

Ryszard Siwek

Teoria realizmu fantastycznego Franza Hellensa i jej literacki kontekst

Jedną z cech wyróżniających literaturę belgijską jest niezwykłość; niezwykle są również dzieje Belgów. Skazani na dominację obcych, swój niepewny żywot zapisywali w lokalnych kronikach, przekazywali w podaniach i legendach pełnych guseł i zabobonów oraz żywiolowej i dosadnej zmysłowości; nieobcy był im również mistycyzm (Ruysbroeck *Wspaniały*). Zagrożona przez wieki tradycja przetrwała między innymi dzięki tym, którzy potrafili genialnie ją odmalowywać (Memling, Bosch, Breughel).

Narodzinom państwa belgijskiego w 1830 roku towarzyszy zapal twórców w kreowaniu literatury narodowej. Odniesieniem dla podejmowanych wówczas prób jest m.in. twórczość Hoffmanna i W. Scotta. Poszukiwaniom towarzyszą dogłębne studia nad przeszłością. Rezultaty artystyczne nie budzą entuzjazmu; wyjątek stanowi opublikowana w 1867 roku *Legenda* [podkr. R.S.] *jako też bohaterskie, wesole i sławne przygody Dyla Sowizdrzała i Janguszka Poczwiwa w krajach flamandzkich i gdzie indziej* Charlesa De Costera. Niezwykłość wyrażająca się w rozbudowanym planie fantastycznym stanowi jedną z dominant utworu. Tekst, uznawany dziś za narodową biblię, wyznacza narodziny *école belge de l'étrange*, nurtu określającego specyfikę literatury belgijskiej.

Geniusz De Costera doceni następne pokolenie, rozpozna w nim ojca literatury narodowej. Symbolizm i naturyzm, dwie literackie doktryny wówczas dominujące, nacechowane są niezwykłością do takiego stopnia, że jej obecność szybko zwróci uwagę krytyki i skłoni do podejmowania pierwszych prób jej opisu. W tych usiłowaniach istotne jest to, że abstrahuje się od estetyki danego nurtu, skupiając uwagę na niezwykłości jako takiej oraz rzeczywistości jako jej źródle. Pierwsza próba teorii realizmu fantastycznego, teorii bezpośrednio nawiązującej do tradycji niezwykłości w literaturze belgijskiej, pojawia się niemal równoległe z przełomem młodobelgijskim. Jej inicjatorem jest Raymond Picard, który na łamach „L'Art Moderne”

w 1887 roku publikuje artykuł o fantastyce jako typie postrzegania i opisywania rzeczywistości.

Roztrząsając problem relacji wyobraźni twórczej wobec rzeczywistości, Picard rozróżnia *fantastique imaginatif* (fantastykę wyobraźni, może raczej wyobraźnię fantastyczną) – romantyków przede wszystkim, ale i współczesnych mu symbolistów – oraz *fantastique réel* (fantastykę rzeczywistości), którą uznaje za jej postać współczesną. Picard neguje tradycyjne, etymologiczne pojmowanie fantastyki jako wytworu czystej fantazji, podkreśla również, że fantastyka w literaturze i sztuce jest „niezwykłością w tym, co przeraża”¹. Ale, jak dalej zauważa, ta niezwykłość może mieć swoje źródło zarówno w niczym nie skrępowanej wyobraźni, jak i, a może przede wszystkim, w rzeczywistości realnej. Bowiem:

Nic nie jest takie oczywiste, jak by się wydawało. Zdarzenia pozbawione są logiki, którą im przypisuje nasza ulonna interpretacja. Podskórne warstwy, jakieś tajemnice są wszędzie. Świat pełen jest tajemnic. Przeciętne spojrzenie ich nie dostrzega. [...] Aby sobie wymyślić i rozpoznać te straszne strony świata, należy wyzbyć się rutyny, która wszystko sprowadza do banału. [...] Nieoczekiwane zaskakuje nas w każdej chwili. Ten spektakl nieprzerwanych dementi naszych przewidywań oraz nieznanego odkrywającego bezustannie swoje oblicza są w nim właśnie tym, co jest zawsze niezwykle, tym, co jest zawsze straszne. Tak, wszędzie wokół nas, w naszych zdziwionych spojrzeniach, rzeczywistość jest fantastyczna; zrozumienie i opisanie tego oznacza uświadomienie sobie ... fantastyki rzeczywistości².

Zacytowany fragment pochodzi z 1887 roku, lecz już w 1881 roku, to jest u samego zarania młodobelgijskiego przełomu, w pierwszym numerze „L'Art Moderne”, w programowym artykule *Notre Programme*, Picard formułuje zapowiedź założeń *fantastique réel*. Píše mianowicie o potrzebie *fantaisie*, która pozwoli twórcy stworzyć „świat prawdziwy, równie rzeczywisty jak tamten, gdyż zbudowany z elementów świata realnego, ale nasycony świetlistą emanacją uczucia i idei”³.

Podjęta przez Picarda problematyka spotkała się z żywym zainteresowaniem między innymi Maeterlincka, Verhaerena i Van Lerberghe’a. Trudno się temu dziwić. Jako znany literat, a zarazem założyciel i długoletni redaktor naczelny „L'Art Moderne”, Picard był świetnie zorientowany we wszystkim, co działo się w literaturze belgijskiej. Abstrahując od doktrynalnych etykiet typu symbolizm czy

¹ E. Picard, *Le Fantastique réel*, „L'Art Moderne”, Bruxelles, 23 janvier 1887, s. 26. Warto przy tej okazji przytoczyć pierwsze zdania ze zbioru H.Ph. Lovecrafta, *Epouvante et surnaturel en littérature*, Paris 1969, s. 9: „Najstarszym, najsilniejszym uczuciem doznawanym przez istotę ludzką jest strach. Jego najwyższą formą jest Strach przed Nieznanym. [Opowiadanie fantastyczne] rozwija się, osiąga niezwykle wysoki poziom, gdyż jego korzenie tkwią w elementarnej zasadzie mającej nie tylko uniwersalny charakter, ale również głęboko ludzki: Strach... jego permanentna świadomość, przynajmniej u tych, którzy obdarzeni są choćby minimum wrażliwości”.

² E. Picard, *Le Fantastique réel...*, s. 26. Tłum. pol. tego i pozostałych cytatów – R.S.

³ Cytuję za: E. Lysoe, *Franz Hellens et le „fantastique réel”*; *quelques jalons pour l'arpenteur*, [w:] *La littérature belge de langue française*, Paris 1995, s. 89.

naturalizm, dostrzegł w niej cechę wspólną, ową wszechobecną niezwykłość, którą intuicyjnie określił mianem realizmu fantastycznego. Młoda Belgia była jego bezpośrednim zwiastunem. Musiała się jednak wypalić, aby realizm fantastyczny mógł się usamodzielić. Picard antycypuje rzeczywiste pojawienie się doktryny realizmu fantastycznego Franza Hellensa.

Z historycznej perspektywy można stwierdzić, że jeszcze w okresie dominacji młodobelgijskiego pokolenia pojawiają się autorzy, których teksty w żaden sposób nie dają się wpisać do panujących wówczas oficjalnych nurtów literackich. Po lekturze jednego z nich Hubert Krains, czołowy naturalista belgijski, dostrzegając w nim kombinację realizmu i mistycyzmu napisał, że cechuje go szczególna zdolność „ujawniania, ponad zmysłowym postrzeganiem rzeczy, tajemnej istoty, która ją ożywia”⁴. Owym tekstem był jeden z pierwszych zbiorów opowiadań Hellensa *Niemodni* (*Hors-le-vent*, 1909). Rok później Picard, który ponad dwadzieścia lat wcześniej teoretyzował na temat *fantastique réel*, również pod wrażeniem lektury opowiadań Hellensa obwieszcza narodziny nowego kierunku w literaturze: realizmu fantastycznego⁵.

