

SEVERO SARDUY – WIELKA RZEKA PISANIA
DYSKURS PUSTKI, DYSKURS „ROZKWITAJĄCY”

BARBARA STAWICKA-PIRECKA

Pisanie zatem, terminowanie w pisarskim rzemiośle, samo w sobie nie prowadzi do żadnego szczególnego postrzegania, do żadnej wiedzy. Skupienie się jedynie na praktyce formy lub treści jest wręcz ograniczeniem i zubożeniem. Pisanie jest ważne jako odzwierciedlenie iluzji, jako instrument, który odtwarza rzeczywistość, ukazując jej pustkę, elementarną pustkę tego, co najbardziej namacalne i obecne. W takim rozumieniu pisanie oczywiście zachowuje związek z rzeczywistością, odtwarza ją, powinno być tak materialne, tak barokowe, tak uwodzicielskie, pełne kolorów i kształtów jak ona sama; musi być jednak zakorzenione (podobnie jak i rzeczywistość) w elementarnej, płodnej pustce. Tak właśnie powinno się ostatecznie pojmować i rzeczywistość i pisanie, rozumiejąc je jako teatr rzeczywistości.¹

Na tle tak różnorodnej twórczości autorów latynoamerykańskich, od lat 60-tych począwszy aż po czasy nam współczesne, dzieło Kubańczyka, Severo Sarduya (młodzieńcze wiersze, późniejsze eseje i powieści), jawi się jako przykładowie spójne, a jednocześnie wielogłosowe i polisemiczne. Dowodem tego są, między innymi:

- hybrydyzacja gatunków narracyjnych (powieści);
- wizjonerskie zastosowanie modelu kosmologicznego; (Gallileusz, Kepler) do reinterpretacji założeń sztuki barokowej (eseje);

¹ Sarduy S., wywiad udzielony Danubiovi Torres Fierro: Torres Fierro D. *La lluvia fresca bajo el flamboyán*, (*Świeży deszcz pod flamboyanem*), Escandala, vol.1, nr 3, Nowy Jork, lipiec-wrzesień 1978 (przekład na jęz. polski – Barbara Stawicka-Pirecka).

- awangardowość młodzieńczej poezji w konfrontacji z teorią języka poetyckiego, jaką proponował José Lezama Lima i grupa jego uczniów skupionych w latach 50-tych wokół czasopisma *Orígenes*, którego Lima był założycielem;
- fascynacja estetyką chińską i japońską (sztuka kaligrafii, użycie określonych kolorów, „przezroczystość” i „gęstość” tekstu); stałe odniesienia do filozofii taoizmu i hinduskiej sztuki tantrycznej; z obu dziedzin wywodzą się podstawowe elementy „fenomenologii” Sarduy’a, która poprzez poetycki paradygmat dyskursu staje się specyficzną kontynuacją filozoficznych niepokojów Husserla, a przede wszystkim, Heideggera.

Jeśli jako punkt odniesienia potraktować „kubańskość” w jej dwóch najbardziej znanych odmianach, tj. w wersji ukształtowanej przez teorię i praktykę literacką Lezama Limy (poetycki „obraz rozkwitający”) z jednej strony, a z drugiej, przez postulaty Carpentiera („rzeczywistość cudowna” jako obecna w dyskursie postmodernistyczna, neobarokowa, literacka możliwość specyficznego postrzegania Ameryki), to widać wyraźnie, że transgresyjny charakter twórczości Sarduy’a (*oblicze przekłete kultury* jak określa jego pisarstwo R.G. Echevarría w swoim Wstępie do najbardziej eksperymentalnej powieści Kubańczyka – *De donde son los cantantes / Tam skąd pochodzą pieśniarze*, 1967) zmusza do obrania szczególnych narzędzi interpretacji tekstu; nasze spojrzenie powinno przede wszystkim odłonić stosunki dialogiczne obecne w owej „wielkiej rzece pisania”, jak określa Sarduy pisarski akt twórczy.

Silnie polisemiczny charakter każdej wypowiedzi Sarduy’a skłania do krytycznej refleksji nie tylko nad zagadnieniem intertekstualności, lecz także nad naturą owych sytuacji dialogicznych, interakcji komunikacyjnych obecnych na różnych poziomach dyskursu pisarza i pomiędzy różnymi kodami kultury, możliwymi do odczytania dzięki aktywnej obecności odbiorcy tych wypowiedzi.

