

Wszyscy ojcowie Alberta Camusa według Alaina Costesa¹

Powyższy tytuł może się wydawać paradoksalny, zważywszy na to, że ojciec Camusa, robotnik imieniem Lucien, zginął w wieku dwudziestu ośmiu lat podczas pierwszej wojny światowej – w bitwie pod Marną w 1914 roku, kiedy mały Albert miał zaledwie dziewięć miesięcy. Autor *Dżumy* znał jego twarz tylko dzięki jedynej zachowanej fotografii. Jednakże w życiu pisarza pólsieroty wielu mężczyzn odgrywać miało rolę substytutu nieobecnego ojca lub też stanowić jego *imago*, czyli fantazmatyczny obraz. Stwierdzenie, że brak ojca musiał odcisnąć piętno na życiu psychicznym Camusa, zakrawa na banał, ale trudno je zanegować, podobnie jak nie sposób zaprzeczyć, że poszukiwanie ojcowskich wzorców czy modeli przez pozbawionego ich Camusa było – czy to z psychoanalitycznego, czy po prostu psychologicznego punktu widzenia – zupełnie naturalne i zrozumiałe.

Tymczasem w bezpośrednim otoczeniu małego Alberta był tylko jeden mężczyzna – jego wuj Étienne, z zawodu bednarz. Ta postać z pewnością nie ułatwiła chłopcu przebycia trudnego z definicji procesu identyfikacji z ojcem, z którym musiał go podświadomie utożsamiać w pierwszych latach swojego życia. W *Dwóch stronach medalu* Camus przedstawia wuja jako niemal zawsze milczącego. Cechowały go też szorstkość i gruboskórność, ale w oczach kilkuletniego dziecka jego pierwszoplanową charakterystyką było kalectwo – brat matki miał wszak amputowaną jedną nogę. W nieświadomości dziecka utomność ta została zapewne zinterpretowana jako kastracja. Ale wuj posiadał też nieprzeciętną umiejętność naśladowania gestów i mimiki innych, swoisty wrodzony dar pantomimy, w którym należałoby być może – zakładając, że kilkuletni Albert identyfikował się ze swoim krewnym – szukać genezy późniejszej silnej fascynacji teatrem, która towarzyszyła Camusowi przez całe życie, oraz jego upodobania do aktorskich facecji, którymi bawił swoich przyjaciół.

Kolejną postacią z całej galerii tych, które mogłyby pretendować w życiu Camusa do roli ojca zastępczego i które stanowiły dla niego męskie wzorce, był bez wątpienia Louis Germain, nauczyciel ze szkoły podstawowej, który dostrzegł zdolności intelektualne i talent biednego robotniczego dziecka, jakim był Camus, i dołożył wszelkich starań, by umożliwić mu kontynuowanie nauki. To właśnie on zachęcił chłopca, by starał się o stypendium, i przekonał go, że musi się dalej kształcić. Trudno sobie wyobrazić lepszemu modelowi ojcowskiemu, z którym mały Albert mógłby zapragnąć się identyfikować. Zresztą, warto podkreślić, że osoba ta pojawiła się w życiu Camusa, gdy pisarz miał pięć lat,

¹ Niniejszy artykuł oparty jest na rozdziale *Histoire des imagos paternelles* z książki Alaina Costesa *Albert Camus ou la parole manquante. Étude psychanalytique* (s. 23–35). Książka ta ukazała się w serii *Bibliothèque scientifique. Collection Science de l'Homme* pod red. Gérarda Mendela nakładem wydawnictwa Payot (Paryż, 1973). Liczne fragmenty niniejszego artykułu stanowią tłumaczenie tekstu Alaina Costesa.

a więc dokładnie w tym czasie, na który przypada paroksyzm kompleksu Edypa. O silnej identyfikacji z tym nauczycielem świadczy chociażby wierność, jakiej Camus dochował swojemu mistrzowi przez całe życie. To właśnie jemu zadedykował wygłoszony podczas uroczystości wręczenia literackiej Nagrody Nobla *Discours de Suède* w 1957 roku (ale – zaznaczmy – w drodze powrotnej z uroczystości w Sztokholmie wybrał się na grób swojego prawdziwego ojca w Saint-Brieuc). Niebagatelny wpływ nauczyciela na życie Camusa potwierdza również pragnienie młodego Alberta, by pójść w ślady swojego mistrza i, podobnie jak on, poświęcić się nauczaniu.

