

L. DEKADA Literacka

MIESIĘCZNIK KULTURALNY Nr 3/4 (185/186) Rok XII marzec/kwiecień 2002 KRAKÓW

Rozmowa z CZESŁAWEM MIŁOSZEM	O POEZJI I RELIGII	3
	RELIGIA I SZTUKA	
JOANNA ZACH	Religijność poety i problem języka	13
PIOTR ŚLIWIŃSKI	Miejsce poety	19
RAFAŁ SULIKOWSKI	Religijne horyzonty współczesnej poezji polskiej	23
MARIOLA MARCZAK	Film religijny czy duchowość w kinie?	28
PAWEŁ TARANCZEWSKI	O pierwszeństwie sztuki przed etyką	34
PIOTR KOWALSKI	Religijność potoczna	38
TOMASZ GRYGLEWICZ	Ekspresja świętości	
	O malarstwie Stanisława Rodzińskiego	46
STANISŁAW OBIREK SJ	Od literatury do teologii	52
JORGE LUIS BORGES	WIERSTWIE	56
MICHAŁ GŁOWIŃSKI	Mój Kraków	58
ANNA CZABANOWSKA-WRÓBEL	Młoda Polska – jedność przeciwieństw	66
JOANNA KORNAŚ	<i>Moje życie</i> – nowe oblicze Mircei Elidego	72
JAKUB MOMRO	Zakładnik radykalnej nostalgii	76
KRZYSZTOF BIEDRZYCKI	Naprawdę	80
PIOTR SOBOLCZYK	Hermetyzm lekkostrawny	83
ZBIGNIEW PUCEK	Świat jako eksponat	88
ANDRZEJ ZAWADZKI	Cóż po religii w czasie marnym?	95
PIOTR BUKOWSKI	Rajski grzech pierworodny	100
BARBARA RZEŹWICKA	Słodycz melancholii	104
MAŁGORZATA RUDA	Śmierć i opowieść	108
GRAŻYNA STACHÓWNA	Filmowa uroda schizofrenii	112
KATARZYNA TURAJ-KALIŃSKA	Kram z religiami	118
	Camera obscura	122
	Przegląd prasy	126
	Książki nadesłane	129
	Giełda talentów	133



POEZJA I RELIGIA

Z CZESŁAWEM MIŁOSZEM
rozmawia TERESA WALAS

Jak Pan widzi – najogólniej – sprawę stosunku poezji i religii w kulturze nowożytnej od czasów, powiedzmy, renesansu, czyli od wytworzenia się nowej, dojrzałej tradycji świeckiej?

W okresie renesansu nastąpiła pewna emancypacja sztuki, która teraz mniej była zobowiązana służyć religii, ale nie można zapominać, że czas renesansu to także czas protestantyzmu, czyli właściwie ogromne ożywienie tematyki religijnej przez zasadniczo pesymistyczną wizję człowieka jako istoty upadłej i świata jako domeny diabła. Z czego nas może uratować tylko łaska; nie uczynki, ale łaska. Taka wizja Boga, jako wychwytyjącego, że tak powiem, człowieka z tej ciemnej magmy i zbawiającego, jest na przykład w poezji naszego Sępa-Szarzyńskiego, który miał właściwie formację protestancką, potem został katolikiem. Powiedziałbym więc, że istnieje pewna intensyfikacja motywów religijnych w renesansie ze względu właśnie na to protestanckie czarnowidztwo. Tu też zaraz jest przejście do baroku. A barok to znów nawrót średniowiecza w poezji. Renesans jest bardzo złożonym okresem. Jeśli patrzymy na zabytki poezji z tamtego czasu, a jej autorami są głównie hugenoci, protestanci lub ci, co o protestantyzm bodaj się otarli, to widzimy tam bardzo poważne traktowanie osobistych spraw religijnych. Nie zapominajmy też, że historia języków narodowych zaczyna się od tłumaczeń Biblii. Poza tym toczyły się nieustanne polemiki między protestantami a katolikami, w których brał udział nasz Mikołaj Rej. Wszystko to podnosiło temperaturę uczuć religijnych, co oczywiście przenikało też do poezji. Z drugiej zaś strony przychodzi nowa nauka, nowa technika, która także wpływa na poetyckie obrazowanie i to również w dziedzinie poezji religijnej. Okazuje się, że takie słowa jak na przykład „luneta” pojawiają się w tzw. angielskiej poezji metafizycznej jako nowy sposób mówienia o Bogu i o stosunku człowieka do Boga.

Czyli możemy powiedzieć, że w przeszłości poezja i religia współżyły ze sobą bez większych konfliktów, a nawet pozostawały w symbiozie?

Tak, poezja i religia były zawsze bardzo blisko siebie, niezależnie od formy jaką przybierały przyplwy i odpływy wiary. Weźmy romantyków i ich wadzenie się z Bogiem, ich prometejskie bunty, oskarżanie Boga, że stworzył świat taki, jakim on jest. Robił to Mickiewicz, robił wcześniej Byron. Weźmy Słowackiego, który z teorii ewolucji Lamarcka i z filozofii Hegla sprokurował swój naukowy mistycyzm, bo przecież ten „pod męką ciał duch-rewolucjonista” to jest właśnie owo przekształcanie się gatunku w dostosowywaniu do środowiska.

CZESŁAW
MIŁOSZ
ur. w 1911, poeta,
eseista, tłumacz.
Ostatnio wydał
nowy tom wierszy
Druga przestrzeń,
Znak 2002, oraz
w ramach dzieł
zebranych
Abecadło,
WL 2001.

ROZMOWA „DEKADY”

Przejdźmy może do modernizmu, gdzie stosunki między poezją a religią znacznie się komplikują. Wielokrotnie zwracał Pan uwagę na to, że w modernizmie dokonało się zasadnicze przesunięcie: religia utraciła swoją dotychczasową pozycję, a jej miejsce zajęła sztuka jako depozytariuszka uczuć metafizycznych.

Wydaje mi się, że głównym teoretykiem modernizmu, zanim zabrali się do tego poeci, był Schopenhauer, który ubolewał nad koliskiem narodzin i zgonów, w jakie jesteśmy wpłątani. Właściwie Schopenhauer to jest wielka litość nad cierpieniem świata; jeden z pierwszych filozofów europejskich tak bliski buddyzmowi. Uważał jednak, że są dziedziny czyste, które pozwalają wyrwać się człowiekowi z owego wiecznego koliska i w których człowiek osiąga wyższy stopień rozwoju ducha: były to świętość i sztuka. Schopenhauer jest dla mnie bardzo ważny ze względu na tę myśl o odkupicielskiej funkcji sztuki. Jest wiersz, który moim zdaniem, najlepiej streszcza zasadniczą ideę modernizmu; to Williama Butlera Yeatsa *Odjazd do Bizancjum*, który tak brzmi w moim przekładzie:

I

To nie jest kraj dla starych ludzi. Między drzewa
Młodzi idą w uścisku, ptak leci w zieleni,
Generacje śmiertelne, a każda z nich śpiewa,
Skoki łososi, w morzach ławice makreli,
Całe lato wysławiać będą chóry ziemi
Wszystko, co jest poczęte, rodzi się, umiera.
Nikt nie dba, tą zmysłową muzyką objęty
O intelekt i trwale jego monumenty.

II

Nędzną rzeczą jest człowiek na starość, nie więcej
Niż łachmanem wiszącym na kiju, i chyba,
Że dusza pieśni składać umie, kłaśnie w ręce,
A od cielesnych zniszczeń pieśni jej przybywa.
Tej wiedzy w żadnej szkole śpiewu nie nabędzie,
W pomnikach własnej chwały tylko ją odkrywa.
Dlatego ja morzami żeglując przybyłem
Do świętego miasta Bizancjum.

III

O mędrcy gorejący w świętym boskim ogniu
Jak na mozaice u ścian pełnych złota,
Wyjdźcie z płomienia, co żarem was oblókł,
Nauczcie, jak mam śpiewać, podyktujcie słowa.
Przepalcie moje serce. Chore jest, pożąda,
I kiedy zwierzę z nim spętane kona,
Serce nic nie pojmuje. Zabierzcie mnie z wami
W wieczność, którą kunsztownie zmyśliliście sami.

IV

A kiedy za natury krainą już będę,
 Nigdy formy z natury wziętej nie przybiorę.
 Jak u greckich złotników, tak formę wyprzędę
 Wplatających w emalię liść i złotą korę,
 Ażeby senny cesarz budził się ze dworem,
 Albo tę, jaką w złotej wykuli gęstwinie,
 Żeby śpiewała panom i damom Bizancjum
 O tym, co już minęło, czy mija, czy minie.

A co to było Bizancjum? To było, jak ktoś powiedział, najbardziej idealne państwo świata, bo tysiąc lat trwało nieruchome. Ta tęsknota do zastęgnięcia w jakiś posąg, do nieruchomości form złotych, wykwintnych, wiecznotrwałych, to jest chyba esencja modernizmu. Ale to nie jest tak, że modernizm ma ten jeden nurt. Ma też ciągle niepokój poszukiwania religijnego; tutaj możemy użyć jako przykładu naszego Leśmiana, który właściwie reprezentuje nowoczesne, antropologiczne podejście do religii. Jest gruntownie czytany w historii religii, w historii mitów i w swojej poezji powołuje do życia nowy ich rodzaj. Można przytoczyć szereg wierszy Leśmiana, w których tworzy swoje własne wyobrażenie Boga, a jego bohaterowie spekulują, czy dwie wieczności nie byłyby lepsze niż jedna. To szalenie heretyckie, ale poszukujące. I są tacy poeci modernizmu, których to nie zadowala. Na przykład T.S. Eliot napisał wielki poemat *Ziemia jałowa*, który jest satyrą na cywilizację, zdaniem sobie sprawy z impasu, w jakim ta cywilizacja się znalazła. Nieprzypadkowo *Ziemia jałowa* kończy się jakimś odwołaniem do religii Wschodu, do hinduizmu. To wszystko jednak mu nie wystarczało i w końcu Eliot stał się poetą religijnym. Tu widać przejście od modernizmu do poezji religijnej.

Poprzez metafizyczny głód?

Tak, poprzez głód. Ale też poprzez szczególny stosunek do tradycji. Nie należy tu zapominać o ogromnej wadze odkrycia dawnych tradycji w XX wieku. Eliot i jego przyjaciele czytali Dantego, czytali poezję prowansalską, poezję trubadurów, i ubolewali nad upadkiem cywilizacji współczesnej, porównując ją z cywilizacją średniowieczną.

Ale to jest tylko stan melancholii, takie poczucie bezpowrotnej utraty. Jak z niego przejść do własnej, żywej kultury?

Niestety, kiedy się słucha Eliota, recytującego *Cztery kwartety*, to słyszy się melancholijny ton protestanckiego ministra. To się zresztą łączy także z pewną reakcyjnością polityczną Eliota, te tęsknoty do średniowiecza.

Dla relacji poezja-religia w modernizmie ważne stało się zapewne też inne modernistyczne przeświadczenie, że sztuka rodzi się w bliskości grze-

ROZMOWA „DEKADY”

chu, że więc jej źródła są skażone, czyli – w języku religijnym rzecz ujmując – szatańskie. Pan też mówi o dajmonionie, że przesadza się, utrzymując, że jest na pewno aniołem...

To jest też sprawa odkrycia podwójności, dwoistości naszych działań jako poetów. Bo powiedzmy sobie, że ambicje zdobycia sławy i pognębienia wszystkich naszych rywali są bardzo silnym motywem tworzenia sztuki. To jest ten obraz, który, nie wiem, czy sam wymyśliłem, czy gdzieś znalazłem: wielki tłum artystów, każdy wypuszcza balonik, te baloniki się unoszą, a każdy myśli, jakby tu przekłuć inne baloniki, żeby jego balonik został i uniósł się najwyżej. To jest zasadniczy element komizmu wszystkich ludzkich usiłowań. A równocześnie w sposób tajemniczy akt poetycki odznacza się ogromną bezinteresownością. I stąd powstaje ta dziwna sprzeczność.

Niezależnie jednak od tego puszenia się poetów, ich pychy i rywalizacji pojawia się też przekonanie (przeciwnie klasycznemu przeświadczeniu o związku piękna i dobra), że bycie artystą wymaga przekraczania granic moralnych, że dopiero w doświadczeniu zła i grzechu odsłania się nowoczesne piękno.

Nie wiem. Myślę, że tu stajemy wobec pewnych mitów. Mitów literackich, które w sposób dość ciekawy utrwały się w naszej świadomości. Weźmy pod uwagę, że mit *poetes maudits*, poetów wyklętych, pojawił się w społeczeństwie kapitalistyczno-burżuazyjnym. I konflikt pomiędzy poetą, czy artystą w ogóle, a burżuazją był tutaj zasadniczy. Przy czym burżuazja to byli niekoniecznie burżuje w cylindrach, ale też wykwalifikowani robotnicy, wszyscy, którzy mieli stałe źródła dochodu, normalni zjadacze chleba. Flaubert nienawdził ich z całego serca; byli dla niego po prostu wstrętni. I jeśli wziąć pod uwagę socjologię literatury, to ten mit poety wyklętego powstaje jako funkcja protestu przeciwko temu normalnemu społeczeństwu. Do jego powstania przyczynił się bardzo Baudelaire. Ale powiedzmy sobie szczerze, mamy tu do czynienia z pewną dewiacją...

Ale ten – jak Pan powiada – mit głosił, że właśnie dewiacja jest płodnym gruntem sztuki.

Czyli że bourgeois musi się najpierw zbiesić, żeby móc tworzyć poezję?

Właśnie.

Ale to wcale nie jest takie pewne.

Jednak Pan sam napisał w wierszu *Czytając „Notatnik” Anny Kamieńskiej*: Nie była wybitną poetką. Ale to sprawiedliwe/ Dobry człowiek nie nauczy się podstępów sztuki. Więc jest w tym ukryte przeświadczenie, że cnoty nie sprzyjają pisaniu dobrych wierszy?

Tak, rzeczywiście tak napisałem. I jest to dla mnie nadal duży problem. Ale

miałem na myśli co innego, i w tym jest moja pycha, mianowicie, że ona nie uporała się dialektycznie ze swoim cierpieniem.

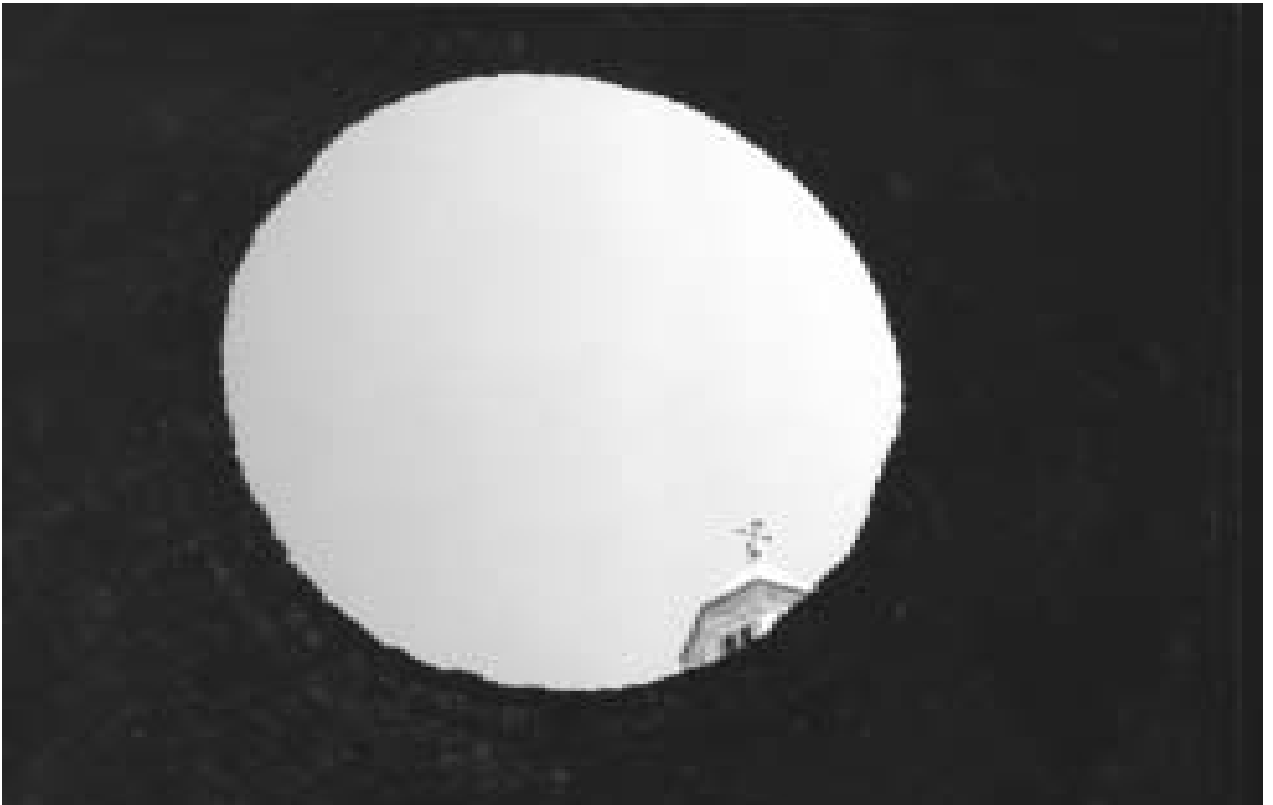
Czyli nie tyle cnota, co prostoduszność przeszkadza w tworzeniu dobrej poezji?

Tak, można to nazwać prostodusznością. Ja uważam siebie za osobnika obdarzonego umysłem dialektycznym, czyli przewrotnym, co zresztą chwalił i podbechtywał we mnie mój zmarły przyjaciel Kroński, ale równocześnie mam poczucie winy z powodu tego dialektycznego umysłu.

Pan często mówi o niemoralności sztuki, wskazując, że wymaga ona całkowitego oddania, „które niestety jest oddaniem w niewolę naszego ego”. W tej więc mierze człowieczeństwo poety jest w sposób szczególny skażone, ale równocześnie z tego rodzi się poezja, mająca moc odkupicielską. Czy ten dramat poety nie ma wymiaru religijnego?

Ależ oczywiście. Świadomość roli naszego *ego*, to jest świadomość naszego upadku. Czyli to jest problem grzechu pierworodnego.

Fotografia Grażyna Borowik



ROZMOWA „DEKADY”

Więc poeta powtarza grzech pierworodny? Jednak znaleźliśmy się w diabelskim rewirze! Przejdźmy wszakże do Pana poezji. W *Piesku przydrożnym* znajdujemy taki oto passus: *Ten poeta, wychowany w religii rzymskokatolickiej, powinien być każdym swoim słowem potwierdzać prawdę wiary Kościoła. Jednakże gdyby nawet chciał, nie mógłby tego robić, ponieważ poezja jest też strategią. Literatura jego czasów była agnostyczna, niekiedy ateistyczna, i pisząc wiersze dewocyjne nikogo by nie nawrócić, jedynie zyskałby miano poety drugorzędnego. Tu chciałabym Pana złapać za słowo. Czy nie ułatwia Pan sobie sprawy? Przecież ten poeta nie musiał pisać wierszy dewocyjnych. Mógł pisać wiersze o wielkim dramacie wiary i niewiary. Czy taki temat też nie mieściłby się w owej strategii poetyckiej i automatycznie skazywałby jego poezję na drugorzędność?*

Tu wracamy do czasów dwudziestolecia międzywojennego i to, co napisałem, odnosi się do tamtego okresu. Przecież poezja to jest także sprawa mody w pewnym środowisku literackim. Istnieją rygory, niepisane, ale surowe. Przed wojną był jeden poeta religijny – Jerzy Liebert. Zresztą, jego kariera trwała bardzo krótko, bo chorował na gruźlicę. Jakie było nastawienie środowiska, pokazuje przykład. W pewnym okresie, po tak zwanym najeździe awangardy na Warszawę w 1934 roku i w obliczu wzbierających tendencji katolicko-prawicowych, redaktor „Wiadomości Literackich” postanowił dostosować się do tej zmieniającej się aury i uhonorował Wojciecha Bąka z Poznania. Drukował całe kolumny jego wierszy. A w środowisku literackim co mówiono? „P... Bąka, a on brzdąka”. Tymczasem poeci naprawdę głębokiego nurtu religijnego, jak Józef Czechowicz, byli jak najdalsi od dewocji, od wierszy ortodoksyjnie religijnych. Ale nie chciałbym spłaszczać tego problemu, bo tu nie chodzi tylko o nacisk środowiska, ale także o szacunek dla tematyki, której nie da się łatwo ugryźć. I ja przez długie lata nie mogłem tego ugryźć. A napisałem *Traktat teologiczny* wtedy, kiedy było mi wszystko jedno.

Kiedy już się Pan nie bał o poetycką reputację, tak? A bez żartów: jak to naprawdę było?

Cóż, cała problematyka, która pojawia się w *Traktacie teologicznym*, istniała u mnie przez dziesiątki lat. Czytałem masę książek poświęconych teologii, zwłaszcza Francuzów. Powiedziałbym nawet, że tylko w teologii język francuski zachował jeszcze swoją dyscyplinę. Była to tematyka, którą ciągle się zajmowałem, ale nie bardzo mogłem znaleźć jakiś sposób wprowadzenia tego do poezji. A teraz, czytając poetów i poetki amerykańskie, także ich bezpośrednie wypowiedzi, dochodzę do wniosku, że poezja dzisiaj jest jakby forpocztą rozważań o problemach teologicznych.

A ze względu na co jej język jest dziś nośniejszy niż, powiedzmy, język filozofii?

Dlatego że poezja chwyta wszystkie sprzeczności życia ludzkiego. Naszą zmysłowość, nasze uwikłanie w materię, ale i nasze wzloty. W języku abstrakcyjnym nie istnieje ciało i umysł równocześnie. A poezja odnosi się zarazem do naszej cie-

lesności i naszej duchowości. I oddając to niesamowite sprzężenie, które w nas jest, poezja jakoś posuwa naprzód całą problematykę religijną.

Czy wśród poetów uchodzących za poetów religijnych są tacy, których ceni Pan szczególnie?

Jak wiadomo, byłem pod dużym wpływem Oskara Miłosza, którego tłumaczyłem. Jeśli chodzi o poetów dzisiejszych, to zdaje mi się, że ci, którzy piszą z natchnień buddyjskich, są jakoś szczególnie odkrywcy. Ale nie tylko. Dość trudno jest dzielić poetów ze względu na przynależność do takiego czy innego kościoła. Tutaj zresztą zapuszczamy się w kwestię współczesnej poezji w ogóle: dlaczego w zachodniej Europie ta poezja jest taka chuda, a czemu rozwija się w Ameryce?

Ma Pan jakąś własną hipotezę?

Taką na przykład, że poeci francuscy nie przywiązując wagi do poezji amerykańskiej, bo cóż tam ci ciemni kowboje mogą wymyślić, uważają, że istnieje tylko poezja, która jest dalszym ciągiem Mallarmégo. Czyli destylacja. Potem destylacja destylacji. A następnie destylacja tej destylacji. Nie wiem, jaką to może mieć przyszłość. Ale na pewno odsuwa poezję od spraw dla człowieka istotnych. Od religii także.

Wielokrotnie zadawał Pan sobie (i innym) pytanie, dlaczego kraj ludzi religijnych, bo za taki Polska wciąż uchodzi, nie wydał i nie wydaje wielkiej literatury religijnej. W *Piesku przydrożnym* pojawia się w pewnym momencie teza, że „polska inteligencja nie lubi myśleć o religii. Jeśli przyznaje się do katolicyzmu, to w celach nacjonalistycznych i mesjańskich”. Czy próbował Pan znaleźć jakieś wyjaśnienie tego zjawiska?

Owszem. Myślę, że wynika to z faktu, iż polska kultura jest kulturą towarzyską. Indywidualizm jest bardzo słaby i obowiązuje zasada „kupą mości panowie, kupą”. A religia to jest właściwie samotnicza rzecz. Takim głębokim pisarzem religijnym był na przykład Karol Ludwik Koniński, wielki samotnik. Towarzystwo nie sprzyja postawom religijnym. One robią na ludziach wrażenie dziwactwa. Trzeba mieć normalną, przyzwoitą pobożność zwykłych ludzi, a nie jakieś tam przesadne dewocje. Mnóstwo rzeczy kultura polska załatwia za pomocą różnych zasad przyzwoitości, których nie należy przekraczać.

A może jesteśmy narodem trochę leniwym, intelektualnie i duchowo?

No, tak... To jest jeszcze jeden element. Szlacheckiego lenistwa, które patrzyło na mędrków z podejrzliwością. W kulturze towarzyskiej wszelka intensywność jest właściwie podejrzana.

Czy wśród młodych współczesnych poetów widzi Pan jakiegoś ciekawego autora wyznaniowego, jakim kiedyś był Liebert ?

ROZMOWA „DEKADY”

TERESA WALAS
historyk i teoretyk
literatury, pracuje
w Instytucie
Polonistyki UJ.

Obecnie
przygotowuje dla
Wydawnictwa
Literackiego
książkę
poświęconą
kulturze
współczesnej.

Jest taki poeta, Wencel w Gdańsku. Ale nie wiem, czy nie jest to jakiś nałóg, żeby łączyć katolicyzm z formami tradycyjnymi, metrycznymi. Czy rzeczywiście tak być musi? Zadaję takie pytanie.

Postępowanie takie wynika, jak rozumiem, z przeświadczenia o nieprzypadkowym związku treści i formy. Powiedziałabym więcej: o magicznym działaniu formy, która, jeśli odwołuje się do tradycji, ubezpiecza treść, czyli w tym wypadku daje lepszą gwarancję wglądu w Transcendencję. Trochę tak, jakby użycie, powiedzmy, jedenastozgłoskowca broniło od złego ducha i czyniło prawdopodobniejszą asystencję Ducha Świętego.

Przypomnijmy wszakże: *Spiritus flat, ubi vult*.

Ale jest to jednak istotna kwestia. Pan wcześniej ją poruszył, mówiąc o strategii poetyckiej. Że poezja religijna nie może być żywa jako poezja, jeśli będzie się posługiwała archaicznym językiem, jeśli jej drogi rozejdą się z estetyką właściwą danemu czasowi...

Ten sam problem istnieje w malarstwie. Wśród malarzy XX wieku mamy właściwie jednego katolickiego malarza. To jest Rouault. On to osiąga jakimś ogromnym wysiłkiem, trzymaniem się w rygorach kolorystyki, kształtu. Mamy na przykład malarza prawosławnego – Nowosielskiego. On też szuka formy. Szuka poprzez ikonę, przez tradycję wschodnią... Ale chyba malarzem religijnym w głębszym sensie był Cezanne – przez swój szacunek dla rzeczywistości, „natury”.

Wydaje mi się jednak, że w tej rozmowie musimy też dotknąć problemu bluźnierstwa i świętokradztwa. Bo przecież bardzo znaczna część religijnej sztuki XX wieku to jest bluźnierstwo i świętokradztwo. Dochodzenie do świętości poprzez wykrzykiwanie obelg pod adresem Najwyższego. Chyba nie wszystkim takim próbom Najwyższy błogosławi. Ale może niektórym tak. Jeśli sięgniemy do filmu, to wśród reżyserów widzimy też łajdaków, którzy spekulują na tym świętokradczym stosunku do religii. Jest taki film duńskiego reżysera, *Przelamując fale*, będący moim zdaniem, właśnie nikczemnym spekulowaniem na tego rodzaju uczuciach. Bo on używa zwyczajnych schorzeń psychicznych po to, żeby zrobić rzekomo rzecz wyższego sensu: o miłości, poświęceniu itd. Więc są i takie przewrotne sposoby posługiwania się niby-religijną tematyką.

Nie chcę zamykać naszej rozmowy tym ponurym obrazem, więc zapytam: czy uważa Pan dziś siebie za poetę religijnego?

Kto to jest poeta religijny? Chyba ten, kto wierzy w grzech pierworodny, czyli skażenie natury ludzkiej. Jeżeli tak, to nim jestem.

Rozmawiała **Teresa Walas**

Fotografia Judyta Papp





Stanisław Rodziński, *Maria Magdalena*, olej na płótnie

Fotografia Stanisław Michta

Joanna Zach

RELIGIJNOŚĆ POETY I PROBLEM JĘZYKA

1 W przededniu wojny Miłosz pisał: *Poezja jest dyscypliną życia wewnętrzne-go. Wynika ze stanów wewnętrznych najsilniej połączonych z pracą moralną człowieka. (Radość i poezja)*

Zaś w styczniu 2002 roku poeta po-wiada: *Pojęcie hierarchii, wydaje mi się, po-lega przede wszystkim na tym, że poezji nie stawia się na piedestale. Nie poezja jest szczy-towym osiągnięciem człowieka, ale życie we-wnętrzne, wyrażające się w rozmaity sposób. (Zmysł hierarchii. Wywiad. Joanna Gro-mek, „Przekrój” 27. 01. 02)*

2 Gdyby rzecz zredukować do kwestii ogólnych i zupełnie podstawowych: co jest najbardziej znamienym rysem twórczości Miłosza? Nierozzerwalny związek poezji oraz osoby i wciąż ponawiany wysiłek zachowania miary, proporcji, pomiędzy własnym przeżyciem i światem widzianym oczami innych ludzi, a nawet „oczami Boga”. Ta druga skłonność czy dyspozycja umysłu, jakby równoważąca głęboko osobisty stosunek do każdej napisanej przez siebie linii

wiersza, nakazuje oddalenie własnej oso-by, zapośredniczenie ekspresji, nieustan-ny wysiłek obiektywizacji. Poezja Miło-sza jest więc najbardziej osobista, naj-ściślej związana z życiem wewnętrznym i historią osobowości, ale – z drugiej stro-ny – dzięki stałemu dążeniu poety do przekraczania własnego „ja” i technikom poetyckim podporządkowanym temu właśnie dążeniu, jest to poezja daleka od narcystycznej szczerości, a na tle rozma-itych literackich wyznań, poezja uderza-jąco dyskretna.

Czy ostatnie dwa tomy poetyckie Miłosza, *To i Druga przestrzeń*, oznaczają jakąś istotną zmianę w relacji poety do samego siebie i języka? Zasadniczo – nie, choć wiele mogłoby za tym przemawiać. Czytelnicy zdumiewają się szczerością tych wierszy, ale czy to znaczy, że poeta „prostodusznie” odsłania w nich swoją prywatność? Poezja Miłosza zmierza do swego wypełnienia. Nie zapominajmy, że Miłosz jest odnowicielem bardzo różnych nurtów tradycji polskiego języka; wszyst-kie one były mu potrzebne do wypełnie-

nia jednego zadania, którego sens odsłaniały kolejne stopnie realizacji, ale które bardzo wcześnie „zostało mu objawione” jako kierunek działania. Dokonał – chyba jednak dokonał – rzeczy niemal niemożliwej – odnowił, wskrzesił wysokie rejestry polszczyzny w poematach hymnicznych (już w *Mieście bez imienia*, przede wszystkim zaś w *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*), których nie byłoby przecież bez jego przekładów biblijnych. Wszystko to układa się w zdumiewającą całość i poeta jest tego coraz bardziej świadomy: teraz może mówić z nami swobodniej, obniżyć, podwyższać tonację, albo zmieniać rejestry mowy, bo na sens każdego zdania pracuje całe jego dzieło. Ale nie dajmy się zwieść poetyce wyznania. Bywa ona przewrotna przez samą trudność dostarczenia do prawdy o samym sobie. Miłosz jest przede wszystkim „pasterzem mowy”: jego wstyd i zahamowania („ale mniejsza o Miłosza człowieka”, powiedziałby Błoński) wprzęgnięte są od lat w służbę pewnemu ideałowi. Ten ideał to „prawdziwe dostojenie mowy”.

3 Od czego się zaczęło? Juwenilia, pierwsze wiersze Miłosza, opublikowane w 1930 r. w „Alma Mater Vilnensis” – *Kompozycja* i *Podróż* – są świadectwem młodzieńczego zwątpienia religijnego, a zarazem zapisem swoistego przeobrażenia „nieważnością” słowa, wyobcowaniem języka, w którym tak trudno wyrazić serio ludzkie doświadczenia. Człowiek współczesny to człowiek „oniemiały”, wpatrzony w grozę nadchodzącej epoki i spragniony wzniosłości. Ale wzniosłość jest szczytem budowli, która rozchwiewa się pod dotknięciem pióra poety:

klamliwym giętym rzekę oplączemy
rymem

(...)
klamstwem są wszelkie wzniesienia na
wysokość

pustka nad nami króluje
i pęd ku losom dalekim.

Czym właściwie była – jest? – ta budowla? Jak dotrzeć do jej fundamentów? Poezja Miłosza odpowie kiedyś na te pytania. Nie byłaby potrzebna, gdyby dało się udzielić na nie odpowiedzi w innym, niż ona to czyni, języku. Przyjrzyjmy się tymczasem młodzieńczemu utworowi. Mówi on nie tylko o załamaniu wiary, także o doświadczeniu głębokiej zależności pomiędzy metafizycznym wykorzenieniem człowieka i załamaniem się porządku mowy, o związku pomiędzy ładem istnienia i ładem języka. Co niskie, co wysokie, winno bezpiecznie mieszkać w ludzkiej mowie. Bezdomność człowieka wyraża się jako utrata orientacji w przestrzeni, pęd, ruch bez wiadomego celu. Za czym idzie „wyuzdanie” języka, czyli zanik zmysłu hierarchii. Najpełniejszą odpowiedzią na to młodzieńcze zwątpienie będzie modlitwa wypowiedziana w starości:

Oby do naszej mowy wróciła rzeczywistość.
To znaczy sens, niemożliwy bez
absolutnego punktu odniesienia.

4 Już we wczesnej twórczości zainteresowanie językiem współczesnej sztuki natrafia na dramatyczne pytanie o prawdę i fałsz, pytanie o tyle bezwzględne, że Miłosz odrzuca wąskie ramy estetycznych dyskusji, buntuje się przeciwko relatywizowaniu prawdy do reguł jakiego-

RELIGIJNOŚĆ POETY I PROBLEM JĘZYKA

kolwiek wyspecjalizowanego dyskursu. Taka postawa przysporzyła mu wielu wrogów. Naturalnie! Idea poezji głoszącej prawdy z pozycji niepodważalnego autorytetu wydaje się – przynajmniej od przełomu modernistycznego – niemożliwa do zrealizowania, jeżeli poeta miałby przemawiać wprost od siebie (pisał o tym Zdzisław Łapiński). Zbyt duża odległość dzieli nas od czasów, gdy w sztuce obowiązywał jednolity kanon prawdy. Można zrozumieć zdziwienie środowisk literackiej awangardy: coś Miłosz ze swoim „kaznodziejstwem”! Ale ten Miłosz nie dawał się zbyć wzruszeniem ramion; był – obok Czechowicza – najlepszym poetą w swoim pokoleniu. Co więcej – wcale nie chciał przemawiać we własnym imieniu.

Inną miarę powinniśmy stosować do zagadnień poetyki i stylu, inną do doświadczeń duchowych, ale ta druga miara musi pozostać nieznana – wolno nam odgadywać znaczenie tych doświadczeń jedynie na podstawie ich promieniowania na twórczość poety. Jedno z najważniejszych wydarzeń w biografii duchowej autora *Trzech zim* miało miejsce jeszcze w latach trzydziestych: było to spotkanie Oskara Miłosza. Wiele razy próbował poeta odsłonić sens tego wydarzenia, zmagając się z trudnościami – większymi niż opór samego języka.

Czy wpływ pewnych wtajemniczeń można ubrać w słowa, to jedno, czy natomiast i kiedy wolno nam podjąć taką próbę, to rzecz osobna. Podziwiam zmagania Miłosza w *Ziemi Ulro*, kiedy usiłuje nam odsłonić konstrukcję i znaczenie poematów metafizycznych swego francuskiego Mistrza. Wydane w jego polskim przekładzie (*Storge*, „Znak” 1993)

zdzumiewają mnie potęgą inspiracji, ale przyznaję, że ich nie rozumiem. Zadaje sobie nawet pytanie, czy bez jakiejś szczególnej łaski udziału w ich treści można tu w ogóle mówić o rozumieniu. Ale z tego nierozumienia płynie dla mnie taka oto nauka: nie powinniśmy pochopnie mniemać, że kiedy Czesław Miłosz próbuje się z nami porozumieć mową możliwie najprostszą, to zawsze jesteśmy na poziomie przekazywanych treści. Tajemnica kryje się w słowach prostych równie chętnie, jak w mowie zawilej. I nie o czym innym mówi ten fragment z *Traktatu teologicznego*, w którym Miłosz po raz pierwszy odwołuje się do Mickiewicza, poety, którego zawsze cenił za jasność i prostotę wypowiedzenia:

*Mnie zawsze podobał się Mickiewicz, ale
nie wiedziałem dlaczego.*

*Aż zrozumiałem, że mówił szyfrem i że
taka jest zasada poezji,
dystans między tym, co się wie
i tym, co się wyjawia.*

Przeciwstawienie tajemnicy w języku celowo obwarowanym przeciwko „umysłom wulgarnym” i tajemnicy obecnej w mowie najprostszej jest dla mnie kluczem do *Traktatu teologicznego*. Znajduje ono analogię w przeciwstawieniu zawilości uczonej teologii i wiary maluczkich, albo tradycji hermetycznej i Matki Boskiej ukazującej się dzieciom w Lourdes i Fatima. Odległość, która dzieli umysł współczesny od myślenia symbolicznego, pozostającego niegdyś w zgodzie z prawdami wiary, nie jest dziś mniejsza niż odległość pomiędzy człowiekiem wykształconym a „wyobraźnią

naiwną”, cokolwiek ten ostatni termin miałby oznaczać. Sprowadzając wielowiekowe rozmyślania nad początkiem i naturą wszechświata do „intelektualnych spekulacji”, zapominamy o naszej zależności od konkretnej cywilizacji, od pojęć i idei, które są produktem zwrotu tej cywilizacji przeciwko jej chrześcijańskim korzeniom, przeciwko chrześcijańskiej wyobraźni. Jeśli więc kondycja ludzka określona jest przez najgłębsze potrzeby człowieka: „myśleć” i „wierzyć” – myśl nowożytna, zwracając się ku prawdom wiary, nie potrafi się obyć bez negacji; tutaj myśleć, to przede wszystkim wątpić, o czym poucza lekcja Pascala. Nie zapominajmy o tym wątku *Traktatu teologicznego*, którym są peregrynacje nowoczesnego umysłu: Jakub Boehme, Swedenborg, a także nasz Mickiewicz nie są jedynie postaciami z podręcznika historii kultury, ale oznaczają etapy wędrówki, „stadia” umysłu próbującego przezwyciężyć swoje własne ograniczenia w poszukiwaniu transcencji. Stąd też i Karol Darwin jawi się jako postać rozdarta, nieledwie tragiczna (z żalem ogłosił / swoją teorię doboru naturalnego, przewidując, / że będzie ona służyć teologii diabelskiej). Ten wątek i biografia konkretnego człowieka, który „nie ma nic prócz modlitwy” i nie ma nic prócz swego życia (dlatego przedkłada to życie, przekładając je na dzieło), wzajemnie się przenikają i uzupełniają.

Trzy poematy Miłosza opublikowane w *Drugiej przestrzeni* układają się w tryptyk i tak chyba powinny być odczytywane. *Ksiądz Seweryn*, w którym poeta nawiązuje do bardzo dobrze osadzonej w jego twórczości tradycji mówienia cudzym głosem, tradycji, która w sposób zupeł-

nie jawny nie dopuszcza jednoznaczności i każe umiejscawiać znaczenia „pomiędzy”. *Traktat teologiczny*, w którym poeta szuka porozumienia z czytelnikiem „zawieszając”, przynajmniej pozornie, mechanizmy literackiej wypowiedzi. Wreszcie *Czeladnik*, w którym Miłosz mówi o swoim życiu poprzez pryzmat innej rzeczywistej osoby, raz jeszcze stawiając czoła tajemnicy, która łączy biografie, poezję i teologiczne rozmyślania.

5

List do Storgę przeczytałem jako
objawienie,
Dowiadując się, że czas i przestrzeń mają
swoją początek,
Że pojawiły się w jednym błysku, razem z
tak zwaną materią,
Dokładnie jak zgadywali średniowieczni
szkolarze z Chartres
i Oxfordu,
Przez *transmutatio* boskiego światła w
światło fizykalne.

Jakże zmieniło to moje wiersze, oddane
kontemplacji czasu,
Zza którego odtąd przeziarała wieczność,
Choć martwilo mnie moje pisanie prowizoryczne,
To znaczy takie, że co najważniejsze
pozostaje ukryte.
(*Czeladnik*)

Miłosz nigdy nie powiedział wyraźnie, na czym ufundowany jest wewnętrzny związek pomiędzy jego poezją i rozważaniami o religii. Ale czy to możliwe, żeby poeta przejął się do tego stopnia stworzeniem świata? Chyba jednak możliwe. Myślę o tym z zażenowaniem, bo

RELIGIJNOŚĆ POETY I PROBLEM JĘZYKA

kogo dziś tak naprawdę obchodzi stworzenie świata? Tak, księga *Genesis* nigdy nie przestała inspirować myślicieli i artystów, ale żeby pytanie o początek stało się źródłem tak intensywnego niepokoju, że promieniuje on na całe życie człowieka, to przecież niezwykle! Strach pomyśleć, co się za tym kryje, a już na pewno łatwiej podziwiać rozległość erudycji, intelektualne wyrafinowanie i piękno wystawienia. *Jeżeli moi czytelnicy dziwią się, czemu tak uparcie zajmowałem się autorem Ars Magna – czytamy we wstępie do Storge – powinni wiedzieć, że zawdzięczam mu jedyną możliwą odpowiedź na to, co nie może mieć odpowiedzi: akt Stworzenia jest równoczesny z Ukrzyżowaniem i każda chwila życia na ziemi jest zadaniem sobie cierpieniem Boga. Strawić życie na poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie, które nie może mieć odpowiedzi, to, zarazem mądrość i szaleństwo.*

Eschatologiczny wymiar poezji Miłosza można przybliżyć, odwołując się do źródeł, z których czerpie zarówno mowa poetycka, jak i język religijnego obrzędu. Pierwotnie zbliża je zasada muzycznej inkantacji, która odzwierciedla powszechne prawo rytmu i związane z nim dążenie do uzyskania łączności z wyższymi stanami bytu: *Gdyby mnie zapytano, skąd pochodzi moja poezja, odpowiedziałbym, że z dzieciństwa, z liturgii nabożeństw majowych i niespornych – jak też z Biblii Gdańskiej, jedynie wtedy dostępnej (Ziemia Ulro).* Niemniej istotna okazuje się w twórczości Miłosza zależność, która ma swoje źródło w prawach wyobraźni i tu właśnie kluczowa okazuje się filozofia przestrzeni wyłożona w traktatach metafizycznych O.W. M. Nadzieja wyzwolenia wyobraźni spod prawa *Ulro*, które skazuje człowieka na bezdomność, na ruch

bez odniesień („pustka nad nami króluje i pęd ku losom dalekim”) znajduje schronienie w poezji, która swoim *zachowaniem przerażonego ptaka / tłukącego się o przezroczystą szybę, poświadcza, / że nie umiemy żyć w fantasmagorii.* Co kryje się pod słowem fantasmagoria, domyśli się czytelnik *Ziemi Ulro*, którą to książkę przeczytaj czytelniku raz jeszcze, w świetle *Drugiej przestrzeni*. Jest to wielowarstwowa opowieść o tym, jak zgubiliśmy naszą „drugą przestrzeń”, bo człowiek jest przede wszystkim organizatorem przestrzeni, zarówno wewnętrznej, jak zewnętrznej, „i to właśnie nazywamy wyobraźnią”. Zatem użytek, jaki gatunek ludzki robi z wyobraźni – bo wyobraźnia ma tutaj sens przede wszystkim ponadindywidualny i zależy od ogólnie przyjętych pojęć o świecie – w znacznym stopniu odpowiada za kryzys wiary i mowy.

Kiedy z powodu „kurczenia się” wyobraźni urabianej przez „światopogląd naukowy” coraz trudniej przedstawić sobie podstawowe kategorie chrześcijaństwa, nadzieja wyzwolenia przenosi się w dziedzinę poezji wspieranej – jak wierzył O.W. M – przez nowoczesną, po-Einsteinowską fizykę. Nic bardziej błędnego niż pomyśleć, że chodzi tu o poszukiwanie substytutu religii. Jeśli nadzieja na wyzwolenie ludzkiej wyobraźni skierowuje się ku poezji, to dlatego, że spośród języków dotkniętych procesami „rozkładu”, ona to, przez swoje umiłowanie konkretności, najsilniej opiera się postępującej erozji. *Ale dyscyplina poetycka – cytuję z Rodzinnej Europy – jest niemożliwa bez pobożności i podziwu, bez wiary w nieskończoną ilość warstw istnienia ukrytych w jabłku, człowieku czy drzewie; wzywa, aby poprzez stawianie się dążyć do b y t u.*

JOANNA ZACH
 historyk literatury,
 pracownik
 Instytutu
 Polonistyki,
 opublikowała
*Monolog
 różnogłosy:
 o dramatach
 współczesnych
 Cypriana
 Norwida*, a także
 eseje opublikowa-
 ne w języku
 angielskim,
 niemieckim,
 francuskim
 i fińskim.
 Przygotowuje
 książkę
 poświęconą
 poezji Czesława
 Miłosza.

Oskar Miłosz adresował swoje metafizyczne poematy do ludzi przyszłości, ponieważ swoim współczesnym odmawiał zmysłu czy organu rozumienia wyłożonych w nich prawd. Tylko poczucie misji i nadzieja na przełom, na rehabilitację myślenia symbolicznego i prawa analogii, mogły uzasadniać takie postępowanie. Autor *Czeladnika* przyznaje, że obrał inną taktykę:

*Zachowując tonację i styl mojej epoki,
 Działać wbrew niej w poezji mego języka.*

No tak. Miłosz nie lubi języka swojej epoki. Raz jeszcze przypomina, że tworzył w opozycji do zasadniczych nurtów XX-wiecznej literatury. Ale zarazem przyznaje, że tego języka (tonacji, stylu) nie potrafił ani przyjąć, ani całkowicie odrzucić, bo w żadnym innym nie można było porozumieć z bliźnimi. Pozostało więc poruszanie się pomiędzy „tak” i „nie”, pomiędzy mową i milczeniem. Ale wybierał raczej mowę niż milczenie ze świadomością, że – chcąc nie chcąc – jesteśmy uwikłani w pojęcia swojej epoki i jeśli udaje się przekazać chociaż dystans pomiędzy wiedzą, która się w tych pojęciach nie mieści, i naszym językiem, to już dobrze. Czy nie to właśnie miał poeta na myśli, przytaczając – w *Roku myśliwego* – fragment swojej rozmowy z papieżem? Jan Paweł II: „*robi pan zawsze krok naprzód i krok w tył*”, na co ja, „*a czy dzisiaj można inaczej pisać poezję religijną?*”

Joanna Zach



Obok: **Stanisław Rodziński**, *Pietà*, olej na płótnie
Fotografia Stanisław Michta

Piotr Śliwiński

MIEJSCE POETY

Czy ksiądz Twadowski jest wybitnym poetą, czy wybitnym lekarzem dusz błędzących, a spragnionych nadziei, czy też może jest tylko sprawcą nader ciekawego fenomenu o charakterze socjologicznym, tego zapewne nie da się rozstrzygnąć. Cichy spór admiratorów jego głębokiej prostoty ze sceptykami, odmawiającymi mu prawdziwej wielkości, toczyć się będzie dalej. Idący w ślady Zbigniewa Bieńkowskiego, Ryszarda Matuszewskiego, Andrzeja Sulikowskiego, Wojciecha Wencła i wielu innych adwokatów poety, potykać się będą z opiniami krytyków, którzy – jak niegdyś Janusz Śliwiński – dziwią się z powodu przesadnej admiracji okazywanej jego twórczości. Marginesowe usytuowanie księdza Jana we wcale już licznych opracowaniach literatury współczesnej rekompensowane będzie przez nadzwyczaj wysoką pozycję większości jego książek w rankingach sprzedaży oraz – co jeszcze bardziej wymowne – przez tłumy uczęszczające na spotkania z nim (lub choćby legendę owych tłumów). Wprawdzie ani pokupność, ani frekwencja na wieczorach autorskich niekoniecznie świadczą o czymkolwiek więcej ponad posiadanie popularności, i krytyka nie musi czuć się przez te zjawiska zobowiązana (bo wszak wieczory Katarzyny Grocholi czy Krzysztofa Pieczyńskiego również miewają wielką publiczność), to przecież za Twardowskim przemawia autorytet tematu (człowiek –

świat – Bóg) i charyzmat dobra, będącego prawdziwym bohaterem pisanych przezeń wierszy. Nie da się również zamknąć kwestii jego przynależności bądź to „jedynie” do nurtu kapłańskiego, bądź „aż” do uniwersum polskiej poezji. Jakie znaczenie, i czy w ogóle jakieś, posiada fakt, że w Twardowskim pragniemy w istocie docenić posoborowy, otwarty katolicyzm? Podobnie rzecz wygląda z kluczową kategorią naiwności – jestże twórcą naiwnym, czy też naiwność stanowi tutaj maskę dla treści skomplikowanych, mających długą filozoficzną tradycję? A może jest ona kluczowym elementem perswazji? Wreszcie sprawa konsolacyjnego oddziaływania tej poezji... Łatwo sobie wyobrazić, że podziw może być swoistą zapłatą za pocieszenie, trudniej znaleźć odpowiedź na pytanie, jak do tego rodzaju „kontraktu” podejść: czyż nie jest bowiem tak, że szerokie uznanie z a k a ż d y m r a z e m jest reakcją na walory nieartystyczne w sensie ścisłym, moralne, poznawcze, kompensacyjne? Bo jeśli pisarzy ceni się szeroko, to przede wszystkim za to, że wypełniają oni jakąś hermeneutyczną, nauczycielską lub po prostu dydaktyczną misję, taką oczywiście, która w danym czasie uważana jest za ważną i właściwą literaturze. Lecz, z drugiej strony, czy nie jest rzeczą sztuki obdarzać tę misję skutecznością? Czy zatem konsolacyjna celność wierszy księdza Twardowskiego nie kieruje nas na powrót

do problemów czysto poetyckich, stawiając czytelnika przed zagadką celności artystycznej? Poeta Twardowski jawi się więc jako fenomen na wskroś paradoksalny, którego paradoksalność można albo uszanować, albo próbować przezwyciężyć, co – jak dowodzi wiele wypowiedzi krytycznoliterackich, silnie zretoryzowanych, naznaczonych deklaratywnością – nie jest zadaniem łatwym. Twardowski, poeta ukochany przez zwykłych czytelników, inspiruje z kolei do zadania pytania o miejsce poezji – czy nie za wcześnie uwierzyliśmy, że jej jedyną domeną jest współcześnie wyspa, nisza lub zgola getto?