We wspomnianych sytuacjach dialogicznych kategoria pustki zajmuje w pisarstwie Sarduy’a miejsce pierwszoplanowe, przechodząc płynnie w kategorię pełni. Ta ambiwalencja pojęciowa stanowi osnowę znaczeń dyskursu Sarduy’a, charakteryzuje zarówno jego sztukę pisania jak i obecną w niej refleksję filozoficzną, określając ostatecznie wizję rzeczywistości i wyznaczając przestrzeń dialogu, jaki obecny jest w całym jego dziele: dialogu pomiędzy kulturą Orientu, kulturą kubańskiego „Oriente” (którego stolicą jest Santiago de Cuba) i filozofią Zachodu.

Przeglądając się bogatej bibliografii Kubańczyka zaskakuje fakt, że większość opracowań krytycznych jego twórczości skupia się na problematyce baroku (czy raczej neobaroku, której poświęcił swoje rozważania eseistyczne),

natomiast niewiele jest tekstów krytycznych poświęconych orientalnej „przezroczystości” tego pisarstwa w funkcji buddyjskiego pojęcia pustki (*sūnyatā*) i w nawiązaniu do chrześcijańskiego mistycyzmu Zachodu. Wśród pojęć, których Sarduy używa, aby określić własny sposób postrzegania rzeczywistości, kluczowym jest „iluzja”; do tego pojęcia często też odwołuje się w swoich esejach. Intuicyjna mądrość pustki przenika zatem całą tę twórczość, stając się jej centralnym motywem, obecnym we wszystkich uprawianych przez Sarduy’a gatunkach literackich; *odnajdujemy ją nie tylko w poezji czy powieściach, ale także w samym sposobie, w jaki autor pojmuje pracę pisarską, w jego wrażliwości artystycznej i literackiej, oraz w całym szerokim kręgu niespokojnych dociekań, w których łączą się i mieszają malarstwo chińskie, religie orientalne, barok i neobarok, hiszpańska tradycja mistyczna, a nawet teoria big bang.*²

Pustka-pełnia w świetle dialogu pomiędzy kulturą Wschodu i Zachodu staje się paradygmatem zarówno estetyki jak i ontologicznych propozycji Sarduy’a: *Kuba (...) jawi się jako konkluzja, jako przepowiednia czy sen o Oriencie. Ostatecznie Ameryka jest snem Hiszpanii, snem Kolumba, który z kolei był też snem Marco Polo.*³

Rozmaite strategie estetyczne tekstu, pastisze, parodie, prześmiewczość, które w amerykańskiej odmianie neobaroku nie są niczym innym jak błyskotliwym pomnożeniem pustki, wskazują na obecność Orientu, na jego metamorfozy i metafory, szczególnie w trzech powieściach Sarduy’a: *Maitreya*⁴, *Cobra*⁵ (Orient hinduski, chiński i japoński) i *Colibrí*.⁶ Są także wyczuwalne w symbolice koloru białego w *De donde son los cantantes*⁷: biel okruszków chleba, biel w palni, biel afrokubańskiego orishy Obatalá i biel śnieżycy w ostatniej części tej powieści – *La entrada del Cristo en La Habana / Wjazd Chrystusa do Hawany*; tytuł tego rozdziału jest przywołaniem płótna Jamesa Ensora *Wjazd Chrystusa do Brukseli* z 1898 r. i zarazem parodystyczną aluzją do zdobycia władzy przez Fidela Castro, który po ucieczce Fulgencia Batisty, w nocy 31 grudnia 1958, odbył wraz ze swymi wojskami zwycięski przemarsz przez wyspę, od Santiago de Cuba w prowincji Oriente po Hawanę.

2 Guerreo G., *La religión del vacío*, „Cuadernos Hispanoamericanos”, nr 552, czerwiec, 1996, s. 33-46.

3 Sarduy S., *Por qué el Oriente?* (Dlaczego Wschód?), „Quimera”, nr 102, 1991, s. 40 (tłum. Barbara Stawicka-Pirecka).

4 Sarduy S., *Maitreya*, Seix Barral, Barcelona 1978.

5 Sarduy S., *Cobra*, Sudamericana, Buenos Aires 1972.

6 Sarduy S., *Colibrí*, Editorial Argos Vergara, Barcelona 1983.

7 Sarduy S., *De donde son los cantantes*, Ediciones Cátedra, Madrid 1993; [pierwsze wyd. Joaquín Mortiz, México 1967].

zgroza o tym mówić – zabija się na ofiarę pod chorągwią demonów? Czy nie lepiej takiego człowieka mieć wiernym, z którego pomocą mógłbyś daninę otrzymać i lud pogański uczynić świętym, najbardziej chrześcijańskim?

