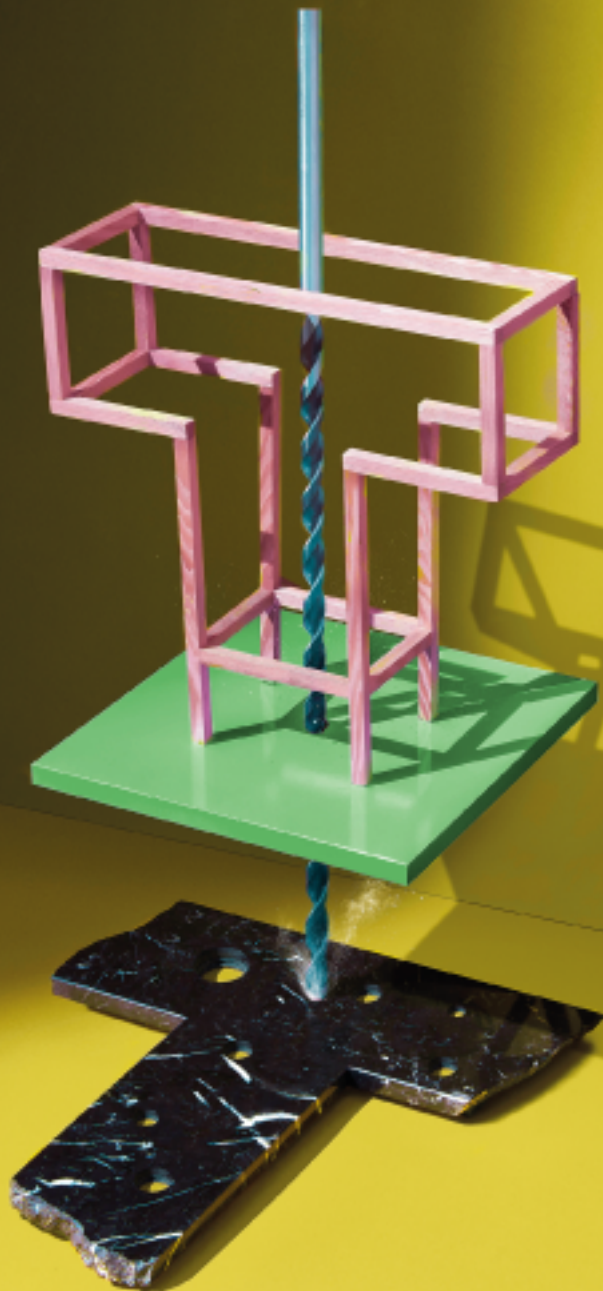


INTERPRETACJE

FESTIWAL TRADYCJI LITERACKICH

NUMER 1



Muzeum Pana Tadeusza
Zakładu Narodowego im. Ossolińskich
Wrocław 2018

OSSOLINEUM



Zakład
Narodowy
im. Ossolińskich

INTERPRETACJE

FESTIWAL TRADYCJI LITERACKICH

NUMER 1

Muzeum Pana Tadeusza
Zakładu Narodowego im. Ossolińskich
Wrocław 2018

INTERPRETACJE
numer 1

redaktor naczelny: Marcin Hamkało
sekretarz redakcji: Maria Marszałek
korekta: Anna Gądek
projekt graficzny i skład: Grzegorz Owczarek / pillcrow.com

Copyright © Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2018

WYDAWCA
Zakład Narodowy im. Ossolińskich
ul. Szewska 37, 50-139 Wrocław

DRUK
Wrocławska Drukarnia Naukowa PAN
im. Stanisława Kulczyńskiego Sp. z o.o.
53-505 Wrocław
ul. Lelewela 4

Spis treści

- 5 Kama Sokolnicka
Marginalia – na podstawie rękopisów T. Różewicza
- 13 Marcin Hamkało
Tytułem wstępu
- CZĘŚĆ I ■ KANON**
- 19 Andrzej Skrendo
Kanon jako wartość demokratyczna
- 31 Arkadiusz Bałtajewski
Mickiewicz między „zmierzchem paradygmatu” a powrotem romantyzmu
- 49 Anna Marchewka
Czytane „na dziko”, czyli o możliwych swobodach w cieniu kanonu
- 53 Leszek Koczanowicz
Lęki wspólnoty
- 65 Zbigniew Majchrowski
Wypisy, czyli to, co zostało z nienapisanego artykułu o Różewiczu
- 75 Michał Kuziak
Mickiewicz i tradycja literacka (nowoczesność oraz próby ewakuacji z niej)
- 95 Wojciech Browarny
Flins w polskiej tradycji literackiej i literaturze
- 113 Dariusz Kawa
Z wyjątkiem kilku
- 127 Jarosław Klejnocki
Kanon szkolny jako propozycja przygody lekturowej
- 141 Dariusz Nowacki
Proza polska po roku 1989 na mapie wpływów
- 151 Sławomir Jacek Żurek
Szoah w kanonie lektur szkolnych
- 173 Inny kanon
Debata w ramach Festiwalu Tradycji Literackich
28 października 2017, Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu

CZĘŚĆ II • PRZERYWNIK LITERACKI

- 191 Dariusz Muszer
Stary poeta przegląda się w piasku
- 203 Krzysztof Niewrzęda
Pułapka, czyli Tadeusz Różewicz w swojej pinakotece
- 209 Filip Zawada
Widzę siebie dzięki tobie czy sobie?
- 213 Adam Kaczanowski
Jestem

CZĘŚĆ III ♦ RÓŻEWICZ

- 217 Mateusz Palka
Tadeusz Różewicz a fotografia
- 233 Anka Herbut
To, co się złożyć nie może
- 243 Adriana Prodeus
Daj się ponieść
- 255 Bernhard Hartmann
Twarze ocalonego. Twórczość Tadeusza Różewicza w niemieckojęzycznych przekładach
- 263 Justyna Czechowska
Tymczasem w Szwecji
- 271 Leszek Koczanowicz
Lęk i pociecha codzienności
- 277 Wojciech Browarny
Różewicz „polityczny”. Kilka uwag
- 281 Karol Maliszewski
Tradycja Różewicz
- 293 Andrzej Skrendo
Wojna i wiara – przypadek Różewicza
- 297 Zbigniew Majchrowski
Paradoksy Różewicza: ciało duchowe

KAMA SOKOLNICKA
Marginalia – na podstawie
rękopisów T. Różewicza

il. 1 Czego byłoby żal (1996)

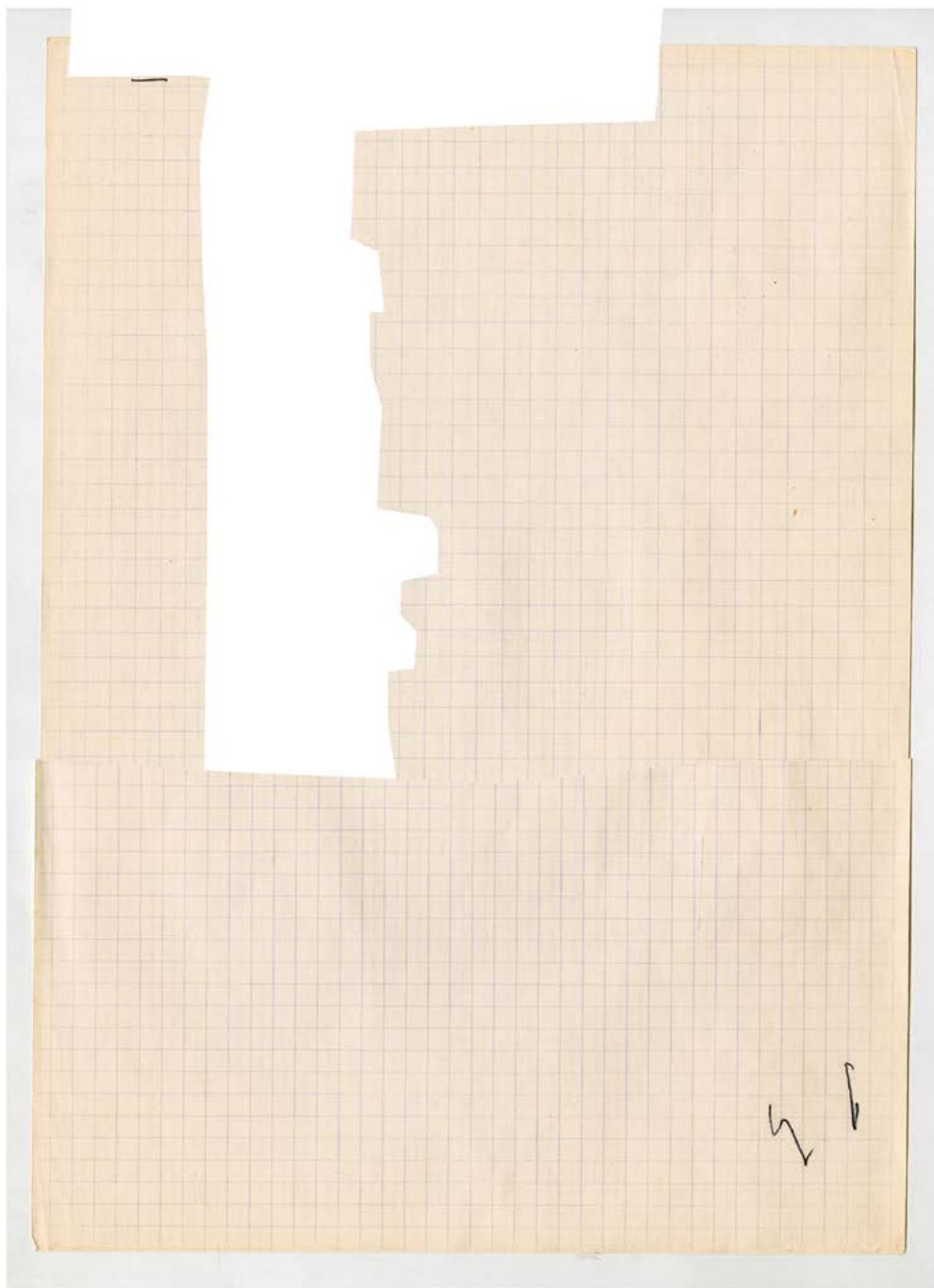
il. 2 Czego byłoby żal

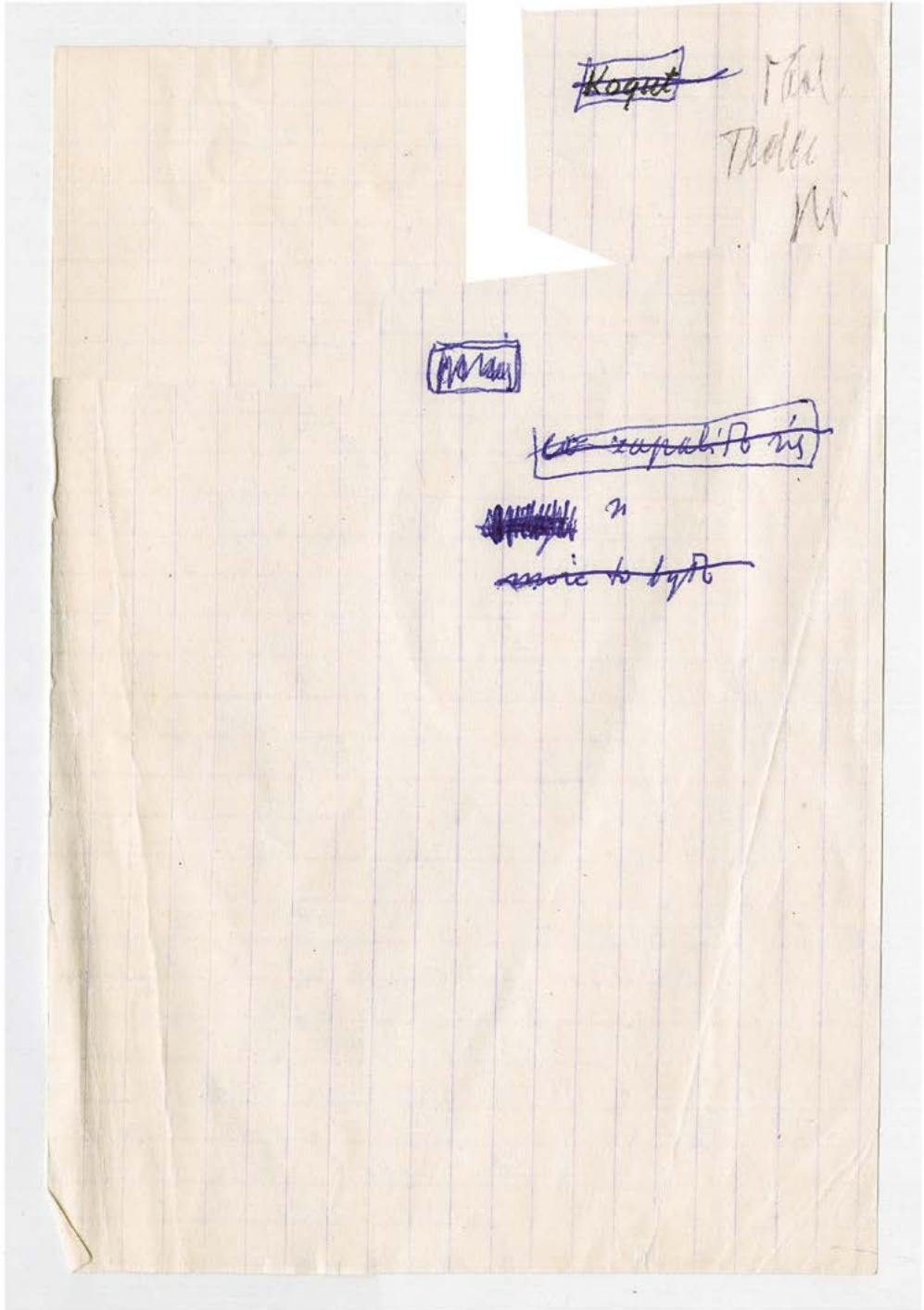
il. 3 Francis Bacon

il. 4 Na kwaterze

il. 5 Poeta w czasie pisania

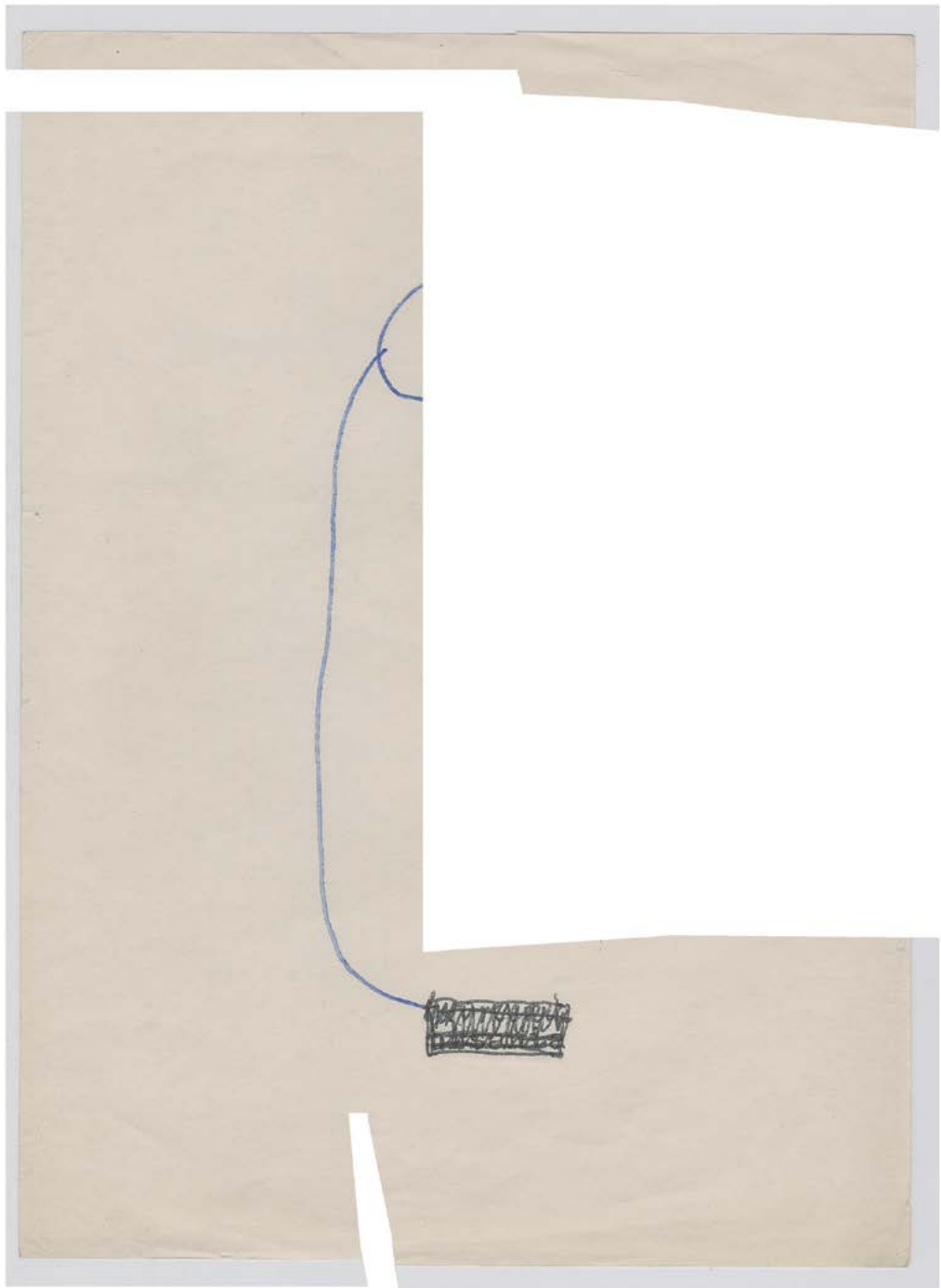
il. 6 Zawsze fragment











~~Wykreci mi myślenie
i zła wleku~~

MARCIN HAMKAŁO**Tytułem wstępu**

Szanowni Państwo, niniejsza publikacja ukazuje się jako część wydarzenia pod nazwą Festiwal Tradycji Literackich, jednocześnie pod tytułem „Interpretacje”. Nazwę festiwalu należy w tym kontekście rozumieć jako rodzaj komentarza, deklarację sposobu, w jaki zamierzamy o interpretowaniu rozmawiać. Sekwencja „interpretacje-festiwal-tradycji-literackich” zawiera jednak kilka wewnętrznych napięć i oczywistych sprzeczności, a pozostawienie tego faktu bez komentarza można by porównać chyba tylko do ucieczki biblijnego Dawida na sam widok przeciwnika. Jako pierwszy, który tym razem rzuca kamieniem, chciałbym zapewnić, że ci (i te), którzy rzucają po mnie, mają dla Państwa nie tylko kamienie, a do tego rzucają dalej, celniej i z większą finezją – o czym przekonacie się Państwo niebawem. Pozwolę sobie tymczasem przedstawić wstępną propozycję wycieczki przez pojęciowy labirynt, który zbudowaliśmy na obu piętrach nazwy pisma/festiwalu, a jednocześnie zarysować mapę wątpliwości z tą wyprawą związanych.

Dwie niewinności

Rzadko się zdarza, aby w nazwie jakiejś aktywności, w zestawie słów, który ma ją reprezentować przed światem, akurat słowo ‘literatura’ wydawało się w pełni zrozumiałe. Pamiętamy przecież, oczywiście, że cała historia, a już szczególnie cała teoria literatury zasadzają się na głębokim, a zarazem z gruntu uczciwym przeświadczeniu badaczy, że właściwie nie wiadomo, czym (jak) literatura jest. Jak ją oddzielić od reszty świata, opisać w zrozumiałych formułach, jak poznać rządzące nią antynomie, z pokorą obserwować przemijanie, a ostatecznie oddać jej sprawiedliwość (opartą na przekonaniu, że jest dla naszego ekosystemu kulturalnego, nadal, tymczasem, najważniejsza). Tym razem, w nazwie festiwalu, akurat słowa ‘literatura (literacki)’ użyliśmy jednak absolutnie niewinnie, świadomie wypierając wątpliwości

rodzajowe, gatunkowe, technologiczne i unosząc się kilka centymetrów nad morzem dekonstrukcji. Rozmawiamy bowiem przede wszystkim o tekstach autorów, którzy już weszli do panteonu literatury. Wybierając materiał do interpretacji, zdecydowaliśmy się zatem pójść oswojonym traktem, po regularnie narysowanej ścieżce. Układając program festiwalu na pierwsze dwa lata, oparliśmy się w konsekwencji na dwóch efektownych układach binarnych: Mickiewicz/Różewicz (2017) i Słowacki/Herbert (2018), a w pierwszym, niniejszym tomie „Interpretacji” dodatkowo zawęziliśmy perspektywę, skupiając się na problematyce kanonu literackiego i na próbie zmierzenia się z twórczością Tadeusza Różewicza. Literatura jest zatem w tytule tego tomu zaledwie, niustannie i niewinnie – literaturą.

‘Festiwal’ to z kolei słowo pozornie neutralne lub wręcz nacechowane pozytywnie, jednak w codziennym użyciu podminowane ambiwalencją. Łącząc pola znaczeniowe sacrum, radosnego rytuału, podniosłego celebrowania sztuki – stało się w praktyce życia literackiego technicznym określeniem rzadko się odbywających i krótkotrwałych wydarzeń popularyzujących jakąś dziedzinę twórczości (lub z założenia interdyscyplinarnych) i co za tym idzie: przekleństwem i przeciwieństwem kultury głębokiej, opartej na trwałej relacji, skupionej na procesie powstawania, doświadczeniu i rozumieniu sztuki, łamaniu barier pomiędzy twórcą i odbiorcą, odzyskiwaniu dla sztuki osób i środowisk z niej wykluczonych. ‘Festiwal’ uchodzi w konsekwencji za emblemat grantowej nowomowy, a w zestawieniu ‘festiwal tradycji’ pachnie dodatkowo propagandą, ideologią i tromtadrackim kombatanctwem. Używając go w nazwie naszego projektu, nie chcieliśmy bynajmniej wymusić na zgromadzonych nastroju uroczystości, a jedynie opisać znany uczestnikom życia kulturalnego rodzaj aktywności (być może też autoironicznie włączyć się w krytykę „festiwalizacji”¹ życia literackiego). Z perspektywy materii, którą się w tym tomie zajmujemy, wątpliwości te zdają się jednak na tyle marginalne, że chcielibyśmy prosić, aby ‘festiwalowi’ w naszej nazwie przysługiwało tymczasowe prawo do neutralności, nienacechowania, rodzaj literaturoznawczego domniemania niewinności.

Trzy niepewności

Kluczowe dla rozważań podejmowanych w naszym piśmie/festiwalu będą zatem, oczywiście, pojęcia ‘tradycji’ i ‘interpretacji’. Szkielek pojęciowy wypracowany kilkadziesiąt lat temu między innymi przez

Janusza Sławińskiego, a rozwijany choćby w twórczości Stanisława Barańczaka², na potrzeby rozważań o naturze języka poetyckiego wydaje się nadal przydatny; szczególnie łatwo to stwierdzić w odniesieniu do kategorii tradycji literackiej. I choć trudno podważać w tej materii pewne podstawowe konstatacje, takie jak choćby przekonanie, że „każdorazowo układem odniesienia dla języka poetyckiego są wzory i normy tradycji literackiej, do których nawiązuje lub którym się przeciwstawia”³, „tradycja jest największym swoiście literackim kontekstem dzieła”⁴, a „stosunek, jaki zachodzi między dziełem i tradycją, jest pod wieloma względami analogiczny do relacji, jaka zachodzi pomiędzy wypowiedzią a systemem językowym”⁵, to ostrożność wobec dynamiki diachronii literaturoznawczej podpowiada, że również fundamentom tej struktury badawczej trzeba przyglądać się nieustannie. Tymczasem przyjmijmy, że chwilowo wystarczy nam przekonanie, że każde dzieło literackie staje się jednym z „miejsz zajętych w przestrzeni tradycji”⁶, a „wypowiedź literacka jest ‘użyciem’ tradycji, podobnie jak – na niższym poziomie – jest ‘użyciem’ *langue*. I tu, i tam mamy do czynienia z analogicznymi operacjami wyboru i kombinacji jednostek, które wchodzą w skład struktury istniejącej poza konkretnymi aktami wypowiedzeniowymi. I tu, i tam relacja między ponadindywidualnym systemem a indywidualnym użyciem ma charakter związku funkcjonalnego”⁷. Odniesienie do całości owego systemu, zarówno na poziomie zasobu dokonań literackich, jak i inwentarza norm, może się okazać poszukiwaniem funkcji zbyt odległych i przez to trudno precyzowalnych. Dlatego „wszelkie całości historycznoliterackie będące takimi układami odniesienia (systemy ideologiczne, założenia grupy czy szkoły literackiej, sformułowana poetyka, dążenia prądu itd.) określają przedsięwzięcie pisarskie o tyle, o ile zostają w procesie twórczym ‘przeformułowane’ na język bardziej rudymenarny, bezpośrednio decydujący o praktycznych posunięciach autora”⁸. W tym kontekście pojęcie ‘interpretacji’ okazuje się kluczowym elementem historycznoliterackiego puzzla, definiuje wymiar wolności poznawczej i badawczej odpowiedzialności: „Język nie jest tu już pojmowany jako mediacja pomiędzy umysłami i rzeczami. Stanowi on świat dla siebie, świat, wewnątrz którego każdy element odnosi tylko do innych elementów tego samego systemu; jest to możliwe dzięki współgraniu opozycji i różnic, które są dla danego systemu konstytutywne. Słowem, język nie jest już traktowany jako ‘forma życia’, jak powiedziałyby Wittgenstein, lecz jako samowystarczalny

system wewnętrznych reguł. Przy tym skrajnym ujęciu język jako dyskurs znika z pola widzenia”⁹. Tak rozumiana idea interpretacji staje się skądinąd scenariem być może najbardziej ekscytującej ze wszystkich naszych niepewności.

Potencjał formatu festiwalowego polega między innymi na tym, że nie tylko umożliwia on umieszczenie dzieł literackich w systemie swobodnie wybranych kontekstów, ale też, a może nawet przede wszystkim, pozwala na praktyczne, poważne działania oparte na doświadczeniu aktywności interpretacyjnych na polach zazwyczaj dla literaturoznawców trudnodostępnych. W ten sposób, tworząc dość oczywiste, wręcz „łatwe”, duety Mickiewicz/Różewicz czy Słowacki/Herbert, mogliśmy zrealizować cykl działań wystawienniczych, popularnonaukowych, muzycznych, edukacyjnych, tłumaczeniowych (zapraszając między innymi artystów posługujących się Polskim Językiem Migowym) – o charakterze autentycznego eksperymentu poznawczego. Jednym z najtrwalszych efektów tych prac są właśnie „Interpretacje”. Tym razem traktują o kanonie¹⁰, Tadeuszu Różewiczu i wzajemnych relacjach poetów ponad pokoleniami. Prezentowane w numerze prace Kamy Sokolnickiej oraz utwory prozatorskie i poetyckie („Przeirytnik literacki”) powstały na nasze zamówienie i z inspiracji twórczością Tadeusza Różewicza.

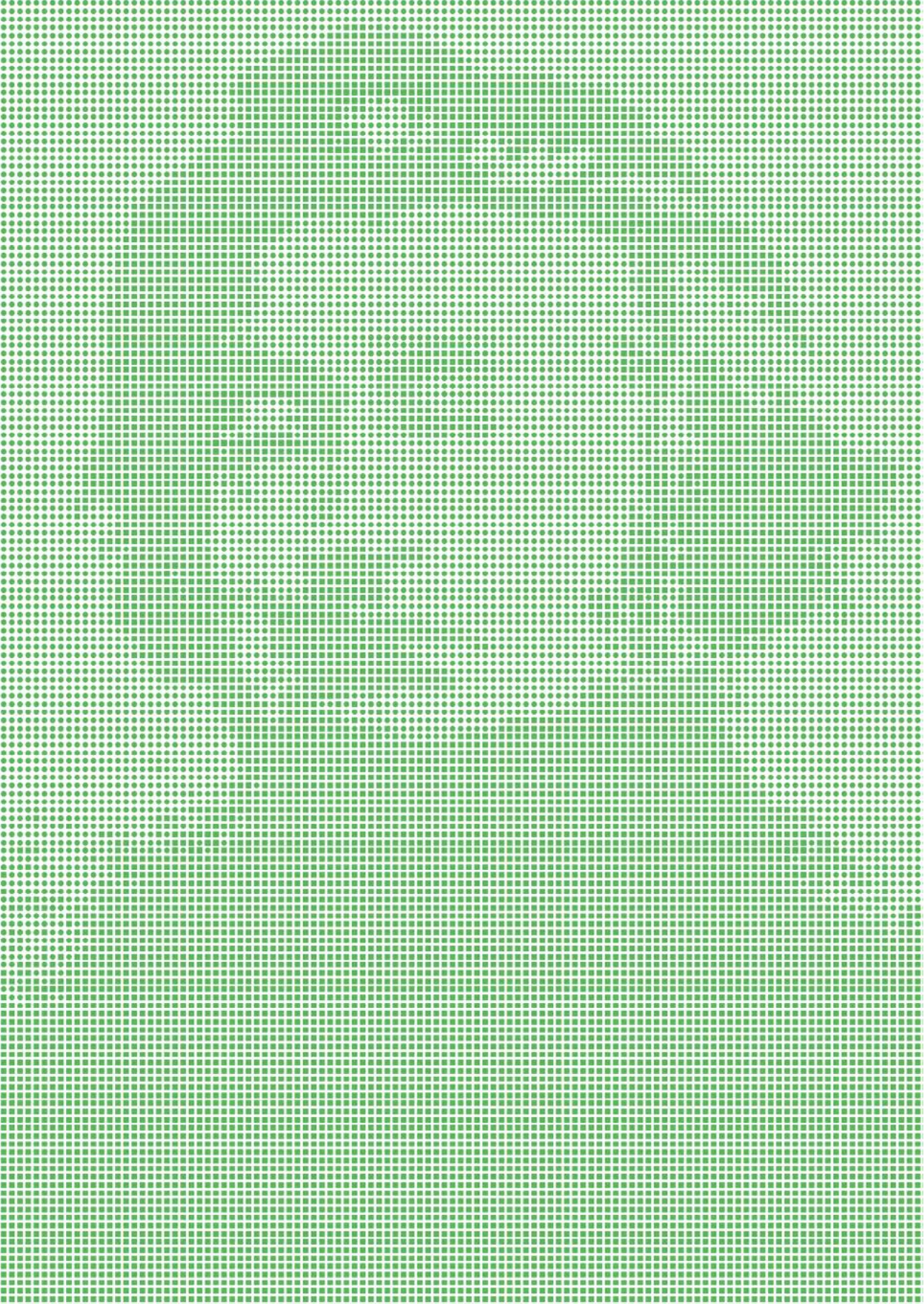
Zapraszając Państwa do lektury „Interpretacji”, chciałbym podziękować Autorom, którzy zgodzili się przyłączyć do naszego projektu oraz moim współpracownikom z ossolińskiego Muzeum Pana Tadeusza, bez których ta publikacja by nie powstała. Szczególne wyrazy wdzięczności należą się w tym przypadku Marii Marszałek i Dobromile Jankowskiej.

Przypisy

- 1 Por. np. „Czas Kultury”, 4/2013 (175).
- 2 Por. St. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, wydanie drugie, rozszerzone, wybór, opracowanie i postowie A. Poprawa, Wrocław 2016.
- 3 J. Sławiński, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1988, s. 209.
- 4 J. Sławiński, *Dzieło. Język. Tradycja*, Warszawa 1974, s. 18.
- 5 Tamże, s. 18.
- 6 Tamże, s. 21.
- 7 J. Sławiński, op. cit., s. 20.
- 8 Tamże, s. 20.
- 9 Zob. P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja*, Warszawa 1989, s. 72.
- 10 Co ciekawe, porządkujące w zamierzeniu pojęcie ‘kanonu’ okazało się po raz kolejny projekcją być może najpowszechniejszej z literaturoznawczych niepewności, por. „Inny kanon”, *Interpretacje*, s. 173.

CZĘŚĆ I

KANON



ANDRZEJ SKRENDO

Kanon jako wartość demokratyczna

1

Wedle Harolda Blooma żyjemy w czasach, w których „zarówno obro-
na kanonu, jak i napaści na kanon stały się tak silnie upolitycznione”¹,
że trudno jedno oddzielić od drugiego: kanon od polityki oraz politykę
od kanonu. A oddzielać powinniśmy – kanon trzeba opisywać za po-
mocą pojęć estetycznych, a nie politycznych, politykę natomiast trzy-
mać z dala od sztuki, nie zaś do sztuki wprowadzać. Tak się nie dzie-
je i z tego powodu Bloom (urodzony w 1930 roku) powiada, że żyjemy
w „czasach modnej ciemnoty” – czasach „najgorszych ze wszystkich
dla krytyki literackiej”, a i dla literatury niełatwych.

Opis Blooma nie jest banalny, w debatach na temat kanonu od co naj-
mniej czterdziestu lat bowiem role są podzielone. W oczach (powiedz-
my, umownie) progresistów kanon służy utrzymaniu *status quo*, czyli
jest narzędziem władzy. Zapewne to prawda, że stanowi wytwór histo-
rii, ale nie jest to historia chwalebna, lecz raczej dzieje wyzysku i domi-
nacji. Kanon uświęca przewagę jednej etni nad inną, szlachty (panów)
nad chłopami (niewolnikami), inteligentów nad robotnikami, posiada-
czy nad nieposiadającymi, mężczyzn nad kobietami, heteroseksualistów
nad homoseksualistami i tak dalej. Praktyki przemocy ubiera w szaty
glorii i przepychu. Uczy posłuszeństwa i posłuchu. Reprodukuje nierów-
ności kulturowe. Niszczy prawdziwą pamięć, a w zamian daje fałszywe
wyobrażenia. Odbiera nadzieję na zmianę, bo uzasadnia pogląd, że nie
ma się przeciwko czemu buntować, gdyż zawsze było tak, jak jest – i nie
ma żadnego powodu, by było inaczej. A co najgorsze, ci, którzy bronią
kanonu, kłamliwie utrzymują, że wartości przenoszone przez kanon nie
zostały kiedyś i przez kogoś wymyślone, lecz stanowią odbicie natury
rzeczy. Opisują trwałą porządek i niezmiennie wartości. Oto najgorszy
podstęp – z tego, co do głębi polityczne (bo będące wytworem stosun-
ków społecznych i ekonomicznych), uczynić przedmiot apolityczny i tym

samym uzasadnić swą przewagę w przeszłości i zapewnić ją w przyszłości... Czyż można wyobrazić sobie coś bardziej zdradliwego? Nieuczciwego i niesprawiedliwego? Coś bardziej godnego potępienia? Tak oto kanon, wydawałoby się – najgłębiej apolityczny i najbardziej wzniosły, okazuje się na wskroś polityczny i do cna zakłamany.

Druga strona, nazwijmy ich umownie konserwatystami, widzi sprawę inaczej. Kanon jest owocem długiego trwania, a mechanizmy jego powstania nie dają się wcale tak łatwo zidentyfikować i opisać. Twierdzić, że jest wytworem przemocy, to rzutować dzisiejsze urazy i emocje na to, co było kiedyś: czyli raczej tracić, niż odzyskiwać prawdę o przeszłości. Złudzeniem jest mniemanie, że kanon można mechanicznie zmieniać wedle stanu doraźnych i nigdy niekończących się negocjacji pomiędzy zwaśnionymi stronami. Pożytki z inżynierii społecznej polegające na manipulowaniu kanonem przypominają dorabianie przeszłości do żywionych w teraźniejszości przekonań. Tymczasem kanon zmienia się sam, bo historia wciąż się toczy – a trudno byłoby utrzymywać, że jest ona czymś więcej niż sumą przypadków. Kanon broni nas przed chaosem za nami i chaosem przed nami; daje odpowiedź na pytanie, skąd idziemy, i podpowiada, gdzie powinniśmy się skierować; zapewnia ciągłość, nawet jeśli jest to ciągłość w jakiejś mierze fikcyjna. Z trudem wytworzony, powinien być pielęgnowany. Bez niego nie wiedzielibyśmy, kim jesteśmy. Mniemanie, że możemy stać się tym, kim zechcemy, to naiwność, niebezpieczna mrzonka. Nagłe i stanowcze zmienianie kanonu łatwo może go rozsadzić, a wtedy społeczeństwo zostanie pozbawione pamięci, okaże się bezbronne wobec niebezpieczeństw o wiele gorszych niż te, które kanon rzekomo ukrywa i zataja. Ale kto wie, może właśnie o to chodzi...

Jak się zdaje, nie jest łatwo wybrać między oboma stanowiskami – a przynajmniej tak starałem się je przedstawić. Bez skrajności i bez nadmiernych emocji. Oczywiście, w rzeczywistości obraz jest bardziej skomplikowany. Wśród progresistów są anarchiści, którzy kanon chcieliby zlikwidować, bo jest skorumpowany bez reszty; feministki mówiące o literaturze martwych, heteroseksualnych, białych mężczyzn; lewicowi radykałowie odmawiający wartościom estetycznym jakiegokolwiek autonomii względem stosunków władzy. Są liberałowie, którzy chcieliby kanon otwierać, wewnątrznie różnicować, wymóc jego większą podatność na zmianę, uznać, że nie ma kanonu, lecz tylko kanony. Anarchiści, feministki i lewicowi radykałowie są w trudnej sytuacji, bo nie jest jasne, czym kanon zastąpić, czyli jak obmyślić instytucję, która będzie

pełnić jego socjalizacyjną funkcję, nie wytwarzając relacji opresji. O ile zgodzimy się, że do czegoś dzieci socjalizować trzeba... Ale liberałowie również mają kłopot, bo chcą zmieniać coś, co nadal jest i z pewnością było – jak sami *nolens volens* przyznają – podporą hegemonii. Czy można sobie wyobrazić kanon, który nie wyklucza? Kanon bez hierarchii? Bez przyporządkowywania i podporządkowywania?

Z kolei wśród konserwatystów są tacy, którzy każde pragnienie zmiany uważają za przejaw upadku smaku i degrengolady kultury. Dla nich liczy się tylko klasyka jako jedyne antidotum na anarchię materializmu, konsumpcjonizm i indywidualistyczny egoizm. Są tacy, którzy przyznają, że „młodzi podporządkowują się, ponieważ nie ma innej drogi do sukcesji”²² – ale raczej melancholijnie, podkreślając nieuchronność tej samej komedii sporu młodych ze starymi. A także tacy, którzy uznają kanon za regulatywną fikcję, którą trzeba by wymyślić, gdyby jej nie było – bo zbyt wiele jest osób, które do takiego wymyślenia się rwą... Ze wszystkich stron. Cóż, to też nie jest postawa pozabawiona sprzeczności – tak jak zresztą poprzednie.

Skupmy się na kwestii stosunku obu stanowisk do polityki. Z punktu widzenia progresisty polityka tkwi w sercu tego, co uchodzi za niepolityczne; tym samym powstaje polityka najgorsza ze wszystkich możliwych – wprowadzająca do dyskursu politycznego argumenty jakoby niepolityczne, a zatem niepodlegające dyskusji. Mówienie o kanonie uprawiane przez konserwatystę to zatem (zwykle) próba ukrócenia konwersacji, zakłócenie dialogu, słowem cios poniżej pasa. Kanon jest polityczny, ale wbrew pozorom nie jest to zarzut. Zarzutem jest to, że ową polityczność zakrywamy. Na tym polega skandal, któremu na imię kanon. Gdyby polityczności nie ukrywano, nie byłoby potrzeby od kanonu się emancypować, rewidować go lub nawet zwalczać. Po prostu trwałaby ciągła dyskusja, której nie dałoby się odróżnić od nieustannej rewizji. Zatem choć na pierwszy rzut oka progresista zdaje się upolityczniać kanon, to w istocie – w swoim przekonaniu – go odpolitycznia. Zdejmuje z kanonu odium, które prowokuje do buntu. Upolityczniają zaś najbardziej ci, którzy sytuują kanon ponad polityką lub obok niej, w istocie bowiem, tak czy owak, w polityce biorą udział – i chcą nią kierować. Co więcej, im bardziej kanon sakralizujemy, czyniąc z niego arkę przymierza i chlubny spadek po przodkach, tym bardziej upolityczniamy niejako od środka. Tak się bowiem jakoś składa, że przodkowie „mówią” zwykle to samo, co czarna reakcja. Albo może reakcjonści mają jakieś specjalne z przodkami łącze...

Rzecz jasna, konserwatysta widzi coś innego, patrząc na to samo. Widzi brutalne traktowanie sztuki jako elementu doraźnej rachuby politycznej, deprawację estetyki, rozłam i podziały w ramach dziedzictwa. Jeśli kanon miałby podlegać ciągłym zmianom o nieograniczonym z góry zakresie, to czy nadal byłby to kanon? Skąd miałby wynikać jego autorytet, jeśli ulegałby zmianom zależnie od okoliczności, zamiast się im opierać? Jeśli kanon jest polityczny, to każda frakcja stworzy własny... I co wtedy? Ale przecież, zakrzykną progresiści, tak właśnie było. Zawsze każda miała własny, ale nie każda miała głos, a niektóre nie miały ani głosu, ani prawa do kanonu.

Bloom rzecze na to: i jedni, i drudzy upolityczniają. I to jest, jak się zdaje, prawidłowy (i niebanalny) opis sytuacji. Sam Bloom upolityczniać więc nie chce – i tu, być może, czyni krok wstecz wobec własnego odkrycia. Z kanonu robi element wzniosłej i porywającej spekulacji, metafizycznej wizji zbudowanej na kanwie naszej odwiecznej walki z własną śmiertelnością. Zamiast jednak iść dalej z Bloomem w tym kierunku, lepiej pozostać w miejscu, w którym poczynił on swą diagnozę. Skoro upolityczniają i jedni, i drudzy, pytanie nie brzmi: „upolityczniać czy nie?“, lecz: „jak upolityczniać, żeby się lepiej dogadywać?“. Spróbujmy się nad nim zastanowić.

2

The Western Canon Blooma to dzieło bez wątpienia najbardziej kanoniczne spośród wszystkich książek o kanonie. Czy z tego powodu, że malowniczo i dramatycznie przeciwstawia się atakom na kanon? A jeśli tak, to do jakiego rodzaju tęsknoty w nas się odwołuje, że tak chętnie Bloomowi ulegamy? W zakończeniu swej opowieści (o tytule *Elegiac Conclusion*) stwierdza on, że dziś marzymy o czymś, co można by nazwać „kulturą uniwersalnej dostępności” i co miałyby być antidotum na dotkliwie odczuwany przez nas kryzys kanonu. Ale czy *Faust* albo *Raj utracony* były kiedykolwiek lub mogą stać się powszechnie zrozumiałe? Dzieła wielkiej literatury zawsze były trudne w lekturze i zrozumiałe dla niewielu... Dlatego Bloom powiada, że żyjemy w Wieku Chaosu. Wyznaje:

Kiedy odnajduję siebie pośród profesorów od hip-hopu; klonów galicko-germańskiej teorii; ideologów gender i propagandzistów od różnic seksualnych; otoczony przez nieograniczoną liczbę multikulturalistów, dochodzę do wniosku, że bałkanizacja nauki o literaturze jest nieodwracalna³.

Po czym prorokuje:

Studia nad literaturą Zachodu będą kontynuowane, ale na dużo mniejszą skalę niż filologia klasyczna dziś. To, co dziś nazywamy wydziałami filologii narodowej, zostanie nazwane wydziałami studiów kulturowych, na których komiksy o Batmanie, mormońskie parki tematyczne, telewizja, kino i rock zajmą miejsce Chaucera, Szekspira, Milтона, Wordswortha i Wallace'a Stevensa⁴.

To będzie koniec cywilizacji, którą znamy...

Trzeba przyznać, że prorocstwo od roku 1994, kiedy to ukazał się *The Western Canon*, nie straciło na sugestywności, a być może nawet zyskało. Dlaczego tak się dzieje? Wedle Blooma z powodu działania Szkoły Resentymentu, której główna teza brzmi, że to, co nazywamy wartością estetyczną, wypływa z walki klasowej. Ta zasada jest na tyle ogólna, że nie sposób jej całkowicie odrzucić, przyznaje Bloom, co oznacza, jeśli dobrze rozumiem, że nawet jeśli nie jest całkowicie błędna, to z pewnością nie jest prawdziwa. Nie da się bowiem wyjaśnić, skąd wziął się Szekspir – geniusz to samorództwo. Można jedynie opowiedzieć, jak my narodziliśmy się z Szekspira. Jak on nas wymyślił. I o tym traktuje książka Blooma.

Nie jest jednak tak, że wszystkie opisy przyczyn upadku kanonu da się sprowadzić do tezy, że nadszedł wiek żelazny. Można ów upadek wyjaśniać inaczej, na przykład następująco: kanon ma się źle z czterech powodów. Pierwszy to zaślepienie niektórych jego obrońców. Przedstawiają oni kanon jako instytucję trudną do zaakceptowania w dzisiejszych czasach – dogmatyczną i autorytatywną. Pewnie czynią tak w dobrej wierze, ale niestety swą obroną bardziej szkodzą, niż przynoszą pożytek. Drugi to inwazja nowych teorii i metodologii badawczych. Uwrażliwiają nas one na to, czego wcześniej nie dostrzegaliśmy, zasiewając zwątpienie w wartość największych nawet osiągnięć literatury. Trzeci – wpływ osądów pozaestetycznych. Kanon łatwo było zachować w trwałej formie dopóty, dopóki wierzyliśmy w całkowitą autonomię wartości estetycznych. Ale dziś trudno stanowisko takie podtrzymywać. Po czwarte, mamy szerszy kryzys humanistyki. Rozmowa o literaturze odbywa się dziś w coraz większej pustce społecznej. Ataki na kanon można by pewnie jakoś znieść, a nawet się nimi cieszyć – wszak zaświadczaają o tym, że mówimy o czymś ważnym. Gorzej, gdy spory o kanon odbywają się w coraz większej gęszy. No,

czasami przerywanej przez jakąś polityczną awanturę – powiedzmy, o wyrzucanie Gombrowicza z listy lektur⁵.

Wyjaśnienie to jest ciekawe, bo nie skłania nas do konserwatywnych narzekań. Pokazuje, że trudności, jakie przeżywa kanon, są zrozumiałe i poniekąd uzasadnione. Przekonuje do rozsądnie brzmiącej tezy, że nie da się utrzymać kanonu w takiej formie, w jakiej istniał dotąd – ale że jest potrzebny.

Samo słowo pochodzi z greki – „kanon” to pręt pomiarowy lub reguła. Po rozszerzeniu sensu stało się ono nazwą listy ksiąg w Biblii hebrajskiej i Nowym Testamencie. Ksiąg, które władze kościelne uznały za Pismo Święte. Nieuniknionym efektem było odrzucenie innych ksiąg, uznanych tym samym za apokryficzne. Kanon powstał przez ekskluzję – jak każdy rodzaj tożsamości. Następnie ten sam mechanizm został zastosowany do stworzenia kanonu literackiego. Kanon literacki to lista dzieł uznanych przez określoną wspólnotę za wielkie i ważne. Zwróćmy uwagę tylko na jedną kwestię:

Użycie terminu „kanon” w odniesieniu zarówno do Biblii, jak i do literatury świeckiej, zakrywa ważną różnicę. Biblijny kanon został ustanowiony przez władze kościelne uprawnione do podejmowania takiej decyzji; jest powołany przez czynniki mające moc nakładania sankcji religijnych; zawiera się w książkach, które wymienia; i jest zamknięty, co nie pozwala ani na usuwanie, ani na dodawanie czegokolwiek. Kanon literatury jest natomiast produktem niestałego i nieoficjalnego konsensusu; jest raczej milcząco uznawany niż jawnie narzucany; pozostaje niepewny w swych granicach i zawsze zmienny⁶.

E. Dean Kolbas powiada nawet, nawiązując do greckiego pochodzenia słowa, że koncepcja kanonu to odmiana platońskiej filozofii idei, mówiącej, że jeśli coś istnieje naprawdę, są to „czyste ideały ustanawiające prawdziwe rozumienie, dane do naśladowania jako ponadczasowe standardy, których nigdy nie osiągniemy, lecz możemy jedynie nieukończenie do nich dążyć”⁷.

Pogląd, że wieczna idea prawdy i piękna manifestuje się w dziełach należących do kanonu, rzeczywiście konstytuował niemal całe dzieje myślenia o nim. Zaczęło się ono zmieniać, gdy podano w wątpliwość obiektywny charakter piękna. Tak rodził się historycyzm – i to on jest prawdziwym sprawcą śmierci kanonu.

Historycyzm powstał w reakcji na praktykę wywodzenia z zasad pierwszych tego, jak ludzie powinni organizować życie społeczne i polityczne. Prawa rządzące ludzkim zachowaniem były bowiem zawsze formułowane i oceniane przez stopień, w jakim zbliżały się do idealnego wzorca⁸.

Przekonanie to podważyło oświecenie. Przyczyny i efekty tego podważenia najlepiej chyba przedstawił Nietzsche w szkicu *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*. Dowodził, że historia zarazem jest i nie jest potrzebna do życia, w szczególności szkodliwy okazuje się jej nadmiar:

dopiero gdy człowiek potrafi spożytkować przeszłość dla potrzeb życia i przetwarzać to, co się wydarzyło, znowu w dzieje – dopiero wtedy człowiek staje się człowiekiem – ale pośród nadmiaru historii człowiek znowu zanika, i bez ahistorycznej otoczki nigdy by się nie zaczął i nie odważył się zacząć⁹.

Nietzsche dobrze dostrzegał nihilistyczne konsekwencje historycyzmu. Pisał, że nie umiemy wyobrazić sobie człowieka ahistorycznego – ktoś taki przypomina zwierzę. Wiedza historyczna i świadomość zmienności form kultury stały się dla nas źródłem dumy. Całkiem słusznie, ale nie do końca. Rozwinięta wiara w historię sprawia bowiem, że historia zanika, a wraz z nią człowiek, gdyż nie daje się on pomyśleć inaczej niż jako jej uczestnik. Wierzyć, że istnieje sens ponadhistoryczny – to dogmatyzm i uzurpacja. Konsekwentnie odnosić każdy sens i każdą prawdę do historii – to sens i prawdę likwidować. Jeśli bowiem prawda zawsze relatywizuje się do kontekstu (czasu, miejsca, języka, płci), to znaczy, że coś, co dziś jest prawdziwe, nie było nim wczoraj i nie będzie jutro, i że to, co tutaj jest fałszem, gdzie indziej może okazać się prawdą. Myślenie takie, jak wskazywało wielu komentatorów Nietzschego, prowadzi do nihilizmu i co więcej – likwiduje samą kategorię historii. Historia poddana nieskończonej władzy historycyzmu ginie, gdyż nie uczy nas niczego poza zwątpieniem. Wniosek nasuwa się nieuchronnie: historia niszczy sens; potrzeba jego ocalenia wyprowadza nas poza historię; aby wierzyć w historię, musimy dostrzegać coś ponadhistorycznego, kto zaś polega wyłącznie na historii i wszystko umieszcza w jej ramach, temu jego własna historyczność ginie z oczu. Świetnie ten wniosek wyklada Leszek Kołakowski:

Wobec postępującego słabnięcia wiary religijnej, a także wiary w mądrą i niezmienną naturę, kultura nasza uznała historię za

trybunał, któremu można jeszcze zaufać, by nie pogrążyć się w pustce nihilizmu. Wynalazek ten okazał się jednak słabszy od sił kulturalnych, przed którymi miał nas bronić. Historyzm przeobraził się w relatywistyczną obojętność i pozostawił nas w tej samej pustce duchowej, którą obiecywał zapełnić¹⁰.

Lekcja Kołakowskiego brzmi pesymistycznie, ale nie jest jedyną, jaką możemy wyciągnąć. Pierwotnym impulsem nowoczesnego zainteresowania historią było przecież pragnienie lepszego zrozumienia przeszłości. Zrozumieć umarłych lepiej, niż oni rozumieli siebie – oto etap hermeneutyczny. Potem okazało się, że nie sposób uczynić tego, nie uznając zarazem, że wiemy lepiej i więcej niż oni: byli przecież obciążeni tyloma przesądami, które dopiero po czasie wyszły na jaw. Zatem to my oceniamy ich, a nie oni nas – to etap ideologiczny. Aż wreszcie uznaliśmy, że przecież sami też kierowani jesteście przez przesady – wszak bieg historii trwa. A zatem rozumienie to jedynie odpowiadać nie jednym przesądem na drugi. Oto etap paraliżu. Czy można zatrzymać się na tej drodze?

Nawet jeśli nie można, to trzeba. Jest bowiem tak, że akceptacja logiki zarysowanej przez Kołakowskiego nie chroni bynajmniej przed nihilizmem. Dowodem, jednym z wielu, nostalgia Thomasa Stearnsa Eliota za teokracją. Eliot utrzymuje, że „nigdy jeszcze nie było epoki tak zaściankowej, tak zabitej deskami w czasie” jak nasza (rok 1935); epoki, w której czytano by tak wielu pisarzy współczesnych i tak niewielu kanonicznych; w której czytelnicy byłiby równie jak dziś „bezbronni wobec oddziaływania własnego czasu”¹¹. Ludzie dzisiejsi chętnie zapominają o prymacie tego, co nadprzyrodzone i wieczne, nad tym, co przyrodzone i historyczne. W związku z tym „na każdego z chrześcijan spada obowiązek świadomego podtrzymywania pewnych norm i kryteriów przewyższających te, które stosuje reszta świata”. Owa reszta to świat wymyślony przez liberałów i demokratów – nie jest on niepożądany, jest tylko i po prostu niemożliwy... Tak argumentuje Eliot i czyż jego myślenie to coś innego niż owoc tej samej nihilistycznej cywilizacji, którą krytykuje? Coś więcej niż przerażające odwrócenie obrazu, który przeraża? Z takimi przekonaniem z pewnością można obronić kanon – tylko czy warto?

Niektórzy twierdzą, że najlepszy sposób oswojenia historycyzmu, najlepsze zabezpieczenie przed jego rujnującymi wymiarami przynosi hermeneutyka. Hans-Georg Gadamer, twórca współczesnej hermeneutyki, odwołuje się do czegoś, co można by nazwać naszym zmysłem

historycznym. Zmysł ów przewyższa obcość tekstów z przeszłości, sprawiając, że cała literatura europejska zaczyna się jawić jako istniejąca niejako równocześnie. Przeszłość staje się wymiarem terażniejszości, zaś terażniejszość – ziarnem tkwiącym w przeszłości, jej osobliwą (ale i najważniejszą) częścią. Ale żeby tak pomyśleć, Gadamer sprawdza literaturę do tego, co jest klasyką. „To, co zwie się «klasycznym», nie wymaga dopiero przewyżnienia historycznego dystansu – gdyż w swym pośrednictwie samo ciągle tego dokonuje”. Klasyka „nie jest wypowiedzią o czymś minionym”, rozbrzmiewającą z oddali, lecz „do każdej terażniejszości mówi coś tak, jak gdyby było to skierowane tylko do niej”. Zatem gdy mówi klasyka, jest tak, jak gdyby to terażniejszość mówiła sama do siebie... Czy to oznacza, że Gadamer powraca do klasycznego rozumienia tego, co klasyczne, czyli do idei ponad- lub beczasowości? To moment najciekawszy: otóż, jak powiada Gadamer, „beczasowość [*Zeitlosigkeit*] stanowi pewien rodzaj historycznego bytu”¹².

Co to może oznaczać dla kwestii kanonu? Okazuje się, że najważniejszą jego funkcją nie jest wbrew pozorom socjalizowanie młodzieży, ocalenie piękna czy nawet wyznaczanie tożsamości społecznej. Wszystko to się uda, jeśli będziemy potrafili wytłumaczyć, w jaki sposób kanon jest jednocześnie czymś nam danym i przez nas tworzonym; minionym, ale obecnym; wiecznym, a jednak zmieniającym się. Jak to możliwe? Otóż to, co beczasowe, pojawia się zawsze w jakimś określonym czasie i jest w swej istocie określane przez terażniejszość. Każdy moment historyczny ma własne doświadczenie beczasowości – tyle jest beczasowości, ile tych momentów. W każdym punkcie historii możemy doświadczyć tego, co beczasowe – wystarczy zwrócić się ku kanonowi sztuki. Beczasowość okazuje się elementem doświadczenia czasu, niezbędnym dla człowieka jako bytu śmiertelnego. Tak zdaje się myśleć Gadamer i tak ustanawia sens kanonu oraz przeciwstawia się jego erozji dokonywanej przez historycystyczny relatywizm.

3

Spośród wielu pytań, jakie nasuwa koncepcja Gadamera, wymieńmy tylko jedno: czy myślenie o kanonie w perspektywie beczasowości może stanowić podstawę do opisu jego funkcji społecznych i politycznych? Zdaje się, że nie. Tymczasem stawka myślenia o tychże funkcjach jest wysoka: wyjść poza spór progresistów i konserwatystów, po czym ukazać kanon jako wartość demokratyczną – wbrew Eliotowi, Bloomowi i Gadamerowi, wbrew tradycji samego kanonu, nie

zadowalając żadnej ze spierających się stron. Mogę przedstawić jedynie przesłanki takiego rozumowania. Główna myśl jest taka: inaczej rozważyć najważniejsze słowa w debatach o kanonie. Inaczej, czyli szerzej; w logice inkluzji, a nie ekskluzji.

Po pierwsze, inaczej o polityce. Nie oddzielać jej od sztuki po to, by albo przeciwstawić sobie nawzajem, albo na odwrót – zaproponować sztuce zaangażowanie w bieżące rozgrywki polityczne. Czym jest lub może być polityka, przytoczmy za Jakiem Rancière'em:

W istocie polityka nie jest sprawowaniem władzy ani walką o władzę. Jest raczej konfiguracją specyficznego przestrzeni, podziałem szczególnej sfery doświadczenia, przedmiotów traktowanych jako wspólne i istotnych dla podejmowania wspólnej decyzji, podmiotów uznanych i zdolnych do określenia tychże przedmiotów oraz argumentacji w swojej sprawie. [...] Człowiek, jak mówi Arystoteles, jest istotą polityczną, ponieważ posiada mowę, która czyni wspólną sprawą kwestię tego, co sprawiedliwe i niesprawiedliwe, podczas gdy zwierzę ma tylko głos, przekazujący jedynie radość i ból. Cała jednak kwestia polega na tym, by dowiedzieć się, kto posiada mowę, a kto jedynie głos¹³.

Otóż w tym sensie i na takich warunkach wolno powiedzieć, że rozmowa o kanonie jest polityczna: dotyczy wspólnych decyzji, sprawiedliwości i niesprawiedliwości, „konfiguracji specyficznego przestrzeni” oraz rozszerzenia grona tych, którzy mają mowę, a nie tylko głos. Nie jest polityczna wtedy, gdy kanon staje się przedmiotem targu dyskredytujących się nawzajem elit partyjnych.

Po drugie, pomyśleć szerzej o kanonie. Skoro nie da się najpierw odkryć jego istoty, aby na jej podstawie go zrekonstruować, trzeba zmierzać od kanonu do istoty. Jeśli, jak mówi często cytowana w amerykańskich sporach o kanon Barbara Herrnstein Smith, „to, co zwykle bierze się za oznaki wartości literackiej, to w istocie także jej źródła”¹⁴, pytanie brzmi: za pomocą jakich procedur wartości te ustalamy? Czy są to procedury wystarczająco elastyczne, oparte na szerokiej partycypacji, transparentne? Pytanie, co jest w kanonie, to pytanie, jak powinniśmy siebie postrzegać, aby być lepszymi obywatelami. Pytanie o to, co zyskujemy w kontakcie z kanonem jako takim, wolno przełożyć na pytanie, czy potrafimy być wierni zobowiązaniom, które nie zostały nam narzucone, lecz zostały przez nas wybrane – i na ile jesteśmy gotowi je zmieniać, gdy okazują się niesprawiedliwe i wykluczające.

Po trzecie, szerzej pomyśleć o literaturze. Bo dziś okazuje się zróżnicowana bardziej niż kiedykolwiek wcześniej. W związku z tym o literaturze da się powiedzieć tylko tyle, że jest tym, za co ją uważamy. Antoine Compagnon wyklada tę myśl następująco: literatura jest „zbiorem przypadków, w odniesieniu do których użytkownicy danego języka godzą się stosować ten termin”¹⁵.

Po czwarte, pomyśleć szerzej o lekturze. Dzieło nie wchodzi bowiem do kanonu samo. Aby wejść, musi posiadać kanoniczną lekturę¹⁶, która legitymizuje jego obecność w kanonie, ale żeby w kanonie trwać mocniej i dłużej, potrzebuje na tę lekturę zamachów. Z nich żyje i dzięki nim się potwierdza. To, co robimy dziś z literaturą, sztukami wizualnymi, teatrem, filmem, nazywamy całą serią godnych pamięci słów: transmedialność, repraktyki, apropiacje, reapropriacje, remiks i tak dalej. Można by jednak użyć też starych słów. Jak wiadomo, w Rzymie *classicus* byli obywatelami z najwyższej grupy (*classis*) podatników. Klasyk to zatem ten, który płaci najwięcej... Dzieła klasyczne są więcej winne nam niż my im. Ale to nie wszystko. Aulus Gellius (II wiek n.e.) w *Nocach attyckich* (XIX, 8) żartobliwie zalecał, by w razie jakichś wątpliwości gramatycznych wzorem był *classicus adsiduusque aliquis scriptor, non proletarius* („jakiś pisarz klasyczny i pilny, nie proletariusz”). Ten odtwarzający się podział wciąż trzeba odrzucać: nie w imię prawicowego populizmu dążącego do wymiany elit przy konserwowaniu podziałów, ale egalitaryzmu dążącego do poszerzania grupy tych, którzy czerpią korzyści z otwierania granic. Nasz stosunek do kanonu mógłby być manifestacją tego rodzaju postawy.

4

Harold Bloom w swym kanonie Zachodu liczącym trzy tysiące książek wymienia sześciu pisarzy polskich: Schulza, Miłosza, Lema, Herberta, Zagajewskiego i Gombrowicza. Gombrowicza jako autora *Three Novels*, czyli *Trzech powieści* (sic!). Ten wybór daje do myślenia – nikt równie dobitnie jak Bloom nie pokazał, jak względny, wybiórczy, wręcz przypadkowy bywa kanon Zachodu. Ale wybór Blooma to dobra metafora. Z kanonem jest tak jak z *Trzema powieściami* Gombrowicza: jego poszukiwanie wciąż trwa.

Przypisy

- 1 H. Bloom, *Podzwonne dla kanonu*, tłum. M. Szuster, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9–10, s. 172.
- 2 Jak mówi Frank Kermod w eseju o znaczącym tytule *Institutional Control of Interpretation* z tomu *The Art of Telling: Essays on Fiction*, Cambridge 1983, s. 169.
- 3 H. Bloom, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, New York 1994, s. 520.
- 4 Tamże.
- 5 Powody podaję za Markiem Williamem Roche'em (M. W. Roche, *Why Literature Matters in the 21st Century*, New Haven and London, 2004, s. 249–250), parafrazując i rozwijając jego argumentację.
- 6 Zob. hasło *literary canon* w M. H. Abrams, G. G. Harpham, *A Glossary of Literary Terms, Ninth Edition*, Boston 2009, s. 38.
- 7 E. Dean Kolbas, *Critical Theory and the Literary Canon*, Colorado 2001, s. 13.
- 8 P. Hamilton, *Historicism*, London – New York 1996, s. 2.
- 9 F. Nietzsche, *O korzyściach i szkodliwości historii dla życia*, w: tegoż, *Niewczesne rozważania*, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków 1996, s. 90.
- 10 L. Kołakowski, *Czy „człowiek historyczny” umarł i czy powinniśmy jego zgon opłakiwać?*, w: tegoż, *Moje słuszne poglądy na wszystko*, Kraków 1999, s. 114.
- 11 T. S. Eliot, *Literatura a religia*, tłum. J. Piasecka, w: *Nowa Krytyka. Antologia*, wybór H. Krzeczkowski, wstęp i oprac. Z. Łapiński, Warszawa 1983, s. 101.
- 12 H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Kraków 1993, s. 276. Owa „bezczasowość” to kalka słowa użytego przez Gadamera; zob. H.-G. Gadamer, *Gesammelte Werke*, Bd. 1, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1990, s. 295: „Zeitlosigkeit ist eine Weise geschichtlichen”.
- 13 J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa 2007, s. 24–25.
- 14 B. Herrstein Smith, *Uwarunkowanie wartości*, tłum. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 4, s. 342.
- 15 A. Compagnon, *Demon teorii. Literatura a zdrowy rozsądek*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2010, s. 35.
- 16 Zob. A. Skrendo, *Kanon i lektura*, w: *Kanon i obrzeża*, red. T. Czerska, I. Iwasów, Kraków 2005.

ARKADIUSZ BAGŁAJEWSKI

Mickiewicz między „zmięciem paradygmatu” a powrotem romantyzmu

Niedawno wydaną książkę Tomasza Platy *Pośmiertne życie romantyzmu* otwiera zdanie mówiące, że sformułowana po roku 1989 diagnoza Marii Janion o „zmięciu paradygmatu romantyczno-symbolicznego” była bodaj najważniejszym rozpoznaniem, do którego musiała się odnieść kultura polska po komunizmie¹. W serii wypowiedzi na początku lat dziewięćdziesiątych xx wieku Janion z retoryczną swadą ogłosiła – właśnie – co takiego? Czy mówiła o końcu romantyzmu jako głównej siły formotwórczej kultury polskiej, czy o czymś innym? Przytoczmy raz jeszcze wielokrotnie przywoływany cytat, będzie on ważnym punktem odniesienia w niniejszym wywodzie: „By ująć rzecz najogólniej – w ciągu prawie dwustu lat od epoki porozbiorowej poczynając, a na stanie wojennym i okresie po nim kończąc, w Polsce przeważał dość jednolity styl kultury, który nazywam symboliczno-romantycznym”. Organizował on kulturę „wokół wartości duchowych zbiorowości, takich jak: ojczyzna, niepodległość, wolność narodu, solidarność narodowa”. Dalej czytamy: „Dziś uczestniczymy w bolesnym i dramatycznym procesie: wygasania pewnego cyklu dziejowego w kulturze polskiej”².

Jak widzimy, Janion nie mówiła o końcu romantyzmu, lecz o kresie kultury romantyczno-symbolicznej, hasłowo – tyrtejskiej. Co ważne, kultury zdolnej do absorpcji tematów i wyobrażeń formułowanych pierwotnie w obrębie stylu wysokiego wchodzącego w obszar kultury popularnej; mówiono w tym aspekcie o „romantyzmie usługowym”, „banalnym” (M. Król³). Słynna badaczka twierdziła więc, iż wygasa romantyzm tyrtejski, swoją wypowiedź zaś umieściła w kontekście żywo podówczas dyskutowanej tezy Fukuyamy o „końcu historii”. Znaczyło to tyle, że po roku 1989 niepotrzebny okazać się miał romantyzm wolnościowy, tyrtejski, bo wolność właśnie odzyskaliśmy. Janion, nie godząc się wszakże z tezą o „końcu historii”, sformułowała konieczność przebudowania paradygmatu kultury polskiej po upadku

komunizmu. Z jednej strony widziała wówczas konieczność zastąpienia stylu romantyczno-symbolicznego innym, także wyprowadzonym z romantyzmu, mianowicie kulturą opartą na twórczej repetycji romantyzmu egzystencji. Z drugiej – uczona ostro przeciwstawiała się amerykańskizacji kultury masowej, wzorem romantycznym uważając za możliwe dokonywanie adaptacji kultury wysokiej w obrębie kultury popularnej.

Przypomnijmy, jakie kształty nowej kultury, mającej zastąpić obumarły kod romantyczno-symboliczny, kreśliła autorka *Zmierzchu paradygmatu*:

Jakieś zarysy tego paradygmatu już może zaczynają się uwidaczniać. Wolność jednostki i napięcia tragiczno-ironiczne z niej wynikające znajdują się w jego centrum. Filozofia egzystencji, wydobyta również z polskiego romantyzmu, lecz inaczej odczytanej, będzie nieodzownym składnikiem tego nowego myślenia, które powinno starać się zrównoważyć inspiracje kultury wysokiej i kultury masowej, kultury ogólnonarodowej i poszczególnych kultur alternatywnych, „swojej” i kultur „obcych”⁴.

Dziś wiemy, że postulaty te okazały się w dużym stopniu życzeniowe, nie zmienia to jednak ich doniosłości jako propozycji projektu kulturowego w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Można zaryzykować bowiem twierdzenie, że nawiązania do romantyzmu w ostatnim ćwierćwieczu ani nie osłabły, jak wieszczono na początku ostatniej dekady XX stulecia, ani też nie zdominowały bez reszty nowej, sprywatyzowanej kultury, jaka miała powstać na gruzach paradygmatu romantyczno-symbolicznego⁵.

Jak w tak rysowanym – skrótkowo rzecz jasna – kontekście można widzieć część owego szerszego zjawiska, jakim jest obecność romantyzmu we współczesności (a tą częścią jest obecność tradycji Mickiewiczowskiej)? Jeśli przyjrzymy się z pewnego dystansu obecności Mickiewicza w literaturze najnowszej, to możemy tu wyróżnić trzy zasadnicze kręgi recepcyjne⁶.

Pierwszy, wyraźnie związany z kontekstem wystąpienia Marii Janion, mówiącej na początku lat dziewięćdziesiątych o „zmierzchu paradygmatu”, można widzieć w „szydrczej” strategii poetów związanych z „bruLionem”, nicujących martwy ich zdaniem romantyzm tyrtejsko-wolnościowy⁷ – choć umieścić tu możemy także twórcę starszego o dekadę od „bruLionitów”, mianowicie Jerzego Pilcha jako

autora *Spisu cudzołóżnic*, tyle że jego ironiczno-szydercze sięgnięcie po dziedzictwo lozańskie Mickiewicza wpisywałoby się raczej w drugi krąg recepcji, charakterystyczny dla pierwszego dziesięciolecia po odzyskaniu wolności.

Ów drugi krąg to nawiązania do dziedzictwa lozańskiego, będące zrazu jakby utajonym sposobem (zwłaszcza względem pierwszej wyznaczonej tu linii, bardzo – by tak rzec – hałaśliwie obecnej w początkach dekady) poszukiwań współczesnej poezji, by z czasem okazało się, że to tu doszło do sformułowania najciekawszej, najsubtelniejszej lekcji poetyckiego dialogu z tradycją, co ważne, wpisującego się w pewien szerszy kontekst dwudziestowiecznego dziedzictwa lozańskiego (od Leśmiana, Miłosza, Różewicza po Iwaszkiewicza, Wata, Herberta i wielu innych)⁸. Osobne miejsce zajmuje tu późny Miłosz – autor *Traktatu teologicznego* opublikowanego na początku XXI wieku. Ta propozycja, jak na razie niepodjęta, czeka być może na swoje dopełnienie.

Trzeci sposób nawiązywania do tradycji Mickiewiczowskiej to sięgnięcie zwłaszcza po mesjanistyczne rozpoznania z *Dziadów* drezdeńskich w posmoleńskim poezjowaniu (Rymkiewicz, Koehler, Wencel i inni). Ten ostatni nurt w oczywisty sposób bierze w nawias dwa wcześniejsze, z upodobaniem wskazując na potencjał dyskursu mesjanistycznego jako objaśnienia historiozoficznego, odżywającego we współczesności.

Przyjrzyjmy się nieco bliżej wyróżnionym tu zjawiskom.

Na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku grupa trzydziestolatków skupiona wokół czasopisma „bruLion” z impetem weszła na chwilowo opróżniony literacki parnas. To o nich, młodych debiutantach, mówiło się najwięcej, to im krytyka poświęcała swoją uwagę, zaś ich gesty burzycielskie i polemiki toczone w tym kręgu niemal bez reszty określały w początkach ostatniej dekady minionego stulecia sposób definiowania nowej kultury po przełomie.

Warto przypomnieć, że wedle wpływowej opinii Jana Błońskiego widziano w nich „nowych skamandrytów”⁹. Skoro tak, to siłą rzeczy szukano ponowienia pewnych gestów sprzed kilkudziesięciu lat, na przykład manifestowania prywatności literatury, uwolnionej wreszcie od obowiązków patriotyczno-wolnościowych – a te wyznaczył w polskiej kulturze romantyzm. Dlatego utwór, który na pierwszy rzut oka nie ma wiele wspólnego z romantyzmem, w istocie określa charakter polemiki z dziedzictwem romantycznym, jaką podjęła tak zwana młoda poezja. To wiersz Marcina Świetlickiego w paradygmatyczny sposób

wskazał, czym chce być i od czego chce uciec poezja debiutantów tworzona po przełomie politycznym 1989 roku, jakkolwiek sam utwór diagnozuje sytuację nieco wcześniejszą – z końca lat osiemdziesiątych.

Oto fragment wiersza *Dla Jana Polkowskiego*:

*W poezji niewolników drzewa mają krzyże
wewnątrz – pod korą – z kolczastego drutu.
Jakże łatwo niewolnik przebywa upiornie
długą i łatwą drogę
od litery do Boga, to trwa krótko, niby
splunięcie – w poezji niewolników.*

*Zamiast powiedzieć: ząb mnie boli, jestem
głodny, samotny, my dwoje, nas czworo,
nasza ulica – mówią cicho: Wanda
Wasilewska, Cyprian Kamil Norwid,
Józef Piłsudski, Ukraina, Litwa,
Tomasz Mann, Biblia i koniecznie coś
w jidysz¹⁰.*

Wiersz jest zapisem zmęczenia dominującego w literaturze końca lat osiemdziesiątych. Literaturze spod znaku wartości, przyporządkowanych ekspresji zbiorowych oczekiwań wolnościowych i niemiłosiernie wyeksploatowanemu kodowi romantyczno-symbolicznemu, łączonemu z repetycją głosu Herberta akcentującego linię wierności imponderabiliom, czyli „poezji niewolników”, jak ją nazwał Świątlicki, przeciwstawiono nowy głos poetycki. Formułowany zrazu na obrzeżach, wybucha na początku lat dziewięćdziesiątych w centrum toczonych polemik. Jest gwarantem autentyczności przeżycia, wybitnie prywatnego doznawania „ja”, które zaczyna porządkować świat w nowy sposób – uciekając od upiora przeszłości, grzebiąc romantyzm, zwłaszcza w jego tyrtejsko-wolnościowej wersji.

Ale zgodnie z diagnozą Marii Janion należało osinowym kołkiem nowej poezji przebić upiora romantyzmu. Bezlitośnie więc – i niezbyt mądrze, bo poddając swoje rozpoznania poetyckie sile stereotypu szkolnego – uderzono nie tyle w rzeczywistych sprawców zakleszczenia literatury w tyrtejsko-wolnościowych skamielinach poetyckich (któż ich bowiem znał – a byli nimi romantyczni i poromantyczni kontynuatorzy Mickiewicza i Słowackiego), ile w Mickiewicza jako prawodawcę pewnego typu języka poetyckiego i pewnej postawy zarazem, która diagnozuje sytuację niewoli politycznej i propaguje zestaw

wolnościowych haseł, bez reszty przyporządkowujących jednostkę zbiorowości. Młodzi poeci z kręgu „bruLionu”, zwani też barbarzyńcami (wedle wpływowej podówczas typologii Karola Maliszewskiego¹¹), uderzyli więc w „Mickiewicza” jako pewną zalegoryzowaną reprezentację symboliczno-romantycznego modelu kultury.

W serii wierszy, jakie powstawały na początku lat dziewięćdziesiątych – *Tłumacząc „Pana Tadeusza” na bułgarski* i *Konrad Wallenrod* Darka Foksa, *Mickiewicz dojada Słowackiemu* Krzysztofa Jaworskiego, *Dobry wieczór, nazywam się Mickiewicz* Miłosza Biedrzyckiego – uderza przede wszystkim nicowanie legendy przedstawiane w tonacji bliskiej pamfletowi. Oto jeden z głosów, w którym ukazywana jest obcość wobec romantycznych wieszczów, a ich redukcja do reprezentantów niezrozumiałych idei ma w zamyśle współczesnego twórcy ukazać krach literatury wyrastającej z manifestowania postawy twórcy narzucającego innym podporządkowanie zbiorowym obowiązkom.

*Po jednym pozostał tylko kołnierzyk, drugi
zabiegał o tanią popularność, przypieczętowawszy ją
w niefortunnym Konstantynopolu, [...]*
[.....]
[...] *Co do Słowackiego,
ostro potępił zdrajców narodu.
Słynne były także ich pojedynki na słowa, jako mistycy
bowiem, nie mogli sobie dać publicznie po mordzie.*
[.....]
*Można poświęcić życie dla idei*¹².

Dość szokująco brzmiały te słowa, ale taki był zamiysł poety. Ten wiersz-manifest przygotowywał bowiem pole do innych już wystąpień „bruLionowych” poetów. Wystąpień, w których miał się ujawnić ów egzystencjalny ton, wyplątany skutecznie z jakichkolwiek zobowiązań wobec zbiorowości. O tym pisał Miłosz Biedrzycki, przyrównując Mickiewicza do Franka O’Hary¹³. Odrzucał Mickiewicza jako romantycznego wieszca naznaczonego polityką, z uznaniem natomiast odnajdywał w jego wczesnej twórczości zarzucony później „o’harystyczny” sposób pisania. To znaczy jaki? Obniżonym poetycko tonem, jak w balladach, o pojedynczym istnieniu, o codzienności. Uderzająca jest ta redukcja dzieła wieszca do „Mickiewicza o’harystycznego”. Wszak nawet w pisanych polszczyzną stylizowaną na prostotę i potoczność balladach istotnym komponentem świata jest fantastyczna cudowność, ontologiczna

niejasność i epistemologiczne zawieszenie pewności sądów. Nie o wyrastającą z dogłębnej lektury, łączonej z elementarzem historycznoliterackim, interpretację w tych wystąpieniach programowych przecież chodziło. Ważniejszy był impet uderzenia w serce romantyzmu, czyli w Mickiewicza.

Czytane w izolacji wiersze „barbarzyńców” są zaiste barbarzyńskimi, niemądrymi wystąpieniami, z przywołanym „Mickiewiczem” jako pewnym hasłem, czy też alegorią podporządkowania życia niezrozumiałej dziś idei, co jednoznacznie jest tu traktowane jako szaleństwo (także w wierszu Biedrzyckiego *Dzień dobry, nazywam się Mickiewicz*). W szerszym kontekście natomiast owo wyostrzenie sądów, ich redukcja do kilku haseł służyć miały wyraźnemu odgraniczeniu negatywnego wzorca kulturowego od kreślonego w innych utworach wzoru pozytywnego. Uwierzono diagnozom akcentującym „koniec historii”, tym samym żegnano się z kodem romantyczno-symbolicznym jako anachronicznym w rzeczywistości po upadku komunizmu. Oczekiwano przedefiniowania kultury – zaplątanej w sieć powinności kultury niewoli, która wiązała nazbyt mocno polskiego twórcę.

W tym kontekście warto spojrzeć na diagnozę Jerzego Pilcha zawartą w *Spisie cudzołóżnic*, krótkiej powieści z 1993 roku, której bohaterem jest intelektualista próbujący wypłatać się z owej sieci zarzuconej na twórcę przez kulturę lat osiemdziesiątych. Gustaw – tak się nazywa bohater – dobrze wie, że ma kompleks środkowoeuropejskiego inteligenta, kompletnie niezrozumiały dla ludzi Zachodu. Usiłuje więc zrzucić ów postkolonialny balast, jak dziś powiedzielibyśmy, przepracowując swą traumę ironicznie wyzyskiwanymi językami, w tym romantycznym językiem lozańskim Mickiewicza. Wystąpienie Pilcha pozornie sytuje się blisko gestów „barbarzyńców”. Komplikuje jednak sytuację intertekstualną – sam intertekst. W jednym z rozdziałów powieści sięga bowiem autor po liryki lozańskie – i to ich tekstem wybrzmiewa w ironicznie-groteskowej szarży stylistycznej problematyka egzystencjalna. Dziedzictwo lozańskie jest tu zdeprecjonowane, kiedy czytamy taki na przykład fragment:

Słuchałem opowieści Vincenta o dzieciach, za oknem samochodu architektura Lozanny schodziła w dół, widać już było wielką wodę, sięgnąłem do kieszeni, wyjąłem paczkę carmenów, rozewałem celofanik, rozbebeszyłem sreberko, wyjąłem papierosa i zapaliłem.

(Zabrałem ze sobą dwa kartony carmenów, bo jak już wspominałem, pod względem finansowym byłem trup, który tu, w pośrodku was, bracia Szwajcarzy, zasiada)¹⁴.

Ale jest to pozorne nicowanie tekstu lozańskiego. Po pierwsze, mówi nim ktoś „niższy”, „gorszy”, nieprzystający do europejskiego świata, zakompleksiony Polak, który wzorem Gombrowiczowskiej strategii ma porzucić „polskość” jako formę narzuconą przez kulturę, aby odnaleźć w sobie człowieka. Po drugie, sprawę jednak komplikuje przywołany język. Raz jeszcze podkreślmy – to „język lozański”, a więc ten, który poezja polska traktuje z najwyższą rewerencją, który podziwia i stara się wyzyskać twórczo w swoich poszukiwaniach metafizycznych prześwitów, „chwil pewności”: od Leśmiana, Miłosza po młodych poetów z lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Czy „język lozański” w ogóle nadaje się jako służące nicowaniu znaczeń tworzywo do jakże potrzebnej terapii tożsamościowej, którą starała się podjąć kultura po upadku komunizmu? Przez tyle lat nie można było zobaczyć człowieka w Polaku, więc może teraz? Ale można odwrócić to pytanie – idąc szlakiem recepcji linii lozańskiej w poezji polskiej. Wówczas brzmi ono inaczej. To właśnie „język lozański” umożliwia krystalizację znaczeń, które wskazują na głęboko wewnętrzne niepokoje człowieka, ontycznie samotnego i szukającego punktów oparcia w sytuacji kryzysu egzystencjalnego. I tu – paradoksalnie – jesteśmy blisko pozornie „szydycznej” diagnozy Pilcha. Pisarz bowiem gra intertekstami Mickiewicza lozańskiego, bawiąc się nimi, obniżając ich tonację (przywoła liryk *Ach, już i w rodzicielskim domu...*), ale w finale spuentuje sytuację nadlemańską innym utworem, „wierszem-płaczem”:

– Ach, już w rodzicielskim domu byłem złe dziecię – zacząłem mówić do siebie i ruszyłem w ich kierunku. – Choć nie chciałem naprzykrzać się nikomu, a przecie...

Stali nad wodą, pokrzykiwali, śmiali się, fotografowali. [...]

Amerykianie zamilkli, ja zaś przystanąłem i kiwając ze zrozumieniem głową powiedziałem:

– Dobrze czynicie, bo wszystko, co czynicie, z myślą o mnie czynicie.

I spojrziałem raz jeszcze na nich moimi cudnymi, chabrowymi oczami, z których nagle połały się łzy¹⁵.

Bohater Pilcha w groteskowej scenie chce wydobyć z jeziora pieniądze, które wrzucają tam turyści, z całkiem prozaicznego powodu – wyjechał

do Szwajcarii z małymi zasobami finansowymi. Przyłapany przez amerykańskich turystów, obfotografowany, obśmiany, z gorzką ironią przywoła Mickiewiczowskie rozpoznanie: dojmującego nieprzyzostowania i równie dojmującej samotności, ważąc swój bilans życia jako bycie w klęsce. Ktoś, kto mierzy się z garbem polskości, kto chce go zrzucić, w swoim gościu jest śmieszny i żalony, i głęboko poruszający w odczuwanej klęsce.

Jeśli chodzi o kolejną strategię sięgania do Mickiewicza w poezji po przełomie, chciałbym zwrócić uwagę na linię lozańską, widząc w niej nie tylko repetycję liryki lozańskiej, lecz zjawisko szersze – twórcze sięgnięcie do propozycji Mickiewicza, formułowanych od ballad, przez sonety, *Zdania i uwagi*, po liryki lozańskie. Zgodnie z wykładnią historycznoliteracką propagowaną przez Mariana Stalę, ale też obecną w komentarzach Miłosza (także w latach dziewięćdziesiątych), to utwory, w których widoczny jest „mocny” opis, wsparty na wyczuciu pojedynczego słowa i umiejętności wiązania słów w całości ujawniające niejako podwójne ich zakorzenienie: w porządku opisywania rzeczy, zjawisk i ewokowania odniesień metafizycznych, które stoją za desygnatami¹⁶. To owe „chwile wieczności”, kiedy w opis pejzażu wkracza – choćby na moment, w epifanijnym zatrzymaniu – rzecz inna niż deskrypcja rzeczywistości. Mickiewicz jawi się tu więc jako mistrz słowa, rewelator poetyckich tajemnic, ktoś, kto posiadał zdolność tajemną nazywania rzeczy takimi, jakimi są one w swej istocie.

Warto wskazać, że w akcie recepcyjnym – nie zawsze tu ostrym, wyraźnym, często ledwie sygnalizowanym pojedynczym nawiązaniem, przeformułowaną metaforą – najczęściej poeci zwani w klasyfikacji Maliszewskiego, towarzyszącej krystalizacji nurtu na gruncie młodej poezji lat dziewięćdziesiątych, klasycystami starają się zapisać epifanijne doznawanie zjawisk, filtrowane często przez inne poetyki, jednakże ze wskazaniem na Mickiewicza.

Oto jeden z ciekawszych artystycznie przejawów owego sięgnięcia po Mickiewiczowską linię lozańską, zapośredniczoną przez sonety krymskie, z wiersza Krzysztofa Koehlera:

*Chociaż „Wpłynąłem”, „przestwór”
„sępy”, ptaki (żurawie?), Mirza,
pulpit, ręka, mucha,
skraj lasu, dusza
[.....]*

chodzi, żeby sprowadzić do konsekwencji

*prostej wszelki byt i
rytm: że tak akurat musi
być, jak jest lub będzie:
oddech, Czatyrdach, burzan, wers¹⁷.*

Mickiewicz w optyce Koehlera to ktoś, z kim warto podjąć dialog, to znaczy „podejrzeć”, „podsluchać” jego zwieńczone sukcesem podążanie do uzyskania jedyne i ostatecznego kształtu słowa, zdolnego zawrzeć to, co ujrzał poeta. Parafrazując: dążę do pisania tak, jak „być musi”. Aby słowa, takie jak „oddech, Czatyrdach, burzan, wers”, zapisały niepowtarzalność dotknięcia istoty bytu. Ważny w poetyce omawianych utworów wydaje się „awangardowo” zredukowany opis łączony z Mickiewiczowskimi przywołaniami.

Lekcja lozańska – zapis egzystencjalnego konkretnego ujrzanego w perspektywie tego, co ponad doczesność wykracza – obecna jest także w twórczości Tomasza Różyckiego, od jej początków po wiersze niedawno publikowane. Oto „obłoki” z wiersza *Takie widoki*:

*Uniosą nas chmury, obłoki gdzieś dalej. I skoro już pomieszalem wino,
muszę się trzymać tego, co tam widziałem:
tych chmur, obłoków, tych wątpliwych cudów¹⁸.*

Poeta stosuje się tu do lekcji: „trzymać się tego, co widziałem”. Pozwoli to bowiem uzyskać dar uważności, łączony z lozańskim odczuciem trwania tego, co nie podlega przemijaniu. Choćby już i bez nas, bez śladu obecności człowieka. To nie jest afirmujące doznanie wieczności. To raczej rozpoznanie bytu w jego postludzkiem trwaniu.

Ta garstka przykładów, wybranych ze znacznie obszerniejszego repertuaru, może wskazywać na trwałość i siłę oddziaływania lozańskiej dykcji Mickiewicza, o której pisał wytrawny komentator Marian Stala, że dzięki „transpozycji nadlemańskiego pejzażu” Mickiewicz – a my dodajmy: także inni poeci sięgający po to dziedzictwo – to, co realnie istniejące, przeistacza w coś innego:

[...] to, co najważniejsze, znalazło się na granicy widzialnego, dało się określić tylko przez jakości zarazem zmysłowe i symboliczne – [...] nadlemański pejzaż zachował swą przedmiotową tożsamość – i przekroczył ją, odsłaniając w momencie olśnienia (przedłużanym w akcie kontemplacji) jako wewnętrzny pejzaż, związany z duchową sytuacją poszukiwania tego, co pewne¹⁹.

Charakterystyka – choćby tak skrótowa, jaką przedstawiam – sięgnięcia po inspiracje Mickiewiczowskie byłaby niepełna, gdyby pominąć zjawisko wybitne i osobne, jakim jest inspirujące oddziaływanie dzieła Mickiewicza jako poety ezoterycznego w późnej poezji Czesława Miłosza. Oczywiście antecedencje tego zainteresowania są dużo rozleglejsze i sformułowane zostały chociażby w *Ziemi Ulro* i wielu innych dziełach²⁰. Między tym esejem a późnym *Traktatem teologicznym* istnieje więź, w której Mickiewiczowska wykładnia teozoficzna stanowi trwale źródło inspiracji Miłosza w jego poszukiwaniach duchowego odnowienia „ulryjskiej” rzeczywistości, w jakiej przyszło żyć współczesnemu człowiekowi.

Skąd i dlaczego Mickiewicz w *Traktacie teologicznym*? To Mickiewicz szczególnie, przywołany jako autor rozprawki *Jacob Boehme*, starający się uzasadnić *unde malum?* – i to jest moment zadzierzgnięcia więzi między romantykiem szukającym w osiemnastowiecznej teozofii odpowiedzi na to pytanie i poetą, który w swym bez mała stuletnim żywocie zawarł próbę rozwiązania tej nurtującej go kwestii.

Dlatego Miłosz zapisał słowa:

Mnie zawsze podobał się Mickiewicz, ale nie wiedziałem dlaczego.

*Aż zrozumiałem, że pisał szyfrem i że taka jest zasada poezji,
dystans między tym, co się wie
i tym, co się wyjawia²¹.*

Trudna do jednoznacznej interpretacji formuła, w której słyszymy dalekie echo jednego z utworów ze *Zdań i uwag (Stopnie prawd)*, odsyła do ezoterycznej tajemnicy, bliskiej jednemu i drugiemu poecie. Stąd lektura Mickiewicza poprzez sądy, jakie zawarł on w rozprawce poświęconej Boehmemu. Cztery utwory z *Traktatu teologicznego: Czytaliśmy w katechizmie, Według Mickiewicza, Tak więc Ewa, Nie można się dziwić* są interpretacją teozofii Boehmego, jaką Miłosz zaczerpnął z nieukończonego tekstu Mickiewicza. Nie miejsce tu na dokładniejszą charakterystykę strategii Mickiewiczowskiej interpretacji Boehmego²² w dziele Miłosza. Warto natomiast podkreślić, że dla dwu poetów, sięgających do dzieła niemieckiego teozofa, istotne jest rozpoznanie sytuacji człowieka po jego upadku – „człowiek pierwotny”, będący pierwotnie bytem duchowym, po grzechu pierworodnym, kiedy zawierzył swej mocy, stał się bytem cielesno-duchowym, a więc wkroczył w świat natury: kołowrót narodzin i śmierci. Ta „ulryjska

rzeczywistość”, równoznaczna z katastrofą, rozpoznawana jest przez późnego Miłosza właśnie w kontekście Mickiewiczowskiej interpretacji Boehmego:

*Według Mickiewicza i Jakuba Böhme Adam był
jak Adam Kadmon z Kabały,
kosmicznym człowiekiem w łonie Bóstwa.
[.....]
Był kuszony przez siły Natury, które do niego
(jak podyktował Mickiewicz Armandowi Lévy)
wołały: „Oto jesteśmy tutaj, rzeczywistości, kształty, rzeczy,
domagające się jedynie podlegać tobie, służyć tobie [...]”²³.*

Już ten fragment wystarczy, by można było dostrzec sens operacji cytowania Mickiewiczowskiego źródła. Współczesny poeta buduje głęboką więź między rozpoznaniem swoich poprzedników, przyjmując ich diagnozę, i dopiero w tym momencie formułuje własną koncepcję – jak gdyby zanurza ją w teozofii osiemnastowiecznej i jej romantycznej aktualizacji. Mickiewicz, zdaniem Miłosza, szukał nowego języka, by oddać głęboki sens swego rozpoznania, i budował go na kanwie czerpanych z różnych źródeł pojęć teologicznych. Podobną drogą chce pójść współczesny wielki poeta i myśliciel: sięgając do ożywczego źródła inspiracji, by wydobyć stamtąd to, co nieoczywiste, niejednoznaczne. I pragnie tak wydobytą prawdę przefiltrować przez swój język i swoje myśli na tematy analogiczne do tych, które podejmowali inspirujący go poprzednicy. Ziemia Ulro – a więc ciemność, grzech, cierpienie, śmierć – co prawda określa sytuację człowieka, ale zadaniem mistyków, teozofów, poetów jest poszukiwanie dróg z niej wyjścia. Jedną z takich dróg i zarazem odpowiedzią na pytanie *unde malum?* jest przemyślenie w dziele Miłosza lekcji Mickiewiczowskiej. Zgodnie z Miłoszową postawą odczytywania w dziełach ezoterycznych istotnych pytań i odpowiedzi współczesnego człowieka w wierszu *Nie z frywolności* pojawia się myśl, że Bóg, pragnąc zapobiec rozprzestrzenianiu się zła, w akcie miłosierdzia stworzył świat. Zło zaś rozlało się po świecie z winy człowieka, kiedy ten uwierzył, że jest panem natury (o tym mowa w utworze *Według Mickiewicza*).