Życie na biegunach

Gdyby chcieć spojrzeć na dzisiejszą poezję od strony czytelnika, a nie języka czy sytuacji lirycznej, to twórczość Jana Twardowskiego okaże się zjawiskiem ekstremalnym, biegunowym. Jako że bieguny występują zazwyczaj parzyście, musimy zaryzykować wskazanie, który z pisarzy usytuowany jest w pozycji przeciwległej. Tadeusz Różewicz, bez wątpienia również moralista, lecz zupełnie inny, programowo antykonsołacyjny, rozdzierający rany, rozdzierająco smutny? Tymoteusz Karpowicz, z heroiczną konsekwencją szukający kładki, którą można byłoby przejść od języka do świata? Nie są to złe kandydatury, mnie jednak wydaje się, że należałoby zdecydować się na inną, na razie kolektywną figurę poetę bez o d b i o r c y, poety hermetycznego raz na zawsze, uwolnionego więc od złudzeń, że dzieło jego kiedykolwiek stanie się dostępne dla lektury nieprofesjonalnej, spontanicznej. By lepiej

wyobrazić sobie tę postać, zacytuję fragmenty z wywiadu, jakiego udzielił Tadeuszowi Piórze jeden z najbardziej utalentowanych i zarazem najlepiej wygimnastykowanych teoretycznie przedstawicieli młodego pokolenia polskich pisarzy, Adam Wiedemann: *Ja się po prostu wypowiadam, a już co się w ten sposób wyraża, to kwestia porozumienia z czytelnikiem, które bywa lepsze lub gorsze, ale nigdy nie jest doskonałe, tzn. czytelnik nigdy nie wie dokładnie tego, co ja wiem, to jest po prostu niemożliwe. [...] mnie interesuje kluczenie, zastawianie pułapek, podkopywanie zbyt stabilnie ugruntowanych mniemań, jednym słowem zabawa, nawet w odniesieniu do sytuacji uchodzących za „poważne”, bolesne bądź dramatyczne (takie sytuacje są oczywiście, jako materiał, bardzo cenne i z upodobaniem ich używam). [...] pisze się dla innych, a idealną figurą Innego jest dla pisarza krytyk („Dziennik Portowy” nr 3, s. 94-95).*

Chodzi o taką postawę, która w ludycznie stosowanej intertekstualności widzi ważny, o ile nie wyłączny, sposób nawiązywania do przeszłości, ujmując ją jako możliwy dzisiaj ekwiwalent tradycji, a w prowokowaniu utartych pojęć – funkcję poezji. Zapewne nie należy identyfikować jej wyłącznie i w całości z Wiedemannem, choć z pewnością zalicza się on do grupy pisarzy, sprzeciwiających się prostodusznej i bezpośredniej ewokacyjności literatury. Dodajmy, że sposobów owego hermetyzowania wypowiedzi jest naturalnie więcej, co najmniej trzy. Odbywa się ona bądź przez uznanie fundamentalnej wolności języka (Andrzej Sosnowski), bądź przez uznanie, że rzeczywistością tekstu jest inny tekst (właśnie Wiedemann), bądź w końcu przez uznanie sfery doświadczeń *stricte* prywatnych

za pełnoprawny temat wiersza (ci wszyscy, którzy mówią o kimś konkretnym, np. o Jarku lub Joli, wszelako bez intencji przypisania im jakichś walorów symbolicznych). Jeśli w pierwszym przypadku uświadamiamy sobie, że wobec języka wszyscy jesteśmy poniekąd tacy sami, czyli tak samo bezradni, niezdolni wyrazić pewnych doświadczeń, to w drugim i w trzecim czytelnik bywa zakwestionowany, by nie powiedzieć, że wręcz – poniżony. Wprawdzie twórca tego typu dobrowolnie przyznaje, że sztuka, którą uprawia, znajduje się na obrzeżach rzeczywistości, zepchnięta tam, zdevaluowana – jak dobra moneta – przez rynek, dążący do obniżenia ceny i wzmożenia popytu, w zamian jednak przyznaje sobie szczególną władzę nad krytykiem, czyli czytelnikiem – skazańcem, nie mającym dokąd uciec z tego peryferyjnego obszaru. Stawia go przed sprytną alternatywą: albo jego odczytanie będzie kompletne (co nie jest przecież możliwe), albo będzie niekompletne (to zaś pozbawi go wiarygodności). Krytyk może jeszcze okazać się towarzyszem i świadkiem autora, wtajemniczonym w działanie twórczych mechanizmów, następnie zaś ich analitykiem i sprawozdawcą, jak kiedyś Pióro w niezwykle inspirującej recenzji Andrzeja Sosnowskiego. Czasami trudno nie odnieść wrażenia, iż wzorem krytyka, wyjątkowo akceptowanym przez poetę hermetycznego, byłaby „jasna dziewczyna” z biblioteki Herberta – „ostrym jak lancet ołówkiem przenosi na białą kartkę słowa i zamienia je na kreski, akcenty, cezury”, urodziła się krótko po wprowadzeniu stanu wojennego, teraz studiuje na pierwszym lub drugim roku polonistyki, nie pyta o sens i „sprawy najważ-

niejsze”, do głowy jej nie przyjdzie, że twórca rozkładanego wiersza miałby lamentować.

W rezultacie powstaje osobliwy układ, gdzie początkowy Inny staje się definitywnym Obcym, obie strony ulegają snobizmowi na brak zrozumienia, krytyk czuje się toksycznie pożądany, a poeta – permanentnie niedoceniony.

I tutaj wracamy do księdza Twardowskiego, a raczej do pisarskiego etosu, który reprezentuje. Jest zupełnym przeciwieństwem opisanego powyżej. Uprzywilejowana zostaje *l e k t u r a o d s e r c a*, czytelnik otrzymuje zapewnienie, iż każdy rodzaj odbioru – a zwłaszcza spontaniczny, emocjonalny, bezinteresowny – posiada wystarczające uprawnienia, że lepiej nie przykładać zbytniej wagi do dyrektyw intelektu, że ponad wiedzę wznosi się wiara. I dalej: miłość, dobroć, mądrość: *Piszę językiem niedzisiejszej poezji i niedzisiejszej krytyki literackiej. Lubię wiersze serdecznie niemodne i szczęśliwie zapóźnione. Tęsknię za humorem, który uczy pokory, pozwala śmiać się z samego siebie, ratuje od patosu, tak bliskiego dawnym wierszom religijnym, pozwala spojrzeć z uśmiechem nawet na dramat.* („Rzeczpospolita” 24. 04. 1999)

I jeszcze: radość życia, przesyczone wdzięcznością dla Stwórcy obcowanie z bogactwem natury, ciepły dystans do samego siebie, humor. Twardowski, poszukując *lingua franca* ludzkich dusz, cofa się w czasie ku momentowi, kiedy Ewangelia powszechnie jeszcze uważana była za żywe źródło wszelkiego ładu. Mimo że jego wiersze korzystają z instrumentarium poezji ubiegłego stulecia, ostatecznie przynajmniej po części zgłaszają akces do kultury przednowoczesnej: „szu-

PIOTR
ŚLIWIŃSKI
krytyk i historyk
literatury,
pracownik UAM
w Poznaniu,
ostatnio wydał
*Przygody
z wolnością.
Uwagi o poezji
współczesnej*,
Znak 2002.

kam ewangelii z przedsoborowych tłumacheń / spod gęsiego pióra Jakuba Wujka” – czytamy w wierszu *Do świętego Antoniego*. Jej właściwością była afirmacja świata w obliczu Boga (ponieważ istniał), cechą kultury nowoczesnej i naszej jest natomiast nieufność i zwątpienie (bo Bóg umarł i nie ma przed kim chwalić s/tworzenia). W ramach tej retrospektywnej, konsolacyjnej utopii oczywiście nie krytyk, ale obserwator i egzegeta zajmują miejsce naczelne, obok zwykłego człowieka, który czyta (nadal czyta), ponieważ poszukuje oparcia.

Popularny, nie populistyczny

Szczęściem poezji Jana Twardowskiego są czytelnicy, jednak nie oznacza to, że krytycy są nieszczęściem. W każdym razie nie krytycy krytyczni, nie godzący się na zawieszanie swoich miar i oczekiwań w zetknięciu z falą zainteresowania, jaką wzniciło pisarstwo księdza. Tym bardziej, że trudno wyobrazić sobie, by któryś z nich chciał zanegować zasadność pytań, postawionych przez ten fenomen naszym rozpoznaniem współczesnej literatury. Rodzi się z niego szereg pytań – o publiczność, o wyrażalność, o dydaktyzm, tradycję, przyszłość, całość. On też nakazuje przemyślenie różnego gatunku aporii i atrofii, wypełniających naszą świadomość, rewiduje podyktowane ponoć realizmem diagnozy końca społecznej roli poezji, pozwala jak w lustrze zobaczyć grymasy i pozy, które często bierzemy za wyraz autentyczności. Więc krytyka, rozpatrująca to dzieło w kategoriach socjologicznych, nie uwłacza mu. Prawdziwie uwłaczająca jest dopiero recepcja apologetyczna na pozór, lecz faktycznie

użytkująca poezję księdza Jana dla osiągnięcia jakichś zamiarów socjotechnicznych, dla podzielenia polskiej literatury na część dekadencją (dominującą, inteligentną, kosmopolityczną) oraz wypieraną, lecz jakoby nieskończenie bardziej poważną i godną poważania – część ludową (tradycyjną, narodową). Recepcja zatem, która dąży do przekształcenia popularności w populizm, w gruncie rzeczy wykorzystująca swego bohatera w sposób całkowicie obcy jego naturze – do piętnowania, rzucania gromów, odżegnywania od czci i wiary, wyśmiewania rozterek intelektu, jałowego pesymizmu i fałszywego wyrafinowania, albo też do manifestowania instytucjonalnej religijności. To jej głównie zależy na Twardowskim uproszczonym.

A teza o niedocenieniu dzieła poety jest – wobec jego paradoksalnie związanych ze sobą sławy i biegunowości – po prostu niewarta uwagi.

Piotr Śliwiński

Paweł Taranczewski, *Barokowy teatrzyk*, olej na płótnie



Fotografia Wojciech Smolak

Rafał Sulikowski

RELIGIJNE HORYZONTY WSPÓŁCZESNEJ POEZJI POLSKIEJ: ZARĘBIANKA – WENCEL – PASIERB

Można zaryzykować tezę, że jako religijny zakwalifikujemy utwór poetycki, który spełnia przynajmniej jeden warunek: konieczna wydaje się obecność sfery przeżycia podmiotu lirycznego – mającego cechy *homo religiosus* – w jego relacji do *sacrum*. Zawężając nieco problem, za Zofią Zarębianką stwierdzić należy, iż głównym wyznacznikiem poezji religijnej jest kreowanie przez nią sytuacji lirycznej w „przestrzeni Boga”. Jakie zatem przestrzenie sakrosfery zakreślają współcześni poeci, tworzący poezję intuicyjnie odbieraną jako religijna? Niniejszy szkic stanowi próbę odpowiedzi na tak postawione pytanie.

Poszukiwanie pewności wiary, która jest zdolna do spojrzenia wykraczającego poza pozorną ciemność pustej przestrzeni, stanowi jeden z głównych mo-

tywów poetyckich w twórczości Zarębianki. Już w tomiku *Wyrwane z przestrzeni* postawione zostało kluczowe pytanie egzystencjalne. Odpowiedź na nie określa wewnętrzny los człowieka. Jeśli bowiem nicość wyznacza ostateczny horyzont rzeczywistości, wtedy życie na ziemi traci sens: „Jeśli za tą czarnością / Nie ma / to po co ziemia?” (Z. Zarębianka, *Wyrwane z przestrzeni*, Kraków 1996, s. 24. Dalej używam skrótu tytułu tomu: WZP). W świetle innych wierszy okazuje się, że pytanie traci status retoryczności. Nie jest wyłącznie wyrazem zwątpienia osobistego, ale logicznym miniwywoodem, który każe opowiedzieć się zdecydowanie za jedną z dwóch interpretacji rzeczywistości: albo istnieje jakakolwiek transcendencja, albo wszystko zamyka ciasny horyzont immanen-

cji. Bliskie nicości jest obrazowanie ciemnością, która stanowi jakby zasłonę skrywającą prawdziwe zaistnienie: „Odsunę ciemność jak zasłonę szczelną / ponad nicością ku zaistnieniu” (WZP, s. 27). Na drugim krańcu Różewiczowskiego doświadczenia „pustego i zimnego kościoła” znajduje się znamienna epifania, w błysku nagłego zrozumienia rozświetlająca wszelkie mroki duchowej apatii: *Nie ma ciemności jest tylko mgła / która światło zbyt jasne przesłania / nie ma Nicości jest Niewypowiedziane / Słowo w którym wszystko powraca / w Jedno* (WZP, s. 30). Wyrażenie pobrzmiewa tutaj ton apokatastatyczny, znany choćby z niektórych fragmentów poezji Czesława Miłosza. Eschatologiczne przemyślenia są optymistyczne: oto, gdy przemienie obecny kształt egzystencji, „wszystko się wyjaśni” (WZP, s. 17), „wszystko będzie powiedziane / Ruch dobra nie zginie” (WZP, s. 19). Podmiot liryki Zarębianki, częściowo autobiograficzny, znajduje się w stanie oczekiwania na doświadczenie Obecności, która mogłaby zapełnić „puste niebo w ciemności serca”. Doświadczenie pustki nie jest tu celem pożądanym (jak w religiach wschodnich), ale jako stan przejściowy prowadzi w stronę nowej nadziei na spełnienie.

Poezja Zarębianki odcina się od wszelkiej formy utylitaryzmu poetyckiego, nie chce nawracać, ani głosić prawdy absolutnej. Wiara wypływa tu z egzystencji, która jest w stosunku do niej prymarna. Dzięki pewnego rodzaju chwiejności, wiara utrzymywana jest w permanentnej, labilnej równowadze. Religijność tej poezji wznosi się ponad katechizmowe prawdy teologiczne, jedynym dogmatem jest imperatyw wzbu-

dzania w sobie nadziei na objawienie się Boga, istniejącego całkiem inaczej niż stworzone przez Niego byty. Często przychodzi On wtedy, gdy jest najtrudniej, „gdy bezradność gęstnieje / wtedy zaczyna należeć / do Opuszczonego” (WZP, s. 21). Inny poeta wyraża to wprost, wyznając szczerze: „tylko wtedy / gdy jestem bezradny / możliwa jest pomoc / mojego Mistrza” (Joachim Andrzej Dembicki OSPPE, *Moje powroty*, Warszawa 1995, s. 61.)

Światoodczucie poetyckie Wojciecha Wencła ma wiele wspólnego z estetyką klasycyzującą, w której istotnymi wartościami są względna stałość i ponadczasowy charakter przekazywanej w utworach treści. O ile konstruowany w poezji Zarębianki czas ma naturę raczej linearną, zgodną z codziennym doświadczeniem życia, o tyle u Wencła porządek temporalny jest przeważnie cykliczny. Jak w micie powracają tu pewne przeżycia, czasem zupełnie ponad- czy a-czasowe: „to doprawdy proste: bo jak było przedtem / tak teraz i zawsze i na wieki – uwierz” (*Requiem* z tomu *Oda Na Dzień Św. Cecylii*, Gdańsk 1996, s. 24). Potwierdzeniem sformułowanej myśli jest motto wzięte z *Burnt Norton* Eliota, które brzmi tak: *Czas teraźniejszy i czas, który minął, / Oba obecne są chyba w przyszłości, a przyszłość jest zawarta w czasie / przeszłym*. Sentencja ta otwiera wiersz *Vogelsang*, głoszący, iż „nie przestaje istnieć to co się zdarzyło” (Tamże, s. 27). Jednak nie oznacza to, że wszystkie momenty czasowe są jednakowe. Podobnie jak niehomogeniczna przestrzeń w micie (opisana przez Eliadego), tak i czas nie jest jednorodny. Względność czasu bywa bowiem ustawicznie zakłócana przez cy-

klicznie powtarzające się wydarzenia sakralne. Są to przede wszystkim święta chrześcijańskie (Wielkanoc, Boże Narodzenie) czy ściśle katolickie, jak Boże Ciało czy Dzień św. Cecylii. Przestrzeń Boga zależy więc od czasu, uporządkowanego, opartego na pamięci tradycji. Na poziomie gatunkowym dokumentują to decyzje genologiczne autora, który wypowiada się w tradycyjnych, ustabilizowanych semantycznie gatunkach literackich. Mamy więc psalm, odę, elegię, tren, requiem, a nawet wielbiącą chwałę Boga pieśń Maryi – magnificat. Natura u Wencla nie jest dziką, pierwotną siłą, odwołującą się do instynktów, lecz wysublimowanym ładem, obecnym w kulturze. Takie metafory, jak „marmur trawy”, „witraż rzeki”, „prezbiterium atmosfery”, „leśne nawy”, świadczą o pewnej estetyzacji czy kulturyzacji natury. Regularny rytm poezji Wencla, także sama strofika i dyskretnie rymy obrazują uniwersalny ład świata wiary konkretnej, wyrażającej się poprzez materię i niezależnej od wewnętrznych stanów duchowych podmiotu wypowiedzi. Nie zabrakło też toposu Księgi natury, tajemniczym szyfrem przybliżającej transcendencję, jak w utworze *Dar*, w którym czytamy: „Boży ład istnieniem przejmujący arkusz / dłoń i czarne pióro na granicy świata” (s. 36). Gdzie indziej poeta podkreśla, że „to co raz było do prawdy nie minie / ale powrotem wieczystym się stanie (...) wracają w pył obrócone marmury / ściany i krzyże witraże i Księga” (*Oda Na Dzień Św. Cecylii*, s. 46). Znowu kolistość czasu i tajemnicza Księga, nasuwająca wiele skojarzeń czy to z Biblią, czy prastarym archetypem *liber mundi*.

Obraz Boga u Wencla nieco różni się od wizerunku Boga w poezji Zarebianki. O ile w pierwszym przypadku Bóg nie jest wyłącznie filozoficznym Absolutem, istniejącym w sposób całkowicie transcendentny, ani panteistycznie pojmowaną wewnętrzną zasadą świata, o tyle w drugim – można mówić o uogólnionej koncepcji Boga. U Wencla Bóg jest nie tylko chrześcijański, ale i dookreślony: „Bóg jedyny w Trójcy” wiary katolickiej, równocześnie transcendentny, jak i immanentny poprzez porządek Opatrzności, która ma moc i prawo interwencji w naturalny bieg historii. W poezji Zarebianki Najwyższy jest Bogiem wiary subiektywnej, ściśle związanej ze wszystkimi aspektami jednostkowej egzystencji (w jej wymiarze zewnętrznym oraz doświadczeniach wewnętrznych), a zarazem jakby ponad-wyznaniowym. Nie mieści się On w sztywnych ramach katechetycznych prawd wiary, ale nie stanowi też żadnej projekcji umysłu, tworzącego byt idealny. Nieobecność sztafażu religijności kultowej w poezji Zarebianki rekompensowana jest religijnością otwartą, by użyć terminu Jacka Bocheńskiego. Charakterystyczną cechą religijności otwartej pozostaje zawsze elastyczność i pewna, by tak rzec, ewolucyjność wiary, nieodgraniczanej od pozostałych dziedzin życia, ani nie zadowalającej się odtwórczą internalizacją dogmatów. Religijność w poezji Zofii Zarebianki oznacza szukanie niezapomośnionego kontaktu z *sacrum*. Podmiot używa własnych słów, kierowanych do Boga czy Jego fenomenów objawiania się, np. ciszy (tytuł debiutanckiego tomiku zawiera ten ważny motyw: *Człowiek rośnie w ciszy*). Inny poeta wyraził wprost swoją potrzebę ciszy – przyczy-



Stanisław Rodziński, *Ogród*, gwasz na kartonie

Fotografia Stanisław Michta

ny wszechrzeczy: „klęczę / w środku Twojego milczenia // to jest cisza / ciężarna // w niej / rodzi się człowiek” (Ks. Wacław Buryła, *Przed tabernakulum* z tomu *krople Nieskończoności*, Warszawa 2000, s. 117). Inaczej jest w poezji Wencla, który nie-liczne aspekty modlitewne ujmuje w znane formy takie jak psalm czy magnificat: „Jego wciąż wysławiam wiolinowym zdaniem” (*Magnificat*), „Wielki Boże łąki chłoną Twoje światło” (*Psalm*). Albowiem „kantaty i psalmy śpiewają dworzanie / w królestwie gdzie wszystko jest mową wysoką” (*Wstęp*). Wiara w wierszach Wencla nie zna stanów negatywnych – rozpacz, ciemnej nocy, zwątpienia, pełnych pasji zmagają ze sobą na drodze poszukiwań jakiegoś trwałego fundamentu. Następujący fragment nie mógłby, jak sądzę, wypłynąć spod pióra Wencla: „gdy bezradność gęstnieje / wtedy zaczynam należeć / do Opuszczonego” (*WZP*, s. 21). Doskonałą ilustracją tych słów będzie z pewnością *passus* z poezji cytowanego już ks. Buryły, który poucza, pocieszając: „upadasz znowu (...) by na samym dnie / dotknąć Boga” (Tamże, s. 129).

W poezji Janusza Stanisława Pasierba człowiek wierzy nie tyle w Boga, co Bogu. Sytuacje liryczne prawie zawsze umieszczane są w perspektywie układu Bóg – osoba. Doskonałym tego przykładem może być sytuacja wykreowana w wierszu *Wierzę*, w którym tradycyjna postawa psychiczna – wiara – przemienia się w pewność wiedzy: podmiot liryczny nie tylko wierzy, czyli odznacza się postawą psychicznej nadziei, ale po prostu wie. Utwór został zbudowany z dystychów, których człony stanowią logiczne przeciwieństwa: „Wiem, że jesteś Życiem / przecież umieram” (J. S. Pasierb,

Poezje wybrane, Warszawa 1998, s. 36). Nie jest to już wiara paradoksalna, ale paradoksalna wiedza, której pewność jest gwarantowana przez fakt diametralnej odmienności rzeczywistości Boga i człowieka. Granicę tę można pokonać wiedzą, którą można by za Edytą Stein nazwać „wiedzą krzyża” (*scientia crucis*). Droga zdobywania wiedzy o Bogu swoją prefigurację znajduje w losie Hioba, który cierpi „trochę za nas wszystkich” (*List do Hioba*, tamże, s. 37). Bóg, dla Pasierba coś znaczy. Mieć znaczenie to tyle, co posiadać odpowiednik w świecie denotatów. Ze znaczeniem wiąże się wartość, wyznaczana przez znaki Boga. Oryginalną myślą jest ukazanie człowieka jako drogi Boga, często Jego drogi krzyżowej. Człowiek może stać się drogą dla innych, a przez nich dla Boga tak, jak Chrystus jest dla ludzi. Drogą wiedzy o krzyżu. Bóg w poezji Pasierba nie jest Bogiem z podręczników teologii – w wierszu utrzymanym w stylu poezji ks. Jana Twardowskiego, zresztą jemu dedykowanym, Bóg ucieka z jakiegoś podręcznika, zapewne katechizmu. Jedyną pewną wiedzą o Bogu jest prawda o Jego Obecności, która sytuuje się poza wszelkim przedstawieniem: „JEST / ponieważ nic go nie przedstawia” (*Synagoga Zaśnięcia*, tamże, s. 68). Człowiek, przystępując do Boga, powinien być ze wszystkiego odarty, tak by jedynym jego znakiem była obecność – trwanie przed Bogiem.

Przedstawione propozycje poetyckiego poszukiwania Boga łączy dążenie do oczyszczenia wiary z upraszczających schematów w imię przybliżenia Prawdy o Niewysłowionym.

Rafał Sulikowski

RAFAŁ
SULIKOWSKI
doktorant
polonistyki UJ,
zajmuje się
problemem
sacrum
w literaturze.

Mariola Marczak

FILM RELIGIJNY CZY DUCHOWOŚĆ W KINIE?

Obserwacja wielu zjawisk naszej cywilizacji i kultury prowadzi do wniosku, że współczesny świat w dużej mierze zatracił zdolność rozpoznawania świętości, nazywania jej i komunikowania się z nią. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że sztuka całkowicie się zdesakralizowała, a tym samym jej funkcja została zdegradowana do roli upiększania świata, uprzyjemniania człowiekowi życia, stała się sztuką dekoracyjną, a więc maską w ujęciu Pawła Floreńskiego¹. Podobnie rzecz się ma z filmem rozumianym jako fakt kulturowy, leżący poza jej granicami. Symptomatyczna jest dominująca w światowym kinie tendencja do wypierania perspektywy religijnej ze świata przedstawionego filmów i potrzeba jej zastępczego manifestowania w formie zdegradowanej (np. w filmach grozy, a nawet w sensacyjnych serialach typu *Z archiwum X*). Jednakże w kulturze postrzeganej całościowo, jak i w kinie można zaobserwować związki z religią. I tu, i tam mają one jednak charakter zjawisk marginalnych (przynajmniej jeśli chodzi o ich udział procentowy) i zyskują czasem miano „peryferyjnych”. W odniesieniu do fil-

mu mówi się o **duchowości w kinie** bądź **filmie religijnym**.

O stopniu sekularyzacji sztuki filmowej może świadczyć fakt, iż samo pojęcie filmu religijnego do niedawna nie było wcale rozpowszechnione (przynajmniej u nas), a jeszcze w 1987 roku Aleksander Ledóchowski pisał, że właściwie czegoś takiego jak film religijny w ogóle nie ma², mając na myśli nieobecność tej sfery ludzkiego życia na ekranach kin. Rzeczywiście, filmów, które byłyby odbiciem duchowej konstrukcji człowieka, które pokazywałyby go jako obraz Boga lub utrwały jego wysiłki w dążeniu do osiągnięcia podobieństwa z Nim, jest bardzo niewiele. Funkcjonuje jednak termin „film religijny”, mający swoje odbicie w pewnej, nawet bardzo znacznej, grupie filmów. Jednakże jest to określenie niezbyt precyzyjne i bardzo różnie rozumiane. Powodem jest duża różnorodność filmów, w których występują związki z religią.

Przedewszystkim jako kontrowersyjny odbierany jest sam wyraz „religijny”, ze względu na jego wieloznaczność. „Religijny” bowiem to taki, który odnosi się do religii, ale „religijny” oznacza również „pobożny”, czyli emocjonalnie

zaangażowany w jakąś religię, wyznawca. Z podobną, choć nie analogiczną wieloznacznością mamy do czynienia w przypadku terminu „film religijny”. Jego najszerze rozumienie obejmuje swym zasięgiem wszystkie filmy, które w jakikolwiek sposób odnoszą się do religii czy wierzeń, mniej lub bardziej usystematyzowanych. Tu religia i religijność traktowane są z perspektywy antropologii kulturowej. Z tego punktu widzenia religijne są zarówno filmy Japończyka **Yasujiro Ozu**, magiczny *Kwaidan*, czyli opowieści niesamowite **Masaki Kobayashi’ego**, *Harfa birmańska* **Kona Ichikawy** czy *Ostatnia fala* **Petera Weira**, jak i *Harry Angel* **Alana Parkera**.

Inny punkt widzenia łączy religijność w kinie z religiami uniwersalistycznymi, a w naszym kręgu kulturowym – z wyznaniem judeochrześcijańskimi.

Marek Hendrykowski w swoim *Słowniku terminów filmowych* wyróżnia film religijny w sensie szerokim i wąskim. I tak, w znaczeniu szerokim jest to *utwór filmowy, którego wyróżnik stanowią: tematyka biblijna, żywoty świętych lub osób poświęcających się działalności religijnej*³. W znaczeniu wąskim jest to *film o charakterze liturgiczno-obrzędowym, konfesyjnym, katechetycznym bądź dydaktycznym, zorientowany na prezentację wyobrażeń zgodnych z kanonem wiary*⁴. Tego rodzaju utwory nazywa się czasem kinem pietystycznym, wyznaniowym. Jest ono bowiem świadectwem religijnego zaangażowania twórców, ich wyznaniem wiary. Celem zaś jest wywoływanie uczuć religijnych w widzach. Mamy tu więc do czynienia z **kinem emocjonalnym**.

W opozycji do niego znalazłoby się **kino refleksji intelektualnej**, kontem-

placyjne, kino dyskursu religijnego lub teologicznego. Przy czym kontemplacyjność dotyczy zarówno sposobu ukształtowania dzieła filmowego, jak i form jego odbioru, w opozycji do kina emocjonalnego, dla którego charakterystyczny jest również odbiór emocjonalny przez „wczuwanie się” – identyfikację widza z bohaterem, światem przedstawionym, opowiadaną historią. A zatem obok czy zamiast podziału na wąskie i szerokie znaczenie filmu religijnego można by zaproponować inny – na kino religijne emocjonalne i intelektualne, na „kino przeżywania” (empatii) i „kino kontemplacji”.

Pozornie może się wydawać, że w centrum tak czy inaczej rozumianego kina religijnego powinny znaleźć się utwory inspirowane księgami świętymi: Ewangelią oraz Pismem Świętym Starego Testamentu. Ale przecież charakter czy zakres owej inspiracji bywa bardzo różny: od ścisłych formuł adaptacyjnych (np. w *Jezusie z Nazaretu* **Franco Zeffirellego**, *Marii z Nazaretu* **Jeana Delanoya**, *Ewangelii według św. Mateusza* **Pier Paolo Pasoliniego**), po luźne inspiracje całością lub wybranym wątkiem albo motywem (jak w *Nazarinie* **Luisa Buñuela**, *Który siedzisz po prawicy* **Valerio Zurliniego**, *Barabasz* **Richarda Fleischera**). Często zapożyczone elementy są mocno przetransponowane, tak że efekt bywa skandalizujący ze względu na bardzo swobodne potraktowanie pierwowzoru, posuwające się aż do bluźnierstwa lub temu bliskie (jak w *Zdrowaś Maryjo* **Jean-Luc Godard**, *Ostatnim kuszeniu Chrystusa* **Martina Scorsese** czy też w *Dzieciątku* **z Macon** **Petera Greenawaya**). Z drugiej strony zagrożeniem dla religijnego charakteru

MARIOLA MARCZAK

filmu bywa żywioł widowiskowy, który sprawia, że wierne adaptacje wątków biblijnych nie wywołują uczuć religijnych, nie są też teologicznym dyskursem, są natomiast atrakcyjnymi filmami rozrywkowymi. Klasyczne już przykłady stanowią utwory **Cecila B. De Mille'a**, takie jak *Dziesięcioro przykazań* czy *Samson i Dalila* oraz *Opowieść wszechczasów* **George'a Stevensa**.

Inspiracje biblijne w kinie to osobny, bardzo szeroki temat⁵ i nie sposób w tak krótkim szkicu choćby wspomnieć o wszystkich odmianach i przypadkach. Sygnalizuję tylko niektóre tendencje dominujące.

Inną obszerną grupą filmów religijnych, wyróżnioną także przez Hendrykowskiego, są historie o świętych. Najbardziej reprezentatywne są: *Pieśń o Bernadecie* **Henry Kinga**, *Franciszek, kuglarz Boży* **Roberto Rosselliniego**, *Brat Słońce, siostra Księżyc* **Franco Zeffirellego**, *Męczeństwo Joanny d'Arc* **Carla Theodora Dreyera**, *Proces Joanny d'Arc* **Roberta Bressona**, *Franciszek* **Liliany Cavani**, *Teresa* **Alaina Cavaliere'a**, a z polskich filmów *Życie za życie*. **Maksymilian Kolbe** **Krzysztofa Zanussiego** czy *Faustyna* **Jerzego Łukaszewicza**. Dalej wyróżnić można opowieści o duchownych oraz innych ludziach związanych z Kościołem, zarówno inspirowane faktami, jak i całkowicie fikcyjne. Tu można przywołać *Dziennik wiejskiego proboszcza* **Roberta Bressona**, *Pod słońcem szatana* **Maurice'a Pialata**, *Msza skończona* **Nanni Morettiego**, *Kardynał* **Otto Premingera** czy *Elmera Gantry* **Richarda Brooksa**.

W obszarze filmu religijnego w znaczeniu wąskim (zgodnie z przywołaną tu

definicją słownikową) pozostają filmy bardzo różnorodne, które można w pewien sposób pogrupować. Znalazły się tu utwory będące rodzajem współczesnych czy nieco dawniejszych apokryfów bądź przypowieści, stylizowanych częstokroć na przekazy ludowe, takie jak *Legenda o świętym pijaku* **Ermanno Olmiego**, *Ptaki i ptaszyska* **Pier Paolo Pasoliniego** czy *Cud w Mediolanie* **Vittorio de Siki**.

Inną odmianę stanowią historie o nawróceniu, poszukiwaniu Boga czy rozterkach z tym związanych. W tej grupie umieścić można utwory tak bardzo odmienne pod względem charakteru, form gatunkowych, a przede wszystkim walorów artystycznych, że poza bardzo ogólnikowo rozumianą wspólną tematyką nic ich nie łączy. W tym miejscu trzeba by bowiem przytoczyć zarówno *Dziennik wiejskiego proboszcza* **Roberta Bressona**, *Słowo* **Carla Theodora Dreyera**, *Andrieja Rublowa* i *Ofiarę* **Andrieja Tarakowskiego**, jak i *Małego Buddę* **Bernardo Bertolucciego** oraz *Siedem lat w Tybecie* **Jean Jacquesa Annauda**.

Na przeciwnym biegunie leżą utwory, w których elementy religijne stanowią jedynie pretekst fabularny bądź rodzaj ozdobnika, sztafażu bez większego znaczenia. Temat, motyw lub tło inspirowane religią wykorzystane są przedmiotowo i całkowicie pozbawione aury świętości czy choćby głębszego namysłu nad tym, co zostało z religii zapożyczone (np. *Tajemnica klasztoru Marii Magdaleny* **Normana Jewisona**, *Czarny Narcyz* **Michaela Powella** i **Emerica Pressburgera** czy *Czerwona oberża* **Claude'a Autant-Lara**, a nawet *Pulp Fiction* **Quentina Tarantino**).

Podział, który przedstawiłam (a mo-

FILM RELIGIJNY CZY DUCHOWOŚĆ W KINIE?

że on być dość dowolnie zmodyfikowany), nie jest czymś obowiązującym, nie oddaje też omawianego zjawiska w pełni. Stanowi jedynie odbicie pewnej praktyki, pewnego stanu raczej chaotycznej świadomości tego, czym jest film religijny. Jednakże termin ten, mimo braku precyzji, jest coraz częściej używany, a określany nim fenomen – coraz lepiej identyfikowany. Niemniej jednak zamiennie, ale nie na zasadzie równoważności, używa się określenia „duchowość w kinie”. Jest ono równie nieprecyzyjne, lecz mimo to staje się narzędziem intuicyjnego porozumienia w tej materii. Zawiera ono w sobie część dorobku filmowego nazwanego religijnym, pozostawia jednak na marginesie tę drugą, w której odniesienia do religii są co prawda wyraźne, ale za to dość powierzchowne, jak choćby w przypadku superprodukcji hollywoodzkich takich jak **Ben Hur Williama Wylera**, **Szata Henry Kostera**, **Wyprawy krzyżowe Cecila B. De Mille’a**. W filmach tych bowiem zwycięża żywioł efektownej widowiskowości i ornamentacyjnej rozrywki, żywioł melodramatyczności lub przygodowości. Termin „duchowość” wyklucza zatem automatycznie powierzchowne związki z religią, zakłada zaś głębszą refleksję nad duchowym aspektem osoby ludzkiej i jej życia, nawet jeśli wykracza ona poza tradycyjnie rozumianą „religijność” i dotyczy zjawisk czy sytuacji, które nie wiążą się z żadnym systemem wyznaniowym, ani z jakimkolwiek Kościołem.

Oprócz tego pojawiają się utwory będące świadectwem duchowości zdegradowanej, np. do poziomu przesądu, zabobonu, sekciarstwa czy magii. Tak ukształtowane stają się osnową fabuł uję-

tych często w schemat popularnego gatunku, służącego bardziej lub mniej wyrafinowanej rozrywce, zabawie, czasem – grze z widzami. Wykorzystuje się do tego najczęściej konwencje horroru lub eklektyczne wzorce estetyki postmodernistycznej (np. *Egzorcysta*, *Harry Angel*, *Siedem* czy *Pulp Fiction*). Duchowość w takim przypadku jest zwykle zbanalizowana, skomercjalizowana, uproszczona.

Wreszcie o duchowości w kinie można mówić w przypadku jakiegokolwiek radykalnej refleksji nad nami samymi; refleksji, która stawia sobie za cel poszukiwanie prawdy o ludzkiej kondycji, zakłada, że jesteśmy czymś więcej niż bytem materialnym, uwarunkowanym psycho-fizycznie. W takim przypadku nie jest istotny temat filmu, lecz jego dogłębne potraktowanie, pozbawione relatywizmu. Nie ma więc znaczenia, czy będzie to historia o poszukiwaniu tzw. „sensu życia”, o złu lub ludzkich namiętnościach. Przykładem tego rodzaju utworu będzie zarówno *El Dorado Carlosa Saury* czy *Ran Akiry Kurosawy*, jak i *Noce Cabirii* lub *La strada Felliniego*, a nawet *Powiększenie Michelangelo Antonioniego*. W zasadzie zakłada to również perspektywę – w szerszym znaczeniu tego słowa – religijną lub pre-religijną.

Ośrodkiem znaczeniowym pojęcia duchowości w kinie, jak i filmu religijnego, samym jego jądrem jest zatem założenie ontologicznego zakorzenienia człowieka w Bogu i odzwierciedlenie tego faktu w obrazie filmowym oraz poprzez ten obraz, także wówczas gdy Bóg ukrywa się pod enigmatycznym pojęciem transcendencji. Utwory filmowe pokazują zaś w różny sposób i z różnym

artystycznym skutkiem człowieka oraz świat wobec Boga, a zatem nie tylko poczucie Jego obecności czy też ludzkie zaangażowanie w sprawy Boże, ale także to, co wynika z braku tego poczucia – to, co u Bergmana objawia się jako nieobecność Boga, jak również to, co dzieje się, gdy człowiek sam tę nieobecność w swoim życiu zadekretuje.

Pojawia się zatem pytanie, w jaki sposób kino może poruszać się w tak subtelnej i nieuchwytniej dziedzinie, z którą język werbalny z trudem sobie radzi, choć ma za sobą dużo dłuższą tradycję. Otóż, do pewnego stopnia kino stosuje podobne czy ściślej – analogiczne metody i strategie. Są to różnego rodzaju „przekształcenia semantyczne”, przybierające na ogół kształt symbolu, metafory, a w szerszym planie konstrukcyjnym – przypowieści. Przekształcenia takie mają konstrukcję złożoną, posiadają więc rodzaj „szwu”, spajającego ich dwa człony. Jest to coś na kształt pęknięcia o różnym charakterze. To właśnie ono pozwala na wprowadzenie, bądź zasugerowanie, w dziele filmowym tego, co niewyraźne lub, trudne do precyzyjnego sformułowania, a co dzięki intuicji pozwala jednak nam się porozumieć w sprawach duchowości czy religijności. Jednakże w dziełach najwybitniejszych mamy do czynienia z rozwiązaniami jednostkowymi, które z trudem poddają się analizie. Tak jest z utworami Roberta Bressona, Andrieja Tarkowskiego, Carla Theodora Dreyera, Ingmara Bergmana, Wenera Herzoga. Ich filmy np.: *Dziennik wiejskiego proboszcza*, *Proces Joanny d'Arc* (Bresson), *Andriej Rublow*, *Stalker*, *Ofiara* (Tarkowski), *Dzień gniewu*, *Słowo* (Dreyer), *Goście wieczerzy Pańskiej*, *Mil-*

czenia, *Źródło* (Bergman), *Szklane serce*, *Aguirre*, *gniew Boży*, *Cobra verde* (Herzog) – są najlepszymi ekranowymi obrazami ludzkiej duchowości. Tak się bowiem składa, że udane filmy religijne, mówiące coś istotnego o głęboko ukrytej Prawdzie, która ma swoje źródło w Bogu, są jednocześnie utworami artystycznymi, dziełami sztuki. Prowadzi to do wniosku, że prawdziwa sztuka jest ze swej istoty religijna. Wracamy zatem do starej tradycji wiążącej sztukę z sakralnością, a nawet dostrzegającej źródła sztuki w religii. W *Pokucie Tengiza Abuladze* stara kobieta mówi: „Na cóż komu droga, która nie prowadzi do cerkwi?”. Można, parafrazując, powtórzyć: „Na co komu sztuka (filmowa), która nie prowadzi do Boga?”.

Takich utworów, penetrujących czy chociażby prezentujących problemy związane z życiem duchowym człowieka, z jego duchowym wyposażeniem, jest niewiele. Niewielu jest też twórców, którzy świadomie i konsekwentnie drążyli bądź drążą ten temat. Stanowi to potwierdzenie tezy, że sztuka, oddając się na służbę dekoratorstwu, wyjałowiała się, uległa degradacji i odeszła od prawdy, od starań, by ją ukazać lub przynajmniej się do niej zbliżyć. Choć z drugiej strony w ostatnich latach można zaobserwować pewien nawrót zarówno do klasycznego kina, jak i wartości. Przykładem niech będzie chociażby twórczość **Abbasa Kiarostamiego** z jednej strony, z drugiej zaś takie filmy jak *Requiem dla snu Darrena Aronofsky'ego* czy *Pieśni z drugiego piętra Roya Anderssona*, które posługując się niekonwencjonalnym językiem filmowym, odwołują się do podstaw etyki, a zatem – pośrednio – do jej transcendentnego gwaranta. Nie są

FILM RELIGIJNY CZY DUCHOWOŚĆ W KINIE?

to jednak utwory, które mieściłyby się w gatunkowej kategorii filmu religijnego. Tych ostatnich, z ducha i litery, jest nadal mało. Niewielu twórców pozostało wiernych temu staremu, może odwiecznemu posłannictwu. Kto dziś jest artystą kina i tak jak Andriej Rublow, wykreowany przez Andrieja Tarkowskiego, potrafi całe życie dążyć do doskonałości, trudzić się, przyjmować cierpienie i upokorzenie, by wreszcie stworzyć dzieło swego życia, odsłaniające coś z Boskości, uchylające bliźnim skrawek nieba, odbłask Bożego życia? Ci nieliczni, a należą do nich przywoływani w tym tekście, są dziś klasykami filmu religijnego i tworzą pejzaż duchowości w kinie.

Natomiast dowodem bezsilności oraz czasowej – mam nadzieję – kapitulacji sztuki wobec *sacrum* jest, między innymi, postmodernizm, będący ciąglą pogonią za własnym ogonem; ów postmodernizm, który – zważywszy chociażby tempo i ruch obrotowy – nie jest w stanie nie tylko nieba uchylić, ale nawet nic pewnego powiedzieć o owym umykającym i rozmazanym w pędzie ogonie.

We współczesnej humanistyce istnieje tendencja do pozostawiania otwartych pytań. Wbrew temu zwyczajowi chciałabym pokusić się o rozstrzygnięcie kwestii postawionej w tytule. Film religijny rozumiany jest albo niezwykle szeroko, jako identyfikator dla wszelkich ekranowych związków z najszerzej rozumianą religią bądź religijnością, albo nazwę tę rezerwuje się dla filmów zawierających w warstwie fabularnej elementy, łączące je z konkretnym wyznaniem, rozumianym jako pewien system (wierzeń, obrzędów, rytuałów, tradycji, obyczaju...). Moim zdaniem, wbrew tej

praktyce, termin „film religijny” należałoby zawęzić i sprecyzować. Jego tożsamość powinna być określona przez wyraźnie manifestowany poprzez s t r u k t u r ę (a nie jedynie fabułę) filmu, jej związek z transcendencją. Stanowisko powyższe zakłada jednocześnie zakorzenienie człowieka i świata w Transcendentnym – w Bogu. Przy takim zaś rozumieniu „film religijny” i „duchowość w kinie” byłyby określeniami równoznacznymi i wymiennymi, gdyż każda ekranowa wypowiedź na temat duchowości człowieka odwołuje do jego bytowej, świętej podstawy, do samego Stworzyciela. Jednakże właśnie ów związek z transcendentnym źródłem jest kwestią kluczową, jego uwidocznienie decyduje o strukturach gatunkowych filmu religijnego oraz o identyfikowalności sfery świętości przez widza. Zatem, bezwarunkowo, zgodzić się trzeba na bliski związek znaczeniowy omawianych pojęć. Są one natomiast równoznaczne i wymieniane dla odbiorcy rozpatrującego je z perspektywy wyraźnie religijnej.

Mariola Marczak

MARIOLA MARCZAK absolwentka filmoznaństwa UJ, pracuje na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim. W roku 2000 opublikowała w wydawnictwie Arkana książkę *Poetyka filmu religijnego*. Interesuje się aksjologią i symboliką kina także kinem polskim.

¹ P. Floreński, *Ikonostas i inne szkice*, tł. Z. Podgórzec, wstęp J. Nowosielski, Warszawa 1984, s.112-113.

² A. Ledóchowski, *Czy nieobecność Boga?*, (w:) *Kino i religia*, Warszawa 1987, s.125.

³ M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 250.

⁴ Ibidem.

⁵ Wyczerpująco omówił go ks. M. Lis w swojej rozprawie doktorskiej, *Bibbia e cinema. Quando un film è fedele al. testo biblico? Tesi dottorale. Università Pontificia Salesiana*, Roma 2000, tu także obszerna bibliografia tematu, zob. także tegoż, *Elementy biblijne w filmach niebiblijnych*, (w:) *Ukryta religijność kina*, red. ks. Marek Lis, Opole 2002, s. 77-95.

Paweł Taranczewski

O PIERWSZEŃSTWIE SZTUKI PRZED ETYKĄ

Paweł Taranczewski, *Sacra conversazione*, olej na płótnie

Fotografia Witold Górka



Przed laty usłyszałem z ambony dysjunkcję: albo Sztuka, albo Chrystus. Wybór przebiegał zgodnie z modusem *ponendo tollens*. Przykładem był wybór Adama Chmielowskiego służby Chrystusowi w ubogim. Chmielowski wybrał Chrystusa przeciwko sztuce, między innymi pod wpływem tekstów św. Jana od Krzyża, nad którymi medytował. Doktrynę św. Jana przedstawił kapłan jako radykalną ascezę, w wyniku której ogarnia nas „żywy płomień miłości” bożej. Jest on odległy, a także nieosiągalny, własnym wysiłkiem, stąd człowiek – istota esencjalnie grzeszna – nie powinien ufać sobie w drodze ku niemu. Chcąc w płomień ten wstąpić, musi podporządkować się kierownictwu w posłuszeństwie, bo inaczej, skazany jest na duchową pomyłkę, a raczej całkowitą katastrofę. Artysta, wstępując na górę Karmel, musiał odrzucić sztukę poza jedyną dopuszczalną na drodze posłuszeństwa sztuką liturgiczną podległą duchowemu kierownictwu i odpowiednio zaprogramowaną! Sztuka poza liturgią istniała wbrew Bogu i była potencjalnym polem działalności szatana. Chmielowski musiał więc Chrystusa w ubogim wybrać przeciw sztuce, bo artysta, idąc za Chrystusem, musi przestać być artystą, musi sztukę odrzucić. Dla artysty – jako artysty – nie ma miejsca w domu Ojca, zaś Chrystus i jego Kościół interesują się nim tylko jako owcą, którą należy zbawić. Jedyne dopuszczalne wyjątek stanowi sztuka liturgiczna.

Kaznodzieja czuł istotę katolicyzmu, w której tkwi raz mniej, raz bardziej jawna nieufność do artysty i do sztuki; przekonanie, że chrześcijaństwo, będąc ruchem *par excellence* etycznym, sztuki nie potrzebuje.

Nieufność ta znajduje swą podstawę w spisanej Ewangelii. Sądząc ludzkość, Chrystus rozlicza człowieka wyłącznie za stosunek do siebie ukrytego w bliźnim. Wyobraźmy sobie, że stają przed Nim najwięksi artyści wszystkich czasów. Być może każdy z nich zostanie ocalony, bo przyodział, napił – ale tylko dlatego. Co jednak pocnie Sędzia z ich twórczością? Czy będzie miała dlań jakiegokolwiek znaczenie?

Jednak sztuka kultowa, którą dopuszczał kaznodzieja, nie mogłaby istnieć bez niekultowej, czyli po prostu bez sztuki, która rozstrzyga zagadnienia czysto artystyczne. Sztuka kultowa musi więc dopuścić istnienie sztuki niekultowej jako swej sługi. Czy jednak sztuka niekultowa znajduje w katolicyzmie usprawiedliwienie swego istnienia, nie usługując kultowej? Czy Bóg katolicki usprawiedliwia istnienie niezależnego artysty? Czy taki artysta jest przewidziany w Jego wizji człowieka, jak z pewnością przewidziany jest miłosierny Samarytanin? Czy przewidziany jest tylko Brat Albert czy także Adam Chmielowski?

Kaznodziei interpretacja doktryny Jana od Krzyża jest możliwa, ale nie jest konieczna. Nieżyjący już znawca jego pism, Ojciec Witold Czapliński, redemptorysta, pojmował pod koniec życia oczyszczenie zmysłów, umysłu i ducha jako „zmianę znaku”, trochę na wzór husserlowskiej *epoché*. Widzimy, słyszymy, smakujemy, czujemy świat, ale inaczej, nie wplątując się weni doświadczamy go pełniej. Oczyszczenie duszy prowadzi do zerwania łusek, które przeszkadzają widzieć świat prawdziwie. Podobnie myślała Edith Stein w *Mądrości Krzyża*.

Postawmy obok Chmielowskiego



Paweł Taranczewski, *Śqd*, olej na płótnie

Fotografia Wojciech Smolak

człowieka, który zmierzał w przeciwnym kierunku, wybrał sztukę, ściślej – malarstwo, porzucając służbę najuboższym z ubogich. Nie wybrał jednak przeciw Bogu. Później wprawdzie, pod wpływem lektur francuskich książek, odszedł od religii, ale myślę, że powierzchownie, bowiem głęboka religijna inspiracja widoczna jest w jego późniejszych płótnach, w których powtarzają się również motywy mające znaczenie symboliczne, a także swoiste moralizowanie. Mam tu na myśli płótna powstałe w Saint Remy. Z drugiej strony myśl początkującego pastora przeniknięta jest malarstwem, wystarczy przyjrzeć się opisom w listach do brata. Van Gogh pragnie dać siebie ludziom, poświęcić się głoszeniu Ewangelii. Robiąc to, zauważa, że istnieje malarstwo przeniknięte Ewangelią, ale że jednocześnie Ewangelia przeniknięta jest malarstwem: „Jest coś z Rembrandta w Ewangelii i coś z Ewangelii w Rembrandcie”, jest przekonany, że malarstwo Rembrandta może doprowadzić do wiary. Van Gogh przez

miłość do człowieka doszedł do malarstwa.

Adam Chmielowski w nędzarzu dostrzegł Chrystusa w ścisłym związku z obrazem *Ecce Homo*. Chmielowski nie był „ślepy” w przeciwieństwie do „widzącego” Brata Alberta. Widział to samo, co Brat Albert, tylko inaczej. Widział dlatego, że był malarzem. Jeżeli Van Gogh dostrzegł w człowieku wartość, której postanowił służyć – malując, to Chmielowski zobaczył tę wartość w malarstwie i zaczął jej służyć w człowieku. Obaj odkryli świętość i współczującą miłość, pierwszy odpowiedział malarstwem, drugi miłosierdziem.

Porównanie losów Van Gogha i Chmielowskiego, dla mnie przynajmniej, odsłania istotną możliwość dwójakiej odpowiedzi Bogu na jego świętość i miłość. Jednak otwarte pozostaje pytanie: jeśli artysta doświadczy czegoś podobnego do tego, czego doświadczył Chmielowski, czy musi rzucić sztukę? Czy artysta, który spotkawszy Boga nadal maluje jest kimś gorszym od tego, który malarstwo porzucił?

Wybory Van Gogha i Chmielowskiego odsłaniają nietrafność alternatywy rozłącznej: albo Chrystus, albo Sztuka. Pogrążenie się w bożej, współczującej miłości wymaga odpowiedzi, którą może być także malarstwo. Malarstwo takie i świadomość jego twórcy zanurzona jest w świetle Chrystusa, ale także w jego krwi, męce, lęku, niepewności, smutku, samotności; dlatego sztuka, powstająca jako odpowiedź na miłość, nie musi być koniecznie radosna.

Pamiętam o niektórych przynajmniej trudnościach. Co począć ze sztuką świetną, która jest obojętna na wiarę, a w każ-

O PIERWSZEŃSTWIE SZTUKI PRZED ETYKĄ

dym razie na chrześcijaństwo? Bardzo wielu artystów końca XIX i początków XX w., a także późniejszych, po prostu nie interesowało się ani Bogiem, ani wiarą, a jeśli nawet, to ich sztuka szła swoją drogą a sztuka kościelna swoją. Co robić z malarstwem Mondriana czy Kandinsky'ego obojętnym na Chrystusa; nie mówiąc już o sztuce powstającej przeciw Chrystusowi, której twórcy świadomie chcą się bez Boga i wiary obyć? Nie ulega dla mnie wątpliwości, że uprawiają oni szeroko pojętą sztukę, nie wiem jednak, jak chrześcijaństwo może sobie z nią poradzić.