O, jakże pragnąłbym w księciu Bolesławie, o którym mówię, mieć nie wroga, lecz wiernego [sprzymierzeńca]! Może odpowiesz: I ja chcę.

Istotą rozważań Brunona jest koncepcja, iż chrześcijańscy władcy nie powinny ze sobą walczyć, lecz sprzymierzyć się do walki z poganami. Treść listu można jednak zrozumieć jedynie w podwójnym kontekście: z jednej strony jest nim misja wśród Prusów, którą Brunon podjął za przykładem św. Wojciecha; natomiast na stosunek króla niemieckiego Henryka do króla²⁸ polskiego Bolesława należy spojrzeć przez pryzmat polityki Rzeszy: przymierze, jakie zawiera z pogańskimi Lucicami można jedynie potraktować jako przymierze taktyczne, gdyż król niemiecki najwidoczniej instrumentalizuje Słowian, i tak widzi to także Brunon (s. 257):

Czyż nie lepiej jest walczyć z poganami dla chrześcijaństwa niż gwałt zadawać chrześcijanom? Bez wątpienia człowiek układa, Bóg włada.

Brunon, który wspomina o tym, iż władztwo Bolesława jest „lennem św. Piotra” (s. 257), wykorzystuje różne argumenty, by odwieść króla niemieckiego od planowanej wojny; jednak nie jest nim argument niepodległości Polski i autonomiczność polskiego kościoła; intencją listu jest jedynie to, by on sam mógł wypełnić podjęte zadanie (s. 259n.):

Dwie wielkie przykrości wnet odczuje nowy Kościół, który Bóg i walczący Piotr zaczęli zakładać wśród surowego pogaństwa. Po pierwsze: księżę Bolesław, który siłami ducha i ciała, z największą gotowością, chciał mi pomóc w nawróceniu Prusów i postanowił wcale nie żałować pieniędzy na ten cel, oto [teraz] uwikłany w wojnę, którą mądry król uznał za konieczność ani nie ma czasu, ani nie może dopomóc mi w rozkrzewieniu Ewangelii. Po wtóre: chociaż Lucice są poganami i czczą bałwany, Bóg nie zdołał pobudzić serca króla, aby dla chrześcijaństwa w chwalebnej walce pokonał takich wrogów [...]. Czyż nie byłby to wielki zaszczyt i

28 Trzeba zadać w tym kontekście następujące pytanie: czy Brunon mógłby mówić o „naszym [polskim] i waszym [niemieckim] Maurycym”, gdyby rzeczywiście uznał, iż Bolesław nie został koronowany? Wobec bardzo interesującej książki J. Fried'a (przyp. 5) i dokonanej tam eksplanacji różnych wydarzeń, sądzę że wolno nam określić Bolesława królem: Otto III przekazuje mu replikę włóczni św. Maurycyego, która wówczas była jednym z najważniejszych, jeżeli nie najważniejszym atrybutem władzy królewskiej w Niemczech. Przekazanie Bolesławowi jej kopii (co dość zgodnie potwierdzają także historycy niemiecy) jest równoznaczne z koronacją. Jego namaszczenie zapewne nie mogło się dokonać ze względu na sprzeciw kanoniczny biskupa poznańskiego Ungera, związany z powołaniem metropolii gnieźnieńskiej i udzielonym mu wcześniejszym zapewnieniem, iż to jemu zostanie nadana ta godność, a Poznań będzie jej siedzibą. Patrz także moja recenzja książki J. Fried'a w *Studiach Niemcoznawczych* 2001, 21, s. 733-739.

Epoka Cyklonu

W buddyźmie nigdy się nie mówi „przyjął religię” czy też „znalazł odosobnienie w klasztorze”, lecz „wstąpił w nurt”, tak jakby nieodwracalny prąd wielkiej, niematerialnej rzeki, unosił ucznia od wtajemniczenia aż do niepewnej nirwany.

