

MACIEJ KAŁUŻA
(UNIwersYTET JAGIELLOŃSKI)

UZNANY ZA FUNDAMENTALISTĘ.
UZNANY ZA KOLONIALISTĘ.

INSPIRACJE MOHSINA HAMIDA *UPADKIEM* ALBERTA CAMUSA¹

STRESZCZENIE

Artykuł, wprowadzając we współczesną problematykę badań nad twórczością Camusa, ma na celu analizę powiązania dwóch powieści – słynnego *Upadku* Alberta Camusa z 1956 roku i wydanego w 2007 roku dzieła Mohsina Hamida *Uznany za fundamentalistę*. Współczesna książka, stylem i formą, jawnie i zgodnie z intencją autora nawiązuje do dzieła Camusa sprzed ponad pięćdziesięciu lat. Celem autora jest wskazanie wątków, które, poza stylem literackim, łączą wskazane dzieła. Refleksji będą także poddane pewne różnice, wskazujące na problematyczność nawiązania Hamida do powieści Camusa.

SŁOWA KLUCZOWE

Albert Camus, *Upadek*, Mohsin Hamid, *Uznany za fundamentalistę*

INFORMACJE O AUTORZE

Maciej Kałuża
Instytut Filozofii
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: maciej.kaluza@uj.edu.pl

¹ Praca powstała w wyniku realizacji projektu badawczego nr 2013/09/D/HS1/00873, finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

Kiedy oskarżają samych siebie, można być pewnym, że robią to, aby obciążyć innych: sędziowie-pokutnicy.

Pierwsza notatka o *Upadku*
z *Notatników* A. Camusa²

Ostatnia dekada, sądząc po ilości publikacji, wystaw i adaptacji, może być śmiało uznana za kolejne – po fali zainteresowania wywołaną w latach dziewięćdziesiątych XX wieku książką pt. *Pierwszy człowiek* – odrodzenie myśli Alberta Camusa. Prace, które pojawiają się w ostatnich latach, na nowo podejmują problematykę dwóch głównych koncepcji filozoficznych francuskiego pisarza i myśliciela – bunt i absurd rozpatrywane są w odwołaniu do wzbogaconego materiału źródłowego i rozwijane w nowych kierunkach interpretacyjnych. Czytelnikom została udostępniona ważna korespondencja autora z innymi myślicielami i pisarzami³. Wydawnictwo Gallimard wydało imponujące, czterotomowe kompendium pism Camusa⁴, zawierające niepublikowane dotychczas szkice, eseje i artykuły myśliciela oraz fragmenty alternatywnych wersji znanych dzieł. W kręgu anglosaskim istotnym wydarzeniem było wydanie polemiki Jeana Paula Sartre’a, Francisca Jeanson’a i Camusa oraz głośnej książki Ronalda Aronsona o wzajemnych relacjach absurdysty i czołowego egzystencjalisty⁵. Tłumaczenie na język angielski *Kronik algierskich*⁶ Camusa wznowiło

² A. Camus, *Carnets III*, Paris 1989, s. 147 [tłum. własne].

³ Zob. A. Camus, R. Char, *Correspondance (1946–1959)*, Paris 2007; A. Camus, L. Guilloux, *Correspondance (1945–1959)*, Paris 2013; A. Camus, P. Pia, *Correspondance (1939–1947)*, Paris 2000; A. Camus, R. M. du Gard, *Correspondance (1944–1958)*, Paris 2013. Warto także przypomnieć, że bardzo istotna dla badania myśli Camusa jest jego korespondencja z J. Grenierem.

⁴ Zob. A. Camus, *Œuvres Complètes*, ed. R. Gay-Crosier, Vol. 1–4, Paris 2006–2008. Wydawnictwo to zawiera także wyniki wieloletnich badań manuskryptów Camusa, dostępnych do momentu wydania jedynie przez amerykańskie i francuskie archiwa.

⁵ Zob. D. Sprintzen, A. van den Hoven, *Sartre and Camus: A Historic Confrontation*, New York 2004; R. Aronson, *Camus & Sartre. The Story of a Friendship and the Quarrel That Ended It*, Chicago 2004.

⁶ Zob. A. Camus, *Algerian Chronicles*, ed. A. Kaplan, trans. A. Goldhammer, London 2013.

z kolei zainteresowanie wątkiem postkolonialnym w interpretacjach literackich dorobku pisarza⁷. Nie powinna dziwić zatem obfitość analiz na nowo podejmujących wątki filozoficzne i poglądy estetyczne autora *Dżumy*. W 2004 roku Avi Sagi dokonał metodycznej analizy pojęć filozoficznych w twórczości Camusa, wnioskując, że przejście od koncepcji absurdu do solidarnego buntu oznaczało całkowitą zmianę światopoglądu autora⁸. Kilka lat później John Foley zaproponował kontrastujące ujęcie, obrazujące nie zerwanie, lecz ewolucję w poglądach pisarza, kwestionując rewolucyjny charakter przejścia pomiędzy absurdem a buntem⁹. Ciekawa wydaje się także rozbudowana analiza Matthew Bowkera, podejmująca możliwość zrozumienia doświadczenia absurdu za pomocą narzędzi psychologicznych, ze szczególnym uwzględnieniem uznania poczucia absurdu za formę psychologicznie interpretowanej ambiwalencji¹⁰. Na rynku francuskim także zapanowało wyraźne ożywienie, które zaowocowało interesującą biografią filozoficzną Michela Onfraya¹¹ oraz kolejną znakomitą pracą wybitnego badacza myśli Camusa – Jeanyves’a Guerina¹². W języku polskim doczekaliśmy się tłumaczenia monumentalnej biografii Camusa pióra Olivera Todda *Albert Camus. Biografia* oraz nostalgicznej publikacji córki Camusa, Catherine, *Samotny i solidarny*.