Mickiewicz – jako czytelnik Boehmego – a po nich Miłosz podejmują więc wielki temat mistyki, mianowicie upadku człowieka i konieczności odkupienia jako odnalezienia w sobie boskiej iskry, będącej przejawem boskiego miłosierdzia. Ten temat w następujący sposób

interpretuje autor *Traktatu teologicznego*, znów sięgając po autorytet Mickiewicza:

*Wygląda na to, że Grzech Pierworodny,
że prometejskie marzenie o człowieku,
istocie tak uzdolnionej, że siłą swego umysłu
stworzy cywilizację i wynajdzie lekarstwo przeciw śmierci.*

*I że nowy Adam, Chrystus, przybrał ciało i umarł,
żeby nas oswobodzić od prometejskiej pychy.*

Z którą, co prawda, Mickiewiczowi uporać się było najtrudniej²⁴.

Ostatni wers jest w istocie tyleż charakterystyką „grzechu” Mickiewicza, ile samego Miłosza, podążającego w swych nieortodoksyjnych poszukiwaniach metafizycznych na krawędzi herezji. Ale zarazem „pycha” jednego i drugiego poety jest też jakoś konieczna w świetle ich poszukiwań duchowego odrodzenia człowieka – jej przewyciężenie umożliwia bowiem na gruncie doktryny katolickiej odkupienie. Wielki projekt duchowej odnowy człowieka – jako marzenie poetów, teozofów, mistyków – wobec doktryny i herezji staje się jednym z głównych tematów *Traktatu teologicznego*, zdaje się, że niemożliwego do wyinterpretowania bez zapośredniczenia Mickiewicza (co ważne: Mickiewicza słabo znanego, poszukującego odpowiedzi na nurtujące go pytania poza ortodoksją).

Lekcja Mickiewicza w dziele późnego Miłosza jest propozycją ważką intelektualnie, nie doczekała się jednak twórczej kontynuacji (jeśli nie liczyć komentarzy krytycznoliterackich)²⁵. Być może czeka więc na podjęcie w jakiejś trudnej do określenia przyszłości.

Dzisiejsze bowiem czytanie romantyzmu naznaczone jest powrotem do kodu romantyczno-symbolicznego w jego wersji mesjanistyczno-martyrologicznej. W taki sposób poezja okolicznościowa różnych obiegu zareagowała na katastrofę smoleńską. Myślę, że możemy mówić o „romantyzmie smoleńskim”²⁶ jako zjawisku przecież nie tyle artystycznym, ile raczej mieszczącym się w zakresie socjologii literatury. Lektura wierszy (często nieporadnych, będących manifestacją postawy emocjonalnej i politycznej ich twórców)²⁷ przywodzi na myśl regresywne ponowienie języka klisz martyrologicznych, łączonych z repetycją mesjanistyczną (krew, kości pomordowanych, ofiara, niewinne cierpienie, grób, który może stać się kolebką). Są jednak wśród posmoleńskiego poezjowania wiersze twórców o uznanym dorobku, warte uwagi jako

pewna całość – manifestacja polityczna. Myślę zwłaszcza o utworach Jarosława Marka Rymkiewicza, Wojciecha Wencła, Krzysztofa Koehlera, Przemysława Dakowicza, Leszka Elektorowicza.

Co jest tu cechą uderzającą w politycznym, narzucającym się rozpoznaniu? Otóż sięgnięcie – bardzo przy tym instrumentalne – po polityczną diagnozę Mickiewicza z *Dziadów* części III, a właściwie po pewne hasłowo przywoływane motywy. Pierwszy to postulat pamięci, wyprowadzony z wypowiedzi Jana ze *Sceny więziennej* arcydramatu. Drugi – podział na „dwie Polski” (najbardziej wyrazista typologia pojawia się w wierszu Rymkiewicza *Do Jarosława Kaczyńskiego*, ale została ekscentrycznie przeniesiona przez poetę z francuskiego, nieukończonego dramatu wieszczka *Jacques Jasinski ou Les deux Polognes*), za *Dziadami* konkretyzowany jako podział na „patriotów” i „zdrajców”. Katastrofa smoleńska nieodmiennie interpretowana jest jako wydarzenie kluczowe dla współczesnych dziejów Polski, ukazywane w nieodłącznym sztafażu klisz polsko-rosyjskiego antagonizmu dziejowego, zgodnie z wykładnią romantyków. Jeden z czołowych wyznawców patriotycznej religii smoleńskiej, poeta Wojciech Wencel, kreśli wręcz takie oto słowa, będące bez reszty powtórzeniem wykładni romantycznej: „Czy jest możliwa poezja po Smoleńsku? [...] jest konieczna. [...] jej najgłębsze źródło: stać po stronie poniżonych, wykluczonych i bezbronnych, odsłaniając horyzont nieśmiertelności”²⁸. Wskazane tu tendencje można dostrzec w wierszach Wojciecha Wencła czy Krzysztofa Koehlera.

Najbardziej znany z tej grupy, nieomal modelowy wiersz Jarosława Marka Rymkiewicza *Do Jarosława Kaczyńskiego* w pierwszej fazie recepcji dzielił los innych utworów, udostępnionych w szerszym obiegu, zredukowany do publicystycznie wyzyskiwanej diagnozy o „dwu Polskach”:

I znowu są dwie Polski – są dwa jej oblicza
Jakub Jasiński wstaje z książki Mickiewicza
 [.....]

Dwie Polski – ta o której wiedzieli prorocy
I ta którą w objęcia bierze car północy

Dwie Polski – jedna chce się podobać na świecie
*I ta druga – ta którą wiozą na lawecie*²⁹

Mało kto z pierwszych czytelników wydobył z wiersza sens owego przeciwstawienia, które Rymkiewicz intertekstualnie zakorzenił w odniesieniu do utworu dramatycznego Mickiewicza, pisanego w języku

francuskim, w przekładzie znanego jako *Jakub Jasiński*, czyli *dwie Polski*. Dlaczego poeta sięga do nieznanego szerzej dzieła, skoro w powszechnej pamięci jest dychotomia Polski patriotów przeciwstawionej Polsce kolaborantów i serwilistów z *Salonu warszawskiego* z III części *Dziadów*? Otóż Rymkiewicz wpisał w swój wiersz odniesienia Mickiewiczowskie, które pojawiają się w twórczości wieszczka nie tylko w dramatach pisanych w języku francuskim, ale są także obecne w publicystyce politycznej autora *Pana Tadeusza*. Są to formuły utwierdzone w dyskursie politycznym od czasów oświecenia. Z jednej więc strony Polska zakorzeniona w tradycji sejmików szlacheckich, miłująca wolność i niechętna obcym wzorom, z drugiej – Polska modelowana wedle wzorów polityki silniejszego, brutalnej gry interesów, w tym przypadku inspiracji moskiewskich. W hasłowym uproszczeniu będą to więc: „patrioci” i „zdrajcy”. Rymkiewicz sięga więc do diagnozy politycznej Mickiewicza³⁰, która w czasach wieszczka była powszechnie znana, natomiast przeniesiona w dzisiejsze realia wytraca swój potencjał patriotyczny, stając się anachronizmem i publicystycznym hasłem. Rymkiewicz – podobnie jak w swych książkach eseistycznych, takich jak *Wieszanie czy Reytan. Upadek Polski* – prowadzi skomplikowaną grę z historią, tyle że w wierszu niezbyt czytelną, sięgając do dziedzictwa Polski jagiellońskiej, silnego państwa o ambicjach mocarstwowych, będącego podmiotem politycznym, zdolnym nie tylko do prowadzenia samodzielnej polityki, ale też do narzucenia innym atrakcyjnego wzoru cywilizacyjno-kulturowego³¹. Tę admirację dawnej Polski dzieli Rymkiewicz nie tylko z polską prawicą, ale też – z Mickiewiczem. By powiedzieć precyzyjniej – z wypreparowanym przez siebie Mickiewiczem. Warto też dopowiedzieć, że Rymkiewicz sięga po pewne diagnozy przykrojone do nośnych haseł, pozbawione natomiast całego kontekstu politycznego formułowanego w różnych pismach i wystąpieniach Mickiewicza. Z pewnego więc wielotekstu wybrane jest to jedno jedyne przeciwstawienie, podparte autorytetem wieszczka. W ten sposób można wytrącić argumenty ewentualnym polemistom, mówiąc, że przecież tak powiedział sam Mickiewicz, że to diagnoza sytuacji wyprowadzona z jego, konkretnie wskazanego, dzieła.

Jak można dostrzec, Rymkiewicz i inni autorzy z kręgu romantyzmu smoleńskiego przedstawili wyrazisty projekt polityczny – sięgając po język romantyzmu spod znaku martyrologiczno-mesjanistycznego. Romantyzm został wyzyskany instrumentalnie, ale akurat to nie powinno dziwić, okazało się bowiem, że kod romantyczno-symboliczny

jest w dalszym ciągu językiem służącym budowaniu wspólnotowego dyskursu politycznego. Jego anachroniczność okazała się dla jego twórców nie przeszkodą, lecz – przeciwnie – tym rodzajem tworzywa, który pozwolił wypowiedzieć się im jako poetom politycznym (z prawej strony sceny politycznej), w swoim mniemaniu utwierdzającym jedyny możliwy typ patriotyzmu, wsparty romantycznym autorytetem.

W tym momencie wypada zamknąć rozważania w oczekiwaniu na ciąg dalszy aktualizacji dziedzictwa romantycznego w kulturze współczesnej. Intrygujące pytanie, co dalej z romantyzmem, z Mickiewiczem, musi pozostać otwarte.

Przypisy

- 1 T. Plata, *Pośmiertne życie romantyzmu*, Warszawa 2017, s. 7.
- 2 M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, w: tejże, „Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś”, Warszawa 1996, s. 9–12.
- 3 M. Król, *Romantyzm. Piekło i niebo Polaków*, Warszawa 1998, s. 7.
- 4 M. Janion, dz. cyt., s. 22–23.
- 5 Warto dodać, że gruntowną polemikę ze stanowiskiem Janion przeprowadziła Teresa Walas w swej książce *Zrozumieć swój czas. Kultura polska po komunizmie – rekonesans*, Kraków 2003, s. 151–225.
- 6 Cały dalszy wywód odnosi się do moich ustaleń badawczych przedstawionych w książce: A. Bałajewski, *Obecność romantyzmu*, Lublin 2015. Oczywiście przedstawiane w tym miejscu rozważania nie są powtórzeniem uprzednich rozpoznań – zostały inaczej sproblematyzowane i w wielu miejscach w inny sposób zinterpretowane.
- 7 Zob. w tej kwestii P. Czapliński, *Niezależność (O dziedzictwie „bruLionu”)*, w: tegoż, *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90.*, Kraków 2002.
- 8 Zob. antologia M. Stali: *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu – antologia*, oprac. M. Stala, Kraków 1998.
- 9 J. Błóński, [wypowiedź w ankiecie] *Rok 1989 jest równie ważny co 1918*, „NaGłos”, 1990, nr 1.
- 10 M. Świątlicki, *Dla Jana Polkowskiego*, w: tegoż, *Zimne kraje. Wiersze 1980–1990*, wyd. 2, Warszawa 2000, s. 54. [wyd. 1, Warszawa–Kraków 1992]. Utwór został napisany w roku 1988.
- 11 Zob. K. Maliszewski, *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy*, „Nowy Nurt” 1995, nr 19. Przywołuję tę typologię, choć mam świadomość, że ma ona dziś już wartość historyczną z uwagi na jej historyczny właśnie charakter, nakreślającą dychotomiczną strategię sięgania po dziedzictwo literackie w latach dziewięćdziesiątych xx wieku.
- 12 K. Jaworski, *Mickiewicz dojada Słowackiemu* (pierwodruk: 1994). Cyt. wg antologii *Macie swoich poetów. Liryka polska urodzona po 1960 roku. Wypisy*, wybór i oprac. P. Dunin-Wąsowicz, J. Klejnocki, K. Varga, Warszawa 1997, s. 66.
- 13 Nowojorski twórca był w latach dziewięćdziesiątych symbolem postawy poety budującego kosmos swej poezji językiem codzienności z okruczeństw egzystencji. Pojęcie to odniósł krytycznie do pewnego nurtu poezji wstępującego pokolenia Krzysztof Koehler (K. Koehler, *O’haryzm*, „bruLion” 1990, nr 14–15). Analizę debaty wokół pojęcia przeprowadziła Joanna Orska (J. Orska, *Co to jest o’haryzm – próba krytycznej rewizji pojęcia*, „Kresy” 1998, nr 35).
- 14 J. Pilch, *Spis cudzołożnic. Proza podróżna*, Londyn 1993, s. 104–105.
- 15 Tamże, s. 115–116.
- 16 Zob. M. Stala, *Kłopoty z lozańskimi wierszami Mickiewicza*, w: tegoż, *Liryki lozańskie...*, dz. cyt.; tegoż, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków 2001; Cz. Miłosz, *W Wielkim Księstwie Sillicianii*, w: tegoż, *Szukanie ojczyzny*, Kraków 1992. Rewelacyjne studia o lirykach lozańskich pisali znacznie wcześniej: Julian Przyboś jako autor esejów *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1950 oraz Marian Maciejewski, który pod koniec życia zebrał swoje rozprawy w książce *Wrzucony do bytu otchłani. Liryka lozańska i jej konteksty*, Lublin 2012.
- 17 K. Koehler, *Świątynia*, w: tegoż, *Wiersze*, Kraków 1990, s. 38–39.
- 18 T. Różycki, *Takie widoki*, w: tegoż, *Wiersze*, Warszawa 2004, s. 23. Pierwodruk: tom *Vaterland*, Łódź 1997.
- 19 M. Stala, *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*, Kraków 2004, s. 96.
- 20 Zob. E. Kiślak, *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*, Warszawa 2000; L. Banowska, *Miłosz i Mickiewicz. Poezja wobec tradycji*, Poznań 2005.
- 21 Cz. Miłosz, *Traktat teologiczny*, w: tegoż, *Druga przestrzeń*, Kraków 2002, s. 69.
- 22 A. Mickiewicz, *Jacob Boehme*, tłum. A. Górski, w: tegoż, *Dzieła. Wydanie Rocznikowe 1798–1998*, t. 13, *Pisma towianistyczne. Przemówienia, Szkice filozoficzne*, oprac. Z. Trojanowiczowa, Warszawa 2001.

- 23 Cz. Miłosz, dz. cyt., s. 74.
- 24 Tamże, s. 76.
- 25 Zob. A. Fiut, *Głosy do Traktatu teologicznego*, w: tegoż, *W stronę Miłosza*, Kraków 2003; L. Banowska, dz. cyt.
- 26 Zob. A. Bałajewski, *Czy istnieje „romantyzm smoleński”?*, w: tegoż, *Obecność...*, dz. cyt.
- 27 Zostały one zebrane i zamieszczone na stronie internetowej: wierszeosmolensku.blogspot.com [dostęp: 8 września 2017].
- 28 W. Wencel, *Patrz im w oczy, nie lękaj się*, w: R. Misiewicz, *dobre-nowiny.pl. Wiersze smoleńskie*, Toronto 2012, s. 7.
- 29 J. M. Rymkiewicz, *Do Jarosława Kaczyńskiego*, w: tegoż, *Wiersze polityczne*, Warszawa 2010, s. 44.
- 30 Dobrze ją wydobył i sproblematyzował Juliusz Kleiner (J. Kleiner, *Jakub Jasiński, czyli dwie Polski*, w: tegoż, *Studia inedita*, oprac. J. Starnawski, Lublin 1964).
- 31 Zob. M. Woźniak-Łabieniec, *O wieszaniu, czyli czynności głęboko humanistycznej*, w: *Spór o Rymkiewicza*, red. T. Rowiński, Warszawa 2012.

ANNA MARCHEWKA

Czytane „na dziko”, czyli o możliwych swobodach w cieniu kanonu

„Ta fala wciąż powraca”, czyli konserwatywna reakcja na postęp kulturowy (obyczajowy i społeczny), i uderza z całą mocą. Choć być może słowo „konserwatywna” należałoby wymienić na „lękowa” w odmianie przemocowej. Wraz z tą backlashową falą wraca niebezpieczna wiara w jeden niezmienny wzorzec zachowań, wzorzec estetyczny i opcję polityczną również w przestrzeni literackiej, czego przykładem są ostatnie wydarzenia w polskiej szkole: ostro krytykowana przez nauczycielki i nauczycieli reforma oraz przemeblowywanie (inaczej rozbicie) kanonu lektur szkolnych i programu nauczania. Już nie „kanony”, już nie poszerzanie pola reprezentacji doświadczeń, języków i form, ale jedna, archaiczna ze wszystkimi jej konsekwencjami, czyli odrzuceniem osiągnięć ruchów emancypacyjnych, tradycja kulturowa i literacka. Jeśli dołożyć do tego akcent na „narodowy”, w kanonie groźnie bliski „nacionalistycznemu” (oraz, rzecz jasna, patriarchalnemu), to sprawa nie wygląda najlepiej, oznacza bowiem koniec dyskusji i początek dogmatu. Kanon „jeden i jedyny”, który jasno określa, co jest wysokie i właściwe, a także co nie ma szans zostać „prawdziwą” literaturą: nie tylko teksty nieprzystające do wzorca (formalnie i tematycznie), ale sięgające poza granice papieru (teksty piosenek czy scenariusze filmów, seriali). W związku z tym program nauczania, a co za tym idzie – kanon lektur szkolnych, został boleśnie zubożony. Nie ma mowy o „przeoczeniach”, trzeba mówić o takiej polityce kanonu, w której dominują celowe wykluczenia, redukcje i okaleczenia – ich skutków doświadczymy wszyscy w przyszłości. Można mówić dużo o pracy własnej, o tym, że przecież na szkole świat się nie kończy – to prawda, można. Ale i można zwrócić uwagę na to, że dla wielu ludzi na szkole świat się zaczyna. Tych ludzi nazwałabym „dzikimi dziećmi” – czyli takimi, które w spadku po rodzicach nie dostają kompetencji kulturowych, prywatnych bibliotek, wykształcenia

przed- i pozaszkolnego (nie mam tutaj na myśli przedszkola ani zajęć dodatkowych – raczej poznawanie różnych sfer kultury poza instytucją szkoły) oraz kapitału relacji społecznych. Dla tych „dzikich dzieci” szkolny kanon to początek przygody z klasyką literatury dawnej i współczesnej. Wygląda na to, że właśnie dokonano operacji, w związku z którą lista lektur jest listą udręki, którą jak najszybciej trzeba będzie zostawić za sobą.

„Jesienią zawsze zaczyna się szkoła”, śpiewał Zygmunt „Muniek” Staszczuk w *Warszawie*, jednym z największych przebojów zespołu T.Love, a właśnie nagle nie tylko zmieniła się pogoda, ale i zrobiło się pusto na osiedlu. Na progu tego roku szkolnego widać, że to, co zaproponować może kanon lektur oraz zawartość biblioteki, jest najczęściej rozstrzygające dla „dzikusów” wkraczających na pole kultury wspólnej. Kanon dla „dzikich dzieci” może być (i bywa) pobudzającym i wybijającym w świat osobistych przygód literackich punktem odniesienia – z czasem, po wykonaniu pracy poznawania historii (nadal bardziej „historii” niż „herstorii”) literatury. Żeby jednak ta przygoda miała szansę się wydarzyć, i to wydarzyć się na poważnie, z konsekwencjami na całe awanturnicze i krytyczne życie, musi lista lektur kanonicznych wyznaczyć kierunek wędrówki między bibliotecznymi regałami (mam na myśli oczywiście biblioteki publiczne i szkolne, nie prywatne). Wyprawa do biblioteki i wędrówka między regałami to ćwiczenie mięśni potrzebnych do dalszych samodzielnych wypraw. Tylko dzięki dobrze wyposażonej i jeszcze lepiej zarządzanej bibliotece (pomyślanej jako centrum kultury, a nie tylko wypożyczalnia książek i czytelnia czasopism) może fundamentalna dzikość, czyli gotowość przyjmowania wyzwań lekturowych, ciekawość wszystkich literackich światów z dalszej i bliższej przeszłości, przerodzić się w wolność wyboru i krytycznego myślenia. Bez dobrze zaopatrzonych bibliotek nie ma szans na powodzenie – i to właśnie o nich, o bibliotekach, nie tylko o szkole, trzeba mówić najwięcej w czasie rozmów o kanonie. Tylko dzięki dobrze działającym, nowoczesnym bibliotekom można mieć nadzieję na taki rozwój wypadków, bo tylko dzięki nim możliwy jest obieg literacki oparty na zasadach innych niż posiadanie. W publicznych rozmowach o stanie czytelnictwa brane są pod uwagę wyniki sprzedaży (czyli nabywania książek; czytanie w trybie bibliotecznym nie zakłada posiadania przedmiotu, ale poznawanie i przekazywanie go kolejnym użytkownikom) przede wszystkim nowości wydawniczych; polski rynek książki wydaje się zainteresowany nowościami, które starzeją się w zastraszającym tempie. A „stare” książki

uznawane są za trudne do sprzedania i wycofywane z księgarń. Tych zresztą – księgarń naziemnych, w których można trafić na coś naprawdę interesującego, o czym jeszcze się nie wiedziało, czyli odkryć książkę – jest coraz mniej. W księgarniach internetowych (czy może raczej internetowych sklepach z książkami) trzeba wiedzieć wcześniej, czego się szuka. A tego, czyli samodzielnego pozyskiwania informacji oraz zdolności do oddzielania tekstu reklamowego od krytycznoliterackiego lub recenzji, trzeba się nauczyć. Wypracowanie kompetencji kulturowej umożliwiające samodzielne i bezpieczne poruszanie się po rynku książki to zadanie rozłożone na lata. Dla „dzikich dzieci” biblioteka – centrum kultury, w którym mogą przejść przez klasykę i wybierać nowości, prowadząc studia porównawcze – to najlepsza z możliwych form nauki. Programy wspierające rozwój aktywności użytkowników i użytkowniczek bibliotek (Dyskusyjne Kluby Książki stworzone przez Elżbietę Kalinowską) są sukcesem na skalę, której nikt się nie spodziewał. Ale służą one przede wszystkim (albo prawie wyłącznie) dorosłym (choć można też znaleźć pojedyncze kluby dla młodszych czytelników), którzy po latach pokonują zastarzałe lęki z czasów szkolnych i uczą się na nowo krytycznie czytać i dyskutować. Nastolatkami i dziećmi zajmować się trudniej, trudniej je też zgromadzić, bo teoretycznie powinna zająć się nimi szkoła. A szkoła – no właśnie. Zamiast kształcenia umiejętności dyskusji na podstawie zdobytej możliwie szerokiej wiedzy wymusza szukanie jedynej właściwej odpowiedzi na pytania zamknięte.

Słowo „kanon” – w liczbie pojedynczej – kojarzy się (i nie bez powodu) ze szkolną maszyną, wywołuje raczej dreszcze nieprzyjemne niż te ekscytacji. Klasyka literatury, jeśli już jest dostępna na rynku (myślę teraz o rynku „kupno-sprzedaż”), to zwykle w wydaniu „lektura szkolna”. Tanie wydania mogą być całkiem niezłe (miękką oprawą, kieszonkowy format idealny w każdej podróży), ale z jakiegoś powodu są najczęściej koszmarnie zaprojektowane (kuriozalne okładki) – właściwie nie wiadomo dlaczego. Ale wiadomo raczej, że w ten sposób dochodzi do połączenia niewyjściowej lektury z klasyką literatury, a taką niewyjściową lekturę-klasykę należy odłożyć na półkę zaraz po tym, jak przestanie być potrzebna. Źle zaprojektowane książki i źle zaprojektowane listy lektur skutkują nieobecnością klasyki jako żywego tekstu – doświadczanego na poważnie, czyli osobiście. W takich tarapatach może pomóc ekranizacja, ale przecież nie w tym rzecz, by obraz dźwigał tekst. Chodzi o wypracowanie umiejętności, przy pomocy której można dostać się do tekstu bez wsparcia innego medium. Prace nad ożywieniem kanonu odbywają się

w wielu miejscach – wspomniane Dyskusyjne Kluby Książki oraz Dyskusyjne Kluby Czytelnicze. Część wydawców podejmuje działalność misyjną, wznawiając klasykę nie tylko w istniejących już tłumaczeniach, ale również zlecając nowe. Najcenniejsze jednak z punktu widzenia głównych bohaterów, czyli „dzikich dzieci”, są inicjatywy Wolnych Lektur oraz Polony: obie witryny proponują klasykę (w przypadku Polony także tę dużo mniej znaną) uwolnioną od rynkowych ograniczeń. Te biblioteki (tak należy o nich myśleć) oferujące cyfrowe wersje tekstów pozwalają oswajać tytuły z listy lektur – są (potencjalnie) w domu każdego z nas.

Jak w takiej sytuacji marzyć o włączaniu do kanonu zjawisk literackich do tej pory traktowanych przez system edukacji jako przede wszystkim rozrywkowe: teksty piosenek, powieści graficzne, scenariusze filmów i gier? Ubiegłoroczna Nagroda Nobla dla Boba Dylana została przedyskutowana porządnie również w Polsce, począwszy od „czy to w ogóle literatura?”, a skończywszy na zwyczajowym „czy w ogóle zasłużył?”, lecz nadała odpowiedni status poetyckim tekstom wykonywanym na głos, niekoniecznie publikowanym w formie książkowej. Od wielu lat podejmowane są próby opisu tak zwanej kultury i literatury alternatywnej, przede wszystkim związanej ze sceną muzyczną: pojawiają się rozmowy rzeki, autobiografie i biografie bohaterów (dominuje rodzaj męski) sceny. Pojawiają się też książki z tekstami najpierw śpiewanymi, jakby nadal wiara w papierową (a jednak!) książkę była silna lub jakby wydanie papierowe sprawiało, że tekst śpiewany staje się tekstem literackim/poetyckim. Wydawać by się mogło, że dzięki książce o Oldze „Korze” Jackowskiej da się bez zająknięcia mówić „poetka”, ale jej kanonicznych (!) tekstów z lat osiemdziesiątych z pewnością nie da się znaleźć w spisie lektur szkolnych. Wygląda na to, że „czytanie ze słuchu” długo zostanie jeszcze działalnością wywrotową lub/i prywatną. Z jednej strony źródło to nie straci swojej mocy. Przeprowadzane (z powodzeniem) próby powrotu do „dzikiej muzyki”, a co za tym idzie – „dzikich tekstów”, przynoszą dobre efekty – cóż z tego, że na razie na scenie. Już nie rozrywka, ale rozróżba w języku wypowiedzanym powoli składa się na nową tradycję budowaną na powrotach do „słuchanego” kanonu. Ta „dzika tradycja” – już nie podwórkowo-miejska – wydaje się niezłą szansą na wypisanie/wypowiedzenie wstydów piętrzących się w milczeniu lub agresji. I z czasem zapewne zostanie wykorzystana. A na razie zostaje czytanie i pisanie ze słuchu, robienie swoich kanonów i dyskusowanie o nich w nadziei, że między językami/wrażliwościami/sprawami złapiemy, co sobie nawzajem chcemy powiedzieć.

LESZEK KOCZANOWICZ

Lęki wspólnoty

Indywidualizm i wspólnota

Nowoczesność kształtowały dwa zwalczające się kręgi myślowe. Z jednej strony było to oświecenie, z drugiej zaś reakcja na nie nazywana często kontroświeceniem. Osią sporu między tymi dwoma kręgami myślowymi była i wciąż jest relacja między jednostką a wspólnotą – przede wszystkim, choć nie tylko, narodową. Relacja ta kształtowała właściwie całą polityczną rzeczywistość nowoczesności od Wielkiej Rewolucji Francuskiej do naszych dni.

Oświecenie zaproponowało wizję człowieka, który jest autonomiczny, potrafi wziąć odpowiedzialność za swe czyny i, co najważniejsze, jest dojrzały, kieruje się własnym rozumem. Immanuel Kant, jeden z wielkich myślicieli oświecenia, w programowym eseju *Co to jest Oświecenie?* znakomicie sformułował stan ducha, który poprzedza oświecenie i który może być źródłem oporu przeciw niemu:

Lenistwo i tchórzostwo to przyczyny, dla których tak wielka część ludzi, mimo wyzwolenia ich przez naturę z obcego kierownictwa, pozostaje chętnie niepełnoletnimi przez całe swoje życie. Te same przyczyny sprawiają, że inni mogą tak łatwo narzucić się im jako opiekunowie. To bardzo wygodne być niepełnoletnim. Jeśli posiadam książkę, która zastępuje mi rozum, opiekuna duchowego, który zamiast mnie posiada sumienie, lekarza, który zamiast mnie ustala dietę, itd. – nie muszę sam o nic się troszczyć. Nie potrzebuję myśleć, jeśli tylko mogę za wszystko zapłacić; inni już zamiast mnie zajmą się tą kłopotliwą sprawą¹.

Kant przeciwstawia tej postawie człowieka, który jest właśnie dojrzały i wolny:

Do wejścia na drogę oświecenia nie potrzeba niczego prócz wolności: i to wolności najniezgodliwszej spośród wszystkiego,

co nazwać można wolnością, mianowicie wolności czynienia wszechstronnego, publicznego użytku ze swego rozumu².

Jak wiadomo, dwie wielkie rewolucje XVIII wieku (francuska i amerykańska) oraz w dużej mierze nasza Konstytucja 3 maja były efektem wprowadzania w życie myśli oświeceniowej. Wywołały one, a przede wszystkim rewolucja francuska, prawie natychmiastową reakcję, której paradygmatycznym przykładem jest słynny esej Edmunda Burke'a *Rozważania o rewolucji we Francji*, w którym znajdujemy znaczący fragment poświęcony obronie tradycji:

W wieku oświecenia mam wystarczająco odwagi, by wyznać, że jesteśmy istotami z niewykształconymi uczuciami: zamiast odrzucić wszelkie uprzedzenia, czcimy je, a im dłużej one trwają, im powszechniej są wyznawane, tym bardziej je hołubimy. Obawiamy się pozwolić ludziom żyć i traktować każdego według jego prywatnych zasobów rozumowych, ponieważ podejrzewamy, że te zasoby są w każdym człowieku zbyt małe i że jednostki posłużą się zasobami banku i kapitału wszystkich narodów i wieków [...]. Uprzedzenia są przez cały czas gotowe do użycia w razie nagłej potrzeby, kierują one umysł na jednostajny kurs mądrości i cnoty, nie pozostawiając miejsca na wahanie w momencie decyzji, na sceptycyzm, zakłopotanie, brak rozstrzygnięcia³.

Uprzedzenia, które są w tym fragmencie synonimem tradycji, pozwalają, zdaniem brytyjskiego filozofa, orientować się w świecie, którego sam ludzki umysł nie jest w stanie opanować. Innymi słowy tradycji powinniśmy bronić nie tyle i nie tylko dlatego, że jest ona tradycją, ale ponieważ daje nam zasoby, których sam rozum nie jest w stanie dostarczyć. Znaczącą konsekwencją tej obrony tradycji jest podważenie uroszczeń rozumu do uniwersalności. Burke podkreśla, że nie ma człowieka w ogóle – jest Szkot, Francuz, Anglik, każdy z nich zanurzony we własnych zwyczajach i własnej tradycji.

Burke'a krytyka oświecenia była motywowana względami politycznymi. Jako punkt wyjścia przyjął on coś w rodzaju „zasady ostrożności”, uznając, że lepiej trzymać się tradycji, niż porywać na niepewne co do wyniku eksperymentowania. Jego krytyka uniwersalności rozumu zbiegła się jednak z wynalezieniem wspólnoty, czego dokonał w swych pismach Johann Gottfried Herder. Wspólnota, a ściślej

mówiąc, „lud”, jest źródłem tożsamości jednostki, jej punktem odniesienia. Z tej perspektywy wspólnotę przeciwstawia się państwu. Wspólnota jest gorąca, państwo – zimne; wspólnota jest źródłem tożsamości, a państwo – źródłem alienacji. Najbardziej brutalnie tę dychotomię sformułował prominentny przedstawiciel kontroświecenia Fryderyk Nietzsche, pisząc:

Państwo? Cóż to jest? Baczość! Uszy mi roztwórzcie, abym wam słowo rzekł o śmierci ludów. Państwem zwie się najzimniejszy ze wszystkich zimnych potworów. Zimny kłam głosi ono, i ta oto leż pełnie z jego ust: „Ja, państwo, jestem narodem”. Leż to! Twórcy to byli, co stworzyli narody i zawiesili ponad nimi wiarę i miłość: i tak oto życiu służyli. Niszczyciele to są, co sidła na wielu nastawili i przezwali je państwem; miecz zawiesili oni ponad nimi wraz z tysiącem żądź. Gdzie jeszcze istnieje naród, tam nie pojmuje on państwa i nienawidzi go jako złego spojrzenia i grzechu w obyczajach i prawach. Tenci znak dają ja wam: każdy naród mówi swoim językiem dobra i zła: nie rozumie sąsiad mowy tej. Własną mowę wynalazł sobie naród każdy w prawach i obyczajach. Państwo wszakże łączy we wszystkich językach dobra i zła; cokolwiek rzeknie – skłamię, a cokolwiek posiada – skradzione to jest. Wszystko w niem jest fałszem; kradzionymi zęby kasa, ukąśliwe. Fałszywe są nawet trzewia jego. Pomieszanie języków dobra i zła: tenci znak dają wam jako znak państwa. Zaprawdę, wolę śmierci znamionuje znak ten! Zaprawdę, kaznodziei śmierci nawołuje on! Aż nazbyt wielu rodzi się: dla tych zbytecznych wynaleziono państwo! Spójrzycie mi, jak ono ich przynęca tych nader licznych! Jak ono ich chłonie, żuje i przeżuwa! „Nie masz na ziemi nic większego nade mnie: jam palec Boga radzący” – tako ryczy potwór ten⁴.

Trudno o bardziej dewastującą krytykę państwa liberalnego, które jest dla niemieckiego filozofa synonimem powszechnego egoizmu.

Odpowiedź liberałów na te zarzuty jest jednak równie dobitna. Wolna, autonomiczna jednostka kierująca się światłem rozumu nie może ulegać choćby najszlachetniejszym pokusom odwołania się do tradycji. Co więcej, istotą nowoczesnego państwa jest tolerancja, która oznacza spychanie większości tradycyjnych przekonań i wartości do sfery prywatnej, pozostawiając w sferze publicznej jedynie zdolność

do konstruktywnej współpracy z innymi obywatelami. W tym sensie nadmiar wspólnotowości może prowadzić do utrudnień lub całkowitej blokady funkcjonowania demokratycznych procedur. Stać by się mogło tak dlatego, że silna wspólnotowość zakłada pewien rodzaj jednomyślności, a demokracja z natury swej jest regulowanym procedurami konfliktem i zinstytucjonalizowanym eksperymentowaniem społecznym.

Demokracja zakłada więc zmianę, ewolucję, podczas gdy wspólnota oscyluje wokół konserwatyzmu. Spór ten zaostrza się, kiedy wroga pierwotnie państwu wspólnota zaczyna się z nim zrastać, jak to się dzieje w końcowych dekadach XIX wieku. Powstaje nowoczesny nacjonalizm oparty na idei państwa jako wspólnoty nie tylko kulturowej, ale też etnicznej. Wybitny historyk izraelski Zeev Sternhell w swej monumentalnej historii kontroświecenia tak widzi tę przemianę:

U Herdera i jego zwolenników, nie tylko w Niemczech, ale również we Francji i Włoszech, wyłonił się nacjonalizm kulturowy i jego wytwór, nacjonalizm polityczny. Oba nacjonalizmy wkroczyły w wiek dwudziesty, stając się coraz bardziej radykalnymi i agresywnymi. Nacjonalizm kulturowy bardzo wcześnie dał początek idei państwa narodowego oraz jej duplikatowi, idei wszechwładzy państwa i koncepcji demokracji jako wroga ludu⁵.

Sternhell stawia znak równości między nacjonalizmem kulturowym a nowoczesnym nacjonalizmem etycznym, który z kolei jest źródłem faszyzmu. Liberalizm przeciwstawia tej koncepcji ideę wolnej, autonomicznej jednostki, która potrafi oprzeć się wszelkim pokusom identyfikacji z nacjonalizmem. Stawką w tym sporze jest wolność – najwyższa wartość w aksjologii liberalizmu. Kontrowersję tę znakomicie pokazał Tomasz Mann w opisie walki, którą Naphta i Settembrini toczą o duszę Hansa Castorpa. Po pochwaleniu wspólnotowości wygłoszonej przez Naphtę Settembrini odpowiada mu dytyrambem na cześć wolności: „W ciągu rozmowy powiedział pan to i owo o godności ludzkiej. A jednocześnie broni pan takiej moralności gospodarczej, która pociąga za sobą brak wolności i brak godności jednostki ludzkiej”⁶.

Kłopoty ze wspólnotą

Zarysowany wyżej spór liberalizmu z myślą wspólnotową, odwołującą się do wartości narodowych i religijnych, nie wyczerpuje całości obrazu z trzech przynajmniej powodów. Po pierwsze, intuicyjnie

czujemy, że trudno wyzbyć się wszelkich odniesień do rodzimej kultury i że stanowi ona źródło sporej części naszej tożsamości. Po drugie, teoretycy liberalnej demokracji zauważyli, że samo poleganie na formalnych procedurach ustanawiania władzy, bez brania pod uwagę kultury, w której procedury owe są realizowane, nie zapewnia w pełni harmonijnego przebiegu działań politycznych. Jak sformułował to wybitny filozof amerykański John Dewey, demokracja to nie tyle i nie tylko system instytucji, ale przede wszystkim system nawyków dnia codziennego. Po trzecie, samo pojęcie wspólnoty nie jest jednoznaczne. Wspólnota narodowa jest najbardziej oczywistym przykładem wspólnoty, ale istnieją takie, które takiego charakteru nie mają, a które równie silnie kształtują tożsamość swych członków.

W krótkim eseju nie jestem naturalnie w stanie przeanalizować czy nawet przedstawić stanowisk w tej złożonej dyskusji, mogę tylko odesłać do swych wcześniejszych prac po pełniejszą jej charakterystykę⁷. Chciałbym tutaj jedynie omówić nieco obszerniej dwa przykłady, które mogą rzucać światło na różnorodność ujęć wspólnotowości we współczesnej filozofii. Pierwszy z nich dotyczy komunitaryzmu, czyli poglądu głoszącego, że sama proceduralna demokracja nie wystarcza, że oprócz procedur potrzebne są jeszcze „nawyki serca”, które pozwalają demokracji na sprawne funkcjonowanie. Kluczem do zrozumienia wpływu kultury na politykę jest dla komunitarystów kwestia tożsamości. Tożsamość indywidualna, jak twierdzi Charles Taylor, bodaj najwybitniejszy przedstawiciel tego nurtu, nie kształtuje się w próżni – zawsze wymaga odniesienia do większej kulturowej całości. Taylor, którego poglądy mieszczą się w tradycji hermeneutycznej, rozumie tożsamość jako pewną opowieść o sobie samym, jako narrację, która musi być włączona w szerszą narrację wspólnoty. W odróżnieniu jednak od klasycznych ujęć „silnej” narodowej wspólnoty uważa on, że nowoczesność stwarza szansę na odnoszenie własnej tożsamości do różnych wspólnot, które wyznaczają „horyzonty znaczeń” czy „ramy pojęciowe” dla narracji jednostek⁸. Oczywiście jest, że jednostka przenosi ukształtowane kulturowe wzorce także w sferę polityczną. Decyzje polityczne są więc w takiej czy innej mierze motywowane przez historię wspólnoty, do której należymy. Wybitny przedstawiciel komunitaryzmu Michael Sandel twierdzi, że dla liberalizmu:

[...] nigdy nie jestem określony przez cele, które realizuję, i swe powiązania, ale zawsze jestem zdolny do stanięcia z boku po to,

by je zbadać, ocenić i ewentualnie zmienić. Znaczy to właśnie, że jestem wolnym i niezależnym podmiotem (*self*) zdolnym do wyborów. Ta wizja podmiotu znalazła swój wyraz w ideale państwa jako neutralnej ramy [...]. Komunitariańscy krytycy opartego na prawach liberalizmu mówią, że nie pojmujemy swej niezależności w taki sposób, nie traktujemy siebie jako posiadaczy podmiotów całkowicie oddzielonych od naszych celów i powiązań. Twierdzą oni, że niektóre z naszych ról częściowo konstytuują osoby, którymi jesteśmy – jako obywatele kraju, członkowie jakiegoś ruchu lub zwolennicy jakiejś sprawy. Jeżeli więc jesteśmy częściowo definiowani przez wspólnoty, które zamieszkujemy, musimy również być włączeni w cele i dążenia tych wspólnot⁹.

Komunitaryzm stanowi istotną korektę liberalizmu, ale łatwo można wysunąć przeciwko niemu poważne obiekcje. Po pierwsze, jak napisałem wyżej, komunitaryści zakładają, że relacje między wspólnotą a jednostką mają charakter narracyjny, więc rozgrywają się przede wszystkim w języku, który przenosi wartości danej kultury. Powstaje jednak od razu pytanie, co ze wspólnotami opartymi na wspólnym, podzielanym przez jej członków doświadczeniu, które nie musi mieć jednolitego rdzenia językowego. Argument ten podniosły feministki, mówiąc o wspólnym doświadczeniu kobiet z różnych kultur, ale można go bez trudu rozszerzyć na doświadczenia wojny czy przeżytych okrucieństw. Konstytuują one wspólnotę nawet wtedy, gdy są skonceptualizowane w różnych językach i odnoszone do odmiennych wartości kultury. Po drugie, zakotwiczenie wspólnoty w wartościach i znaczeniach prowadzi do trudności w ujęciu tego, co można by nazwać temporalnymi, przygodnymi wspólnotami. Ich istnienie jest jednym z najbardziej charakterystycznych znaków (po)nowoczesności. Z punktu widzenia komunitaryzmu takie *ad hoc* powstające wspólnoty są praktycznie niedostrzegalne. W końcu, i to wydaje mi się najważniejsze, perspektywa komunitaryzmu nie pozwala na traktowanie wspólnoty jako „złej”, zagrażającej i zniewalającej. Oczywiście komunitarianie są przeciwni wszelkiego rodzaju nacjonalizmom czy szowinizmowi, ale raczej traktują je jako przejaw degeneracji czy choroby zdrowej z natury wspólnoty.

Czy jest jednak w ogóle możliwe inne pojęcie wspólnoty niż to, które wynika z tradycji herderiańskiej, przyswojonej i przekształconej

przez współczesnych komunitarystów? Sądzę, że co najmniej próby takiej koncepcji pojawiły się w myśli francuskiej u Georges'a Bataille'a i Maurice'a Blanchota, a najpełniej rozwinął je Jean-Luc Nancy w swojej inspirującej książce *Rozdzielona wspólnota*¹⁰. Jego idea wspólnoty zrywa z takim ujęciem, które każe widzieć w niej pewien projekt polityczny, podstawę ładu społecznego. We wstępie do polskiego wydania autor tak wyjaśnia swe intencje:

[...] próbowałem uchwycić miarę zjawiska, które głęboko naznaczyło pewien aspekt kultury europejskiej: chodzi o pragnienie, aby społeczeństwo [...] przybrało postać dzieła, to znaczy rzeczywistości, która osiągnęła swój docelowy i doskonały kształt, rzeczywistości wypełnionej znaczeniem ostatecznym. W pełni [...] wyraziło się ono w formie tego, co określa się mianem dwudziestowiecznych totalitaryzmów. [...] Totalitaryzmy reprezentowały wolę stworzenia integralnego i totalnego dzieła z „tego świata”, w którym miałyby się współkształtować wszystkie formy egzystencji¹¹.

Odrzucenie takiego traktowania wspólnoty, które zdaniem Nancy'ego podzielane jest zarówno przez liberalizm, jak i komunitarianizm, zaowocowało właśnie innym podejściem do wspólnoty.

[...] uznałem, że warto zaryzykować wyrażenie *communauté désœuvrée*, „rozdzielona wspólnota”, do określenia sposobu, w jakim moglibyśmy ukierunkować nasze myślenie o byciu-wspólnie, nie ulegając przy tym pragnieniu, by uczynić dziełem „wspólnotę” lub to, co „wspólne” jako takie. Bycie-wspólnie nie jest „dziełem” i nie może tworzyć „dzieła” całości osiągnącej doskonałą postać i zyskującej ostateczne znaczenie. Bycie-wspólnie jest bowiem z istoty otwarte i mnogie, chociaż mnogość ta nie sprowadza się do indywidualistycznego atomizmu¹².

Inspirowana przez kategorię Heideggera bycie-z (*Mitsein*) wspólnota postulowana przez Nancy'ego nie tyle łączy swych członków w określonym celu, ile jej fundamentem jest przekonanie o konieczności, ale też niemożliwości więzi. W kolejnej eksplikacji swojej teorii wspólnoty pod znaczącym tytułem *Être singulier pluriel*¹³ francuski filozof jeszcze wyraźniej podkreśla ten aspekt wspólnotowości, który sprawia, że wspólnota nie jest projektem, lecz raczej poczuciem pewnego braku, porzucenia – powoduje ono, że możemy być częścią wielości, nie

rezygnując ze swej pojedynczej odrębności. Oczywistym powodem, który umożliwia niemożność wspólnoty, jest śmierć:

Wspólnota jest podporządkowana śmierci jako czemuś, z czego nie można właśnie zrobić *dzieła* (z wyjątkiem dzieła śmierci, którym śmierć się staje, gdy tylko próbuje się z niej zrobić dzieło [...]). Wspólnota jest tutaj po to, aby uznać i wziąć na siebie tę niemożność, a ściślej – nie ma tu bowiem ani funkcji, ani celowości – ta sama niemożność przekształcenia śmierci w dzieło zaznacza się i afirmuje w formie „wspólnoty”¹⁴.

Dlatego spełnienie polityczne wspólnoty postulowanej przez Nancy’ego:

[...] byłyby zarysem jednostkowości, jej komunikacji, jej ekstazy. „Polityczność” oznaczałaby wspólnotę podporządkowaną się rozdzielaniu swej komunikacji lub oddaną temu rozdzielaniu i czyniącą je swym celem: wspólnotę świadomie doświadczającą swego dzielenia¹⁵.

Koncepcja Nancy’ego to bez wątpienia ważny wkład w rozumienie wspólnoty – może być istotnym instrumentem przy analizach doświadczenia wspólnotowości, szczególnie w sytuacjach ekstremalnych, kiedy pękają „normalne” sposoby jego konstytuowania. Trudno ją jednak przełożyć na polityczne analizy społeczeństwa demokratycznego. Bardziej użyteczne wydaje mi się inne ujęcie wspólnoty, które nazywałem „wspólnotą krytyczną”¹⁶. Jest ona wspólnotą dialogu, ale, za Michaiłem Bachtinem, rozumianego jako wartość sama w sobie, a nie jako narzędzie do osiągnięcia zewnętrznych celów, nawet tak ważnych jak konsens, porozumienie. Decyzja wejścia w dialog, która zawsze ma charakter etyczny, zakłada chęć rozumienia drugiej strony, choć nie zawsze dojścia do zgody. Jeżeli tę koncepcję dialogu odniesiemy do wspólnoty, to właśnie uzyskujemy koncepcję wspólnoty dialogicznej, otwartej na tradycję, ale jednocześnie krytycznej wobec niej. Nie chodzi więc w niej tyle o wpisanie indywidualnej tożsamości w narrację wspólnoty, ile o prowadzenie krytycznego dialogu z tą narracją. W tym sensie wspólnota krytyczna nie musi być wroga liberalnym koncepcjom wolności i autonomii jednostki. Jednostka ustanawia swą autonomię wobec tradycji nie poprzez zanegowanie jej znaczenia, ale poprzez umiejętność ciągłej z nią dyskusji, która pozwala na zrozumienie tkwiących w niej wartości, nawet jeżeli w skrajnym przypadku prowadzi do jej odrzucenia.

Dialog poetów, dialog wspólnot

Michaił Bachtin tak pisał o języku poezji: „[...] poeta oczyszcza słowo z cudzych intencji, używa tylko takich słów i form, i tylko tak ich używa, że tracą one swój związek z określonymi intencjonalnymi warstwami języka i określonymi kontekstami”¹⁷. Nie znaczy to oczywiście, że poeta tworzy ponad kontekstem społecznym czy kulturowym, rosyjski myśliciel zwraca nam jednak uwagę, że w samym stosunku do języka poeta jest w innej sytuacji niż prozaik, w dużo większym stopniu, prawie dowolnie, mogąc modyfikować znaczenia słów. Bachtin wyraził tę cechę poezji dosadnie: „Wszystko, co wchodzi do utworu, musi się skąpać w rzece zapomnienia”¹⁸. Ta osobliwość poezji umożliwia starcie poety z jego własną kulturą, to, co Harold Bloom w swej książce określił jako „lęk przed wpływem”¹⁹. Dlatego trzeba być niezwykle ostrożnym w przypisywaniu utworom poetyckim konkretnych sensów społecznych i odczytywaniu poprzez nie ideologii epoki. To powiedziawszy, nie możemy jednak nie przyznać, że istnieje też druga strona poezji, o której zresztą pisze amerykański literaturoznawca. Poeta nie tyle rezonuje głos wspólnoty, ile potrafi go przekształcać, nadać mu formę – i w tym sensie poezja jest być może najlepszym źródłem do zrozumienia tego, co wspólne dla danej społeczności. W naszym kraju nie trzeba chyba nikogo przekonywać, że to właśnie romantyzm stworzył idiom, którym podzielony i zniewolony naród porozumiewał się przez lata niewoli i który wciąż służy temu celowi. W tym sensie naród polski jest właśnie „wyobrażoną wspólnotą” – żeby użyć słynnego określenia Benedicta Andersona – dla której osnową wyobraźni jest tradycja romantyczna²⁰.

Jednak dla filozofa politycznego, który stara się zrozumieć kulturowe konteksty, czy wręcz kulturowe fundamenty polityki, problem stanowi to, że dominujący idiom romantyczny przekładać się może na wiele programów *stricto* politycznych. Wiele pojęć stworzonych przez romantyków i odgrywających ważną rolę w komunikacji międzypokoleniowej ma charakter tego, co w teorii politycznej określa się jako „puste znaczące”²¹. Chodzi tu o kategorie, które mają tak ogólny charakter (przykładem mogą być słowa takie jak: „demokracja” „porządek”), że toczy się nieustanna walka o nadanie im konkretnych treści, które odpowiadałyby określonym programom politycznym. Niemniej jednak to, jakie kategorie odgrywają główną rolę w programach politycznych, nie jest całkowicie obojętne. Romantycy, a szczególnie Mickiewicz, narzucili takie ujęcie wspólnoty, w którym

centralne jest pojęcie narodu, wartości narodowych. Andrzej Walicki w swej analizie *Prelekcji paryskich* cytuje z aprobatą myśl Marii Janion, która światopogląd wielkiego romantyka określiła jako: „rewolucyjny tradycjonalizm» polskiego szlacheckiego ruchu rewolucyjno-niepodległościowego, zmierzającego do restytucji dawnej, bo niepodległej Polski, ale zarazem do zbudowania Polski nowej – «w styksowym wykąpanej mule», odrodzonej przez śmierć”²². I dodaje: „Cały Mickiewiczowski system wartości, bezkompromisowo odrzucający ideały mieszczańskie i drobnomieszczańskie oraz przeciwstawiający im «ducha poświęcenia», bezinteresowność, chrystianizm sprzężony z «duchem wojskowym» był typową, wręcz klasyczną sublimacją wartości szlacheckich”²³.

Romantyczne imaginarium pojęciowe może być oczywiście – i jest w bieżącej polityce – wykorzystywane w bardzo zróżnicowany sposób: od subtelnych rozważań o odrębności polskiej kultury, a więc i polskiej polityki demokratycznej, po okrzyki narodowców postulujące Polskę dla Polaków. Jednak niezależnie od poziomu zaangażowania intelektu wprowadza ono pewną restrykcję w to, jaki może być program polityczny. Trudno sobie wyobrazić demokrację liberalną opartą na konflikcie, dialogu i konsensusie jako realizację postulatu romantycznej wspólnoty narodowej. Czy jednak silna herderiańsko-komunitarystyczna wspólnota romantyków jest jedyną możliwością budowania wspólnoty narodowej w naszym kraju, poza którą skazani jesteśmy na (neo)liberalny egoizm? Myślę, że nie jest to jedyna droga, że zgodnie z postulatem wspólnoty krytycznej powinniśmy szukać innych alternatywnych koncepcji wspólnoty, które mogłyby wejść w dialog ze wspólnotą romantyczną.

Tadeusz Różewicz w swej twórczości, w odróżnieniu od romantyków, nigdy nie formułował programów czy postulatów politycznych. W jego utworach z rzadka tylko pojawia się słowo „naród” i nigdy w patetycznym kontekście. Niemniej jednak nieustanny dialog z Mickiewiczem, ciągła lektura wielkiego romantyka wskazują, że Różewicz poruszał się po paralelnej trajektorii w rozumieniu roli poety²⁴. Dla mnie twórczość autora tomu *Niepokój* ukierunkowana jest na badanie możliwości zaistnienia wspólnoty po wielkiej katastrofie. Myślę, że w dużej mierze było to udane przedsięwzięcie, poeta wskazał przynajmniej miejsca, w których wspólnota taka może się narodzić. Wspólnota, która wyłania się z poezji Różewicza, jest, jak sądzę, bliska postulowanej przez Jean-Luca Nancy’ego wspólnotie rozdzielonej, świadomej

swego rozdzielienia, ale jednocześnie pewna swej konieczności. Różewiczowska wspólnota nie jest oczywiście projektem, wizją, jaką była bez wątpienia wspólnota romantyczna – to raczej ukazanie niemożliwości stworzenia takiego totalnego programu w świecie, który musi zmagać się z odbudowaniem podstawowych wartości. Różewicz nie ignoruje jednak tej romantycznej wizji, wchodzi z nią w dialog, pokazując, jak bardzo załamuje się ona, kiedy podlega próbie codziennego życia. Mickiewicz pojawia się w twórczości Różewicza jako postać tragiczna, wewnętrznie rozdarta, pozbawiona pancerza romantycznego patosu. To rozdzielenie jest może ważniejsze i więcej mówiące o ludzkiej egzystencji niż sama wizja. Stąd fascynacja Różewicza *Lirykami lozańskimi*, w których ujawnia się bezpośrednio ta strona życia wielkiego romantyka.

Idea wspólnoty, którą moglibyśmy wywieść z twórczości wielkiego poety, implikuje inny rodzaj więzi, a więc i inny rodzaj patriotyzmu niż utopia romantyczna. Myślę, że kluczową różnicą jest ucieczka od abstrakcji. Różewicz w swych utworach koncentruje się na bezpośrednich relacjach między ludźmi. To, jacy jesteśmy w takich sytuacjach, jest decydujące dla moralnej oceny. Czy taka wspólnota może stać się podstawą programu politycznego? Uważam, że tak, ale aby tak się stało, musi zmienić się pojęcie tego, co polityczne. Polityka musi uciekać od abstrakcyjnych podziałów, na których jest obecnie ukonstytuowana, a w zamian zacząć wsłuchiwać się w głos człowieka.

*milczało niebo
milczała ziemia
jeśli usłyszał głos
który płynął
z ziemi wody i nieba
to był głos drugiego człowieka²⁵*

Przypisy

- 1 I. Kant, *Co to jest Oświecenie?*, tłum. A. Landman, w: Z. Kuderowicz, *Kant*, Warszawa 2000, s. 95.
- 2 Tamże.
- 3 E. Burke, *Rozważania o rewolucji we Francji*, tłum. D. Lachowska, Kraków 1994, s. 55.
- 4 F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, tłum. W. Berent, s. 22–23.
- 5 Z. Sternhell, *The Anti-Enlightenment Tradition*, transl. D. Maisel, New Haven 2010, s. 101.
- 6 T. Mann, *Czarodziejska góra*, tłum. J. Kramsztyk, J. Łukowski, Warszawa 2007, s. 461.
- 7 L. Koczanowicz, *Wspólnota i emancypacje. Spór o społeczeństwo postkonwencyjne*, Wrocław 2005; tegoż, *Polityka dialogu. Demokracja niekonsensualna i wspólnota krytyczna*, tłum. K. Liszka, Warszawa 2015.
- 8 Ch. Taylor, *Etyka autentyczności*, tłum. A. Pawelec, Kraków 2002.
- 9 M. Sandel, *Introduction*, w: M. Sandel (ed.), *Liberalism and Its Critics*, New York 1984, s. 5–6.
- 10 J.-L. Nancy, *Rozdzielona wspólnota*, tłum. M. Gusin, T. Załuski, Wrocław 2010.
- 11 Tamże, s. 4–5.
- 12 Tamże, s. 5.
- 13 J.-L. Nancy, *Être singulier pluriel*, Paris 1996.
- 14 J.-L. Nancy, *Rozdzielona...*, dz. cyt., s. 24–25.
- 15 Tamże, s. 56.
- 16 L. Koczanowicz, *Polityka dialogu*, dz. cyt., *Wspólnota krytyczna*, s. 115–178.
- 17 M. Bachtin, *Słowo w powieści*, w: tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Gajewski, Warszawa 1982, s. 127.
- 18 Tamże.
- 19 H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.
- 20 B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone: rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Kraków 1997.
- 21 E. Laclau, Ch. Mouffe, *Hegemonia i socjalistyczna strategia. Przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*, tłum. S. Królak, Wrocław 2007.
- 22 M. Janion, *Romantyzm. Studia o ideach i stylu*, Warszawa 1969, s. 7.
- 23 A. Walicki, *Adama Mickiewicza Prelekcje Paryskie*, w: tegoż (red.), *Polska myśl filozoficzna i społeczna*, t. 1: 1831–1863, Warszawa 1978, s. 254.
- 24 O stosunku Różewicza do Mickiewicza pisze interesująco i kompetentnie Andrzej Skrendo we *Wstępie* do T. Różewicz, *Wybór poezji*, Wrocław 2016.
- 25 T. Różewicz, *W środku życia*, w: tegoż, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. A. Skrendo, Wrocław 2016, s. 174.

ZBIGNIEW MAJCHROWSKI

Wypisy, czyli to, co zostało z nienapisanego artykułu o Różewiczu

Pomimo niejednokrotnych prób zmiany perspektywy utrwaliło się spojrzenie na twórczość Tadeusza Różewicza przez pryzmat pokolenia „zarażonego śmiercią”, jeszcze przez wiele lat po wojnie rozumianego jako typowo męska formacja (trzeba było tomu Anny Świrszczyńskiej *Budowałam barykadę*, wydanego w roku 1974, a więc trzydzieści lat po powstaniu warszawskim, aby choć trochę przełamać męskość wojny i okupacji). Również relacje biograficzne i artystyczne poety prowadzone były głównie do świata mężczyzn: Julian Przyboś, Tadeusz Borowski, Mieczysław Porębski, Leopold Staff, Kazimierz Wyka, Czesław Miłosz... Chciałbym rozszerzyć ten punkt widzenia przez odsłonięcie paraleli pomiędzy inicjalnymi doświadczeniami w równoległych biografiach Różewicza oraz jego stosunkowo późnej interpretatorki, Marii Janion¹, co być może pozwoli zmodyfikować zmaskulinizowany obraz pokoleniowej przynależności.

Maria Janion:

[...] doskonale pamiętam, jak w kinie przy ulicy Zamkowej obejrzałam film *King Kong*. Zrobił na mnie niesłychane wrażenie i właściwie mam poczucie, że pierwsze moje jakieś poruszenie erotyczne popłynęło właśnie z inspiracji tym filmem. [...] To była oczywiście pierwsza, przedwojenna, jeszcze czarno-biała wersja *King Konga*. Przed kinem zgromadził się ogromny tłum, wszyscy chcieli ujrzeć gigantyczną małpę. Ja też. I jakoś udało mi się wdrzeć do sali. Pamiętam niesłychany entuzjazm ludzi. [...] Wielkie wrażenie robiło na mnie to, jak King Kong w tej swojej monstrualnej łapie trzymał tę tak kruchą, małą blondynkę².

Tadeusz Różewicz:

Cóż... nie mogłem obejrzeć *King Konga* przed wojną. Przyczyn nie pamiętam, może film był zabroniony dla dzieci i młodzieży szkolnej, może nie było pieniędzy na bilet... [...] Jedyne kino w R. było po drodze do szkoły. Pamiętam ogromną małą na frontonie kina, mała trzymała na olbrzymiej dłoni postać – figurkę kobietą w przejrzystych, pajęczych szatach. Był to widok i zagadkowy, i podniecający...³

Do zaaranżowanego tu dialogu nigdy nie doszło bezpośrednio, niemniej paralela wspomnień jest uderzająca: zbieżna aura kinowego epizodu przywołanego przez Janion z dzieciństwa w Wilnie i przez starszego o pięć lat Różewicza – z gimnazjalnych czasów w Radomsku. Amerykański film wszedł na światowe ekrany w 1933 roku i cieszył się tak ogromnym powodzeniem, że w prowincjonalnych kinach Europy z pewnością pokazywany był nawet dużo później. „Pensjonarskie” wspomnienie młodziutkiej Marii Janion można by zestawić ze sceną otwierającą *Dziadów* część I:

*Świeco niedobra! właśnie pora była zgasnąć!
I nie mogłam doczytać – czyż podobna zasnąć?
Waleryjo! Gustawie! Anielski Gustawie!
Ach, tak mi często o was śniło się na jawie [...]*⁴.

Mickiewiczowska Dziewica w erotycznym poruszeniu lekturą romanisu, samotnie w ciemności snująca fantazmat o „bliźnich” duszach, jest znakomitym upostaciowaniem romantycznej inicjacji książkowej. Teraz jednak, w połowie lat trzydziestych xx wieku, to kinowy ekran – obok „książek zbójcekich” – staje się nowym medium wtajemniczenia w dorosły świat. Tak Janion, jak i Różewicz, niezależnie od siebie, silnie zapamiętali jeden z pierwszych przejawów przemiany kulturowej, której pełne konsekwencje staną się naszym udziałem: wtargnięcie w przestrzeń publiczną wielkoformatowego obrazu, rywalizującego z opowieścią książkową. Kinowy zwiastun to zapowiedź przeniesienia dominacji znaków z logosfery na ikonosferę, a w samej ikonosferze – kształtowania się nowego typu wizerunku: miejsce świętych ikon zajmą „ikony” kultury masowej – gwiazdy, bożyszczka, idole (jedną z pierwszych takich „ikon” będzie twarz Grety Garbo, opisana przez Rolanda Barthes’a w *Mitologiach*⁵).

Od tego czasu trudno już będzie mówić o tradycji literackiej w czystym rozumieniu.

Kody symboliczne, scalające wspólnotę, w polskiej kulturze zwyczajowo osadzone głównie w literaturze (przy udziale malarstwa historycznego), w coraz większym stopniu kształtowane są przez nowe media, które narzucają ponadetniczny, jednolity sposób postrzegania świata. Dla romantyków poezja wysoka była równie ważna jak pieśń gminna, ale wraz z rozwojem kinematografii, radiofonii i telewizji wzniosłość i ludowość będą wypierane przez kulturę masową: „zamiast czytać *Króla-Ducha* / oglądałem *Dynastię* // zamiast myśleć o zbawieniu duszy / czytałem gazety”, jak to ujmie Różewicz w wierszu *Od jutra się zmienię* (P4/72)⁶.

Rzecz jasna, to wojna stanie się tą nieusuwalną cezurą, która położy się cieniem na dalszej biografii, spustoszy urodę świata, skompromituje estetykę, sparaliżuje wyobraźnię. Niemniej już w przedwojennym, jeszcze dziecięcym, pensjonarskim i gimnazjalnym rozpoznawaniu świata znaleźć można pierwsze zapowiedzi późniejszych strategii poznawczych i artystycznych. Janion okaże się bodaj pierwszą historyczką literatury, która zwróci się ku filmowi – jako równoprawnej sztuce oraz domenie popularnych gatunków, mających swój rodowód w romantycznej fantastyce i w melodramacie. Różewicz zostanie krytycznym komentatorem nowej sytuacji, w jakiej znajdzie się poezja: „...przecież nie żyjemy w epoce «poezji», to nie poezja organizuje naszą powszechną «wyobraźnię narodową», ale teatr, film, telewizja” (PR3/249). Miejsce wspólnoty symbolicznej, ukształtowanej przez literaturę, zajmuje telewizoria o wyobraźni skolonizowanej przez estetykę miszmasz, wedle której wszystko łączy się ze wszystkim: „obrazy gonią obrazy muzyka muzykę słowa słowa...”, „karuzela obrazów i dźwięków” (*Sobowtór*, PR2/272). W *Kartotece rozrzuconej* dramaturg ironicznie wpisuje nowe medium w tradycję symboliczną: telewizor występuje tu jako „współczesny Chochół”.

Pomimo krytycznego niepokoju Różewicz daleki jest od lekceważenia medialnych przekazów; przypomina wręcz, że dziennikarzami byli: Bolesław Prus, Henryk Sienkiewicz, Karol Irzykowski, Maurycy Mochnacki, a nawet Mickiewicz (PR3/211). I to właśnie Mickiewicz, poeta prawdziwie nowoczesny, zgoła poeta-reporter, obserwator nowo oznakowanej wielkomięskiej przestrzeni, może pierwszy w polskim piśmiennictwie poeta miasta, zanim w 1834 roku zasiedlił imaginacyjne Soplicowo, już w roku 1832 w opisie realnego Petersburga wprowadził do poezji szyldy reklamowe:

*Na domach pełno tablic i napisów;
 Śród pism tak różnych, języków tak wielu,
 Wzrok, ucho błądzi jak w wieży Babelu.
 Napis: „Tu mieszka Achmet, Chan Kirgisów,
 Rządzący polskich spraw departamentem,
 Senator”. – Napis: „Tu monsieur Żoko
 Lekcje daje paryskim akcentem,
 Jest kuchtą dworskim, wódczanym poborcą,
 Basem w orkiestrze, przy tym szkół dozorcą”.
 Napis: „Tu mieszka Włoch Piacere Gioco.
 Robił dla frejlin carskich salcesony,
 Teraz paniński pensjon otwiera”.
 [.....]
 Napis: „Tu stroje damskie” – dalej: „Nuty”;
 Tam robią: „Dzieciom zabawki” – tam: „Knuty”.
 (Petersburg)⁷*

Zaobserwowane przez Mickiewicza zainfekowanie logosfery to ledwie początek niekontrolowanego rozrostu i niepohamowanego obiegu licznych tekstów użytkowych – informacyjnych, reklamowych, propagandowych. W wizji Różewicza proces ten przybiera wymiar zgoła apokaliptyczny: „gnuśne porykiwanie / trąb ugniecionych / z makulatury / skręconych / z gazet” (*Przesypywanie*, P3/158). Reakcją Marii Janion na szum informacyjny jest heroicznie syzyfowa próba przekształcenia tego, co jednodniowe i prozaiczne, w „archiwum egzystencji” (tu jakaś zbieżność z praktyką poetycką Mirona Białoszewskiego), o czym opowiada w rozmowie z Barbarą Łopieńską w 2001 roku: „Przecież Pani widzi, w czym my tutaj siedzimy. Te stare, potworne, obszarpane gazety, te kupy śmieci, papiery, wycinki, jakieś Bóg wie co. Niech Pani popatrzy na to wszystko, co jest efektem potwornego zbieractwa, podejrzanego przeświadczenia, że w tym wszystkim jest jakaś bardzo ważna dla mnie wiadomość. Że ją przejrzę, wytnę i schowam. Schowam do teczek, których nie starcza, albo schowam do takiej, co już nie wiem, co w niej jest”⁸. Różewicz natomiast podaje gazetowy czy radiowy potok słów obróbce niczym surowiec wtórny, uprawia twórczy „recykling” poetycki, odzyskuje słowną materię poprzez ironiczną „utyлизację” bełkotu, jak to ma miejsce w *Balladzie o naszych sprawozdawcach sportowych* czy w „poemacie z końca xx wieku” *Walentyнки*.

Pójdźmy dalej tropem wspomnień z dzieciństwa.

Maria Janion:

Robiliśmy rzeczy całkowicie nielegalne. Gmeraliśmy w rynsztoku w poszukiwaniu skarbów. Z wielką pasją zajmowałam się zapuszczaniem ręki do rynsztoka i wyjmowaniem stamtąd, powiedzmy, utopionego dziecięcego zegarka. Albo jakichś śmieci. [...] Z tamtego czasu została we mnie przyjemność oglądania dużych wystaw, na których nagromadzona jest obfitość małych rzeczy, nawet niezwiązanych ze sobą, ale poukładanych jedno koło drugich. *Bric-à-brac*, tak to się nazywa. Bardzo to lubię⁹.

Dziecięca ciekawość śmietnika, zainteresowanie tym, co przyziemne, przypadkowe, brudne, zmieszane, zdegradowane, zepsute, pozostawione bez ładu i składu, jest w istocie przecuciem formy otwartej, dzieła bez granic, poetyki kolażu, *trash artu*, sztuki operującej „materią niższego rzędu”, jak to nazwie Tadeusz Kantor. Inny zaprzyjaźniony z Różewiczem od czasu studiów w Krakowie artysta, Tadeusz Brzozowski, w wywiadzie udzielonym Elżbiecie Dzikowskiej w 1985 roku powiedział coś, co – wolno sądzić – musiało być również bliskie poecie: „Maluję nie tylko przy sztalugach. Jak w dziecinnej zabawie «chodzę po świecie i zbieram śmiecie». Te śmiecie mogą być bardzo piękne”¹⁰. W *Kartkach wydartych z dziennika Różewicza* przytacza bowiem anegdotę z *Kroniki potocznej i anegdotycznej z życia Adama Mickiewicza*, ułożonej przez Władysława Bełzę. Otóż w drodze do Stambułu podczas postoju w porcie Smyrna (dziś Izmir) chciano pokazać Mickiewiczowi miejsce nazywane grota Homera, na co wieszcz miał odpowiedzieć: „[...] a tam nie ciekawy tego! Ja się przypatrywałem czemu innemu: leżała tam kupa gnoju i śmieci-ska, wszystkie szczątki razem – gnój, śmiecie, pomyje, kości, potłuczone czerepy, kawał podeszwy starego pantofla, pierza trochę – to mnie się podobało. Długo stałem tam, bo zupełnie tam było jak przed karczmą w Polsce” (PR3/371). Zapisane w anegdocie zadumanie Mickiewicza nad kupą gnoju musiało wynikać z nostalgii emigranta za utraconą krainą, ale w lekturze Różewicza przekłada się na przewartościowanie Mickiewiczowskiego „widzę i opisuję, bo tęsknię po tobie” w nową jakość, powiązaną ze współczesną sztuką odpadów, chociażby z kolażami Alberta Burriego: „śmietniki Burriego / podarte worki szmaty / damska garderoba sznurki papier / Burri / głodny w obozie jenieckim / układał ze śmieci / nowy świat / wśród tych śmierci i śmieci / stworzył piękno / dał próbę nowej całości” (*Opowiadanie dydaktyczne*, P2/298).

Wracam jeszcze do Wilna i do Radomska lat trzydziestych.

Maria Janion:

Pamiętam, że szczególnie mi się podobała w tamtym okresie *Księga ubogich* Jana Kasprowicza. To był żer dla mojej grafo-manii. Pisałam również utwory opiewające kościoły wileńskie, a było ich sporo¹¹.

Tadeusz Różewicz:

Jan Kasprowicz. Uczyłem się jego wierszy w gimnazjum. Po-tem czytałem *Hymny*, które mi się zawsze wydawały rozgadane. Były to potężne rzeki frazesów poetyckich i słów, słów, słów. (PR3/73–74)

Składiną pierwsze wiersze Różewicza, które poeta opublikował jako siedemnastolatek w piśmie sodalicyj mariańskich „Pod Znakiem Marii”, również ewokują kościelne przeżycia¹². Jak pokazuje kolejna paralela pomiędzy dwojgiem dojrzewających w czasie wojny i okupacji przyszłych reprezentantów swej generacji, kinematograficzne atrakcje nie musiały od razu unieważniać inicjacji literackich. Młodopolska poetyka i szkolny kanon lekturowy szybko jednak znajdą kontrapunkt w wywrotowej historii literatury spod pióra Boya-Żeleńskiego. Janion zanotowała w pensjonarskim dzienniczku lektur: „stanęłabym po jego stronie w sporze z brązownikami”¹³. Wolno przyjąć, że tak wcześniej czytana publicystyka Boya pozostawiła ślad w Janionowskiej wykładni długiego trwania romantyzmu – z jednej strony jako powracające figury wyobraźni o emancypacyjnym potencjale, dające oparcie w poszukiwaniu własnej tożsamości, ale też z drugiej jako opresyjne klisze o trującym oddziaływaniu, paraliżujące, udzielające wsparcia kolektywnym emocjom, pacyfikujące indywidualność. Autorka *Czasu formy otwartej* oraz *Projekt krytyki fantazmatycznej* wśród współczesnych pisarzy i artystów rozpoznaje „media romantyczne” – tak interpretuje Jarosława Iwaszkiewicza, Tadeusza Konwickiego, Andrzeja Wajdę czy Jerzego Grzegorzewskiego. Z kolei w *Placzu generała, Niesamowitej Słowiańszczyźnie* oraz liście do Kongresu Kultury z 2016 roku przeprowadza krytykę „upadłego, epigońskiego romantyzmu”, bezrefleksyjnie powielającego tyrtejskie, mesjanistyczne, bogoojczyźniane stereotypy. Niewątpliwie Różewicz również pobierał lekcję u Boya, bo to przecież lektura *Poganki* ze wstępem Żeleńskiego i jego *Ludzi żywych* zapoczątkowała krążenie Różewicza wokół postaci Narcyzy Żmichowskiej

(*Miłość lesbijska w romantycznym przebraniu*), a później i Marii Kornickiej, z czego ostatecznie wyrosło *Białe małżeństwo*. Stosunek poety do romantyzmu nacechowany jest ambiwalencją. W wielu utworach można natrafić na ironicznie bądź parodystycznie przywoływane klisze romantycznej edukacji (ich kwintesencją jest cykl humorystycznych wierszy *Portrety z zeszytów szkolnych*), a równocześnie w niejednej wypowiedzi poeta przywraca romantyczne antynomie, przedstawia własne rozpoznanie na temat „antagonizmu wieszczów”:

Poezja Mickiewicza osiągała coraz większą „gęstość” i po lirykach lozańskich zaczęła zapadać się w siebie, w milczenie... to milczenie zamieniło się w „antypoezję”, w działanie, wreszcie w śmierć. Mickiewicz „robił” poezję. Poezja Słowackiego rosła jak bańka mydlana, przemieniała się w tęczę, nadymała pięknnością słów i metafor, wreszcie wspaniała i pusta uniosła się do nieba i pękła. Słowacki pisał poezję. (*Milczenie Mickiewicza i tęcza Słowackiego, Kartki wydarte z dziennika, PR3/359*)

O Norwidzie powie, że „był poetą ciemnym i jasnym jak dzień i noc”, „był erudyta... ale bywał prosty jak kłos żyta czy kwiat...” (*To, co zostało z nienapisanej książki o Norwidzie, PR3/119*). W zbliżony sposób wyrazi się o Mickiewiczu: „z jednej strony potrafił się kłócić albo rozmawiać z Bogiem, a z drugiej opisywał w *Panu Tadeuszu* bigos i parzenie kawy”¹⁴. U tak niepodobnych, całkowicie odrębnych poetów Różewicz dostrzega i ceni właściwie to samo: dążenie do prostoty i osadzenie poezji w konkrety. W twórczości Mickiewicza najbardziej interesuje Różewicza przekraczanie romantyzmu przez poetę – zrzucanie „masek i kostiumów” w lirykach z okresu lońskiego, poetycki minimalizm (zob. „*Kto jest ten dziwny nieznajomy*”, PR3/39). Z liryki lońskiej wywodzi się kierownicze pytanie jego własnej praktyki poetyckiej: „Jak oskrobać poezję ze wszystkich metafor i porównań, które przeczytałem od roku 1938?” (PR3/357). To przede wszystkim mozolna praca redakcyjna, którą na kilku tylko przykładach dokumentuje tom *Historia pięciu wierszy* (2011). Wypracowane poetyki, konwencje, style – tak rozumianą tradycję Różewicz odbiera jako obciążenie, które trzeba odrzucić. W 1955 roku zanotował w dzienniku, że nie chodzi mu o zerwanie łączności ze starymi, dawnymi mistrzami, lecz o całkowite uniezależnienie się od balastu językowego, który po nich pozostał (PR3/319–320). Właściwie cała droga poetycka Różewicza okazuje się skutecznym „sprzątaniami” – zarówno po Młodej Polsce, jak i po awangardzie.

Jak zatem możliwa jest tradycja literacka, skoro „poezja nie zawsze przybiera postać wiersza”, „gnieździ się w milczeniu”, „żyje w poecie pozbawiona formy i treści” (zob. *Poezja nie zawsze*, P3/255), poza piśmem, poza tekstem? Różewicz zdaje się odpowiadać dwustopniowo. Po pierwsze, tylko słowo ucieleśnione, ożywione organicznie, jest wolne od obumierania, od inercyjnej zamiany we frazes, w kliszę. Tak rozumiana cielesność poezji została przejmująco opisana przez poetę w notatce o przedstawieniu *Apocalypsis cum figuris* we wrocławskim Teatrze Laboratorium:

Oni rodzą te teksty, rodzą raz jeszcze. Rodzą je w każdym nowym przedstawieniu. Ryki rodzącego rozlegają się w tej zamkniętej sali teatralnej (a raczej operacyjnej). Słowo na naszych oczach staje się ciałem, rośnie w czasie przedstawienia. Zamienia się w ciało agresywne. Gwałcone i gwałcące. Ten zespół karmi się słowem (dosłownie). Słowo jest tu trawione i wydalane¹⁵.

Poezja wymaga niejako wciąż ponawianych narodzin, powtórzenia aktu twórczego i – co najbardziej uderzające – równocześnie unicestwienia powołanych do życia słów, by nie obumierały jak frazes. Samemu Różewiczowi podczas wieczorów autorskich zdarzało się przerywać czytanie wiersza w momencie, gdy w jego odczuciu poezja się wyczerpała, chociaż wiersz miał ciąg dalszy (zob. *Posłowie*, PR3/137).

Po drugie, uobecnienie poezji może się dokonać w rozpoznaniu zbieżnego doświadczenia egzystencjalnego. Tak dzieje się z Mickiewiczowskim lirycznym westchnieniem:

*Uciec z duszą na listek i jak motyl szukać
Tam domku i gniazdeczka¹⁶*

– które Różewicz zapisuje już prozą, bo przecież aktu powtórzenia dokonał realnie, w życiu:

[...] tęsknota ukryta bardzo głęboko, żeby iść przed siebie, „wyzuty” ze „wszystkiego”... Często przysiadawałem w czasie spacerów i wędrówek przy drodze albo koło drogi. Teraz leżałem w trawie, nade mną pokryte burymi gęstymi chmurami niebo. Z trudem przebija się słońce. Często jeszcze budzi się we mnie niewygasła tęsknota. Wędrować przed siebie, długo, długo, aż do zniknięcia... [...] Iść i iść. A potem położyć się pod jakimś drzewem albo na otwartym polu, zwinąć się w kłębek, ukryć głowę

w ramionach i zasnąć. (notatka *Przy drodze w trawie z Kartek wydartych z dziennika*, PR3/353)

Do takich egzystencjalnych zbliżeń dochodzi także w sferze przyjaźni poetyckich. Jednym z najbardziej poruszających wątków w korespondencji Mickiewicza jest relacja ze sprawowania opieki nad umierającym na gruźlicę Stefanem Garczyńskim w podróży latem 1833 roku („przy odgłosie kaszlu i, patrząc na ciągle cierpienia Stefana, niepodobna myślić o pisaniu, a nawet czytaniu”¹⁷). Równie przejmujący wymiar, bliski też *Czarnym kwiatom* Norwida, ma wiersz bez tytułu *Ukryłem twarz w dłoniach...*, nawiązujący do ostatniej szpitalnej rozmowy Tadeusza Różewicza z Helmutem Kajzarem: „przyniosłem mu wiersz / czytałem / głos mnie zawodził” (P3/206).

Do wspólnych doświadczeń młodości Marii Janion i Tadeusza Różewicza należy jeszcze wczesne obcowanie z poezją niemiecką, podtrzymywane później pomimo urazu, jaki wiązał się z niemieczyzną jako językiem okupanta. Janion przyznaje: „...przez całe życie bardzo się interesowałam kulturą niemiecką. W Wilnie zaczęłam sama tłumaczyć Rilkego, nie wiedząc, że te rzeczy już zostały przetłumaczone. *Pieśń o miłości i śmierci korneta Krzysztofa Rilke*. I wiersz *Wielka noc*”¹⁸. Takie były początki przyszłej, już zawodowej fascynacji romantyzmem niemieckim i niemieckim „ekranem demonicznym”¹⁹. Również Różewicz, od młodych lat poczynając, powracał wielokrotnie do Rilkego, a słynny poemat o kornecie przyszło mu skonfrontować ze swoim partyzanckim udziałem w wojnie, co znalazło później wyraz w komentarzu do sztuki *Do piachu* (zob. *Sobowtór*, PR3/427). Zapoznawszy się z twórczością poetów, takich jak Heine, Rilke, Hölderlin, został uważnym czytelnikiem niemieckojęzycznych filozofów: Nietzschego, Wittgensteina, Heideggera, ale też „modnych” Francuzów, na przykład Sartre’a, Derridy. Prowadził z nimi cichy bądź mniej czy bardziej jawny dialog, rozpraszając jego ślady w twórczości (niekiedy dość przewrotne, jak to ma miejsce w parodystycznym poemacie *Áladerrida* z tomu *Kup kota w worku*). Z pewnością warto spojrzeć na dzieła Różewicza z perspektywy, jaką ustanawiają filozoficzne jego lektury, ale nieobojętne są również najwcześniejsze poruszenia czytelnicze, religijne, erotyczne, estetyczne, jakie przydarzały się w enklawie dzieciństwa i młodości, nim jeszcze nastąpiła wojna, rzucająca cień nie tylko na późniejszą biografię poety, ale i na nasz sposób odczytywania poezji.

Przypisy

- 1 Zob. M. Janion, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, *Przeżyciowość istnienia*, s. 179–192, *Nadmiar bólu*, s. 193–209.
- 2 Janion. *Transe – traumy – transgresje*.
1. *Nieczułe dziecię*. Rozmawia Kazimiera Szczuka, Warszawa 2012, s. 20–21.
- 3 T. Różewicz, *Syn King Konga gra w ping-ponga*, „Przekrój” 1978, nr 1746, cyt. wg: tegoż, *Margines, ale...*, s. 125.
- 4 A. Mickiewicz, *Dzieła. Wydanie Rocznicowe*, t. 3: *Dramaty*, Warszawa 1995, s. 99.
- 5 Zob. R. Barthes, *Mit i znak. Eseje*, wybór i słowo wstępne J. Błoński, Warszawa 1970, s. 64–66.
- 6 Wszystkie cytaty z utworów Tadeusza Różewicza pochodzą z edycji *Utwory zebrane*, Wrocław 2006. Litery oznaczają skrót tytułu tomu (P – *Poezja*, PR – *Proza*), liczba przed ukośnikiem to numer tomu, liczba po ukośniku – numer strony.
- 7 A. Mickiewicz, *Dzieła*, dz. cyt., s. 275–276.
- 8 *O, i tak. Rozmowa z profesorem Marią Janion*, w: B. N. Łopieńska, *Męka twórcza. Z życia psychosomatycznego intelektualistów*, Warszawa 2004, s. 56–57.
- 9 Janion. *Transe...*, dz. cyt., s. 13 i 20.
- 10 Cyt. wg: E. Dzikowska, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Izabelin–Warszawa 2011, s. 30 (pierwodruk: „Radar” 1985, nr 3).
- 11 Janion. *Transe...*, dz. cyt., s. 29.
- 12 Zob. T. Kłak, *Liryka sodalisa. O juveniliach poetyckich Tadeusza Różewicza*, w: tegoż, *Spojrzenia. Szkice o poezji Tadeusza Różewicza*, Katowice 1999.
- 13 Janion. *Transe...*, dz. cyt., s. 32.
- 14 *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2011, s. 342.
- 15 T. Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1971, s. 152.
- 16 A. Mickiewicz, *Dzieła*, dz. cyt., t. 1: *Wiersze*, Warszawa 1993, s. 414.
- 17 A. Mickiewicz, *Dzieła*, dz. cyt., t. 15: *Listy. Część druga 1830–1841*, s. 227.
- 18 Janion. *Transe...*, dz. cyt., s. 26–27.
- 19 Zob. M. Janion, *Romantyzm – rewolucja – marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972.

MICHAŁ KUZIAK

Mickiewicz i tradycja literacka (nowoczesność oraz próby ewakuacji z niej)

O tym, że Mickiewicz był pisarzem nowoczesnym, nie trzeba chyba nikogo przekonywać¹. Oczywiście to specyficzna nowoczesność. Poeta towarzyszy kształtowaniu się jej dziewiętnastowiecznej wersji. Współtworzy nowoczesny projekt filomatów, by następnie stać się coraz bardziej radykalizującym się krytykiem nowoczesności. Posunięcia te wiążą się z zagadnieniem tradycji w jej szerokim, kulturowo-cywilizacyjnym rozumieniu, a także w związku z samą literaturą. W tym miejscu zajmuje mnie właśnie dokonujące się na jej polu wejście Mickiewicza w nowoczesność i próby jej opuszczenia, czy może celniej: przepracowania.

Teksty krytyczno- i historycznoliterackie poety, poczynając od wczesnych, filomackich, okazują się najczęściej również projektami tradycji; jej rozumienie można ponadto rekonstruować, biorąc pod uwagę utwory literackie Mickiewicza. Tym, co zdumiewa już na pierwszy rzut oka, jest skala jego poszukiwań na obszarze dziedzictwa i przemiany ujęcia tradycji. Zjawisko to bez wątpienia wiele mówi o osobowości samego twórcy, ale wiąże się też z sytuacją historyczno-kulturową, w której przyszło mu funkcjonować.

Problem tradycji okazuje się jednym z fundamentalnych zagadnień nowoczesności². Chodzi zarówno o tradycję jako zjawisko traktowane opozycyjnie wobec niej (kwestię tę Mickiewicz rozpoznaje i krytycznie komentuje między innymi w prelekcjach paryskich, postrzegając w odejściu od tradycji błędny wybór nowoczesnej Europy), jak i o tradycję, która mogłaby stanowić źródło umocowania tego, co nowe. Nie wdając się tu w szersze rozważania, można przyjąć, że tym, co określa status tradycji na gruncie nowoczesności, jest przede wszystkim jej nieoczywisty charakter. Tradycję konstruuje się, kwestionuje, odrzuca i zdobywa; tradycja staje się zjawiskiem żywym, rozwijającym się; jest pozbawiona jednorodności i spójności. Jednocześnie

retoryka tradycji pracuje nad przysłonięciem tych zjawisk i naturalizacją swojego przedmiotu. Wspomnianą nieoczywistość znakomicie widać na płaszczyźnie literatury w związku z pojawiającą się u romantyków – również u Mickiewicza – koniecznością komentowania własnych tekstów³: budowania w ten sposób hermeneutycznego porozumienia z czytelnikami. Odbiorcom tym wyjaśnia się specyfikę tradycji – innej i rozumianej inaczej niż dotychczas – z której wyrasta tekst romantyczny.

Sprawa komplikuje się jeszcze bardziej, jeśli chodzi o kulturę polską. Na procesy kształtowania się nowoczesności nakłada się bowiem w jej przypadku doświadczenie utraty państwowości. Znow upraszczając, wypada stwierdzić, że sytuacja taka wiedzie do szczególnego rozpoznawania/konstruowania i eksponowania opozycji pomiędzy tym, co rodzime, pojmowane jako tradycyjne, a tym, co nowoczesne i obce, zagrażające swojskiemu. Konsekwencją będzie szczególna dbałość o tradycję, mającą gwarantować przetrwanie w groźnym świecie cudzoziemskich wpływów, a także tożsamościowe myślenie o literaturze w kontekście wspólnoty. Praktyki takie widoczne są u Mickiewicza szczególnie po roku 1831, pojawiają się wszakże już w okresie filomackim, w związku z zainteresowaniem przeszłością narodową.

Niezbędne są tu jeszcze trzy wstępne uwagi. Po pierwsze, jak się zdaje, przyzwyczailiśmy się do myślenia o romantyzmie jako o formacji radykalnie zrywającej z tradycją; wskazać można choćby na pojawiającą się w dyskursie historycznoliterackim wizję romantyzmu jako rewolucji młodości zrywającej ze światem starców (również w pewnym sensie przekonanie o romantycznym zakończeniu sporu „starożytników” z „nowożytnikami”, oczywiście na korzyść tych drugich⁴)⁵. Ujęcie takie pojawia się w manifestach romantycznej estetyki, w których występuje kategoria geniuszu twórczego, pojawiająca się już w refleksji poetów niemieckiego *Sturm und Drang* – przykładem może być Goethe⁶.

Bliższe przyjrzenie się wypowiedziom twórców, takich jak między innymi Mickiewicz, nakazuje jednak weryfikację wspomnianego sposobu myślenia. W wykładach lozańskich znajdujemy na przykład następującą polemikę: „poeci nowocześni, owi poeci nazwani romantykami, wytworzeni, jak mniemano, na drodze samoródtwa, poza wszelką tradycją, przyrównywani do meteorów, owi poeci bliscy są łaciny” (VII, 180)⁷ (podobne wypowiedzi pojawiają się u poety częściej, w różnych okresach twórczości, na przykład w rozprawie *O krytykach i recenzentach warszawskich* czy w prelekcjach paryskich). I choć u Mickiewicza

można dostrzec także stwierdzenia na temat zerwania z tradycją, to jednak albo zostają one poddane krytyce, jak to się dzieje w przypadku Konrada manifestującego na początku *Wielkiej Improwizacji* swoją niechęć do tego, co poprzedza głos „ja”, albo świadczą w istocie o pragnieniu tradycji innej od krytykowanej w danym momencie.

