

MARTA WINKLER

UNIwersYTET PEDAGOGICZNY W KRAKOWIE
WYDZIAŁ HUMANISTYCZNY
INSTYTUT FILOZOFII I SOCJOLOGII
E-MAIL: MAARTAWINKLER@GMAIL.COM

Adaptowanie wzorców literackich jako przejaw złej wiary – analiza *Pierwszej miłości...* Eugène’a Scribe’a w perspektywie myśli Jeana Paula Sartre’a¹

STRESZCZENIE

Celem niniejszego artykułu jest wykorzystanie filozoficznych rozstrzygnięć do analizy dzieła literackiego. Prezentowane w obrębie *Pierwszej miłości...* Eugène’a Scribe’a postawy i zachowania bohaterów ujmowane są jako przykład Sartre’owskiej złej wiary. Analizie poddane zostają również zagadnienia wolności, wpływu wzorców literackich na kształtowanie się światopoglądu, wcielania się w „role” oraz życia autentycznego.

SŁOWA KLUCZOWE

Sartre, Scribe, zła wiara, wolność, literatura, pierwsza miłość

Teksty literackie stanowią specyficzny materiał badawczy. Wzorce postaw i zachowań prezentowane przez bohaterów sytuują się w obrębie dzieła, a równocześnie poza nie wykraczają. Ponad pewnym symbolicznym kodem nadbudowuje się narracja, opowieść, która może być ujmowana wielopłaszczyznowo. Można

¹ Pełny tytuł komedii Eugène’a Scribe’a brzmi *Les premières amours ou Les souvenirs d’enfance, comédie-vaudeville en un acte*. Tytuł ten za Janem Chodźką przetłumaczyć można następująco: *Pierwsza miłość, czyli pamiątka dzieciństwa. Komedioopera w jednym akcie* lub *Pierwsza miłość, albo pamiątka dzieciństwa. Komedia-wodewil w jednym akcie*. W niniejszym artykule używana będzie forma skrótowa: *Pierwsza miłość...*

ją odczytywać dosłownie, jako opis swoistych, mniej lub bardziej fikcyjnych osób i zdarzeń, bądź symbolicznie, alegorycznie – poszukując w jej obrębie toposów². Uniwersalne „prawzorcy” świadczą o ciągłości kultury, o wzajemnym splataniu się (w odmiennych konfiguracjach) podobnych, społecznie istotnych wątków i problemów.

Dzieła literackie charakteryzują się budową warstwową (przedmioty przedstawione nadbudowują się na sensach zdaniowych, te zaś mają swój bytowy fundament w aktach świadomości)³. Co istotne, w ich obrębie odnaleźć można odniesienia do innych tekstów literackich. Ich treści wzajemnie ze sobą korespondują⁴. Dzieła takie (albo ich fragmenty) ujmowane są wówczas polemicznie, dostarczają przykładów, stają się źródłem inspiracji, a także określane są jako te, które wpływają na kształtowanie się myśli, postaw, preferencji czy zainteresowań. Dzieła literackie nie tworzą niezależnych, hermetycznie zamkniętych „światów”. Z konieczności nawiązują one do typowo ludzkiej przestrzeni kultury (swoistego kodu językowego, całego spektrum symboli itd.), w przeciwnym wypadku byłyby bowiem niezrozumiałe.

Człowiek (rozumiany zarówno jako twórca, jak i odbiorca dzieła) uwikłany jest w kulturę w sposób aktywny – wydobywa ze świata sens. Wtopiony w szeroko rozumianą rzeczywistość społeczną, odnajduje siebie w pewnej narracji, w dyskursie, z którego czerpie i do którego coś wnosi (między innymi poprzez tworzenie dzieł literackich). Tworzenie nie jest tu rozumiane jako swoista forma

² Pojęcie toposu (w znaczeniu zaproponowanym przez E. R. Curtiusa, czyli przy ujęciu go jako czegoś utrwalonego w kulturze, por. E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. A. Borowski, Kraków 1997, s. 89) bliskie jest archetypowi w rozumieniu rozpowszechnionym przez C. G. Junga: „Prawobraz, czyli archetyp, jest postacią [...], która powraca w toku dziejów tam, gdzie swobodnie przejawia się twórcza fantazja. [...] Badając bliżej te obrazy odkrywamy, że w jakiejś mierze stanowią one sformułowane rezultaty niezliczonych typowych doświadczeń naszych przodków” (C. G. Jung, *O stosunku psychologii analitycznej do dzieła poetyckiego*, tłum. J. Prokopiuk, [w:] idem, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, Warszawa 1993, s. 396).

³ Analizie dzieła literackiego jako swoistego przedmiotu intencjonalnego wiele uwagi poświęcił Roman Ingarden. Por. R. Ingarden, *O dziele literackim*, tłum. M. Turowicz, Warszawa 1988; J. Makota, *Dzieło sztuki*, [w:] *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. A. J. Nowak, L. Sosnowski, Kraków 2001, s. 33–36; K. Bartoszyński, *Dzieło sztuki – literackie*, [w:] *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, op. cit., s. 42–51.