Tak i ja zanurzyłem się w nurt pisarstwa, pewnej nocy w latach pięćdziesiątych, kiedy to Joaquín Enrique Piedra pojawił się w moim domu w Camagüey, niosąc triumfalnie pod pachą egzemplarz Cyklonu(...). Wtedy właśnie wstępowałem, ku zdziwieniu własnemu i mojej rodziny – owych domorosłych, rodzimych poetów – w wielką rzekę pisania, poddając się władzy zaszyfrowanej kartki papieru, wcielałem się w ową tkanę, w nieskończony tekst, w jego niewidzialną ośnowę, z której splotu nie ma już wyjścia (...) Krótko potem przeprowadziłem się do Hawany, aby dopełnić tego, co wówczas uważałem za swój telos: studia medyczne; jednak w mojej rzeczywistej biografii – tej dla nas samych zawsze nieczytelnej, czasem zakrawającej na parodię lub całkowicie zdanej na łaskę przypadku, – sens mojej obecności w stolicy krył się w błękitnym kolorze jakiegoś muru i w zbyt jaskrawym widoku miasta: José Rodríguez Feo zapraszał mnie do siebie (...).

Cyclon, dziś jest to czytelnik – wtedy wydawało się wszystkim tylko nieoczywistością – był w swoim czasie najważniejszym czasopismem w naszym języku; także najbardziej śmiałym, najbardziej wyrotowym, stawiającym najistotniejsze pytania o istotę kubańskości i narodową tożsamość.¹³

Bezpośrednie odniesienie do buddyźmu jest tu nie tylko wyrazem fascynacji Sarduy'a filozofią Wschodu, lecz dotyczy samej natury procesu twórczego. Buddyjskie określenie „wejść w nurt” okazuje się być metaforą sugerującą dwa sposoby rozumienia związku pisarza z jego dziełem:

1. Sarduy podkreśla przede wszystkim pewną egzystencjalną nieuchronność, z jaką wiąże się fakt bycia artystą, twórcą, tak jakby możliwość ta była nam przeznaczona przez los, niezależnie od naszej zgody.
2. Myśl buddyjska przeczy powyższemu stwierdzeniu, gdyż zgodnie z nią jakiegokolwiek działanie podejmowane przez nas nie jest sprawą „przeznaczenia”, lecz świadomym procesem praktykowania w jakiejś dziedzinie, wstąpieniem na ścieżkę, na drogę (TAO) określonej dyscypliny i terminowania, jakich owa dziedzina wymaga.

13 Sarduy S., op. cit. s. 35. (przekład na jęz. polski – Barbara. Stawicka-Pirecka).

Te dwie perspektywy interpretacyjne wydają się sprzeczne, w istocie jednak takie nie są. Jeśli mówimy o określonej dyscyplinie, to w świetle przytoczonego tekstu, nie chodzi o rodzaj wewnętrznej praktyki, którą my sami wybieramy, lecz o określone okoliczności, które niejako nas wybierają. W przestrzeni naszej wolności (nasz własny, osobisty wybór, trud naszego oddania się powołaniu, o którym sądzimy, iż to my je wybraliśmy), jesteśmy zdeterminowani inną wolnością – *siłą nieuchronną*, niematerialną, podobną rzece, której prąd *unoszą nas w stronę niepewnej nirwany*.

Tak więc nasza osobista sytuacja (wewnętrzna sytuacja pisarza) okazuje się być wypadkową owych dwóch przeciwstawnych żywiołów: determinizmu (*ananke* – przeznaczenie, przypadek, nieoczekiwane okoliczności, siła irracjonalna, wola Boga czy bogów) i naszego osobistego wysiłku (wytrzymałość, dyscyplina, nieustanne ćwiczenie, praktyka).

W tej właśnie ambiwalencji Wschód i Zachód podają sobie ręce. Przy czym, zgodnie z myślą buddyjską, „dwójnia” pozostaje, sprzeczność natomiast znika.

Nieodwracalny bieg rzeki, a jest to heraklitejska rzeka czasu, nurt zdarzeń i ich iluzorycznego odbicia w naszym umyśle, unosi nas od formy – od tego, co materialne, namacalnie istniejące, postrzegalne (Zachód) – do pustki, do tego co niematerialne, duchowe, niewidzialne lecz wszechobecne (Wschód).