Początki realizmu fantastycznego rozpluwają się w nielicznych opracowaniach, podobnie jak istnienie symptomów tego fenomenu we wcześniejszych fazach literatury belgijskiej⁶. Do niedawna znawcy tej literatury, ilekroć przychodziło im charakteryzować literacki fenomen *insolite, étrange* (niezwykłego, dziwnego), zwykle ujmowali go albo w szerszej perspektywie powszechnie rozpoznanej estetyki (romantyzmu, symbolizmu, naturalizmu), albo jako interesujące, ale indywidualne zjawisko typowe dla twórczości jednego autora. O tym, że fenomen niezwykłości stanowi autonomiczną całość, raczej nie ma mowy.

W świetle wyżej sformułowanych uwag interesująca wydaje się rekonstrukcja pierwszej próby kompleksowego określenia przesłanek realizmu fantastycznego; z czasem określanego również jako realizm magiczny⁷. Jej autorem jest F. Hellens. Był on pierwszy i w przeciwieństwie do wielu innych belgijskich twórców piszących według podobnych założeń dużą wagę przywiązywał do wyjaśnienia i uzasadnienia własnej doktryny. Nie przybrała ona nigdy formy manifestu czy traktatu; był to raczej przez lata komentowany program, którego elementy, stale uzupełniane, rozproszone są w wielu pismach autora *Niemodnych*. Przy okazji warto zauważyć,

⁴ H. Krains, *Franz Hellens*, recenzja poświęcona publikacji *Hors-le-vent*, „L'Art Moderne”, Bruxelles, nr 42, 1909.

⁵ E. Picard, *Franz Hellens et le réalisme fantastique*, „La Chronique”, Bruxelles, nr 332, 1910.

⁶ Przykłady można mnożyć; poprzestaamy na dostępnym polskiemu czytelnikowi 2-tomowej *Literaturze francuskiej* (oryginał opublikował Larousse w 1968 roku, polskie tłumaczenie PWN w 1980 roku). W II tomie, w rozdziale VII zatytułowanym [sic!] „Literatura francuska na świecie”, w części „Literatura [sic!] francuska na terenie Belgii”, czytelnik wyczyta, że Hellens był poetą (s. 657) i epigonem szkoły gandawskiej (s. 672), że jego *Meluzyna* – powieść oniryczna – jest pierwszą powieścią surrealistyczną (s. 673), co w świetle wypowiedzi samego autora jest nieprawdą, dalej, że jego fantastyka ma charakter psychologiczny (s. 678). O szkole, nurcie, specyfice „literatury francuskiej” w Belgii nie ma ani słowa.

⁷ Ten termin pojawi się już w latach trzydziestych w odniesieniu do twórczości G. Pouleta.

ze ten specyficznie belgijski literacki fenomen, którego dominantą jest niezwykłość, choć powszechnie odnotowywany przez historyków literatury, nie doczekał się jeszcze opracowania obejmującego całość zjawiska⁸.

Impulsem, czy też raczej estetyczną dyrektywą wyboru drogi twórczej Hellensa były bez wątpienia uwagi Picarda. Autor dobrze zapamiętał jego recenzję z 1910 roku na temat *Niemodnych*⁹. W artykule z 1935 roku przytacza jej fragment: „fantastyczność i realność [*le fantastique et le réel*] albo się równoważą, albo wzajemnie zwalczają w sposób typowy dla niektórych prymitywistów flamandzkich, to znaczy tak, aby jeden element nie zdominował drugiego”¹⁰. Nawiązanie do tradycji malarzkiej warte jest tu odnotowania. W 1911 roku Hellens publikuje swój pierwszy esej *Gérard Torborch*. Daje się w nim poznać jako wytrawny znawca i zarazem odważny krytyk w formułowaniu sądów, które w mniejszym stopniu odwołują się do powszechnie obowiązujących opinii, w większym do własnej intuicji.

Debiutanckie, intuicyjnie formułowane uwagi na temat sztuki pozostają w zgodzie z zasadą twórczą, którą Hellens określi w ramach postulatów estetycznych, zwłaszcza tych, rozwiniętych w zbiorze *Poetyka żywiołów i mitów* (*Poétique des éléments et des mythes*, 1966). Według Hellensa, artysta pozbawiony intuicji nie jest w stanie stworzyć dzieła, którego przesłanie wykroczy poza dosłowność. Wielkość malarstwa Terborcha polega na tym, że jednostkowe opowieści zawarte w jego obrazach wyrażają charakter całej zbiorowości. W tym sensie są nośnikami „wyższego znaczenia”.

Charakterystykę artystycznych założeń realizmu fantastycznego Hellensa uławia opublikowany pod koniec życia tom jego esejów *Fantastyka rzeczywistości* (*Le fantastique réel*, 1967). Wobec różnorodności swojego obfitego dorobku pisarz jednoznacznie określił jego estetyczną dominantę: realizm fantastyczny. Zbiór zawiera wykładnię artystycznego *credo*, co jest tym bardziej interesujące, że w europejskiej tradycji magiczno-realistycznej, dodajmy dość powszechnie ignorowanej, istnieje niewiele tekstów tego rodzaju¹¹.

Poza *Fantastyką rzeczywistości* oraz wspomnianym już zbiorem *Poetyka żywiołów i mitów* Hellens publikuje w 1945 roku *Drugie życie, albo marzenia senne bez klucza* (*La vie seconde, ou les songes sans la clef*). Przytoczone tytuły nie wyczerpują katalogu teoretyczno-krytycznych prac belgijskiego twórcy. Inne istotne pozycje to *Styl i charakter* (*Style et caractère*, 1956), zbiór stanowiący część tak

⁸ Rozdział „L'école belge de l'étrange” w pracy J.-B. Baroniana, *Panorama de la littérature fantastique de langue française* (Paris 1978), z racji jego ogólnikowości można uznać, co najwyżej, za wprowadzenie do niej. Można mieć nadzieję, że istotnym do niej przyczynkiem będzie od kilku lat zapowiadany tom II *Les Kermesses de l'étrange* E. Lysoe poświęcony belgijskiemu opowiadaniu fantastycznemu w XX wieku.

⁹ Wielu historyków literatury belgijskiej stawia tezę, że opinia Picarda stała się decydującym impulsem dla *ex post* rozwijanej estetycznej doktryny Hellensa.

¹⁰ Artykuł z 1935 roku [w:] F. Hellens, *Documents secrets*, Paris 1958, ss. 59–60.

¹¹ Braci De Chirico, Giorgio i Andrea (Savinio), oraz M. Bontempellego we Włoszech, E. Jüngera w Niemczech, J. Daisne i H. Lampo we Flandrii.

zwanej trylogii krytycznej, na którą składają się jeszcze *Niezawodne wartości, zapiski marzyciela* (*Veleurs sûres, cahiers d'un rêveur*, 1962) oraz *Próby krytyki intuicyjnej* (*Essais de critique intuitive*, 1968). Przytoczoną listę należałoby uzupełnić o prace zawarte w tomach *Kroki w ogrodach* (*Des pas dans les jardins*, 1960) oraz *Tajne dokumenty* (*Documents secrets*, 1958). Wspomnieć też należałoby o pośmiertnie wydanym wyborze pism *Balkon na Europę* (*Un balcon sur l'Europe*, 1992), z zastrzeżeniem, że bibliografia prac krytycznych zawierających elementy programu estetycznego jest znacznie obszerniejsza, biorąc pod uwagę liczne rozproszone artykuły.

