

Ludzie, którzy wychodzą od absurdu, kreują sens

Wywiad Macieja Kałuży
z algierskim pisarzem Kamelem Daoudem

19 października 2015 roku dzięki ogromnemu wsparciu Pań Mai Gańczarczyk i Małgorzaty Szczurek odbyłem wywiad z pisarzem, dziennikarzem i eseistą Kamelem Daoudem, którego debiutancka powieść *Sprawa Meursaulta* ukazała się właśnie w Polsce, w znakomitym przekładzie Małgorzaty Szczurek (Wydawnictwo Karakter). Spotkanie tłumaczył symultanicznie Pan Oskar Hedemann, któremu chciałbym serdecznie podziękować za pomoc. Przygotowując pytania do wywiadu, kierowałem się przede wszystkim chęcią zrozumienia relacji, jaka – poza ewidentnym nawiązaniem literackim i stylistycznym do *Obcego* i *Upadku* – istnieje pomiędzy refleksją Camusa a jej intrygującą recepcją w pierwszej powieści Kamela Daouda.

Jestem przedstawicielem i założycielem Polskiego Stowarzyszenia Alberta Camusa. Od bardzo dawna czekałem na Pana książkę. Ogromną radość sprawiło mi jej wydanie. Chciałbym zadać kilka pytań o konteksty tej książki i Pana refleksję na temat Camusa, która nie tylko w Pana książce, ale i w Pana dziennikarstwie jest bardzo istotnym elementem.

Bardzo dziękuję.

René Girard nazwał Clemence'a, bohatera Upadku, emerytowanym obcym. To Meursault, który uświadomił sobie, że nie jest niewinny. To postać

dreńczona odpowiedzialnością, poczuciem winy, do której aluzje znalazłem w Pana książce, gdy bohater Harun mówi: „historię z twojej książki da się streścić jako upadek spowodowany przez dwie wielkie słabości, kobiety i beczynność”. Chciałem zapytać, jaki wpływ na znaczenie Pana powieści ma historia Clemence’a z Upadku.

Bardzo wielu czytelników skoncentrowało się na *Obcym* Alberta Camusa, podczas gdy *Sprawa Meursaulta*, powieść, którą napisałem, to przede wszystkim bezpośrednio odniesienie i hołd złożony właśnie *Upadkowi*. Co już jest bardzo dziwne. Świadczy to o tym, że ciągle czytamy Camusa bardziej poprzez historię niż poprzez literaturę. *Upadek* to moim zdaniem najlepsza powieść Alberta Camusa. Jest to powieść o poczuciu winy, jak również o współczuciu. Jest to najbardziej religijna powieść Alberta Camusa, a także, jak mi się wydaje, powieść najbardziej szczerą. Bardzo przypomina chrześcijańską praktykę spowiedzi, ale w ramach Kościoła, który już nie istnieje. Idea religii, poczucia winy, współczucia, zbrodni w *Upadku* bardzo przypomina mój świat. Jestem kimś, dla kogo kwestia religii i wolności jest bardzo ważna. Nie można opuścić religii bez poczucia winy. Nie można opuścić religii, nie zastępując jednego boga innym bogiem. W przeciwieństwie do tego, co można sądzić, powieść, którą napisałem, nie jest powieścią polityczną. Dopatrywano się w niej powieści postkolonizacyjnej. Jednak nie. Moja powieść jest powieścią przede wszystkim religijną. Czasami mnie to martwi, bo niewiele osób tak to odczytało. Natomiast odniesienie do *Upadku* Camusa nie mogłoby być bardziej czytelne.

Alberta Camusa irytowało poszukiwanie autora w dziełach literackich. Bardzo jestem ciekaw, jak Pan jako pisarz odniósłby się do jego stwierdzenia: „idea, że każdy pisarz musi koniecznie pisać o sobie samym i ukazuje siebie w książkach, jest jedną z najbardziej dziecinnych koncepcji, jakie odziedziczyliśmy z epoki romantyzmu. Nie jest to wcale niemożliwe, wręcz przeciwnie, by pisarz zainteresowany był przede wszystkim innymi ludźmi, jego epoką, jego dobrze znanymi mitami”¹.