Forma i nie forma łączą się zatem w słynnej buddyjskiej Sutrze Serca (Pradžina Paramita Hridaya Sutra): **Pustka jest formą. Forma jest pustką:**

W pustce nie ma form, uczuć, koncepcji, impulsów ani świadomości; nie ma oka, ucha, nosa, języka, ciała ani umysłu; nie ma formy, dźwięku, zapachu, smaku, dotyku, ani obiektów umysłu; nie ma żadnych elementów, poczynając od elementów oka, a na elementach świadomości kończąc; nie ma niewiedzy ani końca niewiedzy; nie ma starości i śmierci ani końca starości i śmierci; nie ma Prawdy o Cierpieniu, ani Prawdy o Przyczynach Cierpienia, o Ustaniu Cierpienia ani o Ścieżce. Nie ma mądrości ani żadnych osiągnięć. Ponieważ nie ma niczego do osiągnięcia, bodhisatwa, polegając na Pradźniaparamicie, ma umysł wolny od przeszkód. Ponieważ jest wolny od przeszkód, nie lęka się i wykracza daleko poza wszelkie pomieszenie i wyobrażenia i (w końcu) osiąga ostateczną nirwanę.¹⁴

Taka jest więc interpretacja pustki – podstawowego pojęcia filozofii buddyjskiej. Nie należy jednak mylić wschodniego terminu „pustka” z zachodnią „nicością”. Pojęcie *sūnyatā* – zasada pustki absolutnej – niweczy wszelkie sprzeczności, pozwala przerzucić most pomiędzy „*realnością tego świata a jego*

14 Chen-Chi Chang G., *Buddyjska Nauka o Catości Istnienia*, Wydawnictwo Kraków, 1999, s. 93. (przekład – Henryk Smagacz).

nierealnością” (Octavio Paz); iluzja i rzeczywistość zlewają się w nim, przeciwieństwa osiągają znaczeniową jedność, pustka i nie-pustka łączą się w symbiozie doskonałej:

W optyce chińskiej pustka nie jest, jak można by przypuszczać, czymś nieuchwytnym i nieistniejącym, lecz elementem wyraźnie dynamicznym i aktywnym. Immanentna idei życiodajnego tchnienia i zasadzie zmienności yin i yang, pustka jest miejscem, w którym dokonują się przemiany, a pełnia osiąga swój całkowity wymiar. To Pustka, wprowadzając do dowolnego systemu nieciągłość i odwracalność, pozwala cząstkom składowym tego systemu przekroczyć sztywne opozycje i ograniczenia jednostronnego rozwoju, umożliwiając człowiekowi niczym nie skrepowane zbliżenie do wszechświata¹⁵.

Inaczej zachodnia „nicość”, która uwypukla sprzeczności i wieloznaczności, a zamiast łączyć, dzieli; wykreśla granice, która odsuwa człowieka od Boga i absolutu, pozbawiając go jakiegokolwiek oparcia, w poczuciu opuszczenia i w lęku bezradności.

„Pustka” w twórczości Sarduy jest zatem obszarem pojęciowym, w którym filozofia Wschodu zbiega się ze współczesną myślą Zachodu.

Jeśli pojawia się zwątpienie w obecność Boga, to dlatego, że fantazmatyczne okazuje się nie tylko to, co nazywamy „rzeczywistością”, lecz także (a nawet przede wszystkim) język. Najbardziej radykalne przeżycia i eksperymenty z formą (niektórzy pisarze boomu latynoamerykańskiego, współcześni Sarduyowi, i inni, jak Joyce czy Beckett) wprowadzą rzeczywistością milczenia, pojmowanego jako ostateczna konsekwencja języka, kres pisania. Mówi o tym Rafael Argullol:

(...) śmierć Boga i głoszenie końca sztuki pojawiają się w tym procesie równolegle, gdyż utrata ontologicznego i religijnego fundamentu jest równoznaczna z utratą całej wiary w „ja” i w świat. Znika także niepodważalność trwałość „ja”, obiektywność świata i spolegliwa przejrzystość dyskursu, jaki ich połączył.

Nasz wiek tylko zaostrza tę sytuację, stawiając współczesnego pisarza wobec wyboru pomiędzy iluzją a ciszą, między milczeniem a przedstawianiem.¹⁶

Wracając do cytowanego fragmentu *Epoki Cyklonu / Tiempos de Ciclón* stopniowo odkrywamy, że ów nurt, który pojęciowo łączy ze sobą wolność i determinizm, buddyzm i chrześcijaństwo, wywodząc się od myśli Konfucjusza, która zbiega się z rozważaniami Mistra Eckharta, znajduje odpowiednik, wedle rozumienia Kubańczyka, w *nurcie literatury, w wielkiej rzece pisania, w*

15 Cheng F., *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Paris, Seuil 1979, s. 21. Tłumaczenie z francuskiego na hiszpański pochodzi z: *Ensayos generales sobre el Barroco*, Fondo de Cultura Económica, México 1987, ss. 126-127; (przekład na język polski – Nina Pluta).