Ostatnie lata przyniosły nowe spojrzenie na wątki krytyczno-literackie, do tej pory całkowicie pomijane lub słabiej akcentowane w analizach – Christine Margerrison poświęciła obszerne studium kobietom w twórczości literackiej Camusa¹³, zaś Elizabeth Ann Bartlett poszukiwała związku pomiędzy etyką buntu Camusa a współczesną myślą feministyczną¹⁴. W 2008 roku została opublikowana ważna książka Davida Carrola, który rozlicza się ze zbyt pochopną krytyką postkolonialną, dowodząc, że

⁷ Dwie najbardziej znane prace podejmujące zagadnienie postkolonializmu w dziełach Camusa to z pewnością kontrowersyjna monografia C. C. O’Brien *Albert Camus of Europe and Africa* (New York 1970) oraz rozdział książki E. Saida *Kultura i imperializm* (tłum. Monika Wyrwas-Wiśniewska, Kraków 2009).

⁸ Zob. A. Sagi, *Albert Camus and the Philosophy of Absurd*, Amsterdam 2002.

⁹ J. Foley, *From the Absurd to Revolt*, Stocksfield 2008.

¹⁰ M. Bowker, *Albert Camus and the Political Philosophy of the Absurd*, Lanham 2014.

¹¹ M. Onfray, *L’ordre libertaire. La vie philosophique d’Albert Camus*, Paris 2012.

¹² J. Guerin, *Albert Camus. Littérature et politique*, Paris 2013.

¹³ C. Margerrison, „*Ces Forces Obscures de L’âme*”. *Women, Race and Origins in the Writings of Albert Camus*, Amsterdam 2008.

¹⁴ E. A. Bartlett, *Camus’s Ethic of Rebellion and Feminist Thought*, New York 2004.

doszukiwanie się w dziełach Camusa podstaw do oskarżeń o kolonializm świadczy raczej o złej woli krytyków, nie zaś samego autora¹⁵.

Przykłady przemawiające za zainteresowaniem twórczością Camusa można by oczywiście mnożyć; ciekawszy w moim przekonaniu jest jednak nie tyle fakt powstawania coraz większej liczby analiz, ile pytanie o główną przyczynę takiego stanu rzeczy. Powrót do Camusa może bowiem wynikać zarówno z aktualności stawianych przezeń pytań (zapewne każdy, kto przeczytał *Mit Szyzfa*, pamięta inicjujące go, dramatyczne pytanie o sens życia: „Orzec, czy życie jest, czy nie jest warte trudu, by je przeżyć, to odpowiedzieć na fundamentalne pytanie filozofii”¹⁶), jak również z atrakcyjności form literackich, za pomocą których Camus swoje rozważania przedstawiał. Każdy, kto poznał filozoficzno-literacką twórczość Camusa, może być pod wrażeniem wielości środków wyrazu. Przykładowo, motyw absurdu podejmują paralelnie dramaty (*Kaligula*, *Nieporozumienie*), eseje filozoficzne (*Mit Szyzfa*) i powieść (*Obcy*). Motyw buntu filozoficznego obrazuje kolejny zbiór esejów, opublikowany jako słynny *Człowiek zbuntowany*, głośna powieść o zarazie w Oranie (*Dżuma*), publicystyka (mało znana polskiemu odbiorcy seria artykułów i polemik z *Combat*), dramaty (*Stan obłączenia* i *Sprawiedliwi*) i niezliczone lakoniczne uwagi zawarte w notatkach pisarza (opublikowane pośmiertnie w trzech tomach *Carnets*).

Nie tylko samą formę dzieł, lecz i wiele konkretnych utworów Camusa cechuje dwoistość lub polifoniczność, nawiązująca do roli, jaką w sztuce filozof przypisywał różnorodności¹⁷. Celowa wydaje się zatem ambiwalencja utworów, zwłaszcza wydanych przez pisarza w latach pięćdziesiątych.

Upadek – jedno z najgłębszych, a zarazem najmroczniejszych dzieł Camusa – to wręcz podręcznikowy przykład takiej różnorodności i wieloznaczności. Jej najpełniejszym dowodem zdaje się fakt, iż z jednej strony pobrzmiewają w nim echa słynnych polemik z lewicą francuską – zwłaszcza koncepcją humanizmu egzystencjalnego i autentyczności¹⁸, z drugiej zaś strony poddawano badaniom elementy autobiograficzne, swoisty wymiar spowiedzi Camusa, i zadawano pytanie o cel tak głębokiej samokrytyki¹⁹.

¹⁵ D. Carroll, *Albert Camus, the Algerian: Colonialism, Terrorism, Justice*, New York 2007. W moim przekonaniu książka ta stanowi doskonałą lekturę dla osób zaznajomionych ze wspomnianymi krytykami O’Briena i Saïda.

¹⁶ A. Camus, *Mit Szyzfa i inne eseje*, tłum. J. Guze, Warszawa 1999, s. 11.

¹⁷ Por. *ibidem*, s. 142–145.

¹⁸ Zob. M. Weyembergh, *Albert Camus, ou, La memoire des origines*, Paris 1998.

