

# ZNAK

M I E S I Ę C Z N I K

Rok LIV  
Kraków  
GRUDZIEŃ  
(12) 2002

571

**Szukając pocieszenia**

**O sztuce**



Sobolewski, Tarabuła,  
Tarnowski, Tomaszewski,  
Walas, Zagajewski

[www.miesiecznik.znak.com.pl](http://www.miesiecznik.znak.com.pl)



**Szukając pocieszenia. O sztuce**

GRUDZIEŃ (12)

**4. Od redakcji**

DIAGNOZY

---

5. *Witold Bobiński*  
**Koniec poszukiwania „gimnazjalności”?**

TEMAT MIESIĄCA

---

15. *Karol Tarnowski*  
**O pocieszeniu, jakie daje sztuka**
28. *Z Tadeuszem Sobolewskim, Martą Tarabulą,  
Mieczysławem Tomaszewskim, Teresą Walas  
i Adamem Zagajewskim*  
*rozmawiają Krystyna Kwaśniewska i Łukasz Tischner*  
**Walka trwa**
51. **Ankieta**  
**Sztuka prawdy czy fałsz sztuki?**  
*Anna Augustynowicz, Andrzej Stanisław Dziuk,  
Zygmunt Kubiak, Krystian Lupa, Czesław Miłosz,  
Jacek Sempoliński, Marek Sobczyk, Tomasz Stańko,  
Zbigniew Warpechowski, Adam Wiedemann*
75. *Z Wiesławem Juszczakiem rozmawia Janusz Marciniak*  
**Na progu tajemnicy**
83. **Inspiracje**

PO PIELGRZYMCE

---

84. *Antoni Z. Kamiński*  
**Zachowanie równowagi**

---

TEMATY I REFLEKSJE

---

**POWROTY**

91. *Stefan Wilkanowicz*  
**Medytacja o powołaniu chrześcijanina**
97. *Adam Lipszyc*  
**Falstaff – prawdziwy krytyk marksistowski (2)**

**DOSKONAŁY SMAK ORIENTU**

117. *Piotr Kłodkowski*  
**Paszport**

**BIBLIA A ŚWIAT WSPÓŁCZESNY**

123. *Anna Świderkówna*  
**Błogosławiona, któraś uwierzyła**

ZDARZENIA – KSIĄŻKI – LUDZIE

---

132. *Lukasz Tischner*  
**Podróż niepokojnego serca**
140. *Danuta Sosnowska*  
**Nasz wiek prywatny**
148. *Marek Zajac*  
**Niemiec, mieszczanin i geniusz**
155. *Andrzej Sulikowski*  
**Ruysbroeck jak katedra**
161. *Agnieszka Sabor*  
**Piękny spór**
- SPOŁECZEŃSTWO NIEOBOJĘTNYCH**
169. *Maja Barelkowska*  
**Dom**
172. **Rekomendacje**
176. *Summary*

## Od redakcji

Święta to czas szczególny, gdy wszystko wokół nas chcemy uczynić lepszym, ale i piękniejszym. Czyż odbłaskiem tej potrzeby nie są bożonarodzeniowe dekoracje, choinki, kolędy, szopki? Oddając w Państwa ręce grudniowy numer „Znaku”, zapraszamy do refleksji nad pięknem i sztuką.

Jaka jest rola sztuki w naszym życiu? Czy – jak chce Karol Tarnowski – pociesza nas ona, pozwala przekraczać rzeczywistość często tak rozczarowującą, pełną bólu, lęku, brzydoty? Czy też odwrotnie: sztuka powinna unaoczniać okrutną prawdę o nas samych? Pojednanie więc czy odarcie ze złudzeń? A jak dziś należałoby zdefiniować piękno? Innymi słowy: czy „sztuki piękne” w XXI wieku wciąż jeszcze można określić tym mianem? Wreszcie: na jaką sztukę czekamy my – ludzie współcześni? Do dyskusji nad tymi kwestiami zaprosiliśmy znanych krytyków i teoretyków muzyki, filmu, plastyki i literatury. Nasi rozmówcy zastanawiają się również nad duchowością współczesnego człowieka, miejscem i funkcją piękna w świecie „ponowoczesnym”.

Rozpisaliśmy na ten temat również ankietę: zgodzili się wziąć w niej udział ci, którzy sztuką nas obdarzają – artyści. Ich wypowiedzi na temat roli sztuki, jej zdolności do przeniesienia w inną, wyższą rzeczywistość, a wreszcie: znaczenia piękna dla nich jako twórców warto skonfrontować z własnymi oczekiwaniami. Czy współcześni artyści chcą nas w ogóle pocieszać? Czego oni sami spodziewają się od sztuki? A wreszcie – jakie książki, płyty czy albumy trzymają „pod poduszką” jako lekarstwo na chandrę i smutki?...

Z okazji świąt Bożego Narodzenia życzymy Państwu i sobie, by Dobro i Piękno było nieustannie obecne w naszych domach – nie tylko od święta, ale w każdym dniu.



Witold Bobiński

## Koniec poszukiwania „gimnazjalności”?

Poprzednia wersja wędrówki edukacyjnej młodego człowieka wymagała odeń zdecydowanie więcej świadomego, długofalowego wysiłku i odpowiedzialności za własne postępowanie, ta dzisiejsza obniża rangę kolejnych progów, jest zdecydowanie bardziej demobilizująca.

Mijają trzy lata od momentu wprowadzenia zmian strukturalnych i programowych w polskim systemie szkolnictwa. W czerwcu 2002 roku pierwszy rocznik absolwentów gimnazjów otrzymał świadectwa. Zamknął się pierwszy cykl pracy szkoły nowego typu, teraz gimnazjaliści rozpoczynają naukę w początkowych klasach zreformowanego liceum. Nasuwa się pytanie: czy trzyletni okres funkcjonowania gimnazjum (a także trzech klas nowej, sześcioklasowej szkoły podstawowej) wystarcza, by ocenić sensowność i skuteczność wprowadzonych wraz z reformą zmian? Czy można przedstawić precyzyjną diagnozę obecnego stanu rzeczy?

Na oba zadane wyżej pytania trudno dziś udzielić jednoznacznie pozytywnej odpowiedzi. Nie dysponujemy reprezentatywnym zbiorem opinii nauczycieli gimnazjalnych o tym, jak postrzegają swoją nową szkołę – na przykład zadania, które przed nimi postawiono, możliwości wywiązania się z nich, programy, podręczniki, zespoły uczniowskie, z którymi przyszło im pracować (te ostatnie przecież



podlegają rozmaitym procesom w trakcie kilkuletniej nauki). Wprawdzie już w 2001 roku opublikowano (pod redakcją Krzysztofa Konarzewskiego) obszerne opracowanie *Szkolnictwo w pierwszym roku reformy systemu oświaty*, w którym znalazły się pozytywne, by nie rzec entuzjastyczne oceny zmian strukturalnych i programowych w szkolnictwie, ale formułowano je w pierwszym (częściowo też w drugim) roku trwania reformy, zatem oceny zawarte w raporcie miały charakter cząstkowy. Dziś materiału badawczego jest więcej, znamy na przykład globalne wyniki egzaminów przeprowadzonych w klasach szóstych szkół podstawowych i trzecich gimnazjów (kwiecień i maj 2002)<sup>1</sup>. Trzeba jednak dodać, że zarówno kształt owych egzaminów, jak i zawartość ich poszczególnych elementów wielokrotnie spotykały się z ostrą krytyką. Twórcom testów zarzucano niedbalstwo i brak fachowości w przygotowaniu pytań i zadań, w ocenianiu uczniowskich poczynań (np. polecenia dotyczące wykorzystania kiepsko widocznych ilustracji, punktowanie jednego tylko wariantu interpretacji utworu literackiego). Trudno na podstawie wzbudzającego kontrowersje egzaminu rzetelnie i precyzyjnie ocenić stan wiedzy i umiejętności uczniów, tym bardziej że nie sprzyja temu przemieszanie pytań i poleceń dotyczących różnych przedmiotów w ramach dwóch obszernych bloków – humanistycznego i matematyczno-fizycznego.

## Gimnazjum – punkt ciężkości reformy

Wstępne oceny są mimo wszystko możliwe. Konkretnie doświadczenia zdobyli nauczyciele, uczniowie, rodzice. Od tych pierwszych i tych ostatnich otrzymalibyśmy zapewne różnorodność odpowiedzi na pytanie o sensowność wprowadzenia gimnazjum. Pytanie to streszcza wątpliwości dotyczące sensu całokształtu reform strukturalnych, bo pojawienie się nowego elementu w systemie edukacji zmusiło – i nadal zmusza – dwa pozostałe do powtórnego określenia swej toż-

---

<sup>1</sup> Zestawienie wyników egzaminów wraz z komentarzem przynosi „Gazeta Wyborcza” z 1 października 2002.



samości. To właśnie gimnazjum stało się siłą napędową reformy, jej intelektualnym i dydaktycznym kołem zamachowym. Konieczność przygotowania podręczników i programów gimnazjalnych dała asumpt do niebywałego wręcz rozkwitu twórczości dydaktycznej, której dziś zawdzięczamy – na przykład – z górą trzydzieści (!) kompletów książek do języka polskiego. Należy przypuszczać, że wkraczające właśnie na rynek podręczniki dla nowego liceum będą w dużej mierze owocami tamtego, gimnazjalnego kwitnienia myśli dydaktycznej. Potwierdzają to już zresztą publikacje dla pierwszych klas licealnych.

W końcu – *last but not least* – gimnazja stały się miejscem swoistego eksperymentu psychologicznego i pedagogicznego, polegającego na dodaniu jednego progu integracyjnego – obok siedmiolatków (szkoła podstawowa) i szesnastolatków (liceum) także trzynasto- i czternastolatkowie (przychodzący z różnych szkół, środowisk i uczący się z różnych podręczników) łączą się w nowe zespoły klasowe.

Gimnazjalność, rozumiana jako zbiór cech określający istotę gimnazjalnego kształcenia i wychowania, nie ma postaci skończonej i pełnej. Jest ona jakością wewnętrznie zróżnicowaną, swoistą jednością w wielości. Tworzone naprędcy u progu reformy programy będą ewoluować, wciąż kształtować się będzie rynek książki szkolnej. Sądzę, że potrzebna jest dyskusja, która zderzy obserwacje (z konieczności wycinkowe) i opinie na temat różnych modeli kształcenia gimnazjalnego, bowiem rynek myśli dydaktycznej nie powinien podlegać jedynie prawom ekonomii.

**Likwidacja tradycyjnych egzaminów wstępnych sprawiła, że to, co miało stać się zwieńczeniem, nabrało charakteru pre-pustki do wyższego etapu kształcenia.**

## **Egzaminy końcowe – czyli wiemy, że niewiele wiemy (o absolwentach)**

Jedną z zasadniczych zmian towarzyszących ustawie z 1999 roku było zlikwidowanie egzaminów wstępnych do szkół ponadgimnazjalnych i – oczywiście – do samych gimnazjów. W ich miejsce wpro-





wadzono rozporządzeniem ministra egzaminy zdawane po każdym etapie kształcenia – tzw. sprawdzian po klasie szóstej szkoły podstawowej i egzamin gimnazjalny po trzeciej klasie gimnazjum. Trzecim egzaminem w systemie kształcenia jest matura, do której przystępują absolwenci szkół średnich. Wszystkie te egzaminy łączy sposób organizowania i oceniania – czynności te pozostają w gestii powołanych w tym celu Okręgowych Komisji Egzaminacyjnych. Są to zatem egzaminy zewnętrzne, czyli – w założeniu twórców reformy – dające maksymalnie obiektywną informację o osiągnięciach uczniów. Likwidacja tradycyjnych egzaminów wstępnych organizowanych przez szkoły sprawiła jednak, że to, co miało stać się zwieńczeniem, nabrało przede wszystkim charakteru przepustki do wyższego etapu kształcenia. Dotyczy to także sprawdzianów po szkole podstawowej, które, wobec powszechności gimnazjów, nie miały jednak stanowić programu selekcyjnego. Pierwszą jednak oznaką swoistości każdego gimnazjum stało się ustalenie limitu punktów uprawniającego do wpisania w poczet uczniów (na punktację składa się wynik egzaminu i oceny uzyskane na świadectwie). Niektóre gimnazja prywatne i społeczne, stawiające uczniom szczególne wymagania, dodatkowo zapraszają kandydatów na rozmowy kwalifikacyjne lub (i) biorą pod uwagę czynniki pozamerytoryczne (na przykład sytuację rodzinną). Takie same mechanizmy kierują rekrutacją młodzieży do szkół średnich.

Czy dziś czas żałować zniesionych przez reformę egzaminów wstępnych? Z jednej strony zmiana ta przyniosła pewną obiektywizację kryteriów oceniania, choć nawet najbardziej szczegółowe wskazówki dla egzaminatorów nie wyeliminują doży subiektywizmu (i całe szczęście – jak często można usłyszeć z ust polonistów). Z drugiej zaś strony szkoły straciły możliwość rzetelniejszej oceny wiedzy i umiejętności kandydatów – wspominaliśmy o ogólnikowości i innych brakach testów egzaminacyjnych. Młodzież starająca się o przyjęcie do szkół stała się zbiorowością w istocie anonimową, wyniki egzaminów końcowych „uśredniają” wszystkich kandydatów, upodabiają ich do siebie. Testowe sito egzaminów, mimo różnorodności zadań, nie radzi sobie z łowieniem najzdolniejszych, gubi indywidualności, dowartościowuje przeciętność. W rezultacie rekr-



tacja stała się bardziej przypadkowa, uczniowie przyjęci do liceów na podstawie podobnych czy wręcz jednakowych wyników egzaminacyjnych okazują się osobami o całkowicie różnym poziomie inteligencji, wiedzy, umiejętności. Wynikająca z tego silna polaryzacja intelektualna i emocjonalna klas to zjawisko w liceach dotąd w takiej skali nieznane.

## Szkoła ograniczonej odpowiedzialności

W opinii nauczycieli gimnazjum uchodzi za szkołę sprawiającą najwięcej trudności wychowawczych. Okazało się, iż wywodzący się z różnych środowisk i miejsc trzynasto-, czternastolatkiem z trudem się integrują, jeszcze trudniej poddają się dyscyplinie. Dlaczego problemy te nie objawiały się aż w takiej skali w dawnym liceum? Wśród kilku przyczyn tego zjawiska wcale nie najważniejszą jest dwuletnia różnica wieku między pierwszoklasistami nowego gimnazjum i liceum starego typu. Dziś do gimnazjów idą wszyscy uczący się, do dawnych liceów trafiła tylko część młodzieży – ta, która łatwiej godziła się z perspektywą kilkuletniej nauki, miała wizję pójścia na studia. Liceum kończyło się maturą, a kaliber tego egzaminu ułatwiał wychowawcze oddziaływanie szkoły. Gimnazjum jest natomiast szkołą „bezpieczną” – egzamin końcowy to tylko kolejny sprawdzian, mimo iż jego wyniki odgrywają ważną rolę w staraniach o przyjęcie do liceum. W gimnazjach panuje specyficzna atmosfera ograniczonej odpowiedzialności – młodzież ma świadomość pewnej „dorosłości” (to już nie podstawówka) i względnego bezpieczeństwa (niewiele mogą sobie zaszkodzić). Negatywne zjawiska trudnego wieku, w dawnej szkole średniej tonowane systematyczną, czteroletnią pracą wychowawczą i refleksją o pierwszym poważnym kroku w dorosłość, w gimnazjum znajdują swobodniejsze warunki ekspresji.

**Negatywne zjawiska trudnego wieku, w dawnej szkole średniej tonowane czteroletnią pracą wychowawczą i refleksją o pierwszym poważnym kroku w dorosłość, w gimnazjum znajdują swobodniejsze warunki ekspresji.**



Wydaje się, że wprowadzenie gimnazjum przyniosło niepożądane zjawiska w procesie rozwoju osobowego młodych ludzi. „Wyszarpięci” ze środowiska, w którym przebywali przez trzy lata (klasy IV, V, VI), „lądują” na kolejne trzy w nowej grupie rówieśniczej. W dawnej szkole podstawowej kilkuletnia praca wychowawcza, wspomagana wizją zbliżających się egzaminów wstępnych, przynosiła najpełniejsze owoce właśnie w klasach starszych (VII i VIII). Dziś trzynasto- i czternastolatki – miast świadomego finalizowania pewnego etapu życia – korzystają z oferty „kolejnego początku”, z całym jego „błogosławieństwem”. Poprzednia wersja wędrówki edukacyjnej młodego człowieka wymagała odeń zdecydowanie więcej świadomego, długofalowego wysiłku i odpowiedzialności za własne postępowanie, ta dzisiejsza obniża rangę kolejnych progów, jest zdecydowanie bardziej demobilizująca.

### **Gimnazjalista wirtualny (wizja programowa i podręcznikowa)**

Jak poradzą sobie wychowankowie nowego gimnazjum i nowego liceum w batalii o swoją przyszłość? Czy łatwiej niż ich poprzednicy będą się dostawać na studia, znajdować pracę, rozwiązywać problemy? Co uznają za własne, a co odrzucą z polskiej i europejskiej tradycji kulturowej? Czy ze szkoły wyniosą szacunek dla wiedzy czy tylko kult praktycyzmu? Czy będą wrażliwsi i bardziej kompetentnymi odbiorcami dzieł kultury czy też zadowolą się konsumpcją masowej rozrywki? Te i podobne pytania długo jeszcze pozostaną otwarte. Niektóre z nich będzie można skwitować odpowiedziami w roku 2005, gdy dzisiejsi uczniowie pierwszych klas licealnych będą zdawać egzaminy na studia (lub dostawać się na wybrane kierunki, okazując świadectwa maturalne). Pewne wyobrażenie rezultatów dzisiejszego kształcenia młodzieży dać jednak może analiza jego treści i metod. Przegląd programów i podręczników języka polskiego i historii nasuwa w tym względzie kilka refleksji.

Po pierwsze, wydaje się, że możliwości gimnazjalistów (w pewnym aspekcie również nauczycieli) zostały przez wielu autorów dy-



daktycznych mocno przeszacowane. W pierwszym rządzie chodzi o czysto fizyczną zdolność poznania i omówienia proponowanych zagadnień. Większość programów, jak i podręczników gimnazjalnych jest przeładowana. Tej, wielokrotnie krytykowanej cechy szkoły „przed-reformatorskiej”, nie udało się uniknąć również jej następczyni. Wśród podręczników do literatury dla gimnazjum są i takie, które mieszczą niemal 300 utworów, podczas gdy rzetelnie da się omówić w roku szkolnym raptem kilkadziesiąt. To jasne, że podręcznik powinien oferować wybór bogatszy niż możliwości, ale z zachowaniem rozsądnych proporcji między jednym a drugim. W wielu podręcznikach historycznych sążnisty, drobiazgowy wykład przytłacza materiały źródłowe i wymaga pracy z książką polegającej jedynie na czytaniu i zapamiętywaniu.

Obok wrażenia nadmiaru rozsadzającego nowe podręczniki pojawia się kolejne – wrażenie zawyżonego stopnia trudności. Oto gimnazjaliści spotykają w swych podręcznikach literackich trudne teksty autorów takich jak: Michał Głowiński, Roger Garaudy, Rollo May, Eliade, Borges, Bułhakow, Auden, Goethe (*Faust*), Tomasz Morus, Francis Bacon, Rabelais. Do tego Arystoteles, Platon, Kartezjusz, Tischner, inni filozofowie... Chwalebny zamiar odświeżenia podręcznikowych antologii doprowadził do przeintelektualizowania książek, które biorą do ręki trzynastolatkowie. (To samo zjawisko powtarza się zresztą w podręcznikach dla pierwszych klas liceum). Wydaje się, że twórcy programów i podręczników postrzegają gimnazjalność jako intelektualną dorosłość, otwartość i chłonność, podczas gdy czas nauki w gimnazjum to dla wielu uczniów dopiero pierwsze spotkania z literaturą przeznaczoną dla czytelnika dorosłego (nauka w szkole podstawowej ma charakter wybitnie propedeutyczny).

**Gimnazjum – a w ślad za nim i nowe liceum – cierpi na brak wyraźnie określonej tożsamości.**

## Co jest czym i dlaczego?

Nie pamiętam już, w jakiej książce Stanisława Lema i w jakim kontekście pada to pytanie, ale coraz dobitniej przekonuję się, iż nie zada-



ło go sobie wielu twórców zapisów ustawowych, programów i podręczników. Dziś okazuje się bowiem, że gimnazjum – a w ślad za nim i nowe liceum – cierpi na brak wyraźnie określonej tożsamości. Rzucają się w oczy niekonsekwencje programowe. Na przykład program historii na wszystkich trzech poziomach kształcenia uprawnia (jeśli nie zobowiązuje) nauczyciela do przeprowadzenia mniej lub bardziej systematycznego kursu tej dziedziny wiedzy. Pewnymi odróżniającymi cechami odznacza się on w szkole podstawowej, natomiast liceum wydaje się tylko rozszerzoną wersją gimnazjum – a więc robi się to samo po raz drugi (albo i trzeci), tylko dokładniej. Są – owszem – podręczniki licealne proponujące układ odmienny – problemowy (zamiast chronologicznego), ale projekt matury zobowiązuje ucznia do opracowania danej epoki, co wymaga nauczania z punktu widzenia chronologii. Podobne wrażenie repetycji tożsamości wywołuje pobieżny nawet przegląd niektórych podręczników języka polskiego. Bywa, że książki dla trzech kolejnych poziomów kształcenia wykorzystują ten sam układ tematyczno-problemowy, pozostając jednocześnie w podobnym kręgu tematów, na przykład: samopoznanie, dom, dorastanie, ojczyzna, miłość, natura, odpowiedzialność, wolność, tradycja, wędrowanie, *sacrum*, zabawa, śmiech... Przymuszczałne głosy obrończe, iż to samo nie oznacza tak samo (lecz głębiej, szerzej, poważniej, dojrzalej), nie usuną problemu, któremu na imię: brak wyraźnego paradygmatu kształcenia literacko-kulturowego (a nawet humanistycznego) dla gimnazjum i liceum. Towarzysząca temu zjawisku ogromna liczebność i różnorodność propozycji programowych i podręcznikowych pogłębia różnice doświadczeń kulturowych pomiędzy rówieśnikami uczącymi się z różnych książek. Z rezultatami tej różnorodności mierzą się teraz poloniści licealni, próbując znaleźć wśród pierwszoklasistów wspólny mianownik wiedzy, doświadczeń czytelniczych i kulturowych. To kolejna trudność będąca jednym z rezultatów reformy.

### **Kłęska (podręcznikowego) urodzaju?**

Najbardziej spektakularnym zjawiskiem towarzyszącym reformie oświaty stały się błyskawiczne narodziny wolnego rynku podręczni-



kowego. Ten nowy segment rynku wydawniczego z miejsca zdominował pozostałe – wysokością nakładów i obrotu pieniężnego. Trudno się temu dziwić, ma bowiem setki tysięcy stałych odbiorców. Ocena tego zjawiska nie może być wolna od zastrzeżeń i półtonów, ale – w przeciwieństwie do innych „dobrodziejstw” reformy – wypada pozytywnie.

Wspominałem wcześniej o niebywalej erupcji dydaktycznego i pisańskiego talentu licznych grup nauczycieli, o spektakularnym wybuchu wszelkiej twórczej aktywności dla potrzeb szkoły. To wielka korzyść nie tylko dla środowiska szkolnego. Z drugiej strony, rynek książki edukacyjnej rozrósł się do takich rozmiarów, że stał się w istocie niepoznawalny dla potencjalnych użytkowników. Wiele propozycji wydawniczych korzystać może z ograniczonej tylko dystrybucji (finanse, sieć handlowa), z drugiej zaś strony ograniczone są możliwości percepcyjne nauczycieli, którym oferuje się dziesiątki propozycji. Gruntownie poznać można zaledwie część z nich, trzeba więc dokonywać wyboru z wyboru. Nie sposób nie wspomnieć w tym kontekście o powtarzających się wiadomościach dotyczących nieuczciwości w handlu podręcznikami. Te zastrzeżenia nie mogą jednak przekreślić korzyści płynących z obfitości podręczników. Konieczność wyboru książki staje się kolejną – merytoryczną i kształcącą – czynnością nauczyciela (jeśli nie wyręcza go w tym arbitralnie dyrektor szkoły). Konkurencja i mnogość propozycji sprawiają, że jakość podręczników – generalnie – rośnie, pojawiają się pozycje godne miana dzieł. To prawda, że jednym z aspektów owej różnorodności jest kurczenie się zawartości kanonu kulturowego Polaków, przekazywanego przez szkołę. Nie wszyscy dziś czytają na lekcji – przykładowo – *Redutę Orzona*, *Grób Agamemnona* czy *Trylogię*. Problem jest istotnie poważny, ale jego źródła trzeba szukać w niedopracowaniu „Podstawy programowej...”, w tym wypadku w jej nadmiernej ogólnikowości.

Wprowadzenie gimnazjów było operacją brzemienną w skutki. Zostawiam na boku sprawę reorganizacji sieci szkolnej, która w istotny sposób dotyczyła (i nadal dotyczy) życia społeczności lokalnych. Natomiast wychowawcze i dydaktyczne rezultaty pierwszego pełne-



go cyklu działania gimnazjum trudno ocenić jako pozytywne. Od nowej struktury odrotu zapewne nie ma i trzeba zastanowić się nad złagodzeniem skutków negatywnych. Jeśli nowa struktura ma się rzeczywiście stać systemem, należy redefiniować swoistość każdego z etapów kształcenia, zwłaszcza zaś gimnazjum – owej „szkoły bez właściwości”. To poszukiwanie istoty gimnazjalności musi respektować wymóg wyrazistości i komplementarności elementów systemu kształcenia, podporządkowanych logice wynikania i następstwa. Dopracowania wymaga formuła egzaminów, które w niewystarczającym zakresie ujawniają prawdę o uczniu. Trzeba – w końcu, lecz nie na końcu – powrócić do kwestii kanonu kulturowego i jego obecności w dokumentach wyznaczających zadania szkoły. Dyskusję o gimnazjum czas – na nowo – zacząć.

WITOLD BOBIŃSKI, ur. 1959, dr polonistyki, pracuje w Katedrze Polonistycznej Edukacji Nauczycielskiej Instytutu Polonistyki UJ. Wieloletni nauczyciel, autor podręczników literacko-kulturowych dla gimnazjum (*Świat w słowach i obrazach*) i liceum (*Barwy epok*), a także historycznych dla szkoły podstawowej (*W rodzinie, w Polsce, w Europie*) i gimnazjum (*Historia ludzi*). Opublikował także pozycje pomocnicze w nauczaniu języka polskiego (*Idę do kina!*, *Drugi oddech polonisty*).



Karol Tarnowski

## O pocieszeniu, jakie daje sztuka

Sztuka jest tylko pobudzającą tęsknotę aluzją i w tym sensie wiatykiem, enigmatycznym drogowskazem. Drogowskaz ten nie może nam w żaden sposób oszczędzić trudów wędrówki, może nam ją jednak pozwolić do pewnego stopnia zaakceptować i nas na niej pocieszyć.

Tytuł artykułu nawiązuje świadomie do słynnej rozprawy Boecjusza *O pocieszeniu, jakie daje filozofia*. Nie wiadomo, czy dzisiaj filozofia zdolna jest wiele osób pocieszyć; pociesza raczej druga osoba, pociesza czasem zwierzę, ale może także czasami – to jest teza tego tekstu – sztuka; również ona pełni na swój skromny sposób rolę „chusty Weroniki” dla cierpiącego dziś, a może i chorego, świata.

Jeżeli dzisiaj filozofia mało kogo pociesza, to między innymi chyba dlatego że kultura współczesna wkroczyła w fazę nazywaną nieraz „postmetafizyczną”. Rozumiem pod tą nazwą coś więcej niż sytuację w dziejach filozofii, o ograniczonym do filozofii znaczeniu. Jeśli bowiem przyjrzeć się dzisiejszej kulturze, która wyraża na swój sposób intuicje wielu ludzi, widać, że w naszym odczuwaniu i rozumieniu świata zaszło coś definitywnego. Zmiana ta nie polega na tym, że nie zadajemy już p y t a ń, które dały także początek metafizyce jako filozofii, a które można określić jako „metafizyczne” w szerokim znaczeniu: pytań dotyczących najgłębszego sensu naszego by-





cia w świecie. Jest raczej tak, że z jednej strony nie zadowolają nas już, wypowiedziane w duchu zachodniego rozumnego optymizmu, o d p o w i e d z i na te pytania, a z drugiej – że utraciliśmy jakiś podstawowy klucz do metafizycznej intuicji rzeczywistości.

Wyliczmy najpierw parę dobrze znanych symptomów kryzysu metafizycznych odpowiedzi. Po pierwsze, tracimy poczucie, że coś jest niezmiennie i definitywne; ma to w sferze praktycznej swoje źródło między innymi w wielorakich konsekwencjach cywilizacyjnej globalizacji, zaś w sferze intelektualnej – w mnogości i prowizoryczności stanowisk naukowych. Po drugie – tym razem głównie w sferze teoretycznej – straciliśmy zaufanie do ujmowania świata w formie konstrukcji „jasnych i wyraźnych”, jednocześnie zbyt prostych i zbyt łatwo sprowadzających nasze skomplikowane ludzkie sprawy do przeliczalnych i niebezpiecznie łatwych do manipulacji parametrów; jesteśmy uczniami „mistrzów podejrzeń” – przede wszystkim psychologów – oraz dziećmi wieku wielorakich ideologii. W tym aspekcie metafizyka, ze swym przekonaniem do myślenia równocześnie obiektywnego i ogólnego, może jawić się jako sekretne źródło naszych intelektualnych kłopotów. Budowała ona pewien typ racjonalności, w której możliwa była do osiągnięcia nie tylko „jasność i wyraźność”, ale przede wszystkim racjonalna konieczność pojęciowej idei Absolutu. Jednak wskutek krytyki Hume’a i Kanta, a później Nietzschego i Heideggera konieczność ta okazała się racjonalnie wątpliwa i religijnie dwuznaczna, co – choć dokonało się na poziomie wysokiej filozofii – przeniknęło do całej kultury, przyczyniając się walenie do osłabienia metafizycznej lektury rzeczywistości. Po trzecie wreszcie, zachwiała się w naszej wrażliwości – czy wiemy o tym czy nie – równowaga między tym, co rzeczywiste, a tym, co dobre i piękne. Jedną z naczelných koncepcji klasycznej metafizyki jest myśl o pokrywaniu się zakresu tego, co w ogóle istnieje – bytu – z zakresem dobra i piękna. Ta tak zwana doktryna „transcendentalistów” wypływała z głęboko optymistycznej wizji rzeczywistości, zapoczątkowanej przez Greków i fundamentalnie wzmocnionej przez objawienie biblijne. Szczególnie według Biblii świat, a więc i każda rzecz, wyszły i stale wychodzą z rąk Stwórcy, który odciska na wszystkim swoje piętno mniejszej lub większej doskonałości. W tak widzianym świecie



cie nie ma jednak, wydaje się, miejsca na r z e c z y w i s t o ść, a więc ontologiczną powagę kłamstwa, błędu, zła czy brzydoty. Tymczasem nasze doświadczenie ludzi XX wieku, upiora totalizmów, zarówno ideologicznego kłamstwa, jak wszechobecności gwałtownej śmierci, a także wiążące się z tym doświadczenie przerażającej brzydoty niszczonego i pustoszonego świata, każe nam odwrócić się od prostego równania metafizycznych transcendentaliów. Nikt nam już więcej nie wmówi, że zła – w najszerszym sensie – właściwie nie ma, że jest jedynie „niebytem”!

**Metafizyka wpływała i pogłębiała się wewnątrz pewnej elementarnej postawy, którą możemy nazwać kontemplacyjną.**

Metafizyka wykrusza się jednak także i może przede wszystkim wskutek naszych słabnących zdolności do uwagi wobec rzeczywistości. Metafizyka wpływała i pogłębiała się wewnątrz pewnej elementarnej postawy, którą możemy nazwać kontemplacyjną: postawy uwagi, skupienia i zdolności do zachwyty czy zamknięcia w obliczu samej „obecności” rzeczywistości – czegoś, co wymyka się naszemu „zaspieszeniu”, krzykliwości mediów, chaosowi myśli. Właśnie obecność wydaje się nam niedosiężna, a wraz z nią metafizyczny wymiar świata, który daje się odczytać poprzez znaki tego, co go przekracza.

Sfera metafizyki nie daje się jednak po prostu opuścić. Wyraża nasze podstawowe rozczarowanie tym, co w rzeczywistości bezwzględne czy opaczne, i wpływający z tego przede wszystkim duchowy niepokój, który stoi może u podstaw elementarnego dla człowieczeństwa „gestu” przekraczania świata – co sugeruje grecki źródłosłów nazwy „metafizyka” – ku temu, co względem tego świata całkiem Inne. Mówi o wieczności i o naczelnym, najwyższym wartościach, bez których nasze życie wydaje się w sposób istotny pozbawione busoli i miary. W przeciwieństwie jednak do tradycyjnej metafizyki, która chciała racjonalnie g w a r a n t o w a ć to, co przekracza zmienny potok zmieszanego ze śmiercią i pełnego sprzeczności życia, czujemy się postawieni na nowo przed całkiem fundamentalnym p y t a n i e m o to, co może usprawiedliwić i pojednać nas z istnieniem, pytaniem o możliwość zażegnania przepaści między bytem i najszerszej rozumianym dobrem. Inaczej mówiąc: pytamy, praktycz-



nie i teoretycznie, o racje i możliwości afirmowania przez nas rzeczywistości.

Na pytanie to od zawsze najskuteczniej odpowiada religia. Lecz religię trzeba umieć w trudnym czasie na nowo w sobie egzystencjalnie odnaleźć i naprawdę nią żyć. Nie jest to być może dane każdemu: problem wiary zakotwicza się w zakamarkach naszego ducha i bywa, jak wiadomo, rozwiązywany negatywnie. Ponadto, bez względu na fundamentalną orientację naszego życia, życie to trzeba jeszcze konkretnie ze wszystkimi jego trudnościami znosić: wiara nikomu ciemności tego życia nie oszczędza. Wreszcie trzeba – choć jest to kłopot pod pewnym względem luksusowy – poradzić sobie z religią myślowo, co nie jest najłatwiejsze w erze postmetafizycznej. Jest tak dlatego, że nie sposób już dzisiaj, jak się zdaje, myśleć Boga – o ile rozumiemy przez religię to, co wyrasta z Biblii – jako racjonalnej idei Najwyższego i Koniecznego Bytu. Myślenie to, czujemy, nie jest w stosunku do Boga religii wystarczająco adekwatne – ale w jaki sposób bardziej adekwatne myślenie ma przebiegać, pozostaje sprawą otwartą. Jedno wydaje się pewne: musi ono móc wypracować narzędzia pojęciowe bliższe życiu, które przebiega nie tyle wśród teoretycznych przedmiotów, ile wśród osób i przenikających całą rzeczywistość wartości.

Jednak nawet wówczas nie odpowiemy, być może, wyczerpująco na pytanie o motywy afirmacji rzeczywistości. Bowiem żyjemy w osobliwym zamęciu nie tylko intelektualnym, ale także emocjonalnym i wolitywnym. Z jednej strony nie umiemy sobie poradzić z całym złem świata, które nic sobie nie robi z jakichkolwiek świętości, a przede wszystkim z tej elementarnej wartości, jaką jest człowiek i jego życie. Z drugiej strony przeżywamy i rozumiemy często życie jedynie jako – w gruncie rzeczy pozbawioną sensu, ale może wcale się go nie domagającą – grę, którą trzeba jak najzręczniejszy wykorzystać i jak najsprawniej rozegrać. Po co? Tego pytania często w ogóle nie zadajemy. Jeśli jednak coś w tej zabawie się psuje – a psuje się nieustannie – jeśli wypadamy z gry jako nie dość przystosowani albo po prostu ranliwi i śmiertelni, stajemy bezradni i pozbawieni elementarnej motywacji do działania i do życia. Bywa tak nawet wtedy, kiedy tli się w nas jakaś wiara, której z różnych powodów nie umiemy



przełożyć na nasz sposób bycia, naszą egzystencję. Jednak bywa też, że o motywy i racje afirmacji rzeczywistości – o jakieś podstawowe „tak” dla istnienia – zaczynamy w końcu pytać.

Co oznacza pytać? W zapytywaniu pyta zawsze ktoś, pyta o coś i – aby uzyskać odpowiedź – coś bada, czy, jak mówi Heidegger, „odpytuje”. W pytaniu o racje afirmacji rzeczywistości odpytujemy tę rzeczywistość, szukając w niej śladów umożliwiających tę afirmację. Inaczej mówiąc, szukamy świadectw dobra – w najszerszym tego słowa znaczeniu. Fenomen świadectwa przykuwa, nawiasem mówiąc, coraz bardziej uwagę filozofów. Przeniesiony ze sfery religijnej do sfery prawnej, ale wciąż dla religii fundamentalny, rozsądza on kategorie myślenia „przedmiotowego”, rzeczowego – choć sam może stać się swoistym przedmiotem namysłu. Świadectwo – mówiąc najogólniej – ma, nieco podobnie do języka, strukturę znaku, to znaczy w sposób szczególny odsyła poza siebie, lecz zarazem – inaczej niż w wypadku zwykłego znaku – uobecnia jako to, do czego czy kogo odsyła. Świadectwo jakby „ręczy” sobą za to, o czym świadczy, ostatecznie za jakieś dobro: na przykład za prawdę o krzywdzie człowieka albo – za miłość Boga do świata. Nie ulega wątpliwości, że najpotężniejszymi świadkami dobra są ludzie: ludzie dobrzy, ludzie święci, prawdomówni, miłosierni, odważni. Ale świadectwa płyną też na swój sposób od rzeczy, między innymi dzięki osiadającemu w nich – znów w najszerszym sensie – piękn u.

Piękno i pokrewne wartości estetyczne są jedną z najdziwniejszych tajemnic tego świata. Dziwność ta polega na odsłanianiu przed nami warstwy rzeczywistości, z którą – tacy, jacy jesteśmy, uwikłani w życie, zatroskani albo znów bawiący się pusto – nie bardzo wiemy, co zrobić: warstwy całkowitej bezinteresowności, która nie pokrywa się z bezinteresownością na przykład miłosierdzia, oraz swoistej bezcelowości, która nie pokrywa się – inaczej niż sądziła Simone Weil – z bezcelowością bezlitosnych mechanizmów przyrody, a także zwykłej zabawy. Piękno jest w pełnym tego słowa znaczeniu naddatkiem, luksusem, a zarazem czymś, co mielibyśmy ochotę nazwać darem. Osobliwość piękna polega właśnie na jego strukturze bycia swoistym świadectwem, które jednak nie wiadomo dokładnie, czemu zaświadcza. Piękno wydaje się „obrazem” wyższego porządku, czegoś, co



przekracza ułomność naszego świata, nie przestając zarazem się do niego odnosić; w ten sposób jednocześnie przekształca ono symbolicznie ten świat i sublimuje go, przemienia jakby w coś od niego lepszego. Przede wszystkim jednak porywając nas w stronę „innego porządku” – jakiejś transcendencji – zatrzymuje zarazem na sobie spojrzenie, s k u p i a je na sobie jako na czymś, co nas zachwyca i do siebie pociąga. W ten jednak sposób piękno – a używam tego terminu świadomie wieloznacznie, jako *pars pro toto* wielu estetycznie pozytywnych wartości – wydaje się rozerwane przez dwa przeciwstawne kierunki, dwie antagonistyczne intencje: od siebie i ku sobie. Zatrzymajmy się chwilę na tym zagadnieniu.

Jeden z najwybitniejszych współczesnych filozofów, Jean-Luc Marion, dokonał pobudzającego intelektualnie rozróżnienia na „idol” i „ikonę”. Rozróżnienie to nie dotyczy u niego tylko sfery estetycznej, lecz ma zasięg od niej szerszy – jest próbą wytropienia dwóch podstawowych sposobów, w jakie człowiek może odnosić się do rzeczywistości, a przede wszystkim ją przez kulturę wyrażać; na swój sposób wypowiada ono zasadniczy dualizm, jaki odkryli również inni myśliciele, którzy jednak ujmowali go inaczej. „Idol” to, w ujęciu Mariona, sposób, w jaki człowiekowi jawi się świat, tak iż dusza przy tej wizji się z a t r z y m u j e, zamykając się przez to na Transcendencję czy przerywając swój poryw ku niej. Nawet bowiem jeśli „idol” ma swoje źródło w autentycznym doświadczeniu religijnym, nie pozwala on temu doświadczeniu dojrzeć do właściwej mu pełni, przedwcześnie zaspokajając człowieka. Przykładem figury idola mogą być pogańskie ekspresje *sacrum*, może być przesadne uwielbianie niektórych ludzi – „idoli” właśnie – mogą być niektóre postacie sztuki, wreszcie – co dla Mariona najważniejsze, ale nas nie musi tu specjalnie obchodzić – metafizyka z jej naczelnym pojęciem „bytu” włączanie. W przeciwieństwie natomiast do idola „ikona” ma zdolność wnoszenia nas ponad nas samych i nad samą ikonę, wzwyż, ku Boskiej Transcendencji. To nie nasze spojrzenie na Świętość zostaje wyrażone w ikonie, to raczej spojrzenie samej Świętości zagarnia nas i porywa ku sobie. Ikona nie zatrzymuje naszego spojrzenia na sobie, lecz raczej pokornie ustępuje miejsca Transcendencji, która z obrazy sama wydaje się na nas spoglądać – tak jak Dobro, które budząc



naszą miłość, jest, jak uważali platonicy wszystkich czasów, „ponad bytem” i dlatego jego pojęcie trafniej niż „byt” wyraża transcendencję Boga. Prawdziwą ikoną jest dla Mariona Chrystus.

Rozróżnienie Mariona jest przekonujące i trafia w coś bardzo istotnego w naszym stosunku do rzeczywistości i w naszej kulturze. Jego zastosowania są łatwe do uchwycenia, wydaje się nam ono dawać czytelny, jakkolwiek bardzo ogólny, klucz do ludzkich postaw i dzieł. Lecz w odniesieniu do sztuki rozróżnienie to może łatwo prowadzić na manowce i wydaje mi się dyskusyjne – choć Marion, analizując paradygmatycznie ikonę, zasadniczo nie szuka przykładów idola w dziedzinie sztuki. Wpasowuje się ono jednak na przykład w popularny podział na sztukę „prawdziwie sakralną” – jakiej przykładem jest właśnie malarstwo ikon albo sakralna muzyka przedbachowska – i sztukę zbyt zmaterializowaną, zbyt, jak się to mówi, estetyzującą, w której to, co duchowe, rzekomo zanika na rzecz samej sztuki w jej, kierującej się do zmysłów, cielesności. Jednakże sprawa nie jest chyba tak prosta.

Przede wszystkim dla bycia pewnym „szyfrem Transcendencji” – by użyć tu określenia innego filozofa, Karla Jaspersa – czyli dla otwierania przed nami „innego wymiaru”, nie jest z pewnością obojętne to, co konkretnie sztuka wyraża, jakie niesie w sobie treściowe przesłanie – tematy religijne w malarstwie czy rzeźbie, słowa z chorałów religijnych, oczywiście poezja religijna, zdają się same z siebie prowadzić nas ku temu, co „poza”, ku Transcendencji właśnie. Treści religijne w sztuce wzbogacają zasób skojarzeń wyobrazeniowych, ukierunkowują bardziej jednoznacznie naszą receptywną intencjonalność, dodają do bukietu wartości ściśle estetycznych wartości inne, które uruchamiają w określonej stronie poryw naszej wrażliwości. Lecz treści religijne przełamują się, jak wiadomo, we wszystkich warstwach kultury w sposób historycznie zmienny i różnorodny. Nie tylko różne religie mają swoje odmienne historyczne i geograficzne postacie, ale także każda z nich – na przykład chrześcijaństwo – wchodzi w zmienne dziejowo konfiguracje. Jest coś zagadkowego i może jedyne w swoim rodzaju w przemianach, jakie w stosunkowo krótkim czasie zaszły w europejskiej wrażliwości i wraz z nią w chrześcijańskiej hermeneutyce religijnej, przemianach, które skryształizowały



się także w różnych stylach sztuki. Madonna gotycka różni się, jak wiadomo, od renesansowej, ta zaś od barokowej; rosyjska ikona – od Matki Boskiej z Tahiti Gauguina; podobnie chorał średniowieczny różni się od *Magnificat* Mozarta czy mszy Strawińskiego. Ala żadna z tych różnych artystycznych interpretacji, tych różnych wariacji na tematy religijne, nie może rościć sobie prawa do pierwszeństwa, a tym

**Z teologicznego punktu widzenia bogactwo sztuki i indywidualność ujęć ma swoją najgłębszą legitymizację w dogmacie Wcielenia.**

rodność chrześcijańskiej sztuki stanowi o jej niezwykłym bogactwie, dokłada poniekąd do wartości każdego poszczególnego dzieła wartość horyzontu różnych stylów i odmienności indywidualnych ujęć.

Z teologicznego punktu widzenia to bogactwo sztuki i indywidualność ujęć ma zresztą swoją najgłębszą legitymizację w dogmacie Wcielenia, to znaczy w danym dla wiary fakcie obecności Boga w określonej cielesnej, geograficznie i historycznie usytuowanej jednostkowej osobie. Przyszedłszy do człowieka w określonej ludzkiej postaci, Chrystus uświęca, w oczach wierzących, właśnie wielorakość, różnorodność, zarówno indywidualną, jak dziejową, różne miejsca i czasy. Podobnie dopuszczając do wielości wyrazów pobożności, Wcielenie uświęca materialność dzieł sztuki, bez której dzieła te byłyby niemożliwe. Z teologicznego więc punktu widzenia nie można mówić o prymacie jednego typu sztuki, na przykład ikon, nad innymi typami. Nie jest tak, żeby ikona Rublowa była bardziej religijna od *Złożenia do grobu* Tycjana czy chorał gregoriański od *Symfonii psalmów* Strawińskiego. Rzeczywistość religijna, w tym wypadku chrześcijańska, jest nieskończenie bogata i bogactwo to odzwierciedla się, czy zapośrednicza, w bogactwie stylów i dzieł.

Równocześnie jednak czujemy, że w opozycji Mariona jest coś bardzo istotnego także dla sztuki: niektóre dzieła, na przykład Rubensa, Davida czy Matejki, albo Liszta czy Hindemitha, nie czynią z nami tego, co w malarstwie dzieła Giotta, Rembrandta, Michała Anioła, a w muzyce dzieła Bacha, Chopina czy Prokofiewa. Co to takiego?



Pierwsza myśl, jaka się tu nasuwa, jest następująca: dzieła tej ostatniej grupy artystów niosą w sobie jakości, które Roman Ingarden nazwał kiedyś metafizycznymi: „Bez względu na szczególny rodzaj lub postać, jaką mogą przybierać, odznaczają się one tym, że w nich (...) odsłania się nam »głębszy sens« życia i bytu w ogóle, więcej: że sam ten zazwyczaj ukryty »sens« one właśnie konstytuują. Przy ich ujrzaniu odsłaniają się nam głębie i praźródła bytu, na które zwykle jesteśmy ślepi i których istnienie w codziennym życiu zaledwie przeczuwamy” (*O dziele literackim*, s. 369-370). Jakości metafizyczne „osiadają” na różnych warstwach dzieła sztuki, a więc także na ich „anegdocie”, tym, co chcą o świecie opowiedzieć, na treści – jeśli takową posiadają. Niewątpliwie czujemy, że w dziełach Rembrandta czy Bacha odsłania nam się coś „metafizycznego”: wrywają nas one jakby z nas samych ku czemuś, co przez dźwięki, słowa czy formy barwne prześwituje, ale co nie utożsamia się ani z nimi, ani z ich anegdotą – ku „głębiom i praźródłom bytu”, jak pisze Ingarden. Dwie sprawy wydają mi się tu istotne. Po pierwsze, tak rozumiane jakości metafizyczne nie utożsamiają się z niczym, co przedstawione, lecz przez wszystko prześwitują; nie są też niczym, co dałoby się jednoznacznie zdefiniować i uchwycić – są raczej wieścią z innego świata, „szyfrem transcendencji” właśnie. Zarazem jakości te są równocześnie symbolem i tym, co symbolizowane. Gdyż, jak pisze jeszcze Ingarden, „pokażuje się nam w nich nie tylko to, co w innych warunkach jest dla nas zakryte i tajemnicze, a w nich dopiero staje się jawne i widome, lecz one same są tym, co leży u źródeł bytu i stanowi jedną z jego postaci” (tamże). Po drugie jednak – i to jest kluczowe – są one nieoddzielne od „jak” dzieła sztuki, a więc od jego uformowanej przez sztukę i wartości artystyczne konkretności: są względem dzieła tyleż transcendentne, co immanentne. Rozróżnienie Mariona dałoby się więc zinterpretować w odniesieniu do sztuki tak, że „ikoniczne” są dzieła, które nas wynoszą poprzez formę – w najszerszym sensie – dzieła ku nienazwanej, ale jednak jakościowo nieobojętnej ani nijakiej transcendencji; „idolatriczne” byłyby dzieła, które nie tylko tego nie czynią, ale „wpychają” poniekąd swoją rzemieślniczą doskonałość na miejsce jakości me-





tafizycznych, dzieła z b y t jakby materialne, jak na przykład obrazy Rubensa albo dzieła Richarda Straussa.

Jeżeli jednak zastanawiam się, dlaczego z kolei na przykład martwa natura Chardina lub pejzaż Corota, albo fuga Bacha czy mazurek Chopina wzruszają mnie bardziej i są dla mnie ważniejsze niż na przykład *Zdjęcie z krzyża* Rubensa lub *Requiem* Verdiego, to nie ma sensu tu odpowiedzieć, że te pierwsze dzieła są „ikoniczne”, zaś te drugie „idolotryczne” lub że – bardziej prozaicznie – wzruszeniu sprzyjają raczej formy małe niż duże, choć to ostatnie może być prawdą. Wchodzi tu bowiem w grę, jak się zdaje, jeszcze inna, trudna do nazwania, jakość, którą niosą ze sobą niektóre wielkie pod względem artystycznym dzieła sztuki; jakość szczególnie ważna dla naszej biednej ludzkiej kondycji. Jest ona tym, co pozwala nam p o j e d n a ć s i ę n a m o m e n t z r z e c z y w i s t o ś c i ą. Wielka sztuka nieraz pociesza, jest prawdziwą – choć także ułomną, w pewnym sensie ubogą – pocieszycielką.

Jak można bliżej tę nową jakość określić? Najpierw i przede wszystkim wiąże się ona raczej z wartością i kategorią p i ę k n a niż wzniosłości, o której mówi wyraźnie Ingarden. Piękno – to fundamentalne pojęcie, które rozciąga się od najogólniejszej, metafizycznej i zarazem antropologicznej, jak u Platona, kategorii dotyczącej bytu aż po najskromniejsze jego wcielenia w wyrobach sztuki użytkowej czy fragmentach przyrody – onieśmiela i wstrzymuje pióro przed jeszcze jedną jego analizą. Posłuchajmy jednak, co mówi o nim jeden z największych jego filozofów, Kant, określając je w przeciwstawieniu do wzniosłości. Najpierw piękno sprawia radość, czy, jak pisze Kant, „rozkosz”, jedynie poprzez swoją formę, w łonie całkowicie bezinteresownej kontemplacji; piękno odrywa nas więc na moment od pełnej trosk rzeczywistości, czyniąc nas wolnymi, wyzwalając od wszelkiej interesowności. Po drugie, choć do niczego nas nie przymusza, zawiera jednak wymóg powszechności, jest w nas bowiem, danym tylko odczuwaniu, znakiem człowieczeństwa, to jest obecnej u każdego „swobodnej gry” związanej ze zmysłowością indywidualnej i wolnej wyobraźni oraz intelektu poznającego to, co powszechne. W ten sposób piękno równocześnie nas w naszej wolności „ujednostkowia” i wiąże z innymi. Po trzecie, piękno daje nam



tajemnicze poczucie celowości bez określonego celu, a więc danej tylko poprzez radość rozumnej woli. Z tego powodu może Kant powiedzieć: „piękno jest symbolem tego, co etycznie dobre i tylko z tego też względu (...) podoba się ono, roszcząc sobie pretensje do tego, by aprobował je każdy inny” (*Krytyka władzy sądenia*, §59) Piękno więc, według Kanta, równocześnie odsłania przed nami transcendentny duchowy horyzont i pozwala doznawać radości na naszą miarę; tym między innymi różni się od typowej jakości metafizycznej, jaką jest wzniosłość, która budzi w nas szacunek i podziw, ale może nas także odtrącać czy przerażać (tamże, § 23).

**Osobliwość piękna polega na tym, że odsłaniając przed nami „dokąd” tęsknoty, równocześnie tęsknotę tę jakoż zaspokaja.**

Dopowiedzmy może, nieco „łopatologicznie”, Kanta, uzupełniając go o Platona. Piękno prowadzi nas poza siebie tylko w stopniu, w jakim prowadzi nas w głąb siebie: ono dosłownie w c i e l a „inny wymiar”, jest – jak pisał Platon w *Fajdrosie* – jedynym na ziemi miejscem, gdzie nienazywalny Absolut można na swój symboliczny sposób przeczuć, ale dzięki temu w tej szczególnej intuicji zostać przez niego dotkniętym i do niego porwanym. Gdyż w stopniu, w jakim piękno nas zachwyca, „uskrzydla” nas i budzi w nas pragnienie Nie skończoności, tęsknotę, a w ten sposób właśnie otwiera przed nami wymiar tego, co Inne. Ale osobliwość piękna polega na tym, że odsłaniając przed nami „dokąd” tęsknoty, równocześnie tęsknotę tę jakoż zaspokaja, już spełnia na swój prowizoryczny *modus* – jest szczególnym, radosnym, choć i bolesnym „wiatykiem” w drodze. Ten właśnie charakter piękna stoi u podstaw odważnej estetyki teologicznej Hansa Ursy von Balthasara, dla którego Chrystus, także Chrystus cierpiący, którego wierzący obejmuje w wierze, pozwala się w tej wierze swoić „zobaczyć” i tylko dlatego może do Boga porwać i „uskrzydlać”.

W ten jednak sposób wkraczamy w rejony sztuki głębsze i bardziej skomplikowane. Przede wszystkim jest oczywiste, że – by nawiązać do von Balthasara – Chrystus wiary nie jest Chrystusem sztuki. Termin „widzenie” w zastosowaniu do wiary mówi w istocie o niezastąpionej dla religii roli w y o b r a ż e n i, co znaczy tutaj: tajemniczej zdolności powstawania w naszym „wnętrzu”, danych dla swoistej



wewnętrznej wrażliwości, konkretnych „schematów”, jakby-obrazów, zdolnych do zapośredniczenia naszego emocjonalnego odniesienia do tego, co wszelki obraz przekracza. W chrześcijaństwie wyobrażenie może karmić się przywoływaniem ziemskiej postaci Chrystusa, która w doktrynie Wcielenia jest nie tyle symbolem co sakramentem Boga. Sztuka, szczególnie malarstwo, może tę wyobraźnię ze swej strony konkretyzować i „materializować”, a przez to dodatkowo wspomagać, stanowiąc jakby wieść od wyobraźni artysty do wyobraźni odbiorcy. Nie może ona jednak, oczywiście, właściwiej tylko wierze pewnej „przyświadczonej wyobraźni” zastąpić. Co więcej, nie wyklucza – i tu racja Mariona jest bezsporna – chytrej substytucji autentycznej religijności przez jej estetyczne ersatze. Jednak tkwiąca w sztuce możliwość uruchamiania (czy raczej wspomagania) wyobraźni religijnej świadczy o jej zdolności poruszania poprzez swoją formę strun, które zwiększają naszą wrażliwość na samą rzecz w istocie w jej przeoczonej nieraz cennieści i jej sensie.