Po wtóre, pisząc o tradycji, uwzględniam – co już można było obserwować – takie jej rozumienie, które sytuuje tę kategorię opozycyjnie wobec dziedzictwa⁸. To ostatnie w proponowanym ujęciu zawiera w sobie całość dorobku kulturowego przeszłości, tradycja zaś – jego fragment wyodrębniony z perspektywy potrzeb współczesności, którą ma zasilać; ujęcie takie akcentuje konstruktywistyczny wymiar kategorii „tradycji”, zazwyczaj, jak wspomniałem, skrywany w poświęconym jej dyskursie.

Po trzecie wreszcie, interesuje mnie głównie sprawa tradycji literackiej – szeroko pojętego intertekstualnego wymiaru twórczości i związanej z nim refleksji. To zastrzeżenie jest istotne, bowiem kategoria tradycji ma w Mickiewiczowskich dyskursach kulturowym i politycznym fundamentalne znaczenie daleko wykraczające poza krąg zagadnień związanych z literaturą, stanowiąc podstawę owych dyskursów⁹.

Swoje rozważania porządkuję w sposób chronologiczny, poszukując prawidłowości charakteryzujących myślenie Mickiewicza o tradycji oraz zwracając uwagę na przemiany owego myślenia; zajmuje mnie głównie kwestia ujęcia relacji głosu poety wobec dziedzictwa literackiego i związane z tym ujęciem konsekwencje.

„W szkole klasycznej”

Wczesne prace krytyczne Mickiewicza pokazują, że myśli on o tradycji głównie w wymiarze estetycznym, choć pojawiają się w nich również sygnały sugerujące jej aspekt tożsamościowy. Chodzi o kwestię narodowości, manifestującą się w zainteresowaniu historią narodową – czytamy na przykład wskazówkę w recenzji *Jagiellonidy* (1818): „[...] lepiej zawsze stosować się do narodowości i zwyczaju [...]” (v, 179). Krytyk zwraca tu uwagę na konieczność zachowania w utworze kolorytu lokalnego, za tą wskazówką kryje się wszakże przekonanie o znaczeniu historii w egzystencji wspólnoty.

Punkt wyjścia refleksji Mickiewicza o tradycji wpisuje się w formułę klasycyzmu, poddawaną wszakże, jak między innymi w powyższym przykładzie, procesom erozyjnym. Formuła ta oznacza, że to tradycja literacka stanowi podstawowy horyzont określający rozumienie poezji: zarówno procesu twórczego (możliwości twórczych),

jak i samego dzieła (jego hermeneutyki). Jest to przy tym specyficzna tradycja, uznawana za uniwersalną i sprowadzająca się do dziedzictwa śródziemnomorskiego, uzupełnianego o literatury nowożytne¹⁰.

Mickiewicz wciela się w rolę klasycystycznego krytyka piszącego swój tekst dla autora, by wskazać, na ile ten zrealizował zawarte w poetykach wzorce, a zwłaszcza na ile zbliżył się do mistrzowskich realizacji danego gatunku (w klasycystycznym modelu literatury to genealogia stanowi podstawę myślenia o tekście). Za taką praktyką kryje się przekonanie, że „Ludzie z geniuszem utworzyli wzory, ludzie z geniuszem wyciągnęli z tych wzorów przepisy [...]” (v, 143) – poeta winien korzystać z tych wzorów. Swoją zamiar krytyk chce realizować w zgodzie ze wskazówką: „wypada pisarzów z sobą porównywać co do talentu, charakteru, sposobu życia i czasowych okoliczności” (v, 137). Zdanie to zapowiada lekturę już w duchu romantycznego historyzmu, niemniej ciągle dominuje nad nim perspektywa normatywna. Mickiewicz najczęściej wtrąca w swój wywód wzmianki o tekstach literatury europejskiej. Zauważa, że coś zostało zrobione (bądź nie) w recenzowanym utworze tak, jak to jest w utworze uznanym za klasyczny. Taka praktyka lekturowa ma jednak na celu nie tyle głębsze poznanie roztrząsanego fragmentu, ile raczej jego ocenę i pouczenie twórcy, danie mu przykładu. Wypada także odnotować, że wtrącenia na temat literatury obcych pozwalają krytykowi na konstruowanie swojego wizerunku jako erudyty – i przez to autorytetu.

Wspomniana erozja formuły klasycyzmu w odniesieniu do problematyki tradycji wiąże się między innymi zarówno z jej uzupełnianiem o tradycje narodowe, jak i ze związaną z tą praktyką świadomością historycznego, czyli zmiennego, zróżnicowanego charakteru tradycji. Kwestia ta widoczna jest szczególnie wyraźnie w przywołanym już tu Mickiewiczowskim rozbiorze *Jagiellonidy* Dyzmy Bończy-Tomaszewskiego. W porównawczych rozważaniach poświęconych epickiej machinie cudownej („dziwności epicznej”) – krytycznych wobec rezygnującego z niej autora omawianego utworu – krytyk zwraca uwagę na konieczność dostosowania tego elementu poetyki eposu do aktualnych wyobrażeń, co w tym przypadku oznacza sięgnięcie po inspiracje postaciami chrześcijańskich świętych: „Nie mogłoby daleko przyzwolicie te interesujące nas a przymiotami wyższe istoty miejsca bożków starożytnych w poemacie zastąpić?” (v, 165).

Twórczość Mickiewicza w okresie poprzedzającym jego romantyczne wystąpienie wpisuje się w model ukazanego tu niedogmatycznego

klasycyzmu, traktowanego jako rezerwuar gatunków, form retorycznych oraz topiki, umożliwiające poecie poszukiwanie własnego głosu (widać to na przykład w *Odzie do młodości*, *Do Jochima Lelewela* czy *Żeglarzu*)¹¹.

„Pierwioski romantyzmu”

Początki Mickiewiczowskiego romantyzmu wiodą do przemiany i poszerzenia formuły tradycji literackiej przy jednoczesnym sformułowaniu reguł wykluczenia z niej pewnych fragmentów dziedzictwa. Dokonuje się to pod znakiem romantycznego historyzmu pozwalającego dostrzegać i cenić różnorodność kultury, a także pod znakiem myślenia o piśmiennictwie w kategoriach narodowości¹². W pochodzącej z 1822 roku *Przemowie do Ballad i romansów* pojawia się wizja zawierająca linię rozwojową poezji romantycznej. Jej źródło, w czym ujawnia się pokrewieństwo z refleksją niemieckich romantyków, Mickiewicz widzi w antycznej Grecji, a następnie w europejskim średniowieczu, szczególną uwagę poświęcając przy tym „poezji gminnej”. Autor wskazuje na dwa ciągi rozwojowe tradycji: klasycystyczny, naśladowczy – nie klasyczny! – oraz narodowy, czerpiący ze źródeł tradycji ludowej, związany z życiem wspólnoty (*Przemowa* zawiera socjologiczno-kulturową wizję literatury). Ten pierwszy, którego początków należy szukać w antycznym Rzymie, zostaje poddany krytyce: „[...] w narodzie rzymskim nie było właściwie poezji, bo nie było poezji narodowej, która by wpływając na charakter i kulturę całego narodu, dopełniać mogła była właściwego jej przeznaczenia” (v, 190)¹³.

W *Przemowie* pojawia się wizja rozwoju kultury narodowej i poety, który niejako przechodzi przez poprzednie etapy rozwoju piśmiennictwa, charakterystyczne dla innych narodów, by w ten sposób stworzyć swoją oryginalność. Kwestia ta powraca w porównawczym szkicu *Goethe i Byron* (1827). Mickiewicz, ponownie krytykując odwoływanie się do wzorów francuskich (i szerzej – każdy typ wtórnego naśladownictwa), powiada zarazem:

Jest to szczególny i szczęśliwy naszych wieków przywilej, że jeżeli przeciwne okoliczności sprowadzą zły smak lub upadek poezji w jednym narodzie, wtenczas przez ścisłe połączenie i liczne stosunki z obcymi narodami można znaleźć gdzie indziej do naśladowania wzory i nowe do przebieżenia drogi. Gdyby Grecy znali poezję barbarzyńców i lubili się nią zajmować, może by znaleźli siły nowe i nie zostali się przez piętnaście wieków zimnymi naśladowcami wzorów starożytnych. (v, 247)

Poeta ma na myśli inspirację, kontakty pomiędzy kulturami narodowymi mogące zaowocować ożywieniem literatury – twórczą aktywnością – a nie jedynie naśladowaniem (w nekrologu Puszkina na określenie takiego wpływu pojawia się formuła „opętania przez ducha” [v, 296]). Romantyk wielokrotnie w różnych swoich wypowiedziach podkreśla, że nawiązanie do obcego pisarstwa nie może prowadzić do wyrzeczenia się ducha narodowego literatury własnej, choć, wypada zauważyć, duch ten nabiera przez zjawisko wspomnianej inspiracji charakteru palimpsestowego. W powyższym fragmencie pojawia się ważna, umocowana w historyzmie myśl, że literatura powinna być otwarta na fenomen zmienności dziejów. Pisarz nie może zatem ograniczać się jedynie do powtarzania dawnych wzorów.

We wspomnianym szkicu Mickiewicz pisze o dwu typach poezji i poetów (rozdzielenie to powróci później w prelekcjach paryskich, nabierając nowych znaczeń, związanych z mesjanizmem) – terażniejszości i przeszłości. Są to odpowiednio: Byron i Goethe.

Poeta historyczny, udając się między pomniki zeszyłych narodów, otacza się i dziejami i podaniami i stara się wywołać z nich ducha przeszłości; powinien zamknąć oczy, być ślepy na wszystko, co go otacza, i w samotności układać swe dzieło; przeciwnie, poeta głoszący wielkie dzieła, na które patrzy, zachęcający do boju, wylewający uczucia miłości lub podziwienia dla swej kochanki, podziela uczucia swego narodu i swego czasu i miesza się w sprawy, które opiewa. (v, 249)

Dostrzeżone przez Mickiewicza współistnienie Byrona i Goethego, a w konsekwencji dwóch typów poezji, ma świadczyć o pełni literatury najnowszej, ukazywać jej możliwości rozwojowe oraz przeczyć tezie o wyczerpaniu piśmiennictwa. Niewątpliwie jednak autor rozprawy sytuuje się po stronie Byrona – wywodzącego się z geniuszu Napoleona, a więc twórcy żyjącego współczesnością (zgodnie z późniejszymi prelekcjami paryskimi angielski poeta miał zainspirować romantyzm w krajach słowiańskich, wyznaczając zarazem kres oświeceniowi i inaugurując literaturę czynną). Goethe, jako czerpiący natchnienie z tego, co było, znajduje się na drugim planie rozważań¹⁴.

Warto tu wyeksponować ten wątek aktualności, pojawiający się w mniej lub bardziej wyraźny sposób już u Mickiewicza-klasyka. W szczególnie wyrazisty sposób postulat tworzenia literatury aktualnej, odpowiadającej wyzwaniom współczesności, wybrzmiewa w tekście

O krytykach i recenzentach warszawskich (1828), w którym czytamy: „Dzieje literatury powszechnej przekonywają, że upadek smaku i niedostatek talentów pochodził wszędzie z jednej przyczyny: z zamknięcia się w pewnej liczbie prawideł, myśli i zdań, po których wytrawieniu, w niedostatku nowych pokarmów, głód i śmierć następuje” (v, 261). Mickiewicz domaga się literatury, którą można określić mianem awangardowej. Jednocześnie nie wyrzeka się jednak tradycji – nowość i oryginalność zdają się piętnem, które artysta ma odcisnąć na jej obliczu.

Tradycja okazuje się w dyskursie Mickiewicza argumentem w obronie nowatorstwa, w polemice z krytykami klasycystycznymi. Tak jest w *Przemowie*, rekonstruującej tradycję romantyzmu i w ten sposób, przez autorytet przeszłości, usprawiedliwiającej jego współczesne istnienie oraz dokonane przez poetę wybory. Tak jest również w rozprawie *O krytykach i recenzentach...*, w której Mickiewicz odpowiada na wysunięty pod jego adresem zarzut psucia języka poezji (podobnym argumentem odbija zarzut korzystania z orientalizmów):

W balladach, pieśniach i w ogólności we wszelkich poezjach na gminnym podaniu opartych i szczególny charakter miejscowy noszących, wielcy poeci starożytni i nowocześni używali i używają prowincjonalizmów, to jest wyrażen od ogólnie przyjętego książkowego stylu różniących się. Że pomnę dawne greckie dialekty, dość rzucić okiem na dzieła Burnsa, Herdera, Getego, Skota, Karpińskiego, Bogdana Zaleskiego. (v, 256 i n.)

Ukazana wyżej – z konieczności w dużym skrócie – zawarta w *Przemowie* wizja historii literatury jest porównawczą wizją rozwoju tradycji i dokonujących się w jej obrębie przemian. Rozwój ten organizują przy tym w dyskursie autora dwie koncepcje: oświeceniowy postęp oraz cykl życia organizmu (w szkicu *Goethe i Byron* pojawia się też wyobrażenie możliwego regresu czy zastoju). Zwróćmy uwagę, że podejmując zagadnienie tradycji romantyzmu, Mickiewicz rozważa jednocześnie problem jego intertekstualnego charakteru; także poezja ludowa ma, jak twierdzi poeta w *Przemowie*, charakter kulturowy, wyrasta z tradycji, ze świata tekstowego. Romantyk ukazuje wielość tradycji narodowych, ich wzajemne oddziaływanie na siebie, zjawiska kulturowej pograniczności, miejsc spotkań różnych tradycji. Szczególnie interesująca okazuje się w związku z tym wizja średniowiecza – czasu dzieł „właściwie romantycznych” – jako epoki eklektycznej wielokulturowości, splatającej dziedzictwo antyku z kształtującą się nowożytnością,

wypracowującej formułę nowej Europy przez: „Zlanie się ostateczne ludów germańskich i skandynawskich z dawnym plemieniem Rzymian, starcie się wyobrażeń i uczuć nowego świata z wyobrażeniami i uczuciami dawnych [...]” (v, 191). Literatura w refleksji Mickiewicza okazuje się całością, która powstaje dzięki wielości i różnorodności składających się na nią nurtów twórczości. Ujęcie takie wiąże się z otwarciem na poszukiwanie nowych języków literatury, na poszerzanie tradycji, co można potraktować jako znamię nowoczesności.

Wcieleniem Mickiewiczowskiego myślenia o tradycji literackiej, splecionego z nowatorstwem¹⁵, stają się *Dziady* kowieńsko-wileńskie, utwór, który wyraźnie wskazuje na swoją intertekstualną palingenezę¹⁶. Poeta zdaje się konstruować w nich specyficzną nową mitologię, opartą na myśleniu o tradycji. Źródłem owej mitologii ma być folklor. W przedmowie do dramatu czytamy:

DZIADY. Jest to nazwisko uroczystości obchodzonej dotąd między pospółstwem w wielu powiatach Litwy, Prus i Kurlandii, na pamiątkę dziadów, czyli w ogólności zmarłych przodków. Uroczystość ta początkiem sięga czasów pogańskich i zwała się niegdyś ucztą kozła, na której przewodniczy Koźlarz, Huslar, Guślarz, razem kapłan i poeta (gęślarz). [...] Godna uwagi, że zwyczaj częstowania zmarłych zdaje się być wspólny wszystkim ludom pogańskim, w dawnej Grecji za czasów homerycznych, w Skandynawii, na Wschodzie i dotąd na wyspach Nowego Świata. Dziady nasze mają to szczególnie, iż obrzędy pogańskie pomieszane są z wyobrażeniami religii chrześcijańskiej. (III, 11)

Mickiewicz poszukuje ukrytej jedności poszczególnych kultur. Stara się, by tak rzec, podwójnie „ochrzcić” tradycję barbarzyńską, pokazując jej związki z obrzędami antycznymi oraz ze współczesną religijnością. Dramat ukazuje wszakże nieadekwatność tradycji folklorystycznej w stosunku do doświadczeń człowieka początku XIX wieku, zapisanych z kolei w IV części utworu językiem nowoczesnej literatury, ostentacyjnie cytowanej i pozwalającej wypowiedzieć kryzys, rozpad romantycznej podmiotowości¹⁷.

Wczesny romantyzm Mickiewiczowski ujawnia znamienne dla poety współlistnienie gestów – hermeneutycznego i kreacyjnego – związanych z poruszaniem się po obszarze dziedzictwa przekształcanego w tradycję. Widać to zjawisko w II części *Dziadów*, a także w *Grażynie* oraz *Konradzie Wallenrodzie*. Wprowadzając formuły tradycji: „pieśń

gminna”, „kościół narodowych pamiątek”, „arka”, romantyk myśli o takim przymierzu między przeszłością a przyszłością, które uwzględnia nie tylko kształtowanie teraźniejszości przez to, co było, ale i współtworzenie przeszłości, a więc wyraźną tendencję modernizacyjną¹⁸.

Po roku 1831

Rok 1831 przynosi zmianę w myśleniu Mickiewicza o tradycji i kolejne komplikacje jej rozumienia. Zmiana ta dokonuje się w kontekście tożsamościowym i politycznym, a także religijnym. Kwestie estetyczne zdają się schodzić na dalszy plan. Poeta konstruuje wizję tradycji dla narodu pozbawionego państwa, stopniowo wiążąc ją coraz wyraźniej z mesjanizmem. Jako że o katastrofę Polski i obojętność na jej los Mickiewicz oskarża nowoczesność, zaczyna zarazem zwracać się ku takim fragmentom dziedzictwa, które będą wobec niej antagonistyczne¹⁹.

Poszukiwania te dokonują się na obszarze dziedzictwa i Rzeczypospolitej oraz szeroko pojętego chrześcijaństwa (również mistyki). W odczycie *O duchu narodowym* (1832) czytamy o „[...] wewnętrznej, domowej tradycji [która] składa się z resztki mniemań i uczuć, które ożywiały naszych przodków [...]” (VI, 65) i mają stanowić źródło przyszłości. Krytyce – przykładem mogą być *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* (1832) – poddawane są natomiast nowożytne kultury państw Zachodu, choć sprawa staje się problematyczna w przypadku Francji, która w prelekcjach paryskich okaże się pokrewna Słowiańszczyźnie. Komplikacja wiąże się także z pozytywnym waloryzowaniem relacji Polski i Europy – zwłaszcza w opozycji do Rosji Polska jest ukazywana przez poetę jako kraj europejski. Na płaszczyźnie literackiej towarzyszy owej krytyce, jak się zdaje, zupełne ignorowanie przez Mickiewicza powieści, ukazującej kształtowanie się nowoczesnego zachodniego świata, różnych rządzących nim ekonomii. Wypada tu ponadto przypomnieć tezę Andrzeja Niemojewskiego, który podkreślał antynowoczesne związki romantyka z „dawnością”, z „filozofią religijną”, również z hermetycznym nurtem kultury²⁰.

Warto bliżej przyjrzeć się tu wykładom lozańskim (1839–1840)²¹. Powody są przynajmniej dwa. Jeden wiąże się z rehabilitacją dziedzictwa rzymskiego antyku, jak pamiętamy, krytykowanego w *Przemowie*. Mickiewicz proponuje tym razem syntezę dziedzictwa rzymskiego i greckiego:

Jeżeli mię teraz zapytacie Panowie, której z obu literatur [rzymskiej czy greckiej] winniśmy dać pierwszeństwo, odpowiem, że

pisarz nowoczesny, który by ubiegał się o zaszczyt klasyczości, to znaczy powszechności, musiałby nieodzownie z grecką bezpośredniością połączyć rzymski artyzm. Na próżno próbowano w ostatnich czasach naśladować wyłącznie Greków i wskrzeszać naiwną piosenkę ludową lub bachiczne uniesienia Pindara. Znaczący to tyle, co chcieć cofnąć ludzkość ku epoce Homera. Nasi nowocześni entuzjaści odczuli w dziełach wzorów swoich, Goethego i Byrona, jedynie natchnienie; nie docenili ich studiów głębokich, przede wszystkim studiów klasyków rzymskich. I dalej: Przyznam nawet, że studium klasyków rzymskich nie wystarcza już obecnie; niemniej jest ono jeszcze ciągle nieodzowne. Geniusz musi przebyć wszystkie fazy ludzkości, aby móc wznieść się ku życiu własnemu i indywidualnemu. (VII, 171)

Powraca tu sygnalizowany już wątek zakorzenienia geniuszu w tradycji. Mickiewicz powiada, że o wartości utworu świadczy przede wszystkim jego związek z innymi tekstami. Pisarz współczesny, który chce być pisarzem klasycznym – termin ten zostaje użyty w sensie „doskonały”, „uniwersalny” – winien połączyć dwa przeciwstawne rodzaje poezji: grecki, oparty na natchnieniu, i rzymski, artystyczny. Owa synteza tradycji i związana z nią postulowana erudycja pisarza ma wieść twórcę ku osiągnięciu oryginalności. Powyższa wypowiedź dowodzi ponadto wiary w postęp literatury.

Piśmiennictwo antyczne – zwłaszcza rzymskie (profesor ma wyklądać o literaturze wieku Augusta) – okazuje się „powszechną tradycją piśmiennictwa”. Powstanie literatury europejskiej byłoby, zdaniem Mickiewicza, niemożliwe bez uwzględnienia dorobku Rzymian. Szekspir, który, jak czytamy w wykładach lozańskich, nie znał kultury rzymskiej (sic!)²², nie stał się w związku z tym twórcą o randze europejskiej (sic!). Natomiast język francuski nabrał europejskiego znaczenia właśnie dzięki zakorzenieniu w łacinie. Za prawdziwego geniusza uznany został Dante, miał on bowiem połączyć tradycję rzymską z tradycją chrześcijańską. Mickiewicz twierdzi ponadto, że dziejopisarze rzymscy mogą stanowić źródło tematów dla dramaturgów współczesnych.

Zaznaczę tu tylko, że zwrot ku dziedzictwu rzymskiemu ma u poety i w polskim romantyzmie paradoksalny zresztą kontekst polityczny. Z jednej strony Rzym okazuje się modelem państwa autorytarne-go, stając się niejednokrotnie maską Rosji. Z drugiej jednak – kultura rzymska, współtworząca dziedzictwo I Rzeczypospolitej, pozwala

różnicować kulturę polską w stosunku do rosyjskiej, wyrastającej ze źródeł bizantyjskich (wątek ten powróci w prelekcjach paryskich, między innymi w związku z rozważaniami o kulturotwórczej roli łaciny i związanej z nią tradycji)²³.

Drugi powód – jeszcze bardziej zaskakujący – odnosi się do przeciwstawienia dziedzictwa Zachodu dziedzictwu Orientu, które zajmowało poetę w czasach filomackich i do którego zbliżył się w *Sonetach krymskich* (1826). Mickiewicz, kreśląc w wykładach lozańskich wizję drzewa tradycji (to kolejna powracająca w dyskursie romantyka związana z nią metafora), jednocześnie w orientalizującym duchu myśli Hegłowskiej naucza o wyższości tradycji europejskiej, organicznie rozwijającej się i realizującej zasadę postępu – w przeciwieństwie do dziedzictwa orientalnego, które zastygło na wczesnym etapie rozwoju:

Może uda nam się dowieść, że literatura łacińska nie jest tylko jedną z literatur, lecz że tworzy nieodłączną część jednej i jedynej literatury, literatury, której pierwsze słowo zostało wypowiedziane u kolebki rodzaju ludzkiego, a ostatnie – to znaczy to, które my nazywamy ostatnim – rozbrzmiewa w tej właśnie chwili w ustach wielkich pisarzy. Literatury azjatyckie są to tylko gałęzie owego wielkiego drzewa, które wróciły do stanu dzikości. Literatury te, ważne dla filozofa, dla historyka, dla specjalisty, nie są niezbędne dla człowieka o zainteresowaniach ogólnych, dla tego, kto uprawia *studium humanitatis*. (VII, 183)

Profesor polemizuje z nadmiernym zainteresowaniem, jakim według niego współcześni mu badacze darzą literaturę Wschodu – zdaje się raczej europocentrystą, postulującym ograniczenie romantycznego historyzmu. Zwróćmy uwagę na przedstawioną przez Mickiewicza wizję „jednej i jedynej” literatury, która w sposób ciągły istnieje od pierwszego stworzonego przez człowieka utworu po dzieła najnowsze; wykładowca mówi, że poszczególne literatury narodowe stanowią gałęzie pnia owej „jednej i jedynej”, współtworząc w ten sposób rozwijającą się całość tradycji.

Z kolei w prelekcjach paryskich, w których widoczny będzie wątek orientalizowania dziedzictwa bizantyjskiego, dziedzictwo orientalne zostanie zaprezentowane jako źródło, z którego wyrastają późniejsze kultury i literatury.

Mickiewicz prezentuje w wykładach lozańskich proces literacki jako realizującą postępową ewolucję literatury, jako tworzenie jednych

epok przez inne, ich wzajemne uzupełnianie się, przenikanie. Dowodzi, że wraz z rozwojem jednej literatury narodowej zamiera inna. Kreśli wizję posłannictwa cywilizacyjnego, spotkań i następstwa kultur: Wschodu, Grecji, Rzymu i Francji.

Po roku 1831 w myśleniu Mickiewicza zaczyna rysować się specyficzny wątek związany z relacją autora wobec tradycji literackiej. Otóż w *Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* – kwestia ta wraca w *Zdaniach i uwagach* (1836) – poeta sugeruje, że sygnowany przezeń tekst niejako nie jest jego autorstwa, że pochodzi bezpośrednio z tradycji. To wyraźnie antynowoczesny gest, związany z intencją powściągnięcia własnej podmiotowości, wymazania własnego głosu, sygnatury autorskiej. W *Księgach* chodzi o tradycję narodową: „Te są *Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego*, nie wymyślane, ale zebrane z dziejów polskich, i z pism, i z opowiadań, i z nauk Polaków, ludzi pobożnych i poświęconych za Ojczyznę, męczenników, wyznawców i pielgrzymów. A niektóre rzeczy z łaski bożej” (VI, 56), w *Zdaniach i uwagach* – mistyczną. Zbiór ten zawiera teksty, które pochodzą „z dzieł Jakuba Bema, Anioła Ślązaka (Angelus Silesius) i Sę-Martena” (I, 383) i są poddane tłumaczeniu/parafrazie. Podobnie w prelekcjach paryskich wykładowca oświadczy, że mówią przez niego dzieje słowiańskie, a dobywający się z jego gardła krzyk ma swoje źródło w głębi ducha Słowiańszczyzny.

Na pozór paradoksalnie ograniczaniu podmiotowości autorskiej towarzyszy u Mickiewicza poszukiwanie własnego głosu obok tradycji literackiej, poza kulturą książkową, między innymi w tradycji oralnej (takie poszukiwania można dostrzec również w poezji, czego przykładem są liryki lozańskie). W recenzji pamiętnika Karola Różyckiego (1832) czytamy: „To dzieło jest nowym dowodem prawdy dawnej, ale mało cenionej: że sztuka cała pisania leży nie w książkach, ale w duszy, że dosyć być niepospolicim człowiekiem, aby zostać niepospolicim pisarzem” (VI, 83). Z kolei w liście do Hieronima Kajsiwicza (1835) Mickiewicz pisze: „Mnie się zdaje, że poemata historyczne i w ogólności wszystkie formy dawne są już wpółzgniłe i tylko można je odżywiać dla zabawki czytelników” (xv, 149). W ten sposób u poety dochodzi do głosu przekonanie o wyczerpaniu się literatury (jak pamiętamy, odmiennie kwestię tę Mickiewicz widział w szkicu *Goethe i Byron*), ale, co ważne, w jej dotychczasowym kształcie. Zarazem bowiem w przywołanym liście poeta pisze o jej nowej formule: wyrastającej z transcendentnych źródeł i mającej charakter sprawczy, poświadczonej prawdą życia twórcy.

Wizja tradycji oraz wspomniane na początku tego fragmentu rozważań zwroty w kierunku dziedzictwa rodzimego i chrześcijaństwa ujawniają się w dwóch wielkich dziełach literackich Mickiewicza, powstałych po 1831 roku: III części *Dziadów* oraz *Panu Tadeuszu*. Oba utwory stanowią swego rodzaju figury wielkiej całości tradycji, co ujawnia się w bogatym wymiarze ich intertekstualności, w geście parafrazy, zagarniającym i przepracowującym wiele różnych fragmentów dziedzictwa przeszłości. Literatura, wypada zauważyć, okazuje się suplementem projektów wyrzeczenia się własnego głosu czy wyrzeczenia się tradycji literackiej. Na płaszczyźnie poetyki wspomniana parafraza wiąże się z szeroko pojętą kategorią stylizacji, którą można traktować jako sposób interpretacji dziedzictwa, jego twórczą hermeneutykę²⁴. Używając pojęcia parafrazy, kładę nacisk nie tylko na próbę ponowienia tego, co parafrazowane, ale i na efekt zmiany, rozwinięcia przekształcającego podjęty wzorzec²⁵. Znamienne przy tym, że takiej parafrazie podlegają w przywołanych tu przypadkach gatunki dawne – misterium oraz epos. Mickiewicz, zwracając się ku nim, ma jednocześnie właściwą romantykom świadomość, że nie mogą one zostać w prosty sposób powtórzone, że nowoczesność skazuje niejako powtórzenie na różnicę²⁶.

Literatura słowiańska

Mickiewiczowskie prelekcje paryskie (1840–1844) można potraktować jako syntezę myślenia twórcy o tradycji literackiej, ujmowanej przy tym wyraźnie w kontekście tożsamościowym, politycznym i religijnym – wykładowca mówi ogólnie o tradycji, że to „prawda puszczona w obieg” (XI, 266) – choć, co oczywiste w związku z podjętym tematem, przy uwzględnieniu problematyki estetycznej (zwłaszcza w I i II kursie). Profesor poeta, (re)konstruuje w swoim wykładzie tradycję słowiańską (i polską), sięga w zamierzoną przeszłość Słowiańszczyzny. Jednocześnie myśli o tradycji już nie tylko literatury polskiej czy słowiańskiej, ale szerzej – europejskiej, a nawet światowej. Zabiegom tym towarzyszy proces wykluczania, który tym razem dotyka sporego obszaru europejskiego dziedzictwa, związanego z kulturą nowoczesną, porenansową. Proces ten radykalizuje się w III i IV kursie. Zdaniem Mickiewicza efektem odrodzenia stał się fatalny w skutkach rozdział kultury i życia:

Erudyci, zwłaszcza holenderscy i niemieccy, wszyscy oderwani od życia rzeczywistego i czynnego, doszli w końcu do mniemania,

że to życie nie istnieje, i nazwali łacinę studiowaniem ludzkości, *studia humaniora*. Dla nich ludzkość istniała jedynie w książkach klasycznych. (XI, 460)

Pogląd ten zdaje się stać w sprzeczności z pochwałą łaciny zawartą w wykładach lozańskich i podobną pochwałą sformułowaną w prelekcjach paryskich w związku ze wspomnianym już zakorzenieniem kultury polskiej w tradycji rzymskiej. Mickiewicz nie zawsze dbał o logiczną spójność głoszonych idei, przedkładał nad nią moc głoszonej prawdy. W tym przypadku jednak w grę może wchodzić również radykalizacja jego poglądów, związana z bezkompromisową diagnozą jałowości kultury europejskiej, niezdolnej do zmiany historii i prawdziwego odrodzenia świata.

W takim duchu profesor poeta nawołuje do odrzucenia kultury książkowej, „dokonania odważnego wysiłku i strząśnięcia jak pyłu z szaty wszelkich więzów łączących nas ze światem martwym, ze światem książek, światem systematów; otwarcia duszy naszej, abyśmy raz odetchnęli jako ludzie swobodni” (XI, 451). Wypowiedź ta stanowi wyraz rozczarowania kulturą nowoczesną, w którą wierzył Mickiewicz-filomata²⁷. Wynika ono zarówno z rozpoznania agnostycznych (ateistycznych) i materialistycznych tendencji oświecenia, jak i z rezydententu mającego źródło w świadomości cierpienia narodu (ludu), pozbawionego wsparcia cywilizacji w jej dotychczasowym kształcie.

Przytoczone wypowiedzi Mickiewicza wyrażają niechęć do nowoczesnej kultury wielości i różnorodności – tej, która fascynowała poetę w latach dwudziestych. Kultura owa, dając „ja” szansę na poszerzenie tożsamości, zarazem utrudnia jej powstanie, wiedzie do wyalienowania ze świata i z historii. Słowa te można interpretować jako wyraz nostalgii za kulturą jednej Księgi; w takim duchu profesor poeta zdaje się także krytykować w prelekcjach romantyczny historyzm i związany z nim relatywizm. Widoczny w prelekcjach paryskich gest konstruowania opozycji kultura – działanie być może ma dać początek kulturze przyszłości. Już w latach trzydziestych poeta pisał o duchu narodowym działającym w sposób irracjonalny i dopiero w przyszłości mającym stać się podstawą praw pisanych – *O przyszłym wielkim człowieku* (1833).

Nie można wszakże zapominać, że Mickiewiczowskie wykłady zawierają wizję literatury jako zjawiska organicznie związanego z tradycją (zwłaszcza w kursach I i II). Związek ten widać zarówno

w bezpośrednich sformułowaniach profesora, jak i w prezentowanych analizach i interpretacjach twórczości słowiańskiej. Interesujące pod tym względem są na przykład wykłady poświęcone Kochanowskiemu. Mickiewicz zestawia go głównie z tradycją antyczną, akcentuje natomiast odmienność od Ariosta i Dantego, motywując ją „duchem słowiańskim” polskiego poety.

Również w prelekcjach paryskich pomimo wspomnianego wątku wykluczania powraca wizja wielkiej całości tradycji. Uprawiana przez wykładawcę porównawcza historia literatur słowiańskich okazuje się także specyficzną filozofią tradycji. Mickiewicz przedstawia proces historyczny jako naturalny i sensowny proces jej kształtowania się. Przemiany dziedzictwa mają charakter agoniczny i dialektyczny. Jak czytamy:

Grupując plody ducha słowiańskiego, podzieliłem je na trzy oddziały. Pierwszy obejmuje powieści i pieśni gminne. Tę część literatury, najrozleglejszą i najdawniejszą w Europie, nazwałem kopalną albo utajoną; jest bowiem cała złożona w duchu ludu i rzadko jeno wydostaje się na powierzchnię publicznej jawności. Do drugiego oddziału należą z małymi wyjątkami wszystkie książki słowiańskie. Stanowią one tak zwaną przez sławnego krytyka Mochnackiego literaturę naleciałą; to książki tłumaczone z języków obcych albo obcym natchnione duchem. Mamy wreszcie literaturę tegoczesną, którą nazwaliśmy mesjaniczną. Wywodząca się w prostej linii z literatury utajonej, ma podobieństwo do plodów ducha europejskiego, bo jest publiczna i pisana, ale pod każdym innym względem różni się od nich zupełnie. (XI, 459)

Profesor poeta ponownie mówi o nowoczesności jako o czasie upadku literatury (choć na przykład polskich pisarzy oświeceniowych ukazuje w sposób ambiwalentny), zapowiadając zarazem jej odnowienie przez sięgnięcie do prastarych źródeł, żywych zwłaszcza na Słowiańszczyźnie i zbliżających twórczość do wymiaru metafizyki²⁸.

Warto zwrócić uwagę na myśl o specyficznym sposobie istnienia tradycji. Mickiewicz wypowiadał się na ten temat już w latach trzydziestych, między innymi w wystąpieniu *O duchu narodowym*. W niesprzyjających czasach tradycja może ukrywać się w wymiarze wewnętrzności – w prelekcjach paryskich jest mowa o „duchu ludu”, we wspomnianym wystąpieniu o „życiu domowym” – nie ujawniając się w przestrzeni życia publicznego. Nigdy jednak nie ginie, czekając na lepszy moment. Obok takiej wizji ciągłości tradycji pojawia się wszakże

w prelekcjach myśl o progach tradycji, oddzielających jej różne formuły i wyznaczających moment zmiany. Taką sytuację, choć sprawa jest niejasna, ponieważ Mickiewicz i w tym przypadku unika jednoznaczności, można dostrzec w przedstawieniu romantyzmu: w związku z pojawieniem się nowej polskiej (słowiańskiej) idei – mesjanizmu zastępującego dawną ideę jagiellońską.

Bez wątpienia tradycja została ukazana w prelekcjach paryskich jako zjawisko żywe, rozwijające się, wychylone ku przyszłości i w ten sposób łączące przeszłość z teraźniejszością. Kwestia ta okazuje się szczególnie ważna w odniesieniu do omawianych przez Mickiewicza strategii ocalania polskości po rozbiorach – tendencji muzealno-historycznej i nastawienia na wypracowywanie nowych form życia narodu. Modelową filozofią rozwijającej się tradycji staje się w prelekcjach mesjanizm z koncepcją Słowa wcielającego się w kolejne, coraz doskonalsze formuły wiary; w ujęciu Mickiewicza mesjanizm ma stanowić również podstawę nowej tradycji uniwersalnej, łączącej różne narody.

* * *

Mickiewiczowski problem z tradycją to, jak wspomniałem, zjawisko w pełni nowoczesne. Stanisław Balbus, pisząc o związanym z destrukcją „Wspólnego Świata” „romantycznym przełomie intertekstualnym”, zauważa dokonujący się w epoce rozpad „wspólnego języka”, związany z ideami oryginalności, indywidualizmu twórczego, a także narodowości. Wydarzenie to, a w zasadzie proces, wiedzie do zainteresowania zróżnicowaniem języków, ich stylistyczną wielowariantowością oraz kulturową, narodową i historyczną zmiennością²⁹. W ten sposób kształtuje się literacka nowoczesność, otwarta na wielość języków dziedzictwa, na twórcze wykorzystanie jego zasobów, a także – jak przekonywał Harold Bloom – naznaczona „lękiem przed wpływem”³⁰. Obserwowane tu postępowanie Mickiewicza jest nowoczesnym modelowaniem dziedzictwa, nawet wtedy, wypada podkreślić, kiedy dokonuje się wbrew nowoczesności³¹.

Konsekwencje Mickiewiczowskiego ujęcia tradycji literackiej są widoczne w poetyce tekstów, w jej palimpsestowości, ostentacyjnej intertekstualności, którą, w ślad za rozważaniami Balbusa na temat romantycznego przełomu intertekstualnego, można określić mianem konwersacyjnej, twórczo przekształcającej wykorzystywane utwory i konwencje.

Jak mogliśmy to obserwować, w Mickiewiczowskim dyskursie tradycji pojawiają się, oprócz metafor sakralnych („kościół”, „arka”), także metafory organicystyczne („drzewo”). W ten sposób poeta stara się traktować ją jako wielką całość, a zarazem ukazywać jej życie, rozwój. Tym, co zagraża takiej refleksji, jest niespójność, rozsadzająca siła sprzeczności związana ze zjawiskami synkretyzmu i heterogeniczności. Wynikają one z wielości źródeł inspiracji i mają być poskramiane za pomocą wspomnianych metafor; jak powiedziałby Homi K. Bhabha – poddawane władzy dyskursu pedagogicznego³². Sytuację taką możemy obserwować na przykład w *Dziadach* czy *Panu Tadeuszu*³³. Ciągle czeka ona wszakże na precyzyjny opis. Wypada przy tym dodać, że owe sprzeczności nie są czymś stanowiącym mankament utworów, wprost przeciwnie – współtworzą ich bogactwo znaczeniowe. Chronią ponadto przed niejednokrotnie opresywną formułą tradycji proponowaną przez poetę (tak jest choćby w związku z postulatami narodowego charakteru literatury). Przede wszystkim zaś stanowią świadectwo często dramatycznego oraz pełnego wysiłku myślowego poszukiwania i wytwarzania tradycji.

Przypisy

- 1 Piszę o tym szerzej w tekście *Poeta i nowoczesność. Zamiast wprowadzenia*, w: *Inny Mickiewicz*, Gdańsk 2013.
- 2 Zob. H. R. Jauss, *Tradycja literacka a dzisiejsza świadomość nowoczesności*, w: tegoż, *Historia literatury jako prowokacja*, tłum. M. Łukasiewicz, postłowie K. Bartoszyński, Warszawa 1999, s. 33 i nn.
- 3 Zob. w związku z tą kwestią M. Stanis, *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Kraków 2007.
- 4 Zob. H. R. Jauss, *Replika Schlegla i Schillera na Querelle des Anciens et des Modernes*, w: tegoż, *Historia literatury...*, dz. cyt.
- 5 Zob. M. Janion, *Romantyzm a początek świata nowożytnego*, w: tejże, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.
- 6 Wypada tu wspomnieć także o późniejszych polemikach z taką wizją poezji. Zob. np. T. S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, tłum. H. Pręczkowska, w: tegoż, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków 1998.
- 7 Wszystkie cytaty z utworów Adama Mickiewicza pochodzą z Wydania Jubileuszowego *Dzieł* (pod. red. J. Krzyżanowskiego, Warszawa 1955). Cyfra rzymska oznacza tom, arabska – stronę.
- 8 Zob. na ten temat J. Szacki, *Tradycja, w: Dylematy historiografii idei oraz inne szkice i studia*, Warszawa 1991, s. 242 i nn.
- 9 Szerzej piszę na ten temat w tekście *Tradycja w myśli Mickiewicza*, w: *Wielka całość. Dyskursy kulturowe Mickiewicza*, Słupsk 2006, s. 141 i nn. (tam też poszerzona bibliografia poświęcona tytułowemu zagadnieniu).
- 10 Zob. M. Strzyżewski, *Mickiewicz wśród krytyków. Studia o przemianach i formach romantycznej krytyki w Polsce*, Toruń 2001, *Recenzje filomackie*.
- 11 Zob. D. Seweryn, „...jak tam zaszedłeś”. *Mickiewicz w szkole klasycznej*, Lublin 1997.
- 12 Zob. M. Strzyżewski, dz. cyt., *Program krytyki historycznej*.
- 13 Zob. M. Kalinowska, *Grecja romantyków. Studia nad obrazem Grecji w literaturze romantycznej*, Toruń 1994, s. 46 i nn.
- 14 Warto zwrócić uwagę, że ów wybór między poetami przeszłości i przyszłości był w romantyzmie wyborem światopoglądowym i politycznym. Zob. T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce romantyzmu (1831–1863)*, Kraków 1931, s. 14.
- 15 Zjawisko splotu tradycji i nowatorstwa w poezji Mickiewicza znakomicie ukazał na przykładzie *Ballad i romansów* Kazimierz Cysewski (K. Cysewski, *Romantyczne nowatorstwo i tradycja: o „Balladach i romansach” Mickiewicza*, Słupsk 1994).
- 16 Używam pojęcia Clausa Uhliga (C. Uhlig, *Literatura jako palingeneza tekstu: o niektórych zasadach historii literatury*, tłum. D. Gostyńska, „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 79/2).
- 17 Szerzej piszę na ten temat w tekstach: „*Dziady*” – „*Pan Tadeusz*” (*Mickiewiczowskie parafrazy całości*). *Na marginesie stanu badań*, w: *Wielka całość...*, dz. cyt.; *Tajemnica intertekstualności Mickiewicza. Wokół IV cz. „Dziadów”*, w: *Inny Mickiewicz*, dz. cyt. Zob. ponadto M. Cieśla-Korytowska, *Te książki zbójce...*, Kraków 2011.
- 18 Zob. J. Ławski, *Mickiewicz – mit – historia. Studia*, Białystok 2010, *Od historiografii do historiozofii. Mickiewiczowska refleksja o metodach poznania przeszłości (1820–1840)*.
- 19 Zob. Z. Stefanowska, *Mickiewicz „Śród żywiołów obcych”*, w: tejże, *Próba zdrowego rozumienia. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 2001.
- 20 Zob. A. Niemojewski, *Dawność a Mickiewicz*, Warszawa 1921.
- 21 Zob. zbiorowa monografia *Wykłady lozańskie Adama Mickiewicza*, red. A. Nawarecki, B. Mytych-Forajter, Katowice 2006.
- 22 W romantyzmie często traktowano Szekspira jako „geniusza natury”.
- 23 Na temat Mickiewiczowskiego ujęcia Bizancjum zob. J. Ławski, *Bizancjum Mickiewicza. Cesarstwo Wschodnie w Pierwszych wiekach historii polskiej, w: Antyk romantyków. Model europejski i wariant polski*, red. M. Kalinowska, B. Paprocka-Podlasiak, Toruń 2003.
- 24 Zob. S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 54 i nn.
- 25 Przyjęte tu przeze mnie rozumienie parafrazy jest bliskie kategorii parodii, definiowanej przez L. Hutcheon, *A Theory of Parody. The*

- Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York – London 1985, s. 5.
- 26 Szerzej piszę na ten temat w tekstach wspomnianych w przypisie 17.
- 27 W *Konfederatach barskich* Mickiewicza w związku z rozbiorami Polski Wojewoda do Choisy'ego wypowiada taką kwestię: „Wierzyłem w waszą cywilizację, popełniłem błąd. Wychowanie swych dzieci oddałem ludziom cywilizowanym; popełniłem błąd. Wracając w granice mego kraju otrząsałem z siebie proch tej cywilizacji. Zostaję z powrotem jak moi przodkowie barbarzyńcą” (III, 406). Owo rozczarowanie światem kultury dochodzi do głosu już w *Księgach*, w wypowiedziach przeciw nauce i filozofii: „Grecja, matka filozofów, umarła i leżała w grobie, aż zapomniała o wszystkich naukach, a kiedy stała się prostakiem, oto zaczęła ruszać się” (VI, 20) (oczywiście w związku z tą kwestią należy pamiętać o kontekście pragmatycznym *Ksiąg*). Zob. *Mickiewicz czyli wszystko. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Adam Poprawa*, Warszawa 1994, s. 133 i nn.
- 28 Zob. K. Rutkowski, *Przeciw (w) literaturze. Esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Bydgoszcz 1987, *Koncepcja „poezji czynnej” w prelekcjach paryskich*.
- 29 S. Balbus, dz. cyt., s. 181.
- 30 Zob. H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 9 i nn. W przypadku Mickiewicza sprawa jest niejasna: albo wypada przyjąć, że zjawisko lęku przed wpływem jest mu obce, albo stwierdzić, że był poetą mocnym. Nie wypierał bowiem ze świadomości istnienia wpływów, a zarazem nie poddawał się im, nie stając się epigonem. Trudno jednak byłoby wskazać na poetę, który odgrywałby rolę zniekształcanego w twórczym pisaniu prekursora autora *Pana Tadeusza*.
- 31 Na takie rozumienie tradycji kształtowanej w perspektywie teraźniejszości kładzie nacisk Roman Zimand (R. Zimand, *Problem tradycji*, w: *Proces historyczny w literaturze i sztuce. Materiały konferencji naukowej, maj 1965*, red. M. Janion, A. Piorunowa, Warszawa 1967, s. 364 i nn).
- 32 Zob. H. K. Bhabha, *Miejsca kultury*, tłum. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010, *DysemiNacja: Czas, narracja i marginesy współczesnego narodu*.
- 33 Maria Janion (M. Janion, *Estetyka średnio-wiecznej Północy*, w: tejsze, *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984, s. 10 i nn.) zauważa, że styl romantyczny zmierzał do syntetyzowania różnorodności. Ogólnie na istnienie sprzeczności w związku z tradycją literacką – projektującą diachronię w synchronię – wskazywali w rozważaniach wyrastających jeszcze z myślenia strukturalnego Janusz Sławiński (J. Sławiński, *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*, w: tegoż, *Dzieło. Język. Tradycja*, Kraków 1998) czy Michał Głowiński (M. Głowiński, *Tradycja literacka (Próba zarysowania problematyki)*, w: *Problemy teorii literatury*, seria 1, wyboru prac dokonał H. Markiewicz, Wrocław 1987).

WOJCIECH BROWARNY

Flins w polskiej tradycji literackiej i literaturze

Historyczną granicę Łużyc i Śląska wyznacza bieg Kwisy i Bobru, lewobrzeżnych dopływów Odry, których źródła znajdują się w Sudetach. Niemal południkowa linia spływu obu rzek jest osią dawnego pogranicza, miejsca styku tych regionów oraz wymiany kulturowej między nimi. Jedną z figur owocnego sąsiedztwa Łużyc i Śląska jest Flins, polabski bóg śmierci i odrodzenia. Łużyckiego boga – według Christoph'a Manliusa i Johanna Heinricha Ursinusa – wyobrażano w postaci trupa mężczyzny w czerwonym płaszczu, trzymającego w prawej ręce gorejącą pochodnię, a na lewym barku niosącego lwa z uniesioną głową (rykiem budzącego zmarłych), lub w postaci „śmierci kościstej” z zakończonym wieprzowym pęcherzem kijem w ręku¹. Chociaż istnienie jego kultu nie zostało potwierdzone przez odkrycia archeologiczne ani inne przekonujące źródła, obecność tego toposu w pracach historycznych, etnograficznych, krajoznawczych oraz podaniach ludowych i literaturze pięknej nie pozostawia wątpliwości, że Flins należy do wielokulturowej tradycji śląsko-łużyckiego pogranicza. Ten artykuł jest próbą jej rekonstrukcji w polskiej poezji i prozie XIX wieku oraz przełomu stuleci XX i XXI.

Romantyczny i zaangażowany. Flins w literaturze XIX wieku

Spod pióra Bogusza Zygmunta Stęczyńskiego wyszły dwa poematy, które tematycznie dotyczą tej części Europy Środkowej. Autor *Śląska* (1851) i *Sudetów* (1884), jak zaznaczył we wstępie do pierwszej pozycji jego wydawca Franciszek Pajęczkowski, „w miesiącach letnich 1844 czy 1845 roku wędrował po Dolnym Śląsku”². To informacja nieprecyzyjna. Jacek Kolbuszewski znalazł w dziele i biografii pisarza dowody, że podróż Stęczyńskiego odbyła się najprawdopodobniej dopiero w 1851 roku³. Badacz skorygował opinię Pajęczkowskiego, który publikując *Śląsk* w 1949 roku, sądził, że *Sudety* są po prostu jego wcześniejszą redakcją. Zdaniem

Kolbuszewskiego poematy są utworami w znacznym stopniu niezależnymi. *Sudety* to literacka relacja z podróży, rejestrująca „osobiste doznania i obserwacje autora”, natomiast późniejszy poemat *Śląsk*, uzupełniony o erudycyjne wiadomości z innych źródeł, można by nazwać „wierszowanym albumem krajoznawczym”⁴. Choć Stęczyński pisze w obu tekstach o Górach Izerskich i Łużycach, motyw Flinsa jest nieobecny w *Sudetach*, a pojawia się w *Śląsku* w *Pieśni IX*.

*Witamy wioskę Flinsę pomiędzy górami,
Słynącą z mineralnych zdrojów kąpielami,
[.....]
Przewodnik nam powiada, że ta wieś nazwaną
Jest od Flinsa, którego dawniej uwielbiano
Jako Boga ze wszystkich najlitościwszego,
Wszystkie prośby łaskawie wysłuchującego;
Po którym się pamiątka jeszcze przechowuje,
Na Górze Kamienicy, co ją ogląda
Wielu gości – niektórzy z czcią, uszanowaniem,
Ucieszeni zdobytym od ludu podaniem.
Jest to Flins, kamień szary, ogromnej wielkości,
Na nim rozplamieniano w dniu uroczystości
Święte ognie bogowi temu poświęcone.
Gdy przyszła nowa wiara, rzucono zastłonę
Na starożytny obrzęd, który się nam święci
Z ust do ust podawanej wieści, dla pamięci⁵.*

Jako autor *Śląska* Stęczyński, podobnie jak inni romantycy, często odnosił się do konfliktu słowiańsko-germańskiego i chrystianizacji tego obszaru, która zatarła dawne wierzenia i obyczaje, a wraz z nimi jego słowiańską przeszłość. Jednocześnie podkreślał obecność jej materialnego śladu (kamień) i znaczenie podania ludowego, które stanowiły podstawę literackiej pracy pamięci. Flins w tym ujęciu prezentuje się jako bóstwo uwielbiane i szczególnie litościwe, pod tym względem przypominające Bielboga (Bielboha) lub Chrystusa. Autor poematu odczytuje więc lokalne podanie inaczej, niż głosi popularna w XIX wieku niemiecka tradycja orientalizująca wierzenia Słowian, która informuje, że bożek był okrutny i mściwy, a zatem w hipotetycznym połabskim panteonie musiał znajdować się po stronie Czernoboha.

Narracja Stęczyńskiego ujawnia elitarno-turystyczne spojrzenie i taką wrażliwość podmiotu, nastawione nie na ściśle pragmatyczne

cele, lecz na rekreację (kąpiele zdrojowe) oraz wszechstronne doświadczenie miejsca i zdobywanie popularnej wiedzy o nim. Jest nasycona informacjami krajoznawczymi. Jednak wiadomości na temat Flinsa w *Śląsku*, nieobecne w *Sudetach*, pierwszej i bardziej rzeczowej relacji z tej podróży romantyka, prawdopodobnie nie pochodzą z własnych obserwacji ani z opowieści wprost zasłyszanej „od ludu” czy przewodnika, ale ze źródeł pisanych⁶. Te komentarze stanowią ideowe dopełnienie podróżopisania. Autor poematów wykreował drugi z nich jako poetycki album o wartości zarówno estetycznej, jak i dydaktycznej, związanej z misją krzewienia wartości narodowych i tworzenia literatury powiązanej z dziedzictwem ludowym. Jego Flins personifikuje więc rdzenność i oryginalność słowiańskiej kultury na tych terenach oraz jej krajoznawczo-patriotyczną atrakcyjność w wymiarze ogólnopolskim.

Tematyka „prasłowiańska” w literaturze służyła również „propagowaniu walki z naporem niemieckim” lub argumentacji na rzecz etnocentrycznej i historiozoficznej tezy, że w tradycji ludowej przetrwało dziedzictwo piastowsko-słowiańskie⁷. Jaskrawym przykładem tej koncepcji pamięci narodowej jest motyw królowny „Wandy, co nie chciała Niemca”⁸. Cel ideowy autorów nawiązujących do tej legendy, związany z powstawaniem w okresie zaborów nowoczesnej tożsamości narodowej, która zakładała wspólnotę historyczno-kulturową ziem polskich i różnicujący dystans do sąsiednich narodów, zwłaszcza Niemców, uzasadniał łączenie średniowiecznych dziejów naszego kraju z jego domniemaną mitologią słowiańską. Jedna z wersji podania identyfikowała Wandę z Bielbogiem, czyli naczelnym jasnym bóstwem zachodniej Słowiańszczyzny lub personifikacją dobra, a nieskutecznie starającego się o jej rękę zgermanizowanego Rytygiera utożsamiała z Czernobohem, reprezentującym moce ciemności⁹. Za konfliktem politycznym, przedstawionym w tej wersji legendy, krył się religijny dualizm, który mitologicznie i etycznie oraz logicznie, a wręcz kosmologicznie (niemożliwe w dualizmie pojednanie dobra ze złem) wykluczał małżeństwo polskiej królowny z niemieckim rycerzem. Ten dualizm jako sposób myślenia o świecie – także ludzkim – pojawiał się w utworach o tematyce prasłowiańskiej z XIX i początku XX wieku.

Flinsa w kontekście słowiańskiej mitologii przywoływały dwa utwory epoki międzypowstaniowej: niedokończona „tragedia historyczna” *Wanda* Zygmunta Krasińskiego (powstała w 1837 lub 1838, opublikowana w 1912) i „powieść historyczna” *Lechia w IX wieku* Wincentego Budzyńskiego (wydana w 1843 roku). Tekst Krasińskiego, swobodnie

rozwijający legendę o „Wandzie, co nie chciała Niemca”, ma strukturę dramatyczną (podział na części-akty i dialogi). Jego fabuła obejmuje kilka epizodów, z których najwcześniejsze, przedstawione w relacji retrospektywnej, dotyczą bratobójczego konfliktu synów Krakusa, ucieczki, zdrady i wynarodowienia starszego z nich, Ziemowita-Hemdera, oraz jego pragnienia powrotu do kraju i zajęcia ojcowskiego tronu. Akcja współczesna opowiada o inwazji Niemców (Sasów) na ziemię Polan i towarzyszącym podbojowi zamiarom ich chrystianizacji, a także o nieszczęśliwym afekcie dwóch rycerzy, niemieckiego i słowiańskiego, do królowny Wandy, córki Krakusa.

Krasiński przedstawił konflikt polityczny i motywacje głównych bohaterów jako następstwo konieczności dziejowej, która polega na stałej i powszechnej walce o władzę. Religia jest zaledwie jej światopoglądowym wykładnikiem. Teologiczne argumenty mają więc w konflikcie znaczenie drugorzędne. Autor kilkakrotnie przeciwstawił Chrystusa bogom słowiańskim należącym do liczego rodzimego panteonu, ale Jezus reprezentuje przede wszystkim przewagę – historiozoficzną, cywilizacyjną i militarną – łańskiego Zachodu nad Słowiańszczyzną, a nie wyższość wyznaniową czy moralną. Łużycki bożek śmierci i odrodzenia, umieszczony przez Krasińskiego w tym kontekście, także nie pełni funkcji religijnej. Flinsa przywołuje Wanda, porównując głos saskiego rycerza do ryku lwa, który spoczywa na ramieniu tego bóstwa. To wyobrażenie jest uzupełnione przypisem:

Flins – bóg wskrzeszający umarłych. „Bóg Flins wyraża boga czynnego, pilnego, który nigdy nie śpi, lecz ustawnie patrzy na umarłych, mając ich wskrzesić” (Fabrycyusz). – To bożyszcze czczone pod postacią człowieka umarłego, bladego, z włosami i kędziorami, czasami w płaszczu czerwonym, z pochodnią na kiju, w mierzchu niby gorejącą, w prawym ręku, z lwem z głową podniesioną na lewej barce, którego lwa gmin wierzył być wskrzesicielem zmarłych¹⁰.

Flins w tej tragedii odgrywa przede wszystkim rolę retoryczną. Kontekstualizuje wypowiedź królowny i uosabia ostrzeżenie przed śmiercią, która zgodnie z mądrością ludowo-patriotyczną jest sprawiedliwą karą za zerwanie więzi plemiennej, zaprzaństwo lub pomoc w zdradzie. Bóstwo to również wykładnik słowiańskiego kolorytu, lokalności i wiarygodności obrazu świata rekonstruowanego w utworze, także w wymiarze geopolitycznym i narodowościowym. Na atrybuty

i funkcję łużyckiego bożka wskazuje Wanda dokładnie w momencie, gdy swoją wypowiedź kieruje do Rytygiera, który dowodzi saskim najazdem i – obok biskupa – jest uosobieniem podboju i chrystianizacji ziem połabskich¹¹. Można zatem sądzić, że pisarz użył Flinsa jako jednostki historyczno-kulturowego kodu polskiej tożsamości epoki zaborów, konotującego znaczenia związane z niemiecką kolonizacją ziem lechickich, zniesieniem rodzimych tradycji i wprowadzeniem w ich miejsce nowych pojęć, w tym religijnych. Jako figury retorycznej, personifikującej różnicę między tym, co swojskie i tutejsze, a tym, co obce i napływowe. Z perspektywy słowiańskich bohaterów bóstwo jest wykładnikiem idei solidarności międzyplemiennej Słowian (co w tym kodzie mogłoby oznaczać nowoczesną ideę wspólnoty rodaków ze wszystkich ziem lechickich), która opiera się nie tylko na politycznych i militarnych sojuszach, lecz przede wszystkim na podobieństwie mowy, zwyczajów i pochodzenia. Nawet zdradziecki Hemder obiecuje szanować tę tożsamość. Nazwanie podhalańskich sojuszników „Chrobatami” łączy ich w świecie przedstawionym tragedii Krasińskiego z Serbołużyczanami, którzy wedle popularnej hipotezy mieli się wywodzić z Białej Chorwacji nad górną Wisłą¹². Opatrzanie tekstu przypisem akcentuje naukowy charakter tej rekonstrukcji, za której wiarygodność ma odpowiadać ówczesna wiedza historyczna. Tworząc ten przypis, Krasiński korzystał z informacji o Flinsie pochodzących od Johanna Alberta Fabriciusa, a zamieszczonych w *Historji narodu polskiego* Adama Naruszewicza.

Z tego samego okresu pochodzi powieść Wincentego Budzyńskiego *Lechia w IX wieku*, w której Flins pojawia się na tle słowiańskiego panteonu i sporów o władzę nad państwkiem Lechitów. Jej autor przełożył na powieściową fabułę bajeczne dzieje początku dynastii piastowskiej, ubarwione politycznymi i miłosnymi perypetiami bohaterów. Także w tym utworze dominuje racja polityczna, gdyż odgórna zmiana panującej religii, rozłożona przez mądrego Ziemowita na długie lata, służy wzmocnieniu kraju i zapewnieniu mu strategicznych sojuszników. Syn Piasta nie narzuca poddanym nowej religii przemocą, ponieważ otacza szacunkiem „starszych bogów tej ziemi”, a poza tym nie może sobie pozwolić na osłabienie legitymizacji swojego panowania¹³. Słowiański panteon jest bowiem kulturową podstawą więzi społecznej w jego państwie i w całym środkowoeuropejskim regionie, dlatego Flins występuje niemal równocześnie z innymi bóstwami: Radogostem, Pogodą, Poświstem, Żywią, Niją, Jessą, Jutrobohem, Bielbohem

i Czernobohem. Jego obecność w tej powieści jest pośrednio powiązana z wszechsłowiańskimi kontaktami Lechitów, a zwłaszcza z postacią Wielosławy, księżniczki łużyckiej, której poślubienie przez Ziemowita umacnia relację między bratnimi plemionami i ugruntowuje dziewiętnastowieczną pamięć o państwie polskim nad Łabą. Kierując się ideą słowiańskiej wspólnoty mowy i zwyczajów, narrator Budzyńskiego zaznacza, że w lechickim panteonie obok bóstw miejscowych znajdują się bogowie z „dalekich krajów”, jak Radogost. Flins pojawia się dwukrotnie: po raz pierwszy jako jeden z wielu bożków, którym cześć oddaje bohater powieści, po raz drugi jako konkretne bóstwo symbolizujące śmierć i ewentualne odrodzenie w zaświatach, gdy tenże retorycznie stwierdza, że dla niego „pochodnia Flinsa się zapala”¹⁴. Funkcje i wizerunek boga niewiele odbiegają od tych, które przedstawił Naruszewicz:

Był to człowiek długim płaszczem osłoniony i blade na licu; na barkach jego spoczywał lew wyrzezany z drzewa; jedna ręka trzymała kij, a druga pochodnię. Na jego widok zamyślił się chwilę rolnik nasz stary; potem podniósł z godnością swą głowę i wymówił poważnie:

– Flinsie, blade Bogu! Obudź mnie lwa rykiem i poświęć pochodnią wtedy, gdy będę w krajach umarłych¹⁵.

Autor powieści zaznaczył w przypisach, że korzystał z wiedzy Naruszewicza, a różne wiadomości przytaczane za tym dziejopisem świadczą, że sięgał do jego *Historji narodu polskiego* wielokrotnie. Istotnym źródłem dla powieściopisarza, przedstawiającego zachodniosłowiański panteon, było też dzieło Jerzego Samuela Bandtkiego *Dzieje narodu polskiego*¹⁶, z którego pochodzą prawdopodobne wyobrażenia bóstw połabskich oraz koncepcja dualizmu (Czernoboha i Bielboha) i przypisanie Radogosta (boga z „dalekich krajów”) do terenów połabskich na podstawie odkryć archeologicznych w Meklemburgii (Pryl-wic). Budzyński, postępując śladem Bandtkiego, nie traktuje Czernoboha i Bielboha jako osobnych bogów, lecz jako dwie prymarne funkcje (zło- i dobro-czynną) istoty boskiej¹⁷. To założenie ujawnia się w modlitwie głównego bohatera powieści: „bądź zawsze mojemu mieszkaniu Bielbohem”¹⁸.

Kraśiński i Budzyński w wymiarze ideowym swoich dzieł położyli nacisk na państwo jako instytucję administracyjno-polityczną, w której religia odgrywa szczególną rolę przede wszystkim w przypadku protagonistów (władców i przywódców), świadomie używających jej

w polityce zarówno wewnętrznej, jak i zagranicznej. Jako alegoryczny przekaz Flins oznacza związek proto-Polaków z połabskimi pobratymcami oraz łacińsko-germańską kolonizację ich kultury i wierzeń lub opór przeciwko niej, skazany jednak na niepowodzenie. Chrześcijaństwo jako masowa, scentralizowana i integralna religia jest w tym ujęciu wartością przyszłościową (od dawna urzeczywistnioną w momencie powstawania obu utworów), związaną z mającym dopiero powstać państwem narodowym, opartym na fundamencie tejże religii. Tymczasem wierzenia rodzime łączą słowiańskich bohaterów z nieodległą przeszłością, gwarantują im poczucie luźnej międzyplemiennej wspólnoty ponad chwilowymi konfliktami i odróżniają ich od obcych. Flins w tej literackiej wizji jest symbolem kulturowej więzi Lechitów (Polan) z Łużyczanami (Wendami), jak również ich kontaktu z Germanami (Sasami), który nie sprowadza się tylko do starcia militarne-go, lecz polega także na transferze wielkich idei. Budzyński akcentuje długotrwałość i funkcjonalność stanu pośredniego pomiędzy pogaństwem Lechitów a upowszechnieniem się chrześcijaństwa, dopuszcza mieszanie się różnych wyznań i mitologii dzięki ich wspólnym indoeuropejskim korzeniom oraz możliwość szerzenia nowej wiary przy pomocy starego kodu kulturowego („ich własnymi pojęciami”). Z tej perspektywy Flins jako bóstwo życia pozagrobowego może być w powieści zapowiedzią lub nośnikiem idei chrześcijaństwa, która w kostiumie swojskiego bożka – należącego do świata wyobrażeń ówczesnej Słowiańszczyzny – mogła zostać przez jego niedawnych wyznawców chętniej przyjęta i zrozumiana, podczas gdy w obcej „łacińskiej” formie była jeszcze niewiarygodna, elitarna i abstrakcyjna. Ta interpretacja funkcji Flinsa nadaje mu znaczenie transreligijne i transkulturowe. „Medialność” tego bóstwa, łączącego poprzez przekazy i tradycje niemieckie dziedzictwo lużyckie z kulturą polską, stanie się jego ważną funkcją w literaturze XXI wieku.

Flins trafił do polskiej literatury XIX wieku również w wersji patronackiej. *Bojomir, czyli zaprowadzenie chrześcijaństwa na Łużycach* Józefa Chociszewskiego jest powieścią tendencyjną, przeznaczoną dla młodzieży i ludu¹⁹. Flins co prawda nie pojawia się wprost w jej świecie przedstawionym, ale wraz z opisem historii, kultury i wierzeń Łużyczan oraz polskich prac im poświęconych występuje w obszernym komentarzu, który Chociszewski dołączył do narracji fabularnej. Ten komentarz nie wnosi oczywiście do polskiej sorabistyki niczego ponad to, co dodali do niej Roman Zmorski czy Wilhelm Bogusławski.

Flinsowi Chociszewski poświęcił jeden akapit, przedstawiający mściwego bożka, który za strącenie jego złotego posągu do Szprewy co roku topi w niej Niemca. Ta anegdota jest jednak kluczem do całej powieści, której fabuła ilustruje rodzące się pod koniec XIX wieku powszechną tożsamość narodową i nacjonalistyczną ideę solidaryzmu społecznego, zbudowane na różnicującym wyobrażeniu wroga w sensie plemiennym. Chociszewski przedstawił konflikt Łużyczan podzielonych wyznaniem (chrześcijan i rodzimowierców), tworząc w ten sposób paraboliczny obraz narodu polskiego, którego jedności zagrażały podziały wewnętrzne. Antagonizm religijny odpowiada w tym wypadku tarciom społecznym, a konkretnie – jak tłumaczy autor – niechęci ludu do ziemiaństwa i duchowieństwa. Analogia łużycka pozwoliła pisarzowi zneutralizować kwestię podziałów wewnątrznarodowych przy pomocy problemu zewnętrznego, a mianowicie zagrożenia bytu wspólnoty ze strony obcych. *Bojomir* jest odwołującym się do utopii jedności narodu fabularnym przedstawieniem ideologii narodowo-demokratycznej (endeckiej) w wersji czytankowej. Ta jedność ma być zbudowana nie na umowie politycznej między różnymi grupami społecznymi, redukującej napięcia epoki industrializacji, modernizacji i emancypacji warstw niższych, lecz na ekskluzywnej tożsamości kulturowej i wyznaniowej, która jako wręcz przyrodzona nie podlega negocjacom. Los wyznawców Flinsa w powieści i komentarzach Chociszewskiego stanowi przestrożę dla polskiego czytelnika, aby w imię tej emancypacji nie osłabiać integralności narodu walczącego o przetrwanie pod przywództwem elit.

Legendy i okolice. Flins w literaturze współczesnej

Urszula i Aleksander Wiąckowie wydali w 1984 roku zbiór *Legendy Karkonoszy i okolic*, w którym znalazło się podanie *O pogańskiej świątyni i założeniu Wojcieszowa*²⁰. Jest to legenda fundacyjna, opisująca założenie, pochodzenie nazwy i początki tej miejscowości. Jej dosłownym tematem jest konflikt autochtonicznej ludności Sudetów z krucjatą i polskim osadnictwem, które z rozkazu księcia Bolesława Krzywoustego i jego śląskiego namiestnika Piotra Włosta prowadzi na tym terenie rycerz Wojciesz Paszowic wraz z grupą chrześcijańskich duchownych. Autorzy tomu swobodnie nawiązali do faktów historycznych i lokalnego podania²¹, które mówiło o świętym gaju i kontynie rodzimych bogów, zlokalizowanej na szczycie pobliskiej góry Połom. Co prawda w tekście wymienili Peruna, Żywię, Welesa, Hoga i właśnie

Flinsa, ale ostatecznie nie sprecyzowali, które z bóstw były czczone w tej świątyni. Epizod przedstawiony w legendzie jest dramatycznym ostatnim aktem krucjaty przeciwko pogaństwu. Aby mu zapobiec, kapłani starych bogów uprowadzają syna Wojcieszę, natomiast najeźdźcy w imieniu nowej wiary i swego władcy niszczą miejsce ich kultu ogniem i mieczem, a żerców wypędzają. Na pogorzeliisku pozostaje stopiona bryła złota. Brakuje innych sugestii, że w tym miejscu kultem był otaczany Flins, co więcej wymowa tekstu jest raczej sceptyczna wobec istot i zjawisk nadprzyrodzonych (z płonącej kontyny wybiega tylko ryczący niedźwiedź). Ten racjonalistyczny motyw wynika być może z faktu, że publikacja Wiącków była przeznaczona przede wszystkim dla czytelnika młodocianego, musiała więc spełniać właściwe dla polityki oświatowej PRL kryteria poznawcze i dydaktyczne.

Ciekawsze jest to, co zachodzi na pograniczu tekstu i jego otoczenia. Legenda Wiącków wchodzi w dialog z ramą całego zbioru, dodaną na jego wstępie w postaci notatki *Od wydawcy*. Jest ona zwulgaryzowanym skrótem ideologii „ziem odzyskanych” i narracji piastowskiej. Mowa w niej o „ludzie śląskim od wielu tysięcy lat zamieszkującym te ziemie” (sic!), o słowiańskiej „rdzennej ludności”, germanizowanej, wypędzanej i podstępnie mordowanej przez zaborcę, o znaczeniu legend i nazw miejscowych dla podtrzymania związku Śląska z Macierzą, które (legendy i nazwy) przechowały lub odzyskały „polskie brzmienie”²². Na tle tej ideologicznej ramy podanie Wiącków jest raczej politycznie neutralne, pozbawione tendencyjnej nacjonalistycznej autointerpretacji, a wręcz niepoprawne i demaskatorskie, gdyż przedstawia polski „pierwowzór” brutalnej kolonizacji Sudetów, który następnie można odnieść zarówno do średniowiecznej ekspansji niemieckiej na tym obszarze (powrót na pragermańskie ziemie), jak i kolejnych inwazji polityczno-religijnych aż po wojny husyckie, wojnę trzydziestoletnią i wojny śląskie oraz drugą wojnę światową i jej następstwa etniczno-terytorialne. O ile wydawca zaakcentował słowiańską rdzenność tego terytorium oraz historyczne prawo narodu polskiego do jego odzyskania, ponownego wcielenia (powrotu) do polskiej metropolii, o tyle samo podanie może sugerować, że tego typu roszczenia skutkują wypędzeniem lub podporządkowaniem lokalnej społeczności oraz likwidacją jej dorobku. Nie wystarczy wymiana narracji historycznych i racji moralnych. Nowi gospodarze tej ziemi muszą ją spustoszyć i urządzić po swojemu, aby nią zawładnąć.

Między słowo od wydawcy i legendę wkradła się różnica, która świadczy o rozejściu się oficjalnej propagandy PRL w stosunku do ziem

zachodnich, głoszonej jeszcze w połowie lat osiemdziesiątych XX wieku, ze stanem świadomości niektórych mieszkańców tego obszaru – tych, którzy po trzech–czterech dekadach już zdomowili się w nowym miejscu i do pewnego stopnia stali się gotowi do „uwłaszczenia” na jego nie tylko materialnym, lecz także symbolicznym dziedzictwie. Ich punkt widzenia zaczął się przesuwać z pozycji narodowego interesu i politycznego modelu historii w stronę regionalnej interpretacji miejscowej przeszłości i lokalnego doświadczenia. Temu przesunięciu odpowiadała zarówno biografia Aleksandra Wiącka, który z żołnierza 2 Armii Wojska Polskiego i wop stał się przewodnikiem sudeckim i autorem opowieści o tematyce regionalnej, jak i ewolucja ideologicznej wymiany mitu prasłowiańskiego w literaturze. Jeszcze w oficjalnych przekazach schyłkowego PRL akcentowano w nim kwestię antyniemiecką i rdzenność osadnictwa Słowian. Natomiast podskórnie dochodziła już do głosu wykładnia, w myśl której po pierwsze, ofiarą są wszyscy wypędzeni, bez względu na ich etnos lub wyznanie i bez względu na to, czy najazdu ich ziemi dokonują obcy, czy nasi, a po drugie – do kulturowego dziedzictwa regionu należą całe jego dzieje i spuścizna, nie tylko polska bądź słowiańska.

Nowa wykładnia lokalnego mitu prasłowiańskiego nie była jeszcze w połowie lat osiemdziesiątych XX wieku ani powszechna, ani oczywista. Henryk Szoka, filmowiec i autor licznych publikacji o tematyce regionalnej, opublikował na łamach „Karkonoszy” w 1985 roku legendę o Lwińcu²³, która jest zgodna z wcześniejszą interpretacją tego mitu. Jego podanie *O powstaniu Świeradowa* przywołuje jedno z głównych wyobrażeń Flinsa, postać z lwem na ramieniu, a także historię wygnania jego wyznawców znad Szprewy w Góry Łużyckie, następnie w okolice Mirska, a w końcu w Góry Izerskie. Legenda w jego opracowaniu jest zdecydowanie antygermańska, między innymi dlatego, że podbój Połabia przez króla Henryka I Ptasznika przedstawia jako plan całkowitego rozwiązania kwestii pogańsko-słowiańskiej, czyli eksterminacji mieszkańców tych ziem oraz zniszczenia ich kultury i rodzimych wierzeń. Lokalizując jeden z pośrednich punktów kultu Flinsa-Lwińca na szczycie góry w pobliżu Mirska, zwanej odtąd Cielcową lub Wołową²⁴, Szoka zaktualizował (potencjalnie) skojarzenie tego bóstwa ze złotym posągami łużyckiego bałwana lub jego opieką nad bydłem. Miejsce schronienia boga w Górach Izerskich w pobliżu źródła Kwisy autor powiązał z cudowną wodą o właściwościach leczniczych oraz osadą Wlilnic, przeznaczoną dla pątników przybywających do miejsca kultu.

W ten sposób zagłada Łużyczan, dokonana przez Niemców i chrześcijan, okazuje się połowiczna. Chociaż wyznawcy Flinsa-Lwińca giną, pamięć i miejsce naznaczone jego obecnością przetrwają kolejne stulecia, a dobroczynna moc słowiańskiego boga, objawiająca się do dzisiaj w postaci leczniczej wody, etycznie przeważy brutalną siłę germańskiego oręża. Co więcej, nawet niemiecka nazwa uzdrowiska (Bad Flinsberg) zachowa etymologiczny ślad jej słowiańskiego pochodzenia. Legenda Szoki, poza wymiarem założycielskim i mirakularnym, ma więc również znaczenie kompensacyjne, typowe dla popularnej polskiej historiozofii i mitologii w XIX i XX wieku. Naród militarnie pokonany, upokorzony polityczną i cywilizacyjną podległością, wymierzał w tych narracjach swoim oprawcom dziejową i moralną sprawiedliwość, jednocześnie solidaryzując się z innymi bliskimi wspólnotami w podobnej lub nawet gorszej – jak Łużyczanie – sytuacji.

Kryzys tej romantycznej historiozofii i mitologii ujawnia się w drugiej połowie lat osiemdziesiątych zeszłego stulecia. Dyskurs antyniemiecki traci już wiarygodność, natomiast więź z tradycją łużycką nabiera nowego znaczenia. Solidarność Słowian i ofiar germańskich inwazji ustępuje miejsca empatii dla byłych mieszkańców Sudetów i Łużyc Wschodnich oraz zainteresowaniu ich dziedzictwem²⁵. Nowi autochtoni otwierają się na przekaz pozostawiony przez poprzednich, a odseparowane dotąd warstwy lokalnej pamięci kulturowej zaczynają się zrastać w niektórych punktach miejscowej przeszłości i teraźniejszości. Jednym z tych punktów była w przedostatniej dekadzie XX wieku mitologia słowiańska, znacznie łatwiejsza do oswojenia oraz zespolenia z kulturą polską niż niemiecka tradycja Sudetów i Śląska.

Tej tradycji nie ignorował Henryk Waniek, który kilkakrotnie zajmował się postacią Flinsa w swojej eseistyce i prozie fabularnej. W jego tekstach pojawiły się wszystkie najważniejsze problemy związane z obecnością tego bóstwa w historiografii i kulturze regionu. Waniek zwrócił uwagę między innymi na rozbieżności między jego przedstawieniami. W tomie *Hermes w Górach Śląskich* opisał wyobrażenia boga jako „mężczyznę w stylu rzymskich posągów”, „szkielet odziany w rodzaj luźnej togi” lub „lwa odzianego w ludzkie szaty”²⁶. Ta ostatnia postać powraca w powieści *Finis Silesiae*²⁷. Jej bohater, śląski fotograf, nieskutecznie usiłuje odnaleźć w latach trzydziestych XX wieku płaskorzeźbę bożka-lwa na fasadzie kamienicy w Görlitz. Autor-narrator, sześć dekad później poszukujący miejsc z jego zdjęć, ma pozornie więc szczęścia. Natrafia na relief przy Langengasse (por. Langenstraße),

znajdujący się nad wejściem do knajpki „Zur Flyns” (por. Gasthaus „Zum Flyns”): „Jego właściciel, pan Ullmann, na kamiennym nadprożu umieścił wizerunek idola. [...] Na pytanie, skąd ten pomysł, w największym skrócie odpowiedział, że w pradawnym czasie właśnie w tym miejscu znajdowało się święte miejsce pogan i ołtarz bożka. Na pewno?”²⁸. Gdyby faktycznie dopiero współczesny właściciel restauracji spowodował umieszczenie tej płaskorzeźby na portalu kamieniczki, to czego w okresie międzywojennym mógłby szukać Paul Scholz, bohater tej powieści? Na ukryty sens epizodu naprowadza informacja, że niemiecki fotograf jest przekonany, że relief jest osadzony w ścianie budynku przy posesji nr 61, a nie 1, gdzie faktycznie znajduje się obecnie. Czy ktoś się pomylił? Czy autor powieści sprawdzał w ten sposób dokładność czytelnika? Czy może zasugerował, że pamięć kulturowa nie trzyma się historycznych faktów, lecz wynika raczej z dzisiejszych potrzeb, emocji i wyobraźni? Jest mało ważne, czy w tym miejscu tysiąc lat temu stał ołtarz Flinsa (Flynsa), podobnie jak to, czy jego płaskorzeźba jest umieszczona na tej czy innej fasadzie starego miasta Görlitz. Jest mało istotne, czy faktycznie Słowianie połabscy oddawali cześć temu bóstwu, czy może jest ono wymysłem średniowiecznych kronikarzy lub „rozfantazjowanych etnografów dziewiętnastowiecznych”²⁹. „Nie jest to szczególnie ważne – mówi narrator *Wyprzedaży duchów* Wańka – skoro realność tego przekazu leży nie w faktach, lecz w symbolach”³⁰. Jeśli historia, etnografia i topografia nie układają się w spójny obraz świata, to przynajmniej biografie bohaterów powieści wielokrotnie stykają się z dawnym uniwersum symbolicznym regionu, dzięki czemu ożywa ich autentyczna więź z jego kulturą i pamięcią. Flins, bóg śmierci i odrodzenia, może być alegorią zarówno zerwania tego związku, jak i jego ponownego nawiązania, oczywiście za każdym razem na innych warunkach.

Eseista podpowiada, że w kulturze nic nie znika bez śladu. Nawet jeżeli przetrwał tylko duch miejsca, a materialne ślady przeszłości zostały zniszczone, to dogłębną lekturą historii i konsekwentną pracą pamięci można ten związek przywrócić, tworząc miejscową tradycję. Z pesymizmem wynikającym z doświadczenia i doraźnych obserwacji łączy nadzieję, której źródłem jest znajomość dziejów regionu i wiara w porozumienie między jego mieszkańcami ponad czasem, etnosem, językiem czy religią. Autor *Wyprzedaży duchów* odkrywa głębokie warstwy jego przeszłości w toponimii, kronikach i wyobraźni zrosniętej z krajobrazem. Naskórkowa warstwa polskiej kultury odsłania

w sudeckich lekturach Wańka ślady niemieckie, czeskie, śląskie i łuzyckie, a spod wielkiej narracji germańsko-łacińskiej wydobywa resztki celtyckie i połabskie³¹. Granic jego interpretacji nie wyznaczają paradygmaty naukowe. Te same skojarzenia, które w etnograficznych i religioznawczych rozprawach mogłyby budzić wątpliwości, w eseistyce są na swoim miejscu, gdyż ich celem nie jest poznawanie faktów z historii, lecz tworzenie nowych obrazów lokalnego kosmosu, w którym autor, podmiot-bohater i czytelnik mogliby się lepiej odnaleźć lub nawet zadomowić. Łączenie prasłowiańskich obrzędów ludowych, regionalnych ośrodków pogaństwa, etymologicznych fantazji na temat Flinsa i jego powinowactwa z celtyckim panteonem nie służy pisarzowi do katalogowania regionalnych ciekawostek quasi-naukowych. Gdy Waniek wyjaśnia, że domniemani miejscowi „duchowni z kręgu Flinsa posiadali jakoby dokładnie te same talenty, jakie cechowały druidów”, to podsuwa alternatywną genealogię śląskości, tak inną od ideologii i stereotypów tego regionu, które zakorzeniły się w naszej wyobraźni w XIX i XX wieku:

Dysponowali złotem i klejnotami; byli mistrzami rzemiosł; praktykowali poezję i muzykę; byli uzdrowicielami; utrzymywali kontakt z zaświatami nad- i podziemnymi. Wszelkoność technik nadprzyrodzonych przypisywana sługom Flinsa jest w gruncie rzeczy odbiciem tradycyjnych zajęć tutejszej ludności oddającej się kopalnictwu, przetwórstwu minerałów, metalurgii, zielarstwu, wróżbiarstwu i wielu innym kunsztom. Trzeba też uwzględnić genius loci, wyrażający się skłonnością do „ludowej mistyki”, typową zresztą dla całego obszaru Śląska. Reformatorzy, pietyści, presbiterianie, odszczepieńcy wszelkiej maści zajmowali się tutaj burzeniem dogmatów³².

W szkicach Wańka śląskość staje się bardziej pojemna. Kopalnictwo okazuje się jednym z wielu aspektów eksploracji świata podziemnego. Kunsztowne rzemiosło i ludowe wróżbiarstwo blisko sąsiadują z poezją i muzyką. Skłonności mistyczne owocują licznymi herezjami i teologicznym temperamentem. Eseista nie stwarza więc świata na nowo, gdyż odrzuca nowoczesną praktykę totalnego zrywania z przeszłością, lecz sięgając do intuicji i wiedzy czytelnika, pozwala mu zobaczyć swoistość tego regionu z innego punktu widzenia. Flins w tekstach Wańka zmienia perspektywę (re)konstrukcji tej przeszłości, otwierając w niej miejsce nie tylko dla obcych tradycji narodowych czy religijnych, ale

przede wszystkim dla fikcji literackiej i mistyki, których nie może zabraknąć w żadnej przekonującej genealogii i tożsamości.

Miejscem naznaczonym fantazmatyczną obecnością Flinsa są przede wszystkim okolice Świeradowa, w tym Wysoki Grzbiet w Górach Izerskich, dokąd hipotetycznych wyznawców boga doprowadziła ucieczka przed konkwestą. Jako symbol wygnania, zerwania historycznej ciągłości i dewastacji krajobrazu bóstwo patronuje całemu regionowi³³. Jednocześnie z wypędzeniem autochtonów z Sudetów, Śląska i Łużyc Wschodnich słowiański bóg zniknął z kultury i edukacji oraz lokalnej toponimii. Stał się wymownym ekwiwalentem pustki, która pozostała po dręczących Europę Środkową konfliktach i migracjach xx wieku. Fizyczne zniszczenia zostały dopełnione amputacją pamięci. Ziemia Flinsa w tekstach Wańka jest przestrzenią ruin, resztek, schyłku, degradacji i chaosu, cmentarzem bogatej przeszłości. Niemniej pisarz nie zapomniał o drugiej twarzy bóstwa. Scholz i Ullmann w *Finis Silesiae* na swój sposób pamiętają o Flinsie, podobnie jak J, bohater *Wyprzedaży duchów*, który w trakcie wędrówki izerskim szlakiem przedstawia swojemu towarzyszkowi panteon Serbów łużyckich. Ten bóg miał przecież budzić zmarłych, oświecać i przeprowadzać ich z otchłani do nowego życia. W tekstach Wańka rysuje się zatem szansa na ponowne zespolenie realnego z wyobrażonym, teraźniejszości z przeszłością i opowieści z milczeniem – możliwe mimo dotkliwych zniszczeń miejscowego dziedzictwa i luk w naszej zbiorowej pamięci o nim – do którego prowadzi szlak głębokiego wtajemniczenia w symbolikę regionu. Autor *Finis Silesiae*, stawiając to zadanie przed sobą i czytelnikiem, przypomina za Stanisławem Brzozowskim, że „droga prawdziwie duchowa to droga największego oporu”³⁴. Jednym z przewodników, którzy w powieściach i eseistyce Wańka wskazują ścieżkę do tej mitycznej strony „śląskiego świata”, jest Flins. Jako bóg „ziem odzyskanych” jest on zarówno patronem dobrze znanego ich dzisiejszym mieszkańcom doświadczenia nieciągłości regionalnej pamięci i spustoszenia ich krajobrazu kulturowego, jak i alegorią trudnego procesu przypominania oraz odzyskiwania tego, co utracone. Jest więc także narzędziem analizy ich powikłanej i zmieniającej się regionalnej tożsamości społecznej.

Zakończenie

Krajobraz i kod kulturowy Ziemi Zachodnich nie jest dostępny ich obecnym mieszkańcom w postaci gotowej i nienaruszalnej tradycji. Nie jest także znakiem całkowicie pustym, w którym można zmieścić

dowolną treść. Jest raczej odbierany jako suma wielu przekazów i obrazów, układających się w rozmaite, często alternatywne konstelacje. O ich znaczeniu decyduje „instrukcja obsługi”, metanarracja, którą w XIX wieku była przede wszystkim mitologia lub historiozofia romantyczna, w kolejnym stuleciu – nowoczesna ideologia narodowa, natomiast w ostatnich dekadach – społeczna potrzeba identyfikacji z różnorodnym dziedzictwem Nadodrza oraz związana z nią inkluzywna pamięć zbiorowa. Flins, stanowiący melanż kreacji ideologicznej i literackiej, starcia i mediacji między cywilizacjami, dyfuzji lub integracji kulturowej oraz polilogu wielu tradycji ziem między Nysą Łużycką, Sudetami i Odrą, może reprezentować dzieje i treść tej metanarracji. Łużycki bóg jest jednostką lokalnego uniwersum symbolicznego, ale można go również traktować jako narzędzie opisu tej „instrukcji obsługi”, pokazujące jej filozoficzne, polityczne i literackie źródła oraz umożliwiające śledzenie jej przemian w ostatnich dwustu latach.

Zbigniew Kadłubek w swoich esejach o Górnym Śląsku napisał, że zależy mu przede wszystkim na „przestronności myślenia”³⁵. Analiza dziejów i funkcji Flinsa pozwala jednocześnie uchwycić migrację motywów kulturowych, ich integrację z symbolami i wartościami innych społeczności, dialog między różnymi regionalnymi tradycjami oraz kształtowanie się narracji historycznej, która potrafi pomieścić powikłaną genealogię tego dziedzictwa, a zatem stworzyć poszerzony i pogłębiony obraz miejscowej przeszłości oraz, co najważniejsze, również „przestronny” obraz dzisiejszego symbolicznego kapitału pogranicza Śląska i Łużyc, a pośrednio całego obszaru Ziemi Zachodnich. Jest więc Flins efektem przenikania się niemieckiej i słowiańskiej pamięci kulturowej, które nie prowadzi do ich pełnej integracji czy unifikacji. Łużyckie bóstwo reprezentuje bowiem część inności i obcości, niedającej się ostatecznie wchłonąć przez dominującą cywilizację. Jest ono również nośnikiem „niesamowitości”, która słowiańską peryferyjność, zacofanie i podległość emancypacyjnie przetwarza w tutejszość, oryginalność i nieujarzmioną swoistość, a nawet w podmiotowość ludowego światopoglądu. Flins to także dowód na to, że reaktywacja pozornie martwego dziedzictwa regionu jest możliwa – jednak nie jako dosłowny cytat z przeszłości, zachowujący czystość etnicznego czy narodowego źródła, lecz jako jej wielowarstwowy tekst, który w każdej epoce wymaga nowej interpretacji z perspektywy terażniejszości. Tej interpretacji się wręcz domaga – jako kronikarski, kolonialny, naukowy lub literacki artefakt, pobudzający pracę pamięci i wyobraźni oraz

potrzebę fikcji i mistyki. Jest wreszcie Flins resztką i częstką całości, która nigdy nie istniała w skończonej i niezmiennej postaci. Kultura regionu, któremu patronuje, zawsze była zmienna, heterogeniczna, otwarta na wpływy z zewnątrz. Jeśli łużycki idol byłby synekdochą połabskiej Słowiańszczyzny lub niemieckiej cywilizacji w Europie Środkowej, to reprezentowałyby raczej ich wewnętrzne zróżnicowanie niż integralność, ich przejściowość i rekonstruktywność, a nie esencjonalność, ich zdolności adaptacyjne, a nie całkowitą suwerenność, ich inkluzywność, a nie odporność na wpływy z zewnątrz, i wreszcie trwałość drobnych śladów historii oraz tymczasowość wielkich wizji dziejowych. Jeżeli byłby zaś synekdochą polskiej obecności na pograniczu Śląska i Łużyc, to patronowałyby przejściu od dziedzictwa spolaryzowanego na obce i swoje do dziedzictwa traktowanego jako wspólna wartość kultur, które zaznaczyły swoją obecność w tym miejscu, od tożsamości zbudowanej na zerwaniu z niewygodną przeszłością do identyfikacji z całą historią i pamięcią, od antagonistycznej utopii wyłącznej przestrzeni narodowej, zakreślonej dawnymi podbojami lub ekspansją cywilizacji, do polilogu różnych geografii wyobrażonych tego samego regionu.