Doskonale rozumiem jego irytację. Zresztą ja sam padłem ofiarą takiego myślenia. Islamiści, którzy mnie obrażali, którzy mi grozili, utożsamili mnie z moim bohaterem. Wydaje mi się, że wynika to ze znacznie głębszej

¹ A. Camus, *Lyrical and Critical Essays*, New York 1970, s. 158 [tłum. własne].

choroby. Reżimy totalitarne i totalitarna mentalność nie akceptują żadnej fikcji, nie tolerują wyobraźni. Każda książka odczytywana jest jako manifest, każda powieść jest dla nich pokretnym esejem. Pozostają w koncepcji literatury jako przesłania, natomiast my pozostajemy w koncepcji literatury jako wyrażenia wolności. I nie możemy się porozumieć. Proszę zobaczyć, w jaki sposób literatura była traktowana na przykład w komunizmie? Powieść była albo powieścią utylitarną, która nie miała w zasadzie żadnej przyszłości, albo powieścią dysydencką. Jest to związane z tym, że w tych zamkniętych schematach myślowych świat fikcji jest jedynie zniekształconą rzeczywistością. Zatem próba znalezienia powiązania między autorem a bohaterem jest dla nich oczywista i logiczna. Natomiast dla pisarza stanowi to komiczny surrealizm.

Przejdę do innego pytania, które może mieć związek z tą odpowiedzią. W Człowieku zbuntowanym Camus napisał: „Kiedy stylizacja jest nadmierna i widoczna, dzieło wyraża samą tylko nostalgię, jedność, którą pragnie osiągnąć, jest obca konkretowi. Kiedy na odwrót, rzeczywistość została ukazana w stanie surowym, a stylizacja nic nie znaczy, konkretowi brak jedności. Wielka sztuka, styl, bunt prawdziwy znajduje się pomiędzy tymi dwiema herezjami”². W Pana książce świat literacki łączy się ze światem realnym w skomplikowaną złożoność. Harun krąży pomiędzy sprzecznościami, zmienia wersje, kreuje historie, jednak osadzone są one w realnym kontekście wydarzeń wojny i dekolonizacji w Algierii. Czy zgodzi się Pan z tym, że pomiędzy Pana powieścią a wspomnianą koncepcją sztuki Camusa można poszukiwać pewnej analogii?

Jestem pod dużym wrażeniem tego zdania, dlatego że odpowiada ono dokładnie temu, co często mówię na temat pojęcia stylu. Styl to przede wszystkim kwestia równowagi. Jeśli metafora jest nadmierna, wówczas zabija sztukę. Natomiast jeśli sztuka znajduje się poniżej metafory, szybko o niej zapominamy. Mówiłem wcześniej, że to, co uratowało Camusa w stosunku do Sartre’a, to właśnie styl. Styl nie jest grą słów, to nie jest tylko ornament. Styl to konieczność. Konieczność w odniesieniu do sensu. Styl uczestniczy w budowaniu sensu. Jest to materia sensu. Metafora nie jest obrazem, to najkrótszy sposób, żeby oddać sens. Jestem rzeczywiście pod wrażeniem tego zdania Camusa, dlatego że dokładnie mówi ono o tym, co sprawia, że

² Tenże, *Człowiek zbuntowany*, tłum. J. Guze, Warszawa 1998, s. 288–289.

powieść jest dobra lub zła. To poczucie wewnętrznej jedności. Myślę, że ponownie muszę przeczytać *Człowieka zbuntowanego*.

Pomiędzy bohaterem książki, Harunem, a Meursaultem istnieje skomplikowana relacja na pograniczu gniewu i fascynacji, konfrontacji i zrozumienia. Czy ten stosunek bohatera do obcego można odnieść do współczesnego statusu Camusa w Algierii, nadal jak rozumiem wzbudzającego ambiwalentne uczucia?