Gdyż jakość, o której tu mowa, nie musi prowadzić ani tylko do zachwyty, ani tylko do uczuć religijnych – może także wzruszać i objąć tym wzruszeniem świat, do którego jakoś odsyła; poszerza więc ona piękno o coś, co czyni je szczególnie ludzkim. Obraz „pieska w sweterku” Czapskiego (tak jak tytuł zbioru Miłosza: *Piesek przydrożny*) czy dziwnych figurek Kleego, niejednen mazurek Szymanowskiego czy intermezzo Brahmsa każą nam pochylić się nad światem z pełną smutnej nieraz czułości i zadumy akceptacją; tak jak obrazy XVII-wiecznych Holendrów czy Wenecjan albo fragmenty z *Obrazków z wystawy* Mussorgskiego skłaniają nas do wyszukiwania z zabawieniem różnych szczegółów z życia. Dzięki temu z jednej strony życie doznaje jakby nobilitacji, staje się godne – z całą swoją ambivalencją – naszej wrażliwej i akceptującej uwagi, z drugiej strony – i nie jest to obojętne – wytwarza się także nic porozumienia między artystą a odbiorcą. Nic, o którą tak zresztą trudno w czasach zarówno upadku fundamentalnego kształcenia wrażliwości artystycznej – wrażliwości smaku – jak i sztuki zbyt konceptualnej, niewystarczająco zakorzenionej w kontemplacji.

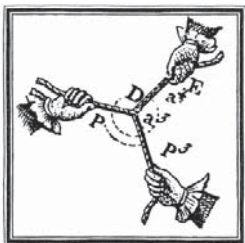
W ten sposób może także ulec uzupełnieniu zastosowany do piękna termin Kanta „celowość bez celu”, który każe mu umieścić



analizy piękna w pobliżu swoistej metafizyki i teologii celowości. Mówi Kant o pięknie jako symbolu dobra rozumianego przez niego nieodłącznie od dobra moralnego jako „woli ku dobru”. W tym sensie sztuka jest wolą porozumienia z drugimi i zasadniczo językiem przyjaźni – choć skądinąd stwarza także możliwość wszelakiego mizdrzenia się, grymasów egocentrycznej czy skandalizującej minoderii. Ale czasem tę wolę porozumienia możemy odczuć w dużych czy małych muzeach lub na konkursach pianistycznych czy skrzypcowych – są one wielką lekcją uniwersalizmu. Ale, jeśli iść za sugestiami Kanta, sztuka pozwala także poprzez prawdziwie artystyczną formę – poza którą jest tu miejsce tylko na bełkot – przeczuć czasem dobry z a m i a r będący u podstaw świata, zamiar Stwórcy, który stworzył nie tylko świat, ale także – i może przede wszystkim – człowieka, a wraz z tym cud ludzkiego talentu czy geniuszu. Przeczuć nie znaczy nigdy stwierdzić czy zracjonalizować; sztuka – tak jak piękno czy wzniosłość w przyrodzie – jest bowiem tylko pobudzającą tęsknotę aluzją i w tym sensie wiatykiem, enigmatycznym drogowskazem. Drogowskaz ten nie może nam w żaden sposób oszczędzić trudów wędrówki, może nam ją jednak pozwolić do pewnego stopnia zaakceptować i nas na niej pocieszyć. Jeśli zatem istnieje artystyczny talent i możliwość jego wyrażenia, to może po to – oto swoisty „cel bez celu” – żeby nam było lżej żyć i żebyśmy mogli czasem dobry zamiar Stwórcy na sobie odczuć i poprzez twarze innych ludzi oraz piękno form rzeczy go rozpoznać.

W każdym razie o ile „metafizyka w człowieku” oznacza nie tylko „przekraczanie świata” i nie tylko zespół odpowiedzi na metafizyczne pytania, ale także prawdziwie ludzkie „zamieszkiwanie w świecie”, takie, w którym świat jawi się – jak pisał Józef Tischner – nie tyle jako ziemia obiecana, ile jako ziemia obietnicy czy obietnica ziemi, to wielka sztuka wnosi do tego zamieszkiwania swój skromny, ale niezastąpiony wkład.

KAROL TARNOWSKI, filozof, prof. dr hab., wykładowca PAT i UJ, członek redakcji „Znaku”. Wydał ostatnio: *Wiara i myślenie* oraz *Bóg fenomenologów*.



## Walka trwa

Z Tadeuszem Sobolewskim,  
Martą Tarabulą, Mieczysławem  
Tomaszewskim, Teresą Walas  
i Adamem Zagajewskim  
rozmawiają Krystyna  
Kwaśniewska i Łukasz Tischner

*REDAKCJA: Karol Tarnowski pisze w swoim eseju, że sztuka jedna człowieka z rzeczywistością, w głęboko metafizycznym sensie pociesza go. Jak Państwo rozumieją to stwierdzenie? Czy argumentacja autora trafia Państwu do przekonania?*

*ADAM ZAGAJEWSKI: O pocieszeniu, jakie daje sztuka to piękny i ważny tekst. Czytając go, czuję, że pisał go ktoś bardzo mi bliski w sensie ideowym. A jednocześnie są tu rzeczy, z którymi się nie zgadzam. Na przykład samo słowo „pocieszenie”. Boecjusz, do którego odwołuje się w tytule Karol Tarnowski, pisał przecież swój traktat w więzieniu i wiadomo już było, że został skazany na śmierć. To pocieszenie, które miała dawać filozofia, było dla Boecjusza bardzo dosłowne, naznaczone tragizmem. Nie chciałbym, żeby sztuka odnosiła się do kondycji ludzkiej tak samo, jak filozofia do sytuacji, w jakiej znalazł się Boecjusz, to znaczy – żeby była tylko pocieszeniem. Konsekwencje takiego ujmowania sztuki są bardzo poważne – oznaczałoby to, że cała egzystencja ludzka ma charakter więzienny, czarny. Moje zastrzeżenie nie ma natury ściśle terminologicznej, gdyż kryje się za nim pewna wizja losu człowieka. Bliższe byłoby mi słowo „wyzwolenie”, choć i ono zakłada pośrednio niewolę. Najwyraźniej istnieje kłopot ze znalezieniem jednego określenia, które trafnie definiowałoby ten rodzaj skoku, otwarcia, do którego czasem doprowadza sztuka.*



Druga istotna wątpliwość dotyczy stwierdzenia, iż żyjemy w epoce „postmetafizycznej”, kiedy nie stawia się już pytań metafizycznych. W naszych czasach szalenie chętnie szafujemy przedrostkiem „post-”: mamy „postmodernizm”, „postkomunizm” itp. Nie chciałbym do tego dodawać jeszcze „postmetafizyki”. Taka definicja współczesności zakłada, iż egzystujemy w epoce desery. Główne dania już się skończyły. Moja niezgoda dotyczy właśnie takiego sposobu definiowania naszego momentu historycznego. Ja wolę raczej naiwnie mówić: żyjemy jak zawsze. Mam też wrażenie, że walka trwa. Widziałem kiedyś we Włoszech napisy wymalowywane przez zwolenników Czerwonych Brygad: „Lotta continua”. (Także Charles Taylor w jednym ze swych esejów odwołał się do tego sloganu!) Rzecz jasna, ani wtedy, ani teraz nie sprzyjałem terrorystom, jednak hasło to można im odebrać: „walka trwa”, ale w innym sensie. Pełnia życia jest zapewne wciąż osiągalna i nie musimy rezygnować, podawać się do dymisji, ulegając ekspansji „post-”, które tak mocno naznacza dziś klimat duchowy. Jest oczywiście prawdą, że mamy mało czasu na metafizykę, iż we współczesnym świecie niemal nic nas ku niej nie skłania. Jednak póki żyje dziesięć osób stawiających sobie pytania metafizyczne (a jak mi się wydaje, jest ich więcej) – za wcześniej mówić o końcu pewnego typu wrażliwości, niepokoju i twierdzić, iż pozostało nam tylko owo „post-”.

TERESA WALAS: Podzielałam zastrzeżenia Adama Zagajewskiego. Tekst Karola Tarnowskiego budzi ogólne poczucie zgody, pod warunkiem że „ziemia jest kulista”. W momencie gdy uświadamiamy sobie, iż „przy biegunach spłaszczona nieco”, owa zgoda zaczyna się częściowo chwiać. Konsolacja odsyła nas automatycznie do sytuacji negatywnej, stanowiącej jej rewers. W zdaniu: „sztuka niesie pocieszenie” zawiera się jednocześnie oczernienie rzeczywistości. Z bytu trzeba wybrać to, co ciemne, aby sztuce wyznaczyć pozycję pocieszycielki. To uruchamia bardzo trwałą w kulturze opozycję: życie – sztuka, w której zawsze mieści się przeświadczenie, że życie jest negatywne, a sztuka pozytywna (pociesza, uwzniośla). Ta sugestia niepokoju mnie w całości wywodzi, bo czy tylko za cenę czarnej wizji życia sztuka może pełnić rolę pocieszycielki? Czy w takim ujęciu nie sprowadza się sztuki wyłącznie do funkcji paliatywnej, gubiąc to, co dla nas elementarne w pięknie? I czy nie wkraczamy tym samym we wczesnomodernistyczny (myślę



tu o polskim modernizmie) syndrom: „życie nic nie warte, *eviva l'arte!*”?

TADEUSZ SOBOLEWSKI: Warto tu wprowadzić rozróżnienie między „pocieszeniem” a „pojednaniem”. To nie to samo. Pocieszenie wydaje się czymś chwilowym, natomiast pojednanie to pewien stan trwały, do

**Odbiorcy nie da się  
obedrzeć z nadziei.  
Wielka sztuka wytwarza  
w nas przeciwciała.**

którego także sztuka może prowadzić. Adam Zagajewski nazywa to „wyzwoleniem”. Chodzi o rodzaj hartowania, wyrabiania w nas odporności na pokusy rezygnacji. Taką szczepionką może być wielka sztuka pesymistyczna. Pamiętam, że

w pewnym momencie lektura powieści Becketta *Malone umiera* – jawnej kpiny z wszelkich nadziei – paradoksalnie, podniosła mnie na duchu. Kiedy czytałem Becketta czy oglądałem jego *Radosne dni* w wykonaniu Mai Komorowskiej, wydało mi się, że odbiorcy nie da się obedrzeć z nadziei. Wielka sztuka wytwarza w nas przeciwciała. Kiedy czytam w tekście Karola Tarnowskiego o optymistycznej wizji rzeczywistości, zapoczątkowanej przez Greków i wzmocnionej przez objawienie biblijne, to myślę: a psalmy rozpaczy? A Hiob? A Eklezjasta? Ich pesymizm jest czasem potrzebny.

Autor wprowadza cenne rozróżnienie sztuki ikonicznej (odsyłającej poza siebie) i idolatrycznej (zamkniętej w granicach tego, co materialne): na przykład malarstwo Corota i Rubensa. Pojmuję tę różnicę, ale muszę przyznać, że w różnych momentach odpowiadają mi zarówno malarze „metafizyczni”, jak „cieleśni”. Zarówno Corot, jak Rubens, zarówno Morandi, jak Ribera. Jeden wyprowadza mnie poza świat materii, drugi każe potknąć się o ciało, ale przecież obaj odsyłają gdzieś wyżej. Myślę o naturalistycznych przedstawieniach martwego Jezusa Rubensa albo *Oplakiwaniu* Ribery. Te obrazy są próbą przewyciężenia śmierci.

A przechodząc do sztuki filmowej – świetnie stosuje się do niej stwierdzenie profesora Tarnowskiego, że „Wcielenie uświęca materialność dzieła”. Film jest fascynujący właśnie przez swoją dwoistość: jest materialny, bo nie może uciec od fotografii rzeczywistości, a równocześnie niematerialny, subiektywny. Nie ma filmu na taśmie, tam są tylko nieruchome obrazki – film tworzy się w naszym spojrzeniu, przy naszym współudziale. A w tym spojrzeniu jest zawsze coś pocieszającego,



ożywczego. Film wymaga nieustannego kontaktu, wyzwala w nas empatię.

MARTA TARABUŁA: Ja bym tak bardzo nie przywiązywała się do słów. Bo jeżeli rzeczywiście będziemy „pocieszenie” rozpatrywać literalnie, to zaraz ujawni się podejrzenie prosta opozycja, o której mówiła pani Teresa Walas: życie po stronie zła, sztuka po stronie dobra. Wolałabym skupić się na tym, co pozostanie po odcięciu przedrostka „po-”, na samym „cieszeniu się”. W gruncie rzeczy chodzi właśnie o to – sztuka daje nam radość. Może się w niej zawierać pocieszenie po jakimś smutku czy kłopotcie, ale może to być również dobrze radość całkowicie bezinteresowna i, by tak rzec, bezcelowa. Tak ujął to Kant, a za nim powtórzył Kantor: sztuka jest działalnością absolutnie bezcelową.

Oczywiście tekst jest słuszny i piękny. Można by w nim z powodzeniem zobaczyć swego rodzaju dzieło sztuki, które także podlega interpretacjom. Kilka z ich mieliśmy właśnie okazję usłyszeć. Moje zastrzeżenie dotyczy jednak przykładów. Podając je, profesor Tarnowski sięga w dziedzinę sztuki religijnej, i to dawnej. Jestem przekonana, że każda dobra sztuka (bez względu na epokę czy temat) przynosi nam pocieszenie, pojednanie, radość, zachwyty – jakkolwiek byśmy to uczucie nazywali. Nawiasem mówiąc, zastanawiam się, czy plastyka religijna powstająca współcześnie – na przykład tak popularne w dzisiejszych kościołach realizacje Czesława Dźwigaja – również zasłużyłaby w oczach Profesora na miano sztuki niosącej pocieszenie.

MIECZYŚLAW TOMASZEWSKI: Z ogromnym zainteresowaniem czytałem szkic Karola Tarnowskiego, ale muszę stwierdzić, że żyję w zupełnie innym świecie niż jego autor. To nie znaczy, iż ja patrzę przez filtr różowy, a on przez filtr czarny, lecz niewątpliwie – jego obraz odbieram jako nazbyt zacerniony.

Istnienie, na które reaguje sztuka, naznaczone jest także radością i miłością, a nie tylko bólem i złem. Stąd też może największa sztuka, powołałam się na przykład Chopina, niosła w sobie tak często „bolesne szczęście”, „gorzką radość”. Określenia, jakie padały w odniesieniu do jego muzyki, miały najczęściej postać oksymoronu. W polonezach słyszano „heroizm kłęski”. Ale w wybitnym dziele zawsze pojawiał się przy tym moment, którego mi tu brak: przewyciężenie. Muzyka pozwala





przewycięzać przeciwności – lecz tylko wtedy, gdy wywołuje głębokie doznanie. Nie zaś wówczas, kiedy staje się wyłącznie mającym osłodzić gorzką rzeczywistość pocieszeniem.

Jak muzyka działa? Ona, po pierwsze, zadziwia – doskonałością formy, rzemiosła. Po drugie, zachwyca – swym pięknem. Dalej: porusza, porywa, podnosi, uszlachetnia, niekiedy uspakaja. Owszem, także pociesza, ale bardzo rzadko. W całej historii muzyki znalazłbym chyba nie więcej jak jeden w pełni adekwatny przykład: *Consolations* Franciszka Liszta. Dzieło cudowne, ale to za mało, by zgodzić się z Karolem Tarnowskim co do tego, iż funkcja pocieszania miałaby stanowić funkcję podstawową muzyki. Istnieją ważniejsze. Na przykład: muzyka obdarza miłością. Wiele wypowiedzi o dziełach Schumanna, Chopina, Beethovena potwierdza intuicję Norwida, który widział w sztuce „kształt miłości”. Po wysłuchaniu *Nokturnu Des-dur* Chopina w interpretacji Marii João Pires czy *Koncertu f-moll* zagranego przez Zimmermana nikt temu nie zaprzeczy.

O wiele ważniejsze od pocieszenia, jakie daje sztuka, wydaje się zatem poruszenie, wzruszenie, wywołanie *katharsis*. Jaka sztuka może doprowadzić do oczyszczenia? Taka która, według określenia św. Augustyna, stanowi jedność przeciwności: wzniosły tragizm, szlachetną gorycz. Osiąga ją w ostatnich kwartetach Beethoven. To w nich znajduje wyraz jego dogłębna, ale przecież przewyciężona samotność. Dopiero wszystkie te mocne akcenty, zderzenia poprzedzające finalne zestrojenie dają *katharsis*. To się potwierdza w salach koncertowych. Muzyki nie słucha się dla pocieszenia, lecz dla przeżycia. Ten punkt widzenia wydaje się zresztą zbieżny z perspektywą Ingardena. Chodzi o sytuacje, w jakich mogą realizować się „jakości metafizyczne”. Pojawia się u niego moment, z którego zrozumieniem można mieć w pierwszej chwili trudności. Otóż Ingarden twierdzi, iż owo poruszenie czy wstrząs może się dokonać zarówno po przeżyciu „nielitościwie zbrodniczego mordu”, jak i „duchowej ekstazy” w doświadczeniu bliskości z Bogiem. W jednym zdaniu zestawia jakości tak sprzeczne. Najważniejszy okazuje się ostatecznie ów moment przeżycia, moment, który zmienia życie, pozostawia na nim swój ślad.

*REDAKCJA: Kilka słów w obronie Karola Tarnowskiego. Przecież nie chodzi mu o tanie pocieszenie, surogat życia, ale właśnie o coś bliskiego po-*



*jednania czy wyzwolenia. Mówili Państwo, iż skupia się on zanadto na czarnej stronie rzeczywistości, nie widząc tego, co jasne. Jego opis stosuje się do ery „postmetafizycznej”, przy czym to kontrowersyjne określenie odnosi się do faktyczności świata, który nas otacza. W tym klimacie „post-” nie potrafimy sobie poradzić z przytłaczającym nas złem. Wszystko to sprawia, że jesteśmy niezdolni do afirmacji rzeczywistości, bytu – w założeniu dobrego. Właśnie dlatego Karol Tarnowski szuka nadziei w sztuce dającej pojednanie, umożliwiającej, jak by powiedział Nietzsche, mówienie „tak” rzeczywistości. Karolowi Tarnowskiemu nie przyświeca marzenie o czystej sztuce. On szuka jedynie sposobu przewyciężenia tego wszystkiego, co nie pozwala nam dostrzec dobra tego świata. Chce na swój sposób przypomnieć przesłanie Księgi Rodzaju. Karol Tarnowski przekonuje, że paradoksalnie właśnie piękno, sztuka ikoniczna może nas prowadzić do odkrycia dobra tego, co jest. Kwestia zła byłaby więc tutaj fundamentalna.*

*Pan Tadeusz Sobolewski wspominał o pesymizmie Księgi Eklezjasty czy niektórych psalmów. Karol Tarnowski najprawdopodobniej zgodziłby się z Panem, że także te najczarniejsze biblijne teksty mogą służyć najgłębiej pojętej konsolacji. Jej sednem byłoby pogodzenie się z tragizmem ludzkiego losu. (Na marginesie można jednak zapytać, czy nie pomaga w tym piękno tych tekstów?) Ale poczucie tragizmu to nie przekonanie o złu samego istnienia.*

*Jak postrzegają Państwo zależność między pięknem i złem?*

ADAM ZAGAJEWSKI: Mnie zawsze intrygowały przykłady przeżywania sztuki niejako wewnątrz zła. Primo Levi recytujący w Oświęcimiu kilka strof Dantego, Aleksander Wat słyszający na dachu Łubianki finałowy chorał z Bachowskiej *Pasji św. Mateusza*, wykłady Czapskiego o Proście w Gruzowcu i wreszcie wspaniała scena z *Pianisty* Polańskiego: Szpilman grający Chopina przed oficerem niemieckim. We wszystkich tych przykładach mamy do czynienia nie z pocieszeniem, ale z czymś znacznie bardziej skomplikowanym, trudnym do określenia. Z poczuciem istnienia czegoś wyższego. Wspomnienie przez Primo Leviego majestatu *Boskiej Komedii* w Oświęcimiu jest być może, psychologicznie rzecz ujmując, pocieszeniem, a nie pojednaniem, bo trudno pojednać się z rzeczywistością obozu. W moim odczuciu jednak to przede wszystkim wzniesienie się ku pełni człowieczeństwa, choćby na chwilę. Biedny



Szpilman po odegraniu Chopina musi wrócić do swoich ogórków, więc jego doświadczenie nie jest trwałe. Ale dla mnie to jeden z najpiękniejszych momentów, jakie widziałem w kinie. To obraz ukazujący rzecz niesłychaną: to, co wyższe, może działać w tym, co najniższe. Podobnie Wat uznaje przeżycie z dachu Łubianki za przełom, który pozwolił mu znieść więzienny reżim. Stajemy tu oko w oko z tajemnicą i my, którzy nie otrzymaliśmy potwornego przywileju bycia w sytuacji ostatecznej, z trudem tylko możemy ją zrozumieć. Dla mnie są to na pewno najważniejsze przykłady obcowania ze sztuką, dowody mocy jej oddziaływania w sytuacjach granicznych. Nie musimy nawet definiować istoty tego działania. Artysta, w przeciwieństwie do filozofa, nie odczuwa akademickiej potrzeby nazwania.

TERESA WALAS: Ale teoretycznie rzecz biorąc, postawienie naprzeciw siebie totalnego zła i piękna wydaje mi się niemoralne. Mnie to odraża, co nie przeszkadza temu, iż zarówno wspomnianą scenę z *Pianisty*, jak i pozostałe przywołane przykłady odbieram w podobny sposób.

ADAM ZAGAJEWSKI: Moralnie Łubianka i Oświęcim też powinny być zakazane.

TERESA WALAS: Zapewne w praktyce piękno czy sztuka pomagają wydobyć się ze zła, mogą na swój sposób je unieważnić. Ale łączenie

**Gdybyśmy poważnie traktowali przeżycie zła, sztuka powinna umrzeć. Tak się na szczęście nie dzieje.**

piękna z nikczemnością jest dla mnie równie niemoralne jak dla Różewicza pisanie pięknych wierszy po doświadczeniach II wojny. Zderzenie tych dwóch jakości to nieprzyzwoitość. Gdybyśmy poważnie traktowali przeżycie zła, sztuka powinna umrzeć. I wcale nie z powodu wy-

czерpania formalnego czy swej anachroniczności. Powinna po prostu zamilknąć. Tak się na szczęście nie dzieje.

Skądinąd być może jednak przeceniamy straszne doświadczenia XX wieku. Nie jest przecież tak, że to my pierwsi doświadczyliśmy potworności, a nasi poprzednicy żyli w komforcie, stykając się z malutkim złem, które tylko kąsało ich po łydkach. W tym jest niewątpliwie jakiś błąd perspektywy, wynikający zapewne z tego, że zbyt mocno uwierzyliśmy kiedyś w ideę postępu.



MARTA TARABUŁA: Niepokoi mnie sformułowanie „sztuka powinna...”. Moim zdaniem sztuka nie ma żadnych powinności, nawet powinności zamilknięcia. Znamy szereg znakomitych, pięknych dzieł powstałych po kolejnych katastrofach. Skąd się wzięły? Gdybyśmy żyli w rajskiej dolinie, być może sztuka byłaby uboższa.

REDAKCJA: *A może jednak, biorąc pod uwagę XX-wieczne erupcje zbrodni i zniszczenia, wierniejsza naszej kondycji byłaby sztuka eksponująca zło, cierpienie, brzydotę? Tak czynią dziś twórcy. Czy to jest współczesny sposób na katharsis? Jak przyłożyć kategorie piękna, pocieszenia do sztuki najnowszej?*

TADEUSZ SOBOLEWSKI: Mam poczucie, że ze sztuką można zejść nawet do piekła, ale sztuka nie zbawia. W filmach o Zagładzie powstających w cieniu wojny (na których się wychowałem) piękno nie mogło być wystarczającą odpowiedzią na zło, nie miało siły zbawczej. Z dawnego *Miasta niewjarzmionego* pamiętam obraz, który działał jak zgrzyt: w płonących ruinach Warszawy grupa Niemców, grzejąc się, śpiewa *Heilige Nacht*. Albo wielka scena z *Pasażerki* Munka: orkiestra obozowa gra bodaj Beethovena i nagle w tę muzykę wdzierają się przeciągły gwizd lokomotywy z rampy kolejowej, jak dysonans. Nigdy nie zapomnę tego dźwięku. To jest mi bliższe niż Chopin w *Pianiście*, choć doceniam film Polańskiego i rozumiem jego znaczenie, wielką pożyteczność *etc.* Mnie też poruszył głęboko, ale, co dziwne, nie dał oczyszczenia, dowiedziałem się tylko: było tak i tak. Przeszkadzało mi tak precyzyjne zaprogramowanie wszystkich wstrząsających efektów. Ale nie zamierzam nikomu odbierać prawa do wielkich przeżyć ani się o to spierać.

Kino współczesne jest gigantyczną fabryką słusznych odpowiedzi, morałów, spełnień, pocieszeń. Szukam kina, które prowadziłoby mnie ku tajemnicy znajdującej się poza obrębem sztuki. Tak było u Tarkowskiego, u Pasoliniego. Taki jest wciąż jeszcze Bergman. W kolejnych filmach – na przykład w *Wiarołomnych*, nakręconych według jego scenariusza przez Liv Ullmann – on się przed nami spowiada. Ta świecka spowiedź artysty porusza. Nie ma w niej wiary, ale piękne jest to, że on nas bierze na świadków, że na nas wciąż liczy. Więc możliwa byłaby negatywna komunia? Ale w kinie dokonuje się także komunia prawdziwa, pełna, jaką dało nam kiedyś *Osiem i pół* Felliniego – film filmów.



W sztuce współczesnej najbardziej niepokoi mnie zanik tej komunii. Już w latach 90. stary Fellini skarżył się, że telewizja niszczy nasz kontakt z rzeczywistością, niszczy sugestywność spektaklu, który widz przeżywał kiedyś jak świat realny, że obrazy wchodzą na miejsce rzeczywistości. W gonitwie za rzeczywistością potrzebujemy coraz więcej sensacji, drastyczności, mięsa. Jesteśmy jak ta dziewczeczka, co nie dotknęła ziemi ni razu i dlatego nie może być w niebie, nie może zaznać prawdziwego pocieszenia. Ze wszystkich stron, w mediach, w reklamie atakują nas agresywne twory, przykuwające uwagę, ale nie prowadzące do kontaktu. Billboard zaczyna przysłańać rzeczywistość. Oczywiście, przesadzam, ale coś w tym jest.

MARTA TARABUŁA: Coś w tym jest. Co? Przemoc. Przemocna siła obrazu rzeczywistości, jaki przyrządzają dla nas media. Ich perswazyjne działanie sprawia, że „rzeczywista rzeczywistość” od razu odpada w konkurencji. Jest bez szans już na starcie.

Co ciekawe, najmłodszy artyści zobaczyli tę sytuację bardzo ostro – i „kupili” ją, z dobrodziejstwem inwentarza. Ci dwudziestokilkulatkowie, studiując w krakowskiej Akademii, założyli grupę o wiele mówiącej nazwie „Ładnie” i zabrali się za dokumentowanie naszej rzeczywistości. Naszej – czytelników brukowych gazet i czasopism ilustrowanych, widzów telewizyjnych quizów i seriali, adresatów reklamy, klientów supermarketów. Nie malują z natury, malują z ekranu telewizora albo z fotografii w gazecie. Ich „naturalną naturą” są media i świat przez nie przedstawiony. Na obrazie Marcina Maciejowskiego Sophie Marceau uprawia jogging o poranku, z niemowlęciem w nosidełku na piersi i wierzynym pieskiem u boku. Napis na płótnie, przepisany słowo w słowo z ilustrowanego magazynu dla kobiet, głosi: „Mówi, że jest naprawdę szczęśliwą kobietą”. Gdzie indziej krępy młodzian w czarnych slipkach oznajmia widzom: „Dziewczynę mam. Poza tym interesuję się filmami i motorami”. Z telewizyjnego programu pochodzi konterfekt pani Zosi w niebieskiej sukience. Padła ofiarą oszusta. „Uwierzyłam, że zmarła mu żona i sam wychowuje siedmioro dzieci – opowiada pani Zofia. Obok przekaz na 100 zł”. „Ładniści” błyskawicznie zyskali popularność. Ich obrazy są rozchwytywane, trafiły nawet do kolekcji Muzeum Narodowego. Co jest przyczyną ich sukcesu? Ta twórczość odżegnuje się przecież od prowadzenia nas ku jakiegokolwiek wyższej rzeczywistości. Od-



biór przekazu jest momentalny, natychmiast pojawia się uśmiech. „*What you see is what you get*” – masz tyle, ile widzisz – oto dewiza młodego pokolenia artystów. Tutaj kategorie piękna, pojednania, wzniosłości nie bardzo dają się zastosować.

TADEUSZ SOBOLEWSKI: No, ale jest dystans.

MARTA TARABUŁA: Pozostaje tylko dystans. Ale Maciejowski zapytany, dlaczego to robi, odpowiada: „Wiesz, ja lubię disco polo”. Teraz zagadka: czy ta odpowiedź jest prawdą czy wyrazem dystansu? Dla ułatwienia dodam, że na wernisaż swojej debiutanckiej wystawy (dwa lata temu w galerii Zderzak) przygotował tło muzyczne: kasyety disco polo.

TADEUSZ SOBOLEWSKI: Być może jego odpowiedź też jest dziełem sztuki stwarzającym dystans?...

MARTA TARABUŁA: Właśnie. Jedyne, co nam zostało, to poczucie humoru, mniej lub bardziej wisielczego. Jeśli o mnie chodzi, to dość dobra recepta na pogodzenie się z rzeczywistością. Natomiast jeśli chodzi o uczucia metafizyczne i sztukę, która jest w stanie je obudzić – ona oczywiście istnieje, choć artystów, którzy pracują w tym duchu, jest coraz mniej. Obawiam się, że tak naprawdę nikt ich już nie potrzebuje... No, dziesięć, może piętnaście osób. Ta grupa będzie się niedługo spotykać w katakumbach i tam odprawiać swoje dawno zapomniane rytuały.

MIECZYŚLAW TOMASZEWSKI: Trudno mi się zgodzić z poglądem, że poważnej sztuki nikt już nie potrzebuje, że grozi jej schronienie się do wyizolowanych oaz. To zależy od jej rodzaju i wartości. Na masową skalę słucha się muzyki z kompaktów – ruch w tej dziedzinie jest ogromny. Przykład: tak poważny utwór jak *III Symfonia* Góreckiego posiada milionowe nakłady i bywa sprzedawany w supermarketach. Oto moja teza, sprawdzona wielokrotnie: utwór znakomity a świetnie wykonany porwać może nawet najprostszego, nieprzygotowanego do odbioru sztuki człowieka. Ja sam mam doświadczenia z żołnierzami WOP-u, z robotnikami. Krzysztof Droba w latach 70. organizował koncerty muzyki współczesnej w Stalowej Woli. Potrafił przedstawić całą twórczość Char-



lesa Ivesa – tę solistyczną i kameralną – w miasteczku, które nigdy dotąd nie zetknęło się z podobnego rodzaju tradycją. Odbiór tej elitarnej, bardzo trudnej muzyki był entuzjastyczny. Dlaczego zatem wmawia się ludziom, że pragną i potrzebują tego, co najgorsze? W rozpowszechnianiu takiego poglądu i w jego konkretyzacji celują środki masowego przekazu, którym wtórują nieszczęśliwi krytycy.

TADEUSZ SOBOLEWSKI: Jedno zdanie *à propos*. W ciekawym debiutanckim filmie Przemysława Wojcieszka *Głośniejsze od bomb* jest taka scena: dziewczyna kupuje w supermarkecie za złotówkę wiersze Poświatowskiej i po raz pierwszy w życiu czyta poezję, czyta całą noc. W supermarkecie, jak na śmietniku, można znaleźć wszystko – również i to.

MARTA TARABUŁA: Należy się z tego tylko cieszyć. Być może kultura literacka czy muzyczna stoi w Polsce wyżej niż kultura plastyczna. W tej dziedzinie przeciętna zdolność percepcji kończy się gdzieś na impresjonistach i Chagallu, a z polskich artystów – na Nowosielskim. Już wspólna wystawa Cybisa i Gierowskiego, poświęcona abstrakcyjnej problematyce światła i materii malarskiej, okazuje się ponad wrażliwość przeciętnego odbiorcy. Być może rezerwa szerokiej publiczności względem sztuk wizualnych wynika też stąd, że masowe reprodukcje, które pomagają popularyzować muzykę czy literaturę, sztukom plastycznym właściwie nie przynosi wielkiego pożytku: tutaj niczym nie da się zastąpić kontaktu z oryginalnym dziełem.

REDAKCJA: *Na utrwalenie takiej sytuacji wpływa również stan świadomości współczesnych odbiorców, ich smak. Można w tym miejscu zapytać, czy odbiór sztuki jednającej nas z rzeczywistością, odsyłającej do najważniejszych pytań metafizycznych nie zakłada jakichś szczególnych dyspozycji duchowych u słuchacza, czytelnika czy widza. Od razu pojawia się jednak wątpliwość: przecież kicz, sztuka niska również niekiedy wywołuje głębokie odczucia w odbiorcy, skłania go do zadawania zasadniczych pytań. Może więc nie tylko sztuka najwyższa ma zdolność jednania z rzeczywistością?*

MARTA TARABUŁA: Obawiam się, że tylko ona. Przypomnę tu prostą prawdę, która w dzisiejszych czasach brzmi dość ponuro: aby odczuwać





potrzebę kultury wysokiej, trzeba najpierw tę kulturę posiadać. Wybór jest kwestią smaku.

TERESA WALAS: Nie jest to takie proste. Jeśli przyjrzeć się produkowanym przemysłowo kiczowatym filmom, to obraz się komplikuje. Rozważmy taki przykład – pewna rodzina, jedząc obiad, ogląda odcinek serialu, który kończy się dobrze: ojciec jedna się z dziećmi. Odbiorcy tego filmu wstają od obiadu w pewien sposób lepsi, jakoś wewnętrznie pokrzepieni: może nie jest całkiem źle, może życie ma swoje dobre strony... Strażnik piękna będzie się oczywiście zżymał na tak okropne, niskowartościowe pod względem estetycznym przeżycie. Może przekonywać, że lepiej gdyby pojednała ich z życiem *Antygona*.

Na poziomie filozofii egzystencji tego nie da się rozwiązać. Czytałam wiele książek poświęconych kiczowi i kulturze popularnej i zawsze napotykałam na moment hipokryzji. Każdy, kto broni kultury masowej (bo jest specjalistą w tej dziedzinie i nie może podcinać gałęzi, na której siedzi), podkreśla jej rozmaite zalety, choćby zdolność pośredniczenia na drodze do kultury wysokiej. Gdy jednak dociera się do przeżyć, wszyscy poddają się, by uniknąć ich stratyfikowania: lepszym jakościowo musieliby nazwać wzruszenie pod wpływem *Antygony*, a gorszym – wzruszenie pod wpływem serialu *Na dobre i na złe*. Czyli przeżycie dramatyizmu, tragedii, dystansu, *katharsis*, jakie towarzyszy odbiorowi przez pana X sztuki Sofoklesa, miałyby być jakościowo lepsze niż podobne uczucie oczyszczenia doświadczane przez pana Y, odbiorcę sztuki masowej. Nie umiem z tego wybrnąć i szczerze mówiąc nie spotkałam stanowiska, które umożliwiałoby skalowanie: w tym momencie jest już źle, a w tym jeszcze dobrze.

TADEUSZ SOBOLEWSKI: Ja tkwię cały wewnątrz kultury masowej. Żyję z mediów i w nich muszę znajdować całą skalę przeżyć. Wiem jedno: ta skala istnieje, niezależnie od gatunku utworu. Teoretycznie najwyższych przeżyć może dostarczyć także serial TV: w końcu *Sceny z życia małżeńskiego* Bergmana czy *Fanny i Aleksander* funkcjonowały jako seriale oglądane po dzienniku. Racjonalizując swoje przeżycie, staram się zarazić nim odbiorcę, zasugerować mu wartość filmu. Kiedy odkrywam jakąś wartość, czuję się bardziej wolny niż wtedy, kiedy mam jej odmówić.





Chciałbym teraz dać przykład dwóch popularnych filmów współczesnych, na swój sposób pocieszających. Jeden uważam za dzieło sztuki niskiej, drugi – wysokiej. Pierwszy – to sławna *Amelia*. Wielki filmowy puzzle, który od pierwszych scen atakuje widza pozytywnością. Drugi film – to głośny *Pokój syna* Nanni Morettiego (uznawanego kiedyś za włoski odpowiednik Woody Allena). Moretti, agnostyk i socjalista, zrobił film o śmierci. Główny bohater, psychoanalityk, traci w wypadku syna i usiłuje sobie z tą tragedią jakoś poradzić. Zna wszelkie terapeutyczne chwytły, ale wybawienie przychodzi nieoczekiwanie z zewnątrz. Przychodzi ktoś, kto zdejmuje z niego ten ciężar – i nie ma to nic wspólnego z wiarą religijną. Przynajmniej na pozór.

Moretti wprowadza nas w głąb prawdziwego doświadczenia, daje poczuć ból życia – jest to rodzaj luksusu. Natomiast *Amelię* obliczono na uwolnienie widza od smutku, działa jak seria pocieszających zastrzyków – nie przechodzimy żadnej drogi, żadnego procesu, wszystko jest dane od razu. Mamy więc do czynienia z dwoma rodzajami pocieszenia – wyższego i niższego gatunku.

TERESA WALAS: A co z pięknem?

TADEUSZ SOBOLEWSKI: Myślę o nim jako o czymś połączonym z dobrem i prawdą. Piękno prowadzi nas gdzieś dalej, jest jak drzwi albo okno. Nie jest dla mnie celem samym w sobie.

MIECZYŚLAW TOMASZEWSKI: Moim zdaniem odpowiedzialność za zamęt obecny we współczesnej sztuce ponoszą przede wszystkim krytycy. To oni powinni odróżniać ziarno od plew. Wiedzieć na przykład, jak

**Artyści mają prawo zapędzać się na manowce – to jasne. Ale obowiązkiem krytyków jest wskazywać na ślepe uliczki, oceniać, co płytkie, co głębokie.**

reagować na kompozycję polegającą na tym, iż zadaniem pianisty stało się nie granie, lecz przeskakowanie przez stojący na estradzie koncertowy instrument. Opowiadał mi kiedyś Lutosławski, że był świadkiem, jak pewien awangardowy kompozytor na koncercie w Szwecji przecinał fortepian metalową piłą. Kiedy go przeciął na pół, uznał „dzieło” za skończone. Sam wysłuchałem

kiedyś „utworu muzycznego”, polegającego na tym, że twórca odczytywał czarną listę krytyków, którym nie pozwala o sobie pisać.



Jeśli za twórę uznać tylko to, co sam artysta nazwie utworem – wszystko staje się możliwe, znikają granice między dziełem a kiczem. Sądę, że krytykowi nie wolno uchylać się od rozpatrywania dzieła na płaszczyźnie wartości. Do krytyka należy wydobyć i podkreślić tego, co cenne, co najcenniejsze: na przykład w *Credo* Pendereckiego – „kruchoroślinie” *Et incarnatus* i wprost przejmujący *Crucifixus*. To z jednej strony. A z drugiej: nie można się godzić na wszystko i wszystkiego chwalić. Przykłady twórczości przytoczone przez panią Tarabułę to „kawalki”, „pieski”, jak je nazywamy od francuskiego „*pieces*”. Inna rzecz, że historia i tak te wszystkie efektowne dziwactwa wymiecie. Nie pomogą zachwyty krytyków hodujących zamęt w imię nieograniczonej „tolerancji”.

Artyści muszą poszukiwać granic, doświadczać ich: tu ściana, tam ściana. Muszą szukać nowych przestrzeni wolności. Mają prawo zapędzać się na manowce – to jasne. Ale obowiązkiem krytyków jest wskazywać na ślepe uliczki, oceniać, co płytkie, co głębokie, co otwiera, co zamyka. Odróżniać utwory wyczerpujące się w warstwie dźwiękowej *per se* i nadające się do nie więcej niż parokrotnego wysłuchania, od tych, co, jak pasja Bacha czy etiuda Chopina, wciąż pobudzają i poruszają. Dzieła ponadczasowe otwierają wyobraźnię. Natomiast jakaś *Etiuda na jedno uderzenie w talerz* Kotońskiego – wzbudza ciekawość i wywołuje uśmiech...

MARTA TARABUŁA: Czyli jednak pozostało nam poczucie humoru...

MIECZYŚLAW TOMASZEWSKI: Tak, ale bronimy się, by nie było to jedynie poczucie humoru.

MARTA TARABUŁA: Mam wrażenie, że rozmawiając o sztuce, zbyt dużą wagę przywiązujemy do jej przekazu treściowego. Tymczasem o tym, czy coś jest sztuką, przesądza w moim przekonaniu przede wszystkim celowość i odkrywczość formy. W przypadku prawdziwych arcydzieł zaskakuje nas jej trafność – odkrywamy, że nikt dotąd tak mistrzowsko się nią nie posłużył. To jest pierwszy próg, konieczny do pokonania, jeśli dzieło ma nas przenieść w tę inną, wyższą rzeczywistość. Próg do pokonania zarówno dla artysty, jak i widza, czytelnika, słuchacza.



MIECZYŚLAW TOMASZEWSKI: Ale forma jest rzeczą wtórną. Cała muzyka wywodzi się od psalmów, a one są ekspresją. Piękno bez niej pozostaje martwe. Co to jest ekspresja? To ślad człowieka, osoby. Każdy student może napisać idealną akademicką fugę, doskonały kanon, ale bez wyrazu, bez śladu osobowości. Nie osiągną one poziomu dzieła sztuki. Dziwię się Karolowi Tarnowskiemu, który problemu ekspresji dzieła, jak mi się zdaje, nie dostrzega. Sięgnijmy po jakiś utwór, na przykład po *Preludia i fugę* Lutosławskiego. Znajdziemy tam taki ciąg kategorii: *Cantabile*, *Grazioso*, *Lamentabile*, *Furioso*, potem *Estatico*. Co to jest? Ekspresja. Czy można pomyśleć historię muzyki bez wstrząsających *Kindertotenlieder* Mahlera? Co pozostanie z ostatnich kwartetów Beethovena, jeśli pozbawić je wyrazu absolutnej samotności?

MARTA TARABUŁA: Muszę się wytłumaczyć. Mówiąc, że najważniejsza jest celowa forma, nie miałam na myśli skostniałych recept czy kanonów, według których każdy wystarczająco pilny student potrafi coś napisać, namalować lub skomponować. Przeciwnie: chodzi o oryginalność wyrazu, rzecz nie do podrobienia.

MIECZYŚLAW TOMASZEWSKI: Tu się zgadzamy: nie ma prawdziwego dzieła sztuki bez znakomitej formy, ale często nie ona jest punktem wyjścia dla twórcy.

MARTA TARABUŁA: „Nie »co?«, ale »jak?«” – to pierwsza zasada twórczości. Jak uzyskać siłę wyrazu? To forma decyduje o tym, czy coś jest dziełem sztuki. To ona jest pośrednikiem, który zaprasza nas do świata artysty.

MIECZYŚLAW TOMASZEWSKI: Kiedy jednak Czajkowski pragnie napisać *Adagio lamentoso* do *VI Symfonii* – szuka odpowiedniej formy dla lamentu, nie odwrotnie. Genialna opera Purcella *Dydona i Eneasza* kończy się śmiercią Dydony; kompozytor musi znaleźć środki tak przejmujące, by mogły wywołać u odbiorcy drżenie odpowiadające tragicznemu stanowi sytuacji. Pierwszeństwo należy tu do kategorii ekspresji, dopiero w następnej kolejności szuka się dla niej formy, która oczywiście musi być doskonała. Jeśli taka nie jest, utwór wędruje do przestrzeni nazywanej *camera obscura*.



MARTA TARABUŁA: Wszyscy zgodzimy się, że wschód słońca to piękne zjawisko. Jednak nie każdy jest Monetem. Ten, kto wiele przeżył i wiele ma do powiedzenia, a nie potrafi ująć tych przeżyć w formę – własną, niepowtarzalną – choćby bardzo się starał, stworzy kicz.

TADEUSZ SOBOLEWSKI: Mam wrażenie, że wchodzimy w spór akademicki. Zejdźmy na ziemię. Pojawiają się zupełnie nowe kwestie związane z funkcjonowaniem sztuki i jej oceną, z problemem przekraczania barier. W „Gazecie Wyborczej” publikowaliśmy niedawno głosy krytyków w obronie pewnej artystki, która wystawiła fotografię genitaliów na krzyżu i zdjęcie mężczyzny ćwiczącego w siłowni, łącząc to – jak twierdzą jej interpretatorzy – z problemem dominującej męskości. Prasa broniła wolności artystki, chcąc zapobiec wymierzeniu jej kary za obrazę uczuć religijnych. Natomiast wielu z nas, dziennikarzy, miało z tego powodu kaca – że w imię słusznej sprawy wolności i tolerancji wszyscy ulegamy jakiemuś szantażowi, bronimy zwykłego głupstwa. Broniąc wolności, sami sobie zakładamy knebel, nie mogąc się zdobyć na nieskrępowaną ocenę inkryminowanego dzieła. Zupełnie jak w czasach „socu”, gdy „toczyła się ostra walka ideologiczna” i trzeba było w imię pokoju światowego, żeby nie wiem co, stać po stronie postępu, przeciw wstecznikom. W obawie przed atakiem sił ciemnogrodu nie mogliśmy w tym wypadku powiedzieć, że król jest nagi.

REDAKCJA: *Podjmując temat „przekraczania barier”, przywołajmy słowo, które robi obecnie niesłyszana karierę: „transgresja”. Funkcjonuje ono przede wszystkim w sztukach plastycznych, ale nie tylko. Kryje się za nim przekonanie, że w sztuce chodzi o przekraczanie granic poznania, o doświadczenia krańcowe. Artystom nie ma już chodzić o piękno i dobro, ale o prawdę. Czy jednak sztuka ta stawia rzeczywiście na prawdę?*

MARTA TARABUŁA: „Transgresja” to poręczny wytrych, niezawodny i prosty w obsłudze. Niepewni swego krytycy zawsze mają go na podreździu. W minionej dekadzie obserwowaliśmy prawdziwy festiwal „transgresji”, zwłaszcza w sztukach wizualnych. To uczone określenie było w stanie uprawomocnić każde działanie, o ile tylko nosiło ono cechy skandalu. Media, które szukają sensacyjnych „newsów”, ochoczo podchwytowały temat – i recepta na błyskawiczny sukces gotowa. Szybko



zrozumieli to artyści i działania „przekraczające tabu” zaczęły się mnożyć jak grzyby po deszczu. Ich autorzy chętnie popisywali się swoim nonkonformizmem, a liberalne media przedstawiały ich w aureoli męczenników. Czy warto jednak tak się męczyć?

**Sztuka przestała dzielić się na dobrą i słabą, liczyła się tylko „transgresywność”, utożsamiana bez zastrzeżeń z postępem i wolnością.**

To pytanie, podobnie jak pytanie o wartość artystyczną tych produkcji, uchylano w obawie przed oskarżeniem o wsteczność. Sztuka przestała dzielić się na dobrą i słabą, liczyła się tylko „transgresywność”, utożsamiana bez zastrzeżeń z postępem i wolnością.

Polityczna poprawność potrafi jednak zastawiać pułapki. Dobrze widać to na przykładzie moralnego dylematu dziennikarza „Gazety Wyborczej”, który przedstawił nam przed chwilą Tadeusz Sobolewski. Przyznaję, że przytoczona tu argumentacja wydaje mi się trochę podejrzana. Wolałabym, żeby krytycy sztuki skupili się raczej na meritum – w moim pojęciu jest to wartość artystyczna dzieła – zamiast wykazywać się humanitarną troską o los jego autorki. Może wtedy obeszłoby się bez kaca...

Jedno jest pewne: gdy media poświęcają uwagę pracom obliczonym na dreszcz sensacji, sztuka, która sięga po mniej hałaśliwe środki wyrazu po prostu znika z pola widzenia.

*REDAKCJA: Może jednak nie zawsze chodzi o skandal? Spróbujmy uwierzyć w dobrą wolę choćby niektórych „brutalistów”.*

TERESA WALAS: Paradoksalnie, część odpowiedzi na to pytanie zawarta jest w eseju Karola Tarnowskiego. Otóż gdyby jego myśl doprowadzić do skrajności, utrzymując przeciwstawienie rzeczywistości i sztuki, wtedy okaże się, że zarówno sztuka wysoka, jak i niska mogą być potraktowane jako azyle od rzeczywistości – ten metafizyczny, wznoszący się ponad przyziemność, oraz enklawę dla mas, w której rzeczywistość już „nie boli”. W pierwszym przypadku sztuka spełnia swoją funkcję paliatywną, w drugim przyjemność tłumi odczucie rzeczywistości. W obu wariantach człowiek estetyczny pozostaje nieskalany życiem. To przeciwieństwo człowieka heroicznego.

Reakcją na tę pokusę estetyzacji okazuje się działalność dużej rzeszy artystów XX wieku, którzy zaczynają operować wstrząsem, właśnie dlatego że chcą upomnieć się o tę bolącą rzeczywistość i gwałtem na po-



wrót człowieka w nią włączyć. Sprzeciwiają się tym samym „wymowa-  
niu” człowieka z rzeczywistości przez sztukę, budowaniu „burżuazyjnego  
szczęścia” w poezji czy w malarstwie. W modernizmie tworzy się es-  
tetyczna ideologia skażenia: wejdźmy z powrotem w brud życia poprzez  
sztukę (nie: „uciekaj”, ale: „wróć”), wyrwijmy człowieka z zewnętrznego  
wobec rzeczywistości azylu bezpieczeństwa i wrzućmy w jakąś po-  
tworną niepewność. Jeśli zaczynamy tę niepewność stopniować, docho-  
dzimy do absolutnego szoku i do końca sztuki, czego świadkami bywa-  
my współcześnie. Sztuką staje się zdzieranie własnej skóry, jak  
w przypadku Francuzki używającej pseudonimu Orlan, która przeszła  
ileś tam operacji, by uczynić swoje ciało syntetycznym obrazem kobie-  
cości ukształtowanej przez zmieniające się w ciągu wieków estetyczne  
ideały. Narzędziem jej działania artystycznego był skalpel w rękę chi-  
rurga, polem – własne ciało, poddawane cierpieniu twórczemu, które  
przestawało być już wytartym frazesem, a zyskiwało autentyzm fizycz-  
nego bólu. Oczywiście operacje były filmowane i udostępniane publicz-  
ności jako integralna część dzieła sztuki. W ten nurt wpisują się rozma-  
ite inscenizowane choroby. Dla kogoś, kto bierze pod uwagę jakiegokol-  
wiek normy estetyczne, ta działalność wydaje się niemożliwa  
i odpychająca. A jednak mamy tu do czynienia ze skrajnym przypad-  
kiem przygody człowieka estetycznego przeciwstawionego heroicznemu.  
Nie rozstrzygam tu o słuszności takich postaw, ale ten typ myślenia  
jest możliwy.

**MIECZYŚLAW TOMASZEWSKI:** Czy jednak ta interesująca, szlachet-  
na w zamyśle koncepcja transgresji w stronę bolesnej rzeczywistości nie  
stała się przykrywką dla tendencji szokowania w celu zaistnienia w tłu-  
mie innych? Może artystom wcale nie chodzi o ów „powrót na ziemię”?  
Może po prostu chcą się przebić w świecie mediów, w którym tylko  
treść negatywna – skandal, transgresja – dochodzą do głosu? Przy okazji  
może nawet dotyczą owej rzeczywistości, ale dany artefakt wywołany  
został w gruncie rzeczy przez sytuację medialną.

**TADEUSZ SOBOLEWSKI:** Kiedy pracuje się w mediach, widzi się me-  
chanizm tworzenia skandali. Są one napędzane automatycznie, powsta-  
ją na zasadzie sprzężenia zwrotnego. Pamiętam taki moment sprzed roku,  
kiedy nadciągał skandal związany z wystawą w Zachęcie i rzeźbą papie-



za przywalonego meteorytem. Już na dzień przed otwarciem wystawy warszawskiej PAP wypuścił informację nieobiektywną, utrzymaną w tonie zgorzienia, o podobnej wystawie w Londynie, na której rzeźbę Cattellana prezentowano rzekomo w sąsiedztwie jakichś filmów erotycznych. Grunt był więc przygotowany. Teraz musiała zareagować prasa (zareagowaliśmy m.in. komentarzem *Skandal wirtualny*).

Sytuacja jak z *Ferdydurke*: gęby zostały przypawione, obrońcy postępu i obrońcy zbezczeszczonej wartości ustawieni na pozycjach. W takich razach nie ma miejsca na krytyczną ocenę ani indywidualne odczucie. Dla mnie, amatora, zarówno rzeźba z meteorytem, jak instalacja z genitaliami na krzyżu są rodzajem prowokującego kiczu. Natomiast niektóre znane mi prace Koziry i Libery, również uznane za skandaliczne, uważam za dzieła sztuki, które zostają i niepokoją.

Trzeba powiedzieć, że tak zwana transgresja nie niesie dziś prawie żadnego ryzyka, jak było za czasów dawnych awangard. Skandal popłaca. Zresztą natychmiast zostaje wchłonięty przez reklamę, posługującą się podobnymi, transgresyjnymi chwytami. Wszystko razem staje się częścią wielkiego spektaklu, który nas otacza, w którym zacierają się znaczenia i wartości. Reklama gumy do żucia mówi: „Poczuj smak życia” – ale coraz trudniej poczuć smak życia samemu. Choć oczywiście nie trzeba popadać w przesadę. Bywają przecież reklamy piękne.

MARTA TARABUŁA: Niestety, cała ta sytuacja dość mocno podważa zaufanie do sztuki. Odbiorcę może doprowadzić do prostego wniosku, że dzisiejszy artysta to zręczny hochsztapler, nic więcej.

TERESA WALAS: Że szok i sztuka są tożsame.

MARTA TARABUŁA: Właśnie! Co jest głęboką nieprawdą. Tymczasem może okazać się, że sztuka jest całkiem gdzie indziej. Warto zadać sobie trochę trudu, aby ją spotkać. Podam przykład znakomitego artysty współczesnego, właściwie nieobecnego w mediach: Jarosław Modzelewski. W jego obrazach jest wszystko to, o czym wspominaliśmy tutaj z nostalgią. Wychodzi od jakiejś sceny zobaczonej w rzeczywistości – maluje prosty motyw: kogoś stojącego w oknie, martwą naturę, fragment pokoju – a jednak potrafi znaleźć dla niej formę tak trafną i tak celową, że patrząc, mamy poczucie, iż jego sztuka odsyła gdzieś dalej, że za przed-



stawioną sceną kryje się coś więcej. Słowem – klasyczne uczucie metafizyczne, choć podane dyskretnie, w sposób nie całkiem oczywisty.

Napisałam kiedyś tekst, w którym – pół-żartem – podzieliłam dzisiejszych artystów na „odkrywców” i „wynalazców”, co wiąże się także z całkiem poważnym podziałem na „idola” i „ikonę”, o którym wspomina Karol Tarnowski. „Odkrywcy”, czyli artyści tworzący „ikony”, to ci, którzy wychodząc od tego, co jest, od tego, co zobaczone, prowadzą nas dalej, na nowo odkrywają widzialną rzeczywistość. Oni pokazują nam odwrotną stronę rzeczy, ich drugie dno – transcendują. Natomiast „wynalazcy” – wśród nich umieściłabym wielu artystów lat 90. – mają pomysł. Maurizio Catellan miał pomysł na swoją rzeźbę z meteorytem, Katarzyna Kozyra miała pomysł, aby *Święto wiosny* Strawińskiego połączyć z animowanym tańcem rozebranych staruszków. Takie pomysły skupiają naszą uwagę tylko na chwilę – szokują, straszą, wywołują uśmiech. Jesteśmy na moment obiektem zabiegu, który wykonuje na nas autor – i na tym sprawa się zamyka.

TERESA WALAS: To wywołuje akcelerację, bo każdy szok przestaje nim być w tym samym momencie, gdy się staje. Wtedy trzeba wprowadzić mocniejszy bodziec i tak dalej. To jednak kolejny problem współczesnej kultury.

MIECZYŚLAW TOMASZEWSKI: Dokładnie tak samo bywa w muzyce, gdzie również z powodzeniem można by zastosować podział pani Tarabuly na „odkrywców” i „wynalazców”.