⁴ Przykładem może być tekst Sørensa Kierkegaarda poświęcony omawianej sztuce Eugène’a Scribe’a (por. S. Kierkegaard, *«Pierwsza miłość»*. *Komedia w jednym akcie Scribe’a w przekładzie J. L. Heiberga*, tłum. J. Iwaszkiewicz, [w:] idem, *Albo – Albo*, t. 1, Warszawa 1976, s. 264–322), który posłużył za wskazówkę interpretacyjną i umożliwił ukazanie swoistej tendencji do przykładania schematów przedstawionych w obrębie dzieła do własnych życiowych doświadczeń. Przykładem nawiązania w dziele literackim do innego dzieła może być także odniesienie się w *Pierwszej miłości...* do romansu *Paweł i Wirginia* (por. E. Scribe, *Les premières amours ou Les souvenirs d'enfance, comédie-vaudeville en un acte*, [w:] idem, *Théâtre complet de m. Eugène Scribe*, vol. 5, Paris 1834, s. 212–213).

creatio ex nihilo, ekspresja indywidualności czy wyraz tego, co kryje się we „wnętrzu” twórcy. Zakładając, że człowiek jest zakorzeniony w sferze publicznej i wyrasta w obrębie tego, co nieustannie wytwarza się w interakcji z ludźmi, a czego wyrazem są pewne sposoby myślenia czy działania, twórczość byłaby czymś na kształt wydobywania i ujawniania sensów nie tyle zakrytych, ile z jakichś względów niedostrzeżonych lub ukazywania owych sensów w nieco odmienny sposób, przy użyciu innych środków wyrazu. Można powiedzieć, że człowiek wnosi coś do świata kultury, wytwarza pewną *quasi*-rzeczywistość, jak powiedziała by Roman Ingarden⁵. „Raz wytworzona stanowi ona potem znamieny składnik otaczającego go świata”⁶.

Myśliciel ten podkreślał istotną rolę odbiorcy. Zwracał uwagę na typowe dla dzieła literackiego miejsca niedookreślenia („luki”, miejsca pusto domniemane), które umożliwiają zaistnienie wielu różnych konkretyzacji⁷. Te ostatnie są konsekwencją spotkania utworu literackiego z odbiorcą i stanowią „uzupełnione” wersje dzieła sztuki. Ingarden podkreślał przy tym, że obok cech samego dzieła i specyficznego ujęcia osoby dokonującej konkretyzacji istotnym czynnikiem określającym jej kształt są własności kulturowe epoki, w której się ona dokonuje. Pokrewne stanowisko odnaleźć można u Hansa-Georga Gadamera, wedle którego sens ujawnia się dzięki dialogowi dzieła z odbiorcą: „Dzieło sztuki coś komuś mówi [...] mówi coś każdemu, jakby zwracało się właśnie do niego, jako coś obecnego i współczesnego”⁸.

Szczególna rola odbiorcy, jako uprzywilejowanego interpretatora, ujawniającego nieodkryte dotąd sensy, pozwala na poszukiwanie „nowych ścieżek” rozumienia. Za jeden z takich „ukrytych” sensów uznać można ujęcie *Pierwszej miłości...*

⁵ Zestawienie filozofii Ingardena z charakterystyczną dla pewnych myślicieli XX wieku tendencją do „pozbawiania” podmiotu immanencji na rzecz ujmowania go jako „zaangażowanego” w świat wydaje się nieuzasadnione. Niemniej jego spostrzeżenia na temat człowieka jako istoty wprzęgniętej w kulturę oraz szeroko zakrojone analizy dotyczące dzieła literackiego wydają się wносить interesującą perspektywę do podejmowanych tu rozważań.

⁶ R. Ingarden, *Księżeczka o człowieku*, Kraków 1987, s. 30.

⁷ Ingardenowska koncepcja konkretyzacji wiąże się z ujęciem przeżycia estetycznego (postawy przyjmowanej względem dzieła sztuki) jako złożonego, aktywnego procesu obcowania odbiorcy z dziełem. Pojęcie konkretyzacji rozumiane jest dwojako – jako pewien proces (będący fazą przeżycia estetycznego) oraz jako tego procesu efekt (czyli przedmiot estetyczny). Konkretyzacja jest w tym kontekście swoistą interpretacją, zależną od trzech czynników: osobowości odbiorcy, atmosfery kulturalnej epoki i samego dzieła (jego treści). Por. B. Dziemidok, *Konkretyzacja estetyczna*, [w:] *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, op. cit., s. 138.

⁸ H.-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, [w:] idem, *Rozum, słowo, dzieje*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2000, s. 137. Na istotną rolę odbiorcy w procesie kształtowania się dzieła wskazywał również Umberto Eco. Zob. U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. L. Eustachiewicz, J. Gałuszka, Warszawa 2008, s. 71–98.

Eugène'a Scribe'a jako „eksperymentu myślowego”, ukazującego niemożność wyrwania się człowieka ze świata i swoistego dyskursu, w który jest wprzęgnięty. W sposób ironiczny i karykaturalny, wykorzystując nieco sztuczną formę powieściową i romansową, autor ukazał dwie postaci uwikłane w pewien typ narracji. Jeśli przyjmiemy powieść romansową, na której bohaterowie *Pierwszej miłości...* zostali wychowani, oraz szczególną, domową atmosferę, opartą na wzorcach pokrewnych do powieściowych, za przerysowany obraz świata, bohaterów zaś za osoby w ów świat nieuchronnie uwikłane, okaże się, że bez względu na to, czy człowiek wzbogaca swój dyskurs poprzez interakcje z innymi i krytyczny namysł (Charles), czy też ogranicza się do naiwnego, intuicyjnego podążania za schematami, z których wyrósł i z którymi się „zlewa” (Emmeline), nie jest w stanie wykroczyć poza narrację, w której „tkwi”. Nie jest w stanie ocenić swej sytuacji z perspektywy czytelnika (komizm można dostrzec tylko z perspektywy obserwatora, zmagania bohaterów w ich odczuciu są zapewne tragiczne). Różnice w postrzeganiu świata pomiędzy Emmeline i Charles'em nie wynikają z przyjęcia czy stworzenia odmiennych dyskursów, ale z „wyłowienia” w ramach jednego dyskursu różnych elementów, aspektów (są oni ograniczeni w swych wyborach przez sytuacje, ale oboje czerpią z dyskursu w sposób aktywny).