Już pobieżna lektura przytoczonych prac wskazuje na ewolucję lansowanej przez Hellensa koncepcji realizmu fantastycznego. Można ją zaobserwować w ramach konkretnego tytułu w związku z jego kolejnymi edycjami. Najbardziej typowym przykładem jest *Drugie życie, albo marzenia senne bez klucza*. Wznowione w 1963 roku, nie zawiera już drugiego członu w tytule, co więcej, usunięta została okładka, którą zaprojektował sam Magritte, dedykacja ofiarowana de Gheldero-de'emu oraz rozdział „Czy surrealiści wygrali?”. Decyzje autora odpowiadają jego stopniowemu oddalaniu się od awangard oraz przypisywaniu przez niego coraz większej roli marzeniu sennemu, uznaniu go za jakościową kategorię egzystencjalną przesądzającą o godności kondycji ludzkiej.

Hellens odcina się tu zdecydowanie od Freuda, do którego kariery we Francji walcie się przyczynił w 1924 roku, jako redaktor naczelny „Disque Vert”, poświęcając psychoanalizie numer specjalny. Przedmiotem zainteresowania pisarza nie są już sny, ale marzenie senne w liczbie pojedynczej. W nim dopatruje się tego, co najbardziej pierwotne w człowieku i naturze. Dualizm zawiera się w zapomnianej przestrzeni, tej „sprzed chaosu Historii”. Marzenie senne stanowi rodzaj okna na najbardziej pierwotne formy życia, które rozum zamazał i przekształcił w chimery. Hellens twierdzi, że marzenie senne, z natury swojej będące zapomnieniem, nie stwarza problemów, wręcz przeciwnie, stanowi ich rozwiązanie. W tym sensie bliższy staje mu się Jung, nie tylko dlatego, że w przeciwieństwie do Freuda nie redukuje tajemnicy człowieka do problemu seksualnego, ale dlatego, że w ramach jej zgłębiania nie tworzy też teorii roszczącej sobie prawo do bycia terapią zastępującą to, co samo w sobie już jest terapią.

Krytyczne i teoretyczne pisma Hellensa nie mają nigdy charakteru *stricte* literackiego, jakkolwiek przesłanie literackiego *credo* jest w nich zawsze dominujące. Anegdoty, wspomnienia, przemyślenia na temat lektur, zdarzeń i ludzi, komentarze do własnych utworów, refleksje natury egzystencjalnej czy etycznej są w nich wszechobecne. Wydaje się to zrozumiałe w kontekście nadrzędnej przesłanki jego doktryny twórczej, zgodnie z którą przeżycie estetyczne jest rezultatem zderzenia potocznej wiedzy o życiu z naturą, czasem i obcym. Wynika ona z przeświadczenia, że najbardziej godnym zaufania źródłem wiedzy o nas samych jest marzenie senne; w nim bowiem ujawnia się ona najpełniej.

Nie wnikając w charakterystykę poszczególnych pism Hellensa można stwierdzić, że każde z nich, choć w różnym stopniu, współkonstruuje jego doktrynę, a ewolucja, jakiej ona podlega, wydaje się być naturalnym rezultatem lektur i przemyśleń. Wspomniany już rozbrat z Freudem, poza przytoczoną wyżej argumentacją, znajduje szersze uzasadnienie w *Rzeczywistości fantastycznej*, będącej rodzajem syntetyzującej retrospekcji. Tytuł może być mylący, nie chodzi bowiem o traktat na temat fantastyki, ale raczej o efekt fantastyczny, o niezwykłość, która tkwi w banalnej rzeczywistości i przyrodzie.

Według Hellensa marzenie senne jest nie tyle źródłem inspiracji, ile istotnym ogniwem procesu twórczego; aby przybrało postać dzieła, wymaga artystycznego przetworzenia, „zorkiestrowania za pośrednictwem wyobraźni”. W tym procesie niebagatelną rolę odgrywa „cud nieświadomości” jako moment poznania przezwyciężający dogmatyczny formalizm doktryn estetycznych. Takie założenie oddala Hellensa od współczesnych mu programów literackich, surrealizmu zwłaszcza, w który usiłowano go zasufladkować. Odrzuca też symbolizm, z którego przecież wyrósł, neguje klasyczną fantastykę, zarzucając jej mistyfikację.

Hellens odżegnuje się od literackich powinowactw w przeświadczeniu, że ujawnianie niezwykłego wymaga i dokonuje się w samotności. Sceptycyzm pisarza wobec współczesnej literatury, którą dobrze zna, wynika z jego niechęci do formalnych eksperymentów, które, choćby najbardziej interesujące i nowatorskie, pozostają w sferze intelektualnej gry, z istoty swojej nic nie wnoszącej do naszej wiedzy o świecie i życiu. Nie oznacza to bynajmniej, że nie ma autorytetów. Powołuje się na nie często i chętnie. Skłania się jednak ku takim twórcom, których utwory, choć nie zyskały aprobaty krytyki i czytelników, cechuje spontaniczna szczerość. Są to z reguły artyści wymykający się wszelkim klasyfikacjom: André Baillon czy Odilon-Jean Périer; równie chętnie powołuje się na indywidualności z poprzedniego stulecia (Poe, Nerval, Rimbaud). Hellens ceni ich, gdyż jako bardziej „konstruktywni niż destruktywni” bliżsi byli zgłębieniu tajemnicy rzeczywistości.

Hellens był inicjatorem i jednym z głównych sygnatariuszy *Manifestu Grupy Poniedziałkowej*, ruchu programowo zorientowanego na francuskość literatury belgijskiej. Paradoxem wydaje się więc, że w uzasadnieniu własnej doktryny realizmu fantastycznego pobrzmiewają echa koncepcji pani de Staël czy późniejsze, lokalne Van Hasselta, pozostające w sprzeczności z założeniem o francuskości literatury belgijskich frankofonów postulowanej przez sygnatariuszy *Manifestu*. Podobnie bowiem jak pani de Staël, Hellens twierdzi, że predyspozycje do postrzegania rzeczywistości niezwykle właściwe są jedynie mieszkańcom Północy. Tylko oni obdarzeni są umiejętnością życia, która polega na braku bezwzględnej potrzeby jego racjonalizowania. W tym kontekście pisarz często odwołuje się do twórczości H. Melville'a czy Lewisa Carrolla, to jest tych, których uznaje się za posiadających dar ujawniania niezwykłego w tym, co realne, ukazujących niezwykłość jako efekt szczególnego sposobu oglądu, odczuwania i wyobrażania świata. U podłoża tej umiejętności leży strach przed nieznanym. Strach powoduje porażkę dogmatycznie

pojmowanej racjonalności, stanowi od niej uwolnienie. Zgłębianie tajemnicy rzeczywistości musi dokonywać się poza racjonalnością. Przy przyjęciu takiego założenia nic już nie stoi na przeszkodzie, aby obecnym chimerom przywracać ich pierwotne, zapomniane oblicza.

Synteza prac krytycznych Hellensa stanowi zarys teorii percypowania rzeczywistości, ale też charakterystykę elementów określających jej naturę. Kluczowym założeniem wydaje się przekonanie belgijskiego autora o prawowitej przynależności zdarzeń i zjawisk niezwykłych do porządku banalnego „tu i teraz”, a w konsekwencji jego przeświadczenie, że każde najnormalniejsze zdarzenie i zjawisko zawiera drugie, nieznanne oblicze. Tak ukonstytuowana realność jest „rzeczywistością fantastyczną”, nieoczekiwaną i zaskakującą. Lecz skoro nie jest możliwe jej czysto racjonalne ogarnięcie, gdyż oznaczałoby to jej zamknięcie, ograniczenie w ramach myślenia krytycznego, artysta musi być otwarty na zmysły, wyobraźnię i intuicję. One bowiem sankcjonują i umożliwiają wkraczanie w obszary, na których ujawnia się to, co niewypowiadalne, niewyobrażalne, niewytłumaczalne.