W wieku siedemnastu lat Camus – paradoksalnie dzięki gruźlicy, na którą cierpi – spotyka na swojej życiowej drodze dwóch kolejnych ważnych mężczyzn, czyli wuja Acault, rzeźnika i wielbiciela literatury w jednej osobie, u którego odbywa rekonwalescencję, oraz nowego nauczyciela filozofii w liceum w Algierze Jeana Greniera, który okazuje tak żywe zainteresowanie swoim niedomagającym uczniem, że odwiedza go nawet w domu, by osobiście zapytać o stan jego zdrowia. Wuj Acault nie poprzestaje tylko na zapewnieniu lokum chorowitemu krewnemu, ale podsuwa mu też rozmaite lektury. Według relacji samego Camusa, przedpołudnia upływają wujowi na tym przyziemnym zajęciu, jakim jest handel mięsem, a resztę dnia wypełniają mu jego pasje: własna biblioteczka, gazety i niekończące się kawiarniane dyskusje. Jean Grenier także podrzuca Albertowi książki. Ci dwaj pretendenci do roli zastępcy ojca zdają się ze sobą konkurować w nieświadomości młodego Alberta. Jeden z nich uosabia zamiłowanie do literatury, które chłopiec odwzajemnia, drugi zaś ucieleśnia zainteresowanie filozofią, także podzielane przez młodego Camusa. Imperatyw wyboru pomiędzy tymi dwiema pasjami ukonkretnił się w życiu przyszłego pisarza wobec konieczności podjęcia decyzji dotyczącej kierunku studiów, jakie miał podjąć – a wahał się właśnie między literaturą a filozofią. Bardziej przekonujący okazał się Jean Grenier, który jawił się młodemu Albertowi jako osobowość pełniejsza i który w swoich pracach łączył niepokój filozoficzny z ekspresją literacką. Camus pozostawał pod wielkim wrażeniem dzieła swojego mistrza zatytułowanego *Les Îles*, które przeczytał, mając dwadzieścia lat, a o wrażeniu tym najbardziej świadczą fragment przedmowy, którą po latach napisał do tej właśnie rozprawy:

„Miałem dwadzieścia lat, kiedy w Algierze przeczytałem tę książkę po raz pierwszy. Szok i wpływ, jaki wywarła na mnie i na wielu moich przyjaciół, mógłbym porównać jedynie do tego wstrząsu, jaki stanowiła dla całego pokolenia lektura *Ziemijskich pokarmów*. Wielkie objawienia w życiu człowieka są rzadkie, zdarzają się raz albo najwyżej dwa razy. Ale przemieniają one człowieka tak jak szczęście”².

Z kolei w liście do Jacquesa Heurgona Camus pisze: „Echo myśli Greniera zawsze będzie można odnaleźć we wszystkim, co napiszę. Choć nieświadomy, jest to jedyny sposób, w jaki mogę wyrazić, jak wiele mu zawdzięczam”³.

Rzeczywiście Camus postanawia ostatecznie zostać profesorem filozofii. Wujek Acault schodzi na drugi plan, ale jednocześnie młody Albert dochowuje mu na swój sposób

² Cyt. za A. Costesem, op. cit., s. 25 (tłum. J.Z.).

³ Cyt. za A. Costesem, op. cit., s. 25 (tłum. J.Z.).