Jednak wszystkie te kwestie uprzedza stwierdzenie kluczowe: chrześcijański Bóg jest najpierw artystą! Upiększa świat już w chwili stwarzania. Teologia biblijna nazywa to zajęcie *opus ornatus*, przeciwstawiając je *opus distinctionis*, które nastąpiło „przedtem”. Myślę, że *opus distinctionis* jest już pracą artysty. Myślę, że, gdy dzieli, Bóg jest w sztuce „formalistą”, gdy zdobi – interesuje Go treść. Jego bezinteresowna stwórczość i twórczość do niczego nie służy, chyba że powiemy, iż „służy” kontemplacji. W Ewangelii Ojciec zdobi lilie polne, które nie są do niczego potrzebne, są apragmatyczne i zdobienie ich nie jest „potrzebne” tak, jak potrzebne jest stawianie przykazań. Po co komu lilie polne?

Według Księgi Przysłów stwarzaniu świata towarzyszy mądrość. Mądrość igra przed Bogiem, a igraszki te są rozkoszą Stwórcy i nadają stwarzaniu głębszy sens. Praca artysty daje Stwórcy głęboką rozkosz, dlatego, że towarzyszy jej mądrość, która „игра przed Nim na okręgu ziemi”.

Stwórczość Boga jest przede wszystkim aktem bezinteresownej kreacji ar-



Fotografia Witold Górka

Paweł Taranczewski, *Autoportret*, olej na płótnie

tystycznej; świat pierwszej jest dziełem sztuki, potem – w skutek grzechu – potrzebuje moralności; Bóg najpierw jest artystą, a dopiero potem – z konieczności – moralistą.

Bóg w księdze Genezis jest stwórcą świata i człowieka, a człowiek stworzony został na obraz i podobieństwo Boga. Podobnie więc jak stwórczość jest sprawą Boga, twórczość należy do człowieka, o czym napisał do artystów Jan Paweł II. Jeśli Stwarzaniu towarzyszy mądrość, towarzyszyć musi także tworzeniu; ani stwarzanie, ani tworzenie nie są bezmyślne. Wydaje mi się, że człowiek najpełniej upodabnia się do Boga, tworząc sztukę z miłości i igrając mądrością.

Myśl ta podsuwa możliwą odpowiedź na pytanie o to, co Sędzia pocznie z twórczością artystów: dzieło sztuki ma sens eschatologiczny jeśli jest darem miłości dla bliźniego. Tworząc autentyczne dzieła, artysta obdarza człowieka tak, jakby dawał mu jeść.

Sztuka wyprzedza etykę, a artysta moralistę.

Paweł Taranczewski

PAWEŁ TARANCZEWSKI malarz i filozof, kierownik Katedry Historii i Teorii Sztuki ASP w Krakowie. Wykłada również estetykę na Wydziale Filozoficznym PAT i w Instytucie Polonistyki UJ. Autor książki *O płaszczyźnie utworu*. Miał szereg wystaw indywidualnych w Krakowie oraz innych miastach Polski, a także uczestniczył w wielu wystawach zbiorowych w kraju i za granicą.

Piotr Kowalski

RELIGIJNOŚĆ POTOCZNA

NOTATKI NA TEMAT KICZU I RELIGII

I Określenie „religijność potoczna” może charakteryzować standardy życia religijnego statystycznego Polaka. Religijność podlega mechanizmom myślenia potocznego, będąc jego specyficzną domeną, która dzieli z nim wszystkie podstawowe właściwości. Ramy myślenia potocznego są odniesieniem dla innych sposobów bycia, w tym również odmiennych typów religijności. Te są udziałem nielicznych, a ich świadectwa zawiera literatura, sztuka, filozofia.

Religijność potoczna stanowi reprezentację mentalności człowieka, który poprzestaje na prostych, bezpiecznych rozwiązaniach. Zwłaszcza, gdy musi uporać się z problemami konceptualizowania świata, gdy zawodzą dawne wielkie narracje, gdy kryzys dotyka nie tylko wartości, lecz sięga do zasad ich legitymizacji, można uwolnić się od wątpliwości, polegając na automatyzmach, stereotypach i różnego autoramentu rzeczoznawcach. Gdy niepewna jest legitymi-

zacja opinii, rośnie ranga perswazji. Trud, jakiego wymaga udział w porządku symbolicznym (Ricoeur), nie bywa przedmiotem namysłu konsumenta, który nie zwraca nawet – pomimo stałej obecności dawnych znaków zamienionych w atrakcyjne gadżety – głębokiej erozji symbolicznej interpretacji świata.

Religijność współczesnego człowieka podgryzana jest przez kiczowate sposoby doświadczania i usensowniania rzeczywistości. Kiczowatość polega na skłonności do znoszenia różnic, niezbędnych do stanowienia taksonomicznego ładu. Zatarłe zostają granice *sacrum* i codzienności, symbolicznego i znakowego. Miesza się interpretacje wywiedzione ze zdroworozsądkowej racjonalności i tego, co mirakularne, metafizyczne, metafizycznego i moralistycznego. Skrajna agresja i cikliwa czułościowość bezkolejnie współgryzują w zachowaniach jednostki. W życiu użytkownik świata

kieruje się stosowną instrukcją obsługi albo pozwala sobie na bezrefleksyjność wzruszeń. Opozycja między nimi nie jest jasna – udział rozumu w pierwszym przypadku nie musi być wszak przesadnie wielki.

Świat staje się w szczególny sposób niedotykalny: myślenie potoczne podsuwa efektywne sposoby poruszania się po nim, ale odsuwa możliwości i potrzeby falsyfikowania sprzecznych o nim twierdzeń. Oto domena kiczu, w której wszystko daje się pomieścić bez ryzyka odmowy przyjęcia przekazu, bez sprzeciwu wobec kłamstwa materiału, zdrady medium i łączenia wykluczających się właściwości (*Kicz [...] przepojony jest krwią i sacharyną*, pisze Hermann Broch; *kicz jest szczególną jakością, budzącą emocje pewnie i łatwo, występującą efektywnie w różnych dziełach człowieka, o cechach stereotypu, niekoniecznie w sztuce, także w przedmiotach użytkowych, może nawet i w przyrodzie*, powiada Banach. Zasadami kiczu są m.in.: **niedostosowanie**: odchylenie w stosunku do nominalnego przeznaczenia, do funkcji, którą (przedmiot) powinien spełniać; **kumulacja**: forma zapożyczona jest z innego materiału, odlew z żeliwa przybiera omdlewające kształty roślinne, heroizm łączy się z dobrym smakiem, cierpienie zamienia się w skromność etc.; **percepcja synestezyjna**: chodzi o zaatakowanie jak największej liczby kanałów zmysłowych naraz lub obok siebie; **zasada przeciętności**: przeciętność przejawia się zarówno w braku umiaru, jak i w zachowaniu miary. Leży ona u podstaw heterogeniczności kiczu, ułatwiając odbiorcom akt przyswojenia go, i narzuca go we wszystkich dziedzinach; **zasada komfortu**: idea dobrego samopoczucia, małego dystansu, przeciętności wymagań prowadzi na ogół do po-

stawy łatwej akceptacji i potrzeby komfortu, do *Gemütlichkeit* i całej gamy wrażeń, uczuć, stapiających się form, łagodnych kolorów, percepcyjnej spontaniczności i postawy zasadniczo akceptującej, czytamy u Abrahama Molesa.

Zagrożenie kiczem wpisane jest w ramy współczesnego doświadczenia; to nie tylko kwestia smaku, o czym, zauważając obniżanie standardów sztuki religijnej, rozprawiano od dawna (Poprzeczka). Sprawa jest poważniejsza i symptomatyczna dla dzisiejszej kultury: nawet wielkie dzieła sztuki nie uczynią niczego z odbiorcą, który – jak turysta – patrzeć na nie będzie tak, jak uczy go bedeker. Mieszkaniec masowej wyobraźni, nawet gdy ulega wielkim emocjom, skutecznie rozbraja najbardziej dramatyczne sprzeczności. Znosząc je, likwiduje też szansę na wyjście poza naskórkowe, aintelektualne doświadczenie i rozumienie świata.

Religijność bywała zagrożona kiczem; dziś, gdy trudniej o wartościujące porządkowanie doświadczeń, to kategoria kiczu może wyjaśniać więcej niż kiedykolwiek.

2 Mieszanie porządków interpretacji symbolicznej. Z licheńskiego sanktuarium wrócić można nie tylko z mieszanymi wrażeniami. Oszołomienie gigantycznością przedsięwzięcia, którym obrósł skromny obraz Matki Boskiej, idzie w zawody ze zdumieniem: jesteśmy porażeni rozmachem i bogactwem, łatwością mieszania stylów, łączenia rzeczy oryginalnych z imitacjami, efektami działań specjalistów od tworzenia ogrodów i nonszalancją tych, którzy wśród roślin posadzą plastikową kacz-

kę... By zgadnąć jakiej wrażliwości pielgrzymów potrzebuje to miejsce, wystarczy popatrzeć na detal: wystający ze ściany kranik, który okazuje się źródłem z cudowną wodą. Ładu przy nabieraniu wody pilnuje mężczyzna w komży, liczne napisy wyjaśniają „użytkownikom” sens wykonywanych przez nich gestów: „Cudowną wodą obmyj swoje ciało, a żalem serdecznym obmyj swoją duszę, abyś śmiało i radośnie mógł stanąć przed obliczem Bożej Matki”. Nieco niżej zaczyna się seria instrukcji: „Cudowną wodę pobieramy z szacunkiem i oszczędnie, aby jej starczyło dla wszystkich”. Większymi literami: „Cudowną wodę pobieramy tylko do małych butelek”. „Pobieranie Cudownej Wody zimą w Kaplicy dolnej z lewej strony”. Cudowna woda, która jest po trosze bajkową żywą wodą, tłumaczy się religijnie, magicznie, ale też i przez odesłanie do pomysłów medycyny alternatywnej, wymaga reglamentacji, mówi się o niej jednocześnie metaforyzowanym językiem religijnego dyskursu i narzucającym dyscyplinę stylem urzędowym.

3 Estetyka i sakrobiznes. Inskrypcje przy kranie z cudowną wodą nie zalecają specjalnych opakowań, ale z reguły stragany nieopodal sanktuariów oferują praktyczne naczynia, będące też pełną dodatkowych treści pamiątką. Można kupić lekkie, w bogatej ofercie kolorystycznej, butelki-figurki Matki Boskiej, z odkręcaną koroną-korkiem. Plastik, łatwy w obróbce i tani surowiec wykorzystuje się też do produkcji innych dewocjonaliów – krzyżyków, różańców, medalików...

Interesy merkantylne w miejscach

pielgrzymkowych od zawsze odgrywały istotną rolę w rozwoju gospodarczym okolic sanktuariów; współczesna sytuacja jest odmienna przez skalę „utowarowienia” przedmiotów, jakie wiążą się z sakrosferą. W dodatku łatwość produkcji zmienia status obiektów przedstawianych: plastikowe kopie znaków, ikon dawnej kultury, są przecież reprezentacjami nie tego, co niewyraźne, lecz przedmiotów. Świętość kopii świętego obrazu tłumaczyła się w ramach pewnego modelu religijności, ale kopia musiała też posiadać pewne walory. Czy da się je odnaleźć w plastikowym medaliku z sylwetką Madonny? Na jakie potrzeby odpowiada masowa produkcja: posiadania okrucu świętości czy pamiątki z podróży? Turystyka religijna jest taka, jak każda inna: zwiedzanie bywa formą zawłaszczania, w którym wszystko, dzieła sztuki, krajobrazy, ludzi zamienia się w obrazy, te zaś gromadzi się w kolekcje wrażeń i pocztówek. Nie doświadcza się świata, odwiedza tylko atrakcje wedle przewodnikowych scenariuszy, twierdzi Roland Barthes. Kim jest i czego doświadcza pielgrzym, przy okazji odwiedzający turystyczne atrakcje i oprowadzany przez specjalistę?

Sukces sakrobiznesu ujawnia jeszcze jedną właściwość świadomości podgrzanej przez struktury kiczowatego doświadczenia świata: srebrzyste baloniki w kształcie serduszek mogą być walentynkowym gadżetem, dekoracją w karnawałowej zabawie, znakiem fanklubu Myszki Miki, idoli sportu czy estrady. Na takich samych balonikach nadrukowuje się portret Jana Pawła II, Matki Boskiej Częstochowskiej, wizerunki świętych... Rosyjskie baby, z których wydobywa się

coraz mniejsze babuszki, mogą okazać się portretami polityków, ale równie dobrze będą się sprzedawać, gdy znajdą się na nich średnio gustownie odmalowane ikony. Nieodróżnialność zamienionych w gadzety przedmiotów związanych z religią i innych „atrakcyjnych” towarów pogłębia stan wykorzenia, utraty symbolicznych znaczeń, do których droga wydaje się zamknięta dla kolekcjonerów pamiątek.

4 Kłopoty z *decorum* i skutki dekontekstualizacji. Rozpoczęcie koncertu zespołu Bayer Full od pieśni maryjnej nie zaskoczyło jego fanów – przyjęli zmianę repertuarową ze zrozumieniem, zwłaszcza, że lider zespołu opowiadał o okolicznościach nawrócenia. Rozkołysany tłum przyłączył się rytmicznie do śpiewu-modlitwy, wzbogacając gamę swoich muzycznych doznań. Później koncert potoczył się zgodnie ze stałym scenariuszem – ludyczne rozochocenie znajdowało spełnienie w tańcu i gremialnych śpiewach. *Majteczki w kropki* przyniosły wiele radości tym, którzy przed chwilą zdawali się być pogrążeni w modlitewnym nastroju. A może nie byli? A może przejście między pieśnią maryjną a frywolną piosneczką dokonuje się łagodnie, bez zdziwienia? Czy religijność rozplywa się w ludyczności, czy discopolo (nazywane wtedy przez złośliwych – katopolo) nasycza się nieoczekiwanymi walorami?

Kiedy jeden z rockowych zespołów (Houk) na festiwalu w Jarocinie między piosenkami wykrzykiwał „Jezus Chrystus! On was kocha!”, skonsternowana publiczność uznała to za kolejny gest odrzucania wartości. Później rocko-

we konwersje (Armia, Acid Drinkers...) zdarzały się coraz częściej – i tak to muzyka, w której katolicy publicyści (nie wspominając o katechetach przygotowujących listy proskrypcyjne zespołów zakazanych) widzieli wcielenie Szatana, przybierała postać misyjną, a muzycy niekiedy składali dewocyjne deklaracje. Czy agresja, seks i nietolerancja w jednych utworach, nie wyklucza przesłania Ewangelii, głoszonego z podobną ekspresją z tej samej estrady.

Podobnie z innymi artystami: poeci-konwertyci we „Frondzie” (1996, nr 7) zafundowali czytelnikom serie religijnych prowokacji, które zbudowane były m.in. na łatwym ośmieszaniu dawnych, sentymentalnych kiczów, a więc i kryjącej się za nimi religijności, i skonstrastowaniu z nimi ostrych tekstów i swoiście obrazoburczych fotografii. Trudno powiedzieć, czy miała to być propozycja nowego doświadczenia religijnego, wolnego od dawnej, kliwej pobożności, czy estetyczna prowokacja. Zdjęcia rażą tandetną amatorszczyzną, być może tą ostentacją wymierzone są przeciw prowokacjom perfekcyjnie wykonanym, jak w obrazach Toscaniego robionych dla Benettona, czy plakacie reklamującym film *Skandalista Larry Flynt*. Czy niosą propozycję doświadczenia religijnego, czy też ujawniając osobliwość smaku autorów, wyczerpują się w manipulowaniu znakami odsyłającymi do religii?

5 Sensacje pro- i antyreligijne. Prowokacje tego rodzaju mają także inny kontekst: protesty przeciw naruszaniu uczuć religijnych przez producentów filmu, przybierając spektakularne formy, wyzwalają często gwałtowne uczucia.

W zdarzeniach takich trzeba zobaczyć kolejny symptom skuteczności myślenia kiczowatego, którego cechą charakterystyczną jest znoszenie sprzeczności. Jeden z najtrwalszych stereotypów kultury nowożytnej: opozycja, której jednym biegunem jest uczuciowość, przeżyciowość, wykluczenie rozumu i racjonalności życia praktycznego, drugim zaś poznanie naukowe, traci swoją ostrość w ramach myślenia potocznego: jest nią spiskowa teoria dziejów.

Wyjaśnianie w jej kategoriach pozwala zachować potrzebę tajemnicy, aurę niezwykłości i jednocześnie odwołuje się do wiary w ostateczną poznawalność świata. Poeci z „Frondy” prowokują, by wyzwolić nową wrażliwość religijną, sugerują, że za realizatorami filmu kryją się „określone” siły, wiadome wartości (a właściwie – antywartości) i machiaweliczne zamysły deprawowania widzów, czytelników, słuchaczy... Kamerdynerska wizja historii wciąż ma się dobrze, nie tylko wśród ginącej już grupy kamerdynerów i pomocy domowych, ale także i działaczy politycznych różnych orientacji. Agresywnym, „spiskowym” publikacjom narodowo-chrześcijańskim, sekundują pisane w podobnej poetyce dziełka „sensacji religijnych” (celuje w nich np. wydawnictwo Uraeus), epatujące swoich czytelników śledztwami w sprawie stosunku Chrystusa i kobiet, snujące podejrzenia, iż Jezus nie zginął, lecz umknął do Indii...

Szerokość odbioru sensacyjnych dzieł pro- i antyreligijnych świadczy o tym, iż poszukiwanie atrakcji, szukanie ukrytych mocodawców, niejawnych sensów, jest ważnym elementem współkonstituującym obraz religijności potocznej.

6 Dosłowność lektury tekstów religijnych. Czytanie dzieł religijnych powinno uwzględniać wiele różnych poziomów kompetencyjnych. Hermeneutyka symboli może okazać się nieosiągalna w potocznym doświadczeniu, m.in. dlatego, że w adresowanych do odbiorcy masowego (telewizyjnego, kinowego) wypowiedziach, reklamuje się – często zgodnie z intencjami producentów – pewne przekazy przez wskazanie na rzetelność ich realizacji. Filmy o tematyce religijnej, „wierne ekranizacje Ewangelii”, włączone do programów katechetycznych przekonują, iż przekład Biblii na film fabularny jest tak dobry, iż może nawet zastąpić lekturę oryginału. O co chodzi w tych „przeniesieniach na ekran”, trudno czasem zgadnąć: telewizja *Arkę Noego* (1999) zapowiada jako film przygodowy.

Potoczna religijność, żywiąca się obrazami z wiernych ekranizacji Ewangelii, otrzymuje jeszcze potężną dawkę innych filmów, które wprawdzie nie są już adaptacjami Biblii, ale mogą liczyć na podobnie życzliwe przyjęcie jako pełne zamierzonej dosłowności obrazy tego, co niewyraźne. Ostatnie lata przyniosły prawie epidemiczny wysyp filmów o duchach i zaświatach; tylko niektóre z nich bywają komediami, częściej oferują cliche, w landrynkowych kolorach wizje raju (*Między piekłem a niebem*, 1998), potęgi miłości, która skłania anioła do stania się ziemianinem (*Miasto aniołów*), albo pozwala na powroty duchów do bliskich im ludzi (*Uwierz w ducha*, 1990; *Anioł na ziemi*, 1991) czy serialowe opowiadki o boskich posłańcach przewracających ład (*Dotyk anioła*, *Autostrada do nieba*). Do tego dodać jeszcze trzeba

osobliwą religijność z filmów grających nastrojami new age'owymi. Jeden z nich zrobił szczególną karierę: to Boschowski motyw świetlistego tunelu, w który zagłębiają się dusze umarłych. Quasi-religijne skojarzenie może posłużyć do zbanalizowanych, „metafizycznych” sugestii, że chodzi tu o drogę do wyzwolenia, wyjścia poza ograniczenia ludzkiej kondycji, odmienne stany świadomości, moment erotycznego i śmiertelnego spełnienia (*Przepiórki w płatkach róży*, 1991).

Filmy o religijnych walorach nie mogą liczyć na podobne sukcesy kinowe, bo wymagają innego odbioru, a ich religijność jest zadaniem dla widza, a nie ilustracją i anegdotą. Tak trzeba obejrzeć *Piknik pod wiszącą skałą* Petera Weira, *Stalkera* i *Andrieja Rublowa* Tarkowskiego; produkcje Rosselliniego czy Rohmera, Olmiego, Brassonsa, które w kinach grywane bywają rzadko, a w telewizji wyświetla się je raczej w porze nietoperzy.

7 Dosłowność i moralistyka. Wdrażanie do powierzchniowej, „faktograficznej” czy anegdotycznej lektury tekstów religijnych i ich wykładu dydaktycznego odbywa się też na lekcjach religii. Materiały dydaktyczne, konspekty lekcji, materiały ilustracyjne (np. serie fotogramów mieszczących się między mieszczańskimi ilustracjami z dziewiętnastowiecznych czytanek i katechizmów, a wątpliwą poetycznością i ślicznością kartek tzw. edycji paulińskiej) zasługują na osobne analizy: są zapewne ważnym źródłem stereotypów i wyobrażeń, ale przede wszystkim – dostarczają wzorców obcowania z księgami religijnymi. Oto konspekt lekcji w klasach IV-VI: „Niebo – celem podróży w Królestwie Bożym”,

zamyka go „Rozkład jazdy dla podróżujących w stronę Nieba”. „Przed odjazdem – ‘kąpiel’ w wodach chrztu; Przyjazd – zależy od nas samych. Cena biletu – przestrzeganie przykazania miłości Boga i człowieka. Dla spóźnialskich – (specjalny pociąg ratunkowy) – pojednanie w godzinie śmierci”. W ramce poniżej: „Królestwo Boże. Pociąg osobowy: Stacja ‘Ziemia’ – Stacja ‘Czystiec’ – Stacja ‘Niebo’”. Pociąg pośpieszny: Stacja ‘Ziemia’ – Stacja ‘Niebo’. Wśród adnotacji umieszczono informację: „Bilet bez pieczętki łaski uświęcającej nie jest ważny” (przypomina to doświadczenie z życia: nowożeńcom nakazuje się posiadać opieczętowane zaświadczenia o odbytej spowiedzi) i cytat z poezji Jana Twardowskiego: „Spieszmy się kochać ludzi, bo tak szybko odchodzą”, dodrukowano też dziesięć biletów, które po wycięciu wystarczy tylko ostemplować... („Katecheta” 2001, nr 6-8)

Symbolika służy wykładowi na temat sposobów zasłużenia na pośmiertną drogę, w tym instrumentalizmie nie ma nawet łatwej moralistyki popularnego przed laty amerykańskiego serialu *Autostrada do nieba*...

Katecheza w szkole może też w innych sposób wdrażać do kiczowej wrażliwości: dzieci w szkole uczą się osobliwych poetyckich dziełek, by zaprezentować je później przed szerszą publicznością. Pisane przez pełne najlepszej woli siostry-katechetki piosenki religijne, według sprawdzonych, XIX-wiecznych wzorców, łączą sentymentalną aurę, zbanalizowane formuły poetyckie, pensjonarską wrażliwość i moralistykę godną takich koncepcji wychowania, w których anioł stróż czuwa nad dzieciątkami nie-

ostrożnie wkraczającymi na dziurawą, przerzuconą nad rwącym strumieniem kładkę.

Z wiekiem wzorce wpojone w dzieciństwie wracają w odpowiednich chwilach (poezja konkursowa pokazuje siłę nabytych wyobrażeń o tym, co poetyckie, i co ważne – miłość i religia należy do tematów o najwyższej frekwencji). Nie trzeba zaraz poetycznie opowiadać o tym, co widywane na szybach, ścianach, drzewach itd., można też wziąć udział w renomowanych konkursach poetyckich na sakrosongi. Szlachetne intencje katechezy nie obronią wtedy tekstów i wykonawców przez literacką oceną dokonań, które najczęściej zrobione są z odprysków dziewiętnastowiecznej poezji katechizmowej, połączonych tak, by ilustrować wzruszenia, sentymenty, ckliwość i znajomość katechizmowych czytanek. Oryginalność i artystyczna samoświadomość nie są walorami szczególnie poszukiwanymi.

8 Ryzykowne zabawy językiem.

Sentymentalne toposy popularnej, katechetycznej poezji religijnej apelują do specyficznej wrażliwości, w której obrazowanie – zgodnie z podstawową zasadą kiczu, czyli znoszenia wszelkich napięć semantycznych, retorycznych (Molesa: „zasada komfortu”) – musi ułatwiać bezwysiłkowe przyjęcie treści przez odbiorcę (tak jak w pocztówkach paulińskich, w których cukierkowa uroda krajobrazu pozostaje idealnie zharmonizowana z ogólnie „mądrą” sentencją: kwitnące drzewo pośrodku pola żółtego rzepaku, opatrzone zdaniem – „Ziemia jest poczekalnią na drodze ku wieczności”...). Może się zdarzyć odwołanie do innych gier ję-

zykowych – wykorzystanie figur dyskursu współczesnego wydaje się niezbędne ze względu na efektywność przekazu, ale prowadzić może do zatarcia różnic przedmiotowych; to, co religijne i to, co merkantylne niebezpiecznie się do siebie zbliży, aż wreszcie – po raz kolejny – wymieszają się w potocznym odbiorze.

Telewizja PULS w czasie Wielkiego Postu, w porach spodziewanych reklam, emitowała osobliwy quasi-reklamowy spot. Montaż oparty na ostrych cięciach dominował w pierwszej części, na ekranie pojawiały się obrazy towarów. Później pojawia się przebitka na krzyż, dłuższe zatrzymanie, a głos z offu zachęca do pewnych działań. Zgodnie z poetyką reklamy zamienia on określenie post, na bardziej ‘zrozumiałe’, ‘podkreśające’ konsumpcjonistyczne potrzeby zdanie, że od sześciu tygodni trwa wielka promocja, której „oferta dostępna jest blisko Twojego domu”: „Wielka promocja miłości. Sakrament pojednania codziennie w Twoim kościele. Instrukcja obsługi w książeczce do nabożeństwa”.

* * *

Postawa wobec świata, sposoby jego percepcji, porządkowania, konceptualizowania, które znajdują swój wyraz w różnych postaciach kiczu, od dawna zawłaszczają życie religijne. Być może teraz jest trudniej niż kiedyś, bo dzisiejszy przeciętny użytkownik świata, z łatwością znajdując dostęp do każdego jego zakątka i elementu, z coraz większą łatwością rezygnuje z tego, co wymaga interpretacyjnego wysiłku czy egzystencjalnej niewygody. Wszystko się miesza, nieodróżnialność paraliżuje wysiłki porządkowania świata. Świąteczny bywa świat

PIOTR KOWALSKI
teoretyk kultury,
wykładowca na
uniwersytecie
w Opolu i UJ.
Zajmuje się
problematyką
kultury masowej.
Ostatnio wydał
m.in. *Niebezpieczne światy
masowej
wyobraźni:
studia
o literaturze
i kulturze
popularnej*,
Opole 1996.

hipermarketu, w którym na sprzedaż wystawić można także i przedmioty odwołujące do doświadczenia religijnego (Ritzer). Produkty te, zamienione w gadżety, zdekontekstualizowane nawet wtedy, gdy zdają się być w zasięgu wzroku pielgrzyma-turysty, wymykają mu się, zamienione w turystyczne, muzealne atrakcje opatrzone odpowiednią ilością bedekerowych gwiazdek...

Kiczowata postawa wobec świata wydaje się szczególnie niebezpieczna w odniesieniu do doświadczenia religijnego. Nie można jednak sprawy oswoić, przypisując ją statystycznemu mieszkańcowi masowej wyobraźni. Czy i intelektualści nie wpadają w pułapki fałszującego prawdę kiczu, o czym wspomina Broch? To temat na inne opowiadanie: jakie są konsekwencje nadmiernie spopularyzowanej refleksji mitologicznej i religioznawstwa? Co pozostaje z lektury uczonych tej klasy, co Jung czy Eliade? Co zrobić z poszukiwaczami ukrytych głębi, którzy „pisząc” Eliadem czy Campbellem, trafiają na mityczne, religijne podłoże gier komputerowych, fantasy, pokemonów, Potterów, Conanów, a nawet pocziwych westernów i krwawych horrorów?

Piotr Kowalski

Kilka lektur:

1. A. Banach, *O kiczu*, Kraków 1968.
2. R. Barthes, *Mitologie*, Warszawa 2000.
3. H. Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, Warszawa 1998.
4. A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia*, Warszawa 1978.
5. M. Poprzeczka, *O złej sztuce*, Kraków 1998.
6. P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka*, Warszawa 1975.
7. B. Ritzer, *Magiczny świat konsumpcji*, Warszawa 2001.



Fotografia Grażyna Borowik



STANISŁAW RODZIŃSKI

Fotografia Elżbieta Lempp

Tomasz Gryglewicz

EKSPRESJA ŚWIĘTOŚCI
O MALARSTWIE
STANISŁAWA
RODZIŃSKIEGO

O dświeżające bywa dokopywanie się do źródeł terminów, którymi posługujemy się wciąż w języku potocznym, przez co zaciera się ich pierwotne znaczenie. Nie musi być to zajęcie trudzące, gdyż wystarczy czasem po prostu zdjąć słownik z półki i odnaleźć interesujące nas słowo. Termin ekspresjonizm, stosowany jako określenie kierunku i tendencji artystycznej, wywodzi się z łacińskiego *exprimere*, co znaczy wyrażać, ale także: wytłaczać, modelować, portretować i naśladować. Ten sam rdzeń językowy posiadają takie wyrazy jak „ekspresyjny” (lub „ekspresywny”), czyli sugestywny, wyrazisty, „ekspresja” – uzewnętrznienie przeżyć, a także „ekspres”, będący nazwą szybkiego listu lub pociągu oraz aparatu do szybkiego parzenia kawy. Ekspresyjne dzieło cechuje także pewien – często pozorny – „ekspres”, czyli pośpiech wykonania, rzutu na jego szkicową a zarazem spontaniczną formę, zamierzony efekt niedopracowania, surowość, chropowatość, pomijanie pewnych partii na rzecz zaakcentowanych innych.

Jak wiadomo, termin ekspresjonizm został zastosowany jako nazwa określonego kierunku w nowoczesnej sztuce niemieckiej w 1911 roku. Przyjęło się jednak, że ekspresjonizm występował jako uniwersalna tendencja w różnych okresach sztuki, niekiedy bardzo odległych. Niektórzy twierdzą, że cała sztuka średniowieczna była ekspresjonistyczna, gdyż jej celem nadrzędnym było wyrażanie treści nadmysłowych. Ekspresjonizm zatem predestynowany jest szczególnie do tej sztuki, która pragnie uzewnętrznic przeżycia natury duchowej, sakralnej. Toteż znaczna część no-

woczesnej, ambitnej (podkreślam to słowo) sztuki religijnej opiera się na tradycji ekspresjonizmu.

Prace malarskie Stanisława Rodzińskiego, które mieliśmy okazję podziwiać niedawno na wystawie w krakowskim Muzeum Archidiecezjalnym, nasuwają w sposób oczywisty myśl o ich usytuowaniu w nurcie ekspresjonistycznym. Pasują do nich cechy, wydobyte powyżej w analizie terminologicznej, takie jak sugestywne, wyraziste, pospieszne, nagłe, gwałtowne, surowe uzewnętrznianie przeżyć, głównie natury spirytualnej, religijnej. Nawet jeżeli nie występuje w nich motyw bezpośrednio związany z ikonografią chrześcijańską, taki jak w pracach zatytułowanych *Ukrzyżowanie*, *Naigrawanie*, *Pocałunek Judasza* czy *Vera-ikon*, nastrój obrazu i jego przesłanie wskazują na religijne odczuwanie rzeczywistości, najczęściej pejzażu.

Jednak należy podkreślić, że nie jest to sztuka o przeznaczeniu sakralnym, służąca kultowi w przestrzeni kościelnej (choćby obrazy te mogły się tam znaleźć). Prace Rodzińskiego mają charakter bardzo prywatny, osobisty, co jest zaznaczone dedykacjami, którymi autor opatruje wiele swoich dzieł. Sam Rodziński we wstępie do katalogu wyznaje, że malowanie jest dla niego „rodzajem zapisywania pamiętnika”, że na początku jego pracy „jest zawsze wzruszenie (...) jako wewnętrzny znak przeżywania”. Dalej pisze, że w tytułach obrazów pojawiają się daty, dedykacje. Są znakami wspomnień, wdzięczności wobec miejsc, czasu i ludzi. Podejmując motywy religijne zdają sobie sprawę z ryzyka. Obrazy traktuję jak moje wyznanie wiary.

Stanisław Rodziński, urodzony w roku 1940, dyplom otrzymał na kra-

kowskiej ASP w pracowni Emila Krchy w roku 1963. Wraz z wieloma swoimi rówieśnikami zaliczany jest do formacji artystycznej określanej mianem nowej figuracji. Artyści spod znaku nowej figuracji przeciwstawili się wszechwładnemu przed 1960 rokiem abstrakcjonizmowi. Powrócili oni do sztuki figuralnej, lecz nie do realizmu. Głównym, choć nie wyłącznym, źródłem ich inspiracji stała się właśnie tradycja ekspresjonizmu, zaś bliższym autorytetem angielski malarz Francis Bacon, twórca podejmujący również problematykę religijną, malujący m.in. motyw Ukrzyżowania.

W twórczości Rodzińskiego postać Chrystusa występuje bardzo często. Na ogół przedstawia on Chrystusa cierpiącego, ukrzyżowanego, z klęczącą u stóp krzyża św. Marią Magdaleną. Postać Chrystusa ujmowana jest bardzo syntetycznie, skrótowo. Tam, gdzie osiąga najbardziej lapidarny kształt, ekspresja jest najsilniejsza. W kompozycji *Pietà – pamięci arcybiskupa Romero* (1980-1989), Chrystus i Maria tworzą literę S. Praca ta jest może najbardziej „Baconowska” na całej wystawie. Artysta pochyla się nad trudnym losem ludzi sztuki, dedykując im obraz *Maria Magdalena* (1995-1996). Obraz ten składa się z dwu części. Górna przedstawia częste w jego malarstwie *Ukrzyżowanie* z klęczącą pod krzyżem tytułową postacią. Dolna jest rodzajem uabstrakcyjnionego pejzażu.

W wystawionych w Muzeum Archidiecezjalnym pracach Rodzińskiego doszukać się można jeszcze innych odnośników do malarstwa ekspresjonistycznego. Przykładem może być znakomity obraz *Naigrawanie – pamięci Stanisława Frenkla* (2001). Na pierwszym planie rysuje

się mocna plama ciemnej czerwieni płaszcza Chrystusa. Obok niego wydobywają się z dramatycznej czerni tła groźne, lecz równocześnie groteskowe, twarze-maski oprawców. Przypominają one analogiczne motywy z obrazów Emila Noldego, a w dalszej perspektywie nawiązują do tradycji malarstwa Hieronima Boscha i późnego średniowiecza.

Obok nowej figuracji, bardzo wyraźnie ekspresjonistycznej, spotykamy się u Rodzińskiego z odwołaniem się do jeszcze innego kręgu oddziaływań. Jest nim spuścizna polskiego koloryzmu, którego najbardziej charakterystycznym przejawem była twórczość członków Komitetu Paryskiego, nazywanych kapistami. W obrazach Rodzińskiego odnajdujemy wielką dbałość o efekt kolorystyczny kompozycji oraz żywą fakturę malarzką, czego uczyli kapiści. Szczególnie przyjaźń z jednym z nich, a mianowicie z Józefem Czapskim, silnie zainspirowała artystę, nie tylko w wymiarze czysto malarskim, ale również intelektualnym i ideowym. Kontakty z przebywającym na emigracji politycznej Czapskim wiązały się z pewnym ryzykiem, a przemycane przez granice jego pisma, były czytane jako przekaz nie skażony komunistyczną nowomową i nie sprofanowany ręką cenzora. Postawa niezłomnego artysty, jego bezpośrednie zaangażowanie w polską sprawę narodową, związek z paryską „Kulturą”, uczyniły z Czapskiego autorytet moralny dla pokolenia krytycznie nastawionych do tzw. władzy ludowej intelektualistów i twórców, zresztą nie tylko w sprawach artystycznych.

Rodziński zadedykował Józefowi Czapskiemu – opatrzoną datą śmierci artysty: 12 stycznia 1993 roku – *Martwą na-*

EKSPRESJA ŚWIĘTOŚCI

turę, utrzymaną wyjątkowo w jednej, prawie monochromatycznej, szarej gamie barwnej. Sam Rodziński preferuje raczej silne kontrasty kolorystyczne i walorowe, nie dążąc do podporządkowania kompozycji kolorystycznej jednemu tonowi, jednej harmonii barwnej, scalonemu układowi kolorystycznemu, tak jak zalecali kapiści, którzy bardzo dbali, aby żaden kolor nie stanowił zbyt silnej dominanty, żeby – jak mówili – „nie wyrwał się”, by

nie „dziurawił” płótna. Chociaż wielu kapistów nie wykazywało nadmiernej ortodoksyjności wobec własnej doktryny artystycznej, orientując się – w mniejszym lub większym stopniu – w stronę ekspresjonizmu. Do nich można byłoby zaliczyć także Czapskiego. Łączyła ich jednak, a zarazem zdecydowanie dzieliła od pokolenia nowej figuracji, w tym również i Rodzińskiego, zdecydowana awersja do „literatury w obrazie”, czyli do tematyczno-

W PRACOWNI STANISŁAWA RODZIŃSKIEGO

Fotografia **Elżbieta Lempp**





Stanisław Rodziński, *Dźwiganie krzyża wg Schongauera*, olej na płótnie

Fotografia Stanisław Michta

TOMASZ
GRYGLEWICZ
historyk sztuki,
autor książek:
*Groteska
w sztuce polskiej
(1984)* i *Malarstwo
Europy Środkowej
1900-1914* (1992)
oraz licznych
artykułów,
dotyczących
sztuki od
przełomu wieku
XIX i XX aż po
sztukę najnowszą.
Uprawia również
krytykę
artystyczną, jest
członkiem
Międzynarodowe-
go Stowarzysze-
nia Krytyków
AICA. Pracuje na
Uniwersytecie
Jagiellońskim,
gdzie kieruje
Zakładem Sztuki
Nowoczesnej
w Instytucji
Historii Sztuki.

ści, narracyjności, symbolizmu i wszelkich treści pozamalarskich.

Rodziński tworzy również obrazy, które nie mają charakteru tematycznego. W pracach, w których temat religijny lub literacki nie jest bezpośrednio ukazany, głównie w malarstwie pejzażowym, Rodziński działa czystą ekspresją formy i koloru. Wypracował on swój bardzo wyrazisty styl, którego najbardziej rozpoznawalnym znakiem jest szeroko i swobodnie kładziona, mięsista plama barwna, posiadająca silny walor estetyczny.

Niektóre z jego prac zbliżają się do malarstwa czystego, będąc rodzajem abstrakcji aluzyjnej. Do nich należy, uderzający szczególnie mocną kolorystyką, obraz *W polach* (1996-1997). Jak często w jego pracach malarskich, tło jest ciemne i zimne. U góry rozjaśnia go pozioma, wąska szczelina białego światła, pod którą ciągną się cztery jarzące się, jak

kwatery witraża, prostokąty zieleni i żółci. Kontrast kolorystyczny między centrum obrazu a tłem podkreśla ekspresyjnie zbruzdzona faktura. Rodziński w swoich pracach potrafi umiejętnie przeciwstawiać partie cienko kładzionej farby fragmentom prawie reliefowo nakładanej materii malarskiej.

W jego pejzażach powraca kubiczny motyw domu, przedstawiany syntetycznie. Z naturalnie ukształtowanymi formami krajobrazowymi kontrastuje twarda geometria architektury. Poza efektem czysto kompozycyjnym, motyw ten nacechowany jest bogatą, aczkolwiek ukrytą, archetypiczną symboliką, na którą naprowadzają autorskie dedykacje m.in. Marynie Cwietajewej, Bułatowi Okudźawie, Borysowi Pasternakowi (*Wspomnienie rosyjskie*, 1996) lub Jackowi Sienickiemu (*Dwa domy*, 2001). Natomiast do tradycji nokturnowego, dziewiętnastowiecznego,

polskiego malarstwa pejzażowego nawiązuje nastrojowy obraz *Pożegnanie-zmierzch* (dedykowany matce). Pełen wewnętrzne napięcia i konfrontacji mocnych barw, kładzionych fakturalnie, jest dramatyczny pejzaż *Hommage à van Gogh VI* (1997). Podobny charakter „uduchowionego” pejzażu posiadają jego prace na papierze, wykonywane techniką pastelową lub gwaszem.

Malarstwo Rodzińskiego, niezależnie czy tematyczne, czy pejzażowe, cechuje wysoka kultura malarska. Artysta nie pomija problematyki czysto estetycznej, mimo znaczeń spirytualnych. Dbą o formę i warsztat malarski. Mimo, że nie stara się być artystą awangardowym za wszelką cenę, nie jest paseistą, zapatrzo-

nym jedynie w tradycję, gdyż operuje nowoczesną formą, wypracowaną przez modernizm XX wieku.

Rodziński jest człowiekiem głęboko wierzącym. Dlatego, poruszając tematykę religijną, jest szczery i nie koniunkturalny. Nie uprawia sztuki na zamówienie. Jego twórczość jest bardzo wyciszona i kameralna. Może stanowić dobry przykład dla sztuki religijnej, która zbyt często bywa powierzchowna i ilustracyjna.

Tomasz Gryglewicz

STANISŁAW RODZIŃSKI, *Malarstwo*

luty/marzec 2002

Muzeum Archidiecezjalne w Krakowie. Wystawa zorganizowana pod kierunkiem: ks. Józefa A. Nowobilskiego, aranżacja plastyczna: Maciej Radnicki, organizacja wystawy: ks. Mirosław Cukier.

Stanisław Rodziński, *Oplakiwanie – Januszowi*, olej na płótnie

Fotografia Stanisław Michta





Paweł Taranczewski, *Rosa mistica*, olej na płótnie

Fotografia Witold Górka

Stanisław Obirek SJ

OD LITERATURY DO TEOLOGII

Chrześcijaństwo, katolicyzm, Kościół, religia są w naszym życiu obecnym sprawami istniejącymi bezwzględnie na zewnątrz literatury, filozofii, nauki, wszystkiego, co stanowi kulturę.

Stanisław Brzozowski, Pamiętnik

Redakcja „Dekady Literackiej” skierowała do mnie pytanie trudne, a może nawet nieco przewrotne – w jakiej mierze literatura może być, lub była, utwierdzeniem, bądź inspiracją dla wiary religijnej? Jeśli wierzyć Brzozowskiemu, to literatura ma się nijak do religii. Ale przecie rozumienie religii autora *Samego wśród ludzi* nie musi mieć charakteru normatywnego dla mnie i istotnie rzecz postrzegam zgola odmiennie. Otóż moim zdaniem to, aż sam się sobie dziwię, że tak to widzę, właśnie „literatura, filozofia, nauka i to wszystko, co stanowi kulturę” jest ze swej natury religijne, zaś teologia dzisiejsza skutecznie „wypłasza” doświadczenia tego rodzaju. Oczywiście, muszę zaraz poczynić konieczne zastrzeżenia, że nie cała, że nie wszyscy teologowie itd. Niemniej jednak jedno dla mnie nie ulega kwestii: to w literaturze raczej, a nie w traktatach teologicznych, szukam strawy dla moich metafizycznych tęsknot.

Jak zdać sprawę z tych niezbyt budujących stwierdzeń? Im dłużej nad tym myślę, tym trudniej mi o pewność. Łatwiej mi będzie odwrócić pytanie i zastanowić się, czym moja wiara byłaby bez literatury?

I tu już poczułem się rażniej i z ulgą niejako odetchnąłem i wróciłem do literatury. Do urokliwych opowiadań z *Księgi Rut* i z *Pieśni nad Pieśniami*, do dramatycznego i nigdy nie ukończonego sporu bohaterów *Księgi Hioba*, do cynicznego w gruncie rzeczy autora *Księgi Koheleta*, do nie-

zwykłego zbioru *Psalmsów*, do całego zespołu ksiąg mądrościowych, będących znakomitym przykładem pogodzenia *traditio judaica* z *traditio hellenica*, cywilizacji jakoby zupełnie do siebie nieprzystawalnych. Owszem, sięgnąłem do ksiąg historycznych i pomyślałem, że tutaj naprawdę czuję się u siebie, i że to wszystko jest literaturą, jest zapisem kulturowej obecności narodu wręcz opętanego (w tym najlepszym i religijnym właśnie tego słowa znaczeniu) religią i swoim Bogiem.

A *traditio christiana*? Przecież już o niej częściowo napisałem, boć przecie pierwsi chrześcijanie to nikt inny tylko Żydzi pobożni i pogańscy Grecy, bojący się Boga. I jedni, i drudzy, spotykając Zmartwychwstałego, bezpośrednio (jak uczniowie idący do Emaus czy Szawel pod Damazkiem), bądź pośrednio (jak Grecy słuchający Pawła na Aeropagu czy adresaci jego listów) zaczynali widzieć swoją własną tradycję (bądź judaistyczną, bądź helleńską) inaczej nieco, pełniej jakby, a więc w żaden sposób o odrzuceniu mowy być nie mogło. Wprost przeciwnie – coraz bardziej wnikliwe wczytywanie się w nią i odkrywanie śladów Najwyższego, który w swym Synu Jezusie Chrystusie nam wszystkim powiedział ostatnie Słowo.

Tak właśnie powstał niezwykle traktat (a więc jednak traktat) teologiczny – *List do Hebrajczyków*, cały wspomniany już *corpus paolinum*, czyli listy nawróconego faryzeusza. W tej perspektywie napisane zostały cztery Ewangelie. Krótko mówiąc, Nowy Testament to rozmowa, dialog, a może nade wszystko klucz hermeneutyczny otwierający prawdziwe znacznie i świętych pism Izraela, i pisma innych tradycji religijnych, i w ogóle kulturowych.

No dobrze, ale to wszystko zawdzięczę jednak kulturze teologicznej, więc



Paweł Taranczewski, *Meister Eckhardt*, olej na płótnie

Fotografia Witold Górka

jakże mogę ją odrzucać? Wrócę znowu do Brzozowskiego i jego *Pamiętnika*, w którym można wyczytać wiele pochwał również pod adresem katolicyzmu. Otóż pisze on tak: *Módl się. Modlitwa jest obecnością w dziedzinie praw i celów; zatopieniem się w tych sferach, gdzie istnieją prawa i cele. Tam jest granica. Stamtąd możesz myśleć o Bogu bez bałwochwalstwa*. I dodaje: *Staraj się żyć modlitwą, a nie polemiką i przeciwstawieniem. Siła ginie w tym tarciu i nie rodzi się pewne światło*.

No właśnie, taki Brzozowski mi odpowiada i takie rozumienie modlitwy, czyli istoty religii. Takie ujęcie znajduję w literaturze, o niej więc niech mi będzie wolno już bez ogródek teraz napisać.

Urodzony w 1956 r. w małym miasteczku, wsi właściwie, miałem wszelkie dane ku temu, by literatury nie dostrzec, nie przeżyć. Stało się jednak inaczej. Dziwnym zrządzeniem losu to właśnie literatura zaczęła określać mój sposób pa-

trzenia na świat, na Kościół, na Boga wreszcie.

Na początku był Witold Gombrowicz. Zapewne aura owocu zakazanego potęgowała również pozaliterackie oddziaływanie. Zacząłem myśleć, patrzeć, a nawet wierzyć po gombrowiczowsku. To przepisane pracowicie fragmenty *Dzienników* stały się moją prywatną, rewelatorską biblią. Pewnie dlatego wyłądowną po maturze w 1975 r. na teatrologii w Uniwersytecie Jagiellońskim. A jednak nie do końca przejąłem się teatrem. Oprócz literackich fascynacji pojawiły się na 'krakowskim bruku' wspomnienia z dzieciństwa – głęboka religijność rodziców, religijne śpiewy z domu dziadków, przejmujące, długie nabożeństwa w rodzinnym kościele... Pewnie dlatego przerwałem studia, by zapukać do klasztornej furty jezuitów w Starej Wsi.

Łączenie fascynacji literackich z no-

OD LITERATURY DO TEOLOGII

wicjacką musztrą to eksperyment dość ryzykowny nie tylko dla mnie, ale i dla zakonnych wychowawców. A jednak to właśnie nowicjat pozwalał na spokojną lekturę klasyków duchowości chrześcijańskiej, ale również dzieł Platona, Cyce-rona... Naturalnie historia Towarzystwa Jezusowego, jak i dokumenty normatywne zakonu, skłaniały do tak niekonwencjonalnych lektur. To wtedy usłyszałem o inkulturacji, o poszanowaniu kultury zastanej, o znaczeniu literatury i kultury.

Do świata wracałem z pragnieniem pogłębienia, łączenia i głoszenia innym zdobytych i odkrytych prawd.

Gdybym miał dzisiaj, A.D. 2002 wskazać na literackie fascynacje, to zdecydowanie musiałbym odżegnać się od Gombrowicza; był to młodzińczy flirt –

owszem, ekscytujący, ale jednak jakoś powierzchowny. Dziś wracam do Fiodora Dostojewskiego, do Thomasa Manna, do Hermana Hessego. Z polskich pisarzy próbuję zrozumieć Czesława Miłosza. Zawsze chętnie wracam do Zbigniewa Herberta, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.

Dlaczego więc znowu literatura? Bo w niej życie jest opisane w stanie czystym, odideologizowanym. Takiej teologii jeszcze nie znalazłem. Może będzie nią właśnie tłumaczona przeze mnie książka belgijskiego jezuity Jacques'a Dupuis'a, poświęcona chrześcijaństwu wśród innych religii. Może.

Na bezludną wyspę zabrałbym jednak oprócz Biblii chyba tylko Dostojewskiego, najlepiej *Dzieła wszystkie*.

Stanisław Obirek SJ

STANISŁAW OBIREK SJ ur. 1956; dr hab. historii; wykładowca w Wyższej Szkole Filozoficzno-Pedagogicznej „Ignatianum”, dyrektor Centrum Kultury i Dialogu tamże. Ostatnio wydał *Sezon dialogu i Co nas łączy? Dialog z niewierzącymi*. Obie książki związane z kierowanym przez niego w latach 1996-2001 kwartalnikiem „Życie Duchowe”.

Paweł Taranczewski, *Pejzaż*, olej na płótnie

Fotografia Witold Górka



*Midgarthorm**

Bezkresne morze. Rybi stwór zielony.
Kosmogoniczny wąż, który oplata
– wąż zielony, morze zielone – tarczę
ziemi, jak on kolistej. Paszcza chłonie
ogon, który przybywa gdzieś z daleka,
z drugiego końca świata. Pierścień ciasny,
co nas otacza, jest burzą i blaskiem,
cieniem i wrzawą, refleksem refleksów.
Jest także amfisbeną**. I wieczyście
patrzy w siebie bez lęku wiele oczu.
A każda głowa sunie wciąż oślizgle,
wężąc żelazo wojen, łupy smocze.
Wyśniono go w Islandii. I otwarte
morza na jego widok w zgrozie drżały.
Powróci wraz z okrętem przeklinanym,
zbudowanym z paznokci wielu zmarłych.
Z wysoka padnie niepojętym cieniem
na ziemię pobladłą i oniemiałą,
w dniu wilków wzniosłych, agonii wspaniałej
tamtego zmierzchu bez śladu imienia.
Jego obraz urojony poraża.
Nad ranem mi się zwidział w koszmarach.

* wąż świata, który opasuje morze i sam jest morzem – fantastyczny stwór z mitologu staro-skandynawskiej, o którym opowiada się w pieśniach bohaterskich *Eddy poetyckiej* (przyp. tłum.)