Søren Kierkegaard podkreślał, że „jeżeli się [...] należy do «sekty czytaczy», jeżeli się w ten czy inny sposób wyróżnia jako pilny i uważny czytelnik, rośnie możliwość zostania jakimś tam pisarzem, bo [...] z dzieci wyrastają ludzie, [...] a z czytelników pisarze”⁹. Charles i Emmeline nie wyrosli na pisarzy, niemniej ich postawę można rozpatrywać jako potrzebę twórczą – kreowania sytuacji, dialogów, a nawet otoczenia, snucia (patetycznej) opowieści i wcielania się w role. Również jako potrzebę estetyczną (w gruncie rzeczy poszukują bowiem piękna i wzniosłości).

Ponieważ niniejsze rozważania poświęcone są wpływowi wzorców literackich na tworzenie się niepowtarzalnej, osobistej perspektywy, która (skorelowana z całym systemem nadbudowanych wyobrażeń) przekłada się na kształtowanie równie niepowtarzalnej historii życia każdej jednostki, zaznaczyć należy, że wszelkie analizy poczynione w tym zakresie odnosić się będą do dramatu Scribe'a (uznawanego za tekst „źródłowy”) zatytułowanego *Les premières amours ou Les souvenirs d'enfance*. Uzupełnienie stanowić będzie artykuł Kierkegaarda (zawarty w pierwszym tomie *Albo-Albo*), będący krytyką tegoż dzieła¹⁰. Przyjęte przez bohaterów *Pierwszej miłości...* postawy i role zostaną następnie przeanalizowane przez pryzmat koncepcji Jeana Paula Sartre'a dotyczącej „złej wiary”.

⁹ S. Kierkegaard, op. cit., s. 279–280.

¹⁰ Kierkegaard określił ów tekst mianem „małej krytyki” (por. ibidem, s. 272–273). Określenie to może być nieco mylące przez wzgląd na tendencję do pejoratywnego ujmowania samego terminu „krytyka” i rozumienia go przede wszystkim jako synonimu słowa „polemika”. Chodzi tu natomiast o krytykę literacką (a także krytykę dzieła teatralnego) rozumianą jako interpretację i ocenę. Kierkegaard oceniał dzieło Scribe'a bardzo pozytywnie.

Rzetelność analizy wiąże się z koniecznością zarysowania fabuły, bez znajomości której nie sposób odnieść się do różnorodnych aspektów podejmowanego zagadnienia. Analizę dzieła Scribe'a należy przeprowadzić wielopłaszczyznowo. Postawy bohaterów sztuki (Emmeline i Charles'a) można bowiem rozpatrywać jako jednostkowe przypadki, ukazujące (poprzez zachowania, sposób wypowiedania się, przyjęty system wartości itd.), w jaki sposób wychowanie podparte określonym typem literatury, w tym przypadku romansowej, przekłada się na postrzeganie siebie i własnego życia. Można by pójść nieco dalej i ukazać, w jaki sposób te literackie postaci zostały wykorzystane jako wzorce, wskazówki do interpretowania własnych postaw i odczuć, sięgając na przykład do osobistych przemyśleń Kierkegarda zawartych w przytaczanej już recenzji sztuki Scribe'a¹¹. Przedmiotem rozważań nie byłoby już wówczas bohaterowie komedii, ale wpływ fikcyjnej historii na postrzeganie określonych partii własnego życia (w tym wypadku życia duńskiego filozofa, który z punktu widzenia czytelnika też pozostaje postacią literacką – narratorem ukazującym cały system wzruszeń wywołanych korelacją zachodzących „realnie” zdarzeń i swoistych odczuć czytelniczych).

Wychodzimy zatem od przedstawienia zarysu fabuły omawianej komedii. W sztuce Scribe'a występuje bogaty wdowiec Dervière, jego szesnastoletnia córka Emmeline, jej kuzyn – Charles (z którym się wychowywała pod czujnym okiem ciotki Judith i którego nie widziała od ośmiu lat) oraz Rinville (syn przyjaciela pana Dervière, planujący małżeństwo z Emmeline). Postacią mającą niewątpliwie ogromny wpływ na młodych bohaterów, mimo iż pojawia się w sztuce jedynie w formie wspomnienia, jest ciotka Judith – świętej pamięci bratowa Dervière'a, „cnotliwa, wspaniała kobieta, która miała tylko jedną wadę; pochłaniała jedną powieść romansową dziennie”¹². Zamiłowanie do romansu przekazała swym wychowankom. Różne okoliczności życia kuzynostwa sprawiły jednak, że przyjęli oni nieco odmienne postawy. Bogactwo ojca i brak kontaktu ze światem zewnętrznym spowodowały, że Emmeline pogrzyżyła się w ukształtowanej już w dzieciństwie iluzji. Stała się sentymentalna i marzycielska – przedmiotem jej namiętności są złudzenia, dlatego też patos, którym obleka swe wypowiedzi, jest śmieszny, w niczym nieugruntowany. Co ciekawe, jej sentymentalna postawa

¹¹ Jest to niewątpliwie ciekawa perspektywa. Kierkegaard, opisując osobiste doświadczenia (przede wszystkim pierwszej miłości), zdaje się budować narrację tak, by przypominała powieść, stąd opisy typu: „Spotkaliśmy się w pół drogi, w marzeniu, podaliśmy sobie ręce, płynęliśmy ku sobie jak duchy, jak skrzydlate istoty w świecie fantazji” (ibidem, s. 275). Wszelkie spostrzeżenia i opisy zostają przedstawione przez Kierkegarda jako pokrewne doświadczeniom ukazywanym przez Scribe'a. Sztuka staje się dlań „pobudką do głębokiego spojrzenia we własne wnętrze” (ibidem, s. 274).