wierności – wszak Grenier, którego śladami chce podążyć, łączy w swoich dziełach filozofię i literaturę, do której upodobanie chciał zaszczyścić swojemu krewnemu czytany rzeźnik. Fakt, iż Grenier kumulował te dwie pasje czy fascynacje Camusa, okazał się zresztą zbawienny dla pomyślności całego procesu identyfikacji z tym nauczycielem. Plany kariery dydaktycznej pokrzyżowała bowiem choroba Alberta – ze względu na jego stan zdrowia odmówiono mu udziału w *agrégation*, konkursie rekrutacyjnym dla nauczycieli i wykładowców. Wydało mu się zatem oczywiste, że skoro nie może uczyć, będzie pisał, bo tym także para się jego ojcowski wzór. Swoje *Dwie strony medalu* zadedykował już Grenierowi. W tym czasie mierzył się też z pomyślanym z rozmachem utworem *Śmierć szczęśliwa*. Aby wyraźnie zaznaczyć, że zrezygnował całkowicie z dawnych planów, odrzucił propozycję posady nauczyciela, jaką zaproponowano mu w Sidi-Bel-Abbès. Odtąd jedyną przestrzenią realizacji swoich ambicji uczynił literaturę. Dzięki identyfikacji z Grenierem odkrywał sukcesywnie świat idei oraz różnych twórców, z których wielu także stało się jego duchowymi ojcami. Długa jest lista pisarzy, dzięki którym Camus się ukształtował: Gide, Proust, Dostojewski, Kafka, Malraux, Nietzsche, Kierkegaard, Copeau...

Nazwisko Malraux jest na tej liście kluczowe, bo może pomóc w wyjaśnieniu teatralnej pasji Camusa. Teatr zawsze fascynował autora *Dżumy*, stanowił świat sztuki wcielonej, świat, w którym królowały literatura i idea, a więc to, co przesądziło o jego pseudoojcowskich identyfikacjach. Zresztą, jak wspomnieliśmy, upodobanie do aktorstwa zaszczyił mu jeszcze we wczesnym dzieciństwie wuj o zdolnościach pantomimicznych. Warto wspomnieć, że przyjemność wynikającą z przebywania w teatrze Camus wymienia często jednym tchem wraz z innymi rozrywkami dostarczającymi mu radości, ale niemającymi nic wspólnego ze sztuką, a mianowicie z pływaniem i rozgrywkami piłkarskimi. To zaskakujące na pierwszy rzut oka zestawienie okaże się zupełnie jasne, jeśli przypomnimy, iż wielkim miłośnikiem futbolu był Louis Germain, natomiast – co wiemy ze stron *Pierwszego człowieka* – pływania nauczył małego Alberta jego wuj Étienne. Camus znajduje zatem upodobanie w tych rozrywkach, które stanowiły pasję czy hobby jego przybranych i duchowych ojców.

Malraux przyczynił się z kolei do pogłębienia Camusowskiej fascynacji teatrem. Im bardziej Camus uczestniczył w świecie teatru, im bardziej się w ten świat angażował, tym łatwiej mógł wierzyć w jego realność. Nie ma chyba funkcji, której by nie pełnił, ani stanowiska, którego by nie obejmował w teatrze. Kiedy zdecydował się wystawić *Czas pogardy* Malraux, pracował nad adaptacją tekstu, reżyserował ten spektakl i wcielił się w jedną z postaci, a tym samym potrójnie utożsamił się ze swoim kolejnym przybrany ojcem, duchowym i literackim patronem w osobie Malraux.

Camus nie mógł jednak grywać wyłącznie własnych adaptacji. Umieścił więc całość swojej działalności teatralnej pod patronatem Jacques'a Copeau, następnej figury w długim korowodzie zastępczych ojców, jakim naznaczone było życie pisarza. Swoje przekonanie o kluczowej roli, jaką Copeau odegrał w dziejach teatru francuskiego, Camus wyraził w lakonicznej i dobitnej formule: „W historii teatru francuskiego są dwie

epoki: przed Copeau i po Copeau”⁴. Nie dziwi więc, że gdy pisarz postanawia przenieść na deski teatralne powieść jednego ze swoich ulubionych ojców literackich, czyli Dostojewskiego, wybiera adaptację autorstwa Copeau. Na dodatek sam Camus wciela się w tym przedstawieniu w rolę Iwana Karamazowa. Skoro temu przedsięwzięciu patronują aż dwa ojcowskie substytuty Camusa, Dostojewski i Copeau, a odbywa się ono we właściwej teatrowi poetyce gry, można przypuszczać, że proces identyfikacji z ojcem został w tych okolicznościach szczególnie uaktywniony, a może nawet w takim nagromadzeniu ojcowskich figur dał o sobie znać kompleks Edypa. Wszak to właśnie Iwan zamordował starego Karamazowa. Ten spektakl stał się dla Camusa rodzajem psychodramy pozwalającej przeżywać na nowo ten skomplikowany splót miłości i nienawiści do ojca, ten uniwersalny konflikt, z którym tak trudno było mu się zmierzyć w realnym życiu wobec braku drugiego głównego protagonisty, a zarazem multiplikacji jego substytutów.