¹⁹ Takie czytanie najsilniej, jak sądzę, wybrzmiewa w biografii O. Todda pt. *Albert*

Szeroko omawiano także odniesienia do symboliki zawartej w dziele i nawiązania do kondycji współczesnego chrześcijaństwa. W *Upadku* jednak, w moim przekonaniu, ukazana jest przede wszystkim przenikliwa diagnoza człowieka współczesnego, osadzona na wielorako rozumianej dwoistości, ambiwalencji i swoistej grze luster. Bohater, Jean-Baptiste Clamence, prowadzi dialog, będący w gruncie rzeczy monologiem²⁰, poszukuje łaski (nawiązującej do chrześcijańskiego objawienia), jednak w świecie bez Boga zamienia swoją winę i pokutę w patologiczną wręcz pychę z upadku w paradoksalnej koncepcji łączącej sędzenie i winę, sędziego i skazanego w jednej osobie.

Powodem mojego zainteresowania *Upadkiem*, dziełem niezwykle trudnym, złożonym i interpretowanym na wiele sposobów, nie jest jednak chęć wskazania kolejnej płaszczyzny interpretującej możliwe znaczenia znakomitej książki. Chciałbym natomiast wskazać, jak wybitna powieść francuskiego myśliciela staje się punktem odniesienia oraz źródłem inspiracji dla Mohsina Hamida w jego książce z 2007 roku pt. *Reluctant fundamentalist*, wydanej w Polsce w 2008 roku pt. *Uznany za fundamentalistę*.

Wkrótce po publikacji książka Hamida zyskała rozgłos w wielu krajach europejskich, nominowana była do nagród literackich, na jej podstawie powstał film (2012) o tym samym tytule. Autor, którego intencją jest przedstawienie ewolucji światopoglądowej młodego Pakistańczyka, nie ukrywa, że powieść inspirowana jest *Upadkiem* Camusa. Mamy tutaj tę samą formę wypowiedzi – dramatyczny, barwny i elokwentny monolog bohatera, przedstawiającego swoją historię milczącemu rozmówcy. Podobieństwa nie kończą się na stylistyce wypowiedzi. Powieść Camusa opowiadała o tytułarnym upadku człowieka – jego metamorfozie spowodowanej brakiem reakcji na domniemane samobójstwo kobiety na paryskim moście. To studium traumatycznego przejścia od samozadowolenia i pychy człowieka o moralności mieszczańskiej – wziętego prawnika i „humanisty” – do złożonej figury sędziego – pokutnika, postaci „nawróconej” i nawracającej innych na swoją filozofię niemożliwego pojednania w świecie bez dostępu do zewnętrznej łaski i odkupienia. Powieść Hamida także opisuje

Camus. Biografia (tłum. J. Kortas, Warszawa 2009).

²⁰ Zastosowana w *Upadku* Camusa specyficzna forma narracji to monolog wypowiedziany. Jej charakterystykę opisał szczegółowo Michał Głowiński (*Narracja jako monolog wypowiedziany. Z problemów dynamiki odmian gatunkowych*, [w:] *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1963, s. 106–148).

przejście – pokazuje drogę od satysfakcji młodego imigranta, spełniającego swój *american dream*, do finalnego stadium rozgoryczonego wykładowcy ekonomii na pakistańskim uniwersytecie w Lahore, który dąży do zmiany światopoglądu swoich studentów, wrogich amerykańskim działaniom pod sztandarem wojny z terroryzmem i niesionym przez imperium wartościom kulturowym.

Albert Camus w *Upadku* przerwał swoje literackie milczenie i powrócił na usta francuskich krytyków, przekonanych dotychczas, że wyrok wydany na *Człowieka zbuntowanego* przez ekipę Les Temps Modernes skazał go na zapomnienie. Pierwotnie tekst miał się znaleźć wraz z innymi opowiadaniem w zbiorze wydanym pod tytułem *Wygnanie i Królestwo* (1957), ewoluował jednak do dłuższej formy literackiej. W *Upadku* głęboka wiara w człowieka współczesnego, prezentowana na kartach *Dżumy* i *Człowieka zbuntowanego*, miesza się z doświadczeniem głębokiego kryzysu człowieczeństwa. Jest to, nawiązując do terminologii eseju o buncie, powieść o kryzysie w świecie pozbawionym pierwiastka transcendencji, który nadawał aktowi spadania jego eschatologiczny sens. Camus, dochodząc do pytania o wartość wcześniejszych rozważań i propozycji wizji etycznej współczesnego człowieka, zmienia wyraźnie ton, staje się ironiczny i celowo niejednoznaczny. Jego bohater posługuje się aluzją i metaforą, figurami retorycznymi niezwykle odległymi od precyzji i ascetyzmu Rieux z *Dżumy*. Znaczenie prezentowanej w powieści postaci Clamence'a miało, w moim głębokim przekonaniu, przede wszystkim charakter moralny. Jest to bowiem studium stawiające znak zapytania przy zestawie norm i wartości, które służyć miały człowiekowi przed kryzysem działania, reprezentowanym przez bierną postawę bohatera w obliczu samobójczej próby kobiety nad Sekwaną. Clamence nie nawraca się po swoim upadku²¹, doświadczonym kryzysie wartości, ze swojej klęski czyni filozofię pseudochrześcijańskiej winy, którą w imitowanej postawie pokutnika stara się obdarzyć całą ludzkość.