¹² E. Scribe, op. cit., s. 212. Słowa Dervière'a w oryginale brzmią następująco: „Ma défunte belle-sœur: une vertueuse, une excellente fille qui n'avait qu'un seul défaut; c'était de consommer un roman par jour”. Wszystkie tłumaczenia z języka francuskiego w tym artykule są mojego autorstwa.

przejawia się tylko w obecności innych – w dialogach i sytuacjach, nigdy zaś w samotności. Próżno szukać u niej monologów wewnętrznych czy miłosnych westchnień. Jej przedstawienia potrzebują widza.

Charles, w młodym wieku wysłany w świat, szybko utracił złudzenia i uwolnił się od iluzji, zyskał zaś wiarę w mistyfikację, dzięki której, jak sądzi, jest zdolny ukryć się przed innymi, oszukać otoczenie i dowolnie manipulować zdarzeniami. Pozostał przy tym ckliwy, wrażliwy i równie sentymentalny, co kuzynka – wzrusza go własna wiara w wielkie uczucia i braterstwo krwi. Oboje postrzegają więc swe życie w romantycznym świetle.

Dervière pragnie, by jego córka wyszła za mąż za Rinville'a (którego żadne z nich, jak dotąd, nie widziało), ta jednak wyznaje, że jest zakochana w swym kuzynie, z którym od ósmego roku życia łączy ją mistyczne i tajemnicze „przyrzeczenie”¹³. Co istotne, to w Rinville'u „rozpoznaje” ona ukochanego Charles'a. Kiedy Emmeline wspomina „wspólnie” spędzone dzieciństwo, Rinville, udając kuzyna, tylko jej przytakuje. Dziewczyna przyrównuje ich sytuację do romantycznej historii ze znanego im dziełka literackiego. Mówi, że są jak bohaterowie *Pawła i Wirginii* (*Paul et Virginie*)¹⁴. Czuje, że jest zakochana (choć nie uprzytamnia sobie, że obiektem uwielbienia jest jedynie wyobrażenie, które „nakłada” na obcego mężczyznę, „stapiając” go tym samym z wizerunkiem ukochanego kuzyna).

Emmeline zauważa brak pierścienia na palcu domniemanego Charles'a – miał on być symbolem nierozzerwalności ich więzi. Teatralnie deklaruje wówczas, że to już koniec i że już go nie kocha. Kiedy na scenie pojawia się prawdziwy Charles, Dervière bierze go za Rinville'a, każe więc córce, by się „wystroiła” (ta przybiera pozę pełną dramatyzmu i wzdycha – musi stroić się dla obcego człowieka, o którym z góry wie, że go nie cierpi). Rinville spotyka się w międzyczasie z Charles'em, który opowiada mu o wychowaniu na komediach i romansach, po czym zwierza się, że chce pozostać *incognito* (jak przystało na bohatera romanisu). Rinville sugeruje mu, by w takim razie udawał amanta Emmeline – Rinville'a (czyli jego samego). Zwraca także uwagę na jego pierścień, który mógłby go zdradzić. Charles nie pomyślał, by go zdjąć. Rinville bierze symboliczny artefakt „na przechowanie”.

¹³ W scenie pierwszej Emmeline określa je jako „święte obietnice i wczesne przysięgi” (des promesses sacrés et des sermens antérieurs). Ibidem, s. 211.

¹⁴ *Paweł i Wirginia*, romans autorstwa Jacques'a-Henriego Bernardina de Saint-Pierre'a, to historia wychowujących się razem dzieci, którym matki zaplanowały wspólną przyszłość. Miłość (wówczas jeszcze nienazwana i niewinna) jest wyidealizowana (stanowi opis uczucia doskonałego). Wirginia wyjeżdża na kilka lat, a gdy w drodze powrotnej jej statek rozbija się u wybrzeża, ginie jako jedyna z pasażerów, gdyż kierowana poczuciem wstydu nie chce się rozebrać, by wpływ dopłynąć do brzegu. Paweł umiera z rozpaczony dwa miesiące później. Przytoczenie akurat tej historii wiele mówi o wyobrażeniach Emmeline na temat idealnej miłości.

Emmeline, podobnie jak jej ojciec, ma już ukształtowaną opinię zarówno na temat Charles'a, jak i Rinville'a – nie ma znaczenia, kto w kogo się wciela, jakie faktycznie postawy prezentuje, jak wygląda ani jakie cechy charakteru posiada. Swoista „przedwiedza” obojga wpływa na to, jak bohaterowie są postrzegani. Emmeline idealizuje kuzyna, gdyż jest on jej pierwszą, prawdziwą miłością, nienawidzi zaś Rinville'a, bo ów nie jest Charles'em. Ojciec postrzega ich odmiennie, ale także jego interesują bardziej własne wyobrażenia niż stojące naprzeciw „żywe” postaci.

