ZNAK

MIESIĘCZNIK

Rok XLVII

Kraków GRUDZIEŃ (12) 1995

487

o języku religijnym

KULTURA

CYTAT NUMERU:

Poznanie religijne nie jest to akt spekulatywny.
Najczęściej jest ono wynikiem rytualnej czy ascetyczno-mistycznej
inicjacji, przekształcającej sposób bycia człowieka – inaczej mówiąc:
tyle widzisz Boga, jakim jesteś człowiekiem (...)
Język religijny jest narzędziem poznania,
a zastosowany w obrębie „sytuacji religijnej" pełni
swoją poznawczą funkcję inaczej niż w poznaniu naukowym,
choć także prawomocnie; dlatego owa odrębność musi być uszanowana.
Inaczej język ten przestanie „mówić",
przestanie odsyłać do jakiejkolwiek R(r)zeczywistości.
Jest to wniosek dość prosty, ale warty rozważenia,
zarówno przez uczonych teologów, przez pracowitych duszpasterzy,
jak i przez zażartych krytyków religii.

Jan Andrzej Kłoczowski OP
Język, którym mówi człowiek religijny...

ZESPÓŁ

Halina Bortnowska, Tomasz Fiałkowski, Tadeusz Gadacz SP, Stanisław Grygiel, ks. Michał Heller, Wacław Hryniewicz OMI, ks. Jan Kracik, Marek Skwarnicki, Stanisław Stomma, Władysław Stróżewski, Stefan Swieżawski, ks. Józef Tischner, Jerzy Turowicz, ks. Tomasz Węcławski, Stefan Wilkanowicz, Jacek Woźniakowski

REDAKCJA

Krystyna Czerni, Jarosław Gowin (redaktor naczelny), Jan Andrzej Kłoczowski OP, Izabella Sariusz-Skąpska, Karol Tarnowski, Łukasz Tischner (p.o. sekretarza redakcji), Stefan Wilkanowicz (przewodniczący Fundacji Kultury Chrześcijańskiej ZNAK), Elżbieta Wolicka, Henryk Woźniakowski, Dorota Zańko

Projekt okładki i opracowanie graficzne Joanna i Janusz Wysoccy

adres redakcji i administracji

30–105 Kraków, Kościuszki 37, I piętro, tel. 21 89 20, fax 21 98 14

Numer wydany przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury i Sztuki

ZNAK
MIESIĘCZNIK

Kraków GRUDZIEŃ (12) 1995 **487**

TREŚĆ ZESZYTU:

4 *Od redakcji*

5 ***JĘZYK, KTÓRYM MÓWI CZŁOWIEK RELIGIJNY...*** ***Jan Andrzej Kloczowski OP***

18 ***MODLITWA JAKO MOWA*** ***Bernhard Welte***
tłum. Grzegorz Sowinski

33 ***CZY MOŻNA SENSOWNIE MÓWIĆ O BOGU?*** ***Michael Peterson***
tłum. Marek Klimowicz

52 MOWA O BOGU (2)
TEN NIEMOŻLIWY JĘZYK TEOLOGII ***Ks. Tomasz Węclawski***

64 ***OBRAZ I SŁOWO W OBSZARZE JĘZYKA RELIGIJNEGO*** ***Elżbieta Wolicka***

76 ***WYPOWIADANIE NIEWYPOWIEDZIALNEGO*** ***Anna Karoń–Ostrowska***
O JĘZYKU HOMILII JANA PAWŁA II

84 *KOŚCIELNE GADANIE* — *Grzegorz Chrzanowski OP*
ESEJ O POTOCZNYM JĘZYKU RELIGIJNYM

93 *RODZIME BRZMIENIA DAWIDOWEJ MUZY* — *Stanisław Koziara*
Z DZIEJÓW OBECNOŚCI *PSAŁTERZA* W JĘZYKU POLSKIM

109 *RADY DLA KAZNODZIEJÓW* — *Stanisława Grabska, Jan Grosfeld, Ewa Jabłońska-Deptuła, Jan Prokop, Jan Turnau*

121 ZNAK – KULTURA
SZTUKA I LITERATURA WOBEC WOJNY
SPOTKANIE Z ABLEM — *Mieczysław Porębski*

140 *KINO Z WOJNY* — *Tadeusz Lubelski*

148 *ROLAND, ŚWIĘTY BERNARD, LANCELOT* — *Jacek Kowalski*

155 ANKIETA „ZNAKU"
CO WOLNO? — *Henryk Grynberg*
„KLISZE PAMIĘCI" — *Marian Kołodziej*
NOTATKI — *Grzegorz Kowalski*
ŚWIAT WIELKIEJ CISZY — *Józef Szajna*
HIENY — *Maria Wiernikowska*
ŚWIĘTYCH OBCOWANIE — *Mira Żelechower-Aleksiun*

169 WYDARZENIA
38. WARSZAWSKA JESIEŃ CZYLI ŻYCIE BEZ AWANGARDY — *Adam Wiedemann*
ROZMOWA Z ANDRZEJEM CHŁOPECKIM
ROZMOWA Z BOGUSŁAWEM SCHAEFFEREM

182 *CIENIE W PAŁACU!* — *Roman Kowal*
JAZZ JAMBOREE'95

189 ARS SACRA
POMYSŁ NA FUNDACJĘ „SZTUKA KARMI SIĘ NAPIĘCIAMI" — *Z ks. Krzysztofem Niedałtowskim rozmawia Krystyna Czerni*

197 SZTUKA OPOWIEŚCI
HANEMANN I SAMOBÓJCY — *Jerzy Jarzębski*

204 KRONIKI KRAKOWSKIE
WRZESIEŃ – LISTOPAD 1995 — *Tadeusz Nyczek*

ZDARZENIA – KSIĄŻKI – LUDZIE

211 *TROPIENIE OBLICZA BOGA* — *Zbigniew Pasek*

215 *WSPÓLNOTA ODCZUWANIA* — *Piotr Szewc*

218 *FILOZOFIA NA ROZDROŻU* — *Ireneusz Ziemiński*

222 *GOETHE NA WYBRZUSZONYM PIEDESTALE* — *Ryszard Kasperowicz*

228 *SIEROCINIEC ŚWIATA* — *Janusz Marciniak*

231 *KOŁODZIEJ 432* — *Małgorzata Kitowska-Łysiak*

235 *EPIZOD* — *Janina Katz-Hewetson*

238 CZYTAJĄC MIESIĘCZNIKI
„JAK TO NA WOJENCE ŁADNIE..." — *Krystyna Czerni*

JEDENASTA WIECZOREM...

244 *ŚLADAMI CHRYSTUSA PRZEZ WSPÓŁCZESNY ŚWIAT* — *SW*

246 *MEDYTACJA* — *Matka Teresa*

247 *SUMMARY*

248 *SOMMAIRE*

Od redakcji

Język, jakim posługują się ludzie religijni (szczególnie duchowni), bywa postrzegany jako przeszkoda w ukształtowaniu postawy religijnej. Ktoś mówi, że niczego nie rozumie z tego, co do niego mówią w kościele, abstrakcyjny wydaje mu się język, nie rozumie gestów ani towarzyszących gestom słów („Przekażcie sobie znak pokoju", „Oto Baranek Boży").

Oto jeden z najbardziej istotnych problemów, z jakim przychodzi się zmagać człowiekowi religijnemu w XX wieku – problem języka. Wydaje się bowiem, że nie mamy już bezpośredniego przekazu tradycji – to w tradycji uczestniczy człowiek religijny i w niej odnajduje język, w obrębie którego żyje pojednany ze sobą i Bogiem.

Refleksję nad językiem religijnym trzeba umieścić w szerszym kontekście debaty nad językiem w ogóle, jaka toczy się we współczesnej humanistyce. O języku mówią językoznawcy – co jest oczywiste – ale także filozofowie, a spośród nich co najmniej dwie ich grupy. Po pierwsze, zwolennicy analitycznej filozofii języka, która bada warunki i możliwości posługiwania się językiem jako narzędziem poznania (co wiąże się z zagadnieniem weryfikacji i falsyfikacji). Po drugie – zwolennicy hermeneutyki badającej związek pomiędzy językiem a sposobem budowania przez człowieka jego rzeczywistości (język jest tu rozpatrywany jako sposób bycia człowieka w świecie). Obydwie te postawy w gruncie rzeczy uzupełniają się, chociaż wyrastają z odmiennych doświadczeń. Mówi się czasami, że nie ma filozofii, która by nie zakładała jakiejś wizji człowieka. Pozornie odległa od wszelkiej antropologii refleksja nad językiem, uprawiana przez filozofów o nastawieniu scjentystycznym (a więc zarówno w kręgu analizy filozoficznej, jak i filozoficznego pozytywizmu), nawet mimowiednie zakłada jakąś opcję antropologiczną, jak choćby po prostu wizję homo technocraticus.

Trzeba postawić sprawę języka religijnego także w płaszczyźnie praktycznej, taka jest bowiem codzienność życia religijnego chrześcijan czy wyznawców innych religii: uczestniczą oni w jakiejś wspólnocie języka. Czy ta wspólnota jeszcze trwa, czy nie obserwujemy w niej dramatycznego pęknięcia? Jak odbudować wspólnotę języka, zarówno w obrębie Kościołów, jak i w ogóle – kultury? W poniższym zeszycie chcemy przynajmniej zasygnalizować powagę tych pytań.

JĘZYK, KTÓRYM MÓWI CZŁOWIEK RELIGIJNY...

Jan Andrzej Kłoczowski OP

1. Język a „sytuacja religijna"

Nie istnieje w sensie ścisłym „język religijny"; kto chciałby rygorystycznie rozumieć ten termin, nie odnajdzie go w zbiorze „języków naturalnych", nie stanowi on też jednego z „języków sztucznych". Człowiek religijny mówi po polsku czy po niemiecku, a nawet wtedy, gdy czyta łacińską Wulgatę bądź studiuje hebrajski tekst Starego Testamentu, ma do czynienia z językami naturalnymi, których użycie nie jest wyłącznie religijne.

Używając więc tego niezbyt jasnego określenia „język religijny", mamy po prostu na myśli religijne użycie języka. Oczywiście, istnieją terminy właściwe tylko temu użyciu języka, które nie występują w innych wypadkach posługiwania się językiem: słowa takie jak „łaska", „sakrament" czy „parafia" słyszymy raczej w ogłoszeniach parafialnych, rzadziej w komunikatach prasowych czy przemówieniach mężów stanu. Jednakże zasadniczy zbiór leksykalny, podobnie jak reguły składni pozostają identyczne zarówno w językach naturalnych, jak i w wypowiedziach religijnych. O tym więc, czy mamy do czynienia z religijnym użyciem języka, decyduje kontekst sytuacyjny, stąd można zaryzykować pierwsze przybliżenie: język religijny jest to język, którym posługuje się człowiek w sytuacji religijnej. Wniosek z tej prostej konstatacji jest dla naszych rozważań bardzo ważny, oznacza bowiem, iż warunkiem ustalenia kryteriów pozwalających odróżnić

„religijne użycie języka" od innych sposobów posługiwania się nim jest ustalenie cech „sytuacji religijnej".

Dużą trudność w opisie „sytuacji religijnej" stanowi to, iż jest ona zawsze wpisana w rzeczywistość kultury, nie ma bowiem doświadczenia człowieka poza kulturą. Człowiek nie ma bezpośredniego oglądu istoty Boga, wszelki kontakt z rzeczywistością ponad–empiryczną jest zawsze zapośredniczony przez to, co człowiekowi w jego realnym bycie jest bliższe – przez drugiego człowieka, przez księgę, słowa, symbole, gesty... Ale to, co bliższe, stanowi właśnie narzędzia komunikacji międzyludzkiej, inaczej mówiąc: najbliższa człowiekowi jest kultura. Nie ma poza–kulturowych sytuacji religijnych, tak jak nie ma poza–kulturowego człowieczeństwa. Jeżeli tak jest, to powstaje pytanie, czy można wyznaczyć wyraźne cechy pozwalające odróżnić „sytuację religijną" od innych sposobów bycia i zachowywania się ludzi. Kwestia wyznaczenia tych „cech diagnostycznych" była i jest przedmiotem debaty pomiędzy myślicielami, na użytek naszych obecnych rozważań przytoczę poglądy sformułowane przez Maxa Schelera.[1]

Najważniejsze jest opisanie istotowych stanów świadomości sprawiających, że świadomość jest nastawiona religijnie. Cóż to oznacza? Najkrócej można odpowiedzieć, iż jest to świadomość nastawiona intencjonalnie na Boga istniejącego absolutnie a zarazem świętego, który człowiekowi udziela światła objawienia. Świadomość religijna nie jest tylko stanem subiektywnym, przeciwnie – jest nakierowana na Przedmiot. Przy bliższym opisie okazuje się, iż nie jest to nastawienie czysto poznawcze, tak charakterystyczne dla filozofii, a wyrastające ze zdziwienia; przeciwnie – jest to poznanie, które rodzi się w człowieku wraz z adoracją, czyli bezinteresownym uwielbieniem i zachwytem. Bóg jest święty, a to oznacza, iż przewyższa On wszystkie wartości, nadając im jednocześnie właściwą hierarchię. Religijne poznanie Boga wynika ze świadomości, iż Bóg u d z i e l i ł siebie człowiekowi, o d s ł o n i ł przed nim swoje absolutne istnienie i świętość – innymi słowy, przywołując trafne określenie Schelera, można powiedzieć, iż k a ż d a w i e d z a o B o g u j e s t w i e d z ą o d B o g a. Ta krótka charakterystyka „sytuacji religijnej" jest chyba wystarczająca i pozwala ją jasno odróżnić od innych sposobów bycia i zachowania człowieka.

Jak napisałem, religia istnieje w kulturze, co oznacza, iż nie można jej pomyśleć poza sferą rozlicznych zapośredniczeń umoż-

[1] Max Scheler, *Problemy religii*, przeł. Adam Węgrzecki, Kraków 1995.

liwiających komunikację zarówno międzyosobową (ja–ty), jak i w obrębie wspólnoty (my).[2] Z przyjęcia tej prostej obserwacji płyną bardzo istotne konsekwencje. Człowiek religijny posługuje się językiem jako środkiem umożliwiającym komunikację międzyosobową, zarówno w wymiarze międzyludzkim, jak również (o czym człowiek religijny jest głęboko przekonany) w kontakcie z Bogiem: nie ma religii bez modlitwy. Język, którym posługuje się człowiek religijny, jest przynajmniej dwojaki – jest komunikacją tak słowną, jak i obrazową (symbol); słowo i obraz to środki wyrazu bardzo mocno ze sobą splecione, wzajemnie się wyjaśniające. Język objawienia, język, który w sytuacji religijnej odbierany jest przez człowieka jako Słowo Boże, jest zawsze językiem „wcielonym", bowiem tylko w słowie ludzkim wieść z zaświatów może dotrzeć do uszu i umysłu człowieka. Bez tego wcielenia nie byłaby możliwa religia, czyli komunikacja człowieka z Bogiem. Trzeba jednak dodać, że w każdej tradycji religijnej możemy zauważyć istnienie silnej tendencji do wyłamania się i ucieczki z tej opisanej przeze mnie sytuacji religijnej, w której cały system zapośredniczeń kulturowych pełni tak zasadniczą rolę. Takie pragnienie niezapośredniczonej relacji z Bogiem odnajdujemy we wszystkich prądach mistycznych, występujących w każdej tradycji religijnej. Dla naszych rozważań jest to o tyle istotne, iż trzeba będzie w odpowiednim miejscu zająć się sprawą milczenia religijnego, które też jest rodzajem wypowiedzi religijnej.

Jeżeli słowo (tak jako język, jak i w postaci obrazu–symbolu) jako narzędzie komunikacji istnieje zawsze wcielone w jakąś wspólnotę kulturową, to przy jego rozważaniu musimy także wziąć pod uwagę sprawę tradycji rozumianej jako przekaz pamięci, w której zawarta jest świadomość „wielkich dzieł Bożych", zarówno słów Jego objawienia, jak i pamięć czynów dokonanych przez Boga dla zbawienia człowieka. Tradycja istnieje w przekazie pamięci pomiędzy pokoleniami, z tym że zawsze taki przekaz jest interpretacją.[3]

Zrozumiałość języka religijnego jest w dużym stopniu uwarunkowana ciągłością przekazu, jak i jego właściwą interpretacją. Co najmniej od czasów Oświecenia kultura europejska wydaje się tracić zdolność do korzystania z bogatego źródła przekazu tradycji, przynajmniej w jej prostym, w swej dosłowności naiwnym przekazie. Paul Tillich słusznie rozróżnił mit zamknięty i mit rozłamany, to znaczy pojmowanie mitu w sensie literalnym oraz rozumienie mitu

[2] Jan Andrzej Kłoczowski, *Między samotnością a wspólnotą. Wstęp do filozofii religii*, Tarnów 1994.

[3] Gershom Scholem jest autorem kapitalnego stwierdzenia: „nie system, lecz komentarz jest właściwą postacią, w jakiej można rozwijać prawdę", *O głównych pojęciach judaizmu*, przeł. Juliusz Zychowicz, Kraków 1989, s. 97.

jako mitu, czyli symboli rozjaśniających wymiar ostatecznego odniesienia człowieka do Nieuwarunkowanego.[4]

Jaka jest więc, w świetle zarysowanej wyżej problematyki, obecna sytuacja języka religijnego? Nie ma powrotu do pierwotnej naiwności, język religijny był współkształtowany wraz z obrazem świata, który został bezpowrotnie odrzucony.[5] Ale sens przekazu bynajmniej nie uległ przedawnieniu, bowiem mimo zmiany sytuacji historycznej, rdzeń egzystencjalnej doli człowieka pozostał taki sam, stąd też nieuchronna konieczność interpretacji. Zakres i strategia takiej interpretacji stanowi jeden z zasadniczych wątków współczesnej debaty nad językiem religijnym; dotyczy to zarówno sporu mającego na celu ustalenie kryterium sensowności wyrażeń religijnych, jak i odpowiedniej „strategii" interpretacyjnej, którą trzeba przyjąć, aby adekwatnie odczytać sens prawd religijnych przekazanych w słowach i symbolach.

Każdy spór o interpretację musi być poprzedzony rzetelnym opisem rzeczywistości, o której mowa, opisem zmierzającym do oddania bogactwa interesującej nas omawianej dziedziny. Odnoszę wrażenie, że pewne ubóstwo badań nad językiem religijnym podejmowanych w kręgu filozofii analitycznej wynika z ograniczenia się do jednego ze sposobów używania języka religijnego czyli języka teologicznego. Skądinąd wiemy, że teologia jest bardziej językiem interpretacji podstawowego przekazu tradycji niż – by tak rzec – językiem religijnym podstawowym, językiem objawienia i modlitwy.

W niniejszym szkicu, stanowiącym jedynie próbę zarysowania mapy całej problematyki, trzeba zacząć od fenomenologicznego opisu bogactwa języka, jakim posługuje się człowiek religijny. Dalej warto zastanowić się nad kryterium wyboru odpowiedniej „strategii hermeneutycznej", która by dawała nadzieję dotarcia do najbardziej istotnego sensu przekazanego przez religijną tradycję. Skończyć trzeba będzie – jak czyni to każdy człowiek religijny – na przejściu od słowa do milczenia, w którym zawarty jest najgłębszy sens tego, o czym mówi słowo.[6]

---

[4] Paul Tillich, *Dynamika wiary*, przeł. Adam Szostkiewicz, Poznań 1987, s. 67–72.

[5] Por. Clive Staples Lewis, *Odrzucony obraz*, przeł. Witold Ostrowski, Kraków 1995.

[6] I jeszcze jedna uwaga. W moich rozważaniach ograniczę się do jednego typu tradycji religijnej, którą zwać będę dialogiczną, taką mianowicie, w której występuje osobowa koncepcja Boga jako Stwórcy, Objawiciela i Zbawcy. Analizę językowej właściwości tradycji, które w opozycji do dialogicznych można nazwać monologicznymi, trzeba będzie odłożyć.

2. Fenomenologia języka religijnego

Przy każdej próbie naszkicowania choć przybliżonego obrazu bogactwa języka religijnego stajemy porażeni ogromem i komplikacją tego zjawiska. Dlatego też Czytelnik ze zrozumieniem potraktuje moją decyzję, aby ograniczyć się do jednej tradycji religijnej i omówienia jedynie języka religii biblijnej. Oczywiście, nawet przy takim ograniczeniu zadanie pozostaje niewykonalne: ktokolwiek widział, przynajmniej na półkach bibliotecznych, opasłe tomy różnych słowników biblijnych, jak choćby wielotomowy słownik greki biblijnej pod redakcją Kittela, ten wie, o czym mówię. Ale nawet ogólne spojrzenie na istotne cechy języka biblijnego będzie stanowiło dobry punkt wyjścia dla naszych dalszych rozważań.

Godne uwagi jest spostrzeżenie, iż w tradycji biblijnej rola języka jest szczególnie ważna, bowiem właśnie język, nie zaś inne formy komunikacji, stanowi istotne *medium* Objawienia. Różnica ta jest szczególnie widoczna w porównaniu z opisanymi przez Eliadego religiami kosmicznymi, w których osobliwą rolę odgrywa obraz.[7]

W języku, którym posługuje się człowiek Biblii, można wyróżnić główne typy wypowiedzi organizujących różne odmiany tego języka, nadające im specyficzne cechy: opowiadania, przepisy Tory oraz słowo prorockie.[8] Trzon przekazu biblijnego stanowią opowiadania o tym, co Bóg uczynił dla swojego ludu. W przeciwieństwie do innych tradycji religia biblijna urzeczywistnia się przede wszystkim w dziejach. W religiach kosmicznych *teatrum* religijnym jest świat wyprowadzany przez bogów z pierwotnego chaosu, natomiast religie mistyczne poszukują kontaktu z B(b)ogiem w intymności wewnętrznego przeżycia.

Osobliwość religii profetycznych (czyli dialogicznych) wyraża się w tym, iż Słowo Boga objawia swoją moc nie tylko w stworzeniu i podtrzymywaniu świata (jak mówią teologowie – w Opatrzności), ale także (a może przede wszystkim) poprzez działanie w czasie, w dziejach człowieka. List do Hebrajczyków, będący świadectwem świadomości religijnej chrześcijan, którzy wyszli z tradycji judaistycznej i mieli głębokie zrozumienie dla zachowania zarówno kontynuacji, jak i reinterpretacji tradycji, zaczyna się tak: „Wielokrotnie i na różne sposoby przemawiał niegdyś Bóg do ojców naszych przez proroków" (Hbr 1, 1 – wszystkie cytaty podaję według Biblii

[7] Por. Paul Ricoeur, *Manifestation et proclamation*, w: *Le Sacré. Études et recherches*, Paris 1974, s. 57–76 (niestety polski przekład zawarty w tomie *Egzystencja i hermeneutyka*, Warszawa 1985 – jest nieczytelny).

[8] Szerzej o tym patrz: J. A. Kłoczowski, *Między samotnością a wspólnotą*, *op. cit.*

Poznańskiej). Istota powołania i przesłania prorockiego zasadza się na tym, iż odsłania ono religijny sens wydarzeń historycznych, poprzez które Bóg doświadczał, karał i wychowywał swój naród, ucząc go swoich dróg, a był to naród o twardym karku. Prorok – podobnie jak cały świat, jak każdy człowiek – powołany zostaje do życia, bowiem Bóg poznał go wcześniej. Jeremiasz słyszy Głos:

> Zanim ukształtowałem cię w łonie matki, znałem cię,
> zanim ujrzałeś światło dzienne, Jam cię poświęcił,
> i ustanowił prorokiem dla narodów (Jr 1, 5)

Pisze współczesny biblista: „W rzeczywistości słowo Boże powoduje zawsze to, co zapowiada, zarówno wtedy, kiedy chodzi o wydarzenia tworzące dzieje Izraela, jak i wtedy, gdy mowa o rzeczywistościach kosmicznych albo o samym kresie planu zbawienia."[9]

To słowo objawienia nie jest abstrakcyjnym traktatem teologicznym ani gnostycką medytacją dla wtajemniczonych. Jest sposobem objawiania się Boga zawsze w konkretnej sytuacji, właśnie takiej, którą uprzednio zdefiniowaliśmy jako „sytuację religijną". Właśnie poprzez działania, a nie dyskursywny wywód, słowo objawia Tego, Kto mówi. Jest oczywiście miejsce na refleksję nad sensem świata i dziejów zbawienia, jak czytamy na kartach psalmów czy ksiąg mądrościowych, ale jest to pełna adoracji modlitwa człowieka rozpamiętującego wielkie dzieła Boże.

Słowo objawiające nie tylko odsłania sens świata i historycznych wydarzeń, jest jednocześnie słowem wezwania skierowanym przede wszystkim do osoby, ale także poprzez tę osobę – do całej wspólnoty. Jest słowem powołania, w którym zawarte jest jakieś określone posłannictwo (Abraham, Mojżesz). Temu powołaniu towarzyszą słowa błogosławieństwa zapewniającego Bożą opiekę i przyjaźń, a także słowa umocnienia, jak te skierowane do Jeremiasza w czasie wyjątkowo trudnego kryzysu wiary, ukazujące mu sens posłania otrzymanego od Boga (Jr 15, 19–20). Swoim słowem Bóg ustanawia prawa, tak na górze Synaj, jak na górze Błogosławieństw („było powiedziane – a Ja wam powiadam").

Są to wreszcie – *last but not least* – słowa miłości, czułego pochylenia się nad człowiekiem, czego wspaniałym świadectwem jest najpiękniejszy miłosny poemat świata, Pieśń nad pieśniami.

Religie biblijne są religiami dialogicznymi, w których człowiek odpowiada na wezwanie Boga, a więź religijna zasadza się na międzyosobowym spotkaniu. Spójrzmy na sposoby posługiwania się

[9] Xavier Léon-Dufour (red.), *Słownik teologii biblijnej*, przeł. bp Kazimierz Romaniuk, Poznań–Warszawa 1985, s. 878.

przez człowieka językiem w sytuacjach religijnego spotkania, kiedy ma on świadomość tego, iż jego słowo jest tylko odpowiedzią na słowo Boga. Język, jakim posługuje się człowiek Biblii, jest językiem relacyjnym, wypowiadanym zawsze ku Bogu czy ku drugiemu człowiekowi, natomiast nie spotykamy posługiwania się językiem dla czystego opisu. Gdy prorok opowiada dzieje, nie czyni tego językiem historyka–naukowca, lecz po to, aby dać świadectwo swojej – i swojego narodu – wierze w moc Bożą:

> Bo jak deszcz czy śnieg spada z niebios
> i już tam nie wraca, lecz ziemię napawa
> i sprawia, że rodzi i płody wydaje,
> a nasion dostarcza pod zasiew
> a chleba na pokarm –
> tak jest i z moim słowem,
> które z ust moich pochodzi:
> nie powraca do mnie bez skutku,
> ale wypełnia mą wolę
> i wykonuje to, z czym je posłałem (Iz 55, 10–11)

Tak dzieje się w historii, jak i w całym świecie. Człowiek wyznający wiarę, czyli uznający moc i skuteczność działania Boga w świecie i dziejach, jest człowiekiem przyjmującym słowo. Przyjęcie słowa nie oznaczy tylko intelektualnej akceptacji zawartych w nim treści, jest w gruncie rzeczy posłuszeństwem słowu, czyli zastosowaniem swojego życia do Bożej woli. Można by wiele mówić o psychologicznych subtelnościach w opisie zmagań dziejących się pomiędzy człowiekiem a Bogiem, Bogiem, którego słowo, choć tak przemożne i skuteczne, nie łamie ludzkiej wolności, lecz tylko wzywa do odpowiedzi. Odpowiedź ta ma być akceptacją powołania w pełnej zgodzie, która wyzwala najgłębszą wolność, wolność na miarę miłości.[10] Czasami jest to walka, jak ta Jakuba z Nieznajomym nad potokiem Jabbok, albo też walka Jeremiasza z Bogiem wyrażająca się w zmaganiu z własnym powołaniem.

Inaczej ma się sprawa w literaturze „mądrościowej". W Nowym Testamencie Ewangelię św. Jana otwiera słynna fraza: „Na początku było Słowo". Nie wchodząc w ogromną dyskusję, która toczy się nad sensem tych słów, podkreślić trzeba, iż stanowią one rozwinięcie tekstu z Księgi Przysłów, gdzie Mądrość mówi:

> Jahwe stworzył mnie, jako początek drogi swojej
> jako pierwsze z dzieł swoich – od pradawnych czasów.
> Od prawieków zostałam stworzona
> od początku, zanim jeszcze ziemia powstała (Prz 8, 22–23)

[10] J. A. Kłoczowski, *Wolność na miarę miłości*, „Znak" 1981, nr 325 (7), s. 861–879.

W *Opowieściach Zoharu* znajdujemy dający do myślenia fragment, wskazujący na to, iż w religijnej świadomości judaizmu żywa była myśl, że powstanie Tory wyprzedzało stworzenie świata. Bóg „kiedy stworzył człowieka, tak przemówił do świata: »Świecie, świecie! Ty i wszystkie twoje prawa wspieracie się i trzymacie razem tylko na Torze; dlatego właśnie stworzyłem w tobie człowieka, żeby zajmował się Torą. Jeśliby tak nie miało być, wtrącę cię na powrót w chaos i wszystko, co w sobie zawierasz – a to ze względu na człowieka«... każdy, kto zajmuje się Torą, podtrzymuje świat i ustanawia wszelką rzecz na właściwym jej miejscu."[11] Tak więc słowo, które jest u Boga (w tradycji judaistycznej mające postać Księgi, podobnie zresztą jak w tradycji islamu) – poprzedza stworzenie, jest u początku istnienia wszystkich rzeczy i człowieka. I więcej – cały świat „wspiera się i trzyma razem" tylko na słowie, które zawarte jest w Księdze boskich wyroków. Jak w słowach psalmu:

> Na tchnienie Twego ducha są one stworzone
> i odnawiasz oblicze ziemi (Ps 104, 30).

Słowo Boga jest więc pełne mocy; zanim będzie – w języku człowieka – nazywać i rzeczy, i rośliny, i zwierzęta, jak to czynił Adam – ono ma moc sprawczą i właśnie słowem Bóg powołuje wszystko do istnienia. Tak więc osobliwość Słowa Bożego, skrupulatnie przekazywana przez święte teksty, wyraża się w tym, że słowo nie tylko oznacza, ale sprawia to, co znaczy – wyrażając się zaś językiem współczesnej filozofii: sens wyprzedza istnienie.

Podobne wątki znajdziemy w różnych, często jeszcze mitologicznych tradycjach religijnych.[12] Jest to także język adoracji i uwielbienia, język sławiący wielkość Pana i Jego dzieła. Jest to język uczący jednocześnie widzenia wszystkich rzeczy w świetle Bożym, odsłaniający przed człowiekiem boski wymiar tego wszystkiego, co jest dziełem Boga.

3. Hermeneutyka języka religijnego

A. Słyszeć to znaczy rozumieć

Przesłanie zawarte w języku religijnego Objawienia stanowiło przedmiot interpretacji od zawsze, nie ma bowiem innego sposobu przekazu jak poprzez interpretację. Ma ona co najmniej dwa zadania – ukazanie głębszego sensu przekazywanego tekstu czy przekazu

[11] *Opowieści Zoharu*, przełożył i komentarzem opatrzył Ireneusz Kania, Kraków 1994, s. 18.

[12] Por. Gerardus van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1978, s. 447 nn.

ustnego oraz przybliżenie jego znaczenia, co umożliwiałoby rozumienie.

Szczególnie ważny węzeł dyskusji interpretacyjnej został zawiązany na przejściu pomiędzy judaizmem a chrześcijaństwem, gdy dla wierzących w zmartwychwstanie Jezusa z Nazaretu i odkrycie Jego godności mesjańskiej teksty biblijne Starego Testamentu nabrały nowego znaczenia, którego sens rozjaśniało wydarzenie paschalne.

Drugim momentem istotnym dla wyznaczenia kierunku debaty interpretacyjnej stało się wyzwanie inkulturacji w spotkaniu ze stylem myślenia wypracowanym przez Greków, zasadniczo przecież odmiennym od stylu myślenia i pojmowania świata przez Hebrajczyków. Tutaj szczególnie ważna była myśl Orygenesa, który na wieki ustalił teorię współistnienia w czytaniu Pisma różniących się sensów: „Trzeba zatem w potrójny sposób wpisać do swojej duszy myśli Pism Świętych: dla prostego czytelnika wpłynie budująco to, co jest niejako ciałem Pisma (tak nazywamy sens prosty); ten, kto zrobił pewne postępy, zostanie zbudowany jego, by tak powiedzieć, duszą; a »prawem duchowym«, które jest ciałem przyszłych dóbr, zostanie zbudowany doskonały (...) Jak bowiem człowiek składa się z ciała, duszy i ducha, w ten sam sposób zbudowane jest Pismo, które Bóg przeznaczył, aby służyło ku zbawieniu ludzi."[13]

B. Współczesny spór hermeneutyczny

Spróbujmy teraz spojrzeć na różne metody, za pośrednictwem których próbowano dojrzeć sens znaczeń biblijnych.

a. Interpretacja dosłowna (literalna)

Paradoksalnie takie właśnie stanowisko zajmują dwa przeciwstawne poglądy: fundamentalizm i racjonalizm. Fundamentalizm to stanowisko zwolenników literalnego rozumienia każdego tekstu Pisma natchnionego. Dla fundamentalisty każde słowo jest nie tylko natchnione, ale także zawiera objawienie, więcej: jest objawieniem. Jest światłem Bożym, które trzeba przyjąć, przed którym trzeba się pochylić, a nie mędrkować i własnym ludzkim rozumem starać się dojść innego sensu niż ten, który po prostu wyrażony jest w świętym tekście. Nie należy zastanawiać się nad tym, w jakim stopniu autorzy tekstów biblijnych, opowiadając o wielkich dziełach Bożych, posługiwali się właściwym dla swoich czasów obrazem świata. Ten obraz świata i pojęcia czasu należy także do treści objawionych – Bóg ulepił człowieka z mułu ziemi, świat został stworzony w sześć

[13] Orygenes, *Filokalia*, przeł. Katarzyna Augustyniak, Warszawa 1979, s. 11–12.

dni, a Ewa w najbardziej dosłowny sposób została ukształtowana z Adamowego żebra. Wszelkie przemądrzałe odróżnianie przez teologów „rodzajów literackich", poszukiwanie sensu głębszego niż dosłowny jest po prostu przejawem bezbożności.

Paradoksalnie – podobne stanowisko zajmują krytycy racjonalistyczni, według których język religijny nie zawiera żadnych znaczeń wykraczających poza czystą dosłowność. Gdy przeglądamy prześmiewcze komentarze myślicieli Oświecenia, złośliwie pastwiących się nad tekstami biblijnymi, uderza fundamentalistyczna prostoduszność tych „mistrzów podejrzeń".

b. Interpretacja alegoryczna

Greccy Ojcowie Kościoła przyjęli zasadę interpretacyjną – przejść od historii do tajemnicy. Był już precedens w dziejach kultury hellenistycznej – mianowicie często stoicy próbowali starą grecką mitologię wyłożyć tak, by stała się zrozumiała dla pokoleń, które już nie umiały w prostocie naiwności uczestniczyć w świecie opisanym przez mity skodyfikowane przez Hezjoda czy Homera. W kręgu grecko-chrześcijańskim próbowano w ten sposób wyjaśniać księgi biblijne.

Na czym polega wyjaśnianie alegoryczne?[14] Wyrasta ono z przekonania, iż w opowieści obrazowej zawarty jest sens, który da się adekwatnie przełożyć na język pojęciowy i w ten sposób można dokonać operacji pozwalającej ująć całą treść przekazu biblijnego w system pojęć wywodzących się z tradycji filozoficznej. Jeżeli widzę siedzącą damę, która ma oczy zakryte, a w rękach dzierży wagę, to wiem z całą pewnością, że mam do czynienia z alegorią sprawiedliwości. Jej zasłonięte oczy oznaczają, iż nie ma ona względu na osobę, natomiast waga sprawia, iż wierzymy w jej rozumne rozeznanie właściwego ciężaru rozpatrywanych spraw.

Oczywiście, w języku religijnym spotykamy także wyrażenia alegoryczne, ale nie można przyjąć jednej tylko zasady interpretacji tego języka, jest on bowiem – jak to już ukazała analiza fenomenologiczna – strukturą dużo bardziej złożoną. Dla wierzącego chrześcijanina Wcielenie, ziemskie życie Jezusa, nie jest żadną alegorią, ale faktem o charakterze historycznym (wyznaje on w *Credo* swoją wiarę, iż Jezus został „umęczon pod Ponckim Piłatem", co wyraża głębokie przekonanie o historycznej faktyczności tego wydarzenia, a nie o jego ulotnej alegoryczności).

[14] Por. Władysław Stróżewski, *Symbol i rzeczywistość*, w: *Istnienie i sens*, Kraków 1995, s. 438–464.

c. Wyjaśnienie symboliczne

Słowo „symbol" najczęściej kojarzy się nam z przedmiotem, trzeba jednak pamiętać, że mamy do czynienia nie tylko z przedmiotem, ale całą otaczającą go sytuacją, z komunikacją, dla której jest narzędziem. Powiedzmy to mocno – symbol jest przede wszystkim wydarzeniem komunikacji, nawiązania łączności. Relacja pomiędzy symbolem a rzeczywistością, do której on odsyła, jest dużo bardziej złożona niż w wypadku alegorii i dlatego nie tak łatwa do uchwycenia. Władysław Stróżewski pisze: „symbol jest znakiem odnoszącym się do czegoś w istocie swej niewyrażalnego"[15]. Jakie są konsekwencje tego stwierdzenia? Jeżeli jest ono słuszne, to wolno nam przypuszczać, iż człowiek posługujący się symbolem posiada – przynajmniej *implicite* – jakąś teorię otaczającej nas rzeczywistości. Mamy mianowicie prawo przypuszczać, że człowiek taki sądzi, iż rzeczywistość jest bogatsza i bardziej złożona, niż by można było sądzić, a także że nie da się jej adekwatnie poznać przy pomocy narzędzi poznania potocznego czy też racjonalnego. Przyjęcie poznawczej funkcji symbolu może także oznaczać po prostu realizm, czyli postawę szacunku dla rzeczywistości, a wraz z nią podzielenie poglądu wyrażonego przez Shakespeare'a:

> więcej jest rzeczy na niebie i ziemi,
> niż się wydaje naszym filozofom
> (*Hamlet*, tłum. Stanisława Barańczaka)

Symbol wskazuje na rzeczywistość poza sobą – i to jest jego cecha wspólna ze wszystkimi znakami, także z alegorią. Natomiast podstawowa różnica polega na tym, iż owo intencjonalne wskazywanie na rzeczywistość nie prowadzi do poznania, które by wyczerpało całe bogactwo poznawanego przedmiotu, jak ma to miejsce w wypadku znaku konwencjonalnego, jakim niewątpliwie jest alegoria.

Oczywiście powstaje wielki problem interpretacji symboli. Przekonująco brzmi stanowisko Tillicha, który wskazał, iż można traktować symbol na dwa sposoby: jako symbol zamknięty bądź jako otwarty (rozłamany). Symbol otwarty jest to struktura otwierająca na nie znane przedtem znaczenia; symbol zamknięty – gdy jest traktowany w sensie dosłownym, jak w wypadku omawianym powyżej. Symbol zamknięty jest martwy, nie potrafi już nic powiedzieć, nie stanowi narzędzia żadnej komunikacji. Tę komunikację może jedynie „odzyskać" poprzez interpretację. Stąd też tak wielką rolę we współczesnej myśli filozoficznej, ale i w całej kulturze pełni hermeneutyka.

[15] Władysław Stróżewski, *Symbol i rzeczywistość*, w: *Nauka–religia–dzieje*, Kraków 1990, s. 145–160.

Problem hermeneutyki pojawia się w czasie, gdy następuje zerwanie bezpośredniego przekazu tradycji, gdy nie umiemy czytać przesłania tekstów (czy innych tworów kultury), jakie przekazała nam przyszłość. Bardzo lubię to sformułowanie: „tradycja to obcowanie w sferze wartości – ponad życiem i śmiercią"[16]. Nasz czas jest czasem zerwania bezpośredniego uczestniczenia w tradycji: straciliśmy naiwność i tylko interpretując możemy słyszeć i rozumieć. Stąd powstaje problem „koła hermeneutycznego". Najlepiej sformułował to Bultmann: „Każde rozumienie, jak każda interpretacja jest (...) ustawicznie określana przez sposób, w jaki stawiamy pytanie, oraz przez to, na co jest skierowane. Opiera się więc zawsze na wcześniejszym, dopuszczonym założeniu, a to znaczy, że kieruje się zawsze przed-zrozumieniem (*Vor-verständnis*) rzeczy, przez wzgląd na którą jest prowadzone badanie tekstu. Tylko w oparciu o to przed-zrozumienie możliwe jest wszelkie badanie i interpretowanie." Innymi słowy, podstawowa reguła interpretacji brzmi: *credo, ut intelligam, intelligo, ut credam* (wierzę, aby rozumieć, rozumiem, aby wierzyć). Jest to rys charakterystyczny współczesnej „sytuacji religijnej", nie tej opisującej wymiar socjologicznych przemian, ale dotyczącej pojedynczego człowieka – mianowicie w samym obrębie wiary pojawia się wysiłek rozumienia, bez którego sam akt uwierzenia, jak i trwania w wierze wydaje się prawie niemożliwy. Stąd nie tylko akademicka, ale i egzystencjalna waga refleksji nad językiem religijnym.

4. Uwagi końcowe – poznawczy aspekt języka religijnego

Henry Duméry powiedział to dobitnie: wiara nie jest krzykiem, nie jest wyrazem czysto subiektywnych przeżyć. Wiara wynika ze spotkania z Rzeczywistością, która człowieka przekracza i przenika zarazem, i dlatego właśnie – wpisany w „sytuację religijną" – język pełni bardzo zasadniczą rolę w samym życiu religijnym.

Poznanie religijne nie jest to akt spekulatywny. Najczęściej jest ono wynikiem rytualnej czy ascetyczno-mistycznej inicjacji, przekształcającej sposób bycia człowieka – inaczej mówiąc: tyle widzisz Boga, jakim jesteś człowiekiem.

Poznanie jest procesem, jest postępowaniem na jakiejś drodze, bowiem stan końcowy umysłu poznającego nie jest jego stanem początkowym. Jednakże w poznaniu religijnym chodzi nie tyle o stan umysłu, istotniejsza jest egzystencjalna sytuacja człowieka.

[16] Elżbieta Feliksiak, *Budowanie w przestrzeni sporu*, Warszawa 1990, s. 55.

Rysy osobliwe poznania religijnego są wyznaczone przez specyfikę przedmiotu religijnego, tej transcendentnej Rzeczywistości, ku której człowiek dąży, albowiem jego „serce jest niespokojne" (św. Augustyn). Tradycja monoteistyczna podkreśla kluczowy moment wiary Bogu jako punktu wyjścia dla całego procesu poznawania Boga. Jest to droga wymagająca nie tyle oczyszczenia umysłu (jak w tradycji wschodniej), lecz raczej ufnego oddania boskiemu Mistrzowi. Dlatego też w religiach monoteistycznych relacja nie jest relacją cząstki do Całości, ale uczestniczeniem w życiu Boga.

Wreszcie poznanie to ma zawsze charakter zobowiązujący. Chodzi o to, że w samym akcie poznania, w kontakcie z Przedmiotem człowiek religijny odczytuje wezwanie, odczytuje zobowiązujący charakter tej więzi, jaka go wiąże z Absolutem. Porażony blaskiem dojrzanej światłości, pada na ziemię i pyta: „Co mam czynić, Panie?" I dalej, gdy idzie za tym głosem, w miarę postępowania ogarnia go coraz większa jasność.

Dokonany powyżej – bardzo pobieżny oczywiście – fenomenologiczny opis cech istotnych języka religijnego wskazuje, jak ważną rolę język ten odgrywa w każdej z tych funkcji poznania religijnego. Językiem religijnym posługuje się człowiek w „sytuacji religijnej" i to właśnie pozwala mu na ową partycypację stanowiącą warunek każdego poznania w obszarze *sacrum*. Dalej – to język nakierowuje intuicję, aby umysł człowieka umiał ujrzeć tajemniczy „symboliczny" wymiar rzeczywistości (tak chyba należy rozumieć słynne „drogi" św. Tomasza – tak ujrzeć świat, by zaczął mówić o Bogu). I dalej – w języku formułowane są treści wskazujące na zobowiązujący charakter uczestniczenia w relacji do Boga.

Powtórzę więc – język religijny jest narzędziem poznania, a zastosowany w obrębie „sytuacji religijnej" pełni swoją poznawczą funkcję inaczej niż w poznaniu naukowym, choć także prawomocnie; dlatego owa odrębność musi być uszanowana. Inaczej język ten przestanie „mówić", przestanie odsyłać do jakiejkolwiek R(r)zeczywistości. Jest to wniosek dość prosty, ale warty rozważenia, zarówno przez uczonych teologów, przez pracowitych duszpasterzy, jak i przez zażartych krytyków religii.

JAN ANDRZEJ KŁOCZOWSKI OP, ur. 1937, historyk sztuki, filozof i teolog, dr hab. Członek redakcji „Znaku". Ostatnio wydał *Więcej niż mit. Leszka Kołakowskiego spory o religię* (1994).

MODLITWA JAKO MOWA

Bernhard Welte

Modlitwa milczenia jest czymś wielkim – ale leży na granicy ludzkich możliwości.