** baśniowy wąż o dwóch głowach (przyp. tłum.)

Paweł Taranczewski, *Martwa natura*, olej na płótnie

Fotografia Witold Górka



Chmury (I)

Nie ma na świecie ani jednej rzeczy
co nie byłaby chmurą. Katedry – chmurami,
choć wzniesione są z gładów. Biblijne kryształ
czas także spłaszczy. Chmurą – *Odysea*,
zmienna jak morze; ilekroć ją czytasz,
co innego znajdujesz. I odbicie
twojej twarzy już odkształca się w szybie,
a dzień staje się mrocznym labiryntem.
Z dnia na dzień odchodzimy. W jakiej chmurze
spiętrzonej, co niknie o wschodzie słońca,
odnajdujemy siebie. I bez końca
kształty róży przechodzą w inną różę.
Jesteś chmurą i morzem, jesteś zapomnieniem.
Jesteś wszystkim, co oddałeś na stracenie.

Wszystkie rzeczy wczorajsze, sen

Nic ważnego. To nazwisko: Murana*,
czyjąś ręką nastrojona gitara,
głos jakiś, dziś zaprzeczony, opowiada
pod wieczór, o wyczynie zakazanym
w lupanarze, czy w kruchcie jakaś sprzeczka,
dwa żelaza, dziś rdzawe, co się starły,
i ktoś upadł na ziemię – to wystarczy,
abym wysnuł mitologię z tych rzeczy.
Mitologia, cała w krwi unurzana,
w której teraz było wczoraj. Uczone
opowieści są nie mniej wymyślone,
niż mitologia, z niczego wyssana.
Przeszłość jest gliną, którą dzień dzisiejszy
modeluje do woli. W nieskończoność.

Przełożyła Krystyna Rodowska

* nożownik z początku wieku, siejący postrach w Palermo, dzielnicy Buenos Aires, postać, która nawiedzała raz po raz wyobraźnię Borgesa; poeta poświęcił mu wiersz w zbiorze *Twórca* (przyp. tłum.)

Z tomu *Spiskowcy*, który ukaże się nakładem wydawnictwa Prószyński i S-ka.



Michał **Głowiński**
MÓJ KRAKÓW

Zacznę od pewnej, dość oczywistej zresztą, refleksji językowej. Kiedy używam zaimka dzierżawczego „mój”, nie zawsze mówię o swoim stanie posiadania, nie zawsze występuję w roli właściciela. Bo „mój ołówek” to całkiem co innego niż na przykład „mój Jan Sebastian Bach” czy „mój Juliusz Słowacki”. W drugim typie użycia mówię o swoim osobistym stosunku do danego człowieka i jego dzieł, do określonych miejsc, do różnego rodzaju wytworów i zjawisk, mówię o pewnych wyborach, których – świadomie bądź nieświadomie – dokonuję. W takich okolicznościach zaimek ten nie aspiruje do ogarniania całości, przeciwnie, raczej wskazuje na to, że myśli się o jej wydzielonych w ten lub inny sposób fragmentach czy wyselekcjonowanych z pewnego punktu widzenia aspektach. Mogę powiedzieć „mój Paryż”, bo przebywałem w nim kilkakrotnie i wiele rzeczy mnie w nim fascynuje, mogę powiedzieć „mój Pruszków”, bo to moje rodzinne miasteczko. Mogę też powiedzieć „mój Kraków”, choć nigdy w nim nie mieszkalem, a moje pobyty – w pewnym roku co dwa tygodnie – były z reguły pośpieszne i trwały krótko. Mimo to Kraków odegrał i odgrywa w moim życiu wielką rolę, zaimek „mój” nie będzie zatem oznaką przywłaszczenia, ale też nie stanie się uzurpacją w sensie drugim. Nikt mi przecież nie zabroni „mieć” („mieć” też w specyficznym znaczeniu) mojego Krakowa, nawet najświetniejsi obywatele tego miasta i jego w demokratycznym trybie wybrani rajcy nie są w stanie mnie z niego wydziedziczyć.

Ale gdy pierwszy raz w nim się zjawilem, niczego mojego jeszcze tu nie

było. Mogę ustalić, kiedy to się stało, bo pamiętam, że prasa pisała wówczas o samobójstwie Jana Lechonia, wystarczy zatem zajrzeć do pierwszej z brzegu encyklopedii, by stwierdzić, że chodzi o czerwiec pamiętnego roku 1956. Byłem krótko po studiach, nikogo w Krakowie nie znałem, ani żywej duszy, nie skłaniały mnie do podróży żadne konkretne sprawy. Po prostu uznałem, że muszę to sławne historyczne miasto wreszcie zobaczyć. I w ciągu dwu dni obejrzałem, co się dało. Najpierw powstał problem zakwaterowania. Wynajęto mi łóżko w zbiorowej sali w Hotelu „Pod Różą”, który – dzisiaj elegancki – wówczas był ruiną, prawdopodobnie jednym z tańszych w mieście punktów, w których przyjezdny mógł spędzić noc. Sąsiednie łóżko należało do mężczyzny trochę ode mnie starszego, który zapytał mnie w pewnym momencie, czy też robię w skórach. Z początku nie zorientowałem się, o co chodzi, ale po sekundzie powiedziałem go zgodnie z prawdą, że ze skórami niewiele mam wspólnego. Był rozczarowany, bo chciał pogadać na tematy zawodowe, a pracował w przemyśle garbarskim, przyjechał z jakiegoś podkarpackiego miasteczka na szkolenie, czy może nawet – na kursokonferencję. To była bodaj jedyna rozmowa, jaką wówczas w Krakowie odbyłem.

Zwiedzałem miasto w samotności. Chciałem, co zrozumiałe, zobaczyć jak najwięcej, ale robiłem to po omacku; wciąż trwały przejściowe trudności, nie można było kupić planu miasta, nie mówiąc już o przewodniku. Błądziłem, co pogarszało samopoczucie, bo nie byłem jeszcze wówczas świadom, że błądzenie to najlepsza, najbardziej skutecz-

na forma poznawania rejonów nieznanych, a miast nade wszystko. Nie taję, czułem się zagubiony i nieco przerażony, mimo że znalazłem się w mieście pięknym i historycznym, przez wypadki wojenne oszczędzonym, mieście, które mnie fascynowało i wciągało, ale jednak nie pozwalało przezwyciężyć poczucia obcości. Nie wiedziałem jeszcze, że samotnie promenując po nieznanym mieście, niejako praktycznie realizuję topos często pojawiający się w powieści XX wieku, topos sfrustrowanego młodzieńca, włóczącego się po obcej, nie przyswojonej ani mentalnie, ani emocjonalnie przestrzeni.

Następne moje kontakty z Krakowem miały już całkiem inną postać – z rozmaitych powodów, także dlatego, że w pewnych przypadkach nie wiązały się z podróżami. Jesienią roku 1958 rozpocząłem pracę w Instytucie Badań Literackich, a to dało mi od razu szansę kontaktów ze znakomitymi krakowskimi uczonymi. Poznałem profesor Marię Dłuską, poznałem Henryka Markiewicza, zaledwie o dwanaście lat ode mnie starszego, ale już wówczas profesora i sławnego badacza, a przede wszystkim znalazłem się w sferze oddziaływania profesora Kazimierza Wyki, naszego ówczesnego dyrektora. To było promieniowanie Krakowa na Warszawę. Myślę o nim z wdzięcznością. Nie mogę wpisać się na listę uczniów Kazimierza Wyki, byłaby to uzurpacja, choć to on właśnie – obok Czesława Zgorzelskiego – był recenzentem mojej pracy doktorskiej. Jeśli jednak miałbym wymieniać osoby, które zaważyły na mojej intelektualnej biografii, właśnie jego nazwisko znalazłoby się na jednym z pierwszych miejsc. I to

z różnych powodów. Pierwszy jest oczywisty, czytałem jego książki, rozprawy, eseje jeszcze jako student – i nie mogły na mnie nie robić wielkiego wrażenia. Zafascynował mnie wówczas ten kierunek w badaniach literackich, który wywodził się z rosyjskiego formalizmu i praskiego strukturalizmu, ale to w niczym nie ograniczało podziwu, jaki miałem – i mam do dzisiaj – dla tego uczonego, krytyka, pisarza. A był on – jak wspomniałem – dyrektorem, to zaś sprawiało, że każdy pracownik znajdował się w orbicie jego oddziaływania. Oddziaływanie różnorodnego. Bo Kazimierz Wyka uczestniczył w większości IBL-owskich konferencji i decydował o ich charakterze jako ten, który je projektował i współtworzył, ale też jako referent i dyskutant. Wspominam go jako dyrektora, który wraz ze swymi bliskimi współpracownikami – przede wszystkim Stefanem Żółkiewskim i Marią Renatą Mayenową – sprawił, że Instytut od drugiej połowy lat pięćdziesiątych zapewniał swym pracownikom pełną swobodę: można było robić to, co się robić pragnęło. To właśnie dzięki staraniom i mądrości Kazimierza Wyki mieliśmy przywilej w Polsce Ludowej uderzająco rzadki: udziałem naszym stał się dar wolności. Nie należy o tym zapominać, tym bardziej, iż wolność myślenia, badania, pisanie, bynajmniej nie była z góry założona, przeciwnie, należało o nią nieustannie zabiegać. Nie były to zabiegi łatwe.

Jako pracownik Instytutu wielokrotnie stykałem się z Profesorem osobiście, do dzisiaj mam w uszach jego wysoki głos tenorowy o lekko nosowym zabarwieniu, nie czuję się jednak w żadnym razie upoważniony do przedstawiania

wspomnień osobistych. Pragnąłbym jednak opowiedzieć o spotkaniu ostatnim. Miało ono miejsce na tym korytarzu w Pałacu Staszica, przy którym mieści się nasz Instytut, w poniedziałek, w ostatnim tygodniu jego życia. Staliśmy we trzech – Roman Zimand, Janusz Sławiński, ja – i o czymś rozmawialiśmy. W pewnym momencie pojawił się Kazimierz Wyka, bo ogłoszono przerwę w zebraniu, w którym uczestniczył. Przyjechał z Krakowa rannym pociągiem i opowiadał nam z parodystycznym rozmachem – najwyraźniej rozbawiony – o swojej lekturze w podróży. Czytał *Sen nocy letniej*. Nie, nie Shakespeare’a, chodziło o powieść pewnego uczonego badacza romantyzmu, który poczuł beletrystyczną wenę i zaczął publikować romanse o nader wykwintnych tytułach. Nikt z nas trzech książki tej nie czytał, Kazimierz Wyka mówił o niej z wigorem i z humorem. Wydawało się, że jest w świetnej formie. Nie można było przypuszczać, że jest to widzenie ostatnie, bo za sześć dni nastąpi katastrofa. Pamiętam do dzisiaj telefon Zofii Stefanowskiej w niedzielne południe z tą straszną, żalobną wiadomością. Pamiętam pogrzeb, na który my – pracownicy Instytutu – wyruszyliśmy autokarem jeszcze nocą w ponury, zimowy czas.

Kazimierz Wyka w różnych okolicznościach podkreślał swą krakowskość, często wspominał o swym przywiązaniu do miasta. W perspektywie, w jakiej go postrzegałem, stał się właśnie częścią mojego Krakowa, o którym tutaj opowiadam. Muszę wszakże nieco cofnąć się w czasie, by przedstawić to, jak ów Kraków, z początku obcy, a potem stopniowo osławiany, wpływał na moje życie – i z du-

żą szczodropliwością obdarzał mnie swoimi wspaniałościami. Przybierają one rozmaite postacie – i trwają niemal nieprzerwanie. W roku 1969 zaproponowano mi kursowy wykład z teorii literatury na Uniwersytecie Jagiellońskim – dla drugiego roku polonistyki. Zaproszeniem poczułem się zaszczycony, ale ono też z oczywistych powodów mnie zdumiało. Byłem świeżo po habilitacji, uznałem je przeto za formę uznania dla moich kompetencji zawodowych. Propozycja była kusząca, stawiała przede mną wszakże zadanie szczególnie trudne, bo miałem już wprawdzie doświadczenia dydaktyczne, ale wykładu nigdy nie prowadziłem. Podjąłem się, w pełni świadomy, ile wysiłku ten wykładowy debiut będzie mnie kosztował. I rzeczywiście, w tym roku akademickim skoncentrowałem się na jego przygotowywaniu, niczego nie pisałem – poza skazanymi na szufladową wegetację notatkami o języku oficjalnej propagandy. Ale kiedy tu mówię o zdumieniu, jakie to pochodzące z najstarszego i najświetniejszego polskiego uniwersytetu zaproszenie wywołało, myślę nie tylko o niespodziewanym uznaniu dla moich kompetencji w zakresie teorii literatury. Myślę także o czym innym. Rzecz działa się w czasie ponurym, kiedy wciąż hulały pomarcowe wiatry, może nie tak silne jak przed rokiem, ale jednak nadal złowrogie. W owym czasie wiele osób o podobnej do mojej kondycji pakowało swą chudobę i opuszczało kraj z dokumentem podróży, w którym zaznaczono, że nie upoważnia on do powrotu i łączy się z utratą obywatelstwa Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Ci, na ogół nie całkiem dobrowolni, emigranci udawali się na warszawski Dworzec

Gdański, by z owym upokarzającym dokumentem podróży wyruszyć w szeroki świat, jadącym do Wiednia pociągiem o pięknej nazwie Chopin. W tym samym okresie ja co dwa tygodnie biegłem o świcie na inny stołeczny dworzec, by dotrzeć na czas do Krakowa, gdzie miałem mówić do studentów drugiego roku filologii polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Różnica zaiste zasadnicza. Do dzisiaj myślę o takim biegu wydarzeń z wdzięcznością. To zaproszenie zmieniło w dużej mierze moją egzystencjalną sytuację. W okresie marcowym i w czasie, jaki bezpośrednio po nim nastąpił, samopoczucie miałem marne, raczej liczyłem się z rugami niż z wyrazami uznania i z tak wysoce prestiżowym zaproszeniem na wykłady, choć o emigracji nigdy w zasadzie nie myślałem, nie sposób wszakże było wykluczyć, że w pewnym momencie stać się ona może koniecznością. To niespodziewane zaproszenie, jakim obdarzył mnie Uniwersytet Jagielloński, utwierdziło mnie w przekonaniu, że nie stanę się kimś w rodzaju człowieka z lochu, zastraszonego i doznającego nieustannego poczucia wyobcowania. To była dla mnie wielka sprawa.

Trudno mi oceniać ten mój pierwszy cykl wykładowy. Przygotowywałem się do niego solidnie, myślę, że udało mi się prowadzić go na niezłym poziomie. Po latach stykam się czasem z osobami, które mi mówią: a ja chodziłem na pana wykład w Krakowie. Rozmawiałem niedawno z panią Antoniną Lubaszewską, która mi powiedziała, że dobrze go pamięta, a nawet zachowała notatki. Na brak słuchaczy narzekać nie mogłem, sporych rozmiarów sala była pełna. Nie-

stety, pozostali oni dla mnie anonimowi i bezosobowi, bo tak dzieje się z zasady wówczas, gdy wykładowca nie prowadzi ćwiczeń czy seminariów. Nie miałem żadnych możliwości, by ze słuchaczami nawiązać kontakt o charakterze bardziej personalnym. W tym czasie jednak świat krakowskiej polonistyki, a przynajmniej jej części, stawał się realnością, poznawałem osoby, które znane mi były jedynie z lektur. Zanim o tym opowiem, wspomnę, że z Krakowem z roku akademickiego 1969 – 1970 wiąże się jeszcze jeden mój debiut – jako recenzenta rozprawy doktorskiej. Opiniowałem (obok Czesława Zgorzelskiego) pracę nieco starszego ode mnie Tadeusza Kłaka (obecnie profesora Uniwersytetu Śląskiego) o Czechowiczu, promotorem był Kazimierz Wyka. Dzisiaj, po tylu latach, recenzowanie prac doktorskich nie wiąże się z żadnymi emocjami i stresami, wtedy jednak byłem przejęty i stremowany co najmniej w tym samym stopniu co doktorant.

Mój Kraków jednak to nie tylko miejsca i sytuacje związane z pracą, to przede wszystkim znakomite osoby, które miałem szczęście poznać, w pewnych przypadkach czuję się uprawniony do mówienia o relacjach przyjacielskich. Mogę powiedzieć, że w ciągu lat nieustannie on się zapełniał. Wspomnę o niezapomnianym Jerzym Kwiatkowskim, wspomnę o Marii Podrazie-Kwiatkowskiej, nie mogę pominąć Jana Prokopa i Tadeusza Bujnickiego, ale także Wiesława Pawła Szymańskiego, który w owych dawnych latach był sympatycznym kolegą, bo jeszcze nie zapanowały nad nim demony agresji i nienawiści, nie mogę zapomnieć o przedwcześnie zmarłym Michale Spru-

sińskim, z którym – paradoksalnie – częstsze miałem kontakty, gdy mieszkał w Krakowie (po przeniesieniu się do Warszawy niemal całkiem zniknął mi z oczu). I mam – oczywiście – w polu mojego widzenia monumentalną postać Jana Błońskiego, którego pisanie niezmiennie od lat podziwiam.

Nawiązałem także miłe kontakty z młodszymi kolegami. Pamiętam, że przerwy między wykładami często spędzałem na rozmowach z młodziutkim Andrzejem Borowskim, który w tym właśnie czasie pełnił dyżur w bibliotece. W tych mniej więcej latach (albo nieznacznie później), poznałem – przeważnie w trakcie konferencji teoretycznoliterackich, które odbywały się co roku – Stanisława Balbusa, Jerzego Jarzębskiego, Martę Wykę, Teresę Walas, Mariana Stałę, Jacka Balucha. Kiedy mówię o znakomitych osobach z mojego Krakowa, na szczególnym miejscu wymienić winienem Ryszarda Nycza, najwybitniejszego bodaj polskiego teoretyka literatury w swoim – średnim już – pokoleniu. Jest on zresztą w pewnym sensie darem Krakowa dla Warszawy, bo pracę zawodową zaczął przed ćwierćwieczem w Instytucie Badań Literackich – i od lat łączy ją z profesurą na Uniwersytecie Jagiellońskim. Mój Kraków zaludniony jest przez indywidualności należące do różnych generacji.

W obrębie mojego Krakowa mieszczą się także wydawnictwa, z którymi współpracowałem i współpracuję. Pierwszą książkę wydałem w Wydawnictwie Literackim w roku 1976 (był to zbiór studiów zatytułowany *Style odbioru*), po niej poszły następne. Od kilku lat kolejne swoje książki publikuję wyłącznie w tej

oficynie – i bardzo sobie to chwaleb. Autor spotyka się tu z życzliwością i świetną fachowością, zawsze ze zrozumieniem, a jego racje wysłuchiwane są z uwagą i respektowane. Nie mogę tu nie wymienić dwu znakomitych pań, z którymi, publikując w Wydawnictwie Literackim, stykam się najczęściej – pani Małgorzaty Nyczowej i pani Barbary Górskiej. Kraków jednak to nie tylko świetne Wydawnictwo Literackie, jest on prawdziwą potęgą w zakresie książek z nauk humanistycznych, przy której nasza dzielna stolica może co najwyżej zabiegać o pozycję ubogiego krewnego, plasującego się gdzieś na krańcu stołu. Jestem nieustannym beneficjentem tego faktu, albowiem krakowscy wydawcy są dla mnie niezmiernie łaskawi.

Pewnego dnia przed kilku laty zadzwonił do mnie jakiś pan (nazwiska jego nie usłyszałem) i powiadomił, że wydawnictwo Universitas zamierza wydać w pięciu tomach wybór moich prac. Zapytał, czy się na to zgadzam. Odpowiedziałem ze spontanicznym zachwytem, ale nie byłem pewien, czy nie jest to żart któregoś z moich kolegów, nigdy bowiem nie myślałem, że coś tak nieoczekiwanego mi się przytrafi, mimo że moje książki wydawane w miniaturowych nakładach w poprzednich dziesięcioleciach od dawna były wyczerpane, do niektórych podobno było nawet trudno dotrzeć w bibliotekach, bo uczyli się z nich studenci. Z początku nie wierzyłem w realność tego projektu, nie przypuszczałem, że słowo, jakie padło w rozmowie telefonicznej, w ciągu paru lat przemieni się w pięć całkiem pokaźnych woluminów, ułożonych przez Ryszarda Nycza i przez niego przedmową opatrzonych. A dzwonił do mnie

MICHAŁ GŁOWIŃSKI

jeden z twórców wydawnictwa Universitas i jego znakomity dyrektor, pan Andrzej Nowakowski. To dzięki jego inicjatywie stało się coś, o czym nawet marzyć nie mogłem. I w istocie nie marzyłem, bo taka edycja wykraczała poza moje wyobrażenia. Kraków jest dla mnie nieustannie tak wspaniałomyślny i laskawy, że w życiu moim w realność przekształca się to, co w ogóle było dla mnie nie do pomyślenia.

Przychylne są mi zresztą także publikowane w Krakowie czasopisma. Jako bardzo młody człowiek w drugiej połowie lat pięćdziesiątych ogłosiłem kilkanaście recenzji w „Życiu Literackim”, w którym działem krytyki literackiej zajmowali się w owych dawnych czasach: Leszek Herdegen, wówczas jeszcze chyba nie aktor, i Włodzimierz Maciąg, wówczas chyba jeszcze nie profesor. A w „Tygodniku Powszechnym” debiutowałem w roku 1964, zatem w czasie, w którym przyznający się do światopoglądu agnostycznego autorzy publikowali w nim niezmiernie rzadko. To właśnie w „Tygodniku Powszechnym” w połowie lat siedemdziesiątych ogłosiłem swój pierwszy artykuł na temat języka propagandy, niemiłosiernie zresztą pocięty przez cenzurę.

Jako wielkie wyróżnienie odczułem to, że Polska Akademia Umiejętności tuż po swym odrodzeniu powołała mnie na członka – najpierw korespondenta, a wkrótce potem – członka czynnego. Była to dla mnie wielka sprawa – i zarazem kolejne poszerzenie mojego Krakowa. Największym wszakże i najwspanialszym zaskoczeniem stała się dla mnie wiadomość, że Uniwersytet Jagielloński umieścił moją skromną osobę wśród je-

denastu uczonych wyróżnionych godnością doktora honoris causa z okazji wielkiego jubileuszu. I znowu mój Kraków okazał się szafarzem wspaniałych niespodzianek. Kiedy doszły do mnie słuchy, że mam zostać w tak niezwykle sposób uhonorowany, sądziłem, że to niesprawdzone opowieści, pochlebne dla mnie, ale mające niewiele wspólnego z rzeczywistością. Ponownie okazałem się niewiernym Tomaszem, nie doceniającym nie tyle siebie, ile krakowskiej wobec mnie wspaniałomyślności. O pewnych wydarzeniach i sytuacjach powiedzieć można, posługując się potocznym idiomem, że w głowie się nie mieszczą, a więc w ogóle na myśl nie przychodzą. Były nie do pomyślenia, ale jednak w pewnych przypadkach stają się ciałem. I oto w czasie jednej z jubileuszowych uroczystości Jego Magnificencja Rektor Franciszek Ziejka wręczał mi zaszczytny dyplom.

Po uroczystości na Uniwersytecie Jagiellońskim rozmawiała ze mną dziennikarka z krakowskiego radia. Zapytała, jak się czuję po tak ogromnym wyróżnieniu. Odpowiedziałem trochę żartem, trochę na odczepnego, ale też ze szczypłą autoironii, że poczułem się człowiekiem sukcesu. Nie lubię tej formuły, wydaje mi się w istocie śmieszna – zwłaszcza, gdy mówiący odnosi ją do własnej osoby. W tym przypadku jest wszakże coś na rzeczy. Mój Kraków, ów wspaniały i hojny mój Kraków, sprawił, że miałem prawo tak powiedzieć. I sprawia nadal – czego dowodem dzisiejsza uroczystość. Przyznanie nagrody imienia Kazimierza Wyki, znakomitego uczonego, krytyka literackiego, pisarza, to wyróżnienie o wadze szczególnej dla kogoś, kto zajmuje się nauką o literaturze. Dziękuję ju-

MICHAŁ
GŁOWIŃSKI,
wybitny historyk
i teoretyk
literatury, pisarz,
pracuje
w Instytucie
Badań Literackich
PAN. Ostatnio
zajmuje się
przede wszystkim
językiem
propagandy.

MÓJ KRAKÓW

rorom, ale też dziękuję pięknemu miastu, które darzy mnie swoimi urokami, gdy doń – z reguły na czas krótki – przyjeżdżam, ale też w swej nieogarnionej życzliwości nieustannie na różne sposoby wyróżnia. Nie pozostaje mi nic innego, jak kornie mu się pokłonić. Z radością i wdzięcznością to czynię. Bo jak inaczej dziękować za te hojne dary?

Post scriptum – po uroczystości napisane. Muszę dorzucić, że jako szczególne my krakowski dar dla mnie i szczególne

wyróżnienie traktuję to, że na uroczystość tę zechciała przybyć Wisława Szymborska, poetka, której wiersze podziwiam od dziesięcioleci. Słowo „dar” należy tu rozumieć zresztą w sensie dosłownym, obdarowany bowiem zostałem wspianym prezentem: filiżanką z wizerunkiem dwu małą podających sobie ręce i z napisem „Od Wisławy”.

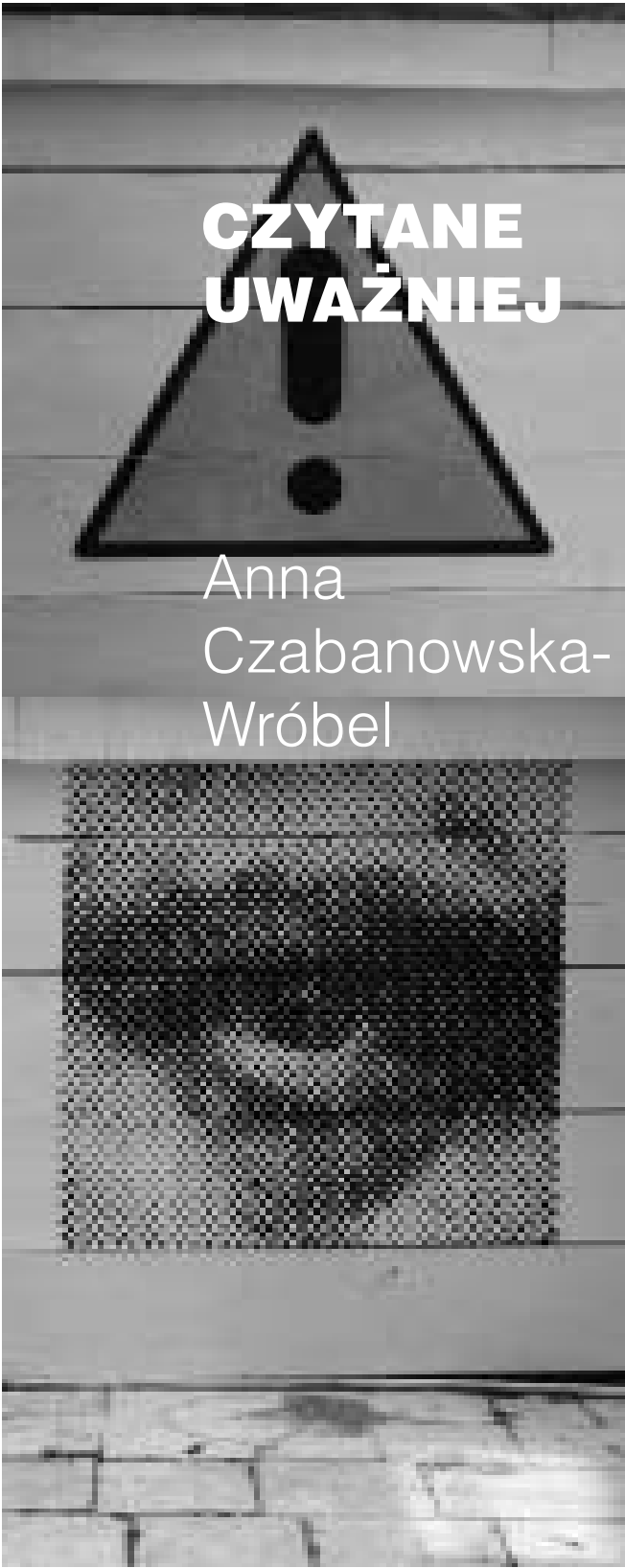
Michał Głowiński

Przemówienie wygłoszone podczas uroczystości wręczenia Autorowi Nagrody im. Kazimierza Wyki (luty 2002).

DZIEDZINIEC KOŚCIOŁA ŚW. FRANCISZKA SALEZEGO W KRAKOWIE

Fotografia Jan M. Szczurek





**CZYTANE
UWAŻNIEJ**

Anna
Czabanowska-
Wróbel

Młoda Polska – jedność przeciwieństw

Maria Podraza-Kwiatkowska

Wolność i transcendencja.

Studia i eseje o Młodej Polsce

Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.

Mysłenie przeciwieństwami właściwe jest pisarstwu naukowemu Marii Podraza-Kwiatkowskiej od początku. Jej tom esejów *Młodopolskie harmonie i dysonanse* (1969), którego tytuł stanowił nawiązanie do słynnego zbioru szkiców Miriama *Harmonie i dysonanse*, wskazywał na dwoisty charakter wyobraźni i estetyki przełomu wieków. Od tego czasu w wielu ważnych szkicach autorki *Somnambulików, dekadentów, herosów* pojawiały się antynomie. Pustce przeciwstawiana była pełnia, romantycznym rolom artysty jako Boga i kapłana – nieromantyczne wcielenia kłowna i psychopaty, bierności – czyn, demonicznej Salome – ideał androgyne, temu, co wzniosłe – to, co niskie, a duchowości – cielesność.

Tytuł nowej książki *Wolność i transcendencja* nie wiąże się z prostą opozycją. Wolność z jednego ze szkiców nie jest antynomią transcendencji, której poszukiwanie było w Młodej Polsce ciągłym przekraczaniem granic, wyzwaniem się z ograniczeń.

Na mapie literatury młodopolskiej Podraza-Kwiatkowska ukazuje wiele nieznanych dotąd obszarów, wskazuje ważne symbole-klucze epoki. Do opisanych już wcześniej „symboli architekto-

nicznych” dodaje więzienie, a także dom. Autorka wraz z artystami Młodej Polski formułuje pytanie: *Stabilizacja czy nomadyzm?*, w którym opozycję stanowi wybór modelu życia jako zakorzenienia lub bezdomności. Wskazuje też tych twórców, którzy nie tylko byli cenieni w swoich czasach, ale mogą być interesujący ze współczesnej perspektywy. Najważniejszym w tomie młodopolskim autorem jest – w potrójnej roli poety, dramaturga i powieściopisarza – Tadeusz Miciński. Uwagi o jego dziełach rozsiane w książce nie stanowią zamkniętej całości, ale wnoszą wiele do poznania artysty. Wyjątkową pozycję ma Leśmian – o nim mówi osobne studium interpretacyjne, dotyczące poematu *Pan Błyszczący*. Autorka pyta, „gdzie umieścić Leśmiana?”, jako konsekwencję swojej odpowiedzi przyjmuje prawo do pisania o nim w książce o literaturze Młodej Polski. Osobne miejsce zajmuje również Wyspiański, któremu poświęcone zostały trzy krótkie syntetyczne szkice, skromnie określone jako glosy.

Od czasu fundamentalnego *Symbolizmu i symboliki w poezji Młodej Polski* badaczka zdecydowanie przesunęła swe zainteresowanie z „łagodnego”, impresjonistycznego symbolizmu spod znaku Miriama i „Chimery” w stronę bieguna ekspresji, ostrych wartości estetycznych, które wybierali Miciński, Kasprówic, Komornicka, Żeromski czy Wyspiański, a w zupełnie swoisty sposób Leśmian, który nie mieści się w żadnym binarnym ujęciu. Na stronę ekspresji szalę estetycznej wagi *Wolności i transcendencji* przechyliła też Juliusz Słowacki potraktowany jako nie tylko patron, ale wręcz poeta Młodej Polski, ten, którego Ignacy Ma-

tuszewski ukazał swoim współczesnym jako prekursora radykalnie nowoczesnej „nowej sztuki” (mówi o tym szkic *Wzniosłość, Słowacki i młodopolski ekspresjonizm*). Podraza-Kwiatkowska interpretuje utwory artystów, dla których wartością był dysonans, zgrzyt, wzniosłość, nie zaś harmonijne, statyczne piękno. Podobnie wychylone w stronę ekspresyjnego wariantu epoki są studia Wojciecha Gutowskiego, którego książka zatytułowana *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski* ukazała się ostatnio. Dla Gutowskiego, który poświęcił wiele prac Micińskiemu, to właśnie autor *Nietoty*, a z nim Kasprówic czy Przybyszewski, jest prawdziwym nowatorem tamtego czasu. O książce Gutowskiego wspominam tu nieprzypadkowo, bo podjęte w niej zagadnienia metafizyczne spotykają się z centralnym tematem zbioru studiów Podrazy-Kwiatkowskiej.

Antynomiczność *Wolności i transcendencji* postrzegam jako napięcie między szkicami o Bogu i tym, co metafizyczne, a esejami, w których dopuszczona do głosu została sfera *profanum*. Dwoistość Młodej Polski tkwiła nie tylko w dualistycznej estetyce – apollińskiej i dionizyjskiej zarazem, ale także w opozycji pomiędzy tym, co w jej wizji człowieka duchowe, a tym, co cielesne. Ludzie przełomu wieków nie potrafili pogodzić różnych wizji antropologicznych, zwłaszcza tych proponowanych przez naukę i religię. Równie trudno było im wypowiedzieć wciąż tłumione pragnienia erotyczne (właśnie wtedy odkrywane przez rodzącą się psychoanalizę), co zrealizować kwestionowane przez sceptyków potrzeby duchowe.

Dramatyczne rozdarcie dawało o sobie znać zwłaszcza, gdy podejmowano tematy miłości, natury, kobiecości (kobiety i naturę identyfikowano i jawnie, i nieświadomie). Manichejskie trucizny epoki (tak, tak – *tam nasz początek...*) nie działały już tak silnie w dwudziestoleciu, jednak wizja antropologiczna z twórczości największych: Witkacego, Schulza, Leśmiana czy Iwaszkiewicza, była nadal dualizmem tym naznaczona. Młodopolskie doświadczenie transcendencji rodzi się w walce z obrazem człowieka zdeterminowanego przez naturę i dzieziczność oraz ograniczonego do tu i teraz. Ekstaza, „zachwycenie” stają się dowodem na istnienie kwestionowanej przez światopogląd scjentyistyczny nieśmiertelnej duszy. „Inny byt”, w który porywana była, „zachwycona”, pochwycona ekstazą dusza, pozwala odzyskać, zdawałoby się bezpowrotnie utracony, wymiar *sacrum*.

Za pełen bolesnych sprzeczności obraz człowieczeństwa największą cenę płaciły piszące kobiety. Esej pod tytułem *Młodopolska femina* to ważny i – być może nieoczekiwany dla samej autorki – najbardziej znany szkic tomu, który ukazał się po raz pierwszy w głośnym (nie tylko za sprawą tytułowego *Śmiechu feministek*) potrójnym numerze „Tekstów Drugich” z roku 1993. Znaczenie *Młodopolskiej feminy* wykracza daleko poza krąg badań nad jedną epoką. Pokazuje on piszące kobiety uwikłane w problemy związane z ówczesnym sposobem postrzegania spraw płci. Znamienny dla atmosfery, która narodziła się w tamtej epoce z ducha Weiningera, jest tytuł jednego z podrzdziałów: *Zmienić płeć czy ją zaakceptować?* Pisarki rzadko brały pod

uwagę jako możliwe inne rozwiązanie, realne już po I wojnie światowej: zmienić stereotyp, przeciwstawić się narzucenemu schematowi. Podraza-Kwiatkowska omawia bez jakiegokolwiek stronniczości różne strategie autorek tamtego czasu. „Zmienić płeć” – to dramatyczna próba Marii Komornickiej wyrwania się z okowów ciała. „Zaakceptować” próbują Kazimiera Zawistowska, uznająca stereotyp kobiety jako „świętej i kurtyzany”, czy – na inny sposób – Bronisława Ostrowska, ukazująca kobietę w roli matki. Jedyna w tym gronie reprezentantka arystokracji Maria Jehanne Wielopolska, czytelniczka wczesnych utworów Madame Willy (czyli Colette), wybrała inny, niezwykle jaskrawy dekadenco-dandysowski wariant kobiecości. Najbardziej świadoma samych stereotypów i ich konsekwencji (a także oczywistych niekonsekwencji) była najmłodsza, początkująca pisarka – Zofia Nałkowska.

Postać mężczyzny właśnie jako mężczyzny była dotychczas w badaniach nad literaturą młodopolską najmniej rozpoznana, ponieważ nie została także wyraziście opisana w niej samej. Ówczesny mężczyzna postrzegał siebie w rozmaitych uniwersalnych rolach: artysty, buntownika, myśliciela, badacza, wędrowca. Rzadko stawał przed lustrem, często natomiast ukazywał wizerunki kobiet, będące projekcją jego własnej psychiki. W roli kochanka zamiast twarzy prezentował maski, jak choćby Pierrota czy Don Juana. „Twarz mężczyzny” ujrzaną przez pryzmat kobiecego pragnienia mogły więc przedstawić właśnie piszące kobiety, a wśród nich młoda Nałkowska.

Jedno z nierozpoznanych dotychczas

wcielen człowieka przełomu stuleci uka-
zuje zawarte w tomie pionierskie stu-
dium zatytułowane *Kompleks Parsifala*,
czyli o *młodopolskim ideale czystości*. Cho-
ciaż przedstawia ono tylko jeden i to bar-
dzo szczególny aspekt wizerunku, umoż-
liwia wniknięcie w wiele kwestii: filo-
zoficznych, obyczajowych i etycznych.
Jak stwierdza sama autorka: „Skoro się
napisało kiedyś artykuł *Schopenhauer*
i chuć, to należy go uzupełnić dla rów-
nowagi takim właśnie tekstem: o czysto-
ści.” (s. 127) Nie kierując się pragnieniem
czytania przesadnie podejrzliwego,
chciałabym zauważyć, że od wyrażane-
go przez autorów kultu niewinności bar-
dzo niedaleko do fascynacji erotycznej
i zainteresowania dla tego, co cielesne.
Tak było w przypadku wyobrażeń o dzie-
wicznych bohaterkach (badaczka przywo-
łuje wiersz Tetmajera *Virgini intactae* czy
przykłady z twórczości Komornickiej
i Przybyszewskiego). Trudniej udowod-
nić jawne związki mitu Parsifala z nar-
cystycznym wariantem tematyki homo-
erotycznej. W powieści Tadeusza Miciń-
skiego *Mene-Mene-Thekel-Upharism!*...,
w której Podraza-Kwiatkowska odnaj-
duje przykład rozpacz i wstydu boha-
tera-narratora po nocy spędzonej z przy-
padkową dziewczyną, są też niezaszyfro-
wane aluzje do innego rodzaju przeżyć.
Młody i piękny, jak z Murilla, mężczy-
zna wzbudza w narratorze – Jarosławie
uczucie, w którym, jak sam wyznaje,
 duchowa i cielesna „dziewicość” przy-
jaciela jest źródłem szczególnej fascyna-
cji: *Kochałem się w nim – i zaiste była to*
miłość pełna żaru i zazdrości. Takie uczucie
wzbudzał może Platon młodzieńczy lub Alek-
sander (...) – był to zachwyt nad pięknym
dziewiczym ciałem i piękną dziewiczą duszą.

Spośród przykładów stopienia w jed-
no fascynacji czystością i samym ciałem
warto przytoczyć fragment z wiersza
Staffa *Serce miłość znające...*, w którym
podąża on „śladem stopy antycznej”:

Serce miłość znające, wiedzą rozkoszy
zgorzkniale,
Strute męką pożądań, pragnień
ziszcczeniem zwiedzione
Z tęsknym smętku uśmiechem w lata
powraca chłopięce,
Kiedy piersi nie tknięte piersi kobiecej
pieszczotą,
W nieświadomej tęsknocie, boskim naj-
pierwszym porywem
Świętej żądzcy leciały w tajne rozkoszy
przeczcucia,
Których czarom zawrotnym żadne nie
sprosta spełnienie.

Obraz chłopięcego ciała z tego wła-
śnie wiersza, opublikowanego w tomie
Uśmiechy godzin (1910), staje się ideałem
piękna, tym łatwiejszym do przedstawie-
nia, że poddanym stylizacji antycznej.
Tak ukazane „ciało jędrne i nagie / Białe
w słońcu z modrymi żeber młodzień-
czych cieniami” nasuwa myśl o zmianie
dominandy estetycznej, jaka dokonała się
jeszcze przed rokiem 1914. Od *Wenus*
Kallipygos z wiersza Tetmajera do chło-
pięcego aktu z wiersza Staffa zmieniło
się wiele w preferencjach estetycznych.
W malarstwie i poezji lat 90-tych XIX
wieku i w pierwszych latach XX wieku
wszechobecna była wizja kobiety i ko-
biecości (ukazywanej najczęściej oczami
mężczyzn). W architekturze, rzeźbie czy
secesyjnej sztuce użytkowej elementy
kobiecego ciała czy włosów były wręcz
wszechobecne, czego ornamentálním

odpowiednikiem były faliste, płynne linie, spirale, muszle, owalne kształty, by na kilka lat przed I wojną ustąpić miejsca „moralności linii” – jak w tytule programu Mieczysława Goldberga. Ciało młodego chłopca ukazywane w sztuce reprezentuje wertykalność, jego odpowiednikami są linie pionowe, brak ornamentu, prostota. Po I wojnie światowej estetyka ta zapanuje w sztukach plastycznych, architekturze, a także w modzie (proste sukienki i krótkie fryzury kobiet, styl *à la garçonne*), i wkroczy do literatury.

W czasach, gdy ideał czystości coraz wyraźniej tracił swoje powiązanie z wielowiekowym wzorcem ascetycznym jako drogą do doskonalenia wewnętrznego, pod dawne formy podkładane są nowe treści pozbawione sakralnych znaczeń. Ideałem może stać się „czystość rewolucyjna” – wzór rewolucjonisty-ascety ważny będzie w Rosji. Równoległe doń szczególnie nasila się w kulturze Niemiec, niebezpieczne w swych późnych konsekwencjach, wyobrażenie o czystym mężczyźnie, który potrafi panować nad sobą, a tym samym może panować nad innymi. Wyraźnie mizoginiczne nacechowanie tego wyobrażenia wiąże się z ukrytą, a kulturowo silną, wizją kobiety jako istoty z definicji nieczystej. Czystość jest tu pojmowana jako panowanie nad własnym ciałem, uczuciami i dominacja woli nad emocjami.

Młodzieńcza żarliwość i bezkompromisowość jest źródłem traktowania prawdy jako naczelnej wartości. To właśnie imperatyw prawdy i jego moralne konsekwencje stają się tematem innego ważnego szkicu – *Ibsenowska „prawda” w literaturze Młodej Polski*.

W tytule eseju Rolanda Barthesa o Stendhalu znalazły się słowa: *Nigdy nie udaje się mówić o tym, co się kocha*. Jeśli nie udaje się mówić, trzeba pisać. Nie chodzi o łatwe przywołanie paradoksu, nie jest bowiem zaprzeczeniem tamtego stwierdzenia przekonanie, że pisać można jedynie o tym, co się kocha naprawdę. Literatura Młodej Polski jest dla Marii Podraży-Kwiatkowskiej przedmiotem silnego i stałego uczucia. Nie jest to wprowadzie miłość bezkrytyczna i wybacząca każdą słabość (intelektualną czy artystyczną), ale ten rodzaj zrozumienia dla dzieł i ich twórców, który, nie rezygnując z wartościowania, pozwala wnikać w ówczesny sposób myślenia i nie tracić przy tym współczesnej perspektywy. Wierność epoce i jej najważniejszym tematom pozwoliła autorce *Literatury Młodej Polski* przezwyciężyć wiele stereotypów, które dawniej panowały nawet w poważnych podręcznikach, jak choćby ten o wyłącznie dekadenskim, biernym i pesymistycznym charakterze epoki. Podraży-Kwiatkowska ukazała w literaturze pierwszych lat XX wieku nurt odrodzeniowy, aktywistyczny, witalistyczny spod znaku filozofii Nietzschego, Bergsona czy Williama Jamesa. Jak nikt zna ona intelektualne pasje młodopolan, książki jakie czytali, dyskusje, jakie prowadzili. Prócz najbardziej znanych dzieł przypomina także książki dziś zapomniane, a w latach przed pierwszą wojną cenione, dając w ten sposób prawdziwą lekcję komparatystyki.

Swoją fascynacją, pasją i różnorodnymi spostrzeżeniami autorka chce się dzielić z czytelnikiem, zwracając się do niego nie tylko językiem absolutnej naukowej powagi, ale i bezpośrednim, oso-

MŁODA POLSKA–JEDNOŚĆ PRZECIWIENSTW

bistym tonem. Nie wiem, czy ten właśnie rys pisarstwa naukowego Podrazy-Kwiatkowskiej, jakim jest szczerowość i bezpośredniość, nie stanowi właśnie jej wyróżnika i znaku szczególnego. Drugim jest niczym nie zaspokojona ciekawość, z jaką podejmuje wciąż nowe zagadnienia. Ciekawość tę chce zaszczyć czytelnikowi i zachęcić go do samodzielnych poszukiwań i ocen. Atmosferę rozmowy potęguje sposób, w jaki autorka się wypowiada – bardzo szczerze, swobodnie i śmiało, z przekonaniem, że podjęty temat jest ważny i że osobiście ją obchodzi. Styl *Wolności i transcendencji* jest mocno osadzony nie tylko w języku pisanym w jego odmianie naukowej, ale też w polszczyźnie mówionej najwyższej próby. Taki charakter ma chociażby zamykająca książkę przekrojowy, wykraczający

znacznie poza Młodą Polskę (zamknięty cytatem z wiersza Miłosza) szkic-wykład *Literatura a poznanie, czyli o wyrażaniu niewyraźnego*.

Dzięki książce Marii Podrazy-Kwiatkowskiej można zobaczyć epokę Młodej Polski na zasadzie *coincidentia oppositorum*, jedności przeciwieństw. Z kart *Wolności i transcendencji* wylania się bogaty i zróżnicowany obraz literatury i kultury przełomu XIX i XX wieku. Staje się coraz wyraźniej widoczne, że lata 1890-1918 to epoka, której może najważniejszą cechą było łączenie sprzeczności, spotkanie opozycyjnych cech. To epoka, o której można powiedzieć, parafrazując słowa Jerzego Kwiatkowskiego dotyczące poezji Staffa: *Taki jest właśnie sens Młodej Polski. Ale i całkiem inny...*

Anna Czabanowska-Wróbel

ANNA CZABANOWSKA-WRÓBEL
historyk literatury,
autorka książki
Baśń w literaturze Młodej Polski.
Pracuje
w Instytucie
Polonistyki UJ.
Interesuje się
przemianami
poezji polskiej
ostatnich stu lat.

Stanisław Rodziński, *Inny świat – Gustawowi Herlingowi-Grudzińskiemu*, olej na płótnie

Fotografia Stanisław Michta





OKIEM KRYTYKA

Joanna

Kornaś

Jakub

Momro

Krzysztof

Biedrzycki

Piotr

Sobołczyk

Moje życie – nowe oblicze Mircei Eliadego

Fragmety dziennika Eliadego obejmują okres od 1941 roku do niemalże ostatnich dni życia autora. Czytelnik ma przed sobą stronicę, rozpoczynającą się od zapisów sporządzonych przez Eliadego w wieku trzydziestu czterech lat, a więc w chwili gdy przebywa już poza granicami ojczystego kraju. Najpierw w Londynie i Lizbonie, gdzie pełnił rolę attaché kulturalnego, a następnie w Paryżu, gdzie dzielił losy rumuńskiego emigranta między innymi z Ionesco i Cioranem. W 1956 roku obejmuje katedrę religioznawstwa na uniwersytecie w Chicago. Przez cały ten okres wiele podróżuje; Włochy, Austria, Szwajcaria, Meksyk, Japonia to tylko niektóre z miejsc, gdzie wygłasza odczyty, uczestniczy w kongresach naukowych. Nigdy jednak, wyjąwszy krótki pobyt w Bukareszcie latem 1942 roku, nie powróci już do własnego kraju. Fakt ten pozwala zrozumieć częste napady melancholii, powroty myślami do młodości lat spędzonych w mansardzie na strada Melodie. Wybierając los emigranta, skazywał się na zapomnienie we własnym kraju. Eliade, który zyskiwał coraz większą popularność na Zachodzie, w Rumunii stał się *persona non grata*. Zwrócenie uwagi na daty przedstawionych w *Moim*

życiu fragmentów jest również istotne dla podkreślenia różnicy pomiędzy działalnością Eliadego w latach trzydziestych w Bukareszcie a latami spędzonymi na emigracji. Gdziekolwiek na kartach *Mojego życia* odnajdziemy wzmianki na temat „błędów młodości”, jednakże potraktowane raczej zdawkowo. Taka postawa może dziwić niejednego czytelnika, sprawia to bowiem wrażenie, że Eliade próbuje odciąć się od przeszłości. Nie znaczy to jednak, że całkowicie zubożał na sprawy kraju. Była to być może recepta na przetrwanie. Poczucie misji jaką miał do spełnienia – działalność naukowa, napisanie wszystkich książek, których projekty nosił od dawna w głowie, pozwalało mu oderwać się od rzeczywistości.

Warto zwrócić uwagę, iż publikowane fragmenty to zaledwie część wybrana przez samego autora z przeszło czterech tysięcy stron dziennika. Rzekomo Eliade zdecydował się na uszczuplenie tekstu, obawiając się trudności w znalezieniu wydawcy dla dwóch tysięcy stron maszynopisu. Czy jednak autor był ze sobą dostatecznie szczery? Czy dzienniki nie są próbą autokreacji? Pośród zapisów z *Dziennika* odnajdziemy i te, zdradzające zamiar ich późniejszej publikacji. Ciekawy wydaje mi się zapis z 8 lutego 1953 roku. Po przekartkowaniu *Dziennika* Pauli Régnier, który zdał się Eliademu przedłużeniem najlepszych osiągnięć autorki, zaczyna myśleć o racji bytu dziennika pisarza: *Gide, Jünger i inni piszą dziennik po to, by kiedyś został opublikowany – jak książkę naładowaną „przesłaniami”, bodaj nawet doraźnymi i epizodycznymi. Mnóstwem rzeczy, które powiedzieć można tylko w dzienniku. Jeśli tak... Już*

teraz trzeba będzie zabronić publikacji pełnego tekstu. (...) Piszę, by kiedyś móc odczytać samego siebie, by się odnaleźć, przypomnieć sobie chwile stracone bez pożytku. (...) Któregoś dnia będę chyba musiał zacząć się pilnować. Pisać z uwagą. Próbować coś powiedzieć.