Emmeline jak magiczne zaklęcie powtarza, że zawsze wracamy do pierwszej miłości. Ta „prawda konieczna” sprawia, że ponownie odnajduje swoje głębokie uczucie do Charles'a (który wcale nim nie jest). Jest to tym łatwiejsze, że Rinville, udając jej kuzyna, powraca z niezbitym dowodem swej fałszywej „tożsamości” – wspomnianym pierścieniem z dzieciństwa. W tym miejscu warto wrócić do kwestii „rozpoznania”. Emmeline poznaje Charles'a po szeregu przypadkowych cech i symboli, przy czym pierścień zdaje się dla niej najważniejszym z nich. I chyba nie ma znaczenia, kto by go założył. Również wrażenie obcości, którego doświadcza później, opiera się na nieuzasadnionych przesłankach – zarzuca Charles'owi, w którego wciela się Rinville, że już nie zwierza się jej ze wszystkiego (jest przy tym niepomierne zaskoczona, jakby przeoczyła fakt, że od ośmiu lat w ogóle się z nią nie kontaktował). Ta wzajemna szczerłość jest jej wymysłem, efektem przyjęcia pewnych schematów dostrzeżonych w romansach, nie zaś wynikiem doświadczeń, które przyswaja w sposób wybiórczy.

Charles (udający Rinville'a) pod wpływem romantycznego uniesienia opowiada Emmeline o sobie w trzeciej osobie – snuje opowieść przerysowaną, staje się bohaterem powieściowym, figurą tragiczną. Emmeline dowiaduje się, że kuzyn jest żonaty. Wprawia ją to w osłupienie (nie rozumie, jak Charles mógł tak wiele rzeczy przed nią zataić) i oburzona informuje o wszystkim ojca. Prawda wychodzi na jaw. Charles przyznaje się do kłamstwa, udowadniając tym samym, jak nieudolny z niego mistyfikator. Zaskoczona Emmeline zastanawia się, jak to możliwe, że nienawidziła swego biednego Charles'a, a tego, którego nigdy wcześniej nie spotkała... I tu sztuka się kończy.

Odpowiedzią na niedokończone pytanie Emmeline mogłyby być słowa jej ojca wypowiedziane już w pierwszej scenie sztuki. Zachwył córki skwitował on wówczas stwierdzeniem, że to jej wyobraźnia zrobiła z Charles'a bohatera romansu¹⁵. Wyobraźnia użyźniona powieścią romantyczną – chciałoby się dodać.

W jakim zakresie treść omawianej komedii koreluje z koncepcją złej wiary Sartre'a? Aby uchwycić tę zależność, trzeba pokrótce przedstawić zarys problematyki prezentowany na gruncie myśli francuskiego filozofa.

¹⁵ Por. E. Scribe, op. cit., s. 215.

Sartre'owska koncepcja złej wiary jest nierozzerwalnie związana z zagadnieniem wolności. Filozof podkreślał, że „człowiek jest wolny, [...] jest wolnością”¹⁶. Człowiek „skazany jest na wolność [...], ponieważ nie jest stworzony przez siebie samego, a pomimo to wolny, ponieważ raz rzucony w świat, jest odpowiedzialny za wszystko, co robi”¹⁷. W konfrontacji z otaczającym światem nieustannie podejmujemy decyzje i tym samym kształtujemy własne życie. Od tak pojmowanej wolności nie ma ucieczki – „powstrzymanie się od wyboru także będzie wyborem”¹⁸. Wszelkie próby ucieczki od wolności powodują, że życie ludzkie staje się nieautentyczne, zakłamane.

Wolność, wedle niektórych interpretatorów myśli Sartre'a, była przezeń ujmowana w sposób paradoksalny¹⁹. Człowiek miał być bowiem z jednej strony istotą niezdeterminowaną i absolutnie wolną, z drugiej zaś – działającą w świecie i zanurzoną w sytuacji, a zatem jakoś ograniczoną. Już Simone de Beauvoir zwracała uwagę na to, że „w praktyce [...] każdy człowiek jest ograniczony sytuacją, jego realna wolność jest wolnością nie abstrakcyjną, lecz w określonej sytuacji”²⁰. Podkreślała przy tym jednak, że „wolność zaprzeczenia, negacji jest praktycznie nieograniczona”²¹. Te słowa wskazują na możliwe rozwiązanie pozornego paradoksu. Wolność w ujęciu Sartre'a nie wiąże się z możliwością nieograniczonego i dowolnego ingerowania w świat rzeczy (byt-w-sobie), ale jest czymś, co pozwala na dowolną postawę względem zastanego stanu rzeczy (akceptację albo negację), obejmuje więc samego człowieka (byt-dla-siebie) i jego nastawienia. „Sartre wyraźnie odróżnia [...] ontologiczne, «filozoficzne i techniczne» pojęcie wolności od «empirycznego» jej rozumienia, które najczęściej utożsamia wolność z możliwością urzeczywistnienia wybranych przez siebie celów”²². Więzień nie może opuścić więzienia, kiedy tylko zechce, ale może dokonać wyboru własnego sposobu bycia, przyjąć dowolną postawę i nadać określony sens własnym doświadczeniom²³.

Wedle Sartre'a byt ludzki w swej wolności zdolny jest przyjąć wobec samego siebie postawę negatywną. Człowiek może konstytuować siebie poprzez wprowadzenie negacji we własną podmiotowość. Tego typu postawę (negowa-

¹⁶ J. P. Sartre, *Egzystencjalizm jest humanizmem*, tłum. J. Krajewski, Warszawa 1998, s. 38.

¹⁷ Ibidem, s. 39.

¹⁸ Ibidem, s. 66.

¹⁹ Por. W. Gromczyński, *Sartre'a filozofia wolności i jej krytyka*, „Studia Filozoficzne” 1969, nr 1, s. 133–146.

²⁰ A. Nasiłowska, *Jean Paul Sartre i Simone de Beauvoir*, Kraków 2016, s. 214.