Przypisy

- 1 A. Naruszewicz, *Historia narodu polskiego*, t. 2, Lipsk 1836, s. 48.
- 2 B. Z. Stępczyński, *Śląsk. Podróż malownicza w 21 pieśniach*, Wrocław 1949.
- 3 J. Kolbuszewski, *Bogusz Zygmunt Stępczyński i jego śląskie poematy*, w: B. Z. Stępczyński, *Sudety jako dalszy ciąg Poematu Tatry w 24 Pieśniach, przez Bogusza Zygmunta Stępczyńskiego, autora Okolic Galicji*, oprac. J. Kolbuszewski, Jelenia Góra – Wrocław 1981, s. 17.
- 4 Tamże, s. 15.
- 5 B. Z. Stępczyński, *Śląsk*, dz. cyt., s. 103–104.
- 6 J. Kolbuszewski, dz. cyt., s. 15, 17. Niektóre z tych informacji mogły pochodzić z przewodnika Karla Friedricha Moscha (K. F. Mosch, *Wody mineralne szląskie i hrabstwa glackiego*, tłum. A. Kuszański, Wrocław 1821).
- 7 Zob. F. Ziejka, *Motywy prasłowiańskie*, w: *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 204, 214.
- 8 Tamże, s. 204.
- 9 K. Szulc, *Mityczna historia Polski i mitologia słowiańska*, Poznań 1880 (cyt. wg wydania: Sandomierz 2014, s. 117).
- 10 Z. Krasieński, *Wanda*, w: tegoż, *Pisma*, t. 4, Kraków 1912, s. 36 [pisownia oryg.].
- 11 Maria Janion zauważa, że polscy romantycy, sięgający do mitologii prasłowiańskiej, często zestawiali ze sobą germańskość i łacińskość, które łącznie reprezentowały moralne, społeczne i historiozoficzne zło nawiedzające średnio-wieczną Słowiańszczyznę. Zob. M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2016, s. 103 i nn.
- 12 Zob. P. Zubrzycki, *Biezuńczenie*, „Szkice Górnośląskie” 2001, t. 2, s. 9. Henryk Łowmiański umiejscawiał Białą Chorwację na obszarze nadwiślańskim, natomiast Gerard Labuda wykluczał lokalizację małopolską. Ich hipotezy na ten temat zestawiał Jerzy Strzelczyk w leksykonie *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Poznań 1998, s. 46–48.
- 13 Jan Leciejewski uważał, że w „ustroju słowiańskim” władca „nie mógł absolutnie nakazać zmiany religii”. Zob. J. Leciejewski, *Runy i runiczne pomniki słowiańskie*, Lwów 1906, s. 168. Na temat metod chrystianizacji i jednocześnie latinizacji Słowian zachodnich zob. M. Janion, dz. cyt.; H. Łowmiański, *Religia Słowian i jej upadek (w. VI–XII)*, Warszawa 1979.
- 14 W. Budzyński, *Lechia w IX wieku. Powieść historyczna*, Lipsk 1843, s. 29.
- 15 Tamże, s. 23.
- 16 J. S. Bandtkie, *Dzieje narodu polskiego*, Wrocław 1835.
- 17 W. Budzyński, dz. cyt., s. 266.
- 18 Tamże, s. 21.
- 19 J. Chociszewski, *Bojomir, czyli zaprowadzenie chrześcijaństwa na Łużycach*, Poznań 1888.
- 20 U. i A. Wiąckowie, *Legends Karkonoszy i okolic*, Jelenia Góra 1984.
- 21 „W 1984 roku zostały wydane *Legends Karkonoszy i okolic* opracowane przez Urszulę i Aleksandra Wiącków, przewodniczkę małżeństwo ze Szklarskiej Poręby. Wiele z opowieści małżeństwa Wiącków niewiele miało wspólnego z dawnymi tradycyjnymi opowieściami o Duchu Gór, jednak wypełniały lukę na wydawniczym rynku” – J. Owczarek, *Ludzie pióra pod Karkonoszami. Pisarze i poeci Jeleniej Góry i okolic w latach 1945–1989*, <http://dolnoslaskosc.pl/zycie-literackie-jeleniej-gory,83.html> [dostęp: 24 sierpnia 2017].
- 22 U. i A. Wiąckowie, dz. cyt., s. 5.
- 23 H. Szoka, *O powstaniu Świeradowa*, „Karkonosze” 1985, nr 12, s. 36–39, cyt. wg: E. Szczepański, *Świeradów do roku 1945*, w: *Świeradów Zdrój. Monografia historyczna miasta*, red. A. Grzelak, H. Szoka, Jelenia Góra 1989.
- 24 „Według trudnych do potwierdzenia dawnych kronik Wyrwak stanowił w XII w. jedno z miejsc kultu pogańskiego bożka Łużyczan zwanego Flinsem, którego posąg kilkakrotnie przenoszono znad Sprewy coraz dalej na wschód (w związku z naporem Niemców). Ponieważ posąg przedstawiał zmarłego mężczyznę, budzącego się do życia na wiosnę, Wyrwak miano wówczas nazywać «Zmarlakowym Wzgórzem». Jeszcze po wojnie funkcjonowała inna nazwa wzniesienia – Martwy Kamień”.

- Zob. *Encyklopedia Sudecka*, <http://www.skps.wroclaw.pl/encyklopedia/index.php5?title=Wyrwak> [dostęp: 24 sierpnia 2017]. Do 1945 roku wzgórze nosiło nazwę Totenstein, potem Martwy Kamień, Wzgórze Cielcowe, Wyrwak.
- 25 Zob. W. Browarny, *Łużyce Wschodnie w polskich pracach krajoznawczych i prasie regionalnej po 1970 roku (zarys dziejów pojęcia)*, w: *Region a tożsamości transgraniczne. Literatura. Miejsca. Translokacje*, red. D. Zawadzka, M. Mikołajczak, K. Sawicka-Mierzyńska, Kraków 2016.
- 26 H. Waniek, *Hermes w Górach Śląskich*, Wrocław 1994, s. 38.
- 27 H. Waniek, *Finis Silesiae*, Wrocław 2004.
- 28 Tamże, s. 264.
- 29 H. Waniek, *Hermes...*, dz. cyt., s. 36.
- 30 H. Waniek, *Wyprzedaż duchów*, Wrocław 2007, s. 80–81.
- 31 H. Waniek, *Hermes...*, dz. cyt., s. 47.
- 32 Tamże, s. 63.
- 33 Alois Woldan, pisząc o postaci Flinsa, zauważył, że poznawanie i rozumienie przeszłości Śląska w esejach Henryka Wańka jest uzależnione od wędrowania, ponieważ „miejsca w przestrzeni umożliwiają pomyślne cofanie się w czasie” (A. Woldan, *Śląsk mityczny – uwagi o śląskiej prozie Henryka Wańka*, tłum. J. Herzog, „Fraza” 2015, nr 1–2 (87–88), s. 3). Badacz ma rację, ale poza poznawaniem przeszłości konkretnego miejsca Waniek poszukuje specyfiki pamięci i kultury regionu jako całości, znaczącej konfiguracji miejsc powiązanych historią, symboliką, legendami, tożsamością mieszkańców i ich biografiami. Flins jest zatem związany z kilkoma tylko miejscami przedstawionymi w jego prozie, lecz jako alegoria odzwierciedla losy różnych ziem przechodnich i pogranicznych, w tym Sudetów, Śląska i Łużyc.
- 34 H. Waniek, *Hermes...*, dz. cyt., s. 144.
- 35 Z. Kadłubek, *Bezbronne myśli. Eseje i inne piśma o Górnym Śląsku*, Katowice 2016, s. 7.

DARIUSZ KAWA

Z wyjątkiem kilku

Obrazoburca z Nowego Światu

W 1997 roku po raz pierwszy ukazała się książka będąca zapisem serii rozmów, które dziennikarka Barbara N. Łopieńska przeprowadziła z Pawłem Hertzem¹. Obszerny wywiad rzekę, który został ostatecznie opublikowany pod tytułem *Sposób życia* (co miało zresztą nawiązywać do słynnej książki Hertza o Juliuszu Słowackim *Słowacki: Romans życia*), otwiera rozdział pod nazwą *Książki, listy, fotografie*. Punktem wyjścia rozmowy staje się bowiem dom, a w zasadzie mieszkanie Hertza przy ulicy Nowy Świat 33, w którym niemal osiemdziesięcioletni wówczas poeta, tłumacz, eseista, redaktor i wydawca przyjmował dziennikarkę. Konwencjonalny zabieg reporterski – wykorzystanie osobistej przestrzeni bohatera tak, by stała się pretekstem do snucia głębszych rozważań – i tym razem zdaje egzamin. Łopieńska pyta o to, co rzuca się w oczy w wystroju mieszkania. Na pierwszy ogień idą więc fotografie, które zmuszają autora *Miar i wag* do przywołania imion najbliższych: matki – Pauliny Hertzowej, Jarosława i Anny Iwaszkiewiczów, Zygmunta Mycielskiego, Henryka Krzeczковского, Władysława Prandoty. Hertz wymienia kolejne wizerunki – zdjęcia ostatnich trzech papieży, sztychy przedstawiające drogich mu autorów i postaci historyczne. Łopieńska dopytuje o pocztówki, meble, naczynia, pamiętki. Dialog toczy się wartko; mnogość wspomnianych, a przez to wyróżnionych z tła przedmiotów powoduje, że czytelnik zaczyna się zadomawiać na poddaszu warszawskiej kamienicy. Po pytaniach o ulubione filmy, codzienne rytuały dociekliwa publicystka przechodzi do pytania w pewnym sensie najważniejszego: „A co Pan lubi czytać?”. Na co Hertz odpowiada lapidarnie: „Od kilkadziesiąt lat nie czytam tego, co nazywa się beletrystyką”².

Uświadommy sobie grozę tej deklaracji. Oto postać, którą już za życia nazywano „człowiekiem książek, jednoosobową instytucją, a po

śmierci „instytutem pamięci narodowej i wydziałem literatury i kultury polskiej”, wygłasza stwierdzenie wręcz obrazoburcze. Ale to dopiero początek serii „bluźnierstw” w wykonaniu Hertza, których fragmenty pozwolę sobie przytoczyć:

– W ogóle?

– W ogóle. Zupełnie mnie to nie obchodzi i nie interesuje. Jeśli mi ktoś coś przyśle – czytam. Albo jeśli dowiaduję się, że jest jakaś rewelacja, którą powinienem przeczytać. Wtedy sięgam po to, ale bez specjalnego zainteresowania. [...] Ale w zasadzie nie czytam literatury współczesnej. Gdybym miał przeświadczenie, że tam będą wspaniałe rzeczy, to może bym czytał. Ale nie mam takiego przeświadczenia. [...]

– To, jak rozumiem, Pan nie przeczytał żadnej książki na przykład Tadeusza Konwickiego.

– Żadnej. Bardzo lubię pana Tadeusza Konwickiego, ale nie przeczytałem ani jednej jego książki. A lubię go bardzo. [...]

– Andrzej Kuśniewicz.

– Nie znam. Czytałem tylko fragmenty, które pojawiały się w „Twórczości”.

– Władysław Terlecki.

– Nigdy nie czytałem.

– Wiesław Myśliwski.

– Preczytałem parę recenzji o książce *Kamień na kamieniu* [...]. Ale książki nie czytałem.

– [...] A *Konopielkę* Pan przeczytał?

– Nie. Z nowszej prozy rosyjskiej przeczytałem Solżenicyna *Zagrodę Matriony*³.

Po tej kwestii poety Łopieńska rzuca ironicznie: „Ale nowość!” – i trudno nie przyznać jej racji. Kąśliwa uwaga była z pewnością aktem zawodu w imieniu przyszłych czytelników wywiadu, którzy z pewnością pragnęli poznać opinię tak zasłużonej „instytucji kultury” na temat książek powszechnie znanych i szeroko dyskutowanych. Trudno wszak wyobrazić sobie, że przedstawiciel literackiej elity z „najnowszych” dzieł polskich czytał wydane w 1956 roku *Głosy w ciemności* Strykowski, fragmenty prozy Herlinga-Grudzińskiego opublikowane niegdyś w paryskiej „Kulturze”, a ponadto przejrzał maszynopis *Miazgi* Andrzejewskiego, która – jak dodał – „była ponad jego siły”. Łopieńska dopytuje o motywy tej zatrwającej ignorancji wobec literatury

współczesnej. Być może liczy na słowa skruchy, które padną z ust Hertz, a które wytłumaczą potencjalnemu czytelnikowi wywiadu, że wybór autora *Miar i wag* na rozmówcę wcale nie był przypadkowy. Staremu redaktorowi łatwo się przecież usprawiedliwić natłokiem zajęć, zaawansowanym wiekiem, słabym zdrowiem, a nawet środowiskowymi animozjami:

– Przecież ci pisarze to byli Pana znajomi. Czy wiedzieli, że Pan ich nie czyta?

– Nie, chyba nie. Wie Pani, jak to jest. Jesteśmy próżni i wydaje nam się, że to niemożliwe, aby to, co wydaliśmy, było nie czytane. Więc nikt mnie nigdy nie pytał. Prawdę mówiąc, kiedy popadłem w taki sposób czytania, wszystkie powieści Jarosława Iwaszkiewicza były już wydane.

– A kiedy Pan popadł w taki sposób czytania?

– No, jakieś czterdzieści lat temu. Przestałem się tym tak bardzo zajmować w latach pięćdziesiątych⁴.

Hertz nie szuka usprawiedliwień, przeciwnie, twierdzi, że od lat konsekwentnie realizuje świadomy program czytelniczy, nad którym przyjdzie nam jeszcze szerzej się zastanowić. Jednak z perspektywy niniejszego tematu znacznie ważniejszy wydaje się fragment rozmowy, który pojawia się w kolejnych akapitach cytowanego rozdziału. Łopieńska pyta:

– Przepraszam, ale skąd Pan miał w 1947 roku pieniądze na książki w Paryżu?

– Chciałem odtworzyć część tej biblioteki, która mi w Paryżu przepadła przed wojną. A pieniądze miałem prawie zawsze. Nie na to, żeby mieszkać u Ritza, ale na książki zawsze. Przywiozłem wór poezji. Potem z tymi wszystkimi książkami przeprowadziłem się z Łodzi na Iwicką w Warszawie, a potem na to poddasze na Nowym Świecie. No i jest, jak jest. Nie udało mi się, żeby w ogóle nie mieć książek.

– No co Pan mówi?

– Mówię, jak jest. No, nie udało mi się nie mieć książek. A w gruncie rzeczy jest tylko kilka książek, które naprawdę mieć warto i które są potrzebne. Doświadczenie wojenne przywiodło mnie do przekonania, że cała ta wiedza książkowa jest mało przydatna. Z wyjątkiem kilku można się obyć bez książek⁵.

Gust i strategia

Umyślne bagatelizowanie literatury współczesnej, choć nie było aż tak zdecydowane, jak zapewniał o tym Hertz w rozmowie z Łopieńską (wyjątki robił między innymi dla poezji Iwaszkiewicza, Miłosza, twórczości Herberta, Rymkiewicza), rzeczywiście kierowało wyborami autora *Patrzę się inaczej*. Hertz całkowicie świadomie przedkładał bowiem nad większość współczesnej mu produkcji literackiej lekturę dawnych mistrzów, a wśród ich tekstów poszukiwał arcydzieł, prac kanonicznych, najistotniejszych. To właśnie kanon, rozumiany jako dzieła, bez których obyc się nie sposób, był – oprócz tradycji i nowoczesności, polskości i europejskości, klasycyzmu i romantyzmu – jednym z przewodnich tematów jego pisarstwa. Jednak deklaracje z wywiadu rzeki nie mogły być zaskoczeniem dla wszystkich tych, którzy znali losy i twórczość Pawła Hertza. Nie ma tutaj miejsca, by w szczególności sposób opisywać kręte ścieżki jego biografii ani przywoływać wszystkie aktywności okołoliterackie, jakim oddawał się z pasją przez wiele lat, by popularyzować teksty kanoniczne. Dość wspomnieć, że upodobanie do dzieł dawnych mistrzów tliło się w Hertzu już od lat młodzieńczych. Może o tym świadczyć fragment listu, który śle niespełna siedemnastoletni syn państwa Michała i Pauliny Hertzów do Jarosława Iwaszkiewicza:

Słuszne jest to, co piszesz o wydawnictwach naszych. Ale mam nadzieję, że Akademia się zajmie tymi sprawami, przecież Prusa już wydają, Mickiewicza również (sejmowe wyd.). Inna sprawa z mniej znanymi romantykami. Taki czarodziej jak Bohdan Zaleski niewydawany od pół wieku. A szkoda, bo to prawdziwa poezja. A Chodźko, Czeczot, cały ten krąg mickiewiczowski! Ja zbieram to sobie w starych wydaniach, mam już trochę, ale drogie to i rzadkie⁶.

Zadziwiająca to postawa i przedziwna osobowość – nastolatek w „typie Wunderkind”⁷ urodzony w zasymilowanej i zamożnej rodzinie żydowskiej inteligencji, który rezygnuje ze szkoły, by zdawać egzaminy jako ekstern, a tak naprawdę by oddawać się lekturze dawnych poetów i pisaniu wierszy. Gdy zbuntowana przeciw szkolnym kanonom młodzież sięga ukradkiem po utwory Drugiej Awangardy, dyskutuje o *Pamiętniku z okresu dojrzewania* Witolda Gombrowicza czy skandalizujących *Narkotykach* Stanisława Ignacego Witkiewicza, młody Hertz kolekcjonuje białe kruki, czyta Platona i Goethego, a za mentora i bratnią

duszę obiera sobie Iwaszkiewicza, największego klasyka spośród skamandrytów, którego poezja – w przeciwieństwie do wierszy Tuwima czy Słonimskiego – nie cieszyła się wówczas wielką popularnością.

To, co mogło być jedynie przelotną fascynacją ekscentrycznego młodzieńca, który „ma o sobie bardzo wysokie zdanie”⁸, pogłębiają doświadczenia wojenne i powojenne. W styczniu 1940 roku Hertz zostaje aresztowany we Lwowie pod zarzutem szpiegostwa na rzecz Francji oraz krytyki ustroju socjalistycznego. Do listopada przebywa w więzieniu zamarystynowskim we Lwowie, a następnie zostaje skazany na osiem lat zsyłki. Przez więzienia przesyłkowe w Chersoniu i Dniepropietrowsku dociera z grupą więźniów do łagru w Iwdielu w okręgu swierdłowskim na Syberii. Po amnestii zostaje uwolniony z obozu i udaje się do Ałma Aty, do delegatury polskiej ambasady. Na zlecenie polskich władz wiosną 1942 roku rozpoczyna organizowanie szkół polskich na terenie Kirgizji, a następnie zostaje mianowany przedstawicielem ambasady na rejon Frunze. Po zerwaniu stosunków dyplomatycznych między rządem RP a władzami radzieckimi jest na krótko aresztowany. Po zwolnieniu wyjeżdża do Samarkandy, gdzie przebywa do jesieni 1944 roku, pracując jako bibliotekarz Samarkandzkiego Muzeum Okręgowego oraz jako bibliograf w Bibliotece im. Puszkina. Dzięki staraniom przyjaciół pozostających na polskich terenach „wyzwolonych” przez Armię Czerwoną otrzymuje dwa wezwania do kraju – jedno cywilne, drugie wojskowe. Korzystając z tego ostatniego, w grudniu 1944 roku przekracza linię Bugu; z Lublina zostaje skierowany najpierw do ośrodka polityczno-wychowawczego we Włochach pod Warszawą, a później do Łodzi, gdzie jako oficer bez stopnia obejmuje stanowisko kierownika literackiego Teatru Domu Żołnierza⁹.

To tylko streszczenie wojennych losów Hertza. Już na jego podstawie można jednak stwierdzić, że na przestrzeni zaledwie kilku lat życie autora *Sedanu* zmienia się jak w kalejdoskopie – z eleganckiego rentiera podróżującego po Włoszech i przysłuchującego się wykładom w paryskiej l'École des Hautes Études Internationales Hertz staje się sowieckim więźniem politycznym, z chorującego na szkorbut łagiernika przekształca się w przedstawiciela ambasady polskiej w Kirgizji, z bezpieczeństwa-bibliotekarza w polskiego oficera. Wszystkie te doświadczenia mogły mieć wpływ na przekonanie Hertza, że teraźniejszość jest umowna, przyszłość niepewna, a oparcia warto szukać w przeszłości, która pozostaje niezmienna. Po latach w szkicu *Znaki wspólnoty* eseista wspominał, że recytowane fragmenty polskiej

klasyki pomagały przetrwać więzienia i obóz, a co więcej – budować wspólnotę i solidarność między polskimi więźniami¹⁰.

Po wojnie Hertz decyduje się na „naganny kompromis” wobec ludowej władzy. Kompromis ten – jak przyznawał otwarcie po latach – wynikał raczej z oportunistycznego niż z prawdziwej wiary w marksistowską ideologię. Hertz dołączył do zespołu redakcyjnego tygodnika „Kuźnica” (1945–1950), pisma z jednej strony zajadle propagującego nowe porządki w sferze społecznej i kulturalnej, z drugiej – będącego „próbą oporu wobec importu sowieckiej koncepcji kultury i literatury”¹¹ i zachowującego pewną niezależność od organów partyjnych. W tym samym czasie Hertz wstępuje również do PPR. Jednak przestrzeń wolności zaczyna się kurczyć nawet w piśmie sprzyjającym nowej władzy. W 1949 roku na zjeździe ZZLP w Szczecinie zadekretowany zostaje socrealizm w literaturze, a „Kuźnica” i „Odrodzenie” ulegają likwidacji. Z redakcji „Nowej Kultury”, która powstała na gruzach zamkniętych pism, Paweł Hertz zostaje usunięty po pierwszym artykule, którego myślą przewodnią była „konieczność oparcia literatury na tradycjach narodowych i europejskich i przyjęcia ich za miernik literatury współczesnej”¹².

Przywołany wyżej artykuł, podobnie jak nieco wcześniejszy tekst pt. *Rozważania o książce*, świadczy o krystalizacji światopoglądu autora, która dokonuje się pod koniec lat czterdziestych. Usunięcie z redakcji „Kuźnicy” uwalnia Herta od „nagannego kompromisu”, pomaga mu dojrzeć i obrać strategię wobec panoszącego się socrealizmu, który – jak sądzi – przyniesie jedynie upadek polskiej kultury. W znaczącym tekście zatytułowanym *Wspomnienia z domu umarłych*, ogłoszonym na łamach „Przeglądu Kulturalnego” w październiku 1956 roku, Hertz otwarcie opisał swój program:

W tych warunkach, przy rozpoczynającym się zalewie „literatury ułatwionej” rodzimej, a także, trzeba tu przypomnieć, i tłumaczonej, sądziłem, że właściwa polityka wydawnicza powinna dążyć przede wszystkim do możliwie jak najpełniejszej prezentacji kultury klasycznej polskiej i obcej; uważałem, że ów zasób stanie się fundamentem, na którym można będzie zbudować zamiłowanie nowego czytelnika do literatury, a co najważniejsze – że da to skalę porównawczą i pozwoli owemu czytelnikowi na właściwą ocenę tego, co w bieżącej literaturze ma, a co nie ma wartości humanistycznej. Świadomie więc przeciwstawiałem naiwnemu, krótkowzrocznemu pisarstwu, na które zgłaszała

zapotrzebowanie biurokracja, trwale wartości literatury klasycznej polskiej i obcej¹³.

Autor *Portretu Słowackiego* wybiera drogę konserwatysty, którego celem nadrzędnym jest organiczna praca nad utrwalaniem i popularyzowaniem dziedzictwa polskiej i europejskiej literatury. W eseju poświęconym życiu i działalności Hertza Wojciech Karpiński tak streszczał postawę przyjaciela:

Nowy ustrój, wprowadzony na ziemiach polskich w wyniku wojny, jest tu z nadania sąsiedniego mocarstwa; tkwimy w sferze wpływów tego mocarstwa i narzuconej przez nie, dla imperialnych celów, ideologii komunistycznej, a dzieje się to z przyzwolenia mocarstw zachodnich. Tak jest, tak będzie jeszcze długo. Należy w tej sytuacji ratować to z tradycji ojczystej, co uratować można. Należy umacniać naszą wiedzę o europejskiej kulturze i o kulturze polskiej. Tę koncepcję, głęboko a zarazem konkretnie rozumianej pracy organicznej, wprowadzał Hertz w życie z podziwu godną konsekwencją, bez deklaracji (choć w jego esejach i wierszach można było odczytać zarys jego przekonań), w samotności¹⁴.

W praktyce swoją strategię pracy organicznej Hertz realizował w Państwowym Instytucie Wydawniczym, początkowo jako etatowy kierownik redakcji klasycznej literatury rosyjskiej, później zaś jako redaktor kolejnych serii wydawniczych (między innymi słynnej serii „Podróże”, w ramach której opublikował osiemnaście tomów dzieł klasycznej literatury podróżniczej). Był również redaktorem obszernych edycji dzieł zebranych pisarzy rosyjskich: Puszkina, Turgeniewa, Dostojewskiego, Tołstoja, a także licznych edycji polskich pisarzy i poetów: Iłłakowiczówny, Kasprowicza, Krasińskiego, Lenartowicza, Słowackiego. W piw-ie opublikował też monumentalną, liczącą siedem tomów antologię dziewiętnastowiecznej poezji polskiej pt. *Zbiór poetów polskich XIX wieku*. Przez pięć lat należał do komitetu redakcyjnego *Słownika języka polskiego*, a w latach 1955–1978 i 1979–1982 współredagował „Rocznik Literacki”. Wraz z Władysławem Kopalińskim ułożył *Księgę cytatów z polskiej literatury pięknej*, był również inicjatorem reprintowania książek cennych dla kultury polskiej (należał do Rady Programowej do spraw Reprintów przy Wydawnictwach Artystycznych i Filmowych). Poza pracami redaktorskimi należy też pamiętać o jego imponującym dorobku translatorskim – Hertz tłumaczył teksty między innymi Josifa Brodskiego, Jacoba

Burckhardta, Anny Achmatowej, Antoniego Czechowa, Fiodora Dostojewskiego, Hugona von Hofmannsthal, Pawła Muratowa, Marcela Prousta, Iwana Turgieniewa. Do strategii organicznego utrwalania dorobku polskiej i europejskiej literatury trzeba jeszcze dodać eseje, szkice, recenzje i wywiady publikowane w czasopiśmie, a następnie przedrukowywane w kolejnych zbiorach.

Nic więc dziwnego, że Hertz po latach przyznawał: „nie uważałem się za pisarza, nawet małego, jestem raczej świadkiem koronnym życia i myśli, świata i kraju”¹⁵.

Zwornik i miara

Oczywiście, najdonioślejsze dzieła literatury polskiej i europejskiej miały być odtrutką na literaturę socrealistyczną i „szczepionką mającą uodpornić czytelników na miałość dużej części literackiej produkcji PRL-u”¹⁶, ale nie była to jedyna motywacja działań redaktorskich i translatorskich Pawła Hertza.

Dla autora *Miar i wag* znajomość literackiego kanonu (zarówno dzieł polskich, jak i europejskich) wśród Polaków miała znaczenie ważniejsze. Poznanie tekstów, które ukształtowały umysły i uczucia narodów Europy, pozwalało otworzyć przed Polakami inną wizję świata, a co za tym idzie – ułatwiało akt porozumienia między narodami¹⁷. Dlatego też tyle uwagi w swoich szkicach Hertz poświęca wyjątkowej misji tłumacza¹⁸. Natomiast znajomość arcydzieł rodzimych umożliwia naszym rodakom przypomnienie sobie o tym, że są Europejczykami, że ich kultura jest częścią duchowej i intelektualnej wspólnoty europejskiej. Nabycie tej świadomości było szczególnie ważne dla Hertza, gdyż wielu podkreślało opozycję między polskością a europejskością, akcentując przy tym konieczność wyboru jednej z przeciwstawnych opcji. Eseista konsekwentnie polemizuje z taką opozycją, a początkiem tych sporów jest słynny szkic *Europeizm i literatura polska*¹⁹. Autor tłumaczy w nim, że duchowa i intelektualna wspólnota europejska została ufundowana na gruzach trzech monolitycznych systemów: Grecji, Rzymu i uniwersalistycznej koncepcji Kościoła:

Ze wszystkich tych elementów zachowały się jednak ich podstawowe mity: grecki kanon piękności moralnej i fizycznej; rzymski kanon ładu prawnego w stosunkach między zbiorowiskami ludzkimi, a w ich obrębie – pomiędzy jednostkami: chrześcijański kanon ładu etycznego, wspólny zarówno wierzącym, jak i niewierzącym²⁰.

W opinii Hertza w kulturze polskiej z całą wyrazistością zaznaczają się wszystkie trzy wymienione kanony, a potwierdzają to zarówno polska historia, jak i piśmiennictwo. Znajomość najważniejszych dzieł polskiej literatury pozwala stwierdzić, że rodzimi autorzy w zgodzie z tymi kanonami po swojemu rozwiązywali problemy istotne dla swojej wspólnoty. Innymi słowy, opozycja polskość a europejskość jest z założenia fałszywa, ponieważ „każda z wielkich kultur europejskich jest kulturą narodową”, a „do Europy dochodzi się o tyle, o ile potrafi się stworzyć model kultury narodowej”²¹. Tym samym znajomość polskich arcydzieł leczy Polaków z poczucia niższości, przezwycięża nasze kompleksy wobec Zachodu.

Poznanie kanonu ułatwia nawiązanie porozumienia nie tylko wewnątrz wspólnoty europejskiej, ale również wewnątrz polskiego społeczeństwa. Co więcej – kanon jest podstawowym budulcem narodowej wspólnoty. Hertz najdobitniej wyraża to przekonanie we wspomnianym już szkicu *Znaki wspólnoty*, w którym przywołuje sytuację, jaka wydarzyła się w trakcie edycji jednej z jego książek²². Otóż zecer bądź redaktor tomu dokonał zmiany tytułu z *Kto mnie wołał...* na *Kto mnie zawołał...* – ten drobny, ale znaczący błąd staje się dla Hertza przyczynkiem do snucia rozważań na temat niknącej znajomości „owych wielkich zdań”, czyli fragmentów kanonicznych polskich tekstów, szczególnie wśród młodszej części naszego społeczeństwa²³. Hertz, wracając pamięcią do modelu przedwojennego kształcenia, pisze: „My jeszcze uczyliśmy się na pamięć tych wierszy i tej prozy, świadomi, że są to rzeczy wspólne i że godzi się je mieć w pamięci na każdą rzeczy okoliczność”²⁴. Autor *Sedanu* stwierdza, że fragmenty te są „znakami wspólnoty, więzami porozumienia pomiędzy ludźmi ukształconymi w tym samym języku i wedle tej samej skali wartości”²⁵. Wzruszające są osobiste wspomnienia Hertza dotyczące więźniów i łagierników recytujących wiersze *Pana Tadeusza*: „Ci, co ich słuchali, różnili się niemal wszystkim [...]. Ale kilka słów starych pieśni: porannej i wieczornej, a także te wiersze *Pana Tadeusza* były wspólne. W biedzie, chłodzie i głodzie taka wspólnota musi starczyć za wszystko”²⁶.

Hertz w zakończeniu przywołanego szkicu zastanawia się, czy młodzieży, która nie poznaje kanonu i nie uczy się fragmentów dzieł kanonicznych na pamięć, nie będzie charakteryzowało osłabione poczucie wspólnoty.

Znajomość najważniejszych ksiąg jest konieczna dla młodych ludzi z jeszcze jednego powodu, o którym warto wspomnieć ze względu na

toczącą się aktualnie debatę o kształcie listy szkolnych lektur i obecności na niej tekstów najnowszych. Esej Hertza *Poezja współczesna w szkole, czyli kłopoty fikcyjne* świadczy dobitnie o tym, że problem, z którym obecnie się mierzymy, wcale nie jest kwestią jedynie ostatnich miesięcy. Autor *Patrzę się inaczej* uważa, że istotną funkcją kanonu poznawanego w szkole jest bycie miarą i wzorem:

Nigdy prawie i nigdzie poezja współczesna nie była objęta nauczaniem szkolnym. Rozumowano słusznie, że wskazując utrwalone już modele wielkiej poezji przeszłości daje się uczniowi do ręki miarę, do której później, jeśli zechce, będzie mógł przykładać utwory pisane przez jego współczesnych. Kto zadałby sobie trud zbadania, jakich poetów w szkole czytał Adam Mickiewicz czy Juliusz Słowacki, mógłby wyciągnąć może niewesołe wnioski o stopniu uwspółcześnienia ówczesnych programów szkół bazylikańskich czy też gimnazjum przy uniwersytecie wileńskim, ale musiałby jednocześnie stwierdzić, że zaczątki wielkiej erudycji obu tych pisarzy tam właśnie się kryją²⁷.

Kanon zamknięty

Odrzutka na socrealizm, lek na polskie kompleksy, zwornik wspólnoty narodowej i europejskiej, miara, według której możemy oceniać dzieła współczesne – kanon w pismach Hertza ma wiele zalet. Ale na opisywaniu pożytków płynących ze znajomości najważniejszych ksiąg ludzkości refleksja Hertza się nie kończy. W jego tekstach możemy znaleźć również próbę odpowiedzi na pytanie, czy kanon jako taki podlega przemianom. Czy potrzebuje uwspółcześnienia, czy wymaga korekty?

Hertz bliski jest stanowiska, że lista arcydzieł, bez których nie można się obyć, pozostaje zamknięta. Takie przekonanie wynika przede wszystkim z założenia, że w domenie sztuki i kultury kategoria postępu nie istnieje. W rozmowie z Markiem Wittbrotem Hertz twierdził: „Nie można mówić o postępie ani w kulturze, ani w sztuce, ani w historii. Można mówić o lepszym poznaniu przez człowieka jego własnej istoty i jego przeznaczenia”, a dalej dodawał:

Nie można udowodnić, że nasza literatura jest lepsza od literatury greckiej albo że nasza architektura jest lepsza od architektury rzymskiej. Nie da się tego wymierzyć w kategoriach jakości. Mówienie o postępie w kulturze jest nadużyciem, bo stąd

prosta droga do stwierdzenia, że to, co jest dzisiaj, jest lepsze od tego, co było dawniej. Moje doświadczenie osobiste mówi mi, że jest raczej przeciwnie²⁸.

Jeśli nie ma postępu w literaturze, to nie może istnieć konieczność poszerzania kanonu o utwory współczesne. Jednak przyczyna tego, że lista arcydzieł pozostaje zamknięta, leży według Hertza również w samych autorach współczesnych tekstów. W jednym z wywiadów na pytanie: „Czy oprócz tych starych filarów, na których stoi kultura, nie przybywa w niej niczego? Czy wszystko zostało już wypowiedziane?”. Hertz odpowiada z pewnym żalem:

Wydaje mi się, że nie ma już możliwości wypowiadania prawd fundamentalnych, a zatem wspólnych, na taką skalę i miarę, że rozstrzygają o przynależności do kanonu. Ale może tylko mnie się tak wydaje... [...] Pewno ostatni piszący, co potrafili się tak wypowiadać, to Proust, Tomasz Mann i Conrad. Ludzie ich formacji jeszcze to umieli²⁹.

Hertz uważa, że tym, co różniło twórców zdolnych do wypowiadania prawd fundamentalnych, a co za tym idzie – pisania tekstów kanonicznych, od autorów współczesnych, był ścisły związek z naturą i kulturą, a także „pojmwowanie nierozzerwalności tego związku”³⁰. W wywiadzie rzece autor *Sedanu* wprowadzał jeszcze jedną istotną cechę, która według niego wyróżnia arcydzieła, a którą jest odtwarzanie, naśladowanie świata, będące *de facto* próbą jego zrozumienia:

Trzeba mieć świadomość tej ogromnej odległości między nami a wspaniałymi wzorami i z pokorą tę przepaść przyjmować. Zawsze wiedziałem, że nie napiszę takiego dzieła jak Mickiewicz ani takiego dramatu jak Szekspir, ani powieści jak Stendhal. I nigdy mi to nie przeszkadzało. Zawsze to wiedziałem i chętnie się z tym godziłem. Wiedząc, że nigdy nie napiszę *Hamleta*, zawsze mi bardzo zależało na tym, żeby *Hamleta* umieć dobrze czytać. Człowiek powinien wiedzieć, że jest odtwórcą, a nie stwórcą – i na tym cała rzecz polega. Od dziewiętnastego wieku istnieje to przekonanie, że artysta jest stwórcą, że to on konstruuje świat słów czy obrazów. A tymczasem wszystko, co możemy, to lepiej lub gorzej naśladować świat, starając się oczywiście ten świat zrozumieć. Postępu czy rozwoju w sztuce nie ma. Jest tylko albo gorsze,

albo lepsze, mądrzejsze, trafniejsze naśladowanie. Świat widziany przez Homera jest wspanialszy i mądrzejszy niż świat widziany przez Gombrowicza³¹.

Hertza półka z książkami

Choć w licznych przywołanych wyżej fragmentach nie brakowało wskazówek na ten temat, na koniec wróćmy jeszcze do kwestii kluczowej, a więc tego, które dzieła Paweł Hertz uważał za kanoniczne. Lista tekstów godnych nie tylko lektury, ale i najwyższej czytelnicznej uwagi z pewnością podlegała pewnym przemianom w trakcie długich lat życia eseisty, dlatego zamiast postaci enumeratywnej i hierarchicznej powinna zostać wyrażona raczej za pomocą koncentrycznych kręgów z wpisanymi w nie nazwiskami i tytułami. W samym centrum swoistej mapy arcydzieł znalazłyby się te z nich, które najpełniej opisują świat i oddają ludzkie doświadczenie.

Na obrzeżach tak wyobrażonej struktury pojawiłyby się wybrane teksty autorów, o których Hertz często wspominał w swojej publicystyce i listach: Michela Montaigne'a, François-Reného de Chateaubrianda, Teofila Lenartowicza, Wincentego Pola, Paula Verlaine'a, Charles'a Baudelaire'a, Arthura Rimbauda, Adama Asnyka, Marii Konopnickiej, Kazimierzy Iłkowiaków, Jana Lechonia, Antoniego Słonimskiego, Juliana Tuwima, Stanisława Balińskiego, Zbigniewa Herberta, Czesława Miłosza.

Bliżej centrum mieściłaby się wielka proza rosyjska (dzieła Tolstoja, Turgieniewa, Dostojewskiego), francuska (powieści Stendhala, Balzaca, Prousta) i polska (dzieła Orzeszkowej, Prusa, Sienkiewicza, ale również Żeromskiego i Dąbrowskiej).

W kolejnym kręgu znalazłoby się przede wszystkim twórczość polskich romantyków: Mickiewicza (z wyłączeniem *Pana Tadeusza*, któremu Hertz przeznaczył miejsce wyjątkowe), Słowackiego, ulubionego Krasińskiego, Norwida. Do tego kręgu weszłaby również twórczość Szekspira, Kochanowskiego, Wyspiańskiego.

Najciekawsze jednak pozostaje sedno tak ujętej listy lektur, o którym w przywoływanej już wielokrotnie rozmowie z Barbarą N. Łopieńską Hertz mówił:

– Jakie to książki według Pana? [bez których nie można się obyć]

– Te, które mówią o rzeczywistej sytuacji człowieka – nie o tej wymyślonej, ale tej wiecznej. Nie wczoraj albo teraz, albo

jutro, ale na stałe – zawsze. Takich książek jest bardzo niewiele. Przede wszystkim Biblia, potem *Boska komedia*, *Iliada*, *Odyseja*, *Eneida* i *Pan Tadeusz*. Te książki zamykają w sobie całe doświadczenie człowieka. A *Pan Tadeusz* – całe doświadczenie człowieka mówiącego po polsku i wychowanego w kręgu kultury polskiej. I te książki, tak na dobrą sprawę, wystarczą³².

Sześć ksiąg zamyka w sobie, według Hertza, całość ludzkiego doświadczenia. To radykalne, nawet jak na konserwatystę, za jakiego uważał się autor *Patrzę się inaczej*, stwierdzenie w dalszej części wywiadu zostaje nieco złagodzone. Hertz dodaje, że jest jeszcze wiele innych potrzebnych dzieł, że wiele przynosi pożytek... Można jednak odnieść wrażenie, że dobiegający osiemdziesiątki redaktor, który całe swoje życie poświęcił książkom, nie mówi tego do końca szczerze. Zdradza go odpowiedź na kolejne reporterskie pytanie o przestrzeń mieszkania położonego przy Nowym Świecie:

- Co u Pana leży przy łóżku?
- Wiersze Mickiewicza, *Pan Tadeusz*, Biblia i stara książka telefoniczna³³.

Przypisy

- 1 Zob. *Sposób życia. Z Pawłem Hertzem rozmawia Barbara N. Łopieńska*, Warszawa 1997. Książkę tę wznowiło niedawno wydawnictwo Iskry.
- 2 Tamże, s. 13.
- 3 Tamże, s. 13–15.
- 4 Tamże, s. 15.
- 5 Tamże, s. 17.
- 6 P. Hertz, *List do Jarosława Iwaszkiewicza z 23 stycznia 1935 r.*, w: P. Hertz, A. i J. Iwaszkiewiczowie, *Korespondencja*, t. 1, Warszawa 2015, s. 48.
- 7 Tymi słowami opisuje go matka w liście do Jarosława Iwaszkiewicza, w którym prosi „jedynego z niewielu bardzo ludzi, którzy mogą na Pawła mieć wpływ” o przekonanie syna do powrotu do szkoły. Zob. P. Hertzowa, *List do Jarosława Iwaszkiewicza z 14 czerwca 1934 r.*, w: P. Hertz, A. i J. Iwaszkiewiczowie, dz. cyt., s. 17.
- 8 Tamże.
- 9 Kolejne etapy swojej wojennej biografii Hertz szczegółowo opisuje w przywołanej już książce będącej zapisem wywiadu rzeki, który przeprowadziła Barbara N. Łopieńska. Zob. *Sposób życia...*, dz. cyt., s. 51–74.
- 10 Zob. P. Hertz, *Znaki wspólnoty*, w: tegoż, *Miary i wagi*, Warszawa 1978, s. 31.
- 11 Tamże, s. 94.
- 12 Tamże, s. 93.
- 13 Zob. P. Hertz, *Wspomnienia z domu umarłych*, w: tegoż, *Patrzę się inaczej*, Warszawa 1994, s. 21.
- 14 W. Karpiński, *Paweł Hertz...*, dz. cyt.
- 15 Zob. *Sposób życia...*, dz. cyt., s. 102.
- 16 Zob. K. Górską-Fingas, *Trzecia droga – ani konformizm, ani wycofanie*, <http://www.teologiapolityczna.pl/katarzyna-gorska-fingas-trzecia-droga-ani-konformizm-ani-wycofanie/> [dostęp: 18 września 2017].
- 17 Zob. P. Hertz, *Wspólnota tradycji*, w: tegoż, *Patrzę się...*, dz. cyt., s. 112.
- 18 Zob. P. Hertz, *O tłumaczu*, w: tegoż, *Świat i dom*, Warszawa 1977.
- 19 O tym, jak ważny dla Hertza był to tekst, świadczy m.in. liczba jego przedruków. Esej ukazał się po raz pierwszy pod koniec 1957 roku w jednym z czasopism. Później pojawił się w zbiorze *Ład i nieład* w 1964, następnie został przedrukowany w tomie *Świat i dom* z 1977 roku, by powrócić raz jeszcze w zbiorze *Gra tego świata* z 1997 roku.
- 20 P. Hertz, *Europeizm i literatura polska*, w: tegoż, *Ład i nieład*, Warszawa 1964, s. 25.
- 21 Zob. *Kultura. Polska. Europa. Rozmowa z Wiesławem Pawłem Szymańskim*, w: P. Hertz, *Patrzę się...*, dz. cyt., s. 200–201.
- 22 Zob. P. Hertz, *Znaki...*, dz. cyt., s. 29–30.
- 23 Wspólnotową funkcję tych zdań Hertz tłumaczy również w szkicu *Na ruinach*: „W tradycji kulturalnej każdego narodu z pokolenia na pokolenie przekazuje się oprócz podstawowego zasobu pojęć, myśli i wyobrażeń pewną liczbę realiów, legend, przypowieści, zdań czy choćby określeń, których odległe nawet przypomnienie sprawi, że dwaj ludzie w tej tradycji wychowani, gdy tylko je usłyszą, od razu wiedzą, o czym mowa”. Zob. P. Hertz, *Na ruinach*, w: tegoż, *Miary...*, dz. cyt., s. 132.
- 24 P. Hertz, *Znaki...*, dz. cyt., s. 30.
- 25 Tamże.
- 26 Tamże, s. 31.
- 27 Zob. P. Hertz, *Poezja współczesna w szkole, czyli kłopoty fikcyjne*, w: tegoż, *Ład...*, dz. cyt., s. 335–336.
- 28 Zob. *O refleksji i medytacji. Rozmowa z Markiem Wittbrotem*, w: P. Hertz, *Patrzę się...*, dz. cyt., s. 231.
- 29 Zob. *Paweł Hertz o podróży i wędrówce*, w: *Rozmowy na koniec wieku*, red. K. Janowska, P. Mucharski, Kraków 1999, s. 222.
- 30 Tamże, s. 223.
- 31 Zob. *Sposób życia...*, dz. cyt., s. 157.
- 32 Tamże, s. 17–18.
- 33 Tamże, s. 22.

JAROSŁAW KLEJNOCKI

Kanon szkolny jako propozycja przygody lekturowej

1

Kiedy posługujemy się sformułowaniem „kanon lektur”, zazwyczaj myślimy – prawem skrótu – o obowiązkowej i nadobowiązkowej liście lektur szkolnych czy uniwersyteckich.

Warto jednak, tytułem wstępu, zastanowić się przez chwilę, czy możemy mówić o kanonie lektur w sensie ogólniejszym – jako zestawie tekstów, który winien znać człowiek wykształcony i aspirujący do pewnej intelektualnej żywości. Na to pytanie postanowili sobie odpowiedzieć kilka lat temu organizatorzy sesji na Uniwersytecie Warszawskim, której pokłosiem stała się książka *Europejski kanon literacki. Dylematy XXI wieku*¹. Jak można wywnioskować z tytułu pozycji, referentom zadano w zasadzie dwa pytania: czy można myśleć o istnieniu (tworzeniu) europejskiego kanonu lektur (w okcydentalnym rozumieniu europejskości) oraz jak powinien (mógłby) wyglądać polski szkolny kanon, adekwatny do początków trzeciego tysiąclecia.

Spśród wypowiedzi dotyczących kwestii pierwszej zwracają uwagę zwłaszcza stanowiska Stefana Chwina i Przemysława Czaplińskiego.

Autor *Hanemanna* wśród wielu świetnych tez stawia i taką, która kwestionuje w ogóle celowość budowania tak zwanych kanonów ogólnych. Po pierwsze dlatego, że jego zdaniem kanony nie ustalają i nie aktualizują lektur istotnych dla danej społeczności (w tym momencie – europejskiej), ale raczej z jednej strony są efektem „uśrednionego” myślenia, a z drugiej – *de facto* powielają schematyzmy:

Wszystkie kanony, nawet te wyglądające na najbardziej obiektywne, rodzą się w dużym stopniu z przywódczych ambicji „znawców literatury”, nacisków politycznych, upodobań prywatnych i środowiskowych, a także – co tu dużo mówić – z umyślowego bezwładu, o czym zwykle wolimy nie mówić. Eksperci

starannie stwarzają wrażenie, że przeczytali wszystko. Tymczasem kanony budujemy często w oparciu o wiedzę zasłyszaną, to znaczy wiedzę z drugiej ręki, bo nikt nie przeczytał wszystkiego. W zasadzie do kanonu wchodzi tylko te książki, o których coś już słyszeliśmy, a nie książki, o których nie słyszeliśmy nic, choć mogą to być książki znakomite. Źródłem kanonu jest zawsze fama wokół książki. Żadna książka, wokół której nie było choć chwilowej tylko famy, nie trafi do żadnego kanonu, mimo że nie ma niczego bardziej podejrzanego niż fama².

I dalej – jeszcze dobitniej:

Wszyscy w zasadzie wymieniają w kółko te same dzieła i te same nazwiska, czyli te, które zapamiętali z liceum. W tym sensie nie są to żadne „własne kanony”, tylko wieczna reprodukcja tego, co wbito nam do głowy przed maturą. To samo grozi kanonowi europejskiemu³.

Po drugie zaś według Chwina kanon Starego Kontynentu – w rozumieniu tekstów niezbędnie formacyjnych (pozytywnie!) dla Europejczyka – jest nie tyle niemożliwy do zbudowania, ile w istocie nie bardzo potrzebny, gdyż:

nie jest mi do niczego potrzebna żadna jednolita, wspólna dla wszystkich „świadomość europejska”, która miałaby być budowana i wspierana przez wyselekcjonowany kanon. Ważniejsza jest świadomość demokratyczna i to na nią powinniśmy chuchać i dmuchać. Nazwę ją skromnie: umiejętnością życia w jazgocie pomieszanych języków. To w ich skłóceniu odsłania się to, czym jesteśmy naprawdę. Kanon nie powinien oddzielać i przemilczać, lecz właśnie konfrontować i zderzać⁴.

W ujęciu autora zatem, jeśli już budować jakieś zestawienia tekstów do niezbędnej lektury, to na zasadzie przeciwieństw. Z jednej strony byłyby to więc na przykład arcydzieła mówiące o wartościach (dajmy na to *Treny* Jana Kochanowskiego), a z drugiej teksty, które są ich przeciwieństwem, ale również należą – niestety, chciałoby się rzec – do europejskiego dziedzictwa (więc, opozycyjnie do przywołanych *Trenów*, „komunistyczne wiersze na śmierć Stalina, napisane przez polskich poetów, które ukazały się w Polsce po jego śmierci, bo tak właśnie, niestety, przedstawiały się dwie skrajne formy polskiego przeżywania żałoby”⁵).

Tak pomyślany kanon, oparty na dualistycznym konfrontowaniu wartości i antywartości (etycznych, politycznych, estetycznych itd.), miałby zdaniem Stefana Chwina walor prawdziwie edukacyjny, ponieważ „czytając skłócone, zderzające się ze sobą teksty obok siebie, dostępujemy wtajemniczenia w to, czym naprawdę jesteśmy, jaka jest duchowa rozpiętość naszego istnienia na Ziemi, jak rozmaite są formy ludzkiego istnienia i przeżywania. Kanon tę rozpiętość powinien czynić widzialną”⁶.

Wydaje się, że koncept Chwina jest tyleż intrygujący, co utopijny, a zatem niemożliwy, zwłaszcza gdyby zastosować go do konstruowania kanonów szkolnych. Jeśli idzie o zastosowanie proponowanej metodologii, wprowadzić moglibyśmy pewnie wyobrazić sobie tak skomponowany zestaw lektur dla uczniów najstarszej klasy liceum i studentów, na niższych poziomach nauczania mógłby jednak być co najmniej powodem nieporozumień, jeśli nawet nie skandali.

Przemysław Czaplinski natomiast rysuje w swym artykule⁷ trzy – w jego opinii – możliwe modele kanonu: pluralistyczny, paidetyczny i liberalny. Pierwszy odzwierciedlałby „płynną rzeczywistość”⁸ i właściwie, dekonstruując samą ideę kanoniczności (jako hegemonicznej hierarchii tekstów), proponowałby funkcjonowanie kilku poddanych wciąż przemianom i uzupełnieniom (aktualizacjom) paralelnych kanonów; drugi oferowałby „kanon anachroniczny, wąski i bezbronny wobec przemian kulturowych, ufundowany na światopoglądzie większościowym, wytwarzającym protekcyjny stosunek do mniejszości”⁹. Trzeci natomiast koncept „wprowadza do kultury kanoniczne symulakrum, czyli zbiór rzekomo zdolny pomieścić wszystkie dzieła, pod warunkiem że pozbawimy je egzystencjalnych, edukacyjnych i prawnych implikacji”¹⁰.

2

Wydaje się, że jedynym rozwiązaniem możliwym do zastosowania w warunkach szkolnych jest model kanonu nazywany przez autora *Ruchomych marginesów* paidetycznym. Oczywiście jeśli myślimy o systemie szkolnictwa zorganizowanego tak, jak wygląda to wciąż w Polsce – hierarchicznego układu z dominującym przekazem o charakterze podawczym i przedmiotowym, z silnie wpisaną weń rolą wychowawczą.

Czas zatem na konkretyzację: w obrębie takiego właśnie systemu szkolnego kanon lektur jest zarówno koniecznością, jak i utrapieniem.

Koniecznością, ponieważ stanowi materiał odwołujący się do rzeczywistych przykładów tekstów, na których pracuje się podczas zajęć (bez względu na przyjęte założenia ideowe czy metodologię). Ale tu właśnie zaczyna się też utrapienie. Skoro wiadomo, że nie można stworzyć kanonu idealnego – to znaczy takiego, który satysfakcjonowałby wszystkich: nauczycieli, metodyków, literaturoznawców, rodziców uczniów, samych uczniów, polityków i tak dalej – to może warto pomyśleć o kanonie lektur, który wyłaniałby się z jakiejś skonkretyzowanej idei nauczania literatury? Tak przynajmniej nakazywałaby logika będąca funkcją „modelu paidetycznego”, jak go nazwał Czapliński. Rzecz w tym, że idea ta – jeśli w ogóle jakaś patronuje układającym i „monitorującym” kanony – jest dziś „zamglona”, niewyraźna, niedookreślona. Albo lepiej – w rzeczywistości jest raczej tworem synkretycznym, popadającym w eklektyzm. Skupmy się na kanonie lektur ponadgimnazjalnych oraz przyszłym (właśnie tworzonym i podobno konsultowanym) kanonie lektur na poziomie szkół średnich (ogólnokształcących i przyszłych branżowych).

Istnieje tu w istocie kilka porządków, których konsekwencję stanowi późniejszy dobór konkretnych tekstów. Jest na przykład porządek obywatelski – tyrtejski, tak go nazwijmy. Jest także porządek prezentacji niektórych szkół filozoficznych, nauczania estetyki itp. Do tego dochodzi jeszcze zjawisko, które nazwałbym „zasiedzeniem się” niektórych tekstów w obrębie kanonu – bez przytaczania na razie tytułów – gdyż chodzi o to, że dany tekst funkcjonuje w kanonie niejako „od zawsze”, choć obecnie coraz trudniej przychodzi uzasadnienie tej obecności (w ujęciu Chwina to właśnie efekt opisywanego przez niego reprodukowania myślenia i wzorców).

Taki kształt kanonu szkolnego wystawia go na niebezpieczeństwo niestabilności (można niemal dowolnie domagać się usunięcia tekstu lub wstawienia innego, ponieważ zawsze znajdzie się jakaś argumentacja; przykłady, czasami wręcz kuriozalne, możemy znaleźć w ostatnich latach¹¹) oraz naraża na krytykę i niezadowolenie – z różnych zresztą pozycji światopoglądowych, metodycznych, literaturoznawczych.

Jest jeszcze jeden aspekt, być może nawet najważniejszy: kanon szkolny, nawet ten niedoskonały, synkretyczny, podatny na koniunkturalne czy ideologiczne manipulacje, musi być kanonem funkcjonalnym, co w zasadzie wyklucza zastosowanie przy jego tworzeniu metody doboru przez arcydzielnosć (każda wersja kanonu zaproponowana przez Czaplińskiego to zakłada; także wersja Chwina, gdzie

arcydzieła byłyby zderzane z – nazwijmy je tak – „antyarcydziałami”). Kształt tego pierwszego (funkcjonalnego) jest pochodną założenia, że kanoniczny tekst źródłowy nie tyle podlega wszechstronnemu oglądowi (analizie, interpretacji, waloryzacji) podczas zajęć, ile służy raczej ogólnemu kształceniu humanistycznemu i trenowaniu humanistycznych umiejętności (czytania, komentowania, formułowania wypowiedzi itd.). Dopuszczalna jest wtedy praca nawet nad fragmentami tekstów kanonicznych, gdyż w funkcjonalnym ujęciu integralność dzieła nie stanowi podstawowej wartości. Model „kanonu arcydzieł” (oraz „antyarcydzieł”, kanonu „promującego dane wartości”, kanonu „ważnych dzieł dla współczesności” itd.) reprezentuje odmienne założenie: prezentacji tekstów w całości, dodajmy, tekstów, których wysoka wartość jest w zasadzie niepodważalna i niedyskutowalna. Po między tymi dwoma skrajnymi modelami może oczywiście czasami zachodzić kontaminacja¹². Taki jest właśnie nasz polski kanon ponadgimnazjalny i taki też będzie – jak widać z przymiarek (bez względu na proponowane przesunięcia czy dobór lektur) – przyszły kanon dla szkół średnich. I dlatego wciąż będzie on eklektyczny.

3

Czas na kilka przykładów ilustrujących dotychczasowy wywód.

Czarodziejska góra Tomasza Manna – ewidentne arcydzieło, kanoniczne dla europejskiej literatury XX wieku, jednak niepoddające się metodycznie „obróbce” szkolnej na żadnym poziomie edukacyjnym (z powodu rozmiarów oraz konieczności wprowadzenia i omówienia rozlicznych kontekstów: politycznych, filozoficznych, historycznych, a nawet medycznych), stąd jego nieobecność w szkolnych kanonach (w latach osiemdziesiątych XX wieku książka jeszcze funkcjonowała jako „lektura zalecana”, czyli tak zwana nadobowiązkowa).

Metafizyczna poezja doby baroku (polska i europejska) – jej przyporządkowanie w obowiązującym do września 2017 roku programie to I klasa gimnazjum, co oznacza konieczność omawiania utworów z szesnastolatkami nieznającymi poczucia przemijania i nierozumiejącymi fenomenu śmierci (psychologowie twierdzą wręcz, że młody człowiek ma w tym wieku raczej poczucie własnej nieśmiertelności), nie mówiąc już o empatycznym choćby pojmowaniu fenomenu wanitatywności. Tak więc jest to przykład niedostosowania lektury do wieku uczniów.

Ludzie bezdomni Stefana Żeromskiego – ilustracja obecności lektury w kanonie „przez zasiedzenie”. Motywacja twórców kanonu jest

niby oczywista: powieść o narodzinach i etosie polskiej inteligencji oraz konstrukcyjny przykład powieści młodopolskiej (modernistycznej). Książka nie broni się jednak ani stylistycznie, ani językowo (błędy!), a postawa doktora Judyma, zwłaszcza kiedy nauczyciel ogranicza się do idei społecznikostwa, a nie uwzględnia ukrytych aluzji niepodległościowych (Judym jako konspirator odpychający Joasię, ponieważ kocha ją i nie chce jej narażać na niebezpieczeństwo), wydaje się nie tyle anachroniczna, ile szalona i spotyka się raczej z kpina młodych odbiorców niż z jakąkolwiek poważniejszą refleksją nad sensem i celami ludzkiego życia.

Pan Tadeusz Adama Mickiewicza – w programie roku szkolnego 2016/2017, po modyfikacjach, całość tekstu przypadała na lekturę i omówienie w klasie II szkoły ponadgimnazjalnej. Krytycy takiego rozwiązania wskazywali, że zwłaszcza słabsi uczniowie, którzy zakończą edukację na poziomie gimnazjum, nie będą w ogóle mieć szansy na kontakt z tym wspaniałym utworem. Rzecz w tym, że *Pan Tadeusz* to właśnie przykład europejskiego i polskiego arcydzieła, które niełatwo poddaje się zabiegom dydaktycznym nawet na zakładanym przez program poziomie (chyba żeby proponować czytanie infantylne, czyli tropem sielanki, ale wtedy umyka wszelki sens kontaktu z tekstem). Kanon rozumiany funkcjonalnie dopuszczał lekturę fragmentów w klasach wcześniejszych niż ponadgimnazjalne, niemniej jednak wciąż pozostawało to sporym wyzwaniem, a w brutalnej praktyce oznaczało tak naprawdę „przyswojenie” sobie dzieła poprzez lekturę bryków i/lub obejrzenie ekranizacji.

4

Jest jeszcze jednak kwestia, która w sposób fundamentalny stawia pod znakiem zapytania nawet istniejące do tej pory (niedoskonałe, jak już zaznaczyliśmy) modele tak zwanych szkolnych „kanonów funkcjonalnych”, zwłaszcza na poziomie ponadgimnazjalnym (przyszłościowo: „ponadpodstawówkowym”). Selekcją lektur zajmują się bowiem dorośli zapatrzeni w problemy intrygujące dorosłych. Pisał o tym przekonująco choćby Grzegorz Leszczyński w tekście *Zestaw lektur: fabryka analfabetów*¹³. Według badacza:

Lektura nie jest naturalną potrzebą młodego człowieka. Potrzebę tę trzeba w nim wykształcić, a to można uczynić jedynie za sprawą takich utworów, jakie on, dziecko „buntu mas”, zaakceptuje. Lektura przeznaczona dla dziecka, a szczególnie dla nastolatka,

dziś – jak nigdy wcześniej – musi być jego własną lekturą, inaczej grozi jej banicja. Jego własna lektura to ta, która kusi nowoczesnością, a nie zniechęca patyną staroci; prowokuje do pytań i zmusza do refleksji, a nie drażni mentorstwem narracji i belferstwem pouczeń; która zmusza do zmierzenia się z własnymi problemami, bo szydercza popkultura wiecznego rechetu i ignorancji nie pomoże mu w budowaniu własnego ładu¹⁴.

Tu uwaga, ponieważ częściowo polemiczna: nawyk lektury buduje przede wszystkim atmosfera domu – tu dziecko obcuje z rodzinnym księgozbiorem oraz podpatruje innych domowników i z ich zachowań czerpie inspiracje do własnych czytelniczych wojaży. A jeśli dom nie buduje takich nawyków? Mimo to dziecko zazwyczaj idzie do szkoły żądne doświadczeń. W początkach podstawówki jest radosne, otwarte i chce się uczyć, bo to nowość, perspektywa świata innego niż ten znany, rodzinny. I z jakimi książkami się spotyka? Na przykład ze słynnym *Plastusiowym pamiętnikiem*. Zaczyna lektura. Moi rodzice ją czytali, ja ją czytałem, a kilka lat temu musiała ją przeczytać moja córka Weronika – na szczęście jedynie fragmenty. I Wera przeczytała je szybciej, niż mnie udało się później wytłumaczyć, co to jest na przykład stalówka (nie obyło się bez prezentacji egzemplarza wiecznego pióra zagubionego gdzieś w szufladzie biurka). Oderwanie od realiów, które stało się domeną polonistycznej dydaktyki, jest dojmujące – i tu zgoda z Leszczyńskim. W ten sposób szkoła kształtuje swój wizerunek jako instytucji retroaktywnej i retrospektywnej, serwującej uczniom dziwadła, które nijak nie posłużą im w życiowej drodze, i – co chyba jeszcze ważniejsze – w pewien sposób zabija naturalny optymizm poznawczy dzieci. Tak właśnie rozumiałbym tezę badacza o skazywaniu literatury na banicję przez sam proces edukacyjny.

Te do pewnego stopnia subiektywne i przyczynkarskie własne obserwacje są potwierdzone przez badania Leszczyńskiego podparte statystyką: na pierwszym poziomie edukacji (szkoła podstawowa) „statystyczna książka zalecana do 2008 roku¹⁵ przez Ministerstwo Edukacji Narodowej jako lektura małych dzieci miała 70 lat [...]”¹⁶. Po korekcie z roku 2008 na drugim etapie edukacyjnym (gimnazjum) „przeciętna książka zalecana przez ekspertów Ministerstwa Edukacji Narodowej ukazała się w roku 1943. To i tak postęp w porównaniu z ministerialnymi zaleceniami obowiązującymi do roku 2008 – przeciętna książka została wydana w 1922 roku”¹⁷. Kłania się casus *Plastusiowego*

pamiętnika, i tak nowszego od owego statystycznego standardu¹⁸. Tymczasem według Leszczyńskiego:

Zasadniczym celem edukacji humanistycznej powinno być wytworzenie u uczniów potrzeby stałego, systematycznego obcowania z różnorodnymi tekstami kultury. Cel ten może zostać osiągnięty jedynie przez wyrobienie nawyku kontaktu z teatrem, ambitnym filmem i programem telewizyjnym, umiejętnego, selektywnego dostępu do sieci. Szczególne miejsce zajmuje tu książka: szczególne, gdyż jej specyfika [w przeciwieństwie do filmu, telewizji czy sieci] wiąże się ze znacznym wysiłkiem towarzyszącym percepcji¹⁹.

Dalej badacz twierdzi – i słusznie, jak sądzę – że proces dydaktyczny, zgodnie z dawnymi przecież zaleceniami Jana Ámosa Komenskigo, powinien przebiegać od tego, co dziecku bliskie, do tego, co dalekie²⁰. Inaczej lektura wyda się obca i irrelevantna dla czytelnika. Jako jeden ze sposobów przełamywania obcości lektury u dziecka i nastolatka Leszczyński widzi taki dobór tekstów, gdzie młodociany czytelnik (dziecko czy nastolatek) znajdzie bohatera, z którym będzie mógł się silnie identyfikować (a lektury retroaktywne absolutnie nie spełniają tego warunku). Innym natomiast sposobem byłoby zaproponowanie lektur, które wprowadzają tematykę – także przez osobiste doświadczenie – bliską młodemu czytelnikowi. Badacz wspomina tu na przykład niemal całkowitą nieobecność tematyki związanej z rytuałami przejścia, fundamentalnej dla okresu dojrzewania²¹.

5

Jeśli przyjmiemy zatem za Grzegorzem Leszczyńskim założenie, że lektury szkolne mają przede wszystkim wprowadzić młodego człowieka w świat znaków i kodów kultury oraz dostarczyć mu narzędzi do interpretowania tych znaków, wedle jakich reguł tak projektowany kanon funkcjonalny winien być komponowany?

W młodszych klasach (czyli na etapie nauczania początkowego oraz w podstawówce) szkoła winna – jestem o tym głęboko przekonany – promować czytelnictwo i podtrzymywać naturalną humanistyczną ciekawość dziecka, sięgając również po nowoczesne środki, takie jak audiobooki czy e-booki. Na lekcjach polskiego powinny pojawiać się komputery albo też zajęcia winny odbywać się częściej w pracowniach komputerowych, w sieci bowiem literatura jest obecna

i mówi się też sporo o literaturze, a rolą szkoły byłoby pokazywanie, jak z tych zasobów mądrze i wydajnie korzystać (nie ograniczając się do lektury bryków, ściąg bądź prostackich kompendiów). Ale promować można też tradycyjne książki papierowe: dostosowując lektury do współczesności i rezygnując z, choćby i zacnych, tekstów archaicznych. Dalej: podbudowując dziecięcy entuzjazm czytelniczy i wciągając uczniów w sam promocyjny proceder. Celem żadnej z wycieczek szkolnych klasy wspomianej tu Weroniki nie była Biblioteka Narodowa czy redakcja jakiegoś czasopisma. Albo chociażby kino, by obejrzeć udatną książkową ekranizację (takie seanse mogłyby się też odbywać w samej placówce!). Dzieciaki w sposób naturalny są zanurzone w polisensorycznej kulturze. Szkoła nie może odwracać się od tego faktu, lecz winna inteligentnie planować uczestnictwo w owym modelu kulturowym. Jest oczywiste, że na przykład rolę dawnej literatury awanturniczo-przygodowej przejęło obecnie kino oraz gry komputerowe z gatunku RPG, ale do słowa pisanego można wszak zachęcać właśnie poprzez kontakt z ruchomymi obrazami. Obejrzenie ekranizacji przygód Harry'ego Pottera lub Drużyny Pierścienia może być dobrym wstępem do sięgnięcia po powieści Rowling czy Tolkiena, a jednocześnie stać się niezłym powodem do porozmawiania o różnicach między wersją książkową a interpretacją filmową opowieści – co zresztą mieści się w wymaganiach zarówno odchodzącej, jak i nowej podstawy programowej.

Do tego potrzeba właściwie wykształconych i doksztalcanych (już na etapie zawodowym) nauczycieli. Jeśli pedagog nie zdoła nawiązać kontaktu ze swymi podopiecznymi, nie będzie znał ich własnych lektur i nie będzie potrafił z uczniami o nich porozmawiać (umiejąc rozmawiać tylko o tych książkach, których lekturę sam narzuca, bo chce „zrealizować” program), nie będzie wiarygodny.

Dalej – przyjęło się, że na wyższym etapie edukacyjnym (do niedawna – w gimnazjum i w szkołach ponadgimnazjalnych) młodzież wdraża się do kontaktu z klasyką literatury. Ta bowiem ma formować tożsamość narodową, wychowywać, kształtować kręgosłup aksjologiczny, uczyć gustu estetycznego i tak dalej. Niczego jednak tak naprawdę nie uczy i nie kształtuje, bo praktycznie nie jest czytana. Odsetek uczniów przygotowanych do lekcji (to znaczy tych, którzy w domu choćby pobieżnie zapoznali się z zadaną lekturą) oscyluje w granicach 20–30 procent liczebności danej klasy, a często – zwłaszcza w tak zwanych gorszych szkołach – bywa niższy²². W dodatku problematyka,

jaką niosą zazwyczaj ze sobą pozycje kanoniczne, pozostaje nader często daleka albo od poziomu percepcyjnego młodzieży, albo od jej emocjonalnych potrzeb czy intelektualnych horyzontów.

Rzecz jasna byłoby utopijną nadzieją, że władze oświatowe jakiegokolwiek opcji politycznej zgodziłyby się na odejście od omawiania na lekcjach języka polskiego tekstów klasycznych (rodzimych i obcych), uznawanych za ważne z rozmaitych – znów kłania się eklektyzm kształtu kanonu szkolnego – powodów (tożsamości narodowej, historii kraju, tak zwanych problemów uniwersalnych i tak dalej). Im wyższa klasa, tym bardziej zajęcia te stają się „lekcjami o literaturze i kulturze”, a tym mniej „lekcjami o języku”. Jednakże można się pokusić o taką rekonstrukcję szkolnego kanonu, by – zgodnie z tytułem niniejszego tekstu – obcowanie z lekturami szkolnymi było nie tylko przykrym na ogół obowiązkiem, ale by oferowało też doświadczenie przygody lekturowej, rozumianej tu jako przygoda intelektualna, poznawcza, emocjonalna, a nie rozrywkowa²³.

Trudno się łudzić, że w najbliższym czasie rekonstrukcja taka będzie możliwa. Z przedstawionych dotychczas koncepcji nowych kanonów szkolnych, które mają być procesualnie wprowadzane do szkół, poczynwszy od roku szkolnego 2017/2018, czy też na przykład z publicznych wypowiedzi literaturoznawcy prof. Andrzeja Waśki²⁴ (doradcy Prezydenta RP Andrzeja Dudy do spraw wdrażania reformy systemu edukacyjnego) wynika, że retrospektywność i retroaktywność nowo projektowanego kanonu lektur zostaną jeszcze bardziej pogłębione. Rysuje się wizja kanonu konserwatywnego czy wręcz ortodoksyjnego, na poziomie licealnym można wręcz mówić o odwróceniu od współczesności głównie ku wiekowi XIX, gdzie w polskiej literaturze (w ujęciu twórców nowych podstaw programowych) królują lektury tyrtejskie i mające ambicje kształtowania postaw zorientowanych przede wszystkim na wartości istotne dla wspólnoty narodowej.

6

Poniżej przykładowa lista lektur, które współtworzyłyby kanon w duchu wprowadzania weń energii owej przygody lekturowej i odpowiadałyby na potrzeby przywołane tu za tekstem Grzegorza Leszczyńskiego:

Klasy IV–VI

Åsa Lind, *Chusta babci*

J. K. Rowling, *Harry Potter i kamień filozoficzny*

C. S. Lewis, *Opowieści z Narnii*

Alfred Szklarski, *Tomek w krainie kangurów*

Astrid Lindgren, *Ronja, córka zbójnika*

Lucy Maud Montgomery, *Ania z Zielonego Wzgórza*

Francesca Simon, *Koszmarny Karolek*

Mariusz Szczygielski, *Czarownica piętro niżej*

Gimnazjum (w przyszłości klasy VII–VIII)

J. R. R. Tolkien, *Władca Pierścieni* lub *Hobbit*

Adam Bahdaj, *Telemach w dzinsach*

Sylwia Chutnik, *Cwaniary*

Tomek Tryzna, *Panna Nikt*

Jostein Gaarder, *Świat Zofii* lub *Przepowiednia Dżokera*

Sue Townsend, *Sekretny dziennik Adriana Mole'a lat 13 i ¾*

Barbara Kosmowska, *Niechciana*

Liceum (również przyszłe szkoły branżowe, technika)

John Irving, *Świat według Garpa*

J. D. Salinger, *Buszujący w zbożu*

Umberto Eco, *Imię róży*

Wojciech Kuczok, *Gnój*

Dorota Terakowska, *Poczwarka*

Magdalena Środa, *Mała książka o tolerancji*

Stephen Chbosky, *Charlie*

Christine F., *My, dzieci z dworca zoo*

Susanna Kaysen, *Przerwana lekcja muzyki*

Philip Roth, *Kompleks Portnoya*

Za pomoc przy opracowaniu listy lektur dziękuję Joannie Pogorzelskiej oraz Zuzannie Rosińskiej.

Przypisy

- 1 *Europejski kanon literacki. Dylematy XXI wieku*, red. nauk. E. Wichrowska, Warszawa 2012.
- 2 S. Chwin, *Europa i kanon dla dorosłych*, w: *Europejski kanon...*, dz. cyt., s. 58.
- 3 Tamże.
- 4 Tamże, s. 61.
- 5 Tamże, s. 60.
- 6 Tamże, s. 61.
- 7 P. Czapliński, *Kanon i wolność. Życie literackie w Polsce po roku 1989*, w: *Europejski kanon...*, dz. cyt., s. 69–81.
- 8 W ujęciu Baumanowskiej koncepcji, zob. Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006.
- 9 P. Czapliński, dz. cyt., s. 80.
- 10 Tamże.
- 11 Roman Giertych, minister edukacji narodowej w roku 2007, publicznie zapowiadał usunięcie z kanonu *Trans-Atlantyku* Witolda Gombrowicza (gdyż dzieło „promuje homoseksualizm”) oraz stwierdzał, że nowy kanon „będzie promować natomiast książki, które pomagają kształtować charaktery. Takie wartości, jak: obowiązkowość, uczciwość, prawdomówność, rzetelność, pracowitość, patriotyzm, roztropność itd.” („Nasz Dziennik” 2007, 2 lipca).
- 12 *Vide* obecne w kanonie dramaty Williama Szekspira, *Lalka* Bolesława Prusa czy wybór wierszy Bolesława Leśmiana.
- 13 G. Leszczyński, *Zestaw lektur: fabryka alfabetów*, w: *Nowoczesność w polonistycznej edukacji. Pytania, problemy, perspektywy*, red. A. Pilch, M. Trysińska, Kraków 2013, s. 101–118.
- 14 Tamże, s. 106.
- 15 Wtedy MEN przeprowadziło korektę zasobów programowych oraz zawartości kanonu, niemniej jednak nie zmieniła się „filozofia” konstruowania kanonu lektur szkolnych.
- 16 G. Leszczyński, dz. cyt., s. 111.
- 17 Tamże, s. 114.
- 18 Pierwszy odcinek opowieści autorstwa Marii Kownackiej ukazał się w „Płomyczku” w roku 1931, a cała książka w roku 1936.
- 19 G. Leszczyński, dz. cyt., s. 108.
- 20 Zob. J. Á. Komenský, *Wielka dydaktyka*, tłum. H. Wernic, Warszawa 1883. Według takiego konceptu skonstruowany został podręcznik nauczania do liceum i technikum, którego byłem jednym ze współpomysłodawców i autorów: J. Klejnocki, B. Łazińska, D. Dzunkiewicz-Jedynak, *Słowa i teksty. Język polski. Literatura i nauka o języku – szkoły ponadgimnazjalne, zakres podstawowy i rozszerzony. Klasy I–III*, Warszawa 2001–2008. W naszym podręczniku wychodziło się od lektury tekstów (i ich fragmentów) współczesnych (lub w miarę współczesnych) i cofało do klasyki. Podręcznik odwoływał się także obficie do przykładów z innych dziedzin sztuki – malarstwa czy teatru – oraz ze szczególnym pietyzmem do kinematografii i zasobów sieci.
- 21 G. Leszczyński, dz. cyt., s. 115. Spośród wybranych zagadnień, motywujących do lektury, a nieobecnych w obowiązującym kanonie, wymienia między innymi: „[...] znaki czy motywy znane zarówno z rzeczywistości empirycznej, jak i medialnej: przemoc, która opanowała szkoły i domy rodzinne, anoreksja i uzależnienie od komputerów, rodziny łączące się i mieszkające w nieznanych wcześniej relacjach, problemy zagrożenia narkomanią, popkulturowe wzorce wulgarnych celebrytek, które bywały bożyszczami dojrzewających dziewczyn, konsumeryzm, przepaście środowiskowe, agresja wobec inności [...], eurosieroctwo”. Wspomina też o niestabnącej popularności książek, wprawdzie sprzed wielu lat, takich jak *My, dzieci z dworca* zoo Christiane F. czy *Pamiętnik narkomanki* Barbary Rosiek (według przytaczanych przez autora badań Biblioteki Narodowej). To zarazem przykład lektur alternatywnych wobec kanonu, czyli tych, które młodzież z chęcią czyta, mówiąc potocznie, „pod ławką”, podczas gdy na lekcji omawiana jest poważna i zupełnie nieobchodząca jej klasyka.
- 22 Odwołuję się tym razem do własnych doświadczeń nauczycielskich – podkreślę, że w uchodzących za dobre liceach stołecznych – a nie do statystyk.
- 23 W ostatniej części artykułu przedstawiam zestaw tekstów, które pomogłyby w takiej rekonstrukcji.

- 24 Zob. np. J. Suhecka, O. Szpunar, *Czym zgrzeszył Harry Potter. Lektury szkolne na indeksie – rozmowa z dr. hab. Andrzejem Waśką*, „Gazeta Wyborcza” [online], 10 grudnia 2016 [dostęp: 17 sierpnia 2017], dostępny w internecie: <http://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,21098142,czym-zgrzeszyl-harry-potter-lektury-szkolne-na-indeksie.html>.

DARIUSZ NOWACKI

Proza polska po roku 1989 na mapie wpływów

Pragnę przedstawić kilka roboczych tez i prowizorycznych rozpoznań na temat podatności współczesnej polskiej prozy na rozmaite wpływy, uwzględniając zarówno oddziaływanie tradycji literackiej (zwłaszcza tej bliższej), jak i wzorów czy modeli wypowiedzi, które wcześniej dały o sobie znać w innych kulturach literackich, najczęściej w ramach globalnego rynku książki beletrystycznej. Owe tezy i rozpoznania – od razu warto uprzedzić – tylko po części będą miały charakter autorski; bardziej zależy mi na zrekonstruowaniu dyskursu „wpływologicznego”, jakim posługiwała się krytyka literacka w ostatnich dekadach, niż na manifestowaniu własnych przekonań w tym względzie.

Zacznę od dwóch uwag, które dla nikogo nie będą zaskoczeniem. Po pierwsze, tropieniem i opisywaniem dialogów między literacką przeszłością i terażniejszością zajmują się – tyleż z obowiązku, co z przyzwyczajenia – zawodowi znawcy literatury. Przez krytykę literacką tego rodzaju związki mogą, lecz wcale nie muszą być wychwytywane – w popularnym obiegu krytycznym mówi się o nich rzadko, w miejscach wypełnionych nieprofesjonalnymi świadectwami lektury (blogosfera literacka, niezliczone portale recenzenckie, fora internetowe i tym podobne) właściwie nie występują. W tej ostatniej przestrzeni, mówmy sobie prawdę, nikt się ich nie spodziewa. Wszak amatorscy opiniodawcy są całkowicie zanurzeni w terażniejszości; można chyba powiedzieć, że są skazani na aktualność, kwestionując tym samym nie tylko własną historyczność, ale i wszystko to, co nie mieści się w mocno zawężonym horyzoncie produkcji kulturalnej.

Po drugie, językiem tradycji i dyskursem zależności posługują się przede wszystkim – nieodmiennie i nad wyraz biegle – krytycy poezji. W domenie poetyckiej, powtarzając za Haroldem Bloomem, autorem najbardziej wpływowej teorii wpływu spośród stworzonych w drugiej połowie XX wieku, wpływ jest bez mała wszystkim; nie ma wyjścia

poza tradycję. Wcale nie trzeba sięgać aż tak daleko, czyli do Blooma – w polskich rozmowach o poezji pojęcie wpływu nigdy nie było lekceważone czy zaniebdywane. Dość przywołać bieguny poezji, o których na początku lat siedemdziesiątych XX wieku pisał Jan Błoński; owe bieguny (Miłosza i Przybosia) to nic innego jak rodowody, konstrukcje tak poetologiczne, jak genealogiczne, wielokrotnie w późniejszych latach modyfikowane, zastępowane pojęciami linii (na przykład linia Białoszewskiego i linia Różewicza), a ostatnio wyrazistej dykcji (cokolwiek to modne słowo znaczy). W poświęconych polskiej poezji piśmiskach krytycznych, tych z ostatnich dziesięcioleci, nigdy nie brakowało „mocnych”, wpływowych poetów (ze starszych i nieżyjących: Witold Wirpsza i Tymoteusz Karpowicz; z młodszych i aktywnych: Piotr Sommer i Bohdan Zadura¹); znamy mnóstwo artykułów i przyczynków traktujących o tym, jak ważnymi poetami dla twórców wstępujących na scenę literacką byli: mniej więcej do roku 1998 Marcin Świetlicki, a po tej dacie – Andrzej Sosnowski. Nader często stawiane jest pytanie „o sukcesję” – jak w jednym ze szkiców Mariana Stali, w którym mowa o oczekiwaniu na „wybitnych poetów, którzy mogliby zastąpić Starych Mistrzów”², przejąć „władzę” ujmowaną właśnie w kategoriach wpływu. Sami zaś twórcy, jak wiemy, nie przejawiają skłonności „ojcobójczych”, w autokomentarzach chętnie przyznają się do rozmaitych rodowodów, szkół, powinowactw czy zależności. Nie wydaje się, żeby trapił ich lęk przed wpływem; do tradycji, do jakich ich przypisano lub przypisali się sami, zazwyczaj odnoszą się afirmatywnie. Niekiedy nawet są wobec nich podejrzanie ulegli.

W krytyce prozy stosunki przedstawiają się zgoła odwrotnie – o wpływach mówi się rzadko, półgębkiem, niezobowiązująco, mimochodem. A jeśli już wpływy się ujawnia, to interesownie i zazwyczaj przeciwko komentowanemu dziełu lub serii wystąpień, które dają się ze sobą połączyć (na przykład pokoleniowo).

Przed blisko dwudziestoma laty Jerzy Jarzębski ogłosił artykuł *Wartościowanie w sieci kultury*, w którym sformułował pewien postulat z zakresu aksjologii krytycznoliterackiej. Napisał, że jednym z wyznaczników wartościowego dzieła literackiego jest – jak to ujął – zdolność do kooperacji z kanonem³. Mówiąc w największym skrócie: powinniśmy cenić te wystąpienia literackie, w których dialoguje się z tradycją i poprzez które możliwe jest pobudzanie procesów ciągłej reinterpretacji dziedzictwa kultury. Równoległe z tym tekstem ukazała się moja skromna glosa⁴ – pozwoliłem sobie wówczas zauważyć, że

w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku w praktyce krytyczno-literackiej mieliśmy do czynienia ze zjawiskiem odwrotnym: nie chodziło o odsłanianie zdolności do kooperacji z kanonem, lecz o zacieranie związków – jeśli nie z kanonem, to już na pewno z tradycją, na ogół najbliższą. Nie było to wcale moje odkrycie; raczej dołączyłem do obozu tych, którzy, jak Krzysztof Uniłowski, kwestionowali oczywistość i realność przełomu literackiego roku 1989. Katowicki krytyk pisał:

Sądzę, że nawiązania do konkretnych poetyk są raczej kwestią przypadku bądź pochodną jednostkowych wyborów i sympatii. Przeprowadzenie paraleli między, dajmy na to, *Fractalami* Nataszy Goerke a *Przekrętką* Romana Wysogłada, między art-zinowym „banalizmem” a trylogią Słyka, samo w sobie może się okazać ciekawym ćwiczeniem interpretacyjnym. Rzecz ma jednak dla mnie wymiar bardziej zasadniczy. Twierdzą, że istotniejsze są w tym przypadku „motywacje strategiczne”. Chodzi mianowicie o to, że roczniki sześćdziesiąte na własny rachunek ponawiają pytania, które współczesnej kulturze stawiali młodzi w drugiej połowie ósmej dekady⁵.

Przykładów zacierania związków z bliższą i najbliższą tradycją literacką mamy w tym czasie (mniej więcej połowa dziesiątej dekady) mnóstwo. Operowanie tą przesłoną, jak zauważył Uniłowski, miało wymiar „strategiczny” i być może – dodają już od siebie – było retoryczną koniecznością. Na przykład rzekomo sensacyjne wystąpienia Manueli Gretkowskiej bądź Izabeli Filipiak mogły uchodzić za tym bardziej „sensacyjne”, im mniej mówiono o dokonaniach ich bezpośrednich poprzedniczek: Krystyny Kofy, Anny Bojarskiej czy Krystyny Sakowicz. Mówmy sobie prawdę: nie tyle mniej mówiono, ile nie mówiono wcale.

Powtórzę: stawką, o którą wówczas toczyła się gra, była wiarygodność i doniosłość przełomu roku 1989. Im więcej zapewnień, że oto w nowej Polsce otrzymaliśmy nową literaturę, tym lepiej – oczywiście z punktu widzenia promotorów tejże nowej literatury. Równie oczywiste jest to, że obie strony sporu krytycznoliterackiego o zjawiskowość literatury, jaka wyłoniła się w pierwszych latach po przełomie, używały pojęcia wpływu czy zależności czysto perswazyjnie – odpowiednio wydobywając (sceptycy) lub maskując (entuzjaści) powiązania z tradycją. Trudno dziś w to uwierzyć, ale podówczas ujawnianie związków zachodzących między wczesną prozą Andrzeja Stasiuka i twórczością

Marka Hłaski w pewnych kręgach (powiedzmy: fanów Stasiuka) uchodziło bez mała za napaść na autora *Białego kruka*.

W późniejszych latach, kiedy już nie spierano się o przełom, owa retoryka także miała zastosowanie. Dajmy na to, krytycy powątpiewający w doniosłość debiutanckiego wystąpienia Doroty Masłowskiej przypominali o doświadczeniu prozy socjolingwistycznej lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku, głównie o powieściach Ryszarda Schuberta⁶, wskazywali na repetycyjny wymiar debiutu Daniela Odii (chodziło o zaskakującą aktualizację „czarnej prozy” Marka Nowakowskiego, Ireneusza Ireduńskiego i Andrzeja Brychta)⁷ bądź przypominali, że proza Zbigniewa Masternaka tylko na pozór wzięła się znikąd⁸.

Istnieją dziesiątki przykładów potwierdzających fakt, że w dyskursie krytycznoliterackim, w praktyce opiniodawczej słuszny postulat Jerzego Jarzębskiego funkcjonował jako swoje przeciwieństwo, niejako w złośliwym odwróceniu. Dość powiedzieć, że swego czasu skarcony został nie lada majster, Jerzy Pilch – jako autor powieści *Marsz Polonia*. Nieżyczliwi recenzenci⁹ zarzucili mu, że sprytnie próbuje, mówiąc kolokwialnie, podpiąć się pod kanon, że chce być kontynuatorem Tadeusza Konwickiego jako wielkiego diagnosty pytającego o Polskę i samopoczucie Polaków. Toż to uzurpacja – mówili.

O innym, niejako odwrotnym aspekcie interesującego mnie problemu pisał Przemysław Czaplinski. W jednym ze swoich przekrojowych, obliczonych na dostarczenie protosyntezy tekstów zauważył, że:

proza lat 90. miast „lęku przed wpływem” prezentuje paniczny „lęk przed niepodobieństwem” – autorzy nie uciekają od tradycji, lecz czerpią z niej ostentacyjnie, choć niewybiórczo. Romantyczny i awangardowy przymus oryginalności, objawiający się w postaci zakazu plagiatu, ustąpił miejsca świadomości, że nie ma porozumienia poza zbiorem społecznych opowieści. Intertekstualność jest więc tyleż nieunikniona, co absolutnie pożądana, stanowi warunek skutecznej komunikacji. Nie ma więc także mowy o „zabijaniu ojców”: mord założycielski nie mógł się dokonać, jako że młodzi pisarze, szybciej niż krytycy, zrozumieli pragmatyczną moc zakotwiczenia w tradycji¹⁰.

Poznański badacz spostrzegł, iż najważniejsze prozatorskie wystąpienia, poczynszyszy od *Weisera Dawidka* (1987) Pawła Huellego, mają charakter pastiszowy w tym sensie, że korzystają ze sprawdzonych gatunków i konwencji literatury popularnej (powieść detektywistyczna,

sensacyjna, romans, thriller i inne). Przytoczone tu rozpoznanie nie do końca mnie przekonuje. Czaplinski bez wątpienia ma rację, kiedy mówi o zależnościach gatunkowych, czyli wskazuje na relację, posilując się typologią Ryszarda Nycza, tekst – gatunek¹¹. Jeśli jednak zapytamy o konkretne, osobowo ujęte patronaty, sprawa okaże się bardziej skomplikowana. Weźmy wspomnianego *Weisera Dawidka* – otóż o ewidentnej i poniekąd ostentacyjnej zależności debiutu Huellego od *Kota i myszy* Güntera Grassa pisali w roku 1987 i nieco później tylko ci krytycy (Janusz Drzewucki, Marek Adamiec), którzy nie podzielili entuzjazmu Jana Błońskiego co do tej powieści. Czaplinski powiada, że prozaicy lat dziewięćdziesiątych właśnie z „lęku przed niepodobieństwem” chcieli być do kogoś podobni. Być może – ale nie do kogoś konkretnego. W polskiej kulturze literackiej – czy to w latach dziewięćdziesiątych, czy w kolejnej dekadzie – ustanawianie takiego podobieństwa wydaje się strategią samobójczą.

Na pewno wiedział o tym Błoński. W opublikowanej w pierwszą rocznicę jego śmierci korespondencji, jaką prowadził z Krzysztofem Myszkowskim („Kwartalnik Artystyczny” 2010, nr 1), usilnie prosi tego ostatniego, by oczyścił swoją prozę z „beckettizmów” (idzie o powieści *Pasja według świętego Jana* i *Kozi róg*). Jak wiemy, bydgoski prozaik był swego czasu niepoprawnie zapatrzony w prozę autora *Molloya*, stał się największym u nas imitatorom Samuela Becketta, niezbyt chyba twórczym, a na pewno nie w tym stopniu co Marek Kędzierski jako autor całkiem udanego *Bezludzia* (1994).

Polska publiczność czytająca – jak podpowiada mi nie tylko intuicja – źle reaguje na rekomendacje w rodzaju „polski Haruki Murakami” (to o Aleksandrze Kościowie, autorze *Świata nura* i *Przeprós*). Nie jestem w stanie precyzyjnie opisać tej niechęci. Sami krytycy też nie są bez winy, ponieważ rzadko wykazują elegancję i powściągliwość podobną do tej, którą zaprezentowała Maria Janion, kiedy pisała o *Gnoju* Wojciecha Kuczoka; badaczka poprzestała na stwierdzeniu, iż powieść ta „powstała z artystycznych inspiracji Thomasa Bernharda”¹². Oznajmić, że czyjaś wypowiedź literacka „powstała z inspiracji”, to jednak co innego niż powiadamiać, że dany utwór jest „polską odpowiedzią na...” (i tu tytuł światowego bestsellera). Jeśli kogoś ta argumentacja nie przekonuje, proszę pomyśleć o lekturowym losie i marginalnej pozycji powieści zrodzonych z naśladowania conceptów prawdopodobnie najbardziej wpływowego pisarza naszej doby – Michela Houellebecqa. Wszak z zapatrzania i podziwu dla Francuza wzięły się między

innymi zarówno proza realistyczna (*Siła odpychania*, *Jezioro Radykałów*), jak i fantastyczna (*Gorsze światy*) Cezarego Michalskiego, powieści Agnieszki Drotkiewicz (*Dla mnie to samo*) i Adama Pluszki (*Flauta*).