TERESA WALAS: Jednak wszystko zależy od tego czy działaniu owych „wynalazców” towarzyszy dobra czy zła wola. Staralam się wcześniej odtworzyć hipotetyczne rozumowanie tych, którzy działają w dobrej woli, ale oczywiście nie można wykluczyć niskich motywacji, czyli chęci wyprodukowania towaru, który ma się szybko sprzedać, a zatem otrzeć o skandal. Swoją drogą, nie bardzo rozumiem, dlaczego tak wielu ludzi wciąż jest podatnych na tego typu ekscytacje. Wydaje się, że powoli przekraczamy wszelkie granice szoku i za chwilę nie będzie on już możliwy.

ADAM ZAGAJEWSKI: One zostały już przekroczone sto lat temu. Chciałbym jeszcze wrócić do interesującego wątku rozłączności sztuki





i życia. Jako czytelnicy mamy to szczęście, że żyje wśród nas Miłosz, wielki poeta. W jego twórczości możemy śledzić fascynujący dialog nie tylko z rzeczywistością, ale też z głębokimi i płytkimi modami epoki, poprzez które przedziera się słowo poezji. Całe dzieło Miłosza zbudowane

**W akcie twórczym sąsiadują ze sobą: niewola danego czasu oraz wielka wolność, pozwalająca na stawienie oporu duchowi epoki.**

jest na przekornym i dramatycznym pojedynku z duchem czasu. Czytając jego wiersze, rozumiemy, czym jest prawdziwa sztuka: jednocześnie najgłębszym zanurzeniem w rzeczywistość terazniejszą i najgłębszym jej odrzuceniem, co następuje w tym samym momencie.

A może się tak dzieć dlatego, iż w akcie twórczym sąsiadują ze sobą: niewola danego czasu oraz wielka wolność, pozwalająca na stawienie oporu duchowi epoki. Niby jesteśmy skazani na tych nieszczęsnych artystów z opowieści pani Tarabuły, niby jesteśmy więźniami momentu, mód, a zarazem możemy uczynić wszystko cokolwiek chcemy. Nikt nie może nam nakazać, jak malować, jak komponować, co pisać. Nie przemawia do mnie zupełnie argument naturalistyczny „jest tak”: jest tak, że mało ludzi interesuje się sztuką wysoką, przytłacza nas masowość tandetnej produkcji... Dwieście lat temu William Blake uchodził za wariata, nikt nie brał go poważnie. Był zanadto metafizyczny w realistycznym Londynie. A jednak nawet u niego mamy odniesienie do „teraz” – świata przedstawionego Londynu końca XVIII wieku z małymi kominiarczykami. Jeśli dzięki sztuce wybiegamy poza rzeczywistość, to dlatego że ona nam tę rzeczywistość ukazuje, nie zaś dlatego że od niej ucieka.

*REDAKCJA: To dobry optymistyczny akcent na koniec dyskusji. Czy mogłoby Państwo zwierzyć się jeszcze czytelnikom „Znaku”, jakie książki, płyty lub albumy trzymają „pod poduszką” jako lekarstwo na chandrę i smutki?*

TADEUSZ SOBOLEWSKI: Niezawodny jest Haydn. *Józef i jego bracia* Tomasza Manna – przeczytałem go kiedyś całego na głos, ku pocieszeniu serc. Holenderski bukiet XVII-wieczny (reprodukcja). Starsi Pano wie i Piwnica pod Baranami. Czasem, kiedy jest mi źle, oglądam z kase ty jakiś film Hitchcocka. Przywraca równowagę.



MIECZYŚLAW TOMASZEWSKI: Dla oderwania się od własnego „tu i teraz” czytuję ostatnio – usiłując wczuć się w inne czasy, inne miejsca – listy Chopina i George Sand, Szymanowskiego, Mycielskiego, dzienniki i małe opowiadania Herlinga-Grudzińskiego. Od lat pozostają pod magicznym wpływem grafik Goyi, ikon i aktów kobiecych Nowosielskiego; od niedawna zaś bliskie stało mi się malarstwo Czapskiego. Najsilniejsze poruszenie, najwyższy zachwyt i najgłębsze zamyślenie przynosi mi oczywiście muzyka: Bach, na przykład w interpretacji Murraya Perahii (koncerty fortepianowe), Chopin grany przez Marthę Argerich (preludia, *Barkarola*), Zimmermana (koncerty), Pogoreliëa (*Sonata b-moll*, scherza), Polliniego (etiudy), Marię Joao Pires (nokturny); Brahms i Mahler (pieśni), Penderecki (*Pasja wg świętego Łukasza*, *Credo*).

ADAM ZAGAJEWSKI: Lista moich lekarstw na chandrę i smutki jest bardzo długa i kapryśna, zmienia się co tydzień. Mogę więc tylko powiedzieć, co znajdowało się na niej ostatnio: czytany ponownie *Dziennik* Paula Claudela (istnieje polski przekład sporych jego fragmentów dokonany przez Juliana Rogozińskiego), tom korespondencji Herberta i Elzenberga, starannie wydany przez *Zeszyty Literackie*, eseje Tomasza Manna jeszcze raz czytane; z muzyki – *Wariacje Goldbergowskie* w dwu nagraniach Glenna Goulda, a z rzeczy widzialnych – miasteczko Camogli w Ligurii.

TERESA WALAS: Na prawdziwą chandrę i głęboki smutek raczej nie używam sztuki, tylko natury. W chwilach natomiast niewielkiego zniechęcenia do życia lub niegroźnych dolegliwości ciała korzystam z pomocy starych przyjaciół: na przykład *Wybrańca* Manna albo *Lalki* Prusa, albo *Wojny i pokoju...* Kiedyś czytywałam sobie w takich razach na wrywki *Klub Pickwicka*, ale teraz on mnie nudzi. Widać więc, że nie pewnego na tym świecie.

MARTA TARABUŁA: Kiedy rano otwieram jedno oko, trzy obrazy, które mam w sypialni, pomagają mi dobrze zacząć dzień: doskonały w swej harmonii Jan Młodożeniec, magiczny Zbigniew Makowski i Jadwiga Maziarska, niezawodny zastrzyk energii. Na wakacje nie ruszam się bez Prousta, którego mogę czytać w kółko i na wrywki. Wierszyki Edwar-da Leara w tłumaczeniu Andrzeja Nowickiego i Milne zinterpretowany



przez Barańczaka przywracają właściwe proporcje rzeczom, które przyzwyczailiśmy się traktować zbyt serio. Podobnie jak Kabaret Starszych Panów. Przy złej pogodzie – *Koncerty Brandenburskie* Bacha (zwłaszcza trzeci). Przy winie – Shirley Horn. W kinie – za nic w świecie na video – *Dolce Vita* Felliniego. A najlepiej zostawić całą tę kulturę w szafie, zamknąć biurko na klucz i wybrać się na wycieczkę do lasu.

TADEUSZ SOBOLEWSKI, ur. 1947, krytyk filmowy, dziennikarz „Gazety Wyborczej”. Opublikował m.in.: *Stare grzechy* (1988), *Dziecko Peirelu* (2000).

MARTA TARABUŁA, historyk sztuki i krytyk, prowadzi galerię „Zderzak” w Krakowie. Publikowała m.in. w „Gazecie Wyborczej”, „Res Publice”, „Magazynie Artystycznym” i „Magazynie Sztuki”.

MIECZYSLAW TOMASZEWSKI, ur. 1921, profesor Akademii Muzycznej w Krakowie, muzykolog i edytor muzyczny. Wydał m.in.: *Wprowadzenie do teorii utworu słowno-muzycznego* (1978), *Krzysztof Penderecki i jego muzyka* (1994), *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans* (1998).

TERESA WALAS, profesor w Instytucie Filologii Polskiej UJ, historyk i teoretyk literatury. Wydała: *Ku otchłani. Dekadentyzm w literaturze polskiej 1890-1905* (1986), *Czy jest możliwa inna historia literatury?* (1993). Współredaguje „Dekadę Literacką”.

ADAM ZAGAJEWSKI, ur. w 1945, poeta, eseista, prozaik. Członek redakcji „Zeszytów Literackich”, prowadzi kurs *creative writing* na uniwersytecie w Houston (USA). Ostatnio wydał tomy poezji – *W cudzym pięknie* (1998), *Pragnienie* (1999) oraz zbiór esejów *Obrona żarliwości* (2002).



## Sztuka prawdy czy fałsz sztuki?

Nawiązując do eseju Karola Tarnowskiego, zapytaliśmy naszych Autorów:

1. Czy sztuka jest dla Państwa źródłem pocieszenia?
2. Czy w odniesieniu do odbioru dzieł sztuki ciągle ma sens słowo „kontemplacja”? Jeśli tak, to jakich dyspozycji duchowych wymaga od odbiorcy dzieło, które jest „ikoną” (nie „idolem”)?
3. Jakie znaczenie ma dla Państwa kategoria piękna?
4. A może sztuka przynosi nie tyle pocieszenie, co piękne złudzenie? Może zatem dzieła, które chcą odrzec nas z nadziei – eksponujące brzydotę, cierpienie, okrucieństwo, nicość – są wierniejsze prawdzie o ludzkiej kondycji?

*Redakcja*

Anna Augustynowicz

Moment, w którym sztuka może przynosić pocieszenie, to chwila współodczuwania. Czuję się pewniej w rzeczywistości, gdy ktoś inny czuje to samo co ja. Sensem sztuki może być więc wyzwolenie ludzkiej wspólnoty poprzez współodczuwanie. Pozostaje jednak pytanie, po co wiążemy się we współodczuwaniu. I choć można wspólnoty określać mianem „społeczności łatwych odpowiedzi”, pytanie to pozostaje.



Taką samą konsekwencją cywilizacyjnej globalizacji jak mnogość i prowizoryczność stanowisk naukowych jest mnogość i prowizoryczność postaw twórczych. Obawę budzi jednak nie mnogość, lecz prowizoryczność, choć w mnogości prowizoryczność zdaje się nieunikniona. Jednak obawa dalej implikuje pytanie: p o c o wchodzę w relację z tym właśnie przeze mnie wybranym stanowiskiem naukowym? Z tym, a nie innym twórcą? Wiążę się z nim w myśleniu lub współodczuwaniu? Intuicja mówi mi, że jesteśmy we wspólnym momencie: z Wisławą Szymborską we *Wszelkim wypadku* i z Milanem Kunderą w *Niežnośnej lekkości bytu*, z Norwidem w *Wieczorze w pustkach*. Uświadamiam sobie, że wybieram takie postawy, które otwierają perspektywę. Te, które budują drogę ku dobru, prawdzie, pięknu. Ale przyglądając się dramatom, które reżyseruję: Larsson, Schwab, Mayenburg, Ravenhill, można by pomyśleć, że padam ofiarą samooszustwa. Sięgam po utwory przeprowadzające przez zło; utwory, które ktoś nazwał fekaliami. Ta sama intuicja podpowiada mi jednak, że i w tym wypadku dotykam wraz z ulubionymi dramatopisarzami wspólnego momentu. Istnieje we mnie pokusa przejścia przez zło, by w nim nie ugrzęznąć. Wiążę się z widzami moich przedstawień we współodczuwaniu zła. Ciągle mam nadzieję, że przejście przez zło otworzy perspektywę ku dobru. W tym przechodzeniu towarzyszy mi najczęściej filozofia dramatu ks. prof. Tischnera, *Poznanie chorego* Antoniego Kępińskiego, a od niedawna *Fala jest morzem* Willigisa Jägera. Być może sztuka winna służyć tylko temu, byśmy umieli „odpuścić sobie”? A w konsekwencji „odpuścić naszym winowajcom...”? Może powinna otwierać na porządek świata, Absolut, Pustkę, Boga?

Kosmos trwa niezależnie od naszej woli, wyznaczając harmonię współistnienia i porządek. Odwracamy się od niego nieświadomie (w słabości własnej natury) lub burzymy go w świadomym akcie wolnej woli. Porządek jednak i tak trwa, przywołuje ku sobie.

Człowiek istnieje w porządku świata, czy tego chce, czy nie. Poszukiwanie sensu własnej egzystencji czyni człowieka osobą dramatu. Każdy jednak musi znaleźć swój sens w relacji z innymi osobami dramatu. Dopiero współistniejąc, stanowi część świata i jest gotowy do rozpoczęcia gry. Nie może być zatem jednego podstawowego klucza do „metafizycznej intuicji rzeczywistości”, gdyż wszyscy mielibyśmy w posiadaniu wytrych – otwarcie perspektywy byłoby zbyt łatwe, nie istnia-



łaby wymiana energii, ustałoby trwanie. Gra jest dynamiczna, dlatego niektóre z osób dramatu czują się „skazane” na trwanie, uwięzione w pułapce życia, zamknięte na scenie teatru. Błagają jak Konrad czy Prospero: wyzwolenia! Inne dostępują „łaski trwania”. Może dzięki „odpuszczeniu sobie”, uznaniu sensu gry? Od gry nie ma ucieczki. Nie ma też w niej nic złego. Grę przynosimy na świat w genach albo i w duszy. Opanowania reguł gry i umiejętności grania uczymy się przez całe życie. Żeby żyć, trzeba grać. Aktor-człowiek-osoba dramatu jest przedmiotem w grze i podmiotem, jest graczem i graniem. W grze ważne są reguły i stawka, o którą gra się toczy. Równie mocno jak wciąga nas gra, rośnie potrzeba przekraczania jej reguł. Wchodzenie w rytm sceny warunkuje łamanie jej rytmu – dziania się tu i teraz, grania siebie tu i teraz. Gra nie miałaby sensu, gdyby nie otwierała perspektywy na wygraną – wygranie siebie. Żeby wygrać siebie, trzeba wejść w relację z drugim człowiekiem-aktorem, wygrać z nim – razem, by on także mógł wygrać siebie. Żeby dostąpić „łaski trwania”, potrzeba otwartej perspektywy w szukaniu rytmu, w drodze do harmonii. Bez „klucza do metafizycznej intuicji rzeczywistości” gra nie miałaby sensu. Nie moglibyśmy grać, gdyby nie było czegoś, co jest ponad grą. Każda kultura to ponad nazywa inaczej. W istocie jednak chodzi chyba o to samo. Moja obawa przed zamykaniem świata w katalogach jest obawą przed zamykaniem perspektywy. Utrudnianiem znalezienia drogi ku niej.

W drodze potrzeba ideałów. Pojęcie ideału wydaje się projekcją, fantazją, która przenosząc nas w wyobrażenie, pozwala się podnieść, ale i wywyżżyć. Szczęśliwie jednak ideały sięgają bruków, fundując lekcje pokory. Dzięki pokorze zyskujemy poczucie humoru, które pozwala zdystansować się – skontrapunktować siebie w grze, „odpuścić sobie”. Ideał jest w tym bardzo pomocny. Idol jest bliższy. Nie skłania do pójścia w górę i wywyższenia, które grozi upadkiem. Idol stoi na ziemi lub już w niej leży. Można odczuwać jego bliskość, sfotografować, dostać autograf, zapalić świeczkę na jego grobie. Jednak potrzeba ideału i idola wzajemnie się nie wykluczają. Ideał chce być pomocny w znalezieniu harmonii, idol – w obliczu niemożności jej znalezienia. Przez to ten ostatni staje się tak bliski osobom dramatu *skazanym* na „ziemski łez padół”. Ideał istnieje poza czasem, idol ma najczęściej datę urodzin. Jeśli nie ma, to będzie miał datę śmierci.



5 sierpnia, w dniu urodzin Marylin Monroe i Elvisa Presleya, usłyszałam w wieczornym wydaniu „Wiadomości”, że są to pop-ikony – ikony pop-kultury. Nie wiem, kto pierwszy dokonał zderzenia słów ikona i pop-kultura. Być może socjolog próbujący skatalogować zjawisko, być może specjalista od marketingu działający w show-biznesie. Świadczy to jednak o potrzebie dowartościowania „pop”, o potrzebie wywyższenia idola. Nie byłoby tej potrzeby, gdyby nie było ikony. Idol jako osoba dramatu woła „wyzwolenia”. Człowiek „skazany” na konieczność istnienia woła razem z nim.

W tradycji kultury chrześcijańskiej istotę komunikacji zawsze stanowiło słowo. Znak, który wywołuje w wyobraźni świat. Czas transformacji zdaje się kwestionować słowo, lecz słowo zakwestionowane być nim nie przestaje. Coraz częściej zostaje ono zastępowane szybko podanym obrazem, wyobraźnia nie dostaje stymulatora, myślimy „na skróty”. Zastanawia mnie nieustannie metafora „Wieży Babel”. Jeśli Bóg pomieszał ludziom języki, żeby nie mogli zbyt łatwo porozumieć się w zbudowaniu drabiny prowadzącej prosto do nieba, mogę myśleć, że w dalszym ciągu uczestniczymy w dekonstrukcji kodu, po to żeby przedostawać się do siebie nawzajem i wspólnie zyskiwać perspektywę. Słowo służy wyrażaniu siebie, artykułowaniu siebie, wygraniu siebie. Jeśli nawet kultura, w której istniejemy, to kultura słowa zakwestionowanego, to ono jednak moduluje nasze tchnienie. Daje wyraz naszym pragnieniom, chceniom i intencjom. Tchnienie powoduje wymianę energetyczną.

Człowiek współczesny zbudował dla siebie zupełnie nową przestrzeń dramatu, jeszcze nienazwanego, który może zagrozić rzeczywistości. Zakwestionował własny świat, otwierając przestrzeń wirtualną, chcąc przed rzeczywistością uciec. Sfera fikcji była człowiekowi potrzebna od zawsze! Miała jednak zawsze znamię naśladownictwa, nigdy nie była absolutem: dzieła wielkie „podnosiły” jej odbiorców, czyniły człowieka godnym. Jednak zawsze było to możliwe w relacji z drugim – ze wspólnotą, z rzeczywistością. Przestrzeń wirtualna nie wymaga relacji, wiązania z drugim. Następują zaburzenia między fikcją i rzeczywistością. Nasz dzisiejszy dramat także stanie się jakimś porządkiem, ponieważ burzy ten, w którym istniejemy. Nie potrafimy go jeszcze nazwać, wciąż sytuuje się na pograniczu fikcji i rzeczywistości. Oglądam w telewizji atak na World Trade Center i nie jestem pewna, czy to nie zmanipulowany dokument. Poprzez



sposób podania informacji można stworzyć iluzję rzeczywistości, zafałszować wielość oswojonych przez człowieka porządków. Jednak żaden ziemski porządek nie ochroni człowieka przed nim samym.

Uczestnictwo w kulturze chrześcijańskiej powinno pomagać przechodzić przez zło. Zadaniem sztuki, która w tej kulturze powstaje, zadaniem ważniejszym od pocieszania jest dziś uświadomienie sensu drugiego przykazania miłości: „a bliźniego swego jak siebie samego”. Bez niego niemożliwe jest pierwsze. Bez niego nie będziesz „miłował Pana Boga swego”. Jakkolwiek Go nazywasz.

Praca, którą wykonuję, być może i twórczość, jest poszukiwaniem własnego sensu. Zadawaniem sobie pytania: po co – urodzona w tej kulturze – uczestniczę we wspólnym „Ojczy nasz...”? Inaczej brzmi ono w świątyni zbudowanej według reguł masonskich, inaczej w betonowym kościele wielkiego blokowiska. Inaczej w muzyce Bacha, inaczej w dramatach Schwaba. Mam jednak nadzieję, że to, co łączy wszystkie brzmienia, to ciągle jedna intencja.

ANNA AUGUSTYNOWICZ, absolwentka teatrologii na UJ oraz Wydziału Reżyserii w krakowskiej PWST. Reżyser teatralny i telewizyjny, dyrektor artystyczny Teatru Współczesnego w Szczecinie. W 1997 roku na Opolskich Konfrontacjach Teatralnych otrzymała nagrodę jury i nagrodę dziennikarzy, w 1998 – „Laur Konrada”.

## Andrzej Stanisław Dziuk

Karol Tarnowski tytułem swojego eseju (o czym sam pisze) świadomie nawiązuje do słynnej rozprawy Boecjusza *O pocieszeniu, jakie daje filozofia*. Mnie natomiast przychodzi na myśl jeden z traktatów Mistrza Eckharta: *Księga Boskich pocieszeń*.

Czymże bowiem w istocie swojej jest ta pociecha? Jest Darem – Łaską – Doświadczeniem wiary, która sprawia, że życie – choćby nie wiem jak wydawało się rozpaczliwe, podległe rozpadowi – podtrzymuje nieustannie niepojęta Miłość Boga. Pocieszenie to Łaska, dzięki niej człowiek ze spokojem przyjmuje smutki egzystencji, pokładając całą nadzie-





ję w Stwórcy. Czy więc sztuka jest dla mnie źródłem pocieszenia? Nie. Paradoksalnie, nie. I mówię to ja, który za najistotniejszy w Teatrze Witkacego tworzonym przeze mnie wraz z przyjaciółmi, uważam nurt misteryjny.

Czy człowiek może pocieszyć drugiego człowieka? Czy twórca może pocieszyć swojego odbiorcę, samego siebie? „Cała wielkość człowieka w myśli – Boże, jakaż ona głupia” (Pascal). Marne więc i niedoskonałe jest to nasze pocieszanie się. Nie mogę wszakże powtórzyć za Mefistofe- lesem, który nurzającemu się w rozpuście Faustowi mówi: „Nic, Fau- scie – to rozrywka tylko”.

A jednak sztuka jest rozrywką. Z teologicznego punktu widzenia zawsze była podejrzana (naśladowanie dzieła Stwórcy *etc.*). Jest – tak sobie myślę – radością. Będąc bardzo blisko człowieka i świata, próbuje wkroczyć w jego radość i smutek, czasami próbuje dawać świadectwo tego, co patetycznie nazywamy „ludzką kondycją”. Ośmiesza, współ- czuje, wzrusza, oskarża, zmusza do refleksji – ale czy pociesza?

Istnieją wszelako dzieła sztuki dla mnie ważne, którym wiele zawdzięczam, do których często wracam. Proszę mi wybaczyć, ale nie będę tutaj zbyt oryginalny. To przede wszystkim *Boska Komedia* Dantego, *Wyznania* św. Augustyna, *Myśli* Pascala, *Eseje* Camusa, *Czarodziejska góra* Manna. To bezsprzecznie Bach, Mahler, *Symfonia psalmów* Stra- wińskiego, ale też i muzyka Henryka Mikołaja Góreckiego. To Vermeer, Giotto, ale i Caravaggio czy Tadeusz Brzozowski.

Osobiście bardzo wiele zawdzięczam spotkaniom i wykładom księ- dza Józefa Tischnera, jego „filozofii dialogu – filozofii dramatu”. Czasami trochę żartobliwie mówię, że „sztuki reżyserii” (jeśli taka w ogóle istnieje) uczył mnie ks. profesor Józef Tischner.

„Kontemplacja”, „dyspozycje duchowe” – sądzę, że te pojęcia zarezerwowane są dla zupełnie innej sfery doświadczeń duchowych czło- wieka, to znaczy – dla doświadczeń religijnych. Bardzo mi się podoba to, co Ortega y Gasset pisze w eseju *Idea teatru (krótki zarys)*: że istota teatru polega na tym, aby wyjść z domu i iść do teatru. Co to znaczy? Porzucić bezpieczne schronienie, swoje przyzwyczajenia i wkroczyć w „inną rzeczywistość”, „nierzeczywistość” – albo jeszcze inaczej: w „prawdziwą rzeczywistość”. Zaryzykować. Od widza wymagam na początku tylko tej odwagi – podjęcia ryzyka.



„Piękno”: „Nie wszystko, co piękne, jest dobre, ale wszystko, co dobre, jest piękne” (z mądrości Talmudu). „Piękne złudzenie”: czy nam się to podoba czy nie – sztuka jest śnieniem na jawie, czyli złudzeniem, ale jest także próbą odkrycia, dotarcia do tego, co St. I. Witkiewicz nazywał „Tajemnicą Istnienia”.

Karol Tarnowski powołuje się w swoim pięknym eseju na Gadamera, pozwolę sobie uczynić podobnie. Sztuka jest świętowaniem, a doświadczenie święta, jak i doświadczenie sztuki, według Gadamera, jest – w odróżnieniu od czasu pustego, jałowego – czasem spełnionym, czasem własnym albo czasem zatrzymanym. W tym i tylko w tym czasie możliwa jest przemiana *sui generis*, a teatr – na przykład teatr – może stać się Górą Tabor.

Pozwolę sobie zakończyć te „nieuczesane myśli” fragmentem z Tomasa à Kempis: „Czemu szukasz spoczynku, skoroś urodzony dla trudu? Nastaw się raczej na cierpliwość niż na zadowolenie i na dźwiganie krzyża bardziej niż na wesołość. Któż ze śmiertelnych nie przyjąłby chętnie pociechy i radości duchowej, gdyby mógł ciągle je otrzymywać? Bo duchowe radości przewyższają wszystkie uroki świata i rozkosze świata”.

ANDRZEJ STANISŁAW DZIUK, ur. 1954, polonista i reżyser teatralny. Współzałożyciel oraz dyrektor naczelny i artystyczny Teatru im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem.

## Zygmunt Kubiak

Od razu odpowiadam: w moim życiu sztuka to jest nie tylko pociecha, ale jedyna pociecha. Religia, wiara to coś innego, coś wyższego: to sposób na pozyskanie Bożej Łaski dla moich Bliskich i dla mnie. Wiara to nie jest pociecha. To jest obowiązek, przez którego wypełnianie, jak potrafię, staram się zasłużyć na Łaskę. Tej Łaski bardzo mi potrzeba. Dzisiejsze rozważania o religii i jej kryzysie zupełnie mnie nie interesują. Nigdy mnie nie interesował gwar półinteligentów. To jest dla mnie jak brzęczenie muszek, a może nawet mniej niż ich brzęczenie.



Sztuki zaś nie kontempluję, lecz ją od dzieciństwa chciwie chłonę, właśnie jako pociechę. W ciężkich warunkach życia była to głównie literatura, najbardziej, dzięki książce, dostępna. Pamiętam, jakie to było wyzwolenie, gdy dziecięcymi oczyma przeczytałem w *Iliadzie*, że niewolnice na pogrzebie swojego władcy płakały „pozornie nad Patroklosem, a w sercu każda nad własną niedolą”. Więc on to wie, ten Homer! Potrafi wyjąć z siebie duszę i włożyć ją w te dziewczyny. I nie boi się mówić mi o tym. Mój prawdziwy ojciec, a zarazem brat, Homer!

Z literaturą współczesną obcuje rzadziej niż z dawną, ponieważ dzisiejsza jest obciążona dwiema okropnościami. Jedna okropność to starzała deprawacja polityczna, która zaczęła się już w XIX wieku, związana z pojęciem „wieszcza” i współzawodnictwem o rolę „wieszcza”. Horror naszych romantyków, podjęty potem przez totalitaryzm i przejawiający się do dziś w obrzydliwości naszych sporów literackich. Druga okropność, związana z pierwszą i też typowo totalitarna, to jest podział wszelkiej sztuki (nie tylko literatury) na „wysoką” i „niską”. Jest to podział klasowy, polityczny, do głębi totalitarny. Szekspirowi sztuka „niska” (*vide* grabarze w *Hamlecie*) nie przeszkadzała. A grafomanom przeszkadza. Kto u nas od tego wolny? Oczywiście Kochanowski. A także trochę innych.

ZYGMUNT KUBIAK, ur. 1929, historyk literatury, eseista, tłumacz, wybitny znawca literatury antycznej. Wydał m.in.: *Mitologia Greków i Rzymian* (1997), *Literatura Greków i Rzymian* (1999), *Uśmiech Kore* (2000), *Nowy Brewiarz Europejski* (2001).



## Krystian Lupa

11:40, 2002–10–19

Na marginesie tekstu Karola Tarnowskiego *O pocieszeniu, jakie daje sztuka...*

Perspektywa wydaje mi się „pogrobowa” – z pogrobową myślową estetyką (myślowym estetyzowaniem). Bo... z niezachwianą pewnością pada określenie bardzo ogólne – „postmetafizyczna” – z całym zadufaniem kogoś, kto ten stan rzeczy określony powyższym terminem dojrzał, sprawdził doświadczalnie, nazwał, a teraz traktuje jako coś załatwionego definitywnie. W ten sposób pretenduje do grona „nielicznych widzących”.

Oczywiście można coś takiego zauważyć w wymykającej się ostatniemu metafizykowi (bo przecież termin nie jest stosowany przez kogoś pozabawionego metafizycznej perspektywy, ale właśnie kogoś, kto tę metafizyczną perspektywę jeszcze posiada) rzeczywistości chaosu i nieuchwytności, pozornie poddawanej totalitaryzmowi globalnej władzy schematu. Ktoś, kto z wierzchołka dotychczasowej myśli (myśli filozoficznej, myśli na wskroś „metafizycznej”) obserwuje tę rzeczywistość, nie może nie dojść do takich (czy podobnych) konkluzji, nie może nie podać takiej (czy podobnej) diagnozy. W końcu cały tekst został zbudowany z tego duchowego tworzywa i pewnie autor nie jest do końca świadomy jego początków czy rodowodu... Coś takiego najtrudniej prześledzić we własnym duchowym podłożu, bo staje się ono automatycznie również podłożem tego „prześledzenia”... Swoją perspektywę uważa się za perspektywę *conditio humana* i basta. No cóż – jest ona jednak tylko perspektywą określonej formacji duchowej, z której wyrosła dana jednostka, a z której nie można już właściwie zrozumieć nadchodzącej rzeczywistości – nie można tej rzeczywistości nawet zobaczyć. Termin „epoka postmetafizyczna” to jeden z gestów obronnych wobec niezrozumienia, wobec bezradności w stosunku do nowej rzeczywistości. W obliczu własnej postępującej ślepoty. Własnego duchowego umiarkowania w przestrzeni tej rzeczywistości. Nazwa „epoka postmetafizyczna” wydaje się projekcją własnego metafizycznego paraliżu.

Spróbujmy trochę głębiej w to wniknąć. Dlaczego wykształcona w mijającej epoce (na podłożu chrześcijańsko-europejskiej myśli filozoficz-



nej) duchowa kondycja okazuje się wobec nadchodzącej rzeczywistości ślepa i nieprzydatna? A nic takiego nie dzieje się na przykład z matematyką czy innymi gałęziami nauk przyrodniczych? Dlaczego dotyczy to właśnie konstrukcji duchowych o rodowodzie metafizycznym – zatem filozoficznych, estetycznych... etycznych... aż wreszcie – rozszerza się również na całą postawę mentalną człowieka danej epoki, jego duchową (kulturową) naturę?

Dlatego, że rozwój tych struktur wychodzi od materii antycypowanej w religijnych aktach twórczych... Ta materia (z najwyższym trudem ujmując tę figurę) nie jest odbiciem absolutu, ale jest przybliżonym sobowtórem, rodzajem powielenia lub odtworzenia – obrazem transmisji wydobytych gigantycznym aktem przeczcucia – w momencie kiedy kokon lęku zaczyna kurczyć się w „porodowych spazmach”. Dalszy proces to rozwój, rośnięcie na gruncie pierwotnej materii, to łańcuch komplikowania, wzrost i dojrzewanie „organizmu” zawierającego w sobie zarówno jakąś część, załążek, embriion ostatecznego celu, jak i załążek, embriion – BŁĘDU... Obie te jakości wędrują przez fazy ewolucji Megaepoki – jako TAJEMNICE. Wreszcie materia dana poszczególnym okresom zostaje wyczerpana i owocuje krańcowymi wykwitami krystalizacji, które zawierają w sobie zarówno utajony kod genetyczny, jak i martwicze, rakowate struktury błędu. On w ostatnim okresie rozrasta się w postępie geometrycznym. To struktury starczej fazy epoki. „Zarodniki z kodem” okazują się niewidoczne – przynajmniej dla tych w pełni zanurzonych, w pełni utożsamionych z ową starą materią...

Epoki obecnej nie można w żadnej mierze uznać za „postmetafizyczną” (to tylko miraż widziany z wierzchołka usychającego drzewa). Jest nie tylko metafizyczna, ale co więcej: jest epoką metafizycznego wrzenia. Tylko forma manifestacji treści metafizycznych, jaką dziś można zaobserwować, nie odpowiada starym kryteriom – a zatem przez pogrobowców minionej „metafizycznej epoki” treści te w ogóle nie są postrzegane jako metafizyczne. W tym cały szkopuł...

18:25, 2002–10–21

Nadal na marginesie tekstu Karola Tarnowskiego.

Coś mi w tym wszystkim nie pasuje. To przymierzanie do problemu kryteriów i wyrosłych z nich pojęć i terminów (narzędzi rozróżnienia)



filozofów różnej formacji. Szczególnie filozofowie chrześcijańscy (katolicy) wydają się tutaj obcym ciałem – ich droga metafizyczna musi przebiegać w koleinach nienaruszalnych dogmatów. Nie jestem w stanie ująć tego metodycznie, jednak spróbuję przyrzeć się temu, choćby nieco powierzchownie.

Na przykład słowo „pocieszenie”, mające tradycyjne i ugruntowane konotacje religijne. Czy sztuka, piękno przynosi pocieszenie? I czy możemy postawić znak równości między nim a „radością”, „rozkoszą”, o której pisał Kant? Wszystko się we mnie wzdraga na takie równanie, pozornie kładące most nad przepaścią odmiennych perspektyw. Pocieszenie w trosce jest aktem dotyczącym tej troski, jest ukojeniem bólu, środkiem przeciwbólowym. Radość przeżycia estetycznego co prawda może uwolnić od trosk, ale nie ma z tymi troskami nic wspólnego, wynosi przez chwilę duszę człowieka na poziom, z którego troski przestają być widzialne, ważne albo przynajmniej przestają dominować. Można by co prawda powiedzieć, że przeżycie metafizyczne, a więc w jakiejś mierze przeżycie religijne, przynosi ten sam skutek. To jednak nie jest do końca prawda. Codziennosc religijnego przeżycia sprowadza się właśnie do kojenia trosk, tak rozumie religię i jej sens „szeregowy chrześcijanin”.

W tym kontekście znamienne są dla mnie słowa Junga. Mówił on, że panująca religia (w naszym wypadku Kościół) chroni jednostkę przed „bezpośrednim przeżyciem religijnym”, które mogłoby być dla danej jednostki – bezbronnej poza łonem (kokonem) Kościoła – zbyt straszne lub wręcz zabójcze. Epoka kryzysu religijnego, upadku skanalizowanych (uregulowanych) form religijności naraża ponownie jednostkę i całą społeczność na grozę „bezpośredniego przeżycia religijnego” – i w tym sensie właśnie obecna epoka jawi mi się (inaczej niż Tarnowskiemu) jako metafizyczna – choćby metafizyczność ta przybierała dla obserwatora „starej perspektywy” formę erupcji kulturowego bezkształtu i eskalacji zła...

Religia zatem (partycypacja w określonym modelu religijnym) spełnia rolę pocieszycielki, by tak rzec: jednym swoim krańcem schodzi w sferę człowieka, w sferę jego trosk. Metafizyczne przeżycie piękna (bo od tego zaczęliśmy) jest jednak przeżyciem całkiem innym, zupełnie odmiennym duchowym mechanizmem, bliższym już raczej owemu wspomnianemu przez Junga „bezpośredniemu przeżyciu religijnemu”. Jest wyniesieniem (przynajmniej chwilowym, ale pozostawiającym ślady, do



których człowiek w swojej tęsknocie ustawicznie się odwołuje) w rejon, którego (upraszczając) troski nie dotyczą albo wręcz przeciwnie, w którym jawią się jako wartość – jako „cierpienie, materia tworzenia”... Przeżycie piękna pozwala nam dojrzeć wartość naszego cierpienia, ale trudno ten akt przemiany – bardzo zresztą tajemniczy – nazwać pocieszeniem. Ja w każdym razie nie chcę być przez sztukę pocieszanym...

Co zaś do wprowadzonego przez Mariona rozróżnienia na „idola” i „ikonę”, to również dość dowolne wydaje się zastosowanie go przez Tarnowskiego do rozróżnienia na twory „oddziaływające” i „nie oddziaływujące” metafizycznie. Samo zresztą rozróżnienie jest ryzykowne i w praktyce trudne do zastosowania. Sam już dokonany przez Tarnowskiego podział zebranej grupki dzieł różnego autoramentu wydaje się bardzo arbitralny. Oczywiście mogą sobie wyobrazić kogoś nie uznającego *Requiem* Verdiego za dzieło metafizyczne, ale równie dobrze mogą sobie wyobrazić kogoś, kto będzie uważał wręcz przeciwnie. Ale mniejsza z tym... Rozróżnienie dotyczy właściwie religijnego użytku z wytworów ludzkiego ducha – dzieli je na oddane i nie oddane transcendencji, więc w tym wypadku Bogu. W tym znaczeniu ikona Rublowa czy *Msza h-moll* Bacha są czymś zupełnie innym niż siła metafizycznego ich oddziaływania, choć oczywiście siła ta służy (miała służyć) tej właśnie funkcji... Można by rzec, że owa energia metafizyczna może czynić ze wspomnianej ikony znak obdarzony albo nie obdarzony mocą. Manicznie żywy lub martwy. Ale czym innym jest modlitwa przed Madonną Rublowa albo pielgrzymki do świętych obrazów, czym innym jest zużycie *Mszy h-moll* w misterium mszy (przecież to było celem jej stworzenia), jeszcze czym innym partycypacja w „mowie metafizycznej, względnie estetycznej” tych dzieł. Nie można nie zauważyć umowności tego rozróżnienia, zwłaszcza w perspektywie koncepcji Mariona całkowicie zależnej od pojęć religii chrześcijańskiej z symboliczną figurą Chrystusa na szczycie. Dla mahometanina albo Chińczyka Madonna Rublowa może być tylko nieudolnym portretem kobiety, a *Msza h-moll* męczącą piłą. A przecież i w łonie naszej formacji kulturowej tak wiele zależy (w tym względzie) od projekcji patrzącego (słuchającego). Oczywiście w znakach zawarte są takie, a nie inne sugestie... Ale czynienie ze spotkanych na drodze znaków „ikon” i „idoli” jest gestem subiektywnym, bardzo uzależnionym od aktualnej duchowej potrzeby, czy też ducho-



wej skłonności. Co innego siła metafizyczna dzieła – ona jest „imperatywem” wywołującym duchowe przeżycie, choć może ono być bardzo różne. Można równie dobrze czcić je jak idola (choć w głębi „przeżycia idola” też przecież może zawierać się przeniesienie) albo można je potraktować jako wehikuł transgresji...

KRYSTIAN LUPA, ur. 1943, reżyser teatralny, scenograf, pisarz, pedagog. Laureat dwóch najpoważniejszych polskich nagród teatralnych (im. K. Swinarskiego – 1989 i L. Schillera – 1991) oraz nagrody Krytyków Francuskich (1999).

## Czesław Miłosz

1. Tak. Dzieła sztuki były dla mnie w życiu pocieszeniem. Przeżycie spotkania z wybitnym dziełem jest pamiętne, bo wtedy świat odczarowany ukazuje się na chwilę jako znów zaczarowany i intensywny. Teza, że sztuka jest pocieszeniem zyskuje wyrazistość około 1900 roku i zostaje włączona przez wybitnych prozaików, a więc Prousta i Tomasza Manna, w ich utwory.

Jednakże w 1900 roku było łatwiej o tym mówić, bo pozostawaliśmy w obrębie kultury wysokiej. Dzisiaj to już nie tylko „ja i dzieło”, ale też „oni i dzieło”, bo podziwianie dzieł sztuki stało się rytuałem masowym turystyki. Czy podziwiające *Monę Lizę* albo obrazy Van Gogha tłumy zachwycają się rzeczywiście, czy robią to dlatego, że trzeba się zachwycać? Z kolei czy powinniśmy o tym zbiorowym pędzie zapomnieć? I zapomnieć o milionach dolarów płaconych za płótna malarzy, którzy umarli w nędzy, i skoncentrować się wyłącznie na jednostkowym przeżyciu pierwszego naszego spotkania z arcydziełem? W każdym razie sygnalizuję tutaj domenę nową, nieznaną jeszcze sto lat temu, kiedy znajomość malarstwa była przywilejem elit, a i czytelnictwo było ograniczone z powodu analfabetyzmu całych klas społecznych.

2. Masowość sprzyja skupianiu uwagi na idolach. Dzieło o ikonicznych własnościach może łatwo zmieniać się w oczach odbiorców w idola. Można wprawdzie powiedzieć, że nic to nie szkodzi głębi zawartej w dziele,





ale niestety w naszym międzyludzkim zagęszczeniu następuje łatwo kontaminacja i czystość kontemplacji zostaje zamącona. Warto tutaj przypomnieć o, zdawałoby się, odwrotnym niebezpieczeństwie, czyli estetyzowaniu. Na przykład symbolizm francuski powstał jako protest przeciwko głupim *bourgeois*, filistrom czy, jak gdzieniegdzie to nazywano, filistynom; a zarazem żądanie czystości estetycznego doświadczenia mogło szkodzić samej sztuce, odcinając ją od życiodajnych soków rzeczywistości. Moment równowagi na przykład między tzw. poezją czystą i tzw. poezją brudną, bo wchłaniającą całe połacie rzeczywistości, jest rzadki.

3. Dostojewski wierzył, że świat będzie uratowany przez piękno. Ponieważ pojęcia dobra i piękna pojawiały się razem jako nierozłączne i niemal tożsame, a z dobrem ludzkości nie bardzo wychodziło, rodziła się ta nadzieja. Istnienie piękna budziło mniej wątpliwości niż istnienie dobra. Josif Brodski, idąc tutaj śladem Dostojewskiego, posunął się nawet tak daleko w swojej mowie noblowskiej, że uważał arcydzieła poezji i prozy za zdolne poprawiać duszę dyktatorów i tyranów.

Muszę tutaj wyznać, że ani ja, ani moi przyjaciele poeci nigdy nie rozprawialiśmy o pięknie. Wydawało się nam ono kategorią zabronioną, to znaczy jakoś zdradliwą, kiedy pojęcie piękna zyskuje byt osobny. Podobnie jak za Młodej Polski zyskiwało pojęcie Sztuki „Pani naszej, Poczyszycielki naszej”.

4. Stanisław Ignacy Witkiewicz w swojej teorii Czystej Formy zwrócił uwagę na coraz większą potrzebę uciekania się do zgrzytliwości i brzydoty tam, gdzie nie wystarczają już harmonijne barwy i kształty dawnej sztuki. Według niego ów ruch ku brzydocie był nieunikniony, bo inaczej już nie dawało się odczuć owego dreszczu, który towarzyszy doznaniu dzieła sztuki jako wielości w jedności. Proroctwo Witkiewicza spełnia się dzisiaj, chociaż niekoniecznie z powodu wymagań samej Formy. Na pytanie o prawdę i złudzenie nie podejmuję się dać jasnej odpowiedzi. *Kwiaty zła* Charlesa Baudelaire’a opisujące Paryż jako „*la Cité infernale*” raziły niegdyś czytelników swoją brzydota.

CZESŁAW MIŁOSZ, ur. 1911, poeta, eseista, tłumacz, historyk literatury, laureat literackiej Nagrody Nobla. Niedawno ukazał się tom jego wierszy *Druka przestrzeń* (2002).



## Jacek Sempoliński

Jeśli ktoś nie umie pocieszyć się sam, nie znajdzie pocieszenia gdzie indziej. Negatywne nastawienie do świata nie jest twórcze i wszelkie przejawy dobra osłabia lub likwiduje. A tylko w strumieniu twórczym można znaleźć siłę przewyciężającą lęk. Już sama ta wolność człowieka stanowi wielką pociechę, obojętne czy przekłada się na twórczość w sztuce, czy w życiu. Każdy człowiek żyjąc tworzy – dzieła albo siebie samego. Oczywiście, ponieważ natura ludzka jest słabosilna, potrzebne są pomoce, ale świadomość słabości, ona sama, może być wielką pomocą i pocieszeniem. Nie jestem osamotniony, inni też są słabi i boją się; nie ja jeden choruję, inni też. Świat współczesny funduje nam wyjątkową porcję zła i strachu. Tak nam się wydaje, ale czy było kiedy inaczej? W takim zablokowaniu zła i strachu rozpaczliwie szukamy punktu, który nam pomoże; mają to zrobić jacyś „inni”, ale oni też przecież się boją.

Sztukę dzisiejszą oskarża się o to, że odmawia ludziom pomocy, że nie przeprowadza na „drugą stronę”, gdzie jest wieczne dobro, że artyści nie pocieszają. Metafizyczne potrzeby są traktowane jako remedium, coś, co nie w nas powstaje, a ma nam być dostarczone. Między innymi przez sztukę. Pociesz nas – wołamy do artysty. Ale czy komu przyjdzie do głowy pytanie: kto pocieszy artystę? Przecież nie jest on jakimś „innym”, kimś z Marsa albo takim, kto ma magazyn dobra, lecz go nie otwiera – z egoizmu, by jemu samemu wystarczyło. Sztuka współczesna, istotnie, nie tworzy jakichś powszechnych modeli świata, pozytywnych konstrukcji, świetlanej przyszłości. Raczej ukazuje ludzkie nieszczęście. Ale czy nie przeprowadza na „drugą stronę”? Czy mówiąc: „cierpiemy”, nie zarysowuje obszaru danego wszystkim i zawsze? Miłość nie istnieje bez cierpień. Dawne obrazy, obrazy miłości, pełne są narzędzi tortur; znany ikonograficzny motyw – *Madonna di sette dolori* – ukazuje siedem mieczy wbitych w serce Matki Boskiej. Ukrzyżowany broczy krwią. Miłość to piękno trudne czasem do zniesienia. Cóż to piękno?...

Źródłem twórczego aktu jest na pewno sama zdolność do niego, znajdziemy tam też i piękno. Ale ono bez prawdy nie mogłoby stanowić żadnej pociechy, może w ogóle by nie istniało. Jeśli nie pojmiemy aktu twórczego jako energii danej nam wszystkim (nadanej?), nie zwracajmy się w ogóle do sztuki, bo jej też nie rozumiemy. A jeśli chcemy używać



jej jak środka kupowanego w aptece, lepiej rzeczywiście nabyć pigułkę psychotropową. Sztuka współczesna może być trudna do zniesienia, ale – razem z jej ekstrawagancją czy egotyzmem – czyż nie mówi o nas samych? Pocieszać może poprzez to, że w ogóle mówi. Jeśli ktoś nie widzi piękna w samej zasadzie istnienia, nie ujrzy go też w sztuce. Kłopot w tym, że takie piękno trudno dostrzec. Bo co uczynić z otaczającym nas złem? Jednak to my sami jesteśmy jego sprawcami. Od artysty zaś żąda się uspokojenia sumień, abyśmy mogli robić to, co robimy, tylko ze spokojem ducha. Przecież nikt nie wyobraża sobie, by twórczość artystów unicestwiła terroryzmy, zbrodnie, szalbierstwa władz. Przenieść się na drugą stronę można wyłącznie, znając tę „naszą”. A tu – złączenie ściśle zła i dobra, materii i ducha. I wybitne dzieła sztuki to sprzężenie ukazują. A im więcej w nich wątpliwości i pytań, tym piękno bardziej przejmujące. Jak zwierciadło z odbłaskiem bytu rzucone w otchłań piekielną.

JACEK SEMPOLIŃSKI, ur. 1927, malarz, profesor warszawskiej ASP. W 1977 otrzymał nagrodę im. Jana Cybisa. Publikował teksty w pracach zbiorowych, m.in.: *Przestrzeń i literatura* (1978), *Autokomentarz artysty* (1987), *Sacrum i sztuka* (1989).

## Marek Sobczyk

Ad 1. Sztuka (dla mnie) to: inspiracja, krytyka i prawdomówność. Tak rozumiana sztuka nie pociesza i nie łagodzi, raczej porusza, nazywa i ujawnia (prawdomówność). Oczywistym (dla mnie) założeniem jest sztu cz n o ś ć sztuki – i ona (obok samej sztuki) stanowi źródło inspiracji, krytyki i prawdomówności. Właśnie sztuczność, dystans i Ironia, po prostu pewna wsobność, sytuuje sztukę obok *polis*, tak jakby jej energia kierowała się do wewnątrz, poprzez to sztuka staje się przemożna.

Natomiast „nieszuczna sztuka”, której korzeń tkwi w rzeczywistości – nawet jeśli byłaby inspirująca, krytyczna czy prawdomówna – jest ograniczana przez: prowokację, dydaktyzm, pornografię, socjotechnikę



czy grę z tabu (i święte, i zakazane). Trudno uniknąć uprawiania procederu w sytuacji, gdy wszystko może być i ma być podważone, granice przekroczone, a kontekst jest zbyt lokalny, zbyt ogólny, zbyt ogólnikowy. Myślę, że napięcie pomiędzy tym, co rzeczywiste, i tym, co sztuczne, umieszcza sztukę w jej ponadużytecznym i ponadwspółczesnym wymiarze.

Co do p r a w d o m ó w n o ś c i – wolę delirycznych (chodzi o język) poetów, na przykład Grochowiaka, od „godzących nas z istnieniem” autorów „małych traktacików filozoficznych”, na przykład Szymborskiej. Co do i n s p i r a c j i – wolę samodzielnych artystów sztuk wizualnych, na przykład Wróblewskiego, od twórców opatentowujących w sztukach wizualnych zagraniczne pomysły, na przykład Kantora. Co do k r y t y k i – wolę „samopalnych” artystów, na przykład Artauda, od tych, którzy krytykują palenie ludzi, na przykład Abakanowicz.

Co do s z t u c z n o ś c i – wolę sztukę konwencjonalną, na przykład Polkego, od sztuki angażowanej w szamanizm i w rewolucję, na przykład Beuysa.

Ad 2. Kontemplacja – nieruchomy oglądający ogląda. Pojawia się wygląd, ale też możliwy powrót do tego wyglądu po raz kolejny, podejście „z uważnością”: poza oczekiwaniem czegokolwiek i cierpliwie... poza wiedzą... poza rozumem... poza nawykiem... W tym ujęciu kontemplacja byłaby ekstraktem ciekawości – ciekawości nie do zaspokajania. O ile jest miejsce na taką ciekawość, jest miejsce na kontemplację.

Czy mieści się w niej także napięcie religijne, otwarcie na byt święty w swej istocie (a tym jest Ikona)? Trzeba odróżnić otwarcie na przekroczenie granicy „światowe-zaświatowe” („zaświatowe”, w sensie: święte – Ikona) od otwarcia na przekroczenie granicy sztuczne-rzeczywiste (dzieło sztuki). I sztuczne (nie z tej rzeczywistości), i święte (pozaświatowe) może transcendować w naszą stronę. Ale nie musi; nie musi wykorzystać tej możliwości związanej z otwarciem – naszym otwarciem na... A więc, pozostałaby nam jeszcze kontemplacja owej możliwości transcendencji (gdyż sami transcendować nie możemy).

Ad 3. Piękno ma dla mnie znaczenie jako piękno i wtedy nie jest to „kategoria”. Piękno to piękno, to to, co się ujawnia, wobec czego od-



czuwam litość dla swego losu. Natomiast „kategoria piękna” ma dla mnie znaczenie użytkowe. Piękno nazwane – zapośredniczane i kategoryzowane czy przez filozofię, czy przez obyczaj (kulturę), czy przez Absolut, staje się środkiem, którym posługuję się w pracy, w rozmowie, którym mogę operować, tak jak innymi środkami komunikacji.

Ad 4. Nie wiem, co to jest „prawda o ludzkiej kondycji” rozumiana w taki sposób, że bliższe jej są brzydota, cierpienie, okrucieństwo, nicość. Dla prawdy o ludzkiej kondycji – o ile mamy się do niej odnosić czy zbliżać, jakoś ją widzieć, nazywać czy traktować – potrzeba sztuki. Potrzebna jest sztuka ze względu na jej sztuczność, a nie obecne w niej: brzydotę, cierpienie, okrucieństwo, nicość. Sztuka „nicościuje” nicość poprzez własne doświadczenie nicości („Nicość jest uznana”, pisze Martin Heidegger w *Znakach drogi*). Sztuka nie jest złudzeniem, jest inną rzeczywistością, rzeczywistością sztuki.

MAREK SOBCZYK, ur. 1955, malarz, grafik, teoretyk sztuki, pedagog, członek „Gruppy”. W 1991 roku wraz z Piotrem Młodożeńcem założył spółkę autorską „Zafryki”, zajmującą się grafiką wydawniczą i reklamą. Autor książki *Uproszczenie sztuki* (1997).

## Tomasz Stańko

Współczesny świat nie jest według mnie światem pełnym zła, przemocy czy brzydoty. Świat jest, jaki jest. Ani dobry, ani zły, ani piękny, ani brzydki. Jest piękny i okrutny zarazem – zawsze taki sam. Cierpienie czy szczęście są względne. Faulkner uważał, że tylko warzywa są szczęśliwe.

Sztuka jest dla mnie dostarczycielką wzruszeń. To coś magicznego, bez określonego celu. Choć czasem może być źródłem pocieszenia, to jednak nie oczekuję tego od Niej. Ona jest źródłem poznania.

Kanon piękna podlega zmianom i odbieramy go raczej intuicyjnie. Myślę, że jest to pewna harmonia, porządek, zaprzeczenie chaosu. Kanon zależy od miejsca, czasu, od osoby, która właśnie patrzy, słucha, dotyka. Zwłaszcza dziś doświadczamy różnorodności tego, co może być



postrzegane jako Piękno. To wyróżnia człowieka współczesnego. I chyba właśnie ta mnogość i różnorodność są dla mnie najpiękniejsze. Stan ten wymaga tolerancji i wzajemnego szacunku.

TOMASZ STANĀKO, ur. 1942, trębac i kompozytor jazzowy. W ostatnich latach nagrał: *From the Green Hill* (1999), *Soul of Things* (2001). Pierwszy laureat Europejskiej Nagrody Jazzowej za rok 2001.

## Zbigniew Warpechowski

Pytania postawione przez redakcję „Znaku” odnoszą się wyraźnie do artykułu profesora Karola Tarnowskiego i mają rozwinąć tezy, sugestie w nim zawarte. Kłopot w tym, że ja też tych nie mogę przyjąć za swoje.

Oto dla przykładu jedno z pierwszych zdań: „Jeżeli dzisiaj filozofia mało kogo pociesza, to między innymi chyba dlatego, że kultura współczesna wkroczyła w fazę nazywaną nieraz »postmetafizyczną«. Przyjmując elementarne rozumienie metafizyki jako „tego, co po fizyce” lub „tego, co nad fizyką”, uznać należy, iż owo „to” nie może z ludzkiej woli znaleźć się po stronie „post” (innymi słowy: nie może zostać unieważnione przez człowieka), gdyż jest niezależne od ludzkiego „chcenia”. A gdyby ująć metafizykę tak, jak ją ujmował Heidegger, staje się ona wobec filozofii podrzędna, a także filozofia może się bez metafizyki obejść, nie może się jednak obejść bez myślenia, a przede wszystkim bez Rozumu, czyli Boga, bo z Niego jest nasza mądrość. Jeżeli więc filozofia mało kogo pociesza, to nie z winy kultury współczesnej (bo kultura to rzecz kulturalna, a nie kulturowa), ale z winy żalostnego stanu akademickiej filozofii, która ogranicza się do hermeneutyki i popisów erudycyjnych na temat modnych filozofów.

Całość wykładu krąży wokół problemu sztuki, postrzeganej jako spadkobierczyni zamętu filozoficznego i ideologicznego, z czego można wywnioskować jedno: powszechną w kręgach intelektualnych i związanych z mediami (filozofowie, literaci, aktorzy itp.) ignorancję, a nawet bez zażenowania demonstrowaną pogardę wobec problematyki sztuki



współczesnej, właściwie sztuki całego XX wieku. Dlatego pesymizm filozoficzny Tarnowskiego został przeniesiony na sztukę, bez podania powodu. Pan Profesor posługuje się liczbą mnogą, do której ja siebie nie zaliczam. Nie dałem się „ukąsić” ideologii ani filozofii postmodernistycznej, w związku z tym nie straciłem zaufania „do ujmowania świata w formie konstrukcji jasnych i wyraźnych” i „nie zachwiała się w mojej wrażliwości (...) równowaga między tym, co rzeczywiste, a tym, co dobre i piękne”. Jako dowód oraz zamiast odpowiedzi mógłbym zaproponować moją ostatnią książkę pt. *Podnośnik*.