W obrębie granic ludzkich możliwości mieści się natomiast modlitwa mowy. Nigdy nie może i nie powinno brakować modlitwy jako mowy – aby religia i modlitwa nie utraciła swego ludzkiego charakteru. Mowa bowiem jest integrującym elementem ludzkiego istnienia w ogóle. Dlatego tam, gdzie musimy pozostać bezmowni, nie jesteśmy w pełni ludźmi. Dopiero w mowie nasze istnienie uzyskuje należytą postać, należytą jasność i stałość.

Dlatego człowiek może milczeć, ale nie może zawsze – i tylko – milczeć. Można powiedzieć, że również milczenie i cisza, jako pauza, bezpośrednio należą do mowy. Milczenie i mówienie następują stale po sobie niczym wdech i wydech.

Ponieważ religia i – w szczególności – modlitwa są zatem ludzkimi zachowaniami, ponieważ człowiek odnosi się w nich do Boga jako człowiek, przeto nie może brakować modlitwy jako mowy. Tam, gdzie my, ludzie, nie potrafilibyśmy w ogóle wypowiedzieć naszych poruszeń, tam nie realizowalibyśmy się w pełni jako ludzie, tam pewien ważny wymiar naszego ludzkiego bytowania musiałby pozostać pusty, a na niejednej z dróg, które istotnie do nas należą, zapanowałaby cisza bezruchu. Bóg jednak domaga się nas całych, z wszystkimi naszymi wymiarami, dlatego z uwagi na tę całość musimy sięgać po mowę. Dlatego także do Boga musimy mówić – mówić w swej modlitwie.

Wydaje się to jeszcze bardziej oczywiste, gdy przypomnimy o komunikacyjnej istocie człowieka. Człowiek jest sobą zawsze z innymi ludźmi, a jego istnienie zawsze ma formę współbytowania. Mowa zaś jest właśnie werbalizacją i realizacją tego współbytowania. Gdy rozbrzmiewa między nami mowa, jesteśmy wzajemnie obecni jeden dla drugiego. Gdy rozbrzmiewa między nami mowa, również rzecz, o której mówimy, jest obecna w rzeczywistości otwartego współbytowania. Dlatego rzecz, o której nikt nie mówi, jest jakby w ogóle nieobecna w horyzoncie ludzkiego współbytowania. W szczególnej mierze dotyczy to modlitwy. Gdy nazywamy Boga, gdy rzeczywiście odmawiamy modlitwę, tajemnica Boga jest wyraźnie obecna w ludzkim współbytowaniu. Ta wyraźna obecność musiałaby przeminąć w naszym czasowym istnieniu, gdyby wszyscy strzegli milczenia i w ogóle nie mówili o Bogu. Tajemnica Boga i więź człowieka z nią nie może jednak przeminąć i odejść w zapomnienie.

Jeśli milczenie i jego zadumę potraktujemy jako wewnętrzność, mowę zaś jako przejawianie się na zewnątrz i – o tyle – jako zewnętrzność wewnętrzności, to wnet stwierdzimy, że obie strony zawsze się ze sobą łączą. Wszelkie mówienie, będące wyrazem zewnętrznym, wypowiada – choć nie zawsze w adekwatny sposób – coś wewnętrznego. Wszelka zaś wewnętrzność uzewnętrznia się i jest dzięki sobie samej – choć na rozmaite sposoby – także uzewnętrznieniem.

Z tej przyczyny nawet milczenie nie może pozostawać całkowicie bezmowne. Wprawdzie redukuje ono swe uzewnętrznienia do minimum, ale wewnętrzność jego skupienia i jego zadumy zawsze jednak uzewnętrznia się wyglądem oblicza – co, jako uzewnętrznienie, również jest swego rodzaju mową. Dlatego modlitwa nigdy nie może się całkowicie obyć bez mowy, skoro nawet modlitwa milczenia ma swą ukrytą mowę.

Istnieje sporo publikacji poświęconych mowie, w szczególności mowie religijnej.[1] Spróbujmy tu poszukać własnej drogi, która pozwoli nam opisać specyfikę mowy modlitewnej.

[1] W poniższym zestawieniu podaję kilka wybranych prac na temat mowy religijnej. W latach pięćdziesiątych i późniejszych ukazał się szereg publikacji rozwijających ustalenia przede wszystkim angielskiej filozofii analitycznej. Por. na przykład: I. T. Ramsey, *Religious Language*, London 1957; W. F. Zuurdeeg, *An Analytical Philosophy of Religion*, Abington 1958; J. Macquarrie, *God-Talk. An Examination of the Language and Logic of Theology*, London 1967, wyd. niemieckie: *Gott-Rede. Eine Untersuchung der Sprache und Logik der Theologie*, Würzburg 1974; G. C. De Maulde, *Analyse linguistique et langage religieux. L'approche de Ian T. Ramsey dans „Religious Language"*, „Nouvelle Revue Théologique", 101 (1969), ss. 169–202. Dobre wprowadzenia niemieckojęzyczne: E. Schillebeeckx, *Glaubensinterpretation. Beiträge zu einer hermeneutischen und kritischen Theologie*, Mainz 1971; G. Ebeling, *Einführung in die theologische Sprachlehre*, Tübingen 1971; B. Casper, *Sprache und Theologie. Eine philosophische Hinführung*, Freiburg i. Br. 1975.

W modlitwie jako mowie człowiek mówi do Boga i z Bogiem. Człowiek nazywa Boga i wypowiada siebie.

W nowszej literaturze z kręgu filozofii języka często mówi się o „trójpromiennej relacji semantycznej"[2]. Składają się na nią sam mówca, jego słuchacz oraz rzecz, o której jest mowa.

Co charakterystyczne, w modlitwie sam mówca i słuchacz jego mowy stoją na pierwszym planie, podczas gdy rzecz wprawdzie nie znika całkowicie, ale odgrywa tylko uboczną rolę i jest częściowo zniesiona we wspomnianej relacji pomiędzy mówiącym a słuchającym. W przypadkach granicznych może nawet zupełnie zniknąć. Z uwagi na to mówimy o dwubiegunowości modlitwy. Modlitwa ma biegun teologiczny, albowiem mówi do Boga. Prócz tego ma biegun antropologiczny, albowiem do Boga zawsze mówi jakiś człowiek. Pomiędzy tymi biegunami zawiązuje się w modlitwie specyficzne dla niej odniesienie. Dlatego musimy się znów zastanowić nad trzema aspektami: nad stroną teologiczną modlitwy, nad stroną antropologiczną modlitwy – w powiązaniu z tą kwestią musimy omówić również aspekt świata jako elementu modlitwy – oraz nad relacyjną strukturą modlitwy, nad istotą modlitwy jako odniesienia. Wprawdzie modlitwa zawsze jest niepodzielną całością, niemniej jednak zawsze można w niej wyróżnić te trzy aspekty.

1. Różnica teologiczna mowy i mowa negatywna

Wymiar teologiczny modlitwy jako mowy jest problemem o tyle, że – jak widzieliśmy – zawsze pojawia się tu pytanie: w jaki sposób śmiertelny człowiek ma przemawiać do Boga? jakich ma do tego używać słów? Próbowaliśmy już pokazać, że Bóg jest, w ścisłym sensie, niewysłowiony. Nietrudno też dostrzec, że wszystkie słowa i wszelkie możliwości językowe mają skończoną naturę i zawsze dotyczą skończonego zasobu skończonych wyobrażeń i odniesień. Dlatego mowa wydaje się nie dosięgać Boga, do którego chce przemawiać modlitwa.

Jest to prawdą, ale niepełną. Albowiem mowa potrafi również przekraczać samą siebie. Właśnie modlitwa jako mowa musi siebie przekraczać ku Temu, do Kogo przemawia. Przekraczanie siebie stanowi swoistą możliwość mowy. Słowo mowy wprawdzie pozostaje czymś skończonym, ale może i musi przekraczać własną skończoność, musi odsyłać poza siebie ku rzeczywistości niemożliwej do wysłowienia. Dlatego modlitwa, która chce wezwać i nazwać Boga,

[2] B. Liebrucks, *Sprache und Bewusstsein*, Frankfurt a. M. 1964/70, t. I, s. 218; odnośnie do tej kwestii por. B. Casper, *Sprache und Theologie. Eine philosophische Hinführung*, s. 64.

musi się poruszać jednocześnie na dwu płaszczyznach: na płaszczyźnie mowy bezpośredniej i jej skończoności oraz na zapośredniczonej przez skończoną mowę płaszczyźnie nieskończoności Boga, którego modlitwa ma wzywać i nazywać. Modlitwa musi wprawdzie sięgać po skończone zasoby mowy, ale zarazem sama mowa musi je znosić, by dotrzeć do tajemnicy, której nie można już wysłowić.

Z tego punktu widzenia zatem słowo modlitwy otwiera w sobie samym pewną różnicę. Różnicę tę możemy nazwać różnicą teologiczną. Jest to różnica pomiędzy bezpośrednią skończonością materiału językowego a zapośredniczoną przez nią nieskończonością Tego, do Kogo mowa chce mówić. Słowo mowy modlitewnej zawiera w sobie tę różnicę i otwiera ją, a zarazem – jeśli modlitwa ma rzeczywiście religijny charakter – spaja obie strony otwartej przez mowę różnicy. Tym sposobem słowo modlitwy zamyka różnicę, którą samo otworzyło. Albowiem człowiekowi, który się modli, w jego skończonym słowie jawi się także – w zapośredniczonej bezpośredniości – nieskończony Bóg.

Z uwagi na tę różnicę można powiedzieć, że również modlitwa jako mowa zachowuje i znosi milczenie, o którym traktowały nasze wcześniejsze wywody. Albowiem w swej modlitwie człowiek wprawdzie mówi, ale mówiąc, nie wysławia swej właściwej treści. Mówiąc, odnosi się on ponad wszelką mową do czegoś, co jednak pozostaje zmilczane. Dlatego mowa modlitwy właściwie nie przełamuje milczenia, ale je werbalizuje.

Z tej przyczyny mowa modlitwy musi być wieloznaczna i narażona na błędne rozumienie. Rozumienie modlitwy może zatrzymać się nad jej bezpośrednimi zasobami językowymi. Kto odmawia słowo modlitwy, również może się trzymać jedynie materialnego aspektu słów, niejako ich powierzchni. Nie można wtedy mówić – w ścisłym sensie – o religijnym użyciu słów. I, właściwie, nie ma tu wówczas modlitwy, choć słowa, których się używa, są słowami modlitwy. Sytuacja taka jest zawsze możliwa. Ale zawsze jest też możliwe, że dzięki tym samym słowom modlitwa dokona swobodnego wzlotu ku niemożliwemu do wysłowienia i wiecznemu Ty, które włada poza wszelką mową.

Ten ambiwalentny charakter mowy modlitewnej, tę swoistość modlitwy, która zarazem otwiera i zamyka różnicę teologiczną, można wyrażać za pośrednictwem rozmaitych form językowych. Należą do nich – przede wszystkim – negacja transcendująca oraz symbolika pozytywna.

Być może najznamienitszym sposobem, w jaki mowa transcenduje samą siebie, jest negacja: mówiąc, człowiek może powiedzieć,

że nie potrafi już mówić o tym, o czym chce powiedzieć; w przypadku modlitwy: że nie potrafi już przemawiać do Tego, do Kogo chce przemówić. Negacja pozwala jeszcze powiedzieć, że treść, która jest do wysłowienia, przerasta możliwości mowy.

Transcendującą negację spotykamy również w dziedzinach pozareligijnych. Człowiek, który wysłuchał czegoś szczególnie pięknego, na przykład kompozycji muzycznej, może wyznać przyjacielowi: „Nie jestem w stanie powiedzieć, jak piękne to było." Mówiąc tak, coś mu powiedział. Ale powiedział zarazem, że to, co chciał powiedzieć, przerasta możliwości mowy. Piękno, które chciał sławić słowem, uczynił wielkim właśnie dzięki zanegowaniu swej mowy.

Jeszcze radykalniej dotyczy to mowy, która przemawia do Boga. Dzięki negacji można Go uczynić wielkim. Dlatego także w odniesieniu do Boga człowiek posługuje się mnóstwem predykatów negatywnych. Gdy chcemy przemówić do Boga jako istoty nieskończonej, nieuwarunkowanej, ba, niewysłowionej, właśnie negacją tych słów wskazujemy na tajemnicę, która jest większa niż wszystkie słowa. Dzięki językowym formom negacji mowa transcenduje zatem swe własne granice – granice skończoności. Dlatego, jak pokazuje cała historia religii, wszelkie wyrażenia i zwroty negatywne zawsze odgrywały ogromną rolę w języku religijnym wszystkich narodów.

2. Pozytywna mowa symboliczna

Inną – szeroko rozpowszechnioną, ale i bardziej złożoną – możliwością językową, która zostaje podarowana modlitwie, jest postawa symboliczna. Dzięki symbolom modlitwa pozytywnie nazywa Boga. Jej pozytywne słowa pełnią funkcję symboli, to znaczy zbiega się w nich – przypomnijmy, że symbol oznacza zbieżność – skończone słowo pozytywne oraz rzecz, którą stara się ono pozytywnie wysłowić i nazwać, a zatem niemożliwe do wysłowienia i niewyrażalne Ty Boga, którego ma wezwać słowo modlitwy. Również symbol sprzęga ogniwa różnicy teologicznej, którą sam otwiera. Również symbol strzeże – jeśli się go dobrze rozumie – milczenia, znosząc je zarazem w słowie.

W przypadku modlitwy, która mówi i przemawia do Boga za pośrednictwem symbolu, można bardziej podkreślić związek między symbolem i symbolizowaną przezeń rzeczą. Można również mówić o analogii symbolu. Raz jeszcze powracamy tu do problemu symbolu i analogii, który jednak omówimy teraz od nieco innej strony.[3]

[3] Patrz: B. Welte, *Religionsphilosophie*, 9, s. 137.

Symbol wysławia i przedstawia pewną treść, która wprawdzie nie na zasadzie tożsamości, ale przecież na zasadzie pokrewieństwa – właśnie pokrewieństwa analogicznego – dotyczy właściwej tajemnicy Boga. Nie można jednak zapominać, że tej właściwej tajemnicy nie sposób już przedstawić i że zatem tylko jedna strona symbolu czy analogii staje się możliwa do uchwycenia i przedstawienia. Analogia symboliczna podaje nam tylko jeden analogat. Dlatego mówiąc o analogii symbolicznej, należy pamiętać o tezie: „*Deus semper maior*". Mowa symboliczna jest mową, która znosi milczenie, a zarazem strzeże go. Analogia symboliczna nie stawia – by tak rzec – obok siebie dwu jakoś porównywalnych treści, lecz prezentuje tylko jedną, która staje się wskazówką, teraz już wskazówką pozytywną, kierującą ku niemożliwej do przedstawienia, a jednak ze wszystkim pokrewnej tajemnicy.

Dlatego w przypadku mowy i modlitwy symbolicznej możemy także, na odwrót, podkreślić różnicę, która trwa i której musimy zawsze strzec – właśnie „*Deus semper maior*". Za Karlem Jaspersem można mówić o symbolu jako szyfrze.[4] Szyfr jest utajnionym pismem. Mówi on coś innego i coś więcej, niż bezpośrednio przedstawia. Nie sposób jednak bezpośrednio i wprost wyrazić pismem owej treści, która jest właściwą treścią szyfru. Dlatego Jaspers głosi tezę, że szyfr transcendencji – to znaczy Boga – jest czymś nieodgadnionym. Jasny tekst szyfru nie byłby już – w sensie Jaspersa – w ogóle tekstem. Stąd Jaspersowskie pojęcie szyfru mocno eksponuje moment różnicy. Jaspers mówi jednak zarazem, że szyfr staje się czytelny „dla możliwej egzystencji"[5]. Egzystujący człowiek, który zaczyna sobie uświadamiać, że stoi przed Bogiem, i który dzięki tej świadomości przeobraża się w egzystencję, odczytuje szyfr, to znaczy rozumie w przemijających słowach ich nieprzemijający sens – tajemnicę Boga. Znoszenie różnicy zostaje tu zatem zastrzeżone dla egzystencji jako jej możliwość. Gdyby człowiek nie żył w żywym odniesieniu do Boga, szyfr nic by już nie mówił i pozostawał nieczytelnym bądź, co najwyżej, błędnie odczytywalnym tekstem.

Tworzenie symboli, którym żywi się mowa modlitwy, jest tajemniczym procesem. Oto dlaczego: jeżeli Bóg obejmuje wszystko i wszystkiego udziela, to i wszystko może na Niego symbolicznie wskazywać; jeżeli Bóg nie ma nic wspólnego z żadnym bytem, to i nic nie może wskazywać na Boga; mowa modlitwy, która chce nazywać Boga z pomocą symbolu, ma więc za punkt wyjścia albo

[4] Por. przede wszystkim K. Jaspers, *Philosophie*, Berlin–Göttingen–Heidelberg 1948², s. 785 n.

[5] Tamże, s. 786.

wszystko, albo nic: wszystko może się stać symbolem Boga – nic nie musi się stać symbolem Boga. Mowa musi w akcie twórczej fantazji wydobywać z otchłani możliwości – z „wszystkiego albo niczego" – określone możliwości, które pozwolą jej projektować świat konkretnych, określonych i wzajemnie sobie przyporządkowanych symboli.

Ten kreujący symbole akt twórczej fantazji nie będzie – nawet w najlepszym wypadku – dziełem samego tylko człowieka. Człowiek i jego wyobraźnia są w nim wprawdzie zaangażowane, ale najpierw – dzięki konkretnym obrazom – musi go poruszyć i przyzwać dochodzący z tajemnicy znak i zew. Dlatego w Biblii najpierw Jahwe mówi z płonącego krzewu ciernistego, a dopiero później Mojżesz może mówić swą mową symboli. Tworzenie symboli będzie odpowiedzią na dar i podzięką za dar, który przychodzi od Boga posługującego się obrazami z tego świata. Dlatego symbole są czymś w rodzaju cudu, daru, podarunku; można dzięki nim uczynić z milczenia pozytywne mówienie, a z „wszystkiego albo niczego" jasny obraz. Od strony Boga wychodzi tu zatem objawienie, które przystaje na językowe projekty człowieka, dając mu znaki.

Wiele dawnych kultur posiadało, jak się zdaje, twórczą zdolność kreowania symboli. Dlatego zawdzięczamy im wiele porywających i źródłowych modlitw, które zachowały się do naszych czasów. Doniosłe świadectwa zawiera biblijny *Psałterz*. Natomiast w naszym zracjonalizowanym świecie zdolność kreowania symboli rzadko była darem, który w dodatku wypierano i zakrywano. Dlatego z takim trudem przychodzą nam dziś słowa modlitwy. Można wszakże przyjmować, że jej dar, choć wypierany i zakrywany, wciąż jednak leży jeszcze na dnie ludzkiego serca. Pozwala nam to wierzyć, że mowa modlitwy – to znaczy mowa symbolu – nie jest zupełnie niemożliwa w naszych czasach, jakkolwiek sprawia nam spore trudności.[6]

Przypomnijmy kilka starych, wielkich symboli, dzięki którym wzywano Boga i za pośrednictwem których z pewnością wciąż jeszcze można Go wzywać. Spora ich część wywodzi się ze sfery ludzkiego współżycia. Wielkim, podstawowym symbolem, który wciąż dotyka samej tajemnicy Boga, jest słowo „Ty" (...) „Ty" wzbogaca się wszakże symbolicznie i konkretyzuje. Przyciąga ku sobie, na przykład słowo „ojciec" i postać ojca, tak iż można zawołać „Ty, Ojcze!". W kontekście religijnym pojawia się także słowo „Matka", które odgrywa ogromną rolę w wielu religiach

[6] Odnośnie do tej kwestii por. moje studium *Die Würde des Menschen und die Religion. Anfrage an die Kirche in unserer Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1977.

i pojawia się gdzieniegdzie także w tekstach biblijnych, zwłaszcza w starotestamentowych, natomiast raczej rzadko występuje w mniej od nas odległych w czasie tradycjach religijnych. Również takie słowa i postaci, jak „Pan" i „Król" są apelatywnymi symbolami wywodzącymi się ze sfery ludzkiego życia.

Inna klasa symboli modlitewnych należy do kontekstu Nieba i Ziemi. Niebo jako niedosiężny przestwór, z którego spływa światło gwiazd i deszcz; życiodajne dary Nieba; pełne znaczeń Niebo ponad drogami śmiertelników lśniące bezlikiem gwiazd, które swymi rytmicznymi wschodami i zachodami – dotyczy to zwłaszcza wielkich ciał niebieskich: Słońca i Księżyca – określają bieg czasu i świata, udzielają Niebiosom porządku i chronią je przed chaosem. Dlatego Niebo jest jednym z największych prastarych symboli – symbolem, dzięki któremu możemy wołać do Ojca jako do Ojca w Niebie. Do tego samego kontekstu należy również wers psalmu 18, który mówi, że Niebiosa głoszą chwałę Wiekuistego. Inny przykład to prastary symbol światła, które dzięki swej wszystko oświetlającej i ożywiającej mocy w wielu punktach tradycji religijnej stało się symbolem Boga. Można by tu wymienić również wiele szeroko rozpowszechnionych religii Słońca: główna gwiazda naszego nieba stała się w nich wspaniałym symbolem tajemnicy, która udziela wszelkiego błogosławieństwa, ba, w ogóle wszelkiego istnienia.

Do tych pierwotnych i wielkich symboli należy również Ziemia, choć bliższe nam czasowo religie mniej eksponują jej symboliczną siłę. Zapewne to nie przypadek, że z symbolem Ziemi sprawa ma się podobnie jak z symbolem Matki. Ziemia uzyskuje rangę symbolu oczywiście nie jako ciało fizyczne, lecz jako gleba, która strzeże człowieka i udziela mu siedziby, jako płodne łono, które rodzi spożywane przez człowieka owoce, jako tajemniczy grunt, w którym człowiek chowa swych zmarłych: prastary, wielki symbol tajemnicy, która wszystko na sobie dźwiga, która wszystkiemu daje życie i która przygarnia zarówno żywych, jak i umarłych.

Inną klasę stanowią symbole, które nie są poszczególnymi obrazami, lecz rytmicznymi ciągami symbolicznych wezwań. Za przykład mogą tu służyć litanie, różaniec czy psalm 118, składający się z dwudziestu dwu ośmiowersowych strof, z których każda odpowiada kolejnej literze alfabetu hebrajskiego. Podobne przykłady można znaleźć w wielu religiach.

W jaki sposób rytmika układu może się stać symbolem? W taki, że kolejne ogniwa zrytmizowanego układu stale wyrażają tę samą czy podobną myśl. Jej ujęcia rytmicznie się powielają. Każde zdanie łączy się z wieloma podobnymi zdaniami, poszczególne słowo traci

na wadze i znaczeniu, a miarowy rytm zaprasza do medytacji. Przebiegając kolejne, podobne do siebie zwroty, modlący się transcenduje poszczególne słowa i dosięga tajemnicy, którą tekst wprawdzie nazywa swymi wieloma zwrotami, ale nigdy nie wyraża jej adekwatnie. Właśnie wielość staje się tu symbolem wciąż okrążanej Jedności, a ruch słów sam jest symbolicznym okrążaniem. Wieloraki świat mowy staje się symbolem jedynego Boga.

Biblijne psalmy i teksty prorockie są czymś w rodzaju księgi wzorów wielkiej i elementarnej modlitwy. Księga ta zawiera przebogaty skarb wszelkiego rodzaju symboli. Czy rzeczywiście jest to tak pewne, że w naszej oświeconej epoce owe prastare, proste i wielkie relacje, rzeczy i rytmy nic nam już nie mówią, że nie są już znakami pełnymi znaczeń? A jeśli tak, to czy na pewno nie można już obudzić ich głosu? Nie wydaje się, by tak było. Wiele faktów – nawet w naszym powszednim bytowaniu – przemawia przeciwko takiej diagnozie. Wystarczy tylko starannie się przyjrzeć, jak ludzie rzeczywiście żyją i mówią, by bez trudu stwierdzić, że, sami tego nie zauważając, posługują się wieloma symbolami. Pełne symboli jest życie dzieci, które są jeszcze bliskie źródeł, i życie zakochanych, którzy na powrót do źródeł się przybliżają.

Może być jednak i tak, że w obliczu mnogości i bogactwa plastycznej wielobarwności symboli staje się mniej widoczne – choć nie znika całkowicie – właściwe symbolom odsyłanie ku jednej jedynej tajemnicy, która leży u podstawy wszystkiego. Po stronie człowieka powstają wówczas rozmaite formy politeizmu, które wcześniej omówiliśmy z innego punktu widzenia.[7] Mnogie symbole nie korespondują wtedy i nie łączą się ze sobą, lecz każdy na swój sposób lśni i daje znaki kierujące ku tajemnicy świętości, której jedność zostaje przesłonięta, jakkolwiek nie znika całkowicie. Dlatego politeizm może być przejawem źródłowego życia religijnego, przy czym analiza znaczących form politeizmu pokazuje, że religie takie zwykle zachowują rys monoteizmu. Symbole nadal odsyłają ku jednej jedynej tajemnicy, która leży w tle wszystkich kształtów, ale funkcja ta schodzi na drugi plan. I odwrotnie: niejedna wielka religia monoteistyczna wykazuje rys politeizmu, zwłaszcza w swych prostych, ludowych formach. Potrzeba mnogości i wielobarwności obrazów nie znika całkowicie również w religiach monoteistycznych.

Nie ma po co się specjalnie rozwodzić nad również spotykanym wynaturzeniem, które obrazy symboliczne odrywa od ich związku

[7] Na temat tego drugiego aspektu politeizmu por. B. Welte, *Religionsphilosophie*, 10, s. 143 i nn.

z tajemnicą transcendencji, czyniąc je przedmiotowymi bożkami. Zazwyczaj już tylko moc, która zwykle pozostaje im tu jako jedyna własność, przypomina jeszcze o odniesieniu do transcendencji, które im niegdyś przysługiwało.

Jak człowiek ma przemawiać do Boga? Piękną syntezę możliwej odpowiedzi na to pytanie i kryjący się w nim problem daje Grzegorz z Nyssy w dwóch linijkach: „Wszechimienny, jak mam Cię nazwać, Ty, jedyny Nienazywalny!"[8]

3. „Wylewność serca"

Musimy się teraz zastanowić nad antropologicznym biegunem mowy modlitewnej. Modlący się przemawia do Boga, ale czyni to tak, że zarazem wypowiada siebie i tym sposobem przejawia się w swej modlitwie jako człowiek.

Człowiek odmawiający modlitwę modli się bowiem osobiście – w każdym razie powinien się tak modlić. Gdyby wypowiadał tylko coś, co nie byłoby jego sprawą, nie modliłby się osobiście, a to znaczy: właściwie w ogóle by się nie modlił. Gdyby przemawiał przezeń tylko bezosobowy nawyk czy wręcz nawyk językowy grupy, do której należy, to także nie modliłby się osobiście. Nawyki takie mogą być wprawdzie przygotowaniem do osobistej modlitwy, ale osobista – to znaczy właściwa – modlitwa musi dopiero rozkwitnąć na gruncie tych przygotowań.

W modlitwie zatem o s o b a otwiera się ku Bogu. Osoba nie jest wszakże bezwymiarowym punktem, lecz ma pewną treść. Osoba obejmuje wewnętrzną przestrzeń poruszeń i popędów, które pozostają w związku z zewnętrznym światem przedmiotów świadomości, dążeń, lęków itd... Obie sfery – wewnętrzna i zewnętrzna – przechodzą jedna w drugą i oświetlają się wzajemnie. Obie stanowią pospołu treść osoby. Gdzie zatem człowiek osobiście otwiera się ku Bogu, tam musi dopuszczać do głosu i swą treść, swój świat. Dlatego mowa modlitewna ma również światowy aspekt, który stanowi rozwinięcie antropologicznego bieguna modlitwy.

Pod względem antropologicznym modlitwa winna się wyróżniać szczerością i totalnością.

Najpierw szczerością. Szczerość nie jest bowiem czymś oczywistym. Człowiek ma skłonność do maskowania się, do uporczywego wypierania ze świadomości wielu zasobów swego wnętrza, a często również swych relacji ze światem, do zaprzeczenia tych relacji,

[8] *„Panonyme pos se kalesso ton monon akleiston"* (PG 37, s. 508).

skutkiem czego nie jest sobą, lecz zabarwionym życzeniami obrazem samego siebie. Nawet wtedy gdy wie, że stoi przed Bogiem, często trzyma się tego samooszustwa, ba, czasami je wręcz umacnia.

Postępowanie takie nie ma jednak najmniejszego sensu, ponieważ przed Bogiem jesteśmy takimi, jakimi naprawdę jesteśmy – dlatego możemy też i powinniśmy być takimi, jakimi jesteśmy (...)

Modlitwa musi być szczera, wbrew naszej skłonności do samooszustwa, która występuje także w języku. Dlatego psalmista radzi: „Przed Nim serce wasze wylejcie" (Ps 61, 9). Wylewność nie ma nic wspólnego z wybiórczością, nie mówiąc już o zakrytości. Wylewność serca wszystko, co jest we wnętrzu, otwiera ku otchłani Boga. Wylewność jest intensywnym przejawem szczerości modlitwy. Dlatego w mowie modlitwy musi dość do głosu wszystko, co w człowieku wiąże się z jego radością i wdzięcznością, a także z jego niedolami i zawodami, ze skargami i sporami, z troskami i winami, z lękami i nadziejami.

Również w tym kontekście można dla egzemplifikacji przywołać niejeden psalm. Niekiedy z zachwycającą swobodą, niekiedy z niemal przerażającą, ale właśnie dzięki temu pouczającą szczerością rzeczywiście dochodzi w nich do głosu wszystko, co porusza ludzkie serca. Szczególne wrażenie wywołuje ona tam, gdzie serce człowieka jest pełne skarg, ba, może nawet oskarżeń wobec Boga. Człowiek zwykle wypiera takie uczucia – ale właśnie psalmy tego nie czynią. W psalmie 21 modlący się mówi:

> Boże mój, wołam przez dzień, a nie słuchasz,
> wołam i nocą, a nie zważasz na mnie.

W takich uskarżających się słowach człowiek, który odmawia modlitwę, rzeczywiście wylewa z siebie wszystko, co wypełnia jego serce, i niczego nie zatrzymuje. Dlatego jeszcze nas porusza jego mowa – właśnie swą niebywałą szczerością.

Ze szczerością łączy się totalność – także totalność jest wspólnym elementem modlitwy i wiary. Totalność, całość, wszystko, czym jestem i co jest we mnie, ma się w mowie modlitwy otworzyć ku Bogu.

Do całości tej należy, przypomnijmy, świat wewnętrzny popędów i potrzeb oraz świat zewnętrzny – świat w węższym znaczeniu. Właśnie tu dobrze widać, że, generalnie, zawsze jestem także „myślą o wielu ludziach i sprawach", „troską o wielu ludzi i wiele spraw", a myśląc i troszcząc się, mam świat, jestem istotą, która ma świat. Całość ta nazywa się więc także moim światem, światem, o którym myślę, o który się troskam, którym się w taki czy inny sposób

zajmuję. Wszystko to współprzynależy do mowy modlitwy, ponieważ współprzynależy do całości mej osoby – całości, którą słowami modlitwy wylewam z siebie przed Bogiem.

Cały m ó j świat jest zaś, w gruncie rzeczy, światem j a k o t a k i m. Choć w codziennej praktyce muszę dokonywać selekcji spośród całości, tę wybiórczą całość traktując potem jako mój osobisty świat w węższym sensie, to jednak zasadniczo rzecz biorąc, interesuję się wszystkim, troskam się o wszystko, w swym najgłębszym wnętrzu czuję się solidarny ze wszystkim i z wszystkimi, z całym światem.

Dlatego mowa modlitwy musi w każdym sensie być mową, która zawiera w sobie świat. Moje pytania i troski o świat natury, a tym bardziej o wspólny świat ludzi, należą do modlitwy. Podobnie jak pytania i troski o wszelki świat i o wszelkie niedostatki świata. Wszystko do niej należy – czy to w formie podzięki, prośby czy skargi, czy w jakiejkolwiek innej formie.

Mowa modlitewna służy ludziom do tego, by przed Bogiem mówili o wszystkim – o całym świecie, w tym także o sobie samych. Dlatego biblijny psalm nie tylko mówi, że Niebiosa głoszą chwałę Wiekuistego, ale ponadto wzywa ludy z bliska i z daleka, i wyspy, by czciły Pana: modlitwa mówi przed Bogiem o całym świecie modlącego się człowieka, o całym świecie w ogóle.

Aspekt antropologiczny modlitwy jest więc zarazem aspektem światowym modlitwy, albowiem człowiek, otwierając siebie w mowie modlitwy, otwiera zarazem swój świat, a tym samym świat j a k o t a k i.

Nietrudno zauważyć, że ponownie pojawia się tu rys s k u p i a n i a, który po raz pierwszy napotkaliśmy w trakcie rozważań nad modlitwą milczenia. Teraz wszystko skupia się w mowie. Skupia się już nie na sposób właściwy ciszy, lecz na sposób właściwy mowie. Cisza skupia w ten sposób, że muska wszechrzecz i pozwala jej być jednością, mowa natomiast skupia w ten sposób, że ma wprawdzie na oku wszechrzecz, ale przebiega przez nią jako przez wielość i z osobna wymienia kolejne rzeczy, tak iż dopuszcza do głosu wielość jako osobność. Na płaszczyźnie mowy skupianie jest przebieganiem wielości rzeczy wymienianych z osobna. Przebieganiem, które pozostaje w horyzoncie całości i dlatego ma przed oczyma największą rozległość. Tym sposobem wielość osobnych rzeczy, które mowa wymienia i po kolei przedstawia, staje się symbolem całości. Psalm, na przykład, przyzywa wprawdzie tylko ograniczoną liczbę poszczególnych ludów, które wymienia jeden po drugim, ale jego mowa jest symboliczna właśnie dlatego, że przyzywa wszystkie

ludy. Mowa modlitewna zachowuje więc moment skupiania, ba, na nowo je restytuuje poprzez odosobnianie.

W mowie modlitewnej pojawia się zatem element, który teoretycy języka nazywają niekiedy aspektem przedmiotowym mowy. Modlitwa uwzględnia rzeczy, czy też, jak wolimy mówić, świat, ale nie zatrzymuje się przy świecie i mówi o nim nie z uwagi na sam świat. Przeciwnie: człowiek, który odmawia swą modlitwę, otwiera siebie, a więc i swój świat, na Boga. Aspekt światowy musi odgrywać pewną rolę w modlitwie – ale odgrywa ją tylko ubocznie i zostaje zniesiony w ruchu ku Bogu.

4. Relacyjny charakter mowy

W modlitwie, w której człowiek przemawia do Boga Jego symbolicznymi imionami, a zarazem wypowiada siebie samego i swój świat, występuje szczególne i wyróżnione o d n i e s i e n i e. Dlatego język i forma modlitwy muszą także baczyć na jej odniesieniowy czy też relacyjny charakter, który jest tu elementem o zasadniczym znaczeniu. W modlitwie człowiek zawsze ma otwierać siebie, a tym samym i wszechrzecz, ku Bogu, tak iż owo „Ku Tobie, Boże" przestraja i przekształca całość modlitwy. Dlatego ani strona antropologiczna, ani światowa strona modlitwy nie występują same dla siebie. Przeciwnie, modlitwa przedstawia wszelką rzecz tak, że zarazem staje się ona płynna i wchodzi w ukierunkowany nurt: „Do Ciebie, Boże!".

W modlitwie wyraża się zaduma, o której mówiliśmy już w kontekście mowy milczenia. Zaduma jest sercem także mowy modlitewnej: jako żywy zwrot żywego człowieka ku żywej tajemnicy Boga. Dzięki zadumie element milczenia i element skupienia, które muszą wypełniać modlitwę – zarówno modlitwę milczenia, jak i modlitwę mowy – osiągają cel wszelkiej modlitwy. Tym samym zaduma doprowadza wnętrze i zewnętrze – a zarazem osobę i świat – do żywej jedności.

Gdyby mowy modlitwy nie wypełniała i nie ożywiała zaduma, modlitwa pozostawałaby pusta i nie była już rzeczywistą modlitwą.

Jak widać, modlitwa jako mowa znosi, a zarazem zachowuje modlitwę milczenia wraz z jej wszystkimi istotnymi elementami.

Z formalnego punktu widzenia mowa modlitewna jest mową b e z p o ś r e d n i ą, co stanowi jedną z podstawowych charakterystyk relacyjnej natury modlitwy jako zadumy. Człowiek, który odmawia swą modlitwę, nie mówi zatem *o* Bogu, a tym bardziej *o* sobie samym i *o* swym świecie. Przeciwnie, przemawia on do Boga

osobiście i jako osoba. Symboliczne słowo, którym się posługuje, by przemawiać do Boga, ma zatem formę wołacza, a nie biernika. „Boże, mój Panie" – tak może brzmieć modlitewna apostrofa. W modlitwie czasowniki nie występują w trzeciej, lecz w pierwszej bądź drugiej osobie. W pierwszej osobie mówimy: „Modlę się do Ciebie"; w drugiej przemawiamy: „Wielki jesteś i wspaniały". Obie formy wyrażają tę samą strukturę modlitewnej relacji, którą każdorazowo ujmują od innej strony.

Forma trzeciej osoby czasownika wyraża zupełnie inną strukturę relacyjną. W trzeciej osobie mówimy *o* czymś, dlatego relacja jest tylko pośrednia i – by tak rzec – zneutralizowana. W modlitwie neutralizacja taka nie może występować, gdyż uchybiałaby właściwemu charakterowi modlitwy jako relacji i nie stanowiłaby adekwatnego wyrazu zadumy.

W modlitwie mogą się wprawdzie pojawiać elementy opisowe, a tym samym i językowa forma trzeciej osoby, ale dzieje się to wyłącznie w taki sposób, że niejako obejmuje je i oplata bezpośrednia przemowa, od której otrzymują one swój właściwy sens. Mamy z czymś takim do czynienia na przykład w „Święty, Święty, Święty": „Pełne są Niebiosa i Ziemia chwały Twojej". Co do swej formy, zwrot ten opisuje, czym „są" Niebo i Ziemia. Formę tę obejmuje i wewnętrznie determinuje słowo „Twojej", dzięki czemu znajduje się ona w nurcie bezpośredniego odniesienia.

Zupełnie inaczej to wygląda, gdy modlitwa zatraca się w teologicznej czy jakiejkolwiek innej refleksji, gdy momentami staje się traktatem teoretycznym, w którym neutralizująca forma trzeciej osoby nie jest już czymś ubocznym, lecz czymś dominującym. Słowa uchybiają wówczas bezpośredniej relacyjności, która stanowi istotną cechę modlitwy, i nie są już wyrazem rzeczywistej zadumy. Modlitwa ta nie jest już właściwie modlitwą, choć zachowuje jej pozór.

Ponieważ odniesienie, które wypowiadamy we właściwej modlitwie, jest jedyną w swoim rodzaju relacją wychodzącą poza skończoność, przeto również słowa, w jakie przyobleka się zaduma, będą pełne pozytywnego respektu wobec Tego, który zawsze jest większy i wyższy ponad wszelkie słowo. Modlitwa może tego dokonywać na dwa sposoby. Pierwszy: słowo modlitwy, zlęknione, będzie raczej oszczędne, aby nie mówić zbyt wiele. Zapewne właśnie dlatego jedna z reguł św. Benedykta głosi: „*[B]revis debet esse et pura oratio*"[9]. Drugi: mowa modlitwy może zdecydować się na śmielszą i ryzykowniejszą drogę, mianowicie wznosić się coraz wyżej i tym sposobem

[9] *Benedicti Regula* 20, 4 (CSEL 75 [1960], s. 75).

zbliżać się do swej górnej granicy, dzięki czemu będzie mogła wskazywać poza wszelkie granice. Słowa modlitwy i jej składnia mogą się stać egzaltowane. Tradycja religijna zachowała – znów zwłaszcza w psalmach – wspaniałe tego przykłady. Egzaltowana mowa ma wielkie możliwości. Grożą jej jednak również szczególne niebezpieczeństwa. Większe niż mowie ostrożnej, skrótowej. Bogactwo form mowy egzaltowanej może bowiem zaowocować także jałowością i sztuczkami językowymi, które płodzi się bardziej dla nich samych niż dla wyrażenia prawdziwej zadumy. Modlitwa zawsze musi się strzec przed tym niebezpieczeństwem.

Relacjonalność modlitwy jako mowy rozwija się w mnogość konkretnych modalności. Rozwija się w kierunku adoracji i pochwały bądź w kierunku podzięki i prośby czy skargi. Pomiędzy tymi i ponad tymi możliwościami leży wiele innych modalności językowego rodzaju. Ich różnorodności niemal nie sposób wyczerpująco usystematyzować. Dlatego tylko ją tu sygnalizujemy.

5. Zaduma i podzięka

Również w modlitwie jako mowie zaduma ma dwie strony: spełnia żywe odniesienie człowieka do Boga, ale zarazem wie, że odniesienie to najpierw i w wyższym sensie zawiązuje się dzięki Bogu. Najpierw Bóg zsyła modlącemu się dar modlitwy wraz z jej językiem – i tylko dlatego człowiek może ze swej strony przesłać Bogu dar swej zadumy wraz z jej słowami. Stąd modlitwa z samej swej istoty jest zawsze również podzięką. Albowiem odbiera siebie jako dar. I stąd też sama logika mowy modlitewnej każe również adoracji i prośbie przeobrazić się w końcu w podziękę. Jest to zgodne z żywą dialektyką zadumy: człowiek myśli o Bogu, Bóg zaś myśli o człowieku. Oba akty sprzęgają się w jedno, jakkolwiek nie stają się jednym i tym samym. Procesem tym żywi się – ba, spełnia się w nim – także modlitwa jako mowa.

przekład Grzegorz Sowinski

Tekst *Das Gebet als Sprache*, z którego dokonano niniejszego przekładu, ukazał się w: *Religionsphilosophie*, Herder Verlag, Freiburg–Basel–Wien 1978, s. 188–207.

BERNHARD WELTE (1906–1983), wybitny niemiecki filozof i myśliciel religijny, profesor filozofii religii na uniwersytecie we Freiburgu, jeden z inicjatorów otwarcia teologii katolickiej na filozofię współczesną. Główne prace: *Auf der Spur des Ewigen* (1965), *Heilsverständnis* (1966), *Zeit und Geheimnis* (1975), *Religionsphilosophie* (1978).

CZY MOŻNA SENSOWNIE MÓWIĆ O BOGU?

Michael Peterson

Pewne pasjonujące opowiadanie *science fiction* przedstawia wysokiego rangą lamę kupującego komputer sekwencyjny, Mark V, który ma być zainstalowany w jego klasztorze w Tybecie. Lama ów wszakże zażądał zmodyfikowania komputera w ten sposób, by zamiast ciągów liczbowych wydruki przedstawiały litery. Osobliwym celem tego zabiegu jest, jak się wyraził lama, przyspieszenie procesu układania przez mnichów listy wszystkich imion Boga. Zadanie, które zajęłoby następne piętnaście stuleci, mogłoby teraz zostać wykonane zaledwie w sto dni. Gdyby dokonać systematycznego ułożenia ciągów liter w specjalny alfabet, to ostatecznym wynikiem byłaby lista wszystkich rzeczywistych imion Boga. Niebawem zakończono instalację komputera w lamaickim klasztorze w górach Tybetu. Dwaj inżynierowie, George i Chuck, których wydelegowano do nadzoru jego działania, niemal popadli w obłęd przyglądając się, jak mnisi niestrudzenie sklejają w księgi długie pasma imion.

Gdy wreszcie Chuck mógł powiadomić dostojnego lamę, że urządzenie wykonuje ostatni swój cykl, spotkał się z tak entuzjastyczną reakcją, iż począł się dopytywać o religijne znaczenie czynności komputera. „Otóż, stwierdził lama, wierzymy, że kiedy zostanie skompletowana lista wszystkich Jego imion – a szacuje się ich liczbę na około 9 miliardów – cel Boga zostanie osiągnięty. Ród ludzki zakończy to, do czego został stworzony, a jego dalsze istnienie straci sens." Chuck powtórzył George'owi tę niewiarygodną historię, „gdy lista zostanie ułożona, Bóg po prostu wkroczy i po prostu wszystko zdmuchnie ...*bingo*!" Na myśl, że zakończenie projektu równać się ma końcowi świata, George zachichotał nerwowo. Zastanawiając się nad całą sprawą, obydwaj Amerykanie uświadomili sobie, że jeżeli koniec świata nie nastąpi, oni sami mogą wpaść w tarapaty. Znajdowali się wszak w rękach setek wściekłych mnichów, którym komputer zniweczyłby pracę całego życia. Powzięli tedy zamiar opuszczenia „Projektu Shangri–La", jak go nazwali, zanim komputer skończy ostatnią długą serię imion. Wieczorem ostatniego dnia Chuck i George pożegnali się

z mnichami, dosiedli wytrzymałych górskich koników i wyjechali z klasztoru krętą drogą w dół do starego DC3, który czekał na nich u stóp zbocza. Zstępowali z gór zimną, nieskalanie czystą himalajską nocą, roziskrzoną znajomymi im teraz gwiazdami:

„George spojrzał na zegarek.

»Została jakaś godzina drogi«, zawołał przez ramię do Chucka. Po czym dodał po namyśle: »Ciekawe, czy komputer skończył pracę. Chyba już pora.«

Ponieważ Chuck nie odpowiadał, George odwrócił się w tył na siodle. Dostrzegł twarz Chucka, biały owal zwrócony ku niebu.

»Patrz« wyszeptał Chuck. George wzniósł oczy ku niebu. (Wszystko kiedyś ma swój koniec.)

