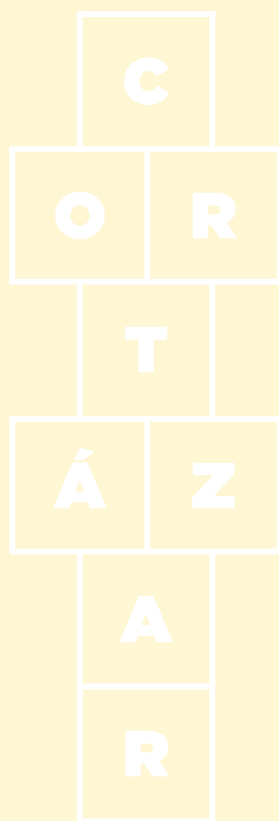


CORTÁZAR • O LITERATURZE

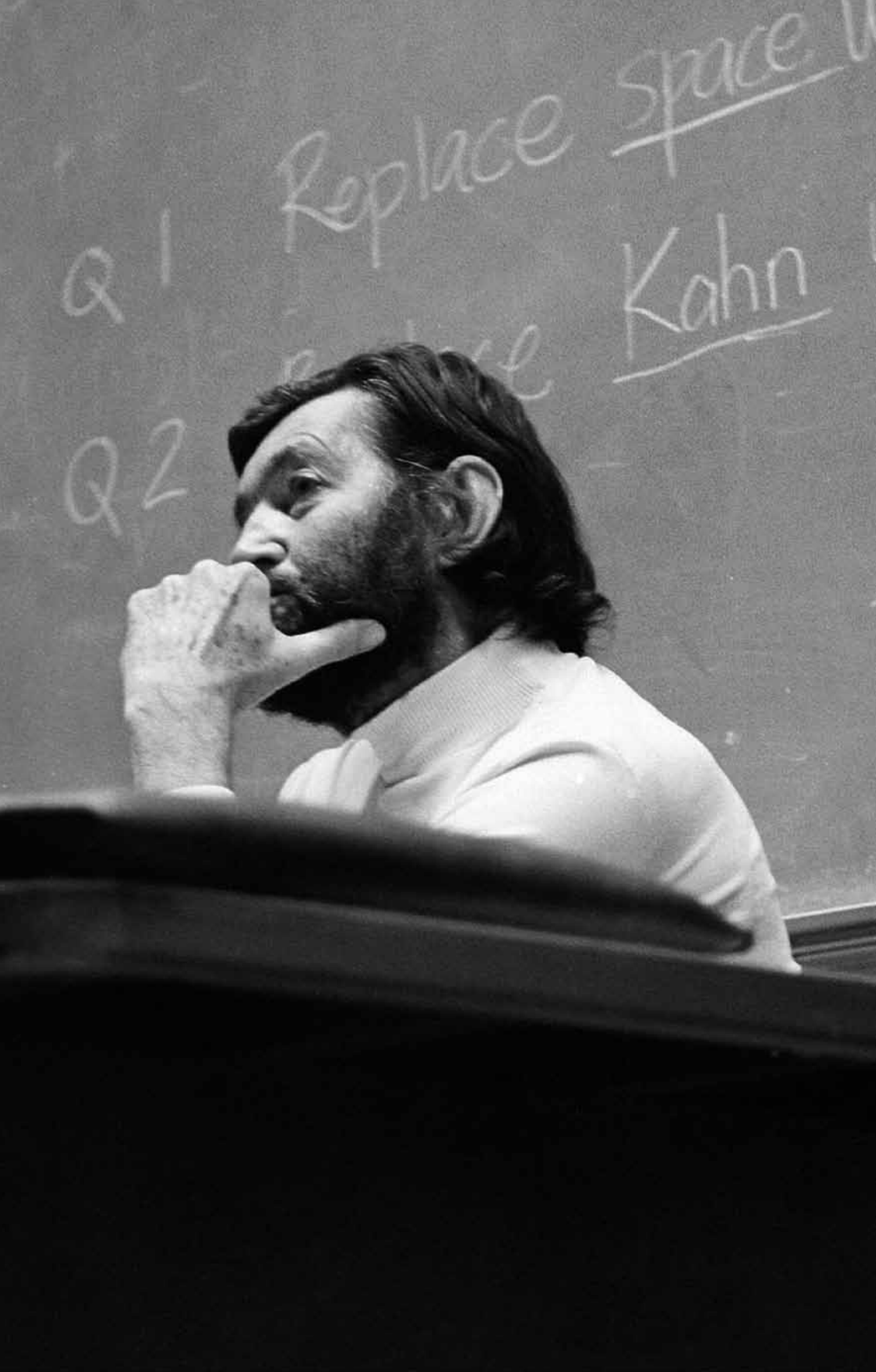
Wykłady w Berkeley, 1980



Informacja o książce



Julio Cortázar w Berkeley, 1980



Q1
Q2

Replace space
Kahn

Julio Cortázar

O LITERATURZE

Wykłady w Berkeley, 1980

Wydanie oryginalne przygotował
Carles Álvarez Garriga

Przekład Iwona Krupecka

Autor

Julio Cortázar (1914–1984), argentyński prozaik, autor powieści, licznych opowiadań, esejów i sztuk teatralnych. Od 1951 roku mieszkał w Paryżu, gdzie łączył działalność literacką z posadą tłumacza przy UNESCO. Ogólnoświatową sławę przyniosła mu nowatorska formalnie powieść *Gra w klasy* (1963). Z biegiem czasu coraz bardziej angażował się w problemy polityczno-społeczne Ameryki Łacińskiej; dawał temu wyraz w swoich utworach (np. *Książka dla Manuela*, 1973). Obok Jorge Louisa Borgesa, Gabriela Garcii Márqueza oraz Ernesta Sábato zaliczany do najwybitniejszych pisarzy latynoamerykańskich dwudziestego wieku.