Siłą napędową każdej twórczości jest miłość. W niej mają swoje źródło mądrość, dobro i piękno. Ale „piękno”, pospolicie rozumiane, stało się warunkiem satysfakcji, p o c i e s z e n i a, jakie ma dawać sztuka. Niedostrzeżenie tego „piękna” ma usprawiedliwiać ignorancję. Ignorant bowiem rozumuje: jeśli czegoś nie widzę (na przykład piękna), tego nie ma. Stąd też pytanie o „brzydotę” według takiej samej miary. „Pocieszczyielski” charakter piękna stawia mu wymaganie bycia „dobrem publicznym”, czego nie stosuje się wobec pojęć „dobra” ani „mądrości”. Filozofowie odmawiają artystom kompetencji w sprawach Dobra i Mądrości, pozostawiając im sferę niekoniecznie uświadomionej wrażliwości, podatnej na kuszenie ze strony możliwych tego świata, a to z kolei pozwala im oskarżać artystów o grzechy przez nich samych popełnione. W ten sposób piękno zostało sprowadzone do sfery konsumpcyjnej.

Głośne ostatnio głosy oburzenia, protesty, potępienia i żądania dysmisji wyrażane przez tak zwanych „konserwatystów” trudno pogodzić z papieskim: „zło dobrem zwyciężaj”. Słowa owe nie znajdują jakoś pokrycia w czynach tych, którzy się pod nimi podpisują i dlatego właśnie neokomunistyczna ideologia na bazie postmodernistycznego pomieszania pojęć, relatywizmu i terroru wieloznaczności odnosi globalne sukcesy. Nic też dziwnego, że wielu młodych – zwłaszcza artystów – puszczonych samopas przez zatwardziały w oportunizmie belfrów, ulega zaczadzeniu modnymi trendami. „Nie umiemy sobie poradzić z całym złem świata, które nic sobie nie robi z jakichkolwiek świętości...”, pisze profesor filozofii. To, przepraszam, kto powinien umieć?

Kiedyś mój młodzieńki spowiednik powiedział mi w Częstochowie: „Co się kurka [*sic!*] martwisz, Bóg sobie z tym poradzi!”. Ale nie zwalajmy na Boga ani na Chrystusa tego, co do nas należy, co jest naszym zadaniem.



A sztuka nie jest od „pocieszania”. Sztuka wzbudza, otwiera, wyzwala, porusza, odkrywa, wskazuje, odsłania, drażni, denerwuje, szydzi, uwzniośla, budzi podziw, zazdrość, zadumę, upokarza, onieśmiela, napełnia radością i nadzieją. Pocieszające jest to, że jest wciąż żywa, dynamiczna, niepokojąca, a nawet agresywna, czasem wręcz bluźniercza dla uśpionych, zadowolonych z siebie, zadufanych, z poczuciem „wyższości” i „lepszości” własnych umysłów. Bo sztuka jest odbiciem „Ducha Czasu”, jak pisał Schelling, „jest czymś absolutnie koniecznym, bo to, co mogłoby powstać albo nie powstać, nie zasługuje na miano dzieła sztuki” (cytuję z pamięci). Tymczasem pięknoduchy, aby ukryć swą ignorancję, pogardę, nieuctwo i pychę, uczepiły się pojęcia „sztuki wysokiej”, której znakiem rozpoznawczym jest owo „piękno” nobilitujące ich. „Piękno” to (co nie wymaga wysiłku ani odwagi) rzekomo poznali i posiadli w oparciu o arcydzieła, których wartości nikt nie śmie podważać. Z wysokiej grzędy nie widać sztuki, tylko „to, co wysokie”.

Rok temu upominałem się przy różnych okazjach o Stanisława Brzozowskiego, o jego słowa z *Legendy Młodej Polski*, pełnej żaru i goryczy; o zapisaną tam surową, lecz jakże aktualną i dzisiaj, ocenę naszych nawyków, marazmu, wygodnictwa umysłowego, zakłamania. To on sto lat temu pisał o „mystycyzmie wieloznaczności”. Teraz chciałbym zwrócić uwagę na *Sens twórczości* Mikołaja Bierdiajewa, który przywraca właściwą godność filozofii jako twórczości i sztuce, odpowiedzialności, wierze i powołaniu, antropologii, filozofii dramatycznej i dogmatycznej *tout court*, bez intelektualnych wykrętów, umizgów, salonowego „luzu” i cynicznej błazenady filozoficznej, jaką popisuje się Jacques Derrida, idol naszych czasów. (On brak odpowiedzialności traktuje jako upoważnienie do posługiwania się mianem „artysty”). „Twórcza droga geniusza wymaga ofiary nie mniejszej niż ofiara świętości. Na drodze twórczej genialności też trzeba wyrzec się »świata«, zwyciężać »świat«. Jednak droga twórczej genialności wymaga jeszcze innej ofiary, ofiary z bezpiecznego życia, ofiary z gwarancji zbawienia”<sup>1</sup>. Takie wyzwania będą przerażać małuczkich, będą jednak impulsem dla odważnych i pełnych wiary. To jest filozofia, która uskrzydla!

<sup>1</sup> M. Bierdiajew, *Sens twórczości*, Antyk 2001, s.146.





Wracając jeszcze do pytań: czy w odniesieniu do odbioru dzieł sztuki ciągle ma sens słowo „kontemplacja”? Otóż sądzę, że współczesna sztuka wymaga bardziej aktywnego współuczestnictwa niż biernej „kontemplacji”, porozumienia niż odbioru. Nie znam takiego dzieła sztuki, które mogłoby mnie odrzeć z nadziei.

ZBIGNIEW WARPECHOWSKI, ur. 1938, malarz, performer, eseista. Jako performer występował ponad 250 razy w 26 krajach. Ostatnio opublikował *Zasobnik* (1998), *Podnośnik* (2001 – wydanie zbiorowe).

## Adam Wiedemann

A zatem sztuka ma nas jednać z rzeczywistością, ułatwiać to pojednanie, którego wszyscy przecież pragniemy (rzeczywistość nie jest aż taka najgorsza, skoro dopuszcza istnienie sztuki). Tak, zgadzam się z Kantem, piękno nie miało nigdy (a w każdym razie: prawie nigdy) zbyt wygórowanych aspiracji i za to właśnie je cenię, w przeciwieństwie do przeładowanej pustymi frazesami metafizyki. Piękno dostarcza czegoś bardzo konkretnego, a mianowicie przyjemności, i przypomina pod tym względem miłość, przyjaźń, a nawet sprawiedliwość, może zatem (choć nie musi) być uważane za ich poręczny symbol. Nie zgadzam się jedynie z „wymogiem powszechności”, Kant na ten przykład nie lubił głośnej muzyki, którą ja lubię bardzo, choć sam miałem dziś zamiar wyłączyć garnek pomyj na ulicznego akordeonistę, co ustawił się pod moim oknem, akurat kiedy słuchałem sobie *Symfonii instrumentów dętych* Strawińskiego, sprawiając przykrość sąsiadom wołającym raczej proste odmiany hip-hopu.

Podstawową zaletą piękna jest jego dodatkowość, niekonieczność i nieoczywistość: realizacja potrzeb estetycznych pozostaje kwestią naszej własnej decyzji tudzież naszych upodobań, podczas kiedy inne potrzeby (snu, odżywiania się czy też seksu) zmuszają nas bezwarunkowo do konkretnych działań bądź też ciężkich zaniechań i to w nich – jak sądzę – przejawia się ciężkie parcie Absolutu, przed którym nie ma skutecznej ucieczki. Absolut ma charakter uzurpatorski i niezależnie od tego, czy pojmujemy go jako Osobę, czy jako jedno z pojęć filozo-



ficznych, dąży do podporządkowania sobie jeśli nie wszystkiego, to w każdym razie wszystkiego, co najlepsze. Gdy coś dobrego się dzieje bądź pojawia, to zaraz powinniśmy uważać, że Absolut maczał w tym palce. Tymczasem piękno pozostaje sobą (i jest dobre) niezależnie od swoich ewentualnych związków z Absolutem; mazurek ateisty Chopina podoba nam się bardziej niż *Nieszpory Ludźmierskie* i może nawet Matka Boska zgodziłaby się z nami, gdybyśmy mieli okazję Ją o to zapytać. Co więcej: możemy mówić o wyższości hip-hopu nad klasycyzmem wiedeńskim i mamy do tego pełne prawo, wynikające z samej natury piękna jako czystej potencji, którą trzeba dopiero gruntownie odczuć albo przeżyć.

Gdy idzie o sprawę „przeświecania”, odzwierciedlenia „wyższego porządku”, owszem, musi nam coś „przeświecać”, nie starczy sama doskonałość ani (o czym pisał Wittgenstein w odniesieniu do Brahmsa) „umiejętność”. Tym, co prześwieca, nie jest wszakże (a w każdym razie nie jest zawsze) „wieść z innego świata” ani też „źródło bytu” („Nic tak nie pociąga człowieka jak pochod do źródła. Idą i topią się we własnym źródle” – pisze Mieczysław Piotrowski). Przypomnijmy tu sobie dwa powszechnie znane arcydzieła, jakimi są *Ukrzyżowania* Boscha i Grünewalda. Oba odsyłają nas bezpośrednio do drastycznej idei Odkupienia, dzięki czemu działają jak każdy inny krucyfiks. Istotne zdaje mi się jednak to, iż obraz Boscha jest arcsugestywną ikoną Smutku, Grünewalda zaś – ikoną Zgrozy. Te dwa uczucia, nie doznawane bezpośrednio przez zwiedzających, objawiają się im silnie, acz w wyabstrahowanej, ponadsobistej postaci, obydwaj jako coś – w gruncie rzeczy – miłego. Posłużyłem się tu dość prostym przykładem, sztuka jednak z reguły dostarcza swojemu odbiorcy znacznie bardziej złożonych, często wręcz nienazywalnych (aczkolwiek zawsze przyjemnych) doznań oraz ich kombinacji. Tu właśnie wkracza zwykle Absolut i wszystko zagarnia. Nie ma w tym oczywiście nic złego, jeśli ktoś lubi obcować z Absolutem, nie widzę jednak podstaw do twierdzenia, iż sztuka transcenduje wciąż tylko jedno i to samo, nie odnosząc się w sposób istotny do kwestii bardziej szczegółowych.

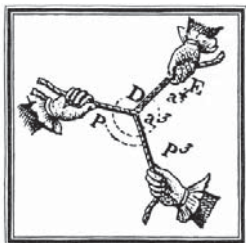
Trochę tu (za prof. Tarnowskim) utożsamilem sztukę z pięknem, choć sztuka nie tylko pięknem się zajmuje, może nam uświadamiać ohydę, podłość i paskudztwo świata i to też jest przyjemne (bo aktualnie nie



czujemy tego na własnej skórze, jesteśmy chwilowo wyłączeni). A piękno istnieje również poza sztuką, może tam nawet jest go więcej. Ta przyjemność, rzecz jasna, łączy nas ze światem zwierząt i roślin. Mało kto (poza wspaniałym Witoldem Wirpszą, dla którego jest to „nie do zniesienia”) oprze się pięknemu kwiatkowi, kwiatek wszakże nie powstał po to, by nas zachwycać, tylko by skutecznie zapłodnić roślinkę, mającej tam wszystkie narządy w pogotowiu. Podobnie ze sztuką, ogromnie dużo świetnych dzieł powstało w jakimś chytrym, zdrożnym czy wręcz złym celu, a mimo to nie przestają nas one zachwycać. Człowiek genialny wydaje z siebie piękno jak pszczoła miód i rzadko myśli przy tym o Wielkim Pszczelarzu.

A swoją drogą, może by tak już skończyć wreszcie z tym Absolutem, przestać się nim zajmować i przejmować? Ogłosić jego upadłość z którejś uniwersyteckiej katedry? Prof. Tarnowski pisze: „nie sposób już dzisiaj, jak się zdaje, myśleć Boga – o ile rozumiemy przez religię to, co wyrasta z Biblii – jako racjonalnej idei Najwyższego i Koniecznego Bytu”. I najzupełniej słusznie, przestańmy Go tak myśleć! Mnie tam na przykład ta racjonalna idea najzwyczajniej odstręcza. Cała chrześcijańska metafizyka (o której obecnym kryzysie wspomina Pan Profesor) była przede wszystkim narzędziem idealizacji Boga, dorabiania Mu kryształowych intencji i charakteru bez skazy. I co? – starczyło małego Hitlerka z wąsikami, żeby ta żmudnie budowana piękna teoria rozpadła się w drobny mak. „*Unde malum?*” – zastanawiają się wciąż bez skutku najtęższe umysły. A przecież gdyby nie było idealizacji, nie byłoby też kompromitacji. Wyrzucmy ten głupi Absolut do śmieci i pomyślmy wreszcie o Bogu jako o Tym, co wojska egipskie zalał falami Morza Czerwonego, ostateczną decyzję pozostawiając wszakże lasce Mojżesza. Pomyślmy o Bogu, który niewinnym więźniom Auszwicu zadałby z głupia frant pytanie: „A krokodyla widzieliście?”. Teraz się do Niego modlimy, to ten sam. Byłby to Bóg na miarę naszych potrzeb i uwarunkowań, sam zresztą tak się przedstawił w swoich najlepszych utworach, przez które nieśmiertelne Piękno prześwieca, ach prześwieca...

ADAM WIEDEMANN, prozaik, poeta, laureat nagrody Fundacji Kościelskich (1999), Ostatnio wydał: *Ciasteczka z kremem* (1998), *Wszędobylstwo porządku* (1998), *Konwalia* (2001).



## Na progu tajemnicy

Z Wiesławem Juszcakiem  
rozmawia Janusz Marciniak

Nie absolutyzuję sztuki. Powiedziałbym raczej, że jest ona dążeniem absolutnym. Zakorzenionym w ludzkiej naturze usiłowaniem zbliżenia się do tajemnicy Absolutu, próbą ukazania nieprzekraczalnego progu poznania rzeczy wyższych niż dostępne zmysłom i umysłowi.

*JANUSZ MARCINIAK: W wywiadzie z Wiesławą Wierchowską w 1988 roku powiedział Pan: „Uważam, że nie możemy się wciąż do końca wyswobodzić z oglądania sztuki poprzez warunki społeczne, ekonomiczne, polityczne zwłaszcza (...). I uważam, że dopiero wtedy można zacząć rozmawiać sensownie o sztuce, gdy nie tylko oduczymy się takiego widzenia, nie tyle będziemy z nim walczyć czy dyskutować, ale gdy kompletnie zapomnimy, że w ogóle istnieje możliwość »socjologicznej« – w sensie zbiorczym i najszerszym – interpretacji sztuki. Sądzę, że sztuka zależy od celu, i to od najwyższego celu, ku któremu dąży. A ten cel nie jest w żadnej mierze »społeczny«. I zależy od osoby, która sztukę tworzy. (...) nie sztuka przeżywa kryzys, ile sposób traktowania sztuki, uznawania za sztukę tego, na przykład, co nią nie jest. Upatrywanie jej tam, gdzie jej nie ma. (...) Sztuka jest trudna, trudno dostępna, a ponieważ jest ogromnie trudna, wydarza się niezmiernie rzadko. (...) Jest zjawiskiem absolutnie »arystokratycznym« – w pierwotnym sensie tego słowa: jest ograniczona do grona najlep-*



*szych. (...) Talent, bo sztuka jest sprawą tej wrodzonej zdolności czucia i widzenia, szczególnej zdolności rozumienia – talent więc można pobudzić, ale nie można go ani stworzyć ludzką siłą, ani wmówić komuś (...). Widzisz: dzisiaj, wobec tej powodzi pozorów, o jakiej tu mówiłem, rola krytyka byłaby bardzo niewdzięczna. Myślę o »idealnym«, autentycznym krytyku. Bo musiałby on nieustannie mówić, co sztuką nie jest». Powtórzę pytanie Wierzchowskiej sprzed 13 lat: „Ważylbyś się powiedzieć, co jest, a co nie jest sztuką?”*

WIESŁAW JUSZCZAK: Dość powszechne jest dziś stanowisko, że nie możemy lub nie musimy odpowiadać na to pytanie wprost. Albo że nie ma na nie odpowiedzi. Taka forma eskapizmu (typowa dla krytyków i historyków sztuki) pogłębia zamęt w systemie kryteriów służących do porządkowania zjawisk, które wyznaczają obszar sztuki lub które do niego włączamy. Bo nie mamy wątpliwości, że obszar taki istnieje. Wędrujemy zatem po błędnym kole: do sztuki należy to, co wyznacza określoną tym słowem dziedzinę. Artystą jest ten, kto ma dyplom szkoły artystycznej, kogo prace znajdują się w muzeach lub są sprzedawane w galeriach, o kim piszą krytycy (ich kompetencje wymykają się ocenie). Gdyby z tego wyprowadzić jakieś uogólnienia służące zdefiniowaniu sztuki, daremny i fałszywie ukierunkowany byłby to trud. Lecz taki właśnie mechanizm działa obecnie wszędzie. Przestaliśmy już myśleć o własnej bezmyślności. Czasem mówi się o kryzysie sztuki, kiedy indziej o wyższości tego, co aktualne, nad tym, co tradycyjne. Wiara w postęp sięga i tutaj, a sztuka także podlega presji technicystycznych i handlowych rygorów. To „rynek”, na którym toczy się „gra patentów” (niewielką tylko przesadą jest twierdzenie, że co miesiąc ogłaszany bywa manifest nowego kierunku – chodzi jednak o pozorne wynalazki, a nie o głębszy namysł).

Konsekwencją jest oczywiste – dla mnie – spostrzeżenie: stan tego, co obecnie uważa się za sztukę, nie pozwala na jej zdefiniowanie. Aby spróbować odpowiedzieć na pytanie, co jest sztuką, trzeba zapomnieć o tym, co dzieje się z nią teraz. Dzisiejsza kultura uczyniła ze sztuki zjawisko marginalne, a to, co uchodzi za sztukę, przeważnie ją tylko pozoruje. Owa pozorność odpycha. Trzeba poddać się temu „odepchnięciu”, by trafić na odległe miej-



sce, w którym odnaleźć można inne, autentyczne oblicze sztuki. Takie miejsca istnieją i dzisiaj, ale gubią się w ogólnym zamęciu. Musimy więc cofnąć się w czasie, by szukać ich wyraźniejszych śladów.

W rozmowie z Wierzchowską mówiłem o sytuacji krytyka – kogoś, kto trzyma rękę na pulsie, wiąże się ze współczesnością i próbuje rozwiązywać stawiane przez nią problemy. Teraz wolałbym rozwiązanie radykalniejsze: żeby określić istotę sztuki, należy stanąć na gruncie trwalszym niż ruchome piaski dzisiejszości. Takim gruntem jest chronologiczny początek działań, które nazywamy sztuką. Bo każdy artysta, któremu nadalbym to miano bez wahania, stoi u początków sztuki. Tak jak każdy wierzący jest u początków religii, a każdy filozof u początków pytania, w jaki sposób istnieje to, co istnieje. W swej istocie wszystkie te dziedziny stanowią wspólnotę. Człowiek zostaje w nich postawiony poza cywilizacją – przed pytaniami pierwszymi i ostatecznymi zarazem. Wystawiony na atak rzeczywistości, która nie zależy żadną miarą od niego, a która otacza go i tkwi w nim samym. Wiara (a raczej tylko jej złudzenie) w poznawalność rzeczywistości stworzonej, w rozum jako instrument poznania to – paradoksalnie – skrajny irracjonalizm. Bo rozum tylko wtedy działa tak, jak działać powinien, kiedy zna granice swego działania. A granice te są bardzo wąskie, i ogarniają zaledwie fragmenty rzeczywistości. Sztuka jest obnażaniem prawdy o tym, że rzeczywistość stanowi niezgłębioną tajemnicę. Im bardziej uzmysławia nam granice poznawalności, im bliżej podprowadza do progu tajemnicy, tym jest większa, bardziej autentyczna. Dwudziestowieczny wymysł – sztuka konceptualna – był tego karykaturą. Karykaturą, ponieważ kierunek ten próbował uczynić z bariery zmysłowości coś, co się nie liczy, co można i należy wyminąć. A sztuka ma ukazywać ograniczenie zmysłowości poprzez to, co sensualne. Ma uzmysławiać granicę poznania, a nie bredzić o niej niezbornie i nieodpowiedzialnie. Taki byłby początek „robotycznej definicji” sztuki.

**Sztuka jest obnażaniem prawdy o tym, że rzeczywistość stanowi niezgłębioną tajemnicę. Im bardziej uzmysławia nam granice poznawalności, im bliżej podprowadza do progu tajemnicy, tym jest większa, bardziej autentyczna.**



*Jest taki rodzaj krytyki artystycznej, która istnieje, chociaż nie zajmuje się sztuką. Przedmiotem jej zainteresowania jest specyficznie rozumiana rzeczywistość. A jeśli nawet dostrzeże sztukę, to tylko tzw. „sztukę krytyczną”, wobec której jest całkowicie bezkrytyczna. „Sztuka krytyczna” to produkt tej krytyki. Jej apologety są właściwie politykami. Walczą o władzę, etat, przywilej dystrybucji środków przeznaczonych na cele kulturalne i nomenklaturę artystyczną. Język, którym się posługują, to demagogia i perswazja oparte na logice szantażu moralnego, reinkarnacja socrealizmu, a może echo instrumentalnego traktowania sztuki z jeszcze odleglejszej przeszłości. Mówią oni, że nie ma piękna, że „jesteśmy zmanipulowani przez ideały estetyczne”, a „nasza wyobraźnia wizualna została ukształtowana przez represyjną kulturę”. Czy Pańska wyobraźnia została ukształtowana przez „represyjną kulturę”?*

Mam wrażenie, że rzeczywistość, o której Pan teraz mówi jako o przedmiocie pewnego gatunku krytyki, nie jest rzeczywistością w tym sensie, w którym użyłem tego słowa. A zatem dla mnie w ogóle rzeczywistością nie jest. Nie uznaję żadnej „wielości rzeczywistości”. „Rzeczywistość społeczna” to dla mnie tylko metaforyczne nadużycie, katachreza, użycie wyrazu w niewłaściwym znaczeniu i odebranie mu sensu prawdziwego. Ja nie używam słowa „rzeczywistość” w znaczeniu przenośnym: rzeczywistością jest dla mnie świat stworzony, od człowieka niezależny, którego nigdy nie zdoła on opanować ani przeniknąć do końca..

Zawsze świadomie i uparcie odcinałem się od „aktualności”. Nigdy więc nie dałem się skusić na przykład politycznej propagandzie. Od szkoły ważniejszy był czas spędzany przy fortepianie. Kiedy już po maturze (z samymi trójkami) przekonałem się, że z kariery muzycznej nic nie wyjdzie, i kiedy poszedłem na studia, w pewnym stopniu zacząłem odczuwać „represyjność”, bo byłem jedną z kilku osób na moim roku, które nie należały do ZMP. Znajdowałem się pod lupą jako „słaby ideologicznie” (prawdziwe sformułowanie z opinii w mojej teczce personalnej) i tylko dobre wyniki w nauce ratowały mnie przed angażowaniem się w „życie społeczne”. Traktowano mnie z ironiczną pobłażliwością jako młodzieńca z „wieży z kości słoniowej”. Magisterium robiłem z mediewistyki.



*Na lamach „Gazety Wyborczej” (23-24 maja 1998) w dyskusji o współczesnym akademizmie i sztuce oficjalnej powiedział Pan, że „najsilniejszym ośrodkiem akademickim w Warszawie w sztukach plastycznych jest Zamek Ujazdowski. To on ustanawia dziś kanon oficjalnej sztuki”. Czy podoba się Panu kanon oficjalnej sztuki ustanawiany przez Zamek Ujazdowski?*

Na to pytanie nie potrafię odpowiedzieć wprost, bo tam nie chodzę i nic mnie to nie obchodzi (owszem, bywałem tam prawie codziennie, kiedy tybetańscy mnisi sypali mandalę – ale to tylko potwierdza mój stosunek do tego miejsca i „wydarzeń”, które tam mają miejsce). Teatr „Syrena” w Warszawie też nie jest miejscem, do którego by mnie ciągnęło. Ani operetka. Być może są tam czasem jakieś interesujące pokazy, ale to, co tylko „interesujące”, mnie nie interesuje.

*Co Pan sądzi o historykach, dla których historia sztuki zaczyna się od Duchampa i którzy uważają, że nie ma żadnego universum sztuki?*

Że się niczego na studiach nie nauczyli albo że to frajerzy, którzy dali się nabrać na „gołego króla”. To dotyczy Duchampa.

*Dlaczego uniwersytety, akademie i stowarzyszenia twórcze nie mogą być intelektualnym zapleczem dla niezależności i wartości?*

Bo w humanistyce nie jest możliwe stworzenie jednej zasady (czy kierunku) myślenia, jednego systemu kryteriów, jednego „frontu intelektualnego”. W tym tkwi jej wielkość, a zarazem jej „zdradliwość”. Poza tym, na uniwersytetach panuje ten sam zamęt i ten sam brak kryteriów co na „rynku sztuki” i w prasie. Zamęt ten rośnie i będzie wzrastał jeszcze na skutek p r z e i n f o r m o w a n i a. Za dużo się pisze, za dużo się czyta – to drugie zwłaszcza. Z pozoru więcej się wie. Faktycznie wie się mniej, bo mniej czasu zostaje na myślenie. Mówiąc ordynarnie: trawienie nie nadąża za obżarstwem. Naukę zastępują „intelektualne mody”, by przypomnieć Eliadego.





W *Przypowieści o liliach i krukach* (1984) sformułował Pan następującą diagnozę: „za istotną cechę sztuk – rzecz znamionna – zwanych obecnie plastycznymi, uznaje się ich wizualne czysto znamiona, co pozwala na wprowadzenie kategorii nowych, takich jak »ikonosfera«, obejmująca wszystko, co tradycyjnie do sztuki było i może być zaliczane, ale też i to, co nigdy za dzieło artystyczne nie powinno uchodzić, co nigdy, w żadnej idealnej przyszłości, nie zostanie ze sztuką pomyłone – coś przed czym sztuka musi i będzie się bronić. Ale wśród zamętu czy wobec praktycznej nieobecności kryteriów sztuka teoretycznie może się stawać wszystkim i wszystko może być do niej przyłączone. Skutkiem tej samej »neopozytywistycznej« choroby jest traktowanie artystycznego »przekazu« jako – po prostu – pewnej informacji, a sztuki całej jako jednej z technik informacyjnych, co już jawnie przenosi ją ze sfery kultury w sferę cywilizacji jako domeny kulturze przeciwstawionej. Sam model sztuki zostaje tak przekształcony, tak uformowany, by stać się podatnym na działanie nie tyle już operacji naukowych, właściwych naukom ścisłym, ale – niemalże dosłownie – by podlegać »inżynieryjnym« zabiegom. (...) Kończy się czas sztuki bezwzględnie zależnej od czasu, rozpaczliwie starającej się nadążyć za rytmem zmian wszystkiego. Sztuki bezradnie i bez potrzeby naśladowującej tętno potocznej codzienności. Tętno cudze. Spojrzenie artysty jest powolniejsze i nie może uchwycić wszystkich stadiów zmiany. Oko artysty nie jest okiem obiektywu, nie jest instrumentem mierzącym i analizującym przeobrażenia materii. Trzeba zaprzestać pościgu, który spoza sztuki bierze wzory, i inny ma cel niż ona”. To dla mnie jedna z najbardziej radykalnych i najlepiej wyrażonych refleksji nad sztuką współczesną. Ale także prowokacja do rozważań nad pięknem w znaczeniu estetycznym i moralnym. Nie chodzi tylko o dylemat Adorno i moralny kontekst sztuki po Oświeceniściu, lecz o doświadczenie empatii w ogóle. Było ono udziałem wielu artystów. W przestrzeni sztuki wdzierały się olśnienie i zachwyt, ale także przerażenie. Na czym polega fenomen spotkania estetyki z etyką w sztuce?

Słowo „piękno” zastąpiłbym słowem „prawda”. Dylemat Adorna jest dla mnie przykładem megalomanii współczesności i europocentryzmu. W historii zdarzały się i wciąż się zdarzają rzeczy równie straszne



lub jeszcze straszliwsze niż Oświęcim. To, co dzieje się w naszym kręgu kulturowym, na naszych oczach, wyolbrzymiamy tak, jakbyśmy byli jedynymi ludźmi w historii. Ważne jest dla nas tylko to, co bezpośrednio nas dotknęło lub dotyczy. Gdybyśmy rozszerzyli nasze myślenie oraz odczuwanie i poszli za stwierdzeniem Adorna, sztuka nigdy i nigdzie nie miałaby „moralnego usprawiedliwienia”. Adorno widział w sztuce wyłącznie dążenie do „przyjemności estetycznej”, do jakiegoś podejrzanego etycznie piękna. Dla mnie estetyka należy – w takim kształcie i funkcji – do przeszłości. A etyka jest czymś podejrzanym. Bo – jako nauka – musi oddalać się od religii. Etykę łączy jednak zawsze z religią, jako z najważniejszym dla niej gruntem. W kulturze europejskiej, w której nauka podcięła religijne korzenie (i – co groźniejsze – często zastępuje religię lub utrudnia do niej dostęp), do sztuki wdarł się chaos, bo straciła ona oparcie lub zaczęła go szukać w nauce, w której istotnego oparcia mieć nie może. A tylko na religijnym (w najszerzym, nieortodoksyjnym sensie tego słowa) podłożu może rosnąć sztuka prawdziwa.

**W kulturze europejskiej, w której nauka podcięła religijne korzenie, do sztuki wdarł się chaos, bo straciła ona oparcie lub zaczęła go szukać w nauce.**

*W Pańskim szkicu „Występny ornament” czyli o napięciach między sztuką a kulturą czytamy: „W kulturze nie ma miejsca na tajemnicę, w sztuce zaś sfera tajemnicy jest głównym celem wszelkiego dążenia. Celem sztuki jest taki rodzaj poznania, który dotyka granic poznawalnego i stawia nas wobec tego, co niepoznawalne”. Jak w myśleniu oddzielić sztukę od kultury, a jednocześnie nie absolutyzować pojęcia sztuki?*

Sztuka nie oddzieliła się od kultury. Kultura europejska poszła taką drogą rozwoju, która zepchnęła sztukę na margines. Stała się kulturą naukową, zerwała z religią jako swym podstawowym źródłem. Nie absolutyzując sztuki. Powiedziałbym raczej, że jest ona dążeniem absolutnym. Zakorzenionym w ludzkiej naturze usiłowaniem zbliżenia się do tajemnicy Absolutu (w religijnym i ontologicznym sensie), próbą ukazania nieprzekraczalnego progu poznania rzeczy wyższych niż dostępne zmysłom i umysłowi.



Napisał Pan kiedyś, że „ściganie najwyższego prowadzić musi także przez to, co jest lub wydaje się »niskie«, banalne, odstręczające swoją »małością«: musi być także (może zawsze?) urabianiem brudnej gliny życia, świata. I już na tym etapie, na tym stopniu najniższym może dojść do olśnienia formą”. Jakim przykładem zilustrowałby Pan olśnienie formą, które zostało poprzedzone „urabianiem brudnej gliny życia”?

Przykładów jest tak wiele, że trudno wybrać. Może wystarczy seria ostatnich autoportretów Rembrandta? Może którakolwiek powieść Dostojewskiego (którego już nie umiem czy nie jestem w stanie czytać)? Lub Balzaka? „Kuchenne” sceny Velázquez’a albo *Desastres de la Guerra* Goyi? I znów Szekspir z *Miarki za miarkę* lub *Makbeta*? A u nas *Lalka*, *Nad Niemnem*, *Ciężarne kobiety* Dunikowskiego, *Wesele*; może wiersze (bo nie utwory sceniczne, których nie lubię) Różewicza? Gdy w tym trybie myślę o naszym malarstwie nowoczesnym (od przełomu XIX/XX w.), nie znajduję prawie przykładów. Panuje rodzaj lęku przed ciemną prawdą egzystencji.

Czy chciałby Pan napisać książkę o jakimś współczesnym artyście?

Nie. Po pierwsze – za daleko od współczesności odszedłem. Po drugie – jeślibym nawet chciał pisać, miałbym kłopoty z wyborem. Wolę się chronić w enklawie głębokiej przeszłości – także tej, z którą możemy bezpośrednio obcować i dzisiaj, choć nie w świecie, w jakim się na co dzień obracamy.

WIESŁAW JUSZCZAK, ur. 1932, historyk sztuki, prof. w Instytucie Sztuki PAN, przewodniczący Rady Naukowej Instytutu Historii Sztuki UW, tłumacz, specjalista w dziedzinie sztuki nowoczesnej. Wydał m.in.: *Wojtkiewicz i nowa sztuka* (1965), *Fakty i wyobrażenia* (1972), *Malarstwo polskie: Modernizm* (1978), *Młody Weiss* (1978), *Postimpresjoniści* (1985), *Zasłona w rajskie ptaki albo o granicach „okresu powieści”* (1981), *Fragmenty* (1995).



inspiracje

Naszym Czytelnikom szczególnie zainteresowanym tematem sztuki i piękna polecamy przede wszystkim teksty klasyczne: *Uczte Platona, Poetykę i Retorykę Arystotelesa*, fragmenty dotyczące piękna i dobra z *Sumy teologicznej św. Tomasza, Krytykę władzy sądownia Immanuela Kanta*, a wreszcie dzieła znacznie świeższej daty – *Hansa-Georga Gadamera Prawdę i metodę* (Kraków 1992) oraz tegoż *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i piękno* (Warszawa 1991). Intrygujący dialog z tradycyjną myślą metafizyczno-estetyczną podjął przed kilku laty Jan Paweł II w swoim *Liście do artystów* (1999; dostępny na stronie: [www.opoka.org.pl](http://www.opoka.org.pl)).

Pośród polskich opracowań warto sięgnąć zwłaszcza po *Władysława Tatarkiewicza Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycia estetyczne* (Warszawa 1988), *Władysława Stróżewskiego Wokół piękna. Szkice z estetyki* (Kraków 2002). Świetną popularyzację sztuki znaleźć można w *Jana Białostockiego Sztuce cenniejszej niż złoto* (Warszawa 1963) i *Ernesta H. Gombricha O sztuce* (Warszawa 1997). Swoistym podręcznikiem klasycznego rzemiosła literackiego jest monumentalna *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze* Ernsta Roberta Curtiusa (Kraków 1997).

Przemiany dwudziestowiecznej sztuki interesująco opisał *José Ortega y Gasset* w *Dehumanizacji sztuki* (Warszawa 1980). Pośrednią polemiką z tradycyjną estetyką jest głośna książka *Georges'a Bataille'a Literatura a zło* (Kraków 1992), w której ważną rolę odgrywa pojęcie transgresji.

Temat sztuki i piękna niejednokrotnie już gościł na łamach „Znaku”. Zachęcamy do ponownego sięgnięcia do numeru *Sztuka a moralność* (4/1995) oraz *Kultura w zaułku ciemności?* (4/2000).



Antoni Z. Kamiński

## Zachowanie równowagi

*W 569 numerze „Znaku” opublikowaliśmy esej ks. Tomasza Węclawskiego Powiedzcie prawdę. Wyrażaliśmy wówczas nadzieję, że ten tekst – napisany pod wpływem wizyty Jana Pawła II w Ojczyźnie – stanie się początkiem debaty: o Polsce, o Kościele, o nas wszystkich. Oto kolejny głos na ten temat.*

*Redakcja*

Słabość porządku polityczno-gospodarczego, jaki w Polsce zbudowaliśmy, jest dla wielu ludzi oczywista. Łatwo też zgodzić się z ks. Tomaszem Węclawskim, że ważne źródło naszych kłopotów stanowi niepokojący stan publicznej moralności, ułomność kultury życia publicznego. Większość Polaków bez wahania akceptuje wskazania Jana Pawła II dotyczące podstaw normatywnych, na których powinniśmy budować nowy ład społeczny. Trudność polega na tym, że poza sferą moralną jest jeszcze sfera regulacji – czyli porządku polityczno-gospodarczego, gdzie rozdzielane są kary i nagrody – a ta może działać w sposób niezgodny z postulatami moralnymi, stawiając ludzi wobec wyboru między moralnością a życiowym interesem.

Skoro jednak jako rzecz najważniejszą przyjmujemy odpowiedzialność moralną, to – podążając za myślą poznańskiego teologa – właściwe byłoby uczynienie zbiorowego rachunku sumienia. Ks. Wę-

clawski opisuje go jako rodzaj ogólnonarodowego dyskursu. Trzy zasady tego dyskursu to: mówienie całej prawdy, zapomnienie o przynależności środowiskowej oraz proponowanie tylko takich rozwiązań, w których realizacji sami pragniemy uczestniczyć.

Postulat mówienia prawdy w „ogólnonarodowym dyskursie” powinno się, moim zdaniem, zastąpić postulatem działania w dobrej wierze, albowiem prawdę ustala się właśnie przez dyskurs. Któż może o sobie powiedzieć, iż zna „całą prawdę”? Co więcej, warto pamiętać, że „mówienie całej prawdy” jest w stanie ów dyskurs przerwać, bowiem naszemu interlokutorowi może być z tą „prawdą” bardzo niewygodnie. „Dobra wiara” odnosi się tylko do uczciwości intencji i takiej postawy wobec rozmówcy, która nakazuje traktować porozumienie z nim za wartość autoteliczną.

Odrzucenie uprzedzeń jest w dyskursie niezbędne. Wszelkie uprzedzenia tworzą szumy informacyjne, a zatem mogą uniemożliwić komunikację. Postulat konkretności w „ogólnonarodowym dyskursie” wyraża potrzebę wyeliminowania pustostłowa. Rachunek sumienia, prowadzony według takich zasad, ma nam pomóc w stworzeniu „wspólnego etycznego fundamentu”, będącego niezbędnym warunkiem poprawy naszego narodowego losu.

Sformułowanie owych propozycji na tak wysokim poziomie ogólności pozwala rozwijać je w różnych kierunkach. Na przykład ze wszystkimi trzema zasadami wiąże się tradycja instytucji obywatela. Idea obywatelstwa jest (paradoksalnie) wytworem społeczeństwa stanowego, a więc społeczeństwa, którego hierarchia ma za podstawę grupową godność. Człowiek z poczuciem godności może nie powie „całej prawdy”, ale też nie skala się kłamstwem. Taki człowiek będzie odnosił się do innych z szacunkiem, a więc i bez uprzedzeń. Obywatelstwo było także ideą praktyczną – społeczeństwo obywatelskie to społeczeństwo dyskursu i działania. Ks. Tomasz Węclawski, tak jak go rozumiem, mówi więc w konkluzji: „Bądźmy obywatelami i zabierzmy się za naprawę Rzeczypospolitej”. Problemów instytucji nie podejmuje, co przy tak ogólnym podejściu jest uzasadnione.

Moralność można rozważać w oderwaniu od warunków życia: reguły moralne są uniwersalne, człowiek winien kierować się nimi bez względu na okoliczności. Ale są sytuacje, kiedy jeden nakaz moralny

staje w konflikcie z innym. Jeżeli głosi się postulat mówienia całej prawdy, to trzeba pamiętać, że nie zawsze mówienie prawdy jest delikatne, a zatem – jak już powiedzieliśmy – może ono zablokować dialog. Czasem za prawdę płaci się wysoką cenę, a to, czy warto ją zapłacić, zależy ostatecznie od indywidualnej skali wartości. Kiedy taką cenę się płaci, publiczne powiedzenie prawdy staje się ważnym faktem społecznym. Ale cóż jest warta prawda, która nic nie kosztuje?

Ograniczenia wolności słowa mogą mieć swoje źródło w formalnych restrykcjach narzucanych przez władzę państwową, to jest w ograniczeniach wynikających z natury ustroju politycznego. Ale źródłem tym może być również dyktat środowiska: wyrażenie takiej czy innej opinii powoduje napiętnowanie i ostracyzm. Zauważmy, jak często wzrostowi liberalizmu w sprawach obyczajowych – liberalizmu graniczącego z akceptacją rozwiąźłości – towarzyszy ograniczanie swobody przekonań w życiu publicznym. Jako przykład można podać coraz powszechniej przyjmowaną zasadę *political correctness*. Ludzie, których stać było na odważne wypowiedzanie opinii w warunkach komunizmu, czasem nie są zdolni przeciwstawić się naciskowi środowiska.

Zastanawiając się dalej nad kulturą życia publicznego, w tym również swobodą dyskursu, warto na początek przyjrzeć się związkom pomiędzy ową kulturą a instytucjami ustrojowymi. Są one złożone. Nienajlepsze instytucje mogą dobrze działać, kiedy dane społeczeństwo charakteryzuje wysoki poziom kultury. Z drugiej strony, trafne wybory ustrojowe mogą przyczynić się do podniesienia poziomu społecznej kultury. Co to jednak znaczy: trafne wybory ustrojowe?

James Madison, jeden z twórców konstytucji Stanów Zjednoczonych i czwarty prezydent tego kraju, tak sformułował problem stojący przed projektantami systemów rządów:

Gdy tworzymy rząd, w którym ludzie rządzą ludźmi, największa trudność leży w tym, że: musisz wprawdzie dać rządowi możliwość kontroli nad rządzonymi, a potem dać mu możliwość kontrolowania samego siebie. Zależność od ludu stanowi bez wątpienia podstawową kontrolę nad rządem, lecz doświadczenie nauczyło ludzkość potrzeby dodatkowych zabezpieczeń.

Rząd musi więc mieć możliwość wykonywania swoich funkcji (rządzenia), musi posiadać wewnętrzne narzędzie kontroli nad swoimi

organami oraz musi być poddany kontroli ludu. Poważne potraktowanie tych kryteriów jest szczególnie ważne w okresie przejścia ustrojowego o charakterze rewolucyjnym, a takim był przełom roku 1989. Wiązał się on nie tylko z wymianą znacznej części klasy politycznej, ale też z transferem publicznej własności do sfery prywatnej na rzadko spotykaną w historii skalę. Stąd szczególna waga instytucjonalizacji publicznej odpowiedzialności za skutki strategicznych decyzji podejmowanych w takim momencie.

Kultura życia publicznego w Polsce pozostawia wiele do życzenia. Znaczna część polskiej elity intelektualnej została wymordowana w czasie drugiej wojny światowej, a świadome niszczenie publicznej moralności w ustroju komunistycznym przyniosło trudne do naprawienia szkody. Niemniej, ponad dwadzieścia lat temu Polska stała się widownią społecznego protestu mającego potężny ładunek moralny. Osiem lat później, wolą całego narodu wyrażoną w półwolnych wyborach, odsunięto od władzy partię komunistyczną. Towarzyszyła temu powszechna mobilizacja społeczeństwa obywatelskiego, gotowość do działania w imię publicznego dobra. Mimo olbrzymich strat, jakie kraj poniósł nie tylko pod względem materialnym, zachował on te wszystkie przymioty, które są niezbędnym warunkiem zdolności do zbiorowego działania. Naród okazał się zdolny do pełnowartościowego partnerstwa w przebudowie kraju.

Skoro mówimy teraz o złej moralnej kondycji polskiego społeczeństwa, warto zastanowić się nad tym, czy do tej sytuacji nie przyczynił się sposób, w jaki pojmowała swoje zadania nowa klasa polityczna. W jakim stopniu działania samego państwa stały się źródłem „szkod publicznych”? Państwo, jak każda instytucja, ustanawia reguły oraz sankcjonuje ich przestrzeganie. W ten sposób dąży do eliminacji zachowań sprzecznych z przyjętymi celami, a nagradza te, które są z nimi zgodne. W pewnym więc zakresie państwo kształtuje kulturę życia publicznego. Z drugiej jednak strony – w szczególności tam, gdzie rola państwa jest neutralna – zachowania ludzi podlegają regulacji wynikającej z norm i wartości przyjętych w społeczeństwie i sankcjonowanych obyczajem, to znaczy z kultury życia publicznego. Przy ułomności tej kultury (która cechuje cały obszar pokomunistyczny) sprawa ustroju państwa powinna być przedmiotem szczególnej troski. A nie była.



Wielu ludzi w Polsce (a także niektórzy kompetentni obserwatorzy zagraniczni) już na początku lat 90. zwracało uwagę na lekceważenie zagadnień ustroju, przegapienie „momentu konstytucyjnego” przez ekipy przebudowujące ustroj w Polsce i innych państwach pokomunistycznych. W Polsce było to szczególnie widoczne w kolejności zachodzenia istotnych wydarzeń politycznych. Zbigniew Brzeziński zauważył, w moim przekonaniu trafnie, że w pełni wolne wybory do Sejmu powinny się odbyć przed przyjęciem nowej konstytucji, a dopiero potem powinien zostać wybrany prezydent. Wolne wybory do Sejmu odbyły się pod koniec 1991, czyli Polska, będąc w 1989 pionierem przemian ustrojowych, w dwa lata później znalazła się pod tym ważnym względem na szarym końcu. Uniemożliwiło to właściwe przebudowanie i uporządkowanie polskiej sceny politycznej.

Główną przyczyną tej „pomieszanej sekwencji” było skoncentrowanie się posolidarnościowej elity na partykularnych interesach wchodzących w jej skład grup. Znalazło to swój wyraz w „wojnie na górze” – o nic więcej w niej nie szło, jak tylko o to, kto ma kontrolować życie polityczne w Polsce. Nie zadbano też o to, jak wykorzystać aktywność społeczeństwa.

I tak wracamy do kwestii postawionej przez Madisona. Zapytajmy zatem: jak klasa polityczna, przystępując do rewolucji ustrojowej, rozwiązała problemy skuteczności rządu, wewnętrznej kontroli w państwie, kontroli społeczeństwa nad państwem? Każdy z tych problemów stanowi temat sam w sobie. Nie miejsce tu na ich szczegółowe omawianie. Twierdzę, że z punktu widzenia każdego z tych kryteriów, ustroj III Rzeczypospolitej jest ułomny.

Ustroj liberalno-demokratyczny ma za podstawę dwa układy równowagi: równowagę wewnętrzną (między poszczególnymi rodzajami władzy) oraz równowagę między państwem a społeczeństwem obywatelskim; jedna jest warunkiem drugiej. W Polsce zachwiana została równowaga między państwem a społeczeństwem, przyjęta zaś konstrukcja państwa powoduje słabość zarówno władzy ustawodawczej, jak i wykonawczej. Towarzyszy temu specyficzna siła partii: nie mając poparcia w społeczeństwie, „wgryzły” się one głęboko w system polityczny i eksploatują go w interesie prywatnym. Wyczerpujące uzasadnienie tych opinii wymagałoby pracy znacznie wykracza-

jącej poza skromne ramy tego artykułu. Poprzestaną zatem na dwóch przykładach, w moim przekonaniu symptomatycznych.

Jesienią 1989 roku, w trakcie tzw. „uwłaszczania nomenklatury” i w przeddzień podjęcia wielkiej prywatyzacji, w ramach reformy MSW zlikwidowano Zarząd V, zajmujący się ochroną gospodarki, oraz Biuro Komendy Głównej MO do walki z przestępczością zorganizowaną. (Kilka lat później struktury te zresztą odtworzono). Tym samym rząd pozbawił się wtedy niezbędnego narzędzia kontroli nad procesem przejmowania majątku państwa przez interesy prywatne. Konsekwencje tego fatalnego kroku wciąż fragmentarycznie poznajemy, słuchając relacji z sal sądowych. Motywy tamtej decyzji pozostają tajemnicą. Wygląda to tak, jakby człowiek, który wybiera się w długą podróż samochodem w górskim terenie, przed wyjazdem częściowo zdemontował układ hamulcowy.

Przez całą dekadę obserwowaliśmy fatalny stan wymiaru sprawiedliwości. Zaden z kolejnych rządów nie podjął próby zmiany tego stanu rzeczy. Jesienią 1997 Sejm odrzucił projekt ustawy o prokuraturii generalnej, instytucji sprawdzonej przed wojną (jej zadaniem była obrona interesów skarbu państwa przez dochodzenie na majątku urzędników publicznych strat spowodowanych ich błędnymi lub nieuczciwymi decyzjami). Koronny argument na rzecz oddalenia tej inicjatywy ustawodawczej brzmiał, że „spowolniłoby to prywatyzację”. Przykłady takich zaniechań można mnożyć, wszystkie dotyczą sfery wewnętrznej kontroli systemu władzy politycznej.

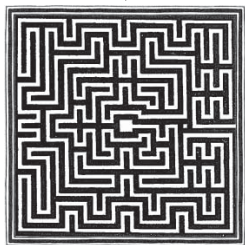
Inny przykład dotyczy sposobu rozstrzygnięcia kwestii ordynacji w wyborach do Sejmu. Liczne, prowadzone w ciągu ostatnich kilkunastu lat, badania porównawcze nad ustrojami politycznymi dostarczyły nam pokaźnej wiedzy na temat właściwości ordynacji wyborczych. Wiedzy tej nie wzięto pod uwagę przy rozstrzygnięciu tej ważnej kwestii ustrojowej. Profesor Janina Zakrzewska, bezpośredni świadek tych wydarzeń, uważała, że decyzję o wyborze ordynacji w 1991 i 1993 roku podjęto wyłącznie ze względu na partykularne interesy partii politycznych. W pewnych warunkach ordynacja proporcjonalna ma swoje uzasadnienie, ale w przypadku Polski nie sposób go znaleźć. Wyniki wspomnianych wyżej badań wskazują na cały syndrom współzależnych efektów tej ordynacji: sprzyja ona korupcji, utrudnia egze-

kwowanie odpowiedzialności urzędników publicznych, ma negatywny wpływ na stabilność rządów, utrudnia wyłonienie skutecznego przywództwa politycznego, osłabia więź między elektoratem i jego polityczną reprezentacją. (Dodajmy, że reforma samorządowa z 1998 roku poszerzyła jeszcze jej stosowalność w wyborach samorządowych). Wprawdzie wysoka kultura życia publicznego pozwala te efekty niwelować, niemniej w Polsce początku lat 90. dopiero zaistniały korzystne warunki dla tworzenia takiej kultury. Natomiast osłabianie systemu wewnętrznej i zewnętrznej kontroli nad państwem utrwaliło, moim zdaniem, jego słabość, z partii politycznych uczyniło instrument realizacji prywatnych interesów grupowych oraz stworzyło warunki sprzyjające społecznej demoralizacji.

Słabość instytucji publicznych w Polsce nie jest przypadkiem, lecz skutkiem całej serii decyzji, które od 1989 roku ukształtowały ustrój III Rzeczypospolitej jako państwa ułomnego, kładącego się ciężarem na życie społeczeństwa obywatelskiego. Kiedy instytucje publiczne buduje się tak, by nagradzały zachowania łupieżcze, wtedy takie zachowania się upowszechnią, a ludzie prawi przyjmą postawę wycofania i cynizmu albo będą boleć nad upadkiem moralności publicznej.

Czy w związku z tym proponowany przez ks. Węclawskiego „rachunek sumienia” może przyczynić się do poprawy sytuacji? Nie neguję celowości takiego dyskursu, ale też nie widzę szans, by zmienił on zasadniczo sytuację. W życiu codziennym ludzie biorą pod uwagę realne warunki bytu, w poważnej mierze wyznaczone przez charakter instytucji publicznych. Należy więc zacząć mówić o wadach ustrojowych i potrzebie zmian instytucjonalnych. To zaś stawia nas w obliczu trudnych problemów, bo kiedy u zarania nowego ładu polityczno-gospodarczego popełni się tak zasadnicze błędy, to ich późniejsza korekta jest bardzo trudna (choć nie beznadziejna). Kierunek reformy jest oczywisty: uczynić rząd zdolnym do rządzenia, usprawnić wewnętrzną kontrolę w państwie, stworzyć warunki dla wyłonienia się równowagi między państwem i społeczeństwem.

ANTONI Z. KAMIŃSKI, prof. dr hab., wykładowca Instytutu Studiów Politycznych PAN oraz Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie, były prezes Transparency International. Zajmuje się problematyką instytucji polityczno-gospodarczych i bezpieczeństwa narodowego.



Stefan Wilkanowicz

## **Medytacja o powołaniu chrześcijanina**

**Przed ponad pięćdziesięciu laty usłyszałem w czasie rekolekcji zdanie: „Chrześcijanin to taki człowiek, który się czuje osobiście związany z Chrystusem”. Zdanie w gruncie rzeczy banalne, a jednocześnie odkrywcze – bo uświadomiło mi, że można być nawet dosyć gorliwym katolikiem, a jednocześnie nie bardzo chrześcijaninem.**

W swoich wnikliwych rozważaniach o powołaniach chrześcijańskich ks. Tomasz Węćławski („Wśród was tak nie jest”, „Znak” nr 11/2002) bardzo wyraźnie mówi o powszechności naśladowania Chrystusa, które dotyczy całości chrześcijańskiego życia, a sprowadza się w istocie do naśladowania Jego postawy kochającej i służebnej. Podkreśla, że różne powołania są równe w godności i niekonkurencyjne.

Podjęmę ten temat w nieco inny sposób, na przykładzie własnych doświadczeń i prób wyciągania z nich praktycznych wniosków.

Przed ponad pięćdziesięciu laty usłyszałem w czasie rekolekcji zdanie: „Chrześcijanin to taki człowiek, który się czuje osobiście związany z Chrystusem”. Zdanie w gruncie rzeczy banalne, a jednocześnie odkrywcze – bo uświadomiło mi, że można być nawet dosyć gorliwym katolikiem, a jednocześnie nie bardzo chrześcijaninem. Można się modlić, formalnie zachowywać przykazania, spełniać praktyki religijne – a mimo to nie przeżywać realnie tego związku.



Ale czy dla jego przeżycia potrzebne są jakieś szczególne odczucia czy doznania mistyczne? Nie, bo wtedy byłoby chyba bardzo niewielu chrześcijan. Choć z drugiej strony ludzi mających niezwykajne przeżycia jest chyba dużo więcej, niż myślimy. Kiedyś „Tygodnik Powszechny” ogłosił ankietę pod tytułem: *Dlaczego wierzę, wątpię, odchodzę?* Otrzymaliśmy kilkaset wypowiedzi, opisujących najczęściej powrotu do wiary. A wśród nich co najmniej kilka, które pochodziły od ludzi religijnie miernych i opisywały bardzo swoiste przeżycia – nie było tam żadnych wizji ani głosów, lecz tylko przeżycie obecności Boga, tak silne, że odmieniało życie.

Osobisty związek z Chrystusem musi prowadzić do pójścia Jego śladami, do Jego naśladowania. Ale to strasznie wielkie słowo, budzące lęk. Zwłaszcza wobec rozpowszechnionego przekonania, iż to szczególny przywilej „dusz wybranych”, a nie zadanie wszystkich chrześcijan. A ponadto naśladowanie kojarzyło się z Tomaszem à Kempis, czyli raczej ze specjalną drogą duchową.

Dopiero Sobór jakby „odblokował” dostęp do Chrystusa, powiedział bowiem, że to wszyscy chrześcijanie mają Go naśladować, bo wszyscy są powołani do realizacji misji Kościoła – jako jego członkowie – czyli do swoistego udziału w Jego misji. Co to jednak w praktyce znaczy?

Uczeni teologowie mówią o *tria munera Christi*, trzech wymiarach misji Chrystusa: kapłańskiej, prorockiej i królewsko-pasterskiej. Niech im Bóg wybaczy ich lenistwo – mało bowiem dbali o przetłumaczenie tego na zwykły język. A nie jest to wcale tak trudne – po prostu chodzi o modlitwę i ofiarę, o przekazywanie Dobrej Nowiny (o związku Boga z człowiekiem, o możliwości niezwykłego szczęścia) i troskę o dobro wszystkich ludzi.

Modlitwa chwalebna, dziękczynna i błagalna. Ta ostatnia nigdy tylko za siebie, lecz za wszystkich, od najbliższych do najdalszych. Choćby przez sekundę za każdego, kogo się spotyka. Chodzi o przyzwyczajenie do modlitwy stałej – oczywiście nie o ciągłe odmawianie modlitw, lecz o pewną postawę wyrażającą się w widzeniu człowieka w moim i jego odniesieniu do Boga. To nie wymaga czasu, lecz pewnego rodzaju skupienia, zresztą niełatwego do osiągnięcia w naszym współczesnym typie kultury i trybie życia.



Ofiara – nie cierpiętnictwo czy „masochistyczne” umartwienie, lecz przede wszystkim łączenie swoich cierpień z cierpieniami Chrystusa. Siostra Faustyna zanotowała kiedyś, że aniołowie zazdroszczą ludziom możliwości cierpienia. Oczywiście nie cierpienia dla cierpienia, lecz dla głębszej łączności z Chrystusem.