Gwiazdy nad ich głowami znikały bezszelestnie."[1]

Język ludzki a to, co Nieskończone

Opowiadanie przypomina nam o powszechnie występującym zainteresowaniu językiem mówiącym o Bogu – począwszy od człowieka pierwotnego, który sądzi, że nazwanie bóstwa daje magiczną moc, do intelektualisty, który zastanawia się, w jaki sposób ludzkie słowa mogą odnosić się do Boga. W wieku XX filozofowie interesują się zwłaszcza naturą i rolą języka w ogóle, w szczególności zaś rozwinęli szereg odmiennych teorii dotyczących języka religijnego.

Istnieją dwa główne powody, dla których filozofowie zwracają baczną uwagę na język religijny. Pierwszym jest ten, że interesuje ich kwestia znaczenia, a więc to, w jaki sposób słowa mówiące o Bogu uzyskują swe znaczenie. Przykładowo język, jakim posługuje się tradycja judeochrześcijańska, by mówić o Bogu, czerpany jest ze zwykłej rozmowy, z języka używanego przez nas na co dzień do komunikowania pospolitych i znanych spraw. Dyskurs religijny obfituje w takie wyrażenia, jak „Bóg jest moją skałą i zbawieniem" i „Dawid postąpił sprawiedliwie w oczach Pana". Filozofowie szukają naturalnie wyjaśnienia, jak to się dzieje, że słowa używane dla określania zjawisk przyrodzonych są sensowne, gdy odnosi się je do Boga. Czyż tradycja judeochrześcijańska nie naucza, że Stwórca nie jest stworzeniem, że jest „Bogiem na wysokościach" – że, co więcej, Bóg jest „transcendentny"? W jaki sposób język opisujący dziedzinę skończoną może odnosić się do Boga? Mówiąc, na przykład, o zwykłych skałach i zwykłych oczach, wiemy, co mamy na myśli, ale co może oznaczać, że, jak powiadamy, Bóg jest „skałą", czy że posiada „oczy", skoro są to zwyczajne realności stworzone?

[1] Arthur Clarke, *The Nine Billion Names of God*, ze zbioru opowiadań pod tym samym tytułem, Harcourt, Brace, and World, New York 1967.

Innym powodem wzmożonego zainteresowania filozofów językiem religijnym jest to, że starają się oni zanalizować i ocenić wierzenia. Wierzenia są naturalnie wyrażane w formie sądów czy twierdzeń. Rozumienie języka, w jakim formułowane są rozmaite wierzenia religijne, ma istotne znaczenie dla pełnego zrozumienia samych wierzeń i stanowi wstęp do dalszego badania filozoficznego. Naturalnie, spora część języka religijnego nie ma na celu bezpośredniego stwierdzenia wierzenia, natomiast służy rozmaitym specyficznie religijnym celom, takim jak modlitwa, liturgia czy napomnienie. Jednakże filozofowie wiedzą, że inne religijne użycia języka opierają się na pewnych uprzednich wierzeniach, względnie takowe zakładają. Przykładowo, cześć oddawana Bogu zakłada, że jest taka istota jak Bóg i że jest ona godna naszej adoracji i oddania; błaganie Boga w modlitwie zakłada, że Bóg faktycznie słyszy i odpowiada na modlitwę, i tak dalej. Jeżeli dokonamy uwyraźnienia określonych wierzeń stojących za tymi i innymi działaniami religijnymi, wówczas otrzymujemy zespół sądów teologicznych – twierdzeń dotyczących prawdy o Bogu i jego relacji do świata. Tak więc, skoro tylko uchwycimy znaczenie terminów teologicznych i, z kolei, teologicznych sądów, w których tamte się pojawiają, możemy postawić pytania na temat racjonalnej podstawy dla przyjęcia bądź odrzucenia owych sądów (...) [Poniżej] badamy znaczenie samego dyskursu teologicznego (...)

Problematyka znaczenia i weryfikacji

Choć tradycyjni filozofowie religii nigdy poważnie nie wątpili, że możliwe jest sensowne mówienie o Bogu, w początkach naszego stulecia przekonanie to mocno podważyła grupa filozofów, znanych jako pozytywiści logiczni. Rozwinęli oni teorię, która wiąże znaczenie języka z obserwacją empiryczną. Uznawszy naukę za najlepszego reprezentanta precyzyjnego, sprawdzalnego języka, pozytywiści logiczni skonstruowali wzorzec czy też kryterium, dzięki któremu można osądzić, które zdania są poznawczo sensowne, a które nie są. A. J. Ayer wyraził rzecz następująco:

> Kryterium, którego używamy, aby sprawdzić autentyczność rzekomych sądów o faktach, to kryterium weryfikowalności. Powiadamy, że dla danej osoby zdanie ma sens jako zdanie o faktach (*is factually significant*) wtedy i tylko wtedy, gdy wie ona, jak zweryfikować twierdzenie, które ma ono wyrażać – czyli jeżeli wie, jakie obserwacje doprowadzą ją, w pewnych warunkach, do przyjęcia twierdzenia jako prawdziwego bądź odrzucenia go jako fałszywego.[2]

[2] A. J. Ayer, *Language, Truth, and Logic*, Dover Books, New York 1952, s. 35.

Przeformułowując nieco to, co zostało nazwane „zasadą weryfikowalności", otrzymamy: zdanie jest autentycznym stwierdzeniem faktu wtedy i tylko wtedy, gdy mogą istnieć empirycznie obserwowalne stany rzeczy, które wykażą, iż jest ono prawdziwe bądź fałszywe.[3] Jak powiedzieliby pozytywiści, zdania, które nie są empirycznie weryfikowalne, nie są po prostu poznawczo sensowne. Wedle nich język ma znaczenie poznawcze tylko wówczas, gdy mówi o sprawach, dla których zasadniczo możliwe jest dostarczenie empirycznego dowodu – sprawach, w odniesieniu do których pytania o prawdziwość bądź fałszywość mają sens. Taki język ma zatem status czy znaczenie języka faktualnego czy informatywnego, a więc może zostać właściwie zrozumiany.

Pozytywiści i ich intelektualni następcy sądzili, że zasada weryfikowalności jednakowo dotyczy języka naukowego, jak i dużej części naszego języka codziennego. Uważali oni jednak, że język teologiczny nie potrafi sprostać empirycznemu wzorcowi weryfikowalności, a przeto jest czystym nonsensem.[4] Jeżeli rozumowanie to jest poprawne, to próby obrony teizmu – a w istocie dowolnych zwykłych wyrażeń religijnych – są całkowicie bezpodstawne, albowiem język, w jakim są formułowane, jest nonsensem. Naturalnie podobnie bezsensowne są również używające tego samego języka tradycyjne ataki na teizm.

Anthony Flew (ur. 1923) wyraził wyzwanie pozytywistyczne w formie „zasady falsyfikowalności", która wyrosła z ciągłych prób oczyszczenia i artykulacji podstawowej tezy pozytywistycznego ujęcia znaczenia poznawczego. Swe barwnie zilustrowane wyzwanie wysnuwa on z bajki Johna Wisdoma (ur. 1904) zatytułowanej *Bogowie*:

> Pewnego razu dwóch badaczy natrafiło w dżungli na polanę. Rosło na niej wiele kwiatów i wiele chwastów. Jeden z badaczy stwierdza: „Ktoś musi pielęgnować tę ziemię." Jego towarzysz oponuje: „Nie ma tu żadnego ogrodnika." Rozbijają tedy swe namioty i wyznaczają straż. Ogrodnika nie widać. „Ale może to ogrodnik niewidzialny." Otaczają więc polanę płotem z drutu kolczastego. Podłączają go do prądu. Patrolują polanę psami gończymi. (Pamiętają bowiem, że *Niewidzialnego człowieka* H. G. Wellsa można było wyczuć nosem, dotknąć, ale nie zobaczyć.) Żaden jednak krzyk nie daje podstaw do przypuszczenia, że jakiś intruz został porażony prądem. Żadne poruszenie

[3] Większość sformułowań zasady weryfikowalności zawiera warunek, że sądy, o których mowa, nie są analityczne, czyli że ich prawdziwość czy fałszywość nie jest po prostu funkcją ich struktury logicznej.

[4] Jak się okazało, pozytywistycznemu kryterium sensowności nie sprostały również metafizyka i etyka.

drutów nie zdradza, aby ktoś po nich się wspinał. Psy gończe nie ujadają. Mimo to Wierzący pozostaje nieprzekonany. „Jednak ogrodnik istnieje, niewidzialny, niedotykalny, niewrażliwy na porażenie prądem, ogrodnik nie mający zapachu i bezszelestny, ogrodnik po kryjomu przychodzący doglądać swego ogrodu, który kocha." W końcu Sceptyk traci nadzieję. „Cóż pozostało z twego pierwotnego twierdzenia? Czym właściwie różni się to, co nazywasz niewidzialnym, niedotykalnym, wiecznie nieuchwytnym ogrodnikiem, od ogrodnika wyobrażonego jedynie czy zgoła od żadnego w ogóle ogrodnika?"[5]

Flew utrzymuje, że osoby wierzące nie dopuszczają niczego, co przeczyłoby ich twierdzeniom, nieustannie modyfikując i dokonując zastrzeżeń w celu uchronienia ich przed sfalsyfikowaniem.

Jego rozumowanie jest proste. Jeżeli wierzący stwierdza, że „Bóg kocha nas tak, jak ojciec kocha swe dzieci", w takim razie w czasie poważnych kłopotów czy choroby można by oczekiwać boskiej pomocy. A jednak Bóg wydaje się milczeć. Toteż wierzący dokonuje zastrzeżenia – „Miłość Boża nie jest podobna miłości ludzkiej" czy „jest miłością nieodgadnioną" – godząc nieszczęście czy cierpienie z pierwotnym twierdzeniem teologicznym. W odpowiedzi na ten unik Flew stawia zasadnicze pytanie: „Co musiałoby się zdarzyć bądź co się wydarzyło, by mogło stanowić dowód braku miłości czy nieistnienia Boga?"[6] Chodzi o to, że jeśli nie istnieje stan rzeczy, który mógłby zaprzeczyć pierwotnemu twierdzeniu teologicznemu, to w rzeczywistości w ogóle nie jest to autentyczne twierdzenie. Nie stwierdza ono niczego, bo nie potwierdza ani nie przeczy, że coś faktycznie zachodzi. Flew utrzymuje, że osoby wierzące zabijają swe własne twierdzenia tysiącami zastrzeżeń.

Krytyka pozytywistyczna wywołała gorącą dyskusję i spór. Stawką jest kwestia poznawczego statusu twierdzeń teologicznych – innymi słowy kwestia, czy to, co one głoszą, jest sensowne. Większość filozofów, którzy zgodzili się, że zasada weryfikacji czy falsyfikacji w istotny sposób charakteryzuje zagadnienie, podzieliła się na dwa obozy: na tych, którzy sądzą, że język teologiczny jest bezsensowny, oraz tych, którzy sądzą, że można by wykazać jego sensowność na podstawie owej zasady.

Przyjmując, że język religijny jest poznawczo bezsensowny, R. M. Hare (ur. 1919) lansował pogląd, że wyrażenia religijne ujawniają pewien „blik", który to termin ukuł on w celu wskazania na głęboko zakorzenioną interpretację świata, której nie można obalić za pomocą obserwacji empirycznej.[7] Wymyślił on nawet

[5] Anthony Flew, *Theology and Falsification*, w: Anthony Flew i Alasdair MacIntyre, red., *New Essays in Philosophical Theology*, Macmillan, New York 1955, s. 96.
[6] Tamże, s. 99.
[7] R. M. Hare, *Theology and Falsification*, w: Flew i MacIntyre, red., *op. cit.*, s. 99–103.

własną przypowieść o lunatyku, który mniemał, że wszyscy wykładowcy z Oxfordu noszą się z zamiarem uśmiercenia go, od tego przeświadczenia zaś nie można go było odwieść przez powołanie się na liczne, pozbawione agresji, a nawet przyjacielskie kontakty z owymi wykładowcami. Hare zaznacza, że wszyscy ludzie mają „bliki", które nie są utrzymywane na poziomie twierdzeń empirycznych (*factual*), a zatem nie mogą być obalone przez przeczące im fakty. „Bliki" to sposoby interpretacji faktów.

Wedle Hare'a człowiek religijny ma „blik", że Bóg istnieje i że pewien religijny sposób życia jest prawidłowy – i nic tego przekonania nie może zmienić, nawet wyraźnie kontradyktoryjne świadectwo. Stanowisko Hare'a wydaje się, rzecz jasna, cechować naiwnością, jeśli idzie o sposób, w jaki wzajemnie oddziałują na siebie fakty i ich interpretacje, gdyż osoba normalna niemal na pewno zmieniłaby swój pogląd na temat morderczych skłonności oksfordzkich profesorów czy na temat miłości Bożej w obliczu pewnych sytuacji, w których jej uprzednia interpretacja wyraźnie się załamuje. Toteż dla takiej osoby teoria przedkrytycznych blików niewiele rzuca światła na naturę języka religijnego i nie wyjaśnia wystarczająco cech wypowiedzi i wiary religijnej, które Flew uznał za problematyczne.

Basil Mitchell (ur. 1917) należał do tych filozofów, którzy byli przekonani, że wypowiedzi religijne są poznawczo sensowne w świetle wymogów pozytywistycznych. Również on zawarł swój pogląd filozoficzny w przypowieści, opowiadając historię pewnego członka ruchu oporu, który spotyka nieznajomego. Nieznajomy ów wywarł na nim wielkie wrażenie: „Nieznajomy mówi partyzantowi, że sam jest również członkiem ruchu oporu – że, co więcej, dowodzi nim, i nalega, by partyzant zawierzył mu bez względu na okoliczności. Partyzant, widząc powagę i konsekwencję Nieznajomego, jest całkowicie przekonany i postanawia mu zaufać."[8]

Obaj więcej się już nie spotkali. Niekiedy Nieznajomy widziany jest, jak pomaga członkom ruchu oporu, partyzant zaś mówi przyjaciołom: „On jest po naszej stronie." Niekiedy jednak widać go, jak w mundurze policjanta bierze patriotów w niewolę okupanta. Wówczas przyjaciele partyzanta skarżą się, lecz ten wciąż twierdzi: „On jest po naszej stronie." Partyzant nie traci ufności, że, pomimo pozorów, Nieznajomy nie oszukał go. Czasami zirytowani przyjaciele pytają partyzanta: „Cóż musiałby on tobie uczynić, byś stracił doń zaufanie?" Jak powiada Mitchell:

[8] Basil Mitchell, *Theology and Falsification* w: Flew i MacIntyre, *op. cit.*, s. 103.

Partyzant z przypowieści nie dopuszcza niczego, co ostatecznie przeczyłoby twierdzeniu „Nieznajomy jest po naszej stronie". Dzieje się tak dlatego, że on sam zobowiązał się zaufać Nieznajomemu. Naturalnie jednak dostrzega, że dwuznaczne zachowanie się Nieznajomego r z e c z y w i ś c i e przeczy jego przeświadczeniom dotyczącym Nieznajomego. Właśnie ta sytuacja wystawia jego wiarę na próbę.[9]

Strategia Mitchella polega na wykazaniu, że pewne fakty, takie jak cierpienie, przeczą twierdzeniom teologicznym, a więc że twierdzenia te są istotnie empirycznie sensowne (*factually significant*).

Zdaniem Mitchella twierdzenia teologiczne wprost przypominają inne, nieteologiczne twierdzenia dotyczące faktów (np. historyczne) w tym, że nie sposób ich ostatecznie sfalsyfikować. Podkreśla, że nie istnieje dający się określić punkt, w którym wierzący, w świetle świadectwa przeczącego jego wierze, zarzuci swe teologiczne przeświadczenia. Odrzuca on mniemanie, że przekonania religijne są jedynie tymczasowymi hipotezami, które można porzucić czy zmodyfikować wraz ze zmianą wydarzeń, jak czynią to fizycy ze swymi hipotezami. Miast tego utrzymuje on, że wierzenia religijne są artykułami wiary, którymi niełatwo wstrząsnąć. Pogląd Mitchella na specyfikę języka religijnego wydaje się znacznie bardziej realistyczny od poglądu Hare'a. Ale choć wskazuje, że wierzący uznają napór świadectwa negatywnego na swe wierzenia, rzeczą problematyczną jest to, czy wyjaśnia on ściśle, w jakim stosunku pozostaje poziom religijnego przeświadczenia wierzącego do jego oceny faktów.

John Hick (ur. 1922), który usiłował pójść dalej niż Mitchell, podaje konkretne warunki weryfikacji dla wykazania empirycznej sensowności twierdzeń religijnych. On także, wyjaśniając tak zwaną przezeń „weryfikację eschatologiczną", posługuje się przypowieścią o dwu podróżnikach idących drogą, z których jeden wierzy, że droga prowadzi do Niebiańskiego Miasta, a drugi, że prowadzi donikąd. W trakcie wspólnej wędrówki obaj mężczyźni doznają zarówno chwil wytchnienia i przyjemności, jak i przeżywają okresy ciężkich doświadczeń i niebezpieczeństw. Pierwszy z nich interpretuje owe dobre okresy jako zapowiedzi niebiańskiej szczęśliwości, a okresy niepomyślne jako przeszkody, które czynią go godnym osiągnięcia celu; drugi uważa wędrówkę za bezcelową włóczęgę. Kwestia sporna wynikła w trakcie wędrówki nie ma charakteru eksperymentalnego – nie można jej rozstrzygnąć na drodze obserwacji empirycznej. „A przecież, kiedy pokonają ostatni zakręt, stanie się jasne, że jeden z nich przez cały czas miał rację, a drugi był w błędzie. Toteż, choć nie był to spór o charakterze eksperymen-

[9] Tamże, s. 104.

talnym, niemniej od początku był realnym sporem."[10] Ponieważ Hick za istotę weryfikacji przyjmuje „wykluczenia racjonalnej wątpliwości", życie pozagrobowe, jeżeli istnieje, może zawierać doświadczenia, które wystarczą do wyeliminowania wątpliwości. Gotów jest on nawet określić, jakie to mogłyby być doświadczenia – społeczna egzystencja w Królestwie Bożym i, być może, silne odczucie obecności Boga.

Siła ujęcia Hicka polega na zastosowaniu analizy weryfikacyjnej do wymagania, by poznawcza sensowność zdań pochodziła z ich związku z odpowiednimi rzeczywistymi bądź możliwymi doświadczeniami opartymi na obserwacji. Hick wyraźnie dostarcza scenariusza, w którym zdania religijne są sensowne nie na mocy doświadczeń możliwych do uzyskania w życiu doczesnym, lecz na mocy możliwych doświadczeń w życiu przyszłym. Naturalnie, jeżeli nie istnieje życie przyszłe, to nie dojdzie do weryfikacji twierdzeń religijnych. Hick zapewne zaspokoił techniczne wymogi stawiane przez czystą logikę wyzwania typu weryfikacja/falsyfikacja, ciekawe jednak, jaką korzyść przynosi nam, żyjącym, przypuszczenie, że rzeczywista weryfikacja czy falsyfikacja dokona się w życiu przyszłym, że jest czymś, czego nie możemy doświadczyć teraz.

Jest wiele powodów, dla których obecnie zagadnienie weryfikacji/falsyfikacji odeszło na plan dalszy, a uwagę filozofów religii zajęły inne kwestie. Jednym z powodów było to, że wszystkie podejmowane próby sformułowania zasad poznawczej sensowności nie były sensowne w świetle samych tych empirycznych standardów, które rzekomo miały wyrażać.[11] Żadna wszak obserwacja nie jest w stanie zweryfikować takiego twierdzenia zasady weryfikacji: Zdanie jest autentycznym twierdzeniem empirycznym wtedy i tylko wtedy, gdy mogą istnieć obserwowalne stany rzeczy, które wykażą, iż jest ono albo prawdziwe, albo fałszywe (...) Innym, poniekąd ironicznym, powodem abdykacji pozytywizmu było to, iż jego zasady sensowności czyniły z nauki coś nie do końca sensownego. Historia i praktyka nauki pełna jest przypadków, gdy uczeni wysuwali i rozważali twierdzenia – twierdzenia, które uważali za absolutnie

[10] John Hick, *Theology and Verification*, „Theology Today", 17/1960. Hick rozwija dalej swą argumentację w pracy *Faith and Knowledge*, wyd. 2, Macmillan, New York 1964, rozdz. 8.

[11] Nawiasem mówiąc, kwestia ta prowadzi do ciekawej debaty nad sądami pierwszego stopnia i regułami sensowności drugiego stopnia. Obrońcy kryterium weryfikacyjności utrzymują, że jest ono właśnie tym, czym jest: kryterium, a przeto nie musi spełniać własnego standardu sensowności. Innymi słowy, tym, co ma się stosować do języka pierwszego stopnia, jest właśnie reguła drugiego stopnia. Krytycy naturalnie twierdzą, że winno ono spełniać swój własny wzorzec sensowności, a zatem wedle własnego wzorca nie jest sensowne, jest wewnętrznie sprzeczne.

sensowne – dla których tymczasowo nie byli w stanie podać dokładnych warunków weryfikacji i falsyfikacji. Debata pomiędzy teoriami światła, falową i korpuskularną, jedynie otwiera listę takich przypadków. Pozytywizmowi nie udało się poprawnie opisać podstawy sensu nie tylko dla zdań nauki, ale też dla licznych innych rodzajów zdań, które zwykle wypowiadamy i uznajemy za sensowne (np. twierdzeń etycznych).

Jakkolwiek ujęcie języka od strony weryfikacji/falsyfikacji nie zajmuje już pierwszorzędnej pozycji, to pod wieloma względami możemy wyciągnąć z niego wartościowe wnioski. Po pierwsze, poważnego namysłu wymaga raz jeszcze całe pojęcie faktu, zwłaszcza w odniesieniu do religii. Wielu ludzi religijnych słusznie sądzi, że istnieje w języku religijnym wymiar faktualny, którego pozytywizm nie potrafi wytłumaczyć. Co więcej, kluczowe twierdzenia teologiczne implikują określone tezy kosmologiczne, które – choć bardziej złożone i mniej dostępne od tez dotyczących sfery fizykalnej – niemniej mają być szeroko zakrojonymi faktami mówiącymi o tym, w jaki sposób istnieją rzeczy. Na przykład zinterpretowane we właściwym kontekście zdanie „Bóg jest zawsze ze swymi dziećmi" pociąga za sobą empiryczne twierdzenie, że „Niewidzialny, wieczny, wszechobecny, wszechwiedzący duch istnieje i w jakiś sposób złączony jest z tymi, którzy mu ufają, będąc ich przewodnikiem." Po odrzuceniu pozytywizmu pozostaje nam zbadanie, jak najlepiej można wytłumaczyć empiryczną sensowność takich twierdzeń. Innym wnioskiem jest to, że niezależnie od tego, jak tłumaczymy odniesienie języka religijnego do faktów, nie można go interpretować wyłącznie jako „języka faktów" („*fact–talk*"). Dla przykładu pewne istotne zastosowania języka religijnego żywo przypominają rodzaj dyskursu, jaki ma miejsce w przypadku, gdy mówimy o osobach i relacjach międzyosobowych (np. „ufam Janowi").[12] Jeszcze innym wnioskiem z problemu weryfikacji winien być ten, że nie wolno nam mylić kwestii znaczenia z kwestiami prawdziwości, co czynili pozytywiści. Rozstrzygnięcia problemu, dlaczego nasze stwierdzenia są sensowne, nie można uzależniać od zupełnie innej kwestii: jak dowiadujemy się o ich prawdziwości.

Funkcje dyskursu religijnego

Niektórzy myśliciele sądzili, iż pozwolenie, by pozytywizm wytyczał ramy dyskusji nad językiem religijnym, było po prostu

[12] Tego typu rozumowanie przeprowadza Dallas High, *Language, Persons, and Belief* Oxford University Press, New York 1967; zob. też James Kellenberger, *Religious Discovery, Faith, and Knowledge*, Englewood–Cliffs, Prentice–Hall, New York 1972, zwłaszcza rozdz. 1–2.

upieraniem się przy błędnym stanowisku, i utrzymywali, że pytania o jego empiryczne znaczenie są czymś ubocznym czy nieistotnym. Ich zdaniem język mówiący o Bogu (*God–talk*) ma inne, bardziej pierwotne wymiary czy znaczenie. Odmawiając włączenia się w debatę nad problemem weryfikacji/falsyfikacji, wielu filozofów zwróciło uwagę na to, co Frederick Ferré nazywa „analizą funkcjonalną".[13] Idąc za zaleceniem Ludwiga Wittgensteina (1889–1951), by „dostrzec" wielopostaciowe aspekty języka, wyróżnili oni kilka jego istotnych funkcji: rozkazującą („Podaj mi szklankę!"), performatywną („Ogłaszam was mężem i żoną") i interrogatywną („Która godzina?"). Stosowanie zasady weryfikacji do tego rodzaju zdań jest niewłaściwe, a przecież zdania takie doskonale funkcjonują na naszym ludzkim rynku lingwistycznym.

Na temat rozmaitych funkcji języka religijnego, czy dokładniej – języka potocznego użytego w kontekstach religijnych, wysuwano nowe i frapujące teorie. Miast zakładać warunki znaczenia, które odnoszą język do rzeczywistości wiecznej (podobnie jak pozytywiści próbowali powiązać zdania z obserwowalnymi stanami rzeczy), analitycy funkcjonalni próbowali zrozumieć funkcjonowanie języka religijnego. Chcieli się oni dowiedzieć, jakiego rodzaju zadania język ów spełnia. Zaczęli postrzegać język jako złożone zjawisko społeczne, które daje się nagiąć do wciąż zmieniających się celów istot ludzkich. Toteż język religijny ujmowano jako służebny wobec pewnych wyłącznie ludzkich celów. Choć analitycy funkcjonalni, którzy prowadzili badania nad językiem religijnym, różnili się pomiędzy sobą co do tego, która funkcja języka religijnego jest podstawowa, niemniej pouczający będzie krótki przegląd kilku godnych uwagi analiz.

Czołowy wczesny przedstawiciel takiego podejścia, R. B. Braithwaite (ur. 1900), uważał, że wyrażenia religijne funkcjonują w istocie jako twierdzenia moralne. Wyróżniającą cechą języka religijnego jest to, że zawiera on opowieści, takie jak opowieść o Miłosiernym Samarytaninie czy różne wątki mówiące o współczuciu Jezusa dla ludzi, które obrazują i wzmacniają moralny sposób życia. Choć opowieści takie mogą wydawać się bezpośrednimi stwierdzeniami faktów, w rzeczywistości służą one wyrażeniu intencji wypowiadającego, aby żyć w sposób moralny. Braithwaite uważa, że aby opowieści te spełniały swój nadrzędny cel, niekoniecznie muszą być one prawdziwe, a nawet że niekonieczna jest wiara w ich prawdziwość. Związek opowieści i moralnego sposobu życia uważa on za

[13] Frederick Ferré, *Language, Logic, and God*, Harper Torchbooks, New York 1961, s. 58.

związek „psychologiczny i przyczynowy", oparty na fakcie, że większość ludzi uważa za łatwiejsze działać w pewien sposób, jeżeli skojarzy swe działania z pewnymi opowieściami.[14]

Analiza Braithwaite'a akcentuje jedno ważne użycie języka religijnego: wyrażanie intencji moralnych i wzmocnienie zachowania moralnego. Jednakże jego próba funkcjonalnej analizy języka religii przekształca go po prostu w język moralności, wzbogaconej o [budujące] opowieści – jest to błąd, który można porównać do pozytywistycznego błędu usiłowania zredukowania zdań religijnych do faktów empirycznych.[15] Donald Hudson (ur. 1940) nazwał tego rodzaju błąd pogwałceniem „gramatyki głębokiej" religii, dowodząc, że dyskurs religijny posiada wyjątkowy charakter i funkcję.[16] Zadaniem filozofa jest tedy wyjaśnienie, jak działa język religijny, wyłożenie jego roli.

Paul van Buren (ur. 1924) rozwinął interpretację umieszczającą język chrześcijaństwa „na obrzeżach języka".[17] W ślad za Wittgensteinem van Buren wyjaśnia, że język ludzki jest zjawiskiem złożonym, składającym się z wielu „gier językowych". Metafora gier językowych wskazuje na dające się wyróżnić zachowania językowe, dzięki którym ludzie osiągają pewne cele: „Rozkazywać... Opisywać przedmiot z wyglądu... Snuć domysły na temat zajścia... Wysuwać hipotezę i sprawdzać ją... Przedstawiać wyniki eksperymentu za pomocą tabel i wykresów... Układać opowieść i odczytywać ją... Odgrywać rolę na scenie... Śpiewać kanony... Odgadywać zagadki... Wymyślać dowcip i opowiadać go... Rozwiązywać praktyczne problemy arytmetyczne... Prosić, dziękować, przeklinać, witać, modlić się."[18] Następcy Wittgensteina zaczęli mówić o języku nauki, języku romansu i miłości, języku etyki, języku religii i tak dalej. Każde z tych odmiennych zachowań językowych zajmuje określony obszar na ogólnej mapie ludzkiego języka. Każda gra językowa posiada

[14] R. B. Braithwaite, *An Empiricist's View of the Nature of Religious Belief*, w: John Hick, red., *The Existence of God*, Macmillan, New York 1964, s. 229–252.

[15] Inne błędy: po pierwsze, analiza funkcjonalna zakłada nieadekwatną teorię języka moralnego, w której sądy na temat obiektywnych norm („Morderstwo jest czymś złym") tłumaczone są na sądy dotyczące subiektywnych intencji („Nigdy nie zamierzałem nikogo zabić"). Stąd dowolne działanie, jakie człowiek zamierza podjąć, staje się działaniem moralnym – co jawnie kłóci się z naszym pospolitym doświadczeniem moralnym! Po drugie, Braithwaite miesza opowieści religijne całkiem różnych typów logicznych – takie, które mają być historycznymi sądami na temat życia Jezusa, z opowieściami użytymi jako parabole i tak dalej. Wskutek tego Braithwaite przeocza szereg subtelnych różnic w użyciu chrześcijańskich opowieści. Po trzecie zaś, zupełnie nie bierze pod uwagę, co sami wierzący uważają za funkcję i znaczenie swych rozmaitych stwierdzeń i opowieści.

[16] W. Donald Hudson, *Ludwig Wittgenstein*, John Knox Press, Richmond VA 1968, s. 62.

[17] Paul van Buren, *The Edges of Language*, Macmillan, New York 1972.

[18] Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, trans. G. E. M. Anscombe, Macmillan, New York 1953, 23, s. 11. Wyd. polskie, *Dociekania filozoficzne*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 1970.

swe reguły czy społeczne sposoby rozumienia, jak słowa funkcjonują w jej sferze. Na przykład słowo stały znaczy coś innego, kiedy w fizyce mówimy o ciałach stałych, a co innego, gdy mówimy o stałości charakteru w etyce. Owe reguły gier językowych nie są, rzecz jasna, spisane w żadnej książce, ale przestrzegane są, poniekąd nieświadomie, przez członków danej wspólnoty językowej. Zadaniem filozofów jest przeto odsłonięcie tych reguł.

Sytuując na mapie lingwistycznej język chrześcijaństwa, van Buren pisze o tych obszarach mowy ludzkiej, które dalekie są od „wyraźnego, rządzonego przez reguły centrum", gdzie rzadko zdarzają się nieporozumienia. W zabawie słowami (*puns*), w poezji i paradoksie rozpoznaje on zachowania językowe blisko spokrewnione z językiem chrześcijaństwa. Łączącym je węzłem jest wspólne usiłowanie powiedzenia czegoś więcej, niż to zwykle wypowiadamy naszym językiem, rozciągnięcie użycia słów poza ich zwykłe zastosowanie – niemal do granic nonsensu. Zwróćmy uwagę, jak kalambury rozciągają sensy wyrażeń języka („Człowiek przechodzący obok koparki nie dał się nabrać") albo jak język poezji usiłuje wykroczyć poza zwykłe granice lingwistyczne („Oczy twe przyćmiewają gwiazdy na niebie").

Zdaniem van Burena współczesna, materialistyczna kultura zachodnia wymusza na nas życie „lingwistyczne" w granicach bezpiecznych, centralnych części naszego języka – nauki, ekonomii, historii i zdrowego rozsądku. Lecz życie w centralnych obszarach języka jest rezygnacją z jakiegoś bogactwa doświadczenia, wyrzeczeniem się pewnego sposobu bycia w świecie. Istotną rolą pełnioną przez język religijny jest przeto, zdaniem van Burena, wyrażanie pewnego aspektu naszego człowieczeństwa. Chrześcijanie, jak zaznacza, odmawiają ograniczenia się do przyziemnego centrum języka i próbują powiedzieć o sobie i o naszym świecie więcej niż może zostać powiedziane w języku potocznym czy naukowym. Przykładem chrześcijańskiego „języka granicznego" („*edge-talk*") jest wypowiedź „Bóg wskrzesił Jezusa z martwych", które – gdy ujmować je jako stwierdzenie faktu historycznego – rozumiane jest błędnie. Jest to w istocie stwierdzenie wiary, które próbuje rozszerzyć język do jego granic, mówiąc o Jezusie i Jego stałym wpływie; dla wierzących spełnia on całkowicie odmienną funkcję niż dla historyków.[19] Wypowiedzi o Bogu, który jest „osobowy, ale nie jest osobą", czy o „duchowym ciele" zaledwie zaczynają listę przykładów chrześcijańskiej mowy granicznej.

[19] Paul Van Buren, *op. cit.*, s. 157.

Zwolennicy analizy funkcjonalnej przyczynili się do odsłonięcia całej masy różnych zastosowań języka religijnego. Tworząc listę, która w dużej części przypomina listę Wittgensteina, wykazali oni, iż w religii język używany jest na wiele sposobów: aby modlić się i zanosić prośby, by wyśpiewywać pochwały, dodawać otuchy i tak dalej. A jednak van Buren, tak jak wszyscy analitycy funkcjonalni, naraża się na popadnięcie w pewną formę fideizmu, czyli pogląd (...) że wiara jest odporna na krytykę zewnętrzną. Skoro język religijny posiada swój własny wyjątkowy charakter i funkcję, nie jest on poddany tego rodzaju pytaniom i procedurom lingwistycznym, jakie mają miejsce w innych obszarach języka. Przykładowo, zdaniem Burena byłoby niestosowne stawianie pytania, czy słowo B ó g odnosi się do kogoś czy do czegoś – czy jest coś, co nosi to imię, względnie czy odnosi się ono do czegoś rzeczywistego. Pytania takie są właściwe w przypadku, powiedzmy, nauk przyrodniczych czy innych, nakierowanych na fakty zachowań językowych, które zakładają technikę nazywania przedmiotów. Ale religia nie może zapytywać, czy jej termin najbardziej fundamentalny – termin B ó g, który konstytuuje całe jej pole dyskursu i rządzi nim – może funkcjonować w zgodzie z regułami innych pól, gdzie zasadniczymi technikami są nazywanie i odnoszenie się do czegoś.[20] Skupienie się wyłącznie na f u n k c j i języka religijnego w obrębie wspólnoty religijnej pomija jego wymiar informacyjny. Sprawia to wrażenie, jakby analitycy funkcjonalni przyznawali słuszność pozytywistycznemu zarzutowi, iż język religijny jest poznawczo bezsensowny, i patrzyli w inną stronę, szukając innej drogi, na której może on być sensowny – sensowny f u n k c j o n a l n i e.

Van Buren i inni myśliciele spod znaku Wittgensteina słusznie zwrócili uwagę na bliski związek języka z innymi obszarami życia ludzkiego; zmusili nas do uznania, że nasze człowieczeństwo w dużej mierze polega na byciu stworzeniami mówiącymi. Niemniej jedynie przy założeniu, że głównymi zastosowaniami języka są nauka i język potoczny – a więc przyznając rację pozytywistom – van Buren może usprawiedliwić umieszczenie religii na „obrzeżach" języka. Interpretacja bardziej adekwatna może śmiało dostrzec, że język religijny, tak jak nauka, ma swe wewnętrzne wzorce dokładności i znaczenia, bez przypisywania wyższości wzorcom nauki.

Wydaje się ponadto, że van Burenowi nie udaje się dostrzec złożonej struktury języka religijnego, obejmującej stwierdzenia me-

[20] Tamże, s. 134 i 137. „Słowo »Bóg« wyznacza punkt, w którym człowiek napotyka ostateczną granicę tego, co może powiedzieć na temat przedmiotu swej troski" (s. 135).

tafizyczne, etyczne i historyczne, które w oczach wierzącego mają być właśnie tym, czym są – metafizycznymi, etycznymi bądź historycznymi stwierdzeniami. Sprowadzając język religijny do ekspresji pewnego osobnego spojrzenia na świat, van Buren pozostawia nadal nie rozstrzygniętą bardziej podstawową kwestię tego, czy za pomocą naszego języka możemy powiedzieć cokolwiek o owej Rzeczywistości Ostatecznej, którą wierzący uznają za Boga. Myśliciele dawniejsi w rodzaju Tomasza z Akwinu powiedzieliby, że przy podejściu van Burena (jak również Braithwaite'a i innych analityków funkcjonalnych) nie udaje się na serio uchwycić, co we własnym rozumieniu mówi sam wierzący. Wierzący nieodmiennie uważają, że stwierdzają faktyczną prawdę pewnych nauk i opowieści teologicznych albo przynajmniej że uczestniczą w liturgiach i innych zachowaniach religijnych, które zakładają takie prawdy faktyczne.

Język dosłowny czy symboliczny?

Ani weryfikacyjna, ani funkcjonalna analiza nie tłumaczy wystarczająco natury języka religijnego. Analiza weryfikacyjna odmawia dyskursowi religijnemu znaczenia poznawczego, analiza funkcjonalna usiłowała zaś znaleźć dlań zastosowania, które zasadniczo są niepoznawcze. Filozofowie najnowsi przyznają, że język religijny ma uprawnione znaczenie poznawcze, wielu jednak przeczy, iż może to być znaczenie d o s ł o w n e. Chcą oni słusznie uniknąć antropomorfizmu – mówienia o Bogu jak o stworzeniach. Zaroiło się tedy od interpretacji niedosłownych: niektórzy autorzy mówią o „modelach", inni o „opowieściach", inni z kolei o „metaforze", a jeszcze inni o „przypowieści" jako o zasadniczym sposobie dyskursu religijnego.[21] Te odmienne poglądy wspierają w istocie s y m b o l i c z n ą interpretację języka mówiącego o Bogu. W przeciwieństwie do interpretacji niepoznawczych, które twierdzą, że o Bogu nie można w ogóle powiedzieć niczego sensownego, a także odmiennie od interpretacji funkcjonalnych, które przekształcają język mówiący o Bogu w szczególną ekspresję naszego człowieczeństwa – interpretacja symboliczna próbuje wyjaśnić, jak to się dzieje, że język religijny posiada *bona fide* status poznawczy.

[21] Na temat modeli zob. Ian T. Ramsey, *Talking about God*, w: F. W. Dillistone, red., *Myth and Symbol*, SPCK, London 1966, s. 76–97, oraz Kellenberger, rozdz. 3; na temat opowieści, Alasdair MacIntyre, *The Logical Status of Religious Belief*, w: B. Mitchell, red., *Faith and Logic*, George Allen and Unwin, London 1957, s. 60; na temat metafor zob. Paul Ricoeur, *Biblical Hermeneutics*, w: J. D. Crossan, red., *Semeia* 4: Scholars Press, Missoula, MT 1975: 29–148; na temat przypowieści, Ronald Hepburn, *Christianity and Paradox*, C. A. Watts & Co. Ltd, London 1958, s. 192–204.

W praktyce powszechnym założeniem teologii dwudziestowiecznej jest niemożliwość mówienia o Bogu w sposób dosłowny. Stwierdzeń takich jak „Jahwe mówił do proroków" i „Pan jest moim Pasterzem" powszechnie nie uważa się za poddające się interpretacji dosłownej. Ponieważ zdania te są zdaniami orzecznikowymi, przypisującymi jakiemuś podmiotowi własności, stosunki i zachowania, spór toczy się obecnie o to, jak to się dzieje, że predykaty teologiczne mają znaczenie. Wedle wielu współczesnych teologów, jeśli Bóg jest przedmiotem orzekania, wszelkie własności, stosunki i działania przypisane są Mu w sposób symboliczny. Bo przecież Bóg w rzeczywistości nie „mówi", jeśli rozumieć przez to wprawianie powietrzem fizycznych strun głosowych w drgania ani też nie jest „pasterzem" w zwykłym rozumieniu tego terminu.

W języku potocznym istnieje naturalnie wiele przypadków używania wyrażeń głęboko symbolicznych. Mówimy o „sercu maszyny" czy „wściekłej wichurze". W mowie codziennej takie symboliczne czy metaforyczne wyrażenia można przetłumaczyć dosłownie. Możemy, na przykład, pokazać, co mamy na myśli, wyjaśniając, że od tej właśnie części zależy to, czy maszyna w ogóle będzie funkcjonować, albo mówiąc, że wiatr wieje z wielką, niszczącą siłą. Jednakże rozpowszechnionym wśród współczesnych teologów poglądem jest, że wypowiedzi o Bogu są z gruntu symboliczne, a przeto nie mogą być przełożone na stwierdzenia dosłowne.[22]

Za tezą, że wszelkie wypowiedzi na temat Boga muszą być symboliczne czy metaforyczne, kryje się głęboki problem ontologiczny. Problem ten wynika z pewnego sposobu myślenia o Bogu jako „transcendentnym" czy „całkowicie innym".[23] Jedna z linii rozumowania wygląda następująco: jak mowa ludzka, przystosowana do wypowiedzi na temat znanych przedmiotów i wydarzeń w życiu człowieka, może być wykorzystywana do powiedzenia czegokolwiek na temat Boga, który jest radykalnie odmienny od wszystkiego, co znamy? Stanowisko takie reprezentuje Paul Tillich (1886–1965), utrzymujący, że Bóg w ogóle nie jest jakimś bytem, a raczej „Podstawą Bytu".[24] Jego zdaniem Bóg jest nieskończony, nieograniczony strukturą egzystencji skończonej. Zgodnie z poglądem

[22] Z zakresu interpretacji symbolicznych, niedosłownych podajemy następujący niewielki wybór: George Santayana, *Reason in Religion*, w: *The Life of Reason*, Scribner's, New York 1905–1906; W. M. Urban, *Language and Reality*, Macmillan, New York 1939; Philip Wheelwright, *The Burning Fountain*, Indiana University Press, Bloomington 1954.

[23] Wśród myślicieli tej orientacji znajdują się Paul Tillich, Karl Barth, John Macquarrie, Emile Bruner i Rudolf Otto.

[24] Temat ten przewija się przez Tillichowską *Systematic Theology*, University of Chicago Press, Chicago 1951–63 i jego *The Dynamics of Faith*, Harper & Row, New York 1957 [wyd. polskie: *Dynamika wiary*, tłum. A. Szostkiewicz, Wydawnictwo „W drodze", Poznań 1987].

Tillicha, dosłowne wypowiedzi o Bogu muszą być, rzecz jasna, zakazane, jako że traktują Boga jako szczególny, odrębny byt pośród innych bytów. A zatem tego typu wypowiedzi błędnie zakładają, że Bóg jest pewnego rodzaju bytem, że ma pewne własności i dokonuje pewnych działań – które to założenie narusza absolutność Boga. Dla Tillicha Bóg jest „ponad" tym wszystkim. Tak więc, jest całkowicie niemożliwe dosłowne sprecyzowanie, c o stwierdzają symboliczne sądy na temat Boga.

W odróżnieniu od współczesnej interpretacji symbolicznej istnieje tradycyjny pogląd, że zasadniczo język teologiczny może być albo symboliczny, albo dosłowny i że dosłowne tłumaczenie symbolicznych wypowiedzi na temat Boga jest zupełnie możliwe. Owo tradycyjne zapatrywanie nie wyraża przy tym prymitywnego i uproszczonego wyobrażenia o Bogu jako bycie pośród innych bytów i nie zakłada, że słowa odnoszą się do Boga w taki sam sposób, jak odnoszą się do innych rzeczy. Tomasz z Akwinu chciał, podobnie jak Tillich, bronić stanowiska, że Bóg jest radykalnie odmienny od wszelkiego stworzenia.[25] Każdy z nich na swój sposób sądzi, że Bóg jest Samym Bytem, a nie bytem pośród wielu innych, a zatem nie podlega kategoriom i rozróżnieniom, które stosują się do bytów skończonych. Oczywiście, Tillichowska koncepcja Bytu Samego jest, w odróżnieniu do Tomaszowej, tak bliska panteizmu, że zaciera się różnica między nimi. Tomasz natomiast pojmował Byt Sam jako byt, którego istotą jest czyste istnienie i w którym nie ma wewnętrznego zróżnicowania. Nie dziwi przeto, że Akwinata i Tillich wyciągają odmienne wnioski na temat natury i interpretacji języka mówiącego o Bogu.

W świetle tego, co można nazwać pansymbolizmem Tillicha, o Bogu nie możemy niczego stwierdzić w sensie ścisłym, albowiem Boga nie można opisać przy użyciu predykatów naszego języka. I tak, mówiąc o jakiejś własności czy atrybucie, nigdy nie twierdzimy, że Bóg je posiada i że nasze twierdzenie jest prawdziwe wtedy i tylko wtedy, gdy Bóg rzeczywiście je posiada. Kwestie dosłownej prawdziwości czy fałszywości zupełnie nie wchodzą w grę. Choć jednak Tillich nie uważa, by można było dosłownie tłumaczyć symbol, sądzi on, iż symbol może być sposobem objawienia, środkiem skupiającym czyjąś troskę ostateczną czy sposobnością do spotkania z Bogiem. Niemniej jednak wedle Tomasza z Akwinu ludzie wierzący mają przeświadczenia co do tego, jaki jest Bóg i co Bóg czyni – przeświadczenia, które, wyrażone w języku, stanowią

[25] Tomasz z Akwinu, *Summa Theologica*, I, 13, A. 11; I, 4, A. 2; zob. też *Summa Contra Gentiles*, I, rozdz. 28–29.

teologiczne twierdzenia i sądy. O sądach takich uważa się, że są prawdziwe wtedy i tylko wtedy, gdy owe atrybuty i działania rzeczywiście przysługują Bogu. Tak więc Akwinata uważa, że gdy stwierdzenia symboliczne wyrażamy w terminach dosłownych, można ocenić ich prawdziwość bądź fałszywość.