Parametry techniczne

2016, objętość: 300 stron

format: 150×235 mm

oprawa broszurowa, ilustracje czarno-białe

ISBN 978-83-64134-10-4

cena: 44 zł

Opis książki

Wydawnictwo w Podwórku przedstawia książkę Julia Cortazara *O literaturze. Wykłady w Berkeley, 1980*.

Książka ukazuje mało znane oblicze Julia Cortazara jako wykładowcy akademickiego i stanowi zapis trzynastu godzin spotkań ze studentami, które jesienią 1980 roku pisarz odbył na uniwersytecie w Berkeley. Tych osiem wykładów to dla miłośników prozy Cortazara niecodzienna okazja, aby poznać tajniki jego pisarskiego warsztatu. Skąd się wzięły kronopie? Jak powstawały takie opowiadania, jak *Ciągłość parków* czy *W nocy, twarzą ku niebu*? Dzięki czemu *Gra w klasy* ma tak niezwykłą strukturę? Jakie cele przyświecały Cortazarowi, kiedy pisał *Książkę dla Manuela*?

Na te i wiele innych pytań odnaleźć można odpowiedź w wykładach *O literaturze*, które oprócz walorów poznawczych nie są pozbawione również wartości literackich. Cortázar nie byłby Cortazarem, gdyby – nawet w ustnych wypowiedziach – nie zachwycał erudycją, jasnością i precyzją w formułowaniu myśli. Jeśli dodać do tego widoczną w wykładach łatwość, z jaką nawiązywał kontakt ze słuchaczami, oraz szacunek, serdeczność i poczucie humoru, z jakimi odpowiadał na ich pytania, czytelnik tej książki może odnieść wrażenie, że wraz z nimi zasiada w uniwersyteckiej sali, by posłuchać „najmniej przemądrzałego profesora na świecie”.

Spis treści

Carles Álvarez Garriga: Przedmowa

Wykład 1:

Ścieżki pisarza

Wykład 2:

Opowiadanie fantastyczne I: Czas

Wykład 3:

Opowiadanie fantastyczne II: Los

Wykład 4:

Opowiadanie realistyczne

Wykład 5:

Muzyczność i humor w literaturze

Wykład 6:

Ludyczność w literaturze i pisanie *Gry w klasy*

Wykład 7:

O Grze w klasy, Książce dla Manuela i Fantomasie przeciw wielonarodowym wampirom

Wykład 8:

Erotyzm i literatura

Dodatek

1. Współczesna literatura latynoamerykańska
2. Rzeczywistość i literatura. Z pewnymi niezbędnymi przewartościowaniami

Indeks osób i dzieł

Fragment tekstu

Wykład 1: Ścieżki pisarza

[...] Zawsze pisałem, nie za bardzo wiedząc, co robię, popychany nieco przez traf, serię przypadków: pomysły docierały do mnie niby ptak, który wpada przez otwarte okno. W Europie nadal pisałem opowiadania zestetyzowane i oparte na wyobraźni, w zasadzie wyłącznie na tematy fantastyczne. Nie zdając sobie z tego sprawy, zacząłem jednak podejmować tematy niemieszczące się w tej pierwszej fazie mojej twórczości. W tamtych latach napisałem jedno bardzo długie opowiadanie, chyba najdłuższe z wszystkich, które napisałem, zatytułowane *Pościg* – będziemy o nim później szczegółowo mówić – samo w sobie nie ma ono nic z fantastyki, ale za to ma to coś, co z czasem stało się dla mnie ważne: ludzką obecność, bohatera z krwi i kości, muzyka jazzowego, który cierpi, marzy, walczy, by dać wyraz swojej duszy, i ginie zmiażdżony przez przeznaczenie, które prześladowało go całe jego życie. (Ci, którzy to czytali, wiedzą, że chodzi o Charliego Parkera, który w opowiadaniu nazywa się Johnny Carter). Kiedy skończyłem to opowiadanie i jako pierwszy je przeczytałem, zauważyłem, że w pewien sposób wypadłem z jednej orbity i próbowałem wejść na inną. Teraz w centrum mojego zainteresowania znajdował się bohater, podczas gdy w opowiadaniach pisanych w Buenos Aires bohaterowie pozostawali w służbie fantastyczności, niby pionki potrzebne, żeby to, co fantastyczne, mogło wtargnąć. Choć w stosunku do niektórych postaci z tych opowiadań mogłem odczuwać jakąś sympatię albo życzliwość, nie miało to wielkiego znaczenia: naprawdę obchodził mnie sam mechanizm opowiadania, jego elementy z gruntu estetyczne, literacka kombinatoryka obejmująca wszystko to, co może być piękne, cudowne i rzeczywiste. W zupełnej samotności, w jakiej żyłem w Paryżu, w postaci Johnny’ego Cartera – tego prześladowanego przez nieszczęście czarnoskórego muzyka, którego bełkoty, monologi i wysiłki wymyślałem w trakcie opowiadania – nagle jakby zacząłem odkrywać mojego bliźniego.