Zgadzam się całkowicie. Camus jest niewygodny. Zarówno w Algierii, jak i we Francji. We Francji przypomina on część historii, którą chce się zanegować. Ale równocześnie jest to postać, pisarz, do którego się odwołujemy. W Algierii odnosi się on do czasów, które chcemy zapomnieć. Ale równocześnie pozostaje jednym z głównych pisarzy w historii Algierii i nie można go po prostu wymazać. Uosabia on pewną epokę, którą każdy chce wymazać. Camus nie jest Algierczykiem, nie jest również Francuzem. Natomiast w tych krajach jest się albo Francuzem, albo Algierczykiem. Zatem z tego punktu widzenia relacja między Harunem a Meursaultem odpowiada tej wizji Camusa, którą mamy. Ale nie chodzi tylko o to. Wydaje mi się, że jest to ta sama relacja, która łączy zdekolonizowanych z kolonizatorami. A więc relacja pełna fascynacji i złości. Relacja podobieństwa i odrzucenia. Myślę, że ta więź między Harunem a Meursaultem bardzo głęboko uosabia więź, którą mamy w stosunku do epoki, do kolonizatora i do pewnej kultury. Jak również relację w stosunku do nas samych. Napisałem taki felieton, w którym stwierdziłem, że w Algierii jest 36 milionów Meursaultów. Bo kiedyś w Algierii było nas 36 milionów. I, co dziwne, wielu Algierczyków miało w stosunku do Algierii tę samą postawę co Meursault. Zresztą Camus powiedziałby, że jedyny kraj, w którym Meursault byłby możliwy, to właśnie Algieria.

Szczególnie tam, gdzie Harun mówi o absurdzie, daje się zauważyć wyraźny dialog z refleksją Camusa na temat kondycji ludzkiej. Chciałem zapytać, czy ta koncepcja absurdu egzystencji, stojąca niewątpliwie w tle rozważań Pańskiego bohatera, ma dla Pana jako artysty i pisarza, ale też po prostu jako człowieka istotne znaczenie.

Jak najbardziej. Absurd przywrócił mi moją godność. Dlatego, że przywrócił mi moje człowieczeństwo. Dlatego, że narzuca mi odpowiedzialność.

Urodziłem się w religijnym środowisku. To znaczy w środowisku, w którym odpowiedź poprzedza pytanie. Jest to świat, który nie zezwala na refleksję i wolność. Dopiero dzięki Camusowi odkryłem, że świat jest niezrozumiały i niewytłumaczalny. I że świat zależy ode mnie. Sprawia to, że ciężar tego świata spoczywa na naszych barkach. Ale jednocześnie nadaje nam to godność. Kwestia absurdu dla człowieka, który wychował się w religijnym środowisku tak jak ja, jest znacznie ważniejsza niż rewolucja. Jest to wyzwanie. Potem zacząłem się nad tym zastanawiać, zrozumiałem coś paradoksalnego. Ludzie, którzy wywodzą się z wyjaśnionego świata, kończą, popełniając absurd. Na przykład zabijają w imię komunizmu, faszystów, islamizmu. Za to ludzie, którzy wychodzą od absurdu, kreują sens. Piszą książki, tworzą sztukę, pomagają, uczestniczą, budują. To absurd prowadzi do sensu. Natomiast zdefiniowany sens prowadzi do absurdu. Wystarczy popatrzeć na dżihadystów. Zabijają w imię wyjaśnionego świata. Podczas gdy ja mogę pomóc w imię solidarności w świecie niewytłumaczalnym.

Sprawa Mersaulta dzieje się w Oranie przedstawionym przez bohatera w sposób bardzo podobny do tego, w jaki Clemence opisuje Amsterdam, czyniąc aluzje do Pieła Dantego. W powieści jest także wiele aluzji do opowieści wielkich ksiąg religijnych. Kain i Abel, bracia Musa i Harun, nawiązują do Mojżesza i Aarona. Jakie znaczenie mają te dawne opowieści, mity, alegorie dla współczesnego pisarza?

Wydaje mi się, że mit jest najstarszą powieścią świata. Opowiada on o najważniejszych sytuacjach, w jakich znajduje się człowiek wobec świata. W końcu zawsze powracamy do mitu. Myślę również, że wielkie powieści są pewnymi partyturami wokół mitów. Jednym z mitów, które mnie fascynują najbardziej, jest Robinson Crusoe. To relacja z drugim człowiekiem. Daniel Defoe również odtworzył starą islamską opowieść, napisaną między innymi przez Awicennę. W opowieści Awicenny rozbitek znajduje się sam na wyspie i odbudowuje swoją wiarę. U Daniela Defoe rozbitek odbudowuje swoją cywilizację. Z kolei u Michela Tourniera rozbitek odbudowuje swoją seksualność. W *Obcym* Alberta Camusa również mamy Robinsona. Ale tutaj Robinson zabija Piętaszka. Myślę, że mity to moja fascynacja. Bez względu na to, czy chodzi o mity świeckie, czy też o mity biblijne. Przez długi czas byłem człowiekiem religijnym. Mit nie jest dla mnie bajką. To głęboka dyskusja między człowiekiem a wszechświatem.