Niezależnie od ewolucji, jakiej podlega koncepcja realizmu fantastycznego, jej autor pozostaje wierny założeniu, że wkraczanie na ich teren wynika z przeświadczenia o dwóch obliczach rzeczywistości, „empirycznym i wyobrażonym” (*empirique et imaginaire*), oraz o ich nieustannym wzajemnym przenikaniu. Zadaniem i obowiązkiem artysty jest „od-tworzenie” [*re-création*] rzeczywistości. Nie ma ono nic wspólnego z tworzeniem świata, gdyż stworzenie jest aktem dokonany; chodzi więc o jego „re-konstruowanie”, „od-tworzenie”, możliwe dzięki wykroczeniu poza rygoryzm myślenia analitycznego. Hellens posługuje się tu dwoma interesującymi terminami: *transposition* (przeniesienie) oraz *transformation* (przeobrażenie). Ich współobecność wydaje się znamienna, gdyż stanowi wyraz realistycznych założeń autora oraz świadomość ograniczeń. Każdy z terminów, jakimi się posługuje, wyznacza autonomiczny krąg semantyczny. Oba, zachodząc na siebie, wyznaczają wspólny im obszar niezwykłości. Przyjmując „empiryczny” punkt widzenia, akceptując zarazem niebanalne oblicze świata, percypowana rzeczywistość uzyskuje nową, nieoczekiwaną jakość, ulega uniezwykleniu. Nie oznacza to jeszcze zerwania z realnością na rzecz czystej fantazji. Jednak usankcjonowanie jej rangi w życiu okazuje się niezbędne dla określenia tego obszaru rzeczywistości, w którym możliwe jest odtworzenie utraconego jej czaru. Tym samym konieczne jest uznanie czystej, niczym nie skrępowanej wyobraźni, rozumianej jako biegun, którego istnienie stanowi warunek konieczny dla wyznaczenia niezwykłego obszaru rzeczywistości realnej.

Przywrócenie należytej rangi zmysłom, intuicji i wyobraźni zawiera przekonanie Hellensa o konieczności zerwania z ograniczeniami zracjonalizowanej wizji świata, która nieuchronnie skazuje nas na banal i rutynę. Dostrzega też ich zalety. Sublimacja rutyny i paroksyzm banalu, prowadzące do absurdu, mogą spełniać terapeutyczną rolę. Istotą absurdu jest przecież ukazywanie zaskakującego oblicza rzeczywistości. Takie założenie może być również otwarciem na przypadek, więcęcej nawet, usankcjonowaniem go w kategoriach normalności, która okazuje się dziwna,

niezrozumiała, budząca lęk i tajemnicza. Rzeczywistość, ujawniając swoje oblicze wyobrazeniowe, wzbogaca naszą wizję empiryczną, ale też niepokojąco ją zniekształca, a więc podważa.

Tak określone przesłanki wizji świata bezpośrednio rzutują na nasze bycie „tu i teraz”. Należy więc poszukiwać sposobów percypowania „rozszerzonej rzeczywistości”. Wyklucza ją łacińskie *ratio*, zaprzecza kartezjański *esprit critique*. Pełne nieoczekiwanych zwrotów życie potwierdza, że każdą regułę cechują odstępstwa. Pisanie o człowieku i życiu podporządkowanym li tylko zasadom logicznego następstwa i takiegoż wynikania nie jest więc prawdziwe. Aby dotrzeć do pokładów „rzeczywistości fantastycznej” [podkr. R.S.], niezbędny jest szczególnie sposób percypowania, „widzenia, czucia i wyobrażania”, a więc te czynniki, które niewiele mają wspólnego, albo wręcz nic, z tym, co określa się jako pewnik czy stały punkt odniesienia. Zasada dedukcji pozostaje w mocy, ale przestaje być zasadą wyłączną.

Fantastyka rzeczywistości, taka jak ją stara się scharakteryzować Hellens, jest efektem osłabienia racjonalnych rygorów organizujących wizję świata, zwiększenia roli intuicji, wyobraźni i zmysłów. Postrzeganie ma charakter najpierw zmysłowy, dopiero później rozumowy. Zapominanie o tym sprawia, że w toku racjonalnego porządkowania zewnętrznych bodźców wiele z nich, jako nie mieszczących się w rozpoznanych regulach, ulega odrzuceniu. Aby tego uniknąć, winno się w procesie kreowania wizji świata w większym stopniu, niż nakazuje to kartezjańska tradycja, przywrócić percepcji jej pierwotny, zmysłowy charakter. Charakteryzując rangę zmysłowości w estetycznej koncepcji twórcy belgijskiego realizmu fantastycznego P. Meral stwierdza, że: „prowadzi [ona] do całkowitej fuzji, [...] zaciera i znosi granice między rzeczami i sprawia, że świat popada w ponowny chaos, a odzyskuje swój porządek jedynie w toku jego od-tworzenia przez artystę”¹².

Codziennosc jawi się jako „fantasmagoria”, co bynajmniej nie oznacza, że jest ona fantastyczna. Fantastyka Hellensa „nie tkwi w rzeczach, ale w naturze relacji między nimi a człowiekiem”¹³. Wynika z roli, jaką pisarz przyznaje zmysłom, determinującej naturę naszego obrazu świata. Aby jednak codzienność nie uległa uproszczeniu w wyniku nieuchronnego jej racjonalizowania, istotne jest, aby w jej postrzeganiu większą rolę odgrywał pierwiastek emocjonalny. Przywrócenie należnej mu rangi jest koniecznym warunkiem uniknięcia pułapki racjonalności. Rysuje się tutaj pozorny paradoks. Z jednej strony Hellens postuluje postawę deprecjonującą racjonalizm, czy też raczej sprowadzającą myślenie do poziomu percypowania, z drugiej stwierdza, że to dzięki racjonalnemu myśleniu o rzeczywistości wpadamy w pułapkę absurdu, która uświadamia nam jego ograniczenia. W istocie chodzi tu jednak o to, że twórca „rzeczywistości fantastycznej” występuje w podwójnej roli: diagnostyka i terapeuta. Jeżeli zmysły wraz z towarzyszącymi im emocjami i wyobraźnią oraz myślenie osiągną równowagę i będą na równych prawach współkonstruować wizję świata, będzie ona bogatsza. Z kolei prymat zasady rozumu

¹² P. Meral, G. Ungaretti, V. Larbaud, *Franz Hellens ou la transfiguration du réel*, Bruxelles 1941, s. 20.

¹³ R. Frickx, *Franz Hellens ou le temps du passé*, Palais des Académies, Bruxelles 1992, s. 342.

ujawnia jej ograniczenia i przekonuje do przywrócenia należnej rangi czynnikom pozaracjonalnym.

Hellens rozróżnia fantastykę zewnętrzną (*fantastique extérieur*), przepelnioną istotami nie z tego świata (wampirami, duchami etc.) i fantastykę wewnętrzną (*fantastique intérieure*). Niezwykłość tej ostatniej nie tkwi w interwencji diabłów i wilkołaków, lecz polega na szczególnej predyspozycji artysty do postrzegania i pisania o świecie wyzwolonym z ograniczeń czystej racjonalności¹⁴. To właśnie owa wewnętrzna fantastyka jest realizmem fantastycznym.

