku, ukazuje różne aspekty powieściowej rzeczy-

³⁷ *História do Cerco*, s. 120.

³⁸ *Baltazar i Blimunda*, s. 22.

wistości, zarysowując różnicę między pozorem a prawdą. Ogląd wartościowy epistemologicznie to ogląd dokonywany przez spojrzenie błędzące, które pociąga za sobą nieustanną zmienność punktów widzenia, planów, perspektyw.

Powieściopisarstwo Saramago jest antyewangeliczne i w tym sensie, że głosi apologię Tomasza. Żąda naoczności, a nie wiary w słowo, w dobrą nowinę, w to, co niewidzialne. Zaprzecza słowom samego Chrystusa, chwalać go tych, „co nie ujrzeli, a uwierzyli”.

Ogląd bywa u Saramago dokonywany z tak bliska, że sprawia wrażenie spojrzenia przez lupę. Narrator przyjmuje postawę detektywa starającego się dociec prawdy, śledząc ją w najdrobniejszych szczegółach i przejawach. Najlepszym chyba przykładem tego „spojrzenia przez szkło powiększające” jest jedna z centralnych scen powieści *Podniesione z ziemi* – scena torturowania działacza rewolucyjnego. Możemy tu mówić jednocześnie o bardzo ciekawym procesie „asymilacji cudzych spojrzeń” przez narratora. Przyjmuje on kolejno perspektywę różnych „ogłądających”, tworząc swoisty łańcuch fragmentarycznych oglądów świata. Jest to tym ciekawsze, że „ogłądającym”, przez którego „widzi” narrator, może być istota nieświadoma: dziecko, owad, a nawet nieożywiona substancja. Odwracając swą uwagę od areny, na której ma się rozegrać korrida i na której skupiają się właśnie wszystkie spojrzenia, Saramagowski narrator podąża za wzrokiem dziecka bawiącego się w piasku. Następnie, dzieląc perspektywę mrówki, wędruje do sali przesłuchań, znajdującej się w podziemiach cyrku, który jest miejscem mającej się rozegrać walki byków. Tam zaś, z dala od oczu tłuszczy, policyjni siepacze Escarro i Escarrillo torturują Germano Santosa Vidigala.

Poprzez powołanie na świadków zwierząt i rzeczy nieożywionych (wody, której oprawcy używają do cucenia swej ofiary) zostaje wykreowany świat pełen oczu i ukradkowych spojrzeń, w którym żadna zbrodnia nie może być dokonana w ukryciu. Fragmentaryczne spojrzenia wielu mrówek składają się na całą prawdę o wydarzeniu, choć żaden z pojedynczych owadów nie ma do niej dostępu. Ta prawda o niesprawiedliwości nie może jednak zostać zatuszowana. Ponad całym światem Alentejo krąży spojrzenie wszechogarniające, którego nośnikiem jest oko drapieżnego ptaka. Jego wzlot zapowiada rewolucyjną przemianę, która nadejdzie wiosną 1974 roku (Rewolucja Goździkowa) i która u Saramago przybiera wymiar apokalipsy: nie tylko żywi mieszkańcy Alentejo zostają „podniesieni z ziemi”; zmartwychwstają także wszyscy zmarli.

Wielkim okiem, zawieszonym nad światem, nie jest więc Opatrzność. Tego jedyne, absolutnego obserwatora zastępuje wielość oglądów, które dopiero jako suma składają się na całą prawdę. W ten sposób Saramago ukazuje, że prawdy ukryć nie można. Stworzony przezeń powieściowy wszechświat jest pełen spojrzeń, przed którymi nie ukryje się żadna zbrodnia.

Portugalskiemu pisarzowi droga jest idea tożsamości czasowników „widzieć” i „wiedzieć”. Przeciwstawia on prawdę wynikającą z naocznego oglądu pseu-

do-prawdzie zasłyszanej. To w poszukiwaniu tej pierwszej podróżują bohaterowie *Kamiennej tratwy*, pragnący ujrzeć na własne oczy miejsce, w którym powstała szczelina między Europą a Iberią. Ta druga, fałszywa, złudna prawda pogłoski jest bezlitośnie łamana, koślawiona i wykrzywiana w torturowanych przez Saramago porzekadłach i obiegowych maksymach. Ogląd stanowi nie tylko wielką epistemologiczną szansę człowieka. Zdaje się także, już sam w sobie, być narzędziem przemiany świata, wpływania na przebiegające w nim procesy i zdarzenia. To zawężenie narratorskiego spojrzenia do mikroskali zmusza do pomyślenia o odkryciach współczesnej fizyki, która stwierdza, że – przynajmniej w świecie cząstek elementarnych – fakt obserwacji nie pozostaje bez wpływu na przebieg obserwowanego zjawiska. Saramago zdaje się podsuwać czytelnikowi myśl, że także w świecie ludzkim sam ogląd, samo istnienie obserwatora, sam fakt, że „ktoś na to patrzy”, jest czynnikiem wpływającym na przebieg wydarzeń, na historię: „Patrząc z bliska na świat oznacza zmieniać go”³⁹.