Ten pierwszy kontakt z moim bliźnim – myślę, że mam prawo użyć tego terminu – ten pierwszy most, przerzucony bezpośrednio między jednym a drugim człowiekiem, między człowiekiem a światem bohaterów, sprawił, że w tamtych latach coraz bardziej interesowałem się mechanizmami psychologicznymi, które mogą się pojawić w opowiadaniach i powieściach, odkrywałem i penetrowałem to terytorium – ostatecznie najbardziej fascynujące – gdzie rozum i wrażliwość istoty ludzkiej łączą się z sobą i określają jej postępowanie, wszystkie jej życiowe strategie, wszystkie jej relacje i powiązania, dramat życia, miłości, śmierci, przeznaczenia; jednym słowem, jej historię. Coraz bardziej spragniony zgłębienia tego obszaru psychologii postaci, które wymyślałem, postawiłem szereg pytań, które przełożyły się na dwie powieści, a to dlatego że opowiadania nigdy lub prawie nigdy nie są problemowe: do problemów służą powieści, formułując je i wielokrotnie poszukując ich rozwiązań. Powieść jest ową wielką bitwą, którą pisarz toczy z sobą samym, ponieważ zawiera się w niej cała rzeczywistość, cały wszechświat, gdzie ścierają się decydujące gry ludzkiego przeznaczenia, i jeżeli używam terminu „ludzkie przeznaczenie”, to dlatego że to właśnie wtedy zdałem sobie sprawę, że nie urodziłem się po to, żeby pisać powieści psychologiczne albo opowiadania psychologiczne, jak to było w wypadku innych, z pewnością świetnych autorów. Samo składanie w całość elementów życia niektórych postaci nie dawało mi wystarczającej satysfakcji. Już w *Pościgu*, przy całej swojej niezdarności i niewiedzy, Johnny Carter stawia problemy, które moglibyśmy nazwać „ostatecznymi”. On nie rozumie życia, nie rozumie też śmierci, nie rozumie, dlaczego jest muzykiem, chciałby wiedzieć, dlaczego gra tak, jak gra, dlaczego przytrafia mu się to, co mu się przytrafia. Tą właśnie ścieżką wszedłem w coś, co z niejaką pedanterią określiłem jako etap metafizyczny, to znaczy rodzaj powolnego, trudnego i bardzo raczkującego – ponieważ ani nie jestem filozofem, ani nie mam filozoficznych uzdolnień – zapytywania samego siebie o człowieka, lecz nie jako o istotę żywą i działającą, tylko jako o istotę ludzką, o bycie w znaczeniu filozoficznym, o przeznaczenie, o ścieżkę pośród tajemniczej podróży.

Ten etap, który z braku lepszej nazwy określam jako metafizyczny, spełnił się poprzez dwie powieści. Pierwsza, która nosi tytuł *Wielkie wygrane*, jest rodzajem zabawy; druga miała być czymś więcej niż tylko zabawą i nazywa się *Gra w klasy*. W tej pierwszej chciałem przedstawić interesującą i zróżnicowaną grupę postaci, kontrolować ją i prowadzić. Zaabsorbowany byłem kwestią techniczną, ponieważ z przyczyn technicznych autor opowiadań – co jako czytelnicy opowiadań państwo bardzo dobrze wiedzą – operuje maksymalnie zawężoną grupą bohaterów: nie da się napisać ośmiostronicowego opowiadania, w którym wystąpiłoby siedmiu bohaterów, bo na końcu ósmej strony nadal nie wiedzielibyśmy nic o żadnym z tej siódemki, toteż z konieczności następuje tu pewna koncentracja postaci, podobnie zresztą jak koncentracja wielu innych rzeczy (jak potem zobaczymy). Tymczasem powieść jest doprawdy grą otwartą, a w *Wielkich wygranych* chciałem zobaczyć, czy w ramach książki o rozmiarach typowych dla powieści byłbym zdolny przedstawić i choć trochę utrzymać w intelektualnych i uczuciowych cuglach liczbę postaci, która na koniec, gdy je policzyłem, wyniosła osiemnaście. To dopiero coś! Było to, jeśli tak wolicie, ćwiczenie stylistyczne, sposób na to, by udowodnić sobie, że mogę przejść do powieści jako gatunku. Dobra, zdałem; może z niezbyt wysoką oceną, ale zaliczyłem sobie ten egzamin. Uznałem, że powieść ma wystarczające środki, ażeby być i atrakcyjna, i sensowna, poprzez nią zatem, na razie na bardzo małą skalę, wyraziłem to nowe pragnienie, które mną owładnęło, pragnienie, by nie zatrzymywać się tylko na powierzchownej psychologii ludzi i postaci z książek, ale postawić o wiele głębsze pytanie o człowieka jako istotę ludzką, jako byt, jako przeznaczenie. W *Wielkich wygranych* zarysowuje się to ledwie w kilku przemyśleniach jednej czy dwu postaci.

Grę w klasy pisałem wiele lat i zawarłem w tej powieści dokładnie to wszystko, co w owym czasie mogłem osiągnąć na tym polu poszukiwań i pytań. Główny bohater jest człowiekiem jak każdy inny, w istocie człowiekiem bardzo powszechnym, nie przeciętnym, lecz niewyróżniającym się niczym szczególnym; jednakże owego człowieka – podobnie jak Johnny'ego Cartera z *Pościgu* – gnębi pewien rodzaj ciągłego niepokoju, który zmusza go