* * *

Po przedstawieniu ogólnych rozważań chciałbym przejść do czegoś bardziej uchwytnego, najlepiej wziętego z życia... Oczywiście z życia książek. Otóż wiosną 2012 roku w kilkutygodniowych odstępach pojawiły się trzy tomy prozy, w których zaznacza się obecność dzieła Brunona Schulza. Są to: zbiór opowiadań Piotra Ibrahima Kalwasa *Tarika*, który otwiera interesująca mnie narracja *Bruno Schulz, czyli rozwiązłość czasu*, powieść Karola Maliszewskiego zatytułowana *Manekiny* oraz debiutancka powieść uznanego i szanowanego poety Tomasza Różyckiego *Bestiarium*. Te trzy utwory pozwalają wyznaczyć – by raz jeszcze nawiązać do kanonicznego tekstu Ryszarda Nycza – trzy zakresy intertekstualności.

W opowiadaniu Kalwasa mamy do czynienia z następującą sytuacją: jawnie autobiograficzny bohater, warszawsko-aleksandryjski pisarz mający w dorobku cztery książki (*Tarika* jest piątą pozycją), znalazł się w impasie twórczym. Nie ma pomysłu na kolejny utwór, wyprawia się tedy do Maroka, gdzie spodziewa się znaleźć natchnienie. Przybywa do Casablanki, ale nie sam – ma WL-owskie wydanie prozy Schulza w plecaku. Spotyka różne postaci, wiele rozmyśla, lecz błyskawicznie orientuje się, że jego marokańskie poszukiwania epifanii to wysiłek z gruntu jałowy; *gharib*, bo tak po arabsku nazywa się uderzenie/inwazja niezwykłości i zachwytu, znajduje w lekturze. Cytuje więc *Sklepy cynamonowe* i gani się za jałowe poszukiwania. Wszystko, czego mu trzeba, zarówno w sensie inspiracji, jak i przeżycia duchowego, ma pod ręką. Wystarczy zanurzyć się w pismach Brunona Schulza. Przytacza więc obszernie fragmenty wspomnianego tu dzieła i mówi o ekstazie, jaka towarzyszy tej lekturze.

We wskazanym opowiadaniu Kalwasa mamy, według mnie, do czynienia z dominującym po roku 1989 typem związku międzytekstowego. Za Michałem Głowińskim nazwałbym tę relację alegacją¹³, czyli pozornym dialogiem, bo też realizującym się poza żywiołem dialogiczności. To przytaczanie tekstu zawsze słusznego i wartościowego, podjęcie cudzej wypowiedzi bez refleksji krytycznej lub wywrotowej. Cytat bądź aluzja – jak tłumaczył Głowiński – nie stają się czynnikiem

wielogłosowości, lecz utwierdzają jednogłosowość. Tego typu nawiązania (powtórzę: dominujące) krytyka literacka nazywa składaniem hołdu, a za najwyraźniejszą realizację tej strategii należałoby uznać powieść Pawła Huellego *Mercedes-Benz. Z listów do Hrabala*. Dygresyjnie wtrącę, że przedmiotem uwielbienia wcale nie musi być metoda twórcza danego pisarza – może nim być na przykład pojedyncze dzieło, jak w powieściach Ewy Kuryluk (*Encyklopedierotyk*), Joanny Bator (*Kobieta*) czy Jakuba Winiarskiego (*Loquela*). We wszystkich trzech tytułach (u Kuryluk najintensywniej) w trybie alegacyjnym przywoływana jest praca Rolanda Barthes'a *Fragmenty dyskursu miłosnego*.

Wracam do trzech tomów prozy z wiosny 2012 roku. *Manekiny* Karola Maliszewskiego w zasadniczej warstwie są dość tradycyjną narracją wspomnieniową, traktującą o dzieciństwie i wczesnej młodości jawnie autobiograficznego bohatera. Jak zapożycza się u Schulza ten autor? Otóż ze *Sklepow cynamonowych* bierze wyłącznie emblematy, wyrwa pojedyncze motywy; po ich przeflancowaniu, wczepieniu w materię własnej opowieści nic się w zasadzie nie dzieje. Najdobitniej widać to na przykładzie motywu tytułowego, czyli manekina. U Schulza, jak pamiętamy, manekin jest figurą potrzebną Jakubowi, postaci reprezentującej samego autora, do sformułowania teorii twórczości artystycznej. U Maliszewskiego ten sam manekin nie tylko ma swój ekwiwalent w świecie przedstawionym (idzie o kukłę krawiecką), ale i psychologiczną wykładnię. Mówiąc w największym uproszczeniu, manekin jest tu z jednej strony alternatywnym „ja” bądź po prostu sobowtórem, z drugiej zaś antropomorfizowanym przedmiotem, tyleż dziecięcą zabawką, co „przyjacielem” wrażliwego i odrobinę psychotycznego chłopca.

Maliszewski, jak wielu innych, bynajmniej nie dialoguje z Schulzem (ani z żadną inną tradycją literacką), co najwyżej inkrustuje swoją opowieść motywami znalezionymi u klasyków. Podobnie postępują – by dać jakiś przykład – Radosław Kobierski w powieści *Harar* (znikanie ojca, epizody z sanatorium dla nerwowo chorych, podróż pociągiem, mnóstwo parafraz i kryptocytatów) albo Michał Witkowski w *Lubiewie*, gdzie pojawia się „ciotowski berg” – przydawka fałszywie zapowiada, że pisarz wyjął motyw z *Kosmosu* Gombrowicza i za chwilę użyje go po swojemu (na modłę „ciotowską”), podda jakiejś obróbce sensotwórczej, zreinterpretuje. Nic z tego – berg, mimo że ciotowski, pozostanie ornamentem.

W ostatniej z owych trzech książek – w *Bestiarium* Tomasza Różyckiego – mamy do czynienia z czymś, co Przemysław Czapliński, pisząc

przed laty o obecności Mickiewicza w nowej prozie, nazwał strategią rozdrobnienia, a nieliczne aluzje obecne w dziele – „minimalną dawką intertekstualności”¹⁴. Rzecz ostatecznie sprowadza się do tego, że stosunkowo łatwo można wychwycić powinowactwa zachodzące między wypowiedzią Różyckiego i Schulzowską motywiką czy też dostrzec paralele między rozumieniem snu obecnym w tytułowym opowiadaniu z tomu *Sanatorium Pod Klepsydrą* i rozwiązaniami, które zastosował opolski twórca; w niektórych konstrukcjach słownych zobaczyć można kryptocytaty bądź parafrazy odsyłające do języka Schulza.

A jeśli już przywołałem rozprawę Przemysława Czaplńskiego, to wypada zauważyć, że od końca lat dziewięćdziesiątych do dziś nic istotnego w interesującej mnie materii nie zaszło. Poznański badacz pisał: „Nowa literatura polska korzysta z tradycji dla ułatwienia komunikacji, nie zaś dla jej skomplikowania, czerpie [...] z przeszłości po to, by podkreślić własną literackość, nie zaś by przeszłość zinterpretować”¹⁵. Problem polega na tym, że z owego „podkreślenia własnej literackości” niewiele wynika – oczywiście poza tym, że pisarz kokietuje swojego czytelnika, sprawia, by ten mógł poczuć, że jest odbiorcą czytany i kompetentnym, świadomym tego, czym jest i jak „działa” tradycja literacka.

Przypisy

- 1 Dobrego przykładu dostarczają wywody Piotra Śliwińskiego, który nazwał poezję Sommera „prototypową wobec znacznej części poetyckiego dorobku lat dziewięćdziesiątych”, na tyle wpływową, że nazwisko poety ufundowało nazwę, by tak rzec, krainy wpływu (Sommerland) – P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s.180 i nn. O autorze *Nowych stosunków wyrazów* oraz o Zadrze Śliwiński pisał, że „wydają się w momencie opisywanego przesilenia [początek lat dziewięćdziesiątych xx wieku] autorami najważniejszymi, gdyż ich poetyka i światoodczucie zostały najwyraźniej podjęte przez następców” (tamże, s.191).
- 2 M. Stala, *O porządkowaniu poezji po roku 1989. Jedenaście uwag zmęczonego krytyka*, „Dekada Krakowska” 2015, nr 6, s. 8.
- 3 Zob. J. Jarzębski, *Wartościowanie w sieci kultury*, „Znak” 1998, nr 7, s. 14.
- 4 D. Nowacki, *Szczypta sceptycyzmu*, „Znak” 1998, nr 7, s. 16–21.
- 5 K. Uniłowski, *Skądinąd. Zapiski krytyczne*, Bytom 1998, s. 25.
- 6 Np. J. Klejnocki, *Oda do dresu. Wokół debiutu Doroty Masłowskiej*, w: tegoż, *Literatura w czasach zarazy. Szkice i polemiki*, Warszawa 2006.
- 7 Zob. R. Ostaszewski, *Nieśmiertelność robaków*, „Dekada Literacka” 2001, nr 7–8; D. Nowacki, *Powrót lumpa*, „Nowe Książki” 2002, nr 7.
- 8 T. Mizerkiewicz, *Twórca pokątnej literatury młodzieżowej*, „FA-art” 2007, nr 1–2.
- 9 Np. K. Masłoń, *Pilch pojechał Konwickim*, „Rzeczpospolita” 2008, nr 90.
- 10 P. Czapliński, *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, w: *Literatura wobec nowej rzeczywistości*, red. G. Matuszek, Kraków 2005, s. 55.
- 11 R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, w: tegoż: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993.
- 12 M. Janion, *Rozstać się z Polską?*, w: tegoż, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, Kraków 2007, s. 313.
- 13 Zob. M. Głowiński, *O intertekstualności*, w: tegoż, *Prace wybrane*, t. 5: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacyjne*, Kraków 2000, s. 23.
- 14 P. Czapliński, *Mickiewicz albo proza najnowsza wobec tradycji*, w: tegoż, *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Kraków 2003, s. 44.
- 15 Tamże.

SŁAWOMIR JACEK ŻUREK

Szoah w kanonie lektur szkolnych

Podczas drugiej wojny światowej dokonano eksterminacji ponad sześciu milionów Żydów – ich Zagłada wciąż pozostaje nieprzepracowanym egzystencjalnie wydarzeniem w historii świata, Europy i Polski. Proces ten znalazł natomiast ważne miejsce w refleksji historycznej, filozoficznej, a nawet teologicznej. Zygmunt Bauman określił go mianem niespotykanej w cywilizacji hekatombi o charakterze przemysłowym¹, Jan Paweł II nazwał zorganizowanym zamachem na naród wybrany², a wielu historyków przypisywało i przypisuje mu rangę przełomowego wydarzenia w dziejach świata³. Wśród polskiego społeczeństwa świadomość wymiaru Holokaustu dla współczesności jest jednak bardzo niska. Wydaje się, że w dużej mierze jest temu winna edukacja w obszarze tematu Szoah, a właściwie jej brak, szczególnie dotkliwie odczuwalny do roku 1989. Najpierw, zaraz po wojnie, traktowano Zagładę instrumentalnie – władze komunistyczne uznały, że tragiczne doświadczenie polskich i europejskich Żydów należy włączyć do zbiorowego imaginarium ludzkości, na której (a nie tylko na Żydach) „faszyści” – jak mówiono wtedy – w latach 1939–1945 dokonali zbrodni. Później, po wydarzeniach marcowych 1968 roku, zapadła prawie dwudziestoletnia cisza, przerwana premierą filmu *Shoah* Claude’a Lanzmanna (1985), a następnie ogłoszeniem w „Tygodniku Powszechnym” artykułu Jana Błońskiego *Biedni Polacy patrzą na getto* (1987). Po odzyskaniu przez Polskę pełnej niepodległości w roku 1989 kwestia Zagłady wróciła szczególnie mocno po opublikowaniu w roku 2000 eseju historycznego Jana Tomasa Grossa *Sąsiedzi*, na kanwie którego przez kilka lat toczyła się w Polsce największa w powojennej historii kraju debata społeczno-medialna na temat Zagłady i udziału w niej Polaków – i to nie w roli biernych świadków, lecz jako współwinnych.

W kanonie lektur szkolnych Zagłada nigdy nie znalazła należnego jej miejsca. Przez dziesiątki lat na liście pozycji obowiązkowych były

umieszczone tytuły jedynie takich pisarzy jak Tadeusz Borowski, Zofia Nałkowska czy Seweryna Szmaglewska. W optyce tej, zgodnie z polityką edukacyjną PRL, doświadczenie żydowskie podczas wojny było pokazywane jako jedna z wielu przeżytych traum obywateli różnych państw Europy, będących ofiarami nazistowskiego mordu. Zagadnienie to zostało obszernie opisane przez Sylwię Karolak w monografii *Doświadczenie Zagłady w literaturze polskiej 1947–1991. Kanon, który nie powstał*⁴. W Auschwitz, według oficjalnej linii widocznej na wystawach muzealnych, ginęli obywatele wielu narodów europejskich, nikt jednak nie dodawał, że z tego powodu, iż byli Żydami. Sytuacja ta powoli zaczęła się zmieniać po roku 1989, a w systemie edukacyjnym – stopniowo – po roku 1991, kiedy to po raz pierwszy w minimum programowym oddano głos polskim Żydom, umieszczając w szkolnym kanonie utwór Hanny Krall i Marka Edelmana *Zdążyć przed Panem Bogiem* będący pokłosiem ich rozmów na temat żydowskiego ruchu oporu w Polsce. Pozycja ta – poprzez masowego szkolnego odbiorcę – zaczęła przywracać do polskiej świadomości takie wydarzenia, jak powstanie w warszawskim getcie w roku 1943, a także sam fakt aktywnej obecności polskich Żydów w historii Rzeczypospolitej, ich wkład w różnych obszarach do jej dziejów. Oprócz tego na liście szkolnych lektur pojawiła się wtedy ważna powieść *Początek* Andrzeja Szczypiorskiego, pokazująca drugą wojnę w optyce polskiej, żydowskiej i niemieckiej, oraz *Rozmowy z katem* Kazimierza Moczarskiego, będące zapisem opowieści o Holokauście oprawcy warszawskiego getta Jürgena Stroopa. Oczywiście tak samo ważną kwestią jak pojawienie się tego rodzaju tekstów w kanonie szkolnym była sprawa metodycznego przygotowania nauczycieli przedmiotów humanistycznych (w tym języka polskiego) do mówienia o Zagładzie. Potrzebom tym wyszła naprzeciw przygotowywana pod koniec lat dziewięćdziesiątych, a wydana w roku 2000 publikacja *Holocaust. Program nauczania o historii i zagładzie Żydów na lekcjach przedmiotów humanistycznych w szkołach ponadpodstawowych*⁵. Jego autorzy – Robert Szuchta i Piotr Trojański – następnie w roku 2003 wydali podręcznik *Holocaust. Zrozumieć dlaczego*⁶, zawierający materiały potrzebne do lekcji historii, lecz również takie, które mogli wykorzystać na swoich zajęciach nauczyciele innych przedmiotów.

Przełom w kwestii nauczania w polskiej szkole o Zagładzie nastąpił w roku 2009. Wtedy to kategoria Holocaust pojawiła się *explicite* w treściach programowych nie tylko historii, lecz także wiedzy

o społeczeństwie oraz dwukrotnie – w gimnazjum oraz szkole ponadgimnazjalnej – na lekcjach języka polskiego. Novum polegało na tym, że wreszcie oddano głos ofiarom Zagłady, a dokładnie dzieciom Holokaustu, wskutek czego wydobyto nową perspektywę, pokazującą Zagładę jako specyficzne doświadczenie – owszem, żydowskie, ale mające szerokie reperkusje społeczne, kardynalne znaczenie dla życia w naszych czasach oraz ważne miejsce kulturowe. Podstawa programowa na III etapie edukacyjnym utrzymywała w dalszym ciągu na liście lektur utwory mówiące o drugiej wojnie światowej, które były wymieniane w poprzednich latach (*Kamienie na szaniec* Aleksandra Kamińskiego i *Pamiętnik z powstania warszawskiego* Mirosława Białoszewskiego), lecz także zalecała sięgnięcie po prozę Idy Fink, polskiej pisarki pochodzenia żydowskiego, która w chwili wybuchu wojny miała osiemnaście lat, potem żyła na aryjskich papierach, a po swoim ocaleniu wyjechała w roku 1957 na stałe do Izraela. Na IV etapie edukacyjnym obok wspomnianych wyżej wywiadów reportażowych Hanny Krall pojawiły się alternatywnie opowiadania z tomu *Osmałeni* autorstwa Irit Amiel (rocznik 1931). Utwory Fink i Amiel zaczęły od tamtej pory funkcjonować zarówno w programach szkolnych, jak i w podręcznikach, a także występować na egzaminach gimnazjalnym i maturalnym. Niestety, reforma strukturalna z roku 2017 (likwidacja gimnazjów i powrót do ośmioletniej szkoły podstawowej oraz czteroletniego liceum) i towarzyszące jej zmiany programowe, często nieuzasadnione merytorycznie, a jedynie inspirowane ideowo, spowodowały zmarginalizowanie tej kwestii na lekcjach języka polskiego, historii oraz wiedzy o społeczeństwie.

Świadectwa kolejnych pokoleń⁷

Na poziomie historii literatury można powiedzieć, że po roku 1986 doszło do dwu eksplozji polskich tekstów literackich mówiących o Zagładzie. Pierwsza z nich wydarzyła się w latach 1986–1999, druga rozpoczęła się w roku 2000 i trwa do dziś. Lista książek beletrystycznych w języku polskim na temat Holokaustu wydawanych w ciągu ostatnich trzydziestu lat jest długa. Rozpoczynają je tomy prozy: Michała Głowińskiego⁸ (ur. 1934), Wilhelma Dichtera⁹ (ur. 1934), Hanny Krall¹⁰ (ur. 1935), Henryka Grynberga¹¹ (ur. 1936), do których z czasem zaczęli dołączać przedstawiciele tak zwanego pokolenia drugiego – Paweł Huelle¹² (ur. 1957), Piotr Szewc¹³ (ur. 1961). Świadomość tych ostatnich dotycząca Zagłady została zbudowana na przekazie rodziców i dziadków

(ich pamięci) oraz na informacjach medialnych. Była to więc wiedza niejako zapośredniczona.

Kolejnym przełomowym wydarzeniem w porządku historycznoliterackim stało się wydanie w roku 2000 wspomnianych już wyżej *Sąsiadów* Grossa (ur. 1946), książki traktującej o mordzie w Jedwabnem, której autor nie należał do pokolenia świadków i dla którego podstawową kategorią narracyjną w mówieniu o Szoah nie było własne doświadczenie i pamięć o nim, lecz postpamięć¹⁴ – rozumiana jako zapośredniczone doświadczenie historyczne i artefakt kulturowy. Co ciekawe, po roku 2000 coraz większą grupę autorów wypowiadających się na temat Zagłady stanowią twórcy literatury polskiej bez żydowskiego rodowodu. W dużej mierze odpowiedzią na lekturę *Sąsiadów* oraz towarzyszącą jej olbrzymią dyskusję medialną stał się prawdziwy zalew książek napisanych przez przedstawicieli ostatnich świadków Zagłady¹⁵, w tym zarówno dzieci Holocaustu¹⁶, jak i przedstawicieli drugiego¹⁷, a nawet trzeciego pokolenia twórców¹⁸, w tym nie-Żydów. Doświadczenie Zagłady – czy to bezpośrednie, czy zapośredniczone – staje się od tego czasu wspólnym elementem kulturowym należącym do polskiego i żydowskiego dziedzictwa cywilizacyjnego.

Zagłada po nowemu

Dlaczego należy mówić o Zagładzie na lekcjach języka polskiego, włączając do kanonu lektur szkolnych oprócz utworów pisanych przez jej świadków także te najnowsze? Powodów jest kilka. W badaniach antropologicznych, a także teologicznych i kulturowych coraz częściej mówi się, że Holocaust jest fundamentalnym wydarzeniem w dziejach Europy XX wieku i miał ogromny wpływ na kształtowanie się oblicza współczesności. Tymczasem większości Polaków Zagłada nie wydaje się niczym szczególnym – jest postrzegana jako jeden z wielu epizodów historycznych, które rozegrały się na terenach Rzeczypospolitej. Raczej nie przypisują jej większego znaczenia ani w wieku XX, ani w dziejach człowieka. W powszechnym mniemaniu hekatomba Żydów jest równoważna z cierpieniem każdego narodu uczestniczącego w tragedii drugiej wojny światowej. Są też tacy, którzy podkreślają, że to nie Żydzi, ale właśnie Polacy w tamtych czasach wycierpieli najwięcej. Wciąż nie dociera do ogółu (zwłaszcza w Polsce) fakt, że tylko dla Żydów tworzono w Europie zamknięte dzielnice (getta) i że wyłącznie z myślą o nich budowano ośrodki Zagłady – i to „tylko” dlatego, że byli Żydami¹⁹. Przy czym należy tu podkreślić, że sposób mówienia

o Holokauście na lekcjach historii i języka polskiego w szkole w ostatnich latach na pewno się zmienił. Nie jest ona już przemilczana czy zakłamywana, jak to się działo w czasach komunistycznych, a wśród młodego pokolenia, jak wynika z badań socjologów, widać tendencję zmniejszania się z roku na rok niechęci do Żydów, choć równocześnie co jakiś czas słychać o różnego rodzaju ekscesach antyżydowskich, będących dziełem licealistów i studentów.

W jaki sposób przekazywać na lekcjach języka polskiego wspomniane wyżej teksty, aby autentycznie zainteresować nimi uczniów? W badaniach nad czytelnictwem i gimnazjaliści, i licealiści wskazują dwa zasadnicze powody nieczytania lektur szkolnych: archaiczny, niezrozumiały dla nich język i anachroniczna problematyka, która z rzeczywistością nastolatków ma niewiele wspólnego. Utwory pisane po roku 2000, po pierwsze, traktują o sprawach współczesnych, po drugie, pokazują związki współczesności z historią, a po trzecie, czynią to w atrakcyjnej formie językowo-komunikacyjnej.

Transgresja

Za pierwszą kategorię porządkującą świat tekstowy w najnowszych dziełach mówiących o Zagładzie można uznać transgresję – młodzi autorzy, aby dotrzeć do współczesnego odbiorcy z przesłaniem o znaczeniu i tragicznym wymiarze Holokaustu, często świadomie przekraczają w swych utworach wszelkie granice: estetyczne, etyczne czy stylistyczne. Na przykład w opowiadaniu *Żydówek nie obsługujemy* (Warszawa 2005) Mariusza Sieniewicza²⁰ Zagłada mimo upływającego czasu trwa nadal, a jej miejscem – zaskakująco – staje się hipermarket, ukazany jako symbol szczytowej formy współczesnej kultury konsumpcjonizmu. Panujące w tym obiekcie relacje międzyludzkie i funkcjonujące tam mechanizmy społeczne przypominają te ze świata Szoah. Głównym bohaterem krótkiej opowieści Sieniewicza jest dojrzały mężczyzna, który robiąc zakupy, doświadcza traumatycznej sytuacji – zostaje najpierw nazwany Żydówką, następnie stygmatyzowany wyróżniającym emblematem, a na końcu zamordowany:

– Żydówek nie obsługujemy! – wypala donośnie, zamykając z trzaskiem szufladę kasy.

No i gęba otwiera ci się jak pusta szuflada. Kulturowy i genetyczny absurd! Jakże to, ty pieprzu pieprzony?! Spoglądasz na innych, szukając potwierdzenia, że baba od tego pieprza dostała

najnormalniejszego piździelca, lecz ci „inni” toczą podobnie złowrogim spojrzeniem. Co jest, do cholery? Ty Żydówką?... Intuicyjnie zerkasz na ramię i... pot cię zalewa, krew uderza do głowy, szumi, dzwoni w tętnicach... Na rękawie widnieje gwiazda żydowska... Do kurwy nędzy, niemożliwe! Jeszcze raz ze wstrętem... na rękawie gwiazda Syjonu! Dwa narysowane czarną kreśką trójkąty, ni mniej, ni więcej! Dół – góra, zaplecione. Góra – dół, w sobie zwarte na tle żółtym, przybrudzonym... Jakby tego było mało, tuż nad gwiazdą, po prawej stronie – znaczek „R” w kółeczku, potwierdzający oryginalność. Jakby Wielkie Konсорсјum Rasy strzegło swego majątku, a ty, w tej chwili, pośród lśniących towarów, stałeś się jego częścią, żywym inwentarzem, który opieczętowano. Ale kanał!²¹

Wizja pokazana w opowiadaniu Sieniewicza jest kulturowym artefaktem Zagłady, a została skonstruowana w podobny sposób jak produkcje popkulturowe w rodzaju gier komputerowych, filmów czy komiksów. Hipermarket (zamknięty obszar konsumpcji) przypomina getto lub obóz koncentracyjny: każdy klient posiada kartę z przyporządkowanym mu numerem, może poruszać się swobodnie tylko w obszarze do tego przeznaczonym – wszystkie alejki są oznaczone i ponumerowane, a całe terytorium nieustannie nadzorowane okiem kamery. Mężczyzny, któremu nadano miano Żydówki, nie chcą obsłużyć kasjerzy, bo po tej przemianie percepcja innych już go/jej nie obejmuje, i to zarówno w sensie powielenia realiów Szoah – został(a) przeznaczony(-na) na rzeź, więc automatycznie znikł(a) – jak i w aspekcie historycznym – Żydów po Holokauście w Polsce już nie ma, są ewentualnie atrakcją turystyczną: „Uwaga! Uwaga! Żydówka w naszym sklepie! Przedpromocyjny pokaz przy kasie numer jeden! Zapraszamy! Żydówka, kasa numer jeden!”²². Tłum gapiów przygląda się obojętnie polowaniu na bohatera przez ochronę sklepu, a jego egzekucja odbywa się paradoksalnie, na przekór prawdzie historycznej, a w nowym porządku konsumpcyjnym, za pomocą chleba. Do zobrazowania sytuacji zostają włączone elementy męki Chrystusa:

Stacja pierwsza – poczta, ktoś chwyta za włosy, stacja druga – sklep z komórkami, ktoś kopie w brzuch, stacja trzecia – fast fud, ktoś pluje w twarz. Szybkim krokiem przechodzisz obok Diverse’a, stacja piąta – osuwasz się na kolana.

– Niech ktoś poprawi karton! – krzyczy drab. – Niech ktoś,

do kurwy nędzy, poprawi! – powtarza, próbując podciągnąć twoje ciało do góry.

Kątem oka widzisz, jak baba, co to żarła milcząco batona, przechodzi wolno przez mur ochroniarzy i już jest przy tobie. Twarzą w twarz – patrzycie na siebie przez chwilę. Ociera ci chustką krew z czoła, potem przytyka do ust butelkę coli. Pijesz zachłannie – gul! gul! Golgota! Gul, gul! Golgota. Kola spływa po brodzie. Kobieta poprawia karton²³.

Jest też wizja uprzedmiotowienia człowieka za pomocą przywołania realiów Zagłady:

Za wysypiskiem przystajesz na moment, ogarniasz hipermarket pożegnalnym spojrzeniem. W drzwiach płoną ogniska, oddział Gestapo zamknął teren szczelnie kordonem, psy szczekają zajadle, aż piana cieknie im z pysków. Ochroniarze rozcierają ręce, stoją przy niemieckich ciężarówkach i przyglądają się posępnie łapance. Jeszcze ważniejszy tłumaczy coś gorączkowo najważniejszemu ze szwabów, pewnie kapitanowi Schitke. Gestapowcy wyłapują niedobitki klientów, zabierają towar, pieniądze, biżuterię. Jednych pakują na ciężarówki, innych od razu – pod ścianę! „Hende hoch! Hende hoch! Raus, hipermarkttisze szwajne!” – ryczy przez megafon jakiś oficer, Citke zapewne. Ludzie, z rękoma do góry, bez najmniejszego sprzeciwu pozwalają zakładać sobie czarne opaski na oczy. Czarne! Nie żółte, nie żydowskie – szerokie szmaty przedśmiertne. „Fojer! Fojer!” – ogień karabinów ścina ludzi niczym kwiaty. Wrony wzbijają się w niebo²⁴.

Obraz ten przypomina ujęcie z popularnego telewizyjnego serialu wojennego. Wyimek zawiera w sobie wiele cech charakterystycznych dla wspomnień czy relacji świadków zbrodni nazistowskich, a jednocześnie – poprzez takie elementy jak „hipermarkttisze” – groteskowo nawiązuje do współczesności i kultury popularnej. Transgresja ta dotyka więc zarówno konstruktów świata przedstawionego, jak i bohaterów oraz używanego języka – w narracji i w dialogach.

Elementy transgresji widoczne są także w powieści *Noc żywych Żydów* Igora Ostachowicza. Jej główny bohater to glazurnik z wyższym wykształceniem, żyjący współcześnie na Muranowie w Warszawie, w dzielnicy, w której w czasie wojny położone było największe getto okupowanej Europy. Po wojnie „jeździły tu spychacze, potem

budowlańcy, powstały osiedla bloków, tyle lat komunizmu, mieszkali tu sobie małosolni ludzie Peereleu, libacje, westerny po dzienniku, prosty seks i niedepilowane nogi, spokojny sen rencistów i emerytów, obiady bez przypraw, pranie się suszyło na balkonach [...]”²⁵. W tym ponowoczesnym krajobrazie pewnego dnia glazurnik odkrywa w swojej piwnicy wejście do warszawskiej dzielnicy zamkniętej. Na skutek różnych wydarzeń postacie żyjące pod fundamentami domu wkraczają w obszar współczesnej Warszawy w postaci zombie. Ostachowicz znowu, podobnie jak Sieniewicz, zestawia ze sobą realia dwóch światów (współczesnego oraz wojennego), pokazując, że oba tak naprawdę niewiele się różnią i wcale nie są oddalone od siebie. W obu wypadkach bohaterowie używają wulgarnego języka, często bywają agresywni, daleko im do przyjęcia postaw heroicznych, na rozmaite sytuacje reagują groteskowo. Podobnie jak w amerykańskim horrorze *Noc żywych trupów* George’a Romero (1968), dziś już zaliczanym do klasyki gatunku, czy w postmodernistycznych produkcjach kinowych Quentina Tarantino, tak popularnych wśród współczesnych odbiorców popkultury, u Ostachowicza dominuje obrazowanie antyesetyczne, przerysowane, wyolbrzymione i niewiarygodne. Zdarzenia są tragikomiczne, a postacie odrażające. Stąd odbiór książki nie jest przyjemny. W dodatku autor nie przebiera w środkach językowych, zarówno w warstwach narracyjnych, jak i fabularnych, przekazując w ten sposób sobie współczesnym brutalną prawdę o Zagładzie i bardzo mocno powiązaną z nią, bo z niej wynikającą (jako konsekwencja) obecną rzeczywistość.

W *Nocy żywych Żydów* w swym popkulturowym zamysle transgresyjnym autor sięga także po tradycyjne toposy kulturowe. Bohater powieści podąża nieustannie ku tajemniczemu światłu, oniryczna wizja pobytu głównego bohatera w Auschwitz przypomina zstąpienie Chrystusa do piekieł, naziści stylizowani są na postacie szatańskie, a pod koniec utworu występuje wyraźne nawiązanie do motywu Sądu Ostatecznego. W powieści pojawia się więc perspektywa eschatologiczna, w obliczu której zostaje postawiony czytelnik. Przedstawicielem tego nowego porządku jest Sprzątacznik, który wprowadza w świecie przedstawionym harmonię i niejako wiedzie glazurnika do nowego wymiaru egzystencji.

Za drugą kategorię estetyczną występującą w interesujących nas wypowiedziach narracyjnych możemy uznać odwołania do doświadczeń kultury masowej i popularnej. Autorzy *Żydówek nie obsługujemy*

i *Nocy żywych Żydów* osadzają swoje utwory głęboko w realiach popkulturowych, używając maski horroru lub makabreski, a przy tym porażając czytelnika grą konwencji, od tragicznej brutalności do zaskakującego komizmu. Pisarze ci obnażają mechanizmy społeczne, ukazują proces komercjalizacji wszystkich przestrzeni i sfer życia, w czym postrzegają konsekwencje Zagłady i dokonanego podczas niej zdehumanizowania człowieka. Wskazują na negatywne skutki (po)nowoczesności, które dawniej doprowadziły do zniszczenia całego narodu, a dziś wciąż działają destrukcyjnie na człowieka i relacje międzyludzkie. Popkultura i płytkie osadzenie w niej ludzkiej egzystencji postrzegają jako dowód na to, że współcześni ludzie nadal żyją w porządku Zagłady. Ów schemat kultury instant niegdyś objawił się w przemysłowym zabijaniu, jak określił to Zygmunt Bauman, dziś zaś widoczny jest we wszechobecnym uprzemysłowieniu życia. Bohater *Nocy żywych Żydów*, glazurnik konformista, dostrzega marność egzystencji ludzkości pograżającej się w konsumpcjonistycznej apatii, która dławi wartości, takie jak współczucie czy zwykła ludzka solidarność. Mimo to dopiero poznając losy martwych Żydów i sameму doświadczając substytutu ich cierpienia w postaci piekielnego Auschwitz, bohater doznaje przemiany, zaczyna dostrzegać, co jest dobre, a co złe, i postępować według swojego sumienia:

Wybijają mi zęby, golą głowę na łyso, dają kusy, śmierdzący śmiercią pasiak. Mróz i strach palą mi skórę żywym ogniem. Gramolę się przerażony na głęboką pryczę [...]. Współwięźniowie bardzo mało przypominają ludzi, wyglądają jak upiory, gorzej niż moje towarzystwo z piwnicy, nie czuję z nimi żadnej wspólnoty i mam wrażenie, że to jakaś piekielna, usprawiona jeszcze przez diabły wersja Auschwitz, bo nie wiem, jak było w prawdziwym, ale mam wrażenie, że tu nie ma nawet iskierki dobrego ludzkiego uczucia, choćby litości albo chęci [...]²⁶.

Powieść, mimo zaskakującej kreacji totalnie zdegradowanego etycznego świata, zaczyna nabierać wymiaru etycznego.

Wydaje się, że w tej konwencji popkulturowego horroru pomieszanego z czarną komedią jest metoda, która ma na celu porażenie czytelnika, dotarcie do jego świadomości i za pomocą swoistej narracji ośmieszanie tej właśnie konwencji, która trywializuje zło, śmierć i pamięć o tym, co najważniejsze i najbardziej wartościowe w życiu. Wszystko to rzecz jasna szokuje, lecz jednocześnie w zaskakujący

sposób wprowadza w świat kultury współczesnej – bo oto martwe, żydowskie dzieci Holokaustu fascynują się nowoczesnymi gadżetami i sposobem życia dzisiejszych nastolatków. Wszystko to sprzyja dotarciu tej literatury do szerszego grona czytelników, tak zwanego odbiorcy masowego. Mało tego, pisarze konstruują świat przedstawiony na podobieństwo narracji charakterystycznej dla gier komputerowych. Dzieje się tak, gdyż pisanie o Zagładzie w sposób, w jaki robiono to przez ostatnie kilkadziesiąt lat, wydaje się nie spełniać już swojej funkcji. Nowość ukazywana przez najmłodszych autorów to nie głębia psychologiczna bohaterów czy przyświecająca im misja mówienia o Zagładzie, lecz chęć pokazania wpływu hekatomby na współczesne, ludzkie zachowania społeczne i kulturalne, polegające między innymi na zastraszaniu jednostki, niszczeniu jej inności, hierarchizowaniu ludzi, grupowaniu ich w określonych miejscach. Twórcy ci świadomie więc sięgają po konwencję groteski i głębokiej prowokacji, a młodym odbiorcom – na co wskazują dyskusje prasowe – bardzo to odpowiada.

Rekonstrukcja

Świat żydowski w tekstach literackich autorów polskich pochodzenia żydowskiego będących świadkami Zagłady wielokrotnie podlegał świadomej rekonstrukcji. Tworzywem w tym procesie były odpryski ich pamięci oraz źródła historyczne. Chyba najlepszym przykładem istoty takiej kreacji może być twórczość Juliana Strykowskiego czy Adolfa Rudnickiego, którzy w swych powojennych utworach próbowali wskrzeszać mikrokosmos żydowski. Podobnie pisarstwo dzieci Holokaustu stara się odbudowywać zniszczony mikrokosmos za pomocą skrawków własnej pamięci oraz zasłyszanych w domu relacji bardziej świadomych świadków Zagłady. Zjawisko to widać wyraźnie na przykład w twórczości Miriam Akavii (ur. 1927) czy Henryka Grynberga (ur. 1936). Potrzeba rekonstrukcji świata żydowskiego pojawia się jednak także u autorów drugiego i trzeciego pokolenia, urodzonych już po wojnie, między innymi u Marka Bieńczyka (ur. 1956) w jego *Tworkach* czy Piotra Pazińskiego (ur. 1973) w *Pensjonacie* i *Ptasich ulicach*.

Fabula u Pazińskiego wydaje się bardzo schematyczna i ograniczona, w związku z czym odnosi się nawet wrażenie, że pełni ona funkcję zdecydowanie drugorzędną. W debiutanckiej powieści *Pensjonat* od początku do końca na pierwszym planie nie są bowiem wydarzenia, lecz wywód narratora i zawarty w nim zamysł rekonstrukcyjny. Nie da się dokładnie ustalić, kiedy konkretnie dzieje się ta uproszczona do

minimum akcja powieści. Być może to przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych xx wieku, a może sam początek wieku XXI? W każdym razie zaczyna się i kończy na stacji kolejowej, gdzie tory fizycznie łączą Warszawę z Lublinem, metafizycznie zaś – dwa światy. Narrator przedstawia to tak:

Na początku były tory kolejowe. W zieleni, między niebem a ziemią. [...] Na szczęście tory leżały tak, jak je pozostawiłem. Biegły prosto przed siebie, zdecydowanym ruchem, by stopić się z horyzontem, stąd ledwie widocznym, przesłoniętym przyrodą, albo przeciwnie: zniknąć w ukrytym tunelu wydrążonym w niebie i dalej gnać już po drugiej stronie, w całkiem innym nieznanym świecie²⁷.

Te otwierające utwór słowa są istotnym sygnałem interpretacyjnym. Określenie „na początku” – תישארב (hebr. *bereszit*) – brzmi jak fraza otwierająca Księgę Rodzaju (i w ogóle całą Torę). Od frazy tej zresztą ta pierwsza wzięła swoją hebrajską nazwę: ספס תישארב (*sefer bereszit*) – „Księga początku”. W Torze fraza ta jest dookreślona słowami: ארבו סיהא („stworzenia przez Boga”), mamy więc wyrażenie „na początku stworzenia przez Boga”. W powieści zaś, jak słyszeliśmy, „na początku były tory kolejowe”, co możemy odebrać – zważywszy na to, że głównym punktem odniesienia w dalszym wywodzie jest Zagłada – jako sygnał, że traktat o pensjonacie (o wymownej nazwie Arka) otwiera jakiś nowy porządek topiczny, w którym będzie mowa nie o stworzeniu, lecz o skutkach anihilacji. Tory kolejowe i pociąg bowiem od czasów Auschwitz, Treblinki, Bełżca, Sobiboru czy Majdanka stały się postzagładowym toposem kulturowym na trwałe wpisującym się, jak już było wspomniane, do repertuaru tekstowego wielu realizacji literackich. Samo słowo „Zagłada” pada zresztą na tej samej stronie („Trochę ruder trwało tu jeszcze. Przycupnięte tuż nad torami, przepraszając, że w ogóle żyją, kurczowo trzymały się trawy, ale ona nie mogła zapobiec ich nieuchronnej zagładzie”²⁸), notabene *explicite* jeden jedyny raz w całej powieści. W innych jej miejscach hekatomba przywoływana jest za pomocą różnego rodzaju eufemizmów. Samo użycie okolicznika czasu „na początku” jako frazy otwierającej wywód – tak jak to było w Torze – pokazuje, że niezmiernie ważką kwestią będzie w całej opowieści porządek temporalny (czas mityczny i historyczny skupione w jedno), użyty w nowym porządku topicznym. Można też zatrzymać się tu nad asocjacją fonetyczną samego słowa „tory”. Czy nie kojarzy

się z liczbą mnogą świętej księgi – Tory? Asocjacja ta, po części chyba mimowolna, w kontekście całej powieści wydaje się decydująca dla rozumienia pogłębionego sensu tej literackiej realizacji, zwłaszcza że wiele komentarzy judaistycznych podkreśla, iż od początku istniała nie jedna, lecz właśnie dwie Tory, jako dwie tradycje – pisana i ustna.

Ostatnie zdanie *Pensjonatu*: „Była głęboka noc, kiedy dotarłem na stację”²⁹, poprzedzone umieszczoną prawie dokładnie w środku tekstu uwagą narratora-bohatera na temat torów: „Gdzieś w pobliżu, przede mną, powinny być tory. Kręgosłup linii. Wzdłuż torów bezpieczniej”³⁰, może być odczytywane jako kolejny biorący kompozycję w klamrę sygnał interpretacyjny. Narrator podkreśla – otwierając i zamykając swój wywód – znaczenie czasu: „na początku były” i „była głęboka noc”. W tradycji judaistycznej akt stworzenia rozpoczął się nocą, wyznaczając w ten sposób początek dnia, który liczy się nie od rana, lecz od wieczora, i także wieczorem się kończy. Stąd wszystkie ważne i przełomowe wydarzenia według mozaizmu dzieją się po zachodzie słońca, o czym mówi legendarny poemat o czterech nocach zapisany w targumach żydowskich zamieszczonych w Biblii Aramejskiej. Nocą Bóg zaczął stwarzać świat, nocą wystawił Abrahama na próbę, nocą Izrael wychodził z Egiptu i nocą nadejdzie Mesjasz... Zagłada to niejako piąta noc, w której została podjęta próba całkowitej anihilacji narodu wybranego.

Naczelna topiczna rekonstrukcja, której dokonuje Paziński, przebiega na poziomie organizacji tekstu i dotyczy jego ramy kompozycyjnej. W takim rozumieniu *Pensjonat* staje się traktatem o tym, co pozostało po żydowskim świecie po Zagładzie, opowieścią o tych, którzy ukryli się w czasach dwudziestowiecznego potopu – w sensie kulturowym trwającego nadal – w żydowskiej Arce.

Pierwszorzędne znaczenie w *Pensjonacie* ma opowieść bezimiennego bohatera-narratora. Wiemy o nim tylko tyle, że jest „młody jeszcze” i że jest reprezentantem nielicznych przedstawicieli drugiego pokolenia po Zagładzie, „jedynym dzieckiem” w świecie Żydów lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, w którym „nie istnieli [jego] rówieśnicy”³¹. W jesienne czwartkowe przedpołudnie (co jest zaznaczone na samym początku powieści) przybywa on kolejką do usytuowanej na trasie Warszawa – Lublin letniskowej miejscowości i zatrzymuje się w żydowskim pensjonacie Arka, do którego przyjeżdżał w dzieciństwie razem z opiekującą się nim matką i babką. Spędza tam popołudnie, wieczór i noc – w tym czasie rozmawia z trzema osobami, potem udaje się na nocny spacer, a nazajutrz, w piątek, wyrusza w podróż powrotną.

W planie tekstowym bohater-narrator, przyjeżdżając tu, zaczyna uczestniczyć w rzeczywistości wielowarstwowej: terażniejszości, swoim dzieciństwie i czasach Zagłady. Świat przedstawiony staje się w ten sposób wielopłaszczyznowym konstruktem, do którego odtworzenia użyte są zmysły (bo dotyczy to terażniejszości), pamięć (bo odnosi się do dzieciństwa) i postpamięć (bo zahacza o Zagładę). Bohater nazywa siebie poszukiwaczem i archeologiem, a w wyniku prowadzonych prac zaczyna podświadomie identyfikować się z rzeczywistością żydowskich ocalańców do tego stopnia, że kierownik pensjonatu określa go nawet mianem „niedobitka”³², a narrator-bohater od pewnego momentu zaczyna odczuwać już w pełni świadomą przynależność do dwóch światów – umarłych i żywych.

W pierwszej części powieści przedwojenny świat żydowski rekonstruuje wspólnie z bohaterem wspomniana już pani Tecia – ześwieczona Żydówka, przyjaciółka jego babci. Dokonuje się to w scenie, w której razem oglądają pamiątki po nieżyjących Żydach – ofiarach Zagłady – głównie zdjęcia, które udało się ocalić z pożogi warszawskiego getta. Rekonstruowani przez Pazińskiego przedstawiciele zgładzonego świata żydowskiego to postacie nie dynamiczne (nie ma w ich kreacji rysów pogłębionej psychologizacji), lecz raczej statyczne, będące zbiorem danych na temat przedwojennego polskiego żydostwa. Każda z nich pochodzi z innego mikrokosmosu ideologicznego, a Zagłada stała się ich wspólną dolą – „tylu ludzi i jeden los”³³ – konstatuje narrator. Każdy pensjonariusz ma swoją własną opowieść o ocaleniu, „ma do sprzedania” własną historię. W pensjonacie dokonuje się więc „Wielka wyprzedaż wspomnień, jak na jerozolimskim *szuku*. A każda historia jak wzorzysty dywan, tyle że za darmo rozdają, bo kupować nikt nie chce”³⁴. Pensjonariusze są komentatorami rzeczywistości – poprzez partycypację w doświadczeniu Holokaustu stają się namaszczeni do tego, by objaśniać sensy, stąd też podobno gdy pewnego razu do Arki przybył rabin z Ameryki, to „w ogóle go słuchać nie chcieli. Co im tam rabin, tutaj każdy ma się za rabina”³⁵. Protagoniści *Pensjonatu* to postacie papierowe, bo zapamiętane przez narratora-bohatera w dzieciństwie, po latach stające się zlepkiem jego wspomnień oraz imaginacji. W powieści reprezentowane są cztery nurty polskiego żydostwa: syjonistyczny (pan Chaim), asymilacyjny (pan Abram), komunistyczny (pan Leon) i judaistyczny (pan Jakub). Wszystkie pokazane w interakcji – w odwiecznym sporze ideowym Żydów, to, co je łączy, to próba odniesienia do doświadczenia Zagłady.

Pan Jakub próbuje samodzielnie studiować fragment Tory opowiadający o walce Jakuba z Bogiem, jednak już po chwili czuje ogarniającą go bezsilność – brakuje mu bowiem do talmudycznego studiowania drugiego Żyda (tak jak w jesziwie): „W parach studiować lepiej, powiadają, że wtedy szechina chętniej przychodzi. Inaczej mówiąc: co dwie głowy, to nie jedna”³⁶. Zderza się w ten sposób z „miejscem pustym”, czyli z nicością, która pozostała po zagładzie Żydów. W Polsce sytuacja ta jest podwójnie tragiczna – nie ma drugiego do studiowania i nie ma Boga! Nie ma się z kim zderzyć! Pan Jakub to talmudysta, nie potrafi tak jak kabaliści zatopić się w literach i składać z nich tajemniczych sensów. Przeszkadza mu zresztą w tym pamięć o Zagładzie. Wie jednak, że trzeba to robić, bo lektura i interpretacja Tory jest formą ocalania świata, że medytacja nad jedną kartą Talmudu może uratować całą rzeczywistość. Przedstawiając zmagania pana Jakuba, narrator powoli zaczyna odkrywać, że być może kluczem do cudownego wskrzeszenia świata żydowskiego (czy może stworzenia go na nowo) jest jego rekonstrukcja tekstowa.

W pewnej chwili dokonuje się przedziwne zjawisko zaludnienia przestrzeni bezlikiem osób stanowiących zwielokrotnienie występujących w powieści postaci i ich powinowatych oraz znajomych, przed nami pojawia się cały zgładzony świat:

[...] zapelnia się nimi po brzegi, aż do ostatnich granic, a potem rozszerza się i obejmuje cały nieznany mi świat. I stoi przed pensjonatem, między gankami a stacją kolei, tłum ciotek i wujków, stoją tuziny panów Leonów, panów Abramów i sobowtórów doktora Kahna, zastępy koleżanek babci, kuzynów dziadka i wujka Motti i wszystkie siostry pani Cukiermanowej³⁷.

Pensjonat to traktat o świecie żydowskim bez Żydów po Zagładzie. To próba odpowiedzi na pytanie, co z tym światem robić. To nowa jakość w polskiej literaturze, zamordowany w Polsce świat Żydów powraca w porządku tekstowym – jest rekonstruowany. Paziński podjął się tej trudnej misji, używając do niej postpamięci i artefaktów kulturowych.

Najnowsze polskie teksty dotyczące Zagłady wpisują się w dyskurs ostatnich dekad na temat historii i jej znaczenia dla współczesności. W powieści Ostachowicza terażniejszość – warszawski Muranów w XXI wieku – ufundowany jest na gruzach warszawskiego getta, jednego z największych cmentarzy Europy. Ostachowicz pokazuje, że historia jest wciąż żywa, że współcześni są niejako egzystencjalnie wprzęgnięci

w mechanizmy dziejowe. Historia wyziera z miejsc, z których na co dzień korzystamy, i nawet o tym nie wiemy. Zagłada w ujęciu Ostachowicza czy Sieniewicza zostaje pozbawiona wymiaru historycznego – ona się dzieje nadal, staje się czymś teraźniejszym, żywym dla współczesnego człowieka. Okazuje się, że oddziałuje nawet na tych, którzy nie mają jakiegokolwiek wrażliwości czy świadomości historycznej:

[...] zła nie da się przysypać gruzami i ziemią, cierpienie trzeba uszanować i rozliczyć, a krew, jeśli się jej w porę nie zmyje i pozwoли obojętnie wsiąknąć w ziemię, zmieszana z gliną wylezie kiedyś z hordą golemów [...], skleca się siłą podbiologii w dwunożne zmory znające tylko ból i będą się tym bólem dzielić, biegając pochylone od drzwi do drzwi naszych spokojnych mieszkań³⁸.

Świat żydowski był w Warszawie po wojnie przysypywany kolejnymi warstwami ziemi, gruzu i betonu. Znamienna jest w tej książce symbolika kierunkowości. To nie żywi schodzą do świata umarłych (co byłoby alegorią rozpamiętywania przeszłości), ale umarli wychodzą do żywych, unaoczniając nie tylko nieumiejętność, ale i niechęć tych drugich do przełamywania obojętności wobec ogromu nieszczęścia, jaki spotkał tych pierwszych. Ostachowicz znalazł jedyny efektywny język zdolny zmusić dzisiejsze pokolenie do prawdziwej refleksji na temat zła, które się wydarzyło.

Według Talmudu człowiek żyje, dopóki ktoś o nim pamięta. Pamięć, a właściwie postpamięć, bo bohaterowie nie byli bezpośrednimi świadkami Zagłady, staje się tu wartością nadrzędną, o którą trzeba walczyć.

Pensjonat z kolei to traktat o pustym miejscu, którym jest Polska po Zagładzie. W tomie *Żydówek nie obsługujemy* Sieniewicz stara się przekazać, iż we współczesnym świecie słowo Żydówka jest tylko wyrazem bez znaczenia, złowieszczym znakiem językowym, za którym w zbiorowej postpamięci Polaków – jak pokazuje ta literatura – kryje się nieokreślone zło, coś niewygodnego i zbędnego.

Transfiguracja

Ostatnią kategorią porządkującą najnowsze teksty traktujące o Zagładzie jest transfiguracja. W dotychczasowych badaniach nad zjawiskiem kreacji literatury współczesnej niemówiącej wprost o Zagładzie, lecz do niej się odnoszącej w sposób intencjonalny (zawołowany

байдз укрыты) ўжывано традыцыйнай катэгорыі метаніміі³⁹ – добра знаенай у тэорыі літаратуры фігуры стылістычнай, ктэраеі седна становаі застасаванне назвы застэпчэеі якаегаоо прадмёту, пазастаеіаеі аднак з нёі у певнаі рэлацыі значенёіваеі. Сам забёіг стосаваны прэз аўтараў у крэацыі швіата прадставаёнаго (зарэвно у варствёі фабуларнаеі, як і наррацыёнаеі) акрэсла сёі мёіанам метанімізацыі. Выдаеі сёі аднак, же абёі павыжшае катэгорыёі не даёі моэліваоо огляду вшысткых варыантаў, ктэраеі паяваёіа сёі у пост-Загладовах тэкстах шыфруёіаеіа абечнаоо у нёіх Сзоах, гдыэі ўваэіаглёінаёіа у тым закрасе адёінаеі элементу *stricte* тэкставаеі, помёіаёіа бадрэі ваэіны аспект камунёікацыёіна – ёінацыёі аўтара сёіа абёір чытаельнычы.

О вёіла бадрэіа паямна, бо ўваэіаглёінаёіа зарэвно выэіеі вымёіанёіе элементу камунёікацыі літаракёіаеі (те, ктэраеі моэіна уёіаёі у метаніміі бадрэі – шэреіеі – пэпрэз метанімізацыёі), як і таварышаёіа ёім аспекты процесу пэвставаіа ёі рэацыі дзёіла, выдаеі сёі запоэіаёіа на аіропалаёіа катэгорыа трансфігурацыі, ктэраёіа встэпнаеі моэіна здефініоваёіа ёіа родзай прэобраэёіа ёіа прэёістэаёіа чэіагоо в соо ёінаго, докэнаёіаёіа сёі у выпадку твораёіа, а пэіэіаёіа функёіонаваіа у рэіэных дыскурсакх (медёіальным, науковым, крытычным) ўтворэіа літаракёіах. Ёіа то неёіако – катэгорызаёіаёіа в спэсэіа неёіако ўпросааёіаёіа на в однёісаёіа до аіаёілацыі Ёіаёіа – мёіаёіаёіа о культурых консеквёіаёіах Заэіаёіа без ёіа опису, в додатаку прэз коёіаго, ктэра не ёіа ёіа ёіа швіадкёіа, до коёіаго пазастаёіаёіа в аіаёіаёіаёіаёіа сёітуацыі, ктэра пэіаёіа в стосунку до Холакауста рэлацыёіа ёіаёіа запоэіаёіаёіа.

Длачэіаго то доакрэслаёіаёіа камунёікацыёіна ёіа ёіа ваэінаеі? Кёіады ёіаёіа дынаёіа твэраёіа пёісаёіаёіа о Заэіаёіа ёіа ёіа безпоэіаёіаёіа учэстнычы (а вёіаёіа неёлуго по вэіаёіа), чэісто в дыскусёіах літаратурэнаваёіах вэіакоёл так званаеі літаратуры Холакауста подкрэслаёіа сёі, же тёлко наочны швіадкёіа ёіа моёіа в своёіах дзёілаах мёіаёіа о тым дошвіадчёіаёіа, ёіаёіа в огёіа о Сзоах да сёіа мёіаёіа в функёіонаёіаёіа дотычэіаас конвёіаёіа літаракёіаеіа. Проблем пэаавёіа сёіа втёіа, гды враз з ўплывэіа чэіау кораз бадрэіа кэурчыла сёіа лёіаа тых, ктэраёіа на вёіаёіаёіа сёіаёіа дошвіадчылі Заэіаёіа, а квёіаёіа та надал выдэваёіа сёіа ноёіа. Со чёіаёіаёіа з пункту вёіаёіаёіа ёіаёіаёіа, новёіа аўтэры – з дрэіаго і трэаёіаго пэаёіаёіа – вчэаёіа не пёісало о тым трауматэаёіаёіа дошвіадчёіаёіа в конвёіаёіа по вёіаёіа ёіаёіаёіа (ёіако прэшаёіаёіа давно мёіаёіаёіа) і бадрэіа чэісто односёіа сёіа трансфігурацыёіна до Заэіаёіа, неёіако ёіа ўвспэіаёіаёіаёіа.

Трансфігурацыа в најновшаеі літаратуры пэіаёіаёіа встэпуеіа по прэз трудне чэіасамёіа до зёіаёіаёіаёіаёіа образы есхаёіаёіаёіа (на

przykład w *Zagładzie*, *Zmierzchach i porankach* czy *Bocianach nad powiatem* Piotra Szewca), innym razem poprzez pełne brutalizacji narracje pokazujące pustkę aksjologiczną świata współczesnego wywołaną przez traumę Zagłady (na przykład w *Święcie trąbek* Marty Masady czy w opowiadaniu *Żydówek nie obsługujemy* Mariusza Sieniewicza), a wreszcie poprzez literackie studia psychologiczne odzwierciedlające wpływ pokolenia świadków Zagłady na swoich potomków (we *Włoskich szpilkach*, w *Skazie* Magdaleny Tulli czy też 39,9 Moniki Rakusy). We wszystkich tych tekstach widoczna jest praca wyobraźni artystycznej i zapisane w niej w różnej postaci przyswojone medialnie wyobrażenia o Zagładzie, czyli elementy tak zwanej postpamięci. Jej absorpcja jest doświadczeniem zapośredniczonym (medialnym), nigdy w rzeczywistości nieprzeżytym.

Teksty, w których widoczna jest transfiguracja, mają z reguły dwuwarstwową strukturę semantyczną: pierwsza z nich to sens dosłowny (powierzchnowy, literalny), z reguły niezwiązany z Zagładą jako doświadczeniem historycznym, druga to sens ukryty (głęboki, metaforyczny), z odsłaniającą się warstwą zaszyfrowanych znaczeń. Najpoważniejszą zagadką stojącą przed interpretatorem okazuje się odkrycie zasady powiązania obu warstw, obu sensów, czyli odkrycie sygnałów interpretacyjnych i sieci połączeń znaczeniowych pozwalających na odczytanie tekstu w ukrytym kontekście nie samej Zagłady, lecz wyobrażenia (i autora, i czytelnika) o niej. Dużo zależy więc od świadomości historycznej i woli czytelnika (nabytej przed lekturą lub po niej).

W literaturze transfiguracyjnej narrator zawsze opowiada o świecie bez jednoznacznych odniesień do Zagłady, konstruuje bohaterów oraz fabułę, nie korzystając przy tym z reguły z rekwizytorni charakterystycznej dla mówienia o Szoah. W konstrukcjach tych nie jest ważny także czas, to znaczy można mówić o Holokauście, umieszczając bohaterów i budując fabułę w świecie przed tym wydarzeniem lub po nim. Co pozwala na zinterpretowanie tych tekstów w kontekście Zagłady? Co na to wskazuje? Są to często trudne do jednoznacznego ujęcia wspomniane już sygnały interpretacyjne. Takim sygnałem może być naprowadzający na trop tytuł utworu (*Zagłada* Piotra Szewca) albo generacyjne studium przypadku relacji pomiędzy córką a matką, gdzie wątek Holokaustu występuje marginalnie, choć jest decydujący dla ich zrozumienia (*Włoskie szpilki* Magdaleny Tulli czy *Utwór o Matce i Ojczyźnie* Bożeny Keff); kreacja świata przedstawionego bez jakichkolwiek

wartości, w którym jedynym mechanizmem napędzającym jest zwyrodniała seksualność i pogoń za realizacją materialną i afektywną (*Święto trąbek* Marty Masady, pokazujące traumę dziewczyny wskutek opowieści dziadka, polskiego ocalańca z Auschwitz, o żydowskim losie podczas Zagłady).

Wielu spośród bohaterów tych transfiguracji doznaje przeistoczenia w swoim cielesnym, nosząc w nim niejako stygmaty Zagłady. U Masady bohaterka, choć nie jest Żydówką, postrzega siebie jako żydowską ofiarę Szoah. W 39,9 Rakusy dziewczyna, mając piętnaście lat, dowiaduje się, że jest dzieckiem ocalonej z Zagłady, co powoduje u niej serię histerycznych reakcji. Cień Szoah niejako wisi nad nimi. Oto jak u Rakusy jej bohaterka przekształca się z Polki w Żydówkę:

Z tego dnia pamiętam jeszcze dwa obrazy. Jeden to wracające z nabożeństwa zakonnice. Idą naprzeciw mnie bardzo długim, białym korytarzem, po posadzce z biało-czarnego kamienia. Idą po dwóch stronach, tworząc jakby szpaler. W głębi na korytarzu stoi Marysia. A ja wskakuję w tę uliczkę. Biegnę do niej i krzyczę:

– Marysiu, Marysiu! Ja też jestem Żydówką!!!

Drugi obraz to pusta westiarnia. Na drzwiach szafy olbrzymie lustro. Widzę siebie w tym lustrze. Przyglądam się długo i zastanawiam – jak to możliwe, że wyglądam tak samo jak wcześniej⁴⁰.

Obserwując teksty literackie, w których występuje transfiguracja, można wskazać na trojaki rodzaj modełu użycia języka: 1) jego metaforyzację, której celem jest oddziaływanie na odbiorcę poprzez użycie rozbudowanych obrazów poetyckich wprowadzających go w przeżycie wymiaru eschatologicznego Zagłady; 2) jego brutalizację, która z pozoru odwraca uwagę od samej tematyki Holokaustu, lecz ostatecznie pozwala odbiorcy na dostrzeżenie jej skutków w zdestabilizowanej codzienności; 3) jego psychologizację objawiającą się w próbie pokazania mechanizmów życia psychicznego obciążonego przez traumę Zagłady.

Wypadek pierwszy chyba najlepiej ilustrują fragmenty prozy Szewca, który kanwą dla swych fabularnych konstrukcji uczynił realia przedwojennego Zamościa:

Kwiaty pachniały i różnymi kolorami upiększały świat, ale przecież za krzewem przekwitłego bzu, za klitką Icchaka Safiana, za schodami ratusza i w bramie domu na Rynku Solnym stała

nicość. Wychylała twarz bez wyrazu i łowiła pliszki i koguty, kozy, sarny, psy i źrebięta, wypatrywała pelargonii w oknach, a w ogrodach piwonii i łubinów⁴¹.

W arkadyjskiej przestrzeni przedwojennego polsko-żydowskiego miasteczka pojawia się pęknięcie, wprowadzając niepokój oraz nieodparte wrażenie szybkiego zniknięcia tej mitycznej czasoprzestrzeni. Literalnie to koniec lata, symbolicznie – nadciągający kataklizm, jakim w niedługim czasie okaże się wojna i towarzysząca jej zagłada Żydów.

Nagromadzenie brutalizacji występuje między innymi w powieści *Święto trąbek*, szczególnie w opisach wyuzdanych scen seksualnych, perwersji przez narratorkę wielokrotnie wskazywanej jako skutek traumy wyniesionej przez nią z Zagłady: „Coś niezdrowego jest też w łatwości, z jaką balansuję między wizją śmierci a obrazem miłości, między krzykiem konania a krzykiem rozkoszy. Bo przecież Eros i Tanatos owszem, ale nie Eros i Zagłada”⁴².

Model trzeci – psychologizacja języka – występuje między innymi we *Włoskich szpilkach* Tulli, ukazujących powikłane relacje między dzieckiem a matką zawsze pozostającą w cieniu Holokaustu:

Moja matka nie należała do żadnego z dwóch światów, w których żyłam. Była tym trzecim, odcięty, niedostępnym. Była znakiem zapytania. [...]

Przy różnych okazjach przyglądałam się innym matkom. Matki mnie zadziwiały. Było w nich więcej ciepła i życia, niż mogłabym sobie wyobrazić. [...] Z wyglądu także nie była podobna do innych matek, szczuplejsza od nich i bardziej elegantska. Mogłabym być z niej dumna, gdyby cokolwiek nas łączyło.

Żadnych deklaracji. Tylko uniki. Chroniła się, zachowując chłodny dystans. Coś w niej zgasło dawno temu, lecz udawało jej się, jak dotąd, utrzymywać to w tajemnicy przed obcymi. Matka czułaby się bezpieczniej, gdyby dziewczynka była podobna do niej, zdystansowana, nieskazitelna. Gdyby nie pokazywała całemu światu odwrotnej strony medalu⁴³.

Transgresja, rekonstrukcja i transfiguracja to trzy kategorie, które pozwalają uporządkować liczne polskie teksty narracyjne opublikowane w ciągu ostatnich lat. Pokazują one, że Zagłada jako doświadczenie historyczne zajmuje ważne miejsce w literaturze najnowszej i prędzej czy później znajdzie się w kanonie polskiej literatury.

Przypisy

- 1 Zob. Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, tłum. T. Kunz, Kraków 2009.
- 2 W dokumencie *Pamiętamy. Refleksje nad Szoa* wydanym w okresie pontyfikatu Jana Pawła II przez papieską Komisję ds. Kontaktów Religijnych z Judaizmem można przeczytać m.in.: „[...] Szoa [zagłada Żydów] to najważniejsze wydarzenie historii naszego wieku, wydarzenie, które do dziś przykuwa naszą uwagę”. Papież w swych wypowiedziach wielokrotnie podkreślał fakt, iż planowanemu wyniszczeniu ulegli „właśnie synowie i córki narodu żydowskiego – tylko dlatego, iż byli Żydami” (*Przekroczyć próg nadziei. Jan Paweł II odpowiada na pytania Vittoria Messori*, Lublin 1994, s. 85–86). Więcej na ten temat pisałem w artykule *Z nauczania Jana Pawła II o Holokaście*, „Pastores” 2003, nr 2, s. 117–123.
- 3 Por. R. Hilberg, *Zagłada Żydów europejskich*, t. 1–3, tłum. J. Giebułtowski, Warszawa 2014; *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, red. nauk. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, współpr. red. M. Wójcik, Łódź 2011; T. Snyder, *Czarna ziemia. Holokaust jako ostrzeżenie*, tłum. B. Pietrzyk, Kraków 2015.
- 4 Zob. S. Karolak, *Doświadczenie Zagłady w literaturze polskiej 1947–1991. Kanon, który nie powstał*, Poznań 2014.
- 5 Zob. R. Szuchta, P. Trojański, *Holocaust. Program nauczania o historii i zagładzie Żydów na lekcjach przedmiotów humanistycznych w szkołach ponadpodstawowych*, Warszawa 2000, 2001.
- 6 Zob. R. Szuchta, P. Trojański, *Holocaust. Zrozumieć dlaczego*, Warszawa 2003, 2006.
- 7 „Pokolenie” jest kategorią bardzo nieostrą. Tu zastosowano kategoryzację funkcjonującą w socjologii, według której za jedno pokolenie przyjmuje się grupę ludzi urodzonych w przedziale czasowym lat trzydziestu. W wypadku generacji dzieci Holokaustu (zaliczanych do bezpośrednich świadków Zagłady) uznawane są za takie osoby, które w momencie wybuchu wojny liczyły nie więcej niż trzynaście lat. Drugie pokolenie po Zagładzie to dzieci świadków, a więc ludzie, którzy przyszli na świat w latach 1946–1976, pokolenie trzecie – to urodzeni po roku 1977.
- 8 Zob. M. Głowiński, *Czarne sezony* (Warszawa 1998).
- 9 Zob. W. Dichter, *Koń Pana Boga* (Kraków 1996) i *Szkoła bezbożników* (Kraków 1999).
- 10 Zob. H. Krall, *Sublokatorka* (Paryż 1985), *Okna* (Londyn 1987), *Hipnoza* (Warszawa 1989), *Taniec na cudzym weselu* (Warszawa 1993).
- 11 Zob. kolejno wydawane utwory literackie Grynberga: *Kadisz* (Kraków 1987), *Szkice rodzinne* (Warszawa 1990), *Dziedzictwo* (Londyn 1993), *Pamiętnik Marii Koper* (Kraków 1993), *Dzieci Syjonu* (Warszawa 1994), *Drohobycz, Drohobycz* (Warszawa 1997), *Ojczyzna* (Warszawa 1999).
- 12 Zob. P. Huelle, *Weiser Dawidek* (Kraków 1987).
- 13 Zob. P. Szewc, *Zagłada* (Warszawa 1987).
- 14 Por. M. Hirsch, *The Generation of postmemory. Writing and visual culture after the Holocaust*, New York 2012; B. Dąbrowski, *Postpamięć, zależność, trauma*, w: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, t. 1, red. R. Nycz, Kraków 2011.
- 15 Zob. m.in. M. Pankowski (1919), *Z Auszwick do Belsen. Przygody* (Warszawa 2000), *Była Żydówka, nie ma Żydówki* (Warszawa 2008); J. Hen (1923), *Pingpongista* (Warszawa 2008); K. Mirecka-Ploss (1924), *Kobieta, która widziała za dużo* (Warszawa 2012).
- 16 Zob. I. Amiel (1931), *Podwójny krajobraz* (Warszawa 2008), *Życie – tytuł tymczasowy* (Warszawa 2014); I. Landau (1932), *Ostatnie piętro* (il. J. Rusinek, Łódź 2015); M. Głowiński (1934), *Magdalena z razowego chleba* (Warszawa 2001), *Historia jednej topoli* (Warszawa 2003), *Kręgi obcości. Opowieść autobiograficzna* (Warszawa 2010); H. Krall (1935), *Różowe strusie pióra* (Warszawa 2009), *Wyjątkowo długa linia* (Warszawa 2010); W. Dichter (1935), *Lekcja angielskiego* (Warszawa 2010); H. Grynberg (1936), *Szmuglerzy* (Warszawa 2001), *Monolog polsko-żydowski* (Wołowiec

- 2003), *Uchodźcy* (Warszawa 2004), *Ciąg dalszy* (Warszawa 2008); R. Ligocka (1938), *Dziewczynka w czerwonym płaszczu* (Kraków 2001), *Kobieta w podróży* (Kraków 2002), *Tylko ja sama* (Kraków 2005), *Znajoma z lustra* (Kraków 2006), *Wszystko z miłości* (Kraków 2007), *Czułość i obojętność* (Kraków 2009), *Róża* (Kraków 2010), *Księżyc nad Taorminą* (Kraków 2011), *Dobre dziecko* (Kraków 2012), *Wolna miłość* (Kraków 2013), *Droga Romo* (Kraków 2014); R. M. Groński (1939), *Szlemiel*, (il. K. Figielski, Warszawa 2010); A. Rottenberg (1944), *Proszę bardzo* (Warszawa 2009).
- 17 Zob. E. Kuryluk (1946), *Frascati* (Kraków 2009); J. T. Gross (1947), *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka* (Sejny 2000), *Wokół Sąsiadów. Polemiki i wyjaśnienia* (Sejny 2003), *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści* (Kraków 2008), *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach zagłady Żydów* (Kraków 2011); B. Keff (1948), *Utwór o Matce i Ojczyźnie* (Kraków 2008); J. Rudniańska (1948), *Kotka Brygidy* (Lasek 2007), xv (il. J. Ambrozewski, Warszawa 2012); A. Bart (1951), *Fabryka muchołapek* (Warszawa 2008); R. Gren (1951), *Wyznanie* (Wołowiec 2012); A. Bolecka (1951), *Cadyk i dziewczyna* (Warszawa 2012); A. Bikont (1954), *My z Jedwabnego* (Warszawa 2004); M. Tulli (1955), *Skaza* (Warszawa 2006), *Włoskie szpilki* (Warszawa 2011), *Szum* (Kraków 2014); T. Słobodzianek (1955), *Nasza klasa, Historia w xiv lekcjach* (Gdańsk 2009); M. Bieńczyk (1956), *Tworki* (Warszawa 2007); K. Piwowarski (1956), *Więcej gazu, Kameraden!* (Warszawa 2012); G. Gortat (1957), *Szczury i wilki* (Warszawa 2009); A. Tuszyńska (1957), *Rodzinna historia lęku* (Kraków 2005), *Ćwiczenia z utraty* (Kraków 2007), *Oskarżona: Wiera Gran* (Kraków 2010); R. Piątkowska (1958), *Wszystkie moje mamy* (Łódź 2013); M. Sznajderman (1959), *Fałszerze pieprzu. Historia rodziny* (Wołowiec 2016); I. Chmielewska (1960), *Pamiętnik Blumki* (il. I. Chmielewska, Poznań 2011); P. Szewc (1961), *Zmierzchy i poranki* (Kraków 2000), *Bociany nad powiatem* (Kraków 2005); D. Combrzyńska-Nogala (1962), *Bezszenność Jutki* (il. J. Rusinek, Łódź 2012); Z. Rudzka (1964), *Ślicznotka doktora Josefa* (Warszawa 2006); M. Rakusa (1966), 39,9 (Warszawa 2008); M. Grynberg (1966), *Ocaleni z xx wieku. „Po nas nikt już nie opowie, najwyżej ktoś przeczyta...”* (Warszawa 2012), *Oskarżam Auschwitz. Opowieści rodzinne* (Wołowiec 2014); I. Ostachowicz (1968), *Noc żywych Żydów* (Warszawa 2012); M. Soból (1968), *Mojry* (Warszawa 2005); P. Beręsewicz (1970), *Wszystkie lajki Marczuka* (Łódź 2015); M. Świerczek (1970), *Dybuk* (Bielsko-Biała 2012); J. Fabicka (1970), *Rutka* (il. M. Andryszczyk, Warszawa 2016); A. Jaromir (1971), *Ostatnie przedstawienie panny Esterki. Opowieść z getta warszawskiego* (il. G. Cichowska; oprac. graf. D. Nowacka, Poznań 2014); M. Sieniewicz (1972), *Żydówek nie obsługujemy* (Warszawa 2005); M. Wroński (1972), *Pogrom w przyszły wtorek* (Warszawa 2013); M. Szczygielski (1972), *Arka czasu, czyli Wielka ucieczka Rafała od kiedyś przez wtedy do teraz i wstecz* (il. D. de Latour, Warszawa 2013); A. Czerwińska-Rydel (1973), *„Po drugiej stronie okna” – opowieść o Januszu Korczaku* (il. T. Głowacki, D. Łoskot-Cichocka, oprac. zdjęć M. Frąckiewicz, Warszawa 2012); P. Paziński (1973), *Pensjonat* (Warszawa 2009), *Ptasie ulice* (Warszawa 2013); M. Pilis (1974), *Łąka umarłych* (Warszawa 2010); A. Kłos (1974), *Gry w Birkenau* (Wrocław 2015); Z. Miłoszewski (1976), *Ziarno prawdy* (Warszawa 2011); I. Karpowicz (1976), *Sońka* (Kraków 2014); B. Chomętowska (1976), *Stacja Muranów* (Wołowiec 2012).
- 18 Zob. M. Masada (1979), *Święto trąbek* (Warszawa 2016); S. Chutnik (1979), *W krainie czarów* (Kraków 2014), *Kieszonkowy atlas kobiet* (Kraków 2009); Ł. Krzyżanowski (1983), *Dom, którego nie było. Powroty ocalałych do powojennego miasta* (Wołowiec 2016).
- 19 Zob. np. Polacy są antysemitami? *Wyniki badania sondażowego*, red. nauk. I. Krzemiński, Warszawa 1996; *Antysemityzm, Holokaust, Auschwitz w badaniach społecznych*, red. M. Kucia, Kraków 2011.
- 20 Mariusz Sieniewicz jest też autorem

- następujących książek: *Prababka* (Olsztyn 1999), *Czwarte niebo* (Warszawa 2003), *Rebelia* (Warszawa 2007), *Miasto szklanych słoń* (Kraków 2010), *Spowiedź Śpiącej Królowy* (Kraków 2012).
- 21 M. Sieniewicz, *Żydówek nie obsługujemy*, Warszawa 2005, s. 190–191.
- 22 Tamże, s. 191.
- 23 Tamże, s. 201–202.
- 24 Tamże, s. 236.
- 25 I. Ostachowicz, *Noc żywych Żydów*, Warszawa 2012, s. 12.
- 26 Tamże, s. 137.
- 27 P. Paziński, *Pensjonat*, Warszawa 2009, s. 5.
- 28 Tamże [podkreśl. S.J. Ż.].
- 29 Tamże, s. 135.
- 30 Tamże, s. 76.
- 31 Tamże, s. 31.
- 32 Tamże, s. 120.
- 33 Tamże, s. 125.
- 34 Tamże, s. 83.
- 35 Tamże, s. 27.
- 36 Tamże, s. 63.
- 37 Tamże, s. 97.
- 38 I. Ostachowicz, *Noc żywych...*, dz. cyt., s. 14.
- 39 Zob. M. Cuber, *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*, Katowice 2013.
- 40 M. Rakusa, 39,9, Warszawa 2008, s. 72–73.
- 41 P. Szewc, *Bociany nad powiatem*, Kraków 2005, s. 95.
- 42 M. Masada, *Święto trąbek*, Warszawa 2016, s. 248.
- 43 M. Tulli, *Włoskie szpilki*, Warszawa 2011, s. 81, 94, 116.

INNY KANON

**Debata w ramach Festiwalu Tradycji Literackich
28 października 2017,
Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu**

Podczas pierwszej edycji Festiwalu Tradycji Literackich 28 października 2017 roku w Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu z Olgą Brzezińską rozmawiali Dariusz Kawa, Jarosław Klejnocki, Dorota Masłowska, Andrzej Skrendo, Dariusz Sośnicki i Katarzyna Tubylewicz.

OLGA BRZEZIŃSKA: Jak powinniśmy rozumieć kanon literacki: jako listę lektur szkolnych, których przeczytanie wymagane jest na kolejnych etapach formalnej edukacji, czy jako zestaw dzieł literackich stanowiących niezbędnik człowieka wykształconego i kulturalnie obytego?

JAROSŁAW KLEJNOCKI: Kanony są różne. Może zacznę od szkolnego. W Polsce jest taka tradycja, żeby kanon miał charakter formacyjny, to znaczy, żeby był dobrany według jakichś zestawów wartości. Te zestawy mogą być bardzo niekonsekwentne, zróżnicowane – przez co i ten kanon wygląda dość dziwacznie czasami. Ale to nie jest jedyny model kanonu. Mojemu sercu jest bardzo bliski kanon, który nazywam funkcjonalnym, a który nie tyle służy temu, żeby kreować jakiś model formacji człowieka, ile temu, żeby nauczyć go po prostu czytać.

DARIUSZ KAWA: gdybyśmy tu i teraz wyszli na rynek wrocławski i zaczęli zadawać podstawowe pytania o arcydzieła – nawet o *Pana Tadeusza*, który nam narzuca się w tym miejscu – to ciekaw jestem, ilu przechodniów byłoby w stanie na nie odpowiedzieć. Ile osób byłoby w stanie odpowiedzieć, kto jest autorem naszej narodowej epopei? Czy byliby w stanie opisać, choć w kilku zdaniach, o czym *Pan Tadeusz* opowiadał? Zadane przez prowadzącą pytanie o kanon jest właśnie pytaniem o arcydzieła, o książki, o teksty, które są dla pewniej wspólnoty ludzi najważniejsze. W pytaniu pojawiła się już sugestia, że nie ma jednego kanonu. Nie do końca się z tym zgadzam. Możemy się oczywiście

zastanawiać nad kanonami poszczególnych centrów kulturowych, czy poszczególnych kontynentów, bo tak, być może, trzeba byłoby sprawę różnych kanonów postrzegać.

DARIUSZ SOŚNICKI: Kiedy pada słowo „kanon”, to oczywiście pierwszą myślą, która przychodzi do głowy, jest lista dzieł propagowanych w szkołach czy na uniwersytecie. Ta lista jest elementem polityki edukacyjnej i kulturalnej, często bywa wykorzystywana w grze politycznej, na przykład do legitymizacji miejsca jakiejś formacji politycznej w historii. Jednak warto pamiętać o czymś, co istnieje chyba niezależnie od polityki, ale co być może jest najmniej narażone na koniunktury zewnętrzne, a mianowicie o zbiorze dzieł, które są najbardziej wydajne i skuteczne w inspirowaniu kolejnych twórców. Myślę, że kanon to właśnie te nieustannie czytane i reinterpretowane dzieła. Nie zmienia to faktu, że jedni autorzy z przeszłości są cały czas inspirujący, cały czas mają swoich uczniów, ich problemy, wątki, ich figury retoryczne, ich podejście do języka pojawia się u kolejnych twórców, w kolejnych pokoleniach, natomiast inni tacy nie są, choć znajdują się w podręcznikach.

DOROTA MASŁOWSKA: Zastanawiam się, co mogłabym wnieść do tej dyskusji jako nieliteraturoznawczyni i niepolonistka. Myślę, że mogłabym wnieść rozumienie kanonu potoczne i codzienne, bo ja z tym pojęciem ostatni raz się zetknęłam w szkole średniej, kiedy to dość bezrefleksyjnie pochłonęłam zestaw tak zwanych lektur szkolnych, które nie zawsze były dla mnie zrozumiałe i często jako czytelnikowi stawiały mi potworny opór. A kilkanaście lat później ten problem wrócił do mnie jako do matki, kiedy moje dziecko przychodziło ze szkoły z wyszmelcowanym egzemplarzem *W pustyni i w puszczy* i usiłowało na moich oczach tę książkę czytać. I przeczytać nie potrafiło, bo po prostu różniła się ona językiem, sposobem obrazowania i przedstawiała realia historyczne i społeczne, które nie miały nic wspólnego ze światem, który ono zna i z literaturą, którą czyta dobrowolnie. Moją pierwszą reakcją była taka solidarność z córką w buncie przeciwko ramocie, którą w tej chwili niewątpliwie jest *W pustyni i w puszczy*. A potem pojawiła się refleksja, że właściwie jak dziecko ma kształcić w sobie umiejętność czytania, jeśli nie poprzez kontakt z językiem polskim, który stawia opór, bo jest niedzisiejszy, bo jest anachroniczny, bo jest dziwny, ale ciągle jest językiem polskim? To na nim zbudowana jest współczesna

polszczyzna, z którą wchodzimy w kontakt dużo łatwiej, ale nie znamy jej, nie wiemy, jak się kształtowała. Więc przyszło mi do głowy, że po prostu *Rogaś z doliny Rostoki* czy *Kajtuś Czarodziej* są książkami, które dzieciom sprawiają straszny problem, ale widać na ich przykładzie, jak potrzebna jest do sprawnego czytania znajomość różnych języków polskich. I na tej podstawie powiedziałabym, że kanon rozumiem jako, tutaj zgadzam się z panem Klejnockim i panem Sośnickim, taki żelazny zestaw dzieł literackich, które umożliwiają uczestnictwo w naszej kulturze współczesnej, bo są nie tylko punktami odniesienia, ale i narzędziami interpretacyjnymi do tego, co kultura tworzy, co na tej żelaznej podstawie nadbudowuje. I opór, który stawiają dzieciom i młodzieży w szkole, nie jest jałowy, bo konfrontuje je z tym, że literatura bywa wyzwaniem, bywa trudna.

OB: Czy rzeczywiście daje narzędzia do dalszego czytania, czy może zniechęca przez swój stopień trudności czy choćby anachroniczny język?

DM: Ja mówię o tym, jak jest w idealnym świecie. Ale zgadzam się, tak nie jest. To w praktyce wypada zupełnie opacznie.

KATARZYNA TUBYLEWICZ: Gdy uczestniczę w tego typu dyskusjach jak nasza rozmowa lub kiedy czytam teksty o kanonie literackim, miewam wrażenie, że zwłaszcza w polskich warunkach dyskusja o kanonie ma charakter surrealistyczny. Pamiętajmy, że Polska jest krajem, w którym 61 procent ludzi nie czyta, to jest kraj, w którym młodzież, podobnie jak młodzież na całym świecie, raczej wybiera czytanie krótkich tekstów na smartfonach, a nie powieść. To katastrofa cywilizacyjna i właściwie powinno się mówić raczej o tym, jak uratować czytelnictwo, niż o tym, jak zmienić kanon. Problem nieczytania książek to niestety bolączka wielu społeczeństw współczesnych, ale w Polsce ta sytuacja jest bardziej dramatyczna niż na przykład w Szwecji, gdzie mieszkam. Szwedzkie badania czytelnictwa wciąż mówią, że przeciętny Szwed czyta 20 minut dziennie. Myślę, że sprzyja temu filozofia zachęcania do czytania w szwedzkiej szkole. To system, w którym właściwie nie istnieje pojęcie lektury obowiązkowej. Młodych ludzi zachęca się do czytania poprzez oferowanie im wolności wyboru. By nie odrzucali czytania jako szkolnej męczarni, z którą trzeba się jak najszybciej uporać. W szwedzkich szkołach, zarówno w podstawówkach, jak i w liceach, są też takie lekcje, na których przez 45 minut siedzi się

w ciszy i czyta swoją książkę. Myślę, że warto byłoby podyskutować o takich rozwiązaniach w Polsce. Natomiast jeżeli już mówimy o kanonie literackim, jeśli zależy nam na tym, by istniały listy lektur obowiązkowych, to warto pamiętać, że żyjemy w bardzo zglobalizowanym świecie, w którym rozumienie otaczającej nas rzeczywistości ułatwiałoby poznawanie książek nie tylko ze ścisłej listy lektur narodowych, głównie romantycznych. Myślę, że kanon trzeba regularnie zmieniać, że powinien być jak najbardziej inkluzyjny, że powinien reprezentować różne głosy, głosy kobiet, głosy innych grup etnicznych. Z kolei te książki, o których wspomniała Dorota Masłowska, jak *W pustyni i w puszczy*, pisane językiem nieco archaicznym, można nadal czytać, ale warto też o nich bardzo krytycznie dyskutować, uwzględniając współczesną perspektywę i wrażliwość. Nie sposób dzisiaj nie zauważyć, że w książce Sienkiewicza obraz osób czarnoskórych jest dość rasistowski. Jeżeli chcemy wychować ludzi, którzy będą odnajdywali się we współczesnym świecie, to musimy nauczyć ich krytycznego patrzenia na ten obraz. A mam wrażenie, że w Polsce kanon traktuje się jako „świętą krowę”, jako coś, czego nie wolno krytykować. To zabija myślenie i umiejętność analizowania tekstu, a poza tym niszczy czytelność, bo po co czytać, skoro z góry wiadomo, jak należy czytać tekst zrozumieć.

OB: W ostatnich latach dyskusja o kanonie literatury w Polsce stała się polem konfliktu kulturalnego, gdzie zderzają się opozycyjne wizje świata. Walka toczy się o to, w jaki sposób zmienić lub wręcz przeciwnie, zakonserwować kanon. Brakuje pogłębionej refleksji na temat jego genezy, kontekstu i uwarunkowania. Co jest istotą sporu o kanon i co w nim jest najważniejsze: efekt końcowy w postaci uzgodnionego zestawu tekstów czy dyskusja, która do niego prowadzi?

DK: Niektórzy uczestnicy debaty, która przetacza się przez literaturoznawstwo gdzieś od lat sześćdziesiątych XX wieku, zanegowali istnienie kanonu jako takiego. Twierdzili, że każdy z nas może mieć swój kanon, znać tylko sobie właściwy zasób tekstów. Tylko jak w takiej sytuacji uzyskać elementarne porozumienie między ludźmi mieszkającymi w tym samym kraju czy w tej samej strefie kulturowej? Jak rozmawiać?

W jednym z esejów pt. *Znaki wspólnoty* Paweł Hertz przytacza ciekawą opowieść z czasów swojego zesłania do syberyjskich łagrów, kiedy to słowa znanych wszystkim Polakom modlitw i wierszy właśnie

z *Pana Tadeusza* przynosiły otuchę, dodawały siłę, a nade wszystko budowały wspólnotę wśród więźniów bez względu na ich pochodzenie społeczne i wykształcenie. I taka jest właśnie rola kanonu.

OB: Kanon jako probierz symboli, znaków i znaczeń kulturowych?

DK: Tak, kanon jest nośnikiem kodu kulturowego przekazywanego z pokolenia na pokolenie. Dzięki tym tekstom, oczywiście nie tylko dzięki nim, jesteśmy w stanie nawiązać dialog nie tylko między sobą współcześnie, ale też z poprzedzającymi nas pokoleniami. Każde kolejne pokolenie dokłada do kanonu teksty pokolenia swoich rodziców. Dlatego jesteśmy teraz na etapie decydowania o tym, co w kanonie znajdzie się z twórczości Miłosza, Szymborskiej. Czy będzie tam Zagajewski, Krynicki, Rymkiewicz – wiem, że są to autorzy jeszcze żyjący i oni jeszcze mogą stworzyć świetne teksty – natomiast widać wyraźnie, że są to nazwiska, o których kanoniczność będziemy toczyć spory.

ANDRZEJ SKRENDO: Na pytanie, czym jest kanon, na ogół odpowiadamy, że jest dziedzictwem historycznym. Ale możemy różnie rozumieć to sformułowanie. Najważniejsze role, które pojawiły się w debatach dotyczących kanonu, to rola konserwatysty i, powiedzmy umownie, progresisty.

Co mówi konserwatysta? Mniej więcej tyle: kanon to swego rodzaju urządzenie do wytwarzania uniwersalności. Wytapiają się w nim w przeciągu wieków wartości ponadczasowe, czyli wartości estetyczne, które nie powinny podlegać instrumentalizacji politycznej. Na to progresista mówi tak: ależ to nieprawda, historia nigdy nie była naszą wspólną historią. Historia wcale nie jest chwalebna. Historia dowodzi tego, że dzieje świata są dziejami wyzysku i niesprawiedliwości. To klasy hegemoniczne, powiedzmy, szlachta, a nie chłopstwo, panowie, a nie niewolnicy, heteroseksualiści, a nie homoseksualiści, wymyślili coś takiego jak wartości estetyczne, wartości uniwersalne i wartości ponadczasowe – po to, by potwierdzić swoją przewagę. Żeby usprawiedliwić ją w przeszłości, ale także zapewnić ją w przyszłości.

Ktoś stojący poza tym sporem może tylko – jak mi się zdaje – orzec, że oba te stanowiska godne są uwagi. I że wcale nie jest łatwo między nimi wybrać.

KT: Myślę, że w polskiej dyskusji o kanonie może nie tyle nigdy, ile na pewno zbyt rzadko pojawia się myśl o tym, że kanon jest pewną formą

przemocy. Przecież nie tylko włącza się do „świętego” zestawu najważniejszych książek jakieś dzieła, ale także wyklucza się z niego wiele innych dzieł. W dużym stopniu Polskę ominęło to, o czym wspominał mój przedmówca i co było tak strasznie ważne dla uniwersytetów amerykańskich, a mianowicie wielka dyskusja na temat polityki tożsamości i jej wpływu na to, jak zmieniać i kształtować kanon. Oczywiście, w Polsce są świetne książki o literaturze pisane na przykład z feministycznej perspektywy, takie jak *Kobiety i duch inności* Marii Janion, ale jednak taka rozmowa o kanonie miała miejsce tylko w wybranych, niedużych kręgach akademickich. W masowym odbiorze ten typ myślenia jest postrzegany jako coś, co ma związek z „potworem *gender*” i nie jest to traktowane poważnie. Chciałam się jeszcze odnieść do tego, co powiedział pan Dariusz Kawa, a mianowicie, że po to, byśmy mogli ze sobą rozmawiać, powinniśmy mieć przeczytane takie same lektury.

DK: Nie wszystkie.

KT: Tak, ale rozumiem, że i tak uważa pan wspólne lektury za kluczowy element dialogu. Tymczasem ja, może dlatego, że jestem osobą, która żyje między kulturami, a więc często mam do czynienia z ludźmi, którzy czytali w dzieciństwie inne lektury niż ja sama, mam wrażenie, że zdarza nam się przeceniać znaczenie tego wspólnego gruntu. Przez sześć lat byłam dyrektorem Instytutu Polskiego w Sztokholmie i miałam wtedy możliwość zrozumieć, jak bardzo mało znany jest na świecie, na przykład w Szwecji, polski kanon literacki. Owszem, polska literatura kojarzy się wybranym osobom z Gombrowiczem i z Szymanowską, ale już na pewno nie z Mickiewiczem. Nikt w Szwecji nie słyszał o Słowackim. Z kolei w Polsce mało ludzi zna genialnego i kluczowego dla szwedzkiej literatury Hjalmara Söderberga. Mam jednak wrażenie, że czasami dyskusje są tym ciekawsze, im bardziej różne były lektury, które nas kształtowały.

OB: W jakimś sensie to podważa potrzebę ustanowienia kanonu. Bo jeżeli uznamy, że czytając różne lektury i o nich rozmawiając, poszerzamy pole dyskusji, to nie ma powodu upierać się przy żelaznym kanonie rozumianym jako zamknięty zestaw lektur, które każdy kończący formalną edukację powinien przeczytać.