Dlatego właśnie, nie chcąc tego nawet, kiedy piszę, te mity pojawiają się samoistnie.

W Pana powieści Harun, budując swoją opowieść, stwierdza, że używa języka pozostawionego przez francuskich kolonistów, buduje dom z pozostawionych cegieł. Czy myśli Pan, że Pana książka może być odczytana paradoksalnie jako apel o autentyczność artysty, o podążanie za tym, co nas fascynuje i jednocześnie wywołuje w nas sprzeciw, a nie za tym, do czego popychają nas inni, obyczaje, kultura czy religia?

Wydaje mi się, że każde odwołanie do sztuki jest dysydenckie. Kiedy zajmujemy się sztuką w wymiarze kolektywnym, nazywa się to propagandą. Kiedy natomiast zajmujemy się nią jako dysydenci, wówczas możemy mówić o zadawaniu pytań. Kwestia języka jest czymś niezwykle mocno obciążonym w Algierii, ponieważ jest to kraj, który rzeczywiście zaznał kolonizacji. Zatem język francuski należy do kolonizatorów, a w tej chwili należy do mnie. Jest jednocześnie dowodem, że byłem skolonizowany, jak i znakiem mojego otwarcia na świat. Jest i cierpieniem, i szansą. Zatem nie czuję się winny z powodu tego języka, nie mogę zabić językiem. A kolonizatorzy zabijali. I to nie ja powinienem się czuć winny. Jeżeli chodzi o samo tworzenie sztuki, to jest ono trudne w krajach, które były skolonizowane, gdzie niepodległość nie jest czymś starym. Dlatego że w tego rodzaju krajach wymaga się od sztuki, by była użyteczna, by była narodowa. To zaś, co mnie interesuje, to człowiek, a nie jego paszport.

W Sprawie Mersaulta przemoc, która zainicjowała bunt bohatera, odzwierciedla się wraz z zabójstwem Josepha. W efekcie Harun, obcy ze świata przemilczanego w Obcym, odtwarza ten sam mit, ten sam rytuał kończący się rozlewem krwi. Harun mówi: „To historia Kaina i Abla, ale u końca ludzkości, nie na jej początku”³. Czy myśli Pan, że ten zobrazowany w powieści cykl przemocy może być przerwany?

Mam nadzieję, że może być przerwany. Ale być może przerwie to zupełnie historię ludzkości. Wydaje mi się, że mit Kaina i Abla to to samo, co Robinson i Piętaszek. Jest to mit fundamentalny: co zrobić z drugim człowiekiem? Pogrzebać go, zabić, nawrócić, ucywilizować? Możemy znaleźć

³ K. Daoud, *Sprawa Meursaulta*, tłum. M. Szczurek, Kraków 2015.

wiele rozwiązań. I to właśnie te rozwiązania tworzą teraźniejszość i historię. Zdarza się, że Kain i Abel są braćmi. Dożywają późnej starości. Zdarza się, że jeden zabija drugiego – nazywamy to wojną. Zdarza się, że jeden chce nawrócić drugiego – nazywamy to podbojem. Są różne przypadki. Ludzie nigdy nie spotkali bogów, spotykają wyłącznie ludzi. I dlatego ten mit jest tak ważny.

Pana bohater mówi, że jego opowieść to pułapka, nawiązując, jak sądzę, do Upadku, gdzie bohater także stara się usidlić czytelnika swoją elokwencją, grą, ironią. Czy miłość może być formą uniknięcia wskazanej pułapki, czy musi też, jak w przypadku Haruna, stać się kolejną formą rozgoryczenia?

Nie. Rzeczywiście jednym z rozczarowań może być miłość. Dlatego ta kwestia powoduje lęk u Haruna. Gadatliwość i elokwencja Clemence'a i Haruna nie są po to, by umożliwić spotkanie drugiego człowieka, ale po to, by go zanegować, aby odebrać mu prawo do odpowiedzi, a więc zabić go. Natomiast miłość to dzielenie się w ciszy, w milczeniu. Harun mówi to zresztą na temat Miriam. Mówi: miłość mogę zdefiniować, kiedy o niej nie mówię. Ale kiedy zaczynam o niej mówić, nie wiem już, co ona oznacza.