Wydaje się, że masowo marnuje się cierpienie, które właśnie przez związek z Chrystusem uzyskuje sens i wartość, może być bardzo cenne i skuteczne – choć nie możemy tego wprost dostrzegać.

Przekaz Dobrej Nowiny – najpierw przez rozmowę, dostępną dla wszystkich i poniekąd konieczną, nieuniknioną. Ale wcale niełatwą. Albowiem w naszej polskiej kulturze (zdeformowanej przez okres PRL-u) istnieje jakiś lęk czy wstyd mówienia o najważniejszych dla człowieka sprawach. Wmówiono nam, że przekonania religijne to sprawa prywatna, intymna, o której się nie mówi. Nieraz rodzice skarżą się, że nie umieją odpowiadać na poważne pytania dzieci. Nie umieją, bo z sobą też o tych sprawach nie rozmawiają.

Ten brak dotyczy wszystkich, nawet księży oraz „działaczy katolickich”. Łatwiej jest powiedzieć kazanie czy referat, niż nawiązać rozmowę w pociągu. Ale trudno jest powiedzieć dobre kazanie, jeśli się zwyczajnie nie rozmawia ze słuchaczami – poza konfesjonalem czy kancelarią parafialną.

Oczywiście trzeba unikać wady przeciwnej, nieraz widocznej w pewnych sektach czy nawet ruchach katolickich – rutynowego, taśmowego „świadczenia”, które czasem trąci ekshibicjonizmem lub narzucaniem swoich przekonań.

Dzisiaj mamy czasy dialogu, prawdziwego lub udawanego, poważnego lub powierzchownego, szczerego lub manipulowanego. Ewangelizacja musi być więc oparta na dialogu, a zatem trzeba się go uczyć – od rozmów z własnymi dziećmi zaczynając. I używając także współczesnych technik – na przykład internetowych „czatów”. Widzę potrzebę tego rodzaju dyskusji na temat niedzielnych czytań mszalnych i mam konkretną propozycję, jak je przeprowadzać.

Powszechna troska o innych. Nie tylko akty miłosierdzia w stosunku do pojedynczych ludzi, ale także, a może przede wszystkim, budowanie samopomocy partnerskiej, braterskiej, gdzie każdy coś wnosi i coś otrzymuje – materialnego czy duchowego. Uparte dąże-



nie do społeczeństwa idealnego, gdzie nikt nie jest pozostawiony własnemu losowi ani też nikt nie jest bierny, obojętny na los innych. Do tego ideału można się stopniowo zbliżać zarówno przez wychowanie (od dzieciństwa), jak i odpowiednie instytucje oraz prawo, które skłania do aktywności, nie odbierając wolności (niektóre konkretne propozycje są opracowywane).

Zatem odpowiedzialność za cywilizację i globalną ludzkość. Odpowiedzialność chrześcijańska wynikająca z naśladowania Chrystusa, a zmierzająca do dialogu i współpracy z wszystkimi ludźmi dobrej woli i zdrowego rozsądku – bo bez nich skazujemy się najczęściej na nieskuteczność, zaniedbując w ten sposób obowiązek miłości bliźniego. A więc także troska o uzasadnianie naszych dążeń za pomocą rozumu naturalnego (rozwijanie „etyki niezależnej” jest obowiązkiem chrześcijańskim!), o budowanie najszerszej koalicji ludzi wrażliwych na istotne potrzeby człowieka i rozumiejących problemy naszej cywilizacji.

Zatem i działalność polityczna wcale nie „autonomiczna” (jakby w innym wymiarze), lecz także wynikająca z naśladowania Chrystusa, mająca swoje cele i wymogi – trudne to, ale konieczne.

Troska o rozwijanie Kościoła poszukującego i pomagającego.

Jestem coraz bardziej przekonany, że na pierwszym miejscu w formacji chrześcijan trzeba postawić powołanie chrześcijanina, jego związek z Chrystusem – który musi także prowadzić do ekumenizmu i do szerokiej współpracy. Inaczej współczesny chrześcijanin nie oprze się naciskowi prądów kulturowych (wynikających po części z uwarunkowań gospodarczo-politycznych), które go dezintegrują i prowadzą w stronę pełnego wewnętrznych sprzeczności eklektyzmu oraz moralnego rozchwiania.

Skoro mówimy o powołaniu, to wypada zastanowić się chwilę nad duchowością, która jest pewną metodą realizacji powołania. Zazwyczaj mówimy o różnych typach duchowości, szkołach duchowych, wypracowanych przez wybitnych świętych, zakony czy religijne wspólnoty. Ale trzeba chyba mówić także o osobistej duchowości, którą każdy powinien wypracować – czy zaadaptować – dla siebie, zgodnie ze swoim osobistym powołaniem. Inaczej mówiąc, znaleźć własną drogę naśladowania Chrystusa.

**Każdy powinien  
znaleźć własną drogę  
naśladowania  
Chrystusa.**

związek z Chrystusem – który musi także prowadzić do ekumenizmu i do szerokiej współpracy. Inaczej współczesny chrześcijanin nie oprze się naciskowi prądów kulturowych (wynikających po części z uwarunkowań gospodarczo-politycznych),

które go dezintegrują i prowadzą w stronę pełnego wewnętrznych sprzeczności eklektyzmu oraz moralnego rozchwiania.

Skoro mówimy o powołaniu, to wypada zastanowić się chwilę nad duchowością, która jest pewną metodą realizacji powołania. Zazwyczaj mówimy o różnych typach duchowości, szkołach duchowych, wypracowanych przez wybitnych świętych, zakony czy religijne wspólnoty. Ale trzeba chyba mówić także o osobistej duchowości, którą każdy powinien wypracować – czy zaadaptować – dla siebie, zgodnie ze swoim osobistym powołaniem. Inaczej mówiąc, znaleźć własną drogę naśladowania Chrystusa.



Może się to wydawać zawrotnie trudne, dostępne właśnie dla „dusz wybranych”, ale wiele zależy od chrześcijańskiego wychowania we wczesnym dzieciństwie. Wierzę, że jest możliwe, a może nawet stosunkowo łatwe „przyzwyczajenie” dzieci do Jezusa. Związek z Nim może się wtedy rozwijać w sposób niejako naturalny.

Stawiając na pierwszym planie powszechne powołanie chrześcijan, jednocześnie działamy na rzecz przekształcania Kościoła w kierunku wspólnotowo-rodzinnym, rozwijania powszechnego poczucia współodpowiedzialności, absolutnie koniecznego w Kościele i w świecie współczesnym. Odchodzimy zatem od modelu klerikalnego, stadno-urzędowego. Nie zmienia to istoty posługi hierarchicznej, raczej ją uwydatnia. Kładzie bowiem nacisk na istotę funkcji pasterskiej w jej pierwotnym znaczeniu. Pasterz w czasach Jezusa był niezwykle ważnym przewodnikiem, który prowadził owce do wody i pokarmu – szły za nim, bo czuły, że bez niego zginą. Dzisiejszemu człowiekowi tacy przewodnicy są bardzo potrzebni, ale bardzo powinni dbać o to, aby ich nie kojarzono ze współczesnym pastuchem, który popędza stado przy pomocy psów. Bycie przewodnikiem dziś jest bardzo trudne, wymaga dużego wysiłku poszukiwania, rozeznawania i pomagania.

Dla mnie przedsmakiem wspólnotowo-rodzinnego Kościoła był Kościół krakowski w okresie synodu, w latach 1972-1979, kiedy to 500 zespołów uczyło się, rozpoznawało sytuację, formułowało propozycje, współredagowało dokumenty. Kiedy namacalnie czuło się niemal powszechną troskę o Kościół i o ludzi. Czasem tego ducha odnajduję w niektórych wspólnotach czy parafiach, ale jeszcze daleko do jego upowszechnienia.

Jestem przekonany, że ten „sposób bycia” Kościoła jest powszechnie konieczny, w każdej parafii, w każdej diecezji. Każda parafia stale powinna być jakby „w stanie synodu”, w stanie wspólnej troski, gdzie każdy jest ważny i potrzebny. A troska ta powinna prowadzić do prostoty i przejrzystości w stosunkach między różnymi grupami i powołaniami w Kościele. Do znacznego zbliżenia między hierarchią, duchowieństwem i ogółem katolików.

Nie ma co ukrywać, że we współczesnym Kościele pojawiają się tendencje do jego innego reformowania, w laicko-rewindykacyjny





sposób, który raczej zmienia jego naturę. Czasem mam wrażenie, że niekiedy ci, którzy deklarują, że są Kościołem, w gruncie rzeczy przekształcają go w coś podobnego do zwykłego stowarzyszenia, które obrało sobie za patrona Jezusa z Nazaretu i w dość luźny sposób odnosi się do Jego nauczania. W praktyce prowadzi to do swoistej dechrystianizacji chrześcijaństwa – podobnie jak model utrzymujący ogromną większość chrześcijan w stanie niezbyt niewinnego dziecięctwa. Trzeba sobie bowiem wyraźnie powiedzieć: nie ma powszechnej i adekwatnej do potrzeb formacji dorosłych. Systematyczna katechizacja funkcjonuje jeszcze dla nastolatków, później istnieje tylko w niektórych organizacjach czy ruchach, dość często działających na obrzeżach parafii lub jakby obok nich.

Ten brak powinien być naszą wielką troską. Zwłaszcza że niektórym ułatwia inną „reformę”: przekształcanie uniwersalnej religii miłości w ksenofobiczną religię plemienną.

Teza o niekonkurencyjności powołań z jednej strony wydaje się oczywista i wręcz banalna, z drugiej zaś – raczej egzotyczna. Mamy bowiem często do czynienia, zwłaszcza w niektórych krajach, z tragicomiczną rywalizacją o strefy wpływów. Bywa, że świeccy kłócą się o miejsce przy ołtarzu, zaś kapłani tęsknią do rządzenia krajem – oczywiście z tylnego siedzenia, nie ponosząc odpowiedzialności za skutki.

W czasie trwania krakowskiego synodu, przygotowując się do powoływania rad parafialnych, przeprowadziliśmy ankietę wśród synodalnych zespołów. Większość była za ich tworzeniem, ale równocześnie widziała trudności, a wśród nich na pierwszym miejscu autorytarność i chęć rządzenia u duchownych – ale także i u świeckich...

Sądzę, że postawy te są i dziś dosyć częste, ale w gruncie rzeczy najważniejsze jest to, że w dalszym ciągu powołanie w praktyce odnosi się do stanu kapłańskiego i zakonnego – poza nimi nadaje mu się co najwyżej jakiś sens metaforyczny. Reformy wymaga więc całokształt formacji chrześcijańskiej oraz „styl życia” Kościoła.

STEFAN WILKANOWICZ, ur. 1924, publicysta i działacz katolicki, długoletni redaktor naczelny „Znaku”, przewodniczący Fundacji Kultury Chrześcijańskiej „Znak”.



Adam Lipszyc

## Falstaff – prawdziwy krytyk marksistowski (2)

Miłość do życia, spleciona z miłością do czytania, prowadzi Blooma przez meandry współczesnej myśli i każe mu dystansować się kolejno wobec najróżniejszych prądów i koncepcji. W ten sposób stara się podążać śladami największego z Marksów, komicznego Groucha, a może też swojego właściwego mistrza, Sir Johna Falstaffa.

W poprzedniej części pisałem o późnej twórczości Harolda Blooma, teraz pora sięgnąć do jego literacko-krytycznych początków, a wcześniej jeszcze do prapoczątków.

### Tradycja, wpływ i talent indywidualny

W głośnym eseju *Tradycja i talent indywidualny* T. S. Eliot przedstawia najbardziej chyba radykalną obronę tradycjonalizmu w podejściu do działalności poetyckiej. Zaczyna buńczucznie, wskazując, że w Anglii jego czasów (esej powstał w roku 1917) słowo „tradycja” nie ma zbyt dobrej prasy. „Rzadko używa się tego słowa bez intencji potępiającej”, pisze. „Jeśli jest inaczej, jeśli ma być ogólnikową pochwałą,



to zwykle domniemywać ono każe jakąś udaną archaizację<sup>1</sup>. Eliot ujawnia sposób, w jaki – jego zdaniem – ludzie często podchodzą do poezji: „chwaląc poetę, lubimy te aspekty jego twórczości, w których najmniej przypomina innych. Właśnie w takich aspektach czy partiach dzieła upieramy się widzieć rysy indywidualne i osobowość człowieka. Podkreślamy z zadowoleniem, czym różni się poeta od swoich poprzedników; usiłujemy to coś wyizolować, żeby się tym można [było] napawać”<sup>2</sup>. Te sformułowania mają oczywiście charakter opisu, i to opisu sytuacji zdaniem Eliota nagannej. W swoim eseju próbuje on przeforsować zupełnie inny sposób czytania i inny sposób ujęcia relacji między poetą a jego poprzednikami. To nadmiernie indywidualistyczne podejście do poety Eliot określa mianem przesądu, który zaleca porzucić. Obwieszcza więc: „Przystępując do poety bez takiego przesądu, odkryjemy często [zawsze? – A.L.], że najlepsze i najbardziej indywidualne części jego dzieła to właśnie te, w których zmarli poeci, jego przodkowie, najsilniej manifestują swoją nieśmiertelność”<sup>3</sup>. Może to być rozumiane zarówno jako stwierdzenie faktu („Tak to jest z dobrymi wierszami, czy ich twórcy o tym wiedzieli, czy nie”), jak i załączek normatywnego zalecenia, jak pisać dobre wiersze. Jeśli to strumień tradycji, a nie wyrwany z porządku czasu geniusz jest źródłem dobrej poezji, to talent indywidualny polega na umiejętności przejścia tradycji. Eliot nie jest szalony i n i e twierdzi oczywiście, że dobry poeta powtarza po prostu to, co robili „wielcy zmarli”: „gdyby pojęcie tradycji sprowadzić jedynie do naśladowania metod bezpośrednio poprzedzającego nas pokolenia albo trwożliwej adoracji jego osiągnięć, to tradycjonalizmu stanowczo nie należałoby zalecać”<sup>4</sup>. Przejście tradycji (pisanie dobrych wierszy) wymaga umiejętności, między innymi czegoś, co Eliot nazywa „zmysłem historycznym”. Wbrew nazwie jest to raczej zmysł t r a d y c j i właśnie, a nie h i s t o r i i. Człowiek obdarzony nim nie boryka się z „problemem historyzmu”: nie idzie o to, iż ma świadomość, że to a t o b y ł o w przeszłości (z czego nie wynikałyby żadne konsekwencje dla jego własnej sytuacji), lecz

<sup>1</sup> T. S. Eliot, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. Magdalena Heydel i inni, Wydawnictwo Znak, Kraków 1998, s. 24.

<sup>2</sup> Tamże, s. 25. Dodaję słowo „było”, bez którego zdanie jest składniowo ułomne.

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> Tamże.



o świadomość nieustannej obecności pewnych zjawisk, czyli trwałego obowiązywania tradycyjnych mocy: „zmysł historyczny wymaga rozumienia przeszłości istniejącej nie tylko w przeszłości, ale i w teraźniejszości”. W ten sposób Eliot wprowadza niezwykle daleko idące pojęcie tradycji jako niemal świętego kanonu: „zmysł historyczny wymaga od autora nie tylko tego, żeby w kościach czuł swoją współczesność, ale odczucia, że całość literatury europejskiej, od Homera począwszy, i wraz z nią również literatura ojczysta istnieją jednocześnie i składają się na ład współistniejący”<sup>5</sup>. Pierwszą konsekwencją takiego stanowiska jest żądanie zatracenia się indywidualności poety. Najpierw koncepcja ta przybiera postać relacyjnej teorii indywidualności: „Żaden poeta, żaden w ogóle artysta, nie posiada pełnego znaczenia w oderwaniu. Uchwycić to znaczenie, ocenić go, znaczy ocenić jego stosunek do poetów i artystów nieżyjących. Nie można go oszacować w izolacji. Trzeba postawić dla kontrastu i porównania wśród umarłych”<sup>6</sup>. Ale już wkrótce staje się jasne, że idzie o otwarcie się na tradycję: „nie twierdzimy bezwzględnie, że nowe jest cenniejsze, jeżeli się dopasuje do istniejącego ładu, ale że jego stopień dopasowania jest sprawdzianem jego wartości”<sup>7</sup>, i że podmiotowość twórcy ma ulec zatraceniu: „W konsekwencji takie życie jest ciągłym wyrzeczeniem się swojego aktualnego »ja« na rzecz czegoś, co jest więcej warte. Rozwój artysty to bezustanne poświęcanie samego siebie i stała zagłada swojej osobowości”<sup>8</sup>. Oczywiście tradycja musi jednak podlegać zmianom w poezji nowego twórcy, mimo że Eliot mówi o kanonie poetyckim niemal jak o Platońskim niebie. Tradycja zmienia się więc płynnie, ponieważ artysta obdarzony „zmysłem historycznym” potrafi odnaleźć jej właściwą aktualizację w swoich czasach. Co więcej, gdy nowy artysta, otwierając się na tradycję, pozwoli połączyć się różnym elementom w nowe układy, ona sama ulegnie minimalnej zmianie: „przeszłość zmieniona zostaje przez teraźniejszość w takiej mierze, w jakiej teraźniejszość kierowana jest przez przeszłość”<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> Tamże, s. 26.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> Tamże, s. 28.

<sup>9</sup> Tamże, s. 26.



Problem relacji nowego poety do tradycji poetyckiej jest centralnym zagadnieniem serii teoretycznych prac Harolda Blooma wydawanych w latach 70. i na początku 80.<sup>10</sup>. Styl tych pism znacznie różni się od późnych prac Blooma. Oczywiście napotyka tu tę samą przekorę, to samo zamiłowanie do prowokacji i tę samą erudycję. W odróżnieniu jednak od gawędziarskich, klarownych tekstów na temat Kanonu, książki poświęcone lękowi przed wpływem są gęste, przeładowane odwołaniami do najróżniejszych źródeł – od gnozy, poprzez Kierkegaarda, Nietzschego i Emersona, po Freuda i teorie retoryki – miejscami błyskotliwe, często bełkotliwe. Jeśli jednak gdzieś Bloom mówi coś naprawdę doniosłego, to właśnie tutaj. Cóż zatem czytamy na temat tradycji i talentu indywidualnego?

Przede wszystkim Bloom mniej zajmuje się tradycją, w ramach której pracuje nowy poeta, więcej zaś „prekursorami”, poprzednikami czy wręcz jedną osobą-poprzednikiem. W punkcie wyjścia nowy pisarz nie stoi wobec bezosobowego, wzniosłego porządku

**W swoich teoretycznych pracach Bloom opisuje coś w rodzaju odyssey czy też procesu dojrzewania adepta: od pierwotnej rewolty wobec tradycji, odpadnięcia od niej, do powrotu.**

tradycji (wielkiego kanonu), lecz wobec figur wielkich twórców, a zwłaszcza wobec jednego z nich. Oczywiście nie chodzi tu o rzeczywistą osobę, lecz o postać poetycką, podmiot, który definiowany jest wyłącznie jako autor swoich wierszy. Relacje pomiędzy nowym poetą (którego Bloom za Wallace'em Stevenssem nazywa często „efebem”, ja jednak będę mówił w tym miejscu o „adepcie”) a prekursorem zachodzą w przestrzeni wyobraźni nowego poety. Jakie więc znaczenie ma owa personalizacja? Pozwala ona Bloomowi opisać subtelności tych relacji, uwypuklić ich intymny i ambiwalentny charakter. Szkicując możliwe związki pomiędzy adeptem a prekursorem, Bloom odwołuje się czasem do Freudowskich opisów relacji rodzinnych lub do różnych tradycji religijnych (prekursor jako Bóg-Ojciec, jako gno-

<sup>10</sup> Te prace to: *The Anxiety of Influence* (I wyd. 1973), *A Map of Misreading* (Oxford University Press, Oxford 1980, I wyd. 1975), *Kabbalah and Criticism, Poetry and Repression* (Yale University Press, New Haven i Londyn 1976), *Wallace Stevens: Poetry of Our Climate* (Cornell University Press, Ithaca 1976), *The Breaking of the Vessels* (The Chicago University Press, Chicago i Londyn 1982) oraz *Agon: Towards a Theory of Revisionism* (Oxford University Press, Oxford 1983).



stycki demiurg itp.). Najważniejsze jednak jest drugie, zasadnicze odejście od modelu Eliotowskiego. Pierwszym jest personalizacja. Drugim nadanie relacji adept-prekursor charakteru konfliktowego, agonicznego. W swoich teoretycznych pracach Bloom opisuje coś w rodzaju odysei czy też procesu dojrzewania adepta: od pierwotnej rewolty wobec tradycji, odpadnięcia od niej, do powrotu. Lecz ani bunt nie jest zupełny, ani też powrót nie jest powrotem syna marnotrawnego: bunt jest początkiem serii sprytnych retorycznych uników, dzięki którym adept stara się nie powielać poprzednika, powrót zaś jest raczej triumfalnym wtargnięciem do kanonu i tradycji, kiedy to adept zostaje przyjęty na własnych prawach, jako nowa siła poetycka, a nie pokorny kopista. Tak przedstawia się ta rzecz w największym skrócie. Ktoś mógłby jednak powiedzieć, że model ów dałoby się włączyć w obręb konserwatywnej teorii tradycji poetyckiej. Każdy dobry konserwatysta (jeśli umie odróżnić swoje stanowisko od fundamentalizmu, co akurat w przypadku Eliota czasem nie jest chyba takie pewne) wie, że istnieje nieuchronne, drobne napięcie pomiędzy tradycją a talentem indywidualnym, które pojawia się w momencie, gdy nowy poeta szuka właściwej postaci, jaką w jego czasach winna przybrać tradycja. Tradycja jest nie skryzalizowanym medium, które talent indywidualny musi uczynić widzialnym w swoich czasach w odpowiednim kształcie. W ten sposób żywa tradycja, powie konserwatysta, nigdy nie zastygła, podlega nieustannym przeobrażeniom. Wolność poetycka możliwa jest tylko w ramach języka tradycji. I tak dalej. Czy więc Bloom nie opisuje tej samej sytuacji, tyle że z bliska, skupiając się na anatomii tego procesu konkretyzacji?

Prawdą jest, że Bloom dzieli z konserwatystami przekonanie o nieuchronnym osadzeniu poetyckiego głosu w tradycji mówienia. Romantyczna wyobraźnia, która miałyby być źródłem indywidualnej, niezapośredniczonej przez tradycję inspiracji, jest dla niego czystym wymysłem. Niemniej ważne jest jednak dla niego inne ustalenie. Kolejną konsekwencją personalizacji tych związków jest zamiana wzniosłego słowa „tradycja” na demaskatorskie i dość ponure słowo „wpływ”. Wpływ jest centralną kategorią teorii Blooma. Teoria ta, zgodnie z podtytułem pierwszej z jego teoretycznych prac,



chce być teorią p o e z j i, poezji jako takiej. Oznacza to, ni mniej, ni więcej, że zdaniem Blooma problematyka wpływu jest j e d y n ą w ł a ś c i w ą problematyką, jaką powinna zajmować się krytyka literacka, ponieważ w poezji c h o d z i o wpływ. Cóż to znaczy? Bloom jest mianowicie przekonany, że podstawowa „emocja” poetycka to lęk przed wpływem, który jest równoważny z lękiem, że przyszło się za późno, kiedy już wszystkie dzieła zostały napisane i teraz cokolwiek się powie, może to być już wyłącznie kopia czegoś z przeszłości. W poezji c h o d z i o ten lęk i cała poezja może być odczytywana przez pryzmat zmagania poety z tym utrapieniem. W poezji c h o d z i o przystąpienie do kanonu na własnych prawach.

Różnica pomiędzy konserwatywną a Bloomowską wizją tradycji ujawnia się najwyraźniej w kwestii wizji czasu, na których te dwa modele są ufundowane. U Blooma nowy poeta jest przekonany, że przyszedł za późno, że wielkie dzieła są już napisane. W wizji konserwatywnej wszystko jest na swoim miejscu, każdy – by tak rzec – przychodzi na świat o czasie i ma za zadanie skryształizować tradycję w nowych warunkach, w chwili, która została mu dana. Jest to, zauważmy, pewien rodzaj przystępowania do wieczności, osiągnięcia nieśmiertelności. Zyskuje się ją za cenę anihilacji jednostkowości, ale oczywiście dobry konserwatysta powie, że jednostkowość poza tradycją jest nic niewarta. Świadomie bądź nie, konserwatyzm stara się uwolnić nas od lęku przed śmiercią. Bloomowski poeta również pragnie uwolnić się od tego lęku, ale nie chce rezygnować z jednostkowości, żąda dla siebie indywidualnego zwycięstwa. Stąd zresztą trapi go lęk przed wpływem. Konserwatyzm myśli raczej o radości dziedziczenia, a nie o lęku przed wpływem. Bloom nie widzi nic radosnego w strumieniu głosów dręczących nowego poetę. Jeszcze raz dają tu o sobie znać konsekwencje personalizacji. W modelu konserwatywnym nie ma wielkich osobowych mocy w ramach kanonu, jest obecna-nieobecna siła wzniosłej i bezosobowej tradycji. Dlatego sukces może oznaczać po prostu otwarcie się na jej przepływ i zagładę swojej jednostkowości. Jeśli natomiast patrzymy na kanon jako na serię postaci, możemy myśleć o indywidualnych zwycięstwach i tyrańskich dominacjach, którym należałoby dorównać. I możemy my-



śleć o naszym skończonym czasie, który jest nam dany i który chcielibyśmy wykorzystać tak, by nie zniknąć zupełnie<sup>11</sup>.

Czy jednak dobry eliotysta nie mógłby zarzucić Bloomowi, że w istocie jest wyłącznie zacieklej indywidualistą? Skoro wpływ jest przykrą przypadłością, a marzeniem jest zwycięstwo nad czasem i kondycją przyjscia-za-późno, to czy jest to poważna koncepcja tradycji poetyckiej? Sprawa nie jest taka prosta. Po pierwsze, wpływ jest nieunikniony, więc trudno go oceniać. Po drugie, ważniejsze, nawet jeśli ideały Blooma są z ducha indywidualistyczne (gnostyckie i romantyczne), to jest on przekonany, że zwycięstwo poetyckie można odnieść tylko w ramach i na tle tradycji. Na tym polega ten paradoks: prekursorzy wyznaczają standard dla nowego poety, ba, wyznaczają j ę z y k poezji, rozkochują go w twórczości poetyckiej, potem zaś mówią mu, że dla niego nie ma już miejsca. Nieuchronne upośledzenie adepta w stosunku do prekursora decyduje o rozpaczliwości jego położenia. Bloom przyrównuje pojawienie się nowego wiersza z ludzkimi narodzinami i wiersz z niemowlakiem, który nie potrafi jeszcze nic powiedzieć, a już mówią do niego setki głosów (w przypadku wiersza: zmarłych poetów; WC, 31). Gdy nowy poeta otwiera usta, słyszy tylko obcą mowę, która nim zawiadnęła. Dlatego też jego poezja staje się serią retorycznych uników, mutacji tej starej mowy, dzięki którym adept próbuje uciec od wciąż ściągającej go w obręb swojego pola grawitacyjnego gwiazdy prekursora. W pewnym sensie naprawdę wszystko zostało już napisane, a adept przyszedł za późno, więc cała mowa nowego poety jest tylko retorycznym kłamstwem<sup>12</sup>, kłamstwem przeciwko czasowi<sup>13</sup>, które ma przekonać świat (i samego adepta), że to on jest źródłem, a nie jego prekursor.

Jakie mogą być pożytki z teorii Blooma, które wykraczałyby poza wąską sferę teorii literatury? Pożytki te mogłyby być znaczne, jeśli tylko ulokuje się teorię w odpowiednim kontekście. Problem relacji ludzkiej podmiotowości do tradycji kulturowej czy językowej, pro-

<sup>11</sup> Więcej na temat Bloomowskiej koncepcji czasu i jej umocowań teologicznych pisalem w artykule *Między gnostycyzmem a dialogizmem. Kwestia stworzenia jako przedmiot rozbieżności w myśli żydowskiej XX w.*, „Principia”, tom XXVII-XXVIII.

<sup>12</sup> Więcej na temat roli retoryki w koncepcji Blooma piszę w artykule *Retoryka jako sztuka obrony*, w 12. numerze „Nowej Krytyki”.

<sup>13</sup> Por. *Lying against Time*, w: Harold Bloom, *Agon*, wyd. cyt., s. 52-71.





blem o s a d z e n i a podmiotowości na takim tradycyjnym podglebiu, jest wątkiem, który nieustannie przewija się przez współczesną filozofię. W najróżniejszych dwudziestowiecznych koncepcjach podmiotowości konserwatywna koncepcja tradycji pojawia się w różnych wersjach, zwykle jako element, który ma za zadanie zrównoważyć ekscesy nowożytnego indywidualizmu. Zwrot w myśli Ludwiga Wittgensteina może tu posłużyć za – z pewnością wysoce niejednoznaczny – przykład. Od (niemal) solipsystycznego świata z *Traktatu* doszedł on do wizji podmiotu uwikłanego w nieuchronnie społeczne (w każdym razie nie-prywatne) sieci gier językowych i form życia. Gdy w *O pewności* krytykuje zarówno sceptyka, jak i kartezjańskiego poszukiwacza pewności, przedstawia koncepcję tradycyjnych ram naszej wiedzy, „odziedziczonego tła, na którym odróżniam prawdę od fałszu”, lecz które samo nie jest w żadnym sensie ugruntowane<sup>14</sup>. Tradycjonalizm i konserwatyzm pojawiają się także u Michaela Oakeshotta<sup>15</sup>, również w polemice z czymś, co określa on mianem „racjonalizmu”. Nie ma przez to na myśli epistemologicznego aprioryzmu, lecz ogólną postawę wobec wiedzy, która jest wspólna zarówno dla Bacona, jak i Kartezjusza. Idzie po prostu o wiarę w możliwość kodyfikacji całości wiedzy na jakiś temat (najlepiej: na temat całości świata) w formie ogólnych zasad, których następnie mógłby się nauczyć jeden człowiek. W polityce racjonalizm wiąże się z wszechogarniającymi projektami zmian, które próbuje się wdrażać bez należytego zwracania uwagi na szczegóły, bez wycucia potrzeb chwili i miejsca. Racjonalizmowi przeciwstawiona zostaje postawa konserwatywna, oparta na mądrości praktycznej, niechętna gwałtownym zmianom, skłonna raczej do cenięcia tego, co już jest, a nie burzenia tego w imię jakichś fantastycznych projektów. Zarówno Wittgenstein, jak i Oakeshott uważają, że sceptyk ma rację, twierdząc, iż nie ma pewnych podstaw naszej wiedzy, wiedzą też, że kartezjańskie poszukiwanie fundamentów i metodyczne wątplenie, zmiatające całą tradycję jako nieugruntowaną, mogą

<sup>14</sup> Ludwig Wittgenstein, przeł. Bohdan Chwedeńczuk, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001 (cytat pochodzi z uwagi numer 94, s. 23).

<sup>15</sup> Patrz przede wszystkim: Michael Oakeshott, *Racjonalizm w polityce i O postawie konserwatywnej*, w: tenże, *Wieża Babel i inne eseje*, przeł. Adam Lipszyc, Łukasz Sommer i Michał Szczubiałka, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 21-58 i s. 191-220.



prowadzić tylko do katastrof (intelektualnych lub wręcz praktycznych). Wiedzy tradycyjnej nie da się w pełni zwerbalizować, nie da się wskazać „istoty” tradycji. Jest to też rzecz jasna odejście od radykalnego indywidualizmu tradycji liberalnej i mniej lub bardziej radykalny krok w kierunku uspołecznionej koncepcji człowieka.

Na tle tych teorii koncepcja Blooma mogłaby stać się załącznikiem modelu dość specyficznego. Jak już widzieliśmy, Bloom ignoruje romantyczne koncepcje poza-czasowego źródła inspiracji, ignorowałby więc też prosty nowożytny model autonomicznej jednostki. Niemniej spokojne konserwatywne wizje tradycyjnego przekazu budzą w nim prawdziwie nowożytną czy nawet gnostycką agresję. Proces konstytucji podmiotu ludzkiego z konieczności odbywa się w medium tradycji, ale jego niezbędnym warunkiem jest *agon*, spór z prekursorami. Lęk przed wpływem i rewizjonizm, a nie radość dziedziczenia określają istotę tradycyjnego przekazu. Prawdopodobnie niezbyt mądre byłoby budowanie filozofii politycznej na podstawie takiego modelu relacji jednostka-tradycja. Niemniej jako osobliwa fuzja radykalnego indywidualizmu ze świadomością osadzenia podmiotu w tradycji teoria Blooma mogłaby się filozofom całkiem przydać. Ale sama teoria, jak i ewentualne pożytki, jakie mogłaby z niej czerpać filozofia, do tego się nie ograniczają. Koncepcja Blooma nabiera nowej wartości w konfrontacji z innym dwudziestowiecznym wątkiem myślowym, już nie konserwatywnym, lecz podmiotoburczym, czyli poststrukturalistycznym.

## Śmierć podmiotu

W krótkim, programowym tekście zatytułowanym *Śmierć autora* Roland Barthes pisze: „pisanie niszczy wszelki głos, wszelkie źródło i wszelki początek. Pisanie to sfera neutralności, złożoności, nieprzejrzystości, w której znika nasz podmiot, negatyw, na którym niknie wszelka tożsamość, odnajdująca siebie w piszącym ciele”<sup>16</sup>. W tym

<sup>16</sup> Roland Barthes, *Śmierć autora*, przeł. Michał Paweł Markowski, „Teksty drugie” 1/2, 1999, s. 247. Posługuję się tu Barthes’em jako rzecznikiem ogólniejszej tradycji podmiotoburczej, zaniedbując – niewątpliwie znaczne – różnice pomiędzy najróżniejszymi myślicielami poststrukturalistycznymi i postmodernistycznymi.



fragmentie pojawiają się już wszystkie zasadnicze tezy tego tekstu. Pozbawione wszelkiego źródła pisanie zostaje przeciwstawione głosowi stojącemu po stronie źródłowości, początku i scentralizowanej podmiotowości autora wypowiedzi. Podmiot, autor, znika, umiera: „gdy tylko jakiś fakt zostanie opowiedziany nie dlatego, by mógł bezpośrednio oddziaływać na rzeczywistość, lecz dla celów nieprzechodnich, czyli wyłącznie w granicach praktyki symbolicznej, wytwarza się właśnie owo odłączenie, głos traci swe źródło, autor wkraça we własną śmierć i zaczyna się pisanie”<sup>17</sup>. Jeśli tekst pozbawiony jest źródła i autora, to kto mówi, kto pisze w tekście? Jak wielu francuskich mistrzów, Barthes odwołuje się tu do Mallarmégo: „dla niego, ale i dla nas, to nie autor mówi, lecz język; pisać to poprzez pierwotną bezosobowość – której nie należałoby mieszać z wykastrowaną obiektywnością realistycznego powieściopisarza – docierać do punktu, w którym działa już tylko język, w którym to nie »ja« czynię cokolwiek, lecz język”<sup>18</sup>. A zatem mówi język, który jest też materią tekstów, materią obejmującą sobą wszystko: „język jest bowiem systemem, [a] ... kodu nie sposób zniszczyć i można nim tylko »grać«”<sup>19</sup>. Powstający w ten sposób tekst nie okazuje się jednak organiczną jednością obdarzoną jakimś możliwym do ustalenia sensem, lecz „tkaniną znaków”, „wielowymiarową przestrzenią, w której stykają się i spierają rozmaite sposoby pisania”<sup>20</sup>. Pisanie jest nieokreśloną produkcją, a tchórzliwa fikcja autora jest tylko „hamulcem bezpieczeństwa”, który ma „położyć kres pisaniu”, a to dlatego, że tekst ma wówczas źródło, z którego wypływa, i będzie go można wyjaśnić. Tymczasem tekst utkany z najróżniejszych wątków rozbiega się we wszystkie strony, nie ma głębi sensu, lecz jest jedynie goniwą kolejno odnoszących się do siebie znaków. Esej Barthes’a kończy się jednak pozornie niespodziewanym akordem: oto wraz ze śmiercią autora (i wyjaśniającego sens tekstu krytyka) rodzi się nowa postać: czytelnik. Ów czytelnik jest jednak wyłącznie „miejscem”,

<sup>17</sup> Tamże. Zwróćmy jednak uwagę na zastrzeżenie, którym opatrzone jest to zdanie. Można domniemywać, że na przykład Derrida byłby już skłonny tego rodzaju zastrzeżenia opuszczać.

<sup>18</sup> Tamże, s. 248.

<sup>19</sup> Tamże, s. 249.

<sup>20</sup> Tamże, s. 250.



„przestrzenią, w którą wpisują się, bez ryzyka zguby, wszystkie cytaty, z jakich składa się pisanie; jedność tekstu nie tkwi w jego źródle, lecz w jego przeznaczeniu, przeznaczenie to jednak nie jest wcale osobą: czytelnik... jest tylko t y m k i m ś, kto zbiera w tym samym polu wszystkie ślady, z których powstał tekst napisany”<sup>21</sup>. Czytelnik może rodzi się, ale jako postać dość dziwaczna: nie jest osobą, lecz jedynie węzłem w nieskończonej przygodzie samego tekstu.

Wszyscy podmiotoburcy – a jak wiadomo jest ich wielu – będą dbali o podważanie idei wszelkich jedności, zarówno podmiotu, jak i dzieła właśnie. Nic też nie może być tu pojmowane jako źródłowe, nawet wszechogarniający „tekst” czy „język” nie jest nigdy dany jako coś obecnego, nie jest ostatecznym odniesieniem wyjaśniania, bo nie j e s t niczym w ścisłym sensie. Jak trafnie pisze Barthes w sławnym *S/Z* (gdzie rozwija wiele idei zawartych w skondensowanej postaci w *Śmierci autora*): „jeśli nic nie istnieje poza tekstem [oczywiste nawiązanie do Derridy], to tym samym nie istnieje też c a ł o ś ć tekstu...; należy oswobodzić tekst zarówno od jego zewnętrżności, co całościowości”<sup>22</sup>. Są i dalsze konsekwencje tej sytuacji. Podmiot niczego nie wymyśla sam, jego wypowiedź nie stanowi ani odzwierciedlenia zewnętrznej rzeczywistości, ani ekspresji jego wnętrza, lecz jest jakimś nowym spleceniem już-zawsze-wcześniej istniejących wątków dyskursywnych, coś zawsze powtarza w sposób niedokładny, różnicujący to, co już było. Każde pisanie jest ruchem w gigantycznej tkaninie tekstów. Dlatego każde pisanie jest czytaniem. Ale też z drugiej strony skoro dzieło nie ma immanentnej jedności, każda lektura polega na nowym pleceniu wątków, które dochodzą do głosu w czytanim tekście. Dlatego każde czytanie jest też pisanem. Jest też pisanem w tym sensie, że jest czytaniem fałszywym: dzieło nie ma sensu czy nawet wielu sensów, które można by odzwierciedlić na przykład w umyśle czytającego; „umysł” ten jest raczej miejscem uruchamiającym tekstualną maszynę, dla której zarówno samo dzieło, jak i obecność czytelnika są tylko aktywizującymi katalizatorami. Podsumujmy więc: od

<sup>21</sup> Tamże, s. 251.

<sup>22</sup> Roland Barthes, *S/Z*, przeł. Michał Paweł Markowski i Maria Gołębska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 40.



śmierci autora doszliśmy do następujących formuł – wszelkie czytanie jest pisaniem, wszelkie pisanie jest czytaniem, wreszcie wszelkie czytanie jest odczytaniem fałszywym (*misreading*)<sup>23</sup>.

Wiele podobnych myśli możemy bez wątpienia odnaleźć w teoretycznych dywagacjach Harolda Blooma. Spójrzmy na jego teorię od nieco innej strony. Bloom wychodzi od analiz tradycji romantycznej i sam jest w tej tradycji mocno zakorzeniony. Jak już jednak mówiłem, wiele z iluzji, jakimi karmi się ta tradycja, rozwiewa się w jego koncepcji, jeśli więc Bloom pozostaje romantykiem, to romantykiem późnym i bardzo pesymistycznym. Jednym z podstawowych celów ataku Blooma jest romantyczna idea autonomicznej, boskiej wyobraźni, która stanowi źródło twórczości poety. Całą rzecz ujmuje w krótkiej frazie: „wyobrażać sobie to interpretować”<sup>24</sup>. Idea źródłowej wyobraźni, z której wytryskują nowe dzieła, jest czystą iluzją. Wyobraźnia nowego poety jest uwikłana w tradycję mówienia i pracuje na języku odziedziczonym po silnych poprzednikach. I tu więc pisanie jest w istocie czytaniem. Konsekwentnie też Bloom akceptuje rozpad najróżniejszych jedności, atakowanych tradycyjnie już przez podmiotoburców. W finałowym rozdziale książki *Kabbalah and Criticism*<sup>25</sup>, zatytułowanym *The Necessity of Misreading*, Bloom analizuje destrukcje tych jedności. Tekst pozbawiony jest jedności i nie ma własnego autonomicznego znaczenia. „Teksty nie mają znaczeń poza swoimi relacjami do innych wierszy, tak więc jest coś nieprzyjemnie dialektycznego w znaczeniu literalnym. Pojedynczy tekst ma tylko część znaczenia; sam jest synekdochą większej całości obejmującej inne teksty. Tekst jest wydarzeniem relacyjnym, a nie substancją, którą trzeba poddać analizie. Ale oczywiście i my sami jesteśmy relacyjnymi wydarzeniami lub dialektycznymi bytami, a nie niezależnymi jednostkami” (KC, 106). Już w tym fragmencie

<sup>23</sup> Paul de Man woli mówić o niewspółmierności różnych odczytań w obrębie tekstu niż o liniowej serii następujących po sobie *misreadings*. Uwypukła to oczywiście niemożliwość sytuacji, w której tekst zawiera w sobie w pełni swoje znaczenie lub kilka policzalnych znaczeń. (Por. wywiad z Paulem de Manem przeprowadzony przez Roberta Moynihana, *...dla mnie tak skoro nazywam się de Man*, przeł. Artur Przybysławski, „Literatura na Świecie”, nr 10-11/1999, s. 255).

<sup>24</sup> *The Anxiety of Influence*, wyd. cyt., s. 93.

<sup>25</sup> Wyd. cyt., odniesienia oznaczam w tekście numerem strony poprzedzonym literami KC.



pojawia się nawiązanie do destrukcji iluzji podmiotowości. W dalszej części tego rozdziału Bloom odczytuje wywody Nietzschego na ten temat, odnosząc je do teorii poezji. Zanim porzuci Nietzschego dla Emersona i przejdzie do bardziej pozytywnych stwierdzeń, kieruje ostrze Nietzscheńskiej krytyki przeciw pewnym (także własnym, wcześniejszym) odczytaniom swojej teorii, przeciw „pozostałościom metafizyki”, jakie się w niej mogą jeszcze kryć. Przyznaje, że „idea myślącego podmiotu, autora, piszącego wiersz, swój wiersz, opiera się na fikcji” (KC, 114). Jeśli zamiast wyidealizowanym pojęciem „tradycji” posługiwać się pojęciem wpływu i różnorodnych zależności poety od innego poety, to – pisze Bloom – pozbywamy się „nie tylko idei, że istnieją wiersze-same-w-sobie (nierelacyjne teksty opatrzone znaczeniem i jednością), lecz także bardziej uporczywej idei, że istnieją poeci-sami-w-sobie. Jeśli nie ma tekstów, to nie ma również autorów – by tak rzec, być poetą znaczy być inter-poetą. Musimy jednak pójść jeszcze o krok dalej – nie ma wierszy i nie ma poetów, nie ma też jednak czytelnika, poza takim, który jest interpretatorem. »Czytanie« jest niemożliwe, ponieważ otrzymany tekst jest już otrzymaną interpretacją, jest zawsze jakąś wartością winterpretowaną w wiersz”, (KC, 115). Ta lista braków odpowiada liście, którą nakreśliłem powyżej w związku z ogólnym stanowiskiem podmiotoburców tekstualnych, takich jak Derrida czy Paul de Man. Bloom dopełnia tę listę dokładniejszym wyliczeniem cech, których wbrew pozorom wiersz nie posiada: „Smutna prawda jest taka, że wiersze n i e m a j ą o b e c n o ś c i, jedności, formy i znaczenia”. Tłumaczy, dlaczego tak nie jest, by na koniec powtórzyć wersję jednej ze swoich ulubionych formuł, będącej konsekwencją podstawienia „wpływu” w miejsce „tradycji”: „Wreszcie, znaczeniem [wiersza] jest po prostu to, że istnieje, albo raczej i s t n i a ł, inny wiersz” (KC, 122).

Tyle podobieństwa pomiędzy Bloomem a głównym nurtem tekstualnego podmiotoburstwa. Na czym więc polegają różnice? Zaczniemy od tego, że Bloom posługuje się rozróżnieniem na mocne i słabe *misreading* oraz odpowiednio, na mocnego i słabego poetę. Najprościej rzecz ujmując, ten poeta, któremu udało się dołączyć do tradycji, to silny poeta. Przystąpienie do tradycji dokonuje się w wyniku silnego *misreading* poprzedników. W skrajnym wypadku najsil-



niejszych poetów Bloom stwierdza, że udaje im się wywołać wrażenie, że odwrócił się bieg czasu – że to oni napisali dzieła oryginalne, a prekursorzy pisali interpretacje ich dzieł. Faktycznie dla Blooma mocny wiersz sprowadza się do mocnego *misreading* wcześniejszego kanonicznego (mocnego) wiersza. I każdy nowy mocny poeta i wiersz będą wywierać wpływ i w tym sensie dołączają do kanonu<sup>26</sup>. Takie zwycięstwo i konstytucja względnie nowego początku w historii jest absurdem z punktu widzenia tekstualnego podmiotoburstwa, gdzie nic nie jest źródłowe i wszystko jest tylko kolejnym splotem wszechtekstu. Nie ma też miejsca na wartościujące różnicowanie, na to, co mocne, i to, co słabe. Filozoficznie usposobiony osobnik mógłby ze sporą dozą słuszności powiedzieć, że podejście podmiotoburcze jest dużo bardziej konsekwentne, a Bloomowska hierarchia słabe-mocne, która – jak zobaczymy – umożliwia względną konstytucję nowego podmiotu, jest pozostałością metafizyki, a w każdym razie jest całkowicie nieuprawniona, arbitralna, impresjonistyczna itd. Jakie *misreading* jest silne, a jakie słabe? Skąd te dziwne kategorie? Jest to oczywiście bardzo poważna krytyka. Jeśli jednak jej ulegniemy, nic z Blooma nie pozostanie. Musimy postąpić krok dalej w odróżnianiu Blooma od tradycji podmiotoburczej. W następnej kolejności musimy więc zauważyć, że powyższy zarzut mógł się wydać tak trafny dlatego tylko, że nazbyt zbliżyliśmy stanowisko Blooma do tej tradycji teoretycznej. Kolejna poważna różnica między nimi polega na tym, że w teorii Blooma co innego jest podmiotem kolejnego *misreading*. Bloom mianowicie interesuje się przede wszystkim w o i jej formami. Wydaje się natomiast, że wolicjonalny aspekt podmiotu schodzi na dalszy plan w tradycji pantekstualistycznej. Bardziej chodzi tu o podmiot poznawczy, na którego wypowiedzi patrzy się pod względem zawartości treściowej, badając zwłaszcza nieuchron-

---

<sup>26</sup> Mocna poezja jest problemem dla następców i dzięki temu prowokuje nową siłę. Czasem Bloom właśnie w ten sposób definiuje swoją kategorię siły czy mocy, łącząc ją z problemem kanonu. „Mocny wiersz – a tylko taki może stać się kanoniczny na dłużej niż jedno pokolenie – można zdefiniować jako tekst, który musi rodzić silne *misreadings*, zarówno w postaci innych wierszy, jak i w formie krytyki literackiej (...) Kiedy jakiegoś silne *misreading* zademonstrowało swoją płodność, wytwarzając inne silne *misreadings* przez kilka pokoleń, wówczas możemy i musimy przyjąć jego kanoniczny status”, *Agon*, wyd. cyt., s. 285.



ny brak panowania podmiotu nad tą zawartością, gry kolejnych fałszywych odczytań, różnicowanie się struktury przy kolejnych wykonaniach itd. Bloom zaś myśli o podmiocie wolicjonalnym, który zmaga się z wpływem i jego *misreadings* są elementem tej walki. No dobrze, ale takie pojęcie woli jest narażone na zarzuty tego rodzaju. Czy zakłada się tu istnienie czystego podmiotu woli poza wszystkimi gestami językowymi? Z pewnością Bloom chce tego unikać. Zarazem jednak za wszelką cenę chce oprzeć się redukcji świata relacji pomiędzy podmiotem a wcześniejszymi tekstami do świata gry retorycznego języka, nad którym nie możemy zapanować, do opowieści o wędrującym wciąż znaczeniu. Widać to przede wszystkim w jednym z podstawowych – i dość zdumiewających – konceptów teoretycznych Blooma, czyli w utożsamieniu tropów retorycznych (takich jak ironia, metafora czy hiperbola) z Freudowskimi technikami obronnymi (takimi jak reakcja formatywna, sublimacja czy wyparcie)<sup>27</sup>. Mówiąc najprościej, Bloom wskazuje na te jednostki językowo-obronne jako na elementy dezinterpretacyjnej walki adepta poezji z jego poprzednikami. Bloom upiera się, że składowa obrona, czyli wolicjonalna, jest nieodłączna od składowej językowej i nie jest do niej redukowalna. Mało tego, składowa językowa, czyli gry retorycznych tropów, czyli – by użyć na chwilę uproszczonej terminologii Richarda Rorty’ego – nowe, metaforyczne użycia języka, które różnicują tkankę językową, nie są pozapodmiotowymi działaniami samego języka ani efektami przygodnych zaburzeń, lecz wynikają z defensywnej batalii nowego poety przeciwko językowi jego poprzedników.

Wydaje się jednak, że w ten sposób znów przesuwamy tylko problem. Jeśli Bloom nie chce zakładać czystego podmiotu woli, którego wypowiedzi językowe są tylko ekspresjami (a nie chce), to wygląda na to, że świat języka jest wszystkim, co istnieje, gdzie więc miejsce na obronę przed wpływem, aspekty wolicjonalne, wreszcie na rozróżnienie mocny-silny, które jest na tych wcześniejszych pojęciach ufundowane? Nie pozostaje nam być może nic innego, jak przesuwać ten problem dalej, tropiąc kolejne różnice. Z pewnością kolejna

---

<sup>27</sup> Por. *A Map of Misreading*, wyd. cyt., zwłaszcza s. 84-105.





różnica, spleciona z tamtymi, jest następująca. Otóż w tradycji podmiotoburczej nie ma też faktycznie miejsca na podstawowe dla Blooma pojęcie prekursora. Tym, od czego uzależniony jest podmiot u pantekstualistów, jest sam tekst, bezosobowy i nigdy nie będący całością twór, językowa sieć. U Blooma inaczej – nowy adept poezji znajduje się pod wpływem osobowego prekursora sytuującego się wcześniej od adepta na osi czasu. Zamiast Derridiańskiej „sceny pisania”<sup>28</sup>, która poprzedza i warunkuje podmiot, mamy u Blooma „scenę pouczenia”<sup>29</sup>, relację pomiędzy adeptem a prekursorem, która wciąga adepta w świat poezji, a zarazem rodzi w nim lęk przed wpływem. Bloom stwierdza też, że jest to pouczenie „ustne”. Do ustnej wypowiedzi porównuje się tu też każdą wypowiedź poetycką. Nie po to, by przywrócić logocentryzm s p r z e d Derridiańskiej krytyki prymatu języka mówionego i w konsekwencji postulować istnienie czystej jaźni, niezależnego podmiotu, który mówi, panując w pełni nad swoim językiem i sensem swoich wypowiedzi, ale po to, by ustanowić możliwość ukonstytuowania się podmiotu woli, pocuczanego bezpośrednio nie przez tekst, lecz przez prekursora, i posługującego się g ł o s e m jako narzędziem walki o swoją indywidualizację. Pisze Bloom: „Tym, co interesuje mnie w mocnym wierszu, nie jest ani jaźń, ani język, lecz wypowiedź, w obrębie pewnej tradycji wypowiedzi, wypowiedzenie pewnego obrazu, lub kłamstwo głosu, gdzie »głos« nie jest ani jaźnią, ani językiem, lecz raczej iskrą, *pneumą*, odróżnioną od jaźni, działanie będące jednością ze słowem (*dawar*), a nie słowo odnoszące się tylko do innego słowa (*logos*)” (*Breaking of Vessels*, s. 4). Ten skondensowany fragment zawiera istotę całej tej różnicy. Bloomowi nie zależy na „jaźni” ani też na świecie pisma, w którym słowa odnoszą się tylko do siebie nawzajem i w którym nie ma żadnego miejsca na podmiot niebędący tylko supłem w tekstualnej tkaninie. Zależy mu natomiast na wizji świata, w której podmiot pozostaje pod „ustnym” wpływem prekursora i za pomocą „ustnych” słów-działań (a „ustny” odsyła tu zarówno do rela-

<sup>28</sup> Por. Jacques Derrida, *Freud et la scène de l'écriture*. Korzystam z angielskiego przekładu: *Freud and the scene of writing*, w: Jacques Derrida, *Writing and Difference*, przeł. Alan Bass, Routledge&Kegan Paul, Londyn i Henley 1981, s. 196-231.

<sup>29</sup> Por. Harold Bloom, *A Map of Misreading*, wyd., cyt., s. 41-63.



cji osobistych, jak i do wolicjonalnego, defensywnego aspektu tych aktów) próbuje stać się silnym poetą, nowym centrum czy początkiem. Jeżeli poststrukturalizm dokonuje „de-centracji” podmiotu, Bloom postuluje jego „re-centrację”. Ale byłby to podmiot, który raczej dzieje się w aktach silnej dezinterpretacji poprzedników, niż taki, który po prostu sobie jest, lub nawet taki, który może być zdobyty w procesie dojrzewania. *Psyche* znajduje się dla Blooma na poziomie logosu, językowej, pisemnej maszyny, gdzie nie ma miejsca na wolę i ześrodkowany podmiot. Ponad nią pojawia się gnostycka iskra, *pneuma*, wolicjonalny, potencjalnie ześrodkowany podmiot agonistycznych walk na głosy<sup>30</sup>.

Oczywiście, mnożenie różnic i nowych, coraz to bardziej fantazyjnych pojęć niczego nie zmienia. Konsekwentny zwolennik Derridy mógłby nadal utrzymywać, że Bloom albo jest jego nieudolnym sojusznikiem, który ponad warstwą swobodnej g r y znaczącego postuluje jeszcze jakichś efemerycznych, obdarzonych wolą g r a c z y, albo też po prostu wierzy w czystą jaźń ukrytą za fasadą języka. Warstwa *pneumy*, osobowych relacji między poetami, ustnych wypowiedzi poetyckich jest iluzją rodem z dawnej metafizyki obecności. Bloom utrzymywałby może, że gra zakłada graczy, choć n i e m a ich nigdzie poza grą. Na to jednak mogliby się zgodzić również tekstualiści. Nie wiadomo, co miałoby zapobiec redukcji koncepcji Blooma na przykład do pantekstualizmu Derridy. Ten sam argument można by też sformułować następująco: opowieść Blooma o osobistych, „ustnych” relacjach między poetami może być traktowana tylko metaforycznie, jako dziwaczna mitologia. Przecież prekursor nowego poety objawia się tylko w postaci zbioru tekstów. Mało tego, sam Bloom – przykładając swoją teorię do konkretnych sytuacji – często nazywa prekursorem jakiegoś poety pewne złożenie fragmentów dzieł różnych poetów, przy czym wśród nich mogą się nawet znaleźć wcześniejsze dzieła tego poety. Jakaż więc jest różnica między siecią wpływów a zanurzeniem podmiotu w sieci tekstów? Co więc, powtórzmy,

<sup>30</sup> Por. inną tego deklarację Blooma: „Ja sam forsuję antytetyczną krytykę literacką w amerykańskim stylu, która [w odróżnieniu do pantekstualnych podmiotoburców] głosi prymat jaźni nad językiem, choć zgadza się [z nimi właśnie] co do prymatu języka figuralnego nad znaczeniem”, *Agon*, wyd. cyt., s. 336.



uprawnia Blooma do trzymania się idei silnego *misreading*, która w konsekwencji ma umożliwić nowe ześrodkowanie zdekonstruowanej podmiotowości?