do zadawania sobie pytań dotyczących czegoś więcej niż jego codzienne życie i codzienne problemy. Horacio Oliveira, bohater *Gry w klasy*, jest człowiekiem asystującym otaczającej go historii, takim codziennym zjawiskiem, jak walki polityczne, wojny, niesprawiedliwość czy ucisk, i pragnie poznać to, co niekiedy nazywa „głównym kluczem”, centrum, które jest nie tylko historyczne, lecz również filozoficzne, metafizyczne, prowadzące istotę ludzką przez ścieżkę historii, którą ta przemierza i której my jesteśmy ostatnim i teraźniejszym ogniwem. Horacio Oliveira – tak jak jego ojciec – nie ma żadnego wykształcenia filozoficznego i po prostu stawia pytania rodzące się z najgłębszych pokładów niepokoju. Wielokrotnie zadaje sobie pytanie, jak to możliwe, że człowiek jako rodzaj, jako gatunek, jako całość cywilizacji, dotrwał do czasów obecnych, podążając ścieżką, która nijak nie gwarantuje ostatecznego osiągnięcia pokoju, sprawiedliwości i szczęścia, ścieżką pełną przypadków, niesprawiedliwości i katastrof, gdzie człowiek człowiekowi wilkiem, gdzie jedni napadają i mordują drugich, gdzie bardzo często sprawiedliwość i niesprawiedliwość wypadają niczym karty w pokerze. Horacio Oliveira jest człowiekiem przejętym kwestiami ontologicznymi, dotyczącymi najgłębszej istoty człowieka: dlaczego ów byt, który teoretycznie – dzięki swojemu intelektowi, zdolnościom, wszystkim, co niewątpliwie w sobie ma – zdolny jest tworzyć prawdziwe społeczeństwa, ostatecznie tego nie osiąga lub osiąga tylko połowicznie, albo dąży do tego, ale potem się wycofuje? (W jakimś okresie dana cywilizacja dokonuje postępu, potem jednak nagle upada, przecież wystarczy przekartkować Księgę Historii, żeby ujrzeć dekadencję i upadek cywilizacji, które były tak wspaniałe w starożytności). Horacio Oliveira nie chce tkwić zanurzony w świecie takim, jaki został mu dany w już gotowej i uwarunkowanej postaci; podaje wszystko w wątpliwość, nie akceptuje odpowiedzi formułowanych nawykowo, odpowiedzi społeczeństwa x lub społeczeństwa y , ideologii a lub ideologii b .

Etap historyczny wymagał zerwania z indywidualizmem i egoizmem, które zawsze charakteryzują dociekania podobne do tych, jakich dokonuje Oliveira, ponieważ, choć podejmował on namysł nad własnym przeznaczeniem jako przeznaczeniem człowieka,

to wszystko skupiało się wokół jego osoby, jego szczęścia i jego niedoli. Trzeba było zrobić jeszcze jeden krok: ujrzyć bliźniego nie tylko jako znaną sobie jednostkę lub jednostki, lecz jako całe społeczeństwa, narody, cywilizacje, ludzkie wspólnoty. Muszę przyznać, że do tego etapu doszedłem ścieżkami osobliwymi, dziwnymi i jednocześnie po części z góry wiadomymi. Ze znacznie większym zainteresowaniem niż w młodości śledziłem z bliska to wszystko, co wtedy działo się na międzynarodowej scenie politycznej: mieszkałem we Francji podczas wywoleńczej walki Algierii i z bliska doświadczałem tego dramatu, który był dramatem zarówno Algierczyków, jak i Francuzów, choć z przeciwstawnych powodów. Później, między rokiem '59 a '61, zajmowała mnie cała ta przedziwna bohaterszczyzna grupy osób rozlokowanych na wzgórzach wyspy Kuba i walczących o obalenie dyktatorskiego reżimu. (Nie znałem jeszcze konkretnych nazwisk; tych ludzi zwykło się nazywać „brodacami”, a Batista było nazwiskiem jednego z tak wielu dyktatorów tamtego kontynentu). Powolotku zaczęło to dla mnie nabierać szczególnego znaczenia. Świadectwa, które do mnie docierały, i przeczytane teksty sprawiły, że ów proces do głębi mnie zaabsorbował, i kiedy rewolucja kubańska zatryumfowała pod koniec 1959 roku, zapragnąłem tam pojechać. Udało mi się to – początkowo nie było to możliwe – niecałe dwa lata później. Pierwszy raz pojechałem na Kubę w roku 1961 jako członek jury Casa de las Américas, która właśnie została założona. Pojechałem, aby wnieść swój wkład w jedyny dostępny mi sposób, w sposób intelektualny, i zostałem tam dwa miesiące, patrząc, przeżywając, słuchając, akceptując i dezaprobuując w zależności od sytuacji. Kiedy wróciłem do Francji, przywiozłem ze sobą doświadczenie, które wcześniej było mi całkowicie obce: przez niemal dwa miesiące nie stykałem się z grupkami przyjaciół i kręgami literackimi; za to codziennie starałem się wmieszać w naród, który w tamtym czasie musiał stawić czoło najgorszym przeciwnościom, któremu brakowało wszystkiego, który został pochwycony w nieludzką blokadę, a jednak walczył, by wytrwać przy tym samookreśleniu, które nadał samemu sobie na drodze rewolucji. Kiedy wróciłem do Paryża, otworzyło to przede mną powolną, ale pewną ścieżkę. Były to dla mnie jedynie

zaproszenia do obywatelstwa, jedynie znaki tożsamości. W tamtym momencie, w jakimś nagłym objawieniu – i nie jest to wcale przesada – poczułem, że jestem nie tylko Argentyńczykiem; że jestem Latynoamerykaninem, a ów fenomen dążności do wyzwolenia i przejęcia władzy, w którym dopiero co uczestniczyłem, stał się katalizatorem, który objawił mi i udowodnił, że nie tylko jestem Latynoamerykaninem, który mógł tego wszystkiego z bliska doświadczyć, lecz wskazał mi ponadto pewne zobowiązanie, powinność. Zdałem sobie sprawę, że być pisarzem latynoamerykańskim oznacza w pierwszym rzędzie być Latynoamerykaninem pisarzem: musiałem przedefiniować określenia i kondycję Latynoamerykanina, uwzględniając wszystko to, co pociągało za sobą odpowiedzialność i powinność, musiałem zaszczerpić je również w działalności literackiej. Toteż wydaje mi się, że mogę mówić o etapie historycznym – albo o włączeniu się w historię – opisując ten ostatni znak graniczny na mojej pisarskiej ścieżce.