Jak to się dzieje, że Tomasz częściowo zgadza się z Tillichem, jeśli idzie o utożsamienie Boga z Bytem Samym, a jednak nie wyprowadza stąd pansymbolicznej interpretacji języka mówiącego o Bogu? Jak to się dzieje, że może opowiedzieć się za dosłowną interpretacją języka o Bogu, nie popadając w rozpaczliwy antropomorfizm? Widzieliśmy już, że Tomaszowa teoria orzekania analogicznego umożliwia nam mówienie o Bogu jako pod pewnymi względami „podobnym" do realności stworzonych. Jest to w istocie teoria języka zbudowanego w ten sposób, że może służyć dwóm lub więcej wystąpieniom jakiegoś terminu w różnych kontekstach zdaniowych. Pozostaje wszak zrozumienie, jak radykalna inność Boga – jego nie bycie jakimś bytem, który podpada pod nasze zwykłe kategorie – dopuszcza zastosowanie języka dosłownego. Ten sposób podejścia wysuwa na czoło trudność ontologiczną i zmusza nas do zastanowienia się nad związkiem pomiędzy językiem a Rzeczywistością Ostateczną.

William Alston (ur. 1921) rozwija przypominający stanowisko Tomasza pogląd na temat tego, jak można mówić o Bogu w sposób dosłowny. Alston zakłada, że kluczem do rozwiązania tego typu problemów jest Tomaszowe rozróżnienie „sposobu oznaczania" (formy naszego języka) i „doskonałości oznaczanej" (rzeczywistości, o której mówimy).[26] („Doskonałość" jest tu synonimem „własności" czy „atrybutu", do którego predykat może odsyłać.) Alston przyznaje, że nasz język jest ułomny, jeśli idzie o wypowiedzi dotyczące Boga. Sama jego struktura (tzn. forma „podmiot–orzecznik") zakłada rozróżnienie pomiędzy przedmiotem a jego własnościami – zakłada, że podmiot jest bytem tego, a nie innego rodzaju. Ale Bóg jest Bytem Samym; istota Boga nie zawiera zróżnicowania, i nie jest egzemplarzem jakiegokolwiek rodzaju bytu. Bóg jest Bytem; stworzenia jedynie mają byt. Toteż język ludzki jest poniekąd nieodpowiedni dla mówienia o Bycie Samym. Orzekać miłość Boga, na przykład, to jakby mówić, że istnieje rozróżnienie pomiędzy Bogiem a atrybutem miłości, jak to ma miejsce w przypadku stworzeń i ich miłości. A przecież w Bogu rozróżnienie to nie jest realne, a tylko stanowi właściwość naszego języka.

[26] William Alston, *Being–Itself and Talk about God*, „Center Journal" 3, 1984, nr 3.

Pozostaje wszakże możliwość, że – jak dowodzi Alston – nasze ludzkie terminy nie są ułomne ze względu na własny specyficzny kontekst. A zatem może istnieć autentyczna rzeczywistość, która jest zamierzonym obiektem naszych terminów. W pojęciach miłości, wiedzy i mocy nie ma niczego, co czyniłoby je wewnętrznie nie nadającymi się do przypisania ich Bogu. Alston przypomina, że „sposób oznaczania" może być ułomny, a jednak można go użyć, by oznaczyć pewną „doskonałość". Możliwe jest oczyszczenie naszych pojęć miłości, wiedzy, mocy itd. przez wyeliminowanie wszystkich cech związanych z czasowością, cielesnością i innymi stanami przyrodzonymi i pozostawienie samego jądra znaczenia, które można przypisać Bogu. W ten sposób oczyszczone terminy te można zastosować wobec Boga w ich dosłowności i budować z nich sądy, które będą prawdziwe.

A zatem o Bogu możemy mówić w sposób dosłowny w tym sensie, że nie istnieje przeszkoda dla używania oczyszczonych pojęć w odniesieniu do istoty boskiej. Możemy wiedzieć, że rzeczywistość ujmowana przez te pojęcia w jakiś sposób zawarta jest w istocie boskiej. Nie chodzi o to, iż nie wiemy, *że* Bóg kocha, lecz że nie możemy w pełni pojąć, jak kocha.

Nie mamy na myśli tego, że Bóg nie kocha czy że odznacza się czymś przeciwnym, jak nienawiść czy wrogość. Trzeba po prostu uznać, że nasze przyrodzone formy języka i myśli niewystarczająco uchwytują rzeczywistość, o której mówimy. Stąd fakt czyniący nasz sąd prawdziwym nie jest wystarczająco odzwierciedlony w samym tym sądzie.

Powinno się już stać jasne, że problem dosłownych wypowiedzi na temat Boga dzieli się na dwa podrzędne i pokrewne zagadnienia – ontologiczne i lingwistyczne.

Zagadnienie ontologiczne dotyczy struktury bytu boskiego – tego, czym jest Bóg w przeciwieństwie do stworzeń. Zagadnienie lingwistyczne dotyczy formy naszego języka i zakresu, w jakim ten może być użyty w wypowiedziach dotyczących istoty boskiej. Tillich i jego intelektualni następcy dochodzą do stanowiska pansymbolicznego, gdyż nie rozważają tych powiązanych ze sobą zagadnień w taki sam sposób, jak to czyni Tomasz z Akwinu i Alston.

Dla Tillicha Bóg jest tak radykalnie odmienny od stworzeń, a język tak niezdolny do opisania Boga, że orzekanie dosłowne jest niemożliwe. W najlepszym razie pewne terminy mogą zostać użyte jako symbole. Symbole dopomagają nam, naturalnie, w spotkaniu z Bogiem w naszym doświadczeniu, ale w żadnej mierze nie wskazują jakiejś realności w Bogu. Co ciekawe, że stanowiska tego

wynika, iż „sądy symboliczne" nie występują w zwykłych, logicznych relacjach do innych sądów, takich jak sprzeczność, negacja i implikacja, a więc opierają się one rozumowaniu dotyczącemu ich dosłownej prawdziwości i fałszywości. I tak, symboliczne stwierdzenie, iż „Bóg jest miłością", nie stoi w sprzeczności ze stwierdzeniem, iż „Bóg jest nienawiścią" czy „Bóg jest okrutny", albowiem relacje takie jak sprzeczność nie mają zastosowania. Nawet sądy zgoła przeciwne mogą być symbolicznie skuteczne czy „prawdziwe", o ile umożliwiają napotkanie świętości czy otwierają nowe drogi doświadczenia. Przykładowo, dany sąd może funkcjonować jako symbol dla jednej osoby, a sąd bardzo odmienny spełniać tę samą symboliczną funkcję dla innej. Toteż w sensie ścisłym język religijny nigdy nie stwierdza niczego o Bogu (że, na przykład, posiada On pewien atrybut czy spełnia określoną czynność), lecz w najlepszym wypadku mówi coś na temat tego, jak można napotkać Boga w doświadczeniu.

Alston, podobnie jak Akwinata, zgadza się, że istnieją ważne względy, pod którymi Bóg niepodobny jest do stworzeń, acz nie wnioskuje stąd, że język ludzki nie nadaje się do mówienia o Bogu. Jego stosunek do lingwistycznego aspektu sytuacji jest zupełnie różny od stosunku Tillicha. Zdaniem Alstona, aby móc mówić o Bogu, musimy po prostu oczyścić, na ile to możliwe, nasze pojęcia i próbować nie dać się wprowadzić w błąd przez formy naszego języka. Dzięki temu z poglądu, że Bóg jest Bytem Samym, Alston nie musi wyprowadzać pansymbolicznej interpretacji języka religijnego. Jego podejście niewątpliwie lepiej współgra ze sposobem, w jaki zarówno zwykli wierzący, jak i klasyczni teiści rozumieli swe stanowisko. Sądzą oni, że posiadają pewne wierzenia dotyczące Boga, które z pewnością nie są fałszywe, absurdalne czy błahe, i uważają, że na temat owych wierzeń mogą rozmyślać i argumentować. Podobnie też otwarta jest droga dla nieteistów, którzy na temat takich wierzeń mogą argumentować i negować je w sposób sensowny.

przekład Marek Klimowicz

Fragment pracy zbiorowej: Michael Peterson, William Hasker, Bruce Reichenbach, David Basinger, *Reason nad Religious Belief. An Introduction to the Philosophy of Religion*, Oxford University Press, New York–Oxford 1991.

Mowa o Bogu (2)

TEN NIEMOŻLIWY JĘZYK TEOLOGII

Ks. Tomasz Węcławski

Kiedy mowa o Bogu, mowa o miłości. Chciałbym to rozważanie poświęcić znaczeniu tego oczywistego, chociaż nie zawsze zupełnie oczywistego twierdzenia dla języka teologii. Rozważanie to stanowi część drugą wykładu przedstawionego w poprzednim numerze „Znaku". Tamten rozpocząłem zdaniem symetrycznym: „Kiedy mowa o miłości, mowa o Bogu." Mogłoby się wydawać, że kolejność obu członów takiego twierdzenia jest dowolna. Tak jednak nie jest. Starałem się pokazać poprzednio, jak fundamentalne znaczenie ma konieczność odróżniania i zarazem niemożliwość oddzielenia od siebie nawzajem Boga i miłości. Stąd nie jest bez znaczenia także różnica logicznego akcentu tych dwu zdań. Tytuł i temat obu moich wypowiedzi pozostaje jeden – mowa o Bogu – ale to, co chcę przedstawić niżej, wydaje mi się niezbędnym uzupełnieniem tego, co powiedziałem uprzednio.

Amo theologiam me amantem et mihi de a me amatis ita narrantem, ut fortior amem.[1]

Georgius Thynensis

Rozpocznę od przytoczenia obszernego fragmentu Katechizmu Kościoła Katolickiego. Fragment ten uważam za najważniejszy w tym dziele wywód teoretyczny. Opisuje on bowiem sam fun-

[1] „Kocham teologię, która mnie kocha i tak mi mówi o tym, co kocham, że mogę mocniej kochać."

dament możliwości zaistnienia takiego tekstu religijnego, jakim jest Katechizm. Chodzi o to, jak my, biedni ludzie, przemawiając do siebie nawzajem, uczestniczymy w prawdzie żywego Boga.

Jak mówić o Bogu?

39. Broniąc zdolności rozumu ludzkiego do poznania Boga, Kościół wyraża swoją ufność w możliwość mówienia o Bogu wszystkim ludziom i z wszystkimi ludźmi. Przekonanie to stanowi podstawę jego dialogu z innymi religiami, z filozofią i nauką, a także z niewierzącymi i ateistami.

40. Ponieważ nasze poznanie Boga jest ograniczone, ograniczeniom podlega również nasz język, którym mówimy o Bogu. Nie możemy określać Boga inaczej, jak tylko biorąc za punkt wyjścia stworzenie, i to tylko według naszego ludzkiego, ograniczonego sposobu poznania i myślenia.

41. Wszystkie stworzenia noszą w sobie pewne podobieństwo do Boga, w szczególny sposób człowiek – stworzony na obraz i podobieństwo Boże. Różnorodne doskonałości stworzeń (ich prawda, dobro, piękno) odzwierciedlają więc nieskończoną doskonałość Boga. Dlatego też możemy Go określać na podstawie doskonałości Jego stworzeń, „bo z wielkości i piękna stworzeń poznaje się przez podobieństwo ich Stwórcę" (Mdr 13, 5).

42. Bóg przewyższa wszelkie stworzenia. Trzeba zatem nieustannie oczyszczać nasz język z tego, co ograniczone, obrazowe i niedoskonałe, by nie pomieszać „niewypowiedzianego, niepojętego, niewidzialnego i nieuchwytnego" Boga z naszymi ludzkimi sposobami wyrażania. Słowa ludzkie pozostają zawsze nieadekwatne wobec tajemnicy Boga.

43. Mówiąc w ten sposób o Bogu, nasz język ujawnia wprawdzie swój ludzki charakter, ale w istocie odnosi się do samego Boga, chociaż nie może Go wyrazić w Jego nieskończonej prostocie. Trzeba bowiem pamiętać, że „gdy wskazujemy na podobieństwo między Stwórcą i stworzeniem, to zawsze niepodobieństwo między nimi jest jeszcze większe", i że „mówiąc o Bogu, nie możemy określić, kim On jest, ale wyłącznie kim nie jest i jakie miejsce zajmują inne byty w stosunku do Niego".

Tyle wykład katechizmowy. Nie jest to z pewnością tekst łatwy. Zawiera odniesienia (z konieczności bardzo skrótowe) do kwestii, które przez stulecia rozwoju filozoficznej i teologicznej myśli chrześcijańskiej były i pozostają przedmiotem obszernych i subtelnych rozważań i nie do końca rozstrzygniętych sporów.[2] Dlatego domaga się dopowiedzeń i systematycznego komentarza. Komentarz taki przekraczałby jednak zamiar i ramy tego rozważania. Zatrzymam się tu jedynie na pewnej trudności dochodzącej do głosu w wypowiedzi katechizmowej. Chodzi o (rzeczywistą lub pozorną) sprzeczność między przekonaniem o nieadekwatności każdego ludzkiego

[2] Warto zauważyć, że tekst ten jest jedną z niewielu w Katechizmie wypowiedzi pozostawiających otwarte pytania i jedynym świadectwem wątpliwości co do zdolności ludzkiego języka do wyrażania tajemnicy Boga. Całość katechizmowego wykładu – głównie za sprawą stylu pozytywnie-podającego, przyjętego ze względu na nauczycielski cel tego dzieła – sprawia wrażenie jakby opisana w numerach 42–43 trudność została natychmiast zapomniana.

języka wobec tajemnicy Boga a przekonaniem, że język ten „w istocie odnosi się do samego Boga". Zwrócę najpierw uwagę na pewien możliwy sposób obchodzenia się z tą trudnością, a następnie na konsekwencje ewentualnego przyjęcia takiej możliwości dla języka teologicznego wykładu wiary, żeby na koniec przedstawić kilka praktycznych uwag o tym, na co teologia może, i o tym, na co nie może sobie pozwolić.

Mowa o Bogu: niepodobieństwo większe od podobieństwa

Ludzka mowa o Bogu rzeczywiście odpowiadająca Jego tajemnicy wydaje się niepodobieństwem – a przecież wciąż na nowo okazuje się możliwa. Sedno wypowiedzi przytoczonego wyżej tekstu katechizmowego można mianowicie ująć w następujące dwie tezy:

1° Poznanie Boga i mówienie o Nim jest uniwersalnie możliwe, ale możliwość ta jest zarazem radykalnie ograniczona.

2° Mówimy o Bogu językiem ludzkim, to znaczy „zawsze nieadekwatnym" wobec Jego tajemnicy, ale język ten „w istocie odnosi się do samego Boga" – jest więc tak czy inaczej adekwatny.

Niesporne są zatem w tekście katechizmowym przynajmniej dwie rzeczy: sama możliwość mówienia o Bogu (wszystkim ludziom i z wszystkimi ludźmi) i ludzki charakter takiej mowy. Sporna pozostaje rzecz jedna: wspomniana rzeczywista lub pozorna sprzeczność między adekwatnością i nieadekwatnością ludzkiej mowy o Bogu. Pytanie, czy jest to sprzeczność rzeczywista, czy pozorna, wydaje się jednak nierozstrzygalne, ponieważ do samej istoty sytuacji, o której tu mowa, należy niemożliwość znalezienia się poza nią w taki sposób, żeby była możliwa kontrola i ocena adekwatności „języka o Bogu". Najszerzej przyjmowanym rozwiązaniem tej trudności jest nauka o analogicznym charakterze poznania i mowy o Bogu (w Katechizmie została ona zwięźle przedstawiona w numerze 41). Teoretyczna strona tej nauki nie budzi istotnych wątpliwości – przynajmniej w ramach systemu myślowego, w którym się pojawia. Ewentualna trudność ma raczej naturę praktyczną: jeśli rzeczywiście „różnorodne doskonałości stworzeń (ich prawda, dobro, piękno) odzwierciedlają nieskończoną doskonałość Boga", to przecież zarazem trudno uniknąć płynącego z doświadczenia pytania, co odzwierciedlają „różnorodne niedoskonałości stworzeń", lub inaczej: jak mamy odgraniczać to, co w stworzeniu jest obrazem i podobieństwem Boga, od tego, co nim nie jest. Ta praktyczna trudność znajduje też jednak raczej praktyczne niż teoretyczne

rozwiązanie: istnieje na tyle powszechna wspólnota podstawowych intuicji, ocen i wartości wiązanych z imieniem Boga, że ściśle teoretyczna część pytania o adekwatność lub nieadekwatność naszych wyobrażeń i pojęć o Bogu może się wydać kwestią marginalną. To nie jest pytanie, które rzeczywiście porusza przeciętnego człowieka religijnego, i tym bardziej nie jest to pytanie, które porusza ludzi niereligijnych. Nie znaczy to oczywiście, że samo takie pytanie jest nieistotne, a tylko, że nie jest powszechnie stawiane.

Z pewnego punktu widzenia jednak cały problem kontroli i oceny języka wiary i ewentualnego orzekania o jego adekwatności lub nieadekwatności wobec rzeczywistości i tajemnicy Boga może okazać się próżny i sztuczny także jako problem teoretyczny. Będzie tak mianowicie wtedy, kiedy przyjmiemy, że mowa o Bogu jest mową nie–przedmiotową (przynajmniej według zwyczajnie przyjmowanych kryteriów przedmiotowości wypowiedzi). Podkreślam: mówimy o nie–przedmiotowości, nie o „bezprzedmiotowości" mowy o Bogu. Nawet jeśli przeciw takiej możliwości burzą się nasze wyobrażeniowe i myślowe przyzwyczajenia, powstrzymajmy na razie naturalny odruch sprzeciwu i spróbujmy pójść za tą intuicją. Co zatem miałaby oznaczać „nie–przedmiotowość" mowy o Bogu? Istotę takiej możliwości można zwięźle przedstawić tak: Bóg nie jest najpierw samoposiadaniem, które dopiero następnie i jako takie wchodzi w jakiekolwiek relacje, stając się tym lub tamtym dla tego czy owego[3]; Bóg zatem nie jest samoposiadaniem w tym sensie, w jakim zwyczajnie używamy tego słowa, ale jest „samym dawaniem i przyjmowaniem". Oba słowa – „dawanie" i „przyjmowanie" – opisują tu jedną i tę samą rzeczywistość: Bóg może być dawaniem, ponieważ jest przyjmowaniem, i może być przyjmowaniem, ponieważ jest dawaniem. Nie jest „tym, który daje", ale samym dawaniem; i nie jest „tym, który przyjmuje", ale samym przyjmowaniem. Oznaczałoby to konsekwentnie, że Bóg nie ma nic ściśle własnego – czegoś, co byłoby tylko Jego i poza tym niczyje. Jego obecność nie musi zatem być widziana jako obecność czegoś lub kogoś, kto byłby tym samym (sobą) także, gdyby nie był dla innego, z innym i w innym. Jedyną Jego (uchwytną i dla nas) własnością jest wtedy życie (każdego) człowieka, któremu On się daje i którego przyjmuje, a z nim całość stworzenia.[4] Nie ma zatem nic sam dla siebie i sam w sobie; a zarazem ma, kogo chce, i ma tak, jak chce. Ma Izraela, który jest „nie większy od innych narodów,

[3] Określenia „najpierw" i „następnie" mają tu sens ontologiczny, nie muszą zatem oznaczać jakiegokolwiek dystansu czasowego.

[4] Por. część I tego rozważania, „Znak" 1995, nr 486.

ale ze wszystkich narodów najmniejszy" (por. Pwt 7, 8), ale ma też wszystkie ludzkie wielkości, bo „narody są jak kropla wody u wiadra, uważa się je za pyłek na szali" i „niczym są przed Nim (...) znaczą dla Niego tyle co nicość i pustka" (Iz 40, 15. 17). Nie tylko: „nie jest Bogiem bez Izraela", ale także: „bez Izraela nie chce być (i dlatego też: nie jest) Bogiem".

Taki sposób myślenia i mówienia o Bogu może się komuś wydać nie do przyjęcia, sprzeczny ze zdrowym rozsądkiem czy nawet bluźnierczy. Zwróćmy jednak uwagę, że

1° wystarczający tytuł do takiego postawienia sprawy można wyprowadzić z cytowanego w rozważanym przez nas tekście katechizmowym orzeczenia Soboru Laterańskiego IV: „gdy wskazujemy na podobieństwo między Stwórcą i stworzeniem, to zawsze niepodobieństwo między nimi jest jeszcze większe"[5]. Jeśli bowiem tak, to mówienie o Bogu jako Tym, „który sam dla siebie koniecznie i najbardziej jest" (absolutne samoposiadanie), może ustąpić mówieniu o Nim jako Tym, „który sam dla siebie najbardziej nie jest" (wydanie samego siebie innemu i przyjmowanie siebie samego od innego, co jest przeciwieństwem absolutnego samoposiadania). Na płaszczyźnie czystej teorii języka teologicznego jako języka analogii (w istocie poza naszą kontrolą: niepodobieństwo zawsze większe od podobieństwa) proponowany tu sposób mówienia okazuje się konwencją w teologii możliwą i uprawnioną przynajmniej tak samo jak wszystkie inne możliwe konwencje. Zarazem jednak, co nieporównanie ważniejsze:

2° ten sposób mówienia odpowiada kształtowi biblijnego przekazu o Bogu. Fundamentalne wypowiedzi biblijne mówiące o Bogu wprost, takie jak: „JESTEM, KTÓRY JESTEM" (Wj 3, 14), „Nie będziesz mógł oglądać mojego oblicza, gdyż żaden człowiek nie może oglądać mojego oblicza i pozostać przy życiu" (Wj 33, 20), „Boga nikt nigdy nie widział" (J 1, 18) i „Bóg jest miłością" (1 J 4, 8), które są przecież tylko uwyraźnieniem doświadczenia obecnego i dochodzącego do głosu w całym przekazie biblijnym, stają się nie mniej, ale bardziej czytelne, kiedy spoglądamy na nie w zaproponowanej tu perspektywie. Oczywiście można je odczytywać także w każdej innej (np. klasycznie metafizycznej) perspektywie i odczytania takie, jakkolwiek różne, wcale nie muszą być wobec siebie nawzajem konkurencyjne czy (rozłącznie) alternatywne.

To ostatnie stwierdzenie wydaje mi się szczególnie ważne. Byłoby to zasadnicze nieporozumienie, gdybyśmy twierdzenia takie jak

[5] Por. Denzinger nr 432.

przedstawione wyżej (Bóg nie jest samoposiadaniem, Bóg nie ma nic ściśle własnego) uznali za alternatywę dla klasycznych metafizycznych twierdzeń o Bogu (Bóg jest bytem koniecznym, jest czystym aktem, jest absolutnym samoposiadaniem). Nieporozumienie takie polega na postawieniu obu rodzajów twierdzeń o Bogu na tej samej płaszczyźnie. Nie pozwala na to jednak nie–przedmiotowy charakter tych pierwszych. Rozumiane konsekwentnie nie prowadzą one bowiem do wypowiedzi typu „Bóg jest tym..." lub „On nie jest tamtym...". Nie zawierają zatem nauki o Bogu, jakim jest On sam w sobie i sam dla siebie. Ich rola jest zasadniczo inna. Są wyrazem wielorakiego doświadczenia i wyrastającego z niego przekonania, że Bóg właśnie nie jest sam w sobie i sam dla siebie, że nie chce być i nie jest Bogiem bez człowieka (każdego) i świata (całego). Twierdzenia te zatem opisują nie tyle Boga, ile raczej naszą własną sytuację wobec Boga, warunki i okoliczności, w jakich możemy Go poznawać, czyli nasze życie – ale też właśnie dlatego i właśnie tak mówią o Bogu, skoro On jest tym, że czyni swoim życie każdego z nas – nie odbierając nam go bynajmniej i nie czyniąc przez to mniej naszym.

Pewnym przybliżeniem sytuacji, o której tu mówimy, może być obraz marszu gwiaździstego: drogi zbiegające się z różnych kierunków w to samo miejsce, znane i nieznane, jedno dla wszystkich, a przecież przez każdego widziane inaczej – w zależności od tego, skąd i jak przychodzi. Zanim na nie przyjdziemy, jest ono zupełnie puste, nie ma tam niczego, co by czekało na wszystkich – gotowe, nim ktokolwiek wyruszy w drogę; nie ma tam zatem niczego, co dla każdego byłoby takie samo. To miejsce wypełnia się tym, co na nie przynoszą ludzie, którzy do niego zmierzają. Kiedy tam docierają, nie znajdują nic więcej, jak tylko siebie samych i siebie nawzajem: własne i cudze biedy i bogactwa, bóle i radości, rozczarowania i nadzieje, ale znajdują to wszystko tak, jak nigdzie indziej i jak nigdy dotąd.

Skoro więc takie jest to miejsce, to i rozmyślanie i mówienie o nim musi być podobne: poruszamy się różnymi drogami ku temu samemu celowi, z początku na pozór bez związku, przecież jednak w przekonaniu, że te właśnie zbiegające się z różnych stron drogi, przeżycia i doświadczenia pozwalają nam dotykać tajemnicy tego miejsca, poznawać je i odkrywać krok za krokiem jako miejsce, gdzie spełnia się to, na co w głębi serca wciąż czekamy. Czy nie dlatego właśnie „Kościół wyraża swoją ufność w możliwość mówienia o Bogu wszystkim ludziom i z wszystkimi ludźmi"? Byłoby to niebezpieczne złudzenie, gdybyśmy sądzili, że „wszystkim ludziom

i z wszystkimi ludźmi" można o Bogu mówić językiem tylko niektórych. Inaczej mówiąc, nie ma takiego ludzkiego języka, który nie mógłby być językiem „o Bogu".

To ostatnie zdanie brzmi niepokojąco i niebezpiecznie. Czy nie oznacza ono skrajnej relatywizacji i w konsekwencji rozkładu wszelkiej mowy o Bogu? Zastanówmy się teraz nad tym niebezpieczeństwem.

Mowa o Bogu – podobieństwo wśród niepodobieństwa

Język teologii jest językiem ludzkim. To stwierdzenie okazuje się znacznie mniej banalne, niżby się w pierwszej chwili mogło wydawać. Możemy je rozumieć najpierw tak, że język teologii nie jest językiem bardziej „boskim" niż jakikolwiek inny język, z którym możemy się spotkać. Zarazem jednak ten właśnie ludzki język jest jednak „językiem boskim" – należy do Boga, skoro to właśnie w nim głosimy „wielkie dzieła Boże" (Dz 2, 11). „Trzeba zatem nieustannie oczyszczać nasz język z tego, co ograniczone, obrazowe i niedoskonałe, by nie pomieszać »niewypowiedzianego, niepojętego, niewidzialnego i nieuchwytnego« Boga z naszymi ludzkimi sposobami wyrażania" (KKK, nr 42).

Czy rzeczywiście tak? To zdanie jest w wypowiedzi katechizmowej, którą tu rozważamy, najbardziej zadziwiające. Najwyraźniej sugeruje ono bowiem dwie rzeczy:

1° że język oczyszczony „z tego, co ograniczone, obrazowe i niedoskonałe", pozostanie językiem ludzkim, przemawiającym do ludzi, oraz

2° że język „nie oczyszczony" grozi pomieszaniem Boga ze stworzeniem.

Intencją wypowiedzi katechizmowej jest zapewne uniknięcie jakiejkolwiek formy bałwochwalstwa, to znaczy stawiania na miejscu i z a m i a s t Boga rzeczywistości ludzkiej (stworzonej). Jednakże istnieje ryzyko jednostronnego i w pewnym sensie również bałwochwalczego zrozumienia tej wypowiedzi – tak jakby był według niej możliwy pewien osobny i szczególny język o Bogu, wolny od tego, co ograniczone, obrazowe i niedoskonałe. Całość tekstu katechizmowego wskazuje jednak, że takiego języka nie ma i być nie może. Musimy zatem zapytać, jak rozumieć owo „oczyszczanie języka" i „niemieszanie Boga z ludzkimi sposobami wyrażania", do którego Katechizm wzywa.

Odpowiedzią na takie pytanie jest to, co Bóg sam czyni z ludzkim życiem, z dokonującym się w nim ludzkim poznaniem i do-

świadczeniem i z wyrażającym je językiem. Bóg przyjmuje to, co ludzkie, i czyni swoim. Przecież jednak tego, co przyjmuje, nie przyjmuje bez różnicy, bez porządku i bez wyboru. Zrozumienie zasady tego porządku i sensu tego wyboru jest dlatego najważniejszym zadaniem każdej teologii, a zarazem kluczem do jej języka.

To, że o Bogu możemy mówić nie tylko jako o Tym, który daje i przyjmuje, ale także i jeszcze bardziej jako o Tym, który jest samym dawaniem i przyjmowaniem, to pokazuje się radykalnie, zupełnie i ostatecznie w życiu, śmierci i zmartwychwstaniu człowieka Jezusa. Kiedy patrzę na to życie, nie widzę Boga jako Boga, ale jako żywego człowieka. Kiedy patrzę na tę śmierć, nie widzę Boga jako Boga, ale jako umarłego człowieka. Kiedy patrzę na to zmartwychwstanie, nie widzę Boga jako Boga, ale jako zwycięstwo tego życia nad śmiercią. Zamiast „widzę" mogę oczywiście powiedzieć „mówię". Widzę zatem najpierw tylko to, co ludzkie i ograniczone – życie i śmierć człowieka Jezusa – i o tym tylko mówię. Jednakże kiedy mówię o zwycięstwie tego życia nad śmiercią, przekraczam to, co ludzkie i ograniczone, nie opuszczając wcale jego granic. Mówię o czymś, co wydarza się w tym właśnie życiu i śmierci tak, że widzę i mogę powiedzieć, iż (tym razem) chodzi o coś więcej niż tylko o życie i śmierć człowieka.

Co zatem ostatecznie wydarza się w życiu, śmierci i zmartwychwstaniu Jezusa? Jedna z możliwych odpowiedzi brzmi: jedność życia i śmierci na korzyść życia. Inna: Boże Synostwo człowieka. Jedna i druga odpowiedź jest metaforą. Obie są jednak metaforą tej samej rzeczywistości uchwytnej dla nas nie inaczej, jak tylko właśnie tak – metaforycznie. Chodzi o miłość. To miłość jest „wydarzeniem jedności życia i śmierci na korzyść życia"[6]. To ta właśnie wydarzająca się miłość, którą jest Bóg sam, objawia się w kształcie zwycięstwa tego oto ludzkiego życia nad śmiercią i w ten sposób staje się punktem wyjścia i oparciem mowy o człowieku Jezusie Chrystusie „pochodzącym według ciała z rodu Dawida, a ustanowionym według Ducha Świętości przez powstanie z martwych pełnym mocy Synem Bożym" (por. Rz 1, 3–4). Na takiej podstawie możemy mówić o Bogu jako Tym, który cały daje się człowiekowi Jezusowi – tak że człowiek ten może zostać nazwany Synem Bożym. I możemy mówić o Bogu, który przyjmuje (to jest: czyni własnym) całe życie człowieka Jezusa – tak że możemy powiedzieć: w Jezusie Chrystusie Bóg stał się człowiekiem.

Mamy tu do czynienia z mową metaforyczną w jej najwybitniej-

[6] Eberhard Jüngel, *Gott als Geheimnis der Welt. Zur Begründung der Theologie des Gekreuzigten im Streit zwischen Theismus und Atheismus*, Tübingen 1977, s. 434.

szej postaci. Użycie tego słowa w odniesieniu do centralnej prawdy wiary chrześcijańskiej o Bożym Synostwie Jezusa może budzić wątpliwości. Byłoby to jednak zasadnicze nieporozumienie, gdyby ktoś to, co powiedziano wyżej, rozumiał tak, że mowa o Jezusie zmartwychwstałym jako Synu Bożym jest tylko metaforą i miałby przy tym na myśli metaforę jako szczególną postać mowy „nie wprost", po części umownej – to znaczy przynajmniej do pewnego stopnia niezależnej od rzeczywistości. (Wszyscy wiedzą, że jutrzenka nie jest „różanopalca" – to się tylko tak pięknie mówi; wszyscy wiedzą, że Jezus nie jest „Synem Bożym" – to się tylko tak pięknie mówi.) Jest inaczej. Mówimy tu o metaforze jako o wybranym przez Boga samego sposobie ujawniania Jego odróżnienia i zarazem nie–oddzielności od tego, „co ograniczone, obrazowe i niedoskonałe" – to jest od Jego własnego człowieczeństwa w Jezusie. Metafora nie jest tu zatem bynajmniej mową „tylko konwencjonalną", nie jest jedynie pięknym nazwaniem, któremu ściśle biorąc nie odpowiada rzeczywistość nazwanego. Przeciwnie: jest wiążącym odkryciem rzeczywistości innej i większej niż wszystko, co dotąd było można zobaczyć i powiedzieć:

> odkrywcza mowa metafory i podobieństwa [= przypowieści] (...) wcale nie jest konieczna, ale właśnie w swojej niekonieczności jest wiążąca. Nie było rzeczą konieczną nazwanie Achillesa lwem. Nie było także rzeczą konieczną nazwanie Jezusa Synem Bożym. Tak samo nie było rzeczą konieczną opowiadanie o Królestwie Bożym, że rzecz ma się z nim tak jak ze skarbem w roli albo z szczególnie cenną perłą, albo z nieuczciwym rządcą. Jest raczej tak, że pewna rzeczywistość zostaje w tego rodzaju mowie tak wypowiedziana za pośrednictwem możliwości, iż ta właśnie możliwość prowadzi do odkrycia nowego wymiaru rzeczywistości i do precyzacji mowy o tym, co rzeczywiste. Metafory i podobieństwa wypowiadają zatem więcej, niż dotąd było rzeczywiste (...) Czynią to jednak tak, że zwracają się ku rzeczywistości, a nie przeskakują rzeczywistości czy przechodzą obok niej. Poszczególne metafory i podobieństwa nie są oczywiście nigdy konieczne jako takie właśnie (...) Inną kwestią jest, czy metafory i podobieństwa, kiedy już raz się udały, mogą stać się ponownie zbędne.[7]

Na to ostatnie pytanie możemy odpowiedzieć zdecydowanie przecząco – przynajmniej jeśli chodzi o tę metaforę i podobieństwo Boga samego, którą znajdujemy w życiu, śmierci i zmartwychwstaniu Jezusa. (W gruncie rzeczy jednak to samo dotyczy także każdej innej udanej metafory.) Pierwotnie nie–konieczne nazwanie Jezusa Synem Bożym, kiedy się już dokonało, okazuje się bardziej niż wiążące. Nie można się wyzbyć tej metafory, nie można z niej oczyścić naszego języka, w przekonaniu, że wtedy będzie on bardziej

[7] Tamże, s. 398n.

językiem o Bogu. To, co wydawało się niepodobieństwem i niemożliwością, okazuje się możliwością i większym od niepodobieństwa podobieństwem. Nie chodzi oczywiście tylko o to jedno imię – Syna Bożego, ale o całość tego, co nazywamy „wydarzeniem Jezusa Chrystusa", a więc o całość historycznego Objawienia. Bóg sam tak przyjmuje i tak czyni swoim ludzkie życie Jezusa ze wszystkim, co do niego należy, że właśnie i tylko przez nie, a nie mimo niego czy poza nim, i my ze wszystkim, co należy do nas, możemy należeć do Boga.

Właśnie dlatego katechizmowego wezwania do oczyszczania naszego języka dla Boga nie powinniśmy rozumieć tak, jakby chodziło o wypreparowanie pewnego języka specjalnego, który jedynie nadawałby się do mówienia o Bogu. Powtórzmy: nie ma takiego ludzkiego języka, który z zasady nie mógłby być „językiem o Bogu". Nie znaczy to jednak, że cokolwiek nam się wyda „językiem o Bogu", będzie nim rzeczywiście. Bóg wybiera sobie języki, tak jak wybiera sobie ludzi. Mowa o Bogu jest mową trudną, niekoniecznie jednak dla szczególnej trudności pojęć czy reguł, którymi się posługuje, ale dlatego, że jest możliwa jedynie wtedy, kiedy mówiąc rzeczywiście przyłączamy się (albo raczej: zostajemy przyłączeni) do tego Bożego wyboru i porządku osób, rzeczy, wydarzeń i słów, przez który „spodobało się Bogu objawić siebie samego"[8]. Skoro jednak to właśnie się stało, mówić o Bogu nie jest już niepodobieństwem.

Możemy dlatego na tym miejscu powtórzyć z nieco większym zrozumieniem to nie całkiem banalne zdanie, którym zaczęliśmy tę część naszych rozważań, i możemy dodać do niego drugie, również tylko z pozoru banalne: Język teologii jest językiem ludzkim. Bóg dochodzi w nim do słowa. Dzieje się naprawdę tak, że do słowa, które samo nie jest niczym innym, jak tylko słowem tego oto człowieka wypowiedzianym w tym oto miejscu i w tym czasie, dochodzi Bóg. On nie dochodzi do słowa ani tak, jak ktoś dochodzi do towarzystwa, ani tak, jak ręka dochodzi do ust, ani tak, jak noc dochodzi do poranka, ani tak, jak milcząca większość dochodzi do głosu. Jak zatem?

Nie potrzeba szukać odpowiedzi. Jest ona oczywista zarówno antropologicznie, jak i teologicznie i brzmi: miłość. Podstawowa struktura hermeneutyczna ewangelicznej mowy o Bogu, mianowicie analogia jako podobieństwo przewyższające choćby największe niepodobieństwo między Bogiem i człowiekiem, jest w logice mowy wyrazem bycia Bożego, które urzeczywistnia się jako wyzbycie się siebie zawsze większe niż choćby największe związanie

[8] Sobór Watykański II, *Konstytucja o Objawieniu Bożym*, nr 2.

się ze sobą – to jest jako miłość. Miłość zaś cała pragnie mówić. Do miłości należy wyznanie miłości i potwierdzenie miłości. Skoro Bóg jest nie tylko kochającym, ale samą miłością, nie tylko trzeba, ale także można o Nim mówić. Bowiem miłość jest wymowna: *caritas capax verbi.*[9]

Na co teologia może, a na co nie może sobie pozwolić? Kilka uwag praktycznych

Ten ostatni fragment naszego rozważania pragnie zdać sprawę z tego, co zostało dotąd powiedziane, formułując – z oczywistych względów niepełną i bardzo prowizoryczną – listę praktycznych postulatów pod adresem teologii (albo raczej tych, którzy mówią o Bogu).

Po pierwsze więc – i ten pierwszy postulat ma kształt nieostrożnego pytania: „Czy wszystko, co mówimy o Bogu, mówimy zarazem do Boga?" Pytanie jest nieostrożne, nie tylko dlatego, że natychmiast zwraca się przeciw pytającemu, ale jeszcze bardziej dlatego, że nie bardzo można domagać się na nie głośnej i publicznej odpowiedzi. Trzeba jednak wiedzieć, że takie pytanie jest i że ono nie znika i nie staje się zbędne, nawet kiedy ktoś już na nie odpowie.

Po drugie – kiedy mówimy do Boga, zawsze tak czy inaczej słucha nas drugi człowiek – oczywiście niekoniecznie w sensie dosłownym i bezpośrednio, ale zawsze tak, że prawdziwość naszej mowy do Boga okazuje się przez to właśnie, czym jest ona dla tego drugiego. To zdanie jest odwracalne: Mówimy do Boga, kiedy tak mówimy, że może nas słyszeć drugi człowiek i że to, co słyszy, przyłącza go do nas, a nie od nas odłącza. Warto zastanowić się nad tym, co to znaczy w codziennej praktyce mówienia o Bogu.

Po trzecie – nie jest dobrze mówić o Bogu tak, jakby On był człowiekiem o nieskończenie spotęgowanych właściwościach, ale też nie jest dobrze zabraniać sobie i innym (w imię boskiej wzniosłości) mówić o Bogu jako o człowieku.[10] Ani jedno, ani drugie nie odpowiada przecież temu, co Bóg sam czyni dla siebie samego z ludzkim życiem i z ludzką mową, kiedy je daje i przyjmuje.

Po czwarte – dobrze jest bronić się przed taką specjalizacją i taką sakralizacją „języka o Bogu", która sprawia, że jest on już tylko albo prawie tylko językiem o Bogu – albo raczej tak właśnie jest odbierany. Postulat ten ma najwyraźniej związek z każdym z trzech sformułowanych poprzednio, ma też pewne dodatkowe uzasadnienie czysto praktyczne. Kto nań nie zważa, naraża się na

[9] Eberhard Jüngel, dz. cyt., s. 408.
[10] Por. tamże, s. 405–407.

to, że jego słowa o Bogu będą miały charakter coraz bardziej „lagunowy": każde z nich coś określa, ale coraz mniej wyraźnie widać *co* mianowicie, bowiem wulkaniczny ogień, który niegdyś stworzył brzegi i wnętrze tego określenia, już dawno wygasł i jego miejsce zajęła tafla wody: gładka i milcząca, nawet jeśli pod nią jest jeszcze wiele życia. W teologii zbyt łatwo o słowa, które już tylko trwają, w których nic już się nie dzieje.

To może się przytrafić każdemu słowu – nawet temu, które jest Bogu najbliższe. Przytoczone na początku tego rozważania motto kończy się tak – a z nim i to, co chciałem i zdołałem tu powiedzieć: *„Ne forte ista de amore dicta potius de dilectione dici debem? Nec tamen. Ipse Dominus Simoni Petro bis, utrum diligis me, sed tertio, utrum me amas, dixit. Fortior dilectionis amor. Tui amoris ignem in me accende."*[11]

KS. TOMASZ WĘCŁAWSKI, ur. 1952, prof. dr hab. teologii fundamentalnej, rektor Arcybiskupiego Seminarium Duchownego w Poznaniu. Wydał: *Obecność i spotkanie* (1981), *Zwischen Sprache und Schweigen. Eine Erörterung der theologischen Apophase in Gespräch mit Vladimir N. Lossky und Martin Heidegger* (1983), *Elementy chrystologii* (1988), *Gdzie jest Bóg?* (1992), *Wspólny świat religii* (1995), *W teologii chodzi o Ciebie* (1995).

[11] „Czy nie miałbym może powiedzieć raczej o miłowaniu (*dilectio*) tego, co właśnie powiedziałem o kochaniu (*amor*)? Przecież nie. Pan sam dwakroć zapytał Szymona Piotra, czy mnie miłujesz (*diligis*), lecz za trzecim razem, czy mnie kochasz (*amas* – por. J 21,15–17). Kochanie większe od miłowania. Zapal we mnie ogień Twojego kochania."

OBRAZ I SŁOWO

W OBSZARZE JĘZYKA RELIGIJNEGO

Elżbieta Wolicka

Mit sakralnego „początku" słowa i obrazu

Platon – pierwszy w dziejach językoznawca – roztrząsając w *Kratylosie* kwestię poprawności nazw, przyrównuje „piękną nazwę" do portretu, który trafnie oddaje charakter żywego modela. Porównanie to opiera się na przeświadczeniu, że zarówno język obrazów, jak język werbalny pełnią zasadniczo tę samą funkcję reprezentacji względem przedmiotu, do którego się odnoszą. A jak zły wizerunek, mimo iż nie zawiera podobieństwa do rzeczy lub osoby przedstawionej, jest jednak jakąś podobizną, tak też „brzydkie nazwy", choć nie pasują do tego, co oznaczają, funkcjonują jednak w języku, tyle że na zasadzie intruzów, mniej lub bardziej szkodliwych. Ustalenie zasad poprawności i podobieństwa reprezentacji do rzeczywistych przedmiotów przedstawienia nie jest sprawą prostą. Łatwiej je ustalić w przypadku wizerunków plastycznych, trudniej w przypadku języka. Mowa ludzka, służąc zdobywaniu i utrwalaniu wiedzy, wyrażaniu doświadczeń i porozumiewaniu się z innymi, nie jest narzędziem niezawodnym ani też w pełni i zawsze wiarygodnym. Nazwy, powiada Platon, konkurują ze sobą i nie są bezstronne – pretendują do poprawności w sposób nie zawsze zasadny, a użytkownicy języka posługują się nimi rozmaicie, nie zawsze rzetelnie. Trzymając się porównania nazwy z obrazem–portretem, można wysnuć konkluzję, że poprawność wszelkiej podobizny (reprezentacji) zależy od mistrzostwa w sztuce – w przypadku języka: od biegłości w sztuce nazywania, od tego, czy nazwodawca potrafi „odpowiednie dać rzeczy słowo". Tę wysoką umiejętność

ojcowie języka otrzymali wprost od bogów, a zbliżyć się do niej mogą i ją naśladować tylko natchnieni – „z boskiego nadania" – miłośnicy mądrości, prawdy i piękna.