²¹ Ibidem.

²² H. Puszeko, «Być Stendhalem i Spinozą...» *Szkic o filozofii Jean-Paula Sartre'a*, Warszawa 1997, s. 142.

²³ Por. J. P. Sartre, *Byt i nicość. Zarys ontologii fenomenologicznej*, tłum. J. Kiełbasa, P. Mróz et al., Kraków 2007, s. 589.

nia samego siebie) określił Sartre mianem złej wiary i wiązał między innymi z przyjmowaniem jakiejś społecznej roli. Zła wiara, jako forma samookłamywania, jest zjawiskiem szczególnym. W przeciwieństwie do kłamstwa, które zakłada istnienie zwodzającego i zwiedzonego, w jej przypadku pojawia się swoista jedność – ukrywający prawdę przed samym sobą nieustannie próbuje odwrócić od niej własną uwagę. By móc odwrócić od czegoś wzrok, trzeba najpierw to zauważyć. Zła wiara (w przeciwieństwie do kłamstwa) z konieczności wiąże się z uprzytamnianiem sobie samookłamywania²⁴. Skierowane na siebie kłamstwo nieustannie się więc rozpląwa. Ów schemat uwidacznia się w *Pierwszej miłości...* Kiedy prawda wychodzi na jaw, Emmeline staje w osłupieniu²⁵ jak dziecko, które odkrywa, że występujący na scenie bohaterowie to tylko aktorzy otoczeni dekoracjami²⁶.

Uprzytomnienie sobie własnego samozakłamania nie zawsze prowadzi do przyjęcia na siebie związanych z tym konsekwencji. Według Sartre'a człowiek ma skłonność do przerzucania odpowiedzialności za własne czyny na jakieś zewnętrzne lub nieświadomione czynniki, by tym samym przywrócić dwoistość kłamcy i okłamywanego. Paralelnym schematem jest na przykład przyjmowanie jako uzasadnienia własnych zachowań interpretacji i rozstrzygnięć psychoanalitycznych (rozdzielanie życia psychicznego na świadome i nieświadome)²⁷. Na gruncie takiego ujęcia uzasadnianie własnych postaw wpływem wzorców, które dla Emmeline i Charles'a niewątpliwie stanowili bohaterowie literatury sentymentalnej, byłoby przejawem złej wiary. Pewien typ literatury, jako element kształtujący określony punkt widzenia, to zaledwie zastana okoliczność,

²⁴ Por. ibidem, s. 84–86.

²⁵ Uświadamia sobie tym samym własne, błędne postrzeganie otoczenia, stąd słowa: „Je me suis trompée. J'ai pris le passé pour l'avenir” (E. Scribe, op. cit., s. 261). Myliła się i rzutowała przeszłość na przyszłość (a także terażniejszość). Uwzględniwszy kontekst, warto nadmienić, że czasownik *se tromper*, oznaczający „pomylić się”, wiąże się z czasownikiem *tromper* – „oszukać”, „zdradzić”, „zwodzić”. Zasadna zdaje się zatem interpretacja słów Emmeline jako „myliłam siebie”, „oszukiwałam siebie” bądź „zwodziłam siebie samą”.

²⁶ Sytuacja przypomina pod tym względem fabułę filmu *Truman Show*, którego główny bohater odkrywa, że bierze udział w zrecznej mistyfikacji, a jego codzienne życie stanowi treść nadawanego całą dobę *reality show*.

²⁷ Por. J. P. Sartre, *Byt i nicność...*, op. cit., s. 87–89. Analogia ta tylko pozornie wydawać się może niewspółmierna. Skoro (zwłaszcza przez wzgląd na szczególny sposób narracji) wiele osób skorych jest do tego, by przyjmować rozstrzygnięcia proponowane w obrębie psychoanalizy za w sposób naukowy odzwierciedlające faktycznie zachodzące procesy, to dla czegoż nie można by sobie z podobną łatwością wyobrazić, że równie mocno da się uwierzyć w adekwatność literackich (sentymentalnych) opisów względem społecznych zachowań i relacji (przyjaźń, miłość, więzi rodzinne), zwłaszcza gdy przyswaja się je w okresie dziecięcym. Większość ludzi ma (bądź miała) wyidealizowane wyobrażenia na temat miłości, młodości, przyjaźni czy bohaterstwa (kreowane nie tylko przez literaturę, ale i na przykład media).

sytuacja, do której bohaterowie musieli się jakoś odnieść. Charles starał się od tego wpływu zdystansować, Emmeline podjęła natomiast decyzję, by trwać w sentymentalnej perspektywie. Musiała sobie uprzytamniać, iż kreuje pewną postać, o czym świadczyć może choćby fakt, że nie czyniła żadnych „romantycznych” gestów, kiedy przebywała sama.

Ujmowanie siebie wyłącznie przez pryzmat odgrywanej roli to według Sartre’a także przejaw złej wiary. Postać, w którą wciela się Emmeline, nie wyczerpuje tego, kim jest ona jako człowiek w całej swej złożoności. Nie można jej sprowadzić do żadnych postaw czy zachowań. Człowiek jest bowiem zawsze czymś więcej niż one²⁸. Całkowite i nieustanne zaangażowanie w graną przez siebie postać upodabnia go do automatu, robota, słowem: do przedmiotu (bytu-w-sobie). Taka tendencja wiąże się z dążnością do bycia czymś jednoznacznie określonym, uchwytnym. Całkowite stopienie się z odgrywaną rolą nie jest jednak możliwe. Niemniej Sartre podkreślał, że sama próba wcielenia się w rolę stanowi powszechną formę orientowania się w świecie. Pozwala na zrozumienie zasad funkcjonujących w życiu społecznym, a co za tym idzie umożliwia właściwe w nim uczestnictwo.