Tymczasem we wrześniu 1939 roku wybuchła wojna. Pochodzące z tego okresu zapiski z *Notatników* odzwierciedlają szok, jaki wywołało u Camusa to wydarzenie. Pisarz ma wtedy dwadzieścia sześć lat i chce się zaciągnąć do wojska, ale kolejny już raz w życiu autora *Upadku* na przeszkodzie jego planom staje choroba. Odmowa przyjęcia młodego Alberta w szeregi walczących żołnierzy ma ewidentnie wymowę kastracji. Pragnienie wstąpienia do wojska było różnie odczytywane przez jego biografów i krytyków twórczości. Jedni upatrywali w nim dowodu szlachetności, inni utożsamiali je ze zdradą pacyfistycznych ideałów, które głosił pisarz. Na uwagę zasługują jednak przede wszystkim nieświadome motywy jego decyzji. Podkreślmy, że w tym czasie identyfikacja z Grenierem jako pisarzem jest dopiero projektem, zamiarem, dążeniem domagającym się aktualizacji w rzeczywistości, a więc potwierdzenia poprzez twórczość. Wprawdzie Camus wydał już *Gody* i *Dwie strony medalu*, ale utwory te ukazały się w niewielkim nakładzie i nie zachwytiły krytyki, co najwyżej wzbudziły entuzjazm znajomych Camusa – wszak nawet pierwszy wydawca był jego bliskim przyjacielem. Albert nie został jeszcze z pewnością konsekrowany na pisarza. W tym właśnie kontekście wieść o nagłym rozpoczęciu drugiej wojny światowej, wykazującej tyle podobieństw do pierwszej, a więc tej, w której zginął ojciec Camusa, zyskuje zupełnie inny wydźwięk.

Przed wszystkim w tej wojnie po drugiej stronie barykady znalazł się ten sam wróg, z którego rąk przed laty poniósł śmierć Lucien Camus, a zatem pojawiła się możliwość pomśzczenia zmarłego rodzica. Ten imperatyw zemsty zyskuje jeszcze bardziej symboliczny wymiar wobec faktu, że rodzina Alberta od strony ojca pochodziła z Alzacji, a do Algierii wyemigrowała w 1871 roku po przyłączeniu tego regionu – będącego tradycyjnie przedmiotem walk w każdym kolejnym konflikcie francusko-niemieckim – do Niemiec. Rok 1939 przyniósł więc nieoczekiwanie możliwość całkiem realnej identyfikacji – to tym razem z prawdziwym ojcem. Nietrudno wyobrazić sobie, jak olbrzymiego zawodu – czy raczej – jak bolesnej rany narcystycznej musiał doznać Albert, gdy okazało się, że nie będzie mu dane zrealizować powziętego zamiaru. Jedyłą skuteczną barierą

⁴ Cyt. za A. Costesem, op. cit., s. 27 (tłum. J. Zych).

obronną, mogącą zamortyzować siłę tego ciosu, pozostawała pełna i konsekwentna identyfikacja z przybrany ojcem-pisarzem. I rzeczywiście Camusa pochtania wtedy twórczość literacka. Píše *Obcego*, którego ukończy już w maju 1940 roku, pracuje też nad *Mitem Syzyfa*.

Wśród figur ojcowskich obecnych w *Obcym* próżno szukać *imago* Dobrego Ojca. Znajdziemy tam za to groźne, odrażające i pełne hipokryzji postacie sędziów, kapłana, który odmawia odwołania się do Boga, a więc paradygmatycznego obrazu Dobrego Ojca, wreszcie starego Pereza – którego samo nazwisko już poprzez fonetyczne podobieństwo ze słowem *père* wskazuje, że należy w nim upatrywać ojcowskiego substytutu – „narzeczonego” matki Mersaulta, którego ciało dotknięte jest ułomnością, a więc naznaczone kastracją – podobnie jak jednonogi wuj Étienne, Perez utyka. Brak pozytywnych wzorców ojcowskich w utworze może świadczyć o tym, że Camusowska identyfikacja z ojcem jeszcze się nie dokonała.