Otóż w moim przekonaniu sprawa osobistych relacji i podmiotowego charakteru prekursora (*versus* bezpodmiotowy tekst) jest wtórna wobec kwestii istotniejszej: dramatycznej wizji czasu i nieuchronnie diachronicznego charakteru Bloomowskiego wpływu. Świadomość, że przyszło się za późno, że coś wielkiego już zostało napisane przed nami i wywiera na nas wpływ, przyciągając nas do siebie i określając w całości nasz język, tak że jedyną drogą ucieczki są retoryczne, figuralne wariacje na bazie tego języka, przekonanie, że nie ma już dla nas miejsca, leży w samym sercu Bloomowskiej koncepcji. Diachroniczny, liniowy charakter wpływu ma więc znaczenie podstawowe, istotniejsze nawet od osobistych relacji pomiędzy adeptem poezji a prekursorem. Ale czy i tu nie można powie-

**Bloom okazuje się tym, który próbuje przynajmniej zdać sprawę z naszej skończoności i z naszego rozpaczliwego, falstaffowskiego pragnienia, by żyć dalej.**

dzieć, że u podmiotoburców podmiot już-zawsze poprzedzany jest przez tekst? Na tym poziomie jednak argument ten w moim przekonaniu zawodzi. Podmiotoburczy pantekstualizm uwalnia nas od lęku przed wpływem, skupia się bowiem na samoróżnicującej się tkance języka, a nie na dręczonej przez wpływ jednostce, która przyszła za późno. Nie ma po-

równania między dramatycznym czasem Blooma a mechanicznie osypującym się, rozsuwającym czasem Derridy. W tym ostatnim świecie nie ma lęku, że przyszło się za późno, jest tylko horyzontalna produkcja nowych chwil. Jeśli zaś przyjrzymy się Bloomowskiej analizie kondycji *z a p ó ź n i e n i a*, przekonamy się, że pod zwykłym dążeniem do prześcignięcia poprzedników kryje się lęk wywołany skończonością i – świadomością nieuchronnej śmierci. Zmagania poety z prekursorem okazują się ostatecznie dążeniem powodowanym lękiem przed śmiercią. W chłodnym tekstualnym świecie Derridy ten lęk dziwnie znika w obliczu smutnej nieśmiertelności wieczystej maszyny tekstu. Jeżeli to prawda, Bloom okazuje się tym, który próbuje przynajmniej zdać sprawę z naszej skończoności i z naszego rozpaczliwego, falstaffowskiego pragnienia, by żyć dalej.



W tej części przez cały czas mówiłem na przemian o poecie czy autorze i o podmiocie. Koncepcja „śmierci autora” jest oczywiście częścią ogólnej batalii przeciwko idei podmiotu<sup>31</sup>. Podobnie też, jak sądzę, koncepcja Blooma może być traktowana jako podstawa ogólniejszej filozoficznej wizji podmiotu<sup>32</sup>, która stara się stawić czoło tym podmiotoburczym koncepcjom na ich własnym gruncie. Czytelnik Blooma, dokonując nieuchronnych – słabszych bądź mocniejszych – dezinterpretacji tej koncepcji, musi sam ocenić, czy próba ta zakończona jest powodzeniem.

### Zakończenie: witalizm Blooma

Przyjrzelśmy się dwóm okresom twórczości Blooma i trzem rodzajom korzyści, jakie mogą płynąć z jego dzieła. Obserwowaliśmy dowcipną – choć zapewne niezadowolającą – estetyczną i indywidualistyczną obronę kanonu zachodniej literatury, oryginalną koncepcję relacji jednostka-tradycja, która starała się umknąć wizji konserwatywnej, a wreszcie osobliwą wizję stającej się podmiotowości, wizję, która z kolei starała się przeciwstawić podmiotoburczym koncepcjom współczesnej filozofii. Wszystkie te trzy przedsięwzięcia przenika jedna wspólna idea, która czyni z Blooma spadkobiercę Ralpha Waldo Emersona i Waltera Patera (a za takiego spadkobiercę się uważa). Tą ideą jest drapieżny witalizm, pragnienie przeżycia, uzyskania błogosławieństwa, które – jak tłumaczy Bloom w *The Book of J* – oznacza tyle, co „więcej życia”. Witalizm ten naznaczony jest ironiczną świadomością naszej skończoności i śmiertelności, ale ta

<sup>31</sup> Por. Michel Foucault, *Kim jest autor*, przeł. Michał Paweł Markowski, w: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybrał i opracował Tadeusz Komendant, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, zwłaszcza s. 218-219.

<sup>32</sup> O ile wiem, pierwszy postanowił uogólnić koncepcję Blooma i stworzyć na jej podstawie filozoficzny model podmiotowości Richard Rorty (*Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. Wacław Jan Popowski, Wydawnictwo Spacja, Warszawa 1996). Koncepcja Rorty’ego jest dużo mniej dramatyczna niż koncepcja Blooma. Podobną próbę uogólnienia podjęła (słusznie niezadowolona z nazbyt uproszczonej interpretacji Rorty’ego) Agata Bielik-Robson w eseju *Podmiot jako akt woli (Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości)*, Universitas, Kraków 2000, s. 87-122). Esej Bielik-Robson jest pod wieloma względami pionierski, choć w niektórych momentach w moim przekonaniu niesłuszny (szczególnie jeśli idzie o zbyt totalną krytykę Bloomowskiego gnostycyzmu).



świadomość czyni go oczywiście jeszcze bardziej popędliwym. Miłość do życia, spleciona z miłością do czytania, prowadzi Blooma przez meandry współczesnej myśli i każe mu dystansować się kolejno wobec najróżniejszych prądów i koncepcji, które mogłyby z pozoru być mu bliskie. W ten sposób, lepiej lub gorzej, stara się podążać śladami największego z Marksów, komicznego Groucha, a może też swojego właściwego mistrza, Sir Johna Falstaffa.

ADAM LIPSZYC, ur. 1975, zajmuje się współczesną filozofią żydowską i myślą Harolda Blooma. Publikował w „Literaturze na świecie”, „Midraszu” i „Znaku”. Pierwszą część eseju publikowaliśmy w numerze listopadowym.

## Pomóż dzieciom na Litwie!

**Polska Akcja Humanitarna pomaga dzieciom w czternastu polskich szkołach na Litwie. Pieniądzy brakuje na wszystko. Niestety również na jedzenie.**

**Czy pomożemy im jutro, zależy również od Ciebie.**

**Czekamy na Twoje wsparcie.**

**BPH PBK IV O/W-wa  
11101109-401100001906 „Litwa”**

**[www.pah.ngo.pl](http://www.pah.ngo.pl)**





Piotr Kłodkowski

## Paszport

Do krajów Orientu najlepiej podróżować zimą. W Europie wtedy mróz, śnieg albo deszczowa plucha, w Azji natomiast pogoda jakby wiosenna, jeśli mierzyć ją według naszych kryteriów meteorologicznych. Nie jest to naturalnie najlepszy czas na plażowanie, raczej na pełną przygodę podróż do miejsc nieznanymi, gdzie można spacerować do woli i cieszyć się spotkaniami z ludźmi, których wcześniej nigdy nie widzieliśmy w naszym życiu. Temperatura nie odbiera nam wtedy zdolności myślenia i nie zniechęca do zawierania przyjaźni. W zimie, z dala od chłodnej Europy, wszystko wydaje się jakby radośniejsze.

Było nas cztery osoby. Zgodnie z naszymi planami mieliśmy wylądować w Delhi, a stamtąd pociągiem, wynajętym jeepem i wreszcie autobusem dotrzeć do Kathmandu. Po kilku dniach pobytu w Dolinie Świętych Miast chcieliśmy pojechać do Pokhary, a później wyruszyć na dziesięciodniowy trekking w Himalaje, do nieczynnej już bazy wypadowej na Annapurnę. Szlak nie jest zbyt trudny, to znaczy mogą go łatwo pokonać osoby nie mające wielkich umiejętności alpinistycznych.

Leciliśmy rumuńskimi liniami Tarom. To bez wątpienia linie konkurencyjne cenowo w porównaniu chociażby z Lufthansą, British Airways czy nawet LOT-em. Standard jest przyzwoity, nic więc dziwnego, że kilka lat temu Tarom przyciągał wielu niezamożnych klientów z całego niemal świata.



Na Okęciu śnieg już nie padał. Płyta lotniska została dokładnie oczyszczona, nie było więc problemów ze startem. Przelot Warszawa-Bukareszt miał trwać krótko, jednak po wylądowaniu w Rumunii należało czekać kilka godzin na nocne połączenie do Delhi. Leciliśmy spokojnie, bez turbulencji. Podano posiłek, mogliśmy więc zająć się czymś pożytecznym. Po około czterdziestu minutach pilot oznajmił, że samolot nie otrzymał zezwolenia na lądowanie w Bukareszcie. Od dłuższego czasu szalała tam śnieżycą, dlatego musiano wstrzymać niemal cały ruch lotniczy. Oczywiście taka wiadomość zawsze komplikuje misterne plany podróży, tyle że brak jakiejkolwiek alternatywy zmusza z kolei do zaakceptowania tego, co może się niespodziewanie zdarzyć. Zamiast w Bukareszcie wylądowaliśmy więc w Timisoarze.

Tutejszy port lotniczy okazał się dość obskurnym barakiem. Na miejscu nie było żadnego bufetu, wewnątrz panowała ogromna duchota. Przybywało coraz więcej pasażerów, którzy podobnie jak i my, musieli przymusowo lądować w Timișoarze. Pilnowali nas miejscowi żołnierze, chyba bardzo znudzeni swoimi obowiązkami. Na szczęście nuda zaraz minęła, bo za chwilę radośnie pili alkohol z Austriakami, pragnącymi jakoś wesoło spędzić czas. W kilkusetosobowej grupie osób zobaczyłem Indusów. Trzymali fason, podobnie jak i Europejczycy. Śmiali się i – jak mi się wówczas wydawało – wcale nie popsuła im humorów dość niespodziewana zmiana rozkładu lotów. Podszedłem do nich i przedstawiłem moich przyjaciół. Oczywiście powiedziałem, że lecimy do Indii, tak więc rozmowa potoczyła się od razu w bardzo autobiograficznym kierunku. Jedni przylecieli z Londynu, inni z Paryża, Zurychu bądź Amsterdamu. Robili tam interesy, pracowali, uczyli się jako stypendyści na renomowanych uniwersytetach bądź odwiedzali swoich krewnych, już osiadłych w Europie na stałe. Teraz wracali do domu. Mieli przy sobie mnóstwo prezentów dla niemal każdego członka swojej rodziny. Prawie wszyscy pochodzili z północnych Indii. Z Radżasthanu, Pendżabu, Bengalu, Harijany. Każdy bardzo chwalał swoje rodzinne strony i gorąco namawiał do odwiedzin.

Nie wiem dlaczego, ale od razu szczególną sympatią obdarzyłem wysokiego, jakoś tak wewnętrznie radosnego Indusa. Nazywał się Mohan. Pochodził z Delhi i właśnie skończył studia w Wielkiej Brytanii, w Manchesterze. W domu oczekiwali na niego już swaci, był



więc straszliwie ciekaw narzeczonej, wybranej dla niego przez rodziców. Znał ją tylko ze zdjęć i z opisów w listach. Z pewnością pochodziła, jak i on, z szanowanej i zamożnej rodziny. Mohan obiecał, że przedstawi mi swoją przyszłą żonę i zabierze do ulubionej restauracji w Delhi, aby pożegnać wreszcie kawalerski stan. Pogroziłem, że będę trzymał go za słowo, ale Mohan z uporem twierdził, że raz danej obietnicy nie cofnie.

Czekaliśmy już pięć albo sześć godzin. I chociaż czas nam się wcale nie dłużył, to jednak wypadało czegoś dowiedzieć się o dalszym przebiegu podróży. W tłumie pasażerów krążyły różne wersje. Według pierwszej mieliśmy odbyć podróż pociągiem do Ploeszti, a stamtąd, nie wiadomo jeszcze czym, bezpośrednio do Bukaresztu. Inna wersja była bez wątplenia bardziej atrakcyjna, mianowicie że zaraz odleciemy, ponieważ w Bukareszcie ustała gwałtowna śnieżycza.

Po niemal siedmiu godzinach ktoś z władz Taromu podjął decyzję, która do pewnego stopnia podważała pierwszą i drugą wersję. Zawieziono nas wszystkich do centrum Timiæoary, do hotelu. Hotel okazał się bardzo luksusowy, tyle że na murach budynku widać było jeszcze ślady po kulach, znaku krwawej rewolucji przeciw Ceauæescu. Mohan zauważył to od razu, tak więc dalsza część rozmowy – tyle że już w barze hotelowym – zesłała na pamiętną wiosnę ludów w 1989 roku.

Następnego ranka wszyscy byli pełni optymizmu. Zaraz po śniadaniu zawieziono nas na lotnisko. Prognoza pogody okazała się wreszcie pomyślna i zaledwie po dwóch godzinach wylądowaliśmy w Bukareszcie. Oczywiście samolot do Delhi już był odleciał, musieliśmy więc czekać na inne sensowne połączenie. Na szczęście wkrótce oznajmiono, że pasażerowie mający bilety do Delhi udadzą się najpierw do Rzymu, a nazajutrz polecą indyjskimi liniami już bezpośrednio na subkontynent. Zgodnie z regulaminem IATA, którego członkiem jest Tarom, dalsza część podróży miała odbywać się wyłącznie na koszt przewoźnika. Dla nas i Mohana była to dobra wiadomość. Zafundowano nam niespodziewaną wycieczkę do Wiecznego Miasta. Mohan nigdy nie był we Włoszech i cieszył się, że trafiła się mu okazja zobaczenia kolejnego kawałka pięknej Europy.

W Rzymie nie przewidywano żadnych zamieci śnieżnych, dlatego też wylądowaliśmy zgodnie z rozkładem. Na lotnisku czekał na





nas miejscowy urzędnik, który poinformował, że Tarom faktycznie pokrył wszystkim pasażerom koszty hotelu i wyżywienia. Oczywiście najpierw trzeba było przejść przez kontrolę graniczną oraz odebrać swoje bagaże. W gigantycznym tłumie lotniskowym straciłem z oczu świeżo poznanych indyjskich znajomych, ale miałem nadzieję, że spotkamy się w hotelu.

Dojechaliśmy specjalnie podstawionym autobusem na miejsce. W lobby hotelowym zobaczyłem jedynie znanych mi już z widzenia europejskich współpasażerów. Indusów nie było. Zwróciłem jedynie uwagę na postawnego Sikha w czerwonym turbanie, który meldował się przede mną na recepcji. Miał brytyjski paszport. Na wszelki wypadek zapytałem o Mohana recepcjonistę. Ten jednak pokręcił tylko głową. Nic nie wiedział. Któraś z osób wtrąciła, słysząc zapewne moje pytanie, że Indusi musieli pojechać zapewne do innego hotelu, a jeszcze inna była niemal pewna, że widziała ich wsiadających do hotelowego autobusu. Nie miałem siły dalej myśleć. Zresztą wszyscy odczuwali zmęczenie, tak więc po kolacji poszliśmy od razu do swoich pokoiów.

Po nocy przespanej w eleganckim hotelu i obfitym śniadaniu nasze samopoczucie było dużo lepsze aniżeli poprzedniego dnia. Mieliśmy sporo czasu na spacer po Rzymie, ponieważ samolot do Delhi odlatywał dopiero w nocy. W naszej grupie każdy chciał wybrać się do innego miejsca, dlatego też potraktowaliśmy plan zwiedzania bardzo indywidualnie. Po prostu umówiliśmy się wieczorem w hotelu na kolację. Osiem godzin przyjemnej włości zupełnie wystarczyło. Na początku siąpił drobny deszcz, potem wyrzało słońce, i chociaż było dość chłodno, to i tak czułem się niezwykle zrelaksowany, siedząc na Piazza Campidoglio. Wieczorem po gorącym prysznicu i solidnej porcji spaghetti pojechaliśmy na lotnisko. Byliśmy zadowoleni. Niespodziewana wycieczka po Rzymie wszystkim się ogromnie spodobała. Szybko przeszliśmy odprawę celno-paszportową i weszliśmy do hali odlotów. Do startu pozostało jeszcze dwie godziny. Bardziej z przyzwyczajenia aniżeli chęci kupienia czegokolwiek błakaliśmy się po sklepach wolnocłowych.

Wtedy zobaczyłem Mohana. Siedział na ławce. Podeszedłem do niego i przyjaźnie zagadałem. Mohan popatrzył mi prosto w oczy i za-



pytał: no jak tam, dobrze wypocząłeś? Byłeś w Watykanie? Widzę, że jesteś w świetnej formie, dodał wyraźnie bez zyczliwości. Najpierw chciałem spontanicznie odpowiedzieć, że wszystko się jak najbardziej udało, ale ton jego ostatniej uwagi mnie powstrzymał. Dopiero po chwili zdałem sobie sprawę, że Mohan wygląda jakoś inaczej. Był zgaszony. Poczułem, że wyparowała z niego radość, która tak bardzo uderzyła mnie podczas pierwszego spotkania. Moje wczorajsze podejrzenia, do tej pory jakoś podświadomie odpychane, paskudnie się sprawdziły. Zaraz obok nas, na ławkach i fotelach siedzieli lub leżeli Indusi. Wszyscy wyglądali na zmęczonych, byli jacyś zmięci, nieruchawi. Nikt ze sobą nie rozmawiał. Nawet troje dzieci indyjskich, które jeszcze wczoraj tak mocno dokazywały i przekomarzały się ze swoimi rodzicami, teraz siedziało apatycznie wpatrzonych w ścianę.

– Ale dlaczego? – zapytałem Mohana. – Przecież słyszałem, że Tarom zapłacił za wszystkich pasażerów lecących do Delhi. – Bo my jesteśmy gorsi, odpowiedział Mohan. – Ja, te dzieci tutaj, my wszyscy jesteśmy od was, Europejczyków, gorsi. – Niespodziewanie wyściągając swój paszport z napisem „Republika Indii” i podstawił mi go tuż pod nos. – Bo nasze paszporty są gorsze od waszych. Nam nie wolno, ot, tak sobie, przejść granicy w Europie. Jesteśmy przecież tylko obywatelami Indii, zwykłymi Indusami. Nam nie wolno. – Mohan patrzył cały czas na mnie. Nie ukrywał już niechęci, sarkazmu i irytacji. Przez moment poczułem się niemal uosobieniem całej oskarżanej Europy, jej zwyczajów, podejrzeń, przepisów prawnych i imigracyjnych, a może nawet całej historii. Ale mowa oskarżycielska nie trwała długo. Mohan, zrezygnowany i zmęczony, usiadł na ławce i obrócił głowę. Dopiero wtedy zrozumiałem, że widzę przed sobą dwa światy, istniejące tuż obok siebie na lotnisku w Rzymie. Pierwszy to oczywiście Europejczycy i ci szczęściarze, którzy posiadali już europejskie obywatelstwo, pozwalające zobaczyć ów „kawałek pięknej Europy”. Drugi – to Indusi ze swoimi paszportami, z którymi zamiast do opłaconego hotelu, mogli się udać co najwyżej do lotniskowej poczekalni, na ławki. Europejczycy wypoczęci, wyspani, najedzeni i uśmiechnięci; Indusi zmęczeni 30-godzinnym wyczekiwaniem, spoceni, wymięci i smutni. Jedni i drudzy mieli lecieć do Indii – pierwsi z wizytą, drudzy do siebie, do domu.



Nie było już o czym gadać. Początkowo nawet chciałem Mohanowi opowiedzieć o tym, że jeszcze kilka lat temu w podobnej sytuacji byli Polacy. Peerelewski paszport też był „gorszy” i dopiero teraz mogłem swobodnie przekraczać europejskie granice. Ale ten argument zaraz wydał mi się całkowicie bez sensu. Przecież Indusi, mimo iż nazywają swoje państwo dumnie „największą demokracją świata”, nie zlikwidują jeszcze długo ciężącego na nich innego określenia: „Trzeci Świat”. Nie będzie tam żadnej wiosny ludów, która mogłaby ich zbliżyć do Unii Europejskiej. Człowieka z paszportem indyjskim służby imigracyjne Zachodu będą podejrzewały o chęć podjęcia pracy na czarno, nielegalnej imigracji, przemytu czy mnóstwa jeszcze innych rzeczy. To się chyba nigdy nie zmieni. Zawsze będą paszporty lepsze i gorsze. Te pierwsze ze świata Zachodu, ewentualnie z Japonii czy Korei, te drugie z Afryki, Ameryki Południowej i większości krajów Azji.

W Delhi na Mohana czekała bardzo liczna rodzina. Na lotnisku ściskano go niezwykle serdecznie. Musiał być bardzo szczęśliwy. Kto wie, może wśród oczekujących była jego przyszła małżonka. We czwórkę obserwowaliśmy w milczeniu pełną radości scenę powitania. Po kilkunastu minutach Mohan podszedł do nas i uściśnął nam dłonie. Nie ponowił swojego zaproszenia do rodzinnego domu, ale też wcale tego nie oczekiwałem. Człowiek tracący publicznie kawałek swojej godności nie chce bowiem pamiętać o mimowolnych świadkach, którzy tego nie zaznali.

Pamiętam, że nic wówczas nie myślałem, tylko patrzyłem, jak Mohan i cała jego rodzina wsiadają do kilku taksówek i odjeżdżają. Jeszcze przez chwilę staliśmy razem bez ruchu, potem wynajęliśmy niewielki samochód i pojechaliśmy do dzielnicy Pahar Gandź. Mohana już nigdy więcej nie widziałem.

PIOTR KŁODKOWSKI, ur. 1964, dr orientalistyki. Wydał: *Homo mysticus hinduizmu i islamu* (1998), *Jak się modlą hindusi* (red. i oprac., 2000), *Wojna światów. O iluzji wartości uniwersalnych* (2002). Publikował we „W drodze”, „Ateneum Kapłańskim”, „Znaku”. Organizuje i prowadzi wyprawy kulturowe do krajów azjatyckich.



Anna Świderkówna

## Błogostawiona, któraś uwierzyła

Co to znaczy wierzyć? Dla nas, w języku potocznym, to znaczy: wierzyć, że Bóg jest. Ale to dopiero początek wiary, niejako jej pierwszy krok. Z wiary musi wynikać cała postawa człowieka wierzącego, bo inaczej nie ma co mówić o jego wierze. A zatem wiara jest przede wszystkim zawierzeniem, i to zawierzeniem bezgranicznym. A to często bywa bardzo trudne.

Przywykliśmy patrzeć na Maryję jako na Matkę, Opiekunkę, Patronkę, Pośredniczkę wszelkich łask. A jednocześnie wydaje się nam Ona niesłychanie odległa, daleka od naszego życia – choćby dlatego że jest Niepokalanie Poczęta. Nawiasem mówiąc, tytuł ten (Niepokalane Poczęcie) jest nader często rozumiany opacznie – niekiedy nawet przez inteligentnych i głęboko wierzących katolików, którzy widzą w nim stwierdzenie, że Maryja została poczęta bez udziału mężczyzny. Ktoś taki powiedział mi kiedyś, iż wierzy, że tak właśnie zaczęło się ludzkie życie Jezusa, ale nie potrafi tego odnieść do Jego Matki. I chyba go nie przekonałam, gdy tłumaczyłam, że Maryja narodziła się jak każde dziecko, a dogmat Niepokalanego Poczęcia oznacza tylko, że urodziła się Ona bez skazy grzechu pierworodnego. Aż tyle i nic więcej.



Biblijna podstawa tego dogmatu – przekazywana przez wieki przez tradycję – jest ukryta w jednym słowie powitania Maryi przez Anioła. Po grecku brzmi ono: „*kecharitomene*”. My tłumaczymy: „pełna łaski”, lecz tego tak naprawdę nie da się wiernie przetłumaczyć. „*Kecharitomene*” – to imiesłów od bardzo rzadkiego w Nowym Testamencie czasownika: „obdarzać łaską”, „czynić łaskę”; w dodatku jest to imiesłów greckiego *perfectum* – takiego pogłębionego czasu teraźniejszego, który oznacza trwający w teraźniejszości skutek czynności dokonanej w przeszłości.

Właściwie te dwa słowa: „pełna łaski” określają w greckim oryginale Tę, która jest od początku do końca dziełem łaski, którą łaska

**Maryja może nam wskazywać drogę – nie tylko przez swoją modlitwę i opiekę, lecz także przez własne doświadczenie wiary.**

niejako stworzyła i całkowicie ukształtowała. I tutaj właśnie przychodzi refleksja: co może wiedzieć o mnie Ona, skoro jest tak bez reszty, w całości, darem łaski i nie zna grzechu, w ogóle się z nim nigdy nie zetknęła inaczej niż przez mękę swojego Syna? Musimy zatem poważnie się zastanowić, w jaki sposób Ona, Niepokalana, w ogóle złem

Nietknięta, może dzielić się z nami swoim doświadczeniem wiary.

Spotkałam się ze zdaniem (zresztą sama kiedyś tak myślałam), że Maryja jest tak nieporównywalna z kimkolwiek, iż nie może być dla nas żadnym wzorem. Tymczasem, jeżeli przyjrzymy się lepiej Jej obrazowi w Ewangelii, przekonamy się łatwo, że Maryja może nam jednak wskazywać drogę – nie tylko przez swoją modlitwę i opiekę, lecz także przez własne doświadczenie wiary.

„Błogosławiona, któraś uwierzyła” – to są słowa Elżbiety (Łk 1, 45). Zanim wejrzymy w nie głębiej, musimy sobie najpierw jasno powiedzieć, co to znaczy wierzyć. Co znaczy uwierzyć? Dla nas, w języku potocznym, to znaczy: wierzyć, że Bóg jest. Ale to dopiero początek wiary, niejako jej pierwszy krok. Rzecz ciekawa: o tym, że to dopiero pierwszy krok, wiedzą na ogół ludzie niewierzący, nawet ateści, którzy rozumieją (przeważnie lepiej od pobożnych chrześcijan), że Boga może nie być, ale gdyby się nagle pojawił, oznaczałoby to przemianę całego ich życia.

Siostra Teresa Landy, franciszkanka z Lasek, lubiła wspominać pewne zdarzenie ze swojej młodości. Pochodziła ona z żydowskiej



rodziny inteligentkiej, absolutnie niewierzącej, nie wyznającej żadnej religii, i sama jako młoda dziewczyna była ateistką. Siostra Teresa opowiadała zatem z upodobaniem, jak to w klasie maturalnej koleżanki rozpoczęły pewnego razu dyskusję, czy Bóg jest, czy Go nie ma. I wtedy ona w pewnym momencie zabrała głos (a jak mi potem mówiła, właściwie nigdy nie wiedziała, dlaczego tak powiedziała): „No, bo jeżeli Bóg jest, to ja idę do klasztoru”. To, oczywiście, nie znaczy, że każdy człowiek wierzący musi iść do klasztoru. Znaczy to jednak, że z wiary musi wynikać cała jego postawa, bo inaczej nie ma co mówić o wierze.

O tym znaczeniu słowa „wiara” trzeba zawsze pamiętać, kiedy czytamy Biblię – i to zarówno Stary, jak i Nowy Testament. Posłużę się tu definicją znaną w „Biblii Jerozolimskiej”: „Wiara to jest postawa zaufania i oddania się bez reszty, kiedy człowiek przestaje stawiać na własne zrozumienie i własne siły, żeby oddać się całkowicie słowu i mocy Tego, w którego wierzy, któremu wierzy” (przypis do Mt 8, 10). Tak więc wiara jest przede wszystkim zawierzeniem, i to zawierzeniem bezgranicznym. A to często bywa bardzo trudne.

W świecie biblijnym i w czasach Jezusa istnienie Boga było oczywistością. Podobnie zresztą wyglądało to przez długi czas również w świecie pogańskim: tam spotykano się z wieloma bogami, z jakimiś siłami boskimi, ale samo istnienie takiego czy innego bóstwa nie ulegało wątpliwości. I coś z tej postawy, tej pewności, tej oczywistości istnienia Boga przetrwało na Bliskim Wschodzie do naszych czasów.

Byłam w Egipcie dawno, 40 lat temu; pracowałam wtedy przeszło pół roku w Muzeum Grecko-Rzymskim w Aleksandrii. Jego dyrektorem był człowiek, który przez 7 lat przebywał we Francji – zrobił doktorat na Sorbonie i był obyty z kulturą europejską, znał więc stosunek Europejczyków do problemu istnienia czy nieistnienia Boga. Sam był chrześcijaninem – koptem, nie znosił jednak jakichkolwiek dyskusji religijnych. Ilekroć w jego gabinecie zaczynała się taka dyskusja (a to się zdarzało, bo jeden z jego współpracowników był muzułmaninem, drugi koptem, poza tym pracowałam tam jeszcze ja), on zawsze uciekał. W końcu kiedyś go zagadnęłam: „Dlaczego pan nigdy nie chce rozmawiać na te tematy?”. „Bo ja niczego nie wiem”. „To znaczy, że pan nie wie, czy Bóg jest, czy Go nie ma?”



– dopytywałam się, oczekując odeń wyraźnej odpowiedzi twierdzącej. Tymczasem jego odpowiedź była całkiem inna, lecz składały się na nią nie tylko słowa, ale i ton, którego tu oddać nie mogę: „No nie, Bóg oczywiście jest”. To zostało tak powiedziane, jakbym – rozmawiając z nim w dzień pochmurny – spytała, czy nie ma słońca, bo go nie widać. Odpowiedziałby mi wtedy zapewne, że to głupie pytanie, bo słońce oczywiście jest. Po powrocie do Polski opowiedziałam to wszystko ojcu Augustynowi Jankowskiemu i usłyszałam wtedy od niego: „Tak, bo na Bliskim Wschodzie zachowało się jeszcze coś z tej oczywistości”. To właśnie jest ta oczywistość biblijna.

Ile razy słyszymy, że Jezus zarzuca swoim uczniom brak wiary, to nigdy nie chodzi o to, że oni nie wierzą, iż Bóg jest. Warto na przykład przypomnieć opis burzy na Jeziorze Galilejskim. Znajdujemy go u wszystkich trzech synoptyków; w Ewangelii św. Mateusza (8, 26) Jezus, uciszwszy burzę, mówi uczniom, że są ludźmi małej wiary. W tej Ewangelii jest również owa kapitalna scena z Piotrem: Jezus idzie po wodzie do uczniów zmagających się z burzą na środku jeziora. Uspokaja ich, przerażonych tym niezrozumiałym zjawiskiem, a wtedy Piotr (tak jest tylko u Mateusza – por. Mt 14, 22-33) prosi Nauczyciela, by Ten pozwolił mu przyjść do siebie. Jezus go woła, Piotr wychodzi z łodzi i, zapatrzony w Pana, idzie po wodzie; patrzy tylko na Jezusa i dopóki tak patrzy, idzie, ale w pewnym momencie – pisze Mateusz – zrywa się silny wiatr. I tu możemy sobie wyobrazić, że w głowie Piotra pojawia się nagła myśl: „Ojej, gdzie ja jestem? Idę po wodzie! Przecież jestem zwykłym człowiekiem!”. Piotr traci z oczu Jezusa i zaczyna tonąć. Ale woła jeszcze: „Panie, ratuj, bo ginę!”. Wówczas Jezus wyciąga go z wody i ostro gani: „Człowieku małej wiary, dlaczego zwątpiłeś?”.

Za każdym razem chodzi o zawierzenie. Przy kolejnych cudach Jezus oczekuje wiary i mówi: „Wiara twoja cię uzdrowiła”, a w Naza-recie nie może dokonać żadnego cudu, bo właśnie tej wiary brakuje. Obrazem może najbardziej wymownym jest scena uzdrowienia parali-tyka, którą znajdujemy u świętego Marka (por Mk 2, 1-12; jej opis jest także u Mateusza i u Łukasza – Mt 9, 1-8 i Łk 5, 17-26, ale za każdym razem brzmi on nieco inaczej), kiedy czterech ludzi przynosi chorego do Jezusa. Nie mogą przecisnąć się do Mistrza, bo jest zbyt



wielki tłok przy drzwiach domu, w którym On naucza. Wobec tego rozdzierają dach, zrobiony z gliny wzmocnionej trzcina, i spuszcją tego paralityka pod nogi Jezusa. A On, „widząc ich wiarę” (ich – to znaczy nie tylko paralityka, który nic nie mówił, ale i tamtych, których Jezus nawet nie widział, bo zostali na dachu), najpierw odpuszcza temu paralitykowi grzechy, a potem go uzdrawia.

To nie jest wiara w istnienie Boga, który wszystko może, lecz zawierzenie, że w swoim miłosierdziu zechce On odpuścić grzechy i przywrócić zdrowie choremu. Maryja jest dla nas Nauczycielką takiego właśnie zawierzenia. Ktoś jednak mógłby powiedzieć: tak, ale Jej sytuacja była zupełnie inna niż nasza, inna choćby w chwili Zwiastowania. Kiedyś i mnie się zdawało, że Jej musiało być łatwo odpowiedzieć: tak, niech mi się stanie, *fiat*. A tymczasem to była pierwsza, bardzo wysoka poprzeczka, jaką Bóg przed Nią postawił, bo musiała Mu na ślepo zawierzyć. Owszem, to było niesłuchanie wysokie powołanie. Maryja nie pojmowała jeszcze wtedy, jak bardzo jest ono wysokie, choć na pewno rozumiała, że ma zostać Matką Mesjasza. Ale ma być matką bez ojca – a dziecko nieślubne i kobieta, która jest jego matką, to w tamtym świecie było czymś znacznie gorszym niż, na przykład, sto lat temu w Polsce. Znaczyło to: znaleźć się poza nawiasem społeczeństwa. A Ona przecież mogła się tego lękać. Musiała zatem zwyczajnie zawierzyć.

Maryja stawia Aniołowi tylko jedno pytanie: jak to się stanie? To pytanie jest po prostu rzeczowe. Czy ten Syn ma być synem Józefa? Bo przecież Ona jest już poślubioną mu małżonką. Wtedy Anioł wyjaśnia Jej to, co się ma stać, a czyni to za pomocą obrazu, na który brak nam właściwego słowa: „Duch Święty zstąpi na Ciebie i moc Najwyższego okryje Cię cieniem”.

Maryja odpowiada na to – ale nie tak, jak czytamy we wszystkich polskich przekładach. W Jej odpowiedzi – jak już o tym pisałam na łamach „Znaku” – nie ma żadnego „ja”, bo też zaimka tego nie ma ani w wersji greckiej, ani w łacińskiej, jest on tylko w tłumaczeniu polskim – nie wiadomo zresztą dlaczego. W słowach Maryi, tak jak brzmią one w greckim oryginale: „Oto służebnica Pańska...”, odnajdujemy z jednej strony obraz Jej wiary i akt pełnego ofiarowania („jestem na wszystko gotowa”, „rób ze mną, co chcesz”), a z drugiej





strony – akt posłuszeństwa. Ona się godzi nie na swoją chwałę, bo ta chwała wydaje się w tym momencie, rozumując po ludzku, bardzo wątpliwa. Jest Ona przy tym całkiem pewna, ponieważ opiera się na wierze i godzi się na to powołanie jako na służbę: jest Służebnicą Pana.

Tytuł „sługi Boga, slugi Jahwe” to nie tyle wyraz poniżenia, ile raczej absolutnego posłuszeństwa. A w tym posłuszeństwie kryje się akt całkowitego zawierzenia: „Niech mi się stanie według słowa Twego”. Jeśli spojrzymy na to od tej strony, może inaczej zrozumiemy słowa wypowiedziane przez Elżbietę. Elżbieta bowiem mówi do Maryi: „Błogosławiona, któraś uwierzyła”. Nasze przekłady – przynajmniej te, do których sięgnęłam – tłumaczą to tak: „Błogosławiona, któraś u w i e r z y ła, że spełni Ci się wszystko, co Ci zostało powiedziane przez Pana”. Tymczasem pojawia się tu greckie słówko „*hoti*” (warto pamiętać, że św. Łukasz pisał po grecku!), które może znaczyć „że”, ale równie dobrze może znaczyć „ponieważ”. I nie ma sposobu odróżnienia tego w oryginalnym tekście greckim.

Co to znaczy? Na czym polega różnica? Przyjmując tłumaczenie „*hoti*” przez słówko „ponieważ” („bo”), rozumiemy, iż Elżbieta mówi: Błogosławiona, któraś u w i e r z y ła, b o spełni Ci się wszystko, co Ci zostało powiedziane, dlatego właśnie, żeś uwierzyła<sup>1</sup>. Oto siła wiary, tego zawierzenia, którego my od Niej mamy się uczyć.

Francuski teolog, ks. Jean Lafrance, w jednej ze swoich książek

**Można by powiedzieć:  
Maryi było łatwiej.  
Nieprawda. Pan Bóg  
wymagał od Niej niesły-  
chanie wiele.**

pisze, że przychodzą doń ludzie, którzy się oskarżają o brak gotowości w służbie Bogu; oskarżają się także o różne inne rzeczy, ale tak naprawdę, wszystko załamuje się na jednym – na braku zawierzenia Bogu.

Jest dla mnie rzeczą niewątpliwą, że właśnie od naszego zawierzenia zależy spełnienie obietnic Boga także i w stosunku do nas samych. I znów można by powiedzieć: ale Maryi było

<sup>1</sup> Francuska Biblia Ekumeniczna, tak zwana TOB, tłumaczy to właśnie w ten sposób: „Błogosławiona, któraś uwierzyła, dlatego spełni Ci się wszystko, co zostało Ci powiedziane od Boga”. W Biblii Jerozolimskiej czytamy wprawdzie: „Błogosławiona, któraś uwierzyła w spełnienie wszystkiego, co zostało Ci powiedziane od Boga”, jednak przypis notuje możliwość obu tłumaczeń: „że” i „ponieważ”.



łatwiej. Nieprawda. Pan Bóg wymagał od Niej niesłuchanie wiele. A wymagania stawiane Jej później przez Syna wcale nie były mniejsze. Po Zwiastowaniu przyszło Betlejem, narodziny tego zapowiedzianego Władcy wszechświata w żłobie, w grotcie, „bo nie było dla Nich miejsca w gospodzie”. Potem Maryja usłyszała z ust Symeona, że ten Syn „będzie znakiem sprzeciwu i że Jej duszę przeniknie miecz”. A jeszcze później nastąpiło odnalezienie dwunastoletniego Jezusa w świątyni jerozolimskiej, opisane w Ewangelii św. Łukasza. Zwróćmy uwagę na to, co Jezus odpowiedział swoim rodzicom, a właściwie Matce, bo to Ona przemawia do swego Syna. „Jego Matka rzekła do Niego: »Synu, czemuś nam to uczynił? Oto ojciec Twój i ja z bólem serca szukaliśmy Ciebie«. Józef jest ojcem Jezusa – prawnym i więcej niż prawnym. Dla nas istnieje duża różnica między dzieckiem adoptowanym a dzieckiem rodzonym, tam nie było tego problemu. Z chwilą kiedy mąż uznał dziecko, które wydała na świat jego żona, za swoje – nie ulegało już wątpliwości, że to dziecko jest jego synem, w tym przypadku: synem Józefa.

„»Ojciec Twój i ja z bólem serca szukaliśmy Ciebie«. Lecz On im odpowiedział: »Czemuście Mnie szukali? Czy nie wiedzieliście, że powinienem być w tym, co należy do mego Ojca?«. [Przypis w Biblii Tysiąclecia zwraca uwagę, że to greckie wyrażenie można różnie tłumaczyć: „że powinienem być w sprawach mojego Ojca, w domu mojego Ojca”]. Oni jednak nie zrozumieli tego, co im powiedział” (Łk 2, 48-50). Maryja nie rozumiała. I nieraz jeszcze nie będzie rozumiała, tylko – jak mówi Ewangelista – „Matka Jego chowała wierne wszystkie te sprawy w swym sercu” (Łk 2, 51). Przechowywała je w nadziei, że zrozumie później. A za każdym razem, przy każdej okazji Bóg, czy potem Jej własny Syn, wyżej stawiał poprzeczkę. I, co jest charakterystyczne, Ona musiała ciągle sięgać ponad głowę, ponad siebie, wyżej niż była w stanie sięgnąć sama.

Rozważanie tego trzeba by zacząć od Kany Galilejskiej, gdzie Maryja przyszła do Jezusa i poprosiła Go, a właściwie nie poprosiła, tylko powiedziała: „Wina nie mają”. Jezus nie odmówił, ale i nie wyraził zgody. Odesłał Ją niejako do swojej misji. Jeden z założycieli Wspólnoty Taizé, nieżyjący już Max Thurian, w swojej książce o Maryi pisał, że tutaj Jezus stara się Jej pokazać, iż zmienia się między Nimi



relacja: Ona jest Jego Matką i zawsze Nią będzie, ale On w tej chwili jest już całkowicie pochłonięty sprawami swojej misji. I Ona tak to rozumie. Nie przyjmuje słów Syna jako odmowy, bo przecież mówi sługom: „Uczyńcie wszystko, co wam każe” (por. J 2, 1-11).

Są w Ewangeliach jeszcze inne sceny, których nie będziemy tu analizować. Niechaj wystarczy krótkie opowiadanie zapisane przez św. Marka. Jezus nauczał, a tymczasem „nadeszła Jego Matka i bracia i stojąc na dworze, posłali po Niego, aby Go przywołać. A tłum ludzi siedział wokół Niego, gdy Mu powiedziano: »Oto Twoja Matka i bracia na dworze szukają Ciebie«. Odpowiedział im: »Któż jest moją Matką i którzy są moimi braćmi?«. I spoglądając na siedzących dokoła Niego rzekł: »Oto moja matka i moi bracia, bo kto pełni wolę Bożą, ten jest mi bratem i siostrą, i matką«” (Mk 3, 31-35).

Podobną scenę odnajdujemy w Ewangeliach św. Mateusza i św. Łukasza. U tego ostatniego jest jeszcze reakcja Jezusa na padającą z ust jakiejś kobiety typowo wschodnią pochwałę Jego Matki. Woła ona: „Błogosławione łono, które Cię nosiło, i piersi, które ssałeś”. A Jezus odpowiada tej kobiecie: Tak, masz rację, „ale błogosławieni są wszyscy, którzy pełnią wolę Ojca” (por. Łk 11, 27-28).

Te wszystkie momenty, kiedy Jezus zdawał się odsuwać Maryję, na pewno Ją bolały. Wtedy właśnie musiała, najczęściej nie rozumiejąc, o co naprawdę chodzi, sięgać niejako ponad swoją głowę, przekakiwać nową, wyżej postawioną poprzeczkę.

A później przysła Kalwaria i Krzyż. Maryja nie mogła nie zadać sobie pytania: dlaczego? Każdy z nas by je zadawał. Ale Ona tam stała, po prostu stała. Stała i nie rozumiejąc wierzyła, bo właśnie uwierzyła do końca, bez żadnego „ale”, bez żadnych zastrzeżeń. Dlatego „błogosławiona, któraś uwierzyła, bo spełni Ci się wszystko, co Ci zostało powiedziane przez Boga”.

Potem jeszcze były lata oczekiwania na spotkanie z Synem. Chyba też ciężkie, choć nie mamy tu, oczywiście, żadnych danych. Widzimy Ją wtedy tylko raz, w Wieczerniku, kiedy razem ze wszystkimi czeka na Obietnicę Ojca, na Ducha Świętego.

Wreszcie całkowicie znika nam z oczu. Pojawia się tylko w tradycji i w legendzie. Możemy sobie jedynie wyobrazić, jak trudne było to czekanie, trudne także i przez to, co nieraz pewnie widziała w mło-

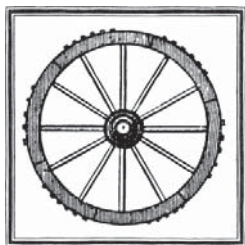


dych gminach chrześcijańskich. Nie wiemy, jak długo mieszkała w domu Jana, ale i to, niekiedy, musiało być niełatwe.

Prośmy zatem Maryję, żeby nas uczyła wiary, która jest przede wszystkim zawierzeniem, bo to jest najtrudniejsze. Wiemy to dobrze, ale i Ona też to wie – przy tym wie to z własnego doświadczenia. I właśnie dlatego może być naszą Przewodniczką w wierze. Jedno jest pewne: Ona to najlepiej potrafi i nikomu pomocy swej nie odmówi.

Tekst powstał na podstawie wykładu wygłoszonego 26 czerwca 1999 r. podczas sesji z okazji koronacji obrazu Matki Bożej w kościele Najświętszego Zbawiciela w Warszawie.

ANNA ŚWIDERKÓWNA, ur. 1925, prof. dr hab., historyk, papirolog, filolog klasyczny, popularyzatorka wiedzy o kulturze starożytnej, tłumaczka z języków greckiego, łacińskiego, angielskiego i francuskiego. Ostatnio wydała: *Rozmowy o Biblii* (wyd. VII, 2001), *Rozmów o Biblii ciąg dalszy* (wyd. IV, 2001) oraz *Rozmowy o Biblii. Nowy Testament* (wyd. II, 2001).



Czesław Miłosz  
*Druga przestrzeń,*

Znak 2002, ss. 119

Łukasz Tischner

## Podróże niespokojnego serca

Kolejny tom Czesława Miłosza to wielkie wołanie o przywrócenie tytułowej drugiej przestrzeni, czyli porządku nadprzyrodzonego, bez którego rzeczywiste są tylko śmierć i rozpacz. Apel ten brzmi znajomo w uszach czytelników *Ziemi Ulro* czy *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. Czyżby *Druga przestrzeń* była jedynie wariacją na znany temat? W pewnym sensie tak, ale w przypadku Miłosza w tych wariacjach jest metoda. Marek Zaleski nazwał niedawno autora *To* poetą powtórzenia. Miał co prawda na myśli sens mniej oczywisty niż ten, który mimowolnie się narzuca, ale i w tym trywialnym znaczeniu spostrzeżenie to jest trafne. Paradoks jednak polega na tym, że perseweracja znanych już motywów, uporczywe drążenie tych samych przeklętych (teologicznych) pytań nie znamionują wcale wyczerpania. Poznawczy sceptycyzm, świadomość ułomności poetyckich środków, ale i tęsknota do ostatecznego odświeżenia – *apokalypsis*, której nie mogą zaspokoić cząstkowe epifanie, sprawiają, że powtórzenie jest koniecznością – jak w procedurze falsyfikacji naukowego odkrycia. Porównanie to nieprzypadkowe, bo kiedy Miłosz wkracza na obszar teologii/religii, pyta o prawdę:



Dlaczego teologia?  
Bo pierwsze ma być pierwsze.

A tym jest pojęcie prawdy. I właśnie poezja  
swoim zachowaniem przerażonego ptaka  
tłukącego się o przezroczystą szybę, poświadczając,  
że nie umiemy żyć w fantasmagorii  
(*Traktat teologiczny*, 1)

Jak można zbliżyć się do prawdy? Na przykład dostępując iluminacji... Ta jednak nie zależy wyłącznie od ludzkich mocy. Pozostają jeszcze skromniejsze środki – choćby oświetlanie tego samego przedmiotu z różnych stron, dobieranie coraz to lepiej wyszlifowanych soczewek, obserwacja w czasie – o poranku i o zmierzchu... Miłosz próbuje obu sposobów. Ma nadzieję, że wytrwałość w laboratorium zaowocuje łaską zrozumienia. Czym dysponuje w swojej pracowni? Słowami, dla których wyczarowuje coraz to nową (często nieznaną wcześniej literaturoznawczym Linneuszom!) formę, i rozległym doświadczeniem własnego życia. Dobór słów, poetyckiego kostiumu odpowiada rzeczywistym, a nie będącym jedynie artystyczną projekcją metamorfozom ducha i wahaniom egzystencjalnych nastrojów (rozpacz, nadzieja, podziw, dziękczynienie...). Jak zauważył Arent van Nieukerken dojrzała twórczość Miłosza to kolejne rozdziały „autobiografii egzystencjalnej”. Owa oscylacja nastrojów (korzystanie z wielu soczewek, a nie ich redukcja) okazuje się jego kluczem do prawdy. Miłosz znów próbuje „z ruchu podjąć moment wieczny”.

Czym odznacza się *Druga przestrzeń* na tle wcześniejszej twórczości? Co można powiedzieć o perspektywie, którą przyjął tym razem Miłosz? Nowością jest pobrzmiewający między innymi w utworze tytułowym błagalny ton, po który rzadko dotąd sięgał nieskory do okazywania „gorących” uczuć Poeta, a także większa amplituda nastrojów (nagle przeskok od rozpaczki do dziękczynienia i *vice versa*). Zastanawiający jest powrót do dłuższych form poetyckich – traktat, poematy. Bez wątplenia za przełomową trzeba uznać bezwzględna dominację, a nie jedynie znaczącą obecność problematyki religijnej. Czy tych kilka wyróżników układa się w jakąś całość? Mam wrażenie, że źródłowy i scalający jest ten ostatni – dramatyczne skupienie uwagi na doświadczeniu religijnym.

Religijność Miłosza coraz bardziej przypomina wiarę wielkich myślicieli przełomu XIX i XX wieku, którzy boleśnie odczuli na własnej skórze konflikt między rozumem i sercem. William James, Miguel de



Unamuno czy Lew Szestow byli świadkami „agonii chrystianizmu”, lecz zarazem jej uczestnikami, bo „agonia (...) znaczy walka. Agonizuje ten, kto żyje, walcząc, walcząc z samym życiem. I ze śmiercią”<sup>1</sup>. Nie jest przypadkiem, że coraz częściej powraca Miłosz do paradoksalnego wyznania wiary modernistów – „Świat jest irracjonalny. Bóg jest cudem”. Wszyscy wspomniani myśliciele czuli, że wybór Boga wpływa z jakiegoś elementarnego przecucia, którego nie da się jasno i wyraźnie uzasadnić. Wiedzieli jednak, że równie arbitralne w świetle rozumu jest wkroczenie na ścieżkę ateizmu. Mimo ostatecznej uległości wobec tego, co ponadracjonalne (a może właśnie wskutek niej?), pragnienie pewności, znaku przenika ich teksty. Agonia nigdy nie ustaje, wiara wciąż staje do walki z niewiarą. Nie inaczej rzecz się ma z autorem *Drugiej przestrożeni*.

Przyjrzyjmy się *Traktatowi teologicznemu*, w intencji autora najważniejszej części tomiku. Dlaczego taka forma? Bo obiecuje oparcie, pewność i solidność – *tractare* znaczy dosłownie roztrząsać filozoficznie. Traktat nawiązuje do dziedzictwa Średniowiecza, lecz nadto do oświeceniowej literatury dydaktycznej. Ma być dziełem inteligencji i jako taki winien być podciągany pod trybunał rozumu. Tak nauczył nas odczytywać semantykę gatunku autor *Traktatu moralnego i Traktatu poetyckiego*, który sięgał po tę wrogą namiętnościom i posłuszną władzy intelektu formę w sytuacji krańcowego zamętu i zwątpienia. Dążący do obiektywizmu podmiot mówiący tych utworów przyjmuje rozmaite role, lecz nadrzędna pozostaje funkcja mędrca-wykładowcy, który ma pouczyć powierzone jego pieczy audytorium. Już jednak poprzednie traktaty łamały reguły konwencji – autor nie chciał wstępować na katedrę, posługiwał się ironią, ostatecznie porzucał kostiumy i role na rzecz „autobiografii egzystencjalnej”. Wydawało się, że rozstał się z traktatem na dobre. Ale po 45 latach powrócił do formy, którą uznał wcześniej za niezbyt pojemną...

Wspominam o tym, bo w przypadku Miłosza poetyka bywa kluczem do metafizyki. Tak jest i w *Traktacie teologicznym*, w którym „gorące” pragnienie znaku (trochę podobnie jak w *Veni creator*) szuka ochłody i ratunku w formie – w roztrząsającym filozoficznie intelekcie. Typowe dla Miłosza rozdwojenie w sobie osiąga tu niespotykaną wcześniej intensywność. Poeta niewątpliwie użył konwencji traktatu przekornie, z gó-

---

<sup>1</sup> Miguel de Unamuno, *Agonia chrystianizmu*, przeł. Piotr Rak, Antyk, Kęty 2002, s. 26.



ry wiedząc, że ją naruszy, iż wyrażenie „traktat teologiczny” brzmi dzisiaj nieomal jak oksymoron. Tym razem stylizuje swą wypowiedź raczej na traktat średniowiecznego szkolarza (głównym adresatem są tu zebrani w uniwersyteckiej auli „wielebni teologowie”) niż na oświeceniową poezję dydaktyczną, przez co wrażenie anachronizmu konwencji tylko się pogłębia. A jednak ostentacyjna przekora nie oznacza po prostu kpiny czy literackiej zabawy. To element strategii „przewracania się w łożu stylu”, która skrywa coś bardzo serio – rozpacz rozumu („tak naprawdę nic nie rozumiem”, czytamy w 16. części *Traktatu*). Mocowanie się z formą okazuje się postacią „agonizowania”, walki wiary z niewiarą. Znowu chce Miłosz uchwycić się traktatu jak poręczy.

Jaka jest architektonika *Traktatu teologicznego*? Najpierw wyjawia Miłosz swoje zamiary: dzieło ma być dziękczynieniem i zadośćuczynieniem za „grzech samolubnej pychy”, jednak najgłębszą motywację skrywa pragnienie – „Oby do naszej mowy wróciła rzeczywistość. / To znaczy sens, niemożliwy bez absolutnego punktu odniesienia”. By ów sens odzyskać, trzeba najpierw oczyścić wyobraźnię z marności ludzkich (osobliwie polskich) projekcji. Miłosz rozprawia się z religią schorowanej wyobraźni: kompensacyjnymi mitami plemiennymi, samozadowoleniem, narodową uludą. To jednak nie wystarcza, bo sens nie tylko trzeba odróżnić od głupstwa, ale i uzasadnić. Kiedy szuka oparcia w katolickich dogmatach i tajemnicach, dochodzi do przekonania, że „są przeciw rozumowi opancerzone”. Poeta wyrusza zatem własną ścieżką „po obrzeżach herezji” i tam próbuje znaleźć odpowiedzi na dręczące go od lat pytania: o przyczynę zła, rację niewinnego cierpienia, Bożą Opatrzność w świecie poddanym Księciu tego Świata... Jego przewodnikami są Adam Mickiewicz i Jakub Böhme. Ten pierwszy przywołany zostaje bodaj bardziej z przekory i przez wzgląd na czytelnika-rodaka, który niekoniecznie nosi fioletową togę (Miłosz wkłada sporo wysiłku, by odróżnić Mickiewicza od puszki konserw, „która po otwarciu miga scenami kreskówki / o dawnych Polakach”), bo w gruncie rzeczy niewielką ma do zaoferowania teologiczną pomoc<sup>2</sup>. Inaczej Jakub Böhme nauczający

<sup>2</sup> Na marginesie dodam, iż dochodząca do głosu świadomość, że wśród słuchaczy znajdują się też „Polacy-katolicy”, którzy także z Miłosza mogą zrobić „puszkę konserw”, czasem rozbija spójność *Traktatu teologicznego* (adresowanego przede wszystkim do „wielebnych teologów”). Widać to zwłaszcza we fragmencie 21: „Zeby wreszcie przedstawić siebie jako spadkobiercę łoż mistycznych, /a także jako człowieka innego niż w legendzie.” Dodajmy, że niebezpieczeństwo, przed którym stara się uchronić Poeta jest realne, lepiej byłoby jednak, gdyby nie wiedział o tym jego dajmonion.





między innymi o tym, że świat powstał jako „akt miłosierdzia Boga, który chciał zapobiec rozszerzaniu się czystego zła”. Ale także teologiczna mitologia Böhmego, choć mieści się między „abstrakcją i zdziecinieniem”, musi ulec naporowi nieustępliwego rozumu. W tym miejscu (14. część) właściwie kończy się traktat i zaczyna „autobiografia egzystencjalna”. Poeta schodzi z katedry – przyznaje się do własnej słabości i rozpaczy rozumu („religię bierzemy z naszego litowania się nad ludźmi”, „być może tylko udaję gesty i słowa, i czyny”). Kiedy projekt przywrócenia sensu odniesionego do „absolutnego punktu odniesienia” staje się przedmiotem Pascalogo zakładu, a nie wnioskiem podparte go wiedzą tajemną sylogizmu, Miłosz dociera do tego, co pierwsze – pytania o osobiste doświadczenie religijne.