²¹ Warto przywołać tu znakomitą analizę Czesława Miłosza, piszącego o *Upadku*: „Ponieważ Camusa cechowała wielka wstydlivość, nie docenia się długu, jaki zaciągnął u pisarzy religijnych. [...] «Upadek» można interpretować jako pastwienie się nad sobą [...] Kluczem do «Upadku» zdaje się być niebo nad Amsterdamem. Obłoki na tym niebie są porównane do gołębic krążących bez ustanku nad głowami ludzi. Nie znajdują jednak żadnej głowy godnej, żeby na nią zstąpić. Czyli: człowiek nie zdoła być prawym bez Łaski, ale Łaska go nie nawiedza” (Cz. Miłosz, *Diarusz paryski: Pożegnanie*, „Kultura” 1960, 3/149).

W tych nawiązaniach do świata religijnego można znaleźć jednak niemożliwość syntezy czy wręcz parodię świata wartości chrześcijańskich w obliczu braku dostępu do łaski. Problem ten dobitnie obrazuje fakt ciągłego powracania Clamence'a do przypowieści i anegdot, szczególnie zaś jego opowieść o sprawowaniu urzędu papieża w obozie jenieckim w czasie wojny. Camus nie wartościuje działania Clamence'a, oddaje bohaterowi całkowitą władzę nad treścią dzieła. Dobór formy – monologu wypowiedzianego – skoncentrowanie całej siły argumentacji na bohaterze i milczeniu (być może, jak sugerują niektóre interpretacje, wręcz nieistnieniu?) rozmówcy również prowadzi do ukazania bohatera bez jednoczesnego osądzania, konkluzji. Autor pozostawia czytelnikowi – właściwemu rozmówcy Clamence'a – decyzję co do wymiaru i zasięgu moralnego upadku bohatera. Ambiwalencja, głęboko zawarta w strukturze dzieła, prowadzi do wzajemnie wykluczających się interpretacji, w których nawiązania do symboliki upadku i pokuty jedni wiążą z potrzebą rewindykacji wartości chrześcijańskich, inni zaś z niemożliwością wyjścia z głębokiego nihilizmu obnażonego przez Camusa. Jednoznacznie można powiedzieć o *Upadku* jedynie to, że nie oferuje on z całą pewnością żadnego rozwiązania impasu, w jakim znalazł się Clamence. Sam autor, zapytany o powieść, napisze o zamknięciu bohatera we jego własnym paradoksie:

Bohater *Upadku* zamyka się w ostatecznym impasie wraz ze swoją samotnością. Chciałem jednak opisać pewien typ proroka, powszechnie spotykanego w współczesnych kręgach intelektualnych i w pełni popieram opinię Lacroix oraz Malebranche'a o potrzebnym lekarstwie: odrobiny poczucia własnej wartości zmieszanego z krztą pokory²².

Studium Camusa to analiza kontrastu pomiędzy dwoma postawami: samozadowoleniem spełnionego prawnika i goryczą dotkniętego niepowodzeniem własnego projektu pokutnika, refleksją o pamięci pychy i niemożnością zapomnienia klęski. We współczesnej powieści Hamida przemiana bohatera wedle podobnego klucza jest także motywem wiodącym. Metamorfoza, jaka następuje na kartach *Upadku*, to przejście od tożsamości zadowolonego z siebie humanisty do studiującego patologię dumy i winy sędziego-pokutnika, zamkniętego w swoim nieprzekraczalnym paradoksie.

²² R. Davison, *Camus. The Challenge of Dostoevsky*, Exeter 1997, s. 188 [tłum. własne].

Podobnie jak w zarysowanej w powieści symbolice, struktura przemiany odbywa się na osi góra – dół. Co intrygujące, konwersja, która dokonuje się w bohaterze *Uznanego...*, zmienia istotnie wymiar, oscyluje między wertykalnymi, nie horyzontalnymi biegunami kulturowymi: konfliktem wartości Wschodu i Zachodu. Sens i znaczenie *Upadku* ewidentnie odebrały się od tego aspektu dwoistości, ujętego szerzej przez Camusa w innych utworach ze zbioru *Wygnanie i Królestwo* – opartych, jak sądzę, na podobnym kulturowym kontraście, co w książce Mohsina Hamida. Różnica ta jednoznacznie wskazuje na odmienny cel powieści współczesnej, będącej obrazem człowieka w kontekście kultur w konflikcie oraz studium jego dynamiki. Nie jest zaś ona obrazem konfliktu i dynamiki przemian wewnętrznych, dokonujących się w obrębie jednej, dotkniętej kryzysem kultury, co ukazane zostało w *Upadku*.

Ukłonem Hamida w stronę Camusowskiego rozumienia problemu kryzysu dokonującego się w obrębie kultury zachodniej jest postać Juana-Baptisty. Już samo jego imię niewątpliwie nasuwa skojarzenia z bohaterem *Upadku*, Jeanem-Baptistą Clamence'em. Postać z powieści Hamida – niczym prototypowy sędzia-pokutnik – odpowiedzialna jest za konwersję napotkanych słuchaczy. To właśnie pod wpływem rozmów z Baptistą Changez, główny bohater *Uznanego za fundamentalistę*, postanawia zerwać ze swoją pracą w korporacji, ze Stanami Zjednoczonymi, z kulturą Zachodu i wrócić do Pakistanu, by rozpocząć działalność – także polityczną – przeciwko globalizmowi i imperializmowi. W tej intertekstualnej relacji zatracona jednak została dwoistość Clamence'a. Bohater powieści Camusa nie jest tak dobitnie jednoznaczny, jak Juan-Baptista Hamida, przekonany o potrzebnym kierunku i celu przemiany Changeza. W konsekwencji ukazany przez Hamida efekt konwersji Changeza pod wpływem prawd wyłożonych przez Baptistę to przywrócenie utraconego wcześniej sensu, bez jednoczesnego zakwestionowania przemiany. Zamiast labiryntu luster otrzymujemy realne wyjście z impasu.