Pozostając wierny realistycznemu postulatowi, balansując między współkonstytuującymi go, a jednocześnie wykluczającymi się terminami: *empirique* i *imaginaire*, Hellens uzyskuje efekt fantastyczny. Tego typu założenie sprawia, że konfuzja terminologiczna jest nie do uniknięcia. Hellens jest jej świadomy. We wspomnianym artykule z 1935 roku podkreśla te cechy wewnętrznej fantastyki (*vide* własnej wizji realizmu), które ową konfuzję miałyby nieco rozwiązać. Akcentuje więc jej poetycką naturę, nacechowaną emocjonalnie, co ma oznaczać „wyobrażeniową”. Robert Frickx, autor najobszerniejszego studium poświęconego Hellensowi, w którym często odwołuje się do nie publikowanych dzienników pisarza, wielokrotnie przytacza fragmenty potwierdzające troskę artysty, aby realistycznego postulatu nie zamazał fantastyczny efekt: „Fantastyka zatracza ludzką naturę, gdy nie jest wewnętrzna [...], nie może ona wykraczać poza realne możliwości człowieka; [jest] zmysłowa i uczuciowa; pełnię prawdy i znaczenie osiąga tylko wówczas, [gdy jest nią] rzeczywistość, najzwyczajniejsza realność”¹⁵.

Postrzeganie wyzwolone, zmysłowe i emocjonalne, stymulujące wyobraźnię, umożliwia odkrywanie tajemnego oblicza rzeczy i tego, co w istocie ludzkiej stanowi jej tajemnicę. Myślenie krytyczne oznacza taki sposób organizowania wizji świata, który polega na jednoznacznych, uogólnionych konstatacjach, uproszczeniach eliminujących bogactwo wyjątków, a więc na zafalszowaniu naszej wiedzy o świecie, o życiu, o nas. Z tego też względu, nie mogąc jednak wykluczyć rozumu, Hellens ogranicza jego zakres, optuje za myśleniem indukcyjnym, takim, które za punkt wyjścia obiera konkretny przypadek.

Niejako na marginesie warto zauważyć, że postulat myślenia indukcyjnego wydaje się być charakterystyczny dla wielu twórców belgijskich, co nie pozostaje bez wpływu na ich oryginalność. W tym kontekście warto przytoczyć znamieny przykład Simenona. Odrzucając anglosaksoński, skądinąd znakomity wzorzec powieści kryminalnej (Conan Doyle, Agatha Christie), oparty na dedukcyjnym sposobie konstrukcji intrygi, Simenon stworzył niezapomnianą postać inspektora policji, którego metoda śledcza jest zaprzeczeniem dedukcji. Komisarz Maigret rozwiązuje zagadki w przeświadczeniu, że musi dotrzeć do zakamarków duszy człowieka. Banalizując

¹⁴ Interesującym przyczynkiem na ten temat jest artykuł Hellensa z 1935 roku, *Retour du fantastique*, opublikowany w „Le Mois”, zawarty też w tomie esejów *Style et caractère. Essais critiques*, Bruxelles 1956, ss. 66–71.

¹⁵ *Journal de Frédéric* (1935), [w:] R. Frickx, *Franz Hellens...*, s. 342.

nieważ można stwierdzić, że ilekroć Sherlock Holmes ma do czynienia z zabójstwem czy kradzieżą, interesuje go przede wszystkim sprawca. Motywy odgrywają rolę wtórną, służą uwiarygodnieniu intrygi. Dla Maigreta natomiast jedynie zrozumienie motywu doprowadzić może do ujawnienia sprawcy. I okazać się wówczas może, że poznając tę tajemnicę, komisarz odstępuje od jej ujawnienia. Poznał i zrozumiał prawdę; to więcej niż wskazanie sprawcy¹⁶.

Podobnie jak Simenon, również Hellens uznaje za właściwsze odwoływanie się do myślenia, które za punkt wyjścia obiera konkret i domaga się jego dogłębnego poznania, ale bez mylącego aprioryzmu. W krótkim tekście poświęconym *Rzeczywistościom fantastycznym*, zawartym w cytowanym już tomie *Tajne dokumenty* (*Documents secrets*, 1958), belgijski twórca deklaruje *explicite* indukcyjny charakter swojej metody twórczej: „*Rzeczywistości fantastyczne*, podobnie jak *Utajone światłości* [*Clartés latentes*, 1912, s. 58], były rezultatem dociekań o charakterze indukcyjnym. Pomysł tej książki podsunęło mi moje własne doświadczenie”. A nieco dalej, odwołując się do wzorców anglosaskich, *vide* dedukcyjnych, wyjaśnia:

Między fantastyką Poe a moją istnieje zasadnicza różnica; fantastyka Poe zmierza od nieznanego ku znanemu, od nierealnego do realnego; odwrotnie niż u mnie. Moim punktem wyjścia jest rzeczywistość, która staje się fantastyczna. Według mnie, zadanie artysty polega na przetransformowaniu [podkr. R.S.] rzeczywistości w wyobraźnię [...]. W przeciwieństwie do Poe nie tworzę historii, których przebieg jest do końca przemyślany i kontrolowany. Moja fantastyka nie tkwi w niezwykłości czy tajemnicy zdarzeń i sytuacji, lecz w stanie świadomości, który można rozmaicie nazywać, jako niepokój, trwoga lub tylko zaskoczenie [...]. Postępując w ten sposób, z zewnątrz do wewnątrz, napotykam tajemnicę nie szukając jej i zamiast stawiać problem na początku, kończę pytaniem. O moich opowiadaniach można powiedzieć to, co powiedział Cocteau o płótnach de Chirico: że „rzeczywistość czynią obcą”¹⁷.

Magia rzeczywistości tkwi więc w zwykłym „tu i teraz”. Banalna, ale zaskakująca realność okazuje się jej jedynym źródłem. By z niej czerpać, konieczny jest dar wyostrzonego spojrzenia; Hellens go posiadał. Przywołanie obrazów de Chirico, tych z cyklu *Muzea wyobraźni*, realizującego założenia realizmu metafizycznego, jest tu wielce znamienne. Podobnie jak na płótnach de Chirico, ewokowany przez belgijskiego twórcę świat spełnia wiele przesłanek wizji realistycznej, chwilami nawet hiperrealistycznej, ale emanuje ona poświatą niezwykłości, mającą sugerować skrywaną tajemnicę. Sama świadomość jej istnienia przekształca obraz. Jest to przecież przede wszystkim świadomość zmysłowa i intuicyjna, nie rozumowa.

Opisując sposób, w jaki kreuje efekt rzeczywistości fantastycznej, Hellens nawiązuje *explicite* do rodzimej tradycji mistycznej, tej samej, do której odwoływał się Maeterlinck. W *Tajnych dokumentach* wyjaśnia naturę własnej inspiracji oraz przy-

¹⁶ Simenon napisał powieść, w której komisarz Maigret po wyjaśnieniu motywów zbrodni odstępuje od oddania zabójcy w ręce sprawiedliwości.

¹⁷ F. Hellens, *Documents secrets (1905–1956)*, Paris 1958, s. 59.

jętą metodę twórczą. Poza literalnie zapisywanymi treściami marzeń sennych, które stanowią kanwę utworów *stricte* onirycznych, przede wszystkim *Meluzyny*, źródłem jego inspiracji są zapiski codziennych wrażeń i obserwacji. Wzbrania się przed ich roztrząsaniem, rozpamiętywaniem. Albo same zatrać się w jego pamięci, albo nabiorą własnego życia. Bez udziału myślenia spontanicznie rozwijają się w historii:

Ich ziarno spoczywało we mnie, aż samo zaczęło kielkować. Zawsze zdawałem się na wenę, nigdy nie starałem się jej osiągnąć poprzez wymyślanie. Aby uzyskać pełnię poetyckiego czy ludzkiego znaczenia, przedmiot domaga się kontemplacji, to znaczy musi być długo oglądany z całą prostotą i namiętną żarliwością właściwą naszej naturze. Ten mistycyzm w sztuce jest twórczy. Daremne jest obmyślanie tematu, choćby najbardziej dogłębne. Znajomość wszelkich jego mechanizmów i zasobów, jeżeli nie był on przedmiotem podziwu, z jakim mistycy kontemplują oblicze Boga, rozwiewa się¹⁸.