W moim odczuciu to właśnie w końcowych częściach *Traktatu* (uwolnionych już od ciasnego gorsetu traktatu, zbliżających się raczej do „gorącej” formy solilokwium) dokonuje się otwarcie na prawdę, o której mowa na początku. Kiedy padają w *Traktacie* słowa: „Dlaczego nie przyznać, że nie postąpiłem w mojej religijności / Poza Księgę Hioba?”, a potem „Dzień i noc zwracałem do Boga pytanie: Dlaczego? / Do końca niepewny, czy rozumiem / Jego niejasną odpowiedź” (17. część), następuje szczególne przesunięcie – tęsknota do wiary-pewności ustępuje miejsca pragnieniu wiary-ufności, która jest pośredniczką między nadzieją i miłością. Ta dyskretna przemiana rozgrywa się jednak w obszarze „słabej wiary” („jednego dnia wierzę, drugiego nie wierzę” – 22. część) i trudno rozstrzygnąć, czy jest rzeczywistym doświadczeniem religijnym, czy też jedynie pragnieniem wiary, choć – jak dowodził William James – różnica między jednym a drugim może się zacierać, bo „Są (...) przypadki, w których określony fakt nie może dojść do skutku bez poprzedniej wiary w jego skutecznienie”<sup>3</sup>.

Z autorem *Traktatu* rozstajemy się na rozwidleniu dróg – rozum kieruje go w stronę rozpaczy, serce (ale i spragnione piękna zmysły!) pchają go w kierunku wiary-ufności. Zakończenie przypomina trochę paradoksalny finał *Traktatu moralnego* – odpowiednikiem „ludzi prostych” są w tym wypadku dzieci, którym ukazywała się „Piękna Pani”. Czy Poeta rzeczywiście oddaje się w opiekę Matce Bożej? Wydaje się to niemożliwe („moja obecność tutaj była zamącona // Obowiązkiem poety, który nie powinien schlebiać ludowym wyobrażeniom. // Ale pra-

<sup>3</sup> William James, *Wola wiary*, w: *Prawo do wiary*, przeł. A. Grobler, Znak, Kraków 1996, s. 55.



gni pozostać wierny Twojej niedocieczonej intencji // Ukazywania się dzieciom w Lourdes i Fatima”), choć gest ten jest z pewnością serio. Wyraża on rozpaczliwe pragnienie znaku i otwarcie na prawdę, o której pisał Pascal: „Gdy mówiąc o rzeczach ludzkich powiadamy, że nie można pokochać, zanim się nie pozna (...), święci, przeciwnie, mówiąc o rzeczach Bożych, powiadają, że nie można poznać, nim się nie pokocha i że miłość jest jedyną drogą do prawdy”.<sup>4</sup>

*Traktat teologiczny* to zapis podróży niespokojnego serca. Nie ma chyba w twórczości Miłosza dzieła o równie wielkiej temperaturze emocji. Powściągliwe „ja traktatowe” ostatecznie ustępuje miejsca samemu Poecie, który dramatycznie woła o znak. Trudno jednak o pełną otwartość, bo jego intymnemu solilokwium nadal przysłuchuje się audytorium, które przyszło posłuchać wykładu...

Paradoksalnie większą bezpośredniość, a także zwartość dostrzegam w *Księdzu Sewerynie* – poemacie o kapłanie „bez wiary” (przypominającym tytułowego bohatera noweli Unamuno: *Święty Manuel Dobry, męczennik*), w którym jest tylko „nadzieja nadziei”. Zastosowanie liryki roli, bliskiej chyba w tym wypadku liryce maski, pozwoliło Miłoszowi odsunąć groźbę puszki konserw i głębiej wejrzeć w doświadczenie wiary-ufności – wiary w cierpiącego Chrystusa (co zastanawiające, „wędrowni rabbi” jest właściwie nieobecny w *Traktacie teologicznym*; być może brak ten jest konsekwencją sięgnięcia po „chłodną” traktatową konwencję). Ksiądz Seweryn potrafi znosić rozpacz rozumu, ale nie może odsunąć od siebie obrazów bólu, które każą mu wątpić w dobroć stworzenia: „Nie pojmuję, jak mogłeś stworzyć taki świat, / Obcy ludzkiemu sercu, bezlitosny” (4. *Jak mogłeś*). Ostatecznie przed rozpaczą serca paralizowanego przez manichejskie trucizny chroni go ulotne, lecz potężniejsze niż jakikolwiek argument doświadczenie Bożej obecności: „Na moim karku i plecach poczułem Twój ciepły oddech”. Rozum jednak nie znajduje potwierdzenia dla intuicji serca i słucha podszeptów kartezyjańskiego złośliwego geniusza („A jeżeli to wszystko jest tylko snem / Ludzkości o sobie?” – 9. *A jeżeli*). W zakończeniu Ksiądz Seweryn rozmyśla o „tajemnicy tajemnic” – Trójcy Świętej: „Bez której krew człowieka byłaby obca krwi wszechświata / I daremne byłoby wylanie własnej krwi przez cierpiącego Boga, / Który złożył z siebie ofiarę, już kiedy stwarzał świat (11. *Cesarz Konstantyn*). Jak przypomniał ostatnio Oj-

<sup>4</sup> Blaise Pascal, *Rozważania ogólne nad geometrią*, w: *Rozprawy i listy*, tłum. T. Boy-Zeleński i M. Tazbir, Pax, Warszawa 1962, s. 141.



ciec Święty, tajemnica Trójcy skrywa w sobie prawdę o Bożym miłosierdziu. Wiara bohatera poematu Miłosza nie znajduje rozumienia, ale trwa dzięki ufności. Możemy się domyślać, że bliska jest zawierzeniu w Boże miłosierdzie, którego emisariuszem miał się po latach okazać „pyszałek i morderca” – cesarz Konstantyn. Zagadkowe pytanie: „A my, czy wiemy, do czego jesteśmy przeznaczeni?”, na które nie pada już żadna odpowiedź, płynie z obszaru wiary i otwiera pole do spekulacji nad Bożymi zamysłami wpisanym w jednostkowy los.

Tropem tej tajemnicy podąża Poeta w *Czeladniku*, w którym składa hołd swemu dalekiemu krewnemu i mistrzowi – Oskarowi Miłoszowi. Nie pierwsze to homagium oddane spadkobiercy kabalistów i alchemików. Pierwsze jednak wyrażone w poetyckiej formie. Mam wrażenie, że podyktowała je nie tylko wdzięczność, ale i to samo pragnienie znaku, które odzywa się w *Traktacie teologicznym i Księdzu Sewerynie*. Hermetyczny poeta jest bowiem dla Miłosza nie tylko mistrzem, lecz i świadkiem, który za życia opisywał drugą przestrzeń, a co więcej – także w nią wstępował (w nocy z 14 na 15 grudnia 1914 miał przeżyć doświadczenie mistyczne). Autor poematu rozpamiętuje cudzy los, którego odmiany (na przykład cudowne ocalenie po samobójczym zamachu) naprowadzają na ślad niewidzialnych wyższych sił – „biografia tego człowieka jest, moim zdaniem, tak ważna, / Jak życiorysy świętych i proroków”. *Czeladnik* zatem to w pewnej mierze kolejna próba rozpoznawania znaków, tym razem doświadczonych i poświadczonych przez wiarygodnego świadka. Pośrednio jednak także przez młodego czeladnika, którego los obdarzył cudem spotkania z Oskarem Miłoszem. Spotkanie to zmieniło życie autora *Świata*, a w konsekwencji oblicze polskiej poezji, która nie rozstała się z tym, co pierwsze.

Nie będę już mnożył komentarzy do kolejnych utworów. *Druga przestrzeń* wymyka się zresztą krytycznoliterackim analizom, bo apeluje do zmysłu kontemplacji – „uważności”. Mądrzenie się zabija też zmysłowe piękno poetyckich obrazów, co jest zbrodnią nie tylko w kategoriach estetycznych, ale i metafizycznych, bo u Miłosza piękno jest nieśmiertelną duszą bytu. Potężna językowa energia i dumny blask (*claritas*) zestrojeń słownych przypominają, że polszczyzna zdolna jest unieść arcydzieło: „Razem witaliśmy ogromne wschody słońca, / Kiedy szeroki oddech przyzywał do biegu / Po ścieżkach, na których podsychała rosa” (*Oczy*), „Tak i ja, może tylko śnię te rudozłote lasy, / Błysk rzeki, w której pływałem za młodu, / Październik moich wierszy z powietrzem jak wino” (*Werki*). Takimi arcydziełami są choćby dwa wiersze, z których



zaczepnąłem cytaty. Co znaczące, Miłosz wyróżnił je podpisem z datą dzienną (to w tomiku precedens), bo są zapisem rzeczywistych chwil ufności. Skąd płynie ta ufność? Z zachwytu (w tym także pamięci zachwyków), ale i z ogołocenia. Ogołocenie to bardzo szczególne, o którym Poeta nie wspominał bodaj nigdy wcześniej. Ma ono co prawda przyczynę naturalną – słabnięcie zmysłu wzroku, ale kiedy czytamy: „Bez oczu, zapatrzony w jeden jasny punkt, / Który rozszerza się i mnie ogarnia”, okazuje się, że kryje się w nim coś więcej. Samotność i odarcie tworzą pustkę, w której jest miejsce na znak obecności, rękę Przewodnika – prześwit drugiej przestrzeni. To prawda z gatunku tych, o których pisał Pascal. W czulej modlitwie za stare kobiety:

Oby dzień waszej śmierci nie był dniem beznadziei,  
 ale ufności w przezierające spoza form ziemskich światło  
*(O starych kobietach)*

pozbzmiewa wiara w to, że pustka wypełnia się Obecnością, gdy trwa miłość ku temu, czego się tylko spodziewamy.

Czytanie poezji Miłosza to duchowe ćwiczenie. Nie chodzi w nim o zaspokajanie tego, co św. Jan od Krzyża nazwał „duchowym łakomstwem”, ale o dyscyplinę umysłu, wyobraźni i serca. Poeta zachęca do zdziwienia – do namysłu nad odmianami losu i własnym niedorzecznym żywotem. Zachęca jednak równie mocno do zachwytu: do łowienia w lesie słodkiej woni sosny, smakowania cukrówki i sapieżanki, podziwu nad pięknem nieznanym.

ŁUKASZ TISCHNER, ur. 1968, dr polonistyki i sekretarz redakcji „Znaku”. Wydał: *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła* (2001).



Danuta Sosnowska

## Nasz wiek prywatny

Maria Janion,  
*Żyjąc tracimy życie,*

W.A.B., Warszawa 2001, ss. 425

Najnowsza i ważna książka Marii Janion zawiera takie bogactwo tematów, przywołanych utworów literackich, zjawisk kulturowych, a wreszcie obejmuje tak rozległą perspektywę czasową, że kusi recenzenta, by odnaleźć zwornik, spajający odległe teksty. Można je oczywiście czytać jako zbiór interesujących esejów, zespolonych tylko poprzez włączenie ich do poszczególnych rozdziałów. Jednak wówczas umknąłby rodzaj „podskórnej narracji”, powstałej nie w wyniku bezpośredniego komentarza, ale budowanej przez powroty tematów, dobór czytanych tekstów, wreszcie kompozycję pracy. Otwiera ją rozdział *Apokalipsa bez zbawienia...* To przejmujący zapis religijnego zwątpienia, gdzie dramat ateizmu oznacza także bolesną tęsknotę za pierwiastkiem nadprzyrodzonym. Religia jej nie ukoi, bo na pytanie: „Czy mamy Ojca?” nie da się już odpowiedzieć z ufnością. Rozdział pt. *Nie wiem*, zamykający książkę, dotyczy apokalipsy historycznej: Shoah. Początek i zakończenie książki wyznaczają więc dwie katastrofy: kryzys wiary, rozpatrywany w perspektywie kulturowej i prywatnej, oraz Zagłada – o której Adorno powiedział: „Wszelka kultura po Oświęcimiu, włącznie z jej najwnikliwszą krytyką, jest śmietniskiem” (s. 391).

Myliłby się czytelnik, szukając między tymi zjawiskami prostego związku przyczynowo-skutkowego. Maria Janion nie formułuje moralizatorskich odpowiedzi na pytanie: „skąd zło?”, natomiast rejestruje jego istnienie w kulturze. Data wydania jej książki nie wpisuje się w żadną wyrazistą cezurę, ale zarazem widać, że tekst powstawał ze świadomością „końca wieku”, z potrzeby dania mu świadectwa. „Wiek” jest tu zresztą pojęciem względnym, nie ogranicza się do mechanicznego pomiaru upływu czasu – jest to raczej „wiek” naszej wrażliwości; tego, co ją kształtowało, dramatów i pytań, których ciśnienie zadecydowało o jej formie. Jak przystało na badaczkę XIX stulecia Maria Janion właśnie w tym okresie szuka wielu źródłowych doświadczeń. Nie ma tu jednak sztywnych reguł: w ujęciu autorki tragedia Sofoklesa *Król Edyp* objasnia nam prywatny los równie dobrze co teksty sprzed 200 lat. Zarazem



„kryzys romantyczny” pełni w myśleniu Janion ważną rolę. Warto podkreślić, że nie jest to – w jej interpretacji – kryzys pociągający za sobą w dalszej perspektywie osłabienie kultury. Jeśli zgodzimy się z pochlebnymi ocenami Janion, wystawionymi rozmaitym utworom współczesnym (w niektórych przypadkach trudno mi podzielać jej sąd), to okaże się, iż kultura niezmiennie owocuje tekstami wartościowymi. Trafniej więc byłoby mówić o dokonanym przez Janion zapisie kryzysu egzystencji, dającym się sprowadzić do prostego, a przecież zasadnego pytania: dlaczego życie zaczęło być odczuwane jako tak bardzo trudne?

We wstępie krótkim i raczej dyskretnym, gdy idzie o ujawnianie własnych intencji, autorka przywołuje takie pojęcia jak: „paradoks istnienia”, „los”, „przypadek”, „idea fatalności”, „niewzruszone życie”. To „pojęcia-klucze” – będą nam na różne sposoby towarzyszyły podczas czytania książki. Parę lat temu Janion opublikowała niewielką książeczkę pt. *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?* Jej ostatnia praca zawiera inne, ukryte pytania: „czy wiesz, jak przeżyć?” oraz „dlaczego to czasami niemożliwe?”. Przywołanie we wstępie *Jaszczura* Balzaca, który stał się inspiracją tytułu pracy (a Janion dodaje, że tekst ten towarzyszy jej właściwie przez całe życie), kryje w sobie pewną przewrotność. Bo choć faktycznie utwór Balzaca zawiera szereg problemów od dawna Janion interesujących, to zarazem mówi o bohaterze, który uświadomiwszy sobie powolną utratę życia, chce je desperacko zatrzymać. Choćby za cenę li tylko wegetacji. Kawał jaszczurczej skóry – przedmiot mający sens symboliczny – kurczy się wraz z każdym wyrażonym przez bohatera życzeniem. A im mniej gadzich łusek, tym mniej życia: bohater może żądać wszystkiego, ale ceną jest istnienie. Gdy skrawek skóry staje się już tak skąpy jak drastycznie skrócony czas, który pozostał bohaterowi, wartością dla mężczyzny okazuje się trwanie ogołocone z wszelkich pragnień.

Wizja egzystencji, obrazowana w *Jaszczurze*, nie jest tym, o czym chcemy pamiętać. Zwłaszcza współcześnie przemijanie, strata, śmierć prowokują do pospiesznego wypierania tej wiedzy. Janion przypomina ją, ale, jak już pisałam, w użyciu przez nią Balzakowskiej metafory tkwi dwuznaczność. Bowiem wielu bohaterów, których przypadki opisuje, nie tyle pożąda istnienia, co nie może go wytrzymać. Dla innych zaś formułowanie pragnień – przed czym bohater *Jaszczura* musi się powstrzymywać – to zadanie niemożliwe. Bo wymagałoby „przylegania” do istnienia, wyrazistości odczucia, że się jest, że istnieje świat i że coś z tego wynika. Zaryzykowałabym tezę, iż tak jak początek i koniec książki *Żyjąc tracimy życie* mówi o dwu różnych rodzajach katastrofy, podob-



nie „paradoks istnienia”, ciężący na bohaterze *Jaszczura*, rozwijany jest i modyfikowany w postaci paradoksów odmiennych, drażących egzystencję innych bohaterów. W ten sposób, za pomocą różnych tekstów literackich i zapisanych w nich przypadków losu Janion bada dwie sytuacje graniczne: nienasyconą żądzę istnienia, widoczną u bohatera Balzaca czy tytułowej bohaterki opowiadania E.A. Poe *Ligea* i niemożność wytrwania do naturalnego końca życia. Te dwa bieguny wyznaczają obszar, w którym trwa opisana przez autorkę szamotanina z losem. Odnotowany przez nią kryzys współczesnej wrażliwości polegałby między innymi na tym, że ani na życie, ani na śmierć nie jest już łatwo przystać. Jakby wymknęły się naturalnemu porządkowi, przestały być oczywiste. Czy właśnie wiek XIX nadwątlił ów porządek? Wyznaczanie „początku” zwykle bywa dyskusyjne. Z drugiej strony, XIX-wieczny kryzys wiary, ówczesne niepokoje religijne, niewystarczalność wcześniejszej formuły religijności i egzystencjalne oraz kulturowe konsekwencje tych zjawisk to fakt trudny do podważenia. Otwierający rozważania Janion tekst Jean-Paula *Mowa wypowiedziana przez umarłego Chrystusa ze szczytu kosmicznego gmachu o tym, że nie ma Boga* (1796) kryzys religijności antycypuje i zapowiada.

Rozważanie bolesności życia i pokusy śmierci wyznacza osobistą perspektywę dla pisania o literaturze. Narzuca ona szczególną rolę badaczowi kultury. Zaczniemy jednak od bohaterów, których Janion opisuje, a którzy za Gombrowiczem mogą powtarzać słowa o „głupocie, okrucieństwie i nudzie egzystencji” (s. 120); dla których życie, jak dla Schopenhauera, niczym „wahadło podąża od prawej do lewej strony, od cierpienia do nudy” (s.120). Takie odczuwanie istnienia jest tematem powracającym w książce Janion i dręczy zarówno postaci z literatury XIX-wiecznej, jak i bohaterów jak najbardziej współczesnych powieści. Co znamienne, często Los nie doświadczył ich szczególnie okrutnie. Samo istnienie, samo życie jest dla nich równoznaczne z wysiłkiem i cierpieniem, niezależnie od tego, co oferuje. To stawia przed zagadką: bo jeśli można zrozumieć ofiary traumy Holocaustu i koszmaru łagrowego (Janion przypomina Paula Celana, Tadeusza Borowskiego, Jerzego Kosińskiego, Brunona Bettelheima i innych, którzy nie wytrzymali naporu wspomnień i musieli uwolnić się od życia), to co powiedzieć o bohaterce *Pamiętników z za grobu* Chateaubrianda, Lucylli, która nie może żyć, zanim zaczęła żyć naprawdę? Która nawet nie próbuje poradzić sobie z paralizującym ją lękiem przed życiem? Tę kreację można złożyć na karb romantycznej maniery lub jeszcze prościej: uznać nieszczęsne dziew-





czę za ofiarę ówczesnej nieznamości leków antydepresyjnych i psychoterapii. Jednakże *casus* Lucylli, potraktowany poważnie, radykalizuje pytanie: czy człowiek może znieść tak doświadczane istnienie? I czy takie doświadczenie po prostu wynika z choroby? A jeśli uparty smutek, melancholia, ból to formy kontaktu z rzeczywistością, która więcej mówi o życiu, a przynajmniej jakiejś jego postaci, niż o niesprawności tych, którzy nie są dość mocni, by się z życiem siłować? Przypadek Lucylli, nie sprowadzony jedynie do choroby, choćby i była ona chora, zmusza do zmierzenia się z rozpaczliwą wizją egzystencji.

Powracający problem „czczości i nudy” Maria Janion ogląda z wielu perspektyw: jako „chorobę XIX wieku”, która tyle zebrała ofiar, i jako nasze „mdłości” – one, choć trapią nas już od dziesięcioleci, wydają się wciąż przybierać na sile. Z oczywistej konieczności musi się tu pojawić temat rozprzęgnięcia się „dużych porządków”; tego ładu, który długo warunkował istnienie Kosmosu, aż ewoluował w nasz kosmos: ograniczony do powieszzonego patyka, ptaka i rysy na suficie. Tak przejmująco opisane przez Gombrowicza pożądanie ładu, niemożność znoszenia nieskończoności, będącej tylko chaosem, znajduje dopełnienie w przytoczonych przez Janion rozważaniach Richarda Rorty’ego. Zyskaliśmy prywatność, ale cenę trzeba było zapłacić wysoką: jest nią – pisze Janion – przypadkowość, owa „przygodność” Rorty’ego, zakładająca „konieczność pogodzenia się z faktem własnej skończoności. Nie istnieje nic takiego jak »zrozumienie świata« w sensie platońskim – zrozumienie z pozycji poza czasem, w jakiejś stałej niezmienności Idei. Dla Deleuze’a Nietzscheański zmierzch bogów to uświadomienie, że nie ma ani oryginału, ani kopii; nie ma uprzywilejowanego punktu widzenia, nadającego Sens, ani możliwej hierarchii. Pozostaje ciągle ponawiane opisywanie rzeczywistości we własnych, wyłącznie własnych słowach. Żaden opis nie może pretendować do absolutnej prawdziwości, stąd ukryta w nim wewnętrzna ironia” (s. 363). Można dodać: porządki już nie są opresorami, ale wydaje się, że trudno unieść tę wolność.

Wiąże się z tym narastający problem komunikacji, bo „przygodne” języki rzadko mogą sprostać próbie porozumienia czy choćby przebicia się do rzeczywistości. Wiele miejsca w książce Janion zostało poświęcone kłopotom z zapisem, osuwaniu się w milczenie, czy – jak powiada autorka za Ricoeurem – „pęknięciu między chęcią mówienia a niemożnością mówienia” (s. 203). Także i ten problem został zbadany pod wieloma aspektami: poczynając od powracających w kulturze marzeń o „redukcji literatury”, o słowie, które „literaturze umyka i jej





zaprzecza” (s. 59), przez opisy walk z formą, aż po doświadczenia, wobec których literatura staje w bezradności. Pisarz zmienia się w „emblem milczenia”, bo jego słowa zasysa niewyraźność starości (Chateaubriand), cierpienia (Krall) czy doświadczenia mistycznego (Czap-ski), by podać choćby kilka przykładów „pokusy milczenia”. Problem nie jest nowy: sokratejska podejrzliwość wobec słowa pisanego, dylematy mistyka: zapisywać czy przeżywać, to zagadnienia znane i opisane. Jednakże nagromadzenie w książce Janion przykładów osuwania się w milczenie, a także i to, że dotyczą one nie tylko zapisu, ale wszelkiej w ogóle wyrażalności, wskazuje na ten problem jako na zjawisko coraz bardziej dotkliwe w tej naszej gadatliwej kulturze, która zarazem silniej niż kiedykolwiek zderza się z problemem wyrażalności. Analizując literaturę Paula Austera, współczesnego pisarza amerykańskiego, Janion przytacza następujący cytat: „Cóż za daremny trud usiłować powiedzieć cokolwiek o kimkolwiek” (s. 229). A na temat jednego z tekstów pisarza dodaje: „w istocie stanowi medytację nad tym, czy w ogóle możliwe jest mówienie o kimś innym” (s. 229). „Przypadek – rozwija interpretację Janion – styka nas ze sobą. Przyglądamy się sobie i odchodzimy w samotność, w której czasem próbujemy coś zrozumieć. Piszemy jakieś przesłanie, które ktoś odczytuje, ale gubi się już po pierwszych słowach” (s. 230).

Problem komunikacji ma jeszcze jedną, dramatyczną postać. W książce Janion pojawi się temat „zbrukanego języka” – dziedzictwa czasów nazizmu i Auschwitz. Właśnie w opozycji do niego rozwija swoją hermetyczną poezję Paul Celan: „piszący po niemiecku Żyd z Rumunii, napiętnowany swym żydowskim losem, należy do najwybitniejszych poetów XX wieku” (s. 263). Jego język „kwestionuje samym swym istnieniem możliwość hermeneutycznego porozumienia” (s. 263). Porozumienia, ale też zrozumienia Zagłady, bo do niej Celan wielokrotnie powraca. Starcie grozy i narracji, cierpienia i słowa, tego, co niepojmowalne i tego, co wyrażalne – Shoah w bolesny sposób uzmysławia nie tylko niewystarczalność mowy, ale – co gorsza – dostępnych sposobów rozumienia i tłumaczenia. Zagłada położyła się cieniem na naszym racjonalnym języku, pokazała szaleństwo w obrębie rozumu. Przewodnikiem po takim piekle może być Hurbinek – „trzyletnie dziecko z wytatuowanym na przedramieniu numerem w Oświęcimiu. Więźniowie nazywali je Hurbinek. Mowa jego sprowadzała się do jednego, niezrozumiałego słowa: »massklo« czy »matisklo«. Hurbinek zmarł w pierwszych dniach marca 1945 roku” (s. 397).



Janion przypomina, że każda, choćby najokropniejsza historia formuje w końcu swój język, którym można mówić z zewnątrz doświadczenia. To jeszcze jeden paradoks niewyraźności: mówić można o wszystkim i każdy może mówić. Omawia sprawę sfalszowanych dzienników Binjamina Wilkomirskiego, rzekomego dziecka Oświęcimia. Ta sprawa, niezależnie od tego, że Wilkomirski płaci dramatyczną cenę za swoje utożsamienie z losem Żyda, uzmysławia „kryzys świadka”. Nie ma bowiem przeżyć tak strasznych, których formy wyrazu nie dałoby się podrobić. Dlatego zapis doświadczonego horroru, związanych z tym dylematów formalnych i moralnych to ważny wątek w książce Janion. Co wolno literaturze? I czemu literatura może sprostać? Te pytania wydają się o wiele bardziej wyraźne niż potencjalne odpowiedzi. Trudno się dziwić, skoro ja k ą ś odpowiedź sformułować można tylko na drodze indywidualnych poszukiwań i wrażliwości. A i tak pozostaniemy w sferze wysoce subiektywnej. Janion przypomina spory krytyków o pisarstwo Krall (dla niektórych „zbyt estetyczne”), a także wątpliwości, jakie wzbudziła okładka zbioru wierszy Różewicza: na pierwszy rzut oka – piękny akt nagiej kobiety, w istocie – ciało martwej więźniarki na śniegu. Doświadczenia Zagłady, tak drastyczne, że nie mieszczą się w wyobraźni, stają się kontekstem dla nie wyrażonego wprost, lecz przecież obecnego w książce Janion pytania o powinności kultury i tych, którzy ją tworzą. Janion cytuje Krall, która odbierając w roku 2000 Nagrodę Porozumienia Europejskiego, mówiła: „Czy w ogóle zrozumienie jest wartością nadrzędną? Może coś innego nią jest? Na przykład współczucie? Może należałoby ustanowić nagrodę współczucia europejskiego?” (s. 405).

Współczucie przeciwko zrozumieniu – to warta przemyślenia sugestia. Jednakże raczej mnoży wątpliwości, niż podsuwa rozwiązania. Pogodzenie postulatów współczucia, tak okropnie dziś potrzebnego, ze sceptycyzmem i racjonalizmem, którymi nasza kultura przesiąkła do kości, (a co więcej, wiąże się z nimi fragment wartościowego dziedzictwa), to zadanie przypominające kwadraturę koła. Wszystkie podejrzliwe pytania, zrodzone z nieuniknionej potrzeby zrozumienia, będą wciąż i od nowa naruszać ufność i spontaniczność współczucia. Tej kolizji nie da się przezwyciężyć, bo jest jednym z wcieleń starego konfliktu Uczucia i Rozumu. Mimo to pytanie Hanny Krall, pytanie o potrzebę współczucia, jako kategorii będącej formą zastępczą dla rozumienia, zachowuje ważność. Zwłaszcza dziś, gdy serwuje się szczegółły „śmierci na żywo”, skadrowane sceny tortur, detaliczne ujęcia cudzej rozpacz pod pretek-



stem oświecenia i „zaświadczenia”. Te drastyczne obrazy czy opisy często niewiele wnoszą do wiedzy o tym, co się dzieje, za to intensyfikują pytanie: kim jest człowiek, który – klatka po klatce – rejestruje sceny zabijania?

W książce *Żyjąc tracimy życie* Maria Janion, mówiąc o sensie działania intelektualnego i artystycznego, wielokrotnie wraca do przesłania, by nie oddzielać myśli od życia. Przypomina szok, doznany przez Józefa Czapskiego, gdy w roku 1943 zobaczył na wystawie w Paryżu pogodny obraz Matisse’a. Powstanie takiego płótna wydało mu się niemożliwe w Europie tamtego czasu; w Europie Katynia, likwidacji getta, straszliwej okupacji. Czapski z wojennych przeżyć wyniósł „obowiązek obywatelski artysty (...) dawania świadectwa »innej rzeczywistości«” (s. 95). Dziwnie to brzmi, prawda? Kto dziś zawraca sobie głowę obowiązkiem, w dodatku – obywatelskim (!), artysty? Albo obowiązkiem filozofa, który wydaje się mieć prawo do podążania w stronę „myśli czystej”. Zbyt często taki język „trać myszką”, co nie znaczy, by nie było ludzi mających odwagę go używać. Janion do nich należy, dlatego jej książka, w której tak wiele miejsca poświęcono formie artystycznej, równolegle rozwija wątek etycznych obowiązków artysty czy intelektualisty.

Janion wraca do, zawartego w książce *Psie lata*, literackiego ataku Günтера Grassa na Martina Heideggera. Nie zgadza się na sprowadzenie utworu do „trywialnej parodii” języka i filozofii niemieckiego myśliciela. Zdaniem Janion, Grass „ukazuje jak Heideggerowski żargon filozoficzny mógł zasłaniać i unieważniać górę ludzkich kości, pochodzących z obozu koncentracyjnego” (s. 262). Język może być formą niepamięci, drogą ku niepamięci, wreszcie sposobem na pamięć niewygodną, brzmi ostrzeżenie. A to nie pozwala traktować związku Heideggera z hitleryzmem jako przelotnego epizodu, który ostatecznie nie ma znaczenia dla jego filozofii. Przeciwnie, ta filozofia i jej język błęd umożliwiły, a potem pozwoliły nigdy się z niego nie rozliczyć. Janion nawiązuje też do przypadku Gadamera, którego postawa – pisze, przywołując książkę Christiana Delacampagne’a *Historia filozofii w XX wieku* – „jest symptomatyczna dla większości filozofów. Podjęli oni swą działalność po roku 1945 w taki sposób, jakby nigdy nie było Auschwitz” (s. 266). Gadamer, który w III Rzeszy pełnił obowiązki akademickie, pisze swoje najważniejsze dzieło *Prawda i metafora*, tak jakby Oświęcimia nie było, jakby nie było konieczności pytania o to, w jaki sposób wielka kultura niemiecka mogła zostać wprzęgnięta w służbę barbarzyńskiego ludobójstwa.



Dla Grassa „ponadczasowa i pozaczasowa” pozycja intelektualisty sprzyja błżeństwu. W *Moim stuleciu* komentuje ukazanie się w 1927 roku *Bycia i czasu*: „Ta książka »wniosła na rynek pompaticzną podniosłość słów«, która wydała się pisarzowi „wielce tandetna”, „po wojnie, głodzie i inflacji (...) można było fetować życie jako »rzucenie« albo przy szampanie lub wciąż jeszcze szklaneczce martini roztrząsając jako »bycie ku śmierci«” (s. 263).

Po drugiej wojnie światowej kolizja „bycia ku śmierci” i „góry ludzkich kości” stała się jeszcze bardziej dramatyczna. Lub może raczej – stać się powinna. Bo kultura, nie radząc sobie z tym, chce zapomnieć. Zderzenie się niepamięci z pamięcią, figury Nieobecności, Oddalania się to stałe wątki w książce Janion. Ona sama staje po stronie pamięci, pokazuje, że choćby zapisanie Zagłady oznaczało zadanie niemożliwe, to zarazem nie można już myśleć tak, jakby Shoah nie było. Przypomina komentarz francuskiej gazety „Le Monde” do archiwalnych zbiorów uniwersytetu Yale – zgromadzonych w latach 1979-1995 zeznań ponad 50 tysięcy świadków Shoah: „To tak jakby pod moją skórą była inna skóra, która nazywa się Auschwitz. Nie mogę z niej wyjść, ona istnieje w każdej chwili” (s. 399). Tylko że wydaje się, iż ta skóra kurczy się tak, jak jaszczurcza skóra w tekście Balzaca. Będziemy ją mieli już zawsze, wydaje się mówić Janion, a zarazem mamy jej coraz mniej. To także jeden z paradoksów naszego wspólnego losu, który – gdy pójdziemy tropem metafor – skłania do postawienia pytania: Czy to znaczy, że mamy coraz „mniej życia”? Nie w perspektywie jednostkowej, ale kulturowej?

Właśnie książka *Żyjąc tracimy życie* uświadomiła mi, że ten tekst, zawierający tak wiele odniesień do literatury najnowszej, do głośnych prac, do modnych teorii, kryje w sobie postulaty jak najbardziej tradycyjne, zawarte w postawie intelektualnej Marii Janion. Jej tyluletnia obecność w kulturze znaczone była zawsze zainteresowaniem czasem bieżącym, jego niepokojami, tym, co się działo w humanistycznych teoriach, ale też we wrażliwości konkretnych dziesięcioleci. Jednakże, używając rozmaitych narzędzi dla interpretowania znaczeń kultury, Maria Janion pozostawała blisko myślenia, które włoski pisarz i eseista Nicola Chiaromonte opisał jako postawę człowieka, co: „Nie zabiegając o to, co użyteczne, i nie wierząc w absolutność czasu bieżącego, akcentuje możliwe – idealne – znaczenie tego życia, to znaczy możliwy ład, w którym to, co istnieje, może uzyskać swoje ostateczne dopełnienie. A akcentując znaczenie życia sprawia, że to znaczenie istnieje” (*Co po-*



zostaje. *Notesy 1955-1971*, s. 46). Takie odwołanie może zdziwić, bo przecież Janion pisze głównie z perspektywy tekstów, które obrysowują wyrwę po utraconym Ładzie. Tekstów, w których szukanie sensu tak często naznaczone jest zwątpieniem. A jednak dziwić się nie należy: i w jej książkach, i w książkach Chiaromontego od optymizmu ważniejsza jest dzielność. Grecka dzielność, która pozwoliła Edypowi przeżyć tragizm poznania, a gdy jej zabrakło, Jokasta skończyła ze sznurem na szyi.

DANUTA SOSNOWSKA, ur. 1962, dr, pracuje w Instytucie Filologii Słowiańskich UW. Zajmuje się historią kultury i literatury polskiej, czeskiej i ukraińskiej. Współpracownik kwartalnika „Kresy”. Wydała wybór listów romantycznych *Dzikię nasze położenie* (1995) oraz monografię *Seweryn Goszczyński: biografia duchowa* (2000).

Marek Zajac

**Niemiec,  
mieszczanin  
i geniusz**

Tomasz Mann,  
*Moje czasy. Eseje*,  
wybór i wstęp  
Hubert Orłowski,  
tłumaczenie Wojciech Kunicki,  
Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002,  
ss. 484

Tomasza Manna należy wyobrazić sobie tak: przy monachijskim, masywnym biurku siedzi człowiek, którego nie warto nawet pytać o profesję, bo wszystko już na pierwszy rzut oka świadczy o tym, że mamy do czynienia z literackim geniuszem. Z niezwykłą pedanterią rozkłada między ulubionymi i nigdy niezmiennymi swego miejsca bibelotami kartki rękopisu: codziennie pięć stron nienagannej stylistycznie prozy, zdań, z których wiele można by od razu przepisać do podręczników literatury albo zbiorów aforyzmów. Harmonia, spokój, solidność i pracowitość, światopoglądowa konsekwencja, choć nie intelektualny letarg – oto mieszczański tytan, w najlepszym tych słów znaczeniu. Może i sam Mann chciałby (bo i on uległ dręczącej wielkich pokusie kreowania nie tylko



swojego dzieła, ale także społecznego odbioru własnej biografii), by taki obraz pozostał w pamięci kolejnych pokoleń. A może po prostu tak właśnie chciał żyć? Czy jego czasy przeszkodziły mu – niestety albo na szczęście – w realizacji tych zamierzeń?

Bo Mann chciał być Niemcem, mieszczaninem i wielkim pisarzem – kolejność nie ma w tym przypadku znaczenia, bo wedle Manna wszystkie te role składały się na wewnętrznie spójny i logiczny ideał. Ale historia i świat zaczęły płatać pisarzowi figle, które z czasem przeobraziły się w tragedię na skalę masową. Najpierw rozpadło się mieszczaństwo; Mann był zresztą bystrym obserwatorem i kronikarzem tego rozkładu. Jednak, co gorsze, nie chodziło tylko o zanik pewnej klasy społecznej – destrukcji uległy także zbiorowa *psyche* i mieszczański etos. Błądzili i Niemcy, czego Mann z początku nie dostrzegał, odczując towarzysząc im w drodze do katastrofy. W 1914 r. pisarz zapewne nie wyobrażał sobie, że oświadczy kiedyś: „Jestem Amerykaninem”, albo napisze list-esej, który zatytułuje *Dlaczego nie wracam do Niemiec?*

Zbiór esejów politycznych Manna otwiera *Fryderyk i Wielka Koalicja* – pisany od września do grudnia 1914 r., w patriotycznym zapamiętaniu i z nacjonalistycznym, wręcz propagandowym zacięciem. Ale jak nie ulec wojennej gorączce, gdy na kolejowych dworcach stoją pełne żołnierzy wagony, na których wysmarowano kredą: „Do zobaczenia na Polach Elizejskich”? Tekst opatrzony jest podtytułem: *Szkic na dzień dzisiejszy i na aktualną chwilę* – takie postawienie sprawy może dziwić wielbicieli *Czarodziejskiej góry*, w której szwajcarskie sanatorium jest miejscem, gdzie „nigdy”, „teraz” i „zawsze” oraz „nigdzie”, „tu” i „wszędzie” stapiają się w jedną całość. Otóż Mann ma po prostu świadomość, że pisze esej dyktowany potrzebą chwili, i – by tę potrzebę zaspokoić – tłumaczy, że wypowiedziana przez wilhelmińskie cesarstwo wojna jest sprawiedliwa, bo sprowokowała ją Europa, która „zamyka się w sobie, sztydzi, szczeka” w bezsilnej nienawiści do Niemiec. W tej sytuacji nawet uderzenie na neutralną Belgię w lipcu 1914 to moralnie i pragmatycznie umotywowana konieczność, a nie godna potępienia zbrodnia. Posądzać Manna o kiepską propagandę byłoby jednak nadużyciem. Po pierwsze, swoje poglądy na współczesne mu wydarzenia przedstawia, snując opowieść o czasach dawno już minionych – to wprawdzie nie czyni jego poglądów na kwestie „tu i teraz” mniej czytelnymi, ale z pewnością odróżnia jego esej od pompatycznego języka ulotek i wojennych plakatów. Po drugie, Mann nie idealizuje wojny. Jest ona zwierciadłem, w którym przeglądają się graniczące nieraz z szaleństwem ambicje wład-



ców. Jest starciem płci i chorobliwej seksualności: niechętnego kobieciom Fryderyka z cnotliwą aż do dewocji Marią Teresą, zabawiającą się z żołdakami carycą Elżbietą i madame de Pompadour, kurtyzaną z doświadczenia i charakteru. Ale nie zmienia to tego, że wojna – choć ze swej natury zajęcie niskie i brudne – w przypadku i fryderykańskich Prus, i zbudowanej przez Bismarcka Rzeszy jest skutecznym sposobem, by „ziemskie przesłanie jego [Fryderyka] narodu się spełniło”.

Ten esej oraz wydane w październiku 1918 podobne w treści, choć bardziej filozofujące *Rozważania człowieka apolitycznego* wypomina się Mannowi aż do dziś, jednocześnie wskazując na przemianę (odczytywaną nieraz w kategoriach czegoś na kształt nawrócenia), która z czasem dokonała się w jego poglądach. Zresztą o dowody wcale nietrudno. W *Mowie na cześć Lessinga* z 1929 Mann nazywa wojnę światową „eksplozją nierozumu”. W 1936, gdy po pozbawieniu go obywatelstwa niemieckiego stracił także doktorat *honoris causa* uniwersytetu w Bonn, tak pisał do dziekana Wydziału Filozoficznego tej uczelni o polityce nazistów: „Tak, ci zagrożeni i powstrzymywani [kraje europejskie] muszą mu [państwu niemieckiemu] w końcu dopomóc, aby kraj ów nie pociągnął w otchłań całego kontynentu, aby nie wybuchnął wojną, na którą, jako na *ultima ratio*, wciąż jeszcze liczy. Dojrzałe i ukształtowane państwa – przy czym pod pojęciem »ukształtowania« rozumiem znajomość fundamentalnego faktu, iż wojna nie jest już dozwolona – traktują ten wielki, zagrożony i zagrażający wszystkim kraj albo raczej jego beznadziejnych przywódców, w których ręce się dostał, jak lekarze chorego”. A zatem wojny nie są wcale dziejową koniecznością i – co więcej – nie wolno ich prowadzić! Mann, zdeklarowany przeciwnik ładu wersalskiego jako krzywdy wyrządzonej narodowi niemieckiemu i całej Europie, nie chciał jego rewizji na drodze przemocy. Inny przykład: w 1922 r. w kolejnym wydaniu *Rozważań człowieka apolitycznego* pisarz wykreślił budzące największe kontrowersje fragmenty.

Mann nie lubił słuchać ani czytać opowieści o swoich światopoglądowych woltach: niecierpliwiał się wtedy, irytował. Gdy komentował takie opinie, to z pełną zjadliwej ironii pobłażliwością, na przykład cieszył się, nie kryjąc sarkazmu, że „krytycy nie zaczęli grzebać w moim wnętrzu, poszukując jakichś utylitarnych motywów, które jakoby zmusiły mnie do »renegactwa«”. Wspomniane poprawki z 1922 r. traktował jako kosmetyczne. W eseju *O niemieckiej republice* z tego samego roku, w którym poparł idee republikańskie i ostro skrytykował wojnę, pisał: „Błędna to jednak opinia – raz jeszcze chciałbym zapewnić o tym, co wciąż z uporem





powtarzałem prywatnie: nic mi nie wiadomo o jakiejś zmianie postaw. Być może zaprezentowałem nowe myśli, ale nie nowe postawy”. I dowodzi – dość enigmatycznie, a zatem raczej mało przekonująco – że istnieje logiczny związek między nacjonalistycznymi uniesieniami tuż po wybuchu wojny a republikańskim zapałem w budowaniu nowego państwa po jej zakończeniu. Mann domaga się też, by artysta miał prawo mówić i myśleć inaczej niż kiedyś, myśli bowiem są tylko środkiem do celu, a zadaniem pisarza jest ustanawiać „trwały sens w odmienionej epoce”.

Co ciekawe, w pełnym osobistych nawiązań eseju-przemówieniu *Lubeka jako duchowa forma życia* Mann jednak wprost tłumaczy się (złośliwi powiedzą: skoro się tłumaczy, to ma coś na sumieniu) z pierwszowojennej fascynacji: wojna wymaga od człowieka zdecydowanej autodefinicji, wzmacnia poczucie własnych korzeni, zmusza do poszukiwania usprawiedliwienia. Powtórzmy: Mann chciał być Niemcem, zatem w naturalnym odruchu szedł tam, dokąd podążyli Niemcy. Zresztą nie był wtedy wyjątkiem.

W całym zbiorze można znaleźć szersze spektrum argumentów, które usprawiedliwiają bądź wręcz nakazują człowiekowi nieustanne kształtowanie swoich przekonań (czy raczej, jeśli czytelnik przystanie na nieco sofistyczne rozróżnienie Manna: form ich wyrażania). W jednym z esejów pisarz, nie bez zachwytu, cytuje Lessinga: „Gdyby Bóg w swojej prawicy dzierżył wszelaką prawdę, a w lewicy nieustający popęd zdobywania prawdy, choćby nawet łączący się z koniecznością nieustannych i wiecznych omyłek, i gdyby rzekł do mnie: wybieraj! wówczas z pokorą chwyciłbym jego lewicę, mówiąc: Ojcze, daj! Czysta prawda jest wszak tylko dla Ciebie!”. Zdaniem Manna prawda nie jest dana raz na zawsze, a człowiek winien wsłuchiwać się w to, co „epokowo słuszne i konieczne”, i nie obawiać się nienawiści „tępych, lękliwych i zatwardziałych, tych, którzy zainteresowani są podtrzymywaniem fałszu i zła”. A opisując postacie Lessinga i Lutra, Mann ostrzega, że „litera nie jest duchem”. Nie wolno bezkrytycznie powoływać się na to, co nawet najpotężniejsi wśród ludzi mówili w przeszłości, bo ich słowa należą do czasu dokładnie już odmierzonego i na zawsze zamkniętego. Luter może nauczałby dziś inaczej, ale – i tu znów uwaga na autobiograficzne teorie Manna – nadal pozostałby Lutrem. Albo ściśle rzecz ujmując, nie zmieniłby się duch Lutra, a tylko okoliczności, potrzeby i słuchacze.

Mann uczy się na błędach. W 1914 podążył za tłumem, a właściwie w tłumie. Ale już (dopiero?) w 1935 esej *Uwaga Europo!* opiera na poglądach zawartych w *Buncie mas* José Ortegi y Gasset, przestrzegając współ-





czesnych: „Kolektywizm jest obszarem wygody w porównaniu z indywidualizmem, wygody aż po bylejakość; to, czego życzy sobie skolektywizowane pokolenie, to, na co pozwala sobie, co toleruje – to ustawiczny urlop od własnego ja”. A że Mann to pojętny uczeń w szkole życia, nie unika też stawiania tyleż śmiałych, co trafnych prorocत्व. W 1936 pisał o narodowych socjalistach: „Z niewiarygodną zuchwałością utożsamili się z Niemcami! Podczas gdy być może nieodległa jest chwila, gdy narodowi niemieckiemu zależeć będzie, by nikt go z nimi nie utożsamiał” – te słowa brzmią jak *memento*, zwłaszcza w świetle powojennych debat, które toczą się w Niemczech wokół problemu zbiorowej winy i odpowiedzialności oraz dziedziczenia ich przez kolejne pokolenia.

Jednak są i prognozy zupełnie nietrafione, a błąd jest tu wynikiem wielkiej, przez długi czas ślepej miłości Manna do Niemców i bezkrytycznego stawiania znaku równości między Niemcem a mieszczaninem. A dokładniej rzecz biorąc, chodzi tu raczej o Mannowskie wyobrażenie ideału mieszczanina i Niemca. Podczas obchodów siedemsetlecia Lubecki (a wedle twórcy *Buddenbrooków* właśnie lubeczanin w doskonały sposób łączy w sobie niemieckie i mieszczańskie zalety) przekonuje słuchaczy do idei środka i retorycznie pyta: „A czyż Niemiec nie jest człowiekiem środka – w wielkim stylu?”. Bo „Niemcy usytuowani między skrajnościami świata, nie mogą być ekstremistami; to jest fakt psychologiczny, którego nie zmieni jakikolwiek radykalizm”. Niestety, okazało się, że idea środka – błędnie interpretowana jako zasada unikania konfrontacji z tym, co radykalne – może prowadzić do moralnej obojętności wobec zła, co zdarzyło się w III Rzeszy.

Miłość do wszystkiego, co niemieckie, nie pozwala Mannowi od razu i zdecydowanie potępić nazizmu. Jak sam wyznaje, pisał przede wszystkim dla Niemców, a sławę poza granicami ojczyzny traktował jako sympatyczny, ale niekonieczny dodatek. Dlatego woli unikać otwartego starcia – choć nie za cenę serwilizmu – by niemiecki czytelnik miał dostęp do jego książek. Ale po latach fascynacja ustępuje miejsca „cierpieniu na niemieckość”. Mann emigrant staje w pierwszym rzędzie krytyków nie tylko faszyzmu, ale i Niemców jako takich. Ale to krytyka szczególnie, niewynikająca z goryczy odrzucenia czy nienawiści – to raczej wyraz miłości, która bliska jest udręce. „Niemcy jako politycy wierzą, iż tak winni się zachowywać, żeby ludzkości zapierało dech – to właśnie uznają za politykę. Jest ona dla nich złem – stąd myślą, iż za jej sprawą sami powinni stać się diabłami” – Mann nie oszczędza rodaków, choć wiele lat wcześniej i dla niego było jasne, że Fryderyk Wielki musiał dla



dobra narodu zrezygnować z wizerunku humanizującego filozofa i przenieść się w siejącego postrach w ł a d c ę i w o d z a. Mann z taką pasją (na myśl przychodzi tu z pozoru nieco karkołomne i infantylne porównanie do ojca, który zastanawia się, dlaczego jego ukochane dziecko zostało mordercą – ale stosunek Manna do rodaków nazwać trzeba właśnie „ojcowskim”) poszukuje przyczyn upadku Niemców, że sięga po instrumentarium teologiczne, budując niemalże manichejską wizję świata: „Niekiedy, i to nie tylko rozmyślając nad dziejami Niemiec, odnieść można wrażenie, że świat nie jest wyłącznym tworem Boga, ale dziełem kogoś innego jeszcze. Bogu można przypisać fakt stanowiący źródło łaski, iż ze zła może narodzić się dobro. To, że z dobra tak często pochodzi zło, jest z pewnością sprawką tego drugiego. Niemcy słusznie postawić mogą pytanie, dlaczego im właśnie dobro zamienia się w zło, dlaczego w ich ręku staje się złem”. By jakoś rozwiązać uciążliwy dysonans między od dzieciństwa pielęgnowaną przez pisarza wizją niemieckości a wydarzeniami z lat 1933-1945, Mann dzieli Niemców na dobrych oraz na... dobrych, którzy zeszli na złą drogę. Kiedy zaś w 1945 roku odmawia powrotu do Niemiec, to i tak nie bez patosu zaznaczy, że gdy z Ameryki przyjedzie do Europy, to lęk i obcość – owoce dwunastu lat spędzonych na emigracji – „nie sprostają sile przyciągania, która ma po swojej stronie dłuższą, bo tysiącletnią pamięć”.

Choć w pierwszym zdaniu kończącego zbiór eseju *Moje czasy* Mann zaznacza, że zamierza mówić właśnie o swoich czasach, a nie o swoim życiu, to książkę tę można też czytać jako przyczynek do autobiografii pisarza, który sam w końcu – jakby kapitulując przed nieuniknionym – przyznaje, że „od refleksji o własnych czasach nie można zupełnie odzielić autobiograficznego »ja«”. Należy jednak zachować tu najwyższą ostrożność i lepiej unikać inkwizytorskich sądów na temat postaw czy też ich ewolucji w życiu Manna. Był on niezwykłym geniuszem, niewolnym – choć sam pewnie by przeciw tej opinii gwałtownie protestował – od wahań, sprzeczności i niezwyklej temperatury emocji, a takie indywidualności zawsze będą wymykać się jednoznacznym ocenom. Najuczciwiej byłoby, choć ciekawość się przed tym wzbrania, odnieść do Manna słowa, którymi on sam kończy esej o Wagnerze: „Sądy są wtórne już wówczas, kiedy powstają; jakże odtwórcze są później! Pozostaje człowiek i owoc jego walki, jego dzieło. Zadowolmy się wciąż dla dzieł Wagnera jako potężnego i wieloznacznego fenomenu życia Niemiec i Zachodu, które po wsze czasy będą źródłem najgłębszych bodźców dla poznania i sztuki”.



Można też odczytywać *Moje czasy* jako kronikę epoki, a właściwie epok: od schyłku mieszczańskiej dominacji pod koniec XIX wieku, przez dwie wojny światowe i dwa totalitaryzmy, intelektualny ferment międzywojnia aż po ład zimnej wojny. W tej perspektywie szczególnie cenne są te eseje, które Mann pisał „na aktualną chwilę” – świetnie oddają one dylematy współczesnych im Niemców, a nas uczą pokory wobec wyzwań, które przed ludźmi stawia historia. Zresztą Mann był świadkiem nie tylko ideowych i politycznych przełomów, ale i zmian anegdotycznych: „Moje czasy – czegoż to ze sobą nie niosły! Kant męskich spodni na przykład – w moim dzieciństwie jeszcze go nie było, wkrótce jednak się pojawił i mogę wskazać na jego pierwszy obraz w literaturze. W późnej powieści Tolstoja *Zmartwychwstanie*, gdy Niechludow, towarzyszący transportowi więźniów na Syberię, w którym znajdowała się jego była narzeczona, powraca w jednym z hoteli miasta gubernialnego do cywilizacji, gdzie wkłada usztywnioną koszulę i »spodnie z kantami od leżenia«. Kanty zatem powstały za sprawą złożenia spodni, później pojawiło się żelazko”. I tak z 75-letniego staruszka, od wielu lat mieszkającego tysiące mil od Niemiec, wyłazi lubecki kupiec – z jego jowialnością, zamiłowaniem do detalu i ciekawością, jak to się, do licha, robi...

I wreszcie, polityczne eseje Manna można potraktować jako dodatkową furtkę do jego prozy. Po ich lekturze czytelnik otrzyma klucze do nieznanego mu do tej pory pokoi w domu Buddenbrooków; w szwajcarskich Alpach spotka kilku kuracjuszy, których nie sposób znaleźć na stronach *Czarodziejskiej góry*; otrzyma dokładniejszą mapę biblijnej ziemi Józefa i jego braci oraz odkryje zagubione kartki z rękopisu Serenusa Zeitbloma, który skrupulatnie opisał losy Adriana Leverkühna. To naprawdę niemało. Z czystym sumieniem możemy więc zostawić Manna w spokoju przy jego monachijskim, starannie założonym bibelotami i kartkami biurku.

MAREK ZAJĄC, ur. 1979, redaktor „Tygodnika Powszechnego”, student w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego.



Andrzej Sulikowski

## Ruysbroeck jak katedra

Bł. Jan van Ruysbroeck,  
*Królestwo miłujących zaślubiny  
duchowe* (pierwszy z czterech  
tomów *Dzieł*),  
tłum. ks. Maria Lew-Dylewski  
CRL,

Wydawnictwo Karmelitów Bosych,  
Kraków 2000, ss. 272

Jak czytamy dziś Ruysbroecka, po sześciuset przeszło latach? Metodą małych fragmentów, bo brak nam czasu i jesteśmy w ciągłym ruchu. Tak poznajemy większość wartościowej mistyki, tak czytamy przeważnie Pismo Święte – zadowolając się niewielką, ale pożywną częścią, dostępną akurat w danym dniu. Autor flamandzki rozpoczyna swe rozważania od wybranego zdania biblijnego, na przykład w *Królestwie miłujących* jest to sparafrazowany werset *Księgi Mądrości*: „Pan sprowadził sprawiedliwego prostymi drogami i ukazał mu królestwo Boże” (Mdr 10, 10), a w *Zaślubinach duchowych* pamiętne zdanie: „Patrzcie, Oblubieniec nadchodzi, wyjdźcie Mu na spotkanie” (Mt 25, 6). Z jednej sentencji wykwita cały poemat teologiczny i oto średniowiecze zdaje się mieć tę zasługę, którą przypisujemy zazwyczaj dwudziestowiecznej awangardzie – stworzenia „poematu rozkwitającego”, idei proponowanej przez Tadeusza Peipera.

Zdanie podstawowe, leżące jako fundament dzieła duchowego, zostaje w dalszym ciągu wywodów rozbite na poszczególne wyrazy, a do każdego pojęcia autor daje swój osobliwy, czasem parostronicowy komentarz, świadczący o znakomitym wyczuciu semantyki, o wielkiej i żywej wiedzy teologicznej uruchamianej w miarę potrzeby, dyskretnie, aby czytelnikowi otworzyć horyzonty pełne chrześcijańskiej nadziei. Tak więc Ruysbroeck myśli fragmentami, które łączy w wyższe całości, stosując – co częste w średniowieczu – dość skomplikowane systemy „punktowe”: opisuje na przykład trzy drogi do Królestwa Bożego, trzy nieba, trzy warunki widzenia, potrójne przyjście Chrystusa, trojaki zjednoczenie bezpośrednie, cztery żywioły budujące ciało ludzkie, cztery cechy człowieka sprawiedliwego w życiu czynnym i cztery w życiu kontemplacyjnym, pięciorakie Królestwo Boże, siedem darów Ducha Świętego, siedem grzechów głównych, dziewięć chórów anielskich itd.