Na ten baśniowy obraz mistrza–nazwodawcy – który, wpatrując się we wzorczą ideę Słowa, wytłacza ją jak pieczęć w dźwiękowym lub graficznym „materiale" w postaci językowych powielonych „odbitek" – tradycja judeochrześcijańska nałożyła biblijny obraz praojca Adama trudniącego się w Raju wynajdywaniem odpowiednich imion dla każdego stworzenia przedstawionego mu przez Stwórcę. W archetypicznej wyobraźni „początek" nazywania i komunikowania się nierozłącznie kojarzy się ze zbitką obrazu i słowa oraz boską inspiracją nazwodawcy. Ten idylliczny status rajskiej genezy oraz semiotycznej przejrzystości mowy wiarygodnej rychło się załamał – o czym znów informuje nas biblijny obraz lingwistycznej katastrofy: skłócona ludzkość przeżyła „pomieszanie języków", będące karą za grzech pychy (może za posłużenie się językiem w celu zdobycia absolutnej władzy?) i na gruzach wieży Babel nastąpił kres homogenicznej wspólnoty jednej, powszechnie zrozumiałej mowy. Czy takie samo zakłócenie semantyczne i komunikacyjne dotknęło język obrazów? Współczesna mediatyczna cywilizacja obrazkowa może wzbudzić takie podejrzenia.

W historii europejskiego językoznawstwa wielokrotnie powracał dylemat języka pierwotnego, wzorcowego, doskonałego. Wobec kłopotliwej wielości i wielorakich ułomności języków etnicznych, borykających się z trudnościami wzajemnego przekładu oraz wynikających stąd przeszkód w komunikacji między ludźmi, dylemat ten wciąż na nowo nabierał aktualności. Przybierał postać dociekań genetycznych – poszukiwania pierwocin mowy, a z drugiej strony – badań nad logiczną, uniwersalną strukturą i prawami rządzącymi językiem. Kryterium poprawności upatrywano bądź w przestrzeganiu zwyczajowych reguł użycia, bądź w formalnych prawidłach logiki. W poszukiwaniu „początkowego" wzorca językowej doskonałości często nadawano rangę sakralną językom macierzystym w ich postaci archaicznej – tak było na przykład z językiem hebrajskim, który przez mistycznych egzegetów był traktowany jako „pratworzywo" świata i analizowany pod kątem zaszyfrowanej w nim liczbowo–literowej (głoskowej) ontologii i kosmogonii. Natomiast w dążeniu do logicznej czystości uciekano się do upraszczającej strukturę języka formalizacji, zwłaszcza odkąd doszło do podziału kompetencji i coraz dalej posuniętej specjalizacji dyscyplin naukowych. Rangę „wzorcowej" jednoznaczności i ścisłości przyznano językom sformalizowanym według modelu matematyki.

W ten sposób pogłębiała się przepaść między dążącym do formalnej przejrzystości językiem słowa a językiem obrazu – zawsze bogatszym w treści wyrazowe i emotywne nie podlegające formalizacji. Toteż w okresie apogeum „formalistycznego" i zlogicyzowanego językoznawstwa odmówiono poznawczej wartości językowi obrazów. Wielokrotnie zmieniały się również poglądy na „naturę" języka. Nie miejsce tu, by ten skomplikowany i historycznie, i teoretycznie proces szerzej analizować. Tak czy inaczej, w wyniku lingwistycznych przemian w świadomości zwykłego użytkownika języka utrwaliło się przekonanie o nieusuwalnym pluralizmie językowego *universum*. Nie chodzi przy tym tylko o *quaestio facti* – o oczywistą mnogość języków etnicznych i narodowych, ale również o *quaestio iuris* – rozmaitość strategii i celów, jakie przyświecają mówcom czy pisarzom w rozmaitych dziedzinach i okolicznościach używania mowy. Na językowej agorze konkurują ze sobą różni „gracze" i panuje różnorodność reguł „gry". Nie ma już powrotu do rajskiej jednoznaczności macierzystej – czy raczej ojczystej – sytuacji semiotycznej, do pierwotnego, „naturalnego" pokrewieństwa obrazu i słowa.

Platonowy mistrz–prawodawca, który wie, jak posługiwać się językiem i może o tym pouczać innych, oraz biblijny Adam – wynalazca „pięknych nazw" – to figury w sposób oczywisty symboliczne. Obydwaj reprezentują ludzkość wyposażoną w pierwotny d a r s ł o w a. Dzięki temu obydwaj uosabiają zapomniany dziś – a raczej zdeprawowany przez nadużycia nowomowy – typ językoznawcy–praktyka respektującego pierwotną (wynikającą z sakralnej genezy) r e l i g i j n ą f u n k c j ę językowej wypowiedzi. Ta religijna funkcja języka odnosi ludzkie narzędzie mowy wprost do Słowa, które „było na początku", przez które „wszystko się stało" (J 1, 3). Pierwotny dar słowa wiąże je więc nie tylko z obrazem–symbolem, ale również z czynnością sakralną. Zanim języki starożytne, szczególnie greka i łacina, zostały w chrześcijaństwie oddelegowane do pełnienia tej właśnie i w y ł ą c z n i e tej funkcji, język religijny (hebrajski, łaciński, grecki) nie był oddzielony od „świeckiej" mowy potocznej. *Sacrum* i *profanum* dzieliły to samo *universum*, czerpały z tego samego źródła żywej mowy, czyli z zapasu wyobrażeń zaczerpniętych z jednej w i z j i ś w i a t a i c z ł o w i e k a – obraz i słowo funkcjonowały wspólnie i wspomagały się w konstytuowaniu s e n s u. Uczestniczyły w jednym dziedzictwie pamięci i wyobraźni i wywodzącego się z nich myślenia uogólniającego. Żywotność języka utrzymuje się tak długo, jak długo żywa pozostaje tradycja przechowująca to doświadczenie świata, które wypowiada się w mo-

wie, piśmie i plastycznych obrazach. Język religijny przez wieki zachowywał tę spontaniczną, w naturalny sposób związaną z codziennym życiem użytkowników, żywotność.

Napięcia między mową „sakralną" i „świecką"

Stopniowo jednak język religijny zawęził swoje znaczenie i granice do języka liturgicznego i języka doktryny. Stał się enklawą, a z czasem językową skamieliną w żywiole coraz bardziej różnicujących się języków regionalnych, etnicznych, narodowych. Szybko się emancypując i rozwijając, one właśnie zdominowały zachodnią kulturę i zawłaszczywszy pamięć i wyobraźnię wspólnot, stały się pierwszorzędnym elementem kulturotwórczym. Język sakralny, istniejąc w obszarze tej kultury, górował wprawdzie swą modulacją uroczystą, lecz konserwując odświętną solenność i dostojność, równocześnie tracił powoli kontakt z żywym doświadczeniem świata, które dokonywało się i wyrażało już w innym „planie semantycznym", w odmiennej czasoprzestrzeni kulturowej, a co za tym idzie – wyobrażeniowej i lingwistycznej. Między pluralistycznym językiem poszczególnych kultur a enklawą sztucznie utrzymywanej uniwersalności owego języka wyspecjalizowanego, zredukowanego do funkcji ściśle sakralnych, liturgicznych, zaczęła się zaznaczać bariera obcości – wzajemna nieprzystawalność znaczeń, sposobów wyrażania, a przede wszystkim wyobrażeń. „Oficjalny" język religijny, zrozumiały dla kleru, laikom przedstawiał się jako instrumentarium oddzielonego od ich powszedniego życia rytuału wtajemniczenia w „nadprzyrodzoność". Rzesze wiernych, chcąc wyrazić własne doświadczenie religijne, czerpały raczej z zasobów rozległego, „świeckiego" *universum* kulturowego i językowego niż z repertuaru kanonicznych formuł teologii i liturgii. „Ludowy" – „laicki" – język religijny i „oficjalny" język sakralny zaczęły się od siebie coraz bardziej separować – proces ten ulega przyspieszeniu w epoce tzw. „nowej pobożności" i Reformacji. Religia i życie „świeckie" oddalają się od siebie na poziomie językowych środków wyrazu, retoryki, ale również na poziomie pojęć i wyobrażeń, doświadczeń i przeżyć, estetyki i ekspresji, obyczaju i stylu życia. Na zawsze istniejące, wewnętrzne napięcie między tym, co „święte", oraz tym, co „świeckie", nałożył się konflikt między tym, co „stare" (przestarzałe), i tym, co „nowe" (nowoczesne). Izolowanie się wyspecjalizowanego języka *sacrum* od języków kultury świeckiej pociągnęło za sobą wręcz lawinową sekularyzację tej kultury, a z drugiej strony – klerykalizację religii.

Tę nie tylko lingwistyczną „schizmę" zauważono w pełni dopiero w epoce II Soboru Watykańskiego. Zrezygnowano z wyłączności „martwych" języków w teologii i liturgii. Ale pojawiły się nowe problemy. Między innymi do przestrzeni sakralnej wdarły się wszystkie nieczystości mowy z ulicy, populistyczny żargon mass mediów, nowomowa propagandy i ideologii. Za odnowienie (*renovatio*) języka religijnego przyszło płacić jego częściową desakralizacją. Jeśli można przyznać rację Leszkowi Kołakowskiemu, że nastąpił „odwet *sacrum* w kulturze świeckiej", to można także zauważyć, że ma miejsce „odwet *profanum* w sferze religijnej". Nasuwa się przypuszczenie, że w toku nieuchronnych, historycznych przemian w powszechnej świadomości zatraciło się rozumienie prawdziwej swoistości języka religijnego, niezależnie od jego postaci etnicznej i historycznej. Dawniej – u kolebki chrześcijańskiej ery, a nawet jeszcze w epoce przedchrześcijańskiej – sama przez się zrozumiała cecha, wyróżniająca język sakralny z powszedniego gwaru bazarów i ludowych zgromadzeń, dziś wydaje się na tyle zapomniana, że uprzytomnienie sobie, na czym ona polega, wymaga wysiłku. Namysł nad tym źródłowym sensem religijnego słowa i obrazu, a także gestu i obrzędu, jest dziś pilnie potrzebny i w rzeczy samej został już podjęty – przez filozofię języka, antropologię kultury, hermeneutykę. Nie wdając się w spory kompetencyjne oraz szczegółowe dyskusje wymienionych szkół, spróbujmy pokrótce ustalić – na własne ryzyko – to, co wydaje się najistotniejsze i może funkcjonować jako wyróżnik wszelkiej religijnej mowy, czy to posługującej się środkami wizualnymi, czy audialnymi, przekazem słownym, obrazem czy gestem, czy też wszystkimi tymi narzędziami naraz.

Niewątpliwie istniejące napięcie między językiem *sacrum* a językiem *profanum*, dziś dające o sobie znać ze szczególną siłą i wywołujące liczne nieporozumienia, skłania do rozpoczęcia tej charakterystyki od ustalenia różnicy o charakterze pragmatycznym, przede wszystkim od określenia c e l u wszelkich religijnych wypowiedzi. Jest nim i n i c j a c j a w doświadczenie tej rzeczywistości, która ewokuje ś w i ę t o ś ć. Taką inicjacją, niejako „z urzędu", winna być liturgia. Pomimo odnowy, jaka się w niej dokonała, w dalszym ciągu mamy do czynienia z „pomieszaniem języków", co owocuje bądź nachalnie populistyczną trywializacją, bądź skostnieniem w „oficjalnej" formule swoistego lingwistycznego hermetyzmu.

Język wizji i uczestnictwa

Myśląc o specyfice języka religijnego, w tym liturgicznego,

musimy odwoływać się do „początków", podobnie jak to czynił Platon czy autorzy Księgi Rodzaju. Obydwa przykłady „myślenia genetycznego" potwierdzają fakt, że przez wieki, kiedy język religijny funkcjonował jako „naturalny", a nie „sztuczny", to znaczy w jedności z żywą mową ludzkiego doświadczenia życiowego i kulturowego, funkcja religijnej inicjacji była zasadniczo pokrewna funkcji metaforycznego języka poetyckiego i obrazowego języka sztuki. To pokrewieństwo wyrażało się przede wszystkim we wspólnej im funkcji symbolicznej. Na tej właśnie podstawie średniowieczni filologowie określali *fabulae poetarum* jako *prisca theologia* – „teologię pierwotną". Była to zarazem „teologia żywa", czyli teologia żywego doświadczenia religijnego. Trudno jednak uchylać się w tym miejscu do ważnego pytania: jakie to cechy pozwalają wyróżnić mitopoetyckie „fabuły teologalne" spośród literackich fikcji? Bo przecież jest oczywiste, że nie całą literaturę i sztukę symboliczną da się potraktować w kategoriach takiej inicjacji.

Wiadomo, że podstawową trudnością, z jaką musi się zmierzyć wszelki język i dyskurs, próbując sprostać zadaniu wyrażenia i opisania doświadczenia tego, co święte, jest niewspółmierność środków, jakimi rozporządza, do treści, jakie ma przekazać. „Nadwyżka" znaczenia cechuje wszelką „mowę wyznania" oraz obrazowych symboli–szyfrów najściślej zespolonych z doświadczeniem *sacrum*. O tym, co nie mieści się w ramach zwykłego opisu, ponieważ transcenduje bezpośrednie dane zmysłowe i formy pojęciowe, można mówić tylko językiem przybliżeń, metafor, alegorii, aluzji, symboli. Mowa symboliczna niejako ze swej natury należy do *universum* sakralnego, dopóki nie zostanie zbanalizowana lub sprofanowana. Bywają przecież „symbole przewrotne" – ewokujące jakieś anty–*sacrum*. Język symboliczny, właśnie dlatego, że wydaje się najbliższy „mowie rajskiej", jest też szczególnie podatny na deprawację. Sądzę, że wśród dwudziestowiecznych znaków kultury dałoby się przytoczyć szereg przykładów takiej deprawacji języka symbolicznego.

Szczególnie ważną zaletą – a zarazem potencjalną słabością – mowy symbolicznej jest to, że odnosi się ona zawsze do konkretu, rzec można, unaocznia ideę w postaci konkretnej, pozostawiając zarazem szeroki margines „niewyrażalnego". Symbol sakralny uobecnia sens rzeczywistości religijnie doniosłej „za zasłoną" (*integumentum*) bezpośredniej reprezentacji lub wypowiedzi – obrazu lub słowa – które nie poddają się przekładowi na kategorie abstrakcyjne, nie dają się steoretyzować. To alegorie są pośrednikami między metaforyczną konkretyzacją powszechnika a myśleniem abstrakcyjnym i językiem teorii, dlatego były ulubionym instrumentem religij-

nego nauczania w czasach wysoko zintelektualizowanej scholastyki. „Myślenie wychodzące od symboli", jak je nazywa Paul Ricoeur, nie odrywa się od konkretu, lecz zawsze nań wskazuje i do niego powraca, by zataczać „hermeneutyczny krąg" interpretacji. Taki właśnie charakter posiada myślenie i wypowiedź religijna: metaforyczny, oglądowo-obrazujący i konkretny. Taki bowiem jest język przyporządkowany tajemnicy.

Jeśli język religijny dzieli cechę metaforyczności – symboliczności – obrazowości – z językiem poetyckiej fabuły, opowieści, mitu, to nie znaczy, że jest tym samym neutralny względem prawdy. Znaczy tylko, że sytuując się w opozycji do języka uogólnień teoretycznych i abstrakcji (w tym – spekulatywnej teologii), operuje raczej przypowieścią, obrazowym porównaniem i przenośnią, parabolą, profetycznym lub modlitewnym wyznaniem i wezwaniem – specyficznymi religijnymi „performatywami" – niż wynikającą z procesu logicznego rozumowania konkluzją. Spełniając rolę inicjacyjną, język religijny z reguły w szerokim zakresie wykorzystuje „żywą metaforę", a ta – jak wykazał Ricoeur – jest nośnikiem prawdy, choć ją odsłania i na nią wskazuje „jakby w zagadce, niejasno", lecz za to ze szczególną siłą przekonywania i oczywistości. Ujawnia performatywną moc wypowiedzi, która wymaga od odbiorcy osobistego „przejęcia się" (*selfinvolvement*), przyswojenia, uwewnętrznionej interpretacji. Taki właśnie charakter mają ewangeliczne przypowieści. Szukając we współczesnej literaturze „świeckiej" przykładów możliwie najbliższych ewangelicznemu „gatunkowi", można wskazać opowieści chasydzkie spisane przez Martina Bubera i Abrahama J. Heschela, urzekające, genezyjskie mity Johna R. R. Tolkiena, alegoryczne, baśniowe moralitety Clive S. Lewisa.

Da się, jak sądzę, obronić tezę, że bez podobnej „wizualizacji" prawdy religijnej i bez „konkretyzacji powszechnika" w obrazie i przypowieści oraz bez towarzyszącej im mocy przekonywania nie może się obejść ani literatura, ani nauczanie i przepowiadanie, ani język obrzędu w obszarze *sacrum*. Z chwilą kiedy ten rodzaj mowy jałowieje, na jego miejsce wkracza techniczny żargon, doktrynerski werbalizm, ideologiczny slogan, wulgaryzmy mediów. Język religijny ulega w ten sposób desakralizacji, przestaje być narzędziem inicjacji w misterium wiary.

Trudno nie wspomnieć w tym miejscu o szczególnej deformacji, jakiej może ulec przekaz religijny, deformacji związanej ze wspomnianą mocą przekonywania. Przekaz ten musi bowiem spełniać wymóg wiarygodności. Podlega zatem, by raz jeszcze odwołać się do terminologii Ricoeura, atestacji. Jest ona szczególnym

rodzajem weryfikacji poprzez świadectwo, które pozwala nie tylko „wierzyć, że" to, co mówi świadek, jest prawdziwe, ale także „wierzyć w" to, co mówi – zaufać mu. Atestację cechuje pewna nieusuwalna kruchość: wiarygodność świadectwa jest stale narażona na podważenie przez „fałszywego świadka". Ale jego „fałszywemu świadectwu" da się przeciwstawić tylko inne świadectwo – wiarygodne, prawdziwe. Język religijny jest językiem świadectwa, ponieważ dotyczy rzeczywistości, w której uczestniczą razem: przepowiadający i słuchacz; dotyczy sposobu życia w sferze religijnego doświadczenia. Ta sfera jest zarazem przestrzenią wzajemnego zaufania i jeśli ono ulega zachwianiu, to zagrożona jest u samych podstaw rzeczywistość wiary we wspólnocie.

Język mitu i „przypomnienia"

Następną ważną cechą języka religijnego jest funkcja anamnezyjna – zdolność przywoływania pamięci o „początku" w sensie źródła, zasady ożywiającej i nadającej życiu sens. Język religijny, tak jak żywy mit (w Eliadowskim rozumieniu tego słowa), jest „wielkim przypomnieniem", osadzeniem w tradycji i zarazem jej uobecnieniem w teraźniejszości, kontynuacją – wbrew historycznemu przemijaniu – w życiu i świadomości uczestników wspólnego dziedzictwa. Mit, tak jak przekaz religijny, opowiada zawsze o rzeczach bardziej trwałych i podstawowych niż prosta relacja z faktów, które się kiedyś wydarzyły, chociaż często się do faktów odwołuje, operując realiami osadzonymi w historii i interpretując historię na użytek teraźniejszości i przyszłości. Mit pozwala odnowić właściwy stosunek do życia i do całej rzeczywistości w ich religijnym wymiarze: „to właśnie baśnie pierwsze pozwoliły mi przeczuć moc słów i cudowność rzeczy takich, jak kamień, drewno i żelazo, dom i ogień, chleb i wino (...) Winniśmy spotkać centaura i smoka, a potem, być może, jak dawni pasterze, dostrzec owce, psy i konie, a także wilki. To właśnie baśniowe opowieści pomagają nam wyzdrowieć" – pisze Tolkien w swojej *Mythopoei*. „Wyzdrowienie" jest dla niego równoznaczne z „od–zyskaniem jasnego spojrzenia", przenikającego do samego rdzenia rzeczy w ich niepowtarzalnej, stworzonej „na początku" jakości. Tolkienowskie „wyzdrowienie" można by porównać do buddyjskiego „przebudzenia" (*satori*), o którym nauczają mistrzowie Zen. Można je także porównać do ewangelicznych „powtórnych narodzin", o których mówi Jezus w rozmowie z Nikodemem. W podobnym duchu święty Paweł modli się o „światłe oczy serca" dla swoich owieczek w Efezie.

Istnieje, rzecz jasna, różnica między inicjacyjną i objawiającą – w sensie religijnym – funkcją „świeckiej" literatury a Objawieniem kanonicznym. Jest jednak również między nimi znaczące pokrewieństwo. Ten rodzaj literatury i sztuki, który należy do *universum* języka religijnego w szerszym, nie tylko rytualnym, liturgicznym czy doktrynalnym znaczeniu, ma pewne cechy wspólne ze słowem Pisma. Czerpie bowiem z tej samej sfery ludzkiej wrażliwości na tajemnicę, która umożliwia zarówno wejście w doświadczenie mitycznego czy baśniowego „wtórnego świata" i „owego czasu", jak też głęboko osobiste przeżycie rzeczywistości w świetle wiary. Celnie ujął to pokrewieństwo Jan Paweł II podczas spotkania z przedstawicielami świata sztuki i kultury w Wenecji w czerwcu 1985 roku: „Sztuka... jest słowem pierwotnym, w tym sensie, że przychodzi jako pierwsze i znajduje się u podstaw każdego innego słowa. Jest słowem początku, które zgłębia, wychodząc poza bezpośredniość doświadczenia, podstawowy i ostateczny sens życia. Jest poznaniem, wyrażonym za pomocą linii, obrazów i dźwięków – symboli, w których myśl potrafi rozpoznać przebłyski tajemnicy życia wychodzące poza granice, których sama nie jest w stanie przekroczyć: otwarcie się na głębię, na wielkość i niepojętość istnienia (...) Sztuka jest na swój sposób objawieniem transcendencji."

Mit literacki i symbol artystyczny posiadają znamiona języka religijnego także o tyle, o ile dzielą z nim charakter p r o f e t y c z n y. Zarówno w swym aspekcie anamnezyjnym – przywoływania i celebrowania „początku", jak eschatologicznym – przewidywania i antycypowania „końca", kresu i celu historii, opowieści mityczne wykraczają poza linearny relatywizm dziejów świata i człowieka i kierują się ku temu, co metahistoryczne. Niezwykle śmiało zestawia ów profetyzm eschatologiczny Ewangelii i mitu cytowany już Tolkien, powiadając, że w baśniach

odnajdujemy sugestię większej odpowiedzi – dalekiego odbłysku czy echa *Evangelium* w rzeczywistym świecie (...) Ewangelia to przecież baśń, albo raczej wzniosła opowieść, która jest samą istotą baśni. Mówi o wielu cudach, osobliwie artystycznych (artyzm zawiera się raczej w samych zdarzeniach, a nie w sposobie opowiadania; Autorem tych wydarzeń nie był żaden z ewangelistów), pięknych i poruszających, „mitycznych" w swej doskonałości i pełni. Pośród tych cudów znajdzie się i owa największa, najpełniejsza *eukatastrophé* (z greckiego: „szczęśliwe rozwiązanie"), jaką można sobie wyobrazić. Baśń wtargnęła w historię i świat pierwotny. Pragnienia i aspiracje twórcze wypełniły się jako Stworzenie; narodziny Chrystusa to *eukatastrophé* historii człowieka; Zmartwychwstanie zaś – *eukatastrophé* historii Wcielenia. Opowieść zaczyna i kończy się radością. Odznacza się też górującą nad innymi historiami „wewnętrzną spójnością cechującą rzeczywistość". Jej artyzm nosi najbardziej przekonujące piętno pierwotnej sztuki – aktu Stworzenia.

Tolkienowskie rozumienie baśni i mitu daleko odbiega od akademickich rozróżnień „prawdy" i „fikcji". Uwzględnia ten rodzaj prawdziwości metaforycznej i obrazowej, która przysługuje „udanej fantazji" i bliska jest olśnieniu, jakie budzi nagłe „dojrzenie" prawdy – „dobrej nowiny" – ewangelicznej. Baśnie, według Tolkiena, nie wyrażają „czystych możliwości", ale są projekcjami najgłębszych, archetypowych pragnień i aspiracji ludzkości. Są „udane", jeśli wzbudzają „ontyczną tęsknotę", karmią ją i równocześnie zaostrzają. „Fantazja – tworzenie innych światów bądź ich oglądanie – zrodziła się w sercu tęsknoty za innymi światami." Jest to tęsknota z istoty swej religijna. Mity „rajskiego początku", arkadyjskiego „złotego wieku", a także mity „powszechnego odnowienia" – *apokatástasis* – zapisały się na trwałe w „muzeum wyobraźni" ludzkości. Zawarte w nich „myślenie życzeniowe", nieodłączne od literackiej i artystycznej twórczości, tak jak i od wiary religijnej, nie musi być traktowane jako archaiczna pozostałość właściwa „myśleniu nieoswojonemu". Kto wie, czy utrata owych mitycznych „złudzeń" nie jest właśnie symptomem barbaryzacji kultury, oznaką wygasania podtrzymującego jej żywotność zaufania do życia i do samej siebie – atrofii nadziei. „Wyjątkową radość – pisze Tolkien – którą wzbudza udana fantazja, można by więc wyjaśnić nagłym przebłyskiem prawdy o świecie." Radość z takiego odkrycia da się potraktować jako swego rodzaju dodatkowe kryterium – test wiarygodności opowieści czy reprezentacji.

Fantazja religijnego artysty czy poety tworząca „wtórne światy" może otwierać dostęp do tego nadempirycznego – meta–fizycznego – wymiaru świata, na który wskazują i który oświetlają Księgi Objawione. Być może blasku prawdy w nich objawionej nie będzie w stanie dostrzec ten, kto nie dojrzy jej „przebłysków" w apokryfach. A w każdym razie będzie to prawda czysto teoretyczna – daleka od doświadczenia – „widzenia okiem wiary". Niewiarygodność opowieści czy obrazu objawia się zazwyczaj jako pospolitość, banał, wulgarność, nuda. Mogą one zagrażać również doświadczeniu i językowi religijnemu – staje się on wówczas zbiorem stereotypów, narzędziem indoktrynacji lub, co gorsza, propagandy i demagogicznej manipulacji.

Niebezpieczeństwa cywilizacji mediatycznej

Na groźbę generalnego strywializowania nie tylko języka, ale i percepcji naraża nas współczesna cywilizacja mediatyczna. Istota tego niebezpieczeństwa kryje się w radykalnej, utylitarnej instru-

mentalizacji wszelkiego języka w ogóle – werbalnego czy obrazowego. Język kultury mediatycznej ulega coraz dalej idącej mechanizacji i technicznym uproszczeniom – aż do granic prymitywizmu „wymiany sygnałów". Ta operacja na języku – nieuchronna z punktu widzenia upowszechnienia i informacyjnej standaryzacji – owocuje jednak jego drastycznym zubożeniem. Komunikacja wizualna w mediach zaciera symboliczno–epifanijny charakter obrazu, o którym wyżej była mowa, na rzecz „siły oddziaływania". Uderzenie informacyjne bywa zazwyczaj tak drastyczne, agresywne, że nie pozostawia wolnej przestrzeni ani dla wyobrażeniowej twórczości, ani dla refleksji. Obrazowa sugestywność przekazów staje się narzędziem „urabiania świadomości" masowego odbiorcy – narzędziem, którego wiarygodność coraz częściej jest podawana w wątpliwość.

Wszechobecność „cywilizacji obrazkowej" wywiera wpływ także na codzienne używanie języka, którym najczęściej posługujemy się tak jak pierwszym lepszym przedmiotem codziennego użytku. Ubóstwo znaczeniowe i wulgarność „języka ulicy" bije w oczy. Literatura i sztuka „wysoka" znalazły się w enklawie dyskursu elitarnego, ze skłonnością do zamknięcia w immanentnym „świecie tekstów", które „komunikują się" ze sobą bez odnoszenia do rzeczywistości, mnożąc intertekstualne i metatekstualne „wtórne światy" spiętrzonych interpretacji. Arbitralne podejście do „gier" językowych, które traktowane są jako samowystarczalne zarówno w sensie dowolnej konstrukcji, jak i destrukcji tekstów i przekazów, oznacza triumfalne wtargnięcie skrajnego relatywizmu nie tylko do *universum* języka, ale i całej kultury, która – jak trafnie zauważył Ernst Gellner – staje się z gruntu ironiczna, autoszydercza i sceptyczna, tymczasowa i dowolna, nie pozostawiając miejsca dla żadnej „absolutnej ważności". W ten sposób „obszar zaufania", jedyny, w którym może funkcjonować język religijny zasługujący na miano wiarygodnego, zostaje wyparty na margines kultury. Narzuca się pytanie, czy nie jest to zagrożenie śmiertelne – i dla tego języka oraz stojącego za nim doświadczenia, i dla samej kultury „świeckiej"?

Jeżeli język literatury, metafizyki i sztuki zredukuje się do konceptualnej „gry" o całkowicie arbitralnie stanowionych regułach, to oczywiście utracą one zdolność wypowiadania się w – po Tolkienowsku pojętym – epifanijnym gatunku baśni czy mitu – utracą zatem wpływ na postrzeganie rzeczywistości i przeżywanie życia w wymiarze religijnym. Nie nasycą percepcji wartościami, nie pobudzą aksjologicznej wrażliwości. Utracą zdolność kształtowania ludzkiej egzystencji w perspektywie religijnej, gdyż obcowanie z nimi nie ma szansy, aby stać się wydarzeniem na tyle doniosłym, że

byłoby zdolne odmienić ludzki stosunek do świata, do innych i do siebie, otworzyć oczy na sprawy „absolutnie ważne".

Z samą tak zwaną „rzeczywistością" i ze „światem przeżywanym" dzieją się zresztą rzeczy osobliwe. Wszechwładne media podają masowemu odbiorcy spreparowaną papkę „wtórnego świata" w sugestywnej, kalejdoskopowo zmiennej, sekwencji obrazów pretendujących do bycia „prawdziwą wersją wydarzeń" oraz sąsiadujących z nimi iluzyjnych „światów kreowanych". Oferują również obfitość negatywnych przykładów „atestacji", podważając wiarygodność własnych świadectw. Wyobraźnia skazana na ten swoisty „*fast food*" cywilizacji mediatycznej nie tylko traci zdolność twórczego reagowania na rzeczywistość oraz jej obrazowe przedstawienie, ale zatraca samo poczucie rzeczywistości. Współczesny konsument „obrazkowego świata" mediów coraz bardziej ulega fundamentalnej dezorientacji – nie potrafi wytyczyć granicy między „prawdą" a „fikcją", a cóż dopiero ustanowić finezyjnej między nimi „korespondencji" w postaci mitu wiarygodnego. Przed jego oczyma rozpościera się „szara strefa" medialnej *quasi*-rzeczywistości, dziedzina fantomów będących mieszaniną faktów i iluzji, informacji i dezinformacji, prawdy i kłamstwa. „Medium samo staje się przekazem" dlatego, że przekaz zredukowano do uproszczonego sygnału – „bitu informacyjnego" – o dużej „sile rażenia". O wynikającej stąd „mutacji świadomości" i kultury napisano już wiele katastroficznych diagnoz i prognoz. Jednakże ani instynkt religijny, ani potrzeba symbolicznej ekspresji nie da się łatwo wykorzenić z ludzkiej rzeczywistości. Czy współczesna „nowa religijność", przybierająca niekiedy formy dosyć egzotyczne, jakkolwiek by się ją zdefiniowało, nie poszukuje właśnie miejsc dla kultywowania twórczej wyobraźni, głębszych przeżyć estetycznych i egzystencjalnych, dla komunikacji z innymi wykraczającej poza sztampę i banał kontaktów publicznych, wreszcie – dla własnego samorozwoju, dla medytacji i inicjacji w sferę *sacrum*? Ten niepokój religijny – czy wręcz mistyczny – końca stulecia jest wielkim wyzwaniem dla całej kultury – dziedzictwa oraz języka chrześcijaństwa. Czy obroni ono wiarygodność swojego dwa tysiące lat liczącego świadectwa? Czy zachowa inicjacyjną żywotność swego ewangelicznego przekazu? Czy podtrzyma dynamizm żywej wiary?

ELŻBIETA WOLICKA, filozof, członek redakcji „Znaku". Ostatnio wydała *Mimetyka i mitologia Platona* (1994).

WYPOWIADANIE NIEWYPOWIEDZIALNEGO

O JĘZYKU HOMILII JANA PAWŁA II

Anna Karoń–Ostrowska

Nie jest łatwo pisać o języku tekstów, homilii i przemówień Jana Pawła II. Trudności są wielorakie i z kilku stron czają się na tego, kto odważa się podjąć ten temat. Karol Wojtyła – Jan Paweł II zna wagę słowa, rozumie je i kocha. W kulcie słowa został wychowany, jego słowo kształtowała idea Teatru Rapsodycznego, zwanego „Teatrem Słowa", bo to ono odgrywało w nim główną rolę.

Nie uda się przyjrzeć temu słowu, opisać go i scharakteryzować bez wniknięcia w ideę rapsodyczności, bo w niej zapewne trzeba szukać korzeni słowa, języka, owego „jak" mówi Jan Paweł II.

Tu właśnie rodzi się trudność następna – bogactwo twórczości i form wyrazu, jakimi posługiwał się i wciąż posługuje Karol Wojtyła – Jan Paweł II, jest tak wielkie, że trudno mówić o jednym języku. Papież, który wie, że trzeba odpowiednie dać rzeczy słowo, w każdej z form swojej twórczości wyraża się innym językiem. Trzeba wyróżnić język rozpraw filozoficznych przesiąknięty wymogami „naukowości", zanurzony w dyskursach tomistycznych, w terminologii twórców personalizmu i jednocześnie przeniknięty fenomenologiczną metodą badań, które pozwoliły Autorowi na tworzenie własnego, adekwatnego do badanych zjawisk – języka filozofii.

Drugim językiem obecnym w twórczości Karola Wojtyły – Jana Pawła II jest język jego poezji i dramatów. Wyzwolony z filozoficznych i teologicznych więzów, skupiony na opisie najgłębszych doświadczeń ludzkiej egzystencji – spotkania z Bogiem i z drugim człowiekiem, miłości, śmierci, odpowiedzialności, wiary. Jest to

język, który szuka możliwości poetyckiego opisu zdarzeń najprostszych i tych niemożliwych prawie do wypowiedzenia, mistycznych. Jest próbą nazwania nienazywalnego, uobecnieniem Nieobecnego. Jest próbą drążenia Tajemnicy.

W papieskiej twórczości można także wyróżnić kilka form wypowiedzi: istnieje język dokumentów Stolicy Apostolskiej sygnowanych przez Jana Pawła II, język przemówień podczas oficjalnych spotkań i audiencji, język rozważań teologicznych środowych audiencji generalnych, język homilii, język modlitwy.

W poniższym szkicu chcę skupić się nad dwoma ostatnimi – nad językiem homilii i modlitw Jana Pawła II.

* * *

Karol Wojtyła uczył się rozumieć i kochać słowo poprzez swoje głębokie zaangażowanie w tworzony podczas okupacji w Krakowie Teatr Rapsodyczny. Idea tego teatru, którą współtworzył z Mieczysławem Kotlarczykiem, opierała się na słowie. W *Programie* z 1945 roku czytamy:

> Słowo – dar. Słowo, materiał ostatecznego, najwyższego i najdoskonalszego rzędu. Materiał przede wszystkim syntetyczny, zdolny wyrazić to wszystko, co wyrazić może wszelki inny materiał artystyczny: zdolny wywołać mianowicie wizję zarówno linii jak kształtu, zarówno barwy jak dźwięku (...) Słowo, zwłaszcza żywe Słowo, jest elementem artyzmu nie materialnym, ale idealnym, bardziej uduchowionym, zdolnym przez to samo głębiej i pełniej niż gesty i kostium, czy maska, a więc linia, kształt, barwa, wyrazić ludzkie życie (...) Wreszcie słowo potrafi wyrazić nadto jeszcze i to wszystko, czego już żadna inna sztuka nie jest w stanie wyrazić: słowo zdolne jest sięgnąć w sferę niedostępną w żadnym wypadku sztukom innym: w sferę czystych, abstrakcyjnych pojęć, w sferę czystych myśli, w sferę czystej idei.
>
> Słowo – najwyższa emanacja duszy, zdolne wyrazić najwyższe szczyty duszy.[1]

Przytoczony fragment programu Rapsodyków pokazuje, w jak wielkim kulcie słowa – słowa wypowiadanego, recytowanego kształtował się uczeń liceum w Wadowicach, a potem student polonistyki UJ, jak rozumianego słowa uczył się słuchać i wypowiadać je.

Idea nadrzędnej roli słowa aktorowi przyznawała jedynie miejsce „wypowiadacza tekstu". Aktor w Teatrze Rapsodycznym miał być jedynie tym, który w sposób jak najdoskonalszy służy słowu. Rapsodycy nie grali ról, nie przedstawiali postaci wcielając się w nie. Kotlarczyk w swoim tekście programowym nazywa aktora – „artystą słowa", pisząc:

---

[1] M. Kotlarczyk, *Teatr Rapsodyczny*, Kraków 1948, s. 45.

Wyjątkowość stanowiska aktora pochodzi z poczwórnej jego funkcji w sztuce teatru: winien on być tworzywem artystycznym, twórcą, dziełem sztuki samym w sobie oraz fragmentem dzieła sztuki, jakim jest całe przedstawienie (...) Rola aktora nie ma nic wspólnego z rolą komedianta – pajaca – błazna. Jako nauczyciel mowy polskiej, krzewiciel piękna literatury oraz jej najwyższych idei etycznych, rewolucjonista artystycznego życia i bojownik o nowe wartości w sztuce teatru, jest aktor społecznikiem i budowniczym kultury narodu.[2]

Teatr Rapsodyczny nazwany został przez Peipera „Domem Opowieści" i choć Rapsodycy uważali, że ten tytuł spłaszcza ideę ich teatru, ma on w sobie wiele z prawdy. Słowiański „rapsod", od którego wziął swą nazwę Teatr, był poetycką opowieścią o zdarzeniach, malowaniem słowem akcji, nie odgrywaniem jej, ale właśnie przestawianiem wydarzeń, unaocznianiem dramatu i zmagania myśli, problemów, idei. Pobudzającym myśl i wyobraźnię raczej słuchaczy niż widzów dramatycznych wydarzeń. Koncepcja ta ma swe źródło w myśli romantycznej, w romantycznym rozumieniu dramatu. Autorzy rapsodycznej wizji teatru czerpali inspirację z wykładów paryskich Mickiewicza. Kotlarczyk tak je interpretował:

Przed stu laty wykładał [Mickiewicz – przyp. AK–O] w Paryżu o czarodziejstwie słowa, co to zdolne „złocić" scenę, zwłaszcza zaś Słowianinowi, który będzie się dziwił wprawdzie pałacom, dziełom budownictwa, dekoracjom teatralnym, ale go to nie porwie, nie zachwyci. Przemawia bowiem do niego nade wszystko Słowo: myśl, uczucie, wyrażone słowem. Jest to cecha poetyczna Słowian...[3]

W tym horyzoncie można próbować zrozumieć słowo, jakim mówi do nas Jan Paweł II – to „co" i „jak" mówi w swoich homiliach, kazaniach, przemówieniach, a także to, że gdy po latach czyta się wygłoszone kiedyś przez niego i usłyszane teksty – wciąż się je słyszy. Analizując język i słowo Papieża obok powyższej wizji romantycznej i rapsodycznej, a właściwie nie obok, ale nad nimi – cały czas pamiętać trzeba o biblijnym znaczeniu słowa wyrażonym w Prologu Janowej Ewangelii. „Słowo, które było na początku i było Bogiem" nakłada na tych, którzy je przepowiadają, misję bycia Jego świadkami, która zarazem jest misją prorocką. Jan Paweł II jest zapewne największym z proroków naszego czasu.

Przyjrzyjmy się konkretnym papieskim homiliom i przemówieniom. Język, jakim mówi do swych słuchaczy Jan Paweł II, jest w samej swej istocie k r e a c y j n y, poprzez to jest językiem w najgłębszym rozumieniu tego słowa p o e t y c k i m.

[2] Dz. cyt., s. 46.
[3] Dz. cyt., s. 47.

Kreacyjność tego języka polega na odsłanianiu w mowie pierwotnych, zapoznanych w potocznych formach znaczeń słów, docieraniu do ich istoty, nadawaniu nowych i zarazem prastarych sensów. Taka kreacyjność języka jest z natury swej darem poetów i proroków. Wydaje się, że właśnie w swej homiletyce Karol Wojtyła jest może nawet bardziej poetą niż w swej twórczości poetyckiej i dramatopisarskiej. W poemacie *Wigilia Wielkanocna 66* tak nazwał i opisał wydarzenie tworzenia się i kształtowania języka:

> Nie znam tych słów najstarszych (...)
> Kiedyż zaczęły brzmieć tym nurtem dźwięków,
> którym płyną do dzisiaj w nas? (...)
> Jak zaczęło w tej fali brzmieć słowo „Bóg" i jak zaczęło znaczyć,
> nim doszło do znaczenia, jakie ma w odwiecznym Słowie?
> Człowiek doszedł –
> może nie wiedział, że dochodzi –
> czy znaczenie nadaje się umysłem, czy także sercem?[4]

Wydaje się, że Jan Paweł II nadaje znaczenie słowom tak myślą, jak i sercem, przenicowując każde własnym wewnętrznym doświadczeniem, a zarazem wsłuchując się w mowę dziejów, w ów prapoczątek znaczeń i form ich wyrażania.

Nie sposób, myśląc o kreacyjnym wymiarze słowa Jana Pawła II, nie przypomnieć w tym momencie Heideggera, który w *Liście o humanizmie*, opisał w sposób doskonały, jak sądzę, to wydarzenie istoczenia się mowy: „Mowa to domostwo bycia. Pod jego strzechą mieszka człowiek. Stróżami domostwa są myśliciele i poeci. Ich stróżowanie polega na tym, że dokonują jawności bycia, dzięki ich opowieści jawność ta staje się mową i w mowie jest przechowywana."[5]

Jawność, która się dokonuje w słowie Papieża, jest jawnością świata ducha, świata wiary, jego unaocznieniem. Jest to język, który nie opisuje, ale właśnie – według rapsodycznej idei – ukazuje, odsłania, wprowadza w świat – czyniąc słuchaczy uczestnikami i świadkami rozgrywających się w tym świecie wydarzeń.

Taka właśnie jest homilia z 22 października 1978 roku, wygłoszona podczas inauguracji pontyfikatu. Homilia ta została osnuta wokół opowieści o powołaniu Piotra przez Chrystusa. Jest to opowieść o dramacie człowieka, który, wyzbywając się własnych planów i pragnień, wezwany przez Tego, któremu uwierzył, że jest Synem Boga Żywego – poszedł „tam, gdzie iść nie chciał". Tą opowieścią Papież przeniósł słuchaczy nad brzeg jeziora Genezaret,

[4] K. Wojtyła, *Poezje i dramaty*, Znak, Kraków 1979, s. 82.
[5] M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 76.

w tamto wydarzenie dokonujące się między Chrystusem i Piotrem i mówiąc o wyznaniu wiary Piotra – jednocześnie wyznał własną wiarę w Syna Boga Żywego i dał świadectwo swego własnego dramatu. Uczestnicy homilii stali się poprzez to uczestnikami i świadkami dramatu – Piotra, Jana Pawła II, każdego... Dramatu, który nie jest jedynie zapisem historycznym, ale wydarzeniem, które raz jeszcze na nowo dokonuje się dziś – na ich oczach. Opowieść Jana Pawła II nie jest przypomnieniem historii, odwracaniem się w przeszłość, ale jest uobecnieniem historii wydarzającej się w teraźniejszości.

Słowo Jana Pawła II nie miałoby tej mocy twórczej i w pewnym sensie stwórczej, gdyby nie było to słowo wyznania własnej wiary i dania osobistego świadectwa.

Siła autentyczności słowa Papieża jest siłą autentyzmu jego wewnętrznego doświadczenia i odwagą wypowiedzenia go: „Dzisiaj nowy Biskup wstępuje na Rzymską Katedrę Piotrową, wstępuje pełen drżenia, świadomy swej niegodności. Jak bowiem nie drżeć wobec wielkości tego powołania" (homilia wygłoszona podczas inauguracji pontyfikatu, 22 października 1978).

Głoszenie Ewangelii przez Papieża nie jest nauczaniem, które głoszącego stawia ponad słuchaczami, w relacji uczniów wobec tego, który naucza, bo wie lepiej, rozumie więcej i tę wiedzę i zrozumienie przekazuje. Jan Paweł II, będąc wielkim nauczycielem wiary, staje wobec słuchających go jak równy między równymi, a jego siłą i wielkością jest właśnie odwaga świadectwa:

> Oto stoję przed Wami, aby wyznać naszą wspólną wiarę, naszą nadzieję i naszą ufność (...) a także rozpocząć od nowa tę drogę historii Kościoła – rozpocząć z pomocą Boga i z pomocą ludzi (przemówienie z 16 października 1978).

> Przychodzę tutaj, ażeby być jednym z Was
> pielgrzymów, również jako pielgrzym.
> Niech nasza droga będzie wspólna.
> Niech nasza modlitwa będzie pokorna.
> Niech nasza miłość będzie potężna (przemówienie na Jasnej Górze, 18 czerwca 1983).

Język osobistego świadectwa jest nie tylko wyznawaniem wiary, ale i dzieleniem się własnym, intymnym doświadczeniem najgłębszych relacji z Bogiem i z Maryją, i z innymi ludźmi.

Nie jest to opis przeżywania wiary, ale właśnie opowieść o wierze i miłości swego życia. Jest to opowieść o relacji konkretnego człowieka, o imieniu Jan Paweł II, z Bogiem i Jego Matką. Chwilami aż porażający jest język tych opisów, porażający w swej konkretności, bo są to relacje realne, a nie metaforyczne.