Akcentowanie roli oglądu zmysłowego oraz przyznanie należnej rangi intuicji oznacza radykalne ograniczenie zakresu rozumowej „obróbki” w kreowaniu wizji świata. To sprawia, że ma ona niezwykle subiektywny charakter. W efekcie trudno tu mówić o niezwyklej czy dziwnej naturze rzeczy, ale raczej o szczególnej optyce, spojrzeniu, które ujawnia niezwykłość rzeczywistości, optyce typowej dla istot wrażliwych, wręcz nadwrażliwych, takich, które cechuje większa od przeciętnej odporność na krytyczny dystans. M. Biron, charakteryzując realistyczny zamysł Hellensa stwierdza, że twórca: „traktuje na równi widzialne w istotach i rzeczach z tym, co one skrywają, a co zdolne jest dostrzec jedynie spojrzenie przenikliwe i uważne, a więc to wszystko, co nie jest zewnętrznie oczywiste oraz to, co nie jest jednoznacznie wyrażone”¹⁹.

Wyostrome zmysły, rozbudzona wrażliwość, niczym nie ograniczone namiętności, stanowią dla Hellensa niezbędne warunki postrzegania świata i odsłaniania jego prawdziwego oblicza, zakłamanego przez banal i rutynę. Pamiętać należy, że choć Hellens nigdy nie wyrażał radykalnych poglądów politycznych, wywodził się i żył w hipermieszczańskim społeczeństwie, do którego miał krytyczny stosunek. Drażnienie prawdy nieuchronnie prowadzić musiało do demaskowania powszechnie panującej hipokryzji, fałszu i obludy. Nie będąc radykałem, Hellens czynił to w sposób właściwy belgijskim *fantastiqueurs*, który J.-B. Baronian, charakteryzując postmłodobelgijski etap belgijskiej szkoły niezwykłości, określił jako „fantastykę wewnętrzną”²⁰, będącą sposobem odreagowywania, sprzeciwem twórców wobec otaczającej rzeczywistości.

Ten pozbawiony akcentów politycznych sprzeciw wobec otaczającego świata wyraża się w postaci jego „transfiguracji”, jako wyniku rejestracji za pomocą owego niczym nie skrępowanego spojrzenia. Nie jest ono skierowane wyłącznie na zewnątrz. Kieruje się też na nas samych i stara się przeniknąć ciemne obszary ludzkiej

¹⁸ Ibidem, s. 59.

¹⁹ M. Biron, *Le Fantastique dans l'oeuvre de Franz Hellens*, „Synthèses” N° 125, Bruxelles 1956, s. 337.

²⁰ J.-B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique...*, rozdz. „L'école belge de l'étrange”.

natury. Należy wykroczyć poza czystą empirię, nie negując jej bynajmniej, lecz jedynie uznając za niezbędny, ale wstępny etap poznawania siebie i świata. Takie założenie oznacza akceptację tajemnicy, marzenia sennego czy ulotnych wrażeń jako elementów współtworzących naszą wizję świata i wiedzę o nas samych. „Fantastyczność” rzeczywistości zostaje wpisana w porządek świata. To ona sygnalizuje jego ukryte oblicze.

Wykroczenie poza empirię, wiedące do przekształcenia tradycyjnego realistycznego obrazowania rzeczywistości, nieuchronnie rodzi pytanie o różnicę między tym, co fantastyczne, tak jak to rozumie Hellens, a tym, co baśniowe. W *Tajnych dokumentach* artysta pisze: „Fantastyka tkwi bezpośrednio w człowieku, nie wykracza nigdy poza rzeczywistość, poszerza ją [podkr. R.S.]. Baśniowość przeciwnie, neguje rzeczywistość, kpi z praw naturalnych”²¹. Choć, jak dodaje, „obie mają coś wspólnego z cudem”. Że to rozróżnienie nie jest ani ostre, ani przekonujące, dowodzi obecność fantastyki zewnętrznej w jego utworach. Nie wyjaśnia tego ranga, jaką belgijski twórca przyznaje marzeniu sennemu jako istotnej komponentce widzenia i rozumienia świata, o czym już wspominaliśmy. Pewne światło rzuca, ale też nie wyjaśnia, ranga, jaką odgrywa marzenie senne w procesie artystycznej artykulacji tej wizji.

Według Hellensa marzenie senne, nawet najbardziej dziwne, jest równie realne jak rzeczywistość, z tą tylko różnicą, że cechuje je większa kondensacja i wyrazistość. Można wręcz uznać, że wyraża prawdę w sposób dobitniejszy, gdyż w przeciwieństwie do tradycyjnie kreowanej wizji świata, tej dziennej, podległej krytycyzmowi rozumu, marzenie senne jest od niego uwolnione. Oniryzm odpowiadałby więc oglądowi „wyobrażeniowemu”. Sen jest kondensatem wizji świata. We śnie ujawnia się ona w całej pełni, bez zafalszowania. Sen jest obszarem „najbardziej bezpośredniego doświadczenia”, gdyż „nasz banalny, ziemski żywot jest jedynie wysepką na bezkresnym oceanie snu”²².

Struktura i natura marzenia sennego służą pisarzowi do określenia zasady konstrukcyjnej w utworach, w których realizuje on zasady fantastyki rzeczywistości. Przejawia się to w szczególnym typie obrazowania świata przedstawionego, funkcji magicznej przedmiotów w nim obecnych, mitycznej kanwie niektórych fabuł, analogicznej proveniencji niektórych postaci, wreszcie w stosowaniu zasady przyczynowo-skutkowej, która z logicznym wynikiem nie ma nic wspólnego. Nie oznacza to, że jest niemożliwa. Według Hellensa, nie ma nic bardziej prawdziwego, a więc uwolnionego od schematyzmu myślenia, niż marzenie senne, które składa się:

z mniej lub bardziej rozwiniętych fragmentów, z których każdy, oddzielnie, stanowi zamknięty obraz. Tworzą one sekwencję nieciągłą [jednak] całość sprawia wrażenie ciągłości [...]. Fantastyka snu posiada szczególną naturę. Jej źródłem nie jest chłodne rozumowanie; rodzi się z nastroju bezkresu jakiegoś iluzorycznego krajobrazu, będącego odbi-

²¹ F. Hellens, *Documents secrets...*, s. 58.

²² F. Hellens, *Le Fantastique réel*, Bruxelles 1991, s. 22.

ciem tego, co najbardziej materialne i ziemskie. W jego opisywaniu nie chodzi więc o snucie marzenia sennego, ale wywołanie wrażenia, że ono się dokonuje, bez wskazania jego źródła²³.

W pismach krytycznych belgijski twórca wielokrotnie podkreśla, że marzenia sennego nie wolno uznawać za iluzję. Życie i sen są tożsame, więcej nawet, marzenie senne jest intensywniejsze i prawdziwsze, gdyż stanowi „najbardziej rozległy obszar bezpośredniego doświadczenia”²⁴, które wyposaża nas w nową świadomość, a dla twórcy stanowi źródło inspiracji. W *Oczach snu* (*Les yeux du rêve*, 1964) pisarz określa to nieco mistycznie: „Kaźda istota ludzka odczuwa potrzebę zrozumienia siebie. Dokonuje się ono niespodziewanie, w sposób zaskakujący. Marzenie senne, podobnie jak cud, jest darem niebios”²⁵. Wcześniej, w *Drugim życiu* (*La vie seconde*, 1945) wyjaśnia:

Marzenie senne nie jest złudzeniem. [...] Nasze zmysły mogą nas wprowadzać w błąd; za dnia zawodzą nas niemal w kaźdej chwili, czego sobie nawet nie uświadamiamy. We śnie rzecz ma się zupełnie inaczej. Zmysły śpią. Jeżeli nie są całkowicie uśpione, jak by się można było tego spodziewać, z wyjątkiem wzroku i smaku [...] są uśpione, muszą postrzegać inaczej tą nową świadomością. Podczas snu oczy są najbardziej rozbudzone, chociaż zamknięte na otaczające nas przedmioty materialne, postrzegają rzeczy podwójnym wzrokiem, jaki mu przypisujemy w stanie czuwania, a który jest jedynie przedłużeniem tego, co widzimy we śnie²⁶.