Jeśli mieli państwo okazję czytać moje książki, obejmujące te okresy, to wyraźnie widać w nich to, co próbowałem wyjaśnić tutaj w trochę banalny i autobiograficzny sposób; widać, jak od kultu literatury dla samej literatury przechodzi się do kultu literatury jako badania ludzkiego przeznaczenia, a następnie do literatury jako jednej z wielu form uczestnictwa w procesach historycznych, które w naszych krajach dotyczą każdego z nas. Jeśli opowiedziałem państwu to wszystko – a wiem, że było w tym trochę autobiografii, co mnie zawsze zawstydzia – to dlatego że sądzę, iż owa ścieżka, którą przebyłem, w znacznej mierze daje się uogólnić w odniesieniu do tej całej współczesnej literatury latynoamerykańskiej, którą możemy uznać za ważną. W ciągu trzech ostatnich dekad literatura z założenia indywidualistyczna, choć naturalnie nadal istnieje i będzie istniała, i niewątpliwie wydaje piękne i bezdyskusyjne dzieła, ta literatura tworzona dla sztuki i literatury czystej, ustąpiła pola nowemu pokoleniu pisarzy, którzy w znacznie większym stopniu angażują się w bitwę, walkę, spór, w kwestię kryzysu zarówno ich własnego narodu, jak i narodów w ogóle. Literatura, która stanowiła działalność z gruntu elitarną i która przyznawała sobie status uprzywilejowanej (nadal wielu tak w licznych wypadkach robi), oddawała pola tej literatu-

rze, która w swoich najlepszych dokonaniach nigdy nie straciła z oczu właściwego celu ani nie usiłowała stać się bardziej popularna lub populistyczna, chłonąc zarazem wszystko to, co wyłania się z dynamiki narodu, do którego należy dany autor. Chodzi mi o najwyższą możliwą literaturę, o jakiej możemy teraz mówić, o twórczość Asturiasa, Vargasa Llosy, Garcii Marqueza, których książki całkowicie przekroczyły ów wzorec samotnej twórczości, podejmowanej dla czystej rozkoszy tworzenia, aby rozpocząć poszukiwania w głębi przeznaczenia, w rzeczywistości, w losie każdego z ich narodów. Dlatego wydaje mi się, że to, co mi się przytrafiło na poziomie indywidualnym i prywatnym, jest procesem, który w ten sam sposób przebiegał na poziomie ogólnym - mianowicie odchodzenia od tego, co najbardziej (jak by to powiedzieć? nie podoba mi się słowo „elitarnie”, ale w końcu...), co najbardziej uprzywilejowane, wyrafinowane, jak sama twórczość literacka, ku takiej literaturze, która zachowując swe jakości i energię, zwraca się teraz bezpośrednio do ogółu czytelników, ten zaś daleko wykracza poza pierwsze pokolenie czytelników, należących do tej samej klasy społecznej, do tej samej elity, znających kody i klucze i dzięki temu mogących odkryć tajemnicę tej literatury, niemal zawsze zachwycającej, lecz również niemal zawsze wyszukanej.

To, co do tej pory mówiłem, może nam się przydać, kiedy, podejmując temat moich lub cudzych opowiadań i powieści, będziemy się odnosić do ich treści i celów; wówczas lepiej zobaczymy to, o czym próbowałem powiedzieć. Zastanawiam się, czy z powodu warunków temperaturowych, które bardzo wyraźnie malują się na twarzy Pepe Duranda, zechcieliby państwo zrobić pięcio- lub dziesięciominutową przerwę, a potem będziemy kontynuować. Myślę, że tak, zgoda?

Zajmiemy się teraz gruntowniej współczesnymi opowiadaniem latynoamerykańskimi, zwłaszcza moimi, ale - jak już powiedzieliśmy - z uwzględnieniem wszystkich niezbędnych rozgałęzień, do jakich nas doprowadzą najpierw państwa pytania, a potem moje odpowiedzi.

Na początek należy zrobić rzecz całkiem podstawową, mianowicie zapytać o to, czym jest opowiadanie, wszyscy bowiem je

czytamy (jest to gatunek, który, jak sędzę, staje się coraz bardziej popularny; w niektórych krajach zawsze tak było, w innych dopiero toruje on sobie drogę po okresie odrzucenia, którego powody są dość tajemnicze i krytycy nadal próbują je określić), ale ostatecznie trudno podać jakąś definicję opowiadania. Są takie rzeczy, które nie poddają się definiowaniu; uważam – i w tym sensie chciałbym doprowadzić do skrajności niektóre ścieżki umysłu – że w istocie niczego nie można zdefiniować. Słowniki zawierają definicje wszystkich rzeczy; jeśli chodzi o rzeczy bardzo konkretne, dane definicje być może są do zaakceptowania, ale wielokrotnie to, co bierzemy za definicje, ja nazwałbym raczej przybliżeniami. Intelkt posługuje się przybliżeniami, ustanawia relacje i wszystko to bardzo dobrze działa, ale w obliczu niektórych rzeczy definiowanie okazuje się naprawdę trudne. To jest słynny przypadek poezji. Czy ktoś kiedykolwiek zdołał zdefiniować poezję? Nikt. Istnieją ze dwa tysiące definicji, które odziedziczyliśmy po Grekach, już oni zajmowali się tym problemem, a Arystoteles poświęcił mu ni mniej, ni więcej, tylko całą *Poetykę*, ale i tak nie ma definicji poezji, która by mnie przekonała i która by przede wszystkim przekonała poetę. W istocie, uważam, rację ma jedynie ów hiszpański humorysta, który powiedział, że poezja jest tym, co pozostaje na zewnątrz wszystkich definicji poezji: wymyka się i nigdy nie tkwi w granicach definicji. Z opowiadaniem nie jest dokładnie tak samo, ale jako gatunek również niełatwo poddaje się ono definiowaniu. Najlepiej będzie podejść do niego w sposób bardzo szybki i niedoskonały, to znaczy z chronologicznego punktu widzenia.