Clamence Camusa skazuje się na wygnanie ze świata współczesnej moralności, której sam był gwarantem i przedstawicielem jako prawnik, tworząc jej pastisz i uruchamiając nieskończony proces wzajemnych odwołań w paradoksalnej postawie sędziego-pokutnika. Po przemianie na moście jego działania stanowią mieszaninę pychy i winy. Trudno postrzeżać jego konwersję w charakterze moralnej ewolucji, wyjścia ze „złej wiary” w stronę autentycznej egzystencji. Clamence kwestionuje bowiem i wyszydza autentyczność i zaprzecza możliwości odkupienia: „Teraz jest za

późno, zawsze będzie za późno! Na szczęście!”²³. W zamian bohater oferuje demokrację winy i odpowiedzialności. Jego reakcją na bycie sądzonym i osądzanym jest własne królestwo sądenia i naznaczania winą. Przestał również wierzyć w możliwość wyjścia ze swojego piekła wraz z utratą postulowanej niewinności człowieka, której poszukiwał w swoim byciu doskonałym humanistą i obywatelem. Okazała się ona ułudą jednej nocy, gdy nie potrafił przyjść z pomocą kobiecie skaczącej do wody. Głębokie poczucie winy nie przynosi bohaterowi odkupienia w świecie, w którym, odnosząc się do sentencji z *Mitu Syzyfa*: „absurd to grzech bez Boga”²⁴, nie ma takiej możliwości. Konwersja z nieautentycznego bycia „Się” w stronę autentycznej, pełnej i świadomej egzystencji nie wyzwala Clamence’a. Przeciwnie, używa on swojej głębszej świadomości autentyczności jedynie po to, aby „rozcienżyć” odpowiedzialność za dokonane wybory. Jego marzeniem jest przestać być sądzonym, uczynić wszystkich współwinnymi upadku. Być może dlatego właśnie forma narracji Clamence’a to monolog, a nie dialog. W monologu wypowiedzianym nie mamy komunikacji symetrycznej. Jest on, wobec stale milczącego interlokutora, wręcz opresyjny. Nie pozwala na odniesienie, odcięcie się od pożądanej współodpowiedzialności. Upadły bohater ma jeszcze jeden atut – swoją inteligencję – i używa jej, by zdominować – sądzić, aby nie być faktycznie sądzonym. Tylko sędziowie najwyżsi – argumentuje bohater – unikają bycia sądzonym, trzeba zatem być ponad innymi. Clamence jawi się w tej roli niczym lustro humanizmu powojennej Europy. Reprezentuje ruch intelektualny, który po totalitarnej rzezi lat wojennych szuka punktów orientacyjnych i argumentów zwalniających ich z odpowiedzialności. „Nawrócenie” Clamence’a nie daje jednak wyzwolenia, nie przywraca królestwa. Jest wiecznym wygnaniem humanisty, zmywającego własną winę w potoku słów samousprawiedliwienia i szukania współwinowajców. W świecie Hamida proces uruchomiony przez Baptistę – współczesnego Clamence’a – ma konkretny kierunek. Co więcej, Changez, bohater Hamida, żyje w świecie przede wszystkim społecznego i politycznego, a nie moralnego i religijnego oddziaływania, jego tożsamość budują wydarzenia medialne, takie jak atak na WTC czy inwazja na Afganistan. Konwersja ma walor pozytywny, jednak bez głębi i problematyczności, którą opatrzył sytuację Clamence’a Camus. Wyrwawszy się z iluzorycznego świata zachodniego,

²³ A. Camus, *Obcy, Dżuma, Upadek*, tłum. J. Guze, M. Zenowicz, Warszawa 1972.

²⁴ Tenże, *Mit Syzyfa...*, wyd. cyt., s. 38.

bohater Hamida odkrywa autentyczność kultury Wschodu, stanowiącej moralną przeciwwagę dla zepsucia i degeneracji, której efektów doświadczył także w wymiarze osobistym.