Znamienne, że u Hellensa to nie fantastyka, ale fantastyczność jest wszechobecna. Nie chodzi mu więc o jakąś nierealność, jako przeciwieństwo realności, ale raczej o cechę tej ostatniej. Twierdzenie, iż rzeczywistość jest fantastyczna, pisarz wywodzi z założenia podporządkowanego zamysłowi realistycznemu. „Nie ma nic bardziej rzeczywistego, bardziej prawdziwego, bardziej oderwanego od banału przyziemnych spraw, niż marzenie senne”²⁷. Fantastyczność nie jest więc efektem wymyślania, jest rezultatem dociekania prawdy o życiu, o człowieku, o tym, co go otacza. To, że prawda okazuje się zaskakująca i trudno w nią uwierzyć, uzasadnia określanie rzeczywistości jako fantastycznej. W *Rzeczywistości fantastycznej* Hellens pisze: „Fantastyczność jest eksplozją lub objawieniem rzeczywistości”²⁸.

Jak wspomnieliśmy, Hellens mocno podkreśla różnicę między fantastyką zewnętrzną a wewnętrzną. Choć optuje za tą ostatnią, w jego prozie sporo jest elementów tej pierwszej²⁹. W pismach teoretycznych trudno odnaleźć jakieś przeko-

²³ Ibidem, s. 69.

²⁴ Ibidem.

²⁵ F. Hellens, *Les yeux du rêve*, Bruxelles & Paris 1964, s. 7.

²⁶ F. Hellens, *La vie seconde*, Paris 1963, s. 51.

²⁷ F. Hellens, *Le Fantastique réel*, s. 68.

²⁸ Ibidem, s. 11.

²⁹ Obszerny katalog przytacza R. Frickx, *Franz Hellens...*, s. 345.

nywujące uzasadnienie, chyba że uzna się za nie bezradność pisarza wobec tego, co baśniowe i fantastyczne. I jedno, i drugie uznał przecież za domenę cudu.

By lepiej zrozumieć ową bezradność, ale też jej przekonujące uzasadnienie, odwołajmy się do pracy Frickxa, w której znalazł się następujący *passus* z dzienników pisarza:

Opowiadanie fantastyczne i baśń, dwa gatunki tak bliskie, jak ziemia i niebo; jeden przechodzi w drugi, przenikając się tworzą jedność. [...] Podlegając przedziwnej osmozie wytrącają jakiś osad z chwilą, gdy pojawia się forma, figura mitu. Punktem wyjścia jest zawsze realność, najzwyklejsza i najbardziej banalna. Za pośrednictwem wyobraźni poetyckiej mit krystalizuje tę wywyższoną rzeczywistość³⁰.

Frickx dotyka tutaj jednego z istotniejszych i ciekawszych aspektów estetycznych założeń twórczości Hellensa. Mit stanowi integralny element rzeczywistości fantastycznej, więcej nawet, zdaje się przesądzać o jej naturze i określać jej zasadę. Jej natura, poza spełnieniem wcześniej określonych warunków percepcyjnych, niezbędnych, aby w ogóle była postrzegalna, zawiera się w interesującym dialogu „przypadku i konieczności” (*le hasard et la nécessité*). Odbanalizowana i nieprzewidywalna realność znajduje uzasadnienie, jest „wywyższona” do ponadczasowego, uniwersalnego mitu. Z kolei zasada ma charakter samonapędzającego się mechanizmu. Warto bowiem zauważyć, że lektura *Niemodnych* skłoniła Picarda do określenia utworu terminem, który z jednej strony trafnie charakteryzuje ewokowaną wizję świata, a z drugiej, po jego zaadoptowaniu przez twórcę, inspiruje go do kolejnych „ilustracji” i wyzwała w nim potrzebę teoretycznej refleksji na temat zasady własnej twórczości.

W obfitej teoretyczno-krytycznej spuściźnie Hellensa, pomimo istnienia na przykład zbioru *Poetyka żywiołów i mitów* [podkr. R.S.] oraz innych, jednoznacznie sugerujących mit jako tematyczny obszar zainteresowań pisarza, trudno doszukać się jakiegś spójnej wykładni. W dużej mierze wynika to z faktu, że mitologia Hellensa ma przede wszystkim charakter osobisty. Wydaje się to zrozumiałe w świetle przyjętego przez pisarza szczególnego sposobu oglądu świata. Jego spójność wymyka się realistycznym rygorom, już choćby tylko na etapie deklarowanej przez pisarza niechęci wobec myślenia dedukcyjnego. To jego pierwszy krok na drodze od czystej empirii do wizji wyobrazeniowej, a więc takiej, którą współtworzą zmysły, intuicja i wyobraźnia. Rola marzenia sennego przesądza o reszcie. Przykładanie miar zdroworozsądkowych do tak ukonstytuowanej wizji rozmija się z założeniami twórcy. Spójności należy się doszukiwać uwzględniając jej konstytutywne obszary, a w ich obrębie powtarzające się elementy. Najogólniej rzecz ujmując, osobista mitologia Hellensa tkwi w estetycznej przesłance, odrzucającej egzystencjalne założenie wywiedzione z kartezjańskiej tradycji zawierającej się w powszechnej dychotomii podmiotowo-przedmiotowej.

³⁰ R. Frickx, *Franz Hellens...*, s. 344.

Przewycięzenie tej tradycji stanowi niezbędny warunek przekroczenia bariery, jaka dzieli człowieka i świat. Jej pokonanie jest otwarciem na świat, a zarazem naszym wyzwoleniem. Tradycyjne zależności przyczynowo-skutkowe ujawniają swój banal, choć pozostaje w mocy ich zdroworoządkowe uzasadnienie. Na poziomie doraźności jest to możliwe, więcej nawet, powszechne. Warto tu jednak wspomnieć uwagi pisarza na temat sekwencji marzenia sennego; z pozoru luźna, dopiero jako całość, i to w dość szczególnie sposób pojęta, ujawnia ona swoją spójność. Nie chodzi więc o spójność na poziomie intelektualnie przetworzonej doraźności, gdyż ten poziom percepcji według Hellensa przestaje być najwyższą instancją.

W tym miejscu przypomnieć też należałoby sygnalizowaną zasadę przypadku i konieczności. Doraźność stanowi sferę przypadku, nawet wówczas, gdy jej sekwencje układają się w logiczne ciągi. One też mogą być dziełem przypadku. Mówi się wówczas o szczęśliwym czy też nieszczęśliwym splocie okoliczności. Konieczność sytuuje się ponad doraźnością. Pojawia się tu kwestia losu, przeznaczenia jednostki w relacji do jej swobody działania, przy czym swoboda nie daje się ująć w racjonalne, logiczne ramy, gdyż poza myśleniem zdeterminowana jest jeszcze zmysłami, wyobraźnią i intuicją.