KT: Oczywiście jakiś kanon powinien istnieć, aby być swego rodzaju przewodnikiem, podpowiedzią, co warto czytać. Ale już żelazny zestaw powoduje, że nam się coś zamyka w głowie. Pozwolę sobie przytoczyć anegdotę, która będzie mało akademicka, i w dodatku zabrzmi beczelnie w Muzeum Pana Tadeusza, ale zarazem pokaże, co dzieje się w ludzkiej głowie, jeżeli zbyt przywiąże się do jednego, żelaznego kanonu. Mój mąż pochodzi z Polski i świetnie po polsku mówi, ale wychował się w Norwegii i nigdy nie chodził do polskiej szkoły, nie zna więc polskiego kanonu literackiego. Kiedy się poznaliśmy, to w Polsce akurat pokazywany był film *Pan Tadeusz* Wajdy. Ponieważ mój mąż nie czytał *Pana Tadeusza*, stwierdziłam, że koniecznie musimy iść do kina i nadrobić ten straszliwy brak. No i stało się tak, że mój bardzo intelektualny przyszły mąż, który studiował nawet na Berkeley, zasnął na *Panu Tadeuszu*. Pamiętam, że byłam tym wstrząśnięta i zażenowana. Jak to możliwe, że taki bystry człowiek popełnia takie intelektualne *faux pas*? Dzisiaj myślę, że tamta moja reakcja była bardzo charakterystyczna: bardzo polska, bardzo „inteligencka” i nie do końca dobra. Istnieje bowiem ryzyko, że jeżeli mamy poczucie absolutnej pewności co do istnienia książek, które wypada znać, to narażamy się na to, że potraktujemy lekceważąco kogoś, kto akurat tych lektur nie zna. A może być tak, że on zna książki jeszcze ciekawsze i dużo ważniejsze niż te, które my znamy.

DM: Chciałam nawiązać, Kasiu, do tego, co mówiłaś wcześniej, poruszyć temat żelazności kanonu. I wydaje mi się, że to nieszczęsne *W pustyni i w puszczy* jest tutaj ciągle dobrym materiałem do pytania na przykład o uniwersalność. Jest to książka autora, który niewątpliwie wielkim pisarzem był, dlatego w tym zestawie lektur obowiązkowych ciągle tkwi, ale tak jak też powiedziałaś, jest to książka, która przedstawia porządek polityczny i społeczny z dzisiejszej perspektywy nieakceptowalny. Kiedy ja czytałam tę lekturę, podejrzewam, że około roku dziewięćdziesiątego piątego, nie pamiętam żadnego komentarza ze strony nauczyciela, który by wyjaśniał, dlaczego biali ludzie są tak bardzo lepsi od czarnych. I dlaczego czarni mają kondycję podobną zwierzętom. Może tego po prostu nie pamiętam, może ten komentarz był. Natomiast pomyślmy, jak w ciągu ostatnich dwudziestu dwóch lat, które minęły od tego czasu, zmienił się kontekst polityczny i społeczny. Jakiej pracy wymaga to od nauczyciela, żeby to z dziećmi chociaż po bieżnie omówić? Czy jest w ogóle możliwe?

- OB:** To nas prowadzi do pytania, czy niektóre lektury, które figurują w kanonie lektur szkolnych, nie znajdują się tam przez zasiedzenie.
- DM:** Zdecydowanie. Ale branie tego kanonu na „ręczne sterowanie” też jest bardzo ryzykowne. Bo jest to pole do olbrzymich manipulacji i nadużyć politycznych czy historycznych.
- JK:** Dariusz Kawa mówił, że kanon jest nam potrzebny do porozumienia. Ja po pierwsze zadam pytanie: dlaczego akurat to literatura ma nam służyć do porozumienia? Czy nie możemy sobie wypracować jakiejś innej płaszczyzny porozumienia? Ale teraz chcę wyjaśnić, dlaczego na początku powiedziałem, że nie ma jednego kanonu. No bo w sumie, tak jak tu siedzimy pewnie wszyscy, łącznie z publicznością, moglibyśmy dokonać takiego społecznego eksperymentu i uzgodnić kanon minimum, to znaczy poprzez głosowanie zdecydować, jakie książki naprawdę powinny być przez mieszkańca naszej ojczyzny na początek, potem Europy, potem świata, przeczytane. Muszę państwu powiedzieć, czy się nam to będzie podobało, czy nie, to wygra na poziomie polskim *Pan Tadeusz*. Ale kanon minimum literatury polskiej to będą raptem dwie, trzy pozycje takie „mało dyskusyjne” – Mickiewicz, Kochanowski w jakimś wyborze. Ten kanon arcydzieł może być potem kanonem na wyższym poziomie europejskim i na przykład wyobrażam sobie, że w takim kanonie minimum znalazłaby się pewnie *Czarodziejska góra*. No tak, tylko że to jest ten kanon, który oczywiście może jakąś tam podstawę porozumień tworzyć, wobec którego możemy tak czy owak się ustosunkowywać, natomiast on ma się nijak do kanonu szkolnego z bardzo prostej przyczyny. Nie da się omówić *Czarodziejskiej góry* w szkole, bo nie ma narzędzi metodycznych. Bo nasza wiara, może nie nasza, ale wiara w to, że jak dodamy coś do kanonu, to jakby mamy to „odfajkowane”, to jest hipokryzja. Kiedy ja zaczynałem uczyć, a zaczynałem uczyć w roku 1988, nie czytało mniej więcej 30–40 procent moich uczniów, a to było dobre liceum (liceum, które kończył, które prawie skończył Grzegorz Przemyk), ale te 30–40 procent się tego wstydziło. Natomiast w tej chwili nie czyta 80 procent i nikt się nie wstydzi. Ja mam swoją odpowiedź na pytanie, dlaczego tak jest. Winna jest temu szkoła, taki model szkoły, taki model kształcenia literackiego, jaki mamy. Bo po pierwsze, dlaczego ludzie przestają czytać po szkole, nawet jeśli czytali w szkole? Gdyż mają takie przeświadczenie, wielu z nich, że to, co ważne, to oni właśnie w szkole dostali na tacy: „Aha, ja już wszystko znam i ja już nic nie

muszę czytać”. Po drugie, dlatego przestają czytać, bo szkoła ich zniechęca, nie wszystkie dzieci mają ten przywilej, że ich mamami są Doroty Masłowskie, które wytłumaczą, pomogą, popchną troszkę. Natomiast lektura, która stawia opór – dziecko ma naturalną tendencję do omijania oporu. Lektury na poziomie szkoły podstawowej mają średnio 80 lat, na poziomie zanikającego gimnazjum jest lepiej – 70 lat. I teraz: opór języka, opór materii, opór świata przedstawionego, u takich dzieci, które mają rodziców humanistów, którzy z nimi pracują i tak dalej, gdzie jest jakiś domowy *background*, ten opór zostanie przewyciężony. Ale jest mnóstwo takich rodzin, w których nie zostanie przewyciężony. Dzieci idą do szkoły radosne i chciwe zarówno lektury, jak i świata, i wychodzą zgorzkniałe. I to jest wina szkoły. Dlatego właśnie, że szkoła ma ambicje formować człowieka, a nie dawać mu narzędzia w postaci umiejętności czytania. Zatem, proszę państwa, trzeba odwrócić szkołę do góry nogami. Pani Katarzyna mówiła o przykładzie szwedzkim. W Finlandii w ogóle nie ma kanonu, a fiński system edukacyjny jest uznawany powszechnie za jeden z najlepszych na świecie – tam nie ma żadnej lektury obowiązkowej oprócz jednej i to jest *Kalewala*. Pani Katarzyna mówiła, że Mickiewicz nie jest znany w świecie, ale ja jestem też ciekawy, ilu Polaków zna *Kalewałę*?

- DS:** Zastanawiam się, dlaczego nastąpiła w Polsce taka gigantyczna katastrofa, jeśli chodzi o czytelność. Wydaje mi się, że jest to efekt rozpadu pewnej formacji klasowej czy może nawet tożsamościowej, czegoś, co się nazywało inteligencją w Polsce, co ma dość długą tradycję i co było przez większość PRL-u jednak kultywowane z dużym powodzeniem. Dopóki ta formacja istniała, pewne sprawy nie podlegały dyskusji: wiadomo było, co inteligent musi wiedzieć, jakich cytatów nie wypada mu pomylić, i tak dalej. Ale świat się bardzo zmienił, Polska i nasza część Europy przeszły rewolucję i próba dotarcia do młodych ludzi przy użyciu tego jednego kodu kulturowego musi być skazana na porażkę. Pod tym względem szkoła zostaje w tyle za innymi dziedzinami życia. Wydaje mi się, że gdyby szkoła była gotowa do tego, o czym powiedział Jarosław Klejnocki, czyli do odrzucenia niewydolnego kodu, i spróbowała dotrzeć do samej istoty lektury czy, szerzej, uczestnictwa w kulturze, to jej misja mogłaby się udać. Jak mogłoby to wyglądać? Może należałoby sięgnąć do takiego Mickiewicza i poszukać rzeczy, które rzeczywiście są w nim żywe. Od czasu do czasu poeci współcześni na świecie wpadają na pomysł, by pójść do szkół i bawić

się w poezję z bardzo młodymi ludźmi. Chcą dotrzeć do uczniów na tym etapie ich rozwoju, na którym ci nie są jeszcze pozbawieni przez oficjalną edukację radości z obcowania z językiem, umieją cieszyć się grą słów, barwą słowa, rytmem zdania, jego melodią i tak dalej. Przecież te wszystkie elementy są w poezji tych największych, prawda? Natomiast jeśli zamiast takich albo podobnych prób wyklada się dziecku przy użyciu poezji obyczaj szlachecki, to oczywiście należy się spodziewać edukacyjnej katastrofy.

DM: Wydaje mi się, że w świetle tego wszystkiego, co tutaj mówimy, pomijamy fakt, że dzieciom i młodzieży w ramach kanonu proponuje się dwa rodzaje książek: takie, które uczą je rozumienia literatury, i takie, które uczą je rozumienia życia. Te drugie to książki, których bohaterami często są ich rówieśnicy, które tłumaczą młodym ludziom ich kondycję w świecie, ich miejsce w społeczeństwie, ich obowiązki, konflikty, problemy. I to jest zestaw książek, który też nie jest w żaden sposób aktualizowany, więc mojemu dziecku życie tłumaczy książka *Ten obcy*. I ten brak, wydaje mi się, utrwala i konstytuuje pozycję książki w ich życiowej hierarchii, hierarchii źródeł, z których można dowiedzieć się czegoś o świecie i o sobie, bardzo nisko. Fabuła jest niezbędna człowiekowi do rozwoju kulturowego i osobistego. I oni mają taką desperacką potrzebę tej fabuły, ale literatura im jej nie dostarcza.

JK: To, o czym mówiła przed chwilą pani Dorota, to sytuacja, w której szkoła oferuje lektury mówiące o problemach ważnych dla dorosłych, a nie dla dzieci czy dla młodzieży. W lekturach nie ma tego, co interesuje czternasto- czy szesnastolatka. Nie ma na przykład kwestii rytuału przejścia, natomiast są barokowi poeci z przemijaniem. I ja chciałbym zobaczyć nauczyciela w Polsce, który z czternastolatkiem sobie pogada o przemijaniu na przykładzie poetów barokowych. To jest nie do zrobienia, ponieważ człowiek czternastoletni nie ma poczucia przemijania, chyba że jest wyjątkowy. Statystyczny polski nauczyciel jest zachowawczy w sensie zawodowym i jeśli jest napisane w podstawie programowej, że ma omówić wybraną powieść europejską drugiej połowy XX wieku na poziomie liceum, i w nawiasie są propozycje – na przykład *Dżuma* Alberta Camusa, to taki nauczyciel nie będzie miał ochoty z różnych powodów sięgać po coś bardziej adekwatnego, tylko będzie omawiał *Dżumę*, bo omawiał ją przez trzydzieści ostatnich lat.

AS: Zanotowałem kilka wątków, które się tutaj pojawiły, postaram się do trzech odnieść. Pierwsza kwestia jest taka – ja nie jestem specjalistą w sprawach szkoły, ale mam taką intuicję, że problemu szkoły nie można traktować w oderwaniu od innych kwestii społecznych. Być może ludzie dlatego nie czytają, że nasza kultura się zmienia – i być może to nie za pomocą książki będziemy socjalizowali dzieci, tylko za pomocą innych mediów. Pytanie jest takie, czy to usuwa kwestię kanonu. Socjalizacja z definicji, jak mi się zdaje, oznacza przystosowanie do hierarchii wartości, nauczanie pewnej hierarchii aksjologicznej. Więc – być może – nawet jeśli będziemy socjalizowali za pomocą filmów czy gier wideo, a nie za pomocą książek, to dalej problem kanonu gier wideo i kanonu filmów będzie aktualny i ważny. To jest pierwsza uwaga,

Druga: nie ma kanonu, który nie wyklucza. Ustanowić kanon, to znaczy wykluczyć coś – i to wykluczyć większość. Pytanie zatem nie jest takie, czy można nie wykluczać. Pytanie brzmi inaczej – jak wykluczać? I to jest temat do dyskusji, gdy mowa o kanonie. Jak wykluczać?

I trzecia kwestia, znowu najkrócej, jak potrafię. W tej kwestii pojawiły się dwie główne metody, dwie główne metafory. Jedna to jest metafora niewidzialnej ręki, ona powraca czasami w dyskusjach o kanonie. Mówi się, że powstawanie kanonu to długotrwały proces, w którym bierze udział wiele różnych czynników. Nie sposób wskazać podmiotu, który tworzy kanon – i nie sposób też kanonu zmienić, można tylko obserwować, jak on sam się zmienia. Druga hipoteza mówi nam, że to nie jest niewidzialna, tylko złodziejska ręka – że czyjaś ręka ten kanon nam kradnie i daje nam jakąś atrapę kanonu. Powiedzmy – mężczyźni ukradli kanon kobietom, dali im męski kanon i powiedzieli kobietom: teraz wy się socjalizujcie za pomocą męskiego kanonu. Więc z jednej strony niewidzialna ręka, z drugiej strony – złodziejska.

Każda z tych opcji ma wady i zalety. Bo jeśli uznamy, z jednej strony, że kanon zmienia się sam i nie mamy wpływu na tę zmianę, no to wtedy musimy się zgodzić, że nasza sytuacja kulturowa jest niebywale pesymistyczna. To jest zachęta do jakiegoś rodzaju bierności. Ale z drugiej strony, jeśli uznamy, że czyjaś ręka kradnie nam kanon – i że powinniśmy patrzeć sobie na ręce, kiedy ustanawiamy kanon, i to bardzo uważnie patrzeć sobie na ręce, trzymać ręce na blacie, a nie pod stołem – jeśli zatem uznamy, że tak to powinno przebiegać, to wtedy rodzi się pytanie: skąd będzie wynikał autorytet kanonu? I czy to nie jest tak, że dorabiamy sobie przeszłość do oczekiwań teraźniejszości. Każda z tych opcji narażona jest na krytykę i tutaj leżą, moim zdaniem, kłopoty, fundamentalne kłopoty.

KT: Głęboko zgadzam się z tym, co powiedział pan Jarosław Klejnocki, że w szkołach powinno się czytać zdecydowanie mniej obowiązkowych lektur, natomiast dawać młodym ludziom wolność czytania tych książek, które, jak mówiła Dorota Masłowska, w jakiś sposób pozwalają im rozumieć ich świat. To wcale nie muszą być tylko i wyłącznie książki napisane niedawno, to nie muszą być też tylko i wyłącznie polskie książki, za to takie, w których młodzi ludzie odnajdują siebie. Taka metoda działa, widać to w Szwecji. Jak już wspomniałam, Szwecja jest krajem, w którym młodzież czyta wprawdzie mniej niż dwadzieścia lat temu, ale jednak czyta. Dariusz Sośnicki, mówiąc o upadku etosu inteligencji, słusznie zwraca uwagę na to, że dzisiaj nawet ludzie wykształceni nie wstydzą się tego, że nie czytają, i chętnie o tym mówią. Warto jednak pamiętać także o tym, że inteligencja była klasą społeczną, dla której czytanie było jednym z wyznaczników statusu. W inteligentkim dyskursie zawierała się bowiem myśl o tym, że istnieją grupy społeczne, które różnią się od inteligencji właśnie tym, że nie czytają albo nie czytają książek ambitnych. To stąd wzięła się tak silnie obecna dzisiaj w Polsce pogarda dla literatury gatunkowej oraz mocno podkreślany podział na literaturę wysoką i niską. To jest po prostu jedno z ważnych źródeł nieczytania w Polsce. Uważam, że żelazny kanon dodatkowo pogłębia ten problem. Dlatego rewolucja, o której powiedział Jarosław Klejnocki, powinna chyba polegać także na powiedzeniu sobie, że naszym celem jest kształcenie w szkole ludzi, którzy będą czytali po to, by poszerzać swój światopogląd, którzy będą wierzyli, że czytanie jest wartością i że czytanie może być wolnością. Dlatego kanon nie powinien być ani żelazny, ani zamknięty.

OB: Wracamy uporczywie do kwestii czytania. To, żeby ludzie czytali w ogóle, wydaje się więc istotniejsze od ustalenia listy lektur czy uznania, że to jest jakiś niezbędnik inteligenta. Nieustannie nawiązujemy do palącego problemu, który dostrzegamy w Polsce, czyli do potrzeby ustalenia kanonu literackiego, który będzie obowiązywał na poszczególnych etapach edukacji. A to problemu, że jesteśmy społeczeństwem nieczytającym, nie rozwiąże.

KT: Ja w takim razie dodam jeszcze tylko to, że tak, to prawda, czytanie powinno być przyjemnością, ale o to czytanie trzeba walczyć i to nieprawda, że możemy je zastąpić bezboleśnie oglądaniem filmów czy graniem w gry komputerowe. Wręcz przeciwnie, właśnie w dzisiejszym świecie czytanie jest jeszcze ważniejsze, niż było, powiedzmy, lat

temu pięćdziesiąt. Dlaczego? Dlatego że, tak jak już wcześniej wspomniałam, żyjemy w świecie, w którym jesteśmy „przebodźcowani”, dostajemy zbyt dużo informacji i nasze mózgi sobie z tym nie radzą. W tym sensie, znowu mówiąc prosto i obrazowo: czytanie jest jogą dla mózgu i właściwie powinno być przepisywane na receptę. Czytając długie teksty, pozwalamy mózgom odpocząć.

DK: Dodam tylko – zresztą za Czesławem Miłoszem – że zawsze ostoją szkoły średniej był kanon, a szkoła średnia była ostoją kanonu. To się niestety w ostatnich latach zmieniło. Autorzy obowiązującej do niedawna podstawy programowej wbrew noliście niechętnie stosowali nawet takie słowa jak „arcydzieło” czy „dzieło literackie”, a chętnie posługiwali się zbitką „tekst kultury”, zacierając różnice i sugerując, że wszystko, co czytamy, jest równorzędnym tekstem kultury, nieważne, czy czytamy *Pana Tadeusza*, czy instrukcję obsługi pralki.

JK: Instrukcja obsługi pralki nie jest tekstem kultury, człowieku!

DK: To wcale nie jest dla młodego człowieka takie oczywiste, gdy licealny podręcznik przypomina hipertekst, w którym wszystko miesza się ze wszystkim, gdy zaburzony zostaje porządek klasycznego wykładu historii literatury polskiej na rzecz zabawy kontekstami, z której większą frajdę wydają się czerpać sami autorzy podręczników niż zdezorientowani chaosem uczniowie. A skutkiem tego chaosu jest przekonanie wielu uczniów, że tak naprawdę nic z tego, co poznają na lekcjach języka polskiego, nie ma konkretnej wartości.

DS: Spodobał mi się koncept Andrzeja Skrendy: albo kanon jest niezależny od nas i to jest pesymistyczne, albo jest tylko i wyłącznie wypadkową politycznej gry i to jest jeszcze bardziej pesymistyczne. Kanon w moim rozumieniu jest chyba w jakimś sensie od nas niezależny. Można go modyfikować, wpływać na dynamikę jego przemian, natomiast nie można go radykalnie upolitycznić, nie można go dowolnie zmieniać, bo on prędzej czy później wróci, upomni się o swoje. Wróci w dziełach twórców współczesnych.

AS: W gruncie rzeczy kanon jest prezentystyczny, to znaczy on nas oszukuje, mówi: ja jestem odwieczny. A nie jest odwieczny, został w pewnym momencie wynaleziony. Wcześniej nie mówiono o kanonie w takim

sensie, w jakim my mówimy, tylko mówiono o literaturze klasycznej, a literatura klasyczna nie miała narodowości. „Klasyk” to jest pojęcie, które istniało w zupełnie innym kosmosie pojęć, w innym usytuowaniu kulturowym, a kanon istnieje w innym.

- OB:** Zatrzymajmy się przy poruszonej przez pana kwestii mechanizmu wykluczania w procesie uzgadniania kanonu. Czy możemy sobie wyobrazić ten proces podlegający logice włączania i reprezentacji różnych doświadczeń, głosów, dykcji, tradycji i grup?
- JK:** Nie, dopóki szkoła ma taki model, jaki ma. Jest to instytucja opresyjna. Ten model opresji możemy stonować, możemy rozpuszczać, możemy starać się, żeby ta opresja była najmniejsza, ale w tym modelu szkoły jest ta opresja i nie da się tego zmienić.
- DM:** Tak naprawdę to nie mam pojęcia. Bo wysłuchaliśmy tu dla książki i czytelnictwa tyłu pesymistycznych wizji, z którymi ja się zresztą zgadzam, że trudno mi nagle sformułować jakieś pozytywne wnioski.
- KT:** Myślę, że zawsze jest nadzieja. Ale wydaje mi się, że kiedy mówimy o opresyjności polskiej szkoły, to warto też wspomnieć, iż w naszym stosunku do kanonu nie ma tego, o czym mówił pan Sośnicki, to znaczy pewnej lekkości patrzenia na twórców, których uważamy za kanonicznych. W Polsce nikt nie bawi się dziełem Słowackiego czy Mickiewicza, jak to się robi z Szekspirem w krajach anglojęzycznych. Myślę, że rozumiał to Gombrowicz, który widział słabość w polskim braku dystansu do polskości i do polskiego kanonu. Nie wiem, co w związku z tym mają robić uczniowie na lekcjach polskiego, bo na pewno nie oczekuje się od nich zbyt wiele niezależnego myślenia.
- AS:** To jest bardzo interesujące, bo z tego by wynikało, że nie jest istotne to, co jest w kanonie, tylko ważniejsze jest inne pytanie: jak czytać to, co jest w kanonie? Gdybyśmy posłużyli się przykładem teatru, to co usłyszymy na temat inscenizacji klasyki na polskich scenach? Jedni mówią: polska kultura jest niebywale sztywna i nie można niczego zrobić z tymi klasykami, bo zaraz wszyscy się oburzają. Ale drudzy mówią: zaraz, zaraz... To, co się odbywa na deskach polskiego teatru, to jest zarzynanie klasyków!

Kto ma rację? Mnie się zdaje, że i jedni, i drudzy. Ażeby uzasadnić ten sposób myślenia, powiem tak: dzieło nie wchodzi do kanonu samo, ale zawsze z czymś, co można by nazwać lekturą kanoniczną. Wchodzi dopiero wtedy, gdy taka lektura się ustabilizuje: i tej lektury uczymy w szkole. Zatem: żeby wejść do kanonu, dzieło musi uzyskać lekturę kanoniczną – ale żeby w nim trwać, potrzebuje lektur niekanonicznych! Bo inaczej będzie martwe – i cały kanon będzie martwy. Zamknąć kanon, to go uśmiercić – ale całkowicie otworzyć kanon, to też go uśmiercić. Drogą pośrednią jest właśnie lektura niekanoniczna.

[...]

- OB:** Kończąc, chciałabym prosić państwa o odpowiedź na pytanie: kogo w polskim kanonie literatury nie może zabraknąć? Mickiewicza, Kochanowskiego?
- DS:** Mnie się wydaje, że Kochanowski jest ważniejszy. Zawsze mnie zadziwia jego „współczesność”. Kiedy się go czyta dzisiaj, to pomijając poszczególne słowa, które są niezrozumiałe, ma się wrażenie obcowania z językiem żywym i bliskim. O Mickiewiczu można mówić podobnie, ale on jest jednak dużo bliższy w czasie, więc to nie robi aż takiego wrażenia.
- AS:** Tak, kiedy myślę o polskiej poezji, to przychodzi mi do głowy fraza: „Nieszczesne ochędóstwo, żalodne ubiory / Mojej namilszej cory”. Jest magiczna. To rzeczywiście niewysłowione piękno. Ale kocham też *Pana Tadeusza*. To jedna kwestia. Ale jest i druga – *Pan Tadeusz* czytany jest jako apoteoza tego, co najgorsze w polskiej kulturze, to znaczy pochwała bezmyślnej szlachetczyzny i tego przygłupa Tadeusza Soplicy. Kocham więc *Pana Tadeusza*, a jednocześnie wiem, jak wielkie szkody pewnego rodzaju utrwalone odczytania tego tekstu wyrządzają naszej kulturze i jak bardzo jesteśmy bezradni wobec tych odczytań.
- JK:** No właśnie, to jest ta kwestia lektury, prawda? To nie dzieło winne, to lektura winna. A przecież *Pan Tadeusz* jest także opowieścią o odrodzeniu się człowieka, o upadku i o odrodzeniu. Opowieścią uniwersalną, taką, którą opowiadają westerny, opowiadają *Gwiezdne wojny* na przykład.

- KT:** Na liście lektur szkolnych, jeśli już musi być taka lista, zawsze powinno znaleźć się miejsce dla Gombrowicza. Nie ma pisarza, który lepiej uchwyciłby bolączki i śmieszności polskiej duszy, polskie kompleksy i ograniczenia, nawet ten nasz usztywniony stosunek do literatury. Poza tym uważam, że należy czytać kobiety, a że nie znoszę hipokryzji, to wydaje mi się, że zawsze warto sięgać po walczącą z nią Zapolską.
- DM:** Ja posłużę się kryteriami egoistycznymi, ale nie bez pierwiastka racjonalnego. Wydaje mi się, że bardzo ważne dla zrozumienia współczesnej Polski i współczesnego świata są *Lalka* i *Zdążyć przed Panem Bogiem*. Bardzo ważni są Gombrowicz i Schulz jako przykłady wyrażania rzeczywistości w sposób bardzo metaforyczny, bardzo abstrakcyjny, bardzo też u Gombrowicza na przykład niedorzeczny i pełen poczucia humoru. A poza tym to głosowałabym za rozszerzeniem kanonu o *Wykluczonych* Artura Domosławskiego, bo uważam, że ta książka pokazuje złożony i kompleksowy obraz świata niezachodniego, o którym nie mamy pojęcia i którego w ogóle nie jesteśmy uczeni.

CZĘŚĆ II

*PRZERYWNIK
LITERACKI*

DARIUSZ MUSZER**Stary poeta przegląda się w piasku**

Ten tydzień nie zaczął się najlepiej. Z samego rana dostałam zlecenie wylotu na Ylet314, zimne ciało niebieskie klasy 102Z położone w jednym z układów słonecznych na Dzikich Polach Drogi Mlecznej. Jego mieszkańcy upierają się przy nazwie Ziemia. W pozostałych obszarach Multiwersum określenia tego używa się tylko wtedy, gdy ktoś przykłada wagę do rzucania epitetami lub jeśli chce kogoś naprawdę obrazić. Nikt przy zdrowych zmysłach nie lubi zaglądać do galaktyk spiralnych z poprzeczką, ale ktoś to musi robić, ponieważ tam również żyją ludzie. A gdzie są ludzie, tam istnieje zapotrzebowanie na dusze. I my te dusze rozprawdzamy. Drogę Mleczną uważa się powszechnie za nachalną i nieco zdeprawowaną, gdyż porusza się w naszym kierunku z prędkością ponad dwóch milionów kilometrów na godzinę. Ziemia bierze w tym niecnym procederze udział w charakterze biernego obserwatora. Mam nadzieję, że Mleczakom nigdy nie uda się do nas dotrzeć. Bo to by postawiło wszystko na głowie, a nikt u nas nie tęskni za kolejnym przebiegunowaniem Multiwersum. To ostatnie dało się nam tak mocno we znaki, że do dziś je pamiętamy. Pomimo że miało miejsce ładne kilka miliardów lat temu.

Naszym pasażerem miał być Tadeusz Różewicz, w ostatnim życiu jednogłowy, dwunożny i dwuręki człowiek, którego imienia i nazwiska żaden pracownik Centrali nie był w stanie ani wymówić, ani zapisać. Od czego jednak są maszyny. To one przesłały mi przez Kosmonet zlecenie. Bez maszyn nie dalibyśmy sobie rady. Ich inteligencja ciągle na nowo mnie zachwyca. Z kolei wysoki poziom rozrodczości budzi niekiedy moje obawy. Zarządzanie duszami czekającymi na ponowne wcielenie nie jest zadaniem dla człowieka, nawet jeśli dysponuje on trzema głowami, jak to ma miejsce w przypadku P-Oku-Yan, ludu, z którego się wywodzę. Pomyłki bowiem chodzą po ludziach, maszyny natomiast

omijają z daleka. Niczym planety swoje gwiazdy centralne, wokół których zmuszone są krążyć.

Pan Toco, mój dwunastoręki technik, gdy dowiedział się, że zabieramy ze sobą prawdziwego poetę, w dodatku znanego w naszych kwadrantach Multiwersum, poczuł w sobie liryczny zew i zaczął rymować. Wychodziło mu to jak zbieranie kamieni o świcie na gazowym karle, gdzie panują całkowite ciemności. Po dwóch wierszach wybiłam mu rymowanie z głowy, grożąc, że za chwilę go zgaszę. Pan Toco nie lubi być wyłączany, ponieważ obawia się, że nigdy więcej się nie obudzi i że pożre go międzygalaktyczna pustka. W tej kwestii jest w pewien sposób podobny do wielu człowieczych poetów zamieszkujących Ylet³¹⁴ do początku XXI wieku. Różni się od nich jednak tym, że kiedy oni rozprawiali o Bogu lub o jego braku, o gwiazdach i o kosmosie, to tak naprawdę nie bardzo wiedzieli, o czym mówią, ponieważ zazwyczaj poznali tylko tyle, ile gołym okiem i mózgiem wielkości p-oku-yańskiej pchły domowej zdołali ogarnąć. Pan Toco wprawdzie nie widział się jeszcze z Bogiem, gdyż na to jest zbyt młody, ale kosmos i gwiazdy zna jak siedemset kieszeni własnego kombinezonu roboczego. Był już niemal wszędzie w naszym Multiwersum. A o tym, gdzie nie był, wgrano mu odpowiednie programy. Oznacza to, że panu Toco tylko się wydaje, że wszystko widział i przeżył. Na Ziemi uznano by go z pewnością za wielkiego poetę i myśliciela, gdyż tam zawsze cenił się ludzie, którzy potrafią stwarzać pozory. U nas jednak może być co najwyżej technikiem wyspecjalizowanym w dziedzinie organicznych półprzewodników.

Pan Różewicz został dostarczony punktualnie. Plik z danymi dotyczącymi jego osoby odkażono i wtłoczono przez służbę kompensacyjną, a następnie skierowano rurami transportowymi do kabiny pasażerskiej, hermetycznie oddzielonej od reszty statku.

– Jak pan by chciał wyglądać? – zapytałam po krótkim przywitaniu.

– To ja mogę wybrać? – zdziwił się. – Naprawdę?

– Do pewnego stopnia. Ośmiokątne karcudana oczywiście z pana nie zrobię, zbyt duża niespójność genetyczna. A poza tym mogłoby zabraknąć pikseli, gdyż karcudany to nad wyraz gęste olbrzymy.

– Nie bardzo rozumiem, o czym pani mówi, ale jeśli pani pozwoli, to prosiłbym o moją dawną postać. Zdążyłem się do niej za życia przyzwyczaić. Ten brak formy i namacalności, w jakim od bardzo długiego czasu trwam, rozprasza mnie i nie pozwala swobodnie rozmyślać. Czuję się bezdusznie.

– To normalne dla jestestw pozbawionych ciała. Dusze człowiecze pamiętają o mięsie i włosach, i tęsknią za nimi. Czasami nawet za bardzo. Dziecko, młodzieniec, mężczyzna czy starzec?

– Odpowiadały mi moja postać z dojrzałego okresu, kiedy to na dobre przestałem obawiać się życia, a jeszcze nie poznałem śmierci we wszystkich dekoracjach. Mężczyzna w sile wieku był za moich czasów dość pożądaną i popularną formą egzystencji. Dopiero potem się to zmieniło i zaczęto nazywać nas pasożytami. Tylko proszę pamiętać, żebym na pewno miał dwie dziurki w nosie.

– Jak pan sobie życzy. Panie Toco, proszę ściągnąć z serwera Centrali wersję 50+ powłoki TRO9.10.1921.czwarty-z-pięciu i przesłać do kabiny pasażerskiej.

Usłyszałam, jak pan Toco potwierdza wykonanie zadania, a następnie zaczyna śpiewać: „Szukam nauczyciela i mistrza / niech przywróci mi wzrok słuch i mowę / niech jeszcze raz nazwie rzeczy i pojęcia / niech oddzieli światło od ciemności”.

Nie zwróciłam mu uwagi na niestosowność tej pieśni. Pan Toco jest bezpiecznym Robokkerem z planety E565, wirującej w przepastnych i niebezpiecznych odmętach Zielonego Wymiaru. Słyszy i widzi tylko dlatego, że ma wbudowane czujniki, a światło od ciemności oddzielane jest w jego świadomości za pomocą bezdotykowego przycisku, do którego dostęp mam tylko ja. Nie powinien szukać nauczyciela i mistrza, ponieważ dawno znalazł go w mojej osobie. Wybaczyłam mu jednak ten nietakt, gdyż utwór nie należał do rymowanych. Rymy mnie usypiają.

– Przecież ja to skądś znam! – usłyszałam głos pana Różewicza. – To moje! Byłem bardzo młody, gdy po raz pierwszy usłyszałem te słowa w sobie. Zapisałem je nawet jako wiersz. Ale nigdy dotąd nie zaśpiewałem. Może powinienem spróbować?

– Panie Toco, proszę zaprezentować ten utwór od początku – powiedziałam. – Nasz gość powinien czuć się u nas jak w domu.

– Nie, tylko nie to! – krzyknął pan Różewicz. – Potrzebuję trochę ciszy.

– Zaraz będzie pan ją miał. Próżnia jest niema.

Silniki statku kosmicznego zadrżały, obejmy cumownicze puściły polery kosmodromu i schowały się w tulejach ładowni. Ruszyliśmy.

Po trzech stelarnych dniach dotarliśmy do pierwszego węzła kanałów czasowo-przestrzennych. Osiem miesięcy później wyskoczyliśmy z kanału 21/59 w okolicach Ylet314, rodzinnej planety pana Różewicza.

Stary poeta sprawiał wrażenie, że mocno się wzruszył na jej widok. Po jego policzku potoczyła się nawet wirtualna kropla cieczy składającej się głównie z wody, niewielkiej ilości chlorku sodu oraz białek i substancji bakteriobójczych. Niestabilność naszego pasażera zaskoczyła mnie, gdyż spodziewałam się po nim większego panowania nad gruczołami. Po namyśle zdecydowałam jednak, że rezygnuję z wysłania wymaganej w takich sytuacjach notatki do Centrali. W instrukcji obsługi poetów pochodzących z Ziemi znalazłam akapit mówiący o tym, że mają oni skłonność do rzewności i zadumy, a także do nadmiernego skracania i ukrywania myśli. Te cechy dyskwalifikowałyby ich na P-Oku-Yu, gdzie nigdy nie zostaliby skierowani do jakiegokolwiek pracy twórczej, ale na Ylet314 były one z nieznanym mi powodów nad wyraz przydatne. Cóż, co planeta, to inne strachy i obyczaje!

Kiedy nasz statek wszedł na orbitę okołoziemską, pan Toco przesłał dwa obrazy w kierunku Ziemi. Jednym obrazem był pan Różewicz, drugim byłam ja.

Stary poeta okazał się przyjemnym towarzyszem podróży. Po zmateralizowaniu się naszych pikseli na powierzchni globu nie odstępował mnie na krok, a gdy wkroczyliśmy na drogę wijącą się między porośniętymi niebieską trawą wzgórzami dawnego wysypiska śmieci, powiedział:

– Myślę, że powinienem zwracać się do pani w odpowiedni sposób. Czy byłaby pani skłonna powiedzieć mi, jak się nazywa?

– Krhtrn xvi.

– To dość dziwna i trudna do wymówienia godność.

– Z niemego „u”, „o” oraz „i” może pan zrezygnować. Proszę je po prostu wymawiać: Kruhtorin. To odciąży pańską krtań i ułatwi nam komunikację. A swoją drogą, powinien pan być przyzwyczajony do trudnych słów. Z mojej perspektywy, w epoce, w której żył pan w swojej ostatniej cielesnej skorupie, wszyscy ludzie nosili dziwne nazwiska. I podobno nikt przeciwko temu nie protestował.

– Rozumiem, co chce mi pani przez to powiedzieć. Nadal nie pozbyłem się swych dawnych przyzwyczajzeń i uprzedzeń. Przepraszam, nie chciałem być natrętny. Kruhtorin, niech mi pani powie: jest pani może kustoszką w moim muzeum?

– Nie, jestem lingwistką, zajmuję się odsłuchem planet.

– Rozumiem. To na pewno bardzo odpowiedzialne zadanie.

– Praca jak każda inna. Towarzyszę panu w podróży z tej przyczyny, że akurat nikogo innego nie było pod ręką. Mamy ostatnio dużo

zamówień. A poza tym uchodzę za znawczynię historii Ylet314, czyli pańskiej Ziemi. Odsłuchiwałam tę planetę już wielokrotnie i przyznaję, że mam do niej pewnego rodzaju słabość.

Droga stała się szersza. Strumień wiatru poderwał kilka plastikowych worków i bawił się nimi przez dłuższą chwilę, zanim porzucił je nam tuż pod nogi. Inna wiązka podmuchu zakołysała niebieską bujnością traw na wzgórzu obok i odleciała pospiesznie dalej. Zostaliśmy sami. Nie licząc nas, nic nie mąciło ciszy starego śmietniska.

– Ta marynarka – odezwał się pan Różewicz – co ją mam na sobie, jest bardzo podobna do noszonej przeze mnie wcześniej. Inaczej jednak się w niej czuję. Nie chcę przez to powiedzieć, że mnie ciśnie pod pachami. Wręcz przeciwnie. Jest po prostu na mój gust zbyt wygodna. I to chyba mi przeszkadza. Wolałbym coś, co mnie uwiera.

– Uszyto ją z syntetycznej wełny niburiańskiej lamy, jednego z najlepszych materiałów w Multiwersum, przyzwyczaj się pan. Na początku zawsze jest trudno, ale nie spotkałam jeszcze nikogo, kto by po jakimś czasie nie przywyknął.

– Niepozorne przedmioty i doraźne myśli często decydują o jakości naszego życia. To banał nas żywi, a nie odwieczny płomień.

– Ciekawa uwaga, szczególnie w kontekście tego, że trudno byłoby pana zaliczyć do żywych. Sto dwadzieścia osiem lat upłynęło od pańskiej ostatniej śmierci. Kiedy znowu pojawi się pan w formie cieleśnej na swojej dawnej planecie, tego nie wiemy. Być może nigdy. Być może czeka pana nowa planeta. Zobaczmy, gdzie pana pošle Centrala. A może też wszystko wyjaśni się jeszcze dzisiaj.

– Co to za język, którym mówimy? Wcześniej go nie znałem.

– Trandoriański. Potem będę musiała przetłumaczyć naszą rozmowę na obowiązujące języki.

– Oj, pewnie dużo pracy będzie panią to kosztowało!

– Mniej, niż pan myśli. Wszystko załatwią czewiry, maszyny translatorskie.

– A ci Trandorianie to kto?

– Nikt szczególny. Prości ludzie, których wcześniej często krzywdzono. Na początku ubiegłego czasu rozliczeniowego byli nic nieznaną wspólnotą religijną. Za swojego boga uważali Tu-144, naddźwiękowy samolot skonstruowany przez ich pierwszego guru, Andrieja Nikołajewicza Tupolewa. Potem przerwali się na Tu-154. Co roku odbywali pielgrzymki lotne dookoła znanego im świata, a modły wznosili poprzez naśladowanie odgłosów silnika odrzutowego i wkładanie

swoich długich języków do dziurek od nosa. To powodowało, że w wielu miejscach nie byli mile widziani. Uważano ich za obrzydliwych. Jako że rozmnażali się obficie od innych ludów zamieszkujących ówczesną Europę, przydzielono im te tereny, po których teraz chodzimy.

– Przecież my wcale nie idziemy! To świadomość nas przenosi!

– Ma pan rację. Każdy mieszkaniec pańskiej Ziemi zawsze był, jest i będzie tylko zbiorem pikseli wypełniającym oddaną mu do użytku w danym istnieniu przestrzeń. Mięso, skóra, organy wewnętrzne to piksele. Kości, włosy, paznokcie również. Tylko myśl nie składa się z pikseli.

– Pani Kruhtorin, a co jest w takim razie z mózgiem?

– To forma miękkiego dysku, na którym zapisywane są informacje. Ja mam swój w wątrobie, mieszkańcy Ziemi noszą go w głowach. Często wraca do Centrali w stanie nienaruszonym, co powoduje, że niektórzy programiści z Sortowni pozwalają sobie na niesmaczne żarty. Wielu z nich zwolniono za to z pracy. A swoją drogą, zawsze mnie bawiło przekonanie Ziemiaków, że używają tylko dziesięciu procent swoich szarych komórek. Prawda jest inna. Każda, nawet najmniejsza część człowieczego mózgu spełnia ściśle określoną funkcję i jest w pełni wykorzystywana. Z punktu widzenia Multiwersum nie byłoby roztropne i teleologiczne kreowanie organu, który nosiłby znamiona produktu wybrakowanego. Kreacja nie znosi próżni. Pan, jako poeta, powinien dobrze to rozumieć.

– Przyznaję, że rzadko zajmowałem się dzieleniem włosa na czworo. Woląłem czworo dzielić na włos. A teraz nagle nie rozumiem, co mówię.

– Powiedział pan coś bardzo zabawnego dla Trandorian.

– Ciężki ten trandoriański, język polski był dla mnie lepszy.

– Dlaczego?

– Bo było w nim więcej zakamarków i śmieci. Zebrało się tego, oj, zebrało! Każda następna epoka nadawała słowom inne znaczenie, wymyślała nowy język, nową gramatykę, nowy sposób ogarniania świata i stawiania przecinków. Dobrze się czułem na takim śmietniku, choć wcale nie uważałem, że to śmietnik. Myślałem, że estetyka, rozum i biały rym mnie wiodą, a to były tylko surowce wtórne. Balast, co mnie i innych do ziemi przytłaczał, przypominając w każdej godzinie o przeszłości i zakazując rzucania okiem w przyszłość. Miało być przekorne piękno kosmiczne, a były podarte gazety, spopielale chaty, nadgryzione przez mole futra i puste słoiki po fasolce po bretońsku.

– A wie pan, że Trandorianie nie jedzą tego, co u was wcześniej jadano.

– Czym zatem się odżywiają?

– Plastikowymi workami. Wykopują je dosłownie wszędzie.
– Szczęśliwi ludzie. Za moich czasów plastik uchodził za niejadalny.
– Człowiek przyzwyczaja się do wszystkiego. Dlatego lubię pracować z ludźmi. Pan na przykład powinien był zginąć w młodości. Ale nie zdecydowaliśmy się na takie rozwiązanie. Chcieliśmy poobserwować człowieka, który miał odejść, lecz nie odszedł. I pan wypełnił całe swoje życie niezgodą na to nieodejście. Tysiący słów pan użył, żeby swój stan opisać. Wspaniałe osiągnięcie! Wielkie! Godne!

– Tak o mnie niektórzy mówili. Chciałem inaczej. Nie kierowałem się nigdy nadzieją, tylko zrozumieniem konieczności, swoim własnym psim obowiązkiem.

– I to się panu chwali. Wybrał pan trudniejszą wersję spędzenia życia na Ziemi.

– Nie sądzę, żebym to ja wybierał. Wrodziłem się w język i go ciosałem, i głaskałem. Trandoriański jest zupełnie inną mową od tej, której używałem niegdyś jako poeta. Ma inny rytm, inne słowa mi przychodzą do głowy, gdy chcę coś wyrazić. To nie mój język. To nie jestem ja. Na przykład, w tej chwili ciśnie mi się na usta fraza: „Za życia wierzyłem w piasek, w łopatę, która kopie dół, a teraz widzę, że jest inaczej”. Takiego zdania nie powinno się głośno wypowiadać. To nie ja tak myślę, lecz ktoś inny. Ktoś, kto mnie nigdy nie poznał, pisze tak, jakby był mną. Ale to dzieje się tylko w jego wyobraźni. Choć wszyscy jesteśmy do siebie podobni, żaden człowiek nie jest w stanie poznać drugiego. Ba, żaden człowiek nie potrafi poznać nawet samego siebie! Co nie znaczy, że nie powinien próbować. Jedyne, co w życiu jest pewne, to porażka. I tylko porażki należy się trzymać. A teraz jeszcze wiem, że każda śmierć nie jest końcem, tylko kolejnym załącznikiem. I co ja mam począć z taką wiedzą?

– Zbliżyliśmy się do pańskiego muzeum. Czy już pan wie, co chciałby w nim zobaczyć?

– Po co ja to sobie zrobiłem? Muzeum? Będę oglądał krzesła, na których nigdy nie siedziałem, i biurka, gdzie nigdy nie leżała pusta kartka papieru pragnąca wypełnić się moim wierszem. Czy ja jestem tylko kolejną sztuczną choinką, która sama się ubrała?

– Może wcale nie będzie aż tak źle.

– Ja nawet nie wiem, dlaczego my tutaj jesteśmy. Nie przepadam za muzeami, choć niekiedy je odwiedzałem. Nigdy nie chciałem oglądać swojego muzeum. Nie zamierzałem spoczywać w pokoju wiecznym, siedzieć w klatce, głodny i niecierpliwy.

– Takie są procedury. Każdy poeta sto dwadzieścia osiem lat po swojej śmierci ma obowiązek udania się do muzeum, w którym prezentowane są jego dokonania. Nie ja to wymyśliłam, lecz Centrala. Pan musiał złożyć podanie, maszyny musiały je rozpatrzyć i przesłać dalej. To wszystko odbywa się samoczynnie. Pańska wizyta w muzeum zostanie przeanalizowana i zapadnie decyzja, co dalej będzie się działo z pańską duszą.

– Zdążyłem się już zorientować, że to nie dusza należy do mnie, tylko odwrotnie: ja jestem jej częścią. I to wcale nie najważniejszą. Gdybym to wcześniej wiedział, częściej chodziłbym na grzyby, łowił wiersze i wpatrywał się w robaki i zachody słońca.

Dotarliśmy do pasa wysokich roślin zwieńczonych fioletowymi kwiatami. Odtąd wystarczyło tylko trzymać się ścieżki, żeby trafić do wejścia. Przypieszyliśmy kroku.

Błona bramy muzeum lekko zadrżała, gdy ją przekraczaliśmy. Zraz też zbliżył się do nas jeden z pracowników w wysokiej czapce na głowie, kłasknął językiem na przywitanie i zapytał szeptem, kogo chcielibyśmy odwiedzić. Wyszepiałam nazwisko, otrzymaliśmy przysawkę i Trandorianin odsunął się, pozwalając nam przejść. Przed nami rozciągała się szeroka połać parku, usiana setkami tysięcy jednopiętrowych kul spoczywających w morzu niebieskiej trawy. Przysawka prowadziła nas i w kilka mgnień oka później dotarliśmy do kuli, po której pełzył hologram z nazwiskiem mojego towarzysza. Wytarliśmy buty i zanurzyliśmy się w kuli. Było znacznie chłodniej niż w parku. W miejscu centralnym stał przezroczysty prostopadłościan wypełniony po brzegi piaskiem. W lewym rogu tkwiła łopata.

– I to ma być moje muzeum? Pani raczy żartować.

– Nie podoba się panu?

– Myślałem, że będą jakieś papierowe książki i sprzęty. Krzesło, biurko, szafa, maszyna do pisania. Długopis, pióro, ołówek, kilka kartek, popielniczka. Może buty. Albo spodnie. A czapka, gdzie moja czapka?

– Proszę się nie obawiać, wszystko to jest, tylko pan o tym jeszcze nie wie.

– I co ja mam teraz zrobić?

– To, co wszyscy tutaj robią: przegładnąć się w piasku.

Pan Różewicz podszedł do sięgającego mu do pasa prostopadłościanu. Przez dłuższą chwilę stał wyprostowany, a następnie spuścił głowę, jakby chciał ukryć swój wstyd i strach. Membrana, zamykająca górną ścianę bryły, rozsunała się bezszelestnie. Stary poeta milcząco

wpatrywał się w blady cień, jaki rzucały jego głowa i fragment tułowia, podniósł ręce i powoli zanurzył je w piasku. Na jego twarzy pojawiło się niedowierzanie, a następnie zdziwienie, które przerodziło się w szeroki uśmiech.

– Widzę! – krzyknął. – Wszystko dokładnie widzę!

Pozwoliłam mu przez dobry kwadrans stelarny przeglądać się w piasku. Nie spodziewałam się, że tak długo wytrzyma. Zazwyczaj u innych twórców kończyło się na trzydziestu sekundach, tylko jeden wytrzymał pięć minut. Odchodzili stąd, nie przyjrzawszy się sobie dokładnie. Poeci to kapryśne i trujące kwiaty. Piasek wypełniający prostopadłościan składał się z ditlenku krzemu, który, po krótkotrwałym zwycięstwie grafenu, używany był na Ylet³¹⁴ nadal jako nośnik informacji, obok przestarzałych, ale nadal niezawodnych kryształów kwarcu. Trzeba mieć mocną głowę, żeby przepuścić przez siebie całe swoje życie. Pan Różewicz miał. Wytrzymał do końca. Przeżył nawet ponownie swoją ostatnią śmierć.

Gdy w końcu osunął się ze zmęczenia na kolana, otrzymał ode mnie natychmiast sporą porcję energii i pomogłam mu wstać. Drżały mu lekko piksele w okolicach kolan, ale to normalne po takim wysiłku. Zadbłam o zgnięcie miotłką na szufelkę kilku ziaren, które upadły na podłogę, oraz wyrównanie łopatką powierzchni piasku. Trandoriańscy kustosze nie lubią, gdy odwiedzający nie posprząta po sobie.

– Wszystko widziałem – wyszeptał pan Różewicz zbieleiałymi wargami. – Najmniejszy szczegół mi nie umknął. Nie spodziewałem się, że to będzie takie wyraziste. I namacalne. Niczym noga od stołu lub rosa na źdźble trawy. Moje całe życie zapisane w piasku. I teraz każdy może je zobaczyć?

– Każdy, kto tutaj zawita i zostanie wpuszczony do pańskiego muzeum. Pana życie jest ogólnodostępne.

– Dla pani również?

– Oczywiście. Ale ja już nie muszę oglądać pańskiego życia. Ono jest we mnie.

Wyszliśmy na zewnątrz. Była noc. Rozsypane po parku kule polyskiwały w zimnym świetle odbłyśników. Gdzieś w oddali wyły silniki maszyn stawiających kolejną kulę. Licząc w ziemskich jednostkach, od naszego wejścia do muzeum pana Różewicza minęły dziewięćdziesiąt dwa lata, sześć miesięcy i piętnaście dni. Tyle, ile trwała ostatnia wędrówka jego ciała i duszy na tej planecie.

– I żeby zobaczyć coś takiego, musieliśmy lecieć przez pół Multiwersum – rzekł poeta, gdy oddaliśmy przyssawkę i pożegnaliśmy się z trandoriańskim kustoszem. – Powinniście to mieć u siebie.

– Sądzi pan, że naprawdę korzystaliśmy ze statku kosmicznego?

– Z pani pytania wnioskuję, że pewnie nie ruszyliśmy się z miejsca.

– Cieszę się, że tak szybko odkrył pan tę tajemnicę.

Nie czekałam, aż wrócimy do pana Toco. Zaraz po opuszczeniu muzeum podałam na ręcznym komunikatorze wiadomość do Centrali: „Pan Tadeusz Różewicz wytrzymał pełny seans, jest gotowy do ponownego przyścia na Ylet314”. A kiedy stary poeta schylił się, żeby spojrzeć na kawałek gruzu, po którym przechadzał się trójgłowy robak z kawałkiem plastikowego grzebienia w szczypcach, zapytałam:

– Co by pan powiedział na pisanie po trandoriańsku? Tej ziemi od dawna brakuje dobrych poetów.

– To mogłoby być całkiem interesujące doświadczenie – odparł bez chwili namysłu. – Proszę sobie wyobrazić, że jeszcze zanim pani mnie zapytała, naszła mnie ochota, żeby złowić poemat o księżycu.

– Z tym może być pewien kłopot. Sto ziemskich lat temu tutejszy księżyc został odtransportowany do sąsiedniego układu słonecznego. Był tak zniszczony, że nie nadawał się już do niczego. Miano go wyremontować lub zastąpić nowym, ale jakoś nic z tego nie wyszło. Pańska dawna Ziemia nie ma już księżycy.

– Tym lepiej! Bo to, o czym się pisze, tego właściwie nie ma. To dopiero jest stwarzane.

– Ocalałem / tylko dlatego ocalałem / że nikomu / nie chciało się jeszcze / poprowadzić mnie na / rzeź / kiedyś ludzie nie byli tak leniwi / kiedyś to się różnili / i dlatego mam / na pewno mam / te / dwadzieścia cztery lata / i żadnej nadziei na pomnik.

– Dlaczego pani mówi takie dziwne rzeczy? Co to było?

– Wiersz, który wpadnie panu do głowy za niespełna ćwierć ziemskiego wieku. I zapisze go pan po trandoriańsku, i dzięki temu zyska pan ogromną sławę. Jeszcze większą niż poprzednim razem.

– Kruhtorin, ale przecież pani już dzisiaj zna ten wiersz!

– Pan zapomni całą naszą rozmowę. I będzie się panu wydawało, że sam go pan napisał. Musi pan wiedzieć, że wszystkie wiersze powstały już dawno, a umiejętności poetów polegają na tym, że potrafią oni wyłuskać poezję z szumów i bezkresnych przestrzeni Multiwersum, wydobyc c o ś z czegoś, co właściwie jest n i c z y m . Dzięki nim n i c staje się c z y m ś .

Udało się nam zrobić jeszcze parę niezdarnych kroków, zanim pan Toco przerwał nadawanie dalszych obrazów, zmasał wszystko wokół i wciągnął nas do wizualizatora.

Nawet nie zdążyłam pożegnać się z panem Różewiczem. Ale pewnie kiedyś znowu się spotkamy. Jak nie na tej planecie, to na innej. Będę pamiętała o jego duszy.

*Przekład z trandoriańskiego Czewir XP873.56
pod kierownictwem Kruhtorin XVI*

KRZYSZTOF NIEWRZĘDA
Pułapka, czyli Tadeusz Różewicz
w swojej pinakotece

wyniosłeś swoje ciało z głodu
ognia i wojny
jako Satyr walczący o wyzwolenie
leśny demon
ścigający najeźdźców
z karabinem na ramieniu

zachowałeś ciało
opisując somatyczną niewolę
i śledziłeś każde jego poruszenie
do chwili
w której cię zastało
docelowe tchnienie

Cerber do ciebie się łąsił
jakbyś się poddał eutanazji
niczym pies pokojowy
ogonem merdał
choć nie miałeś dla niego
placków miodowych

stanąłeś wnet przed zasłoną
jak wyzwany przez Parrasjosa
Zeuksis z Heraklei
lecz ty odsłoniłeś kotarę
za którą był ukryty
wszechświat bez nadziei

panny dworskie jak żywe
infantka
w dużej rozdzielczości
malarz w stroju zakonnym
wszyscy już czekali
aż wśród nich zagościsz

byś teatr przedstawienia
za sprawą Velázquez
ujrzał w upadku
który rozumne postrzeganie
kompletnie roztrzaskał
iluzją przypadku

by to co zapamiętałeś
w trakcie przemijania
stało się twoim zbiorem
galerią obrazów
chcianych i niechcianych
oglądanych z uporem

okiem swoim
ujawniającym bliskość rzeczy
i jego wewnętrznym synonimem
w bólu treści
realnie odczuwanej
choćby tylko przez chwilę

dzieła Boscha Grünewalda Mallorda
Kantora Pollocka Vermeera
van Gogha Bruegla Wróblewskiego
Turnera Rembrandta Vedovy
Nowosielskiego oraz kubistów
i wiele innych do tego

wśród nich obraz de Hoocha
z przeźroczystym cieniem matki
ukazujący ciszę świata
otwartymi drzwiami cię zaprasza
i jak diabeł różowy
we wspomnienia wplata

korowód dziecięcy tam bryka
zółcienie oranże czerwienie
gałgańsko rozbawione
ciągnąc beztrosko strumień lata
za horyzont
przechodzą na drugą stronę

smolistym pędzlem je jednak przygniata
sympptomat burzy
na niebie Wojtkiewicza
lub smutku percepcji
na trakcie zdarzeń
z powodu ich oblicza

szewc nieopodal
jakby to poświadcza
zgarbiony przy robocie
niczym skazaniec
jeszcze nie skazany
dłubie dłutem w sabocie

starzec samotny
twoim wierszem potwierdzony
rychtujący drewniaki
wrastając w stołek
przez lży drewniane
widzi bowiem baraki

druty kolczaste
świętej pamięci piramidy
łapanki apele pasiaki
zwęglone szczątki
ludzi
dla których robi zawczasu chodaki

by przerwać frasunek
szewc sięga po trunek
bo wbrew Makowskiemu
przypisałeś mu butelkę
z czasem więc pijany
przykleja się do ściany

a ty słyszysz jak z oddali
pobrzmiewa piosenka
siekiera motyka piłka szklanka
i dręczy swą zapowiedzią
jak amen w pacierzu
zabili Niemcy wówczas Janka

właściwie Janusza
ukochanego brata
i poetę nad poetami
który przybrał imię Gustawa
ale z innymi
i tak go w dole zasypali

papież wzdorliwie się śmieje
z otwartą gębą
namalowany przez Bacona
jakby na ciebie wrzeszczał
treścią pejzażu
i niecnym dokonaniom

chciałbyś to wreszcie przerwać
i poczuć jedynie
rzecz samą w sobie
wazon światłem wypełniony
uwalniającym od tego
co obcuje w tobie

żeby dotknąć istoty
wsuwasz dłoń w usta prawdy
na którą przyszła już pora
formę wyczuwasz pod palcami
i chwytając się brzytwy
wyciągasz nożyk profesora

FILIP ZAWADA

Widzę siebie dzięki tobie czy sobie?

Bacon opowiadał, że lubi oglądać swoje obrazy
przez szybę – Tadeusz Różewicz

Jest tu strasznie nudno. Wszystko zakurzone i całe szczęście, że nie mam uczulenia na roztocza, bo teraz prawie wszyscy mają. Takie czasy, że kichać się tylko chce. I jeszcze okna pozamykali, bo musi być odpowiednia wilgotność, a klimatyzacja nie działa, jak się ją pomiesza z normalnym powietrzem. Tylko godzinę można wietrzyć, bo dłużej to już niezdrowo oddychać tym, co jest na zewnątrz. Jak to się mówi, z jakiegoś powodu trzeba skonać, więc nie ma co się nad tym zastanawiać.

Tylko Bóg potrafi umrzeć tak, jak mu się podoba. Gdyby chciał, to nawet z krzyża potrafiłby zejść, ale wymyślił sobie, że po trzech dniach zmartwychwstanie, więc został na swoim miejscu. Mój tata zawsze pytał, skąd ja to wszystko wiem, a ja to wiem, bo umiem patrzeć. Nie chciało mi się uczyć czytać, bo rozglądanie się jest praktyczniejsze. Dzięki temu, że widzimy, można uniknąć rozgniecenia przez samochód. Ci, co czytają, częściej mają wypadki – w większości śmiertelne. Bardzo często umieramy bez jakiegoś specjalnego pomysłu, co dalej. Ja tam wierzę w reinkarnację, bo jednak przykro jest myśleć o tym, że do końca życia będzie się tylko tym, kim się jest i nie ma szansy na żadną zmianę.

Jest rok 2018 i dla tych, którzy umierają na zawsze, okazuje się, że jest to *science fiction*, bo czas znacznie wyprzedza ich myślenie o tym, co mogłoby się wydarzyć. Wiem, że czasami mówię może nie do końca zrozumiale, ale przecież nie wszystko musi być proste. Każdy ma jakieś „widzi mi się”. Ja, na przykład, lubię zapach gnoju. Kojarzy mi się z dzieciństwem i podobno dobrze działa na zatoki. I rzeczywiście – nigdy na nie nie chorowałem. Wchodziłem często do obory i zaciągałem się tak, że aż łzy czasami poszły. To lepsze niż narkotyki, których nigdy nie brałem, ale znam z opowiadań i zawsze wydawało mi się głupie, że trzeba się chemią niszczyć. Alkohol to co innego, on zawsze działa dobrze i dużo bardziej naturalnie, i też pięknie pachnie.

Tu, gdzie jestem, nie ma żadnych zapachów. Czasami, jak ktoś przechodzi obok, czuć tanie perfumy, które zostają w powietrzu na długo, bo nie wolno robić przeciągów. Takie są zasady, a skoro ktoś je wymyślił, to nie wolno ich łamać. Chociaż z regułami jest tak, że jak jest ich za dużo, to się nie udaje ich przestrzegać, bo po prostu się ich wszystkich nie pamięta.

Cholera jasna, kiedy znowu te okna otworzą? Kolejny raz uderzam w szybę. Jeszcze raz. I znowu. Głowa już mi pęka. Czy to nie ciekawe, że w szybę zawsze uderza się głową? Żeby chociaż lufcik był uchylny, tobym spokojnie wyszedł. Być może to niekulturalne, znikać bez pożegnania, ale muchy tak mają. Dla nas wyjście po angielsku jest kulturalne. Poza tym Anglia zawsze kojarzy się z gentlemanami, więc chyba nie ma się czego wstydzić. Niektórym może się to wydawać nie na miejscu, ale przecież nawet w muzeum robi się kupę. Z naturą nie da się wygrać. Wszyscy to powtarzają, ale każdemu jest ciężko w to uwierzyć.

Chodzenie po muzeum wydaje się mało naturalne, ale trzeba to robić. Gdybyśmy tego nie robili, to eksponaty patrzyłyby same na siebie i powoli zapominały, po co są. Ja lubię popatrzeć na te starocie. Teraz już takich rzeczy nie ma. Nikt nie pisze listów piórem. Nawet kara za niezapłacone rachunki przychodzi jako wydruk z komputera. Podpis prezesa jest powielany milion razy, bo komu by się chciało marnować życie na składanie autografów.

Współczuję popularnym osobom, bo rozdawanie swoich podpisów to marnowanie życia. Ciągłe uganianie się za tym, żeby ktoś zauważył, że się istnieje. To dla mnie niezrozumiałe.

Nie mógłbym być znanym piłkarzem, bo ciągle trzeba biegać nie wiadomo po co. Żeby ludzie poklaskali przez chwilę? Ja się przyzwyczaiłem, że mi klaszczą za nic. Po prostu gdzie się nie pojawię, to ktoś klaszcze mi koło nosa i wcale nie sprawia mi to radości. Aktorem też nie chciałbym być, bo w reflektorach jest dla mnie za gorąco. Mógłbym zostać pisarzem, gdybym tylko umiał pisać. Pisarzami teraz nikt się nie zachwyca. Każdy rozumie, że w narodzie powinien być jakiś pisarz i czasami daje mu się order, ale w telewizji o tym nie wspominają. To mi się podoba. Każdy szanuje, ale mało kto wie za co, bo jednak rzadko się coś czyta.

W muzeum nie jest wskazane czytanie, dlatego książki przechowuje się za szybą, żeby nikt ich nie dotykał. I dobrze. Książki to nie jest bezpieczna sprawa ani dla jednostki, ani dla państwa. Skąd to wiem?

Mało to razy się zdarzyło, żeby ktoś z mojej rodziny umarł przygnieciony książką? Ostatnimi czasy nawet wuj Leoś, który niczego się nie bał, został przygnieciony Panem Tadeuszem. Ten, kto to napisał, na pewno nie wiedział, ile złego wyniknie z tego, że książka zawędruje pod strzechy.

Ja tu o lekturach, gdy tak naprawdę to sprawa szyb jest najważniejsza... Teraz produkują takie środki do mycia, że w szybie nic się nie odbija. Z czego oni to robią, że nawet refleksu żadnego nie ma? Dlatego tak często powietrze mi się myli z szybą. Z jednej strony to dobrze, że szyby są, a z drugiej – bardzo mnie to zniechęca do tego, żeby chodzić do muzeum. Ja jestem zwykłą muchą, ale znam ludzi, którzy ze względu na szyby przestali odwiedzać te świątynie sztuki. Tylko z zewnątrz zerkali czasami przez otwarte okno, ale nie wchodzili, bo obrzydzenie ich brało na samą myśl, że znowu coś będzie się odbijało i eksponat nie będzie mógł żyć swoim własnym, starym życiem, tylko będzie zmuszony szukać jakichś odnośników w rzeczywistości. Czasami nawet Gioconda ma ochotę na dzień wolny od życia, bo jest już stara, a to ciężka robota, jeżeli każdy się gapi, a ty musisz ciągle być sobą. Byli i tacy, którzy chcieli jej dotknąć, a to już grzech ciężki. Bo jakby tak każdy dotknął, to nic by z historii nie zostało. Dlatego przeszłości nie należy tykać. Chociaż wiadomo, że każdy czasami chciał pomacać, bo to jest pociągające, a ci, którzy mówią, że mają czyste sumienie, to zwykle po prostu mają krótką pamięć. Dlatego szybka ma nas chronić przed grzechami, tylko jeżeli jest nadużywana, to mocno przeszkadza. Kiedyś w oknach były moskitiery, ale teraz to już przeżytek, a miejsca w muzeum dla nich nie ma. W moskitierze zawsze można było znaleźć jakąś dziurę i wylecieć, a w tym momencie trzeba czekać, aż łaskawie ktoś otworzy. Czasami Bóg żąda od nas zbyt wiele, a jeżeli tak naciska, to niech da siłę, żeby można było to przetrwać. Czekanie na coś, co się wydarzyło, jest ogromnie trudnym zadaniem.

ADAM KACZANOWSKI

Jestem

Mam 45 lat. Mam na imię Tadeusz. Nazwisko: Różewicz. Potrafię w ciągu sześćdziesięciu sekund napisać sześćdziesiąt wierszy. Jestem w tym świetny. Nieźle idzie mi także chodzenie, ale po siedemnastu krokach w przód, zatrzymuję się. Nie wychodzę ze swojej sali, opisanej jako „Tadeusz Różewicz, lat 45”. Ani kroku dalej. Ale to ludzie przychodzą do mnie, ja nie muszę przychodzić do ludzi.

Ludzie mogą zadać mi pytanie, poprosić o wiersz lub wspólne zdjęcie ze mną albo podać mi dłoń. Na wiele pytań odpowiadam: Nie wiem. Ludzie wydają się wtedy zawiedzeni. Zdarzają się dni, gdy większość moich odpowiedzi brzmi: Nie wiem. Ludzie zadają mi pytania: czy słusznie robię? Czy ma to sens? Czy mam rację? Czy żona mnie zdradza? Czy koniec świata nadejdzie? Czy mój ból jest prawdziwy? Czy sztuczne cycki mają wąsy? Nie wiem, nie wiem, nie wiem, nie wiem, nie wiem, nie wiem, nie wiem.

Zdarza się, że ludzie, zamiast podać mi dłoń, próbują dotykać mnie w inne miejsca. Ochrona nie zawsze reaguje. Czasami reakcje ochrony są spóźnione. Dzieci nadeptują na moje stopy albo kopią w kostki. Dorosli klepią moje pośladki. Zdarza się, że przytulają się do mnie. Robią też zdjęcia, które należałoby określić jako nieprzyzwoite.

Zasypiam o godzinie dziewiętnastej i budzę się o ósmej. Tuż przed zaśnięciem szereguję zdarzenia z ostatniego dnia oraz oczyszczam umysł.

Czy życie ma sens? Jak pogodzić się z żoną? Jak dać kotkowi na imię? Czy roboty przejmą władzę nad światem?

Czy życie nie ma sensu? Jak pogodzić się z dziewczyną? Co napisać ukochanemu żółwiowi na grobie? Czy sztuczna inteligencja zniszczy ludzkość?

Gdy zrobię trzy kroki w lewo i pięć w przód, mogę zobaczyć Tadeusza Różewicza lat 60 stojącego w sali obok. Czasami machamy do siebie. Nie czuję niepokoju, widząc swoją starszą wersję.

Pewien człowiek włożył mi palec do ust, gdy deklamowałem wiersz, o który poprosił. Dokończyłem go, chociaż człowiek wydawał się już dalej mnie nie słuchać.

Ktoś zapytał, czy napisałem jakiś nowy wiersz. Nie. Natomiast jeden z moich wierszy nie daje mi spokoju. W wolnych chwilach rozważam jego modyfikację:

*Torturowanie rzeczy
nie ma przyszłości
katowanie maszyn do szycia
traktorów pralek telewizorów*

Zamieniłbym na:

*Nieśmiertelność rzeczy
nie ma przyszłości
zmartwychwstanie maszyn do szycia
traktorów pralek telewizorów*

Pytaniem, które ludzie najczęściej mi zadają, jest pytanie o życie po śmierci. Odpowiadam: Nie wiem, ale mam wątpliwość, czy oni właściwie to interpretują. Zastanawiam się też nad odpowiedzią na pytanie: Czy sztuczne piersi mają wąsy. Jeśli pytanie powtórzy się, odpowiem: Tak samo jak odessane tyłki.



CZĘŚĆ III

RÓŻEWICZ

MATEUSZ PALKA

Tadeusz Różewicz a fotografia

*Chciałbym mieć album zdjęć zrobionych przez
małą, kota, słonia, ludzkie niemowlę lub człowieka
niewidomego – Tadeusz Różewicz*

Zła fotografia

Tadeusz Różewicz miał do fotografii, podobnie jak do prasy i telewizji, stosunek ambiwalentny. Świadomy był negatywnych cech tego medium – niemądrej szybkości, powierzchowności, krzykliwości, ścisłych związków fotografii prasowej i reportażowej z bezwzględny rynkiem, podnoszenia wagi zwykłej plotki. Bezwzględnie chronił swój wizerunek medialny przed dziennikarzami, fotoreporterami, operatorami kamer.

O fotografii wypowiadał się niewiele. Jednym z wyjątków jest tekst napisany do katalogu Jerzego Olka *Bezwymiar iluzji* wydanego w 1995 roku, który przewrotnie zatytułowany został *Wymiar iluzji*. Oskarżał w nim fotografię, przypominając, za co w społecznej praktyce jest odpowiedzialna. Punktował: „Destrukcja rzeczywistości, ciała, rzeczy, natury i zdarzenia... poprzez fotografię i jej twórcę. Fotograf – uczeń czarno-księżnika – czarodziej i iluzjonista. Fotografowie przedmioty uczynili istotami żywymi i agresywnymi, zdolnymi nie tylko uwieść, ale i zniszczyć ludzką psychikę, myśl, zdolność sądu («zdrowy rozum»)?”. Skutki, jakie zdaniem Różewicza wywarła fotografia w kształtowaniu się form naszego postrzegania świata, są jak najbardziej konkretne, mają realny wymiar. Nie bez powodu z tytułu jego tekstu zniknął przedrostek „bez-”. Wyrazem tego przekonania są również jego słowa, że poprzez fotografię (zwłaszcza reklamową) „Człowiek staje się dodatkiem do butów, spodni, koszuli, samochodu, gumy do żucia”. Różewicza bardzo wcześnie, bo już w latach dziewięćdziesiątych, uderzał nadmiar wykonywanych przez ludzi zdjęć. Jest to refleksja przywoływana dziś nagminnie (i, zdaje się, spóźniona). „Ja ciebie pstryknę ty pstrykniesz mnie potem my pstrykniemy was a wy pstrykniecie nas... wszyscy pstrykają wszystkich i wszystko. I tak pstrykając często nie widzimy świata... zapstrykani nie widzimy, co się dzieje za naszymi plecami”.

Zaufał jednak kilku osobom, którym pozwalał się fotografować. Bawił się fotografią, testował jej mechanizmy i możliwości. Przy udziale każdej z tych zaprzyjaźnionych osób odgrywał przed aparatem inną rolę. Adam Hawalej, fotoreporter Centralnej Agencji Fotograficznej, a później Polskiej Agencji Prasowej, przez lata fotografował realizacje teatralne Różewicza. Fotografował poetę spontanicznie przy okazji wspólnych spacerów i rozmów, a w 1989 roku zarejestrował jego prywatny happening śmietnikowy. Janusz Stankiewicz – współtwórca, aktor i przez wiele lat szef Teatru Mimu „Gest” we Wrocławiu, miłośnik kaligrafii, brat i współpracownik Eugeniusza Geta-Stankiewicza, fotografował Różewicza w pracowni Geta, w ogrodzie poety na Biskupinie, przed tablicą epitafium, a także przyjmującego pozę melancholijnego starca z obrazu van Gogha. Z artystą, profesorem i teoretykiem sztuki Jerzym Olkiem sporo o fotografii dyskutowali. Wystawiali fotografię na próby: rejestracji i oddawania stanów emocjonalnych Różewicza, obrazowania sensu jego poezji poprzez cykl *Spadanie* czy zdjęcie starych butów poety. Zbigniew Kulik, fotograf, który od 1976 roku kieruje Muzeum Sportu i Turystyki w Karpaczu, dokumentował częste wyjazdy Różewicza w Karkonosze, jego zabawy i przybieranie póź.

Rozmowy z autorami fotografii przeprowadziłem w kwietniu 2018 roku. Interesowało mnie, jaki był Tadeusz Różewicz, kiedy go fotografowano, do czego fotografia – zwłaszcza będąca wynikiem autokreacji – była mu potrzebna, w jakim stopniu grał z fotografią. Relacje, jakie Różewicz budował z osobami go fotografującymi, były różne, tak jak odmienne były spojrzenia na nią autorów omawianych zdjęć i ich praktyka twórcza. Adam Hawalej zauważył, że nie ma dwóch zdjęć Różewicza, na których miałby to samo spojrzenie.

Oswajanie fotografii

Tadeusz Różewicz przywiązywał dużą wagę do zdjęć rodzinnych i archiwalnych. „Człowiek powoli gaśnie, ale jego twarz istnieje w rodzinnym albumie jak zioło, liść, kwiat w zielniku... Albumy rodzinne miały w sobie coś z zielników” – pisał w przywoływanym katalogu *Bezwymiar iluzji*. W wierszu *Fotografia* zawarł poruszający obraz, w którym obcowanie z ocalonym wojennym portretem młodej i uśmiechniętej matki skonfrontowane jest z lekturą jej odręcznej uwagi na odwrocie zdjęcia: „rok 1944 okrutny dla mnie”.

*w roku 1944
został zamordowany
przez gestapo mój starszy brat*

*skryliśmy jego śmierć
przed matką*

*ale ona nas przejrzała
i ukryła to
przed nami*

Różewicz oddał w tym fragmencie głębię istoty fotografii, która sama z siebie dotkliwie milczy. Bez niej jednak, bez konfrontacji obrazu ze słowem, nie wybrzmiałoby tak boleśnie znaczenie przywołanej w wierszu sceny. W dalszej części wstępu do katalogu poeta przekonywał, że „fotografia zdejmuje tylko czas terażniejszy człowieka”. Różewicz wyraźnie akcentował jej bezradność, skazując na incydentalność, doczesność, chwilowość i przypadkowość. Z drugiej strony miał świadomość, że „fotografia nie jest iluzją, ale rzeczą realną, zjawiskiem [...], które zamienia się w fakt... tylko w obliczu patrzącego na niego człowieka...”. Doskonale odczytał źródło siły oddziaływania, jakie fotografia wywiera na człowieku: „Trwające od wieków spory o autentyczność odbicia twarzy Chrystusa na całunie turyńskim świadczą o nienasyconej potrzebie oglądania podobizny Zbawiciela. Ludzie pragną oglądać «prawdziwą» – fotograficzną (nie malarską) podobiznę Boga-Człowieka”. Chciał poznać demaskatorską rolę fotografii – czego rezultatem były między innymi „portrety emocjonalne”: „Fotografia twarzy ludzkiej – którą nazywamy też zdjęciem, podobizną, jest w swojej istocie równie tajemnicza jak dusza... być może jest zdjęciem duszy ludzkiej, która pragnie się ujawnić w wyrazie twarzy. [...] Fotografia demaskuje... fotografów należy wygnąć z państwa doskonałego”. Wiary w tę rolę, wydaje się, nigdy do końca nie utracił.

Świadomość siły drzemiącej w fotografii wraz z poczuciem jej licznych ograniczeń sprawiały, że Tadeusz Różewicz mógł podjąć z nią twórczą grę. Jednym z jej elementów była autokreacja.

Adam Hawałej

Przez prawie trzydzieści lat nigdy nie fotografowałem Tadeusza Różewicza tak, jak portretuje się zazwyczaj ludzi sztuki – pozujących w swych pracowniach. Już po paru miesiącach naszej znajomości Różewicz zapomniał, że jestem fotografem, nie zwracał uwagi na obecności aparatu. Byłem jego towarzyszem, osobą, z którą mógł



Śmietnik, 1989
fot. Adam Hawatej

porozmawiać, przed którą nie musiał udawać. Taka relacja utrzymywała się niezmiennie do końca.

Poznaliśmy się w 1986 roku. Moja przyjaciółka Maria Dębicz zaproponowała mi, żebym sfotografował Różewicza w jej biurze w Teatrze Polskim. Pokój był bardzo mały, Różewicz siedział zapadnięty w głębokim fotelu, tyłem do okna. Na zdjęciu zrobionym pod światło widać byłoby jedynie jego sylwetkę, dlatego poprosiłem, żeby stanął na tle szafy. Wziął do ręki szklankę. Nie wiem, dlaczego to zrobił. Tak się poznaliśmy i tak wykonałem jego pierwsze zdjęcie – portret ze szklanką.

Różewicz był z pokolenia moich rodziców. Po kilku latach różnica wieku między nami zaczęła się zacierać. Pozostawał jednak pewien dystans. Byliśmy zawsze na pan, żadnych zdrobnień.

Fotografów zasadniczo nie lubił, albo udawał, że nie lubi. Dlatego nigdy nie zrobiłem mu typowej sesji. Moje zdjęcia powstawały spontanicznie i dobrowolnie, przy okazji rozmów, wspólnych spacerów. Bywało też tak, że sam podpowiadał, żeby go w konkretnym miejscu sfotografować. Całe nasze wspólne fotografowanie było odpowiedzią na impuls.

Wyjątkiem była seria śmietnikowa. W 1989 roku zadzwonił do mnie i powiedział tylko: „Niech pan weźmie aparat i do mnie przyjedzie”. Kiedy wszedłem do jego mieszkania przy ulicy Januszowickiej, właśnie się ubierał. Miał dwa różne buty, w jeden wpuszczoną nogawkę spodni. Płaszcz zapiął krzywo, na dłonie wsunął dwie różne rękawiczki – skórzaną i dzierganą na drutach. Zdawałem sobie sprawę, że to rodzaj teatru. Wziął kubły ze śmieciami i torbę papierową z nadrukiem Państwowego Instytutu Wydawniczego. Wchodził między śmietniki, wysypywał zawartość kubłów, coś wyciągał. Fotografowałem, nie odzywaliśmy się do siebie. Potem usiadł na ławce i zaczęliśmy się z tego śmiać.

By pozwolić mi się swobodnie fotografować, musiał obdarzyć mnie zaufaniem. Byłem przecież tym, który operuje demaskatorskim narzędziem. Inni nie spotkali się z taką akceptacją. Na początku lat siedemdziesiątych przyjechał do Różewicza Krzysztof Gieraltowski, który chciał wykonać jego portret. Po dziesięciu minutach Różewicz wyrzucił go z mieszkania. Bał się zdjęć, w których byłby jedynie materiałem w rękach fotografa, tworzywem.

Różewicz był zwykłym, niczym niewyróżniającym się człowiekiem. Nie miał spopularyzowanego wizerunku, nie był wyrazisty jak John Wayne. Schowany, niechętnie uczestniczył w spotkaniach, nie znoślił tłumu. Miał jednak w sobie coś niepowtarzalnego – spojrzenie, od

którego było ciepło i bezpośredniość. Nie mam dwóch zdjęć, które pokazywałyby identyczne spojrzenie Różewicza.

Różewicz był zwykłym człowiekiem także podczas fotografowania. Ani przez moment nie był wtedy prozaikiem czy poetą. Na spotkaniach autorskich, w trakcie wywiadów ludzie układali peany na jego cześć, klęczeli przed nim, a on się tylko skromnie uśmiechał. Był jak jeden z wielu, którzy chodzą ulicami, rozmawiają, śmieją się, są smutni.

Zawsze bardzo skromnie ubrany, latami nosił tę samą kurtkę. Nie dlatego, że nie mógł kupić sobie nowej, po prostu nie chciał. Fotografowałem go takim, jakim był – zwykłym mężczyzną. Także wtedy, gdy miał dziewięćdziesiąt lat – moje zdjęcia nie ukrywają jego wieku.

O fotografii rozmawialiśmy rzadko. Nie mówił, którego z fotografów cenił, wymieniał za to malarzy. Z drugiej strony był silnie przywiązany do archiwalnych zdjęć rodzinnych. Kiedyś reprodukowałem jego albumy ze zdjęciami z partyzantki. Małeńkie oryginalne odbitki, które poprzyklejane były w określonym rytmie, strzałeczki z notatkami i informacjami, dorysowane kredkami rysunki, ozdóbki. Przywiązywał dużą wagę do tego, żeby coś po sobie zachować.

Po raz ostatni fotografowałem go na próbie *Białego małżeństwa*. Byłem tam jedyną osobą z aparatem, nie zgodził się na nikogo innego. Scenę oświetlała tylko jedna żarówka – było ciemno jak w grobie. Zrobiłem kilka zdjęć, kiedy powiedział: „Panie Adamie, tylko proszę tak fotografować, żeby nie było widać łysiny”.

Janusz Stankiewicz

„Jutro będzie Różewicz, przyjdź” – powiedział do mnie mój brat, Eugeniusz Get-Stankiewicz. Był 26 lipca 1993 roku, przyszedłem jak zwykle do pracowni na Powstańców Śląskich, by drukować grafiki. Wziąłem ze sobą kilka tomików jego wierszy, chciałem, żeby mi podpisał. Kiedy przyszedłem, byli już razem i rozmawiali. Zrobiłem pierwsze zdjęcie. Get trochę zasłania Różewicza, nie jest najlepsze, może gdybym był wyższy... Nagle Różewicz zmroził się, popatrzył na mnie i rzucił: „Co pan mnie fotografuje?!”. Byłem zaskoczony i zrobiło mi się głupio. Chciałem zrobić zapis sytuacji, która w takim kształcie już się nie powtórzy. Któregoś dnia Get powiedział mi: „Spotkałem Różewicza, kazał cię pozdrowić” – uznałem, że jednak się na mnie nie obraził. Fotografowałem ich jeszcze później w pracowni, rozmawiali o filozofii, artystach. Różewicz zdawał sobie sprawę, że jak przychodziłem



porTRet, 2012,
fot. Janusz Stankiewicz

do pracowni, będę chciał ich fotografować. Czasem dawał mi znak, żebym tego nie robił.

7 października 2000 roku podczas spotkania w Domku Geta zapytałem Różewicza, czy mogę sfotografować go na tle epitafium Melchiora Brichsela przy kościele pw. św. Elżbiety. „To jakieś sto metrów od Domku” – powiedziałem. Zgodził się. Wiedziałem, że mogę zrobić jedno, góra dwa zdjęcia, więcej nigdy nie chciał. Stał przed tablicą, zdjął czapkę i zapytał, czy nie ma na głowie koguta. Byłem pełen emocji i miałem pustkę w głowie – zapomniałem nawet, czy założyłem film. Był z nami wtedy też Adam Hawalej. Zrobiłem pierwsze zdjęcie, a Różewicz pyta: „Okulary zdjąć?”. Zrobiłem drugie bez okularów. Do albumu *Epitafium i wiatr* weszło jednak to w okularach. Znalazło się na okładce biografii Tadeusza Różewicza napisanej dla Wydawnictwa Dolnośląskiego przez Zbigniewa Majchrowskiego, który zadedykował mi ją: „Autorowi najlepszego zdjęcia”. Poprosiłem Różewicza, żeby też mi się wpisał. Z początku nie chciał, mówił, że to przecież nie jego książka. W końcu dopisał do poprzedniej dedykacji: „zgadzam się”.

Różewicz dzwonił i zapraszał mnie na spotkania do siebie. Często fotografowałem jego ogród. Na odwrocie odbitek zapisywałem tematy naszych rozmów. Piliśmy kawę, nalewkę. Chciał, żeby z tych zdjęć powstał album. Oglądał swój ogród przez moje zdjęcia.

3 stycznia 2012 roku zadzwonił do mnie i powiedział: „Niech pan do mnie przyjdzie i weźmie aparat”. Dodał jeszcze: „Ale to mogą być nieostre zdjęcia”. Usiadł przy biurku, powiedział, że powie mi, o co chodzi, kiedy będą gotowe odbitki. Zrobiłem parę zdjęć, w tle były obrazy Nowosielskiego, on w kapciach, w dresie. Poprosiłem, żeby został tak, jak siedział. Różewicz się nie odezwał, zasłonił twarz rękami. Zrobiłem sześć ujęć. Światło było tylko z okna, jestem z nich bardzo zadowolony. Jak już robiłem zdjęcia, wspomniiał o pewnym obrazie van Gogha. Kiedy oglądał odbitki, trochę dla żartu odparł, że są... pozowane. Dopiero później w albumie z malarstwem van Gogha dotarłem do jego obrazu *Stary człowiek w smutku*. Różewicz bawił się trochę fotografią, ale jednocześnie unikał teatralizacji, krępowало go, że to nie jest prawdziwa sytuacja. Jestem pewien, że chciał też coś na ten temat napisać, ta fotograficzna notatka miała mu do czegoś służyć. Często przynosił mi do sfotografowania różne przedmioty, był ciekaw, co z tego wyniknie. Te zdjęcia nie miały być przeznaczone do oglądania przez innych – „mogły być nieostre”.

1 kwietnia 2005 roku Różewicz czytał mi w swoim gabinecie wiersz o tsunami *A jeżeli to we śnie*. Mówił, że jeszcze nie jest pewny ostatniej

zwrotki. Czytał z rękopisu, sfotografowałem tę sytuację. Oczywiście tylko ja wiem, co dokładnie przedstawi. Był zadowolony z tych zdjęć, po latach powiedział Getowi, że są świetne. Nazywam je literaturą – o nich się opowiada. To jest moja fotografia, opowieść o człowieku, nie chcę jej pokazywać jako przykład fotografii w ogóle.

Jerzy Olek

Mieszkaliśmy pięć minut od siebie, Tadeusz Różewicz na Biskupinie, ja na Sępólnie. Chcąc umówić się na spotkanie, pisał do mnie karteczki. Pewnego dnia poprosił: „Panie Jurku, może da mi pan numer telefonu, będzie łatwiej, gdy po prostu zadzwonię”. To był koniec z karteczkami, bardzo tego żałowałem. Bywały zabawne – kiedyś na przykład wracaliśmy samochodem z Gierałtowa i w pewnym momencie spokojnie zapytał: „Czy to koło przed nami jest nasze?”. Rzeczywiście, urwało nam się przednie koło z jego strony. Dostałem później karteczkę: „Kiedy jedziemy do Gierałtowa, czy dalej pan jeździ trzykołowym maluchem?”. Pierwszy telefon wykonał w wigilię. Podnoszę słuchawkę i słyszę: „Panie Jurku, sprawdzam tylko, czy podał mi pan dobry numer. To do widzenia panu” – to był cały Różewicz i życzenia w jego stylu.

Jedna z ciekawszych serii zdjęć powstała w latach dziewięćdziesiątych w kuchni. „Zobaczymy, czy fotografia jest w stanie oddać moje myślenie, mój nastrój. Umawiamy się, że pan tylko trzyma aparat i fotografuje automatycznie co minutę przez pół godziny” – zaproponował. Powiedział, że będzie myślał o różnych rzeczach. Założył swój kapelusik i zacząłem fotografować. Kiedy obejrzelismy odbitki, zapytał mnie: „No i co? Nic?”. Odpowiedziałem: „Tak, nic”. Na podstawie tych fotografii nie można odczytać jego nastroju, nie mówiąc już o myślach. Po naszej sesji zadzwonił kiedyś do mnie: „Niech pan wpadnie, mam coś ciekawego. W niemieckiej prasie jest artykuł o Davidzie Hockneyu. Z tekstu wynika, że wymyślił sobie, że ma być co minutę fotografowany. Panie Jurku – myśmy byli pierwsi”.

Bardzo rzadko prosił mnie, żebym go fotografował. Miał jednak czasem różne ciekawe pomysły, raz zainspirował go na przykład zniszczony po powodzi most. „To woda zrobiła, usiądę, a pan mi zrobi zdjęcie”. Kiedyś spytał, czy mogę go sfotografować jako drzewo. „Ja jako modrzew” – spomiędzy igliwia było widać jego twarz. Kiedyś we wrocławskiej galerii fotografii Foto-Medium-Art zrobiłem wystawę *Widzenie kamienia*. Koniecznie chciał ją zobaczyć, rozmawialiśmy

o wystawianych tam pracach. Później, podobnie jak w przypadku portretu z modrzewiem, chciał być sfotografowany jako kamień.

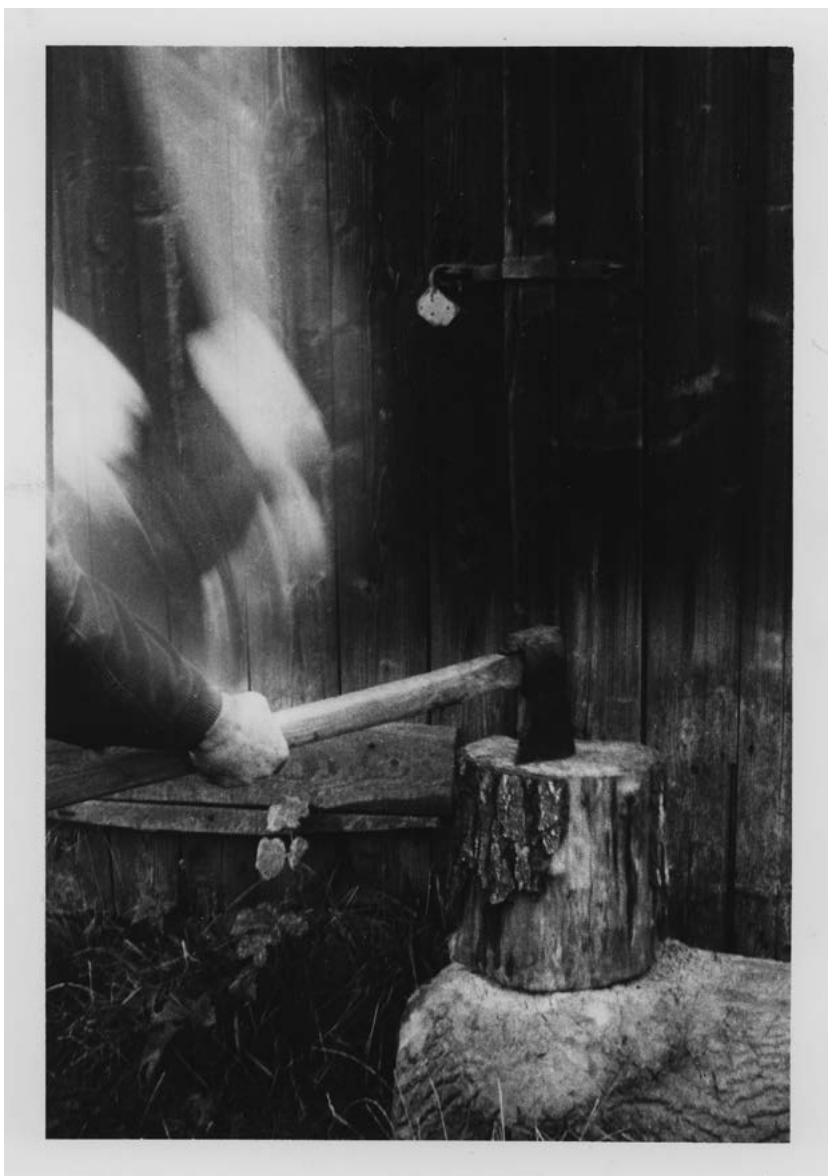
Bardzo lubię portret, który zrobiłem Różewiczowi w lesie, ujęcie jest lekko od dołu, niepozowane. Poprosił mnie jednak, żeby nie dać go do publikacji. „Jestem na nim zbyt monumentalny” – powiedział. A nie ma tam żadnej pretensjonalności, teatru... Decyzję Różewicza tłumaczę sobie faktem, że nie panował nad tą fotografią, była dla niego zbyt autorska.