Przypomnijmy na dowód tej tezy fragment *Promieniowania Ojcostwa*: „Świat nie może polegać tylko na przenośni – świat wewnętrzny bardziej jeszcze niż świat zewnętrzny."[6]

W szczególny sposób realność i konkretność tych bosko–ludzkich związków widać, gdy Papież zwraca się do Maryi:

Jest taki zwyczaj – piękny zwyczaj – że pielgrzymi, których gościłaś u siebie na Jasnej Górze, przed odejściem stąd składają Ci „pożegnalną wizytę". Pamiętam tyle tych pożegnalnych wizyt, tych szczególnych u Ciebie, Matko Jasnogórska, audiencji (...) Dzisiaj przyszedłem do Ciebie, Pani Jasnogórska (...) aby raz jeszcze się pożegnać i prosić o błogosławieństwo na drogę (przemówienie na Jasnej Górze, 6 czerwca 1979).

Kolejną istotną cechą charakteryzującą język kazań, homilii i przemówień Jana Pawła II – jest d i a l o g i c z n o ś ć. Mówić znaczy mówić do kogoś. Papież ma tego głęboką świadomość. Każda z jego wypowiedzi z ogromnym wyczuciem dostrojona jest do adresatów. Jednak celem tego, co mówi i jak mówi Jan Paweł II, jest nie tylko chęć bycia usłyszanym, wysłuchanym i zrozumianym. Wydaje się, że Jan Paweł II mówi i oczekuje odpowiedzi.

Jego opowieść, wyznanie i świadectwo oczekuje wzajemności. Jest więc, w samym swym zamyśle – dialogiem i rozmową. Ten dialog ma dwa wektory: pionowy i poziomy. Dialog pionowy jest rozmową z Bogiem i z Jego Matką, wyrażającą się w aktach oddania, zawierzenia, w modlitwach. Dialog poziomy jest rozmową z konkretną wspólnotą, do której Papież adresuje swą wypowiedź, z jakimś „Wy", które ukonkretnia się w zwróceniu się do „każdego", czyli do – „Ty". Jest wezwaniem, prośbą, czasem błaganiem. Owo zwrócenie się do konkretnego „Ty" – „TY" Boga czy „Ty" drugiego człowieka – w swej dialogiczności o c z e k u j e p r z y j ę c i a.

Oczekiwanie na przyjęcie, na potwierdzenie, jest oczekiwaniem odpowiedzi. Istota dialogiczności zawiera się w tym oczekiwaniu.

Często te dwa dialogi łączą się ze sobą, jeden przechodzi w drugi, jeden wydarza się poprzez drugi:

Patrzycie mi w oczy, a ja patrzę Wam w oczy, a gdy w oczy nas wszystkich patrzą pełne macierzyńskiej miłości i siły oczy Jasnogórskiej Pani (...) nie mogłem nie dać Waszemu świadectwu mojego świadectwa (przemówienie na Jasnej Górze, 18 czerwca 1983).

Dialogiczność jest we wzajemności dawanego świadectwa, jest w obdarowywaniu tym, co ludzkie, i tym, co boskie: „Przyjmijcie ode mnie tę modlitwę, której nauczał mnie mój Ojciec – i pozostańcie jej wierni" (przemówienie w Warszawie, 3 czerwca 1979).

[6] K. Wojtyła, *Poezje i dramaty*, wyd. cyt., s. 234.

Jest wreszcie w wezwaniu, w prośbie. Wszyscy pamiętamy tę wielką prośbę wyrażoną na Błoniach krakowskich podczas pierwszej pielgrzymki, wciąż nam ona brzmi w uszach:

> I dlatego – zanim stąd odejdę, proszę Was (...)
> – abyście nigdy nie zwątpili i nie znużyli się, i nie zniechęcili,
> – abyście nigdy nie podcinali sami tych korzeni, z których wyrastamy.
> Proszę Was,
> – abyście mieli ufność nawet wbrew każdej swojej słabości,
> – abyście szukali zawsze duchowej mocy u Tego, u którego tyle pokoleń ojców naszych i matek ją znajdywało,
> – abyście od Niego nigdy nie odstąpili,
> – abyście nigdy nie utracili tej wartości ducha, do której On „wyzwala" człowieka,
> – abyście nigdy nie wzgardzili Miłością, która jest „największa", która się wyraziła przez krzyż, a bez której życie ludzkie nie ma ani korzenia, ani sensu.
> Proszę Was o to (homilia na Błoniach krakowskich, 10 czerwca 1979).

Ta kilkakrotnie powtórzona prośba, będąca wezwaniem i błaganiem, służyła nie tylko temu, aby słuchacze przyjęli ją, ale aby się w nich odwzorowała, przeniknęła w nich. Bywa, że Papież wzmacnia dramatyzm formy wypowiedzi, pojawiają się wtedy pytania retoryczne, podkreślenia, powtórzenia, wykrzykniki: „Tak będzie śpiewał wraz z Wami (...) ten Papież (...) I będzie razem z Wami wołał." Jan Paweł II wierzy w moc słowa i ufa jej. Wie jednak, że istnieje niewidzialna i trudna do nazwania granica, za którą słowo traci swą władzę.

Jest to moment, w którym trzeba zamilknąć, słowa stają się bezradne i puste. Znamy siłę papieskiego słowa, ale znamy i jego zamilknięcia. Te zamilknięcia znaczą nie mniej niż słowa, dają pokorne świadectwo Niewysłowionemu. Pisał w jednym z poematów:

> Bywa nieraz, że w ciągu rozmowy stajemy w obliczu prawd,
> dla których brakuje nam słów, brakuje gestu i znaku –
> bo równocześnie czujemy: żadne słowo, gest i znak –
> nie uniesie całego obrazu,
> w który wejść musimy samotni, by się zmagać podobnie jak Jakub.[7]

Na zakończenie wróćmy do pytania postawionego na początku tekstu: na ile język kazań, homilii i przemówień Jana Pawła II wpływa na język polskiej homiletyki, a poprzez to na kształt polskiego życia religijnego?

Świadomie analizowałam język Papieża na przykładach jego wypowiedzi wygłaszanych podczas polskich pielgrzymek, zwłaszcza

[7] Dz. cyt., s. 40.

pierwszej, która była wstrząsem i nowym przebudzeniem dla ducha polskiego katolicyzmu. Teksty te były wielokrotnie powtarzane i analizowane. Cytaty z papieskich wypowiedzi często stanowią zasadniczy zrąb kazań i listów pasterskich Episkopatu.

Jan Paweł II postawił wysoko poprzeczkę polskim kaznodziejom. Ta poprzeczka jest prawię niemożliwa do sforsowania. Dlatego też pewnie papieskie homilie bywają czasem traktowane jako swego rodzaju „gotowe kazania", w których używa się tych samych terminów, podobnego języka, naśladuje się formy wypowiedzi.

Czy jednak możemy powiedzieć, że język polskiej homiletyki jest językiem kreacyjnym i dialogicznym?

Hans G. Gadamer, wielki filozof języka, pisze w eseju *Człowiek i język*:

> Wieloznaczny sens tego, co powiedziane – a sens wskazuje zawsze jakiś kierunek – wychodzi na jaw tylko wówczas, gdy coś mówimy: nie powtarzamy, lecz mówimy po prostu. Zawsze wtedy gdy tylko powtarzamy za kimś, ów sens wymyka nam się z rąk.
>
> Zadaniem tłumacza nie jest więc odtwarzanie tego, co powiedziane. Musi on raczej zwrócić się w kierunku przez nie wskazanym, to znaczy ku jego sensowi – by przenieść to, co jest do powiedzenia, w perspektywę swego własnego mówienia.[8]

Moc słowa Jana Pawła II nie leży w adekwatności i bogactwie języka czy w pięknie retoryki, ale w jego autentyczności. W tym, że jest to słowo „własne", nie tylko zgłębione przemyśleniem, ale wydobyte z najgłębszych pokładów doświadczenia wiary.

Sądzę, że tylko w takim horyzoncie rozumienia język Papieża może stać się wzorem i inspiracją. Słowa Jana Pawła II jedynie powtarzane, wciskane w różne konteksty, nie tylko mogą stracić siłę swej autentyczności i kreatywności, ale mogą zostać zafałszowane, jeżeli, akcentując literę, gubić się będzie ich ducha.

Z takiego niebezpieczeństwa trzeba sobie zdawać sprawę. Gdyby do tego doszło, byłaby to jedna z największych klęsk polskiej religijności.

ANNA KAROŃ-OSTROWSKA, dr, absolwentka filozofii PAT. Wydała *Dramat spotkania z Bogiem i człowiekiem w myśli Karola Wojtyły – Jana Pawła II* (1994). Pracuje w redakcji „Więzi".

[8] H. G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje*, PIW, Warszawa 1979, s. 55.

KOŚCIELNE GADANIE

ESEJ O POTOCZNYM JĘZYKU RELIGIJNYM

Grzegorz Chrzanowski OP

Pamięci Mateusza

Do każdego, kto słucha słowa o Królestwie, a nie rozumie go, przychodzi Zły i porywa to, co zasiane jest w jego sercu
(Mt 13, 19a)

Uwagi wstępne o znaczeniu problemu i o jego lekceważeniu

Ambicją duszpasterza jest docierać z przesłaniem Ewangelii do słuchaczy. Klęską duszpasterza jest mówić, a nie dotrzeć, zasiewać w sercu – i nigdy nie doczekać się stokrotnego plonu. Zdarza się niestety, i każdy duszpasterz zna to z własnego doświadczenia, że nawet najlepiej przemyślane i wyrażone argumenty zostaną odrzucone właśnie ze względu na sposób sformułowania. „Zgadzam się ze wszystkim, co ksiądz mówi, ale to brzmi tak kościelnie i staroświecko" – potrafi odpowiedzieć penitent w konfesjonale. Sposób przekazu i jakość komunikatów są do tego stopnia ważne, iż mogą decydować o przyjęciu bądź odrzuceniu treści orędzia. Język – jak każdy środek przekazu, którym posługuje się człowiek – posiada swoje ograniczenia i zamiast umożliwiać porozumienie, może stać się barierą utrudniającą komunikację. Praca osoby zajmującej się krzewieniem wiary, księdza czy osoby świeckiej, sprowadza się w znacznym stopniu do posługiwania się językiem mówionym lub pisanym: do przemawiania, pouczania, wypowiadania słów w kontekście akcji liturgicznej, a nawet śpiewu.

Wiara bierze się ze słyszenia, a to, co się słyszy, przybiera postać różnie sformułowanych komunikatów językowych. Pierwsze spotkanie człowieka ze światem religii dokonuje się wewnątrz świata kultury – rozumianej jako przestrzeń międzyludzkiej komunikacji – i za pośrednictwem jej znaków. Wśród znaków i symboli w kulturze znaleźć można również takie, których znaczenie odsyła do czegoś poza tą międzyludzką sferą. Człowiek religijny wierzy, że za pomocą tych znaków może nawiązać kontakt z innym, boskim wymiarem rzeczywistości. Aby religijny znak spełnił swoją funkcję, musi przede wszystkim zostać dostrzeżony w natłoku informacji, powinien wzbudzić zainteresowanie i być zrozumiały dla współczesnego odbiorcy; to zaś w dużym stopniu zależy od języka wypowiedzi.

Jaka jest wobec tego sytuacja potocznego języka religijnego w polskim Kościele, społeczeństwie, mediach? Na ile spełnia swoją funkcję komunikacyjną język kazań, audycji radiowych i telewizyjnych, katechezy czy artykułów prasowych? Przez potoczny język religijny będę tu rozumiał – nie pretendując do ścisłej definicji – język, który nie jest językiem traktatów teologicznych, ale codziennego – rzecz jasna także odświętnego – użytku w Kościele.

W opisie sposobu funkcjonowania potocznego języka religijnego nie chodzi jednak wyłącznie o prezentację stanu polskich publikacji na interesujący nas temat na przestrzeni kilku ostatnich lat. Tym bardziej, że pomimo niekwestionowanej doniosłości tematu jest tych publikacji bardzo niewiele. Język jest sferą, która „daje do myślenia" na temat odzwierciedlanej przez niego rzeczywistości. Można zaryzykować stwierdzenie, że w języku – sferze komunikacji międzyludzkiej – znajduje swe uzewnętrznienie wewnętrzny świat człowieka. Potoczny język religijny – zarówno mówiony, jak i pisany – obrazuje stan świadomości religijnej, tak nadawcy, jak i odbiorcy. Jeśli istotnie tak jest, a postaram się tę tezę poprzeć wiarygodnymi przykładami, chciałbym zapytać, co współczesny język religijny mówi o stanie wiary i religijności w Polsce.

Oprócz zdolności do opisywania świata, język posiada także moc kreatywną. Nieprzekraczalna na pierwszy rzut oka przepaść między mówieniem a działaniem okazuje się, po bliższym zbadaniu, trudna do uchwycenia, a niekiedy nawet znika. Świat, do stworzenia którego przyczynia się język, jest przede wszystkim światem wytworów kultury i międzyludzkiej komunikacji – jest to świat rzeczywistości społecznej. Jednak nawet wewnętrzny świat człowieka: myśl, działanie i sposób wartościowania – ulega wpływom języka zarówno od strony treści, jak i struktury. Zatem dzięki funkcji kreatywnej język w znacznym stopniu tworzy tę rzeczywistość, którą

później odzwierciedla. Jest to rodzaj sprzężenia zwrotnego opartego na wzajemnej inspiracji i przenikaniu.

Sytuacja konfliktu językowego

Świat ludzkiego języka jest rzeczywistością pluralistyczną. Bogactwo języków nie ogranicza się do różnic pomiędzy językami narodowymi. Każdy człowiek włada wieloma językami i w zależności od sytuacji, w jakiej się znajduje, używa różnych języków. Do zupełnie innych reguł i słownika odwołuje się na przykład język miłości i język handlu, język ulicy i ten używany w świątyni, żargon nastolatków i dopracowany styl akademickiego wykładu. Fakt istnienia pluralizmu językowego oraz możliwość pomieszania języków może przybrać postać zjawiska utrudniającego komunikację – sytuacji konfliktu językowego. Patrząc z interesującego nas punktu widzenia, można powiedzieć, że człowiek religijny jest istotą funkcjonującą w obrębie dwóch, znacznie różniących się od siebie „gier językowych": szybko rozwijającej się sferze języka świeckiego i wolno kroczącym hieratycznym języku religii. Dostępne „zwykłemu wiernemu" doświadczenia konfrontacji sfer sakralnej i świeckiej – twierdzi Irena Bajerowa [1] – dostarcza wielu przykładów izolacji i odrębności kodu religijnego, który niejednokrotnie pozostał od wieków prawie nie zmieniony. Skostnienie języka religijnego związane jest nie tylko z historycznością pewnych sformułowań dogmatycznych, ale także z hieratycznym charakterem języka religii. Mowa religii, w zależności od odbiorcy, sytuacji i tematu – zwłaszcza język potoczny – oscyluje między hieratycznością i patosem, z jednej strony, a nadmierną kolokwialnością i potocznością – z drugiej. Autorka artykułu przestrzega jednak przed rozwiązaniem konfliktu polegającym na uwspółcześnieniu języka poprzez usunięcie wszystkich wyrażeń niepotocznych i wprowadzenie słów swobodnych, niemal żargonowych. O wiele lepszym rozwiązaniem byłoby stworzenie w ramach liturgii atmosfery napięcia emocjonalnego, tak aby obudzić zaklęte w słowach doświadczenie. Przecież to właśnie archaizmy są jednym ze środków językowych często stosowanym w wypowiedziach religijnych dla stworzenia odpowiedniego nastroju. Jako przykład złego, nazbyt patetycznego i obciążonego elementami propagandy stylu wypowiedzi Kościoła, Profesor Bajerowa przytacza jeden z listów Episkopatu Polski (z dnia 30.04.1978)

[1] Irena Bajerowa, *Rola języka we współczesnym polskim życiu religijnym*, w: *O języku religijnym*, red. Marii Karpluk i Jadwigi Sambor, Lublin 1988, s. 15.

Dlaczego oddaliśmy się w macierzyńską niewolę Maryi, Matki Kościoła?[2] Dokument ten jest przykładem wypowiedzi zredagowanej w stylu perswazyjnym. Tekst nasycony jest wyrazami i zabiegami stylistycznymi mającymi na celu ukierunkowanie jego odbioru. Zawiera wyrazy wartościujące: podnoszące wartość idei głoszonych – głównie poprzez zastosowanie archaizmów – oraz obniżające wartość idei zwalczanych, na przykład przez zastosowanie peryfrastycznych określeń diabła, stosowanie etykietek, wyrażeń zachęcających i nakazujących (zwielokrotniają one moc perswazyjną) i wreszcie, co najgorsze, próbę zmiany świadomości językowej przez zmianę znaczenia wyrazów. „Proponowane w liście zmiany znaczeniowe dotyczą przede wszystkim wyrazów »wolność« oraz »niewola« (...) Czujemy jakieś operowanie znaczeniami wyrazowymi, jakieś manewrowanie nimi tak, żebyśmy zrozumieli, iż – wbrew ogólnemu poczuciu językowemu – niewola = wolność, a wolność = niewola."[3]

Aby potwierdzić tezę, że użycie omawianych środków stylistycznych jest rzeczywiście przesadzone, autorka porównuje list Episkopatu z podobnym co do funkcji i długości listem Jana Pawła II z okazji 900. rocznicy śmierci św. Stanisława. Przytoczone zestawienie ukazuje, że w liście Papieża – którego wypowiedzi są zazwyczaj dobrze odbierane – takie środki stylistyczne jak: archaizmy, superlatiwy czy wyrażenia szeregowe występują rzadziej. Nie chodzi o to, by nie stosować wspomnianych środków stylistycznych, ale by stosować je z umiarem, poszukując właściwego stylu wypowiedzi. W liście Episkopatu tego umiaru nie zachowano, dlatego – zdaniem autorki – został on odebrany jako tekst anachroniczny, rażący sloganowym patosem i próbami przekształceń znaczeniowych.

Ksiądz Tomasz Węcławski w artykule *Czy dusza może być jeszcze bielsza?*[4] porusza inny aspekt sytuacji konfliktu językowego. Tym razem nie chodzi o przeciwstawienie języka *sacrum* językowi *profanum* czy o konflikt pomiędzy potocznością a hieratycznością wewnątrz języka religii, lecz raczej o charakterystykę s t a n u n i e u w a g i. Współczesne życie, zwłaszcza w wielkich miastach, wprawia człowieka w stan rozproszenia wywołanego bezustannym bombardowaniem informacjami. Kontekst przekazu wiary tworzy zalew rozmaitych apeli i wypowiedzi scalających się w jeden szum informacyjny. Niektóre rodzaje szumów, na przykład „szary" (komunikat technicznie nieczytelny) oraz „biały" (informacja zbyt

[2] Zob. Irena Bajerowa, *Kilka problemów stylistyczno-leksykalnych*, w: *O języku...*, s. 35–43.
[3] Tamże, s. 40.
[4] Zob. „Tygodnik Powszechny" 1993, nr 3.

rozproszona), mimo iż stale nam towarzyszą, nie przyciągają uwagi. Najniebezpieczniejszy jest szum „kolorowy", gdy odbiorca atakowany jest hałaśliwą i migocącą masą przeróżnych komunikatów. „Poziom zakłóceń jest tak wysoki, że przekrzyczeć go mogą tylko bardzo silne i doskonale sformułowane komunikaty – to znaczy jedynie takie, które uwzględniają nie tylko przekazywane treści, ale i stan odbiorcy oraz warunki, w jakich będzie on gotowy i zdolny przyjąć przekaz."[5] W takiej sytuacji spontanicznie dokonuje się selekcja, która spośród powodzi informacji wydobywa te „dla mnie interesujące". Nie należy się łudzić, że ktoś, kto ma coś ważnego do powiedzenia, zostanie wysłuchany mimo nieatrakcyjnej formy wypowiedzi. O skuteczności reklamy – niech będzie ona dla nas modelem komunikatu językowego – nie decyduje obiektywna wartość rzeczy, ale subiektywna wartość zawartego w obietnicy zaproszenia. Tymczasem wiele wypowiedzi księży, teologów czy katechetów bywa szumem „białym", czyli komunikatem zbyt rozproszonym. Przykładem mogą być rozwlekłe kazania. W takiej sytuacji automatycznie uruchamia się zmysł selekcji, co w połączeniu z niechętną niekiedy reakcją na obecność Kościoła w sferze publicznej prowadzi do niskiej skuteczności religijnego przekazu. Jaka jest recepta na kazanie, które ma szansę dotrzeć do słuchaczy? Dobrze zredagowany komunikat powinna cechować k o n c e n t r a c j a o r ę d z i a – a nie rozpraszanie go w wielkiej ilości komunikatów, r e d u k c j a – dążenie do wydobycia przekazu z powszechnego hałasu i szumu oraz w y t w o r z e n i e n a p i ę c i a p r z e z z r ę c z n e z e s t a w i e n i e s k o j a r z e ń.

Zanik komponentu sakralnego – język religijny w defensywie

Paul Tillich, opisując proces rodzenia się i umierania symboli, powiada, że symbol powstaje w obrębie pewnej grupy wywodząc się z jej „zbiorowej nieświadomości".[6] Trwałość nowego symbolu, jeśli się taki pojawia, uzależniona jest od akceptacji dokonanej przez nieświadomość kolektywną. Symbol obumiera w chwili, gdy zostaje zerwana wewnętrzna relacja pomiędzy nim a grupą; gdy wspólnota nie rozpoznaje już w symbolu swego bycia. Symbol – jako językowe bądź ikoniczne przedstawienie pewnej treści – spontanicznie reprezentuje duchowość wspólnoty. Nie wdając się w dyskusję z poglądami Tillicha na temat symbolu ani nie roszcząc sobie pretensji

[5] Tamże, s. 1.
[6] Zob. *Istota języka religijnego*, w: Paul Tillich, *Pytanie o Nieuwarunkowane*, tłum. Juliusz Zychowicz, Kraków 1994, s. 135–158.

do wyczerpującego przedstawienia jego poglądów na temat powstawania i ginięcia symboli, chciałbym zaznaczyć istnienie pewnej analogii, która zachodzi, moim zdaniem, w sposobie reprezentowania wspólnych treści przez symbol i język. Język, jakim posługują się ludzie, zakres używanych słów, stopień ich zrozumienia obrazują stan świadomości religijnej danej grupy lub jednostki. Mowa, znaki języka powstają w oparciu o rzeczywistość danej grupy, są spontanicznym odzwierciedleniem jednostkowej i społecznej rzeczywistości.

Jako przykład wspomnianego zjawiska może służyć opis zmian cechy sakralności we współczesnym języku polskim, przedstawiony przez Irenę Bajerową we wspomnianym już artykule *Kilka problemów...*[7] Badając znaczenie niektórych wyrazów, autorka dochodzi do przekonania, iż współcześnie mamy do czynienia z zeświecczeniem języka dokonującym się poprzez ograniczenie zasięgu składnika sakralności. Zjawisko to może doprowadzić do nieodwracalnego zubożenia semantycznego, spowodować zanik właściwego rozumienia danego wyrazu lub w ogóle jego niezrozumiałość. Jako przykład opisywanego procesu może posłużyć ewolucja znaczenia słów „seminarium" i „święto" – rozumianych dziś głównie w znaczeniu świeckim, a pierwotnie posiadających znaczenie wyłącznie religijne. Podobne zmiany obserwujemy badając zasięg znajomości tak zwanych biblizmów, czyli używanych w języku potocznym wyrażeń i zwrotów zaczerpniętych z Biblii. Ankieta przeprowadzona wśród młodzieży licealnej ujawniła nikłą znajomość takich terminów pochodzenia biblijnego, jak apokalipsa, golgota, niewierny Tomasz, rzeź niewiniątek, słup soli, sodoma i gomora, uczynek samarytański, umywać ręce, wieża Babel. Wyniki ankiety powinny zaniepokoić nie tylko katechetów. Człowiek nie znający motywów biblijnych, przenikających całą kulturę, staje się współczesnym barbarzyńcą, zanik cechy sakralności nie jest więc w tym przypadku jedynie zubożeniem języka religijnego, lecz sygnałem braków w ogólnym wykształceniu.

Wyniki podobnych badań zostały opisane w artykule Marii Kamińskiej *Z problemów funkcjonowania terminologii religijnej w świadomości wiernych.*[8] Autorka referuje wyniki ankiety, która miała wykazać, czy i na ile podstawowy zasób terminów religijnych właściwych chrześcijaństwu jest znany respondentom i czy jest przez nich właściwie rozumiany. Zestaw pytań został opracowany na podstawie *Credo* z pacierza – modlitwy znanej przeważającej liczbie

[7] Zob. *O języku ...*, s. 21–44.

[8] Zob. *Język a chrześcijaństwo*, pod red. Ireny Bajerowej, Marii Karpluk i Zenona Leszczyńskiego, Lublin 1993, s. 85–94.

wiernych na pamięć – oraz w oparciu o terminologię wprowadzoną przez Sobór Watykański II. Ponieważ respondentów wybrano spośród studentów, młodzieży szkolnej i osób dorosłych, uzyskany materiał jest różnorodny i ujawnia na przykład pokoleniowe różnice w sposobie definiowania terminów.

Analiza uzyskanego materiału pokazuje, iż znaczna część ankietowanych nie rozumie niektórych wyrażeń. Najbardziej wyrazistym przykładem jest termin „świętych obcowanie". Tylko 10 procent spośród biorących udział w ankiecie (w sumie około 500 osób!) próbuje podać wyjaśnienie, przedstawiając różnorodne i niekiedy odległe skojarzenia, wśród których tylko nieliczne są prawidłowe. Bez wątpienia źródłem niejasności jest wysoki stopień abstrakcyjności terminu oraz fakt, że wyrażenie „obcowanie" posiada nacechowanie archaiczne.

Innym przykładem terminu o znaczeniu niejasnym dla respondentów jest „sakrament pojednania". Ten nowy termin wprowadzony przez Sobór Watykański II został poprawnie wyjaśniony jedynie przez 15 procent młodszych respondentów, którzy utożsamili go z pokutą. Starsze pokolenie, podobnie jak w przypadku „świętych obcowania", zupełnie nie radzi sobie z definicją. Można by nadal mnożyć przykłady haseł niezrozumiałych. Wystarczy może jednak nadmienić, że do najtrudniejszych należały również: „Opatrzność", „Objawienie Boże" i „Dobra Nowina". Niekiedy dowody ignorancji są zadziwiające. Zdarza się, że ankietowani odpowiadają, iż „Trójca Święta" to „Trzej Królowie" lub „Pan Jezus, który jest w trzech osobach", a „krzyż" to „miejsce przebywania Trójcy Świętej".[9]

Mimo zastrzeżenia, że ankieta obejmuje słownictwo religijne *sensu stricto*, respondenci wyjaśniali niektóre hasła w sposób, który wykluczał elementy sakralne. Ze zdziwieniem możemy skonstatować, że na czoło grupy terminów zdesakralizowanych wysuwa się wyraz „Stworzyciel". Zdarzały się odpowiedzi wywołujące – zamierzony lub nie – efekt komiczny, jak na przykład wyjaśnienia, że „Odkupiciel" to „człowiek, który coś odkupuje", „cinkciarz", „ten, kto odkupuje ofiarę od zamachowców". Nie mniej życiowe są także wyjaśnienia terminu „Dobra Nowina", będącego dla niektórych respondentów synonimem „popijawy", „wypłaty" oraz informacji, że „jutro pójdę do babci". Ponadto ze sferą religijną rzadko kojarzone są takie wyrażenia jak: „niebo", „raj", „święty" (wielu respondentom przychodzi na myśl wyłącznie film pod tym tytułem) oraz „odpust". „Parafia" natomiast, wedle opinii jednego z uczest-

[9] Tamże, s. 90.

ników ankiety – „to zacofany naród". Poproszony o więcej informacji respondent pokornie przyznaje się do niewiedzy i uprzejmie doradza, że „to starych babków trzeba o to zapytać".

Przytoczone wypowiedzi nie występują tylko w jakiejś określonej grupie ankiet, lecz rozproszone są w różnych kwestionariuszach i sąsiadują z odpowiedziami poprawnymi. Dowodzi to zdaniem autorki, że „odporność na religijny sens pewnych słów" nie jest problemem określonych jednostek, lecz symptomem powszechnych zmian rozumienia słów i zubożenia współczesnej polszczyzny w sferze religijnej. „Dotykamy tu szerszego społecznego zjawiska. Słowa będące pierwotnie nośnikami religijnych treści dla wielu zachowują jedynie swój sens metaforyczny bądź zgodny z przejrzystą etymologią wyrazu. Nie zależy to bynajmniej jedynie od stopnia ich abstrakcyjności, frekwencji w tekstach świeckich lub religijnych. Zubożenie zasobu pojęć z dziedziny religijnej jest wyraźne; dokonuje się ono poprzez zatratę pierwotnego sensu wielu terminów."[10]

Język potoczny jako sfera przekładu

Kultura współczesna z jednej strony i religia z drugiej – przy całej umowności tego przeciwstawienia – potrzebują tłumaczy: ludzi czujących się swobodnie w obrębie obydwu sfer. Jeżeli jest w religii jakaś przestrzeń, w której wskaźnik mierzący napięcie między tradycją a innowacją przybliża się w stronę nowości – jest to właśnie domena języka potocznego. W tej dziedzinie trzeba nadążać za światem. Niekoniecznie po to, by wszystkie nowości żargonu młodzieżowego włączać do kazań, ale aby rozumieć mentalność nowych pokoleń. Największy problem polega na tym, że przekład musi być dokonywany nieustannie – ponieważ ewangelizacja jest pracą bez końca – i z bardzo dobrą znajomością odbiorcy. Myślę, że każdy, kto miał kiedykolwiek okazję mówić kazanie, wie, że sposób, w jaki się mówi, w znacznym stopniu zależy od tego, do kogo się mówi. Nawet najszczersze chęci na nic się nie zdadzą, jeśli wobec dzieci ze szkoły podstawowej wystąpi się na przykład z tezą, że „Pan Bóg jest transcendentny", lub w kazaniu dla bardziej wymagających słuchaczy padnie stwierdzenie, iż „wyzwolenie się od swojego nieprawdziwego ja – to wyzwolenie od swojego *alibi*". Przekonałem się o tym osobiście pewnej niedzieli, gdy musiałem wygłosić to samo kazanie do dwóch zupełnie różnych grup słuchaczy: inteligencji i młodzieży ze szkół średnich. Powiedzenie tego samego, tylko

[10] Tamże, s. 92.

inaczej jest możliwe jedynie z dużymi zastrzeżeniami – forma zmienia też treść przekazu.

Troska o język potoczny w religii powinna wynikać także ze świadomości zanikania w kulturze elementów religijnych, a nawet jej w znacznej desakralizacji. W wielu krajach obserwuje się powszechną ignorancję w dziedzinie ogólnej kultury religijnej. Nie chodzi w tym miejscu o przypomnienie dobrze znanych informacji o zaniku praktyk religijnych czy spadku liczby powołań w Europie Zachodniej. W różnym kontekście kulturowym i politycznym oraz z powodu całkowicie odmiennego przebiegu historii, tak w krajach Europy Zachodniej, jak i we wschodniej części naszego kontynentu, obserwujemy zjawisko „utraty pamięci" w dziedzinie religijnej[11]. Mimo że przyczyny zerwania tradycji religijnej w różnych krajach były odmienne, rezultat wydaje się przynajmniej w jednym punkcie podobny: brak podstawowych skojarzeń i informacji w dziedzinie religijnej. Tym samym zaostrza się konflikt językowy – o ile taki istnieje, gdyż zakłada on już pewną inicjację w religię. Wielu ludzi, tak młodych jak i dorosłych, nie ma za sobą doświadczenia własnego życia chrześcijańskiego ani nawet nie przypomina sobie praktyk religijnych swoich rodziców. Mówi się o „erze postchrześcijańskiej". Międzypokoleniowy przekaz religijny został zerwany i dla wielu pojęcia i symbole religijne, zrozumiałe jeszcze kilkanaście lat temu, dziś są zupełnie nieczytelne. W sytuacji zerwania ciągłości tradycji uważna analiza języka religijnego posiada olbrzymie znaczenie. Jeżeli chcemy dotrzeć do ludzi niewierzących, musimy pamiętać, że nasze światy i nasze języki tylko w części są ze sobą tożsame. Dwutysiącletnia tradycja Kościoła: teologia, filozofia, liturgia, mistyka – musi zostać wyrażona w formie współcześnie zrozumiałej. Nie ma sensu zżymać się na te zmiany, lecz trzeba dokonywać nieustannego trudu przekładu. Oczywiście ów zabieg translatorski winien się zasadniczo dokonywać w sferze języka potocznego i popularyzacji wiary. Jest to etap formacji, którego celem jest odkrycie i poznanie Tradycji Kościoła, a nie ingerencja w samą treść wiary. Tak rozumiane zadanie przekładu bliskie jest raczej powołaniu profetycznemu: jest prostowaniem ścieżek i przygotowaniem drogi, aby Słowo, które zostało objawione, było przyjęte i zrozumiane.

GRZEGORZ CHRZANOWSKI OP, ur. 1965, asystent w katedrze filozofii religii PAT w Krakowie. Publikował w „Tygodniku Powszechnym", „Znaku", „W drodze".

[11] Interesującą analizę sytuacji chrześcijaństwa we Francji znajdujemy w dokumencie przygotowanym na prośbę Konferencji Episkopatu Francji *Proposer la foi dans la societé actuelle*, Paris 1994.

RODZIME BRZMIENIA DAWIDOWEJ MUZY

Z DZIEJÓW OBECNOŚCI *PSAŁTERZA* W JĘZYKU POLSKIM

Stanisław Koziara

Język religijny zaznaczyć może swą obecność na bardzo wielu płaszczyznach. Pojawia się bowiem wszędzie tam, gdzie prowadzony jest zarówno uczony dyskurs teologiczny, homiletyczne przepowiadanie, katecheza, jak też zwykła modlitwa i rozmowa o Bogu. Szczególnym terenem funkcjonowania języka religijnego stają się przekłady Pisma Świętego. Trud przekładu tajemnic Słowa Bożego swą tradycją sięga już czasów starożytnych przełomu III i II wieku przed Chrystusem, kiedy to na wpół legendarne Kolegium Siedemdziesięciu dokonało pełnego tłumaczenia hebrajskiego kanonu pism Starego Testamentu na jezyk grecki zwanego Septuagintą. To od nich bierze początek tradycja biblijnych przekładów, wpisująca się przez wieki w różne języki, narody i kultury. Dość przypomnieć, iż współcześnie doliczono się ponad 1100 języków, na które, w całości bądź też w części, przetłumaczono Pismo Święte. Są na tej drodze dokonania wiekopomne i na trwałe wpisane do dorobku światowej translatoryki biblijnej, jak starożytne przekłady Orygenesa, Teodocjana, wspomniane dzieło LXX, Hieronimowa Wulgata, z nowożytnych zaś chociażby czeska Biblia kralicka, dzieła wielkich reformatorów Marcina Lutra i Erazma z Rotterdamu oraz wspaniały

owoc pracy księcia polskich tłumaczy – Biblia ks. Jakuba Wujka. Są też i osiągnięcia gorszej próby, te mniej udane i nierzadko zapomniane, choć zawsze dające świadectwo zmagania się z niełatwą sztuką przekładu w ogóle, zaś tym trudniejszą w dziedzinie przekładu biblijnego. Słusznie bowiem Anna Kamieńska, nie tylko rozmiłowana bez reszty w biblijnym Słowie, ale też sama podejmująca trud jego translacji, nazwie przekład w ogóle sztuką karkołomną, sztuką, która usiłuje pokonać wielorakie bariery. Tutaj bowiem dokonuje się zabiegu „przeniesienia" języka na inny język, nierzadko o zgoła odmiennym systemie fonicznym, morfologicznym, syntaktycznym, epoki i jej kultury na inną epokę, najczęściej dawnej na nową, czy wreszcie człowieka na innego człowieka, których sposób percepcji, odczuwania i wartościowania świata bynajmniej nie muszą być tożsame.[1]

W przypadku przekładu biblijnego liczba trudności dodatkowo się potęguje. Chodzi bowiem nie tylko o językowy przekład lepiej lub gorzej oddający ducha języka oryginału (hebrajski, grecki, aramejski), ale też o próbę dotarcia do możliwie autentycznych znaczeń i kontekstów czasu narodzin i uwarunkowań słów biblijnych (*Sitz im Leben*). Wielorakie wybory, jakie podejmować musi tłumacz tekstu sakralnego, dotyczą również sfery języka, na który dokonuje się przekładu. Czy ma to być język współczesny przekładowi, usiłujący sprostać wymaganiom ducha czasu, czy też, nawet za pewną cenę komunikatywności, hołdując potrzebie hieratyczności i dostojeństwa godnego tekstu natchnionego, tekst archaizujący? Kwestią bynajmniej niedrugorzędną pozostaje stosunek do rodzimej tradycji, do ukształtowanego wzorca języka i stylu biblijnego. Umiejętność pogodzenia tych swoistych antynomii leży niewątpliwie u podstaw powodzenia przekładu, jego przyjęcia i akceptacji. Są to wybory, których znaczenie rzutuje w ogromnej mierze nie tylko na jakość samego przekładu, ale też wzorzec języka ogólnego, zawsze będącego jednym z najistotniejszych elementów tożsamości narodowej i kulturowej, jego zdolność do wyrażania tego, co przekracza wymiar ludzkiego doświadczenia i ociera się o granice niewyrażalnego. W tym względzie przekład tekstu sakralnego staje się, z jednej strony, próbą sił i umiejętności tłumacza, z drugiej zaś – wyzwaniem stawianym językowi, niezależnie od jego etnicznej proweniencji, przedzieraniem się poprzez meandry leksykalnej wariantywności, głębię semantycznych asocjacji oraz stylowych zróżnicowań.

[1] Por. A. Kamieńska, *Na progu słowa*, Poznań 1985, s. 69–73.

Warto nieco bliżej przyjrzeć się tym aspektom funkcjonowania języka religijnego w perspektywie dość długich i pełnych różnorodnych doświadczeń dziejów polskich przekładów biblijnych. Monograficzna niemalże rozpiętość problemu każe ograniczyć niniejszą próbę opisu do zagadnień wybranych. Wydaje się, iż za teren w pełni reprezentatywny uznać można polskie przekłady biblijnej Księgi Psalmów.

Fenomen obecności *Psalterza* w języku polskim wyraża się bowiem zarówno ogromną ilością przekładów poświadczonych nieprzerwanie od pierwocin polszczyzny średniowiecza do języka czasów współczesnych, jak też poszukiwaniami wielorakich dróg i metod translacji. Wyjątkowość pozycji tej księgi biblijnej podkreśla również fakt, iż autorami jej przekładu bywali nie tylko bibliści i teolodzy, ale też poeci i pisarze, dla których psalmodia biblijna stanowiła szczególny obszar zmagania się z materią słowa. Dodać należy, iż w tym wielkim dziedzictwie, jakim są polskie przekłady biblijne i psałterzowe, od wieków na równi partycypowały tradycje wielu wyznań. Ta uprzywilejowana, spośród innych ksiąg biblijnych, pozycja *Psalterza* bynajmniej nie stanowi tylko cechy właściwej tradycji polskiej, lecz wyznacza typowy rys wielu języków i literatur. Zanim przyjrzymy się poszczególnym aspektom obecności *Psalterza* w polszczyźnie i jej znaczeniu dla kształtowania i rozwoju polskiego języka religijnego, warto wpierw odpowiedzieć na nieco retorycznie postawione pytanie. Na czym zasadza się ów fenomen biblijnej Księgi Psalmów? Trudno bowiem wskazać na podobne zjawisko religijno-kulturowe, którego niemal trzydziestowiekowa tradycja cechowałaby się taką żywotnością i obfitością translacji, jakim podlega *Psalterz*.

Odpowiedź przynosi nam sama lektura psalmów, która wprowadza czytelnika w centralny problem ludzkiej egzystencji, odsłaniając odwieczny dramat, jakiego doświadcza człowiek, dramat wyboru pomiędzy drogą dobra i zła, prawdy i kłamstwa, sprawiedliwości i nieprawości. Obecność tej tematyki w całym *Psalterzu* sprawia, iż w psalmach, niczym w zwierciadle, odbijają się nie tylko dzieje narodu wybranego, ale też w równym stopniu doświadczenia i dramaty człowieka żyjącego w dowolnym wymiarze historycznego czasu i miejsca. Owa współobecność konkretu i powszechności zarazem stanowi właśnie o uniwersalizmie i niepowtarzalności psalmów, zarówno jako zjawiska religijnego, kulturowego, jak też literackiego.[2]

[2] Por. J. Sadzik, *O psalmach*, „W drodze" 1981, nr 1, s. 43–57.

Niezwykłości tego dzieła język polski uległ już u samej kolebki swoich dziejów, by na przestrzeni sześciu z górą wieków tradycji pisanej zaowocować kilkudziesięcioma przekładami i parafrazami. Tę długą listę otwierają rękopiśmienne i drukowane przekłady średniowieczne: *Psalterze: floriański, pulawski, krakowski, Żołtarz Dawidów* Walentego Wróbla, nie zachowany przekład wchodzący w skład Biblii Królowej Zofii z połowy XV wieku, domniemany tekst, jeśli nie całości to przynajmniej części, być może najstarszego tłumaczenia, z którego korzystać mogła błogosławiona Kinga, mająca zwyczaj, jak wspomina anonimowy autor jej życiorysu, odmawiać codziennie *decem psalmos in vulgari*. Wraz z epoką renesansu, która przyniesie ogromny rozkwit sztuki przekładowej w całej Europie, pojawią się równie liczne tłumaczenia – o różnej proweniencji wyznaniowej i metodzie translacji – tej księgi biblijnej na język polski: Mikołaja Reja, Jakuba Lubelczyka, arcydzieło poetyckiej parafrazy Jana Kochanowskiego, pierwszy katolicki przekład Biblii wraz z *Psalterzem* ks. Jana Leopolity, wreszcie przekład *Psalterza* i całej Biblii ks. Jakuba Wujka. W duchu polemiki wyznaniowo–religijnej powstają nowatorskie przekłady Biblii wraz z *Psalterzami*: Biblia brzeska, nieświeska (Szymona Budnego), gdańska, poetyckie parafrazy psalmów Pawła Milejewskiego i Macieja Rybińskiego. Okres od drugiej połowy XVII do połowy XIX wieku zaznaczy się wyraźnym osłabieniem biblijnych prac przekładowych zarówno w Polsce, jak też w Europie, w czym niemałą rolę odegrał duch oświeceniowego racjonalizmu oraz zainteresowanie formą ułatwionej lektury Pisma Świętego (historie biblijne). Nie słabnie jednak w tym czasie zainteresowanie *Psalterzem*, który tłumaczony bywa głównie pod postacią parafraz. Spośród różnej próby dokonań warto przypomnieć te bardziej znane, jak: ks. Wojciecha Tylkowskiego, Franciszka Karpińskiego, Kazimierza Bujnickiego. Koniec XIX stulecia to okres ponownego ożywienia translacji biblijnych. Z tego to czasu pochodzi oryginalny polsko–hebrajski przekład Biblii i *Psalterza* Izaaka Cylkowa.

Na początku bieżącego stulecia trudu nowego przekładu *Psalterza* podejmą się głównie księża–bibliści, reprezentujący różne kręgi wyznaniowe: Franciszek Albin Symon, Jan Wiśniewski, Władysław Michalski, Józef Kruszyński, Jan Szeruda, Fryderyk Aszkenazy. Tuż przed drugą wojną do grona poetów–tłumaczy tej księgi biblijnej dołączy Leopold Staff. Ukazanie się w roku 1945 z inicjatywy papieża Piusa XII nowego przekładu łacińskiego *Psalterza* da impuls do podjęcia kolejnych tłumaczeń na języki narodowe. Niemal równocześnie ukażą się trzy polskie tłumaczenia psalmów: ks. ks.

Franciszka Mirka, Adolfa Tymczaka, Stanisława Wójcika. W ostatnich dziesięcioleciach ten pokaźny dorobek w dziedzinie translacji psałterzowych zostanie wzbogacony o kolejne. Najpierw Kościół katolicki, czcząc millenium chrztu Polski, wydaje nowy przekład Biblii – Biblię Tysiąclecia wraz z Księgą Psalmów w przekładzie benedyktynów tynieckich, a w kilka lat później uwspółcześnioną edycję Biblii gdańskiej i Księgi Psalmów przygotują polscy protestanci. Nie po raz pierwszy swe zainteresowanie psalmodią biblijną okażą poeci. Roli tłumacza hebrajskiego *Psałterza* podejmą się kolejno: Roman Brandstaetter, Marek Skwarnicki, Wojciech Bąk, Czesław Miłosz, Anna Kamieńska. Nowych tłumaczeń dokonują także bibliści: ks. Władysław Borowski, ks. Stanisław Stach oraz s. Jadwiga Stabińska.[3]

Powyższa próba zestawienia z pewnością nie reprezentuje kompletnej listy przekładów tej księgi biblijnej na język polski. Pamiętać bowiem należy o licznych tłumaczeniach części *Psałterza* (np. psalmów pokutnych), czy też wybranych psalmów wchodzących w skład kancjonałów, modlitewników i zbiorów pieśni nabożnych. Pozostaje wreszcie ogromna literatura wyrosła z inspiracji psalmodią biblijną. Sięgali do niej zarówno twórcy dawni, jak też późniejsi, żeby wymienić tych z pierwszego szeregu, a więc: Mikołaj Sęp Szarzyński, Wespazjan Kochowski, Zygmunt Krasiński, Cyprian Kamil Norwid, Wincenty Pol, Maria Konopnicka, Julian Tuwim, Tadeusz Nowak i inni. Ta ogromna literatura psałterzowa jest niewątpliwie szczególnym świadectwem religijnego zaangażowania, wiary wyrażającej się zarówno w skardze i lamencie posuniętym niekiedy aż do złorzeczenia, jak i w radosnej pieśni dziękczynienia Bogu, będącej próbą poszukiwania odpowiedzi na lęk i doświadczenie zła, jakie staje się odwiecznym udziałem człowieka. Jest to także potrzeba sięgania do źródeł i piękna psałterzowego słowa, stanowiącego odbicie swoistego sposobu postrzegania świata, metaforyki zakorzenionej w przyrodzie, i umiłowania natury. Wydaje się, że tutaj tkwią źródła, z których wyrasta poetyckie tchnienie słowa i poezji ubogaconej mądrością jakże daleką od spekulatywności i uczonego rezonerstwa.