Znamienny jest fakt, iż Eliade w latach trzydziestych i Eliade dziesięć lat później to zupełnie inne postacie. Nie tylko dokonuje się u niego zmiana światopoglądu, zmienia się również jego kondycja jako pisarza. Pogodzenie dwóch typów działalności, prozaika i naukowca, okazało się niemożliwe poza granicami kraju. Czytając dzienniki, ma się wrażenie, że ogromna popularność i sława, jaką przyniosły Eliademu publikacje z dziedziny religioznawstwa i orientalistyki, nie wynagrodziły mu do końca rezygnacji z twórczości literackiej. Sukces, jaki odniósł publikując w wieku dwudziestu sześciu lat *Majtreji*, oraz popularność, jaką cieszyły się w Rumunii jego kolejne książki, już nigdy nie miały się powtórzyć. Francuski przekład *Majtreji* opublikowany pod tytułem *La Nuit bengali (Bengalska noc)* przeszedł bez echa. Eliade przyznaje, że to chyba lepiej, iż tak się stało. Nie byłoby właściwe, gdyby odkrywano go jako pisarza za pośrednictwem powieści napisanej w wieku dwudziestu kilku lat. *Jeśli jest mi sądzona popularność w tej dziedzinie na Zachodzie, to byłoby znacznie bardziej naturalne, gdybym jako pisarz objawił się poprzez dzieło wieku dojrzałego, pisał. Takim dziełem miała być Noc świętojańska. Tylko taka książka zdaniem jej autora mogłaby go ocalić, tzn. odsłonić sens wszystkich jego wcześniejszych doświadczeń jako powieściopisarza. Napisanie *Nocy świętojańskiej* zabrało Eliademu prawie pięć lat. Letnie przesi-*

lenie i noc świętojańska zawsze zachowywały dla niego cały swój czar i znaczenie. *Coś się wtedy dzieje* – pisał w czerwcu 1949 roku – *toteż dzień ten nie tylko wydaje mi się najdłuższy, ale po prostu całkiem inny niż dzień wczorajszy i dzień jutrzejszy.*

Obmyślona podczas pobytu w Portugalii powieść miała traktować o cudzie odrodzenia i wiecznej młodości uzyskanej w noc świętojańską. Prześledzenie etapów pracy nad tą, zdaniem samego pisarza, najlepszą z jego powieści wydaje mi się interesujące między innymi dlatego, że sygnalizuje wspomniany wcześniej rozłam pomiędzy Eliadem–pisarzem a Eliadem–naukowcem. Po lekturze niektórych zapisków z dziennika można by odnieść wrażenie, że osobowość Eliadego jest pełna sprzeczności, że postawa naukowca, klóci się z pragnieniem pozostania za wszelką cenę pisarzem. W listopadzie 1950 roku notuje Eliade w swym dzienniku: *Pracuję po dwanaście-czternaście godzin dziennie, ale cały ten czas poświęcam na pisanie studiów, artykułów, prelekcji. (...) Z wielkim trudem zabrałem się znów do Szamanizmu. Nie wiem jeszcze zupełnie, czy będę mógł powrócić do powieści... Tyle możliwości roztrwonionych na takie blachostki. (...) Zamiast poświęcić się wyłącznie głównym dziełom, przede wszystkim powieści, oddaję się tylko prelekcjom, studiom i artykułom.*

Jednakże nie potrafił cieszyć się z ukończenia powieści. W dniu, kiedy skończył pisać, odnotowuje w *Dzienniku* dziwny stan przygnębienia, znużenia i rozpacz: *Wewnętrzna pustynia. Czuję się jak ktoś, czyje życie zostało wyzute z sensu, opróżniony.* Prawdopodobnie Eliade prze-czuwał, że *Noc Świętojańska* to ostatnia powieść, jaką napisał dla szerszej pu-

bliczności. Nie potrafił pisać swych powieści w innym języku niż ojczysty. Wybierając los emigranta, musiał pogodzić się z faktem, że przyszło mu zadebiutować przed nową publicznością. Niemal wszystkie jego publikacje z dziedziny religioznawstwa, filozofii kultury spotkały się z szerokim zainteresowaniem krytyków literackich, a zainteresowanie przechodziło niekiedy oczekiwania samego autora. W dziedzinie literatury Eliade poprzestał na pisaniu zwykłych nowel i małych powieści „fantastycznych”, jak *Le Vieil Homme et l'officier*, pisanych głównie dla przyjemności, żony Christinel bądź kogoś z rumuńskich przyjaciół.

Dziennik intymny rozwija uwagę. Pisząc go, człowiek wyraźniej widzi świat wokół siebie i trudniej zapominać mu jego barwy. No i jaka radość, że udaje się wyodrębnić te „nieokreślone doznania”, z których w znacznej mierze składa się życie każdego człowieka. Te słowa Eliadego są fragmentem zapisków z Kordowy z października 1944 roku, który wydał się mi doskonałą syntezą przeszło tysiąca kart dziennika. *Moje życie to po części zapis ulotnych wrażeń, refleksji ukazujących nowe oblicze autora Traktatu o historii religii.* Eliade jawi się w dziennikach jako wnikliwy obserwator codziennego życia. Pośród skrzętnie zapisywanych rozmów ze znajomymi, wzmianek o postępach swoich prac, projektach nowych książek, refleksji nad przeczytanymi lekturami odnajdujemy tzw. *Drobiazgi*, owe ulotne chwile zachwyty nad światem i życiem – „chwile beczasowości”. Ten aspekt dzienników zasługuje moim zdaniem na szczególną uwagę, gdyż zdradza po części świat-

pogląd autora. Są to również urokliwe kawałki prozy, pozwalające rozsmakować się w barwnych opisach pejzaży: *Mówię sobie: z tego kamienia, w tej właśnie przedwieczornej godzinie możesz oglądać piękno pojawiające się tylko raz w dziejach świata, i oglądasz je tylko ty, bo jesteś tutaj i teraz, i sam. Nigdy już nie powtórzy się owo tak czyste, ostre światło (...) Ta chwila jest jedyna, a z każdej ławy możesz oglądać inny obraz świata, także jedyny. Jesteś tutaj jedyną istotą zdolną ocalić przed unicestwieniem bodaj niektóre z tych objawień, przyjmując je i chłonąc ich moc, która cię ubogaca* – zapisuje Eliade, spoglądając na Gwadalkwiwir.

Chwile olśnienia doznawane podczas kontemplacji natury, zachwyt cudem życia uwydatniają poniekąd proklamowaną przez Eliadego postawę filozoficzną, mówiącą o potrzebie transcendencji jako żywej i autentycznej potrzebie człowieka, pozwalającej na przezwyciężenie licznych czasoprzestrzennych uwarunkowań i ograniczeń ludzkiej egzystencji oraz sprzeczności, w jakie jest ona uwikłana; sprzeczności takich jak opozycja *sacrum* i *profanum*, codzienność – niezwykłość itp. Osiągnąć to można poprzez wpisanie własnej egzystencji w system wartości uniwersalnych, odzyskując w ten sposób utraconą pełnię (*restituto in integrum*).

W Stanach Zjednoczonych – komentuje Eliade – *gdziekolwiek człowiek się ruszy, wszędzie widzi to samo – ludzi śpieszących do własnych domów albo do pracy. Tysiące, setki tysięcy samochodów, jeden obok drugiego, jeden za drugim. Jutro, pojutrze, to samo stanie się w Europie. (...) Otóż ten właśnie problem mnie nęka: choć widzę, że człowieka współczesnego dławi, dusi, niszczy „cywilizacja przemysłowa”, nie mogę uwierzyć, że cze-*

ka go degradacja i uwiąd moralny, aż wreszcie wyjałowiony zginie. Współczesny człowiek, a z nim cała cywilizacja, musi, według Eliadego, wygrać walkę o odnalezienie swej kosmicznej tożsamości i wyższego sensu swego istnienia, o reintegrację – inaczej zginie. *Bezgranicznie ufam w moc twórczą ludzkiego umysłu. Mam wrażenie, że człowiek w każdej sytuacji – kosmicznej czy historycznej – potrafi jeśli zechce, pozostać istotą wolną i kreatywną.* W jaki sposób może się to urzeczywistnić? Jak człowiek ponownie odkryje sakramentalny wymiar istnienia? Sposobem na ocalenie człowieka współczesnego, zdaniem Eliadego, może być postawa *sensu largo* religijna – spoglądanie na świat jako na system znaków, szyfr wyższej rzeczywistości, i przeżywanie go jako fascynującej tajemnicy.

Poruszone powyżej tematy to tylko niewielka część refleksji jakie nasunowają się podczas czytania *Mojego życia*. Z całą pewnością *Dzienniki* są niezastąpionym komentarzem do działalności Eliadego zarówno w dziedzinie naukowej, jak i literackiej. Są również ważnym świadectwem naszej epoki. *Dziennik z Hiszpanii i Portugalii* oraz fragmenty *Dziennika z Kordowy* uważam za jedno z najlepszych stron prozy w dorobku Eliadego-pisarza. Zachwycają ulotne wrażenia, zręczne opisy odwiedzanych miejsc, zdradzające przyjemność w rozkoszowaniu się każdą chwilą. Można odczytać w nich radosną filozofię życia, próbę odkrywania *sacrum* w świecie, który stale zaskakuje nas swym pięknem. Najlepiej oddają to słowa samego Eliadego. Oto, co zapisał autor w 1941 roku w *Dzienniku w Lizbonie*: *W te późnowiosenne popołudnia lubię zatrzymywać się na dłu-*

JOANNA
KORNAŚ
studentka V roku
rumunystyki
na UJ.
Współautorka
Słownika
tematycznego
polsko-
rumuńskiego pod
red. Constantina
Geambasu i Ewy
Rossi, który
ukazał się
w r. 2002
w Wydawnictwie
Paedidia
w Bukareszcie.

żej na Praça de Comércio z łokciami na balustradzie ponad wodami Tagu. (...) Tyle tu niezmordowanych mew polujących na jakiś kąsek w mętym, żółtym, oleistym nurcie rzeki; śledzę ich nierytmiczny, urywany lot – machnięcie skrzydłami między krzykiem a szarpnięciem w tył – i oto w chwilę później nie myślę już o niczym, jestem spokojny, zdystansowany wobec samego siebie i zadaję sobie pytanie, kiedy świat tak się przeistoczył, aby stać się tak piękny.

Joanna Kornaś



Zakładnik radykalnej nostalgii

Paweł Huelle

Mercedes-Benz. Z listów do Hrabala
Wydawnictwo Znak, Kraków 2001.

1. Fotografie

List pisany przez Huellego do Hrabala jest hołdem składanym jego książkom, które pomagały przetrwać ciężki czas socjalistycznego uwiądnienia, ale przede wszystkim jest – jak to ładnie nazwała Justyna Cembrowska w swojej recenzji („FA-art”, 2001 nr 4) – laudacją na cześć pomysłów na literaturę, które prezentował czeski prozaik. Metoda, którą polski autor zainkubował i przetworzył na swoje potrzeby, polega na namiętym opowiadaniu historii, w których nie może być miejsca na nudę; na zagadywaniu absurdów rzeczywistości, na odganianiu osobistych lęków. Prostopadła z pozoru wiara w konsolacyjną moc słowa zakłada zatem istnienie dystansu pomiędzy twardym gruntem codziennej krzątaniny a piękną iluzją fantastycznej i irracjonalnej opowieści, która z banału i przypadkowości potrafi stworzyć literacki majstersztyk. U Hrabala, choćby w *Wieczornej lekcji jazdy*, która stanowi dla Huellego punkt odniesienia, dzięki tej substancjalnej różnicy dwóch światów, fikcji i rzeczywistości, uruchomiona zostaje maszyna wszechwładnej ironii, która wprawia w ruch obydwie sfery, nie dając czytelnikowi ani chwili odpoczyn-

ku w lekturowym szaleństwie, w poszukiwaniu śladów stylistycznej doskonałości i skrawków sensu. Huelle chciałby podobnie. Referując strategię Hrabala w zakończeniu *Mercedesa*, Huelle składa deklarację-pragnienie, wyznaczającą rejony jego poszukiwań. Gdański prozaik marzy o tym, aby pisać tak, jak pisał „pan Bohumil”, który *klecił z najmniejszych ułomków, ze strzępów zdań, z resztek obrazów, tapet, fotografii, dźwięków i zapachów absolutnie niepowtarzalne frazy, zdumiewające konstrukcje, feerie światów i opowieści* (s. 131). Ta obosieczna definicja jest *de facto* sposobem na poszukiwanie Całości, do której droga wiedzie jedynie przez opowiadanie ciekawych, precyzyjnie skonstruowanych fabuł, dzięki którym życiowy drobiazg zyskuje na wartości i urasta do rangi symbolu.

Świat, który pokazuje Huelle, jest rzeczywistością odrestaurowaną dzięki pracy scalającej pamięci. Ona bowiem umożliwia wywoływanie ułomków zdarzeń, okruchów istnienia nieważnych dla kołowrotu historycznych wydarzeń. Tak dzieje się w kończącym książkę wyznaniu, w którym śmierć czeskiego pisarza zamyka pewną epokę. Tak jest też w chwili momentalnego spostrzeżenia przez bohatera „przerażającej, elementarnej dłoni”, czyli fragmentu manekina, który wypadł z kubła na śmieci. Siła pamięci tkwi w jej zdolności do mityzacji minionej rzeczywistości. Nie chodzi o to, aby spisywać relację ze spotkań z niepowtarzalnym światem, ale o to, aby stworzyć taką przestrzeń, w której jeden element uruchamia całą kreacyjną maszynę. Pisać zatem, to wskrzeszać pierwiastki wspomnień, ledwie zapisanych w pamięci, i nadawać szczególne

znaczenie temu, co „przelotne i ukradkowe”, na przykład spotkaniu dwóch spojrzeń w metrze, które zezwala na odkrycie rejonów podświadomości, nie-
tkniętej jeszcze pamięci, która zapowiadać może ciągłą zabawę wyobraźni.

Piszącemu list do Hrabala chodzi więc o to, by nie tyle odzyskać utracony przedmiot, osobę, ale skonstruować jego imitację, odpowiednio wierną kopię zaginionego już w pamięci pierwowzoru. Wybierane są takie mity, które pozwalają utrzymać atmosferę utraconego raj, tęsknoty, która nigdy nie osiągnie kresu. Jednak stosowana przez Huellego selekcja obszarów mitycznych jest zgubna; pozostawia jedynie osad prawdziwej nostalgii i podniosłej dykcji. Motoryzacyjny daimonion każe narratorowi uciekać ze świata zdegradowanego mitu w sferę motoryzacyjnego liryzmu, w stronę opowieści, których celem jest „stan radykalnej melancholii” oraz sentymentalna podróż opowiadającego w utworze Pawła. Stan lirycznego bezruchu, znieruchomienia przejawia się w języku utworu gdańskiego autora. Gładki, dążący do perfekcyjnego demontażu szyfrów codzienności, kierujący w stronę powierzchowności patosu i nieznośnej patyny szlachetnej staroświeckości. Zbyt dużo enumeracji, niekiedy bardzo rozbudowanych, chwytów, które z jednej strony odpowiadają gawędziarskiemu tokowi opowieści, z drugiej z różnym skutkiem oddają rzeczony „stan radykalnej melancholii”.

Pozostają zatem fotografie, te fizycznie obecne na stronicach książki (pomysł wydawcy, który przydaje książce antykwarycznego klimatu), jak i te metaforyczne, które wyznaczają poetykę utwo-

ru. Raz po raz można natknąć się w tekście na skadrowane fragmenty świata; takie, które pretendują do miana obrazu objętego czułością obiektywu. Jest zatem i „zdziczały cmentarz”, i „czerwone wieże hanzeatyckich kościołów”, które „tworzą w wiosennym powietrzu niewiarygodnie piękny wzór”. Trochę to już nieświeże, trochę zbyt natrętne, zbyt okrągłe... Fotografii stanowią esencję istotności; nie ma tutaj więc miejsca na nieskrępowany ruch, chęć podważenia fundamentów istnienia, próbę spojrzenia od innej strony, nie ma miejsca na ironię. Przeglądanie fotografii to – jak w przypadku dziadka Karola – tworzenie opowieści, z przekonaniem, że „chwile schwyte kiedyś chłodną migawką leiki składają się na zupełnie nową Księgę.” (s. 88) Zdaje się, że autor dołącza do wyznawców elegijnej sztuki fotografii, będącej „strefą zmierzchu” (o której pięknie pisała m.in. Susan Sontag). Jednak „fotografowanie” Huellego pozostawia obojętnym; próba ocalenia ludzkiej przygodności poprzez rekonstrukcję szczegółu, opowieści o niepowtarzalności jednostkowych doświadczeń zostaje zawieszona w znaczeniowej próżni. Autor pragnie, aby pożątkłe zdjęcie było jedynym punktem zaczepienia w trywialnej rzeczywistości polityki (jako transparent tego świata pojawia się niezbyt ciekawie skonstruowana, ale znacząca postać instruktora Szkaradka, bardzo przypominającego typ Mrożkowego „chama”), chce, aby fotografia stała się medium świata ocalającej i scalającej pamięci. Dzięki niemu opowiadacz pragnie uzyskać tożsamość. Dzięki niemu w ulotności przywoływanych zapachów i przygód dostrzega sensowność „słów

ostatecznych”. Powaga tonu, do którego Huelle ma skłonność, i którym usiłuje opisywać przeszłość, odbiera nośność (a miejscami przydaje banału) kategorii fotografii, filozoficznie i antropologicznie ważnej dla utworu.

Roland Barthes w studium o fotografii pisał, iż w kontemplacyjnej lekturze zdjęcia najistotniejsze są szczegóły, drobiazgi zakreślające poszczególne, a zatem niepowtarzalne, sensory obrazu. W „mercedesowych” fotografiach jest jakby odwrotnie: fragmenty minionego świata tracą na istotności, pograżając się w niejasnościach projektu stworzenia Całości, elementy wyslizgują się znaczeniu, tracą swoją wyjątkowość, jeden podobny do drugiego, tak jak niemal identyczne są – wspominane już – „wieże hanzeatyckich kościołów”. Zamiast znaczących detali, popis stylistycznego rzemiosła.

Powaga dostojnej frazy skutecznie zagłusza zwątpienie, szyderstwo, lęk, szaleństwo gry, w której biorą udział tworzone opowieści. To wszystko zostaje podporządkowane owemu pozornie wysokiemu tonowi, który bez pierwiastków humoru – jak odpowiada Cembrowska – jest nie do zniesienia.

2. Nieudana synteza

Mercedes-Benz, skonstruowany na planie dwóch sposobów narracji: listu do Hrabala i historii podawanych przez opowiadacza, to kolekcja mikroopowieści, fabularnych błyskotek wpleciona w gawędziarską przypowieść narratora o Historii. O ile poszczególne opowiadki, które Paweł barwnie przedstawia swojej instruktorce nauki jazdy, pannie Ciw-

le, bronią się humorem (dług u Hrabala i innych czeskich pisarzy zaciągnął nie jeden polski pisarz, najwyraźniejszy wpływ widać – jak wiadomo – u Jerzego Pilcha, z którego twórczością książka Huellego pewnie zacznie być porównywana), to próba zrelacjonowania rzeczywistości nie nabiera wyrazu. Wobec potęgi wyobraźni i kunsztu opowiadania – zdaje się mówić Huelle – blaknie największy nawet powab egzystencjalnego konkrety. Tutaj – jak sądzę – tkwi niekonsekwencja autora. Skoro usiłuje poszukiwać w cywilizacyjnym chaosie informacji, w bełkocie gazetowej mowy jakiegoś punktu odniesienia, jakiejś zasady kierującej światem, to w jakim celu mami czytelnika nazbyt oczywistą i przez to podejrzaną bezinteresowną radością, wynikającą z faktu opowiadania. Ten eskapistyczny kamuflaż baczego obserwatora Historii, która zobrazowana jest dość jednostronnie jako – by sparafrazować Ryszarda Przybylskiego – „śmietnik i złomowisko ohydy”, jest zbyt powierzchowny i odbiera utworowi Huellego tak pożądaną ironię. Tak jakby autor doskonale miał w pamięci zawołanie Ortegi y Gasset o niemożności artystycznej artykulacji poza jej sferą, jakby znakomicie odrobił lekcję autora *Święta przebiśniegu*, ale nie mógł/nie chciał tych wskazówek zastosować. Historia zatem przenika całą opowieść na kilku poziomach. Dwa z nich są najistotniejsze. Pierwszy, to narracyjna retrospekcja, polegająca na opowiadaniu o dziejach najnowszych w oparciu o chwyt „motoryzacyjnej” dominanty. W istocie – by pozostać w zgodzie z wymową tytułu – historia kołem się toczy; dziejowe wydarzenia umiejętnie spychane na mar-

gines przez rzekomą radość, płynącą z faktu samego snucia opowieści, decydują w zasadzie o atmosferze utworu. Cóż z tego, że na pierwszym planie autor chce widzieć niepowtarzalną fantastyczność ludzkiego losu, skoro i tak najważniejsza jest konfrontacja jednostki z druzgocącą nawałnicą Historii. Nie byłby to zarzut, gdyby Huelle nie starał się przekonywać (choćby poprzez nawiązania do twórczości Hrabala, którą jednak, chcąc nie chcąc, upraszcza, miejscami nawet w niepokojąco dużym stopniu), że w jego książce jest inaczej. Przez to daje się wciągnąć w grę porządku oczywistości i jednowymiarowej dydaktyki. Znowu miejscami brakuje ironii, która umożliwiłaby ominięcie niebezpiecznych raf niewyszukanej publicystyki. Na literacki obraz zgodliwego współistnienia dwóch porządków: wysokiego i niskiego potrzeba arcydzieła...

Ale projekt, który Huelle przedstawia w swojej ostatniej książce, jest zakrojony na dużo większą skalę. *Mercedes-Benz* stanowi próbę prozatorskiej syntezy degradującego czasu socjalistycznego blichtru z czasem po „komunie”. Ten narracyjny wysiłek znowu ma na celu ucieczkę od konkrety i oddanie się we władanie egzystencjalnej diagnozy człowieka Wschodu i Zachodu, która jest „jednocześnie czymś naturalnym, możliwym i równocześnie pięknym”. Jednak bezustannie do takiej wersji realizmu powraca (najbardziej znamieny przykład to historia-*exemplum* dwóch intelektualistów, Fizyka i Buciora, przyjaciół panny Ciwle), grzęznąc w niespełnionej alegorii i pułapkach dosłowności. Próbę wyjścia z tego zapętlenia najpełniej podsumowują słowa Pawła, skierowane do

JAKUB MOMRO
ur. 1979, student
polonistyki i
filozofii UJ,
współpracuje z
Ha! Artem,
mieszka w
Krakowie.

panny Ciwle: „prawda, że materializm dialektyczny przemienił się w praktyczny, ale czy to jest powód, żeby tak widzieć wszystkie sprawy” (s. 65).

Mercedes-Benz to zaprzepaszczone szansa na to, aby pozbyć się balastu nostalgicznej formuły pisarstwa. Próbuąc od tej formuły uciec, gdański prozaik zmianę ledwie zamarkował, wciąż pozostając zakładnikiem – paradoksalnej, słabej artystycznie, choć radykalnej – nostalgii.

Jakub Momro

Naprawdę

Bogusława Latawiec, *Gęstwina*
Warszawa 2001.

W książce Bogusławy Latawiec *Gęstwina* tworzywem literackim jest życie. Zebrane z bez mała ćwierćwiecza zapisy dotyczą zdarzeń ważnych i zupełnie banalnych, podróży i przeżyć z dnia powszedniego, snów i spotkań z przyjaciółmi. To nie jest pamiętnik, to wydobyte z przeszłości, niczym reflektorem z ciemnej sceny, punkty życia. Ułożone w odwrotnej chronologii, od wręczenia Nagrody Nobla Wisławie Szymborskiej w 1996 roku (w zabawnej, choć momentami złośliwej relacji napisanej z perspektywy zaproszonego na uroczystość gościa) po wspomnienie z dzieciństwa poczynione w roku 1972. Uparte poszukiwanie zdarzeń minionych, cofanie się dalej i dalej, dokonuje się jednak za pośrednictwem tekstów powstałych w czasie opisywanym. Jest to ważne, gdyż nie chodzi tu o rekonstruowanie przeszłości,

lecz o jej obraz zatrzymany w eseju, reportażu, wierszu lub wspomnieniu – nawet wspomnienie zapisane jest wedle tego, jak się kiedyś, w konkretnym momencie objawiło, zawsze jest zapośredniczone w jakiejś teraźniejszości.

Tworzywem w *Gęstwinie* jest życie, a więc prawda. Jednak z prawdą jest problem, gdy zostaje ona przetworzona w literaturę. Bo literatura to piękne kłamstwo. Zawsze rzeczywistość zostaje w niej poddana takiej czy innej estetyzacji. Pisanie o życiu jest więc trudne. Z jednej strony oznacza – zwłaszcza gdy posiada się zdolność przenikliwego obserwowania świata – zmaganie się z prawdą, chwytnie jej, opisywanie zdarzeń, w których się uczestniczyło (przecież rzeczywistość niejednokrotnie zaskakuje bardziej niż najwymyślniejsza fantazja). Z drugiej strony jednak takie pisanie zakłada ogromną odpowiedzialność za słowo, skoro dotyczy ono faktów, a zwłaszcza – osób.

Tej dwuznaczności autorka poświęca esej zatytułowany *Złodziejska profesja*. „Pisanie z życia to dla autora duże ryzyko. Człowiek opisany zawsze jest inny niż jego wersja żywa”. Właśnie. Kłopotów jest kilka. Pierwszy, podstawowy, to napięcie między prawdą a zmyśleniem. Autorka wyznaje, iż niekiedy sama traci kontrolę nad tym, co urodziło się w jej wyobraźni, a w co święcie wierzy, jakoby wydarzyło się naprawdę – to częsta przypadłość ludzi czyniących z opowiadania sposób na życie (nie tylko pisarzy, zwierzał się z tego Krzysztof Kieślowski w swojej autobiografii). *Robię takie rzeczy! Często zamiast autentycznego epizodu wystarcza mi sam pomysł na to, co rozegrać by się powinno, gdyby życie było strukturą logiczną*

na. Tyle słów, wątków umiera bez ciągów dalszych – powiada pisarka. Drugim problemem jest subiektywizm obserwacji zdarzeń. Prawda autorki nie musi być prawdą opisywanego bohatera. Stąd wynikają nieporozumienia: niejedna z przedstawionych przez pisarkę osób poczuła się dotknięta sposobem jej pokazania. Cóż, nie zawsze jesteśmy ciekawi, jak nas inni widzą, a już zwłaszcza nie lubimy, gdy dostrzegają to, co chętnie skrylibyśmy przed cudzym wzrokiem, a coś dopiero gdy właśnie nasza słabość (albo to, co za słabość uważamy) staje się własnością publiczną w literackim eseju... Trzeci kłopot to „złodziejstwo”: zabieranie innym ich życia, by je zamienić w literaturę. Czwarty problem – swoisty ekshibicjonizm, gdy tematem publicznej spowiedzi czyni się własne życie. Kłopotów może być jeszcze więcej. Esej to nadzwyczaj ryzykowny gatunek. Zwróćmy jednak uwagę, że choć autorka zdaje sobie sprawę z wszystkich jego pułapek, to wcale ich nie unika. Nie chodzi przy tym o to, że nie zaprzestaje pisania o życiu, ale nawet w książce nie rezygnuje z tekstów budzących kontrowersje – najpierw w *Złodziejskiej profesji* pisze o gwałtownych reakcjach na niektóre swoje eseje, a potem te eseje przytacza. Wybór został dokonany.

Bogusława Latawiec w swoich zapiskach bardzo dużą wagę przywiązuje do szczegółu. Jej opis jest rzeczowy i konkretny: *Przedemną stała krzepka kobieta w wiśniowym płaszczu. Nie tyle rozpychała się, co wierciła. Wpychała włosy pod beret, szturchała mnie łokciami otwierając i zamykając torebkę. W siatce miała kalafiory i por, kiedy przekładała ją z prawej ręki do lewej, liście laskotały mnie w łydke* (*Pieniądze*).

Autorka stara się uwiarygodnić swój opis. Zapamiętuje jak najwięcej drobiazgów, z których później konstruuje swój obraz. Ci, którzy czują się dotknięci, powiedzieliby pewnie, że zapamiętuje za dużo. I zauważa za dużo... Lecz przecież obserwacja to dopiero początek. Latawiec każdą sytuację postrzega w dwu wymiarach: jako konkret, ale też jako figurę czegoś więcej, czy może raczej jako zdarzenie mówiące o świecie coś ponad to, co dostrzegane jest w powierzchniowym widzeniu. Autorka *Gęstwiny* jest przecież poetką. Toteż jej książka tylko w jednym wymiarze jest relacją, w drugim jest to poemat o świecie, ludziach i czasie. Poetyckość książki wyraża się w tym, że mniej więcej jedna trzecia tekstów prozatorskich posiada swoje komentarze w postaci wierszy. Jednak w wierszach następuje tylko kondensacja tego, co w prozie Latawiec jest bardzo charakterystyczne – przemienianie konkretnego w metaforę. Okręt „Waza” w Sztokholmie tak jest opisany: *Skamieniałe zwierzę statku zostało wpuszczone w podziemie i zatrzęsnięte w klatce, otoczone kilkupiętrowymi kondygnacjami schodów, by można je było z bliska, od dołu do góry, obejrzeć uwięzione i bezradne* (*Kogo róża pocałuje*). To ważne – zawsze na początku jest obserwacja, z niej jednak wyrasta wizja poddana wyobraźni przekraczającej granice bezpośredniego doświadczenia. Przy czym przeniesienie znaczeń odbywa się w języku, bo przecież na poziomie relacji nic się nie zmienia, jak był konkret, tak konkret pozostaje. Jednak pojawiająca się później metafora nie jest niewinna, nie jest czystym ozdobnikiem: to tutaj dokonuje się opisane wcześniej „kłamstwo”, tutaj rzeczywistość prze-

KRZYSZTOF BIEDRZYCKI

mienia się w literaturę. Czy inaczej – „naprawdę” traci swoją moc, ważna staje się inna prawda, jakaś synteza zdarzenia czy zjawiska.

Ten proces przechodzenia od konkretnego do metafory, a więc do wyższego znaczenia, najlepiej widać w poezji. Na przykład w wierszu *Polszczyzna potrójna*, który zaczyna się bardzo konkretnie:

*Na amerykańskiej ziemi
ojczystej
drewniany dom.*

Jeszcze konkretniej brzmi metafora, iż jest to *dom / polszczyzny potrójnej*, czyli trzech pokoleń. Szybko jednak metafora gęstnieje.

*Pokolenie trzecie
w trzcinie samogłosek
z trudem łapie pierwszy oddech.*

Chodzi o język polski, rozumiała jest więc *trzcina*. Jest to jednak *trzcina samogłosek*, a przecież nie samogłoski są najtrudniejsze w polszczyźnie. Co więc oznacza ta metafora? Interpretacje mogą iść w różnych kierunkach. Może *samogłoski* sugerują samo-dzielność, a może samo-tność? Na pewno jest to metafora bardzo obrazowa, choć jej sens przerasta obraz.

Nie rozwijemy wątpliwości interpretacyjnych. Taka jest metoda poetki: pisać w sposób pozornie prosty, a jednak stawiać przed czytelnikiem nie lada przeszkody, gdyż musi on przenikać znaczenia słów, które układają się w ciągi konieczne.

Może stąd *Gęstwina*? *Gęstwina* słów, a zarazem *gęstwina* zdarzeń, rzeczy, wspomnień i ludzi. Bogactwo świata, w któ-

rym trudno się odnaleźć i który nielato zrozumieć.

Opisy autorki są zawieszone między rzeczowością a baśnią, wydobywają śmieszności zdarzeń i ludzi, a zarazem bywają przepełnione melancholią. Jak w relacji z uroczystości wręczenia Nagrody Nobla Szymborskiej, tyleż zabawnej, co przeszytej zadumą, bo przecież w komentującym wizytę w Sztokholmie wierszu *Plac Sienny* czytamy o tamtejszych świętych Mikołajach:

Stukną się głośno kuflami...

*I czy to ten właśnie dźwięk szklany
pójdzie przez pokolenia?*

zamiast...

Oczywiście zamiast poezji, która miała swoje święto, ale o której w swoim zgiełku świat szybko zapomni.

Podróże, spotkania z przyjaciółmi, zapamiętane zdarzenia mogą niejedenkrotnie bawić, ale nieodmiennie przynoszą smutek: jak wiele absurdu jest w świecie, jak trudno zrozumieć i przeniknąć innych ludzi... W gruncie rzeczy proza Latawiec nie tyle dąży do zatrzymania opisywanych zdarzeń w literackiej pamięci, co zmierza ku refleksji dotyczącej nieprzeniknionej w swych zagadkach współczesności. Tak jak w eseju *Zmęczony Polską*, gdzie opisana jest podróż razem z Anną i Stanisławem Barańczakami do mieszkającego – jak Barańczakowie – w Stanach grafika Wojciecha Wołyńskiego. Wspomnienie z wy-cieczki, zapis rozmowy z Wołyńskim staje się pretekstem do przemyślenia problemu emigracji, czy raczej motywów

KRZYSZTOF
BIEDRZYCKI
ur. 1960, adiunkt
w Instytucie
Polonistyki UJ.
Wiosną 2001
roku visiting
professor na
Central
Connecticut
State University
w USA. Autor
monografii *Świat
poezji Stanisława
Barańczaka
i Małgorzata
Musierowicz
i Borejkiowie*.
Obecnie
przygotowuje
podręcznik do
literatury dla
liceum.

decyzji o opuszczeniu Polski. Podobnie jest z innymi tekstami. Zauważony szczegół, jakaś scena, zdarzenie prowadzi do uogólnienia. Wedle klasycznej zasady *pars pro toto*.

Książka kończy się wspomnieniem z dzieciństwa poczynionym trzydzieści lat temu, a przytoczonym teraz, ze świadomością wszystkiego, co nastąpiło potem. Na pierwszy plan wysuwa się zatem czas. To jeden z naczelných tematów *Gęstwiny*, może nawet temat główny, bo przecież to czas wyznacza w tej książce postrzeganie zdarzeń, nie przypadkiem jest to czas biegnący w odwrotnym kierunku, ku dzieciństwu. Cokolwiek powiedzieć o opisywanym tu świecie, dominuje w nim melancholia przemijania.

To jest świat naprawdę. Świat smutny – nawet jeśli często śmieszny. Taki, który trudno przeniknąć i zrozumieć.

Krzysztof Biedrzycki

Hermetyzm lekkostrawny

**Peter Ackroyd, *Blake*
przeł. Ewa Kraskowska**

Wydawnictwo Zysk i Ska, Poznań 2001.

Polski przekład książki Petera Ackroyda *Blake* (Ewy Kraskowskiej) ukazuje się sześć lat po jej wydaniu w Wielkiej Brytanii. Celowo napisałem „książki” – nie: „biografii”, bowiem tytuł *Blake* nie musi wcale sugerować, że będzie to książ-

ka o „życiu i twórczości”, może to być zbiór studiów autorskich lub proza esejistyczna. Książka Ackroyda jest po trosze tym wszystkim, choć prymarnie biografią właśnie, trzecią już w dorobku tego brytyjskiego prozaika (wcześniej napisał biografie Dickensa, T. S. Eliota i fabularyzowany esej *The Last Testament of Oscar Wilde*). O wszystkich tych biografiach można powiedzieć, że są „dobrze zrobione” od strony literackiej, mają sprawna narrację i „dobrze się czytają”. Stąd przychylnie ich oceny w brytyjskiej prasie literackiej. Trzeba jednak natychmiast dodać, że specjalistyczne pisma i badacze uniwersyteccy nie są ich entuzjastami. Do tego przyjdzie mi wrócić.

Przed wszystkim społeczna, by tak rzec, rola tej książki w kulturze anglojęzycznej jest zupełnie inna niż w polskiej. W Wielkiej Brytanii, w „kontekście macierzystym”, pojawia się ona po szeregu prac badawczych i biograficznych: w ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat powstało kilkaset prac o Blake’u, poczynając od wybitnego studium *Fearful Symmetry* N. Frye’a (1947), przez *Słownik Blake’a* S. D. Fostera, prace zestawiające jego dzieła z myślą estetyczną epoki i współczesną, z pracami językoznawców, wpisujące go w kontekst romantyzmu, mistycyzmu, rewolucji francuskiej, psychoanalizy i „tylko” psychologiczne, dotyczące jego oryginalnej erotyki. Ukazują się trzy czasopisma specjalistyczne (jak nasze *Studia Norwidiana*): *Blake’s Newsletter* (od 1976 na University of Mexico), *Blake Studies* oraz *Blake: An Illustrated Quarterly*; wyszedł już tom zbierający ważniejsze rozprawy (my mamy takie m. in. o Gombrowiczu i Herbercie), istnieje specjalna, międzyuniwersytecka grupa

Blakistów (Santa Cruz Blake Study Group). Co więcej, pisarz ten funkcjonuje w świadomości potocznej: słynny wiersz *Tygrys*, który grozą rozświecła noc tłumaczy polskich, szukających odpowiednika jego „przerażającej symetrii”, jest już dziecięcą wyliczanką, choć może nie jak „wlaź kotek”. W pewnym postmodernistycznym kryminale arcytajemniczy morderca nazywa się William Blake. Hipisowski zespół The Doors zapożycza swą nazwę z pism mistyka, do nich też nawiązują ich teksty. W arcyzabawnym skeczu komicy z grupy Monty Python podsakują, recytując te dwa wersy: „And did those feet in ancient time, // Walk upon England’s mountain green”. Blake jest w Anglii faktem społecznym, nierozzerwalnie związany z nazwiskami Milтона, Byrona, Shelley’a, jest niemal „wieszczem narodowym”. Jego pierwsza biografia ukazała się w 1863 roku i prędko nastąpiło kilka innych. Każdy „nowy piszący” dysponuje też – poza efektami pracy poprzedników – *Blake Records* wraz z suplementami (czyli zbiorem wspomnień i komentarzy przyjaciół poety, świadków jego życia). Czy zatem trudne to zadanie dla człowieka o wprawnym piórze wziąć zaliczkę i napisać biografię popularną, dla uczniów collegów (bo poprzednie były bardziej naukowe)? To właśnie zrobił Ackroyd. Zupełnie natomiast inaczej prezentuje się obecność Blake’a w świadomości polskiej. Pragnę pokazać na jakim tle, w jakim kontekście pojawia się u nas ta książka. We wstępie do wyboru pism Blake’a z 1998 r. pisał Michał Fostowicz: „Mimo że informacje o Williamie Blake’u (...) wybitnym angielskim artyście i mistyku, docierały do Polski już pod koniec XIX

w., można śmiało powiedzieć, że nadal jego twórczość jest u nas prawie nieznaną.” Cztery lata później można to zdanie śmiało powtórzyć. Pierwszy poważniejszy szkic biograficzny ogłosił w 1957 r., przed ukazaniem się wielu cennych prac o poecie, Stanisław Helsztyński. Pierwsze wydanie poezji ukazało się w 1972 r. opatrzone krótkim wstępem Zygmunta Kubiaka, o tyle ważnym, że udało mu się omówić główne cechy tej poezji i wpisać w kontekst romantyzmu angielskiego, a nawet porównać z Norwidem. Niestety, jako tłumacz Kubiak spisał się gorzej – wybrał aż siedem wierszy młodzieńczych, zaś te najważniejsze przełożył najczęściej wierszem białym, więc nie zawsze brzmią one dobrze. Dopiero w 1994 roku ukazał się tomik *Wiersze i poematy* (kilkakrotnie wznawiany) z nowymi przekładami, niektóre z nich są dobre, natomiast wstęp przypomina notatkę z uczniowskiego zeszytu, chociaż jeżeli zamierzeniem było uprzystępnienie Blake’a tak zwanemu „każdemu”, to jest to ważny krok w recepcji. W 1998 ukazał się tomik *Wieczna Ewangelia*, zawierający tzw. mniejsze poematy i utwory prozą Blake’a, a w 2001 r. wreszcie ukazał się przekład Milтона Wiesława Juszcza. Po tym jednym z trzech głównych dzieł mistyka brakuje nam nadal *Jerusalem* i *Vala, or The Four Zoas*. Niestety czytelnik, który będzie czytał wyłącznie przekłady (pozbawione stosownych komentarzy), może odnieść wrażenie, że dzieło Blake’a jest statyczne, jednolite (nie ewoluuje i wszystkie teksty wyrażają podobny stan świadomości), może też czytać wszystkie te teksty jako głos natchnionego proroka. I tu możemy się cieszyć, że mamy Ackroyda: w rozdziale

dziewiątym dokonał on systematyzacji wcześniejszych dzieł pisarza, zaś dzięki rozdziałowi piętnastemu rozchwane proporcje recepcyjne mogą wrócić do normy. Mam na myśli obdarzony w naszym piśmiennictwie szczególnym kultem utwór *Zaślubiny Nieba i Piekła* (zamieszczony w *Manifestach romantyzmu* Aliny Kowalczykowej, *Wiecznej Ewangelii*, fragmenty przekładał także Czesław Miłosz), który nie należy w ogóle do głównych dzieł „wieszczych”, posługuje się natomiast ironią i „cudzym głosem”, jest polemiką. W każdym razie po lekturze tego tekstu nie należy wyrabiać sobie zdania o poglądach mistyka i jego „systemie”. Co do literatury przedmiotu w języku polskim, wskażmy pokrótce słynną książkę Georgesa Bataille’a (*Literatura a zło*), esej Jana Tomkowskiego *Intelektualne wojny Williama Blake’a*, *Ziemię Ulro* Miłosza i przekład znakomitej interpretacji wiersza *The sick Rose* pióra Michaela Riffaterre’a (w drugim tomie *Sztuki interpretacji* pod red. Henryka Markiewicza). To niewiele, a większość tych prac ma swoje własne uwikłania i konteksty, tak więc jako, rzecz można, „ewangeliczne” źródła wiedzy o pisarzu traktować ich nie wolno. Można by jednak zadać pytanie, czy w polskiej świadomości literackiej potrzebny jest Mr. William Blake? Bo w świadomości tej rzeczony pisarz wcale nie stoi obok dobrze znanych Szekspira i Byrona. Otóż dla anglosasów jest jasne, że Blake jest jednym z ich najwybitniejszych pisarzy, co więcej – bez niego trudno byłoby myśleć o Yeatsie i Eliocie. Uważam, że jest bardzo potrzebny – chociażby dla prowadzenia badań komparatystycznych (najoczywistsza wydaje się paralela ze Sło-

wackim), dla poszerzenia naszego rozumienia romantyzmu; jego dzieło stanowić też może ciekawy materiał dla znawców czy miłośników gnozy i mistycyzmu. Wreszcie, warto mieć możliwość usytuowania jego dzieł malarskich (z oczywistych względów łatwiej dostępnych, tym bardziej, że dysponujemy znakomitą i fachowo opracowanym albumem Andrzeja Konopackiego *William Blake*, 1987). Do wszystkich tych celów jednakże książka Ackroyda nie może być przydatna; nie zainicjuje nawet „dobrze ukierunkowanego” myślenia o Blake’u.

Muszę powyższy sąd uzasadnić. Książka ta oscyluje między biografią Blake’a a monografią Anglii tych czasów oraz mikroanalizami tekstów, które zwykle komentują albo biografię, albo kontekst historyczny. Albo też odwrotnie. Przejścia te w narracji są nader płynne, oto pisze Ackroyd np. o wpływie Biblii na młodego artystę, po czym cytuje króciutki ustęp z o kilkadziesiąt lat późniejszego utworu, po to zapewne, by udowodnić, że pisarz faktycznie znał Pismo, następnie przechodzi do rozdziału o Wizji, który dotyczy (głównie) historyczno-społecznego obrazu Londynu. Pytanie o związek Biblii z Wizyjnością nie pada wcale. Tymczasem naukowcy męczą się, studiując Kabałę i Koran w poszukiwaniu paralel! Mimo braku swoich ambicji naukowych i niechęci do skomplikowanych spekulacji, Ackroyd traktuje momentami niejednoznaczny przypadek mistyka-Blake’a, jak psychoanalityk pacjenta – wie lepiej, czego ten sobie nie uświadamiał, interpretuje jego związek z żoną i stosunki rodzinne w dzieciństwie. Autor potrafi też z rozbrajającą beztroską chlapać piórem następujące

PIOTR
SOBOLCZYK
polonista, poeta
i tłumacz, wydał
tom wierszy
Samotnie.

tezy (których oczywiście nie uzasadnia): Blake pracował ręcznie – słowa zawsze jawiły mu się jako wyryte w metalu – (ergo) z tego wywiódł swoją metafizykę. Koniec, kropka. Tymczasem te trzy ciekawe tezy można by potraktować jako m e t a f o r ę, prowadzącą np. do analiz stosunku poety do słowa (tę kwestię badacze poruszyli jako nader istotną). Komentarze do rycin Blake’a, podobnie jak i do tekstów, są nieprecyzyjnie i... proste. W rozdziale poświęconym m. in. *Pieśniom Doświadczenia* Ackroyd tłumaczy, że nie jest to liryka bezpośrednia, tylko wielogłosowa – ale uważa to za rzecz nową i trudną, dlatego pomaga czytelnikowi: to tak, jak u Yatesa czy Pounda, a także w operach Haendla. A wywód swój kończy zdaniem, które – jak sadzę – streszcza całą jego metodologię: *nie uprawiamy tu zatem jakichś hermetycznych analiz teoretycznoliterackich, ale odwołujemy się do historycznego kontekstu mody i kultury popularnej Londynu na przełomie XVIII i XIX w. Dla poparcia naszych rozważań można by jeszcze przywołać twórczość Roberta Burnsa, w której również poszczególne utwory są konstruowane jako udramatyzowane monologi różnych podmiotów czy postaci* (s. 165). Osobny rozdział poświęcił Ackroyd sławnemu Tygrysowi. Nie, nie interpretuje go – pisze jako tekstolog, zestawia kilka redakcji. Następnie stwierdza: *Niewiele jest utworów poetyckich, które byłyby tak często i tak dokładnie analizowane jak ten. Wszelako różni krytycy zdołali wyprodukować tyle sprzecznych i zaskakujących interpretacji, że równie dobrze można uznać, że ironiczny uśmieszek tygrysa jest reakcją na ich pomysły* (s. 170). No, to aż się prosi o złośliwość, że na widok pomysłów Ackroyda tygrys chyba musi uciec; autor bowiem rozwa-

ża dość obszernie, gdzie i jakiego tygrysa mógł Blake widzieć w Londynie, a także zastanawia się, czy „tygrysy” to rewolucjoniści. Musze dodać, że te rozmaite wkręty-komentarze do tekstów nie są opatrzone odwołaniami do literatury przedmiotu. Ackroyd bowiem wie, że krytycy potrafią robić literaturze krzywdę. Jednakże, czy większej szkody nie robi eklektyczny chaos metodologiczny i rozpraszanie myśli w rozmaitych kierunkach (plus pozostawianie ich w stanie załączkowym)?

Po powyższych – jak widać – krytycznych analizach, wracam do sprawy: dla kogo jest ta książka? W Wielkiej Brytanii dla licealistów, ich nauczycieli jako pomoc, wreszcie dla „ludu” jako opowieść o ich wieszczu. Specjaliści zaś mają swoje teksty. Niestety, w Polsce książka ta będzie musiała zastąpić prace naukowe, tym bardziej, że chyba nikogo poza specjalistycznym kręgiem nie zainteresuje (zwłaszcza, że jest bardzo droga, ale i ładnie wydana). Można by ją zestawić u nas z biografiami wieszczów pisanyymi np. przez Zbigniewa Sudolskiego – pisanymi wobec faktu istnienia wielu bio- i monografii. Zaletą ich nie jest interpretacja, ale sprawność warsztatu literackiego. Pamiętajmy jednak, że na drugim biegunie stoi – także doskonała literacko – eseistyka biograficzna, jakiej u nas mistrzami pozostają Jarosław Marek Rymkiewicz i Ryszard Przybylski.

Piotr Sobolczyk

Obok: **Stanisław Rodziński**, *Spotkanie z Matką*, olej na płótnie
Fotografia Stanisław Michta



**HORYZONTY
HUMANISTYKI**

Zbigniew Pucek
Andrzej Zawadzki

Świat jako eksponat

**Timothy Mitchell, *Egipt na wystawie
świata*, przekład Ewy Klekot**
Państwowy Instytut Wydawniczy
Warszawa 2001.

Potoczne przekonanie, że świat jest jakąś pierwotną, „nie tkniętą ludzką stopą” rzeczywistością, której struktura i reguły funkcjonowania stanowią przedmiot bezpośredniego i obiektywnego poznania, wywołać może dzisiaj wśród filozofów uśmiech politowania. Czy nie jest wszak przejawem być może ujmującej, lecz w istocie naiwnej prostoduszności, przynajmniej gdy chodzi o naszą wiedzę o procesach społecznych i politycznych, o człowieku społecznym i kulturze? Nowoczesność w znacznym stopniu zdołała uwolnić się od Arystotelesowskiego paradygmatu prawdy jako adekwatnego odbicia niezależnie od nas istniejącego bytu na rzecz tezy, że to czym naprawdę zajmują się humanistyka i nauki społeczne, to są w gruncie rzeczy rozmaite obrazy tej rzeczywistości, które albo ją przedstawiają, albo zastępują, albo zgoła pozorują, jak symulakra Baudrillarda. W świetle takiego założenia to, co się studiuje i zgodnie z czym działa, nie może uchodzić za autonomiczną sferę istnienia, lecz jest obrazem, któremu bardziej lub mniej słusznie przypisuje się funkcję reprezentacji wobec pierwotnych form istnienia. Do natury obrazu należy natomiast to, iż stanowi on projekcję uwikłanego w określony kulturowy układ ludzkiego podmiotu, że jest czę-

ścią filozoficznej i kulturowej antropologii. W tym kontekście świat nabiera ambiwalentnego charakteru, rozwarstwiając się na rzeczywistość materialną i konceptualną, przy czym nowoczesny człowiek kolonizuje tę pierwszą za pomocą drugiej.

Przesuwanie akcentu z idei obiektywizmu na koncepcję reprezentacji, które Martin Heidegger uznał za fundament zachodniej nowożytności, jest efektem kartezyjańskiego zwrotu w myśli europejskiej. Heidegger zauważył, że od czasów Kartezjusza, czyli od końca XVIII stulecia, interpretacja świata zakorzenia się coraz wyłącznie w antropologii, a ta oznacza takie wyjaśnianie i ocenianie bytu, które wychodzi od człowieka i do człowieka go odnosi. Kartezyjańskie *cogito ergo sum* ustanowiło autonomię i autorytet podmiotowego procesu myślenia, który jest źródłem obrazu świata. Obrazu o strukturze harmonijnej, systemowej, słowem – światopoglądu, Heideggerowskiego światooobrazu. Wyrażony w nim zostaje pogląd na życie tak, jak ono przedstawia się z perspektywy człowieka. Punktem odniesienia dla niego nie jest ani rzeczywistość zewnętrzna wobec istoty ludzkiej (jak w filozofii starożytnej), ani doktryna o człowieku stworzonym, upadłym i zbawionym, ustanowiona w kręgu teologii chrześcijańskiej (jak w średniowieczu), lecz życie ludzkie ujęte jako „subiectum”. W nowoczesnym świecie tak rozumiany obraz stał się podstawową przestrzenią ludzkiej egzystencji i ludzkiego poznania. Przedstawia on ludzką wykładnię bytu, jest na ludzki sposób kształtowany. Chodzi więc w gruncie rzeczy nie tyle o obraz świata, co o świat, który jest ob-

razem kolonizowanym i zamieszkiwanym przez ludzi. To przekształcanie świata w obraz wysnuwany z umysłu obserwującego podmiotu, obraz, którego centralną postacią jest sam człowiek ze swoją prawdą, odpowiada procesowi rozwoju podmiotowości współczesnego człowieka. Dzięki niemu zdobywa pozycję, która umożliwia mu nadawanie rzeczywistości miary i wytyczanie jej kierunku. Z tego punktu widzenia nowoczesność może być postrzegana jako walka światopoglądów.

Cały ten wywód to ujęta w zarysie rekonstrukcja podstawowego założenia inspirującej książki amerykańskiego orientalisty i politologa Timothy Mitchella *Egipt na wystawie świata*, której anglojęzyczne wydanie ukazało się w 1988 roku p.t. *Colonising Egypt*. Oryginalny tytuł bliższy jest zasadniczemu tematowi tej rozprawy, brytyjskiej kolonizacji Egiptu, a w ogólniejszym sensie kolonizacji Orientu przez Zachód. W centrum uwagi staje jednak duchowy, dyskursywny aspekt tego podboju: złożony proces nakładania na Orient zachodniej koncepcji świata, wmontowywania jej w mentalność kolonizowanego Egiptu, opanowywania go w ten sposób i podbijania. Proces w trochę innej konwencji określony przez głośnego orientalistę brytyjskiego Edwarda Saïda jako dyskurs kolonialny. W tym kontekście zupełnie na miejscu wydaje się motto książki, uwaga wyjęta z eseju Heideggera *Czas światooobrazu*: podstawowym procesem nowożytności jest podbój świata jako obrazu.