Według Sartre’a znamiona złej wiary nosi też tendencja do ujmowania ludzi, prezentowanych przez nich postaw oraz ich cech jako przedmiotów posiadających pewne trwałe własności. Postrzega się daną osobę przez pryzmat aktualnie (albo tak jak w tym wypadku, niegdyś) zaobserwowanych cech, które rzutowane są na cały przebieg czasowy (to, co ujęte aktualnie, na przeszłość i przyszłość, albo to, co ujęte w przeszłości, na aktualność i przyszłość), jak gdyby zapominając, że człowiek to nieustannie aktualizująca siebie, wolna istota²⁹. Cechy te zostają przy tym unieruchomione jak własności przysługujące rzeczom i stapiają się w jedno z obiektem, któremu są przypisywane. Zgodnie z tym schematem Emmeline i jej ojciec oceniali Charles’a i Rinville’a. Ich postawa sprzęgnięta jest z przyjęciem specyficznej perspektywy, którą Sartre określił jako powiązaną z nicościującą dwuznacznością ek-staz czasowych³⁰. Człowiek może uznać, że jest tym, kim był, wzbraniając się przed uwzględnieniem późniejszych zmian. W taki sposób Emmeline postrzega Charles’a. Dowiedziawszy się o „przygodach” kuzyna, jest oszołomiona, wykraczają one bowiem poza ramy tego, co według niej „dawny” Charles mógłby zrobić. Człowiek może także uznać zgoła przeciwnie,

²⁸ Por. ibidem, op. cit., s. 98–99.

²⁹ Por. ibidem, s. 93.

³⁰ Pojęcie „ekstaza” nie jest przez Sartre’a rozumiane jako doświadczenie mistyczne (religijne), ale jako swoiste bycie na zewnątrz siebie. Filozof zdaje się ujmować je zgodnie ze starogrecką etymologią, podobnie jak Milan Kundera w jednym ze swych esejów: „Ekstaza oznacza być «poza sobą» [...]: czynność przekraczania swej pozycji (*stasis*)” (M. Kundera, *Zdradzone testamenty. Esej*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 1996, s. 78). Według Sartre’a pierwsza ek-staza spycha człowieka w dziedzinę bytu-w-sobie, druga angażuje go w niebyt. Por. J. P. Sartre, *Byt i nicłość...*, op. cit., s. 80.

że nie jest tym, kim był, i tym samym odwołać się do własnej wolności, która stanowi fundament nieustannych zmian, tworzenia siebie wciąż na nowo. Taką postawę, do pewnego stopnia, prezentuje Charles, kiedy próbuje odciąć się od dawnej, sentymentalnej naiwności i kiedy (jak gdyby negując tę chęć) opowiada o sobie jak o bohaterze romansu, kreując własną postać jako odmienną od wizerunku „zastygłego” we wspomnieniach kuzynki.

Przykładów można by podać znacznie więcej. Ale czy analizowanie postaw bohaterów literackich jako swoistych egzemplifikacji zachowań przesiąkniętych złą wiarą w ujęciu Sartre’owskim jest zasadne? Wydaje się, że tak, jeśli uwzględnić, iż są to przykłady przerysowane, ale ukazujące szczególny rodzaj zachowań. W sposób trafny obrazują one i tym samym dopełniają filozoficzne rozważania Sartre’a o fenomenie złej wiary. Niebagatelna jest rola literatury, która może być nie tylko inspiracją czy narzędziem kształtowania wyobraźni, ale i sposobem odwrócenia uwagi od samego siebie czy źródłem, z którego czerpać można wiedzę oraz wzorce postaw i masek, za którymi chowamy się, próbując oszukać (być może nie tylko) otoczenie. Postać Emmeline pokazuje, jak głęboko można się zanurzyć w wykreowaną przez siebie rolę i z jakim trudem przychodzi spojrzenie na siebie z innej perspektywy, a także jak trudno uwolnić się od przyswojonych literackich treści.

Jako swoisty kontekst warto ukazać sytuację zgoła odmienną, kiedy człowiek, patrząc na siebie i swą przeszłość z odległej perspektywy, nie potrafi utożsamić się z wizerunkiem dawnego siebie. Tak jest w przypadku bohatera powieści Ericha Marii Remarque’a *Na zachodzie bez zmian*:

Grzbiety książek stoją rzędem. Znam je jeszcze i przypominam sobie, w jakim porządku je ustawiałem. Proszę je oczyma: przemówcie do mnie – przyjmijcie mnie – przyjmijcie mnie dawniejsze życie – ty bez trosk i piękne – przypuśćcie mnie znowu do siebie... Czekam, czekam. [...] Przerażające uczucie obcości chwyta mnie nagle. Nie mogę znaleźć sobie miejsca, jestem stąd wykluczony; jakkolwiek błagam i wysilam się, nic się tu nie porusza, beznamiętny i smutny siedzę niby skazaniec i przeszłość odwraca się ode mnie. [...] Następnie biorę jedną z książek i przerzucam kartki [...]. Niektóre zdania są podkreślone. Szukam, przerzucam strony, biorę inne książki. Już cała paczka leży pod ręką. [...] Stoję milczący przed tą stertą. Jak przed sądem. Zniechęcony. Słowa, słowa, słowa – nie dosięgają mnie³¹.