16 W: Guerrero G., *op. cit.*, s. 35 (przekład na jez. polski – Nina Pluta).

zaszyfrowanej kartce papieru, w tkance scalającej, tekście nieskończonym, którego niewidzialna osnowa splata się „pod prąd” i od której pisarz nigdy nie odstąpi.

I tak dochodzimy do momentu, w którym sytuacja biograficzna zbiega się z „okolicznością” pisania. Właśnie ta konfrontacja a nie uwarunkowania polityczne, geograficzne czy historyczno-kulturowe są najbardziej autentycznym wyznacznikiem sytuacji diasporycznej pisarza i każdego artysty wobec wygnania. Tak więc, **pustka jest pisaniem. Pisanie jest pustką.**

Jeśli nawet heraklitejska rzeka egzystencji (również twórczego dochodzenia do pisarskiego mistrzostwa) nieodwracalnie zmierza do ujścia w pustce (śmierć, nieistnienie), to wielki nurt pisania kryje w sobie siłę, która objawia się w tajemniczej władzy odwracania biegu czasu, a zatem w przywracaniu nas od śmierci do życia. To jedyna iluzja, jakiej Sarduy zdaje się dawać wiarę: iluzja tekstu, który wpisuje nas w magiczne koło przemiany czasu linearnego w cyrkularny.

Jeżeli pisarstwo wyrasta z owej niewidzialnej osnowy, która splata się niejako „pod prąd”, to swoją prawdziwą siłę zawdzięcza ono ścisłemu związkowi Czasu i Historii. Sarduy niewątpliwie przekracza ten paradygmat, ustanawiając w swoim dziele jego poetycką projekcję i poddając tym samym w wątpliwość wszelkie rozróżnienia gatunkowe, jakie tradycyjnie w owym paradygmacie obowiązują. I tak, na przykład, w odniesieniu do własnej biografii mówi, iż jest nią ciąg rzeczywistych zdarzeń, które składają się na to, co nazywamy „życiem”, z tym, że owo następstwo bardziej lub mniej szczęśliwych wypadków nie jest „czytelne” dopóty, dopóki nie zostanie poddane procesowi fabulacji, przetworzeniu w wątek narracyjny. Życie jest przeżywane. Opowiadanie jest opowiadane. Narracja staje więc na straży egzystencji. Akt opowiadania jest procesem nawiązania porozumienia pomiędzy tymi obiema sferami i rozgrywa się w ramach określonego kodu kulturowego, jaki pisarz wybiera dla swoich wypowiedzi. Stajemy więc w obliczu paradoksu, który w filozofii Wschodu nie oznacza żadnej sprzeczności: dla pisarza jedyną autentycznie „prawdziwą” biografią jest powieściowa projekcja sytuacji egzystencjalnej, a nie to, co zwykliśmy uważać za rzeczywiste zdarzenia.

Jedynie fabulacja (zmyślenie, nie-prawda) sprawia, że tekst staje się czytelnym kodem, umożliwiającym rozszyfrowanie elementów składowych zapisanego przekazu.

Termin *prawdziwa biografia* – w rozumieniu Sarduya – kryje w sobie zatem pytanie o to, co jest lub nie jest prawdziwe. Dla Sarduya tym co rzeczywiste (jego pisarską prawdą) jest właśnie to, co zwykliśmy uważać za nierealne. Widzimy zatem, jak w cytowanym krótkim tekście biograficznym Sarduy odkrywa kolejne etapy swojej inicjacji w TAO pisania i jak stopniowo

objawia się nam jako pisarz, który przekracza granice heraklitejskiego wzorca (linearność czasu i Historii), gdyż w jego osobistym przekonaniu jedynie „antyeterminizm” Wschodu jest w stanie uwiarygodnić „poetycki” etos pisarstwa: pozyskać na nowo czas mityczny, przyznać najwyższą rangę „prawdzie” rzeczywistości wyobrażonej, ocalić pamięć jednostkową, przemienić w wiarę iluzję, tę jedyną, dla pisarza nieodwołalną: *wielką iluzję pisania*.