Sztuka snucia opowiadań, takich, jakie wymyślano w innych czasach i jakie czytamy i piszemy dzisiaj, jest tak stara jak ludzkość. Podejrzewam, że już w jaskiniach matki i ojcowie opowiadali je swoim dzieciom (o bizonach, najprawdopodobniej). Narracja oralna występuje w każdym folklorze. Afryka pod względem narracji oralnych jest wprost cudownym kontynentem, antropologowie nie ustają w kompilowaniu ogromnych tomów z tysiącami takich opowiadań, przekazywanych z ojców na synów, a niektóre z nich zawierają niezwykle ładunek fantazji i inwencji. Opowiadanie jako gatunek literacki znała już starożytność, a średniowie-

cze nadało mu wyraźnie zarysowane znamiona estetyczne i literackie, niekiedy w formie apologów, służących do zobrazowania kwestii religijnych, innym razem zaś – moralnych. Na przykład bajki pochodzą od Greków i mają konstrukcję małych opowiadań, samowystarczalnych historii, które dzieją się między dwoma lub trzema zwierzętami, mają początek, koniec i zawierają moralistyczne przesłanie.

Opowiadanie, jakie znamy dzisiaj, faktycznie nie pojawiło się aż do XIX wieku. W historii znajdujemy jednak naprawdę cudowne przykłady sztuki opowiadania. Proszę pomyśleć o *Baśniach tysiąca i jednej nocy*, antologii opowiadań, w większości anonimowych, które perski skryba zebrał i nadał im wartość estetyczną; znajdują się tam opowiadania o nadzwyczaj złożonej strukturze, które w tym sensie są bardzo nowoczesne. W hiszpańskim średniowieczu mamy dzieło klasyczne, *El conde Lucanor* infanta Juana Manuela, które zawiera kilka opowiadań z tej antologii. W XVIII wieku generalnie pisze się bardzo długie opowiadania, które raczej zabłąkały się na teren powieści niż opowiadań; chodzi mi na przykład o utwory Woltera. *Zadig*, *Kandyd* – czy to opowiadania, czy już krótkie powieści? Jest tu dużo zdarzeń, rozwój akcji, którą w zasadzie można by podzielić na rozdziały, tak że ostatecznie są to raczej powiastki niż długie opowiadania. Kiedy wchodzimy w wiek XIX, nagle, mniej więcej równolegle w świecie anglosaskim i francuskim, opowiadanie otrzymuje prawa obywatelskie. W świecie anglosaskim w drugiej połowie XIX wieku pojawia się grupa pisarzy, dla których opowiadanie jest literacką bronią z pierwszej linii frontu, z jej pomocą atakują i wygrywają z niezwykłą skutecznością. Jeśli chodzi o Francję, wystarczy przywołać Mériméego, Villiers de l'Isle-Adama i być może przewyższającego wszystkich Maupassanta, aby zobaczyć, jak opowiadanie przekształciło się w nowoczesny gatunek. W nasz wiek wchodzi już ono ze wszystkimi częściami składowymi, warunkami i oczekiwaniami zarówno ze strony pisarza, jak i czytelnika. Żyjemy w epoce, w której nie zgadzamy się już na to, żeby nam „zrobiono opowiadanie”, jak powiedzieliby Argentyńscy; zgadzamy się na to, żeby nam dawano dobre opowiadania, a to całkiem inna sprawa.

Kiedy w tym dokonanym locie błyskawicy przeglądnie poszukujemy, jeśli nie definicji, to przynajmniej jakiegoś przybliżenia opowiadania, otrzymujemy w zasadzie pewien rodzaj uproszczenia: opowiadanie okazuje się czymś nieokreślonym, bardzo ulotnym, zawierającym elementy z nie zawsze spójnego rozwoju, który dopiero w wieku XIX i obecnie nabiera cech, które możemy uznać za definitywne (o ile w literaturze w ogóle cokolwiek może być definitywne, ponieważ opowiadanie w pewnym sensie ma elastyczność porównywalną do powieściowej, a w rękach nowych autorów opowiadań, którzy być może właśnie w tej chwili nad tym pracują, może dokonać wolty i pokazać się z innej strony i z innymi możliwościami. Dopóki jednak tak się nie stanie, mamy przed sobą ogromną liczbę nowelistów światowych i, co nas najbardziej interesuje, licznych i bardzo ważnych nowelistów latynoamerykańskich).

Jakie są ogólne cechy opowiadania, przy czym ustaliliśmy już, że nie da się go precyzyjnie zdefiniować? Jeśli podejmiemy do tego w sposób szkolny – czyli zapytamy o treść opowiadania, jego rację bytu, temat i formę – to w kwestii tematu, różnorodność nowoczesnego opowiadania nie ma końca: może ono podejmować tematy całkowicie realistyczne, psychologiczne, historyczne, obyczajowe, społeczne... Jego domena jest doskonale zdolna do tego, by stawić czoło któremukolwiek z tych tematów, a jeśli pomyślimy o ścieżce czystej wyobraźni, to z całą swobodą otwiera się na totalną fikcję w opowiadaniach, które nazywamy fantastycznymi, w opowiadaniach o tym, co ponadnaturalne, gdzie wyobraźnia modyfikuje prawa naturalne, przekształca je i ukazuje świat w odmienny sposób i w innym świetle. Gama możliwości jest niezmiernie duża nawet wówczas, gdy pozostajemy w obszarze typowych, klasycznych opowiadań realistycznych: z jednej strony mamy opowiadanie D.H. Lawrence'a lub Katherine Mansfield, z ich subtelnymi psychologicznymi wykładniami losu bohaterów; z drugiej strony możemy wziąć opowiadanie Urugwajczyka Juana Carlosa Onettiego, który opisując najdoskonalej rzeczywistość – powiedziałbym nawet, że realistyczną – scenę z życia, czyni to w sposób całkowicie odmienny od Lawrence'a czy Katherine Mansfield, chociaż w istocie temat jest taki sam. W ten sposób

otwiera się bogaty wachlarz jego możliwości. Zdają sobie już państwo sprawę, że na gruncie tematyki nie będziemy w stanie złać opowiadania za ogon, a to dlatego że w opowiadaniu może się znaleźć wszystko: dla opowiadania nie ma dobrych i złych tematów. (W literaturze w ogóle nie ma dobrych i złych tematów. Ktoś powiedział, że można pisać o kamieniu i robić to fascynująco, byleby tylko piszący nazywał się Kafka).