Zastanówmy się także nad inną kwestią: przemiana zarówno Clamence'a, jak i Changeza dokonuje się poprzez istotny wpływ kobiet na ich życie. W *Upadku* anonimowa i nieobecna kobieta z mostu jest katalizatorem późniejszych doświadczeń wewnętrznych bohatera. Kobieta decydująca o losie Changeza jest o wiele bardziej konkretna, nazywa się Erica, mamy wgląd w jej historię, charakter i emocje. Obie dążą do autodestrukcji, jednakże na odmiennych płaszczyznach. Erica Hamida, ogarnięta depresją, staje się alegorią kultury Zachodu, symbolem choroby toczącej cywilizację. Changez pragnie jej pomóc, ale bezskutecznie. W kolejnych odsłonach rodzącej się między nimi miłości widzimy, jak bohater, przez odwołanie do kultury rodzimego Pakistanu, stara się tchnąć życie w Ericę, ponosi jednak ostatecznie sromotną klęskę. Dialog mężczyzny i kobiety u Hamida to metafora traumatycznego dialogu dwóch kultur, które nie mogą się wzajemnie zrozumieć. Clamence także doświadczył głębokiej traumy związanej z dotkniętą kryzysem kobietą. W jego przypadku jednak nie możemy upadającej z mostu kobiety postrzegać jedynie przez pryzmat kryzysu kultury. Równie – jeśli nie bardziej – istotny był tam indywidualistyczny oraz egzystencjalny wymiar realizowania się w działaniu bohatera, którego chwilowa bierność obnaża iluzoryczność autentyczności życiowej postawy. W postaci Clamence'a nie mamy tak sugestywnie zarysowanego dualizmu kulturowego. Bohater Camusa był człowiekiem jednej, schizofrenicznej kultury i uczestniczył w jej kryzysie. Podjął w jej obrębie i na jej narzędziach działania, które zaprowadziły go do moralnego upadku i stagnacji – będących obrazem impasu kultury powojennej Europy. Changez wchodzi do kultury zachodniej, zachowując jednak, także dzięki potrzebującej dialogu Erice, pamięć o swojej tożsamości. Spełniając swój *american dream*, tonie w zdobyczach kultury sukcesu, jest zauroczony światem Zachodu. Jednak dzięki pamięci i pracy z „chrzcicielem” Baptistą dostrzega jej wrogość wobec innego. Ze zdziwieniem odkrywa owego innego w sobie i chce odbudować jego tożsamość. To zupełnie inny proces: nawiązuje być może w większej mierze do relacji kolonializm – postkolonializm, swój – obcy i do współczesnego procesu odzyskiwania własnego głosu przez kultury wcześniej zdominowane przez zachodnie wzorce. W rezultacie Mohsin Hamid na poziomie intertekstualnym

dokonuje bardzo ciekawego zabiegu – zmienia wymiar zapożyczonego monologu wypowiedzianego, jakim w *Upadku* posługiwał się Camus. Bohater Hamida, dzięki zepchniętej pierwotnie na margines pamięci pochodzenia, odzyskuje swoją autentyczność. Trafiając jak Clamence na rozmówcę, nawraca go na autentyczność, jednak bynajmniej nie z pobudek ambiwalentnej mieszanki uczuć pychy i winy, lecz z głębokiego przekonania o wartości swojego głosu z peryferii. Monolog, który miał obnażyć impas refleksji humanizmu i jego prowokacyjną, paradoksalną walkę o samouznanie, zmienia się w ustach Changeza w manifest, od pewnego momentu jawny i publiczny, przeciwko ekspansywnemu charakterowi współczesnych działań Stanów Zjednoczonych w wojnie z terroryzmem, gdyż pod hasłami obrony wolności, jak wykazuje, stosują one terror przeciwko terrorowi. W powieści Camusa pułapkę na czytelnika chciał zastawić bohater, J.-B. Clamence, budując skomplikowane warstwy symboliki, narracji, retoryki pychy i pokory, sądu i winy, w której nie można skutecznie odróżnić sędziego od winowajcy, kata od ofiary, zaś jedynym drogowskazem jest narrator. Czytając Hamida, trudno oprzeć się innemu wrażeniu: zapożyczając formę narracji i wplatając w nią współczesną treść konfliktu Wschód – Zachód, to nie bohater powieści, lecz sam autor pragnie zastawić intrygującą pułapkę na czytelnika. Nie o przemianę bohatera współczesnej powieści chodzi tutaj przede wszystkim, lecz o zamierzoną, określoną przemianę czytelnika. Budując przeciwwagę dla medialnego świata wojny z terroryzmem, produkowanego przez zachodnie media od ataku na WTC, Hamid stara się podnieść lustro przed człowiekiem Zachodu i pokazać jego własne grzechy – te same, które uświadomiły Clamence’owi istnienie nowej „moralności” sędziego-pokutnika. W konsekwencji takiego zabiegu czytelnik zostaje skonfrontowany z pytaniem o stan kultury zachodniej. W powieści Hamida pojawiają się zdania nawołujące do dialogu, wzajemnego zrozumienia dwóch skonfliktowanych kultur. Dlaczego jednak, można zapewne zapytać, należy budować apel o dialog przez nawiązanie do powieści opartej na hermetycznym monologu? Wywód Changeza, przedstawiony w formie nawiązującej do *Upadku*, ukazuje jednostronnie człowieka, który dotknął, zrozumiał i odrzucił kulturę Zachodu. Nacechowany jest zatem ogromnym napięciem, nie tylko formalnym – w kontekście apelu o dialog kultur. Powstaje tu, jak myślę, problem, zwłaszcza wobec jawnej deklaracji Hamida, że czerpał inspirację z dzieła Camusa. Autor *Uznane-go za fundamentalistę* powiedział w wywiadzie:

Jest to [nawiązanie] coś, co uczyniłem bardzo świadomie. W 1957 roku ta koncepcja – rozkładu indywiduum, demistyfikacji naszego przekonania o byciu dobrym – coś, co literatura i świat uczyniły bardzo skutecznie – była dość radykalna. Nikt dzisiaj nie chodzi po ulicy w przekonaniu, że jednostka jest dobra; wszyscy jesteśmy zbrukani. [...] Co zaskakujące w tym kontekście, pojęcia większych kolektywów nie zostały tak dokładnie zdemitologizowane. Dogadamy sobie w większych narracjach, które pozostają zasadniczo dobre. W jakiś sposób pozostaje w nas poczucie plemienne. I zachęca się do niego szczególnie w Stanach Zjednoczonych, jedynym nadal istniejącym zwycięzcy drugiej wojny światowej²⁵.