Dość długo namawiałem Różewicza, żeby wziął udział w dedykowanym specjalnie jemu warsztacie fotograficznym w Gierałtowie. Problematyka wcześniejszych warsztatów skupiała się na widzeniu na przykład „bieli”, „ciszy” czy „względności”. Tym razem chodziło o temat „spadanie”, który związany był z poematem Różewicza. Zgodził się na uczestnictwo pod warunkiem, że to będzie jego fotografia – wymyśli całą sytuację i scenę, a ja nacisnę spust migawki. Wyciągnęliśmy pieńek ze stodoły i zaczął uderzać w niego siekierą. Naświetlaliśmy na długich czasach, tak, żeby ruch postaci był rozmazany. Wybrał z tej serii jedną klatkę, napisał na odwrocie kilka słów. Bardzo mu się to zdjęcie spodobało, powiedział mi kiedyś: „Jestem tu i jednocześnie mnie nie ma”

Kiedyś poprosił mnie o sfotografowanie swych butów. Postawił je na krześle, wsunął pod nie gazetę. Wtedy stwierdził, że jednak lepiej będą wyglądały dwa różne buty. Pomysł wydał mi się trochę szalony, ale fantastyczny. Wybrał porządne, wysłużone buty. Chciałem zrobić czystą, katalogową fotografię. Powstrzymał mnie, kiedy próbowałem zabrać z kadru gazetę. „Ona również jest dokumentem – powiedział – to też jest świadectwo czasu”.

Wpadał na inne szalone pomysły. Siedzieliśmy pewnego dnia we trójkę z Anią Sławińską na schodach mojego domu w Gierałtowie. Nagle pan Tadeusz powiedział: „Proszę państwa, te schody są jak z amerykańskiej rewii, może zatańczymy?”. I odegrali filmową, piękną scenę tańca. Tym razem to ja fotografowałem.

Jednym z moich ulubionych zdjęć jest wspólny portret, który wykonałem Różewiczowi z artystą Zbyszkiem Dłubakiem, jego rówieśnikiem, też z Radomska. Mieli podobne biografie, obaj w partyzantce. To było ich trzecie spotkanie w życiu. Ustawiłem ich na tle stodoły, która wyglądała jak piramida, po obu stronach dwa popiersia – niczym rozmawiające ze sobą sfinksy. Po prawej Różewicz, po lewej Dłubak z aparatem. To jedno z moich najważniejszych zdjęć Różewicza.



Spadanie, 1992,
fot. Jerzy Olek,

Często rozmawialiśmy o naturze i potrzebie fotografowania. Ważne były dla niego zdjęcia rodzinne, tym bardziej że zostało ich niewiele. Dyskutowaliśmy o wielkich wystawach, między innymi o *Rodzinie człowieka*. O tym, czy mała może być fotografem. Czy można sfotografować świat. Wiedzieliśmy już, że nie można sfotografować nastrojów człowieka. Zastanawialiśmy się, po co się w zasadzie fotografuje.

Uznawał, że w charakter fotografii wpisana jest powinność rejestracji i dokumentowania. Akceptował jednak kreację. Byliśmy kiedyś na wystawie dadaistycznych fotomontaży w Muzeum Narodowym we Wrocławiu. Uznał, że te prace stanowią rodzaj wizualnej poezji. Ciekawiła go ich niejednoznaczność.

Obcował z moją kolekcją fotografii w Gierałtowie. Przesiadywał w domu, robił notatki, nocował. Okno jego pokoju wychodziło na rzekę. Pytał mnie o szczegóły danych fotografii, na przykład o pracę Jana Berdyszaka, przedstawiającą zawieszoną na drzewie ramkę w kształcie rombu. Rozmawiał z Dłubakiem o jego fotografii, ciekawiła go. Interesowało go bardzo piękne zdjęcie Evy Rubinstein przedstawiające celę van Gogha w Arles. Widać na niej uchylone drzwi i puste pomieszczenie. Podobała mu się też bardzo fotografia Jeanloupa Sieffa, którego poprosiłem o nostalgiczny, jesienny widok na zaorane pole, w głębi kadru widać tylko parę drzew. Realizm i dokument w fotografii interesował Różewicza jedynie wtedy, gdy był esencjonalny, surowy. Nie chciał rozumieć awangardowych eksperymentów, nie interesowały go.

Chwilę przed śmiercią zadzwonił do mnie z prośbą o spotkanie. Byłem mocno zajęty, nie zdążyłem. Zawsze bzdury eliminują rzeczy ważne.

Zbigniew Kulik

Tadeusza Różewicza poznałem w 1996 roku, kiedy przyjechał do Karpacza. To było dla mnie wielkie szczęście, bo wiedziałem, że nie był skłonny do poszerzania kręgu swoich znajomych. Nie był postacią medialną, unikał dziennikarzy i fotografów. Nie chciał być rozpoznawalny, raz byłem świadkiem zabawnej sytuacji, gdy przekonywał turystów w Karkonoszach, że wcale nie jest tym Różewiczem, na którego im wyglądał.

Nasze pierwsze spotkanie było bardzo oficjalne i nie rokowało dalszej znajomości. Wykonałem wtedy kilka pamiątkowych zdjęć. Do zbiorów Muzeum Sportu i Turystyki w Karpaczu Tadeusz Różewicz podarował swoje okulary, których – jak zaznaczył – używał w czasie pisania *Kartoteki*. Zasugerowałem, że z poetą i dramaturgiem bardziej



*Kopczyki Tadeusza Różewicza, 2007,
fot. Zbigniew Kulik*

kojarzy mi się pióro niż okulary. Przywiózł je podczas następnej wizyty w Karpaczu. Krok po kroku, przyjazd po przyjeździe, wycieczka po wycieczce powstawały kolejne fotografie mistrza Tadeusza.

Lubił fotografować się na tle ciekawych dla niego miejsc, przy ludowym ulu, wodząc – jak to robią dzieci – rzeźbę lwa za nos, chwytając drewnianego łabędzia za dziób. Ale jednocześnie nie chciał być marionetką, pragnął mieć kontrolę nad powstającymi fotografiami. Czasem pytał: „Czy do zdjęcia mam zdjąć czapkę?”. Kiedy przekornie dociekał: „Kto panu pozwolił mnie fotografować?” – wystarczyło, że odpowiadałem, że zgodę wyraziła jego żona Wiesława.

W Karkonosze przyjeżdżał się odprężyć, lubił te miejsca i dobrze się w nich czuł. Stąd jego słowa: „Liczę sobie siedemdziesiąt pięć lat. Zakochałem się w Karkonoszach, które liczą sobie około 450 milionów lat”. Kiedyś zaproponował, że będzie układał z kamieni kopczyki: „Ja będę budował, a pan fotografuje. Nie będą to Góry Olbrzymie, ale moje – Różewicza”.

Zainscenizował też scenę z trzema usypanymi przez krety kopcami na łące koło Muzeum Sportu i Turystyki. Poprosił, żebym go z nimi sfotografował, mówiąc: „Między swoimi, prawdziwymi trzema kopcami usypanymi przez krety”. Symbolizować miały trzy sztucznie usypane kopce w Krakowie: Wandy, Tadeusza Kościuszki i Józefa Piłsudskiego.

Podczas wspólnego zwiedzania domu Gerharda Hauptmanna ześliśmy do piwnicy noblisty, gdzie przechowywane jest drewno do palenia w kominku. Poeta wziął wtedy leżącą siekierę i kazał siebie sfotografować, mówiąc: „A jak będzie pan pokazywał te zdjęcia, to niech pan powie, że to Tadeusz Różewicz pracujący u Gerharda Hauptmanna w czasie drugiej wojny światowej na robotach przymusowych w Niemczech”.

Kiedy zdjęć było wystarczająco dużo, przygotowałem pierwszą wystawę fotograficzną *Tadeusz Różewicz w Karkonoszach*. Pokazywana była w wielu muzeach i instytucjach kultury w Polsce i za granicą. Na wernisażu w Pradze poproszono go o parę słów otwierających. Różewicz odparł wtedy: „Ale przecież to nie moja wystawa. Niech pan Zbyszek powie”. Podczas pobytu w Pradze zwiedzaliśmy największe atrakcje miasta, Hradczany i most Karola na Wełtawie. Bardzo pragnął mieć zdjęcie na tle nagrobku Franza Kafki. Gdy byliśmy na rynku, zaproponowałem, że sfotografuję go na tle ratuszowego zegara. Różewicz miał inny pomysł. Stał wśród turystów z Azji – a ja miałem fotografować zaaranżowaną przez niego sytuację.

Obrazek pod powieką

Tadeusz Różewicz był wobec fotografii ostrożny. Tak jak oszczędna formalnie była jego poezja, miał również świadomość siły drzemiącej w statycznym obrazie, jego nierozzerwalnych związków z pamięcią, a przy tym trwałości, która bywa krucha, i czytelności, tylko z pozoru czystej. Fotografii matki towarzyszy brutalna refleksja z czasu wojny, w wierszu *Łódź* wspomina scenę z ojcem:

*nie płacz
przecież go kochałem
pod powieką niewielki obrazek
ojciec niesie zielone drzewko
krzyżak i siekiere
brnie
przez głęboki śnieg*

Różewicz przywołuje zapamiętany bądź wyobrażony obraz – taki, których pod powiekami uchowa się niewiele.

Wprawdzie Krzysztofowi Gierałowskiemu udało się w końcu sportretować Tadeusza Różewicza, ale poeta skrytykował później zdjęcie, pisząc, że został na nim źle oświetlony. Być może jednak dla Różewicza poza finalnym obrazem ważniejsze było to, co go poprzedzało i co mu towarzyszyło – spotkanie, rozmowa, relacja z drugim człowiekiem, wymiana myśli, porozumienie. Nie zobaczył najwyraźniej w swym portrecie Tadeusza Różewicza, jakiego chciał i jakiego był ciekaw. W *Marzeniach foto-amatora* ze wstępu do katalogu *Bezwymiar iluzji* pisał: „Chciałbym mieć aparat do zdejmowania snów... Chciałbym fotografować moje sny (i cudze też – ale niekoniecznie). Chciałbym mieć aparat fotograficzny (kamerę, ba!) do zdejmowania moich (i cudzych) myśli i uczuć” – życzenie to nie musiało się spełnić. Chodziło jednak o to, by podejmować próby.



Duszyčka (2004),
reż. Jerzy Grzegorzewski,
Teatr Narodowy w Warszawie,
fot. Wojciech Plewiński.
Zdjęcie ze zbiorów Archiwum
Artystycznego
Teatru Narodowego w Warszawie

ANKA HERBUT

To, co się złożyć nie może

Choć kategoria postdramatu powołana została do życia przez Hansa-Thiesa Lehmana dopiero w 1999 roku, to określa zjawiska funkcjonujące w polu sztuk performatywnych już od lat sześćdziesiątych XX wieku. Postdramatyczne są więc otwarta struktura, konstelacje fragmentarycznych działań, zdarzeń i emocji, zmienność charakterologiczna postaci, doinwestowanie cielesności, epickość lub polifoniczność dyskursu, zamierzony brak napięcia dramatycznego i odrzucenie syntezy, podważenie hierarchii środków teatralnych, gra gęstością znaków¹... Pisane przez Różewicza w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych eksperymentalne formy teatralne mogą stanowić modelowy przykład polskiego post-dramatu. Naszą ponowoczesną rzeczywistość opisują znacznie lepiej niż wielkie, spójne i stylistycznie zamasytowane konstrukcje literackie. Być może dlatego w ciągu ostatnich piętnastu lat na polskich scenach pojawiło się kilka bardzo ciekawych realizacji Różewiczowskich tekstów, stanowiących próbę wypowiedzenia naszego kolektywnego doświadczenia. Powszechną strategią wśród reżyserów, sięgających po dzieła poety, okazało się łączenie ze sobą różnych tekstów (także prozatorskich i poetyckich), aktualizowanie ich poprzez cytaty ze współczesnego kontekstu kulturowego i mediów oraz budowanie palimpsestowej struktury, w której te same wątki powracają w różnych wariacjach. W *Duszycze* z Teatru Narodowego w Warszawie (2004) tytułowy poemat Jerzy Grzegorzewski łączył z poematami *Et in Arcadia ego* i *Złowionym*, z opowiadaniem *Tarcza z pajęczyny* i wierszami *Zakatrupiony* oraz *Biedny August von Goethe*. W produkcji *Stara kobieta wysiaduje* Marcina Libera (Stary Teatr w Krakowie, 2014) elementem determinującym odbiór stał się wiersz *W środku życia* (1955). U Radka Rychcika z kolei *Kartoteka rozrzucona* (Teatr Studio w Warszawie, 2018) została zderzona ze stenogramami z obrad sejmowych z 25 stycznia 2018 roku, kiedy

to szef msw Joachim Brudziński mówił o walce resortu z polskimi organizacjami neofaszystowskimi². Z takiego niejednorodnego i dryfującego w chaosie informacji świata wyłania się wizja człowieka zagonionego w nadmiarze bodźców, własnych myśli i wspomnień. Wizja człowieka, którego pamięć i tożsamość mają charakter performatywny i którego życiowy czy polityczny bezwład wiązać należy z procesami starzenia się ciała i cywilizacji.

próba scalenia

Tekstem Różewicza o najbardziej radykalnej konstrukcji jest bez wątpienia *Kartoteka* (1960), która trzydzieści lat później ewoluowała do formy *Kartoteki rozrzuconej*, gdzie wycięte z pierwotnej wersji tekstu fragmenty zestawiano z odławkami medialnej współczesności i na bieżąco dopisywanymi scenami. Zestaw luźno połączonych ze sobą fragmentów, aktualizowanych przez autora, dał początek dramaturgii otwartej – modelowi dzieła będącego w stanie wiecznego nieukończenia. Tym, co scalało poszczególne fragmenty, była obecność Bohatera – ten dość prosty mechanizm jest w Różewiczowskich realizacjach chętnie wykorzystywany jako narzędzie dramaturgiczne. W *Duszyzycze* Grzegorzewskiego łącznikiem scen, wspomnień i przeczuć staje się postać R. (Jan Englert), wokół którego ogniskują się postaci kobiece. W *Nauce chodzenia* (Wrocławski Teatr Współczesny, 2016) Paweł Miśkiewicz *Rajski ogródek* Różewicza łączy z tekstami *Wyszedł z domu* i *Matka odchodzi*, a sceny oraz rozwiązania inscenizacyjne multiplikuje, spajając je za pomocą postaci nostalgicznego i zdystansowanego Poety/Bohatera (Jerzy Senator). W apokaliptycznym spektaklu Marcina Libera opatulona w nadmiar ubrań Anna Dymna w roli Starej Kobiety trwa niewzruszenie na posterunku, swoją obecnością nadając sens pozornie niezbornym, efemerycznym działaniom pozostałych aktorów. I wreszcie w *Kartotece rozrzuconej* Rychcika zblazowany Bohater (Bartosz Porczyk) tkwi na dachu jakiegoś wieżowca, od widowni oddzielonego rachitycznym rusztowaniem pod billboard. Bombardowany informacjami zupełnie nie potrafi ich przetworzyć, dlatego zlewają się w gęstą magmę i przyjmują kształt widmowych postaci nawiedzających go w jego wątpliwym azylu. Teoretycznie mógłby z tego dachu uciec, ale praktycznie nie ma dokąd – od siebie samego nie ma dokąd uciec. Bo co z tego, że Porczyk powtarza: „to jest mieszkanie prywatne!”, skoro prywatne już dawno stało się publiczne?



*Kartoteka rozrzucona (2018),
reż. Radek Rychcik,
STUDIO teatrgaleria,
fot. Krzysztof Bieliński*

w teatrze trzeba grać, tu musi się coś dziać

Bohater Porczyka jest zmęczony, mówi za cicho, brak mu energii. Śpi na kartonach jak bezdomny, choć ubrany jest w dobrze skrojone ciuchy. Jurek? Wacek? Może Zdzich. To bez znaczenia, bo przybiera takie imię, na jakie w danym momencie ma ochotę. Ma trzydzieści osiem lat i przeżywa właśnie kryzys wieku średniego (w podobnym wieku jest zresztą reżyser). Pozbawiony intymnej sfery komfortu neodandys o mocno nadwątlonej tożsamości – przez cały czas obserwujemy go na sporych rozmiarów ekranie zamykającym okno sceny. Nie ma się gdzie schować, ale też wcale się chować nie próbuje. Różewicz pisał swój tekst z powojennej perspektywy – Rychcik opowiada o dzisiejszej rzeczywistości, dla której układ odniesienia wyznaczają poczucie schyłkowości, melancholia, pustka i alienacja. Na pytanie Dziennikarza (Tomasz Nosiński), co robi, żeby nie dopuścić do wybuchu wojny wodorowej, w której zginie ludzkość, Bohater odpowie: nic. W innej scenie przyzna: „Człowiek umrze i nie potrafi opowiedzieć rzeczy najważniejszych”. Nie potrafi, nie chce... Bohater w spektaklu Rychcika jest człowiekiem bez właściwości. W 1966 roku w liście do Swinarskiego Różewicz pisał, że pierwotnie miał on powiedzieć w *Kartotece* tylko trzy słowa – „nie chciał brać udziału w tym przedstawieniu”.

regulacja życia

W starszym o dwa lata spektaklu – *Nauce chodzenia* Pawła Miśkiewicza – scena przypomina magazyn ze scenografiami: są fotele i stara lekarska kozetka, doryckie kolumny, lustro z sali baletowej i instrumenty muzyczne, a także klapkowy zegar, którego obecność początkowo przypomina jedynie o upływającym czasie, a im dłużej trwa spektakl, tym mocniejszym znakiem przemijania się staje. Z jednej strony są to wszystko przedmioty bardzo użyteczne – z drugiej reprezentują słabość człowieka do piękna i porządku³. Choć porządku akurat trudno szukać w tej złożonej ze strzępów różnych światów rzeczywistości. Aktorzy grają po kilka ról, a teksty Różewicza poszatkiwane zostały na fragmenty. W jednej ze scen Krzesisława Dubielówna opowiada o czasach wojny, na którą przypadała jej młodość. O organizujących życie społeczne zasadach, które przyjmowało się niejako apriorycznie: że jak

matka umierała, a zostawiała sieroty, to po śmierci wracała i karmiła dziecko piersią; że jak kobieta po zmroku przychodziła po mleko, to nie dostawała – trzeba było za to posypać soli, żeby nie było nieszczęścia; że po urodzeniu syna dwa razy więcej trzeba było wypić z radości niż po urodzeniu córki. Że o mające się narodzić dziecko dbano kosztem dobra rodzącej matki. Niektóre kwestie brzmią niepokojąco współcześnie, ale cała opowieść składa się w spójny obraz świata, który należy do przeszłości. Podobnie jak i sama spójność jego doświadczania. Tytułowa „nauka chodzenia” staje się więc w spektaklu Miśkiewicza nauką życia w społeczeństwie – utrudnioną o tyle, że nie ma już jasnych, stale obowiązujących zasad. Podobnie jak Bohater w *Kartotece rozrzuconej* Rychcika, Bohater/Poeta Jerzego Senatora mówi: „Odejdę nie podzieliwszy się żadną mądrością ani okrzykiem rozpaczny”.

jakby jutro miał być koniec świata

W jednej ze scen *Nauki chodzenia* Senator kieruje do widzów pytanie: „co byś zrobił, gdyby jutro miał być koniec świata?”. Koniec świata – ten o charakterze globalnym i ten jednostkowy w postaci śmierci wyznaczają układ współrzędnych spektaklu Pawła Miśkiewicza. Dojrzałe dialogi z poematu *Matka odchodzi* w wykonaniu Jerzego Senatora i Krzesisławy Dubielówny pojawiają się tu obok przejmujących monologów starzejącej się pięknej Fornariny Eweliny Paszke-Lowitzsch („Czy on tego nie rozumie, że ja nie mogę już być taka młoda jak kiedyś?”) oraz rozgrzewających się przed występem i ubranych w trykoty nastoletnich akrobatów.

Przemijanie i lęk przed śmiercią naznaczyły też silnie *Duszyckę* Jerzego Grzegorzewskiego, która – jako przedostatni spektakl przed śmiercią reżysera – stała się podsumowaniem jego twórczej drogi. Stała się także spektaklem podsumującym dla grającego R. Jana Engler-ta, który – jak pisała Elżbieta Morawiec – od emploi amanta przeszedł do dojrzałych i najtrudniejszych chyba ról, jakie istnieją: ludzi zaplątanych w tryby historii i egzystencji⁴. *Duszycka* to spektakl niesamowicie plastyczny i wizyjny, bardzo gęsty od znaczeń⁵. Prezentowany jest na scenie przy Wierzbowej – w budynku, gdzie znajdują się pracownie techniczne, do których prowadzi tunel wykopany jeszcze w latach dziewięćdziesiątych podczas remontu zniszczonego pożarem Teatru Narodowego. Tunelem tym transportowane były zazwyczaj elementy scenografii. Trudno wyobrazić sobie lepszą przestrzeń dla spektaklu będącego rozliczeniem z własnym życiem i twórczością: podziemia

teatru, w których odgrywane są sprawy najbardziej intymne: miłosne relacje, akt umierania, odchodzenie ciała od duszy. Zresztą to właśnie *Duszycką* Grzegorzewski zapowiadał zakończenie swojej działalności artystycznej, przez co spektakl, stając się sceniczną przechowalnią dla wspomnień i doświadczeń R., stał się jednocześnie porte-parole Różewicza i Grzegorzewskiego. Przypominał joyce'owski strumień świadomości⁶, który przybrał formę filmu z pamięci R.: pojawiały się w nim ukochane kobiety i odłamki erotycznych doznań, poczucie kresu wartości, lęk przed śmiercią i nieśmiertelnością. Już na samym początku Jan Englert obracał szpule filmowej taśmy, uruchamiając jednocześnie ciąg wspomnień, który długo nie może wyhamować. W scenografii pojawiały się dwa łóżka, harmonijki z przegubów autobusów i wanna z blachy, gramofonowa tuba, do której R. wrzucał majtki jednej z Aktorek. Obiekty, które utraciły swoje pierwotne przeznaczenie i zyskały nową tożsamość. Jest też klaps z planu filmowego, wózek z kamerą i szyny znikające w głębi tunelu, odniesienia do Pasoliniego i *Obywatela Kane'a* Orsona Wellesa. Dramaturgia spektaklu przypomina filmowy montaż. Kobiety z życia R. są jego dawnymi kochankami, muzami, aktorkami na planie filmu i w teatrze Grzegorzewskiego zarazem. Aktorki (Anna Chodakowska, Beata Fudalej, Anna Gryszkówna, Anna Ułas, Magdalena Warzecha), zróżnicowane tu pod względem temperamentu scenicznego, wieku i typu urody, wyznaczają kolejne etapy z życia R., który wie, że nie ma powrotu do przeszłości. Jest tylko powrót do wspomnień i pytań na ich temat: „nigdy nie dowiem się, czym dla ciebie byłem – wszystko przeminęło”.

to, co przestało przerażać

Duszycka jest syntezą tematów i form wielokrotnie podejmowanych przez Różewicza w jego twórczości. Jednym z najważniejszych jest katastrofa – ta prywatna związana z rozpadem osobistego świata, rozstaniem i śmiercią oraz ta kolektywna wywoływana wojnami, okrucieństwem i zbiorową traumą. Spektakl *Stara kobieta wysiaduje* Marcina Libera został skonstruowany właśnie jako prorocza wizja końca świata, na który czekamy, trwając w stanie bezradnego zawieszenia. Tkwiąca w centrum sceny Stara Kobieta (Anna Dymna) na początku chce jeszcze przeżywać rzeczywistość i odczuwać emocje, ale z czasem zaczyna się już tylko emocjom przyglądać. Na poziomie inscenizacji apokalipsa



Nauka chodzenia (2017),
reż. Paweł Miśkiewicz,
Wrocławski Teatr Współczesny,
fot. Katarzyna Pałetko



Stara kobieta wysiaduje (2014),
reż. Marcin Liber,
Narodowy Stary Teatr w Krakowie,
fot. Magda Hueckel

przyjmuje postać magnetycznej burzy z plastikowego śniegu – ekologicznej katastrofy zamkniętej w przypominającym laboratorium kontenerze z poliwęglanu. Łukasz Maciejewski w „Polskiej Gazecie Krakowskiej” znudzony przyznawał, że znieczulił się już na tego rodzaju pejzaże, bo oglądał je w teatrze wiele razy⁷. W „Dwutygodniku” zaś Michał Centkowski pisał, że spektakl Libera demaskuje naszą własną znieczulicę. Że istotą tego spektaklu jest właśnie to, że „rzeczywistość opisywana przez Różewicza przestała przerażać”⁸, a to jest znacznie bardziej przerażające.

W przedstawieniu *Stara kobieta wysiaduje* poszczególne sceny i zdarzenia nie pasują do siebie, nie składają się w całość. Podobnie jest u Grzegorzewskiego, Rychcika, Miśkiewicza. Powracają w nich zresztą te same motywy, a nawet fragmenty tekstów. Niekompletne, heterogeniczne doświadczenie świata Różewicz określał jako to, „co się złożyć nie może”⁹. Burzył w ten sposób granice między własnym „ja”, własną twórczością i otaczającym go światem¹⁰. Może właśnie dlatego jego teksty tak dobrze przyjmują fragmenty innych tekstów. I może dlatego tak dobrze rezonują dziś nie tylko ze sceną, ale i z naszą wrażliwością.

Przypisy

- 1 Por. H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, Kraków 2004.
- 2 Tadeusz Różewicz o *Kartotece* i *Kartotece rozrzuconej* mówił: „ja to pisałem świadomie jako teatralną parodię procesów politycznych”. Zob. K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989, s. 28.
- 3 Por. K. Lemańska, *Człowiek uwikłany we własne dzieła*, „Didaskalia” 2016, nr 136, s. 103.
- 4 E. Morawiec, *Mistrz światła i wizji*, „Didaskalia” 2005, nr 67–68.
- 5 Mimo że premiera spektaklu odbyła się 30 stycznia 2004 roku, *Duszyzka* wciąż znajduje się w repertuarze Teatru Narodowego w Warszawie.
- 6 Por. R. Cieślak, *Duszyzka – czytanie..., oglądanie... (próba wizualizacji)*, program teatralny, red. M. Zielińska.
- 7 Ł. Maciejewski, *Zagubienie i bezbronność wobec tekstu*, „Polska Gazeta Krakowska” nr 279, z dn. 2 grudnia 2014.
- 8 M. Centkowski, *Urzywanie głów*, „Dwutygodnik” 2014, nr 145, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/5537-urzywanie-glow.html> [dostęp: 20 sierpnia 2018].
- 9 T. Różewicz, *Poemat otwarty*, w: tegoż, *Poezja*, Kraków 1988, t. 1, s. 364.
- 10 Por. G. Niziołek, *Ciało i słowo. Szkice o teatrze Tadeusza Różewicza*, Kraków 2004, s. 9.

ADRIANA PRODEUS

Daj się ponieść

Jak to możliwe, że jeden z najbardziej docenionych autorów XX wieku jako scenarzysta jest szerzej nieznanym? Na 2012 rekordów pod hasłem „Różewicz” w katalogu Biblioteki Narodowej aż 649 pozycji oznaczone jest jego nazwiskiem jako autora, a tylko dwie z nich to scenopisy filmów: *Echo* (1963) i *Samotność we dwoje* (1968). Teksty filmowe Tadeusza Różewicza nie zostały nigdy wydane w odpowiednim opracowaniu i w solidnym nakładzie, nie są czytane i w historii polskiego kina właściwie nie funkcjonują. Co więcej, żaden reżyser oprócz Stanisława Różewicza, brata artysty, nie podjął się ich sfilmowania. Były za trudne? Czy może właśnie zbyt proste?

Czy w ogóle warto żałować, że wyobraźnia Różewicza-scenarzysty nie została przyswojona przez polskie kino? Proponuje przecież poetykę rzadko u nas spotykaną – opartą na subtelnościach i półcieniach. Taką, jaka we współczesnym kinie bywa wręcz wyznacznikiem stylu, do którego twórcy aspirują: nienachalnego, skromnego, minimalistycznego. Dokładnie takiego, jakim widział go Różewicz. Współcześnie, robiąc podobne filmy, reżyserzy powołują się na Roberta Bressona, prawdziwego mistrza kina autorskiego, twórcy *Kieszonkowca* (1959) czy *Na los szczęścia*, *Baltazarze* (1966), który objawił się parę lat później niż Różewiczowie i bardzo przypadł obu braciom do gustu.

Powód, dla którego ten rodzaj opowiadania nie przyjął się w polskim filmie¹, najlepiej zdefiniowała krytyczka filmowa Maria Malatyńska: „W kraju, który często lubił rozpałać się temperamentem swoich twórców, ta twórczość zawsze była ostentacyjnie chłodna, świadomie skupiona i kontemplacyjna. Niektórzy pisali o niej, że jest «nierozgrzana». Ale łatwo można było zrozumieć, że jej chłód wypływa ze swego strachu przed łatwością wielkich emocji w sztuce. Stąd tak częste u Różewicza «trzymanie się konkretów», «rzeczy», «opisów prostych», aby nie wyglądało, że fabuła chce się narzucić, zmusić odbiorcę do własnych

interpretacji”². Nieprzypadkowo na kolaudacji filmu *Echo* (1964) pisarz i tłumacz Jerzy Pomianowski określił go mianem *cinema de charite* (kina o potrzebie litości), zarzucając opowiadaniu: moralizatorstwo, maksymalizm etyczny i bycie sztuką wychowawczą, która jest istic „protestancka”³. Trzeba przyznać, że mimo nieskrywanej niechęci, z jaką środowisko filmowe przyjmowało ich filmy, Różewiczowie pozostawali asertywni, spokojnie stawiając na swoim. Scenarzysta godził w polską skłonność do mitologizowania, a reżyser nie stworzył na ekranie ani jednej sceny, którą moglibyśmy nazwać ikoniczną. Podczas gdy Andrzej Wajda kręcił swoje wielkie obrazy: *Popiół i diament* (1958) czy *Lotną* (1959) z oklaskiwanymi aktorami, Różewicz przygotowywał zwyczajną opowieść o zbuntowanym nastolatku, który ucieka z domu, kradnie motor i trafia do poprawczaka. Główną rolę siedemnastolatka z Bałut powierzył będącemu dokładnie w tym wieku naturszczykowi Stefanowi Friedmannowi, a finał jego wędrówki nad morzem u wuja rybaka, gdzie bohater próbuje znaleźć tytułowe „miejsce na ziemi” (1960) bynajmniej nie wyciskał łez. Obraz porównywano więc nie do szkoły polskiej, lecz do *400 batów* (1959) François Truffauta, który pokazano na tym samym festiwalu w San Sebastian.

Strzęp szkicu

Pierwsza próba scenariuszowa Tadeusza Różewicza datuje się na kwiecień 1948, gdy nowa powojenna władza podjęła inicjatywę „wciągnięcia literatów, pragnących pisać scenariusze, w orbitę zagadnień filmowych”⁴. Podczas kilkudniowych warsztatów pod patronatem Ministerstwa Kultury i Sztuki młodzi pisarze, poeci i tłumacze (m.in. Tadeusz Konwicki, Wiktor Woroszyński, Bohdan Czeszko, Maciej Słomczyński, Jerzy Passendorfer oraz dwudziestosiedmioletni Tadeusz Różewicz) uczęszczali na prelekcje i projekcje, a także wykłady ideowe o wychowawczej i politycznej roli kinematografii⁵. Powód, dla którego zebrano wtedy przyszłych autorów piszących dla kina, wynikał z tego samego utyskiwania, jakie słyhać, niemal odkąd wynaleziono kinematograf aż po dzień dzisiejszy. Że „nasze filmy” opowiadają zbyt miałkie historie, że twórcom brak pomysłów na fabuły, nie potrafią oddać języka współczesności, podczas gdy zagraniczne filmy (albo nowa generacja seriali) są o niebo lepsze niż polskie i trzeba temu zaradzić systemowo. Wtedy, rzecz jasna, diagnoza braku dobrych opowieści dla kina miała przede wszystkim uzasadnienie polityczne – niepoprawne treści lub „wątpliwej reputacji” autor oznaczały klęskę pomysłu, a nawet nakręconego już filmu.

Korzystając z okazji, Różewicz wykonał swoje pierwsze zadanie scenariuszowe – *Strzęp sztandaru*, niestety ocenione jako bardzo nieudane. Opinia o jego umiejętnościach zawierała zarzuty, które będą potem stawiane jego tekstom wielokrotnie: że akcja się nie posuwa, że brak konfliktu dramatycznego, wyrazistych bohaterów i pointy. Miał opowiedzieć historię wojskowej chorągwi, podzielonej między żołnierzy, którzy umówili się, że po zakończeniu wojny spotkają się złożyć ją w całość. Już wtedy posłużył się poetyką, która stała się stylem jego scenariuszy: nastroju światła i cienia, przyrody, kontrastu ciszy i huk, błysku i ciemności, wiele mówiącego detalu, długich chwil milczenia i niewielkiej ilości dialogu:

Krajobraz wiejski w jaskrawym świetle słońca. [...] Drogą polną maszeruje oddział wojska. [...] Twarze wyczerpanych żołnierzy. [...] Nagle jasny krajobraz gaśnie. W ciemności: ramiona reflektorów, detonacje (widać tylko wybuchające snopy ognia) i światła samolotów. [...] Jakub wraz z obsługą r.k.m. leżą okopani na skraju lasu. [...] Tyraliera zbliża się. Jakub patrzy na Henryka. Na ramieniu Henryka siedzi biały motyl, który składa i rozkłada skrzydła. Henryk daje znak. Jakub naciska język spustowy. Nagle widzi, że wkoło jest pusto. Na muszce r.k.m.-u siada motyl. Zbliżenie nóg biegnącej tyralierki. Jakub naciska znów język spustowy – nagle widzi z przerażeniem, że trzyma w dłoni pustą, pokrzyżowaną rurę – karabin rozpada mu się w rękach. [...]⁶.

Tego rodzaju ekspozycja pojawi się później w większości jego scenariuszy, tyle że stanie się dużo subtelniejsza, bardziej zniuansowana. Pierwszy zrealizowany scenariusz zaczyna się bowiem tak:

W nagłych wybuchach światła widać ślady bombardowań. Trupy koni o wzdętych brzuchach, rozbite działa, wraki samochodów. Helena, Celina i Maria – najstarsza dobiega pięćdziesiątki, Maria ma 27 lat, najmłodsza Celina 18. Ale nikt nie dałby im takich różnic wieku, warunki, w jakich żyły, upodobniły je do siebie. Twarze mają wszystkie trzy jednakowe, popielate. Wyblakłe, postrzępione chustki, nałożone ciasno na głowę, czoło, uszy i pod brodę, okrywają największą hańbę kobiecości, krótkie, bezbarwne włosy, podobne do tych, jakie odrastają po tyfusie⁷.

To równie nastrojowy opis, ale już bardziej filmowy, działający na wyobraźnię.

Wydaje się, że brat poety potrzebował podobnych tekstów, bo choć pracował z innymi: Janem Józefem Szczepańskim, Edwardem Żebrowskim czy Romanem Bratnym, najlepsze efekty przynosiła współpraca z Tadeuszem. Czego dokładnie potrzebował? Mówiło się, że „Różewicz raczej lubi teksty nieefektowne, a na ich podstawie robi dobre filmy”⁸. Że „na tle tekstu, jaki bierze reżyser w swe ręce w czasie realizacji, narasta duża warstwa psychologiczna, reżyser dodaje wiele swoich spostrzeżeń i kształt filmu przez cały czas rozrasta się aż do ostatniego dnia zdjęciowego. Wszystkie filmy Różewicza są o wiele bogatsze niż szkice scenariusza”⁹. Owszem, choć nie oznacza to, że na ekranie otrzymują one więcej ornamentów. Nawet gdy w tekście *Trzech kobiet* (1956) czytamy, że „na ślepej fasadzie kościoła zajaśniał i zgasł posrebrzany krzyż”¹⁰, reżyser nie pokazuje dokładnie tego na ekranie. Podobnie jak wielu innych poetyckich obrazów. Podczas realizacji *Drzwi w murze* (1973) Stanisław pytał brata: „co jest do wygrania «poza scenariuszem», co wydobyć z treści niepoddających się jednoznacznej interpretacji [...], co w pewnych wypadkach kryje się poza słowami, pod zewnętrzną akcją”. Na co Tadeusz odpisał mu w liście: „daj się ponieść obrazom”¹¹. Ale tekst był tak napisany, aby nie pozwolić się ponieść, Różewicz trzymał krótko emocje, a także wodze fantazji. Zresztą, jak Stanisław miałby pokazać na ekranie choćby taki obraz: męża wymierzającego policzek żonie, bo „zdawało mu się, że w jej głosie był odcień pogardy. Nie widział jej twarzy przed sobą, kiedy ją uderzył”¹². Gdy urzekło go jakieś zdanie opisu, po prostu wkładał go w usta narratora jako *voice-over*. W efekcie więc Różewicz wybierał operowanie prostotą, podobnie jak wspomniany Robert Bresson, włoscy neorealiści, a dziś Abbas Kiarostami czy bracia Dardenne.

Miczura-Film

Bracia Różewiczowie wyrastali w fascynacji kinem – to jedyne w Radomsku nosiło nazwę „Kinema” i dało początek kinu „Potęga”, gdzie Celina z *Trzech kobiet* ogląda *Profesora Wilczura*. Pierwsze scenariusze bracia opowiadali sobie w łóżku przed snem. Przewijały się te same współrzędne: „mroczne wnętrza, zapadnie, tajemne przejście, rewolwery, peruki”¹³. Jakoś nie było w nich kobiet („tylko raz szkielet z blond czupryną”) ani przeczucia zbliżającej się wojny i okupacji. Jak te zabawy przeistoczyły się w profesjonalne zainteresowanie kinem? Janusz, najstarszy z braci, wciągnął średniego Tadeusza w poezję, a Tadeusz najmłodszego Staszka w literaturę, malarstwo i kino. „Byliśmy pod silnym wrażeniem obrazu *Niepotrzebni mogą odejść* Reeda i włoskich

neorealistów. Czytaliśmy *Trzech towarzyszy* Remarque'a" – wspomina w autobiograficznej książce Stanisław Różewicz¹⁴, opowiadając, jak z bratem dyskutował o *Obywatelu Kanie* czy *Aleksandrze Newskim*.

Początki ich zawodowej współpracy oznaczają jednak nie duet, ale twórczy triumwirat. W swoim mieszkaniu w Gliwicach Tadeusz przedstawia bratu Kornela Filipowicza, sugerując, że jego opowiadanie *Trzy kobiety z obozu* może się nada na film. I rzeczywiście, to ono zostaje zaadaptowane na scenariusz ich pierwszego wspólnego filmu *Trzy kobiety* (1956). „Niedługo potem jesteśmy już w trójkę u Kornela w mieszkaniu na Lea. Będziemy się tu spotykać przez szereg lat, tu w dużej części powstaną scenariusze kilku naszych filmów” – wspomina Stanisław¹⁵. Odtwarza atmosferę tej pracowni: „Na balkon przylatują gołębie. Kornel czasami podchodzi do barometru, aby popatrzeć, jaka będzie pogoda. Pokój Kornela z latami nie zmienia się, przybywa książek, tylko ściany ciemnieją i my jesteśmy trochę starsi. Obgadujemy scenariusz, Kornel i Tadeusz dzielą się scenami do napisania – rozjeżdżamy się i spotykamy po pewnym czasie. Towarzyszę im na zasadzie reżysera «kibica», starając się autorom przypominać o terminach i konkretach realizacji. Rozmawiamy też o teatrze, polityce, kobietach, jedzeniu, książkach i malarzach”. Od początku bracia i Filipowicz stanowili zgrany, lojalny zespół, w którym każdy znał swoją rolę. Widać to było podczas wystąpienia na komisjach scenariuszowych. Tadeusz walecznie odpierał ataki przeciwników ich pomysłów, występując z pozycji intelektualnej, nie stroniąc od złośliwości, czasem wręcz wyniosłej. Kornel wypowiadał się koncyliacyjnie, tłumacząc, że Tadeusz nic złego nie miał na myśli, Stanisław z kolei brał odpowiedzialność za całokształt filmu, poprawki w scenariuszu, przyznawał się też do własnych błędów. Kiedy zaś byli razem, dogadywali się bez problemu i po prostu się przyjaźnili. Dopóki korespondencja Filipowicza z Różewiczami nie jest upubliczniona, najwięcej można dowiedzieć się z autobiografii Stanisława:

Praca z moimi scenarzystami w „Miczurze” przebiegała bez napięć i śladów „męki twórczej”. Był to dla mnie rodzaj seminarium na temat budowy postaci, dialogu, ale i milczenia... Moi scenarzyści wymyślali niekiedy przedziwne wersje scen, żartowali z bohaterów, z siebie, z otaczającej nas rzeczywistości. Kornel czasami nastawiał płytę z muzyką Handla, Brahmsa, piosenkami Ordonki, nucił *Bywaj dziewczę zdrowe*. Robił herbatę, kawę, piekł kartofle w piekarniku, serwował kaszę gryczaną ze

zsiadłym mlekiem. [...] Kornel lubił kino, cenił Bunuela i Felliniego. Pisał listy, podpisując się Von Tulczyński¹⁶.

Trzeba przyznać, że „Miczura” działała bardzo sprawnie: zrealizowali cztery filmy (*Trzy kobiety*, *Miejsce na ziemi*, *Głos z tamtego świata*, *Piekło i niebo*), podczas gdy bracia napisali w duecie pięć (w tym jedną nowelę filmową), które weszły na ekrany: *Świadectwo urodzenia* (1961), *Echo* (1964), *Mąż pod łóżkiem* w cyklu *Komedie pomyłek* (1967), *Samotność we dwoje* (1968) i *Drzwi w murze* (1973), a reżyser z Filipowiczem jeden: *Szklana kula* (1972).

Ile w historiach, jakie wymyślali, było z nich samych? Najwięcej dosłownych przeżyć było w filmach wojennych. Podczas dokumentacji do *Echa* w łódzkim muzeum bracia trafili na gryps więzienny, małą karteczkę, na której wypisano nazwiska wywołanych tego dnia z celi na rozstrzelanie. „Wśród nazwisk Janusz Różewicz, nasz starszy brat rozstrzelany 7 XI 1944”¹⁷.

O *Świadectwie urodzenia* pewien krytyk napisał, że historia Mirki, małej Żydówki, jest zbyt dobrze wymyślona, aby widz w nią uwierzył. Nie wiedział, że nowela oparta była na prawdziwych przeżyciach dziewczynki, którą znali Różewiczowie.

Dlaczego trio nazwało się „Miczura”? Było to imię czarnej, ulubionej kotki Kornela, która towarzyszyła im podczas pracy.

Kiedys Kornel powiedział, że trzeba naszą filmową spółkę „zalegalizować”. Z kartoników zrobił przepustki-legitymacje, nakleił nasze fotografie, podpisy złożyli: „Adamus” i „Rączka” – Kornel i Tadeusz, data wystawienia 1 kwietnia 1958 roku. Po filmie „Miejsce na ziemi” nagroził mnie monetą rosyjską, napisał: „W imieniu Miczura-Film Order Fiodora Iwanowicza I klasy”. Inną nagrodą od Kornela był mały model kutra wystrugany przez niego z kory¹⁸.

To, co w wykonaniu tercetu wzbudziło największą krytykę, było właśnie komedią, o której złośliwi mówili, że to nie parodia 8 1/2, lecz „nasze krajowe *Cztery i ćwierć*”, choć tak naprawdę *Piekło i niebo* niewiele ma z opus magnum Felliniego. Jest po prostu lekkim filmem, kpiącym z pracy „Miczury”, bo zaczyna się od sceny pisania scenariusza przez niewydarzonego literata, trawiącego czas na rozmowach z równie niedanym reżyserem. Autor śpi w bajzlu rozrzuconych papierów, obudzony zażywa kolejne tabletki coffanu, narzeka na zarobki, wygrażając, że za sto tysięcy dolarów napisze i *Don Kichota*. Bo „pisanie scenariusza

to samobójstwo dla rasowego pisarza”¹⁹. Osobą najlepiej zorientowaną w rzemiośle pisarskim jest gospoia Wiktoria, która „wtrącać się nie chce, ale ekspozycja jest za długa”²⁰, stale to samo, a dialogi puste. W tym miejscu znajdziemy też genialną parodię filmów, jakich „Miczura” zdecydowanie nie chcieli pisać: „Złociste jak banan ciało Kiki prężyło się i rozluźniało wzdłuż i w poprzek szerokiego tapczanu, nakrytego gustowną, pluszową narzutą. Gęsta broda literata Kocurka wysuwa się spod jej pachy. Z małego radia na tranzystorach płynęła melodia: «Miłość ci wszystko wybaczy...» w wykonaniu Hanki Ordonówny. Kocurek, który przed chwilą wydał nowy tomik poezji i porzucił żonę wraz z dziećmi...”. Potem, gdy akcja filmu przenosi się do nudnego nieba i pełnego rozrywek piekła, a lokatorzy obu miejsc najbardziej tęsknią za niedoskonałym życiem na ziemi, sarkazm dotknie innych przedstawicieli społeczeństwa: poligamistę, który przekonuje żonę, że spieszy się na kursokonferencję byłych wędkarzy, podczas gdy córka recytuje mu *Tato nie wraca* Mickiewicza, a na Sądzie Ostatecznym, który stanowi rodzaj kina z projekcjami niespełnionych pragnień umarłych, mężczyzna, jak się okazuje, chce być kobietą i urodzić trojaczki płci męskiej; księdza, który radzi poskramiać postem swych wewnętrznych wrogów, przyczynę moralnych upadków, oraz grubego chłopca w piekle, który „pożera nieskończonej wielkości kielbasę. Kielbasa ta ma kształt węża, wije się w splotach po podłodze, okręca nogi stołu”²¹. Owe piramidalne obrazy i prześmiewczy ton prawdopodobnie odzwierciedlają dowcip, jaki towarzyszył tercetowi w pracy. W tym jednym filmie dali wyraz swobodnej zabawie konwencjami kina.

Odciski palców

Jednak ten sam rodzaj okrutnego humoru krążącego wokół tematów jedzenia i płodzenia pojawia się przecież w dramatach Różewicza. We wspólnej pracy nie sposób rozdzielić, wskazać, kto co wymyślił. Zaś w jego indywidualnej twórczości pochłanianie pokarmu, żądza i rozmnażanie się znaczyło zawsze triumfującą żywotność – afirmację biologicznego trwania mimo wszystko. Choćby w monologu ze *Śmiesznego staruszka*, który zalewał wrzątkiem gniazdo domowych myszy zatruty myślą, że sam nie założył rodziny: „A przecież w każdym z nas drzemie instynkt, który każe nam przedłużać gatunek ludzi na tym padole, zabiegać koło budowania gniazda. Kiedy te pisklęta z rozwartymi dziobkami piszczą głodne i czekają na pokarm, kiedy ojciec i matka przynoszą smaczkowite kąski swoim pociechom, mamy przed oczyma obraz szczęścia,

którego nie dostąpiłem”²². Kontrast między potrzebami ciała a autorefleksją przewija się jako jeden z motywów jego sztuki i jest obecny także w scenariuszach, zwłaszcza w *Samotności we dwoje*, isticie bergmanowskim dramacie o małżeństwie, które po stracie dziecka oddała się od siebie i przestaje uprawiać seks. Piękna żona pastora staje się cyniczna, sprowadzając pod swój dach kochanka jako nauczyciela fortepianu dla córki. We troje z mężem i kochankiem dyskutują wieczorami o miłości chrześcijańskiej, po stronie której stoi pastor, i hedonistycznej, własnej.

Różewicz-scenarzysta posługuje się tym samym, co w prozie czy poezji, rozdziwieniem między ucywilizowaniem a brutalnością, istniejącymi równocześnie. Ludzie, zwłaszcza ci wyrafinowani, są wyraźnie okrutni (bohaterowie z *Samotności we dwoje* poznają się na festiwalu wagnerowskim w Dreźnie). Podobne zderzenie zachodzi też w *Echu*. Na początku filmu chłopiec czeka sam na tatę w eleganckiej restauracji, odczytując obce nazwy w menu: *Semillon... Vin blanc. Superieur... Cognac...Gautier Freres... Suvural Desert...*²³ A potem, gdy już zamówią jedzenie, mimo dyspensy ojca dzieciak „nie zrezygnował z bontonu. Dalej skubał pracowicie, odkrawał kawałeczki mięsa, odkładał, starał się jeść ładnie, a nawet dystyngowanie”. W ten nastrój uderza dramatyzm kolejnej sekwencji, gdy chłopiec jest świadkiem próby utopienia kociąt, które wykupuje od włóczęgi, ale ojciec bezdusznie każe je oddać. W ogóle obrazy bezbronych zwierząt, niemowląt, starców i osamotnionych dzieci pojawiają się w tych scenariuszach bardzo często.

W każdym występują też typowe dla dramaturgii Różewicza sceny jedzenia, jak te, gdy w *Kartotece* bohater odwija śniadanie z papieru, w *Wyszedł z domu* rodzina je zupełnie pomidorową, a w *Odejsciu głodomora* strażnicy jedzą surowe mięso²⁴. Kino też zaludnił poeta postaciami spożywającymi codzienne posiłki. Temat głodu łączy się tu także z obrazami pożądania: frywolna Kika z *Piekła i nieba* wyznaje, że wokół słyszy tylko: „Ale cizia! Wspaniały biust”, ale mimo to udaje jej się zostać wewnętrznie czystą. Zaś bohaterowie drugoplanowi *Samotności we dwoje*, sklepikarze Kaduloczka i Kasperlik, którzy sprowadzają na rodzinę nieszczęście, ofiarowując chłopcu złotego węża, ukazani są jako chutliwi chłopcy, jednak ostatecznie niewinni, gdyż wypadek zdarza się wskutek nieporozumienia.

W tekstach Różewicza pojawiają się frazy, które czytelników zwyczajnych scenariuszy musiały pewnie wprowadzać w konsternację, gdyż potocznie uważa się, że podobne sformułowania nie powinny się znaleźć w tekście *stricte* filmowym, na przykład takie didaskalia: „Ktoś

obserwujący je z boku wzięłyby je za istoty niespełna rozumu: snują się w milczeniu z oczyma wbitymi w ziemię, rozgarniające patykami kupy papieru, gałęzie i zeschnięte liście, tak jak to robią ludzie zbierający grzyby”. Albo: „W porannej mgle kontury sielankowego miasteczka, położonego wśród ogrodów. W tym widoku jest coś uderzającego, co mają w sobie tzw. miejsca przeznaczenia”. Czy niezwykle celny opis kobiety po pierwszym pocałunku: „jest to teraz twarz nieznana dotąd nikomu”²⁵. Takiego języka używał Różewicz w swoich opowiadaniach. Widać też, choćby na przykładzie *Świadectwa urodzenia*, że nowela filmowa i napisany potem scenariusz Różewicza nie różnią się rodzajem języka, lecz głównie długością tekstu. Dlatego mogą znaleźć się tu tak enigmatyczne, poetyckie didaskalia jak te opisujące, że „Świt był zimny. Mgły schodziły z pól, unosiły się nad rdzawymi kartofliskami i rzyskami. Z nocy pozostał tylko ten sam stłumiony odgłos, który wypełniał niebo i ziemię”²⁶. Czy też: „Niebo nasiąkało szarością. Zmrok zamazywał kontury domów i kształty mebli. Wszystko przybierało kolor podobny do ziemi”²⁷.

Zmiany, jakie wprowadzał Różewicz na kolejnych etapach pracy nad scenariuszem, nie dowodziły bynajmniej, że pisarz postrzegał scenariusz filmowy jako osobny gatunek, lecz skupiały się raczej na dodaniu sugestywnego detalu („w wielkich, ciemnych palcach taboryty bibułka drżała, kiedy nasypywał tytoń”²⁸), zmian kolejności scen lub zmiany perspektywy, na przykład w pierwszej wersji *Świadectwa urodzenia* egzekucję oglądało samo dziecko, a w drugiej chłopiec wraz z mężczyzną, co uczyniło jego przeżycie nieco mniej drastycznym, bezpieczniejszym, bo dorosły był obok.

Co zbliża scenariusze filmowe Tadeusza Różewicza do jego zainteresowań widocznych w indywidualnej twórczości literackiej, to także wszechobecne milczenie i zderzanie ze sobą w dialogu różnych rodzajów mowy: potocznej, akademickiej, dziecięcej, urzędowej, medialnej. Pokazują to liczne sceny *Głosu z tamtego świata*, w którym pojawia się też dodatkowy, obco brzmiący głos brzuchomówcy. W innych scenariuszach trafiają się też wtręty po francusku i niemiecku, gdyż przeszłość wojenna i przeszłość „ziem odzyskanych” są wciąż na wyciągnięcie ręki. Stosunek do historii też jest podobny. Jak pisano o wojennych dziełach Różewicza: „nie są filmem o wojnie, są filmem o teraźniejszości, która dźwiga na sobie straszny ciężar doświadczenia czasu przeszłego”²⁹. Bo nie chodzi tu o ożywianie dawnych koszmarów (choć nierzadko błyskają one groźnie w wielu retrospekcjach),

lecz o to, jak na przeszłość patrzą kolejne pokolenia, jakie pytania wobec niej formułują i w jakie moralne rozrachunki wędzają starszych.

Etyka

Pozostaje zapytać, czy w scenariuszach, odmiennie niż w indywidualnej twórczości literackiej, Różewicz rzeczywiście moralizował? Czy były powody, aby jego filmy określać „protestanckimi”? Badaczka jego twórczości Monika Maszewska-Łupiniak stwierdza, że: „Różewicza nie interesują formy wypowiedzi, które ograniczają się wyłącznie do opisywania rzeczywistości, tworzenia rodzajowych obrazów, ale te, które nie tracąc swoich pierwotnych funkcji, zmierzają do ujęć uniwersalnych, mogą znaczyć więcej, wymykają się jednoznacznym interpretacjom, zdążają do binarnego odczytania utworu. Taka binarna struktura związana jest w twórczości Różewicza z moralistyką. Podstawą moralistyki Różewicza jest chęć dociekania prawdy o ludziach, odpowiedzialność za to, co i jak się robi”³⁰. Prawda o ludziach nigdy nie zostanie odkryta – z tym uczuciem kończy się seans chyba każdego filmu Różewiczów, nawet *Głosu z tamtego świata*, gdzie bohaterami jest dwójka oszustów: pseudolekarz Aksamitowski, szarlatan wydobywający pieniądze od naiwnych kobiet, oraz jego pomocnica, rzekomo nawiedzona przez duchy brzuchomówczyni kucharka Wiktoria. Choć naciągają pacjentów, dają jednak chorym nadzieję, więc nie można jednoznacznie ocenić ich postępowania.

Większość postaci ze scenariuszy Różewicza nie czuje się jednak z samym sobą dobrze. Głównym punktem fabuły jest wręcz walka o samoakceptację. Stawiając w centrum swoich scenariuszy problem poczucia winy, której nie można samemu sobie wybaczyć, Różewicz nie wskazuje rozwiązania. Być może zgodziłby się z Karolem Ludwikiem Konińskim, którego *Straszny czwartek w domu pastora. Dalsze losy pastora Hubiny* zaadaptował w *Samotności we dwoje*³¹. Ów chrześcijański socjalista pisał: „Idzie bowiem o to, żeby znieść owo głębokie osamotnienie, w jakim żyjemy, owo nowożytne, atomistyczne rozproszenie społeczne – osamotnienie i rozproszenie w grozie całej występujące zawsze wtedy, gdy człowiek został przez los zwyciężony – osamotnienie i rozproszenie tym potworniejsze, że za tło służy mu cywilizacja, która się zowie «chrześcijańską». Należy więc wytworzyć naokoło człowieka znacznie gęstsza, tęższa i trwalsza niż obecnie tkan społeczna, która by podtrzymała go fizycznie i moralnie”³². Na pewno historie opowiedane przez Różewicza w scenariuszach pokazywały wrażliwe, słabe osoby, które nie radzą sobie z ciężącą na nich odpowiedzialnością, nie umieją

być wzorem dla przyszłych pokoleń. W tym sensie autor wołał o jakiś nowy porządek, którego nigdy nie zdefiniował.

Jedna z najbardziej przejmujących scen napisanych przez Różewicza pochodzi z *Echa*, którego bohater, adwokat, zostaje po wielu latach po wojnie zidentyfikowany jako gestapowski konfident. Próbuje udowodnić sobie i rodzinie, że udawał tylko współpracę, naprawdę ratując ludzi, jedzie odnaleźć człowieka, którego ostrzegł przed aresztowaniem. Niestety, tamten nie żyje, a jego stara matka sprawia wrażenie niepoczytalnej. „Wziął prawą rękę staruszki, wyschłą, podobną raczej do kurzej łapki. Włożył jej pióro między palce. Kobieta poddawała się biernie tym poczynaniom. Starannie, litera za literą, wypisywał ręką starej jej imię i nazwisko. Janina Górka”³³. Sam Różewicz skomentował ten tekst następująco: „To jest niby tragedia, ale my nie pozwalamy na to, aby ta tragedia stała się monumentalna, antyczna [...] kształt tego człowieka jest trochę jakby zamazany [...] to nie jest ani bohater, ani tchórz, na pewno to nie jest orzeł, to jest człowiek, jakiś człowiek i my na niego wyroku nie wydajemy [...]. Jego żona zabiera dziecko, żeby ojciec nie miał na chłopca złego wpływu, i tu mamy do czynienia z wyrokiem – wyrokiem jednoznacznym”³⁴. Za samotność mężczyzny odpowiada więc jego żona. Za ostry sąd moralny nad sobą, on sam, pogrążony w lękach. Opowieść skupia się też na bezradności dziecka, które nie otrzymuje od rodziców żadnego przekazu. A jednak nazwanie Różewicza pisarzem narzucającym rygor moralny byłoby zdecydowanie przesadne. Nie były też jego filmy dziełami religijnymi. Zarzuty wobec tych braków w swojej twórczości autor *Kartoteki* odpierał, mówiąc, że „Św. Augustyn też ukradł gruszkę i miał z tego powodu wyrzuty do końca życia”³⁵.

Ciekawe, o czym robiłyby filmy Różewicz dzisiaj. Wiemy, że interesowała go sprawa Damazego Macocha, paulina z Jasnej Góry, przestępca, który poruszał polską wyobraźnię na początku XX wieku. Parokrotnie podczas komisji scenariuszowych i kolaudacji Różewicz wspominał o tym projekcie. Macoch był bohaterem doskonale niejednoznacznym: chłopak, który dostał się do zakonu dzięki protekcji, według niektórych wersji był agentem carskich służb. Już jako mnich podczas spowiedzi uwiódł kobietę, którą skłonił do fikcyjnego małżeństwa ze swoim kuzynem, opłacając ich wesele i późniejsze wydatki z kradzieży klasztornej skarbnicy, jak też korony z obrazu Matki Boskiej. Utrzymując romans z kobietą w zakonnej celi, zarabiał kuzyna siekierą, po czym wywiózł ciało dorożką i wrzucił do rzeki. Aresztowany i skazany wraz z kilkoma współnikami z zakonu zmarł w więzieniu. Historia doprawdy godna Różewiczów, prawda?

Przypisy

- 1 Na świecie był dobrze przyjmowany, by wspomnieć choćby Grand Prix na festiwalu w Wenecji i wyróżnienie w San Sebastian.
- 2 M. Malatyńska, *Ścieżka osobna*, „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 31, s. 13.
- 3 „Protestancki to nie obelga” – tłumaczył potem w dyskusji Tadeusz Konwicki. Wypowiedzi ze stenogramu kolaudacji filmu „Echo”, 31.01.1964, zbiory Filмотeki Narodowej.
- 4 Cyt. wg A. Polanowska, *Na początku było słowo*, artykuł o archiwach Filмотeki Narodowej, http://www.fn.org.pl/archiwum/data/other/na_poczatku_bylo_slowo..._250.pdf [dostęp: 7 lipca 2018]
- 5 Tamże czytamy, że ten sam wykładowca Stefan Żółkiewski „w niespełna rok później na szczecińskim Zjeździe Literatów Polskich słowami: «Chcemy, aby literatura pomagała budować socjalizm w Polsce» proklamował realizm socjalistyczny jako obowiązującą metodę twórczą”.
- 6 Cyt. wg A. Polanowska, *Na początku było słowo...*
- 7 Scenariusz filmu *Trzy kobiety*, s. 1, zbiory Filмотeki Narodowej.
- 8 A. Ścibor-Rylski z protokołu komisji ocen scenariusza *Głos z tamtego świata*, 9.12.1961, zbiory Filмотeki Narodowej.
- 9 A. Ścibor-Rylski, Protokół komisji ocen scenariusza *Echo* 21.05.63, zbiory Filмотeki Narodowej.
- 10 Scenariusz filmu *Trzy kobiety*, s. 75, zbiory Filмотeki Narodowej.
- 11 Oba cytaty za: S. Różewicz, *Było, minęło... w kuchni i na salonach X muzy*, Warszawa 2012, s. 115–116.
- 12 Scenariusz filmu *Echo* s. 57, zbiory Filмотeki Narodowej.
- 13 S. Różewicz, *Było, minęło...*, s. 167.
- 14 Tamże, s. 9.
- 15 Tamże, s. 28–29.
- 16 Tamże.
- 17 Tamże, s. 68.
- 18 Tamże.
- 19 Scenariusz filmu *Piekiło i niebo*, zbiory Filмотeki Narodowej, s. 14.
- 20 Tamże.
- 21 Tamże, s. 52–57.
- 22 T. Różewicz, *Śmieszny staruszek*, w: tegoż, *Utwory zebrane. Dramat*, t. 1, Wrocław 2005, s. 245.
- 23 Scenariusz filmu *Echo*, s. 2, zbiory Filмотeki Narodowej.
- 24 Uwagi prof. G. Niziołka z wykładu otwartego *Zobaczyć mowę i milczenie. Wokół dramatów Tadeusza Różewicza*, Teatr Narodowy w Warszawie 2006. Rejestracja dostępna: <http://ninateka.pl/audio/wyklady-otwarte-2006-niziolek-cz-1-teatr-narodowy> [dostęp: 7 lipca 2018].
- 25 Scenariusz filmu *Trzy kobiety*, s. 5, 37, 72.
- 26 Nowela filmowa *Świadectwo urodzenia*, s. 2, zbiory Filмотeki Narodowej.
- 27 Tamże, s. 31.
- 28 Scenariusz filmu *Świadectwo urodzenia*, s. 7, zbiory Filмотeki Narodowej.
- 29 M. Hendrykowski, *Stanisław Różewicz*, Poznań 1999, s. 25.
- 30 M. Maszewska-Łupiniak, *Rzeczywistość filmowa Stanisława Różewicza*, Kraków 2009, s. 92.
- 31 K. L. Koniński, *Straszny czwartek w domu pastora. Dalsze losy pastora Hubiny*, Kraków 2015.
- 32 K. L. Koniński, *Z tęsknot...*, cyt. wg <https://nowyobywatel.pl/2012/04/13/chrzescijanski-socjalizm-karola-ludwika-koninskiego/> [dostęp 7 lipca 2018].
- 33 Scenariusz filmu *Echo*, s. 35, zbiory Filмотeki Narodowej.
- 34 Protokół zebrania komisji ocen scenariusza *Echo* 21.05.1963, zbiory Filмотeki Narodowej.
- 35 Tamże, s. 17–18.

BERNHARD HARTMANN

Twarze ocalonego. Twórczość Tadeusza Różewicza w niemieckojęzycznych przekładach

W swojej twórczości poetyckiej Tadeusz Różewicz lubił bawić się twarzą, zarówno w samych wierszach¹, jak i w kompozycji tomów, by wymienić najbardziej oczywisty przykład, *Twarz* (1964, 1966) i *Twarz trzecia* (1968)², gdzie poeta, korzystając z nowego wydania, na nowo układa i uzupełnia materiał z pierwszego tomu o nowe wiersze, by pokazać go w nowym kontekście. Tak samo postępuje w późnej twórczości, kiedy w dwóch różnych tomach ten sam wiersz (*Fotografia*) raz dedykuje matce (w *Matka odchodzi*, 2001), a raz starszemu bratu (w uzupełnionym wydaniu książki *Nasz starszy brat w Utworach zebranych*, t. 12, 2004). Celem takich zabiegów jest utrzymywanie twórczości w ruchu, przy życiu. Podobnie podchodził Różewicz do kwestii tłumaczenia swoich tekstów na język niemiecki. Chyba żaden inny polski pisarz nie współpracował z tak dużą liczbą tłumaczy. Ich lista obejmuje nazwiska takie jak Karl Dedecius, Peter Lachmann, Henryk Bereska, Roswitha Buschmann, Ilka Boll, Christa Vogel, Alois Woldan oraz autora niniejszego szkicu. Historia niemieckojęzycznych przekładów Różewicza na dobre zaczęła się od poezji. W 1959 roku ukazała się przygotowana przez Karla Dedeciusa antologia *Lektion der Stille* z czterema wierszami Różewicza, a w grudniu 1961 roku Dedecius listownie prosił poetę „bardzo uprzejmie i formalnie [...] o pozwolenie i upoważnienie do [...] przedsięwzięcia”³ tłumaczenia i wydania tomiku poetyckiego w renomowanym monachijskim wydawnictwie Carl Hanser Verlag. Od tego zaczęła się wieloletnia, szybko przechodząca w przyjaźń współpraca, która miała zaowocować czterema zbiorami wierszy (1965, 1969, 1979, 1996) oraz wydaniem wyboru wierszy i sztuk Różewicza w założonej przez Dedeciusa „Polskiej Bibliotece” (1983). Inaczej niż na przykład Wisława Szymborska, Różewicz jednak nigdy nie uznał monopolu Dedeciusa na tłumaczenie swojej poezji, jego wiersze tłumaczyli także Günter Kunert (1969), Peter Lachmann (1979, 1987) czy Alois Woldan (1992). Później do

tego grona dołączył Henryk Bereska (2000), kolejny przyjaciel Różewicza i wcześniej tłumacz jego sztuk teatralnych i pojedynczych opowiadań, który oprócz nowych utworów przełożył także wybór wczesnych wierszy Różewicza. Dzięki temu sporo wierszy Różewicza istnieje w różnych niemieckojęzycznych przekładach, co badaczom jego twórczości oraz translatologom daje bogaty materiał do analiz porównawczych⁴. Różewicz staje się w ten sposób poetą o wielu twarzach.

Najjaskrawszym przykładem tej różnorodności są być może dwa przekłady *Ocalonego*⁵ autorstwa Dedeciusa i Bereski. W tym wierszu Różewicz nawiązuje do *Ocalenia* Miłosza oraz pokazuje powojenną pustkę duchową i etyczną. Dedecius w swoim tłumaczeniu z lat sześćdziesiątych podkreśla odniesienia do Miłosza oraz wykazuje tendencję do estetyzacji i wysokiego stylu, objawiającą się choćby w syntaktycznych przedstawieniach i preferowaniu abstrakcyjnych, częściowo nacechowanych metafizycznie wariantów tłumaczeniowych. Zapewne jakąś rolę odegrała w tym przypadku zrozumiała w okresie powojennym troska o to, by nie odstraszać niemieckich czytelników poezji nazbyt jednoznaczną traumą. Henryk Bereska pod koniec lat dziewięćdziesiątych nie potrzebował już takiej delikatności. Tłumaczy *Ocalonego* nie jako część dyskursu literackiego, lecz jako indywidualne świadectwo strauumatyzowanego człowieka. Narusza przy tym także poetycką formę oryginału na rzecz lakonicznego wyrazu – w przekładzie Bereski piąta zwrotka ma trzy wersy zamiast czterech jak u Różewicza, szósta zwrotka siedem zamiast czterech. Tam, gdzie Dedecius w razie wątpliwości poetyzuje, Bereska wybiera opcję lakoniczną. Przy równoległej lekturze obu wersji *Ocalonego* nasuwa się skojarzenie z pojedyńkiem na miny w *Ferdynandzie* Witolda Gombrowicza. Inaczej niż u Gombrowicza, w konfrontacji przekładów Różewicza nie ma zwycięzcy – chyba że jest nim czytelnik. Jeden i drugi przekład przekazują bowiem istotne aspekty polskiego oryginału: próbę wyrażenia traumatycznego indywidualnego doświadczenia oraz nawiązanie do literackiego dyskursu, który w dużej mierze współkształtował Różewicz.

Podwójne przekłady trafiają się także wśród sztuk teatralnych. Na potrzeby zachodniemieckich scen tłumaczyły przede wszystkim Ilka Boll i Christa Vogel (jedną sztukę tłumaczył także Peter Lachmann), autorem większości NRD-owskich tłumaczeń był Henryk Bereska (pojedyncze sztuki tłumaczyli m.in. Cezary Rymarowicz i Roswitha

Buschmann). W NRD przetłumaczono prawie wszystkie sztuki Różewicza, w RFN połowę. W dwóch wersjach istnieją między innymi *Kartoteka* (*Die Kartothek* [Ilka Boll, 1966], *Die Kartei* [Henryk Bereska, 1974]), *Grupa Laokoon* (*Die Laokoon-Gruppe* [Ilka Boll, 1966], *Die Laokoon-gruppe* [Henryk Bereska, 1974]), *Odejskie Głodomora* (*Der Hungerkünstler geht* [Henryk Bereska, 1978], *Der Abgang des Hungerkünstlers* [Peter Lachmann, 1980]) i *Pułapka* (*Die Falle* [Henryk Bereska, 1983], *Falle* [Christa Vogel, 1983]) – niemieckie tytuły wskazują na to, jak się starano, aby choćby drobnymi różnicami zaznaczyć odrębność tłumaczeń. Powody dublowania w tym przypadku wiążą się bardziej z istnieniem dwóch niemieckich rynków teatralnych (zachodniego i wschodniego) niż z estetycznymi rozważaniami, niemniej i tu translatorolodzy chętnie korzystali z okazji do studiów porównawczych⁶. I przynajmniej tak samo ciekawe jak ewentualne różnice między tłumaczeniami jest to, czego nie tłumaczono. Tu zwraca uwagę brak niemieckojęzycznych wersji *Spaghetti i miecz* i – przede wszystkim – *Do piachu...* Ostatnią sztukę Henryk Bereska podobno nawet tłumaczył, lecz Różewicz miał się nie zgodzić na publikację w kraju dawnego najeźdźcy utworu o konfliktach w polskim podziemiu. Tak samo zastanawia fakt, że żadne niemieckojęzyczne wydanie *Kartoteki* nie uwzględniło opublikowanej w 1971 roku *Odmiany tekstu*, traktującej o węgierskich doświadczeniach 1956 roku – nie ma jej zarówno we wschodnioniemieckim przekładzie Henryka Bereski, jak i zachodnioniemieckim tłumaczeniu Ilki Boll⁷. Większość przekładów utworów teatralnych Różewicza powstała w formie manuskryptów teatralnych, czyli z myślą o konkretnych przedstawieniach, i w takim kształcie trafiły potem do wydań książkowych, bez ponownego uzgodnienia z opublikowanymi polskimi wersjami. Samo zainteresowanie niemieckich scen „teatrem realistyczno-poetyckim” Różewicza podlegało skądinąd zmieniającym się koniunktynom. W latach sześćdziesiątych Różewicz grany był przede wszystkim w Niemczech Zachodnich, gdzie odbiór *Kartoteki* i innych utworów miał jak „i na pozostałym Zachodzie, w dużej mierze podłoże polityczne, bo jego sztuki dawały się łatwo zinstrumentalizować [...] na użytek polityki wewnętrznej w zimnowojennej konfrontacji obydwu bloków ideologicznych”⁸. Wraz ze zmianą klimatu w latach siedemdziesiątych zachodnie zainteresowanie słabło, za to z inicjatywy Wernera Mittenzweia w NRD ukazał się obszerny wybór dramatów Różewicza, który „trafił tu [...] w estetyczną lukę w literaturze i praktyce teatralnej, wnosząc do nich innowacyjność środków scenicznych teatralnej moderny, przed którą

teatry enerdowskie były dotąd zamknięte”⁹. Kolejnym dowodem na to, że recepcja literatury zawsze zależy od osobistych relacji, jest fakt, że w NRD Różewicz znalazł wiernego reżysera w postaci Rolfa Winkelgrunda, który w latach osiemdziesiątych w Berlinie i Poczdamie wystawił *Białe małżeństwo*, *Odejscie Głodomora* i *Pułapkę*¹⁰.

Chociaż niemieckojęzycznym debiutem książkowym Różewicza był przetłumaczony przez Armina Drossa wybór sześciu opowiadań (*In der schönsten Stadt der Welt. Sechs Geschichten*, 1962), Różewicz w obu niemieckich państwach znany i uznany był przede wszystkim jako poeta i dramatopisarz. Zwłaszcza jego opowiadania o wojnie i o trudności odnalezienia się w powojennej rzeczywistości trafiły na przychylnie przyjęcie niemieckich czytelników. W roku 2006 ukazało się w Carl Hanser Verlag wznowienie wyboru opowiadań pt. *In der schönsten Stadt der Welt. Erzählungen*, który w przekładzie Roswithy Buschmann po raz pierwszy ukazał się w roku 1971 we wschodniobierlińskiej oficynie Volk und Welt. Tadeusz Różewicz w Niemczech (zwłaszcza Zachodnich) przez długie lata uchodził za poetę tak zwanej godziny zero, czyli bezpośredniego powojnia. Jego poetyka fascynowała niemieckich czytelników, a także poetów młodego pokolenia¹¹. Ważna była też jego fascynacja kulturą i literaturą niemiecką i jego gotowość do podjęcia kroków ku polsko-niemieckiemu pojednaniu, kiedy jeszcze mało kto o tym myślał. Nie jest przypadkiem, że ponad połowa figurujących niżej w bibliografii ważniejszych niemieckojęzycznych wydań utworów Różewicza przypada na lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte. Inne wątki w jego twórczości budziły mniejsze zainteresowanie, na przykład utwory metaliterackie czy autotematyczne, z których Peter Lachmann w roku 1979 zmontował arcyciekawy zestaw wierszy (czasem też fragmentów wierszy) i prozy eseistycznej. To samo dotyczy późnej twórczości – i ona co prawda znalazła swoich wielbicieli i tłumaczy na język niemiecki, jej przekłady jednak od lat dziewięćdziesiątych coraz częściej ukazywały się w mniejszych wydawnictwach (Corvinus-Press, Katzensgraben-Press, Verlag Karl Stutz).

Niemieccy czytelnicy mają zatem możliwość przypatrywania się prawie wszystkim twarzom Różewicza. Jak dotychczas nie ma jednak niemieckojęzycznych dzieł zebranych, wspólny dorobek poety i jego tłumaczy jest mocno rozrzucony po rozmaitych książkach i wydawnictwach. Być może autorowi *Kartoteki rozrzuconej* to by się nawet podobało. Niemieckim czytelnikom przydałoby się jednak zapewne całościowe wydanie utworów jednego z najodważniejszych polskich pisarzy XX wieku.

Bibliografia ważniejszych niemieckojęzycznych wydań utworów Tadeusza Różewicza

POEZJA

- Formen der Unruhe. Gedichte* (tłum. Karl Dedecius), München: Carl Hanser Verlag 1965.
Offene Gedichte, 1945–1969 (tłum. Karl Dedecius), München: Carl Hanser Verlag 1969.
Gesichter und Masken. Gedichte (tłum. Günther Kunert, Karl Dedecius), Berlin: Verlag Volk und Welt 1969.
Schattenspiele. Gedichte 1945–1969 (tłum. Karl Dedecius), München: Heyne 1979.
Überblendungen. Gedichte (tłum. Peter Lachmann), München: Carl Hanser Verlag 1987.
Das unterbrochene Gespräch. Gedichte (tłum. Alois Woldan), Graz: Droschl 1992.
Letztendlich ist die verständliche Lyrik unverständlich. Späte und frühe Gedichte (tłum. Karl Dedecius), München: Carl Hanser Verlag 1996.
Zweite ernste Verwarnung. Gedichte (tłum. Henryk Bereska), München: Carl Hanser Verlag 2000.
Recycling. Ein Poem (tłum. Henryk Bereska), Berlin: Corvinus Presse 2000.
Und sei's auch nur im Traum. Gedichte 1998–2008 (tłum. Bernhard Hartmann), Passau: Karl Stutz Verlag 2012.

DRAMAT (TAKŻE MANUSKRYPTY)

- Der unterbrochene Akt und andere Stücke* (tłum. Ilka Boll), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966.
Auf allen Vieren (tłum. Christa Vogel), Berlin: Kiepenheuer 1973 (ms.).
Stücke (tłum. Henryk Bereska, Roswitha Buschmann, Kurt Kelm, Kristiane Lichtenfeld, Caesar Rymarowicz), Berlin: Verlag Volk und Welt 1974.
Der Hungerkünstler geht (tłum. Henryk Bereska), Berlin: Henschelverlag 1978 (ms.).
Weiße Ehe (tłum. Henryk Bereska), Berlin: Henschelverlag 1978 (ms.).
Der Abgang des Hungerkünstlers (tłum. Peter Lachmann), Berlin: Literarisches Colloquium 1980.
Falle (tłum. Christa Vogel), Berlin: Kiepenheuer Bühnenvertriebs-GmbH 1983 (ms.).
Auf allen Vieren [1980]. *Der Hungerkünstler geht* [1980]. *Die Falle* [1983] (tłum. Henryk Bereska), Berlin: Henschelverlag 1986.
Das Paradiesgärtchen und andere szenische Miniaturen (tłum. Henryk Bereska), Berlin: Theaterverlag 1991 (ms.).

PROZA

- In der schönsten Stadt der Welt. Sechs Geschichten* (tłum. Armin Dross), München: Nymphenburger Verlags-Handlung 1962.
Schild aus Spinnweb. Aufzeichnungen aus der Werkstatt (tłum. Peter Lachmann), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967.

- Entblößung. Erzählung* (tłum. Paul Pszoniak [tj. Peter Lachmann]), München: Carl Hanser Verlag 1968.
- In der schönsten Stadt der Welt. Erzählungen* (tłum. Roswitha Buschmann), Berlin: Verlag Volk und Welt 1971.
- Der Tod in der alten Dekoration. Erzählung* (tłum. Peter Lachmann), München: Carl Hanser Verlag 1973.
- Versuch einer Rekonstruktion. Erzählungen* (tłum. Roswitha Buschmann, Gabriele Schröder, Henryk Bereska, Peter Lachmann i Paul Pszoniak), Leipzig 1976.
- In der schönsten Stadt der Welt. Erzählungen* (tłum. Roswitha Matwin-Buschmann), München: Carl Hanser Verlag 2006 (wznowienie wydania z 1971 r.).

INNE

- Vorbereitungen zur Dichterlesung. Ein polemisches Lesebuch* (tłum. Peter Lachmann), München: Carl Hanser Verlag 1979.
- Gedichte, Stücke* (tłum. Ilka Boll, Karl Dedecius), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.
- Vorbereitung einer Dichterlesung und drei außergewöhnliche szenische Miniaturen* (tłum. Henryk Bereska), Berlin: Katzengraben-Press 1993.
- Mutter geht* (tłum. Jolanta Doschek, Bernhard Hartmann, Alois Woldan), Passau: Karl Stutz Verlag 2009.

Przypisy

- 1 Co do tego zob. np. E. Woźniak, *Dramatyczne konstruowanie twarzy w wybranych utworach Tadeusza Różewicza, Przestrzenie Teorii*, 2014, nr 21, s. 145–165.
- 2 O tym ciekawie pisze Rolf Fieguth, „Toter Dichter, in die Bewegung verliebt. Tadeusz Różewicz's Gedichtzyklus *Twarz* (1964)“, *„Zeitschrift für Slavische Philologie“*, LV1 (1997, nr 56), s. 360–413 (wersja francuska: *Le mythe du poète mort. Sur la composition du recueil Twarz de Tadeusz Różewicz*, w: *La littérature polonaise du xxe siècle. Textes, styles et voix*, red. H. Konicka i H. Włodarczyk, Paris 2000, s. 347–374).
- 3 *Karl Dedecius – Tadeusz Różewicz. Listy 1961–2013*, t. 1, oprac. A. Lawaty, M. Zybur, Kraków 2017, s. 2. Drugi tom korespondencji zawiera także pełny chronologiczny spis niemieckojęzycznych wydań utworów Tadeusza Różewicza (*ibidem*, t. 2, s. 399–403).
- 4 Por. np. G. Ritz, *Różewicz – Deutsch. Beginn einer Rezeptionsgeschichte*, w: *Tadeusz Różewicz und die Deutschen*, red. A. Lawaty, M. Zybur, Wiesbaden 2003, s. 27–46 (polskie wydanie tej książki ukazało się pod tytułem „*Nasz nauczyciel Tadeusz*”. *Tadeusz Różewicz i Niemcy* [Kraków 2003]); B. Schultze, H. Matuschek, *Übersetzung und Übersetzungsanalyse als Weg zu Tadeusz Różewicz*, in: *Schwarze Gedanken? Zum Werk von Tadeusz Różewicz*, red. B. Hartmann, A. Woldan, Passau 2007, s. 125–144.
- 5 Korzystam tu z fragmentów minieseju pt. *Oblicze czy grymas?* (tłum. R. Wojnakowski), który ukazał się na stronach polskich Instytutu Goethego (<https://www.goethe.de/ins/pl/pl/kul/dos/ueb/jdw/20650285/20591646.html> [dostęp: 15 lipca 2018]). Obszerniej zob. G. Ritz, „Różewicz – Deutsch”, dz. cyt., s. 32–34; Bernhard Hartmann, *Das Trauma übersetzen – Zu Übersetzungsvergleich und Übersetzungskritik anhand dreier deutschsprachiger Fassungen von Tadeusz Różewicz's Ocalony (mit einem eigenen Übersetzungsvorschlag)*, w: *OderÜbersetzen* 8–9, s. 92–104.
- 6 Por. np. B. Schultze, H. Matuschek, *Tadeusz Różewicz's Dramenschaffen – von Henryk Bereska übersetzt*, w: *Tadeusz Różewicz und die Deutschen*, dz. cyt., s. 80–102.
- 7 Por. H. Kneip, *Różewicz's Kartoteka und ihr Bezug zur ‚Periode der Fehler und Verfälschungen‘ der Nachkriegszeit*, w: *Schwarze Gedanken?*, dz. cyt., s. 97–109, tu s. 98–100.
- 8 A. Lawaty, M. Zybur, *Wprowadzenie*, w: *Karl Dedecius – Tadeusz Różewicz. Listy 1961–2013*, dz. cyt., t. 1, s. xvii.
- 9 Tamże, s. xix–xx.
- 10 Por. list Różewicza do Dedeciusa z 30 września 1985 (*Karl Dedecius – Tadeusz Różewicz. Listy 1961–2013*, dz. cyt., t. 2, s. 91).
- 11 M. Krüger, pisarz, poeta i wieloletni szef Carl Hanser Verlag, w szkicu pt. *Nasz nauczyciel Tadeusz Różewicz mówi o wpływie Różewicza na młodych niemieckich poetów (Lehrer Tadeusz Różewicz. Ein Vorwort von Michael Krüger*, w: T. Różewicz, *Gedichte. Stücke*, Frankfurt am Main 1983, s. 7–9; przedruk w: *Tadeusz Różewicz und die Deutschen*, dz. cyt., s. 14–15).

JUSTYNA CZECHOWSKA

Tymczasem w Szwecji

Wiersze Tadeusza Różewicza po szwedzku ujrzały światło dzienne w 1960 roku. Stało się to w antologii Nilsa Åkego Nilssona, który w połowie XX wieku był jednym z wybitniejszych historyków literatury wprowadzających do szwedzkiego poezję języków słowiańskich. W jego wyborze zatytułowanym *Det nakna ansiktet (Naga twarz)* Różewicz, obok Zbigniewa Herberta i Adama Ważyka, reprezentuje polską odwilż. Wiersze Różewicza w owym tomie zauważył szwedzki pisarz i krytyk Göran Palm, który w 1963 roku spotkał poetę w Finlandii, kiedy ten wychodził z sauny owinięty ręcznikiem. Być może Szwed uznał, że takie intymne spotkania zobowiązują. Kiedy trzy lata później Jan Kunicki opublikuje pierwszy autorski tom przekładów wierszy Różewicza zatytułowany *och så vidare (i tak dalej)*, to właśnie Palm, deklarujący się jako marksista i socjalista, napisze doń wnikliwe posłowie. Po tej publikacji Różewicz przyjedzie do Szwecji, by spotkać się z czytelnikami. Chodzą słuchy, że jego nazwisko pada w gronie członków komitetu noblowskiego. Palm wspólnie z Göranem Sonnevim, jednym z czołowych dwudziestowiecznych poetów szwedzkich, który również zachwycił się twórczością Polaka, będą przekonywać Różewicza, by w żadnym razie nie przyjmował tej „elitystycznej” nagrody i zrezygnował z niej, jak dwa lata wcześniej zrobił Jean-Paul Sartre. To podczas tej wizyty Różewicz zdąży poznać mieszkającą w Sztokholmie Nelly Sachs.

W roku 1970 w prestiżowej serii największego szwedzkiego wydawnictwa Bonnier ukazała się nowela *Min dotter (Moja córeczka)*, tym razem w przekładzie Catherine Berg, aktorki i pisarki, która niebawem, wspólnie z mężem Janem Mizerskim, będzie pracowała nad dramataми. W 1977 roku ukaże się drukiem *Döden i gamla kulisser (Śmierć w starych dekoracjach)*.

W latach osiemdziesiątych na czołowe miejsce wśród polskich poetów w Szwecji wysunął się rzecz jasna noblista Czesław Miłosz. O Różewiczu nieco zapomniano, mimo że jeszcze kilka lat wcześniej zarówno teatr telewizji, jak i szwedzkie radio chętnie prezentowały jego dramaty. Lata Solidarności to w Szwecji również wzmożone zapotrzebowanie na publicystykę i eseje z Polski. Na kolejną książkę z przekładami Różewicza Szwedzi będą czekać do roku 1996 i choć jesienią tego samego roku zainteresują się Wisławą Szymborską, wydany w cenionej przez miłośników poezji serii Lyrikklubben podwójny tom Różewicza obudzi ważne głosy krytyczne. Jako tłumacz Różewicza zadebiutował tu tłumacz noblistki Anders Bodegård, prezentując *Relief (Płaskorzeźbę)*. Tę część woluminu otwiera wstęp autorstwa profesora Leonarda Neugera, który relacjonuje polską recepcję wczesnego Różewicza i jego oddziaływanie na powojenne pokolenie. *Regio* przetłumaczył i obszerną przedmową opatrzył sinolog i krytyk Göran Sommardal.

W 2003 roku Catherine Berg i Jan Mizerski opublikują *Professors kniv och andra dikter (Nożyk profesora i inne wiersze)* w niszowej oficynie i w niewielkim nakładzie. Tom ten nie zostanie zauważony przez krytyków. Za moment bowiem ich oczy będą skierowane na dokonania kilkorga młodych tłumaczy, którzy pod okiem Andersa Bodegårda szlifują właśnie swój kunszt. Wśród nich są Irena Grönberg i Tomas Håkansson. W 2012 roku ukazało się ich wspólne dzieło *recycling* obejmujące wybór wierszy z książek *Zawsze fragment. Recycling, Nożyk profesora, Szara strefa, Wyjście i cóż z tego że we śnie*. W posłowniu tłumacze przypominają, że słowa poety z debiutanckiego *Niepokoju*: „Mam dwadzieścia cztery lata / ocalałem / prowadzony na rzeź” są najsłynniejszym cytatem ilustrującym dwudziestowieczną historię literatury polskiej. I choć mówią o poecie jako „o jednym z czterech polskich gigantów”, to osobność Różewicza jest dla nich największą siłą, która pozwoliła stworzyć im tę imponującą książkę. Ukazała się ona dwa lata przed śmiercią wrocławskiego poety.

JUSTYNA CZECHOWSKA: W jakim stopniu Tadeusz Różewicz zaistniał w szwedzkiej świadomości czytelniczej?

TOMAS HÅKANSSON: Znawcy poezji wiedzą, że należy do najwybitniejszych poetów XX wieku. Recenzje naszej książki były na ogół bardzo przychylnie. Ale nie jest tak, że przeciętny czytelnik poezji go zna. Zresztą, któż to taki: przeciętny czytelnik poezji? Największą popularnością cieszy się u nas od dawna Wisława Szymborska.

IRENA GRÖNBERG: Różewicz jest bliższy pokoleniu tworzącemu w latach sześćdziesiątych, czytali go i odnosili się do jego twórczości Göran Palm, jego pierwszy szwedzki tłumacz, Göran Sonnevi i Björn Håkanson. W sztokholmskim Teatrze Dramatycznym grano wówczas jego sztuki, na przykład *Białe małżeństwo* w 1977 roku. Do szerszej świadomości trafił dzięki sluchowiskom radiowym i teatrowi telewizji: *Grupa Laokoona* i *Śmieszny staruszek* w 1969 roku, *Stara kobieta wysiaduje* w 1972, *Wyszedł z domu*. W 1969 roku miałam dwanaście lat i właśnie wyemigrowałam z rodziną do Szwecji, sama byłam za młoda na Różewicza.

JC: Pamiętacie swoje pierwsze spotkanie z jego poezją?

TH: W czasie gdy jeszcze nie zajmowałam się przekładem w szwedzkiej gazecie, przeczytałem jego słynny wiersz „To jest stół mówię / To jest stół / Na stole leży chleb / Nóż...”. Wiersz zrobił na mnie tak duże wrażenie, że nauczyłem się go na pamięć. Poza tym nie czytałem Różewicza, może jakieś pojedyncze wiersze, chociaż wiedziałem oczywiście, że to wielki polski poeta. Dziesięć lat temu zwrócił się do mnie Jan Mizerski, wdowiec po tłumaczkce Catherine Berg i przyjaciel Różewicza, z propozycją zredagowania przekładów nowszych wierszy poety. Doszedłem do wniosku, że wolę sam tłumaczyć, niż redagować cudze przekłady. To był dla mnie pierwszy impuls, a ponieważ wiedziałem, że Irena też w tamtym czasie zaczęła myśleć o Różewiczu, podjęliśmy decyzję, że zrobimy to razem. Dopiero wtedy zacząłem czytać go uważniej. Samego poetę spotkałem raz, kiedy w 2009 roku otwierał Kongres Tłumaczy w Krakowie.