W estetycznej doktrynie Hellensa wyobraźnia jest jednym z najistotniejszych czynników współuczestniczących w kreowaniu wizji świata. To ona umożliwia dotarcie do mitu. Hellens wyznaje:

Nie należę do tych, o których się mówi, że obdarzeni są wyobraźnią [*imagination*]. Cokolwiek by się o tym nie mówiło, jestem całkowicie jej pozbawiony, ale mam dar, tak sądzę, inwencji [*invention*]. Tworzyć obrazy to jedno, wymyślać symbole, mity, ujawniać analogie, to drugie.

Inwencja może się obejść bez wybujałej wyobraźni. Wyobraźnia jest jakością umysłu [*qualité de l'esprit*], inwencja powołaniem duszy [*vocation de l'âme*]. W dziele można analizować jakość tej pierwszej. Natomiast wobec inwencji zastosowanie tego typu operacji nie wydaje mi się możliwe³¹.

Pojawia się tu wątpliwość. Ilekroć Hellens pisze ogólnie o tym, co współtworzy kreowany obraz świata, tylekroć wymienia: zmysły, intuicję i wyobraźnię (*imagination*). W zacytowanym fragmencie okazuje się jednak, że wskazuje jeszcze na inwencję (*invention*). Wyobrażanie i wymyślanie nie są sobie tożsame. To rozróżnienie wydaje się kluczowe dla określenia istoty rzeczywistości fantastycznej. Według Hellensa wyobraźnia jest jakością (*qualité*), inwencja natomiast, jako powołanie, odwołuje się bardziej do istoty rzeczy niż niej samej; jest „narzuconym tematem” (*thème imposé*)³².

³¹ Cytuję za: G. Le Clec'h, *Franz Hellens*, Lyon 1956, s. 62.

³² Warto zwrócić uwagę, że podejmowana przez Hellensa problematyka podświadomości, marzenia sennego i wyobraźni zbliża się momentami do prac G. Bachelarda; cechuje ją podobny eklektycyzm terminologiczny oraz ewolucja, której osią jest odchodzenie od psychoanalitycznego genetyzmu na rzecz ujęcia fenomenologicznego.

Rozróżnienie nie wydaje się ani zbyt ugruntowane, ani do końca przekonujące, jednak w doktrynie Hellensa nie można go zignorować, tym bardziej, że różnice sformułowane, często powraca w jego pismach. Znamienne, że *Poetykę żywiołów i mitów* podzielił na dwie części: „Thèmes imposés”, owe niezmiennie tematy, których nieomal bezwolnym wyrazicielem jest twórca, oraz „Petites inventions” („Pomysły”), a w *Fantastycznej rzeczywistości* zamieścił rozdział „Thèmes imposés et autres formes du fantastique réel” („Tematy i inne formy fantastyki rzeczywistości”). Poza uniwersalnymi „tematami”, na które autor niejako obiektywnie jest skazany, materię jego dzieła współtworzą owe „pomysły”.

„Tematy” określają uniwersalną ramę opowiadanej historii, wpisują ją w powszechnie rozpoznawane kulturowe uniwersum. I w tym znaczeniu są „jakością umysłu”, jego zdolnością do rozpoznawania tego, co wykracza poza doraźność, co jest mitem. Hellens zakłada, że „tematy” tkwią w rozbudzonej, wolnej od ograniczeń wyobraźni. W tym sensie zawiera się w niej bogactwo możliwości. „Pomysły” natomiast służyć mają ożywieniu, czy też urealnieniu mitu. Wspomniana wcześniej relacja przypadku i konieczności nabiera tu dodatkowego znaczenia. Inwencja czerpie z wyobraźni, uzyskuje wartość poprzez osadzenie w powszechnych „tematach”, ale sama też przesądza o ich ekspresji.

Rozróżnienie wydaje się wszechobecne, ale jego przesłanki pozostają niejasne. Nicco więcej światła na ten temat rzuca Hellens, pisząc:

Już w dzieciństwie natura otwarła przed moimi oczami wielką księgę, gdzie zapisane były w ciemnych i olśniewających konfiguracjach wszystkie możliwe mity. [...] W prościutkich opowieściach, jakie sobie wówczas wymyślałem, starałem się odkryć ich źródła i odtworzyć, na ludzkim poziomie, choć bez rezultatu, ich uniwersalne znaczenie³³.

Wyrażona tu bezradność stanowi deklarację otwarcia na wszelką możliwość, świadomie wyklucza wybór jako eliminację czegoś kosztem czegoś innego. Zawiera się w relacji przypadku i konieczności, jako warunku tego, co możliwe, choć nieprawdopodobne. W tym sensie stanowi wyraz determinacji twórczej o charakterze indukcyjnym, aspirującej do możliwie jak najszerszego percypowania żywiołu rzeczywistości i jak najpełniejszego bycia w niej.

Rekonstrukcja założeń realizmu fantastycznego Hellensa pozwala stwierdzić, że choć interesujące i pod wieloma względami nowatorskie, sprawiają wrażenie braku spójności w kilku kluczowych kwestiach. Przytoczonych wyżej wątpliwości zaproponowana charakterystyka rozwiązać nie mogła już choćby dlatego, że nie przybrały one nigdy ostatecznego kształtu, ale też i z tego względu, że ewolucji ulegała również proza Hellensa. Nie można jej bowiem jednoznacznie określić mianem realistyczno-fantastycznej, to jest takiej, która byłaby wierną ilustracją teorii realizmu fantastycznego. Można natomiast stwierdzić, że ten szczególnie pojęty realizm stanowi jej dominantę. Z tego punktu widzenia zasadniczą przesłanką zaproponowanej

³³ F. Hellens, *Poétique des éléments et des mythes*, Paris 1966, s. 11.

tu prezentacji założeń realizmu fantastycznego było określenie jego rangi o charakterze warsztatowym.

Abstrahując od teoretycznych wystąpień Picarda z lat 1881 i 1887, lata 1909–1910 należałoby odnotować jako ważną cezurę w historii literatury belgijskich frankofonów. Wyznacza ona oficjalne uznanie specyficznego dla niej nurtu. Jakkolwiek był on w niej obecny niemal od zarania, teraz został rozpoznany i nazwany. W tym kontekście krytyczna i artystyczna twórczość Hellensa stanowi przełomowy moment w rozwoju belgijskiej szkoły niezwykłości. Hellensa uznaje się za pierwszego, którego twórczość nazwano fantastyczno-realistyczną. Jest też pierwszym, który ten termin zaadoptował dla charakterystyki swojego pisarstwa. Co więcej, pod tym hasłem rozwijał własną teorię twórczą. Wraz z Hellensem niezwykłość przestaje być postrzegana jako element jakiegoś zjawiska estetycznego, ale sama takim się staje. Być może byłoby inaczej, gdyby jego twórczość była zjawiskiem odosobnionym. Tak jednak nie jest. Belgijska szkoła niezwykłości obfituje w talenty. Do jej ukonstytuowania walenie przyczyniają się opowiadania M. de Gheelderode'a i P. Williamsa, znanych przede wszystkim z twórczości dramaturgicznej oraz proza M. Thiry'ego, G. Pouleta, G. Prévota, G. Vaesa, J. Muno i wielu innych. Każdy na swój sposób opisuje niezwykłość rzeczywistości, współtworząc belgijski fenomen literacki.

La théorie du réalisme fantastique de Franz Hellens et ses contextes littéraires

Résumé

En dehors de la Belgique la notion de réalisme fantastique reste peu connue. Inventée par E. Picard et élaborée par F. Hellens au début du XX^e siècle, elle marque une des spécificités des lettres belges des deux langues. «Le fantastique réel» – à partir de cet oxymore des conceptions littéraires qui en découlent, l'auteur se propose une approche analytique et synthétique des écrits critiques de F. Hellens afin d'expliquer la phrase-clé de cette théorie: «Ne quitte pas le sol et tu atteindras au mystère».