Prawda naoczna zatriumfuje nad prawdą fałszywie opowiedzianą, przekłamaną historią. Dla Saramago bowiem, jak się wydaje, istnieją jedynie fałszywie opowiedziane „wielkie narracje uprawomocniające” (Jean-François Lyotard). Są to różnorakie historie o mitycznych prapoczątkach: począwszy od historii oblężenia Lizbony, stanowiącej swoisty mit kosmogonii narodowej Portugalczyków, poprzez który narodowy byt zostaje ustanowiony – już u samych początków – na kamieniu węgielnym nieprawości, aż po historię ewangeliczną, w której boski Autor kłamliwie przedstawia paradygmatyczną historię męczeństwa Człowieka. Tak więc Saramago uzurpuje sobie rolę mitotwórcy-odnowiciela, „odkłamującego” historię zamierzchłą, która jednakże kształtuje świat aktualny. Dlatego narrator Saramagowski wciela się w rozmaite dyskursy autorytetu, przybiera formalne pozory, na przykład naśladując ton kaznodziejski czy przeinaczając biblijną metaforykę.

Zasadniczym przesłaniem jest zatem wyższość prawdy naocznej nad prawdą zasłyszaną. Aby przedstawić tę podstawową mądrość, Saramago wykorzystuje środki artystyczne mieszczące się na wszystkich poziomach organizacji tekstu powieściowego. Buduje w sposób nietypowy postaci jasnovidzących bohaterów, takich jak Blimunda, stosuje animizacje i personifikacje, powołując na świadków zwierzęta, a nawet substancje nieożywione, stosuje niecodzienną grę punktów widzenia i przyjmowanych przez narratora ujęć perspektywicznych. Ustala nawet swoje własne reguły interpunkcji oraz stosuje elipsy, by zamazać granice między wypowiedziami poszczególnych postaci i samego narratora. Powstaje w ten sposób narracja-magma, w której wiedza narratora miesza się z refleksjami bohaterów. Całość przedstawia się na pozór jako nośnik ogólnie przyjętych norm, jako płaszczyzna porozumienia i wspólnoty opowiadacza i czytającego,

³⁹ G. Steiner, op. cit., s. 27.

opierając się na domniemanej zgodzie co do podstawowych wartości i przesłanek. By tak się zdawało, Saramago chętnie sięga do skarbnicy mądrości wspólnej, posługując się maksymami i przysłowiami. Zdając się prowadzić czytelnika pozornie znanymi mu drogami, zręcznie sprowadza go jednak na manowce. Za niewinnymi *loci communes* kryją się wykoślawione, niepokojące, przewrotne sensy, które budzą czytelnika z letargu i zmuszają go do samodzielnego poszukiwania własnej prawdy.

Sobre a arte romanesca de José Saramago

Nos seus romances, José Saramago constrói um esboço de sistema quasi-filosófico que abrange a ontologia (a palavra portadora dum duplo poder criativo), a antropologia (o homem enquanto ser dialogante), a epistemologia (a perspectiva do conhecimento da verdade por via do olhar) e a ética (o conhecimento enquanto dever).

Discute-se os procedimentos narrativos utilizados por José Saramago, como as marcas da presença do narrador, o uso criativo das fórmulas da língua (provérbios, citações), a poética do título, a ordem e o ritmo do relato dos acontecimentos, as mudanças de perspectiva do narrador.

Sur l'art romanesque de José Saramago

Dans ses romans, José Saramago construit un quasi-système philosophique composé d'une ontologie (la parole porteuse du pouvoir de création), anthropologie (l'homme comme être dialoguant), épistémologie (la possibilité de connaître la vérité à l'aide du regard) et l'éthique (la connaissance en tant que devoir).

Nous présentons aussi les stratégies de narration utilisées par José Saramago, les marques distinctives de la présence du narrateur, l'usage créatif des proverbes et des citations, la poétique du titre, l'ordre et le rythme du récit, les changements de l'optique du narrateur.