[3] Wszechstronne naświetlenie zagadnień dotyczących obecności, genezy oraz języka i metody przekładu *Psałterzy* (głównie starszych) przynoszą takie prace, jak: A. Brückner, *Psałterze polskie do połowy XVI wieku*, Kraków 1902; S. Rospond, *Język Renesansu a Średniowiecza na podstawie literatury psałterzowo-biblijnej*, w: *Odrodzenie w Polsce*, t. III: *Historia języka*, cz. 2, Warszawa 1962; M. Kossowska, *Biblia w języku polskim*, t. I, Poznań 1968; P. Buchwald-Pelcowa, *Nad psalmami i psałterzami polskimi XVI wieku*, w: *Nurt religijny w literaturze polskiego średniowiecza i renesansu*, red. S. Nieznanowski, J. Pelc, Lublin 1994, s. 243–262. Zagadnieniom języka i genezy polskich przekładów *Psałterza* uwagę poświęcili również m. in.: S. Dobrzycki, L. Bernacki, W. Nehring, S. Urbańczyk, E. Ostrowska, J. Puzynina, T. Witczak, J. Ziomek, s. E. Ehrlich, T. Michałowska, J. Starnawski, I. Kwilecka, K. Meller.

Z filologicznego punktu widzenia jest to obszerny materiał, dający okazję do wielorakich studiów i analiz. Nieprzerwana obecność tej księgi biblijnej we wszystkich etapach rozwoju języka polskiego stwarza wyjątkową okazję do opisu zmian i przewartościowań na różnych płaszczyznach systemu językowego polszczyzny – leksykalnym, syntaktycznym, stylistycznym. Sprzyja temu konkordancyjność samego materiału, możliwość oglądu paralelnych miejsc tekstu. Daje to także wyjątkową szansę spojrzenia na proces kształtowania się i ewolucji polskiego języka religijnego.

* * *

Trudno przecenić wielowiekowy wpływ całej rzeszy tłumaczy *Psałterza* na kształtowanie się i utrwalanie zrębów polskiego języka i stylu biblijnego. Za powszechną przyjmuje się dziś tezę, iż to właśnie potrzeba wyrażania wiary w ojczystym języku stawała się motorem powstawania literackiej odmiany polszczyzny. Najtrudniejsze zadanie w tej mierze stało przed tłumaczami *Psałterzy* średniowiecznych, usiłujących sprostać wymogom łacińskiego przekładu św. Hieronima czy też wcześniejszym wzorcom czeskim. Bogata synonimika psalmów, subtelne rozróżnienia napięć i różnorodnych doznań psalmisty: gniewu, żalu, smutku, radości, miłości stawiała przed nie wykształconą w tym względzie polszczyzną średniowiecza zadania trudne do spełnienia. Tak na przykład na określenie złej postawy łacina znała kilka różnych określeń: *iniquitas*, *nequita*, *impietas*, *dolus*, *maledictio*, z którymi nie mógł jeszcze uporać się tłumacz *Psałterza floriańskiego*, posługując się najczęściej szablonowym odpowiednikiem „lichota". Stereotypowość i schematyczność języka, hołdująca dość literalnej metodzie przekładu, sprawia, że średniowieczne psałterze polskie wykazują daleko idące podobieństwa w zakresie doboru słownictwa i wzorca syntaktycznego.[4] Nie oznaczało to bynajmniej identyczności, lecz podobieństwo. Gdy zaś szło o metodę tłumaczenia, już na materiale tekstów średniowiecznych daje się zaobserwować wykształcanie się dwojakiego typu przekładu: literalnego (*Psałterz floriański*) oraz bardziej swobodnego, opatrzonego licznymi argumentami, komentarzami (*Psałterz puławski*, Wróbla). Przemożny udział łaciny a także słownictwa czeskiego wprowadzał tą drogą do polszczyzny spory zasób wyrazów nobliwych, stanowiących zaczyn polskiej terminologii

[4] Por. M. Kossowska, *Z dziejów polskiego stylu psałterzowego*, „Język Polski" 1962 (XLII), s. 135–148; 194–212; S. Rospond, *Kościół w dziejach języka polskiego*, Wrocław 1985, s. 45–49.

chrześcijańskiej i stylu biblijnego. Na ten skromny początkowo inwentarz składać się będą takie formy, jak m. in.: błogosławić, bojować, chwała, dziewica, krasa, miłować, piecza, pokłonić się, sława, wielbić, włodarz. W zakresie składni tendencją średniowiecznych przekładów stanie się przenoszenie łacińskiego szablonu syntaktycznego: zdań współrzędnie złożonych, przytoczeń cudzej wypowiedzi (*oratio recta*), postpozycyjnego (porzeczownikowego) szyku przydawki dzierżawczej.[5] Czas rozkwitu język polski miał jednak jeszcze przed sobą.

Europejskie ożywienie umysłowe doby renesansu wraz z ogromnym zainteresowaniem problematyką religijną zaowocuje nowymi przekładami Pisma Świętego. Jego wykład stanie się bowiem szczególnym terenem miedzywyznaniowych sporów i polemik, jakie ogarnęły wówczas niemal cały kontynent. Służy temu pojawienie się książki drukowanej, która wydatnie poszerzy zasięg odbiorców zarówno Biblii, jak też literatury o treści polemiczno–wyznaniowej. W Polsce ogromna rola przypadła w tym względzie drukarzom i pierwszym propagatorom książki (J. Sandecki–Małecki, Jan z Koszyczek, Biernat z Lublina, Andrzej Glaber z Kobylina). Wkrótce dołączą wielkie pióra renesansowe: Klemens Janicki, Andrzej Frycz Modrzewski, Stanisław Orzechowski, Mikołaj Rej, Jan Kochanowski. Język polski przeżywa czas wielkiego ubogacenia ilościowego, a także wyraźnej gramatycznej stabilizacji. W dziejach przekładów biblijnych okres ten zapisze się jako złoty wiek polskiej biblistyki. Warto przypomnieć, iż tylko w drugiej połowie XVI wieku powstają aż cztery pełne przekłady Biblii (Leopolity, brzeska, Budnego, Wujka), osiem przekładów Nowego Testamentu, wspomniane wcześniej przekłady *Psałterza*, kilkanaście Postylli oraz tłumaczenia innych ksiąg biblijnych. Nowatorstwo warsztatowe w tym względzie przedstawi przede wszystkim obóz protestancki. Jego celem staje się dotarcie do szerokich kręgów odbiorców. Drogą do osiągnięcia tego zamiaru były poszukiwania możliwie najbardziej zrozumiałego języka, łamiącego średniowieczny szablon językowy, słabo zdyferencjowany pojęciowo i emotywnie. Nobilitacji ulegają zasoby mowy potocznej, co w efekcie przyczynia się do poszerzenia zasięgu społecznego i funkcjonalnego polszczyzny. Dochodziła do tego swoboda odwołań źródłowych i możliwość sięgania do języków oryginalnych z pominięciem łaciny. Efekty te widoczne stały się chociażby w Biblii brzeskiej, której walory językowe górowały zdecydowanie nie tylko nad średniowiecznymi przekładami, ale też

[5] Por. S. Rospond, *Język Renesansu a Średniowiecza*..., s. 175–176.

nad XVI-wiecznymi dokonaniami w tej dziedzinie.[6] Przyznają to także katoliccy tłumacze z Wujkiem na czele.[7]

Był więc język polski w połowie XVI stulecia na tyle bogaty i ukształtowany, iż to sam Jan z Czarnolasu odważył się przy jego pomocy „zetrzeć z poety co znakomitszemi" właśnie na niwie poetyckiej parafrazy *Psałterza*. Tekst tej księgi biblijnej dawał mistrzowi pióra tej klasy szczególne pole do popisu. Bogactwo konstrukcji paralelicznych (synonimicznych, antytetycznych, syntetycznych), typowe dla hebrajskiej psalmodii, a będące jakże często źródłem licznych powtórzeń i pewnej monotonii przekładów średniowiecznych, pod ręką Kochanowskiego zamieni się w swoistą maestrię słowa, umiejętność doboru kunsztownych synonimów, wydobywania wielorakich znaczeń i ich kontekstów. Widać to najpełniej chociażby na przykładzie psalmu 136 (numeracja hebrajska) zbudowanego w oparciu o 26 wersetów, z których każdy kończy się swego rodzaju litanijnym refrenem „bo na wieki miłosierdzie Jego" (*quoniam in aeternum misericordia eius* – Wulgata). Kochanowski daje tu 26 różnych konstrukcji: „Bo Jego miłosierdzia nie zaginą drogi", „Bo żaden wiek litości Jego nie przebierze", „Bo Jego nieprzebrana łaska trwa na wieki", „Bo Jego dobrodziejstwo nigdy nie ustaje" itd. W samym zaś tylko psalmie 37 na określenie człowieka, który w Bogu pokłada swą nadzieję, znajdzie poeta cały łańcuch synonimów: cnotliwy, skromny, pokorny, ubogi, dobry, pobożny, sprawiedliwy, bogobojny, wierny. Ową *iniquitas*, z którą tyle kłopotów mieli jeszcze tłumacze średniowieczni, przekładając najczęściej tę formę jako „lichota", Kochanowski tylko w psalmie 94 odda przy pomocy kilku synonimów: wszeteczność, wszeteczne sprawy, złości, praktyki, nieprawości, łotrostwa, srogości. W mówieniu o Bogu, Jego naturze i dziełach poeta równie swobodnie posłuży się techniką antropomorfizacji, jak też użyciem form zaprzeczonych. Przyniesie to, z jednej strony, określenia w rodzaju:

[6] Językowym wartościom *Psałterza brzeskiego* obszerne studium porównawcze poświęciła E. Ostrowska *Walka o piękne słowo psałterzowe (Psałterz Kochanowskiego i Psałterz brzeski)*, w: *O języku poetyckim Jana Kochanowskiego. Wybór artykułów z „Języka Polskiego"*, wyb. i opr. M. Kucała, Kraków 1984, s. 106–138. Ciekawe spostrzeżenia, potwierdzające tę wartość przekładu brzeskiego, przynosi artykuł I. Kwileckiej, *Staropolskie przekłady Biblii jako czynniki sprawcze zmian językowych*, w: *Uwarunkowania i przyczyny zmian językowych*, zbiór studiów pod red. E. Wrocławskiej, Warszawa 1994, s. 61–70.

[7] W przedmowie do czytelnika Wujkowego przekładu Nowego Testamentu czytamy: „niemało zacnych a pobożnych ludzi nie tylko duchownego, ale i świeckiego stanu od kilkunaście lat pilnie nas o to prosili (...), abysmy wszytkę Bibliją znowu na nasz język polski przełożyli. Bo widzieli, iż po wydaniu Bibliej polskiej od katolików w Krakowie chodzi o Biblię Leopolity z 1561 roku – SK. wnet nastała Biblija brzeska od kalwinistów przełożona, która jako gładkością polskiej mowy przechodzi krakowską." Cytuję za: *Nowy Testament w przekładzie Ks. Dr Jakvba Wvjka T. J. z roku 1593*, wstępem i uwagami poprzedził ks. dr Władysław Smereka, Kraków 1966, s. LI.

„idzie, idzie Bóg prawdziwy" (Ps 96, 49); „Pan z niebieskich wysokości/ Pojźrzał na ziemskie niskości" (Ps 14, 5–6), z drugiej zaś – nader liczne negatiwa: nieśmiertelny, niewysłowiony, nieprzebrany, nieskończony, nieogarniony. Odsłania się tu w ogóle jedna z kluczowych kwestii języka religijnego, jaką jest wybór pozytywnej bądź negatywnej drogi nazywania Boga i mówienia o rzeczywistości nadprzyrodzonej. Pierwsza otwiera przed językiem szerokie możliwości posługiwania się techniką metafory, analogii, podobieństwa do człowieka i świata rzeczy widzialnych, druga zaś zmierza w kierunku języka negacji, to jest mówienia, czym Bóg „nie jest". Kochanowski, jako tłumacz *Psałterza*, korzysta z tych wielorakich możliwości języka w sposób niemal doskonały, włączając tym samym do psalmów zarówno elementy tradycji antycznej, jak też judeochrześcijańskiej. Jeśli dodamy do tego znakomite operowanie epitetami, różnorodność strofiki i wersyfikacji, to efekt pracy poety i tłumacza jawi się jako w pełni dojrzały owoc epoki i jej języka. Trudno się też dziwić, iż od początku psalmy mistrza Jana zyskiwały ogromną popularność, wchodząc na trwałe do repertuaru polskich pieśni nieszpornych, jak chociażby, klasyczny już dziś, psalm 91 [8] zaczynający się od słów:

Kto się w opiekę poda Panu swemu,
A całym prawie sercem ufa Jemu,
Śmiele rzec może: „Mam obrońcę Boga,
Nie będzie u mnie straszna żadna trwoga"

Swym dokonaniem na długo też wyznaczył Poeta czarnoleski niedościgły wzorzec, tak trwały, iż współczesny tłumacz Roman Brandstaetter, przystępując do pracy nad przekładem tej księgi biblijnej, napisze: „Zastanawiając się nad wyborem drogi tłumacza, uważałem, że jedna z tych dróg, właśnie droga parafrazy – po niepowtarzalnym arcydziele Kochanowskiego – jest dla mnie zamknięta."[9] Nie zamykała się jednak pod koniec XVI wieku droga przed nowymi przekładami Biblii i *Psałterza*. Dokonania protestantów, tak pod względem ilościowym, jak też jakościowym, miały wówczas wyraźną przewagę nad dokonaniami katolików. Dla katolików pilna więc stawała się potrzeba nowego przekładu Pisma Świętego, czego podjął się tłumacz najbardziej kompetentny, znaw-

[8] Spora grupa psalmów Kochanowskiego weszła do tradycji kościelnej także w postaci nieco zmodyfikowanej przez Franciszka Karpińskiego, który też sam był autorem nader udanych parafraz, jak na przykład ta Ps 117: „Boga naszego chwalcie wszystkie ziemie,/ Daj mu cześć winną całe ludzkie plemię!/ Bo litość jego nad nami stwierdzona, A prawda pańska wiecznie uiszczona."

[9] R. Brandstaetter, *O tłumaczeniu „Psalmów"*, w: *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia. Księga druga*, praca zbiorowa pod red. S. Pollaka, Wrocław 1975, s. 15.

ca języków biblijnych, wytrawny filolog, słowem człowiek w pełni renesansowy – ks. Jakub Wujek. Na początek zmierzył się z Nowym Testamentem (1593), by zaraz po tym przystąpić do tłumaczenia *Psalterza* (1594). Główna zasada, jaka przyświecała ks. Wujkowi w przekładzie tej księgi biblijnej, a także Biblii w ogóle, polegać miała na uszanowaniu kanonicznego dla Kościoła katolickiego tekstu Wulgaty, ale nie przez kurczowe trzymanie się słów, lecz przez poszukiwanie właściwego sensu. Dlatego Wujek nie bał się odstępować od litery na rzecz jasności i zrozumienia, chęci uszanowania reguł języka przekładu, z filologiczną świadomością, iż nie zawsze można w obrębie dwóch języków znajdować formy czy też konstrukcje w pełni ekwiwalentne.[10] Był w tym względzie już w XVI wieku prekursorem zgoła współczesnej metody translacji opartej o zasadę ekwiwalencji dynamicznej. Nie mniej ważna dla tłumacza o wszechstronnym przygotowaniu filologicznym pozostawała troska o wydobycie piękna psałterzowego słowa w ojczystym języku, który pod koniec XVI stulecia przeżywał swój czas największego rozkwitu. Dla zilustrowania tych zabiegów tłumacza przytoczmy fragment psalmu 138 (wers 20) w zestawieniu z paralelnym miejscem Wulgaty:

Wulg.: *Quia dicitis in cogitatione: Accipient in vanitate civitates tuas.*
Wujek: Bo mówicie w myśli swej, że próżno pobożni wezmą miasta twoje.

Starania Wujka, jak widać, szły w kierunku spolszczenia tekstu i uczynienia go bardziej zrozumiałym. Temu więc miało służyć dodanie zaimka dzierżawczego „swej", przymiotnika „pobożni" oraz zamiany struktury zdaniowej z mowy niezależnej (*oratio recta*) na zależną (*oratio obliqua*), o wiele bliższą duchowi języka polskiego. Zdaniem niestrudzonej badaczki języka polskich przekładów biblijnych Marii Kossowskiej Wujkowy przekład *Psalterza* z roku 1594 stanowi ukoronowanie dokonań jego poprzedników w tym względzie i zamyka pierwszy, jakże ważny okres w dziejach kształtowania polskiego stylu biblijnego.[11] Jego widomym znamieniem stawał się coraz bogatszy zasób rodzimej leksyki, mogącej sprostać wymogom tekstu sakralnego, oraz stabilizująca się pod wpływem łaciny norma w zakresie szyku wyrazów i polskiego szablonu syntaktycznego. Działo się tak za sprawą szczególnej umiejętności zespolenia przez tłumacza elementów rodzimej tradycji przekładów i wierności dla tekstu źródłowego z nowatorstwem i możliwościami, jakie stwarzała polszczyzna tamtego okresu. Metoda ta w równym stopniu uwidoczni się także w pierwszym z owoców biblijnych

[10] Zasadę tę Wujek jasno wykłada w *Przedmowie* do własnego tłumaczenia *Psalterza*.
[11] Por. M. Kossowska, *Z dziejów polskiego stylu psalterzowego*, s. 211–212.

tłumaczeń ks. Wujka – przekładzie Nowego Testamentu z roku 1593.[12] W dobie ożywionych sporów i ostrej polemiki religijnej przyjęta zasada i efekty pracy przekładowej mogły jednak wzbudzać pewien niepokój i obawy wśród katolików. Metoda tłumaczenia *ad sensum*, co w praktyce oznaczało trzymanie się zasady *fideliter, sed non serviliter* (tzn. wiernie, ale nie niewolniczo), liczne komentarze kładzione na marginesach dla lepszego „wyrozumienia tekstu" – stwarzały wrażenie zbytniej swobody zarówno samego przekładu, jak też jego interpretacji. W rezultacie pośmiertne wydanie całej Biblii w roku 1599 ukazało się w szacie zmienionej przez komisję cenzorów, na czele której stał zagorzały przeciwnik metody Wujkowej – ks. Stanisław Grodzicki. Działalność cenzorów zmierzała w kierunku „nagięcia" tekstu do łacińskiej Wulgaty, uznanej przez Sobór Trydencki za natchniony, kanoniczny tekst Kościoła katolickiego. Niewiadomą pozostanie skala ingerencji cenzorskich w księgi Starego Testamentu, gdyż nie zachowały się oryginalne karty autorskiego przekładu Wujka. Pozostały na szczęście wydania Nowego Testamentu i *Psalterza* opublikowane za życia tłumacza, dające okazję wejrzenia w autentyczny warsztat pracy Wujka oraz możliwość filologicznej oceny różnic pomiędzy wersjami autorskimi a edycją z roku 1599.[13] W przypadku Księgi Psalmów ocenia się dziś, iż tekst poprawiony prezentuje dość mechaniczną wierność w stosunku do Wulgaty, wnosząc wiele znamion niejasności oraz językowo-stylistycznej nieporadności. Tu i ówdzie wprowadzono jednak słuszne korekty, usuwając pewne potknięcia Wujkowe, a także nadając tekstowi bardziej poetycki charakter, gdyż tekst autorski o wiele bliższy był technice wersetu biblijnego, która w odniesieniu do księgi poetyckiej nie miała takiego uzasadnienia, jak w przypadku ksiąg pisanych prozą.

Dziś z perspektywy czterech stuleci należy popatrzeć na ten problem z jeszcze innej strony. Po części paradoks sprawił, iż to właśnie wersja Biblii Wujkowej z roku 1599 stała się dla katolików tekstem obowiązującym na blisko 350 lat, to jest do roku 1965 – daty wydania Biblii Tysiąclecia. Jakkolwiek po roku 1599 ukazy-

[12] Por. D. Bieńkowska, *Styl językowy przekładu Nowego Testamentu Jakuba Wujka (na materiale czterech Ewangelii)*, Łódź 1992.

[13] Na temat skali ingerencji cenzorskich w teksty Wujka wypowiadano dość skrajne opinie. Według jednych tekst został zmieniony tylko w niewielkim stopniu, co nie uprawnia do odbierania autorstwa ks. Wujka tekstowi całej Biblii z roku 1599 (ks. A. Klawek, M. Kossowska), inni zaś pośmiertne wydanie nazwą Biblią „niby Wujkową" (ks. ks. J. Fijałek, J. Gołąb). Jak wynika z dokładnych analiz obydwu wersji *Psalterza* dokonanych przez ks. K. Gąsiorowskiego, zmiany były znaczące. Na ogólną liczbę 2524 wierszy tekstu z roku 1594 bez ingerencji pozostało tylko 910, por. ks. K. Gąsiorowski, *Dwa Psalterze ks. Wujka*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny" 1959, nr 3, s. 246–259.

wały się liczne wznowienia tekstu Wujkowego w kraju i poza jego granicami, a także różne próby jego modernizacji i uwspółcześnienia, to jednak zasadniczo niezmienna pozostawała wersja z roku 1599.[14] Być może przesądził o tym fakt, iż na tytułowej stronie tego przekładu znalazła się formuła z „dozwoleniem Stolicy Apostolskiej". Problem jednak w tym, że owo *imprimatur* ks. Wujek wyjednał sobie, nie bez przeszkód zresztą, przed pracą nad przekładem, a nie po jej ukończeniu. Niezależnie jednak od przyczyny faktem jest, iż tekst Wujkowy przetrwał kilka wieków, tworząc swoisty fenomen w tym względzie w dziejach biblijnych przekładów nie tylko w Polsce, ale także w Europie. Dla polskiego języka i stylu biblijnego było to zjawisko o niesłychanie daleko idących konsekwencjach. Oto bowiem obowiązujący stał się tekst dość wiernie przenoszący cechy języka łacińskiego, utrwalający jego typowe właściwości leksykalne i syntaktyczne. To one nadały polszczyźnie biblijnej znamiona pewnej nobliwości. Takimi niewątpliwie były łacińskie negatiwa rzeczownikowe typu: *iniquitas* – nieprawość; *inimicus* – nieprzyjaciel, czy też epitety zaprzeczone (w których używaniu rozmiłowany był przede wszystkim Kochanowski) w rodzaju: niepobożny, niesprawiedliwy, niewinny, nieszczęśliwy, niemądry. Podobnie miała się rzecz z szykiem przydawki dzierżawczej typu: „nogi moje", „łaska twoja", który, przedostawszy się do języka polskich przekładów biblijnych *via* Wulgata, z czasem przejmie funkcję jednego z istotnych wyznaczników polskiego stylu biblijnego. Stabilizację tej normy widać już w autorskim przekładzie *Psalterza* Wujkowego. O tym, że nie był to drugorzędny element stylu, najlepiej przekonać się zestawiając początek psalmu 51 (*Miserere*) w przekładzie Wujkowym i współczesnym tłumaczeniu Brandstaettera:

> Wujek: Zmiłuj się nademną, Boże, według wielkiego miłosierdzia twego:
> a według mnóstwa litości twoich, zgładź nieprawość moję.
>
> Brandstaetter: Zmiłuj się nade mną, Boże,
> według Twojej łaski,
> według Twojego wielkiego miłosierdzia
> zgładź moje winy.

Jak widać, Brandstaetter, zapatrzony w tekst hebrajski, zupełnie odwraca tu łaciński wzorzec syntaktyczny na rzecz szyku prepozycyjnego. W głośnej lekturze psalmów uwidoczni się najpełniej istot-

[14] Por. ks. W. Smereka, *Zarys bibliograficzny najważniejszych wydań Biblii ks. Wujka 1593–1950*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny" 1950, nr 3, s. 64–91.

na różnica w linii melodycznej i rytmicznej cytowanych tekstów, na korzyść, jak się wydaje, tekstu Wujka. Tę zasadę łacińskiego szyku wyrazów przejmowały także przekłady protestanckie (Biblia brzeska, gdańska), jakkolwiek wolne były one od konieczności uszanowania Wulgaty. Nie jest też tajemnicą, iż lwia część polskiej frazeologii biblijnej swymi korzeniami sięga właśnie Biblii z roku 1599. Na kartach tegoż bowiem przekładu spotykamy konstrukcje uważane dziś za klasyczne frazeologizmy biblijne, jak: „budować na piasku", „przekuć miecze na lemiesze", „rozdzierać szaty", „wilk w owczej skórze", „niech nie wie lewica, co czyni prawica", „szata godowa" i inne. Ten silny i trwały status tekstu Wujkowego obleczonego polszczyzną końca XVI wieku musiał jednak w miarę upływu czasu wytwarzać poczucie pewnej archaiczności języka, przydając tekstowi swoistą patynę czasu i znamiona hieratyczności. Być może tutaj właśnie tkwi źródło przeświadczenia wielu biblistów, a także zwykłych użytkowników języka religijnego, iż tekst biblijny powinien odznaczać się językiem archaicznym, świadcząc tym samym o odmienności od innych zastosowań języka, a także po części o niezmienności prawd zawartych w Słowie Bożym.[15] Jeśli tak, to tego rodzaju rozumowanie stoi jednak w pewnej sprzeczności z dość oczywistymi prawami, jakimi rządzi się język niezależnie od jego funkcji i odmian. Przypisany do miejsca, czasu oraz swoich użytkowników język podlega bowiem nieustannym przewartościowaniom, tak ilościowym, jak też jakościowym. Przed autorem przekładu biblijnego otwiera się jeden z trudniejszych dylematów. Jakim językiem powinien przemawiać tekst natchniony? Czy ma to być język w pełni współczesny przekładowi, usiłujący sprostać duchowi czasu, czy też bardziej zwrócony w kierunku tradycji i doświadczeń poprzedników? Wagi tego problemu najpełniej doświadczyli bibliści polscy, którzy po ponad 350-letnim okresie używania przez katolików Biblii Wujkowej podjęli się nowego przekładu Pisma Świętego z języków oryginalnych – Biblii Tysiąclecia. Decyzja i jej efekty nie zawsze, jak wiadomo, spotykały się z aprobatą. Ostrze krytyki skierowano właśnie w stronę języka przekładu, z którego ubyły chociażby tak utrwalone formy jak „oblubieniec" zastąpiony przez „pana młodego", „służebnica" przez „sługę", „rzesze" wyparte przez „tłumy", „strój weselny" w miejsce „szaty godowej", „lewica" i „prawica" zamienione na „lewą rękę" i „prawą rękę" czy też „kur" na pospolitego „koguta". Wydaje się, iż sporo z tych odrzuconych form mogło bez obawy o „zaciemnianie" tekstu biblij-

[15] Por. I. Bajerowa, *Szanse języka religijnego w świetle kultury masowej*, w: *Teologia – kultura – współczesność*, pod red. ks. Z. Adamka, Tarnów 1995, s. 99–113.

nego pozostać, wnosząc pewien odcień stylistycznego nacechowania. Odejście od wzorca Wujkowego na wielu poziomach systemu językowego, choć nie bez lęku i żalu – jak czytamy w uwagach wstępnych Kolegium Redakcyjnego przekładu – stało się jednak faktem. Podobna zmiana warty dokonała się także w obozie protestanckim, gdzie nowy przekład Biblii z roku 1975 zastąpił – niemal równą wiekiem Wujkowej – Biblię gdańską z roku 1632.

Dla katolików zmiana ta w dużej mierze podyktowana była nowym stanowiskiem Stolicy Apostolskiej w dziedzinie translacji biblijnej. Wyrażone głównie na kartach encykliki Piusa XII *Divino afflante Spiritu* (1943) zachęcało bowiem tłumaczy Pisma Świętego, by sięgali do zasobów języków biblijnych oraz używali w przekładach języka czasów im współczesnych. Echa tych przewartościowań dały o sobie znać najwyraźniej właśnie na płaszczyźnie współczesnych przekładów Księgi Psalmów. Spośród bowiem 10 tłumaczeń powstałych po roku 1950 aż w siedmiu przypadkach przekładu dokonano z języka hebrajskiego. Świadczy to niewątpliwie o ciągle żywym zainteresowaniu psalmami, coraz to nowej potrzebie ich wyrażania. Przy tej okazji nasuwają się jednak również pewne obawy, czy tak powszechny zwrot ku źródłom oryginału nie prowadzi do zapoznania istotnych elementów języka, stylu i poetyki polskich przekładów *Psalterza*, kształtowanych przez wieki pod przemożnym wpływem języka łacińskiego i wzorów poetyki klasycznej. Efekty translacyjnych dokonań, których autorami są zarówno bibliści, jak też poeci, wydają się nader różnorodne, ale też interesujące, gdy idzie o wybór metody i szaty językowej przekładu. Ich bliższa prezentacja z powodzeniem mogłaby stać się przedmiotem osobnego studium. Dla potrzeb niniejszego omówienia przyjdzie więc ograniczyć się do kilku ogólnych konstatacji.

Wydaje się, po pierwsze, iż deklarowana przez większość tłumaczy metoda przekładu z hebrajskiego oryginału w istocie oznacza różny sposób wyzyskania tekstu źródłowego. U Romana Brandstaettera na przykład jest to próba wydobycia cech mowy hebrajskiej, bogatej w obrazy i porównania, wyrastające z wyobraźni nasyconej szczególnym klimatem wschodniego odczuwania świata. Podobnie cel sięgania „do źródeł" pojmuje Anna Kamieńska. Dla ks. Władysława Borowskiego z kolei jest to dziedzina zmagania się z niezwykle trudną materią wiersza hebrajskiego, wydobycia jego konstytutywnych wyznaczników ukrytych pod postacią zmiennych układów hemistychicznych i rytmu członowego (*parallelismus membrorum*). Marek Skwarnicki swe zadanie tłumacza widzi przede wszystkim w dziedzinie akomodacji tekstu dla potrzeb liturgicznych.

Ogromne znawstwo problematyki teologicznej *Psalterza* hebrajskiego wyciśnie swoje piętno na przekładzie ks. Stanisława Łacha, przynosząc tekst ubogacony obszernym komentarzem liturgicznym oraz teoretycznym. Nader interesująco w tym kontekście przedstawia się warsztat translacyjny Czesława Miłosza. Tym ciekawiej, że zadania swego podjął się poeta pozostający wówczas na emigracji, a więc także poza bezpośrednią sferą oddziaływania języka ojczystego. Świadom wielorakich trudności, przed jakimi staje współcześnie tłumacz dzieła biblijnego, poszukuje Miłosz rozwiązań, które świadczą o dobrej umiejętności znajdowania koniecznych w tej dziedzinie kompromisów. W sferze wyboru języka znajdzie to swój wyraz w deklaracji wyrażonej w przedmowie do własnego przekładu Księgi Psalmów: „Tekstom biblijnym podołać mógłby zapewne tylko nowoczesny polski język »wysoki«, hieratyczny i liturgiczny, który by miał źródła w całej przeszłości, a zarazem był przyjęty przez dzisiejszą językową wrażliwość."[16] Jak widać, współczesny tłumacz–poeta trudności przekładu upatruje nie tylko w konflikcie wyboru pomiędzy boginiami – *Necessitas* i *Poetica*, które jawiły się przed Kochanowskim jako tłumaczem *Psalterza*, narzucając z jednej strony „kliny wierności", z drugiej zaś kusząc „czarem swobody poetyckiej".[17] Dla Miłosza–tłumacza równie istotna pozostaje bogini–Tradycja, która w przypadku dzieła o tak długim „zadomowieniu" w języku polskim, jak *Psalterz*, stawia określone wyzwania. Z dezaprobatą odnosi się do współczesnych polskich przekładów biblijnych, zdominowanych, jak to określi, przez „żargon inteligencko–dziennikarski". Zmusi to tłumacza do poszukiwania źródeł hieratyczności w średniowiecznym *Psalterzu pulawskim*, protestanckiej Biblii gdańskiej oraz polsko–hebrajskim przekładzie Biblii Cylkowa. Rodzi się w tym miejscu nieodparte pytanie, czy i w jakim stopniu ów zamiar poszukiwania wzorca języka dla współczesnego przekładu biblijnego został przez poetę osiągnięty? Opierając się tylko na płaszczyźnie leksykalnej, można stwierdzić, iż Miłosz w nader udany sposób przeniósł na karty swojej Księgi Psalmów ową umiejętność odnajdywania w polszczyźnie słów, jak sam pisze, „przebywających niejako na granicy, przestarzałych, ale ciągle jeszcze znajomych".[18] Oznaczać to będzie akceptację dla wyraźnie nobliwych form typu: nieprawy, nieprawość, frasobliwy, nikczemnik, złoczyńca, występny, ale już odrzucenie nazbyt ar-

[16] *Przedmowa tłumacza*, w: *Księga Psalmów*, tłum. z hebrajskiego Cz. Miłosz, Paris 1982, s. 47.

[17] O tych dylematach tłumacza psalmów pisze Kochanowski w znanym liście do Stanisława Fogelwedera.

[18] *Przedmowa tłumacza*, *op. cit.*, s. 48.

chaicznych: niezbożny, niezbożnik, bezecnik. Nie jest to więc zabieg pełnej, lecz „łagodnej" archaizacji leksykalnej, która, nadając tekstowi znamiona odrębności, nie tworzy jednocześnie bariery komunikacyjnej dla współczesnego odbiorcy. Podobne cechy nadaje Miłoszowej Księdze Psalmów wyraźna dbałość o zachowanie, bynajmniej nie mechaniczne, postpozycyjnego szyku przydawki, co także nie pozostaje bez wpływu na wartość rytmiczną tekstu. Wydaje się, iż w tym i wielu innych przykładach biblijne tłumaczenia Czesława Miłosza stanowią interesującą propozycję pokonania wielu antynomii, jakie stają przed współczesnym przekładem Pisma Świętego.

W sferze językowej nie może to być bowiem wybór w całości oparty na języku współczesnym, zdeterminowanym z jednej strony doświadczeniami nowomowy, z drugiej zaś – poddanym wpływom języka mediów i kultury masowej. W tym kontekście język polski wymaga dziś gruntownej terapii oczyszczającej, która uwolniłaby go od skutków wieloletniej manipulacji i propagandy, aksjologicznego rozchwiania oraz zaniku wzorów poprawnego i estetycznego mówienia. Czy tę rolę może spełnić język religijny, w tym także język współczesnego przekładu biblijnego? Myślę, że jeśli nie spełnić, to na pewno może w tym procesie wydatnie pomóc. Historyczne doświadczenia w tej dziedzinie pokazują, jak ogromny był wpływ przekładów biblijnych – w tym głównie *Psałterza* – na kształtowanie się i rozwój nie tylko polskiego języka religijnego, ale też polszczyzny literackiej i ogólnej. Być może przed polskimi biblistami, a także ludźmi pióra staje dziś potrzeba zespolonego wysiłku w celu dokonania nowego przekładu Biblii. Przekładu, który połączyłby kilkuwiekowe doświadczenia tak katolików, jak i protestantów w tym względzie, a także stanowił próbę sprostania potrzebom współczesnych wiernych i Kościoła u progu trzeciego tysiąclecia.

STANISŁAW KOZIARA, ur. 1956, dr, adiunkt w Zakładzie Języka Polskiego WSP w Krakowie. Zajmuje się problematyką polskich przekładów biblijnych oraz zagadnieniami języka religijnego. Autor książki *Pojęcia wartościujące w polskich przekładach Psałterza* (1993). Publikował m. in. w „Języku Polskim", „Religioni et Litteris", „Znaku".

RADY DLA KAZNODZIEJÓW

„Język, jakim mówi człowiek religijny" – ta definicja języka religijnego towarzyszy kartom niniejszego numeru. Brzmi to uczenie i domaga się przykładów. A to znaczy między innymi: odniesienia do języka codziennej i odświętnej liturgii, niedzielnych kazań i konferencji rekolekcyjnych, czy wreszcie – języka okazjonalnych listów pasterskich. Znamy to wszyscy... Poprosiliśmy grono Współpracowników „Znaku" o ich osobiste „rady dla kaznodziejów". Te praktyczne uwagi mogą być pomocą dla tych, którzy co niedziela stają wobec wyzwań, jakie stawiają im słuchacze.

Stanisława Grabska

Uwagi moje zacznę od małego zdarzenia. Pracowałam wówczas w Biurze Wzornictwa Przemysłu Lekkiego jako plastyk – projektant wzorów na tkaniny. Pewnego dnia krawcowa z pracowni ubrań zaprosiła mnie do kawiarni. Powiedziała, że zauważyła, jak się żegnam przechodząc koło kościoła, wie także, że pisuję artykuły na tematy religijne. O sobie powiedziała, że choć jest tylko krawcową, słucha różnych pogadanek i audycji popularnonaukowych i ma problemy. „Niech mi pani powie – mówiła – co to jest niebo, co to jest piekło i co to jest dusza. Ale nie tak, jak księża mówią na ambonie: »Bądźcie dobrzy, by wasza dusza poszła do nieba«, ale jak wy, inteligenci, to rozumiecie." Przegadałyśmy wówczas parę godzin i jeszcze nie raz wracałyśmy do rozmowy.

Z pytaniem, co to jest dusza, zetknęłam się i u dzieci: „Gdzie ta dusza we mnie siedzi – czy w brzuchu?" Okres pozytywizmu sprawił, że „dusza" nie jest już dla nikogo – jak to było w Grecji – „formą ciała". Ksiądz mówiąc: „Bądźcie dobrzy, by wasze dusze poszły do nieba", myśli, że słuchacze go rozumieją. Oni niby wiedzą, co znaczą te słowa – ale ich treść jest dla nich pusta. Myślę, że najprostszą odpowiedzią jest wskazanie na głębię „ja" i na różnicę między „jestem" a „mam", między „ja" – jako „osobą" – a moim „ciałem". Moje ciało może umrzeć, ale ja jako osoba – ta, a nie inna – nie umrę, ale żyć będę w Bogu – i to określamy słowem

dusza. Może rzadziej powinniśmy używać słowa „dusza", a częściej po prostu „człowiek": „Bądźcie dobrzy, abyście znaleźli się w Bogu – On nam obiecał Życie wieczne."

Słowem pustym jest „niebo". W starożytności było to miejsce w kosmosie, gdzie przebywał Bóg – a dziś kosmos jest odarty z tajemnicy jak Ziemia. Przez wiarę uznajemy obecność Boga w całym kosmosie – ale nie w konkretnym miejscu bardziej niż w innym. Niebo więc trzeba tłumaczyć dzisiaj jako stan pojednania i miłości, zjednoczenia z Bogiem i ludźmi w darmowej i wszystko wybaczającej miłości. Śmierć to przejście ze stanu doczesności do czasu Bożej wieczności, z materii w jakiś rodzaj energii duchowej, która albo staje się miłością – i to jest niebo, albo nienawiścią – i to jest piekło. Niebo i piekło, a także czyściec są już tu, na ziemi. Niebo jako miłość dająca szczęście i pokój; egocentryzm pomieszany z miłością (i często tak nazywany), dający ból i szarpaninę, jeśli jest dążeniem do miłości – to jest czyściec; a pogrążenie się w nienawiści, która przynosi nieszczęście innymi i sobie samemu – to piekło. Takie filozofie, jak egzystencjalizm czy fenomenologia oraz psychologia mogą tu wiele pomóc w nadaniu treści słowom lub też w nauczaniu nieco innymi słowami. Gdybyśmy dobrze rozumieli, że niebo to miłość, nie można by usłyszeć – na przykład – takiej wypowiedzi: pani, która mieniła się „modelową katoliczką", powiedziała, iż „pierwszy raz słyszy, że istotą chrześcijaństwa jest miłość"... Chyba za mało mówimy o miłości jako istocie chrześcijaństwa i o tym, jaką miłość Boża jest wobec nas – i do jakiej miłości jesteśmy wezwani.

Inny przykład braków w języku nauczania. Pewna „świadczyni Jehowy" zarzuciła mi, że my, katolicy, nie wierzymy, iż Jezus jest jedynym Pośrednikiem u Boga Ojca. Odpowiedziałam, że to ja jestem katoliczką, a nie ona, i wiem, w co wierzę. Ona na to, że też była katoliczką i zawsze słyszała tylko, że Jezus Chrystus jest Bogiem, a pośrednikiem – Matka Boska. Widocznie miała za sobą tylko powszechną szkołę w wychowaniu religijnym i naprawdę tak słyszała. Księża myślą, że wszyscy dobrze wiedzą, iż Jezus jest człowiekiem, więc akcentują, iż Jezus jest Bogiem. W efekcie wielu wierzących nie bierze pod uwagę Jezusowego człowieczeństwa i sprowadza je niemal do nieistnienia – przynajmniej z chwilą Jezusowego zmartwychwstania. Trzeba przywrócić częstsze używanie podwójnego określenia Bóg–Człowiek oraz Wcielane w Człowieka Słowo Boże. Trzeba wrócić do określeń Ojców Kościoła i do nauczania o jedynym Pośredniku, Jezusie Chrystusie, który stał się Człowiekiem, aby nas przez to przebóstwić. Trzeba uczyć prostymi słowami, ale w całej głębi i całej treści teologii zbawienia – a nie w sposób uproszczony i spłaszczony, który tak łatwo mogą podważyć różni sekciarze. Unikać też trzeba języka napuszonej egzaltacji, apelującej do wzniosłych uczuć i wrażeń – a to się zdarza.

Podane przykłady wskazują na brak dialogu. Księża – a często także katecheci i katechetki – podają treść wiary w sformułowaniach tradycyjnych, słowami, które są mało zrozumiałe i często stanowią puste pojęcia – niby się wie, co oznaczają, ale bez odniesienia do własnego doświadczenia i bez analogii do słów i ich znaczeń w życiu świeckim. Język tradycyjny

zrodził się z adaptacji języka filozofii greckiej dla wyrażenia Prawdy objawionej w biblijnym, konkretnym języku. Wówczas ten „nowy" język był językiem definicji i rozróżnień filozoficznych. Tak na przykład idea naturalnej nieśmiertelności duszy zajęła miejsce objawienia o zmartwychwstaniu całego człowieka. Filozoficzne dowody na nieśmiertelność duszy zajęły miejsce Obietnicy Zmartwychwstania pochodzącej od Boga. Gdy więc pozytywizm zajął w wielu umysłach miejsce tomizmu i metafizyki, musiała w nich ulec zakwestionowaniu wiara w nieśmiertelność duszy. Trzeba nam wrócić do biblijnego języka obietnicy i daru, jaki otrzymaliśmy od Boga; Bóg dał nam go w zmartwychwstaniu Jezusa Chrystusa i wniebowzięciu Marii Panny jako rękojmię naszego wniebowzięcia. Język definicji i analiz oddala wiarę od życia. Nie może być tak, że trzeba być najpierw tomistą, by potem móc się stać się wierzącym. Potrzeba nam nowego języka bardziej odwołującego się do przeżyć wewnętrznych, a nawet do nowych pojęć naukowych – jak na przykład „względność czasu".

Nie oznacza to braku troski o pełną poprawność teologiczną. Niestety, przy całkowicie tradycyjnym języku spotykam się z dużą beztroską o teologiczną poprawność różnych sformułowań: i w kazaniach, i w pieśniach. Podczas obchodów ku czci św. Antoniego słyszałam pieśń z refrenem: „święty Antoni, niech nas Twa prośba przed Bogiem broni". Cóż to za obraz Boga – surowego sędziego – przed którym trzeba bronić ludzi? Gdzie się podziało pośrednictwo Jezusa Chrystusa? Albo inna pieśń: „Gdy ojciec rozgniewany siecze, szczęśliwy, kto się do Matki ucieczе." Potoczny język kościelny do dziś jest daleki od teologii soborowej. Mówi się „nasza matka, Kościół naucza, poleca, czyta nam dzisiaj" zawsze w takim kontekście, jakby matką był kler, a dziećmi – świeccy. Tymczasem matką jest cała społeczność wiary – oblubienica Jezusa Chrystusa – a każdy z wierzących jest zarazem dzieckiem Kościoła i uczestnikiem jego duchowego macierzyństwa. Kto dziś, używając tych sformułowań, tłumaczy wiernym, co one znaczą? Czy nie lepiej mówić: „czytamy dzisiaj w całym Kościele te same słowa – razem mamy je przeżyć"? Często słowa „Kościół" używa się w kazaniach w sensie kleru lub biskupów, a nie w sensie całej społeczności Kościoła, jak uczy Sobór Watykański II.

Rekolekcje parafialne ograniczają się często do rachunku sumienia z głównych grzechów i zaniedbań praktyk pobożnych, tak jakby chodziło głównie o praktyki religijne i zachowywanie tylko dziesięciu przykazań. Rzadko się słyszy o etyce Ewangelii i Jezusowych wymaganiach z Kazania na Górze. Rzadko na takich rekolekcjach wprowadza się słuchaczy w misterium wiary i w głębię spotkania z Bogiem. Moralizatorstwo przeważa nad Chrystusowym wezwaniem do nowego życia w Duchu Świętym. W katechizacji szkolnej moralizatorstwo i uczenie, co wolno, czego nie wolno, przeważa nad rozważaniem, co buduje, a co rujnuje, co zniewala, a co wyzwala – jak uczył św. Paweł w Liście do Koryntian. Przeważa nieraz indoktrynacja nad doprowadzeniem do świadomego wyboru – co jest możliwe tylko w dialogu, w dopuszczeniu dyskusji, drogą świadectwa, a nie wbijania w mózgi chociażby najpiękniejszej kliszy. W starciu z życiem klisza

pęka, natomiast świadomy wybór i zawierzenie na serio Chrystusowi i Jego Ojcu może wszystko zwyciężyć.