Mitchell pokazuje, że ten podstawowy proces naszych czasów ma podwójny wymiar. Z jednej strony jest to urządzenie się u siebie w taki sposób, który

pozwała patrzeć na ład cywilizacji europejskiej jako na projekcję zachodniego umysłu, z drugiej jest to ekspansywne wchłanianie i przetwarzanie na własną modłę zewnętrznej rzeczywistości Orientu. Warunkiem ekspansji jest zobaczenie i zdefiniowanie ludzkiego świata w kategoriach różnicy. Jego podział na dwie części okazał się istotnym elementem procesu włączania „reszty świata” w europejski porządek, także porządek ekonomiczny i polityczny. Brytyjska antropologia społeczna i zachodnia orientalistyka dostarczyły argumentów, które uzasadniały i legitymizowały ideę luki oddzielającej nowoczesny Zachód, jako miejsce panowania rozumu, porządku i oświeconej władzy, od reszty świata, którą należy skolonizować, by udrożnić kanały jej ewolucji. Wszak druga połowa XIX wieku to czasy zadziwiającej, totalnej ekspansji ewolucjonistycznego paradygmatu, który rozwój świata ku formom zachodniej cywilizacji przedstawiał jako proces naturalny, nieunikniony i nieodwracalny. Antropologia i orientalistyka miały do zaoferowania nie tylko znajomość języków Wschodu, jego wierzeń religijnych i systemów sprawowania władzy, ale także całą serię różnic i opozycji umożliwiających postrzeganie i zrozumienie Orientu jako całkowitego przeciwieństwa Europy.

Orient był kamieniem obrazu dla kartezjańskiej wiary w sprawczą potęgę ludzkiego umysłu. Przedstawiano go jako zacofany, irracjonalny i nieuporządkowany; w związku z tym potrzebował europejskiego porządku i władzy. Inaczej mówiąc, był konstrukcją, reprezentacją, podobnie jak konstrukcją, modelem był Zachód, przynajmniej tak charakter obu

tych pojęć ujmowany jest przez Mitchella. Wyraża on jednak pogląd dość powszechny w dzisiejszej humanistyce. W polskiej literaturze świetnym przykładem takiego stanowiska jest np. książka Kuźmy, *Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku* czy *Wschód-Zachód w koncepcjach dziejów Polski* Wierzbickiego.

Egipt na wystawie świata poświęca liczne strony strategii prezentacji tej różnicy i cywilizacyjnego układu odniesienia w procesie zawłaszczania świata przez Zachód. Tytuł polskiego przekładu jest właśnie nawiązaniem do jednej z nich, być może najbardziej charakterystycznej, a w każdym razie posiadającej nieodpartą siłę unaoczniania, czym jest Zachód i czym jest Orient. Heideggerowski światoo obraz pojawia się przed oczyma czytelnika w postaci świata, który nie jest już pierwotną rzeczywistością, lecz wystawą. Mitchell dokonuje w tym duchu interesującej interpretacji swoistej preheideggerowskiej gorączki, jaką stanowiły liczne w XIX wieku wystawy światowe, których echo dotarło nawet do literatury polskiej, a z których słynęła ówczesna stolica zachodniego świata – Paryż. Według niego to stulecie było wiekiem wystawy światowej, wiekiem świata-jako-wystawy. *Wystawa światowa* – pisze – *nie oznacza tutaj wystawy, na której ukazany jest świat, ale świat rozumiany i ujmowany jakby był wystawą*. To bowiem, co zwiedzają oczarowani Europejczycy i raczej zaskoczeni ludzie Orientu, to model świata stworzony przez kartezjański umysł Zachodu, model złożony z przedstawień i sam będący reprezentacją, nie tyle zresztą rzeczywistości, co nieskończonej serii innych reprezentacji. Wiel-

ka wystawa świata przedstawia siebie samą jako serię reprezentacji rzeczywistości zewnętrznej, jednak jest raczej rodzajem labiryntu, którego wyjścia zamiast na zewnątrz prowadzą w jego głąb.

W Paryżu, mimo wysiłków podjętych dla wprowadzenia rozróżnienia na rzeczywistość i reprezentację, niełatwo było określić, gdzie kończyła się wystawa, a zaczynał świat realny. W relacjach członków delegacji egipskiej, udającej się w roku 1899 na kongres orientalistyczny do Sztokholmu, którzy zatrzymali się na parę dni w stolicy Francji, mimo wysokich murów i monumentalnych bram zamykających tereny ekspozycyjne, zewnętrzny świat paryskich ulic oraz ten rozciągający się jeszcze dalej, przypominał pod wieloma względami wystawę światową, podobnie jak ona przypominała świat zewnętrzny. Ten świat sam stał się już poniekąd częścią ekspozycji przedstawiającej geometrię rozumnej duszy Zachodu, w którym może ona odnaleźć własny wizerunek. Odwołując się do wątku kartezjańskiego, Mitchell dowodzi, że reprezentacja rzeczywistości w nowożytnej kulturze Europy jest zawsze pokazem stworzonym z myślą o umieszczonym w centrum widzu, o spojrzeniu obserwatora otoczonego przez wystawę i wyróżnionego dzięki jej starannie obmyślonemu porządkowi. Wyrazem takiej właśnie tendencji miałby być m.in. zrealizowany w tym okresie gigantyczny projekt przebudowy Paryża, którego założenia stały się wzorem dla późniejszej, kolonialnej przebudowy Kairu.

Dzięki światowym wystawom (bo było ich kilka) podróżnik z Bliskiego Wschodu stykał się z dziwnym z jego punktu widzenia sposobem porządko-

wania, który polegał na ustanowieniu specyficznej relacji między człowiekiem a światem sprowadzonym do rangi eksponatu, który Europejczycy zdawali się brać za doświadczenie rzeczywistości. Sam był częścią tej wystawy i demonstrowanym na niej eksponatem. Przekonał się o tym w Birmingham następcą egipskiego tronu. Rozpoznawszy go, właściciel cyrkowego namiotu, w którym eksponowano szkielet ogromnego wieloryba, zachęcał publiczność, wołając: *Za tę samą cenę macie okazję zobaczyć szkielet wieloryba oraz, w ramach zniżki, Wielkiego Wojownika Ibrahima, Pogromcę Turków!* Przed ciekawością tłumu ratowała księcia policja.

Na wystawach światowych eksponatem stawał się też Egipt, interpretowany i przedstawiany wedle przekonań i miar europejskich jako przeciwieństwo zachodniego ducha. W efekcie więc świat stawał się rzeczywistością o tyle, o ile udawało się go zmienić w eksponat, włączyć w krąg własnej prawdy i interpretacyjnych założeń, skonsumować jako znak czegoś, czym on sam nie jest. Ulica, określony widok, książka, obyczaj, reklama, układ miasta, przeświadczenia i poglądy, rodzaj budynku mieszkalnego czy instytucja – wszystko to jawiło się i jawi mieszkańcom nowoczesności jako obiekty zastępujące w jakiś sposób, jak na wystawie, ideę czy doświadczenie, które je poprzedzały. Ta teza stanowi główną myśl *Egiptu na wystawie świata*, rozwijaną i dokumentowaną w różnych, składających się na tę książkę wątkach.

Mechanizm dekretowania i wytwarzania różnic opisany przez Mitchella jest przejawem dobrze znanego antropologii kulturowej i socjologii uniwersalnego

„prawa” kultury, określającego reguły kreowania i ochrony tożsamości wspólnot ludzkich. To, co na zewnątrz, poza *orbis interior* jest lustrem, potwierdzającym przewagę własnych wdzięków. Świat zewnętrzny postrzegany i przedstawiany jest negatywnie, często karykaturalnie, jako źródło potencjalnego bądź aktualnego zagrożenia w ramach strategii utrzymywania porządku znaczeń oraz ładu aksjonormatywnego, obyczajowego, politycznego określonych zbiorowości społecznych. Jesteśmy skłonni mentalnie, lub faktycznie, oceniać go i przycinać według prokrustowych miar własnych standardów i wyobrażeń.

Jest to zjawisko tak stare i rozpowszechnione, jak ludzkość, zjawisko od którego nie jest bynajmniej wolna „reszta świata”, która ten sam mechanizm wykorzystywała i wykorzystuje dla utrzymania własnej tożsamości, ustanawiając obraz „białego człowieka” i jego kultury jako synonim obcości i fundamentalnego zagrożenia. Przejaw takiej reakcji na kolonizację znajduje autor m.in. właśnie w Egipcie. Mitchell konsekwentnie reprezentuje dość powszechne w nowoczesnej nauce stanowisko, że Orient został stworzony jako świat „zewnętrzny” wobec Zachodu. Z kolei to, co na zewnątrz Zachodu, w paradoksalny sposób stwarza sam Zachód, takim jakim on jest, stanowiąc przy tym „wykluczoną, lecz integralną część jego tożsamości i potęgi”. Zachód tę zewnętrzność odrzuca jako obcą standardom nowoczesnego „światoobrazu” i równocześnie hołubi, mając poczucie, że jest ona czymś niemożliwym do zaakceptowania, a jednak niezbędnym dla własnego sa-

mookreślenia i zaistnienia. Tak to w każdym razie wygląda w świetle postkolonialnego dyskursu uprawianego przez autora *Egiptu na wystawie świata*. Praktyczne rozsupłanie tej dialektycznej pętli staje się możliwe dzięki strategiom narcystycznego samouwielbienia (nieobcym także Orientowi) i konstruowania takiego wizerunku Orientu, który ewokował konieczność wprowadzenia do niego europejskiego porządku i władzy, legitymizując w świadomości Europy nie tylko poczucie cywilizacyjnej wyższości, ale i praktyki politycznej dominacji.

Powszechność przedstawionego zjawiska rodzi pytanie o specyfikę sytuacji, jaką stwarza w tym zakresie kolonializm. Odrzucając scholastyczną tradycję, Kartezjusz porównał ją do *starych miast... zwykle marnie rozmieszczonych w porównaniu z obrońnymi warowniami, które inżynier swobodnie projektuje w płaskim terenie*. Stare miasta nie wskazują wcale na działanie inżyniera, na udział rozumu i zamysłu w ich projektowaniu. Ciekawe w tym kontekście są właśnie kolonialne modernizacje wschodnich miast. Porządek kolonialny miał sprawiać wrażenie, że istniała jakaś „struktura myślowa”, która miała zastąpić marny wschodni „bałagan”. Wydawała się pionierom i organizatorom kolonialnego świata porządkiem znaczeń, prawdą istniejącą niezależnie od tego, co odtąd miało się nazywać rzeczami samymi w sobie. Refleksja Mitchella nad kolonializmem prowadzi go do wniosku, że ta struktura przedstawień, stanowiąca podstawę europejskiej koncepcji świata, nie tylko przemieszczała się na Wschód jako wyposażenie duchowe kolonizatorów, lecz zosta-

ła nadto dość skutecznie nałożona i wbudowana w system Orientu. Nie chodzi tu już tylko o zwykły podział na swoich i obcych. Mamy raczej do czynienia z pragnieniem zanegowania i wykluczenia Obcego, a więc człowieka Wschodu, jego koncepcji ładu, a właściwie chaosu, z kolonializowanego świata. W tym świetle kolonializm obnażał się jako forma kulturowej asymilacji, rodzaj antropofagii.

W europejskich przedstawieniach Orient był synonimem zacofania i chaosu. W procesie kolonizacji Egiptu podjęto próbę wyrugowania orientalnego chaosu i nadania mu postaci świata ustrukturyzowanego i ujętego w wyprodukowane na Zachodzie ramy. Miał poddawać się politycznym i ekonomicznym kalkulacjom. Władze kolonialne wymagały bowiem, by świat stał się czytelny jak książka, w ich własnym rozumieniu czytelności. By to osiągnąć Brytyjczycy wprowadzili specjalne techniki sprawowania władzy, przede wszystkim te, które Michel Foucault określił kiedyś jako „władzę dyscyplinującą”, zmieniającą jednostkę ludzką w standaryzowany, karny, wytrenowany w regulaminowych formach posłuszeństwa i schematach zachowania obiekt. W języku ewokującym ulepszenia i postęp cywilizacyjny kryły się strategie porządku, które dostarczyły niespotykanej dotąd władzy nad ciałem poddanego. Dokonano tego w ramach głębokiej reformy lokalnego systemu szkolnictwa i oświaty oraz armii, przekształcając obie te organizacje na ówczesną modłę zachodnią z myślą o urobieniu człowieka nowego typu. Dzięki starannej kontroli ruchów ciała, gestów, dźwięków, postawy i czystości

reformy te miały doprowadzić do zastąpienia dawnej, stale zagrożonej ograniczeniem władzy opartej na tradycji lokalnej, władzą która mogłaby się systematycznie i regularnie rozprzestrzeniać dzięki wytworzonym u poddanych nawykom posłuszeństwa i akceptacji, nie będąc przy tym przez nich odczuwana jako forma przymusu.

Procesowi temu towarzyszyły oczywiście reformy przeprowadzone w wielu dziedzinach gospodarki, higieny i lecznictwa, pracy, obyczajowości, policji, sądownictwa, wizerunku miast itd. Zwłaszcza przebudowa ważniejszych miast Egiptu w duchu racjonalnego porządku ujawniła wielkość kolonialnego potencjału reprezentacji. Najważniejszym i najskuteczniejszym był jednak, jak można sądzić, właśnie wynalazek tych technik władzy dyscyplinującej, nie tylko zresztą ciała, ale także egipski umysł, za pomocą instrumentów kolonialnego dyskursu. Mitchell sporo uwagi poświęca orientalistyce i literaturze egipskiej, które przyjęły dość powszechnie zachodni punkt widzenia, by rozwijając go dostarczyć z kolei argumentów orientalistyce zachodniej. Ten typ przepływu idei nie był w nauce dotychczas niczym szczególnie podejrzanym. W świetle modnego dziś i wpływowego dyskursu postkolonialnego nie wydaje się on jednak już tak niewinny, chociaż analizowany przez autora przypadek nie ujawnia żadnych elementów bezpośredniego, jawnego przymusu, który odciskałby się na przebiegu tego procesu. Gdyby przyjąć punkt widzenia Mitchella, należałoby z uznaniem spojrzeć na subtelność niektórych metod kolonizacji Orientu przez Obraz, w porównaniu

ZBIGNIEW
PUCEK
socjolog,
antropolog
kultury, tłumacz,
autor
m.in. książki
*Pluralizm
cywilizacyjny
w perspektywie
myśli socjo-
logicznej.*

z tymi, których ofiarą podały kultury kolonizowane np. przez Rosję czy Związek Radziecki. Dzięki tym metodom nauka zachodnia, np. angielska zaczęła za pośrednictwem dzieł zmodernizowanych uczonych arabskich powtarzać legitymizowane ich autorytetem teorie badaczy zachodnich w rodzaju Gustawa Le Bona, autora głośnej *La civilisation des arabes*, której wpływowe tezy należące, jakby powiedział Mitchell, do porządku wystawy, uformowały w XIX stuleciu autopercepcję świata arabskiego, stając się częścią egipskiego życia politycznego. Można w tym widzieć przejaw wspomnianej antropofagii.

Książkę Mitchella czytać można jako traktat politologiczny wpisany w stosunkowo nowatorski, postkolonialny paradygmat. Jest to też wartościowy przyczynek do historii kolonizacji Orientu. Przede wszystkim jednak zaciekawia jako próba wykorzystania filozoficznych koncepcji Heideggera i Kartezjusza do interpretacji konkretnych zjawisk i procesów cywilizacyjnych. Trzeba przyznać, że przeprowadzona przez autora operacjonalizacja tezy o dokonującym się podboju świata jako obrazu świadczy o błyskotliwej po-

mysłowości. Mitchell twierdzi, że *ład kolonializmu i jego poczucie pewności należały do porządku wystawy; była to stabilność właściwa reprezentacji jako takiej*. W porównaniu z nim każdy inny typ porządku politycznego, mimo że pozornie harmonijny w swej wewnętrznej konsekwencji, zawiera w sobie element niepewności; dopuszcza możliwość gwałtownych zwrotów, zaburzeń i wreszcie upadku systemu na nim ustanowionego. Wynika to z faktu, że wewnętrznym mechanizmem jest tu gra przeciwieństw, a nie monolityczny porządek świata jako projekcji rozumu. Historia dowiodła jednak, że stabilność ta okazała się ostatecznie zawodną podstawą kolonialnego panowania, choć trzeba przyznać, że klęskę poniósł przede wszystkim system kolonialnych rządów, natomiast system reprezentacji w znacznym stopniu przetrwał jako kulturowe dziedzictwo kolonializmu. Europa utraciła polityczną władzę nad światem, ale, nim do tego doszło, zdołała zaszczerpić w nim elementy własnej wizji świata, własnego światobrazu. Książka Mitchella też jest w paradoksalny sposób jego częścią.

Zbigniew Pucek

Paweł Taranczewski, Tryptyk mistyczny, olej na płótnie

Fotografia Witold Górka



Cóż po religii w czasie marnym?

Gianni Vattimo

***Credere di credere. È possibile
essere cristiani nonostante la Chiesa?***
Garzanti Editore, 1998.

C*redere di credere. È possibile essere cristiani nonostante la Chiesa?* (Wierzyć w wiarę. Czy można być chrześcijanami pomimo Kościoła) to przedostatnia książka Gianiego Vattimo, wybitnego, choć niestety wciąż bardzo mało w Polsce znanego i rzadko na język polski tłumaczonego włoskiego filozofa¹. Zainteresowania Vattimo, przynajmniej w ostatnich latach, koncentrują się zwłaszcza wokół zagadnień nowoczesności, rozumianej szeroko, jako formacja filozoficzna, kulturowa i artystyczna (problemom tym filozof poświęcił jedną ze swoich najbardziej znanych i wpływowych książek, mianowicie *La fine della modernità* z r. 1985) oraz hermeneutyki. Tę ostatnią Vattimo traktuje jako sposób filozofowania znamieny właśnie dla nowoczesności (o czym pisze więcej w książce *Oltre interpretazione. Il significato dell'ermeneutica per la filosofia*, Roma-Bari 1994). Głównych inspiracji dla swego myślenia włoski filozof szuka w pismach Nietzschego i Heideggera; odczytuje ich przede wszystkim jako prawdziwych filozofów interpretacji i myślicieli, którzy najpełniej dali wyraz specyficznie nowo-

czesnemu podejściu do problemów bytu, prawdy, języka.

Credere di credere zajmuje w moim przekonaniu dość szczególne miejsce w twórczości Vattimo, i to z kilku powodów. Tym, co uderza natychmiast czytelnika niewielkiej objętościowo książeczki jest sposób, w jaki autor opowiada o interesujących go problemach, sama konstrukcja narracji. *Credere di credere* zaczyna się parafrazą słynnego, pierwszego zdania *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta: „Przez długi czas wstawałem wcześniej, aby iść na mszę, przed pójściem do szkoły, do biura, na wykłady uniwersyteckie”. Vattimo będzie więc mówić tu w pierwszej osobie, rozwijać dyskurs bliższy narracji autobiograficznej niż „profesjonalnemu” traktatowi filozoficznemu.

Taka konstrukcja narracji oznacza rezygnację z postawy tradycyjnie przysługującej „ja” filozofującemu, przynajmniej w głównych, kanonicznych nurtach myśli europejskiej: postawy neutralnej, dą-

Paweł Taranczewski, *Portret Karmelitanki*, olej na płótnie



Fotografia Witold Górka

żące do maksymalnej obiektywności oglądu i naukowej formy wykładu. Vattimo-narrator *Credere di credere* nie przedstawia żadnej filozofii religii, przynajmniej w tradycyjnym rozumieniu tego terminu, nie próbuje konstruować żadnej teorii, mającej religię, czy też pewne jej aspekty, wyjaśnić bądź opisać. Nie tylko nie zaciera, lecz wręcz eksponuje wszelkie ślady osobistego zaangażowania w omawiane zagadnienia i konkretnej – osobistej, emocjonalnej, egzystencjalnej – sytuacji, która spowodowała, że zabiera głos na temat fenomenu religii i wiary: jest to sytuacja osoby, która w pewnym momencie swego życia wiarę utraciła, lecz dla której wiara ta stała się na powrót czymś ważnym, aktualnym i wymagającym głębokiego namysłu. Przyjęcie takiej osobistej perspektywy – zdaniem autora jedynej możliwej i jedynej uczciwej, gdy zabiera się głos na temat wiary – nie służy jedynie uprzystępnieniu i uatrakcyjnieniu wykładu, lecz znajduje, jak sądzę, swe głębokie uzasadnienie w poglądach filozoficznych Vattimo, w jego koncepcji „myślenia słabego” (*pensiero debole*).

Włoski filozof wprowadził ten termin w swym eseju *Dialettica, differenza, pensiero debole*, charakteryzując kondycję filozofii w epoce późnonowoczesnej, postmetafizycznej. Jest to myślenie, które nie uchwytuje bytu jako w pełni obecnego, tożsamego ze sobą, stanowiącego o-biekt, przed-miot dla jakiegoś sub-iek-tu, pod-miotu. Byt nie tyle *jest* (jako coś stałego, obdarzonego trwałymi cechami, poddającego się obiektywizacji i naukowemu czy też filozoficznemu oglądowi, roszczęmu sobie pretensje do pewności poznawczej), lecz *staje się*, jest pewnym *wydarzeniem*, czy też, jak powiada

Vattimo, jest *prze-kazywany* (*si trasmette*), dany więc w śladach, czy też w śladach śladu, w wykładni, interpretacji, przypominaniu, wspomnianiu.

Podobnie rzecz przedstawia się w przypadku religii, wiary i całego dziedzictwa chrześcijańskiego. Znaczenie podstawowe dla wywodów Vattimo mają tu dwa pojęcia: *kenosis* i sekularyzacja. *Kenosis* to, według Nowego Testamentu, wcielenie Chrystusa, wkroczenie tego, co boskie w wymiar ludzki, historyczny, tym samym – znizenie się Boga do poziomu człowieka. *Kenosis* więc, w konsekwencji, pociąga za sobą także rezygnację Boga z jego absolutnej suwerenności i pełnej transcendencji, „osłabienie” Jego pozycji. *Sacrum* traci swój charakter absolutny, „omnipotentny”, nieprzewidywalny, naturalny czy też „naturalistyczny”, naznaczony gwałtownością, przemocą i duchem zemsty, wymagającej ofiary i prześlągania (Vattimo, charakteryzując *sacrum* naturalne, przywołuje znaną książkę René Girarda *Sacrum i przemoc*, który upatrywał genezy rytuałów religijnych w aktach powtórzenia spontanicznej przemocy używanej przez zbiorowość wobec jednostki). Bóg nie jest już „Bogiem z wichru” znanym ze Starego Testamentu, Bogiem-Ojcem, Bogiem-Sędzią, lecz staje się kimś bliskim człowiekowi, niemal równym mu przyjacielem.

Poglądy Vattimo różnią się więc tu dość znacznie od wszelkich tych koncepcji, które ujmują Boga jako Inność absolutną (Levinas), czy też zakładają, że między rzeczywistością Boską a rzeczywistością ludzką nie istnieje żadna ciągłość (tzw. teologia dialektyczna Karla Bartha i Gogartena). Źródła takiego myślenia o Bogu i religii szuka Vattimo (nie-

CÓŻ PO RELIGII W CZASIE MARNYM?

wątpliwie słusznie) w myśli Pascala i Kierkegarda.

Proces sekularyzacji, zeświecczenia, „odczarowania” świata był często uznawany za istotę nowoczesności. Vattimo podejmuje ten wątek, traktując jednak sekularyzację inaczej niż tacy teoretycy cywilizacji nowoczesnej jak Max Weber czy Norbert Elias. Jest ona według niego – na pozór paradoksalnie – pozytywnym efektem odejścia od koncepcji *sacrum* naturalnego i naznaczonego przymocą, rezultatem *kenosis* i nauczania samego Jezusa (s. 33-34). Sekularyzacja życia nowoczesnego, autonomizacja rozumy, jego emancypacja i uniezależnienie od religii, znamienne dla dziejów Zachodu nie jest więc wynikiem przekroczenia czy też „zniesienia” religii, jej odrzucenia jako przestarzałej formy ludzkiego doświadczenia rzeczywistości. Przeciwnie – zeświecczenie jest konstytutywną i immanentną cechą doświadczenia religijnego, wewnętrznym, by tak rzec, etapem w rozwoju chrześcijaństwa oraz chrześcijańskiego Zachodu, wynikającym z „osłabienia” kontaktu z Bytem (tu: Bogiem, transcendencją) jako pewną, trwałą, nie podlegającą kwestionowaniu obecnością.

Jakie konsekwencje dla indywidualnego doświadczenia religijnego mają tak pojęte dzieje tradycji chrześcijańskiej? Odpowiedź na to pytanie jest złożona. Jej część kryje w sobie, jak sądzę, sam tytuł książki. Przede wszystkim więc – wiara jako fakt oczywisty, „naturalny” i dany *per se*, wiara bezpieczna i pewna, jeśli wolno tak powiedzieć, siebie samej, ustępuje miejsca „wierze w wiarę”. (Nawiasem mówiąc, uwagi o wierze w wiarę pojawiają się w *Dzienniku 1953-1956*

Gombrowicza i choć występują tam w nieco odmiennym kontekście, warto byłoby zestawić je z poglądami Vattimo). Postawa „wiary w wiarę” charakteryzuje „pół-wierzącego” (*mezzo credente*): kogoś, kto nie odrzuca wprawdzie wiary, nie przeczy przekazowi Ewangelii, nie sytuuje się też całkowicie poza granicami Kościoła pojętego jako wspólnota wierzących, kto jednak nie akceptuje w całości dogmatów religii i oficjalnego nauczania Kościoła i jest chrześcijaninem właśnie „pomimo” tej instytucji, czyli ani „w” niej, ani też jednak całkowicie „poza” nią, lecz w nieustannym sporze, dialogu.

Cechą „słabej” postawy religijnej jest także oparcie się na akcie interpretacji. Postawa interpretacyjna jest, by tak rzec, przyrodzoną cechą doświadczenia wiary i stosunku do tradycji chrześcijańskiej. Oznacza ona nie tylko konieczność wykładania Pisma św. i stosowania, „aplikowania” jego przekazu do naszej egzystencji. Vattimo tak pisze o roli interpretacji w doświadczeniu religijnym: *Aktualność hermeneutyki jako filozofii nowoczesności oznacza, z punktu widzenia doświadczenia religijnego, że dla nas, może bardziej niż w jakiegokolwiek innej epoce chrześcijaństwa, zbawienie przychodzi poprzez interpretację. Nie tylko wypada rozumieć tekst ewangeliczny odnosząc go praktycznie do naszego życia; rozumienie to, zanim zostanie „zastosowane w praktyce” i w planie ogólniejszym, utożsamia się z samą historią (naszego) zbawienia. Osobista wykładnia Pisma jest pierwszym imperatywem, który Pismo samo wysuwa pod naszym adresem* (s. 57).

„Osłabienie” (w znaczeniu, jakie temu terminowi nadaje Vattimo) religii i wiary jest także ich swoistym oczyszcze-



Stanisław Rodziński, *Stodola*, olej na płótnie

Fotografia Stanisław Michta

niem i wyzwoleniem – z pozostałości *sacrum* jako stanu natury, przemocy i kary, ze służby określonym orientacjom politycznym, ze sztywnego pancerza dogmatów, zwłaszcza tych dotyczących tzw. moralności seksualnej, opartych na geście wykluczenia wszystkich, których preferencje nie mieszczą się w zgodnej z „naturą” definicji seksualności, rodziny, człowieczeństwa. Pojęcie tego co naturalne, „przyrodzone” jest według Vattimo nieuchronnie obciążone dziedzictwem myślenia metafizycznego, gdyż zakłada istnienie czegoś niezapśredniczonego, jakiegoś fundamentu, podstawy, „pierwszej przyczyny”. Wiara, którą odnajdujemy (i która odnajduje sama siebie) w świecie po-nowoczesnym, post-metafizycznym, to wiara wyzwolona z tych dogma-

tyczno-metafizycznych obciążeń. Jej jedyną zasadą (ale nie w sensie „mocnym”, metafizycznym, jako „zasada pierwsza”) jest *caritas*: miłość, szacunek dla innego, nieskończenie ważniejszy niż prawo, sprawiedliwość, osądzanie.

Co oznacza dla cywilizacji europejskiej przełomu tysiącleci ów powrót religii, który Vattimo spostrzega i który jest główną tezą jego książki? Przede wszystkim – to fakt niezaprzeczalny – rosnąca rola religii w świecie politycznym, jako czynnika napięć i konfliktów. Ale nie tylko. Powrót religii i wiary w świecie końca XX w. umożliwiło bankructwo różnych „świeckich” religii, głoszących pełną emancypację człowieka, całkowitą władzę rozumu, pewnego, że jest instancją ostateczną, zdolną wyrokować we wszel-

ANDRZEJ
ZAWADZKI
historyk i teoretyk
literatury, pracuje
w Instytucie
Polonistyki UJ.
W roku 2000
opublikował
w Wyd.
Universitas
książkę
*Nowoczesna
eseistyka
filozoficzna
w piśmiennictwie
polskim I połowy
XX w.*

kich ludzkich sprawach i dać odpowiedzi ostateczne na odwieczne pytania ludzkości. Kres tych uroszczeń, powiada za Heideggerem Vattimo, jest także kresem metafizyki jako myśli „silnej”, dążącej do opanowania świata poprzez jego uprzedmiotowienie. Tymczasem historia bycia ma charakter kenotyczno-interpretacyjny, opiera się na przekazie, wykładni, „słabym” stosunku do bytu pojętego jako wydarzenie, a nie trwała struktura ontologiczna. Napotyka więc nieuchronnie na

doświadczenie wiary i *caritas, pietas*, i – dodajmy – także Heideggerowskiej troski, Ricoeurowskiego poświadczenia jako stosunku do bytu, świata, naszego własnego „ja”. Czy więc tak pojęta religia stanie się „filozofią” początku nowego tysiąclecia? Czy, trawestując Heideggera, będzie można rzec, że religijnie żyje człowiek epoki postmodernizmu?

Andrzej Zawadzki

¹ Książka ukazała się w r. 1996. W tym miejscu korzystam z drugiego wydania.

Stanisław Rodziński, *W polu*, olej na płótnie

Fotografia Stanisław Michta





Piotr
Bukowski
Barbara
Rzeźwicka

**OKNO
NA ŚWIAT**

Rajski język i grzech pierworodny

Übersetzen: Walter Benjamin
Herausgegeben von Christiaan L. Hart
Nibbrig
Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001.

Esej Waltera Benjamina *Zadanie tłumacza* (*Die Aufgabe des Übersetzers*), jeden z najsłynniejszych tekstów o sztuce przekładu, doczekał się większej ilości interpretacji niż niejeden wybitny tekst literacki. Swe rozważania o naturze języka i misji tłumacza Benjamin opublikował w roku 1923, jako wstęp do własnego przekładu *Obrazków paryskich* Charlesa Baudelaire'a, cyklu wierszy, wchodzącego w skład *Kwiatów zła*. Tłumaczenie to, przyjęte przez krytykę dość chłodno, postrzegane jest dziś przeważnie jako nieudany eksperyment translatorski, podczas gdy poprzedzający je esej stał się obowiązkową lekturą współczesnych humanistów. Nie bez powodu. Tekst Benjamina jest bowiem czymś więcej niż tylko esejem na temat przekładu, jest również – a może przede wszystkim – zwięzłą wykładnią jego filozoficznych i teologicznych poglądów. Owa zwięzłość osiągnięta zostaje poprzez wyjątkowe „zagęszczenie” języka, a zwłaszcza mistrzowską technikę operowania plastyczną metaforą, zdolną unaocznic i ożywić abstrakcyjne idee. Być może dlatego *Zadanie tłumacza* wyzwała w swym czytelniku wyobraźnię, zachęcając go do do-

określania i dopowiadania zawartych w tym tekście myśli. Nie powinna więc dziwić nas tak duża ilość interesujących, twórczych odczytań eseju Benjamina. Wystarczy przywołać tu chociażby poświęcone *Zadaniu tłumacza* studia Jacquesa Derridy (*Des tours de Babel*), Paula de Mana (*Walter Benjamin's 'The Task of the Translator'*) i Carol Jacobs (*The Monstrosity of Translation*).

W przekładzie na język polski esej Benjamina ukazał się po raz pierwszy w roku 1974 na łamach „Literatury na Świecie” (autorem tłumaczenia był Krzysztof Ligota). Rok później tekst ten, niedoskonale spolszczony przez Janusza Sikorskiego, opublikowany został w skromnym wyborze prac autora *Pasaży*, zatytułowanym *Twórca jako wytwórca*. Spoglądając na polską recepcję *Zadania tłumacza*, trudno oprzeć się wrażeniu, iż ów esej postrzegany jest zazwyczaj jako luźny zbiór aforyzmów o sztuce przekładu, a niekiedy nawet swego rodzaju dyrektyw translatorskich (i właściwie trudno się temu dziwić, skoro jego tytuł w przekładzie Sikorskiego brzmi... *Zadania tłumacza*). Świadectwem uważnej lektury tekstu Benjamina w Polsce nie są, jak należałoby może sądzić, prace teoretyków przekładu, lecz studia znawców współczesnej estetyki: germanisty Karola Sauerlanda i filozofa Ryszarda Różanowskiego. Sauerland poświęcił *Zadaniu tłumacza* fragment szkicu *O Bogu, języku, rzeczach i historii* (*Walter Benjamin*), zaś Różanowski podrozdział swej książki *Pasaże Waltera Benjamina. Studium myśli*. Oba teksty mają, co ciekawe, taki sam tytuł – *Mesjaniczne zadanie tłumacza*. Tytuł ten jest znaczący, gdyż wskazuje na najistotniejszy, w ujęciu autorów, temat eseju nie-

mieckiego filozofa: zbawczą misję tłumacza, której celem jest „wyzwolenie” w przekładzie „czystego języka”. Takie właśnie odczytanie *Zadania tłumacza* i szerzej nawet, dużej części dzieła Benjamina, ma swoją długą tradycję, która, jak sugeruje Paul de Man, ugruntowana została w interpretacjach przedstawicieli frankfurckiej szkoły filozoficznej, przypisujących sobie często prawo do autorytatywnej wykładni myśli autora *Pasaży*. Czy mesjanizm jest rzeczywiście „substancją” dyskursu niemieckiego uczonego i pisarza? W rzeczy samej, twierdzi de Man w swoim studium poświęconym *Zadaniu tłumacza*, obecność owego mesjanicznego kodu manifestuje się w tekście Benjamina dość wyraźnie, lecz na poziomie emocjonalnym, jako pobrzmiwające w głosie filozofa (eschatologiczne) pragnienie, które autor kontroluje, wkomponowując je w skomplikowaną tematyczną strukturę swej wypowiedzi. I tak, uważny czytelnik odkryje w tym eseju echa judaistycznej mistyki, nietzscheanizmu i niemieckiego romantyzmu – tematy, powracające w pismach Benjamina w różnych formach i wariacjach. Owa „strategia echa”, którą wnikliwie analizuje belgijski badacz, polega więc, zdaniem benjaminologa Rainera Nägele, na mnożeniu i zagęszczaniu „inter- oraz intratekstualnych rezonansów i aluzji”. Sam temat echa pojawia się w *Zadaniu tłumacza* również w metaforycznym ujęciu, jako jeden z centralnych obrazów eseju.

Nie powinien chyba dziwić nas fakt, iż temu krótkiemu, a jednocześnie tak złożonemu semantycznie tekstowi międzynarodowa humanistyka poświęca bardzo wiele uwagi. Imponującym świa-

dectwem niesłabnącego zainteresowania owym słynnym esejem jest opublikowany w zeszłym roku przez niemieckie wydawnictwo Suhrkamp obszerny zbiór studiów pod tytułem *Übersetzen: Walter Benjamin* (Tłumaczenie: Walter Benjamin), będący pokłosiem międzynarodowej konferencji w Lozannie. Autorzy pomieszczonych w tym tomie prac starają się wydobyć na światło dzienne nowe aspekty zarysowanej przez Benjaminą filozofii przekładu, sytuując *Zadanie tłumacza* w różnorodnych, często zaskakujących kontekstach. Najbardziej ambitne szkice (np. Rainera Nägele, Irvinga Wohlfartha, Bettine Menke) podejmują, w pośredni, czy też bezpośredni sposób, dialog z Paulem de Manem i jego koncepcją „strategii echa”: stawiają sobie za cel wychwycenie i uporządkowanie pobrzmiewających w *Zadaniu tłumacza* rezonansów i aluzji.

Wydawać by się mogło, iż w gąszczu wewnątrz- i zewnątrztekstowych odniesień mesjaniczny temat eseju Benjaminą – w optyce Sauerlanda i Różanowskiego, jak pamiętamy, temat centralny – traci swój wyjątkowy status. Tak się jednak nie dzieje, gdyż jest on zbyt mocno związany ze stworzoną przez autora *Pasaży* specyficzną teorią języka, będącą podstawowym kontekstem jego rozważań na temat sztuki przekładu. Warto więc może przypomnieć, choćby w zarysach, Benjaminowską filozofię, czy też – jak precyzują niektórzy badacze – teologię języka.

W swoim wczesnym eseju *O języku w ogóle i języku człowieka* (*Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, 1916) Benjamin podaje nieco enigmatyczną definicję języka, jako „zasady

ukierunkowanej na przekazywanie duchowych treści”. Zaznacza przy tym wyraźnie, iż owa duchowa treść przekazywana jest *w języku*, nie zaś *poprzez język*. W swej istocie nie jest on bowiem narzędziem komunikacji (jak głosi „mieszczkańska” filozofia języka), lecz czymś więcej: tajemniczym medium, zapewniającym niegdyś człowiekowi bezpośrednią łączność z Bogiem i ze światem rzeczy. Dar języka otrzymał człowiek od Stwórcy, który dał mu możliwość nazywania rzeczy. Tak oto Bóg, udzielając Adamowi słowa, uczynił zeń tłumacza. Jego zadaniem było, jak pisze Irving Wohlfarth, przełożenie bezgłośnej mowy rzeczy na niematerialny język dźwięków, w którym to rzeczy zostają nazwane po imieniu. W imieniu właśnie (nie zaś *poprzez* imię) objawia się duchowa treść, którą Benjamin postrzega jako samą istotę języka. Nadając bytom imiona, nazwy, człowiek staje się medium „czystego języka”, będącego gwarantem jedności Stworzenia tudzież podstawą wszelkiego prawdziwego poznania. Jednakże na skutek grzechu pierwotnego język i wiedza sprowadzone zostają do poziomu sądów, w swej istocie relatywnych. Wypaczony w ten sposób pierwotny język Adama staje się arbitralnym systemem znaków, umożliwiającym człowiekowi jednowładne rządzenie otaczającymi go rzeczami. Cena tej władzy jest wysoka: pozbawiony swej pierwotnej obiektywności, zinstrumentalizowany język ulega degeneracji, która jest równoważna z jego desakralizacją – oddaleniem się od Boga. Jego duchowa istota rozprasza się w wielości języków, powstałych po katastrofie wieży Babel. W każdym z nich tkwią odłamki, okru-

chy z rozbitego zwierciadła czystego języka, w których dostrzec możemy jedynie cząstkę prawdy o Stworzeniu.

W swym eseju o sztuce przekładu Benjamin określa miejsce tłumaczenia po dramacie grzechu pierworodnego i upadku języka. Nie sprowadza się już ono do nadawania rzeczom nazw w niematerialnej mowie dźwięków, lecz jest raczej próbą „wybawienia” owego czystego, adamowego języka, który skazany został na cząstkowy byt w materii ludzkich języków. Zadaniem tłumacza jest, jak przekonuje Benjamin, „wyzwolenie” w przekładzie czystego języka, czyli „błogosławionej, rajskiej mowy imion”, o której filozof pisał w szkicu z 1916 roku. Jako że w języku tym dochodzi do głosu pierwotna jedność mowy, wydaje się wręcz, iż tłumacz zdolny jest w swym przekładzie przewyciężyć biblijne pomieszanie języków. Lecz chcąc wydobyć na światło dzienne ponadhistoryczne pokrewieństwo języków, nie powinien on starać się przemocą zmusić je do zestrojenia się w czysty akord rajskiego języka, przeciwnie, winien raczej dopuścić do głosu ich obcość, rozbrzmiewającą w przekładzie ostrym dysonansem. Wyzwolić w tłumaczeniu czysty język, znaczy bowiem zderzyć przypadkową formę naszej ojczystej mowy z obcym słowem. Obcość przekładu (wyrażająca się najwyraźniej w jego wierności formie, nawet kosztem zaniebdania sensu) objawia ostatecznie fundamentalne wyobcowanie upadłego i uwięzionego w materii języka. *Prawdziwe tłumaczenie akcentuje ów istotny brak kongruencji między językiem a znaczeniem, który nie zostaje oszczędzony żadnemu poadamowemu językowi – brak kongruencji, u źródła*

del którego leży fakt, iż słowo komunikować ma coś, co nie jest nim samym – tak podsumowuje Benjaminowską filozofię przekładu Irving Wohlfarth. Rozluźniając ów związek między wyrażającym a wyrażanym, tłumacz otwiera przestrzeń dla czystego języka. *W tym czystym języku – pisze Benjamin – który niczego już nie wyraża, lecz jako pozbawione wyrazu twórcze słowo jest tym, co mają na myśli wszystkie języki – wszelki komunikat, wszelki sens i wszelka intencja napotykają wreszcie na warstwę, w której skazane są na wygaśnięcie.* (Tłum. J. Sikorski)

W zaproponowanym przez Wohlfartha niezwykle interesującym odczytaniu *Zadania tłumacza* na pierwszy plan wysuwa się temat wyobcowania. W temacie tym zintegrowane zostają, zdaniem badacza, dwa prądy myślowe, które szczególnie wyraźnie odcisnęły swe piętno na pisarstwie Waltera Benjamina: z jednej strony żydowski mesjanizm, z drugiej zaś modernistyczna krytyka języka. Można jednak w tym miejscu zadać pytanie, czy Benjamina pojęcie wyobcowania, będące fundamentem jego teorii języka, nie jest zakorzenione również w religii gnozy, w jej pełnym ambiwalencji stosunku do tego, co obce? Cóż, wydaje się, iż powracający często w pracach autora *Zadania tłumacza* temat obcości wiąże ze sobą znacznie więcej prądów myślowych, niż sugeruje to Irving Wohlfarth. Mam wrażenie, że pisząc o obcości i wyobcowaniu Benjamin dotyka tematu, który jest dlań jednocześnie fascynujący i bolesny, tematu wyzwalającego w nim silne emocje. Potrafi on jednak nad nimi zapanować, zestrącając swój głos z licznymi echem i rezonansami, którym pozwala przenikać do

PIOTR
BUKOWSKI
skandynawista,
adiunkt w
Instytucie Filologii
Germańskiej UJ,
członek rady
programowej serii
Pisarze Języka
Niemieckiego
ukazującej się
nakładem
Wydawnictwa
Literackiego.

swego dyskursu. Tak skłonny byłbym rozumieć ową „strategię echa”, o której Paul de Man pisał w kontekście *Zadania tłumacza*.

Wydana niedawno książka o filozofii przekładu Waltera Benjamina jest, jak sądzę, czymś więcej niż „wielogłosową” próbą odpowiedzi na pytanie, jak autor *Pasaży* pojmował istotę języka i tłumaczenia – jest prawdziwym koncertem współczesnej hermeneutyki literackiej, koncertem zadedykowanym jednemu z jej patronów...

Piotr Bukowski

Fotografia Grażyna Borowik



Słodycz melancholii

Jeszcze niedawno wieczór polskiej poezji w Nowym Jorku byłby zamkniętym w małej salce i wąskim gronie polonofilów spotkaniem akademickim.

Upadek wież i wzlot polskiej poezji – tak zatytułował *New York Times* sprawozdanie z wieczoru 13 marca 2002 w Great Hall w Cooper Union. *I to nie dlatego, że Czesław Miłosz, laureat Nagrody Nobla, Wisława Szymborska, także noblistka, Zbigniew Herbert i Adam Zagajewski byli nieznani jeszcze rok temu. Ale nagle ich poezje trafiły w nowy dla Amerykanów punkt (...) polscy poeci lubią myśleć o prawdzie i filozofii (...) i byli wywoływani do lekcji historii wielokrotnie.*

Spróbuj opiewać okaleczony świat

New Yorker z 21 września 2001, na przestrzeni czarnej okładki białe litery: tytuł i data, a na ostatniej stronie wiersz Adama Zagajewskiego: *Try to Praise the Mutilated World*. Cisza i refleksja.

Alice Quinn, redaktorka działu poezji bez wahania wybrała właśnie ten wiersz, napisany na długo przed wydarzeniami 11 września, choć jej pierwszym odruchem było skontaktowanie się z Czesławem Miłoszem i Wisławą Szymborską, poproszenie ich właśnie o wiersze. Dlaczego poezja? Dlaczego polska? Szukanie dystansu, wiary, objaśnienia czy ocalenia?

Jaki język skomentuje ciągle przewijające się w mediach obrazy upadaja-

cych wież? Jakie słowo wesprze? Okazało się, że potrzeba była dużo większa i idąca dalej niż ten jeden wiersz. Pojawiło się pragnienie poezji polskiej właśnie i poszukiwania w niej wyważonej zadumy nad zniszczeniem i przetrwaniem.

Po lawinie listów od czytelników *New Yorkera*, Poetry Society of America, The New York Institute for Humanities oraz Instytut Kultury Polskiej wspólnymi siłami zorganizowały zupełnie niebywały „Wieczór ku czci współczesnej poezji polskiej” (An Evening in Celebration of Contemporary Polish Poetry). Graficznie wsparł to wydarzenie Rafał Olbiński, projektując pocztówkę reklamową – zminiaturyzowany plakat, a na nim wzlatującego w pochmurne, a raczej zadymione, niebo ptaka, który wyrывa z ziemi korzenie i grudki ziemi.

Wieszczowie nowojorskiego września?

Czarno-białe portrety polskich poetów patrzyły z proscenium Great Hall w Cooper Union w Nowym Jorku i budziły natychmiastową refleksję nad światem, którego już nie ma.

Wisława Szymborska z 1952 roku z naręczem dorodnych borowików i głębokim, acz filuternym spojrzeniem spod kapelusika. Zbigniew Herbert – na fotografii z Paryża z 1958 roku, na tle napisu reklamującego Encyklopedię Larousse’a. Czesław Miłosz rzucający chmurne spojrzenie spod bujnych brwi – 1948 r. Adam Zagajewski świeżo utrwalony w 1998 roku i jedyny z tej grupy obecny tego pamiętnego wieczoru 13 marca, 2002 roku.

Włączono też wiersze Tadeusza Ró-

zewicza (już bez portretu), którego przecież nie da się pominąć przy prezentacji naszej poezji powojennej.

„Stowarzyszenie Umarłych Poetów”

Nie dlatego, żeby prezentowani poeci byli „nieżywi”, ale spotkanie przekształciło się w nieszpory, dziady, zbiorowe uczestnictwo w nabożnej celebrze, wywoływanie Ducha i wchodzenie w metafizyczne zakątki, ulotne momenty życia, pochylanie się nad umarłą lub żywą częścią niefrasobliwego poety w każdym z nas, nad niespodziewanymi kolejami losu.

Tego wieczoru półmroczna sala wypełniona była po brzegi, włącznie z miejscami stojącymi. Atmosfera nabożeństwa, całkowitego wsłuchania, bardzo emocjonalnych reakcji i uległości na każde słowo. Tak, jak 11 września tłumy ociekających szły piechotą i w ciszy „do domu” mostami Manhattanu, tak tutaj „piesze słowo” wiodło do sedna zagadnień istnienia.

Plejada intelektualistów

Wśród czytających znaleźli się: W. S. Merwin i C. K. Williams, laureaci Pulitzera, Robert Pinsky z tytułem Poety – Laureata, Edward Hirsh wyróżniony przez National Book Critics Circle i The American Academy, Mary Karr, poetka z Teksasu, Rosanna Warren, Wendy Lesser założycielka i redaktorka kalifornijskiego *The Threepenny Review*. Pisarze: Susan Sontag i Lawrence Weschler, których życie osobiste od dawna spłotło się z polskimi sprawami. Tłumaczki Clare Cavanagh i Renata Gorczyńska oraz

BARBARA
RZEŹWICKA
absolentka
wydziału
wokalnego
Akademii
Muzycznej
w Katowicach;
współpracuje
z Dicapo Opera
Theater
i National Liryc
Opera w Nowym
Jorku;
współpracuje
z „Nowym
Dziennikiem”;
od 1992 mieszka
w Nowym Jorku.

dwoje polskich aktorów Elżbieta Czyżewska i Omar Sangare.

Każdy z nich przeczytał wybrane przez siebie wiersze i opatrzył je komentarzem, przemycił anegdotę, a przede wszystkim wyraził wielkie uznanie i podziw dla grona mistrzów, którzy według Mary Karr zebrali najlepszą poezję. Edward Hirsh zadumał się nad *Caffe Greco* i poczuciem winy ocalonych, ale też ciągle obecnym zachwytem ocalonego. Przywołał też przykład 6 milionów Polaków – ofiar II Wojny Światowej. Określił polskich poetów jako „poetów metafizycznych z obowiązkiem dawania świadectwa”. Robert Pinsky opowiedział o swojej przyjaźni z Herbertem i zadedykował mu wiersz *Do roweru Zbigniewa Herberta*. Zestawił brutalną ironię w poezji angielskiej z ironią w poezji polskiej, „mającą słodycz melancholii”. C. K. Williams wyraził swój zachwyt Krakowem, „miastem legendą, w którym poezja unosi się i pisze sama, a każdy kto żył w Polsce, przeżył powieść”. Zaprezentował Miłosza „cielesnego” z wiersza *Uczciwe opisanie samego siebie*, wodzącego za pośladkami młodej panny nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis. Elżbieta Czyżewska rozedrgała nutę trelujących zgłosek i rymów w *Urodzinach* Wisławy Szymborskiej, które mogła zaprezentować w obydwu językach. Tę możliwość wykorzystał również Omar Sangare, czytając przekornie, dwukrotnie *Nothing Twice* (*Nic dwa razy*)

Medytacyjne strofy przeplatały się z lżejszymi, jak chociażby *Głos w sprawie pornografii czy Radość pisanie* Szymborskiej.

Co więc zaintrygowało i poruszyło publiczność? Sceptyczny humanizm, różnorodność, bogactwo natury, nieustająca, pulsująca ciekawość, anegdoty, paradoksy, trafność syntezy, codzienne objawienia, wyjście poza pojedynczy dramat i zanurzenie w grze tego świata. Wydarzenia 11 września wzbudziły potrzebę refleksji, a polscy poeci mieli do zaoferowania swoje wiersze, trafiając w czas ku temu odpowiedni. Do wierszy dosłownie nawiązujących do upadku World Trade Center, dołączył teksty *Multistoried Man* (*Wielopiętrowy człowiek*) Miłosza, *The Terrorist, He is Watching* (*Terrorysta patrzy, podgląda?*) Szymborskiej, powstałe wiele lat temu, oraz świeżo napisany przez autorkę, na zamówienie 11 września.

Susan Sontag, recytując poezję Adama Zagajewskiego, zaanonsowała poetę we własnej osobie. Jego ciepły głos, wrażliwość, spokój i nieśmiała erudycja natychmiast przyciągnęły uwagę słuchaczy. Nic więc dziwnego, że Mary Karr w swoich pochwałach dla polskich poetów zdradziła, że chciała koniecznie zaprosić Zagajewskiego do baru na rozmowę o *ass whipping experiences*, które to przyczyniły się do powstania najlepszej poezji tego wieku.