Z tematycznego punktu widzenia trudno odnaleźć kryteria, które przybliżyłyby nas do pojęcia opowiadania, wydaje mi się jednak, że zbliżylibyśmy się do tego – dotyczy to już trochę naszych przyszłych zajęć – gdybyśmy rozpoczęli poszukiwania od strony tego, co zwykle nazywa się formą, chociaż ja wolałbym używać słowa „struktura”, tyle że nie stosuję go w znaczeniu strukturalistycznym, czyli zgodnie z tą metodą krytyki i badań, którą się dzisiaj tak często wykorzystuje, a o której ja nie wiem nic. Mówię o strukturze tak samo, jak moglibyśmy mówić o strukturze tego stołu albo tej filiżanki; słowo to wydaje mi się trochę bogatsze i trochę pełniejsze niż słowo „forma”, ponieważ „struktura” zawiera w sobie również pewną intencjonalność: forma może być czymś danym przez naturę, tymczasem struktura zakłada jakiś intelekt i wolę, które porządkują coś, by to wyrazić i obdarzyć strukturą.

Wychodząc od struktury, możemy trochę bardziej przybliżyć się do opowiadania, ponieważ – proszę mi wybaczyć to mało błyskotliwe, ale w najwyższym stopniu użyteczne porównanie – moglibyśmy ustanowić dwa szeregi porównawcze: z jednej strony mamy powieść, a z drugiej opowiadanie. *Grosso modo* dobrze wiemy, że powieść jest otwartą grą literacką, która może się toczyć w nieskończoność i która, choć kończy się w jakimś momencie wedle wymogów fabuły i woli autora, nie ma jasno wytyczonych granic. Powieść może być bardzo krótka lub niemal nieskończona, niektóre powieści się kończą, a my mamy wrażenie, że autor powinien je kontynuować, z kolei inne są kontynuowane, ponieważ wiele lat później dopisuje się następną część. Powieść jest tym, co Umberto Eco nazywa „dziełem otwartym”: naprawdę jest otwartą grą, która wszystko dopuszcza, na wszystko zezwala, wszystko przywołuje i domaga się otwartej gry, wielkich przeszczeni pisarstwa i tematyki. Z opowiadaniem jest dokładnie na

odwrot: to układ zamknięty. Opowiadanie, które ma w nas wywołać wrażenie, że przeczytaliśmy opowiadanie warte zapamiętania, warte przeczytania, zawsze będzie takim opowiadaniem, które nieuchronnie zatrząskuje się w sobie.

Porównałem kiedyś opowiadanie do pojęcia kuli, najdoskonalszej formy geometrycznej w tym sensie, że jest całkowicie zamknięta w sobie samej, a każdy z nieskończonych punktów jej powierzchni pozostaje w tej samej odległości od niewidzialnego punktu środkowego. Obraz tego cudu doskonałości, jakim jest kula jako figura geometryczna, nasuwa mi się również wtedy, kiedy myślę o opowiadaniu, które uważam za doskonale napisane. Powieść nigdy nie przywiodłaby mi na myśl idei kuli; może mi się ukazać jako wielościan, jakaś ogromna konstrukcja. Tymczasem opowiadanie z samej definicji ciąży ku kulistości, ku zamknięciu, i w tym miejscu możemy podwoić to porównanie, biorąc również pod uwagę kino i fotografię: kino byłoby powieścią, a fotografia – opowiadaniem. Film przypomina powieść, układ otwarty, grę, w której akcja i fabuła mogłyby się dalej ciągnąć lub nie; reżyser filmowy mógłby zwiększyć liczbę wydarzeń, nie psując filmu, a może nawet go ulepszając. Tymczasem fotografia zawsze nasuwa mi na myśl opowiadanie. W jednej z rozmów z zawodowymi fotografami zrozumiałem, na ile to wyobrażenie jest słuszne, albowiem wybitny fotograf to ktoś, kto robi takie zdjęcia, których nigdy nie zapomnimy – jak na przykład zdjęcia Stieglitza albo Cartiera-Bressona – i w których kadr ma w sobie coś z nieuchronności: ów człowiek zrobił to zdjęcie, umieszczając pomiędzy jego czterema krawędziami treść doskonale wyważoną, doskonale zaprojektowaną, doskonale wystarczającą, która jest samowystarczalna, a zarazem – i to jest ten cud opowiadania i fotografii – rzutuje poza siebie pewien rodzaj aury i wzbudza niepokój związany z wyobrażaniem sobie tego, co jest dalej, bardziej z lewej albo z prawej. W moim odczuciu najwięcej wyrazu mają te fotografie, na których widać na przykład dwie osoby, wnętrze domu, a do tego może po lewej, gdzie zdjęcie się już kończy, cień stopy albo nogi. Ten cień należy do kogoś, kogo nie ma na zdjęciu, a jednocześnie zdjęcie zawiera w sobie pewne sugestywne wskazanie i odwołuje się do naszej wyobraźni, jakby mówiło

nam: „Co było dalej?”. Istnieje jakaś atmosfera, która wykracza poza samą fotografię i rzutuje na to, co jest poza nią, i sądzę, że to właśnie ona nadaje tym zdjęciom – choć nie zawsze są one dobre technicznie ani bardziej godne zapamiętania niż inne – ich wielką siłę; są przecież zdjęcia spektakularne, którym jednak brak owej aureoli, owej aury tajemniczości. Tak samo jak opowiadanie stanowią one jednocześnie dziwny, zamknięty układ, podsuwający wskazówki, które nasza wyobraźnia widzów lub czytelników może podchwycić i za ich pomocą uczynić zdjęcie bogatszym.