Hamid formułuje interesujący argument – w latach pięćdziesiątych książka Camusa pomagała odbrać nasze zindywidualizowane znaczenie poczucia bycia dobrym i jego rosnącą problematyczność we współczesnym świecie. Zauważa, że pojęcia dotyczące przekonań grupy – szczególnie na poziomie narodowym – nie zostały poddane temu samemu procesowi, co pojęcie jednostki. W rezultacie, na poziomie kolektywnym, według autora, nadal żywimy przekonania zbliżone do postawy Clamence’a sprzed kryzysu na moście, co wedle autora uwydatnia zwłaszcza współczesna kultura amerykańska. Dla Hamida rolą powieści Camusa było wplątanie czytelnika – przez lekturę *Upadku* – w rozkład moralny bohatera. Zdaniem pisarza, odbiorcą jego dzieła jest człowiek kultury zachodniej, obeznany z wzorcami, do których stale nawiązuje Clamence. W intencji Hamida jego powieść nie jest tak selektywna, odnosi się do bardziej uniwersalnego konfliktu, oddziałującego globalnie na współczesny świat. Nawiązanie jawi się zatem jako uzupełnienie, przeniesienie refleksji na poziom społecznego, a nie indywiduального rozumienia odpowiedzialności.

Changez dziękuje Baptście – alter ego Clamence’a – za otworzenie mu oczu, uświadomienie, że opowiedzenie się za imperialną kulturą amerykańską było błędem. Przed konwersją bowiem, w świecie zachodnim, bohater ten miał tożsamość sługi, był umysłem skolonizowanym, posługując się terminem (i rozumieniem) Gayatri Chakravorty Spivak – *subaltern*. Zrzucając tę tożsamość, dotyka on wolności – groźnej, jak pokazuje fabuła, dla systemu, przeciwko któremu się buntuje. Ulegamy jednak przekonaniu, że zarówno bohater, jak i autor *Uznanego za fundamentalistę* przekonani są co do słuszności takiej zbuntowanej postawy. Relacja Clamence’a

²⁵ Tłum. własne na podstawie wywiadu z Mohsinem Hamidem: *Mohsin Hamid Media Coverage; Pankaj Mishra on Matar, Lailami*, [online] <http://www.lehigh.edu/~amp/2007/04/mohsin-hamid-media-coverage-pankaj.html> [dostęp: 25.08.2015].

z autorem nie jest tak ewidentna i sprowadzenie postawy bohatera do światopoglądu Camusa jest z całą pewnością niemożliwe. Clamence Camusa, zrzucając jeden woal, odrzucając tożsamość czczego humanisty, nakłada na nas drugi typ iluzji – brzemień ciągłej odpowiedzialności. Wyzwolenie nie jest tutaj możliwe. Bez gruntownego przemyślenia współczesnej refleksji moralnej pozostaniemy w piekle Amsterdamu. Autentyczność Clamence’a po upadku jest tylko formą kompensacji upadku moralnego po bierności w kluczowym momencie życia, gdy potrzebne było działanie. Postać ta to labirynt luster, piekło, z którego nie ma żadnej drogi wyprowadzającej. Clamence nie może pozwolić sobie także na dystans, z jakiego obserwuje swoją przeszłość Changez. Każde słowo, w którym się obwinia, jest zarazem samousprawiedliwieniem. Ta paradoksalna gra nie kończy się żadnym *katharsis*. I właśnie tego niezwykle ważnego aspektu brakuje w moim przekonaniu w powieści Hamida. Znika gdzieś w wywodzie Changeza choćby przecucie, że jego wyzwolenie także można zakwestionować. Dzieło to jest ciekawe i niezwykle wciągające, jednak w moim przekonaniu blisko mu do powieści z tezę. Nie chcę stawiać siebie w absurdalnej roli sędziego, z dystansu opisującego czy spekulującego, czy powieść Hamida spodobałaby się Camusowi i czy jej wartość może być postrzegana jedynie na płaszczyźnie związku ze źródłem inspiracji. Chcę jedynie powiedzieć, że nawiązaniu Hamida brakuje owej dwuznaczności, którą posiada każde słowo *Upadku* i która stanowi unikalny walor tego dzieła. O monologu wypowiedzianym Clamence’a nie można nawet powiedzieć, czy bohater mówi bardziej do siebie, czy do swojego interlokutora. Czy próbuje nawrócić (ponownie) samego siebie na swoją „prawdę”, czy faktycznie nawraca młodego prawnika, swoje domniemane alter ego. W rzeczy samej, Clamence’owi nie jest potrzebny rozmówca. Z kolei Changezowi Hamida rozmówca jest niezbędny, bo reprezentuje wartość i świat, które on odrzucił. Tak samo potrzebny mu jest czytelnik. Pozostawieni samym sobie, Changez nie miałby sensu, Clamence ciągnąłby dalej swój wywód.