Wierszem zamykającym wieczór był tytułowy *Try to Praise Mutilated World*. Zagajewski usprawiedliwił swój osobisty udział zwrotem: „Elegancją ze strony mistrzów było to, że nie przybyli, no ale cóż ja mogę zrobić. Jestem tutaj”

Ale to jeszcze nie koniec. Alice Quinn ma w projekcie wydanie antologii poezji z tego spotkania, a co więcej, plan kontynuowania wieczorów polskiej poezji.

Barbara Rzeźwicka



Paweł Taranczewski, *Martwa natura*, olej na płótnie

Fotografia Witold Górka



TEATR

Małgorzata
Ruda

Śmierć i opowieść

Lidia Amejko, *Nondum*

Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie
Scena Miniatura.

Reżyseria: M. Łazarkiewicz,

scenografia: K. Sobańska,

muzyka: St. Radwan.

Prapremiera: 24.III. 2002 r.

Debiut literacki Lidii Amejko był równocześnie mistyfikacją. Autorka sprzedała „Odrze” własne opowiadanie jako utwór Borgesa. Jej małe formy dramatyczne: *Gdy rozum śpi, włącza się automatyczna sekretarka*, *Męka Pańska w butelce*, *Dwadrzewko*, *Farrago*, *Nondum*, drukował „Dialog”. Grano je w teatrach: warszawskim, wrocławskim, opolskim i w Teatrze Telewizji. Wobec takiego zainteresowania jej bardzo literackimi tekstami, autorka dawno powinna była zapomnieć, że w 1992 r. przegrała konkurs na słuchowisko ogłoszony przez radio w Katowicach. Najwyraźniej jednak nie zapomniała i nota biograficzna w programie Teatru im. Słowackiego do polskiej prapremiery *Nonduma* (reż. Magdalena Łazarkiewicz) powtarza tę informację nie bez ironicznej satysfakcji.

Teksty Amejko żywią się językiem; rozsadza je roztrajkotany dialog, postaci cierpią na słowotok. Przejrzystość fabuły jest zamazana, wydarzenia nieomal się nie wydarzają i tracą na znaczeniu; ściślej mówiąc, są ważne o tyle, o ile można o nich opowiedzieć, zinterpretować je, dopowiedzieć ich sens. A kiedy już ich mglisty zarys się pojawi, to okazuje się,

że mogą zaistnieć raz jeszcze, w innych okolicznościach, powtórzyć się, lub przynajmniej zasugerować powtórzenie. Ta fabuła jest wątpliwa, ale nie ma z niej wyjścia ani ucieczki. Adam, bohater (?) utworu *Gdy rozum śpi, włącza się automatyczna sekretarka*, śni w dniu swych urodzin serię telefonów. Kiedy się budzi, słyszy ponownie pierwszy telefon, który odebrała automatyczna sekretarka. Może zacząć odbierać następne. Horror może się powtórzyć. Sen bohatera nasycony jest cierpieniem, którego przyczyn szukać należałoby nie tylko w rozdygotanym, rozgadany do nieprzytomności świecie. Nie tylko w życiu obciążonym nieudany małżeństwem, w sumieniu freudowsko naznaczonym chęcią zabicia ojca, znieważanego przez świat. Gdy głosy mówią, terkocą, krzyczą, bohater śni? A może tylko milczy? Jest więźniem swojej wyobraźni. Krzyczeć, protestować potrafi tylko we śnie. Jest zatem więźniem swego życia.

Pan Dwadźzewko z dramatu pod tymże tytułem opowiada chłopcu historię domu, który był miejscem zbawienia żydowskiego dziecka i miejscem kaźni tych, co je zbawili. Chłopiec przestaje się bać, ale, gdy jako mężczyzna wraca do szpitala, z wnętrza jego gardła, z wnętrza jego pamięci kamera wydobywa pamięć pana Dwadźzewko, a z niej, pamięć domu, który ich obu ocalił. Na chwilę. Bo to wszystko może się powtórzyć. Jak ból gardła. Bo pamięć daje siłę, ale jest także raną.

Ze znanych mi bohaterów, powołanych do życia w dramatach Amejko, tylko „przeklęty” marran Uriel Da Costa (*Męka Pańska w butelce*) wchodzi w nowe życie. W XX wieku, po trzystu latach chce

odwołać swój traktat o śmiertelności duszy i napisać nowy: o jej nieśmiertelności. Uriel idzie w nowe życie ze starą Gumejką, babą śmietnikową, która jego duszą zamienioną w przedmiot, jak holenderskim pogrzebaczem grzebała w śmieciach. Teraz Gumejka zmienia imię, staje się Reginą. A obdarzony nieśmiertelną duszą Uriel, znowu przemysłowi o zmianie imienia. Ta nowa droga jawia się przed Urielem, gdy Gumejka wypija butelkę. A w tej butelce Męka Pańska się znajduje i dwaj jej stróże, gotowi urielową duszyczką-pogrzebaczem przebić Najwyższego. Na Zmartwychwstanie nie pozwolą, bo nie chcą być uwięzieni w jednej prawdzie. Co tu jest prawdą: czy nawrócenie Uriela? Czy sprzeciw stróży wobec jednej prawdy? A może wszystko to tylko pijana wizja Gumejki?

Krótkie sztuki Lidii Amejko chętnie żywią się Biblią i przerabiają Biblię na literaturę. W *Farrago* Bóg nosi w sobie kompleks synobójcy i stwórcy zła. Więc skoro nie ocalił Syna od męki, pozwoli na zmartwychwstanie aktora. Z kolei w *Nondum* ludzkie dusze to odpryski słowa Bożego – muszą więc do niego wrócić.

Cechą charakterystyczną teksów dramatycznych Amejko jest ich samowystarczalność interpretacyjna. Zawierają w sobie tak finezyjny i precyzyjny komentarz, że można je bez trudu wyjaśniać, cytując pełne samowiedzy monologi postaci lub streszczając niemal symboliczne fabuły. Szczątkowość fabuł, powtarzalność motywów pogłębia wrażenie, iż mamy do czynienia z postaciami-esejami lub postaciami-aforyzmami, z wydarzeniami-przypowieściami. I by-

MAŁGORZATA RUDA

łyby to pewnie po prostu tylko zbiory inteligentnych myśli, gdyby nie umiejętność, rzadka we współczesnej dramaturgii polskiej, stawiania bohaterów wobec tajemnicy cierpienia, śmierci, nieśmiertelności, samotności.

Równocześnie jednak nieostrość wydarzeń, niejasność fabuł sprawiają, że bohaterowie pograżają się w tajemnicy – groteskowej lub tragicznej. Czytelnik/widz musi więc wciąż zadawać pytania, zagubiony, niepewny odpowiedzi. Może nieśmiertelność Uriela tylko się przyśniła samotnej, pijanej żebraczce? Może historia zawsze będzie tkwić ością – przepaszam – łyżką w gardle mężczyzny, który obcował z panem Dwadrzewko? Może pamięć jest chorobą, przekleństwem a nie wybawieniem, a ci, którzy od niej uciekają, mają rację?

Nondum, tytułowy bohater najnowszej sztuki Amejko, to – jak nazywa go autorka – „dziwotwór”. Nie może umrzeć. Wzywa śmierci, wyczekuje jej, bada cudze umierania. A śmierć wciąż do niego *jeszcze nie, jeszcze nie* przychodzi. Choć Nondum zaciska pętlę na szyi, chociaż wisi nad łóżkiem, chociaż przez posługaczkę jest układany na śmiertelnym barłogu, wytrwale ćwiczy ostatnie tchnienie: oczy przymyka, usta otwiera – wciąż jest żywy. Nondum nie może umrzeć od wieków, a z tego nasłuchiwanie śmierci, słabo słyszy odgłosy życia. Więc wokół niego wciąż coś musi brzęczeć, skrzypieć, dźwięczeć, tylko bowiem dźwięk jest dlań przekonującym świadectwem życia. Kiedyś słuchał orkiestry, ale orkiestra pomarła, więc Nondum skazany jest na jazgot niby-zegarów, niby-telewizorów. Ten hałas jest dla niego dowodem, że on sam żyje.

Na scenie krakowskiej Miniatury scenografka Katarzyna Sobańska wybudowała całą ścianę z owych niby-zegarów bez tarczy, niby-maszyn-kół-zębatych, które nie wytwarzają nic prócz dźwięku, z ekranów, które martwo świecą i niczego nie pokazują. Pełno tu tajemniczych szklanych rur, pustych, połyskujących zielonkawą wodą zbiorników. Dwie poprzeczne ściany to lustra same siebie krzywo odbijające. Czasem mającą w nich pomniejszone, niewyraźne, zdeformowane postacie, czasem jakiś cień widza. Świecą mrocznym światłem, w którym mocniej błyszczy odrealniona lina. Na niej wieszać się będzie Nondum.

Barbara Kurzaj grająca Emilię, służącą Nonduma (Marcin Kuźmiński), zbudowała tę postać z jazgotu sługi. Z pracowni krzątani, z lubości gadania o tym, kto, gdzie, jak i dlaczego pomarł. Ale ta sługa umie się też zdobyć na gest tragiczki. Jakimś ruchem niedbałym a delikatnym wskazać niebiosa, a zaraz potem splunąć z odrazą. Intonacją wzniosłą zaznaczyć Emilia swoje za pan brat obcowanie z duchami, swoją tęsknotę za cudem. Staje się wtedy nagle poetycka, przejęta i zachwycona śmiercią. Historie o duszyczkach-słowach bożych smakuje, cała nie tylko zasłuchana, ale i zapatrzona w swoje opowiadanie. Nic więc dziwnego, że duszyczki – w bieli i kwiatach – zjawiają się, materializują, stając w niszy sceny. Pomilczą chwilę i znikają. Energia i uniesienie, z jaką Emilia mówi o ostatnich chwilach i słowach duszyczek, są tak wielkie, że godzą ze śmiercią, czynią ją częścią życia, czymś naturalnym, pięknym. Więc Nondum te opowieści zamiast życia przeżywa, przez chwilę szczęśliwy. Emilię jednak pociąga i uwodzi prawdzi-

ŚMIERĆ I OPOWIEŚĆ

we życie. Chciałaby je sobie ułożyć, wyjść za mąż za ostatniego żyjącego muzykanta z orkiestry. Rozeźlona niemożnością skonania Nonduma, opuszcza go, powierzając opiece Psychopompa (Jerzy Świątłóń). Psychopomp (w inscenizacji Magdaleny Łazarkiewicz wyraziściej niż w tekście Amejko) jest nie tylko handlarzem metafizyczną galanterią; nie tylko „udrażnia Przejście”, ale drażni i kusi. To raczej diabeł i zwykły wymyślnik opowieści niż jej duch. Chce wyprowadzić duszę Nonduma w zaświaty sposobem prostym lub krzywym. Ofiarowuje Nondumowi historię o jego narodzinach, bo tylko to, co opowiedziane istnieje, a tylko to, co istnieje, może przestać istnieć. Oto Nondum jest owocem krótkiego romansu wiejskiego debila z księgą lekkich obyczajów *Luizy z Audin*. Skoro w ten sposób słowo stało się ciałem, Psychopomp chce ten proces odwrócić. Opowieść dokona losu niedokonanego Nonduma. Usensowni go i pozwoli mu umrzeć. Nondum znów zmienia się w słowa. Już Emilia głosiła, że ludzkie życie to gadanie, a dusza to słowo, które, będąc odbiciem słowa Bożego, do Pana wrócić musi. Psychopomp w spektaklu Łazarkiewicz kusi tylko wiecznością. Jest w jego propozycji jakiś podstęp. O ile Nondum Marcina Kuźmińskiego za sprawą Emilii i jej opowieści o śmierci zbliża się do tajemnicy i odczuwa zazdrość wobec tych, którzy zaznali w niej ukojenia, o tyle wobec Psychopompa wpada we wściekłość i panikę. Przeraza go opowieść o nim samym, irytuje absurdalną literackością. Uwierzywszy w opowieść, chciałby ją teraz smakować, nie umierać. Dopiero w zaświatach, otoczony duszyczkami, o których opowiadała Emilia, i słuchając pięknego kwartetu, jest w świe-

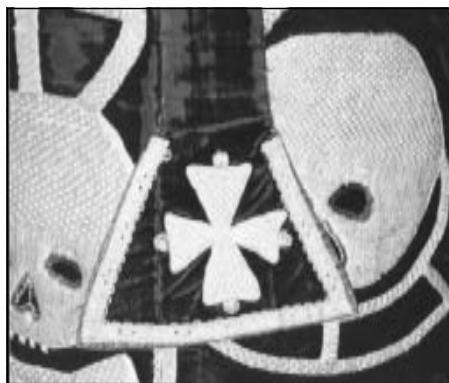
cie, który zna. Nic się nie zmieniło, Nondum istnieje w swojej historii, zdobył wieczność. Ponad semantycznymi zabawami i interpretacyjnymi zawikłaniami, Kuźmiński gra Nonduma jako człowieka pragnącego śmierci i śmiercią przerażonego.

Przedstawienie Magdaleny Łazarkiewicz jest proste i piękne. Reżyserka nie boi się ani naiwności, ani dosłowności. Całe sekwencje przedstawienia buduje na współlistnieniu słowa i obrazu. Aktorzy najpierw mówią o czynności, a potem wykonują ją, tworząc klimat poetycki i naiwny zarazem. Przywołane słowem dusze wyłaniają się z ciemności. Psychopomp pracowicie zawiązuje pętlę, mówiąc o zawężaniu końca. Nondum w zachwycie odgrywa pantomimiczną scenę czytania *Luizy*. Zwielokrotniony huk mechanizmów wybucha, by dowieść istnienia świata. Tylko w śmierci Emilii trudno uwierzyć, a ściślej w to, że jej duszyczka spodobała się Panu jako zrobiona z ciszy.

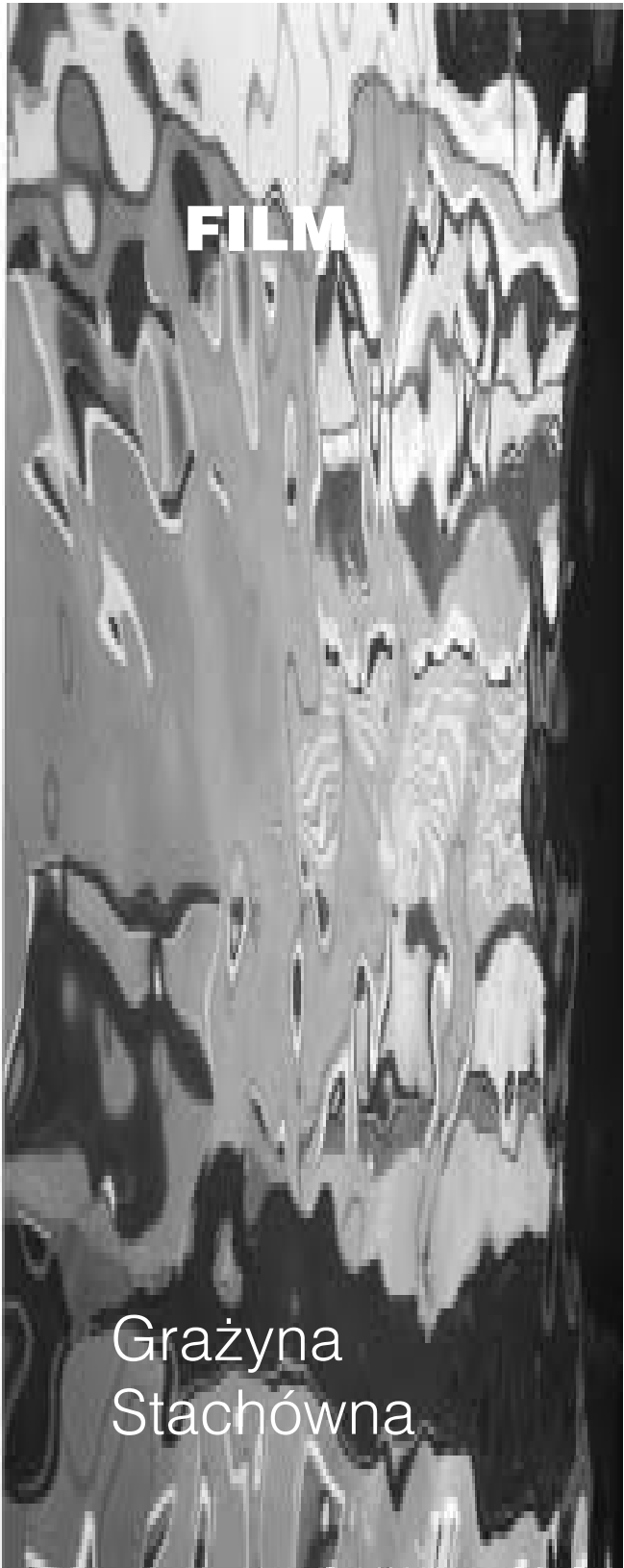
Świetne przedstawienie. Nielatwe zadanie oswojenia widza ze współczesnym dramatem udało się wykonać ze zdumiewającym powodzeniem.

Małgorzata Ruda

MAŁGORZATA RUDA
absolwentka polonistyki UJ,
pracuje w Liceum Artystycznym im. St. Witkiewicza – Witkacego w Krakowie.



Fotografia Grażyna Borowik



FILM

Grażyna
Stachówna

Filmowa uroda schizofrenii

Piękny umysł (Beautiful Mind)

Reżyseria: Ron Howard,
Scenariusz: Akiva Goldsman na
podstawie książki Sylvii Nasar,
Obsada: Russell Crowe (John Nash),
Ed Harris (Parcher), Jennifer Connelly
(Alicia Nash).

Medyczny termin *schizofrenia* oznacza po grecku dosłownie *rozszerzony umysł*, inaczej – pęknięty na dwie, pozbawiony naturalnej spójności i harmonii. Dla postronnych obserwatorów schizofrenia manifestuje się u dotkniętego nią człowieka dziwacznymi i niezrozumiałymi zmianami w zachowaniu, które rozmiągają się z wymogami rzeczywistości i oczekiwaniami otoczenia. Stopniowa dezintegracja ludzkiego umysłu przejawia się, najogólniej mówiąc, rozkojarzeniem myślenia, ambiwalencją w przeżywaniu świata i siebie, wyobcowaniem, kryzysami tożsamości, wielkimi napięciami uczuciowymi, potem zaś zubożeniem, apatią, beczynnością, wycofaniem z aktywnego współżycia i współdziałania z otoczeniem w wewnętrzny świat przeżyć chorobowych. Przyczyny schizofrenii nie są znane, występuje u około jednego procenta populacji, atakuje ludzi młodych – zaczyna się najczęściej w drugiej lub trzeciej dekadzie życia, przebiega w postaci nawrotów oddzielonych okresami poprawy samopoczucia, jest nieuleczalna,

dezintegracja umysłu postępuje w różnym tempie i osiąga różne nasilenie.

Znakomity krakowski psychiatra, Antoni Kępiński, nazywał schizofrenię chorobą królewską, a to z tego powodu, że dotyka nieraz umysły wybitne i subtelne, oraz że ma wielkie bogactwo objawów „pozwalających ujrzeć w katastroficznych rozmiarach wszelkie cechy ludzkiej natury”. Opis objawów tej choroby jest niezmiernie trudny i stanowi zawsze „najwyższy i najbardziej ryzykowny sprawdzian wnikliwości psychiatrycznej” (*Schizofrenia*, 1974, s. 3).

Schizofrenia jest chorobą straszną – zagnieżdża się w mózgu i sprawia, że dotknięty nią człowiek przestaje postrzegać rzeczywistość w realnych wymiarach. Jego umysł zaczyna przekształcać istniejący wokół świat według sobie tylko wiadomych reguł: wyznacza nowe zależności między ludźmi, tworzy zupełnie odmienne motywacje dla działań własnych i cudzych, wreszcie – produkuje urojenia słuchowe i wizualne, zwane omamami lub halucynacjami. Ten nowy świat, stworzony w umyśle człowieka i rzutowany na rzeczywistość, jest dla niego samego w pełni wiarygodny, ponieważ schizofrenik naprawdę „widzi”, „słyszy”, „czuje” i „rozumie”. Wszystko, czego doświadcza, układa mu się w logiczną całość, jego zmysły potwierdzają istnienie omamów, a umysł gwarantuje prawdziwość halucynacyjnej wizji świata.

Ponura spektakularność schizofrenii sprawiła, że ta straszna choroba znalazła się w kręgu zainteresowań kina. Zrazu schizofrenicy pojawiali się w thrillerach, którym patronował dobry doktor Jekyll – z noweli Roberta Louisa Steven-

sona *Dziwna historia dra Jekylla i pana Hyde’a* – przeżywający rozdwojenie jaźni w wyniku zażycia tajemniczego eliksiru, wyzwalającego z jego psychiki złego pana Hyde’a: *Janusowe oblicze* (1920) Murnaua, *Dr Jekyll i Mr Hyde* (1932) Mamouljana i Fleminga (1941), *Testament dr Cordeliera* (1959) Renoira, *Mary Reilly* (1996) Frearsa. Od lat sześćdziesiątych schizofrenicy uzyskali w filmach specjalny status bohaterów zagrażających porządkowi świata i życiu innych ludzi, ich choroba wywoływała tylko przerażenie. Zapewne najsławniejszego schizofrenika-mordercę w dziejach kina stworzył Alfred Hitchcock w *Psychozie* (1960), ale ten typ bohatera fascynował także wielu innych twórców (*Podglądacz* (1960) Powella, *Co się zdarzyło Baby Jane?* (1963) Aldricha, *Kolekcjoner* (1965) Wylera, *Wstręt* (1965) Polańskiego, *Siostry* (1972) i *Strój mordercy* (1980) De Palmy, *Lśnienie* (1980) Kubricka).

Rychło jednak okazało się, że pokazywanie filmowych schizofreników tylko jako groźnych wariatów beznadziejnie banalizuje „królewską chorobę” i wpisuje chorych w paskudny stereotyp. Zaczęły się więc pojawiać filmy opowiadające po prostu o samej chorobie i o tym, jak zmienia ona życie dotkniętego nią człowieka oraz jak wpływa na jego stosunki z innymi ludźmi: *David i Liza* (1962) Perry’ego, *Czerwona pustynia* (1964) Antonioniego, *Dotknięci* (1988) Saniewskiego, *Fisher King* (1991) Gilliana, *Mr Jones* (1994) Figgisa. Pokazywano schizofrenię w szerokim wyborze jej objawów, nie tylko tych groźnych dla innych ludzi, ale przede wszystkim tragicznie destrukcyjnych dla same-

GRAŻYNA STACHÓWNA

go chorego i jego najbliższych. Szukano sposobu, by przedstawić chorobę jako przejmujące doświadczenie egzystencjalne, jako tragedię rodzinną, czy wreszcie zjawisko na poły społeczne. Starano się wzbudzić w odbiorcach współczucie dla chorego i zrozumienie dla jego cierpienia.

Z takich właśnie założeń wyrasta film Rona Howarda *Piękny umysł* (2001), opowiadający autentyczną historię prawdziwie „królewskiego” schizofrenika – profesora Johna Forbesa Nasha Jr., wybitnego matematyka amerykańskiego, laureata Nagrody Nobla.

Piękny umysł przynależy do tzw. filmów biograficznych, przedstawia życie głównego bohatera w okresie pięćdziesięciu lat, od chwili gdy młody Nash w 1947 roku przybywa na Uniwersytet Princeton na podyplomowe studia matematyczne aż do otrzymania przez niego Nagrody Nobla w 1994 roku. Opowieść układa się dość stereotypowo: towarzyskie kłopoty nieobytego, ale bardzo ambitnego prowincjusza na ekskluzywnym uniwersytecie, zaciekle i zrazu bezowocna praca naukowa, nieudane romanse, stworzenie genialnej pracy na temat teorii gier, która podważa dotychczasowe koncepcje matematyków w tym zakresie, wykłady w prestiżowym Massachusetts Institute of Technology, udane małżeństwo z piękną studentką Alicią, tajna współpraca z wywiadem wojskowym nad wykryciem spisku komunistycznego w USA...

Kariera Johna Nasha idealnie przystaje do reguł hollywoodzkiego filmu biograficznego: ambitny prowincjusz podbija wielki świat, ktoś nieznany odnosi spektakularny sukces i staje się sławny, upór i ciężka praca zostają na-

grodzone majątkiem, miłością kobiety, ludzkim szacunkiem. Nash jest co prawda nieco dziwny, ale jego nietypowe zachowanie można tłumaczyć najpierw nieobytem towarzyskim, a potem arogancją geniusza matematycznego, który nie chce dostosować się do pętających go norm współżycia społecznego. Awantury, które prowokuje, wydają się zabawne, pasują przy tym do wyobrażeń o zachowaniu ekscentrycznych naukowców, zajętych bardziej swoją pracą niż przestrzeganiem kodeksu towarzyskiego. Nash ma dużo wdzięku i ciepłego uroku, jego życiowe gafy usprawiedliwia „piękny umysł” matematycznego geniusza. Sposób, w jaki tropi w tajnej bazie wojskowej kody komunikacyjne komunistycznych spiskowców, wpatrując się w wielkie tablice pełne długich cyfr, a jego umysł pracuje lepiej niż najwspanialszy komputer, jest doprawdy imponujący.

Praca profesora Nasha dla wywiadu wojskowego zaczyna być niebezpieczna, interesują się nim już nie tylko służby specjalne, ale także złowrodzy spiskowcy komunistyczni, którzy chcą pogрузić Stany Zjednoczone w nową wojnę. Organizują zamachy na jego życie. Po jednym z wykładów atakują go na terenie uniwersytetu, ścigają, łapią, więżą...

Reżyser *Pięknego umysłu*, Ron Howard, przygotował dla swych widzów zaskakującą niespodziankę. Dotąd w tradycji filmów o schizofrenikach było tak, że widzowie kinowi znajdowali się zawsze **na zewnątrz** halucynacyjnego świata stworzonego w umysłach chorych. Natomiast w połowie filmu Howarda my, widzowie, orientujemy się ze zdumieniem, że historia profesora Nasha opowiadana była dotąd z punktu widzenia

bohatera, że zostaliśmy wprowadzeni **do środka** świata, który wykreował jego chory umysł, że wraz z Nashem braliśmy jego „myśli za osoby i rzeczy”, co według angielskiego poety, Samuela Coleridge’a, jest najkrótszą definicją szaleństwa. Niezwykłość filmowego przedstawienia polega na tym, że właściwie aż do momentu schwytania Nasha – jak się okaże przez lekarzy psychiatrów – ufamy wizji świata, przedstawionej na ekranie, identyfikujemy się z przeżyciami bohatera, lubimy go, podziwiamy i lękamy się o jego bezpieczeństwo, gdyż rzeczywistość, na którą patrzymy, wydaje nam się prawdziwa, logiczna, sensowna.

Nagły szok poznawczy sprawia, że musimy zweryfikować całą poznaną dotąd prawdę o Johnie Nashu, wstecznie „poprawić” opowiedzianą nam już historię, oddzielić ludzi i wydarzenia rzeczywiste od ludzi i wydarzeń urojonych w chorym umyśle matematyka. My, widzowie, robimy to szybciej niż sam Nash, on jeszcze długo wierzy, że pewne osoby – kolega ze studiów, jego mała siostrzenica, agent tajnego wywiadu, oraz pewne wydarzenia – spiszek komunistów, praca w wywiadzie, zamach na jego życie były prawdziwe. Wreszcie dzięki heroicznemu wysiłkowi „pięknego umysłu” Nash potrafi zdystansować się do swych halucynacji i uwierzyć w nękającą go chorobę: dostrzega, że dziewczynka nie zmienia się, nie rośnie, nie przybywa jej lat. Umysł Nasha, przyzwyczajony do logicznego wyciągania wniosków, nie może odrzucić tak ważnej przesłanki: jeśli dziecko nie zmienia się wraz z mijającymi latami, znaczy to, że istnieje tylko w jego urojeniach, że nie jest prawdziwe. A jeżeli dziecko nie jest prawdzi-

we, to nieprawdziwe są także inne osoby i zdarzenia, które dotąd za takie uważał. Jeśli tylko on jeden je widział i przeżywał, jest chory.

Druga połowa filmu Howarda opowiada o walce Johna Nasha z chorobą, o heroicznym, trwającym latami staraniach, by zdrowa część „rozszczepionego” umysłu zachowała kontrolę nad częścią chorą. W tej walce Nash nie pozostaje sam. Wiernie towarzyszy mu żona i syn, wspierają go dawni przyjaciele z Princeton, uzyskuje pozwolenie, by przychodzić na uczelnię i w kącie biblioteki mazać na okiennej szybie tajemnicze, matematyczne szyfrogramy, wreszcie po latach odzyskuje prawo nauczania, zdobywa aplauz swych kolegów – niezwykle wzruszająca scena, gdy wybitni profesorowie Princeton rytualnie darują mu w dowód uznania swoje pióra – oraz Nagrodę Nobla. Jednak schizofreniczne rozszczepienie umysłu, choć kontrolowane, nadal nie opuszcza profesora Nasha: Charles, jego mała siostrzenica i agent Parcher – symbolizujący chorobę – ciągle mu towarzyszą, pojawiają się nawet na uroczystości wręczenia Nobla. Są dowodem na wieczną skazę pięknego umysłu genialnego matematyka.

Hollywood jest jak król Midas, który w greckim micie zamieniał wszystko, czego dotknął, w złoto. Produkcje hollywoodzkie potrafią – wierzę w to głęboko – każdą najnudniejszą nawet biografię zamienić w efektowne widowisko. Cóż jest filmowego w matematyce – nic, coś jest filmowego w pracy myślowej – nic, coś jest filmowego w psychicznej chorobie – nic. A jednak fachowcy z Hollywood uczynili z matematyki, myślenia i schizofre-

GRAŻYNA
STACHÓWNA
pracuje
w Instytucie Sztuk
Audiovizualnych
UJ, zajmuje się
historią filmu
polskiego
i powszechnego,
szczególnie
interesuje się
problemami
współczesnej
kultury
popularnej.
Opublikowała
m.in. *Roman
Polański i jego
filmy* (1994), *Sto
melodramatów*
(2000), *Niedole
miłowania.
Ideologia i
perswazja w
melodramatach
filmowych* (w
druku).

nii kinowy spektakl: zajmujący, pouczający, wzruszający, krzepiący i – nie bójmy się tego słowa – efektowny. Bardzo dobry scenariusz, dynamiczne opowiadanie, wymyślny zabieg narracyjny, wizyjne piękno wielu scen (np. gdy Nash „zapala” dla ukochanej żony gwiazdy na niebie i gdy „tropi” spiskowe kody), znakomite aktorstwo Russella Crowe’a (nagroda Złotego Globu) jako profesora Nasha i Eda Harrisa jako agenta Parchera (Jennifer Connelly, nagrodzona Oscarem za drugoplanową rolę Alicii, wydała mi się zaledwie poprawna) składają się na bardzo efektowne widowisko *à la* Hollywood. Nic więc dziwnego, że Amerykańska Akademia Filmowa nagrodziła **Piękny umysł** Oscarami za najlepszą reżyserię i dla najlepszego filmu 2001 roku.

I nie ma znaczenia, że życie prawdziwego profesora Johna Nasha (był gościem na uroczystości wręczenia Oscarów) wyglądało podobno nieco inaczej, niż to pokazano na ekranie. Ważna jest efektownie zrobiona opowieść filmowa o genialnym matematyku, którą oglądają widzowie na całym świecie; ważna jest choroba, która w filmie staje się niezwykle spektakularna, ale nie przestaje też być straszna i tragiczna; ważny jest płynący z ekranu szacunek i współczucie dla schizofreników, które udzielają się widzom, ucząc ich tolerancji; wreszcie ważne staje się przesłanie **Pięknego umysłu**, które nakazuje podejmować walkę nawet w sytuacjach z pozoru zupełnie beznadziejnych.

Grażyna Stachówna

Stanisław Rodziński, *Horyzont*, olej na płótnie

Fotografia Stanisław Michta



Fotografia Grażyna Borowik



FELIETON

Katarzyna
Turaj-
Kalińska
**Kram
z religiami**

Na tym świecie wszystko jest towarem. Nawet religie. Takie właśnie wrażenie wynieść można z lektury książki Brandona Toropova i Luke’a Bucklesa *Religie dla żółtodziobów*, choć intencje autorów były z całą pewnością bardziej szlachetne.

Zacznijmy od tego, że dzieło powstało w świetlistym kręgu Konstytucji Stanów Zjednoczonych, której słynna Pierwsza Poprawka głosi, że *Kongres nie może stanowić ustaw wprowadzających religię albo zabraniających swobodnego wykonywania praktyk religijnych*. Ha! Bynajmniej nie jesteśmy gorsi, skoro odnośny artykuł Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej brzmi: *władze publiczne zapewniają swobodę wyrażania przekonań religijnych w życiu publicznym, z drugiej zaś strony nikt nie może być obowiązany przez organy władzy publicznej do ujawniania swego światopoglądu, przekonań religijnych lub wyznania*.

Zaraz zobaczymy do czego może doprowadzić upojenie swobodami obywatelskimi. Najpierw jednak odnotujmy, że autorzy *Religii dla żółtodziobów* są zdeklarowanymi chrześcijanami. Albo inaczej, ostrożniej: deklarują, że są chrześcijanami. Brandon Toropov przedstawia nam się jako protestant i pisarz z zawodu. Luke Buckles – jako profesor teologii, w dodatku zakonnik, dominikanin. Dominikaninem jest też polski konsultant książki, o. Grzegorz Chrzanowski.

Te referencje powinny chwilowo uspokoić tych wszystkich, którzy najbardziej na świecie boją się sekciarzy i wolnomyślicieli.

Ale na tym nie koniec niespodzianek. Ta książka, mówiąc najkrócej, to swoisty podręcznik religijnego *savoir vivre’u*. W szczególności – dobierania odpowiednich

słów. Otóż pragnąc doszlusować do czołówki światowej cywilizacji, powinniśmy przede wszystkim ocenzurować się na okoliczność takich brzydkich wyrażen, jak: „kult, sekta, obcy, odmiana, nawracanie, herezja” czy nawet „grupa charyzmatyczna”. Takie określenia są niepoprawne politycznie, a do tego – po prostu niegrzeczne. Pierwszym przykazaniem kulturalnego człowieka XXI wieku bowiem jest: pamiętaj, abyś nie nawracał. Może w ten sposób będzie można zmazać częściowo hańbę wojen religijnych, płonących stosów, konkwisty, niewolnictwa i pieców krematoryjnych. Czy choćby tylko nietaktownych pytań w rodzaju: „Więc ty naprawdę w to wierzysz?” lub „Dlaczego nie jadasz wieprzowiny?”.

Prezentacji najważniejszych – to jest: najliczniej wyznawanych – religii świata poświęcono w książce osobne rozdziały. Wszystkie religie otrzymały mnóstwo uzasadnionych komplementów. Tak więc po lekturze zapamiętamy między innymi, że islam to religia „głęboko związana z judaizmem i chrześcijaństwem”, a „mieszkańcy Zachodu mają więcej wspólnego z muzułmanami niż potrafią sobie uświadomić”.

Jest w tym niewątpliwie sporo racji. *Stary i Nowy Testament* są obok *Koranu* uznawanymi przez mahometan źródłami Objawienia. Mojżesz i Jezus – prorokami poprzedzającymi Mahometa, któremu w dodatku objawił się archanioł Gabriel, co sześć wieków wcześniej „zwiastował Pannie Maryi”. To nas powinno raz na zawsze wyleczyć z lęku przed islamem jako religią „niezrozumiałą”, „obcą” czy „okrutną”.

Religie bardziej odległe od chrześcijaństwa także mogą mieć z nim więcej

wspólnego niż się wydaje na pierwszy rzut oka. O buddyzmie więc przeczytamy, że *prostota i klarowność jego najważniejszych idei poruszyły starożytnych chińskich filozofów, beatników, kontemplujących mnichów katolickich, by wymienić tylko kilka środowisk...* O hinduizmie, że bynajmniej „nie jest patchworkiem zszytym na chybił trafił z wielu wierzeń”, ale raczej – „natchnioną syntezą...”. Zaś z przewodnią ideą taoizmu zgadza się *Jezusowe nauczanie, że tylko ci, którzy staną się jak dzieci, wejdą do Królestwa Niebieskiego...*

To jeszcze nic dziwnego. W końcu chodzi o religie wielkie, starożytne, związane z potężnymi cywilizacjami. Jednak z równym pietyzmem i podziwem odnoszą się autorzy do pierwotnych wierzeń Afrykańczyków i Indian amerykańskich. Sugerują, że należy nazywać je „religiami rodzimymi” i zachować wobec nich „neutralną postawę badacza, wystrzegając się wszelkich etykiet”.

Z więcej niż stoickim spokojem Buckles i Toropov odnoszą się też do nowszych religii, które biorą sobie wyżej wymienione religie za punkt wyjścia. To się wprawdzie nazywa „neopoganizm”, ale w końcu słowo „paganin” pochodzi od łacińskiego „paganus” i znaczy tylko tyle, co „wieśniak”.

Konserwatyści mogą doznać prawdziwego szoku, czytając rozdziały o nowych ruchach religijnych. Po pierwsze, dowiedzą się z niego ze zgrozą, że „każda religia była kiedyś nowa”. A zaraz potem, że przedstawiciele New Age, którym straszą nas zewsząd tropiciele groźnych sekt, mają tak przyjemne cechy, jak: „dociekliwość, ciekawość, chęć eksperymentowania i rozstrzygania problemów nowoczesnego świata”.

KATARZYNA
TURAJ-
KALIŃSKA
krakowska
pisarka
i publicystka.
Wydała książki:
Klasztor żeński
(Kraków 1988),
Słabość (Lublin
1991), *Bliskie
spotkanie*
(Kraków 1997),
Prometea
(Bydgoszcz,
w druku).
Laureatka
nagród m.in.
poetyckiej
„Skrzydła Iłkara”
i Krytyki Filmowej
im. Mętraka.

O Międzynarodowym Towarzystwie Świadomości Kryszny, również wytrwale zwanym u nas „sektą”, także nie przeczytamy żadnych strasznych rzeczy, prócz tego, że propaguje ono „wiedzę duchową, głosząc imię Boga” i zachęcając do życia „bardziej zgodnego z naturą”.

Jeszcze bardziej atrakcyjnie na tej giełdzie zbawienia prezentuje się bahaizm, uznający za swoich proroków hurtem Mojżesza, Buddę, Jezusa i Mahometta. Ma on „wyznawców w 25 krajach” i został tu określony jako „pełna życia, otwarta i urozmaicona religia”, która „może wyłonić się jako najważniejsza w XXI wieku”. Tam, do licha! Kto właściwie w tym kotle miesza?

A jakie jest w tym wszystkim miejsce chrześcijaństwa?

Per saldo – bardzo skromne. Po pierwsze, autorzy przypominają, że „ono także wyrosło z małej sekty”. Po drugie, że jego

istotą jest „niewyczerpane miłosierdzie i przebaczenie” – o czym stanowczo zbyt wielu chrześcijan zdaje się nie pamiętać. I jeszcze – że najmniej kontrowersyjną postacią chrześcijaństwa jest św. Franciszek z Asyżu. Za to „wszystkie katolickie wypowiedzi na temat Jezusa powinny być objęte sceptycyzmem”.

Można się spodziewać, jakim sceptycyzmem będzie w naszym kraju objęta ta radosna wyprzedaż wierzeń. Ta sygnowana przez chrześcijan religijna lista przebojów, na której pierwsze miejsce zajmuje bahaizm, zaś katolicyzm przegrywa walkowerem. A to Ameryka właśnie, która puka do drzwi.

Na pocieszenie, autorzy mają dla nas jeszcze jedną maksymę. „Wszyscy płyniemy w tej samej łodzi”. Ciekawe tylko jak się ta łódź nazywa. Arka Noego, czy może raczej – Titanic.

Katarzyna Turaj-Kalińska

Fotografie Grażyna Borowik





CAMERA OBSCURA

■ O. Henryk Pietras pisze („Dekada Literacka” 2001, nr 11/12, s. 56), że filmowcy musieli umieścić walkę Ursusa z bykiem w Kolosseum, „gdyż co by to było za *Quo vadis*, w którym Ursus nie walczyłby z bykiem w Kolosseum”, choć „Kolosseum nie istniało jeszcze w czasach Nerona”? Odpowiedź na to retoryczne pytanie jest taka: właśnie *Quo vadis* bez Kolosseum byłoby wierne powieści Sienkiewicza. Pisarz dobrze wiedział i *expressis verbis* napisał, że „Kolosseum wzniesli dopiero Flawiusze” (t. III, rozdz. 13); walka Ursusa z turem (nie z bykiem!) odbywa się w jakimś innym, specjalnie wzniesionym po pożarze Rzymu amfiteatrze. (hm)

Janusz Tazbir („Nowe Książki” nr 8) pisze, że minęły na szczęście czasy, kiedy obowiązywała metoda marksistowska, a stosując ją Adam Ważyk „dopatrywał się związków pomiędzy kryzysem zbożowym a... pesymizmem *Sonetów krymskich*”. Marksści wypisywali wiele głupstw, ale ten akurat przykład należy włożyć między bajki. A początek tej bajki dał niechęący Adam Schaff, pisząc w swoim *Wstępie do marksizmu* (1947, II, 2), że wulgaryzowaniem marksizmu byłoby np. „Wyjaśnianie *Pana Tadeusza* podwyżką cen zboża na Litwie”. (hm)

Marian Stępień przypominając „Nieznany wiersz Mariana Hemara o klęsce wrześnieowej 1939 r.” („Po ziemi”, nr 14), tj. utwór zatytułowany *Do generała*, pisze, że ani w zagranicznych, ani w krajowych wydaniach wierszy Hemara go nie znalazł. Nie wszystkie zbiory — widać — przeglądał, bo wiersz ten figuruje w tomie *Kiedy znów zakwitną bzy* (Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991, s. 105-107), opracowanym przez Tadeusza Szymańskiego. (hm)

Przyzwyczajiliśmy się do tego, że hetmanowi Żółkiewskiemu przez rozłargnienie nadaje się imię redaktora „Kuźnicy”, nazywając go Stefanem. W książce Marii Hirszowicz *Pułapki zaangażowania* pojawił się błąd odwrotny: czytamy tu, że wśród uczonych autorów, sławiących pracę Stalina o językoznawstwie znalazł się również Stanisław Żółkiewski (s. 128), jakkolwiek na sąsiednich stronach występuje on z właściwym imieniem. (hm)

„Żeby przypomnieć bodaj Słonimskiego: *quo-usque* będziemy tolerować tę pluskwę” — pisze w liście do „Tygodnika Powszechnego” (nr 41) Ignacy Rutkiewicz. Przypomnieć tu jednak trzeba nie Słonimskiego, lecz Boya, bo z jego *Słówek* ten cytat (niedokładny) pochodzi. (hm)

Piotr Wierzbicki dawno chyba czytał *Lalkę*, skoro twierdzi („Gazeta Wyborcza” — Magazyn, s. 39), że Wokulskiego ciągnęła do Rosji „szansa wielkiej kariery”. Tymczasem bohater powieści Prusa trafił tu jako zesłaniec za udział w ruchu konspiracyjnym przed r. 1863. (hm)

Zygmunt Kałużyński („Polityka” nr 42) ma złe Andrzejowi Wajdzie, że „prawiczka Tadeusza” przemienił samowolnie w kochanką Telimeny. Widocznie nie przeczytał dokładnie *Pana Tadeusza*, bo ze wzmianki o kluczu i kartce w ks. VI, a potem z wyrzutów Sędziego w ks. VIII wynika wyraźnie, że Telimena i Tadeusz mieli z sobą nocną schadzke. A chyba nie spędzili jej na rozmowie o „niebach krajów włoskich” i „Cezarów ogrodach”. Zresztą sama Telimena w ks. V twierdzi, że Tadeusz zawdzięcza jej „pierwsze miłości słodczyce” i ma już wobec niej „obowiązek”. (hm)

„Mateusza Bigdy nie przeczytałem nigdy” — pisał kiedyś Jerzy Paczkowski. Powieści tej nie czytał także Jacek Głomb, dyrektor teatru w Legnicy, skoro w wywiadzie udzielonym „Gazecie Wyborczej” (nr 238) mówi, że „Juliusz Kaden Bandrowski napisał dramat na podstawie życiorysu Wincentego Witosa”. (hm)

Zbigniew Florczak („Plus-minus” nr 3) przytacza za Andrejem Sacharowem „patetyczny aforyzm” rosyjskiego emigranta, Władimira Maksimowa: „Ten kraj trzeba zabierać na podeszwach butów”. Ale aforyzm ten jest tylko odwróceniem słynnych słów Dantona wypowiedzianych przed aresztowaniem 30 III 1794: „Ojczyzny nie zabiera się z sobą na podeszwach butów”. (hm)

Jeszcze raz o Staszku Dutce, który w „Gazecie Wyborczej” uprzystępnia licealistom ich szkolne lektury. Omawiając *Wesele* (nr z 29 I) pisze,

że inteligent „biega tu na bosaka po parkiecie, w wiejskich gaciach”. Dla interpretacji *Wesela* nie ma to znaczenia, niemniej jednak trudno nie zauważyć, że w chałupie wiejskiej nie było parkietu, Pan Młody na pewno „pod spód sobie nic nie wdziewał”, a Panna Młoda zapewne go pouczyła, że „trza być w butach na weselu”. Prof. Dutka twierdził też, że „witraże Wyspiańskiego zdobią okna w Kościele Mariackim” – co sprostował już jeden z czytelników „Gazety Wyborczej”. (hm)

Zawiodła Ludwika Jerzego Kerna pamięć, gdy w wywiadzie umieszczonym w ostatnim krakowskim numerze „Przekroju” powiedział, że *Medaliony* Nałkowskiej powstały na zamówienie Mariana Eilego. Pisarka publikowała teksty składające się na ten cykl w „Głosie Ludu”, „Lewym Torze” i „Kuźnicy”. W „Przekroju” natomiast ogłosiła w r. 1947 nową serię swoich *Charakterów*. (hm)

Wydziwia Bronisław Łagowski, gdy w „Przeglądzie” (nr 5) protestuje przeciw używaniu słowa „Państwo” w funkcji zaimka „wy”. Píše nawet: „Na wymioty się zbiera, już łatwiej przyzwyczaić się do ‘kurwy’ niż do tego ‘Państwa’”. Jeśli więc Łagowski chce się ustrzec wymiotów, niech, k..., nie czyta *Pana Wołodyjowskiego* („Patrzcie państwo, co ja mam z tą dziewczyną!”), *Przedwiośnia* („Nie macie państwo pojęcia, co to za cudo”), ani *Nocy i dni* („proszę państwa do stołu!”). Wszystkie przykłady ze Słownika Doroszewskiego. (hm)

W obronie Ligi Polskich Rodzin: Stefan Bratkowski („Plus-minus” nr 6) z właściwą sobie apodyktycznością twierdzi, że w nazwie tej występuje składnia rosyjska, bo „po polsku byłoby Liga Rodzin Polskich”. Nie ma racji: jeśli chce się uwypuklić ważność przydawki, można umieścić ją przed rzeczownikiem. Chyba Bratkowski wie o wierszyku, który się nazywa: *Katechizm polskiego dziecka* i o hymnie, w którym słowa: „Polski my naród, polski lud, królewski szczerp Piasłowy”? Liga Polskich Rodzin jest więc w zgodzie z polską składnią, tak jak były z nią w zgodzie paxowskie odezwy z marca 1968 skierowane „Do polskiej młodzieży”. (hm)

W „Kwestionariuszu Herolda” („Wysokie Obcasy” z 2 lutego) Antoni Wit wymienia jako pierwszą ważną książkę *Dziada i babę* Puszkina. Ze streszczenia wynika, że chodzi tu o znaną bajkę Kraszewskiego. Wit mógł się pomylić, bo książeczkę tę czytał, mając pięć lat, ale Józef Herold powinien o właściwym autorstwie wiedzieć! (hm)

W wiadomościach o filmowanej właśnie *Zemście* i jej twórcy, i dziennikarze (np. Katarzyna Zajac w „Przeglądzie” nr 6) podkreślają jako *novum*, że „zamiast tradycyjnej XIX-wiecznej scenarii na ekranie zobaczymy bohaterów w kostiumach z XVIII w.” Tymczasem wystarczy obejrzyć zdjęcia umieszczone w wydawnictwie Stanisława Dąbrowskiego i Ryszarda Górskiego *Fredro na scenie*, by przekonać się, że prawdopodobnie od samego początku, a na pewno od drugiej połowy XIX w. Cześnik i Rejent nosili często osiemnastowieczne peruki. (hm)

„Plus ratio” – tak głosi tytuł pisma krakowskiej Bratniej Pomocy Akademickiej im. Św. Jana z Kęt. Łacinę znajdujemy i w środku numeru 4/52. Agnieszka Lasota zapytuje uczenie: „Quo vadis, studentes”. Ani autorka, ani redakcja nie wie widzieć, że 2 osoba liczby pojedynczej „vadis” nie może łączyć się z liczbą mnogą „studentes”, nie wie także, że „studentes” to znaczy nie „studentci”, lecz tylko „gorliwie się przykładający” – i należało tu użyć wyrazu „studiosi”. *Disce, puella, latina!* (hm)

Felietonista Abe zali się w „Twórczości” (nr 2), że Alfred Łaszowski „nie przestał być w niełasce pewnych kręgów opiniotwórczych”. Nie wiadomo o jakie kręgi chodzi i na czym ta niełaska miała by polegać. O krytyce międzywojennej w ogóle pisze się u nas niedużo. (Niedawno ukazały się w „Bibliotece Studiów Literackich” wybory pism Skińskiego i Troczyńskiego. Prasa literacka, w tym także „Twórczość” w ogóle ich nie zauważała). Poglądy Łaszowskiego omówił zresztą niedawno Maciej Urbanowski w książce o polskiej krytyce nacjonalistycznej. Dziwi jednak w felietonie Abe’go co innego: pisze on o Łaszowskim jako o klerku. Jeśli wierzyć *Nowej Encyklopedii*

CAMERA OBSCURA

Powszechnej PWN, klerk we współczesnym znaczeniu tego słowa to „intelektualista”, uczony, artysta, wyznający zasadę nieangażowania się w życie polityczne i spory ideologiczno-światopoglądowe, broniący autonomicznych wartości rozumu i sztuki wobec świata współczesnych doktryn i instytucji życia zbiorowego”. Otóż o Łaszowskim – najpierw młodzieżowym działaczu i publicyście skrajnej lewicy, potem – członku ONR – Falangi, entuzjaście totalizmu i faszyzmu, wyjątkowo napastliwym antysemicie (kajał się z tego powodu w wiele lat po wojnie), wszystko można powiedzieć, tylko nie to, że był klerkiem. On sam, co prawda, tak się określał, ale był to jaskrawy przykład nowomowy – *avant la lettre*. (hm)

Leopold Unger z kolei („Gazeta Wyborcza” nr 41) mniema, że *Zdrada klerków* w tytule książki Juliana Bendy z r. 1927 oznaczała „ucieczkę intelektualistów od życia i polityki”. Było akurat przeciwnie! *Zdrada klerków* według Bendy polegała na tym, że porzucili oni bezinteresowną wierność ponadczasowym wartościom na rzecz pragmatycznego politykowania. (hm)

Czarno na białym czytamy w *Zemście* Fredry (a. I, sc. 7), że Papkin bezskutecznie prosi majstra i jego murarzy, by p r z e r w a l i b u d o w a n i e m u r u, ze słów Śmigalskiego i Rejenta („Kończę śmiało przyjaciele”) wynika, że robota ich była b l i s k a k o Ń c a, didaskalia informują, że b ó j k a z a m u r e m s i ę o d b y w a, Rejent jest z niej zadowolony, bo ma nadzieję, że winnego jej Cześnika wsadzi do więzienia... Zapewne, reżyser filmowy może od tych danych tekstowych odstąpić. Dlaczego jednak Krystyna Zachwatowicz wmawia Tadeuszowi Nyczkowi i czytelnikom „Przekroju” (nr 7), że w *Zemście* „w ogóle nie dochodzi do żadnego murowania. Rejent niby wysłał ludzi do naprawy muru, ale tak naprawdę jest to tylko prowokacja pod adresem Cześnika! Nawet do żadnej bójki nie dochodzi”. Gdyby to nie była Krystyna Zachwatowicz, chciałoby się powtórzyć za Cześnikiem: „A bezbożny ty języku...” (hm)

Co się nie zmieściło w „Camerze”?