Jak Augustyn o czasie. Kiedy Harun mówi o miłości w scenie pod drzewem, konstrukcja jego wypowiedzi jest budowana na bazie opisu zmysłowej relacji Meursaulta z Marie. Gdy buntuje się przeciwko fładze, mówi w sposób identyczny jak zbuntowany Meursault z Obcego. Czy ponad dualizmem czasowym i kulturowym, oddzieleniem Haruna i Meursaulta, to jest to szczególnie, wspólne miejsce: miłość do cielesności i miłość do ziemi zamiast abstrakcji?

Camus był człowiekiem z krwi i kości. Był to człowiek, który kochał kobietę, sól i słońce. Bardzo silne było u niego dążenie do sprowadzenia słońca na ziemię. Można to wyczuć w każdej z jego metafor. Jest to ktoś, kto pośrednio myśli, że erotyzm jest równocześnie impasem i jedyną możliwością. I to jest dokładnie to, co przeżywa Harun. Jeżeli te sytuacje są podobne, to dlatego, że obydwaj znajdują się na bezludnej wyspie.

Mersault staje się głębiej świadomy swojej wolności dopiero w więzieniu, po skazaniu na śmierć, odgradzeniu od świata, który kocha. Harun po zabójstwie także uzyskuje poczucie wolności, ale w jego przypadku jest to

bardziej wolność od ciężaru, jaki nosił przez całe swoje życie. W efekcie wyzwala się raczej od potężnej, cięższej na nim presji, odpowiedzialności. Staje się wolny od innych i nakładanych przez nich oczekiwań związanych z honorem, zemstą, wspólnotą. Czy ten aspekt Pańskiego bohatera można rozumieć jako szczególny wpływ kultury, w której on żyje?

Można to tak rozumieć. Istnieją pewne kodeksy społeczne, których Harun się wyzbywa, by stać się bardziej wolnym. Tyle że jest to straszna wolność, która niczemu nie służy. On i Mersault dzielą tę samą cełę, tyle że cela Haruna jest znacznie większa. Jest on podwójnie i beużytecznie wolny. Jest wolny od kodeksów społecznych, ale jest też tragicznie wolny, ponieważ zabił. Mówi sam, że gdy się zabija, wszystko jest możliwe. Ale w beużyteczny sposób. Ta jego wolność nie jest aktem oporu, to akt ucieczki. I dlatego nic mu to nie daje. Tak samo zresztą jak w przypadku Meursaulta. Jest to wolność ostatnich dni, czyli wolność, która nie jest współdzielona. Dlatego też jest beużyteczna.

8 września 1944 roku Albert Camus napisał artykuł na temat koncepcji krytycznego dziennikarstwa. Napisał, że jego zdaniem prasa woli informować szybko, zamiast informować dobrze. Podawanie faktów bez krytycznego komentarza jest pozbawione celu. Wskazywał, że dziennikarz powinien ukazywać kontekst wydarzeń, ograniczenia posiadanych źródeł, zestawiać sprzeczne doniesienia, by ukazywać wielość perspektyw. Czy dla Pana, pisarza, ale też felietonisty i dziennikarza, te uwagi sprzed ponad siedemdziesięciu lat pozostają aktualne?

To bardzo długa debata dotycząca dziennikarstwa. Można to podsumować jako tak zwaną szkołę francuską i szkołę anglosaską. Debatę między *faits divers* a tak zwanymi faktami komentowanymi. Jest to również dawny problem, przeciwstawiający dziennikarstwo zaangażowane dziennikarstwu opłacanemu. Camus pozostaje w perspektywie pisania zaangażowanego. Nie rozumie *faits divers*. Zresztą Meursault znajduje *faits divers* w swojej celi. To, co Camus myśli o *faits divers*, odnajdujemy u Meursaulta. To jest ten sam związek. Nie potrafi on wyobrazić sobie *fait divers* jako nagiego faktu. I dlatego w powieści, którą napisałem, wykorzystałem tę samą rzecz. Jako że ten problem istnieje także dla mnie, Harun odkrywa jakieś wycinki z gazet. Pokazuje mu je matka i mówi: opowiadaj. On opowiada ten *fait divers*, a ona mówi: nie, musisz znaleźć coś więcej. I on

zaczyna sobie wyobrażać. I to właśnie odnosi się do tego fragmentu, który Pan znalazł.