Jeśli urzekająca przenikliwością analiza Girarda jest odpowiednim punktem odniesienia dla porównania *Upadku* i jego współczesnego nawiązania, tym, co wyróżniało powieść Camusa, jest wpisany w nią samokrytycyzm. Clamence sam się oskarża, sam się spowiada, zaś jego ustami, wedle Girarda, spowiada się także autor, przekonany, że współczesny mu świat uniemożliwia dotarcie do tak pożądanego poczucia niewinności człowieka. Książka Hamida została pozbawiona tej perspektywy – w moim

przekonaniu celowo. Changez nie siedzi w przedśionku piekła. On jest przekonany, że się z niego wydostał, zarzucił wiodącą go do zguby karierę, a z kontestacji uczynił sens. Więcej w nim z buntownika – nawiązując do refleksji filozoficznej Camusa – afirmującego przez bunt pewną wartość niż dwuznacznego, ostatecznego nihilizmu *Upadku*. Clamence wie, że bunt i kontestacja niczego nie zmienia, że nie można naprawić skazy, piętna humanizmu, który doprowadził do totalitarnej katastrofy XX wieku. Potrzeba znalezienia autentycznej metody konfrontacji z takim właśnie punktem widzenia była, jak sądzę, kluczem do zrozumienia genezy powieści Camusa. Warto podsumować stwierdzoną różnicę między powieściami odesłaniem do intrygującego, zwłaszcza w kontekście analizy Girarda, komentarza Camusa, który wskazuje na rolę Clamence'a. Wniosek autora *Upadku* jest zarazem konkluzją, z której, moim zdaniem, szczególnie powinien być skorzystać Hamid, by nadać mniej jednoznaczny wymiar intrygującej skądinąd postaci Changeza:

Jasne jest od samego początku, że nie wytoczyłem nikomu procesu, nie osądzając jednocześnie tego, w co sam wierzyłem. Opisałem zło, od którego nie stanowiłem wyjątku. Daleki od chęci potępiania czegokolwiek, chciałem zrozumieć rodzaj winy, który dotyka nas wszystkich. I nie wierzę, że można tę winę zredukować. Można jedynie zaakceptować ją i określić jej granice²⁶.

MOHSIN HAMID'S INSPIRATIONS FROM ALBERT CAMUS'S *THE FALL* IN *RELUCTANT FUNDAMENTALIST*

ABSTRACT

This article, after a introduction to contemporary analysis of Camus, aims at comparative analysis of two novels – well known *The Fall* by Albert Camus from 1956 and *Reluctant fundamentalist* by Mohsin Hamid from 2007. Contemporary book in style and form clearly, and with author's intention relates to Camus's work written over 50 years before. The presented essay will propose pointing out the themes, which, next to the literary style, connect the forementioned novels. It will be also attempting to discuss visible differences, pointing out to certain problems concerning Hamid's reference to Camus's novel.

²⁶ Cyt. za: R. Girard, *Camus's Stranger Titled*, "Proceedings. Modern Language Association of America" 1964, Vol. 79, No. 5 [tłum. własne].

KEY WORDS

Albert Camus, *The Fall*, Mohsin Hamid, *Reluctant fundamentalist*

BIBLIOGRAFIA

1. Aronson R., *Camus & Sartre. The Story of a Friendship and the Quarrel That Ended It*, Chicago 2004.
2. Bartlett E. A., *Camus's Ethic of Rebellion and Feminist Thought*, New York 2004.
3. Bowker M., *Albert Camus and the Political Philosophy of the Absurd*, Lanham 2014.
4. Camus A., *Algerian Chronicles*, ed. A. Kaplan, trans. A. Goldhammer, Harvard 2013.
5. Camus A., Char R., *Correspondance (1946–1959)*, Paris 2007.
6. Camus A., du Gard R. M., *Correspondance (1944–1958)*, Paris 2013.
7. Camus A., L. Guilloux, *Correspondance (1945–1959)*, Paris 2013.
8. Camus A., *Obcy, Dżuma, Upadek*, tłum. J. Guze, M. Zenowicz, Warszawa 1972.
9. Camus A., *Œuvres Complètes*, ed. R. Gay-Crosier, Vol. 1–4, Paris 2006–2008.
10. Camus A., Pia P., *Correspondance (1939–1947)*, Paris 2000.
11. Carroll D., *Albert Camus. The Algerian: Colonialism, Terrorism, Justice*, New York 2007.
12. Davison R., *Camus. The Challenge of Dostoevsky*, Exeter 1997.
13. Foley J., *From the Absurd to Revolt*, Stocksfield 2008.
14. Girard R., *Camus's Stranger Retired*, "Proceedings. Modern Language Association of America" 1964, Vol. 79, No. 5.
15. Głowiński M., *Narracja jako monolog wypowiedziany. Z problemów dynamiki odmian gatunkowych*, [w:] *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1963.
16. Guerin J., *Albert Camus. Littérature et politique*, Paris 2013.
17. Hamid M., *Uznany za fundamentalistę*, tłum. A. Siewior-Kuś, Katowice 2007.
18. Margerrison C., „*Ces Forces Obscures de L'âme*”. *Women, Race and Origins in the Writings of Albert Camus*, Amsterdam 2008.
19. Miłosz Cz., *Diariusz paryski: Pożegnanie*, „Kultura” 1960, 3/149.
20. *Mohsin Hamid Media Coverage; Pankaj Mishra on Matar, Lailami*, [online] <http://www.lehigh.edu/~amsp/2007/04/mohsin-hamid-media-coverage-pankaj.html> [dostęp: 25.08.2015].
21. O'Brien C. C., *Albert Camus of Europe and Africa*, New York 1970.
22. Onfray M., *L'ordre libertaire. La vie philosophique d'Albert Camus*, Paris 2012.
23. Sagi A., *Albert Camus and the Philosophy of Absurd*, Amsterdam 2002.
24. Said E., *Kultura i imperializm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Kraków 2009.
25. Sprintzen D., van den Hoven A., *Sartre and Camus: A Historic Confrontation*, New York 2004.
26. Todd O., *Albert Camus. Biografia*, tłum. J. Kortas, Warszawa 2009.
27. Weyembergh M., *Albert Camus, ou, La memoire des origines*, Paris 1998.