Dalej, ponieważ opowiadanie rządzi się wewnętrznym, architektonicznym nakazem, aby nie pozostawać otwartym, lecz zamknąć się niczym kula, a jednocześnie zachować ów rodzaj drgania, które rzutuje na rzeczy będące na zewnątrz, ów czynnik, który nazwiemy fotograficznym, wyrasta z innych cech, jak sądzę, niezbędnych, aby stworzyć takie opowiadanie, które zapadnie w pamięć i przetrwa. Bardzo trudno te czynniki zdefiniować. Mógłbym opowiedzieć – i kiedyś już to zrobiłem, to jest w tekście, który będą państwo mieli w zasięgu ręki – o intensywności i napięciu. Są to czynniki, które, jak się wydaje, cechują twórczość dobrych autorów opowiadań i sprawiają, że niektóre opowiadania, jak te najlepsze Edgara Allana Poeego, stają się niezapomniane. Na przykład *Beczka Amontillado* (*The Cask of Amontillado*) jest krótką, pozornie zwyczajną historią, opowiadaniem na mniej niż cztery strony, w którym nie ma żadnych wstępów, żadnych ogródek. W pierwszym zdaniu zostajemy wrzuceni w dramat zemsty, który nieuchronnie się dopełni, i doświadczamy zarówno napięcia, jak i intensywności, ponieważ czuje się, że język Poeego jest napięty jak cięciwa: każde słowo, każde zdanie zostało drobiazgowo obmyślane, żeby niczego nie było za dużo, żeby zachować tylko to, co ważne. A jednocześnie jest w tym intensywność innej natury: dotyka on głębokich sfer naszej psychiki, odnosi się nie tylko do naszego intelektu, lecz również do naszej podświadomości, naszej nieświadomości, naszych popędów, do wszystkiego, co obecnie zwykło się nazywać „podprogowym”, do najgłębszych sprężyn naszej osobowości.

Biorąc pod uwagę takie elementy, jak pojęcie napięcia i intensywności oraz pojęcie kuli, układu zamkniętego, możemy,

Wykład pierwszy

jak sądzę, z większym przekonaniem i pewnością podjąć temat opowiadań latynoamerykańskich, mimo że nie zdefiniowaliśmy opowiadania jako takiego. Sam nie potrafię tego zrobić, a jeśli ktoś miałby taką definicję do zaproponowania, moglibyśmy o tym podyskutować. Możemy próbować znaleźć definicję opowiadania ze względu na jego cechy zewnętrzne: dzieło literackie o niewielkiej objętości etc. Ale wszystko to nie ma żadnego znaczenia. Myślę, że o wiele ważniejsze było wskazanie jego wewnętrznej budowy, tego, co nazwałbym również jego dynamiką: opowiadanie sprowadza się do opowiadania, jakie ma w sobie, lecz zawiera również – tak samo jak zdjęcia, o których mówiliśmy – pewien rodzaj potencjalności lub projekcji, która sprawia, że jakieś wspaniałe opowiadanie Conrada, Onettiego czy któregokolwiek z państwa ulubionych autorów nie tylko utrwała się w pamięci, ale także wywołuje serię konotacji, umysłowych i psychicznych otwarć.

Tytuł oryginału: *Clases de Literatura. Berkeley, 1980*

Przekład: Iwona Krupecka

© Heirs of Julio Cortázar, 2013

© for the Polish edition by Wydawnictwo w Podwórku

Wydanie pierwsze, Gdańsk 2016

Fotografia na okładce: Julio Cortázar, Buenos Aires 1983, fot. © Dani Yako. Fotografia na stronach 10-11: Julio Cortázar, Berkeley 1980, fot. Carol Dunlop, col. CGAI.

Obra editada en el marco del Programa „Sur” de Apoyo a las Traducciones del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la República Argentina. - Książka wydana w ramach Programu Wsparcia Translatorskiego „Sur” Ministerstwa Spraw Zagranicznych i Wyznań Republiki Argentyny.

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.



NARODOWY
PROGRAM
ROZWOJU
CZYTELNICTWA

Opracowanie książki i przygotowanie do druku - zespół wydawnictwa w składzie: Dorota Szmit, Stanisław Danecki

Wydawnictwo w Podwórku sp.j.

ul. Ludwika Waryńskiego 44 A/16, 80-242 Gdańsk

tel. 731 952 067, faks (58) 743 63 96

e-mail: wydawnictwo@wpodworku.pl

www.wpodworku.pl

ISBN 978-83-64134-10-4



Jesienią 1980 roku Julio Cortázar przybył na uniwersytet w Berkeley, aby wygłosić cykl wykładów dla studentów. Wykłady te szybko przekształciły się w przyjacielskie rozmowy o literaturze, o doświadczeniach pisarskich Cortázar, genezie jego tekstów, a także o powinnościach pisarzy wobec społeczeństw, w których żyją.

Skąd się wzięły kronopie? W jaki sposób powstały opowiadania *Ciągłość parków*, *W nocy, twarzą ku niebu* i inne? Dlaczego *Gra w klasy* ma tak niezwykłą strukturę? I w jakim celu została napisana *Książka dla Manuela*? – To tylko część pytań, na które odpowiedź znaleźć można w niniejszej książce. Poza tym czytelnik odkryje tu te same wartości, które zachwycają w pisarstwie Cortázar: swobodę i bliskość, erudycję, uczciwość intelektualną, wyobraźnię i profesorską ścisłość.

Oto Cortázar, jakiego jeszcze nie znaliśmy, ten, który wchodzi właśnie do sali i się uśmiecha.

ISBN 978-83-64134-10-4



cena 44 zł