Camus napisał w 1946 roku, że żyjemy w wieku strachu, że strach odbiera nam zdolność do komunikowania się. Geneza tego powszechnego stanu zdaniem autora ma związek z zaprzestaniem prób dialogu w świecie ludzi głuchych na argumenty, reprezentujących zabójcze ideologie. Strach jest także motywem do samousprawiedliwiania się humanistów przed jasnym i ewidentnym oporem przeciwko abstrakcjom i ideologiom. Jak aktualne są te słowa dla Pana i czy we współczesnym świecie można jeszcze wierzyć w dialog?

Wydaje mi się, że te opinie są jak najbardziej aktualne. Dlatego też Camus jest wciąż czytany na nowo. Dlatego właśnie, że potrafił zadawać pytania dotyczące jego epoki. Nie sądzę, żeby media pozwalały na prowadzenie dialogu. Natomiast sztuka na to pozwala. Mówiłem wcześniej, że wciąż czytamy Dostojewskiego. Świadczy to o tym, że literatura umożliwia prowadzenie dialogu międzykulturowego i między epokami. Dialog jest możliwy, czego dowodem jest to, że tutaj jestem i że Pan tutaj jest. Istnieją jednak również pewne porażki dialogu, czego dowód mamy, włączając telewizję.

W jednym z artykułów napisał Pan o Camusie, że przedstawił jedną z najbardziej przenikliwych refleksji o kondycji ludzkiej swojego wieku. Że powinniśmy przestać klócić się nad jego zmęczonymi zwłokami. Że był człowiekiem swojej epoki z widokiem na człowieka wszystkich epok. Co według Pana, niezależnie od kraju, języka i kultury, może dać współczesnemu człowiekowi lektura takich książek?

Wydaje mi się, że powinno to umożliwić odtworzenie pewnych definicji, które zostały gdzieś zagubione. Słowo „odpowiedzialność”, słowo „wolność”, te dwa pojęcia. Myślę, że wobec zagrożeń totalitarnych, różnych, a jednak takich samych, wystarczy przeczytać *Dżumę*, która wówczas nazywała się faszyzmem czy komunizmem, a teraz nazywa się dżihadyzmem. Jesteśmy w tym samym równaniu. Camus pozostaje jednym z pisarzy, którzy przenikliwie postrzegają swoją epokę i siebie samych. To sprawiło, że stał się głęboko uczciwym pisarzem i filozofem. Potrzebujemy tego. Dlatego że to, czego dzisiaj brakuje, w tym świecie obrazu i słowa, to właśnie

uczciwi filozofowie. Oni już nie istnieją. Nie mają już takiego wpływu na opinie. Opinie nie są już zmieniane przez filozofów, ale przez spektakle. Camus jest jednocześnie pisarzem, filozofem, prezentuje styl. Wydaje mi się, że są to trzy elementy, których dzisiaj najbardziej nam brakuje.

Camus po Obcym napisał Dżumę, po analizie jednostki doświadczającej absurdu zajął się konceptualizacją buntu, którego efektem miała być ludzka solidarność. Chciałem zapytać, jakie są Pana dalsze plany literackie.

Nie jestem wyznawcą Camusa. Jedną z kwestii, które najbardziej mnie interesują, jest śmierć. Kwestia zwłok i śmierci fascynuje mnie. Nie chodzi o śmierć jako taką, ale o śmierć jako jedyne prawdziwe oświecenie świata. Tkwię między dwoma koncepcjami, pomiędzy wizją, która mówi mi, że śmierć jest niemożliwa, a oczywistością końca. Rok temu straciłem ojca. Był to dla mnie ktoś bardzo ważny. Widok jego zwłok był dla mnie czymś potwornym. Nie wyobrażam sobie, że cud życia może być zredukowany do samych zwłok. To pewna dysproporcja, która mnie fascynuje. Chcę napisać o śmierci jako konieczności życia, po to by lepiej zdefiniować życie. Z punktu widzenia filozoficznego jest to coś, co mnie fascynuje najbardziej. Druga kwestia, która mnie interesuje, to to, co uniemożliwia mi zabicie drugiego człowieka. Wydaje mi się, że jest to jedno z podstawowych pytań. Trzeba, by w świecie, w którym żyję, ktoś ponownie zdefiniował powody, które uniemożliwiają zabijanie. Wydaje mi się, że jest to coś, czego nam w tej chwili najbardziej brakuje.