Powstaje więc w strukturze myśli Ruysbroecka skomplikowana budowla logiczna, pełna znaczących symetrii, portali, archiwolt, przypór, niemal jak w katedrze gotyckiej. Coś zewnętrznie zawężonego, co sprawia wrażenie złożonego systemu twierdzeń, aksjomatów i dowodów. Wszystkim rządzi ponadto dwudzielność, na każde zjawisko pozytywne przypada lustrzany argument negatywny. Jeśli zastosujemy tutaj formułę jedności przeciwieństw (*coincidentia oppositorum*), wzniesiemy nasze myślenie wyżej, jak przy zwiedzaniu katedry gotyckiej, gdzie fasada urzeka różnorodnością, ale można wspiąć się na wieżę, a wówczas elementy przeciwstawne służą tylko jednemu – zbliżeniu do nieba, rozumianego najpierw całkiem fizycznie, jako przestwór. Tym, co winno wieńczyć wieżę katedry, jest kamienna sterczyna, stylizowany kwiat symbolizujący zachwyt i żywotność, jak w katedrze kolońskiej, gdzie potężny element szczytowy zdaje się piórkiem, ale oglądany z bliska waży dobrych kilka ton. Jest to więc symbol Chwały Bożej i poznania religijnego, wznoszącego duszę ponad wszelką scholastykę.

Analogia między kompozycją literacką i kompozycją świątyni nie jest tu przypadkowa. Wszak długie, niemal dziewięćdziesięcioletnie życie mistyka flamandzkiego (1293-1381) przypada akurat na wiek XIV, okres intensywnego budowania kościołów w całej Europie, ale szczególnie w najbliższej okolicy klasztoru, gdzie mieszkał zakonnik. Ruysbroeck słynął z prostego, bezpośredniego wykładu swych myśli. Traktował rzeczywistość nadprzyrodzoną jako przestrzeń do pewnego stopnia poznawalną, a to dzięki „jasnemu intelektowi oglądającemu w łasce”, jak pisze w *Królestwie miłujących*.

Do katedry gotyckiej możemy wejść z uwagą i podziwem, jak to czynili niegdyś: Hanna Malewska, pisząca *Kamienie wołać będą*, czy Zbigniew Herbert, zbierający materiały do *Barbarzyńcy w ogrodzie*. Wówczas bezbarwne i ciemne z zewnątrz witraże zapalają się setkami kolorów, zaś mnóstwo filarów, łuków, służek, sterczyn i maswerków nagle tworzy spójną artystycznie wyższą całość estetyczną, którą odbieramy – z punktu postrzegania wewnętrznego, od środka – jako zharmonizowaną jedność w wielości. Tę zasadę recepcji zaangażowanej zastosować można do tekstów Ruysbroecka i obcować ufnie z częstkami myśli Błogosławionego, pamiętając, że każdy fragment zajmuje miejsce w Całości teologicznej, z którą obcuje autor bezpośrednio – już jako mistyk, rzeczywisty oblubieniec Chrystusa Królującego.

Kto chciałby odtwarzać liczbową stronę pism Ruysbroecka, prędko popadnie w jałową schematologię (istnieją takie prace w literaturze świa-



towej, uporządkowane, jak „drzewka logiczne” w komputerze, ale zabijające wyobraźnię czytelnika). Kto przyjmie cząsteczki teologiczne jako pożywną *pars pro toto*, ten może od razu zbliżyć się do istotnej problematyki duchowej. Stosuje się tutaj nieco strawestowana zasada ewangeliczna, sformułowana przez św. Pawła Apostoła: „litera zabija, duch ożywia” (2 Kor 3, 6).

W myśli religijnej Zachodu Ruysbroeck jeszcze za życia zajął miejsce wybitne z racji swej przenikliwości i dbałości o poprawność nauczania chrześcijańskiego. W swych krótszych listach jest prosty i pewny jako kierownik duchowy, w pismach (lub dłuższych listach) bywa jednak niejasny i zagadkowy. Operuje chętnie paradoksami: „święta ciemność”, „otchłań miłości”, „mroczne światło”. Inaczej zresztą nie da się opisywać rzeczywistości nadprzyrodzonej, przerastającej czasoprzestrzeń i możliwości deskrypcyjne wszelkich języków. Ks. Lew-Dylewski zamieszcza w swym wstępie cenny słownik wybranych pojęć Ruysbroecka, uświadamiając nam, jak wielkie zmiany zaszły w semantyce w ciągu ponad sześciu stuleci.

Warto pamiętać, że swe myśli Ruysbroeck zapisywał dość spiesźnie, najpierw na tabliczce woskowej, a dopiero potem przelewano je na pergamin jako trwałe czystopisy. W stylistyce swojej bywa również porywczy, prędko, czasem i poetyczny. Znamienne, że autor *Zaślubin duchowych* posługiwał się miejscowym dialektem, trafiając nawet do odbiorców mniej wykształconych albo niepiśmiennych. Z uwagi na wielkie koszty książki odręcznie kopiowanej teksty rękopiśmienne czytano na głos, czy to w świątyniach, na uniwersytetach, czy w domach pobożnego życia. Rychło zorientowano się, że Ruysbroeck jest nieprzeciętnym pisarzem religijnym. Już za swojego życia doczekał się przekładów łacińskich. Od XVII wieku korpus jego pism zaistniał w najważniejszych językach europejskich. O ile wiadomo, duchowieństwo polskie posługiwało się biegle łaciną do połowy XX wieku, więc kto był Ruysbroeckiem zainteresowany, mógł w starszych klasztorach znaleźć jego dzieła.

Zyskał wiele przydomków o podobnym sensie: *Admirabilis* („godny podziwu”) albo *Doctor Mirabilis* („doktor przedziwny”), *Doctor Divinus* („doktor boski”). Urodzony we wsi Ruusbroec, w 1317 wyświęcony na księdza, większą część życia spędził w Brukseli, następnie zaś, około sześćdziesiątki, znudzony miastem, osiadł w pustelni Groenendael (Zielona Dolina) i wstąpił do Zakonu Kanoników Regularnych św. Augustyna. Beatyfikowany dopiero w 1908 roku, zajmuje wśród współczesnych sobie mistyków niderlandzkich wybitne miejsce obok Jana Ec-



kharta i Henryka Suzo. Bywa porównywany ze znakomitą św. Brygidą Szwedzką, znaną i czczoną niegdyś u nas.

W Polsce Ruysbroeck był przekładany parokrotnie (ale nigdy ze średnioflamandzkiego), by przypomnieć tylko dokonane za pośrednictwem języka francuskiego *Dzieła wybrane* w przekładzie X.W.P. (Lwów 1874) oraz *Mysli* w wyborze i dobrym przekładzie Anny Szottowej (Poznań 1938). Oba te dzieła dostępne są wyłącznie w lepszych bibliotekach. Ostatnio ukazała się *Ozdoba duchowego wesela. Księga pierwsza*, tłumaczona z niemieckiego przez Piotra Sulikowskiego i jako zgrabna broszura załączona do „Znaku” 2000 nr 4 (539). Zatem edycja ks. Marii Lwa-Dylewskiego, zakonnika Kanoników Regularnych Laterańskich, a więc niejako współbrata Ruysbroecka, pojawia się we właściwym czasie. W ten sposób spełnia się marzenie Hanny Malewskiej, która знаła pisma Ruysbroecka w edycji francuskiej, by to znakomite piarstwo duchowe uprzyśtępnąć czytającym Polakom. Niemniej tom pierwszy kryje pewne usterki, o czym wspomnieć trzeba dla dobra publikacji.

Zdarzają się w cennym wstępie błędy stylu, dziś rozpowszechnione, a przez tłumacza nie uświadamiane: „w oparciu o Ewangelię” zamiast „na podstawie Ewangelii” (s. 7), „autor marzył o ilustracjach w jego pismach” (s. 15), „przeciwieństwo prostoty jest źródłem obrazów, ekstrawersji, stracenia Boga z pola widzenia” (s. 20). Podobne zastrzeżenie mieć można do polszczyzny przekładu w pierwszym tomie *Dzieł*. Tłumacz stara się wprowadzać język całkowicie współczesny, co usprawiedliwione, ale chyba nie zawsze sięgać należy po słownictwo zbyt potoczne, pozbawione choćby odrobiny pozłoty hieratycznej, znamion sakralności. O te sprawy upominali się słusznie Miłosz, Brandstaetter czy Tadeusz Żychiewicz, krytykujący współczesne przekłady biblijne. Nie zapominajmy, że teksty Ruysbroecka mają ponad 600 lat i w oryginalnie brzmią tak archaicznie, że sporządza się dziś tłumaczenia z języka średnioflamandzkiego na współczesny holenderski. Tłumacz mógłby zatem gdzieś wstawić rodzime wyrazy polskie, cokolwiek już archaiczne, by nadać tekstom patynę, uświadomić odbiorcy wieloznaczność pojęć i uzmysłwić sędziwość dzieła.

Komentarza historycznego i teologicznego wymagałyby też we wstępie wyraźnie antysemickie akcenty w niektórych, co prawda rzadkich, miejscach, kiedy to błogosławiony autor zdaje się zapominać, że Chrystus umarł za wszystkich bez wyjątku ludzi, a przede wszystkim za swój naród i za swoich prześladowców (także Rzymian), a więc na drodze krzyżowej ukazał nam także uniwersalizm swej misji (s. 65-66, 67).





W tych drobnych fragmentach Ruysbroeck nie potrafi się wznieść ponad typowe dla swych czasów przesady i uprzedzenia, stanowiące podłoże licznych na Zachodzie – a potem w Europie Środkowej i Wschodniej – akcji antyżydowskich (pogromy, egzekucja kukły Judasza w Wielki Czwartek lub Piątek, obciążanie odpowiedzialnością za śmierć Chrystusa wszystkich bez wyjątku Żydów, co przetrwało nawet do wieku XX, by wspomnieć *Krąg biblijny* Romana Brandstaettera czy żywe do dziś, niestety, stereotypy endeckie).

Dyskusji wymagałby więc następujący wywód z *Królestwa miłujących*, przesycony kategorią, a mało chrześcijańskim duchem ekskomuniki. Pamiętamy, że Chrystus nie chciał sprowadzić ognia na miasta niegościnne, nie deptał żarzącego się ognia, nie łamał nadwątlonej trzciny:

Poganie, gdyby teraz chcieli żyć tylko w naturalnej sprawiedliwości, są potępieni, gdyż po krańce ziemi ogłoszono i ujawniono imię Jezusa Chrystusa, Jego dzieła, proroctwa i zbawienie ludzkiej natury. Gdyby Żydzi teraz żyli tylko według przykazań Bożych, zwyczajów i nauki dawnych ojców, bardziej niż poganie są potępieni, gdyż gardzą proroctwami zawartymi w ich prawie, które mówią o przyjściu i męce Chrystusa, gardzą bowiem Jego przyjściem, nauką i czynami – świadomie i złośliwie. Gorszi są od pogan, gdyż więcej darów otrzymali, a nie chcą ich uznać (s. 67).

Zauważmy przede wszystkim dość naiwny europocentryzm, typowy dla tamtych stuleci, kiedy to sądzono, że ludzkość już potrafi wyznaczać i rozpoznawać „krańce ziemi”. Tymczasem na kuli, którą zamieszkujemy, nie jest to wcale proste – ani kartograficznie, ani etnologicznie – i pozostać musi metaforą, jak w Ewangelii: przy pożegnaniu z apostołami Chrystus Zmartwychwstały nakazuje głosić swą naukę „po krańce ziemi” (Dz 1, 8), czyli w całej, dostępnej kapłanowi homosferze (bez wywyższania i bez ponizania żadnego narodu). Przypuszczać można, że Ruysbroeck nie potrafiłby nazwać wyznawców judaizmu „starszymi braćmi w wierze”, co za naszego życia uczynił kategorią Jan Paweł II. Druzgocząca ocena judaizmu wydaje się w cytowanym fragmencie bezpodstawna i niezgodna z duchem katolickim (tzn. powszechnym, raczej włączającym niż wyłączającym i skazującym na potępienie). Wystarczy uświadomić sobie, ile czerpie liturgia chrześcijańska z liturgii judaizmu, ze Starego Testamentu. Antysemityzm w swej istocie uderza w osobę Chrystusa Pana (bo wedle ciała i słowa należał do królewskiego rodu żydowskiego, rodu Dawida), a także w osobę Matki Przenaj-





świętszej, stuprocentowej Żydówki, o której wszakże ten sam autor w *Zaślubinach duchowych* pisze następująco:

Maryja zaś była żywym rajem. Znalazła łaskę zgubioną przez Adama, a nadto dużo więcej, gdyż jest matką miłości. Ona przez miłość zwróciła się wyraźnie ku Bogu, w pokorze poczęła Chrystusa i wspaniałomyślnie ofiarowała Go Ojcu wraz z wszystkimi Jego cierpieniami. Nigdy nie kosztowała łakomie żadnej pociechy ani żadnych darów. Całe Jej życie było czyste. Kto Ją naśladowuje, zwycięża wszystko, co przeciwne jest cnocie, i wchodzi do królestwa, gdzie ona wiecznie króluje ze swym Synem (s. 251).

Zaletą pisarstwa Ruysbroecka wydaje się przede wszystkim trzeźwość, zaufanie do rozumu, szczególnie w sprawach subtelnych, dotyczących mistyki i życia wewnętrznego. Jest on bardzo dobrym znawcą natury ludzkiej, szczególnie w aspekcie jej grzeszności. W opisach negatywnych – na przykład postępowania ludzi przewrotnych – bez trudu odnajdujemy nasze współczesne, bo przecież ani ciało, ani dusza, ani charaktery nie zmieniły się w ciągu minionych sześciuset lat. Z propozycji pozytywnych, które tutaj przeważają, można korzystać bez ograniczeń. Ruysbroeck posługuje się zdaniem celnym, które pozostaje w pamięci, jak rady późniejszego o wiek Tomasza van Kempen, zwanego w Polsce Tomaszem a Kempis. Niekiedy narracja Jana van Ruysbroecka zamienia się w tok prawdziwie poetycki, gdzie od pochwały światła nadprzyrodzonego błogosławiony autor przechodzi do afirmacji Stwórcy. Wystarczy wówczas z kolumny druku wydobyć anaforyczne sekwencje, ułożyć równoległe, aby powstał osobliwy hymn ku czci Boga, przypominający *Pieśń słoneczną* św. Franciszka z Asyżu czy podobne w duchu zdania z *Naśladowania Chrystusa*. Przy tych stronicach warto zatrzymać się dłużej, bo jest to adoracja Pustego Grobu, znana do dziś w liturgii w oktawie wielkanocnej, ale mało powszechna, bo religijność współczesna – i miejska, i wiejska – raczej wybiera adorację wcześniejszą, „skończoną”: Ciemnicy, Krzyża, Grobu Pańskiego. Nie dostrzega się jakby pustej jaskini dziewiczego Grobu, wciąż pomiędzy żywymi kwiatami, gdzie tylko porzucony całun i płótno obwiązujące Głowę, gdzie pojawili się na krótko Posłańcy i prędko zniknęli, gdzie brak namaszczonej świętych zwłok, bo Chrystus żyje.

Od strony edytorskiej *Dziela* pozostawiają jednak pewien niedosyt, tym bardziej że mamy w pamięci dokonania zasłużonej oficyny Karmelitów Bosych, choćby pisma św. Jana od Krzyża. Otóż brak tutaj przemyślanej szaty graficznej, brak dobrze skomponowanej żywej paginy



i doboru czcionek, nawet numeracja stron wydaje się zbyt „komputerowa”, zbyt współczesna. A całość doraźna, czyli, by tak rzec, broszurowa, na typowym papierze, co nie pasuje do klasyka życia wewnętrznego, jakim jest bł. Jan van Ruysbroeck. Dość wspomnieć pieczołowite edycje angielskie, niemieckie czy francuskie. Od strony językowej również przydałaby się staranniejsza adiustacja.

Zakończyć chciałbym w duchu optymistycznym, ażeby czytelnik wspomniał Ruysbroecka beztroskiego, miłośnika zwierząt, przyjaciela ludzi, od czasu do czasu ogrodnika w klasztornym ogrodzie, przeciwnika świętości zasępionej i cierpiętniczej, do której religijność polska ma widoczne upodobanie. Książę Mistyki Niderlandzkiej – jak go zwą niektóre opracowania – był doskonałym kierownikiem sumień, zawsze zrównoważonym, roztroptym, dającym w listach proste rady, na przykład zakonnicy udającej się do szpitala, by nawiedzić chorych: „Wynajduj dla nich rzeczy zabawne. Spraw, niech się śmieją!... Jeśli trzeba, spędzaj noc przy chorych, ale wtedy, właśnie wtedy, wesołości siostró, wesołości”.

ANDRZEJ SULIKOWSKI, prof. dr hab., historyk literatury polskiej, pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Szczecińskiego. Wydał m.in.: *Nie całkiem zmyślone* (1989), *Nie można świata zostawić w spokoju. O twórczości Jana Józefa Szczepańskiego* (1992), „Pozwolić mówić prawdzie”. *O twórczości Hanny Malewskiej* (1993), „Serce czy-ste”. *Świat poetycki ks. Jana Twardowskiego* (2000).

Agnieszka Sabor  
**Piękny spór**

*Wokół Wawelu. Antologia  
 tekstów z lat 1901-1909,*

redakcja i wstęp Jarosław  
 Krawczyk,

Oficyna Wydawnicza „Mówią wieki”,  
 Warszawa-Kraków 2001

Ciekawe, czym jest dla Polaków Wawel dzisiaj, w czasach masowej turystyki. Wzdłuż drogi prowadzącej do Bramy Herbowej (która nie pamięta ani Jagiellonów, ani Wazów, bo zbudował ją Adolf Szyszko-Bohusz w 1921 roku) od rana gromadzą się wycieczki. Mijając kolejne



grupy, można usłyszeć jednostajne, całkowicie pozbawione emocji opowieści przewodników, te same od lat i pokoleń: o pierwszej królewskiej koronacji, która odbyła się pewnej mroźnej i zaśnieżonej niedzieli 1320 roku w ruinach spalonej romańskiej katedry, o ostatnich Jagiellonach, którzy sprowadzali na to wapienne wzgórze nie tylko Włochów, ale i włoszczyznę, o ostrzale miasta z murów zamku podczas Wiosny Ludów, o manifestacyjnych pogrzebach Królów Ducha w katedralnej krypcie. Turyści – emeryci, dyrektorzy w służbowej podróży, coraz liczniejsi pielgrzymi w drodze do Łagiewnik, a przede wszystkim masa młodzieży, dla której wycieczka do Krakowa jest szkolnym obowiązkiem – reagują na różne sposoby: jedni, znudzeni, rozglądają się po tandetnych straganach pełnych pamiątek, inni, zainteresowani, dopowiadają ostatnie słowo do historii, którą teraz przedstawia im przewodnik, a którą znali od zawsze, nie wiadomo skąd i od kogo. Tylko naprawdę nieliczni, najczęściej najstarsi i najbiedniejsi, ci, dla których przyjazd na Wawel rzeczywiście był wyrzeczeniem albo łutem szczęścia symbolizowanym stromym podejściem do wejścia, są naprawdę wzruszeni. Krakowianom wystarcza widok wzgórze z mostów na Wiśle. Przychodzą tu bardzo rzadko, na niedzielny spacer albo na ślub przyjaciół.

Wawel nie jest dziś dla Polaków żadnym zaskoczeniem, nieczęsto bywa też duchowym odkryciem. W pewien sposób oglądają dobrze znany serial, głównie zresztą dla rozrywki. Czasy, kiedy było zupełnie inaczej, niemal nierealne, wydają się bardziej zmyśleniem niż prawdą. A przecież przed powstaniem styczniowym Wawel i cała jagiellońska stolica były marzeniem i trudnym celem dla tych, którzy znaleźli się po drugiej stronie granicy. Była taka góra koło Ojcowa, już w zaborze rosyjskim, z której „nie oczyma tylko, ale się patrzy duszą i sercem, bo wyteża się dusza na widok tych pomników, a serce unosi się i bije gwałtowniej. Któż z ziomków nie dąży do Krakowa, a komu to nie jest wolno, przynajmniej do tej góry, aby mógł choć z dala wpatrywać się w to miejsce i Bogu powierzyć w gorącej modlitwie tę kolebkę ojczystej sławy”... – pisał w 1861 roku Helleniusz (E. A. Iwanowski). Żeromski był w Krakowie po raz pierwszy w 1889: „Tak – ja, patriota czerwony, człowiek mający 24 lata, inteligentny, marzyciel – pierwszy raz widziałem herb narodu”. Zachował się pamiętnik chłopca z Raclawic, który właśnie tutaj, na Wawelu, dowiedział się, że niedaleko jego domu odbyła się ważna „narodowa sprawa”. Inny pielgrzym, górnik z Bytomia, wspominał przemówienie kardynała Dunajewskiego, który wzywał do wierności polskiej mowie ponad pięciuset pielgrzymów przybyłych z Górnej Ślą-



ska, Cieszyńskiego i Wielkopolski. Unicy z Chełmszczyzny i Podlasia, przymuszani do przejścia na prawosławie, przedzierali się do Krakowa z małymi dziećmi, aby tu, pod Wawelem, ochrzcić je w obrządku katolickim. „Narodowe pielgrzymowanie” nie było wcale bezpieczne: w samym tylko zaborze pruskim zdarzało się, że ci, którzy wracali z Krakowa, tracili prawo studiowania na niemieckim uniwersytecie.

A przecież wszyscy ci ludzie przychodzili na zupełnie inny Wawel niż ten, który widać dziś na okładkach kolorowych przewodników – był wówczas biedny, oszepecony i zrujnowany. Królewską rezydencję zajmowała od 1800 roku austriacka armia, demolując wszystko, co nie służyło celom wojskowym. Przykryto gipsem ornamenty zdobiące komnaty królewskie, zniszczono większość rzeźbionych głów z kasetonowego stropu Sali Poselskiej, którą podzielono zresztą na mniejsze, bardziej „funkcjonalne” pomieszczenia, a przede wszystkim zmieniono kompletnie wygląd lekkiego, pełnego wdzięku renesansowego dziedzińca: pionowo podwojone kolumny – prawdziwy architektoniczny rarytas – zamknięto w ciężkich, pojedynczych filarach, zmniejszyły się okna, a kilka z nich nawet zamurowano. Katedra pozostawała na szczęście w rękach polskich (co stanowiło niejako uboczny efekt katolicyzmu austriackiego zaborcy) i ona stała się głównym narodowym sanktuarium. To właśnie był powód, dla którego stawiano w niej na początku XX wieku nowe, a czasem nawet puste sarkofagi: Antoni Madeyski rzeźbił grobowiec króla, którego ciała nie znaleziono na polu bitwy pod Warną i sprowadził do swej rzymskiej pracowni karraryjski marmur, aby wykonać z niego nagrobek Jadwigi Andegaweńskiej. Dziwne to musiało być przeżycie, podniosłe, ale i smutne: chłonąć polskość z zabytków ukrytych w wawelskim „futerale”, a jednocześnie słyszeć tupot wojskowych butów bardziej liberalnego niż jeszcze niedawno, ale jednak najeźdźcy. Przeżyć wielkość, nie doświadczając wolności.

Dlatego restauracja Wawelu (która, choć trudna, stała się wreszcie możliwa po zmianach, jakie przyniósł Cesarsko-Królewskiej Monarchii rok 1866) okazała się symbolicznym prorocstwem – zapowiadała odzyskanie niepodległości, jak się wkrótce okazało, bliższe i bardziej niespodziewane niż można było przypuszczać, stawiając rusztowania na zamkowym dziedzińcu. O tym, jak pozornie prozaiczne prace uczonych, architektów i budowlanych zamieniały się w kreowany świadomie symbol, o zapisanej w artykułach prasowych i protokołach z posiedzeń różnych szacownych gremiów wielkiej debacie określającej zadania monumentu wobec narodu (i narodu wobec monumentu), o kształtowaniu w starym kamieniu nowej historii,



a wreszcie o etyce zawodu konserwatora zabytków i historyka sztuki mówi wydana właśnie przez coraz bardziej aktywną Oficynę Wydawniczą „Mówią wieki” antologia tekstów, które w latach 1901-1909 złożyły się na niezwykłą, polsko-polską „wojnę o Wawel”. Wojnę, po wszystkich stronach sprawiedliwą, toczoną w słusznej sprawie, mającą dwie wielkie bitwy, które rozegrały się w różnych warunkach, ale z podobnym w gruncie rzeczy skutkiem – o katedrę i o zamek.

Ta wojna na pióra rozgrywała się publicznie. Bardzo obchodziła czytelników najpopularniejszych gazet: zarówno krakowskiego, konserwatywnego „Czasu”, jak i wydawanego w dalekim Petersburgu, zbyt ugodowego, ale gromadzącego wielkich autorów „Kraju”. Brali w tej wojnie udział najwybitniejsi szermierze, często stateczni akademicy i urzędnicy, którzy nieoczekiwanie dla samych siebie odkrywali nagle nieznaną pokładę swej natury: jednoznaczność trybuna i zadzierzystość wytrawnego felietonisty, cierpliwość dyplomaty i zjadliwość polityka. Na kartach książki pojawiają się Feliks Kopera, Leonard Lepszy, Ludwik Puszet, Stanisław Tomkowicz, Sławomir Odrzywolski, Karol Lanckoroński, Paweł Popiel, Jerzy Warchałowski, a wreszcie najwięksi – Max Dvořák i Stanisław Wyspiański, którego wspiera Władysław Ekielski, współautor koncepcji „polskiego Akropolis”. Każde z tych nazwisk znaleźć można w najbardziej nawet ogólnikowej encyklopedii.

Co było przedmiotem odtworzonej w książce debaty? Rzecz trudna do zdefiniowania, ale podstawowa – prawda, jaką zawiera w sobie zabytek. Czym jest ta prawda: wsparciem czy upomnieniem, zapisem przeszłości czy sensem jutra? Jak do niej dotrzeć, drogą syntezy czy drogą analizy, zatrzymując w czasie formę najpiękniejszą, czy też pozwalając kumulować się w historycznej architekturze temu, co było w niej wielkie, temu, co tylko przeciętne, i temu, co wręcz mierne? Jak tę prawdę skutecznie uaktywnić, nie zamieniając jej w propagandę? To nie był zwykły akademicki spór, ale moralny dramat podejmowania decyzji: odpowiedzi na pozornie abstrakcyjne pytania miały mieć swoje praktyczne – i nieodwołalne – konsekwencje, ujawniające się w „nowym” wyglądzie katedry koronacyjnej królów polskich oraz uwolnionej od Austriaków rezydencji autorów polskiego „złotego wieku”. Przecież zabytki mogą świadczyć o prawdzie tylko swoim zewnętrznym wyglądem, a ten w największym stopniu zależał na przełomie XIX i XX wieku od świadomych własnej odpowiedzialności konserwatorów.

Dlatego praktyczne pytania o to, czy obniżyć nawy boczne wokół prezbiterium katedry (które zostało podniesione nie w czasach Łokietka czy



Kazimierza, kiedy odradzała się spalona w 1305 roku świątynia, ale dopiero w wieku XVIII, gdy rosła barokowa niechęć do gotyku), o to, jak odsłonić ukryte w masywnych filarach kolumny dziedzińca zamkowego, nie narażając ich na żadne niebezpieczeństwo, nie przynależały wyłącznie estetyce, ale – w pierwszym rzędzie – historiozofii i moralności.

To usprawiedliwiało najostrzejsze słowa: Tadeusz Wojciechowski, atakując Sławomira Odrzywolskiego – architekta odpowiedzialnego za prace w katedrze, nie zawahał się nazwać ukochanej katedry „ujeżdżalnią” i „teatrem”. Aby dać prawdzie możliwość znalezienia artystycznego środka wyrazu, Feliks Kopera i Leonard Lepszy wzywali do odtworzenia na Wawelu katedry w wyglądzie, jaki – być może – miała w wieku XIV, i to bez względu na straty: „Zabytków baroku dochowało się tysiące, poświęcić z nich drobnostkę nawet niewybitną, aby wydobyć zasypane nimi jedyne w swoim rodzaju w Polsce, a wspaniałe dzieło i jedno z najciekawszych w historii gotyku na świecie – byłoby ofiarą niegodną nie tylko krzyku, ale ani wytchnienia”. Prawda katedry, której chcieli krakowscy uczeni, odnosiła się więc raczej do historii politycznej, a nie do historii sztuki: podejrzewali przecież (choć starali się uciec od tej myśli jak najdalej), że charakteryzujący wawelską świątynię system filarowo-szkarpowy nie był polskim wkładem w europejski gotyk, ale wynikał wyłącznie z braku umiejętności pracujących tu przed wiekami majstrów, którzy po prostu nie radzili sobie ze skomplikowaną konstrukcją luków przyporowych charakteryzujących smukłe katedry francuskie. Barok tymczasem, którego tak nie chcieli na Wawelu, bywał w Polsce najprzedniejszej próby. Obydwaj historycy sztuki chcieli mówić o historycznej prawdzie poprzez to, co wydawało im się najwznioślejsze – najbardziej zaś obawiali się wszelkich eklektyzmów. I wcale nie musiało to oznaczać zamkniętego skansenu! Przecież właśnie Kopera i Lepszy jako pierwsi nazwali Wawel Akropolem i to oni chcieli w katedrze monumentalnych witraży Wyspiańskiego – godnych jej historii.

Ludwik Puszet widział problem zupełnie inaczej, choć i on krytykował Odrzywolskiego – nie mógł mu darować, że ten dopuścił się usunięcia z katedry części zabytków barokowych i klasycystycznych. Dla niego prawda, o której mówi zabytek, to suma nawarstwień, wychylona w przeszłość kontynuacja. Dlatego, ubolewając nad wynikami prac, nie uznawał ich za dokończone i ostateczne: „Na szczęście restauracja katedry nie jest miarodajna. Nie wziął w niej udziału żaden z naszych najzdolniejszych artystów, a nie zachwyca się też nią publiczność”. Znów, choć w kraino różnym kontekście, pojawia się aluzja do Wyspiańskiego.



Debata wokół zamku rozegrała się nieco później. Armia opuściła jego mury dopiero w 1905 roku, gdy krakowianie dobrze znali już kształt świeżo odrestaurowanej katedry. Pracami w rezydencji królewskiej kierował wsławiony odrestaurowaniem Sukiennic Tomasz Pryliński, a po jego śmierci przejął je Zygmunt Hendel. Pozornie sprawa była oczywista: nikt nie wątpił, że trzeba usunąć ceglane filary kryjące kolumnienki arkadowego dziedzińca. Pytanie brzmiało, jak to zrobić, skoro ażurowa konstrukcja jest tak krucha. Aby uzyskać stabilność, Hendel chciał oprzeć ciężar podniesionego specjalnie dachu (w całej jego połaci) na murze zamkowym. W dodatku dach miał zostać pokryty czterokolorową, polewaną dachówką. Jerzy Warchałowski, wybitny teoretyk i krytyk sztuki, zarzucił architektowi nieliczenie się z historią miejsca i nadmierne zaufanie do treści wyłącznie estetycznych. Choć jednocześnie, idąc śladem Riegla, wierzył artystom, bo „najwięksi artystyczni nowatorowie, najzagorzalsi moderniści, mają jednak najczulszą część dla przeszłości i pietyzm dla zabytków”. W efekcie sformułował na gruncie polskim podstawową zasadę myślenia o monumentach historycznych, pozornie tylko oczywistą: „Trzeba bezwarunkowo przyjąć zasadę, utrwaloną przez naukę, której zastosowania słusznie wymagają konserwatorowie, wyrażając nadzieję, że przewodnią ideą będzie nie upiększać, ale konserwować, uwydatniać i utrwalać piękność zabytku, wydobywając na wierzch, co nam przeszłość przekazała, utrwalać i zabezpieczać”.

W pewien sposób krakowski spór był odbiciem tego, co działo się w całej Europie, która odkryła na początku wieku XIX wartość zabytku dla kształtowania współczesnej tożsamości, ale długo jeszcze nie wiedziała, jak sobie z nim radzić w praktyce. W znakomicie skonstruowanym wstępie do antologii, sprawiającym, że pozornie specjalistyczne i historyczne już teksty sprzed stu lat znów nabierają rumieńców aktualności, Jarosław Krawczyk przywołuje dwie fundamentalne dla myślenia o zabytku tradycje: jedną, reprezentowaną przez słynnego Viollet-le Duca, drugą, którą sformułował mniej znany szerokiemu odbiorcy, bo nie rozslawiony regotyżacją katedry Najświętszej Marii Panny w Paryżu, ale niezwykle ważny dla całych pokoleń historyków sztuki współtwórca słynnej „szkoły wiedeńskiej” Max Dvořák – osobiście zresztą zaangażowany, jako szef cesarsko-królewskich służb konserwatorskich, w dyskusję dotyczącą przyszłego kształtu zamku wawelskiego, odkupionego przecież bądź co bądź od austriackiej armii pod pretekstem przekształcenia go w rezydencję godną Franciszka Józefa. Viollet-le Duc „oczyszczał”, a tym samym „poprawiał” zabytki, „przywracając” im ro-





mańską bądź gotycką formę w tak klasycznej postaci, w jakiej być może nigdy nie istniały. Aby uzyskać tę doskonałość, wyrzucał bez oporów późniejsze, najczęściej barokowe naleciałości. Jego działalność wiązała się zresztą z propagandą Napoleona III, poszukującego źródeł wielkości Francji w „wieku katedr”. Urodzony niedaleko czeskiej Pragi Dvořák myślał o zabytku zupełnie inaczej: jego prawda nie objawiała się w momencie kulminacyjnym, jakimś ściśle określonym czasowo wybuchu wielkości, ale w cierpliwym trwaniu i pokornej ciągłości.

W Krakowie ten rozdźwięk miał jednak szczególny wymiar. Trwały przecież rozbiory, a Wawel stawał się dla wielu najważniejszym, kto wie, czy nie jedynym, znakiem polskiej tożsamości. Zabytek stawał się orężem. A jednocześnie w sporze o sposób restauracji Wawelu słychać może echa dyskusji, które jeszcze niedawno wstrząsały środowiskiem krakowskiej szkoły historycznej i stańczyków? Chodziło przecież o odpowiedź na pytanie, o jakiej Polsce będzie mówił odrestaurowany Wawel – tej piastowsko-jagiellońskiej, potężnej, bogatej i stabilnej, czy tej, która od „złotego wieku” szła poprzez rokosze i *liberum veto* prosto do katastrofy niewoli.

Ta głęboka warstwa konserwatorskiego sporu doprowadziła do artystycznej wizji, którą kończy się antologia, do projektu Akropolis polskiego, stworzonego przez Wyspiańskiego i Ekielskiego. Ten projekt – z Placem Zwycięstwa, kolumną Nike, Gimnazjonem i Teatrem Greckim – nie mógł i nie powinien zostać zrealizowany, o czym wie każdy, kto zobaczył model Akropolis polskiego, wystawiony w Muzeum Wyspiańskiego „u stóp Wawelu”. Nie taki był zresztą chyba właściwy cel tego architektonicznego projektu, który w gruncie rzeczy był tym samym co rozgrywający się wśród wawelskich postaci i w wawelskiej scenarii dramat „Akropolis” – uwzniośleniem, ale i ożywieniem, uzdrowieniem przeszłości, w jej najbardziej nieoczekiwanych wymiarach. Przestrzeń stawała się kształtowaną twórczo scenografią, w której mogła ujawnić się ukryta w historii miejsca treść. To dlatego właśnie w wyobraźni Wyspiańskiego pojawiały się nigdy nie istniejące, ale „treściwe” elementy – „z fantazji wysnuty gród Bolesławów”. Najważniejsze dla artysty było to, by w wizji Akropolu wyrażała się najgłębsza prawda Wawelu – duchowego centrum, w którym poprzez uzdrowioną pamięć rodzi się Wyzwolenie.

A co teraz? Antologia *Wokół Wawelu* ukazała się w momencie, gdy Kraków stara się wyjść z postkomunistycznej szarości i bylejakości. Znowu trwają poważne prace konserwatorskie: niedawno po raz kolejny zmienił się wygląd dziedzińca wawelskiego, przy wsparciu Niemców odrestaurowano ołtarz Mariacki, prowadzi się roboty na Rynku. I znowu roz-





gorzały spory, jakże jednak inne od tych sprzed wieku. Wtedy rozemocjonowanych polemistów łączyła mądrość, a także świadomość wspólnej, choć osiągananej różnym sposobem, idei, świadomość wspólnego – bezinteresownego – celu. Oczywiście, była też małość, niekompetencja i zawiść (w końcu Wyspiański nie zrealizował swoich witraży w królewskiej katedrze, a na środku Rynku stanął mało udany pomnik Adama Mickiewicza), ale ci, którzy to dostrzegali, mówili głosem głośnym, rzeczowym i odważnym. I wiele osiągnęli. Dziś słyhać najczęściej oburzone, ale całkowicie bezradne głosy mieszkańców, zaskoczonych znienacka brzydkim pomnikiem ustawionym w nocy naprzeciw kościoła św. Piotra i Pawła, klockowatym hotelem niemal wdzierającym się w wawelskie wzgórze albo kiczowatą płaskorzeźbą wmurowaną w ścianę kościoła Mariackiego – bez konkursu, bez publicznej debaty, bez pokory i bez wyobraźni. Architekci i urzędnicy najczęściej milczą. Czy dlatego, że Kraków z niczego już nie musi wyzwalać? Że nie pielgrzymuje się tutaj, a tylko spędza przyjemny weekend? Że ocalał z wojennej pożogi, a nam wydaje się, że to wystarczy? Może należałoby powtórzyć słowa Ludwika Puszeta sprzed stu lat? „Przyszły historyk (...) mógłby orzec, że ta chwila już nie szanowała przeszłości, a jeszcze nie była produktywną”.

AGNIESZKA SABOR, ur. 1970, historyk sztuki, redaktor „Tygodnika Powszechnego”.



*połeczeństwo nieobojętnych*

Maja Barelkowska

## Dom

„To cudowne miejsce” – powiedziała kobieta, która kilka dni wcześniej straciła męża. „Tam dopełniły się Jego dni” – dodała, mając na myśli dom-hospicjum Świętego Łazarza w Krakowie-Nowej Hucie.

Uderzyło mnie to sformułowanie. Zwykle przecież zupełnie inaczej mówi się i myśli o „takim miejscu”. Wystarczy jednak choć raz odwiedzić dom Świętego Łazarza i poznać związanych z nim ludzi, żeby zrozumieć...

\*

Idea stworzenia domu – choćby miał być tym ostatnim – od początku towarzyszyła poczynaniom założycieli krakowskiego hospicjum. Wszystko zaczęło się w 1972 roku: w trakcie odbywającego się wówczas Synodu Krakowskiego (poświęconego Miłosierdziu!) grupa osób skupiona w zespole studyjnym pod opieką ks. Józefa Gorzelanego, proboszcza nowohuckiego kościoła – Arki Pana, podjęła namysł nad możliwościami realizacji idei miłosierdzia. Efektem ich przemyśleń była decyzja o niesieniu pomocy pacjentom na oddziale chorych terminalnie w szpitalu im. Żeromskiego w Krakowie. (Przykładu takiej bezinteresownej służby drugiemu dostarczali Niemcy, regularnie przyjeżdżający do Polski, aby pomagać przy budowie „Arki Pana”). Jednak z czasem wolontariuszom coraz trudniej przychodziło pogodzenie się z warunkami panującymi w szpitalu: obłożnie chorzy, bez należytej opieki, leżeli na korytarzach – uważano ich za „straconych”. To było trudne doświadczenie.

W pracach zespołu ks. Gorzelanego brała udział Halina Bortnowska. Przy okazji wizyty w Londynie odwiedziła ona tamtejsze Hospi-



cjum Świętego Krzysztofa. To, co tam zobaczyła, opowiedziała w Krakowie, podczas spotkania grupy synodalnej. Wielu do dziś pamięta jej słowa: „W kościele ręce do modlitwy, w hospicjum ręce do pracy”.

Decyzja o powołaniu do życia Towarzystwa Przyjaciół Chorych „Hospicjum” zapadła na początku lat 80. Celem Towarzystwa było wybudowanie stacjonarnego oddziału hospicyjnego. Jak się okazało, nie było to łatwe. Musiało minąć wiele lat, nim nadszedł dzień otwarcia w Krakowie Hospicjum Świętego Łazarza. Nie był to, rzecz jasna, czas zupełnie stracony: kontynuowano przecież służbę w szpitalu, rozpoczęto sprawowanie opieki nad chorymi w ich domach, zaczęła funkcjonować poradnia leczenia bólu i opieki paliatywnej, prowadzono kursy w celu przeszkalania wolontariuszy, pomagano przy rozdawnictwie darów z zagranicy...

Obecnie, oprócz chorych na oddziale stacjonarnym (jednorazowo dostępnych jest 30 miejsc), różnorodna pomoc udzielana jest 120 osobom w ich domach, a 10-15 osób korzysta codziennie z oferty oddziału dziennego – to rodzaj klubu, a także ośrodka rehabilitacyjnego. W ostatnich latach, z myślą o kobietach po amputacji piersi, powstała Poradnia Leczenia Obrzęku Limfatycznego. Lada dzień rusza kurs wolontariatu dla młodzieży szkół średnich.

Te wszystkie działania są możliwe dzięki bezinteresownej pracy wielu ludzi. Spośród 140 osób pracujących w hospicjum tylko 37 ma stałe zatrudnienie, reszta to wolontariusze. Są wśród nich studenci, wielu nauczycieli i pracowników służby zdrowia, osoby duchowne, profesorowie wyższych uczelni – a w końcu krewni osób, którym w hospicjum udzielono pomocy. To oni, na przykład, tworzą trzyosobowy „zespół”, który uczestniczy w pogrzebach osób samotnych. Oni też organizują spotkania dla „rodzin osieroconych”. Ostatnio, jak zauważyła opiekunka wolontariatu Halina Bodek (sama pracująca nieodpłatnie), wśród pomagających jest coraz więcej młodych ludzi: „To głównie oni wnoszą radość i nadzieję”.

Wolontariusze wykonują bardzo różne prace: opiekują się chorymi, udzielają porad psychologicznych i prawnych, wspierają rodziny pacjentów, zajmują się administracją, sprzątają, organizują rozmaite akcje i biorą w nich udział. (Najpopularniejsza z nich, „Pola Nadziei”, łączy kwestę na potrzeby domu z akcją informacyjną dotyczącą opieki hospicyjnej).



Jednak, jak sądzę, to nie organizacyjny rozmach sprawia, że krakowskie hospicjum może być nazwane „miejszem cudownym”. Przede wszystkim bowiem jest ono domem.

„Gniazdo” – tak nazywany jest hall wraz z przylegającymi do niego pokojami chorych, na pierwszym piętrze budynku. Oto właściwy DOM. Nie czuje się tu nerwowości ani pośpiechu personelu. Ich główne zadanie to nie przeszkadzać chorym i ich rodzinom. Odwiedzających nie traktuje się więc jak intruzów – są oczekiwany i pożądanymi gośćmi.

W ankietach, które wolontariusze wypełniają przed podjęciem pracy, najczęściej wymienianymi motywami, dla których decydują się na udzielanie bezinteresownej pomocy, są względy religijne. Ci, którzy w ten sposób uzasadniają swoje zaangażowanie, wytrzymują najdłużej. Kilkadziesiąt osób przychodzi tu regularnie, najczęściej dwa razy w tygodniu, od ponad pięciu lat.

Dlaczego to robią? Prawdopodobnie wymienienie wszystkich możliwych racjonalnych powodów nie sprawi, że odpowiedź na to pytanie będzie wyczerpująca. W każdym razie, powodowani jakimś dziwnym uporem, trwają. Są jak życiodajne korzenie.

I są transparentni. Przez nich przenika Miłość.

Serdecznie dziękuję pani Jolancie Stokłosie, pełniącej obecnie funkcję prezesa Towarzystwa Przyjaciół Chorych „Hospicjum”, za pomoc udzieloną mi przy pisaniu tego tekstu.

MAJA BAREŁKOWSKA, aktorka, grała m.in. w *Dekalogu VII* (reż. Krzysztof Kieślowski).



## ekomendacje

♦ „To właśnie pojęcie teorii oraz życia wedle teorii, nazwane *bios theoretikos*, określiło filozofię od jej zarania. Dziś zbyt pochopnie przechodzimy od tego, co teoretyczne, do tego, co praktyczne, co przynosi tę samą płytkość w działaniu, jak i w poznaniu” – pisze Seweryn Blandzi w słowie wstępnym do pierwszej pozycji **Studiów z filozofii systematycznej**. Intencją serii wydawniczej zainicjowanej z końcem ubiegłego roku przez Instytut Filozofii i Socjologii PAN jest prezentacja prac wpisujących się w nurt hermeneutyki klasycznych pojęć i problemów filozofii oraz ujęć ugruntowujących pojęcie jej klasyczności. Ideal filozofii systematycznej, decydujący o profilu wydawanych przez IFiS książek, zaczerpnięty został z myśli Nicolai Hartmanna. Określa on nurt myślenia asystemowego i historyczno-genetycznego (a więc sięgającego fundamentów roztrząsanej problematyki), dla którego wzorcem pozostaje praca takich uczonych jak Werner Jaeger i Enrico Berti.

Dotychczas w serii ukazały się trzy pozycje. Pierwsza to **Zasady somatologii stoickiej Bolesławy Duszyńskiej**, stanowiące wnikliwą analizę stoickiej koncepcji *pneumatu* i ruchu tonicznego z niezwykle istotną argumentacją odmawiającą fizyce stoickiej miana materializmu (ze względu na tę tezę praca Duszyńskiej nie została w 1949 roku zaakceptowana jako rozprawa habilitacyjna). Drugą pozycją serii jest **Wprowadzenie do metafizyki Enrico Bertiego**, jednego z najwybitniejszych znawców myśli Arystotelesa, trzecią zaś, najnowszą, **Platoński projekt filozofii pierwszej S. Blandziego**. W dalszej kolejności ukażą się: *Esej o jedności filozofii stoickiej* J. Christensena, *Profil Arystotelesa* E. Bertiego oraz *Powrót do Parmenidesa* E. Severino.

Książki wydawnictwa IFiS PAN ukazują się zazwyczaj w niewielkich nakładach i nie wszędzie docierają. Warto popytać o nie w dobrych księgarniach – wśród coraz większej liczby prac niepogłębionych, odtwórczych, opartych nie na źródłach, a na wątpliwej jakości opracowaniach wcześniejszych komentatorów efekty systematycznego wysiłku filozoficznego są coraz rzadszym zjawiskiem.

**mb**

♦ Czasami najbardziej zdumiewa pozornie swojski krajobraz: równina, gęsty dębowy las, jeziora, po których pływają perkozy, niska architektura przydrożnych domków. Bywa bowiem, że niepozorna, prowincjonalna przestrzeń



poprzez ukryte w niej ślady przeszłości najlepiej tłumaczy teraźniejszość. Takim stawiającym pytania i budzącym szacunek kodem jest **Miłosław** – miasteczko o trzech i pół tysiącu mieszkańców, położone 50 kilometrów na południowy wschód od Poznania. Przybysz z Galicji, Mazowsza lub Śląska znajduje się we własnym, ale jednocześnie zupełnie innym systemie znaków-metafor.

Przejeżdżając tędy, najłatwiej zauważyć dwa ceglane, neogotyckie dziś kościoły – jeden należał niegdyś do protestantów, drugi, pod wezwaniem św. Jakuba, przynajmniej od XIV w. jest miejską farą. Był zapewne świadkiem zjazdu szlachty wielkopolskiej, która w 1382 roku spotkała się w Miłosławiu, aby radzić nad tym, jak nie dopuścić, by po śmierci Ludwika Węgierskiego koronę polską otrzymał Zygmunt Luksemburski. A potem na losy tej świątyni wpłynęło inne miłosławieckie wydarzenie – tu właśnie odbył się w 1607 roku synod luteranski, na którym określono zasady organizacyjne wielkopolskiego protestantyzmu. Kościół Św. Jakuba na moment przekształcił się w luteranski zbor. Tuż obok kościoła widać niewielki, bardzo skromny pomnik poświęcony tym, którzy zginęli w czasie Wiosny Ludów. No tak, przecież w podręcznikach historii można przeczytać, że właśnie w jakimś anonimowym Miłosławiu 30 kwietnia 1848 roku rozegrała się największa bitwa polskiej Wiosny Ludów, podczas której tutejsi kosynierzy zdołali pokonać wojska pruskie. Jeśli podnieść wzrok, można jeszcze zobaczyć budynek tzw. Bazaru, o który toczyły się wówczas najbardziej krwawe walki. Tęm pomniczka jest oddalony dosłownie o kilka metrów dziewiętnastowieczny budynek szkoły. Na jej murze znajduje się tablica. Okazuje się, że to właśnie tutaj w latach 1901-1904 i 1906-1907 miały miejsce pierwsze strajki szkolne – wcześniejsze niż w rozslawionej literaturze, a oddalonej jedynie o kilkanaście kilometrów Wrześni. Z gęstwiny drzew po drugiej stronie ulicy wylania się pałacyk należący kiedyś do rodziny Mielżyńskich, a później do Kościelskich. Tutaj znajdowała się jedna z najbogatszych polskich bibliotek i najpiękniejszych kolekcji sztuki, obejmująca zarówno malarstwo holenderskie, jak i wschodnie rzemiosło. W parku prowadzącym do pałacu także stoi niewielki pomnik. Czy ktoś poza mieszkańcami Miłosławia wie, że właśnie tutaj znajduje się najstarszy w Polsce pomnik Juliusza Słowackiego i że w 1899 roku odsłaniał go sam Henryk Sienkiewicz, co stało się okazją do wielkiej patriotycznej manifestacji (wymagającej wielkiej odwagi w zaborze pruskim). Dlatego być może tamto wydarzenie zaowocowało wiele lat później kolejnym, gdy Monika Kościelska już na powojennej emigracji stworzyła, nie bacząc na polityczne trudności, fundację promującą młodą polską literaturę. A całkiem niedawno w miłosławieckim domu kultury podczas spotkania mieszkańców miasteczka z tegorocznymi laureatami Nagrody Kościelskich jakiś człowiek, może nauczyciel, a może właściciel sklepiku, powiedział: „Mamy tu wielkie tradycje patriotyczne”. Zdanie to nie brzmiało ani pompatycznie, ani anachronicznie, ani agresywnie. W tej przestrzeni było czymś prostym, zwyczajnym i naturalnym.

*Agnieszka Sabor*



♦ Wychodziłem z kina z uczuciem wdzięczności. Drugi dzień po premierze, o najlepszej godzinie, na sali było zaledwie kilkadziesiąt osób. Nie ma takiej możliwości – myślałem – żeby człowiek, który sprowadził do polskich kin *Ziemię nicyjną* Danisa Tanovicia, wyszedł przynajmniej na swoje. A potem przypomniały mi się inne wielkie filmy, dystrybuowane w Polsce przez Gutek Film: o ile nasze życie kulturalne (i ośmielę się powiedzieć: duchowe) byłoby uboższe bez *Jesiennej opowieści*, *Prostej historii*, *Dymu*, *Lisbon story* i *Amelii*, filmów Larsa von Triera, Woody Allena czy Irańczyków. Wszystkie sprowadził właśnie Roman Gutek; mało który był rynkowym sukcesem na miarę Hollywoodu.

Do listy powodów do wdzięczności należy dopisać ostatnio *Samotne, Monsonowe wesele* i właśnie *Ziemię nicyjną*. Trwa wojna w byłej Jugosławii. Absurdalny zbieg okoliczności powoduje, że w okopie pomiędzy liniami frontu, narażeni na ostrzał obu stron, znajdują się razem Serb i dwaj Bośniacy – jeden z nich leży na minie rozpryskowej: jeśli się poruszy, wszyscy zginą. Zeby przeżyć, muszą współpracować, tyle że emocje co chwilę biorą górę nad poczuciem rzeczywistości. „Kto zaczął tę wojnę?” – odpowiedzi zmieniają się w zależności od tego, kto akurat trzyma w rękę karabin. Nie pomaga fakt, że w Banja Luce znali tę samą dziewczynę, nie pomaga to, że mówią tym samym językiem, że tak samo gardzą zachodnimi dziennikarzami i przyglądającymi się rzezi biurokratom z UNPROFOR-u. Nie chcą nawet poznać swoich imion: w końcu „następnym raz zobaczymy się przez celownik karabinu”.

Danis Tanović wie, że aby opisać niewyobrażalną (i bardzo świeżą) tragedię, potrzeba specjalnej formuły artystycznej, odrębnego języka. Wybiera groteskę. Przez ogromne partie filmu śmiejemy się w głos – trudno się nie śmiać, gdy przeglądający gazetę w bośniackim okopie żołnierz wzdycha: „Ale bajzel w tej Rwandzie”, trudno się nie śmiać, słuchając oenzetowskiej nowomowy czy widząc kłusujących do akcji niechętnych wcześniej oficerów UNPROFOR (ich podwładny przybywa na miejsce wbrew wyraźnemu zakazowi), dopiero gdy na miejscu pojawiają się dziennikarze. A przecież śmiech co chwilę więźnie w gardle, a puenta filmu uwiera jeszcze przez wiele godzin po wyjściu z kina.

Nie było dotąd filmu, który powiedziałby tak wiele o wojnie w Bośni. Dawno nie było także filmu, który powiedziałby tak wiele o k a z d e j wojnie – bo okop między liniami frontu, gdzie rozgrywa się dramat Czkiego, Nino i Czery, może być figurą okopu na dowolnej wojnie – z jej tragiczną absurdalnością, pomieszaniem racji i niepotrzebną śmiercią zwyczajnych ludzi. Oglądając nagrodzony Oscarem film trzydziestoletniego Bośniaka, myślałem najpierw o *Paragrafie 22* Josepha Hellera. Później jednak przyszło mi do głowy Becketowskie *Czekając na Godota*. Które – jak pamiętamy – również kończy się źle...

*Michał Okoński*

---

## *Summary*

Does beauty still remain an essential component of the fine arts? What is the role of art today? These are the questions addressed by Karol Tarnowski in an essay with which the December issue opens. In it, the author claims art to be capable of bringing comfort, of helping one come to terms with reality which so often disenchant, hurts, where ugliness appears to overabound. A discussion that follows revolves around his text and is held among a group of art critics and theorists: Tadeusz Sobolewski, Marta Tarabula, Mieczysław Tomaszewski, Teresa Walas and an artist Adam Zagajewski. The participants disagree with Tarnowski when he argues that we are now living in a “post-metaphysical” era when art permeating reality to a profound depth, one able to transport us beyond the domain of the sensually cognizable, has been in retreat. They also argue that the experience of katharsis and having one’s emotions stirred count far more than its consoling and reconciling role. Besides that the number brings a questionnaire answered by renowned artists: Anna Augustynowicz, Andrzej Dziuk, Zygmunt Kubiak, Krystian Lupa, Czesław Miłosz, Jacek Sempoliński, Marek Sobczyk, Tomasz Stańko, Zbigniew Warpechowski, Adam Wiedemann. They share remarks on in what way art has mattered in their lives. The issue’s body winds up with a conversation between two art critics Janusz Marciniak and Wiesław Juszcak on artistic creation being an act of crossing the threshold of mystery.

In the latter part of the December number readers will find Witold Bobiński’s article on reforming Polish middle school education, the second part of Adam Lipszyc’s essay on Harold Bloom, Antoni Z. Kamiński’s reflection on the latest papal visit to Poland, Stefan Wilkanowicz’s meditative text on a Christian calling (for which, by the way, the author has found inspiration in F. Tomasz Węclawski’s article published in the November issue of our monthly) as well as the regular columns: Anna Świderkówna’s story of the Mother of Jesus, Piotr Kłodkowski’s relation of a certain journey to New Delhi, freshly published book reviews and a presentation of St. Lazarus Hospice in Kraków-Nowa Huta by Maja Barełkowska.