Na koniec warto zadać pytanie, czy możliwe jest wyjście poza serię nieadekwatnych i redukujących człowieka ról. Czy można w ogóle wyzbyć się „maski”? Być może człowiek ma jedynie możliwość ich zamiany? Być może, jak pisał Sartre w jednym ze swych opowiadań, „człowiek nie jest w stanie uczynić żadnego ruchu twarzy, żeby zaraz nie zmieniły się one w miny”³². Czym w takim razie byłoby

³¹ E. M. Remarque, *Na Zachodzie bez zmian*, tłum. S. Napierski, Poznań 2004, s. 95–96.

³² J. P. Sartre, *Herostrates*, [w:] idem, *Mur*, tłum. J. Lisowski, Warszawa 1999, s. 85.

życie autentyczne i dlaczego nieustanne demaskowanie własnych skłonności do złej wiary ocenić należy jako bardziej pożądane niż poddanie się im? Sartre odpowiedział na część tych wątpliwości następująco:

Jeżeli określimy sytuację człowieka jako wolny wybór bez usprawiedliwień i bez oparcia – to każdy człowiek, który się zastania swoimi namiętnościami, każdy człowiek, który odwołuje się do determinizmu – jest człowiekiem zakłamanym. Można mieć obiekcje: dlaczego właściwie nie miałby dokonywać wyboru w złej wierze. Odpowiem, że nie osądzam go z punktu widzenia moralności, ale określam jego złą wiarę jako błąd. [...] Zła wiara jest oczywiście zakłamaniem, ponieważ ukrywa całkowitą swobodę zaangażowania się. [...] Kiedy mi mówią: a jeżeli ja chcę pozostawać w złej wierze, odpowiem: nie ma żadnej racji, żeby w niej nie pozostawać³³.

Głębsza analiza sygnalizowanych tu wątpliwości nie wejdzie w obręb rozważań podjętych w niniejszym artykule, ale być może stanie się punktem wyjścia do dalszej refleksji na temat specyfiki człowieka i jego życia.

ADAPTATION OF LITERARY MODELS AS A SIGN OF 'BAD FAITH' –
FIRST LOVE... BY EUGÈNE SCRIBE IN THE LIGHT
 OF JEAN PAUL SARTRE'S PHILOSOPHY

ABSTRACT

The purpose of this paper is to use philosophical ideas to analyze literary works. The author wishes to demonstrate that attitudes and behaviors presented in the comedy *First Love...* by Eugène Scribe can be interpreted as examples of Sartre's 'bad faith'. Other problems, such as freedom, adaptation of literary models in the development of human beliefs, embodiment of the role and an authentic way of life will also be discussed here.

KEYWORDS

Sartre, Scribe, bad faith, freedom, literature, *First Love*

BIBLIOGRAFIA

1. Bartoszyński K., *Dzieło sztuki – literackie*, [w:] *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. A. J. Nowak, L. Sosnowski, Kraków 2001, s. 42–51.
2. Curtius E. R., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. A. Borowski, Kraków 1997.
3. Dziemidok B., *Konkretyzacja estetyczna*, [w:] *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. A. J. Nowak, L. Sosnowski, Kraków 2001, s. 138–142.

³³ Idem, *Egzystencjalizm jest humanizmem*, op. cit., s. 71–72.

4. Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. L. Eustachiewicz, J. Gałuszka, Warszawa 2008
5. Gadamer H.-G., *Estetyka i hermeneutyka*, [w:] idem, *Rozum, słowo, dzieje*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2000, s. 132–140.
6. Gromczyński W., *Sartre'a filozofia wolności i jej krytyka*, „Studia Filozoficzne” 1969, nr 1, s. 133–146.
7. Ingarden R., *Księżeczka o człowieku*, Kraków 1987.
8. Ingarden R., *O dziele literackim*, tłum. M. Turowicz, Warszawa 1988.
9. Jung C. G., *O stosunku psychologii analitycznej do dzieła poetyckiego*, tłum. J. Prokopiuk, [w:] idem, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, Warszawa 1993.
10. Kierkegaard S., «Pierwsza miłość». *Komedia w jednym akcie Scribe'a w przekładzie J. L. Heiberga*, tłum. J. Iwaszkiewicz, [w:] idem, *Albo – Albo*, t. 1, Warszawa 1976, s. 264–322.
11. Kundera M., *Zdradzone testamenty. Esej*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 1996.
12. Makota J., *Dzieło sztuki*, [w:] *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. A. J. Nowak, L. Sosnowski, Kraków 2001, s. 33–36.
13. Nasiłowska A., *Jean Paul Sartre i Simone de Beauvoir*, Kraków 2016.
14. Puszek H., «Być Stendhalem i Spinozą...» *Szkic o filozofii Jean-Paula Sartre'a*, Warszawa 1997.
15. Remarque E. M., *Na Zachodzie bez zmian*, tłum. S. Napierski, Poznań 2004.
16. Sartre J. P., *Byt i nicność. Zarys ontologii fenomenologicznej*, tłum. J. Kiełbasa, P. Mróz et al., Kraków 2007.
17. Sartre J. P., *Egzystencjalizm jest humanizmem*, tłum. J. Krajewski, Warszawa 1998.
18. Sartre J. P., *Herostrates*, [w:] idem, *Mur*, tłum. J. Lisowski, Warszawa 1999, s. 73–94.
19. Scribe E., *Les premières amours ou Les souvenirs d'enfance, comédie-vaudeville en un acte*, [w:] idem, *Théâtre complet de m. Eugène Scribe*, vol. 5, Paris 1834, s. 207–262, [online] https://books.google.com/books?id=f2o9AQAAMAA&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [dostęp: 13.07.2016].