IG: Też pamiętam to spotkanie. Różewicz mówił wtedy głównie o życiu, opowiadał anegdoty, wszystko z ciepłem i ogromnym poczuciem humoru. Na pytanie, co sądzi o współczesnej poezji, porównał ją do telewizyjnych programów kulinarnych. Następnego dnia zobaczyłam go na śniadaniu w hotelu, siedział przy stoliku z Ewą Lipską. Zebrałam się na odwagę, podeszłam do niego i spytałam, czy zgodziłby się na to, byśmy wspólnie z Tomaszem opracowali po szwedzku wybór jego najnowszych wierszy. Poprosił o list. Odpowiedź od jego wydawcy i bliskiego przyjaciela Jana Stolarczyka nadeszła szybko, pan Tadeusz prosił o kilka próbnych tłumaczeń. W ten sposób zaczęła się praca nad szwedzkimi przekładami tomu *recycling*. Otworzyło to nas na wczytanie się w całość twórczości, poznanie jej z bliska. Tłumaczenie nie jest niczym innym jak bardzo dokładną lekturą.

Ale na samym początku był wiersz *Stare kobiety*, po polsku, wydał mi się piękny. Jednak był to jakiś inny rodzaj piękna niż to, które dotychczas odnajdowałam w poezji, prosto z serca i prosto w serce, z wielką czułością wobec rzeczy zwyczajnych, związanych z codziennością. Nie pamiętam niestety gdzie to było i dokładnie kiedy, ale utwór zrobił na mnie tak wielkie wrażenie, że nigdy go nie zapomniałam. To samo czułam podczas lektury *Matka odchodzi*. I oczywiście wiersze o Zagładzie, które bolą dzięki swej pozornej prostocie.

- JC:** Jakie miejsce zajmuje Różewicz w bibliotece tłumacza z polskiego?
- IG:** Czołowe. Kiedy tłumaczę innych polskich, szczególnie młodszych poetów, słyszę w ich wierszach echo Różewicza, choćby u Tadeusza Dąbrowskiego. Poza tym odkryłam poetykę Różewicza w wierszach Anny Świrszczyńskiej.
- TH:** Teoretycznie tłumacz pracujący z poezją powinien znać cały kanon, zarówno ten w języku oryginału, jak i docelowym. Jeśli chodzi o poezję polską, Różewicz zajmuje jedno z pierwszych miejsc w tym kanonie. W praktyce jest tak, że doba ma tylko dwadzieścia cztery godziny, dlatego pracując nad zbiorem wierszy, czytałem przede wszystkim utwory napisane po 1990 roku.
- JC:** W 2012 roku obok waszej wspólnej książki ukazały się w Szwecji dwie inne ważne książki poetyckie: wybór wierszy Zbigniewa Herberta w przekładzie Ireny i ostatnie wiersze Szymborskiej tłumaczone przez Andersa Bodegåarda.
- TH:** Rzeczywiście, przypadkowo moment wydania tych książek się zbiegł. Od kilku lat rozmawialiśmy z Ireną o wydaniu naszych Różewiczowskich przekładów. Właśnie znalazł się wydawca, prestiżowa oficyna Tranan, publikująca prozę i poezję z nieoczywistych części świata. Nie należało tej okazji przegapić. Poprzednia antologia wierszy Różewicza ukazała się jeszcze w latach dziewięćdziesiątych. Postanowiliśmy zatem upublicznić wiersze najnowsze, których szwedzki czytelnik jeszcze nie znał.
- JC:** Wasza propozycja obejmuje autorski wybór wierszy z pięciu tomów. Jak pracowaliście? Z kim konsultowaliście dobór utworów?

- IG:** Dokonując wyboru, byłam w kontakcie z ekspertami od tej poezji, między innymi z Piotrem Śliwińskim, który wcześniej pomagał nam przy wyborze utworów do antologii *17 polskich poetów*. Tu wielkim wsparciem był też bardzo zainspirowany Różewiczem Tadeusz Dąbrowski. Pracowaliśmy jak podczas seminarium u Andersa Bodegård. Podzieliliśmy wybrany materiał na połowę, a potem wymieniliśmy się przekładami.
- TH:** Czytaliśmy bardzo dokładnie przekłady drugiej osoby i nanosiliśmy poprawki, które następnie wspólnie dyskutowaliśmy. Pracowaliśmy częściowo na odległość, przysyłając w tę i we w tę przekłady z poprawkami, ale przesiadywaliśmy też długie godziny w kuchni Ireny, dyskutując na żywo.
- IG:** Cała operacja trwała ponad dwa lata.
- TH:** Nie wiem, czy ktoś trzeci potrafiłby odróżnić, które z nas pierwotnie tłumaczyło dany wiersz. Choć oczywiście sami świetnie to wiemy.
- JC:** Czy odnosiliście się do dawniejszych przekładów?
- TH:** Okres twórczości, którym się zajęliśmy, obejmował wiersze napisane po roku 1990, a ten, oprócz *Płaskorzeźby* i *Regio* nie był reprezentowany po szwedzku. Poza nieopublikowanymi przekładami Jana Mizerskiego istniał tomik *Nożyk profesora* w przekładzie jego i Catherine Berg, ale był to dużo mniejszy wybór. Żeby nie ulegać wpływowi, nie porównywaliśmy naszego wyboru i tłumaczeń z tamtymi. Natomiast zdarzało się, że sprawdzaliśmy, jak angielski tłumacz rozwiązał rozmaite trudne sprawy.
- IG:** Ja nie podglądałam, uważam, że to utrudnia pracę.
- JC:** Co w poezji Różewicza wydało wam się najciekawsze?
- IG:** To poezja człowieka, który przeżył horror wojny i zagłady, a mimo to, a może właśnie dlatego potrafi mówić o tym, co elementarne, o tym, że się żyje i oddycha. W pewnym sensie to antypoezja, bez sztucznych, rozkwitających metafor. Jej wielkość polega na tym, że w całej swej prostocie potrafi zatrzymać mnóstwo ludzkiego ciepła i humoru.

- JC:** Czy było coś, co uznaliście, że jest trudne do pokazania w języku szwedzkim?
- IG:** Uważam, że polska poezja świetnie „leży” po szwedzku. Najtrudniej było zachować prostotę, u nas jest na ogół więcej słów, trzeba było się nagimnastykować, by zachować siłę tej krótkiej formy.
- TH:** To poezja tylko pozornie łatwa, brakuje w niej skomplikowanych metafor czy gęstego literackiego języka. Podczas przekładu szybko się okazało, że każde słowo jest starannie dobrane i należy być równie starannym w dobieraniu szwedzkich słów, inaczej prostota staje się banalna i bezsensowna.
- JC:** Tłumacząc współczesną poezję szwedzką, mam wrażenie, że to u was język jest prosty, jakby zupełnie Nieliteracki. Mamy zatem ten sam problem, jak przełożyć prostotę, zwyczajność, nie tracąc przy tym poetyckości.
- TH:** Język polski potrafi być krótki i zwięzły z powodu rozbudowanej fleksji wyrazów. Język szwedzki używa więcej słów, chociażby rodzajniki *en* i *ett*, które nieustannie musimy dodawać. Dlatego czasami należy wykreślić z oryginału jakiś szczegół, żeby nie wydać się zanedo gadatliwym. Innym odwiecznym problemem jest aspekt czasowników. Żeby odzwierciedlić różnicę między czasownikiem dokonany a niedokonany, zwykle muszą dodać jakieś słowo albo trochę inaczej przedstawiać sytuację.
- Zagadnieniem, którego akurat Różewicz nam oszczędził, ale z którym spotykamy się, tłumacząc poezję, jest różnica między szwedzką a polską wersyfikacją. Polska wersyfikacja polega na ilości sylab, szwedzka na rytmie sylab akcentowanych i nieakcentowanych w różnych konfiguracjach. Zatem pytamy się, czy w imię wierności oryginałowi zachować polską wersyfikację, mimo że może być obca szwedzkiemu uchu, czy podzielić wersy na sposób bliższy szwedzkiemu. Ja zwykle wybieram ten drugi wariant.
- JC:** Od lat w Szwecji tłumaczy się dużo poezji z polskiego. Znacznie więcej niż w Polsce poezji szwedzkiej. Jak myślicie, dlaczego tak się dzieje?
- TH:** Rzeczywiście, dzięki grupie aktywnych tłumaczy polska poezja jest nieźle reprezentowana w Szwecji. Poznaliśmy się dwadzieścia lat temu

na seminarium przekładowym w Södertörns högskola (Uniwersytet Południowego Sztokholmu), które prowadził Anders Bodegård. Po ukończeniu kursu wydaliśmy wspólnie dwie antologie polskiej poezji *17 polska poeter (17 polskich poetów)* i *Jag i första och sista person (Ja w pierwszej i ostatniej osobie, wybór dwudziestu polskich poetek)*. To właśnie ci tłumacze stoją za tomami poezji, które ukazały się w Szwecji w ostatnich latach, oprócz Różewicza mamy Annę Świrszczyńską, Julię Fiedorczyk, Tadeusza Dąbrowskiego, Zbigniewa Herberta i Ewę Lipską. Najaktywniejsza z nas jest Irena, to jej wieloletnie starania i chodzenie za szwedzkimi wydawcami doprowadziły do dzisiejszej sytuacji. Sam Anders Bodegård, również tłumacz Gombrowicza i Kapuścińskiego, spędził wiele lat, przekładając Czesława Miłosza, Wisławę Szymborską i Adama Zagajewskiego.

IG: Warto dodać, że nasza antologia dwudziestu poetek znalazła się w 2008 roku wśród trzech najważniejszych książek wydanych w Szwecji. Każdy kolejny tom Szymborskiej trafiał na listy bestsellerów. Dziś polska poezja ma u nas własną markę, z żadnego innego języka nie tłumaczy się tylu wierszy. Co roku polscy poeci goszczą na naszych festiwalach literackich. Z pewnością dwie Nagrody Nobla przyczyniły się do obecności polskiej poezji w Szwecji. Ale też historyczna i geograficzna bliskość obu krajów. Oraz fakt, że w ciągu ostatniego półwiecza mieliśmy dwie wielkie fale emigracji do Szwecji, głównie polskich elit intelektualnych.

LESZEK KOCZANOWICZ

Lęk i pociecha codzienności

Odkrycie codzienności

Nowoczesność jest epoką, w której nastąpiło odkrycie codzienności. Oczywiście codzienność istniała zawsze, ale właśnie jej odkrycie, jako odrębnej kategorii, spowodowało ogromny retrospektywny wzrost zainteresowania historią codzienności, którego efektem są setki opasłych tomów pisanych przez historyków, pracownicy rekonstruujących „życie codzienne” od starożytności do współczesności. Niemniej jednak to właśnie perspektywa współczesna umożliwia taką rekonstrukcję.

Najważniejszą cechą tego odkrycia codzienności jest to, że jest ona miejscem, w którym odbywają się i odgrywają najważniejsze dla jednostek sprawy: decyzje moralne i polityczne, uczucia, sentymenty i resentymenty. W tym sensie sfera *sacrum*, która w epoce przednowoczesnej była miejscem zasadniczych decyzji, została „wchłonięta” właśnie przez codzienność. Cały ten proces wysuwania się codzienności na plan pierwszy spowodował wiele dyskusji naukowych, ale też przemian w sztuce, która podjęła „grę z codziennością” na różnych poziomach. Niemniej stosunek sztuki współczesnej do codzienności pozostał niezwykle ambiwalentny, wyznaczany przez dwie skrajne tendencje: z jednej strony, niezgoda na dominację codzienności (potoczności), walka o obronę sfery *sacrum*, z drugiej strony, całkowite zanurzenie się w codzienności, zgoda na jej dominację. Niezwykle rzadko artyści potrafią przechodzić od jednego do drugiego wymiaru, pokazywać, jak w życiu potocznym odtwarza się *sacrum*, ale nie tyle jako coś zewnętrznego, przybywającego spoza naszej rzeczywistości, ile jako immanentnie zakorzenione w naszej, ludzkiej kondycji istnienia.

Od innej strony patrząc, możemy mówić tutaj o grze między codziennością a tym, co niecodzienne. Paradoks codzienności polega na tym, że istnienie w niej niesie ze sobą nudę i prowokuje do poszukiwań ekscytacji. Jednak takie wykroczenia poza codzienność, jeżeli są

powszechnie, stają się same częścią codzienności. Z paradoksem tym poradzić muszą sobie twórcy, którzy z natury twórczości sytuują się poza codziennością, ale w kulturze współczesnej, która jest zbudowana na potoczności, sama figura twórcy, artysty jest jedną z ikon codzienności.

Filozofia codzienności Tadeusza Różewicza

Nie ma wątpliwości, że twórczość Tadeusza Różewicza jest jednym z najbardziej pełnych reprezentacji codzienności w literaturze światowej. Co więcej, Różewicz nie tylko przedstawia codzienność, ale nieustannie komentuje wszystkie wyzwania, jakie stawia ona światu ludzkiego istnienia. Niezwykle przenikliwie wskazuje na sprzeczności, zagrożenia i problemy, które się pojawiają w życiu potocznym, przy czym potrafi, co niezwykle rzadkie u polskich pisarzy, dostrzec, że to, co dzieje się w Polsce, jest fragmentem większej całości, jednym z kamyków mozaiki przemian dokonujących się w świecie współczesnym. Ta koncentracja na codzienności pozwoliła mu przekroczyć podziały polityczne, które wydawały się wtedy granicą nie do przekroczenia. To właśnie wyczulenie na tkankę żywego życia pozwoliło Różewiczowi uciec od abstrakcji, pokazać pozorną ideologię i bezradność polityki w rozwiązywaniu istotnych problemów ludzkiej egzystencji. Nie znaczy to jednak, że codzienność jest neutralna, wręcz przeciwnie, jest obszarem, w którym dokonują się ostateczne decyzje, jest obszarem, w którym pojawić się może zarówno świecka świętość, jak i świeckie okrucieństwo, w tym sensie jest poszukiwaniem czegoś więcej niż jedynie bezrefleksyjnej akceptacji. Codzienność konstrytuje się więc w ciągłym napięciu między oczywistością życia potocznego a wymaganiami moralnymi, które wynikają z religii, różnych ideologii czy nawet z polityki.

Codziennosc po rozpadzie świata

To niezwykle doświadczenie codzienności ma swe źródła w przeżyciu rozpadu świata, jakim były wojna i okupacja. Mitologiczny świat dzieciństwa, świat nieciekawej i nudnej prowincji ożywianej wyobraźnią kształtującego się poety, ulega rozpadowi i w końcu zagładzie. Poezja (i poeta) muszą konfrontować się z tym rozpadem, który jest jednocześnie chaosem formy i etycznej tkanki codziennego życia („Byli szczęśliwi dawniejsi poeci...”). Całą twórczość Różewicza z tego punktu widzenia można określać jako badanie możliwości istnienia

codzienności po jej zagładzie. W pierwszych wierszach powojennych to szukanie najprostszyc form ludzkich związków (miłość, współczucie...), które mogłyby być punktami oporu przed zagładą wszelkich wartości; ponowna budowa etyki wychodzącej od najprostszyc sentymentów. W jakimś więc sensie Różewicz przebywa drogę paralelną do tej, którą przebył wielki filozof Emmanuel Levinas, odwrócenia się od abstrakcji, zasad i reguł moralnych i w zamian powrót do rudymenatów ludzkiego istnienia. Tak skonstruowana tkanka codzienności jest oczywiście krucha i podatna na zniszczenie, ale jest ona jedyną ostoją egzystencji. Niezwykle ważne jest więc odwoływanie się do najprostszyc sytuacji, najprostszyc gestów, które jedyne ostały się rozpadowi na których zbudować można nowe wartości bądź odtworzyć stare (np. wiersz *Miłość*). Cała ta konstrukcja nie jest jednak jednoznaczna, doświadczenie wojenne, jego upadek, ale i szczególny wymiar moralny, są dla Różewicza probierzem relacji międzyludzkich:

*pamiętajcie
byliśmy otwarci
w czasach największego ucisku
cudze cierpienie i cudza radość
łatwo przenikały do naszego wnętrza
wasze życie biegło do mnie
ze wszystkich stron
teraz okrywają nas pancerze
tylko przez pęknięcia
w twarzach
można zobaczyć*

Z tego punktu widzenia Różewicz w swych późniejszych utworach patrzy na codzienność. Jest ona dla niego kamieniem probierczym wartości moralnej ludzkiego istnienia. Tam dokonuje się ostateczny wybór egzystencjalny, akceptacja bądź nieakceptacja własnego życia. Odwrót od wartości zawartych w podstawowych wymiarach relacji międzyludzkich otwiera już możliwość całkowitego rozpadu wartości ze skutkami, jakich sam poeta boleśnie doświadczył.

Różewicz staje się więc bystrym i cierpliwym obserwatorem najmniejszych nawet okrucich codzienności, w których, jak w laboratoryjnych próbkach, odkrywa niepokojące objawy patologii, ale też korzenie wszystkiego, co w ludzkim życiu jest wartościowe. Stąd jego zainteresowanie szczegółem, codziennymi przedmiotami i sytuacjami.

„Nasza mała stabilizacja”, czyli prerażenie codziennością

Twórczość Różewicza z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych może być rozpatrywana jako właśnie diagnoza patologii codzienności. Po rozpadzie i po próbach odbudowania świata następuje „normalność”. Traktuje się ją jako coś oczywistego, coś, co nie wymaga refleksji. Co więcej, ta pozorna „normalność” codzienności wypiera z niej problematykę etyczną w codzienności, tak jakby materialna stabilizacja oznaczała jednocześnie stabilizację etyczną. Różewicz obserwuje te procesy nie tylko w Polsce, choć z oczywistych względów to nasz kraj jest centrum jego refleksji, ale też w drugiej połowie podzielonego świata, czyli na tak zwanym Zachodzie. Wydaje się, że można wyróżnić trzy strategie tej krytycznej refleksji nad codziennością. Po pierwsze, krytyka dokonywana wprost; przykładem najbardziej wyrazistym może tu być poemat *Spadanie*, w którym dokonywany jest obrachunek z atrofią moralną, jaką Różewicz dostrzega we współczesnej mu codzienności. Problemy moralne znikają, nie ma więc miar, które pozwoliłyby stwierdzić, gdzie znajduje się człowiek. Niemożność upadku zdaje się implikować niemożność wzlotu, kiedy wszystko jest akceptowane „tak, jak jest”, nic właściwie nie jest potwierdzone. Druga strategia, to pokazywanie, że pozornie bezrefleksyjna tkanka codzienności jest w rzeczywistości niezwykle krucha i że jej rozerwanie odsłania dramatyczne problemy moralne, które zniknęły jedynie pozornie. Ta strategia jest stosowana głównie w opowiadaniach (dobitnym przykładem może być *Moja córeczka*), gdzie codzienne sprawy zwykłych ludzi niosą przesłanie moralne, a raczej konieczność refleksji moralnej, bo przecież nie mają one jednego określonego morału. Trzecia strategia jest najtrudniejsza do jednoznacznego określenia. Najwyraźniej ujawnia się ona w sztukach takich jak: *Świadkowie czyli nasza mała stabilizacja* czy *Kartoteka*. Poeta wskazuje na język jako medium, które nas konstytuuje w naszym życiu codziennym. Język taki jest czymś, co Martin Heidegger określał jako „gadaninę”, czyli koncentrację na przeświadczeniach o przedmiocie bardziej niż na samym przedmiocie. („Gadanina jest możliwością zrozumienia wszystkiego bez uprzedniego przyswojenia sobie sprawy... Gadanina zatem, stosowanie do swoistego dla niej zaniechania powrotu na grunt czegoś omawianego, jest z natury zamykaniem”). Różewicz ma niezwykle słuch na ten sposób mówienia i potrafi mistrzowsko oddać go w swych utworach. Jednocześnie jednak nie ogranicza się jedynie do oddania tego idiomu, ale szuka miejsc, w których „gadanina” urywa się, ujawniając prawdziwe

uczucia, które właśnie umożliwiają codzienności jej bezrefleksyjne istnienie. Pytanie, jakie utwory te stawiają, dotyczy tego, czy owe przebliski autentyczności są na tyle silne, że pozwolą przetrwać elementarnemu łaadowi moralnemu, który nie należąc do codzienności, jest niezbędnym warunkiem jej istnienia.

Po przełomie: chaos i wzniosłość codzienności

Po przełomie politycznym 1989 roku Różewicz ukazuje i komentuje to, co się stało z kulturą, z ludzkim istnieniem w nowej rzeczywistości. Wydaje się, że, jak mało kto z polskich intelektualistów, był przygotowany na nowe czasy. Nie ma w nim tego przerażenia, które pobrzmiwa w tekstach z tego okresu, których autorzy poczuli się oszukani tym, że zamiast przełomu etycznego mają do czynienia z zalewem kultury popularnej, a zamiast etycznej polityki pojawia się partyjne politykierstwo. Różewicz jest, w jakimś sensie, gotowy na przyjęcie tej przemiany. Znał i widział konsekwencje kultury popularnej w krajach Zachodu, wyczulony był na mowę codzienności, nie była dla niego czymś obcym i niezwykłym. Dzięki temu był w stanie patrzeć na chaos nowej rzeczywistości ze spokojem i ironią. Potrafi pokazać przenikliwie i z humorem pozorny blichtr poszatowanej kultury, głupotę mediów, postawy ludzi karmionych papką popkultury (np. *Trele-morele*). Jednak codzienność ujawnia też swą drugą stronę, daleką od zgiełku popkulturowego świata. Kryje się ona w jej najmniej odwiedzanych i najmniej widzianych zakątkach, jeszcze raz, jak wielokrotnie w dziejach świata, ci, którzy są najbardziej wykluczeni, przenoszą milczące przesłanie (*Widziałem go*).

WOJCIECH BROWARNY

Różewicz „polityczny”. Kilka uwag

Jednym z popularnych uproszczeń myślenia o Tadeuszu Różewiczu jako pisarzu jest przekonanie, że historyczność oraz polityczność jego biografii i twórczości można w zasadzie wyjaśnić poprzez ich proste odniesienie do drugiej wojny światowej, partyzantki i okupacji hitlerowskiej, stalinizmu i kilku innych faz dziejów PRL. Nie jest tak dlatego, że te zdarzenia i przeżycia stały się jego doświadczeniem dopiero po ich intelektualnym i moralnym przepracowaniu przez pisarza, trwającym jeszcze wiele lat po ich nominalnym końcu. Kluczem do tej tematyki w pisarstwie Różewicza nie jest historia jako dzieje, to, co się po prostu wydarzyło, lecz historia jako sposób pamiętania i pojmowania przeszłości, angażujący wspomnienia, emocje i wyobraźnię, oraz historia jako relacja między przeszłością a jej ujęciem językowym, narracyjnym, literackim.

Część literackiego i reporterskiego dorobku Różewicza z pierwszej powojennej dekady można czytać jako twórczość społecznie zaangażowaną. Nie chodzi tylko o teksty wprost wpisujące się na przykład w propagandę i politykę historyczną PPR, jak poemat o generale Karolu Świerczewskim czy dramat o Marianie Buczku, lecz także o utwory, których polityczność jest rozproszona, niejasna lub wieloznaczna, a nie publicystyczna. Tematem tych tekstów jest między innymi rozliczenie z partyzantką, okupacyjną kolaboracją, stosunkiem polskiej większości do Żydów w czasie drugiej wojny światowej. Do tych spraw Różewicz powraca w kolejnych dekadach, aż do ostatnich lat życia, dodając do historycznej perspektywy tych wydarzeń przede wszystkim wątki osobiste i rodzinne. Mniej oczywiste, ale także istotne dla jego pisarstwa są takie procesy zachodzące po 1945 roku, jak włączenie do polskiego państwa niemieckich ziem nad Odrą i Bałtykiem, budowa nowego ustroju oraz związane z nim przemiany społeczne i cywilizacyjne, narodziny państwowego przemysłu kulturowego, a także ideologiczne starcia między władzami politycznymi i kościelnymi czy wreszcie kształtowanie się tak zwanej

opozycji demokratycznej. Nie można powiedzieć, że w obliczu tych zjawisk Różewicz był „nieobecny”, przeciwnie, reagował na nie, ale niekoniecznie w stopniu i formie, do których przyzwyczała nas romantyczna i martyrologiczna tradycja literatury polskiej.

Ewidentnym przykładem nieoczywistej roli świadka w twórczości Różewicza jest temat partyzancki. Ten wątek przewija się przez jego debiutanckie nowele z powielaczowego tomu *Echa leśne*, potem zajmuje ważne miejsce w powojennych opowiadaniach, opublikowanych w zbiorze *Opadły liście z drzew*, dochodzi do głosu w niedokończonej powieści autotematyczno-biograficznej *Sobowtór*, realizuje się w wybitnym dramacie *Do piachu* (jego bohater, prymitywny partyzant Waluś, oskarżony o napad rabunkowy i gwałt, zostaje bezceremonialnie rozstrzelany przez kolegów z leśnego oddziału, nie wcielając się w żaden wzorzec literatury heroicznej ani patriotycznej), a w końcu powraca w tekstach wspomnieniowych i fragmentach dziennika z partyzantki, drukowanych z kilkudziesięcioletnim opóźnieniem. Jego stała obecność w pisarstwie Różewicza można za Kazimierzem Wyką wyjaśnić – filologicznie – koncepcją „zamiennika gatunkowego”, można jednak tłumaczyć ją inaczej. Za tym literackim projektem widać także pisarski namysł nad polityczną i moralną kondycją polskiego społeczeństwa, konsekwentnie obserwowaną od połowy lat czterdziestych XX wieku aż do początku następnego stulecia. Różewicz był nie tylko świadkiem wojny, okupacji, zagłady i stalinizmu, lecz przez znacznie dłuższy czas był również świadkiem tego, jak owe wydarzenia Polacy pamiętają i rozumieją, jak polska kultura (nie) radzi sobie z najnowszą przeszłością, jak nasz język publiczny i codzienny ją zakłamuje, upraszcza, przeinacza lub sprowadza do banału. Na przykład. Opowiadanie *Wycieczka do muzeum* nie jest przecież opowieścią o Zagładzie, lecz o tym, co dzieje się z tymi, którzy żyją dalej, w tym miejscu, w tym kraju, w tym społeczeństwie i w tej kulturze, które zostały doświadczone przez ludobójstwo. Ten utwór Różewicza u schyłku lat pięćdziesiątych był tekstem niewątpliwie „politycznym”, gdyż w momencie gorącej dyskusji o formie upamiętnienia ofiar obozów śmierci sondował motywacje, kompleksy, instynkty i wyobrażenia zbiorowe, kryjące się za stosunkiem Polaków do tej przeszłości, do tego, co można o niej pomyśleć „po polsku” i głośno mówić w państwie komunistycznym oraz w katolickiej i monokulturowej wspólnocie.

Autor *Kartoteki* był tym pisarzem, który bodajże ostrzej niż Nowa Fala prześwietlił w języku i potocznej wyobraźni – by tak

rzec – dyktaturę oczywistości, sloganu i stereotypu w gomułkowskiej Polsce. Tak czytać można *Cmentarzyk okresu małej stabilizacji* (*Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, 1971), obrazek cmentarnej obrzędowości w epoce publicznego konformizmu, utrwalanego przez przemysł kulturalny PRL, prasę, film i ekspansywną telewizję. Silniejsza niż spektakularne różnice ideologiczne tego okresu jest prozaiczna wspólnota odruchów i wyobrażeń homogenicznego społeczeństwa, której bynajmniej nie podważyły konflikty państwa i Kościoła ani radykalne obyczajowe i cywilizacyjne zmiany zachodzące w kraju w powojennych dekadach.

Różewicz opublikował kilka socrealistycznych tomów wierszy, ale jak twierdzą specjaliści od jego poezji, była to liryka nie do końca i nie w każdym wypadku zgodna z doktryną, co prawda zaangażowana w komunistyczną ideologię i wizję świata, lecz raczej wieloznaczna pod względem obrazu jednostki. Niefalszująca jej egzystencjalnych i moralnych wątpliwości. Taka jest też jego socrealistyczna proza. Tom reportaży *Kartki z Węgier* z 1953 roku zawiera między innymi niewielki tekst *Wieczność*, w którym postać i słowa starego człowieka pracującego na cmentarzu są kontrapunktem dla opisanych w tym zbiorze przemian społecznych oraz towarzyszącej im politycznej reinterpretacji rzeczywistości. Historia polityczna XX wieku, odwracająca dotychczasowe hierarchie, zdaje się odległa, abstrakcyjna i nieważka w porównaniu do podstawowej oraz bezalternatywnej perspektywy życia w jego powszednim, cielesnym i śmiertelnym, najbardziej autentycznym wymiarze. Kilka wyjątków nie zmienia jednak faktu, że poezja i proza Różewicza wpisywały się w tym okresie w światopogląd, który był połączeniem kultu pracy zbiorowej, utopii postępu technologicznego i socjalistycznego humanizmu.

Mieszkanie w Gliwicach można traktować jako odosobnienie i azyl pisarza, który zdystansowany do upolitycznionego życia literackiego w PRL szuka schronienia na prowincji. Faktycznie, sporo wypowiedzi Różewicza podsuwa i uzasadnia taką interpretację gliwickiego okresu jego biografii. Trzeba wszak dodać, że ten bezpowrotny – jak się okazało – wyjazd na „ziemie odzyskane” łączył się z akowską przeszłością poety i jego żony Wiesławy, a poza tym stanowił logiczną konsekwencję jego wcześniejszych reporterskich wypraw na terytoria poniemieckie. Jednocześnie obok utyskiwań pisarza na gliwickie „odosobnienie” był to czas jego licznych literackich podróży po Europie i świecie, zdobywania nagród i uznania w oczach krytyki, powstania kilku z jego

najwybitniejszych dzieł i tłumaczeń na języki obce, a przede wszystkim początku długiej i owocnej współpracy ze środowiskiem teatralnym. Kolejna przeprowadzka, do jeszcze bardziej ekscentrycznego miasta na tak zwanych ziemiach zachodnich, także nie była decyzją jednoznaczną. Poza renomą miasta kulturalnego Wrocław przyciągał Różewicza swoją społeczną otwartością, anonimowością i egalitaryzmem, które w świetle antysemickiej nagonki 1968 roku mogły być obietnicą nowego azylu. Tego azylu osobności pisarz nie porzucił nawet w latach osiemdziesiątych, gdy tacy krytycy jak Andrzej Werner czy Małgorzata Dziewulska zarzucali mu obojętność wobec ówczesnych konfliktów politycznych PRL, sugerując, że w tej sytuacji brak zaangażowania oznacza niemalże wyłączenie się z polskiej wspólnoty narodowej. Różewicz nie był jednak obojętny. Chociaż nie uczestniczył w ówczesnych sporach społecznych, pozostał ich niezależnym i wnikliwym obserwatorem. Gorzki, ale przenikliwy wiersz *Przyszli, żeby zobaczyć poetę* jest próbą uwolnienia się od presji czasu historycznego, od przymusu zajmowania stanowisk nieprzemyślanych, jednoznacznych i antagonistycznych, zbyt przypominających zasady i wydarzenia życia społecznego połowy XX wieku, żeby poeta mógł je bezrefleksyjnie zaakceptować. W tym okresie pisarz wznowił debiutanckie *Echa leśne*, opatrując ten partyzancki tom autorskim komentarzem, krytycznie podsumował w szkicu *W drodze* swoje naiwne zaangażowanie w okresie stalinowskim, a kilka lat później przygotował tom wspomnieniowy *Nasz starszy brat*, poświęcony zamordowanemu przez nazistów Januszowi Różewiczowi, który jako poeta i bohaterski żołnierz AK był niewątpliwie wzorem dla młodszego Tadeusza. Jednak autor tych dzieł nie tylko wspomina, ale również interpretuje przeszłość w jej wymiarze indywidualnym i zbiorowym. Te utwory można traktować jako prezentację własnej biografii w tych jej momentach, w których jej relacja z wielką historią była szczególnie bliska i dramatyczna. Być może w ten sposób Tadeusz Różewicz udzielił odpowiedzi tym krytykom i publicystom, którzy w ostatnich latach PRL zarzucali mu indyferentyzm wobec spraw narodowych lub politycznych.

Autor *Kartoteki* nie traktował literatury – poza paroma wyjątkami – jako instrumentu perswazji, nie był zatem pisarzem politycznym, a jednocześnie bywał pisarzem zaangażowanym, ponieważ zajmował go świat urządzony przez ludzi w ich pamięci, wyobraźni, moralności, kulturze czy języku, zwłaszcza jeżeli okazywał się urządzony iluzorycznie.

KAROL MALISZEWSKI

Tradycja Różewicz

1

Czy po Różewiczu wszystko musi być już takie? Surowe, oszczędne, nieufne, nagie. Nie można nadmiernie stroić się w fatalaszki formy, bo Mistrz z daleka osądza, ironizuje. Z jakiego daleka? Z bardzo bliska, ze środka, z samej istoty piszącego. Z istoty pisania podminowanego zwątpieniem. Jeśli ma mieć jakiś sens, musi być ugruntowane w takiej tradycji, jaką on ustanowił.

Przeorał, oczyścił, wydestylował, spustoszył – słyszę. Bądź tu mądry i pisz wiersze po tym, po nim. Nie po Oświęcimiu, po Różewiczu. Jak pisać, robić poezję, kręcić się wokół niej z poczuciem pełni i sensu po słowach: „ja odbieram sobie poezję / żeby widzieć jaśniej”¹.

Bo jeszcze w tej tradycji życie (tekst życia?), co porusza, rzuca cień na moją świadomość poetycką (pisarską?), a być może i na innych². Tu przydałaby się ankieta. Ale czy odpowiedzieliby szczerze? Zawsze jest jakaś minoderia w kontakcie z wielkimi współczesnymi, przechodzącymi do historii. Oczami duszy już widzę jedną z odpowiedzi: „Phi, ten Różewicz, ta tradycja, daj spokój”. Tak jak w przeprowadzonej przeze mnie wśród piszącej braci ankiecie na temat Szymborskiej – pamiętam odpowiedź w stylu „Szymborska? Niekoniecznie”. To nastroszenie się młodych poetów jest zupełnie naturalne: własne wzrastanie opierające się na czyimś zanikaniu, negowanie rzekomej istotności wpływu. Jeden z respondentów miał jednak odwagę przyznać: „Szymborska, nawet gdyby się tego wypierać, jest w nas”³. Myślę, że w hipotetycznej ankiecie dotyczącej Różewicza mogłoby paść bliźniacze wyznanie. Okazałoby się, że wpływ tego twórcy na następne pokolenia jest o wiele większy w nieświadomych intencjach, niż to się głosi oficjalnie, bowiem jego idiom stał się naturalnym składnikiem ducha epoki i mimowolnych inspiracji z niego wynikających.

Już na wstępie mogę powtórzyć za Jackiem Gutorowem: „Czytam kolejne szkice i książki o poecie. To lektura hipnotyczna, ale

i onieśmielająca. Co jeszcze można napisać? W jaki sposób? Jak oddać hołd mistrzowi, nie popadając we wtórność?”⁴.

Należy zrobić wszystko, by Różewicza w sobie nie zagadać, nie zamazać jedną czy drugą wzniosłą dyrdymałą, wszystko, by dopuścić do głosu, odkopać spod stosu streszczeń i opracowań, by nie myśleć w dogmatycznym stylu o tym, co poeta chciał powiedzieć, bo tego nie robi się poecie, a już szczególnie Różewiczowi. To poeta, który od zawsze pracował nad tym, by unaocznic iluzoryczność konwencji zapisywania (w tym także zapisywania się w historii) i odczytywania, wygłaszania i omawiania.

2

A jego kontakt z wielkimi? Nie chodzi mi o czołobitność i czułość w stosunku do Staffa. Różewicz a tradycja, która wywołała go na literacką scenę. Raczej śpiewny, na ludową nutę rozkołysany Czechowicz niżli teatralny, napuszony Przyboś?

Czechowiczowskie sekwencje, klocki tekstowe, jukstapozycyjne kadry wypowiadać głosem suchym, nieodwołującym się do tęsknej śpiewności praźródła poezji. Tradycja Różewicz. Jedno zdanie mniej niż więcej.

3

Osaczony przez epigonów. Ramki, które wymyślił – wyrazisty rysunek wersów – przyciągały wielu naśladowców jak ćmy do światła. Miały lata, a sugestywność tego rysunku trwała. Mylono jednak prostotę z prostactwem. Mówię o poecie, z którego stylu i postawy korzystały następne pokolenia. Badacze zgodnie podkreślają ten fakt:

Formuła „wiersza Różewiczowskiego” stawała się w oczach odbiorcy substytutem typologicznym, redukowałą gatunek do nieokreślonej postaci „wiersza” czy „liryku”. Konstatacją tego nowoczesnego quasi-gatunku miała być więc mowa sprozaizowana, codzienna, albo ujęta w dyscyplinujące klamry zwrotek-skupień (te zaś mogły być członowane dowolnie), albo też takiej dyscypliny pozbawiona. Zapewne, pogląd ten dałby się obronić i dzisiaj. Rzecz w tym jednak, iż ów Różewiczowski quasi-gatunek, wywodzący się z doświadczeń niesystemowego wiersza awangardowego, w liryce przełomu nie tyle tworzył nową jakość, ile pozwalał przełamać standardy gatunkowe socrealizmu. Nie tyle

decydował o formach poetyckich, ile o języku wypowiedzi. Powracał z powrotem odnaleźć się w centrum mowy nieskażonej, zwykłej...⁵

Wyznaczył kanon poetyckiego mówienia po wojnie (i ponownie po październikowym przełomie): gorzkie milczenie między wersami, powstrzymywanie się od ładności, pisanie nowego dekalogu etycznego na gruzach wypalanej w Oświęcimiu świątyni sztuki. To mój alfabet, moje przedszkole i moja pierwsza klasa poetycka, wzór o wiele ważniejszy, bardziej przekonujący niż Miłosz, Szymborska czy Herbert. Dlaczego Różewicz był mi bliższy? W niektórych lirykach ścisłał za gardło, chwycił za serce, uderzał w istotę przeżycia, mówił wprost – może dlatego.

Ale powtarzam: mylono prostotę z prostactwem. Zapisywano się do „szkoły Różewicza” mechanicznie i bez racji (emocjonalnej, wystarczająco sceptycznej), bez świadectwa i bez przeżycia (także pokoleniowego). Międlono podpatrzoną formę, doprowadzając ją do zużycia, co po latach tak podsumował Janusz Sławiński:

Żaden z poetów tego czasu nie znalazł bowiem tylu naśladowców, co właśnie Różewicz-*redivivus*. „Szkoła Różewicza”, jak ją później nazwano, stanowiła jedną z najwyrazistszych krystalizacji stylowych w poezji tamtych lat, chociaż stosunkowo krótkotrwałą. Pasożytowanie na wynalazkach Różewicza musiało oczywiście prowadzić do ich szybkiego zużywania się i banalizacji. Jego oryginalna i wewnętrznie spójna poetyka przeobraziła się w naśladowczych użyciach w repertuar ogólnie dostępnych „chwytów”, którymi posługiwano się tak, jak gdyby pochodziły z zasobów niczych. Triumf Różewicza jako wzorodawcy okazał się poniekąd – na dalszą metę – zgubny dla jego dzieła poetyckiego, ponieważ był równoznaczny z epidemicznym rozprzestrzenianiem się manier stopniowo coraz łatwiejszej do podrabiania, która – zwrotnie niejako – zacierała niepowtarzalną wyrazistość tego dzieła. Sam zaś poeta znalazł się w potrzasku – skazany od pewnego momentu na mówienie językiem swoich epigonów⁶.

4

A może oddziaływanie idiomu, postawy (ducha?) nie urwało się tak szybko, jak opisał to profesor Sławiński? Może trwało i trwa, przedzierzgamąc się w pasmo zastanawiających podobieństw, nawiązań, zaprzeczeń?

Jarosław Klejnocki i Jerzy Sosnowski w *Chwilowym zawieszeniu broni* twierdzą, że trudno dopatrzeć się wpływów poezji Różewicza w młodej liryce, czyli inaczej mówiąc, „idiom Różewicza” stał się nieproduktywny, wypadł z młodoliterackiego obiegu ten jego kiedyś święcący triumfy na wszelkich łamach i we wszelkich tomach czwarty system, owo schodkowanie bezkropkowe i bezprzecinkowe, obowiązująca maniera kilku pokoleń początkujących poetów. Wiersze debiutantów lat dziewięćdziesiątych niezmiernie rzadko w swym kształcie podpadały pod kategorię „wiersza Różewiczowskiego”⁷. Dominowały okrągłe strofy, długie wersy, inny oddech po prostu, narracje wypełnione po brzegi – więcej zatem głosu niż milczenia, więcej bezpośrednio, wylewnego mówienia niż tak charakterystycznego dla Różewicza jąkania i „stychicznego stękania”, emocji zdławionej, ostro ucinanej krótkim wersem. Tak jakby młodzi chcieli się wygadać, wreszcie wypowiedzieć bez ogródek, a przeżycie pokoleniowe i formacja duchowa czasu tego właśnie wymagały. Wstrząs, jakiego doznał Różewicz i jego pokolenie, spowodował, że poeta nie mógł się wypowiedzieć pełnym, krągłym zdaniem. Autor *Niepokoju* wynalazł doskonałą formułę wersyfikacyjną na oznaczenie pewnego rodzaju blokady emocjonalnej, gwałtownego zamilknięcia i chorobliwego braku słów wobec ogromu doznanych załamań i zaprzeczeń – aż po kres, włącznie z zaprzeczeniem istotności samego „ja”.

Sądzę jednak, że diagnozę Klejnockiego i Sosnowskiego można by rozszerzyć o konstatację dotyczącą nieco innego wpływu Różewicza. To, że zanikła produktywność jego formy, nie oznacza całkowitego wyparcia tej propozycji ideowej⁸. Wydaje mi się, że pewne myśli i spostrzeżenia, a nawet generalnie cała postawa Różewiczowskiego bohatera, ciągle są do odnalezienia, ciągle powracają echem u współczesnych poetów. Ten opis kataklizmu znalazł uznanie w ich oczach, ponieważ przypominał nieco przebieg ich kataklizmu, podobną historię zawalenia się przejrzystego układu wartości. Dlatego wydaje mi się, że czytane na co dzień wiersze mimo Miłoszowej formy pojemnej mają jakby Różewiczowską treść – pełną niepokoju, wahania i sceptycyzmu. Różewicz przekazał następcom niepewność jako podstawową figurę poetyckiego wyrazu u schyłku trudnego wieku xx. To ciągle jest prawdziwe, żywe i nośne. Jego wahanie, kluczenie, jąkanie, postawa dziecka dziwiącego się dzikim obyczajom na targowisku wartości, jego permanentne, przedustawne niedowierzanie. Nikt nie zasiał w naszej poezji tyłu wątpliwości, co Różewicz. Nikt nie zrobił z wątpliwości podstawy

aksjologiczno-estetycznej na tak poważną – porażająco poważną – skalę. Zagubiony i wyalienowany bohater współczesnej poezji również wolałby (jak neurotyczna postać z *Kartoteki*) nie opuszczać bezpiecznego łóżka, oglądać własne dłonie, szeptać: „ręka, to jest moja ręka” i raczej pozostawać w czterech bezpiecznych ścianach, niż wystawiać się na razy ze strony nieobliczalnego, skomplikowanego świata. Nie przemija też Różewiczowski sceptycyzm, wręcz odwrotnie – nabiera jakichś ponowoczesnych rumieńców w wierszach niektórych młodych twórców, którzy często zupełnie nieświadomie powtarzają gest Starego Mistrza i podobnie jak on usiłują wysłać w świat swego bohatera, dużego dzieciaka próbującego na nowo odczytywać zamazany alfabet wartości testowanych co chwilę przez bezceremonialną Historię.

I jeszcze inna bliskość, być może najważniejsza: istne poetyckie czary odprawiane w świecie zupełnie wyjałowionym z czaru, w świecie pozbawionym Boga, w świecie wyjętym z transcendentnych ram. Takim, w którym wisi się na nitce, w którym się dynda, rozpaczliwie machając rękami, pływa się w pustce i choć bardzo by się chciało być złowionym, to wędki ani też wędkarza nie widać i nie zanosi się na jakiegokolwiek zmiany. Bo może nawet brzegu nie widać. I nie wiadomo, gdzie góra, a gdzie dół, gdzie sensotwórcze centrum, a gdzie nic nieznaczące peryferia. Taki stan nieuzbrojonej i bezradnej duszy Różewicz opisał w wielu wierszach, znamy to też z niektórych sztuk i fragmentów prozy. Świat bez właściwości, bez jakościowego nacechowania, bez biegunów i energii duchowej opartej na idealizacji i ubóstwieniu, wspomaganym mechanizmem wyniesienia ogólnej idei kosztem poszczególnych egzystencji. I to niewidzenie, specyficzne okaleczenie, ocalenie fizyczne przy jednoczesnej utracie poczucia *sacrum* (śmierć duchowa – symboliczny koniec duchowości starego typu) bardzo przypadły do gustu tym młodym poetom, którzy nie chcieliby swoimi tekstami wchodzić w kompetencje kapłana czy hierofanta, a jedynie na trzeźwo relacjonować stan duszy, której wydarto dziecienną wiarę w istnienie transcendentalnego podglebia i która z tego powodu cierpi drobne (a może wielkie?) niedogodności, ale generalnie nauczyła się z tym żyć i jej codzienny agnostycyzm zaczyna tworzyć coraz bardziej składne i sensowne rytuały. Idąc śladem Różewiczowskiego porażenia, nakładają oni na nie swoje tego typu przeżycia i powołują do istnienia dokumenty liryczne informujące o kresie bezpiecznego zakorzenienia w niegdyś bezproblematycznym świecie, opowiadające o braku wiary w ustabilizowaną, poświadczaną kosmicznie całość.

I u nich, jak u Różewicza, chaos jest totalny – przeciwstawia mu się doraźnie i tylko na moment sensowne próby kielznania go słowem, wierszem, nieco kabotyńsko wymachując „laską poezji”.

Aktualna jest propozycja Różewicza i w swej skromnej, minimalistycznej przestrzenności, w interioryzowaniu wielkich pytań współczesności, w ich przyziemnym ukorzenianiu, przycielesnym zanurzeniu: zazwyczaj to własna skóra, pot, ślina, obręb stołu, ściany, pokoju, mieszkania, korytarza, podwórka, śmietnika, najbliższej ulicy. Zwykle to prostota wyrazu, bezpośredniość ujmowania najbardziej skomplikowanych zagadnień. To także namacalne dowody współczesności, gazeta w zasięgu ręki, strzęp radiowego komunikatu, uliczny dialog, telewizyjna migawka. To aura peryferyjności, klaustrofobii, oddalenia i outsiderstwa. To mięso i ciało, to cielesna drwina, organiczne szwyderstwo z pustoty wielkich gestów ducha, z deklaracyjności pokazowej kultury, to weryfikowanie owych wielkich prawd stawianych w obliczu najmniejszych doznań, prostych codziennych pytań właśnie wyrzucającego śmieci bohatera. Daleko od zadęcia, ładnie zaokrąglonej retoryki, daleko od form niepoświadczonych bolesnym przeżyciem, „gardłowym” przemyśleniem, niewytatuowanych na skórze jak lagrowy numer.

5

W ujęciu Joanny Orskiej ten proces przeistaczania się wpływu, powolnego reinterpretowania się tajemniczych korespondencji wygląda jeszcze inaczej. Badaczka pokazuje to na przykładzie poezji Marcina Świetlickiego, odnosząc zauważony układ zależności do modelu podpatrzonego u Sławińskiego. Autor *Próby porządkowania doświadczeń* tak analizował relacje łączące/dzielące Przybosa i Różewicza, jak ona sama opisuje związki między Różewiczem a Świetlickim:

Jeżeli poezja Świetlickiego nawiązuje do poezji Różewicza, to sięgając po uporczywy mechanizm autokreacji. Jednak, idąc tropem Sławińskiego, wzajemny stosunek tych twórczości można by określić wyłącznie poprzez negację. Świetlicki jest więc anty-Różewiczem, ponieważ projektuje podmiot tak autoteliczny, że aż nieznaczący – ja stanowi tu tylko powtórzenie, zacytowanie „ja”. Dlatego też jest to podmiot już nie apokaliptyczny, a postapokaliptyczny, projektujący jednak zawsze apokalipsę w przyszłości. To podmiot, na którym świat przedstawiony nie może

polegać i któremu nie może podlegać. Mówiący bowiem nieustannie obwieszcza swoją wszechstronną nieobecność, o niej pisze i na niej opiera swoją retorykę. W stosunku do podmiotu Różewiczowskiego pozostaje tautologiczny, powtarza niejako, cytuje sam siebie. Takiego bytowania w tekście nie można uznać ani za pozytywne, ani za negatywne – jest ono w całości dialektyczne⁹.

6

Wciąż od nowa budować możliwość wypowiedzi. Wypowiedzi w ogóle, nie tylko poetyckiej. Tradycja Różewicz. Nie ma formy skończonej i dokładnej. Każda jest podejrzana już w momencie poczęcia. Nieczysta¹⁰.

To po co w ogóle poczynać? Dla piętrzenia paradoksalności egzystencji? Na styku paradoksów jakby więcej światła, zwrotnej samoświadomości?

W tej tradycji mieści się też nieustanne wyrywanie się z osaczającego dyskursu, z sieci sądów krytycznych zgodnie skazujących na szufladkę, na zamknięcie. Krytycy chcą schwytać i omotać, zamknąć w klatce zjawisko, żeby mieć na jakiś czas spokój. Z Różewiczem do samego końca spokoju nie było. I nadal nie ma.

A może i dobrze, że nie czytamy go jako skończonego noblisty, że udało mu się wymknąć spod tego wyroku, że pozostaje nieobliczalny (niepoliczony?), niepewny, niejasny. Nikt nam wielkości Różewicza (w gąszczu sprzecznych opinii) nie zadekretował, musimy do niej docierać we własnym trudzie.

Na marginesie – trochę to smutne, że ukoronowanie kariery pisarza jest tak ściśle określone. Jakby to symboliczne wspięcie się na górę Nobel wyczerpywało możliwości. Potem już tylko umierać albo odcinać kupony od dorobku. I rzeczywiście zdarzało się w historii, że niektórzy pisarze na tym kończyli, przestając się rozwijać. Prawdę mówiąc, na dźwięk słowa „Nobel” mam skojarzenia z pustym gestem, encyklopedycznym odfajkowaniem, fałszywym pieniądzem. Ilu świetnych pisarzy nie dostało tego wyróżnienia? Może więc wśród tych szlacheckich outsiderów jest miejsce dla Różewicza? Bo tak naprawdę to nie on czekał na docenienie – to Polacy oczekiwali kolejnego Nobla, żeby się dowartościować i umocnić w światowej lidze kulturalnych przewag. Różewicz był tylko pretekstem do podsycania atmosfery szowinistycznego wyścigu szczurów. Zresztą formuła tego wyróżnienia dawno się wyczerpała, a profesorski wybór powinien zostać zastąpiony przez głosowanie najwybitniejszych pisarzy i krytyków świata. Trzeba

wymyślić inną nagrodę, świeżą i wiarygodną. I to taki laur z przekonaniem, z głębi rodzącej się nowej kultury, której zarysy Poeta przewidział, możemy mu pośmiertnie ofiarować. Epigonom i innym artystom okazjonalnym dalej będzie można wręczać zafajdane Noble.

7

To, co Waław Borowy pisał o Mickiewiczu, pasowałoby do Różewicza: *Poeta przeobrażeń*¹¹. I to też poczytuję za ważny składnik przesłania. Trwanie w słowie (do końca nie ufając jego przewadze nad rzeczami) szarpane, przeobrażane, wstrząsane, pośród wielu na nowo ujawniających się biegunów, wśród których zwątpienie w kulturową maskę poety i jednoczesna szydercza chęć jej nakładania odgrywają pierwszorzędną rolę. Paradoksalnie: ciągłe przeobrażenia najmocniej orzekają o jedności dzieła i sile Różewicza¹².

Ale jak orzekać, skoro język podminowany jest zwątpieniem i szyderstwem? To też lekcja Różewicza. Tradycja Różewicz: dwuznaczne sytuowanie się wobec tradycji czytania jego dzieła. I pytam samego siebie, czy jeszcze czytam samego Różewicza, czy przyklejone doń opakowanie, dominującą interpretację wpajaną już od szkoły podstawowej. I jak mam o tym mówić, skoro poeta zanegował sensowność (czy może istotność) wypowiedzianych czegokolwiek o jego wymykającej się spod łatwej kategoryzacji twórczości? Dotykamy tu – jak twierdzi Andrzej Skrendo – dość banalnej kwestii hermeneutycznej. Jednak tej właśnie kwestii poświęca sporo uwagi w książce *Tadeusz Różewicz i granice literatury*, kwitując ją następująco:

Mówimy tu o sprzecznościach i paradoksach, którymi karmią się teksty Różewicza, ale sprzecznością naznaczone jest także czytanie tych tekstów. Z jednej strony, w imię wierności powinno kroczyć za paradoksami samego Różewicza, z drugiej strony, opierać się musi na zasadzie dystansu i dążyć do jakiejś konkluzywności. Potrzeba czegoś więcej niż powtórzenia sprzeczności tekstu, lecz złudzeniem byłoby mniemanie, iż sprzeczności te da się rozwiązać w trybie komentarza. Dotykamy tu w gruncie rzeczy dość banalnej trudności hermeneutycznej, lecz w analizach twórczości autora *Płaskorzeźby* nabiera ona szczególnego dramatyizmu. Nie tylko z powodu uporczywej niechęci Różewicza do wszelkiego teoretyzowania. Chodzi o kwestię bardziej fundamentalną – Różewicz, jak wiadomo, uważa, że rozpadowi

uległy wszelkie języki, którymi można komunikować treść doświadczenia. Opowieść o jego twórczości nie może jednak od tej diagnozy wychodzić, gdyż wówczas zaprzeczyłaby swej własnej możliwości. Nie może również sytuować się poza tą diagnozą lub odmawiać przyjęcia do wiadomości jej konsekwencji. Sytuuje się zatem w miejscu granicznym między dwoma przeciwstawnymi stanowiskami – nie tylko dotyczy tematu granicy, lecz sama staje się jej wyrazem, sama mieści w jej przestrzeni¹³.

8

Co do szkoły podstawowej trzeba przyznać, że wtedy Różewicza w wypisach było całkiem sporo. Z piątej klasy pamiętam wiersz o ptaszku, którego zmieniający się kolor symbolizował dynamikę przeobrażeń w jesiennej przyrodzie. Podglądając go w czytance, odniosłem wrażenie, że wiem, czym jest poezja. Na pewno nie tym, co pisze pan Różewicz, unikający rytmów i rymów znanych mi z wierszy dla dzieci. Po jakimś czasie te skromne mniemania odwróciły się w przeciwną stronę i coraz bardziej zacząłem ufać prawdzie takiej nieśpiewnej niepoezji. Różewicz pętałom z piątej klasy coś uzmysłowił, wypalił pierwsze poważne znamię w świadomości tego, czym może być sztuka po zapaści, po jakiejś wielkiej strasznej przemianie.

Wtedy widziałem grę epitetów odpowiadających następującym po sobie fazom jesieni, trochę śmiałem się z „ptaszka”, dzisiaj przychodzi do mnie ten zapis w glorii melancholii, w chłodzie ascezy¹⁴. Prócz odchodzącej jesieni widzę umierającego partyzanta, las, słyszę ptaki (z innych wierszy ze zbioru *Niepokój*). Myślę o niesamowitej parodii Różewiczowskiego gestu w wykonaniu Kazimierza Wyki w *Duchach poetów podstuchanych* („Stuknął z kory o trawę / zamknął kropelki / którymi świat oglądał / całkiem niewielki¹⁵) i przypominam sobie „orła białego który jest ptaszkiem / na gałązce¹⁶ z innego wiersza wchodzącego w skład debiutanckiego tomiku poety.

Ptaszki, gałązki, malutki Bóg o rysach topornego świętka, metaforyczny i dosłowny las, a w nim coś do odnalezienia, do ustanowienia. Niektóre fragmenty *Niepokoju* są jak wyimki z elementarza, jak bajki dla dzieci, a raczej cząsteczki baśni o kimś, kogo trzeba w lesie odszukać, by dla przywrócenia porządku zabić. I od tego zabijania zaczyna się zupełnie własna historia zatracenia, a potem paradoksalnego odrodzenia. Bohater brnie w coraz ciemniejszy las, robiąc przerwy na nabranie powietrza, na obserwację tego, co kapie z gałązki na gałązkę, przez chwilę łśni w świetle i boli, bo piękne, to znaczy całkowicie

nieprzystające do toczącej się gry w ściganie, mordowanie, odradzanie. Dzisiaj myślę, że bardzo przystające.

9

Co to znaczy „mieć prawdę”? Czym jest jej posiadanie? Czym jest ona sama? Mit poetyckiej wiarygodności i autentyczności nie może się obejść bez tego słowa. Powstrzymanie się od nadużywania „prawdy” to ważna część tego przesłania. Tradycja Różewicz: „trzeba uspić ten wiersz”¹⁷. Uspić niemal jak psa. Nie pozwolić mu szczekać, filozofować, produkować „prawd”. Ma pozostać nagi, biały, ascetyczny. Nie można dopuścić do dalszego zasypywania świata słowami. Tyle pustych słów wyprodukowali politycy, działacze, publicyści i inni „medialni sprawcy”.

A z drugiej strony – długie, wielosłowne poematy starego już twórcy. Jak rozumieć to gadulstwo na starość? Wściekłość i ironia, dosadność i kąśliwy dowcip „podstępного seniora nihilisty” to tylko zasłona, za którą rozgrywa się prawdziwy spektakl cierpienia. Fragmenty antycywilizacyjnych filipik są śmieszne i celne, lecz tak naprawdę porusza mnie to, co w tych wierszach pozostaje w cieniu: niezgrabność, wstydlivość mówienia o śmierci – o własnej śmierci. Bo o cudzych mówi się wspaniale, olśniewająco. Czytając późne utwory Różewicza, zwracałem uwagę właśnie na te fragmenty, bowiem to w nich jakby brakowało słów, jakby poecie zasychało w ustach. Obok rozgadanych, lekkich i błyskotliwych, quasi-felietonowych poematów, takich jak *Pan Pongo* czy *pokusy*, są miejsca zamierania frazy, ślady słabnącego głosu, kwitujące sytuację i doznanie czymś lakonicznym, rzekomo zdawkowym. Tu można przywołać choćby utwór *endlich*, w którym z rozbrajającą szczerością informuje się nas, że poeta „zamyka / likwiduje kram z którym / krążył po Polsce po Europie”.

A co z tą „prawdą”? W tym samym utworze, wspominając wędrówki z wierszami po świecie, Różewicz przytacza słowa zasłuchanego w jego głos i recytację Jánoša Pilinszkyego: „Ty masz prawdę”. To wielkie wyznanie, rzadko zdarzające się wśród poetyckiej braci. Bardzo celne. Wskazuje na wieczną adekwatność, naturalność mówienia o tym, co najważniejsze, trafiania w sedno. Różewicz jak żaden chyba inny poeta potrafił sformułować prawdę przeżycia wspólną dla pokoleń i narodu, prawdę momentu historycznego w taki sposób, że stawała się ona prawdą uniwersalną. „Przez twórczość Tadeusza Różewicza płynie strumień niepokojów minionego stulecia. [...] Trzymając się na

uboczu życia literackiego, faktycznie znajdował się zawsze w epicentrum epoki, w istocie wyprzedzał czas, co dopiero po latach widać z całą oczywistością”¹⁸.

10

Poza tym był stąd, z Dolnego Śląska. I był z dołu, chodził tymi samymi biednymi ulicami, obracał się w tej samej, skromnej i ludzkiej, przestrzeni. Poza warszawsko-krakowską dominantą naszej kultury, poza centralą. Najpierw w Gliwicach. „Oto wybiera on «zsyłkę» do wielokulturowych, niemniej prowincjonalnych Gliwic, żeby spędzić tu lata 1949–1968, z dala od tworzącego się nowego establishmentu polityczno-kulturalnego. Ostentacja tego gestu, jego anachoretyczny wymiar wobec powszechnej dziejowej mobilizacji do nowych «celów i zadań literatury» do dzisiaj budzi mój podziw”¹⁹. Potem Wrocław. Ale ja jednak najczęściej spotykałem go na spotkaniach autorskich w Kłodzku, gdzie nawet wydał jeden z tomików.

Różewicz prowincjonalny, bardziej nasz, mój. Spoczywający nie na Wawelu czy Powązkach, ale w cieniu tych gór, na uboczu, w ustroniu. Nawet po śmierci nie do zawłaszczenia przez nikogo. Taka tradycja.

Przypisy

- 1 T. Różewicz, *Vršacka elegia*, w: *Poezja*, t. 2, Kraków 1988, s. 340.
- 2 Jedno z wielu interesujących świadectw znajduję w dziele zbiorowym pt. *Dorzecze Różewicza*, Wrocław 2011. Cytuję fragment wypowiedzi Przemysława Dakowicza ze stron 24–25: „Wiele wierszy Tadeusza Różewicza miało kapitalne znaczenie dla kształtowania się mojego światopoglądu oraz świadomości warsztatowej. Działy one niczym precyzyjne i niezawodne mechanizmy do zdzierania zasłon, za którymi ukrywała się prawda o współczesności. Różewicz wymagał, bym był uważny i krytyczny, nauczył mnie doceniać ironię jako narzędzie wystraszające percepcję i przekonał do ostrożności i podejrzliwości względem języka, a także wprowadził w arkana poetyckiej ekonomiki, w której każde zdanie, każde słowo musi zostać oczyszczone z fałszywych piękności, by mogło mówić to, co chce powiedzieć”.
- 3 Wyniki ankiety wraz z towarzyszącym jej szkicem można znaleźć na stronie internetowej Fundacji Wisławy Szymborskiej: K. Maliszewski, *Szymborska w oczach następných pokoleń. Ślady w wierszach i świadomości*, dostępny w internecie: http://www.szymborska.org.pl/dokumenty/1484817786_51805587_Szymborska_w_oczach_następných_pokolen.pdf [dostęp: 15 września 2017].
- 4 J. Gutorow, *Urwany ślad*, Wrocław 2007, s. 125.
- 5 M. Kisiel, *Więzy i wzloty. Przełom 1955–1959 w literaturze polskiej – próba modelu*, Kielce 1996, s. 37.
- 6 J. Sławiński, *Przypadki poezji*, Kraków 2001, s. 310–311.
- 7 „Inny poeta, którego twórczość będzie przez «bruLion» czytana równie silnie na «nie» (przede wszystkim chodzi o odrzucenie charakterystycznej stylistyki oraz wyjście poza dość typowy krąg tematyczny), to oczywiście Tadeusz Różewicz” – czytamy na s. 127 *Chwilowego zawieszenia broni*, Warszawa 1996.
- 8 Zastanawiające w tym kontekście słowa wypowiedzi Krzysztof Siwczyk w książce K. Siwczyk, M. Łuczak, *Koło miejsca/Elementarz*, Gliwice 2016. Na stronach 14–15 czytamy: „Jakże bliskoznacznie teksty ówczesnych koryfeuszy sceny punkowej brzmiały z Różewiczowskimi ustaleniami. Inny był obszar diagnozy. Słownictwo pozostawało niezmiennie. Okazywało się zaproszeniem do wspólnej ateuszowej modlitwy. Dramatyzm tego słownika wydawał się niedookreślony, dzięki czemu mieściła się w nim każda ontologia negatywna. Opresyjny ustrój społeczny sprzyjał kategoryzacji. Łatwiej było o pewność odpowiedzi udzielanej rzeczywistości”.
- 9 J. Orska, *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*, Kraków 2006, s. 123.
- 10 T. Burek, *Nieczyste formy Różewicza*, „*Twórczość*” 1974, nr 7.
- 11 W. Borowy, *Poeta przeobrażeń*, „*Twórczość*” 1948, nr 12.
- 12 Z. Majchrowski, „*Poezja jak otwarta rana*”. *Czytając Różewicza*, Warszawa 1993, s. 207; parafraza słów: „Paradoksalnie: ciągłe przeobrażenia najmocniej orzekają o jedności dzieła i sile Mickiewicza”.
- 13 A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002, s. 379.
- 14 Chodzi o wiersz *Bursztynowy ptaszek* z tomu *Niepokój*, cyt. wg: T. Różewicz, *Utwory zebrane. Poezja*, t. 1, Wrocław 2005, s. 16.
- 15 K. Wyka, *Duchy poetów podłuchane*, Kraków 1962, s. 103.
- 16 *Rok 1939* z tomu *Niepokój*, cyt. wg: T. Różewicz, *Utwory...*, dz. cyt., s. 24.
- 17 Ten cytat i następne: T. Różewicz, *cóż z tego że we śnie*, cyt. wg: *Utwory zebrane. Poezja*, t. 4, Wrocław 2006.
- 18 Z. Majchrowski, *Różewicz*, Wrocław 2002, s. 274.
- 19 K. Siwczyk, dz. cyt., s. 17.

ANDRZEJ SKRENDO

Wojna i wiara – przypadek Różewicza

Najpierw zaryzykujmy pewien eksperyment: wyobraźmy sobie, że „wojna” i „wiara” to w dziele Różewicza pojęcia rozłączne. Spróbujmy zakwestionować ten związek jako rzecz zbyt oczywistą – i z tego powodu trochę podejrzaną. Innymi słowy, z jednego pytania zrobimy dwa:

- 1 Czy można opowiedzieć o wojnie w dziele Różewicza bez wplątywania w tę opowieść kategorii wiary?
- 2 Czy można opowiedzieć o kategorii wiary w dziele Różewicza, pomijając temat wojny?

Otóż na oba pytania odpowiedź brzmi: tak.

W twórczości Różewicza wojna jest wydarzeniem na miarę biblijnego potopu. Przełamuje dzieje na dwie części: czas „przed” to świat stabilny i pewny, „po” – rozbity i chaotyczny. W pierwszym można było mieszkać, w drugim człowiek staje się nomadą błądzącym wśród ruin. Przedtem – „las był lasem / Bóg Bogiem / Diabeł Diabłem / jabłko jabłkiem” (*Acheron w samo południe*). Rzeczy, pojęcia i wartości zachowywały swą tożsamość. Potem – zaczęła się „tortura obrotnego w pustce / języka” (*więc jednak żyje się pisząc wiersze za długo?*). Przestrzeń utraciła swą orientację – nie wiadomo już, gdzie jest góra, a gdzie dół, gdzie strona prawa, a gdzie lewa. Rzeczy, pojęcia i wartości tracą swą jednoznaczność.

Stosunek Różewicza do tych dwóch epok nie jest jednak prosty, gdyż nie polega na pragnieniu powrotu do pierwszej i odrzuceniu drugiej. Owszem, Różewicz tęskni za światem utraconym, ale zarazem potrafi kpić i szydzić z tej tęsknoty – zwłaszcza jeśli miałyby ona oznaczać powrót do dawnych sposobów uprawiania literatury. Kultura zawiodła w obliczu barbarzyństwa; wojnę prowadziły narody szczyjące się najwyższym poziomem cywilizacji; Holokaust był możliwy po dwóch tysiącach lat chrześcijaństwa przyjmującego za najważniejszą regułę nakaz bezwarunkowej miłości bliźniego. Nie ma zatem do czego wracać. Ci, którzy pragną takiego powrotu, postępują tak, jakby nie zdawali sobie sprawy z tego, czym była wojna. A to niedopuszczalne.

Różewicz pozostaje jednak równie daleki od przeświadczenia odwrotnego: że należy przyjmować z radością świat, jaki nastał po wojennej hekatombie. Jest to bowiem świat pozbawiony gruntu, ufundowany na ruchomych piaskach, pozbawiony trwałych podstaw. Wolność, jaka miałaby wynikać z upadku starych wartości – wolność dowolnego ustanawiania przez człowieka wartości nowych – napawa Różewicza strachem. Z tego powodu wydaje się niekiedy, że bohater jego wierszy to ktoś, kto porusza się niepewnie, jak ślepiec, po omacku szukając oparcia.

Sytuacja jest zatem taka: Różewicz tęskni za utraconym światem, ale nikogo nie potępia tak bardzo jak tych, którzy wierzą w spełnienie tej tęsknoty; nie ufa tym, którzy utratę starych wier przyjmują z satysfakcją, choć nie przeczy realności utraty; zgadza się z poglądem, że nasz świat jest światem przez nas tylko stwarzanym (a nie przez boskie siły), ale nie uważa, by było się z czego cieszyć; sądzi, że jedyne, na czym możemy się wesprzeć, to władza naszego rozumu – choć jest ona ograniczona, a sam rozum łatwo ulega korupcji.

W rozumowaniu tym tkwi jednak pewna słabość; łatwo wykryć w nim punkt niepewny. Wprawdzie mniej więcej wiadomo, kiedy zaczyna się epoka „potem”, ale nie wiadomo, kiedy epoka „przedtem”. Jak wygląda „potem”, można wywnioskować – na przykład – z lektury wspaniałych poematów Różewicza *recycling* oraz *nożyk profesora*. Oba mają za zadanie uchwycić i opisać naszą teraźniejszość jako pewne continuum polityczno-społeczno-kulturowe powstałe po zakończeniu drugiej wojny światowej, a zatem zajmujące miejsce tego, co wojna zniszczyła. Ale prowadzą do różnych wniosków. Pierwszy opisuje owo continuum poprzez kategorię recyklingu pojętego jako metafora wywłaszczenia z tożsamości – świetność pomysłu Różewicza polega na tym, że sam ten poemat powstaje metodą recyklingu, to znaczy przetworzenia artykułów prasowych, czyli makulatury, w tekst poetycki. W drugim „dziwny nożyk”, jak nazywa go Różewicz, choć zrobiony z obręczy beczki przez Mieczysława Porębskiego w Auschwitz – a zatem także powstały metodą recyklingu – opiera się mocy boga rdzy, Robigusa, który chce go przemienić w pył. W *nożyku profesora* Różewicz odpowiada zatem na pytanie stawiane przez *recycling*: czy istnieje coś, co zdoła oprzeć się cyklowi kolejnych przetworzeń, nawet jeśli dzięki jednemu z nich powstało? Otóż – tak! Czymś taki jest nożyk profesora – i właśnie z tego powodu okazuje się „dziwny”.

Kiedy jednak zaczyna się „przedtem”? Gdzie Różewicz umieszcza owe szczęśliwe czasy, w których „jabłko było jabłkiem”? Można by

utrzymywać, że owo „przedtem” to po prostu wszystko, co wydarzyło się do czasu wojny. Cała kultura i całe dzieje do roku 1939. Mieszkańcem tak pojętej epoki był dla Różewicza Staff: autor czytający w oryginale tragedie greckie, a zarazem zamierzający po wojnie napisać cykl wierszy pod tytułem *Ala ma kota*. Oznaczałoby to, że przedmiotem (pełnej ambiwalencji) tęsknoty Różewicza jest kultura śródziemnomorska, a to, co Różewicz przeżywa, to wygnanie z niej.

Niekiedy wydaje się, że „przedtem” to czas dzieciństwa, okres spędzony przez Różewicza na polskiej prowincji, gdzieś w Kieleckiem, w międzywojniu. W związku z tym, że ta prowincja, a także wieś, wydają się jakby nietknięte przez cywilizację, nasuwa się myśl, iż owo „przedtem” to czasy dziewiętnastowieczne lub po prostu przednowoczesne. W tym ujęciu przedmiotem tęsknoty Różewicza byłby pewien specyficznie polski mit XIX wieku, który gdzie indziej jest wiekiem gwałtownej industrializacji, a w Polsce synonimem bezpieczeństwa i trwałości pradawnego porządku.

Kiedy indziej jednak skłonni jesteśmy sądzić, że dzieciństwo to okres, który nie pozwala się usytuować na osi czasu: raczej czas wyniesiony ponad historię niż jej część. Oznaczałoby to, że poprzez figurę dzieciństwa Różewicz, autor tak bardzo określony przez doświadczenie historyczne, usiłuje niejako wyjść z historii. Nie tęskni za jakimś określonym mitem, ale za mitem jako takim. Za utratą mitycznych źródeł kultury, dzięki którym trwale oddzielone były przestrzeń sakralna od przestrzeni niesakralnej – a jeśli dochodziło do naruszeń tego podziału, to sam ten podział pozostawał nienaruszony. Jak czytamy w jednym z poematów Różewicza: „oczywiście pili jedli mordowali / gwałcili i torturowali / ale wierzyli w ciała zmartwychwstanie / w żywot wieczny” (*Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*).

Sytuacja jest zatem taka: „przedtem” i „potem” nie dają się łatwo rozdzielić, choć samo cięcie, nieciąłość, rozdział, którego dokonała wojna, wydają się bardzo dramatyczne. Sprawa wiary to kolejny sposób opisu owego podziału.

Przedstawmy sprawę w punktach. Po pierwsze, w sensie biograficznym, proces utraty wiary rozpoczął się już przed wojną. Dwaj bracia Różewiczowie, Janusz i Tadeusz, deklarowali przed wojną swe sympatie polityczne po stronie lewicy piłsudczykowskiej, obaj opisują proces utraty wiary jako wynik dojrzewania intelektualnego oraz pojmują jako proces pokoleniowy, właściwy dla ich grupy rówieśniczej. Z tego punktu widzenia wojna niejako przyspieszyła coś, co zaczęło się wcześniej.

Pewną rolę odegrała też późniejsza akceptacja Polski Ludowej, będąca bez wątpienia udziałem Różewicza. Wynikała z jego wcześniejszych przekonań socjalistycznych – a oba te fakty rzutowały na jego stosunek do katolicyzmu.

Po drugie, w sensie intelektualnym stosunek Różewicza do wiary polega na przejściu od Nietzschego do Bonhoeffera. Czyli na przejściu od tezy, że Bóg umarł, do tezy, że Bóg odszedł. Postnietzscheanizm w wersji Różewicza to zachowanie nauk moralnych chrześcijaństwa, a nawet ich zaostrenie, bez obietnicy Chrystusa. Bonhoefferizm to chrześcijaństwo bez religii, czyli bez więzi, przy czym obietnica Chrystusa, a także jego nauki moralne nadal obowiązują. Przejście to nie pozwala się ująć za pomocą kategorii wiary i niewiary, religijności i ateizmu. Co ważne, ze swej tezy o śmierci Boga Nietzsche wywiódł prorocstwo dotyczące wieku XX: nadejście „kryzysu, jakiego jeszcze na ziemi nie było” (*Ecce homo*). Z kolei Bonhoeffer zginął zamordowany przez nazistów. Myśl ich obu wyraźnie wiąże się z doświadczeniem wojny: jako zapowiedź (Nietzsche) i jako konsekwencja (Bonhoeffer).

Po trzecie – chodzi teraz o kwestie poetologiczne – można by powiedzieć, że Różewicz jest poetą *par excellence* religijnym. O ile zgodzimy się, że paradygmatycznym doświadczeniem nowoczesności nie jest doświadczenie pewności i wspólnoty, lecz opuszczenia i wykluczenia, wtedy powiemy, że Różewicz uczy nas trudnej afirmacji – jej przedmiotem nie jest byt pojęty jako olśniewająca pełnia i sztuka jako ocalenie, ale byt rozumiany jako substancja zanikająca i wydrążana ze swej treści, człowiek jako istota niesamodzielna i przygodna, sztuka jako najgłębszy rodzaj doświadczenia naszej egzystencjalnej i poznawczej nędzy. W tym kontekście wojna nie tyle stworzyła nową sytuację, ile drastycznie ujawniła prawdę o kondycji człowieka.

I na koniec: jak łatwo zauważyć, nacisk na konsekwencje religijne wynikające z wojny odsuwa inne sposoby widzenia. U Różewicza nie znajdziemy wojny widzianej z perspektywy żołnierza, a co najwyżej partyzanta – i to byłego. To znaczące, że napisany przez Różewicza w partyzantce w roku 1944 tom *Echa leśne* został wznowiony, a właściwie pierwszy raz wydany, dopiero w roku 1985 – i nie wszedł do dwunastotomowej edycji *Utworów zebranych*. Mamy za to wojnę z perspektywy dezertera – wspaniały, pacyfistyczny poemat *Dezertery*. Jego częścią jest modlitwa za duszę „nieznanego dezertera”: „módlmy się / wierzący w Boga / i wierzący w Nic / za śmiertelne dusze”. Oto oblicze religijności Różewicza: nabożność wobec istnienia.

ZBIGNIEW MAJCHROWSKI

Paradoksy Różewicza: ciało duchowe

W jednym z tekstów składających się na *Przygotowanie do wieczoru autorskiego* Tadeusz Różewicz cytuje fragment listu Ludwika Wittgensteina do Normana Malcolma: „Mój duch jest martwy. To nie jest skarga, ponieważ nie cierpię z tego powodu. Wiem przecież, że życie duchowe może ustać przed życiem biologicznym”. Wydaje się, że dla Różewicza jest to jedna z kluczowych konstatacji w rozpoznaniu współczesnej kondycji, nicująca chrześcijański obraz świata z prymatem nieśmiertelnej duszy górującej nad marnym, martwym ciałem, skoro „życie duchowe może ustać przed życiem biologicznym”. Nieusuwalny związek, a jednocześnie brak synchronii pomiędzy życiem duchowym i cielesną egzystencją (co obecnie pogłębiają jeszcze uporczywe terapie medyczne) stał się w twórczości Różewicza kto wie czy nie najważniejszym tematem, rozpatrywanym w rozmaitych kontekstach i na różne sposoby (na przykład w sztuce *Na czworakach* prastara piosenka *Dusza z ciała wyleciała* powraca w degradującej inwersji: „Wszystko z ciebie wyleciało / zostało sparciałe ciało”).

Własne obserwacje poeta ujął może najdobitniej w niewysłanym liście do Kazimierza Wyki, przytoczonym w pośmiertnym wspomnieniu (skądinąd zatytułowanym właśnie *Dusza z ciała wyleciała*):

...Rembrandt jest na pewno malarzem „duszy”, ale technikę – owo „mistyczne” światło, mógł zobaczyć w „małych martwych naturach” choćby Claesza – to samo światło, które u „małego mistrza” jest na powierzchni (w kieliszku wina, w owocach, bulce), u Rembrandta poszło w głąb (czyli w duszę), światło z kieliszka czerwonego wina przeszło w ludzką twarz (postać), w ciało (w autoportretach także)... [...] A więc jak to jest z mistyką (nie tylko w malarstwie)? Musi ona mieć nasionko, ziarno, kroplę – realną – inaczej nie będzie egzystować – bo egzystować musi

w m a t e r i i – musi być najpierw c i a ł o św. Franciszka czy też ciało św. Katarzyny, musi być św. Joanna musiała mieć c i a ł o (i to nawet „atrakcyjne” w sensie erotycznym), bo gdyby nie było ciała, to nie byłoby co spalić... bez ciała nie ma ofiary. A o tym tak chętnie zapomina się (mistycy – szczególnie drugorzędni, nie doceniają ciała). (*Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, 1977)

„Najpierw ciało” – oto principium Różewiczowskiej antropologii; „bez ciała nie ma ofiary” – to jej konieczne dopełnienie.

Szczególne miejsce w refleksjach Różewicza nad cielesnością zajmują dwaj malarze: Francis Bacon (1909–1992) oraz Jerzy Nowosielski (1923–2011). Trudno powiedzieć, któremu przyznać prymat, raczej wyznaczają bieguny ambiwalencji:

*Bacon osiągnął transformację
ukrzyżowanej osoby
w wiszącą martwe mięso*

*(Francis Bacon czyli Diego Velázquez
na fotelu dentystycznym, 1995)*

Nowosielski jest mistykiem i racjonalistą, ascetą i znawcą win, mnichem, pustelnikiem [...] jest też mitomanem erotyzmu i sadyzmu [...] Uświęca ciało, ale jednocześnie przy pomocy różnych (magicznych?) zabiegów wydobywa z tego ciała trucizny, jątrzy wyobraźnię.

(Notatki do Nowosielskiego, „Odra” 1983, nr 11)

Obrazy ciała w twórczości Tadeusza Różewicza nacechowane są podobną ambiwalencją, tak charakterystyczną dla jego sposobu widzenia świata – niewątpliwie silnie zracjonalizowanego, ale dalece niejednoznacznego. Cielesność w twórczości Różewicza ma rozmaite oblicza, choć w uszkolnionej powszechnej świadomości zostały przysłonięte przez obrazy wojny („widziałem furgony porąbanych ludzi / którzy nie zostaną zbawieni”). Owszem, poeta przedstawia ciała zdegradowane, obrócone w mięso, ale też ciała witalnie ofensywne, groteskowo zanimalizowane: w sztuce *Wyszedł z domu*: „skłębiony tłum pokrywający bufet porusza się jak odwłok pstrej gąsienicy”, „w ciszy słycać mlaskanie, syczenie, zgrzytanie, łamanie kości”; w *Białym małżeństwie* weselnicy „przemawiają głosami zwierząt domowych i dzikich... mlaskają, cyckają, czkają, pomrukują, porykują, wznosząc toasty”. A obok ciał anonimowych bądź hybrydycznych – ciała o rozpoznawalnej tożsamości, upokorzone

(nieheroiczna, poprzedzona defekacją śmierć Walusia w sztuce *Do piachu*), zmasakrowane („Zakatrupiony / deską / na śmietniku Pier Paolo / próbuje z martwych wstać / czołga się”). Z jednej więc strony – ciało ukazane w całej trywialności: jedzące, trawiące, wydalające, nieustannie coś przeżuwa-jące, a w przerwach kopulujące, wydające rozliczne odgłosy samozadowolenia; z drugiej natomiast – ciało daremnie cierpiące, na próżno wyrrywające się ku transcendencji, naznaczone innością, dziwnością, piętnem, raną. Tylekroć, bodaj przez wszystkich recenzentów, cytowana kwestia Franza z dramatu *Pułapka*: „Jestem pułapką, moje ciało jest pułapką, w którą wpadłem po urodzeniu” – mogłaby być wypowiedziana równie dobrze przez Biankę, bohaterkę *Białego małżeństwa*. Tacy też – uwięzieni w ciele – są prawie wszyscy protagoniści kilku ostatnich dramatów Różewicza. I wszyscy oni podejmują próby wymknięcia się z tej pułapki, chcą „zrzucić ciało”, przemienić się, przerodzić. Bianka niszczy doszczętnie wyprawę panny młodej, obcina włosy, zaciera atrybuty własnej płci; Głodomór odmawia jedzenia; Franz zrywa kolejne zaręczyny, uciekając od przymusu prokreacji. Ale wszelkie próby przekroczenia cielesnych uwarunkowań nieuchronnie prowadzą do (samo)okaleczenia. Z buntu przeciwko własnemu ciału rodzą się jedynie kalekie hybrydy: obnażona Bianka odbitym w lustrze kształtem przypomina androgyne, Kafka płodzi dziecko-potwora. I to jest może jeden z najbardziej uderzających paradoksów dzieła Różewicza. Pisarz, który tak dosadnie oskarżył tragedię o bezcielesność i zmistyfikowanie życia duchowego („tragedie dzieją się na czczo”), jawi się ostatecznie jako ten, kto tragedię wytrwale rekonstruuje. To znaczy: ucieleśnia. Droga do tak zakrojonej „docieleśnionej” tragedii wiedzie siłą rzeczy przez komedię czy tragifarsę, bo w tej właśnie formie zwykło się mówić o ciele z większą otwartością (komedia bliższa ciału?).

„Poezja sączy się z pęknięcia, ze skazy”. Cieleśność poezji została przejmująco ujęta przez Różewicza w notatce o przedstawieniu *Apocalypsis cum figuris* we wrocławskim Teatrze Laboratorium:

Oni rodzą te teksty, rodzą raz jeszcze. Rodzą je w każdym nowym przedstawieniu. Ryki rodzącego rozlegają

się w tej zamkniętej sali teatralnej (a raczej operacyjnej). Słowo na naszych oczach staje się ciałem, rośnie w czasie przedstawienia. Zamienia się w ciało agresywne. Gwałcone i gwałcące. Ten zespół karmi się słowem (dosłownie). Słowo jest tu trawione i wydalane. / Słowo jest wykrwawione, rozdzierane, zbite na miazgę, odrzucone. Z jego boku tryska strumień krwi, spermy, milczenia. Tu odbywa się karmienie słowem. Godzina karmienia: dziewiętnaście. Pomruki, mlaskanie, milczenie. Ryki. W skurczach i rozkurczach tego organizmu słowo jest wydalane.

(W Laboratorium Jerzego Grotowskiego)

Toteż ciało duchowe w twórczości Różewicza przyjmuje niejednokrotnie figurę ciała-wiersza:

*Pisałem
chwilę albo godzinę
wieczór noc
ogarniał mnie gniew
drżałem albo niemy
siedziałem obok siebie
oczy zachodziły mi łzami
pisałem już bardzo długo
nagle spostrzegłem
że nie mam w ręku pióra*

(Pisałem)

Związek poety z wierszem ma tu charakter zgoła organiczny. Zdarza się, że w podobnej sytuacji poeta dokonuje niejako zabiegu aborcyjnego: „moja ręka zaczęła pisać / wiersz / głuchoniemy / chciał zaistnieć / ujrzeć światło / ale ja nie chcę go pisać / słyszę jak powoli / przestaje oddychać” (*Wiersz*, 1982). Tajemnica narodzin wiersza ukazana zostaje przez zanegowanie aktu kreacji, a przecież czytamy jednak wiersz... o unicestwieniu wiersza!

W wierszu *Zwierciadło z tomu zawsze fragment. recycling* (1998) poeta widzi swoje odbicie w starczym autoportrecie Rembrandta, niczym w lustrze rozpoznaje siebie w obrazie innego artysty:

*Rembrandt
w powijkach starości
bezzębny
przeżuwa mnie*

*śmieje się
odstąpięty
w Wallraf Museum*

Patrzący na dzieło sztuki Różewicz czuje się „przeżuwany” przez autoportret Rembrandta! W tej poniekąd kanibalistyczno-komunijnej wizji ponownie dochodzi do zjednoczenia porządku życia z porządkiem sztuki.

Ale Różewicz jest też baczny obserwatorem dysonansów pomiędzy tym, co duchowe, a tym, co materialne. Krytycznie patrzy na wrocławski pomnik Jana XXIII, chociaż o samym papieżu mówi z czułością:

*mój papież
wygląda jak baryła
jak słoń
[...]
jest we Wrocławiu
kamienna poczwara
ale w moim sercu
masz
pomnik najpiękniejszy na świecie
mówię do Ciebie
jakieś wiersze Norwida
(jest taki pomnik)*

Kontrapunktem dla „poczwarnego” pomnika papieża jest epifania zapisana w wierszu *Widziałem Go* (z tomu *zawsze fragment. recycling*) – widok bezdomnego śpiącego na parkowej ławce:

*pochyliłem się nad nim
i poczułem zepsuty oddech
z jamy
ustnej

a jednak coś mi mówiło
że to jest Syn Człowieczy

otworzył oczy
i spojrzał na mnie

zrozumiałem że wie wszystko*

Kolejny raz Różewicz kwestionuje klasyczne rozumienie piękna duchowego i piękna cielesnego. Od wczesnych przecież lat ukazuje w swej twórczości cielesność starości, zwykle usuwaną z pola widzenia (starzejące się ciało podlega szczególnym restrykcjom we współczesnej kulturze masowej, obsesyjnie zajętej młodością), najczęściej przy tym skupia uwagę na starości kobiecej, by przywołać zachowany z czasów socrealizmu wiersz *Stara chłopka idzie brzegiem morza*, późniejszy poemat *Opowiadanie o starych kobietach* (którego tekst Radosław Gryta wyrzeźbił na dwunastu kamiennych elementach plenerowej instalacji w Helsinkach) czy sztukę *Stara kobieta wysiaduje* (z pamiętną kreacji Mai Komorowskiej we wrocławskim Teatrze Współczesnym w 1969 roku), a wreszcie diariuszowe zapiski z tomu *Matka odchodzi* (1999).

ps. Nie ukrywam, że „niechcący” osadzałem swoje myślenie o Różewiczu głównie we wrocławskich kontekstach.

II Festiwal Tradycji Literackich Słowacki / Herbert Muzeum Pana Tadeusza wrzesień–listopad 2018

4.09.2018, godz. 17.00

Wernisaż wystawy
*Juliusz Słowacki i Zbigniew Herbert
komentują Muzeum Pana Tadeusza*

**29–30.09.2018 i 6–7.10.2018,
godz. 10.00–14.00**

Poszątek boga ironii – warsztaty teatralne
w ramach Wrocławskich Dni Seniora

11.10.2018, godz. 17.00

Oprowadzanie kuratorskie po wystawie
*Juliusz Słowacki i Zbigniew Herbert
komentują Muzeum Pana Tadeusza*

13.10.2018, godz. 12.00–14.00

Hermes, pies i gwiazda.
Warsztaty rodzinne z zeszytem do poezji
(dla dzieci w wieku 5–12 z rodzicami)
Prowadzenie: Maria Marszałek,
Adriana Myśliwiec

13.10.2018, godz. 16.00

Spotkanie z Billem Johnstonem
Prowadzenie: Marcin Hamkało

14.10.2018, godz. 10.00–14.00

Warsztaty translatorskie z Billem Johnstonem

20.10.2018, godz. 10.00–16.30

Warsztaty twórczego pisania z Sylwią Chutnik

3.11.2018, godz. 15.00–16.00

Poetyckie oprowadzanie po wystawie
*Juliusz Słowacki i Zbigniew Herbert
komentują Muzeum Pana Tadeusza*

3.11.2018, godz. 17.00–18.30

Premiera *Wyboru poezji* Zbigniewa Herberta
z serii Biblioteka Narodowa ze Wstępem
i w opracowaniu Małgorzaty Mikołajczak
(Wydawnictwo Ossolineum).

24–25.11.2018, godz. 10.00–16.00

Żegluga. Warsztaty poezji miganej
Jak opowiedzieć sen i podróż w języku poezji
migowej?
Prowadzenie: Arkadiusz Bazak, głuchy poeta,
aktor i reżyser, stypendysta MKiDN

28.11.2018, godz. 14.00–18.00

Dlaczego klasycy? Słowacki i Herbert w szkole.
Konferencja dla nauczycieli
Współorganizator: wcdn

30.11.2018, godz. 10.00–16.00

Inny był pożar poematu. Wątki wspólne
w twórczości Juliusza Słowackiego i Zbigniewa
Herberta. Konferencja naukowa

30.11.2018, godz. 17.00

Łzy rzeczy
Wernisaż wystawy fotografii autorstwa uczniów
Wrocławskiego Ośrodka Socjoterapii wykonanych
podczas warsztatów *Studium przedmiotu.*

30.11.2018, godz. 18.00

Poezja w PjM

Prezentacja wierszy w Polskim Języku Migowym z udziałem uczestników warsztatów.

30.11.2018, godz. 19.00

Słowacki vs. Herbert. Slam poetycki

Premiera pierwszego numeru magazynu „Interpretacje”, zawierającego teksty artystyczne i krytyczne z dwóch edycji festiwalu.

październik–listopad

Studium przedmiotu

Warsztaty fotograficzne dla uczniów Wrocławskiego Ośrodka Socjoterapii nr 2 we Wrocławiu (grupa zamknięta).

Zamiast burzy

Warsztaty artystyczne dla pacjentów Dolnośląskiego Centrum Zdrowia Psychicznego (grupa zamknięta).

28.09–7.10.2018 i 12–14.10.2018

Tydzień Kultury Bez Barier

Zwiedzanie wystawy *Juliusz Słowacki i Zbigniew Herbert komentują Muzeum Pana Tadeusza* z wykorzystaniem specjalnych materiałów edukacyjnych.

Patronat medialny

TVP
KULTURA

TVP3
WROCLAW

ACADÉMIE
RADIO
UZ
91.4FM

RADIO
WROCLAW

RADIO
WROCLAW
KULTURA

RAM
93.8FM

Gazeta
WROCLAWSKA

naszemiasto.

O.pl

BOOKLIPS.PL IIIII

Wroclife



MUZEUM
PANA
TADEUSZA
OSSOLINEUM

OSSOLINEUM



Zakład
Narodowy
im. Ossolińskich



MUZEUM
PANA
TADEUSZA
OSSOLINEUM

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego pochodzących
z Funduszu Promocji Kultury.