Coś złego się stało w piśmiennictwie polonistycznym. Raz raz wpadają mi w ręce książki firmowane przez szanowane nazwiska, a urągające zasadom poprawności faktograficznej. Oto praca Wacława Sadkowskiego *Odpowiednie dać słowu słowo. Zarys dziejów przekładu literackiego w Polsce* (Prószyński i S-ka, Warszawa 2002, s. 191). Zaskakują tu rażące luki: autor odnotowuje tytuły niezbyt ważne (np. spolszczenie *Qulistanu* pióra Samuela Otwinowskiego, przekład *Rozbójników w Wenecji* Washingtona Irvinga czy *Bajek murzyńskich*), a pomija rzeczy tak wybitne, jak przekład *Rękopisu znalezionej w Saragossie*, dokonany przez Edmunda Chojeckiego, *Luźjad* Camoensa, pióra Zofii Trzuszczowskiej, *Onięgina*, sporządzony przez Leo Belmonta, działalność przekładową Antoniego Sygietyńskiego i Antoniego Langego, *Komedie* Plauta w przekładzie Przychockiego, tragedie Eurypidesa w tłumaczeniu Jerzego Łanowskiego... Boyowi poświęcił Sadkowski 8 stron, ale omawia na nich tylko to, co w jego dorobku najbardziej wątpliwe – tłumaczenie Prousta. Całkowicie przemilcza fenomenalną działalność translatorską Ireneusza Kani.

Co gorsze, książką roi się od błędów. Wbrew temu, co twierdzi Sadkowski, *Myszeida* nie jest parafrazą ani pastiszem żadnego utworu (s. 56), *Pieśń Lotty nad grobem Wertera* to utwór nie Goethego, lecz K. E. Reitzensteina (s. 64). Wspomniany już przekład *Rozbójników w Wenecji* ogłoszony anonimowo, Estreicher przypisuje nie Czeszotowi, lecz Ksaweremu Bronikowskiemu (s. 65). Absurdalne jest twierdzenie, że *Pani jeziora* Waltera Scotta w przekładzie Karola Sienkiewicza zawdzięczała swój późniejszy rozgłos temu, że dokonane przez tegoż Sienkiewicza tłumaczenie *Warszawianki* weszło w skład kanonu polskiej pieśni patriotycznej (s. 65). Książnin nie mógł tłumaczyć *Pieśni Osjana* w r. 1828, bo umarł w obłądnie w r. 1808 (s. 70). *Król-Duch* nie zawiera „najważniejszych parafraz staroruskich kronik” (s. 72). W twórczości Słowackiego nie tylko *Księżę Niezłomny*, lecz także *Iliada* i *Makbet* (oczywiście tylko fragmenty) reprezentują działalność przekładową (s. 72). Siemieńskiego przekład *Odysei* nie nosił nigdy tytułu *Odys słowiański* i nie ma w nim mitologii starosłowiańskiej

(s. 71). Józef Paszkowski nie mógł wystąpić z przekładem *Fausta* w r. 1882, bo zmarł w r. 1861 (s. 78). Ani „Świat”, ani „Chimera” nie lansowały Bergsona, Stefana George, Unamuna czy Jimenez (s. 82), *Bieda kłamcy* Grillparzera to nie komedia, lecz dramat (s. 84), a *Nadzieja* Heijermansa to nie powieść, lecz dramat (s. 84). Zegadłowicz nigdy nie opublikował przekładu *Małgorzaty*, tj. *Urfausta* (s. 103). Stefan Srebrny nie mógł „stworzyć podstaw współczesnego rozumienia” dzieł Eurypidesa, bo ich nie tłumaczył (s. 107). Florian Sobieniowski nie należał do „badaczy” literatury angielskiej (s. 107). „Kongenialne” przekłady songów Brechta zawarte w *Powieści za trzy grosze* są dziełem nie Marcelego Tarnowskiego, lecz Władysława Broniewskiego (s. 108). *Ladacz-nica z zasadami* to nie satyryczna komedia, lecz dramat (s. 122). Otto Axer nie był współtłumaczem powieści *Moll Flanders*, lecz ją ilustrował (s. 307). *Bajki murzyńskie* tłumaczyła z Janem Józefem Szczepańskim nie Wanda Marokani, lecz Morokini (s. 130). Antologia *Poeci języka angielskiego* obejmuje nie dwa, lecz trzy tomy (s. 134). *Zagubione w przekładzie* Ewy Hoffman to nie powieść, lecz pamiętnik (s. 154). Pieśni Alkaios i Safony tłumaczyła nie Jadwiga, lecz Jerzy Danielewicz (s. 158).

Prawdziwą zagadkę stanowi informacja, że „z tłumaczeń opublikowanych w r. 1830 w *Rysach moralności literatury* pewną wartość miały prace Konstantego Gaszyńskiego i Adam Asnyka” (s. 66). Bibliografie nie notują ani czasopisma, ani wydawnictwa zbiorowego pod tą nazwą. Z Estreichera można się dowiedzieć, że taki tytuł miało w polskim anonimowym przekładzie dzieło Washingtona Irvinga, ale jakim cudem mogły się tam znaleźć tłumaczenia Asnyka, który urodził się osiem lat później? Nie wiem też, na czym opiera się informacja, że Siemieński opracował adaptację noweli Cervantesa *Szklany człowiek*; nie znajduję jej w polskich bibliografiach obu tych pisarzy. Taki tytuł nosi natomiast opowiadanie Jana Lama, ale ono nie ma nic wspólnego z Cervantesem.

Przy okazji dwa drobniaki. Autor ma za złe Arturowi Sandauerowi, że w przekładzie poematu *Dobrze użył wyrażenia „swobodny trud”*, bo w oryginalnej rosyjskiej jest także „swobodny trud”. Dziwna pretensja. Zarówno „swobodny”, jak i „trud” to

rdzennie polskie wyrazy i nie wiadomo, dlaczego miałby ich tłumacz unikać. „Zamieć mgłami niebo kryje / Wichrów śnieżnych kłęby gna” – tak tłumaczył Tuwim i nikt chyba nie krytykował go za ten przekład, mimo że u Puszkina występują także wyrazy „mgła”, „niebo”, „wichry”, „śnieżnyje”.

Sadkowski pisze, że z *Mistrza i Małgorzaty* przeniknął do języka polskiego zwrot „jajeczko częściowo nieświeże” (s. 136). Tymczasem geneza jego jest inna: to żart z angielskiego pisma humorystycznego „Punch”, jeszcze z 1895 r. Z *Mistrza i Małgorzaty* pochodzi inne wyrażenie: „jesiotr drugiej świeżości”. Niestety, parafrazując, można by powiedzieć o tej książce Sadkowskiego: popularyzacja drugiej jakości.

Henryk Markiewicz

To nie metodologia...

Hm w „Camerze obscurze” („Dekada Literacka” nr 1/2 2002) karcie mnie za złe maniery: że kpię z wyglądu Kierczyńskiej i Ważyka, przypominając, jak pastwili się nad Konwickim, osądzając jego miłosne opowiadanie *Godzina smutku* na sekcji prozy ZLP w czasach socrealizmu. Otóż – by się usprawiedliwić – powtórzyłem tylko nieudolnie jeden z ulubionych numerów popisowych Tadzia Konwickiego przy stoliku „czytelnikowskim”. Tadzio był oczywiście o wiele subtelniejszy ode mnie. To, co ja usiłowałem wyrazić nieudolnym słowem, genialnie sugerował odpowiednią mimiką i niedopowiedzeniami. Antoni Stoniński mawiał, że bardzo nieładne są kpiny z nazwisk, ale jakżeż trudno czasem nie ulec pokusie... Przykład hm z Leśmianem – raczej chybiony. Z wierszy miłosnych Ważyka (który nb. poezji Leśmiana nie znosił i ostro ją atakował) nigdy bym nie kpił, zwłaszcza gdyby były równie piękne jak erotyki Leśmiana. Ale czy hm wyobraża sobie Leśmiana pouczającego młodych poetów, jak mają pisać erotyki? I jeszcze jedno: to nie „metodologia”, panie profesorze, tylko żarcik, od którego trudno było powstrzymać się komuś, kto daną scenkę widział na własne oczy. A jeżeli niesmaczny, to przepraszam wszystkich, którzy tak to odczuli oraz cienie szanownych mentorów. Niech im ziemia lekka będzie.

Ryszard Matuszewski

PRZEGLĄD PRASY

■ Dobrze zaczyna się zimowy numer dwumiesięcznika „**Studium**” (1/2002): czterema dobrymi wierszami Dariusza Sośnickiego. *Jak zostałem zwolennikiem pewnej estetyki* świetnie zabrzmiał na wieczorze poetyckim. Pierwszoosobowa opowieść (tak, ten utwór jest w jakiejś mierze narracyjny) zaczyna się od filozoficznego uogólnienia: sformułowania estetyki i etyki symetrii: „Musi być symetria w rzeczach tego świata, / skoro mamy dwie ręce, dwoje oczu, uszu / i w końcu dwie półkule mózgu.” Potem następuje egzemplifikacja estetyki symetrii. Cudowne dziecko jest lubiane przez publiczność, która kocha „dzikie orgie” podczas koncertu fortepianowego czy konkursu matematycznego. Cudowne dziecko ma swoich adoratorów, szczęśliwych rodziców, którzy po występach wracają z wycieczki w góry entuzjazmu i „prawem symetrii, / która wygnana drzwiami, czai się za oknem / w sikającym ze szczęścia na widok światła / pięcioletnim idiocie, czują się skazani / na dwudniową depresję.” Świat nie jest okrutny, jest symetryczny. W drugim wierszu (*Teraz święta*) zaduma, zastanowienie się na światem wymagają urlopu. Na co dzień głowa jest wynajęta do pracy, do zajęć, do zabiegania, do niemyślenia tak bardzo, że dopiero święta z urlopem mogą ją przenieść do jakiegoś innego świata. Środkowa strofa brzmi trochę jak reklama: weź urlop, sprawdź się, teraz, „gdy Chrystus umiera i powstaje z grobu.” I trzecia strofa: „Obyś też się podniósł / po tym, co zobaczysz, / gdy nie będziesz chodził / przez tydzień do pracy.” To zaskakujące stwierdzenie można odczytywać na kilku płaszczyznach. Samo bycie poza pracą może być doświadczeniem tak silnym, że trudno będzie znowu wejść w kierat – sarkastyczne stwierdzenie pod adresem pracoaholików i nie tylko. Przeżycie tajemnicy wielkiej zmiany (śmierć i zmartwychwstanie) może zmienić sens dotychczasowego życia. Mocno jednak pobrzmiewa w tych wersach przewrotność zapustów, podkreślona przez piosenkowy trochę rytm i rym: jak się mocno poświętuje, to można mieć kłopoty z powrotem do pracy. Takie odczytanie zaprzecza temu, co powiedziało się wcześniej, nic tu z zadumy, groźniej brzmi pierwszy wers: „Święta ci pokażą.” Świat jest poddany uniwersalnym prawom natury, przygodnym koniecznościom (odbitki

na ksero, skoro się chodzi do szkoły) i sprawom drobnym, acz ważnym (wszystko to w utworze *W kolejce do ksero*). Dojrzwienie jest naturalne, do czwartej klasy chodzić trzeba, chłopców dręczy jedynie mutacja: „Strach o srebrny głosik, / dzięki któremu nawet drobne kłamstwo // nie razi ucha.” Jeszcze się można wytłumaczyć niewinność z braku zadania, myśląc z lękiem, „czy nie trzeba będzie wypowiadać skruchy, / jak by się chciało wypowiedzieć wojnę.” A czwarty wiersz Sośnickiego – *Nie chodzi mi o mnie, ja jestem szczęśliwa* – po prostu zacytuje:

„Mieszkała na tyłach pocztu.

Pracowała w kinie.

A on zaczynał tak wcześniej,
że tamten polecony oprawili w ramkę
razem z biletem na „Szczęki”,
który mu według naszych obliczeń
własnoręcznie przedarłam.

A teraz ta niepokojąca wiadomość
o elektronicznym podpisie. Czy to możliwe?”

Do wierszy Sośnickiego nie trzeba tłumaczyć poety i nie z tego względu warto przeczytać również wywiad przeprowadzony z nim przez Edwarda Pasewicza i Macieja Gierszewskiego (*Nie piszę esejów wierszem*). Wywiad jest właściwie zlepkiem różnych ciekawych uwag o pisaniu poezji. Sośnicki nie czuje się klasykiem, ale docenia znaczenie formy, co ma – moim zdaniem – wpływ na jakość jego wierszy. Mówi: „Uważam, że w pisaniu forma jest punktem wyjścia. (...) Gra bez reguł jest smutnym nieporozumieniem. Z drugiej strony chodzi także o zobiektywizowanie tego, co się mówi. Wcale nie uważam, że jest to jakoś specjalnie klasyczne, jest to warunek każdego dobrego pisania, niezależnie od poetyki.” Stosuje formy rytmiczne, ale mówi o sobie, że nie jest tak konsekwentnym melodystą jak Czechowicz. Znaczenie wiersza rodzi się na styku wzorca rytmicznego z obrazem. W tym, co pisze i co mówi o pisaniu, Sośnicki wierzy w pewnym stopniu w mimetyczność poezji: że da się jakoś odwzorować świat.

Deportacja poetów, albo chociaż dobrze zaplanowana dyskryminacja niczego nie zmienia – państwo idealne (świat idealny) nie będzie. Wszak po świecie pęta się grupka nieudaczników

ków, pechowców, niedoskonałych tworów materii: mądrość kulawa, harmonia rozrywana, piękno niepowabne, dobro z cieniem. „W dodatku ci okropni poeci, Platonie, / roznoszone podmuchem wióry spod posągów, / odpadki wielkiej na wyżynach Cisy...” – kończy się wiersz *Platon, czyli dlaczego* Wisławy Szymborskiej („Odra” 12/2001). Dlaczego te wszystkie paskudztwa rozlały się po świecie – nie wiadomo. „Z przyczyn niejasnych, / w okolicznościach nieznanach / Był Idealny przestał sobie wystarczać.” Chciał wrażeń w złym towarzystwie materii. Ironia w tym wszystkim wyraźna, aż za bardzo i – jak przy zbyt dużym powiększeniu – jakoś się rozmywa, nie przekonuje, nie tylko o nią chodzi. Jeszcze mrugnęcie w stronę bytu idealnego i czytelnika: byt nie byłby idealny, gdyby popełnił błąd. Mądrość kulawa z cierniem wbitym w piętę to chyba jednak nie takie złe towarzystwo, nawet jeśli tylko na naszą, ziemską miarę. Powód (nie błąd) musiał być jakiś, „ale tego nie zdradzi nawet Prawda Naga / zajęta przetrząsaniem / ziemskiej garderoby.”

Mit narodowy może być niebezpieczną odmianą mitu, np. wtedy, gdy służy do usprawiedliwienia eksterminacji jakiejś grupy społecznej, może być jednak czasami pożyteczny, jeśli służy konsolidacji i mobilizacji narodu. Może łączyć te cechy, spełniając różne funkcje jednocześnie. „Mity narodowe, podobnie jak stereotypy, pojawiają się wtedy, kiedy grupa etniczna identyfikuje się z historią kraju lub poszczególnymi postaciami albo wydarzeniami, a jednocześnie próbuje przede wszystkim zrozumieć swoje miejsce w otaczającym ją świecie” – pisze Alvidas Nikžentaitis w zamieszczonym w „Odrze” szkicu: *Mity narodowe Litwy i Europy środkowej a historia*. Ciekawie omawia mechanizmy powstawania i funkcjonowania mitów narodowych oraz ich przykłady z Litwy, Polski i Niemiec. Nikžentaitis dostrzega negatywne cechy mitów narodowych, ale akcentuje ich pozytywną rolę państwowotwórczą. Omawia m.in. mity Witolda, Kościuszki i Hindenburga. Twórcami mitów narodowych są przede wszystkim intelektualiści, a ich funkcje zmieniają się w czasie, zamierają, odżywają, są reinterpretowane w zależności od potrzeb. „Listę i treść mitów koryguje jednak nie tylko koniunktura poli-

tyczna, ale i kategorie socjalne. Misja obrońcy chłopów przypisana Kościuszcze w XIX wieku niszczyła mit Kościuszki w wieku XX. Kiedy powstały nowoczesne partie, owa misja przemieniła go w patrona jednego politycznego ugrupowania – ludowców. Będąc własnością jednego ugrupowania politycznego mit staje się partyjny, traci ogólnonarodowy charakter i przestaje istnieć jako mit narodowy. Jednym z koniecznych warunków istnienia mitu jest reprezentowanie świadomości całego narodu” – czytamy w końcowych partiach tekstu.

W „Odrze” warto zwrócić uwagę również na wywiad Jolanty Piątek z Jackiem Kaczmarem (*Za dużo czerwonego*). Kaczmarek mówi, które z jego piosenek były szybką reakcją emocjonalną na wydarzenia, które poruszały wręcz publicystycznie problemy w jakimś sensie ponadczasowe. Wywiad jest zapisem fragmentu z cyklu rozmów, zrealizowanych dla Radia Wrocław.

Fiodor Dostojewski, Włodzimierz Sołowjow, Nikołaj Bierdajew, Siergiej Bułgakow, Nikołaj Fiodorow, Jewgienij Trubieckoj – te i inne znane nazwiska wymienia Janusz Dobieszewski w artykule *Współczesny stan filozofii w Rosji* (stała rubryka „Odry”: *Vademecum współczesne*), zwracając uwagę na główną obecnie cechę filozofii naszych wschodnich sąsiadów: odrodzenie tradycji rosyjskiego renesansu religijnego przełomu XIX i XX wieku. W tym krótkim tekście znajdziemy też parę zdań o poglądach współczesnego myśliciela Siergieja Chorużyja, tradycji euroazjatyizmu oraz ostrożne prognozy rozwoju poszukiwań filozoficznych w Rosji. Warto to przeczytać, gdyż mało się u nas pisze o filozofii rosyjskiej.

Zawsze z ciekawością przyglądam się tekstom o *Czarodziejskiej górze*, nawet jeśli nie są nowe i odkrywcze w tym sensie, że nie przynoszą rzeczy zupełnie nieznanych miłośnikom tej książki, a są cenne chociażby z tego względu, że przybliżają, na przykład, niemieckie teksty krytyczne. Z tego względu polecam dwa teksty zamieszczone w kwartalniku „Kresy” (4/2001). Jacek Kępa przed swoim artykułem (*Idea „środka” jako fundament nowego humanizmu w „Czarodziejskiej górze” Tomasza Manna*) dwa razy przywołuje cytaty z dzieł Manna. Pierwszym mottem jest

PRZEGLĄD PRASY

fragment z mniej znanego tekstu pisarza: *Lubeka jako duchowa forma życia*, drugim, trzy zdania z *Czarodziejskiej góry*. Zdania, które mają duże znaczenie dla odczytywania sensów dzieła i samego artykułu. Warto je tu przytoczyć: „Śmierć i miłość: nie rymują się ze sobą, byłby to niesmaczny i fałszywy rym! Miłość przeciwstawia się śmierci, ona jedna, nie rozum; i jest mocniejsza od śmierci. Ona jedna, nie rozum, budzi dobre myśli.” Kępa na wstępie pisze o głównych tematach powieści: miłości, życiu, śmierci; o komplementarności życia i śmierci w *Czarodziejskiej górze*, ich tajemniczym pokrewieństwie. Hans Castorp na górze, w sanatorium dostrzega wyraźnie swój konflikt z epoką, dla której najważniejsze są dobra materialne. Uwolnienie w pewnym sensie od tego systemu wartości i obowiązków ciążyących na nim na nizinach pozwala Castorpowi na swobodne poszukiwania odpowiedzi na fundamentalne pytania. Kultura śródziemnomorska sformułowała dwie wykluczające się odpowiedzi na te pytania. „Poznajemy je stopniowo, w trakcie dyskusji prowadzonych przez Naphtę i Settembriniego, jako nieprzezwyciężalną dla obydwu partnerów sprzeczność między tradycją i nowoczesnością, średniowieczem i oświeceniem, romantyzmem i klasycyzmem, religią i nauką, wiarą i rozumem.” – pisze Kępa. Polaryzacja obu tych stanowisk przedstawiona jest nie bez ironii, choć kończy się tragicznie. Rozwiązanie znajduje się w jedności życia i śmierci, odkrytej w doświadczeniu miłości przez Castorpa. Dla dalszego istnienia europejskiej cywilizacji istotna jest – zdaniem Tomasza Manna – harmonia kultury środka, która, nie rezygnując z osiągnięć nowoczesności, nie zapomni o ostatecznym celu istnienia człowieka, o pytaniach natury metafizycznej. Pisarz jest przekonany, że do stworzenia takiej harmonii powołani są Niemcy, naród środka, żyjący między Wschodem a Zachodem. Postawa środka ma się opierać na pogodzeniu życia i śmierci w miłości, co pozwoliło pisarzowi na podsumowanie ponad dwóch tysięcy kultury śródziemnomorskiej i pokazanie jej szans na przyszłość. Idea środka pozostaje nadal propozycją czekającą na realizację, mimo dwóch ostatnich wojen i odhumanizowanego kapitalizmu – kończy Jacek Kępa.

Drugi tekst, który warto przeczytać to *Choroba jako stymulator życia. Nietzsche na Czarodziejskiej górze*. Peter Pütz opowiada w nim o stosunku Nietzschego do choroby i wpływie tych poglądów na dzieło Manna. Nietzsche osobiście głęboko doświadczył choroby, wiadomo, że cierpiał ból nie do zniesienia, gwałtownie pogarszał mu się wzrok, dręczyły go długotrwałe wymioty (patolodzy nie są zgodni co do przyczyny tych cierpień). Filozof rozumiał chorobę dwojako: z jednej strony przyznawał, że czuje się jak starzec, z drugiej – mówił, iż czuje się dobrze, jest szczęśliwy. Jednak jego ambiwalentny stosunek do choroby wyraża się i w takich inwektywach: „Chory pozostaje pasożytem społecznym. W pewnym stanie jest nieprzyzwoitością, że dalej żyje.” Choroba jest dla niego nie zakłóceniem biologicznym, a poczuciem bezsilności, wywołanym zwątpieniem we własne możliwości, jest ucieczką w melancholię. Później to stanowisko ulega przewartościowaniu i Nietzsche wskazuje na oczyszczającą siłę choroby; chorzy mają więcej optymizmu i wzbudzają większą ciekawość niż zdrowi, są bardziej zdolni do współczucia – patrz: Hans Castorp. Pütz przywołuje cytaty z Nietzschego: „Zdrowie i choroba nie różnią się od siebie niczym istotnym (...) W rzeczywistości między obydwoma rodzajami bytu istnieją tylko różnice stopnia: przesadna dysproporcja, brak harmonii w przypadku zwykłych fenomenów tworzą stan choroby.” Przekonanie o przechodzeniu jednego stanu w drugi staje się zasadą narracji *Czarodziejskiej góry*; nie da się ustalić granicy między chorobą a zdrowiem. Autor artykułu z tego punktu widzenia omawia chorobę i zdrowie w dziele Manna – zainteresowanych odsyłam do „Kresów.”

Lekturę dwumiesięcznika „**Topos**” (6/2001) proponuję zacząć od wiersza *Sol verus* Jarosława Mikołajewskiego. Autor przywołuje garść starych, „gwiazdnych” metafor, bawi się ich znaczeniami i odczytywaniem znaczeń, sięga do współczesnej wiedzy o ciałach niebieskich i układa krótką przypowieść o samotności i/albo egoizmie. Człowiek jest centrum, słońcem wszechświata, z biegiem lat staje się czerwonym olbrzymem. Białym, zeschniętym karłem zostaje po tym, „kiedy prawie wszystkich wokół siebie już

spali." Przed ostatecznym rozpadem dopiero „widzi że istnieją i inne wszechświaty / z których każdy dźwiga ciężar swojego słońca." I dziwi się.

W świat starych bibelotów, uroczych pocztówek, tęsknot (pseudo)romantycznych zabiera nas w „Toposie” Artur D. Liskowacki (*Pocztówki. Pajsjans. Popiół*). Pocztówki, o których mowa w artykule, pokazują modę z końca XIX i pierwszej połowy XX wieku (do II wojny). Na przykład niemiecki zachwyt dla nowoczesności, krzepy, floty i marynarskich ubiorów. Liskowacki zaciekawia czytelnika nawet omówieniem porcelitowych zamknięć do butelek piwa, snuje opowieści o ludziach sprzed lat, patrząc na stare pudełka po papierosach. Eichendorf i pocztówki, muzyka z patofonu, stare ogłoszenia o ślubie zamieszczone w gazecie i ozdobna popielniczka – z wszystkiego da się wydobyć urok przeszłości, w której życie bibelotów styka się z ważnymi wydarzeniami. Takimi, które na widokówce zaznaczają się pieczęcią: nie wolno wysyłać za granice – wojna.

Robert Kozela

Fotografia Grażyna Borowik



Grażyna Borkowska: *Nierozważna i nieromantyczna. O Halinie Poświatowskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.

Przyciągająca obfitością niezwykle interesujących szczegółów opowieść o życiu Haliny Poświatowskiej powinna przynieść satysfakcję zarówno tym czytelnikom, którzy chcieliby poznać los tej niezwykle popularnej poetki od strony jej osobistych przeżyć, jak i tym, którzy pragną ujrzeć go przez pryzmat jej twórczości.

Ci pierwsi znajdą tu obraz niezwykłej więzi łączącej Halinę z matką, historię jej pragnień i decyzji, drudzy – oryginalne, zadziwiająco świeże interpretacje pozostawionych przez nią tekstów – od wierszy i prozy po listy i prywatne przemyślenia.

Wydaniu książki Grażyny Borkowskiej towarzyszyła wystawa (w Bibliotece Jagiellońskiej i Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego), na którą złożyły się dokumenty, listy, rękopisy, fotografie, przedmioty osobiste Poświatowskiej, wypożyczone przez wydawcę od rodziny autorki *Opowieści dla przyjaciela*.

Marian Stala: *Trzy nieskończoności*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.

Najnowsza książka Mariana Stali jest spotkaniem z trzema wielkimi poetami: Adamem Mickiewiczem, Bolesławem Leśmianem i Czesławem Miłoszem; jest spotkaniem z arcydziełem, z nieskończonością. Poruszając się w przestrzeni problematyki egzystencjalno-metafizycznej, odkrywa autor – jak jego mistrzowie Kazimierz Wyka i Jerzy Kwiatkowski – jej sensy ukryte w poetyckich metaforach, zwierza się z wahań, kłopotów i radości interpretatora wielkiej poezji, dając przy tym czytelnikowi lekcję cierpliwości i pokory.

Stanisław Czycz: *Wiersze. Proza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.

Ta książka to dwie książki w jednej – wybrane przez Krzysztofa Lisowskiego najciekawsze wiersze i opowiadania, z pamiętnym *Andem* na czele, tego kontrowersyjnego twórcy zmarłego w roku 1996.

Julian Kornhauser: *było minęło*, Wydawnictwo Nowy Świat, Warszawa 2001.

Najnowszy tom wierszy Juliana Kornhausera (ur. 1946) – poety, eseisty, prozaika i tłumacza,

KSIĄŻKI NADESŁANE

współtwórcy grupy literackiej Teraz, jednego z najważniejszych przedstawicieli pokolenia Nowej Fali.

Pisał o tym zbiorze niedawno Janusz Drzewucki na łamach „Rzeczypospolitej”: „W centrum zainteresowania poezji Juliana Kornhausera była dotąd opresyjna rzeczywistość, dodajmy – rzeczywistość społeczno-polityczna. Poetę nieustannie intrygowało to, co dzieje się wokół niego – dzisiaj, w tej właśnie chwili. W zbiorze wierszy *było minęło* od tego, co dzieje się na jego oczach, oddziela to, co się stało i się nie odstanie. Czas przeszedł jest tu równie ważny jak czas teraźniejszy”.

Jerzy Gizella: *Nocna straż*, Wydawnictwo Nowy Świat, Warszawa 2001.

Promocja tego tomu z udziałem przybyłego z Alabamy autora odbyła się w siedzibie krakowskiego oddziału SPP 22 listopada 2001. To kolejny zbiór wierszy Gizelli po *Odrywaniu Ameryki*. Gizella jawi się tu coraz wyraźniej nie jako prześmiewca i rejestrator społecznych zachowań inteligencji w „minionej epoce”, lecz jako wytrawny liryk o skłonnościach do metafizyki, dostrzegający w szczególności, tekście, znaku kultury inne, głębsze wymiary rzeczywistości.

Janusz Szuber: *Las w lustrach. Forest in the Mirrors*, Wydawnictwo YES, Rzeszów 2001.

Książka-rarytas, książka-bibelot, nie tylko ze względu na wielkiej czystości lirykę Janusza Szubera, lecz także z powodu ilustrowania zbioru wspaniałymi obrazami Henryka Wańka, a także przekładami wierszy na angielski (translacje: Ewy Hryniewicz-Yarbrough i Clare Cavanagh) i dołączonej płyty CD z wykonaniami utworów poety z Sanoka i jego własnymi recytacjami.

Umberto Eco: *Baudolino*, przełożył Adam Szymanowski, Wydawnictwo Noir sur Blanc, Warszawa 2001.

Najnowsza powieść jednego z najśłynniejszych naukowców i pisarzy XX wieku, profesora uniwersytetu w Bolonii.

Baudolino, czternastoletni chłopski syn, obdarzony bystrym umysłem i fantazją, przyprawdza pod rodzicielski dach zabłąkanego wśród mgieł i moczarów rycerza. Nieznajomym gościem okazuje się Fryderyk Barbarossa. Chłopak zdobywa sympatię cesarza, ten zaś zabierze go ze sobą w

świat i pokocha jak syna. Baudolino lubi opowiadać i zmyślać, przy czym jakimś cudem wszystko, co wymyślił, staje się rzeczywistością. I tak któregoś razu, ku pożytkowi umiłowanego przybranego ojca, układa legendarny list księdza Jana; obiecuje w nim zachodniemu światu bajeczne królestwo na Wschodzie, rządzone przez chrześcijańskiego króla. Fryderyk, wyruszając na wyprawę krzyżową, chce także dotrzeć do cudownego królestwa. Po jego śmierci, niespodziewanej i tajemniczej, Baudolino kontynuuje wędrówkę; spotyka najdziwniejsze istoty; przeżywa przepiękną przygodę miłosną z najosobliwszą spośród córek Ewy. Nasz bohater opowiada swe dzieje Niketasowi Choniatesowi, bizantyjskiemu historykowi, w czasie gdy krzyżowcy plądrują Konstantynopol. Dopiero wówczas zaczyna pojmować rzeczy, których dotąd nie rozumiał. Powieść iskrzy się bogactwem inwencji; przypomina też o ważnej roli, jaką w dziejach człowieka odegrały mit i utopia.

Frédéric Beigbeder: 29.99. *Powieść*, pod kierunkiem Ewy Andruszko i Wacława Rapa-ka przełożyły: Marta Duda, Justyna Grabda, Blanka Łyszkowska-Zacharek, Anna Rydzy, Marta Tabor, Wydawnictwo Noir sur Blanc, Warszawa 2001.

Zabawna i wstrząsająca książka o pracy w reklamie.

„Ta książka opisuje przedziwny świat współczesnej reklamy: świat, gdzie wydaje się miliardy, by ludzie kupowali rzeczy, na które nie mają pieniędzy i których w ogóle nie potrzebują. To książka o naszym społeczeństwie, twoim, moim, o tym, które sam kształtowałem, pracując przez dziesięć lat w agencjach reklamowych, o społeczeństwie, którego regułom poddaliśmy się wbrew samym sobie”. (F. Beigbeder)

Lawrence Durrell: *Monsieur, albo Księżę Ciemności*, przełożyła Anna Kołyszko, Noir sur Blanc, Warszawa 2001.

Kwartet awinioński – jest kolejnym po *Kwartecie aleksandryjskim* wieloksięgiem znakomitego prozaika angielskiego. Rozpoczyna go ta właśnie powieść – mroczna i piękna, kunsztownie opowiedziana historia powikłanych ludzkich związków, rozgrywająca się między bratem i siostrą oraz jej mężem – „szczęśliwą trójką kochanków”. Durrell

penetruje granice między szaleństwem a racjonalnością, między narkotycznym oszołomieniem a zimną trzeźwością, między pięknem a gwałtem.

Jacek Łukasiewicz: *Herbert*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2001.

Cenna monografia popularyzująca życie i twórczość wielkiego poety, w serii „A to Polska właśnie”, pióra prof. Jacka Łukasiewicza.

Twórczość Zbigniewa Herberta przejmującą czytelników w różnych krajach świata. Jest ona – jak to sam określał – stałym dialogiem pisarza „z otaczającą go rzeczywistością konkretną”, prowadzonym w poszanowaniu tradycji i z wiarą w porządek wartości. Książka nie opowiada po kolei życiorysu Herberta. Utwory cytowane są nie po to, aby komentować jego życie, raczej przeciwnie – wydarzenia życiowe zostały przywołane, by lepiej pojąć twórczość.

Jerzy Jarniewicz: *W brzuchu wieloryba*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2001.

W brzuchu wieloryba – w cenionej serii eseistycznej Konstatacje – to podsumowanie kilkunastoletnich spotkań autora (znakomitego anglisty, poety, tłumacza i krytyka literackiego) z historią dwudziestowiecznej poezji Wysp Brytyjskich, od Yeatsa i Eliota poczynając, po twórczość Philipa Larkina, Seamus Heaney czy poezję lat sześćdziesiątych. Autora interesuje przede wszystkim miejsce poezji w świecie radykalnych przewartościowań. Czytelnicy znajdą tu również przemyślenia dotyczące przekładu poetyckiego, trudnej sztuki układania antologii czy związków poezji anglojęzycznej z najnowszą poezją polską. To pierwsza w języku polskim tak obszerna praca poświęcona poezji brytyjskiej i irlandzkiej XX wieku. Przypominamy, że nakładem Rebisu ukazała się w roku 2000 *Lista obecności* tegoż autora, praca poświęcona współczesnej prozie brytyjskiej i irlandzkiej.

Saul Bellow: *Herzog*, przełożyła Krystyna Tarnowska, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2001.

Herzog, uchodzący za jedno z największych osiągnięć amerykańskiego noblisty w dziedzinie literatury, Saula Bellowa, jest powieścią niemal jawnie autobiograficzną.

Moses Herzog, czterdziestosiedmioletni były

wykładowca, przeżywa poważny kryzys emocjonalny, intelektualny i moralny. W swym domu w górach pisze listy – w głowie lub na papierze – do przyjaciół, rodziny, swego psychiatry, polityków, filozofów (do Heideggera i Nietzschego), a nawet do samego Boga. Próby ponownego nawiązania kontaktu z rodziną utwierdzają go w przekonaniu o własnej odmienności. Bliscy widzą w nim bowiem człowieka chorego psychicznie i namawiają do leczenia. Herzog wraca jednak w góry, by tu – po licznych podróżach mentalnych i rzeczywistych – odnaleźć względny spokój, a w każdym razie powrócić do stanu... w którym nie ma żadnej wiadomości dla nikogo.

Herzog zdobył amerykańską National Book Award.

Ian Kershaw: *HITLER. Hybris 1889-1936*, przekład Przemysław Bandel, wstęp Maria Zmierzak, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2001.

Oto trafia do rąk czytelnika polskiego książka niezwykła. Jest to pierwsza tak wyczerpująca biografia Adolfa Hitlera, uwieczniona sukcesem próba oceny osobistej roli tej postaci w całościowej analizie systemu nazistowskiego, napisana jasnym i żywym stylem.

Nowatorska w podejściu autora jest próba wskazania, co w procesie, który doprowadził do powstania Trzeciej Rzeszy, i w jej tragicznej historii było dziełem Hitlera i wynikiem jego talentów oraz cech charakteru, a co było skutkiem strukturalnych i politycznych problemów, a także działań innych ludzi.

Autor – profesor historii na uniwersytecie w Sheffield, jeden z najważniejszych znawców nazizmu – drobiazgowo i z wielką przenikliwością odtwarza warunki i nastroje społeczne, które umożliwiły wyniesienie Hitlera, ukazuje jego metamorfozę z ponurego fanatyka, „dobosza” uparcie wybijającego w monachijskich piwiarniach rytm nienawiści, w inspiratora niesławnie przegranego puczu, a wreszcie w wodza ruchu, który ujarzmił naród niemiecki.

Wielkim atutem tej książki jest wykorzystanie ogromnego materiału źródłowego, archiwów moskiewskich i dotąd nie wykorzystanych fragmentów dzienników Goebbelsa oraz rezultatów naukowych dyskusji.

KSIĄŻKI NADESŁANE

Tom pierwszy – *Hybris* obejmuje lata 1889-1936. Tom drugi – *Nemesis* ukaże się nakładem Domu Wydawniczego REBIS w 2002 roku.

Michael Frayn: *Na oślepie*, przełożył Paweł Kruk, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2001.

Ta powieść to pierwszorzędne połączenie komedii pomyłek, powieści detektywistycznej i eseju z historii malarstwa; to także błyskotliwa, dowcipna przypowieść o gonitwie za sławą i bogactwem.

Michael Frayn, ur. w 1933 roku w Londynie, był początkowo dziennikarzem „Guardiana” i „Observera”. Napisał kilkanaście sztuk teatralnych i dziewięć powieści, z których *Na oślepie* otrzymała nominację do Booker Prize oraz Whitbread Novel Prize w 1999 roku.

Ave Gaja! *Poeeci Małopolski*, Wydawnictwo „@Isander”, Kraków 2001.

Antologia wierszy ekologicznych kilkudziesięciu poetów Małopolski (m.in. Jerzego Harasymowicza, Aleksandra Jasickiego – twórcy antologii i autora wstępu, Juliana Kawalca, Wojciecha Kawińskiego, Marcina Świetlickiego, Andrzeja Warchy, Adama Ziemanina czy Bogusława Żurawskiego).

Bernhard Zeller: *Hermann Hesse*, przełożyły Ella Hygen i Halina Pinzenöhler, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2001.

Kim był Hermann Hesse? Miłośnikiem sztuki wrażliwym na piękno natury, zdeklarowanym demokratą jednocześnie strzegącym pisarskiej niezależności, samotnym intelektualistą i zarazem krytykiem literackim otwartym na wszelką nowość, człowiekiem czerpiącym ze starych tradycji religijnych i pacjentem psychoanalityków. Długie życie i fascynująca osobowość Hessego przedstawia Bernhard Zeller zwięźle i przystępnie, ukazując przy tym, jak pisarz przetwarzał własne doświadczenia w literaturze i jak wierność owym doświadczeniom nadaje różnorodnemu dziełu Hessego wewnętrzną jedność.

Joanna Olczak-Ronikier: *W ogrodzie pamięci*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2001.

„Bohaterami tej ‘prywatnej’ historii z Historią w tle są najbliżsi krewni autorki: babka, rodzeństwo babki, ciotki, wujowie i kuzyni. Zasymlowani

Żydzi – polscy inteligenci. Pracowici pozytywiści, którzy za swoje główne zadanie uznali służbę narodowi. Romantyczni szaleńcy, którzy uwierzyli, że można dźwignąć z posad bryłę świata. Jedni i drudzy znaleźli się później w diabelskich trybach totalitaryzmów: komunistycznego i hitlerowskiego.(...) Najbardziej utalentowany scenarzysta nie stworzyłby równie zaskakujących sytuacji. Tylko życie tak dramatycznie układa i splata ludzkie losy”. (Andrzej Wajda)

Poeeci wyklęci. Od Villona do Morrisona. Antologia i Żywe ognie. Wiersze miłosne poetek Młodej Polski. Antologia. Spółdzielnia Wydawnicza ANAGRAM

Dwa zbiory formatu kieszonkowego wydane w 10 rocznicę istnienia Wydawnictwa ANAGRAM. Pierwszy – to *Poeeci wyklęci* w wyborze Zbigniewa Jerzyny. Przedstawia wiersze m.in. Edgara Allana Poe, Charlesa Baudelaira, Artura Rimbaud, Siergiusza Jesienina oraz – jedyne go Polaka w tym międzynarodowym towarzystwie – Cypriana Kamila Norwida. Wśród tłumaczy – najlepsi: Iwaszkiewicz, Tuwim, Jastrun czy Międzyrzecki.

Drugi zbiór, poza nazwiskami sztandarowymi – Zofii Nałkowskiej czy Marii Komornickiej – zawiera utwory kilkunastu poetek, także tych mniej znanych czytelnikom.

Hans Georg Gadamer: *Poetica. Eseje wybrane*, przełożyła Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2001.

Hans Georg Gadamer był nie tylko nestorem niemieckich filozofów, lecz także należy do najbardziej znaczących myślicieli XX wieku. Z jego nazwiskiem związana jest uniwersalna teoria rozumienia, którą sformułował na gruncie filozofii Husserla i Heideggera. Metoda Gadamera – polegająca na podejmowaniu subtelnej dialogu z poezją i poetami – ujawnia się szczególnie wyraźnie w studiach z zakresu nauki o literaturze oraz historii kultury. Gadamer interesował się twórczością klasyków, jak np. Hölderlina, przede wszystkim jednak współczesną poezją XX wieku, w tym tak reprezentatywnymi postaciami nowoczesnej literatury, jak Stephan George, Rainer Maria Rilke czy Paul Celan. Te właśnie studia tworzą zasadniczy trzon książki.

■ Nadeszła wiosna. Przyniosła wiadomości złe i dobre. Zła – zmarł niedawno wspominany przez nas poprzednio wielki filozof niemiecki i równie wielki przyjaciel i wnikliwy komentator poezji – Hans Georg Gadamer. Ale życie toczy się dalej, teczka z nadesłanymi przez Państwa utworami poważnie urosła, ukazało się również kilka znaczących zbiorów poetyckich – z niezrównanym tomem *Druga przestrzeń* Czesława Miłosza. Warto, aby tę książkę przeczytali także ci, którzy zamierzają ułożyć własny pierwszy tomik: nigdy nie należy zapominać o rozumnej kompozycji, dramaturgii układu, stopniowaniu napięć. Dobrą książkę poetycką powinno się czytać może nie jak kryminał, ale jak zajmującą opowieść o ciekawym życiu, z wszystkimi jego zaskoczeniami, niespodziankami, rozczarowaniami, pochwałami piękna i wnioskami na przyszłość.

Następna wiadomość wydaje się nam również zła, co symptomatyczna dla naszych zwariowanych czasów. Oto praktykujący od lat aforysta przysłał nam list, w którym zniesmaczony brakiem zainteresowania jego tekstami w czasopiśmie literackich oznajmia, że zamierza – jako „człowiek niepotrzebny” – rozstać się z tym światem, i w ciągu „kilku sekund stać się POSTACIĄ LEGENDARNĄ – jak Hłasko, Wojacek, Stachura...”

Zdecydowanie odradzamy takiego kroku. Autor ewidentnie się myli – owe legendy doznały za życia rozmaitych, może nie największych, satysfakcji pisarskich, i odeszły z tego świata niekoniecznie z powodu pisarskiego niespełnienia. Ponadto – trudno dziś chyba zaistnieć jako legenda literacka. Nawet ci, którzy odchodzą z tego padole w sposób mniej więcej naturalny wpadają – przykro nam to stwierdzić – w rodzaj czarnej dziury, w zbiorową niepamięć. Rzadkie są wypadki kiedy pośmiertna sława pisarska krzepnie i umacnia się. Dlatego uważamy, że jeśli człowiek jest silnie zdeterminowany do działania twórczego, powinien, mimo chwilowych porażek i niepowodzeń, pracować, walczyć, przekonywać do swego dzieła „za życia”. Brać sprawę we własne ręce. I jeszcze jeden wniosek – może te aforyzmy są kiepskie i należy zdecydować się na inny gatunek literacki, a wtedy redakcje pism okażą się dla obecnego aforysty łaskawsze?! I jeszcze jedno – lepiej chyba zażywać jakiegokolwiek „sła-

wy” za życia, bo nie wiadomo, czy sukces pośmiertny dane nam będzie obserwować...

Zapoznaliśmy się ze sporą ilością wierszy, a nawet gotowych tomików. Najciekawsze, rokujące nadzieję na przyszłość wydają nam się m.in.:

– utwory **Dariusza Świderskiego** z Łodzi (przypadł nam do gustu wiersz-autoportret /chyba/ o młodym poecie *** *Będzie tak bardzo trudno*),

– konsekwentny, ładny liryzm wierszy i próz **Pawła Michalczyka** z Tarnowa (tu *Ptaki* wydają się najbardziej artystycznie wyraziste; widać, że warto tworzyć rzeczy „bardziej pojemne” i czytać poematy Miłosza!),

– zwróciły naszą uwagę utwory **Marzeny Jakubowskiej** (nie tylko ona podejmuje „nowoczesną” tematykę w wierszu, tzn. buduje świat przedstawiony utworu posługując się wiedzą o, szeroko pojętych, możliwościach korzystania z komputera oraz Internetu; najlepszy tego dowód to *Trans-Susan – rozmowy w toku*. W ogóle coraz częściej w poezji nie tylko pojawiają się rozmaite nowe światy, opisy wirtualnego seksu, ale i coraz konsekwentniejszy sprzeciw wobec dehumanizacji, rodzaj poetyckiego antyglobalizmu),

– udane wydały się 3 wiersze z zestawu studiującego chemię w Krakowie **Macieja Smagacza** – najbardziej: *Podszept* oraz *Do pisanie i Boże*. Wyraźnie tu widać, że twórcy o coś chodzi, że preferuje „szeroki obszar zachwyty” (warto jednak popracować nad szczegółami, metaforą...),

– pewne nadzieje wiążemy z erotykami **Aneity Kamińskiej**, która przysłała wydany w Zamościu swój debiutancki tomik *Wiersze zdyszanne*. Sądzymy jednak, że należy szukać nowych sposobów na przekraczanie typowości „poezji kobiecej”, bardziej i piękniej odróżniać się,

– **Grzegorz Giedrys** z Torunia przygotowuje pierwszą książkę poetycką – nadesłał zestaw wierszy, w których zauważa się już osobną dykcję, brawo za wiersz *** *Jestem już tak daleko od ciebie, matko*. Czekamy na książkę.

Osobne podziękowanie za nadesłane, obiecujące książki należą się **Ryszardowi Kołodziejowi** z Karoliny Północnej (USA) za tomik *Po tej stronie* (widać, że na obczyźnie poeci bardziej szanują słowo, sens, dyscyplinę wypowiedzi), **Dariuszo-**



Stanisław Rodziński, *Pożegnanie* – zmierzch 20 IX 1988 – Mamie, olej na płótnie

Fotografia Witold Górka

wi Dziurzyńskiemu z Warszawy za tom *Epitafia* (a w nich za humor i ironiczne podpatrzenia, choć radzimy pisać mniej „polonistycznie”) oraz **Józefowi Plessowi** z Lubeki (rzeczywiście pyszne marcepany stamtąd!) za zbiorek *Pół na pół*.

Mniej natomiast podobały nam się – albo wcale – wiersze nadesłane przez **Grzegorza Ch.** z Krakowa (choć rekomendowane przez bawiącego się w literaturę aktora, Krzysztofa Pieczyńskiego); **Pawła G.**, który już kiedyś debiutował w „Dekadzie”; **Jacka G.**, autora czterech już książek, z Lublina; **Lidii S.** z Gdańska; *kilka nocnych wierszy* **Łukasza S.** z Krakowa; nowy blok tekstów – nadesłany tym razem znów przez **Stefana Sz.**

I jeszcze jedno – ktoś pyta, w jakiej formie przysłać do redakcji wiersze. Wiersze radzimy przysłać przepisane czytelnie, każdy powinien być podpisany nazwiskiem autora (zdarzały się już wypadki przemieszania nie podpisanych tekstów w redakcyjnej tece – i już na wieczność nie da się oddzielić ziarna od plewy).

DO REDAKCJI „DEKADY LITERACKIEJ”

Dr hab. Jan Majda zadedykował mi swą książkę *Wisława Szymborska – Karol Wojtyła – Czesław Miłosz* (Kraków 2002). Te wyrazy życzliwości i uznania cenię sobie wysoko i jestem za nie Autorowi wdzięczny. Z zakłopotaniem jednak i przykrością przeczytałem zamieszczony w tej książce tekst o Czesławie Miłoszu; znalazłem tu oceny w moim przeświadczeniu skrajnie niesprawiedliwe, a po części obraźliwe. Ponieważ książka została powiązana z moim nazwiskiem, uważam, że publicznie powinienem dać temu wyraz. Stąd prośba do Redakcji „Dekady Literackiej” o zamieszczenie tego listu.

Henryk Markiewicz

Kraków, 20 marca 2002

SPROSTOWANIE

W poprzednim numerze „DL” podaliśmy błędnie nazwisko pani Olgi Scherer. Przepraszamy.

Redakcja

Wydawca:
KRAKOWSKA
FUNDACJA KULTURY

Adres redakcji:
ul. Kanonicza 7
31-002 Kraków
tel./fax 422-47-73

Przygotowanie do druku:
Jan Szczurek

Druk: Drukarnia DEKA
ul. Golikówka 7
30-723 Kraków
tel. 653-12-70
tel./fax 653-29-06

ISSN 0867-4094
Nr indeksu 356-875

Warunki prenumeraty:

Prenumerata roczna krajowa
wynosi 52,00 PLN
półroczna – 26,00 PLN
Prenumerata roczna
zagraniczna wynosi 30 USD
półroczna – 15 USD
cena egzemplarza
Dekady Literackiej
w prenumeracie krajowej
wynosi: 6,50 PLN
Cena egzemplarza
„Dekady Literackiej”
w prenumeracie zagranicznej
wynosi: 3,5 USD*
Cena za egzemplarz archiwalny
wraz z wysyłką wynosi:
6 PLN z roku 2001, 3 PLN z roku 2000,
2 PLN z lat poprzednich
Płatników VAT-u prosimy
o podawanie NIP-u.
Potwierdzeniem
przyjęcia prenumeraty
jest wystawienie przez KFK
faktury VAT.

*w przypadku wpłaty w PLN
– wg aktualnego kursu NBP

Prenumeratę prosimy wpłacać
na konto Krakowskiej
Fundacji Kultury
BPH IV O/Kraków
10601389-320000473722

Nieznane możliwości
literatury

Wydawnictwo
Literackie



sen_numer_9

david mitchell

Wydawnictwo Literackie
ul. Krakowska 100, 31-116 Kraków
tel. 0 22 632 10 40, 182 222 222, 182 222 222

DEKADA LITERACKA

MIESIĘCZNIK KULTURALNY

ISSN 0867-4094

Nr indeksu 356-875

Redaguje zespół:

Marta Wyka *redaktor naczelny*

Teresa Walas *zastępca redaktora naczelnego*

Andrzej Zawadzki *sekretarz redakcji*

Bogdan Rogatko

Agnieszka Kosińska

Krzysztof Lisowski

Robert Ostaszewski

odpowiedzialny za korektę

Aleksander Pieniek *redaktor graficzny*

Współpracują:

Stanisław Balbus

Piotr Bukowski

Jarosław Fazan

Julian Kornhauser

Włodzimierz Maciąg

Henryk Markiewicz

Stanisław Rodziński

Małgorzata Ruda

Rafał Solewski

Adres redakcji:

ul. Kanonicza 7

31-002 Kraków

tel./fax 422-47-73

e-mail: brogatko@kin.org.pl

Redakcja nie zwraca

materiałów nie zamówionych

i zastrzega sobie

prawo skrótów.

Numer zamknięto

10 kwietnia 2002 roku.

Projekt okładki:

Aleksander Pieniek

Niniejszy numer „Dekady Literackiej”

ukazuje się przy udziale finansowym

Miasta Kraków

i Fundacji Stefana Batorego.