Przełomowy okazuje się rok 1942. Przede wszystkim przed pisarzem otwiera się możliwość przystąpienia do ruchu oporu, a więc czynnego włączenia się do walki, a tym samym odżywają jego nadzieje z początku wojny. Niewiele później, po publikacji *Obcego*, który wydany został właśnie w 1942 roku, Camus odnosi spektakularny sukces jako autor. Nieomalże z dnia na dzień zostaje namaszczonego na pisarza. Za jednym zamachem realizuje się zatem w pełni i identyfikacja z biologicznym ojcem, i z jego ekwiwalentem w postaci pisarza Greniera. Camus połączy walkę i twórczość, oddając swoje pióro na służbę ruchowi oporu. Będzie odpowiedzialny za tajną propagandę. W tym czasie zaczyna też publikować *Listy do przyjaciela Niemca*, które stanowią najbardziej wyraz tej pisarskiej walki. Przede wszystkim jednak ogarnia go przypływ sił twórczych, który pozwala mu planować tak monumentalne przedsięwzięcie pisarskie jak *Dżuma*. Wystarczy porównać występujące w tej powieści postaci uosabiające *imago* Ojca z tymi, które przewinięły się na stronach *Obcego*, by stwierdzić, że zaszła głęboka przemiana w postrzeganiu ojca przez Camusa. Starcy, którzy tak niepokoił Mersaulta, stali się tu bezbronni poczciwcami, do których Tarrou uśmiecha się z czułością, budzący groźę sędziowie zostali zredukowani do postaci otyłego i bezradnego sędziego Othona, natomiast – początkowo surowy i gotów upatrywać w epidemii kary boskiej – ojciec Paneloux spostrzega szybko, jak błędnie ocenił sytuację, rozumie, że cierpią i umierają także niewinni, i staje się bliski utraty wiary. W *Dżumie* brakuje jeszcze jednoznacznie pozytywnego wzorca ojcowskiego, ale prefigurują go poniekąd niektórzy z głównych bohaterów, z doktorem Rieux jako *alter* ego pisarza na czele. Warto w tym kontekście przypomnieć, że w 1945 roku Camus został ojcem dwojga dzieci. *Dżuma* ukazała się drukiem w 1947 roku i okazała się znaczącym sukcesem.

Z kolei wydany rok później *Stan obłączenia* spotkał się z wrogim przyjęciem krytyki. W dramacie tym po raz pierwszy w twórczości Camusa dochodzi do głosu konflikt edypalny. Główny bohater Diego ma narzeczoną Wiktorię, która jest córką sędziego z Kadyksu. Tyran władający miastem uosabia najgorsze i najbardziej przerażające cechy Złego Ojca. Wśród licznych edyktów, które wydaje, znajduje się również znaczący rozkaz

rozdzielenia kobiet i mężczyzn. Jego inne rozporządzenia przywodzą na myśl okrutne dyrektywy Kaliguli. Te despotyczne prawa ustanawia tutaj jednak nie młody człowiek, ale dojrzaly mężczyzna, którego szaty wydają się równie anachroniczne jak mundur żuawów, w którym ojciec Camusa wyruszył w 1914 roku na wojnę. Diego walczy z dyktatorem, a gdy w końcu ponosi porażkę, to tylko dlatego, by ukochana Wiktorina mogła żyć i by Kadyks został wyzwolony. Jeszcze bardziej edypalny wydźwięk zyska kolejna sztuka napisana przez Camusa, a mianowicie *Sprawiedliwi* z 1950 roku. Główny bohater, Iwan Kalajew, zmierzy się z ojcowskim autorytetem w osobie wielkiego księcia Sergiusza Aleksandrowicza Romanowa i, podobnie jak Diego, poniesie pełną odpowiedzialność za swój czyn – skończy na szubienicy.

W 1957 roku ukazuje się *Upadek*, który był początkowo pomyślany jako jedno z opowiadań składających się na tom *Wygnanie i królestwo*, ale rozrósł się objętościowo do rozmiarów powieści. Nad utworem tym Camus pracuje dłużej niż nad obszerną *Dżumą* w czasie wojny. Dzieło to powstaje jednak w bardzo trudnym dla pisarza okresie, w którym autor *Upadku* zmagają się między innymi z pisarską niepłodnością. W tym czasie zdarzyło się, że przez cały rok nie napisał ani jednego zdania.

Powieść *Upadek* odzwierciedla kolejny etap, jaki osiąga w tym okresie ewolucja psychiczna Camusa, etap, w którym musi uporać się z trudnym ojcowskim dziedzictwem, jakim jest *superego*. Na kartach *Upadku* Camus stwarza postać Jean-Baptiste'a Clamence'a, który sam przedstawia się w powieściowym monologu jako „sędzia-pokutnik”. Jak wiadomo, często projekcja *superego* na świat zewnętrzny opiera się na wygodnym konstrukcie w postaci sędziego uosabiającego *par excellence* prawo, normy, zasady i moralność. Kiedy Clamence słyszy wybuch śmiechu na Pont des Arts, interpretuje go natychmiast jako szyderstwo. Usłyszał bowiem dobiegający z zewnątrz swój wewnętrzny głos, głos swojego sumienia, a więc *superego*. Co właściwie znaczy „sędzia-pokutnik”? Clamence jest adwokatem. Od czasu, gdy przed kilku laty bohater pozwolił, by młoda dziewczyna utopiła się, skacząc z mostu na Sekwanie, jego *superego* szczególnie dotkliwie zaczęło dawać o sobie znać. Katartyczny śmiech rozbrzmiał właśnie wtedy, gdy Clamence ponownie znalazł się nad tą rzeką. Tak oto wytworzył się wewnętrzny konflikt: jedyne, co może zrobić adwokat, który czuje się sędzią, to dokonać projekcji swojego *superego* – sędziego, który w nim tkwi – a tym samym zostać sędzią-pokutnikiem. Jak ujmuje to sam Clamence: „Nie można potępiać innych, unikając osądzania samego siebie, dlatego trzeba samemu się oskarżyć, żeby mieć prawo oceniać innych”⁵. Ale taka postawa prowadzi w efekcie do regresji, do tytułowego upadku, pogrąża stopniowo bohatera w megalomanii.

Pustkę i brak kreatywności cechujące ostatni okres jego życia Camus próbował wypętnić, mnożąc kolejne adaptacje teatralne: w latach 1953–1957 wystawił dzieła Calderona, Pierre'a Lariveya, Dino Buzzatiego, Williama Faulknera i Lopego de Vegi.

⁵ Cyt. za A. Costesem, op. cit, s. 34 (tłum. – J.Z.).

Ten intensywny czy wręcz kompulsywny powrót na deski teatralne można w świetle biografii Camusa odczytywać jako regresję do wcześniejszych faz rozwoju psychicznego, do pierwszych prób identyfikacji z ojcowskimi substytutami, jakie podsuwało mu życie.

Aż sześć lat zajęło Camusowi monumentalne dzieło adaptacji *Biesów*. Zamyśl przeniesienia tej powieści na deski teatralne powstał jeszcze w czasach, gdy pisarz sam wcielił się na scenie w postać Iwana Karamazowa. Można przypuszczać, że liczył na to, iż wystawienie *Biesów* pozwoli mu na przeżycie podobnie silnych i oczyszczających emocji, jak te, których doznawał, obcując w teatrze z poprzednim dziełem Dostojewskiego. Dopiero po długich wahaniach i wielu obiekcjach zdecydował się powierzyć rolę narratora komu innemu – początkowo zamierzał ją odegrać sam. Być może gdyby pozostał przy swoim pierwotnym zamiarze 4 stycznia 1960 roku byłby gdzieś w tournée z tym spektaklem, nie zaś w samochodzie Michela Gallimarda.

Summary

All the Fathers of Albert Camus – Alain Costes’s View of the Writer and His Work

This article, drawing from Alain Costes’s book *Albert Camus ou la parole manquante. Étude psychanalytique*, looks at Camus’s life and œuvre from the psychoanalytical point of view and specifically focuses on the numerous paternal figures in his biography and on those he created in his writing. A half-orphan himself, Camus strove to find a compensation for the absence of the father. Therefore, he looked for paternal figures and male role models as substitutes for his missing father.



Dejan Bogojević



Dejan Bogojević