Postawa dialogu i zrozumienia problemów rozmówców oraz własne świadectwo wiary są podstawą sukcesu w nauczaniu wiary, a będą kształtować też język nauczającego. Dopełnić tego winna solidniejsza niż dziś bywa wiedza o teologii soborowej i zrozumienie zmian, jakie Sobór już wprowadził w język nauczania kościelnego i jakie sugeruje w dalszym poszukiwaniu jego akulturacji w życiu każdego narodu i każdej kultury – także tej współczesnej, która przyszła do nas z Zachodu po obaleniu komunizmu. Są oczywiście duszpasterze, którzy znajdują język przemawiający wprost do słuchaczy, a są to przede wszystkim ci, którzy potrafią prowadzić dialog i dzięki temu znają język, pojęcia i problemy tychże słuchaczy.

Jednym z problemów jest język obronny. Gdy ksiądz wygłasza obronę kleru i zarzuca świeckim krytycyzm albo udowadnia wagę i wspaniałość powołania kapłańskiego – niekoniecznie w powiązaniu czy to z przekazem czytań, czy z uroczystością – słuchacz odnosi wrażenie, że mówi człowiek z kompleksem niedowartościowania. Podobnie się dzieje, gdy świecki jest nadmiernie drażliwy na punkcie doskonałości polskiego katolicyzmu i wszelką krytykę uznaje za jakiś straszliwy spisek przeciwko Kościołowi i samemu Bogu. Język apologetyki nigdy nikogo nie przekonał – oprócz już przekonanych. Z krytyki nawet przesadnej i niesprawiedliwej zawsze można wyciągnąć wnioski sprzyjające własnemu nawróceniu i ulepszeniu sposobu przepowiadania Ewangelii. Ale drażliwość i swoista niedotykalność odstrasza i nie służy ani własnemu nawróceniu, ani pozyskaniu dla wiary jeszcze nie wierzących. Przekonuje natomiast język zrozumienia problemów, język miłości i głoszenia Jezusa Chrystusa, a nie siebie samych. Przekonuje dobroć, umiejętność wysłuchiwania strapionych i dobrego im radzenia, umiejętność współdziałania i stawania się animatorem, a nie dyrektorem lub nauczycielem wygłaszającym suche pouczenia.

Język nie jest oddzielony od całego świadectwa życia. On z życia się bierze i do życia należy – jest głęboko zakorzeniony nie tylko w kulturze, ale i w dojrzałości osób i ich sposobie kontaktowania się z bliźnimi. Inny jest język sfrustrowanego nerwicowca, a inny język spokojnego i miłującego duszpasterza; inny język apologety lub nawet inkwizytora, a inny współwierzącego i współpracującego, pokornego ucznia Chrystusa, dążącego do ekumenicznego zbliżenia między ludźmi inaczej w Jednego Boga wierzącymi i do dialogu z niewierzącymi. Wszystkie te postawy – dobre i złe czy chore – są obecne w polskim Kościele i trzeba się starać o takie nawrócenie, by język naszych homilii i katechez stawał sie językiem dialogu, zrozumienia bliźnich i ich problemów, wytrwałego świadczenia o Bogu i Jezusie Chrystusie, o Jego miłości i miłosierdziu. Po to bowiem jesteśmy wszyscy wezwani do apostołowania i dawania dobrego świadectwa przed całym światem.

STANISŁAWA GRABSKA, ur. 1922, dr, teolog, publicystka, działaczka katolicka. Wydała m. in.: *Nadzieja, która jest wezwaniem* (1980), *Pacierz w Biblii zakorzeniony* (1983), *Człowiek wobec Trójcy Świętej* (1990).

Jan Grosfeld

Dobrze jest wpierw zastanowić się, co Redakcja ma na myśli, mówiąc o języku religijnym. W moim rozumieniu chodzi z pewnością o coś więcej niż język liturgii, kazań i listów pasterskich, jak to zostało sformułowane w zaproszeniu do dyskusji. Takie ujęcie sugeruje bowiem tradycyjne, przedsoborowe widzenie Kościoła, gdzie role kleru i świeckich są ściśle oddzielone, a w dodatku zupełnie odmienne. Więcej, czytelnik o złej woli czy mało zorientowany mógłby tu dostrzec chęć zrzucenia winy lub odpowiedzialności za stan owego języka na księży, co w gruncie rzeczy płynie z postrzegania świeckich jako „konsumentów" kultu sprawowanego przez „duchownych".

Tymczasem język religijny jest niewątpliwie czymś więcej: to sposób wszelkiego wypowiadania się o Bogu i Jego wychodzeniu ku człowiekowi, a także wypowiadania się o wynikających stąd relacjach między ludźmi. Dotyczy on więc realizacji kapłańskiej i proroczej roli, jaka przypada każdemu chrześcijaninowi, co wynika z samego faktu chrztu. Oczywiście pod warunkiem, że chrzest, będący tylko zasianym ziarnem, ma możność wzrastania, rozwoju.

Jakie są podstawowe warunki tego, co moglibyśmy nazwać przepowiadaniem chrześcijańskim?

Po pierwsze, ma ono zawierać Kerygmat, czyli być głoszeniem Dobrej Nowiny takiej, jaka Ona naprawdę jest: nieokrojonej, radosnej, która rozbrzmiewa jak trąba. A jak brzmi ta Dobra Nowina? Że śmierć została zwyciężona, że w Jezusie Chrystusie, który przeszedł ze śmierci do życia, z niewoli do wolności, i my również otrzymaliśmy życie nowe wraz z przebaczeniem i zniszczeniem naszych grzechów; że w Nim już nie umieramy i mamy dostęp do istoty samego Boga, którą jest *caritas*, miłość miłosierna, nieograniczona, bezwarunkowa, miłość do nieprzyjaciół, czyli grzeszników. Oznacza to, że zgadzając się na przyjęcie tej Wiadomości, na wyruszenie za nią w drogę najpierw nieznaną – jak Abraham mówię „Amen" na Boży plan uczynienia ze mnie, człowieka słabego i grzesznego, nie widzącego sensu życia, kogoś szczęśliwego, kto nie umiera w sytuacjach po ludzku niszczących, kto idzie po wodach śmierci, jak Piotr szedł, patrząc na Jezusa.

Po drugie, przepowiadanie Słowa musi „lądować" na konkretnym gruncie, na który pada. „Lądować", czyli trafiać w najistotniejsze problemy słuchającego. Jaki jest ów słuchający człowiek drugiej połowy i końca XX wieku? On sam lub jego rodzice naznaczeni zostali dwoma totalitaryzmami obecnego stulecia, które przemocą i bezprawiem siały śmierć w skali przedtem niespotykanej. Stąd też jego doświadczenie dotyczące ludzkiej kondycji jest negatywne. Zrodziło ono dwie główne postawy: jedna to rezygnacja z wszelkiej ideologii, z wartości, oddanie się mrówczej pracy, ale też postępowi techniki i nauki, która – co widać – zgłębia coraz większe tajemnice. Jest to postawa pragmatyzmu, niepodatności, uodpornienia na

religię i jej język. Zamiast religii – praca i technika. Postawa druga, także wyrastająca z życiowego doświadczenia XX wieku, to skłonność, rzec by można, rewolucyjna, chęć zmiany sytuacji człowieka poprzez zmianę struktur. To złe struktury są odpowiedzialne za zło, trzeba je więc zreformować, a jeśli się nie uda, należy zmienić je siłą.

Procesy, jakie zachodziły w mentalności społecznej po II wojnie światowej, spowodowały odrzucenie tradycyjnej religijności naturalnej i niepodatność na właściwy jej język przepowiadania, język dogmatów i prawd. Świadomy tego procesu był Sobór Watykański II, który stanowił odpowiedź Ducha Świętego w Kościele na tę konkretną sytuację człowieka. Sobór nie tylko zmienił liturgię, aby była bardziej zrozumiała i żywa, nie tylko odnowił teologię – zamiast głoszenia dogmatów i prawd wiary uwypuklił tajemnicę paschalną Jezusa Chrystusa, który przeszedł ze śmierci do życia i każdego, kto tego pragnie, przeprowadza do takiej samej wolności. Stąd wynika nowa – i najdawniejsza – wizja Kościoła jako sakramentu zbawienia dla świata. Nie jest ważne, jak wielu ludzi będzie w Kościele, lecz czy będą oni chrześcijanami naprawdę, chrześcijanami, którzy dzięki Zmartwychwstałemu wchodzą w śmierć, w cierpienie i z nich wychodzą żywi i nietknięci. Nie trzeba więc usilnie zabiegać o wciągnięcie wszystkich do Kościoła, bo inaczej się nie zbawią. Kościół ma być znakiem przywołującym do wiary przez samo swe istnienie.

Dlatego Sobór zwrócił uwagę na potrzebę poważnej inicjacji w wiarę, potrzebę odkrywania żywych treści chrztu i odniesienia wiary do życia, a więc na potrzebę katechumenatu, który od dawna stanowił skarb Kościoła, tyle że przysypany. Jest to długa droga do wiary dojrzałej, gdzie wydarzenia – dobre i złe – nabierają sensu, stanowiąc cząstkę mojej i innych historii zbawienia.

I tutaj dochodzimy do trzeciego kryterium, jakiemu winien odpowiadać „język religijny": ten, kto tym językiem się posługuje, ma być świadkiem głoszonego orędzia i jego treści. Potrzebna jest bowiem wiarygodność przekazu. Nie chodzi przecież o przekazywanie jakichś teorii, idei, prawd, ale o danie świadectwa Bogu żywemu, który działa w konkretnych wydarzeniach i osobach; Bogu, który uczynił w moim życiu pewne rzeczy, w sposób ewidentny nie pochodzące ode mnie ani od innych ludzi. Ja bowiem zdolny jestem tylko do tego, co wychodzi z mojego serca, jak mówi Jezus. A co z niego wychodzi? Egoizm, pycha, zazdrość, nienawiść, złość... Dobro zaś, czyli to wszystko, co sprzeczne jest z moją skażoną, egoistyczną, żyjącą w lęku przed śmiercią biologiczną i egzystencjalną, naturą – przede wszystkim zaś miłość do nieprzyjaciół, czyli miłość ukrzyżowaną – otrzymać mogę tylko od Boga. I co więcej – darmowo, bez żadnej mojej zasługi czy zapłaty.

Świadek Paschy Jezusa, która dokonuje się w jego własnym życiu, nie musi pięknie mówić, być uczonym teologiem. Wystarczy, że sobą i tym, co mówi, ukazuje, że to wszystko, co przepowiada, jest prawdą, bo faktycznie dokonało się i wciąż dokonuje w jego osobistej historii.

Jest jeszcze inny problem. Kościół nie stroni od nowoczesnych środków przekazu, jak radio, telewizja, prasa. Sam Papież ich używa, choć z dużą

ostrożnością. Trudno przecież separować się od świata, któremu chce się powiedzieć coś najważniejszego. Rzecz jednak jest trudna, gdyż w wielu przypadkach pojawia się wówczas pośrednik w postaci redaktora, dziennikarza czy reżysera programu telewizyjnego i montażu. Co więcej, istnieje problem jednoczesnego pojawiania się przepowiadanego Słowa z programami czy tekstami, których treści są sprzeczne z orędziem Jezusa Chrystusa. Co wtedy robić? Bo w jakimś sensie wspiera się wówczas antyewangelię, usprawiedliwia się ją.

Dobrze jest przypomnieć, że w Stanach Zjednoczonych Kościół katolicki, który bardzo mocno przyswoił sobie nowoczesne sposoby przepowiadania poprzez media i technikę, ma od dawna najniższy wskaźnik nawróceń. Najwyższy zaś notują Świadkowie Jehowy, którzy stronią od mediów, polegając przede wszystkim na głoszeniu bezpośrednim, twarzą w twarz. Zresztą Jan Paweł II nieraz woła, by nie zapomnieć o tym najdawniejszym sposobie ewangelizacji.

W kontakcie bezpośrednim wzrasta rola osobistego świadectwa, rodzącego wiarygodność. Moje doświadczenie ze wspólnoty neokatechumenalnej, w której jesteśmy z żoną od dziesięciu lat, potwierdza prawdziwość tych spostrzeżeń. Niektórzy członkowie tych wspólnot po pewnym czasie trwania drogi wiary, na której doświadczają konkretnie, kim są – grzesznikami – i Kim jest Bóg w ich życiu, posyłani są – za swą zgodą – do ewangelizacji. Polega to na głoszeniu katechez dla dorosłych i młodzieży w parafiach; te katechezy prowadzą do powstawania (lub nie) kolejnych wspólnot. Również księża idący wraz ze świeckimi tą drogą uczestniczą w tym przepowiadaniu. Ich świadectwa mówią, że odkrywają i odnawiają tu głębię i treść swego powołania. Zmieniają też powoli język, którym mówią o Bogu i o człowieku. Słychać to również w ich homiliach. Stają się one bardziej konkretne, zrozumiałe dla słuchających, którzy – podobnie jak sami głoszący – pragną przede wszystkim jednego: kochać i być kochanym. Sami dać sobie tego nie możemy. Widząc zaś, jaki jest Bóg i co czyni w naszym życiu, że tylko On jest Ojcem kochającym naprawdę, jakże nie przekazać tego doświadczenia dalej? Nie jakąś ideę Boga znanego ze słyszenia, ale wieść o tym, że istnieje żywa Osoba, która kocha mnie, jak żaden człowiek kochać nie może, i która prowadzi moje życie drogą dla mnie najlepszą. Najlepszą, bo tylko na niej mogę otrzymać zapełnienie największego braku mojej natury. Tylko On może wypełnić tę ziejącą otchłań nieszczęścia, jaką jest serce mężczyzny i kobiety wciąż szukające miłości.

Czy więc chodzi tu o język religijny, czy o język wiary i życia, które dla idącego za Bogiem stają się powoli jednością?

JAN GROSFELD, publicysta, członek redakcji „Powściągliwości i Pracy".

Ewa Jabłońska–Deptuła

Truizmem jest stwierdzenie, iż język stanowi nośnik treści. U podstaw niezrozumiałości i braku percepcji listów pasterskich oraz kazań leżą między innymi następujące przyczyny. Po pierwsze, używanie pojęć i wyrazów niezrozumiałych nakładające się na brak podstawowej wiedzy katechetycznej słuchaczy. Stąd brak właściwych skojarzeń. Dotyczy to nie tylko dogmatów wiary, lecz w szczególności istoty tego, czym jest Kościół; jego dzieje są niemal zupełnie nie znane, podobna nieznajomość odnosi się do struktur kościelnych. Z kolei samym kaznodziejom często brak szeroko pojętej kultury religijnej. Stąd zarówno listy pasterskie, jak kazania trafiają w próżnię skojarzeniową i rodzi się tu pytanie: jak, kiedy i kto ma ten stan rzeczy zmieniać?

Po drugie – przeładowanie treściami i dłużyzna: chce się przekazać zbyt wiele rzeczy, czasem nie przystających do siebie. Chaotyczność występuje częściej w kaznodziejstwie niż w listach pasterskich. Ostatnio daje się zaobserwować lekka poprawa stylu tych ostatnich, jeśli chodzi o kompletnie niestrawną pompatyczność. Poza tym rzadko kiedy bywają dobrze przeczytane. Często można odnieść przecież wrażenie, że celebrans sam uprzednio nie zapoznał się z treścią listu, a przecież zła intonacja i rytm prowadzą do zmiany treści. Zdarza się, że kilka niedziel z rzędu czytane są listy pasterskie Episkopatu na przemian z listami czy odezwami miejscowego ordynariusza. Wydaje się, że zbytnia częstotliwość pomniejsza ich rangę. Czytanie listów pasterskich trwa przeciętnie około 15 minut, kazania natomiast od 20 do 30 minut. Często ludzie słuchają przez pierwsze pięć minut, a następnie zupełnie się wyłączają.

Słuchający kazań odnosi wrażenie, jakby brak było koncepcji, czym mają być homilie i w jaki sposób mają służyć „nowej ewangelizacji". Odnosi się to zarówno do sposobu przekazu, jak i do treści. Padają często słowa nie przeżyte wewnętrznie przez mówiącego, kaznodzieja mówi z pozycji „monopolisty prawdy", a nie tego, kto wspólnie z wiernymi poszukuje Chrystusa. Na ogół „czytania dnia" poddają, niemal dyktują wątek przewodni do przemyślenia i przemodlenia, a następujące po nim kazanie jest o wszystkim i o niczym, tak że wychodząc z kościoła człowiek zadaje sobie pytanie, co właściwie ksiądz chciał powiedzieć. Nie do zniesienia są przypadki politycznej instrumentalizacji religii, czynionej bez kultury przez demagogów w sutannach, nierzadko sięgających do pomówień, dziwacznych skojarzeń, bredni historycznych, mieszających *sacrum* z *profanum* w najgorszym stylu. Pogłębia się w ten sposób frustrację, postawy wzajemnej niechęci – pytanie, czy nie nienawiści? Jak to się ma do „nowej ewangelizacji"? Instrumentalnie używane są cytaty z przesłań papieskich, najczęściej wyrwane z kontekstu. Brak mozolnego budowania więzów międzyludzkiej solidarności oraz pogłębionej formacji obywatelskiej.

Częstokroć kazania mówione są polszczyzną niepoprawną, z wadliwym

akcentowaniem słów; obnażają one niski poziom formacji seminaryjnej, nie uzupełnianej własnym dokształcaniem. Jeżeli kaznodzieja wchodzi na obcy sobie teren, winien mieć elementarną znajomość rzeczy. Parę lat temu słyszałam w jednej z diecezji sympatyczne skądinąd kazanie głoszone przez jednego z sufraganów z racji rocznicy powstania styczniowego – mowa była o Łukasińskim wleczonym za armatą... Jeden z kapelanów wojskowych pomylił Racławice z Maciejowicami. Ostatnio można często słyszeć dziwaczne wypowiedzi o tematyce ekonomicznej.

Wydaje się, że kaznodzieje winni mieć ostrą świadomość „analfabetyzmu religijnego" wśród „ludu Bożego", analfabetyzmu ujawniającego się między innymi i w środkach społecznego przekazu. Kilkakrotnie słyszałam w telewizyjnych serwisach informacyjnych o mszy odprawionej przez rabina w synagodze, a ostatnio o ustanowieniu święta zmarłych przez bernardyna. Analfabetyzm religijny dotyczy również ludzi po dwunastoletniej katechezie, jak na przykład studentów KUL-u. Moi magistranci, którzy wybierają sobie tematy z szeroko pojętej kultury religijnej, nie wiedzieli – na przykład – jakie to wielkie święto obchodzimy w 50 dni po Wielkiejnocy, nie znają sześciu prawd wiary (dopiero wspólnie udało się to sprecyzować), nie są świadomi, czyje słowa mówimy przed Komunią Świętą, nie wspominając już o zupełnym braku skojarzeń tyczących dziejów kościelnych. Wyjdą w świat z dyplomami Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Kaznodzieje muszą wiedzieć, o czym i do kogo mówią, a nie posługiwać się terminami zawieszonymi w próżni. Ostatnio zdarzyło mi się słyszeć o święcie katedry lateraneńskiej – wątpię, czy choć tuzin osób w pełnym kościele wiedziało, co to jest katedra lateraneńska i jaką funkcję spełniała.

Najistotniejszym problemem jest w kaznodziejstwie powrót do „Słowa Bożego" – „moc mającego", ukazywanie stosunku stworzenia do miłującego Stworzyciela, wspólne szukanie Chrystusa, zbliżanie do Niego. Czy byłoby wykroczeniem przeciw regułom sztuki kaznodziejskiej kończyć homilię wspólną modlitwą – modlitwą prowadzącą do ustawienia człowieka na właściwym mu miejscu, prowadzącą do osobistej odpowiedzialności, tak za własne życie, jak i życie najbliższych, otoczenia, kraju? Trzeba skończyć z pustosłowiem. Ludzie są głodni Boga, choć nie zawsze są tego świadomi, przychodząc do kościoła „z przyzwyczajenia". Homilie powinny nie tylko ten głód pogłębiać, ale i w jakiejś części go zaspokajać.

Po trzecie wreszcie – język liturgii: przyjmowany jest automatycznie i dlatego przestaje być nośnikiem tajemnicy sakramentu czy sprawowanej ceremonii. W sposób bardzo ograniczony korzysta się z bogactwa liturgii posoborowej. Na przykład we Mszach Świętych z reguły wykorzystuje się najkrótszy kanon. Czy nie lepiej posłużyć się dłuższym, a skrócić kazanie? Co wiemy o istocie sakramentów i wypowiadanych przy ich udzielaniu słowach?

Przedmiotem pogłębionej a pokornej refleksji winno się stać pytanie, co uczynić w rzeczywistości istniejącej wyrwy kulturowo-religijnej, której obecnie nie jest w stanie zapełnić ani dom rodzinny, ani katecheza szkolna – by język liturgii, listów pasterskich i kazań docierał do ludzi, do ochrzczonego

„ludu Bożego" przy widocznie zmniejszającej się liczbie osób regularnie uczęszczających do kościoła.

EWA JABŁOŃSKA-DEPTUŁA, prof. dr hab., wykładowca historii KUL.

Jan Prokop

Powiem tu rzeczy dość banalne i raczej o figurze duszpasterza niż o jego języku, język jest bowiem konsekwencją wyboru odpowiedniej drogi nauczania. Zresztą pożytek duchowy możemy odnieść także i z kazania, którego nie zaliczylibyśmy do arcydzieł sztuki oratorskiej. Stąd nie przydaję nadmiernego znaczenia stronie formalnej słowa w Kościele. Ma ono być przede wszystkim świadectwem Ewangelii przekazywanym wiernym, z tym, że dawanie świadectwa wymaga autentyczności. Kaznodzieja powinien zatem rozumieć swoją rolę jako rolę osobiście wezwanego świadka wiary, gdyż właśnie jako ktoś konkretny, jako poszczególna osoba, z imienia znana Bogu, jest posłany z misją głoszenia słowa innym konkretnym osobom. A więc słowo Kościoła nie może zmienić się w abstrakcyjny dyskurs zbiurokratyzowanej, zdepersonalizowanej instytucji wydającej zalecenia, rozporządzenia, okólniki itp., musi zachować ów osobowy, apostolski charakter cechujący Listy św. Pawła czy św. Piotra, z wyraźnym piętnem tego, kto pisze czy mówi, ponieważ jako wiarygodny świadek sobą samym potwierdza prawdziwość tego, czego naucza. Kościół Nauczający przemawia bowiem ustami konkretnych osób, świadków Ewangelii, następców apostolskich i ich pomocników. To nauczanie, powtarzam, nie jest zbiorem abstrakcyjnych pojęć, ale przykładem, jak zastosować wiarę w naszym życiu. Stąd potrzeba adresowania wypowiedzi do sytuacji odbiorców. Konieczność przełożenia Ewangelii (Depozytu Wiary) na dzisiejszą praktykę chrześcijan żyjących pod koniec XX wieku, w epoce pełnej szczególnych i szans, i zagrożeń. Mówi zatem świadek wiary, mówi od siebie swoim językiem, bez afektacji czy sztucznego patosu, z troską o autentyczność i wiarygodność, a więc unika zużytych frazesów, gładkich, ale pustych. Nie powtarza mechanicznie tego, co w nim samym budzi dramat sumienia, bo słuchacz odczuje nieszczerość wyuczonej lekcji, raczej, nie przemilczając udręki i bolesnych pytań, wypowie wezwanie – Panie, zaradź niedowiarstwu memu... Sam nie jest bowiem monolitem, ale jest również wypełniony ludzką słabością i ułomnością. Nie wolno mu zatajać tego, że wiara Kościoła objawiana jest w ułomności Jego członków... Podkreślam piętno osobowe świadka wiary, ale przestrzec trzeba przed pokusą indywidualizmu, gdy świadek wiary zaczyna opowiadać nie o prawdzie, którą otrzymał w darze, ale o sobie samym. Inaczej mówiąc, unikać trzeba pokusy aktorstwa, łatwej do pomylenia z charyzmatem duszpasterskim, dotyczy to niekiedy popularnych duszpasterzy młodzieżowych, którzy ciągną za sobą

(czasem bardziej za sobą niż za wiarą) liczne grono niedokształtowanych osobowości, szukających nie tyle przewodnika duchowego, ile raczej przywódcy, fascynującej indywidualności *guru*, który wie wszystko i wszystko wyjaśni. A więc obok autentycznej osobowości świadka wiary – pokora, której wzór dał św. Jan zwiastujący Pana, ale korzący się przed Jego Majestatem.

JAN PROKOP, ur. 1931, prof. dr hab., wykładowca WSP w Krakowie, pisarz, krytyk i historyk literatury, tłumacz. Publikował w czasopismach specjalistycznych i tomach zbiorowych, a także m. in. w „Tekstach", „Twórczości", „Tygodniku Powszechnym", „Znaku", „Zapisie", „Kulturze" paryskiej i periodykach „drugiego obiegu". Wydał tomy eseistyczno-krytyczne i historycznoliterackie, m. in. *Euklides i barbarzyńcy* (1964), *Lekcja rzeczy* (1972), *Żywioł wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego* (1978), *Szczególna przygoda żyć nad Wisłą* (1985), *Universum polskie* (1993), *Parole partisane* (1993) oraz zbiory wierszy i opowiadań.

Jan Turnau

Język kościelny... Ba! Mówi się o tym niemal wszędzie. Pamiętam, że do zmiany wzywał także prymas Glemp. Problem szeroki i głęboki. Jest przecież kwestia rewizji języka teologicznego. Dopominam się na przykład u teologów różnych wyznań, by próbowali czymś zastąpić jeden z kluczowych terminów, mianowicie „łaskę": toż to jawny relikt języka feudalnego, ustroju, w którym los człowieka zależał od pańskiego widzimisię. Jak można nazywać tak postawę Boga, gdy potocznie mówi się „nie rób mi łaski"? Czesi nazywają miłość łaską i na odwrót; może w poszukiwaniach terminologicznych pójść tym tropem?

To jednak trochę inna dziedzina, bardziej naukowa. Co do spraw raczej praktycznych, mam przemyślenia poniższe.

Czy ksiądz musi mówić po księżemu? Czy muszę od razu wiedzieć, że to kazanie (katolickie, protestanckie, prawosławne – wszystkie one na jedną nutę), gdy tylko włączę radio? Czy już sam ton głosu musi być namaszczony?

Czy równie namaszczony musi być styl tekstów kościelnych? Nie chodzi o to, by były „wdechowe" albo gazetowe. Nie idzie o to, by język biskupa przypominał mowę funkcjonariusza powiatowego, co się zdarza nawet w stolicy. Musi być to natomiast normalny język współczesnego Polaka, wolny od swoistej dworskości kościelnej: bez eminencji i ekscelencji, księży biskupów (bywają biskupi nieksięża?), całego tego sztafażu, który wcale nie dodaje rzeczywistego autorytetu. Znów nie jest to specyfika rzymskokatolicka. W komunikacie dla prasy pewnej instytucji międzywyznaniowej, kiero-

wanej jednak faktycznie przez osobę wyznania luterańskiego czytamy: „W zebraniu wzięli udział: J.Em. Metropolita Bazyli Doroszkiewicz, Prawosławny Metropolita Warszawski i Całej Polski, J. E. Bp Senior Janusz Narzyński (Kościół Ewangelicko–Augsburski) (...) Posiedzenie zaszczycili swą obecnością..." i tu padają nazwiska ekscelencji z różnych Kościołów.

Ale ważniejsze jest jeszcze coś. Przed siedmiu laty ukazała się na KUL-u praca zbiorowa *O języku religijnym*. Irena Bajerowa stwierdziła tam: „Myślę, że są różne stopnie zła propagandy, co zależy od tego: a. czy i jak dalece fałszuje ona rzeczywistość, b. jak dalece udaje, że nie fałszuje, że nie jest propagandą, tylko obiektywną relacją (czyli – jak dalece jest ukryta względnie jawna). Oczywiście nasilenie a. i b. może być różne. Szczególnie niemoralne jest duże nasilenie b., bo wtedy właśnie gdy jest duży stopień skrytości, odbiorcy nie zdają sobie sprawy, że są pod wpływem zewnętrznych nacisków, i wtedy właśnie mamy do czynienia z manipulacją.

Ale w działaniu Kościoła jasne jest, że On naucza i przekonuje, gdyż zrodził się z polecenia: »Idźcie i nauczajcie...«. A więc każdy, kto poddaje się jego działalności, wie o tym, że będzie pouczany i będzie przekonywany. Nie ma tu więc utajonych akcji, tak że ogólnie można stwierdzić: nauczanie Kościoła nie jest manipulowaniem. Jednak w szczegółach zdarzają się fakty, które można by zakwalifikować do wyżej wymienionego punktu a. Bywają tu i bywały pewne niedomówienia, pewne przemilczania, pewne »modelowania« rzeczywistości w kierunku niezgodnym z ogólnym odczuciem prawdy, mające na celu usprawiedliwienie niezbyt udanych akcji, niezbyt pięknych postaci związanych z Kościołem. Takie zabiegi są naprawdę ciężkimi grzechami przeciwko językowi. Ludzie są teraz szczególnie wrażliwi na manipulację, szczególnie też podejrzliwi, ale – niczemu i nikomu nie dowierzając – Kościołowi chcą wierzyć, oczekują tu wreszcie zgodności słów z prawdą. Nie chcą być manipulowani i wszelkie próby w tym kierunku wywołują zrozumiałe oburzenie."

Nic dodać, nic ująć. Może dodać jedynie to, że tymczasem sytuacja Kościoła uległa zasadniczej zmianie. Twierdza przestała być oblegana. A jeśli jest oblężona, to przez ludzi, których jeszcze bardziej niż przedtem gorszą owe grzechy eklezjalne (gorszą autentycznie – nie są to przecież same Urbany!). I znów zaznaczam, że zjawisko jest ogólnowyznaniowe.

Zakończenie będzie optymistyczne. Odsyłam między innymi do różnych wypowiedzi biskupa Pieronka oraz do oświadczenia „mass-medialnej" komisji Episkopatu w sprawie Radia „Maryja" i innych mediów katolickich. Mowa tam jasna i samokrytyczna, bo przecież dla sporej części polskiego Ludu Bożego ta rozgłośnia to symbol katolicyzmu. Niestety.

PS. Zapomniałem napisać o może najważniejszym: o kościelnym języku nienawiści. Nie jest to zjawisko nagminne, ale nierzadkie, i to na eklezjalnych szczytach, z Jasną Górą włącznie...

JAN TURNAU, publicysta, teolog, kierownik działu religijnego „Gazety Wyborczej".

SZTUKA I LITERATURA WOBEC WOJNY

W kolejnym kwartalnym dodatku „Znak–Kultura" proponujemy blok materiałów o sztuce i literaturze wobec wojny. Pięćdziesiątą rocznicę kapitulacji III Rzeszy uznano za doskonały moment do zorganizowania „okolicznościowych" wystaw i sympozjów stawiających pytanie o zobowiązania literatury i sztuki wobec ofiar historycznych kataklizmów. Co może zrobić artysta, pisarz wobec tak porażającego doświadczenia, jakim jest wojna, a przede wszystkim Zagłada? Współczesne konflikty zbrojne z tragedią „czystek etnicznych", masowych rzezi także wołają o świadectwo – czy wolno jednak ludobójstwo i bezmiar ludzkiego cierpienia czynić tematem artystycznym?

Mieczysław Porębski na marginesie warszawskiej wystawy Gdzie jest brat twój, Abel? *stawia pytanie o to, kim jest dzisiaj Kain, Abel, czym jest, czym może stać się sztuka i jej powinności wobec historii oraz jaka jest różnica pomiędzy ciszą a milczeniem. Tadeusz Lubelski pisze o wojnie w obiektywie kamery filmowej, zaś Jacek Kowalski, analizując przykłady poezji starofrancuskiej, wspomina epokę wojen rycerskich i malowniczych pieśni głoszących chwałę oręża i krzepiących serca.*

Zwróciliśmy się także z prośbą o wypowiedź do twórców, którzy wojnę – lub jej aspekt wyjątkowy, jakim był Holocaust – uczynili tematem swojej twórczości.

KULTURA

Wobec wojny

SPOTKANIE Z ABLEM

Mieczysław Porębski

Opowieść biblijna o Kainie i Ablu kryje wiele tajemnic. O niektórych pisałem już w „Znaku". Teraz wracam do nich, bo wątek ten znalazł kontynuację. W Warszawie, w rozbudowanym (nareszcie) gmachu „Zachęty" ma miejsce wystawa pomyślana i zorganizowana przez Andę Rottenberg pod znaczącym tytułem *Gdzie jest brat twój, Abel?* Inicjatorem wystawy był Andrzej Szczypiorski, który postawił pytanie: dlaczego totalizm masowo zabijał, dlaczego ci, którzy o tym wiedzieli, jeśli nawet tego zabijania nie pochwalali, jeśli nawet spać im ono po nocach nie dawało – milczeli? Bo człowiek jest zagadką – odpowiada Szczypiorski. A z tego powodu również i totalizm jest zagadką. A jest zagadką, bo jest nicością. Nicości zaś opisać (ob-jaśnić) nie sposób. Można ją natomiast ukazać (u-jawnić). Przez, mianowicie, nieistnienie własne. W ustrojach totalitarnych sztuka właściwie nie istniała. Nie istniała sztuka, nie istniał Bóg, wszystko było dozwolone. Szczypiorski dokonuje przy tym inwersji słynnego sofizmatu Dostojewskiego: Jeśli wszystko wolno, Boga nie ma. Nicość przyzwala na wszystko, przyzwolenie na wszystko równe jest nicości. Dać wyraz lękowi przed nicością, poszukiwaniu Boga, oprotestować totalitaryzm – oto zadanie sztuki na dzisiaj.

Tu jednak dwie uwagi.

Uwaga pierwsza: Inwersja Szczypiorskiego jest logicznie wadliwa. Inwersja prawidłowa brzmi: Jeśli nie wszystko jest dozwolone, Bóg istnieje. A że nie wszystko jest dozwolone, mówi nam – powołuje się na nie i Szczypiorski – nasze sumienie, „prawo moralne we

mnie". Że zaś tak jest – no cóż? – możemy nie do końca wiedzieć, co wolno, a czego nie wolno, ale że jakaś granica tu istnieje, o tym tak czy inaczej jesteśmy przeświadczeni. I wtedy łatwo nam już powiedzieć „*Gott mit uns*", zapinając żołnierskie pasy przed kolejną masową egzekucją. A tak było nie tylko w naszym osławionym wieku dwudziestym. Przypomnę, żeby nie cofać się jeszcze głębiej w przeszłość, wyprawy krzyżowe, krucjatę przeciw albigensom, noc świętego Bartłomieja, Tatarów Kmicica w Prusiech, o których śpiewał Jacek Kaczmarski. Saragossę, San Domingo. Z tego naprawdę nic nie wynika.

Uwaga druga: Czy totalizm był czymś szczególnie się wyróżniającym? Był. Tylko że totalizm nie był – trudno i niestety – nicością. Nie był niczym szatańskim (jeśli zło, szatana uznać zgodnie z przyjmowaną dość powszechnie tradycją za brak, brak dobra), był czymś bardzo ludzkim. Skąd się wziął? To jest pytanie. Gotową na nie odpowiedź mają specjaliści od historii idei. Odpowiedź po części słuszną. Ideologie, ideologie utopijne zwłaszcza, obiecujące takie albo inne Trzecie Królestwo, nie są tu bez winy. Ale ideologia to jeszcze nie wszystko. Musi znaleźć się siła wprowadzająca ją, na siłę właśnie, w życie. Z uporem wracam tu do pisanego w roku 1935 artykułu Stefana Czarnowskiego *Ludzie zbędni w służbie przemocy*. Czyta się go bowiem, jakby pisany był dzisiaj.

Są to sprawy zbyt znane, aby warto było rozwodzić się nad nimi. Powstaje w naszych oczach armia wykolejeńców pochodzenia chłopskiego, robotniczego, inteligenckiego; olbrzymi, coraz liczniejszy margines, w coraz wyższej mierze składający się z ludzi młodych, pełnych młodzieńczego temperamentu, a skłonnych do wytwarzania w sobie „kompleksu mniejszej wartości" i łaknących zaznaczenia się w przeciwstawieniu się do tych, którzy mają pracę, którzy zarabiają, którzy cieszą się szacunkiem ogółu.

Dalej wraca już jakby tamta epoka, lata trzydzieste. Ale chyba nie do końca. Czytamy:

Ludzie ci są dla faszyzmu potrzebni. Z nich bowiem rekrutuje on swoje bojówki, swoje czarne, brunatne czy też innego koloru koszule. Nie z kogo innego, jak z nieukończonych studentów, z beznadziejnych kandydatów do posad państwowych, i zwłaszcza ze zdemobilizowanych po wojnie rezerwistów, którzy po kilku latach spędzonych w okopach, odzwyczaiwszy się od pracy, a wdrożywszy się w dyscyplinę, zastali miejsca przy warsztatach zajęte – zorganizował faszyzm włoski te bojówki, które biły i rozpędzały robotników zajmujących fabryki. Znanym jest także faktem, że hitleryzm przed przewrotem 1933 r. organizował przede wszystkim młodzież niezatrudnioną i nie mającą nadziei znalezienia jakiegokolwiek zatrudnienia.

Dziś to brzmi nieco jednostronnie. Cóż, Czarnowski zaliczony

byłby dzisiaj do tak zwanej lewicy laickiej. Która też walczyła o to, żeby robotnicy ze Stoczni czy z Ursusa mieli coś w końcu o swoich fabrykach do powiedzenia; tyle że z poszerzoną co nieco świadomością. To nie tylko przecież faszyzm, nie tylko narodowy socjalizm zaciągały na swą służbę ludzi zbędnych, ludzi marginesu, wytrąconych przez wojnę, przez bezrobocie z bardziej ludzkiego trybu funkcjonowania. Przecież i bolszewicki komunizm rekrutował najpierw zawodowych rewolucjonistów, a potem zrewoltowane masy żołnierskie i chłopskie. Później zaś? To się łatwo zapomina, ale pewną zasłyszaną w kolejowym korytarzu lat temu z dziesięć rozmowę warto tutaj przypomnieć; dwóch młodych ludzi, jeden zwyczajnie, w dżinsach i niechlujnej kufajce, drugi – łaciata mundurowa bluza, czapka z wgniecionymi rogami, buty:

– Masz na wszystko. Palenie, wszystko. Idziesz ulicą, nikt ci nie podskoczy. Na szkoleniu też leci. Samo pałowanie.

Ludzie zbędni, ludzie marginesu – powiada Czarnowski – byli zawsze. Wolny *theta* w starożytnej Grecji, znęcony działką rolną zaciężny żołnierz Mariusza, średniowieczny *homo vagus, clericus acephalus*, „kadet" ze zubożałego rycerskiego rodu wyruszający na krucjatę albo do zakonu krzyżowego, renesansowy kondotier, muszkieter, nasza szlachecka gołota, romantyczny osiemnastowieczny bandyta, kto tam jeszcze? Zawodowy rewolucjonista, ano właśnie. Fan „Legii" demolujący prom, w czasie powrotu po wygranym meczu ze Szwecji, on także.

Jakaż więc wobec tego różnica?

Dość istotna. Przemoc znana nam z historii nie była jednak nigdy przemocą totalną. Zawsze były tam jakieś luki, jakieś miejsca schronienia – na pustyni, we wspólnotach klasztornych, w obrębie murów miasta, w uniwersyteckich kolegiach, u dworu oświeconego czy po prostu nieco łaskawszego władcy, wszędzie tam, gdzie samo już powietrze czyniło człowieka, do pewnego przynajmniej stopnia, wolnym. Wraz jednak z postępem cywilizacji, gdy pojawiły się społeczeństwa masowe, masowe środki nadzoru, inwigilacji i indoktrynacji, wojny wprawiające w ruch całe masy, środki rażenia, recesje, kryzysy, jak również sposoby ich unikania czy kamuflowania, powietrza tego zaczęło brakować.

Wraz z postępem cywilizacji. I tu pora powrócić do opowieści, do mitu. Kim był Kain? Kim był brat jego, Abel? Kain był, pisałem już o tym, najstarszym bodaj herosem–cywilizatorem. Syn Boga, czy za takiego się mający, poczuł się dotknięty tym, że jego skromna ofiara z plonów ziemi, z dziedziczonych po ojcu owoców trudu rolnika, nie została przyjęta; popełnił straszną pomyłkę, rzucić

musiał ziemię, która plonu już więcej dawać nie chciała, a potem naznaczony na wieki piętnem ochronnym zbudował – dla innych, nie dla siebie – pierwsze miasto i dał początek klanowi mistrzów wytopu metali, sztuk wszelkich, muzyki.

I jeżeli dziś pada pytanie „Gdzie jest brat twój, Abel?", jest to pytanie do współczesnej nam cywilizacji i do współczesnego twórcy. Pytanie, na które nie wolno nie odpowiedzieć. Nie wolno się od niego wykręcić: „Nie wiem, nie jestem jego stróżem." Pytanie, którego nie wolno zbyć ripostą: „Czy taka odpowiedź w ogóle jest możliwa? Po holokauście?" Otóż przeciwnie. Odpowiedź, taka czy inna, ale odpowiedź, nie milczenie, to obowiązek, właśnie twórcy. Twórcy cywilizacji, jaka ona jest, jaka by nie była, i twórcy sztuki, jaka wciąż jeszcze, mimo wszystko, jest możliwa.

A sama odpowiedź?

– Gdzie jest Abel? Jak to gdzie? Tutaj. Między nami. Obecny. Nawet wtedy i zwłaszcza wtedy, kiedy go nie ma. Spotkać go nie tak znowu trudno.

Rzecz tylko w tym, żeby nie skończyło się na wywoływaniu duchów. Albo upiorów. Bo to już było. Wystarczy. Zaduszek nie można ciągnąć w nieskończoność. Trzeba natomiast zastanowić się nad trzema rzeczami.

A więc po pierwsze: Kim był, kim jest, skoro już o nim mówimy, Abel? Bo wydaje się, że to pytanie o Abla postawione zostało trochę retorycznie.

Po drugie: Czym jest dzisiaj – jeżeli jeszcze jest, bo i to może budzić wątpliwość – sztuka? W nieuniknionym panelu towarzyszącym otwarciu warszawskiej wystawy prowadzący go Andrzej Turowski rozwinął to pytanie w cały ich szereg. Trzeba się nad nimi zastanowić.

Po trzecie wreszcie: I cóż ma nam ona, ta właśnie sztuka, jeśli jeszcze jest, na rozważany tu temat do powiedzenia? To już pytanie do samej, zorganizowanej przez Andę Rottenberg, wystawy. Do artystów, krytyki.

Zacznijmy więc od Abla. W przeciwieństwie do Kaina Pismo mówi nam o nim niewiele. Na pozór niewiele, bo czegoś jednak o nim się dowiadujemy. Był wolnym pasterzem, który nie chciał dzielić trudów osiadłych rolnika, odszedł ze swoim stadkiem, kóz, może owiec, kobietami. Samotny? Niekoniecznie. Potem jednak wracał, czegoś tam może i żądał, w czymś przeszkadzał, czymś niepokoił, nie wiadomo czemu jego krwawa ofiara miała być lepsza od ofiary z płodów ziemi. Krótko mówiąc, był inny. Był, dla Kaina, który uważał się za syna Boga, tym drugim, jakimś

niejasnym zagrożeniem, może i źródłem zła, które stanęło u jego pracowitych wrót; grzeszności, która tam się pojawiła, nie wiadomo, skąd biorąc początek.

Podobnie było w Grecji, z tym że Grecy przenieśli te ludzkie w końcu sprawy w sferę mitu, zmagania się tytanicznych, przedludzkich sił z przejmującymi panowanie nad światem bogami. To ten drugi, gorszy tytanida, nieprzezorny Epimeteusz otwarł puszkę ulepionej podstępnie przez Hefajstosa z błota i wyżarzonej w kuźniczym ogniu Pięknej Pułapki–Pandory, wypuszczając na świat wszelkie możliwe plagi i nieszczęścia, on ponosił za nie winę. Podczas gdy przemyślny twórca cywilizacji, Prometeusz, równy bogom, bo z nimi jako tytanida skuzynowany, usiłuje ich przechytrzyć, zaludnia ziemię, kradnie z nieba ogień, samych zaś bogów ośmiesza, znęcając ich oszukańczą ofiarą.

Prometeusz został pojmany, skowany i ukarany, ludzkość wygubiona potopem, odnawiają ją – córka Epimeteusza, płomiennowłosa (czyż jej matka nie była dziełem Hefajstosa?) Pyrré i syn Prometeusza, bezdomny, skołatany wygnaniec (na co wskazywałoby jego imię) Deukalion. A pomocne im w tym będzie tytaniczne prabóstwo Prawa i Wieszczenia, matka Prometeusza, Temida.

Znamienne jest to poranie się ludzkiej wyobraźni z problemem zła i jego źródeł, ofiary, cywilizacji, ale przede wszystkim chyba z problemem tego d r u g i e g o właśnie, drugiego, innego, Abla, Epimeteusza, zbędnego jakoby siewcy niepokoju i tegoż niepokoju ofiary. Człowieka marginesu.

A dzisiaj? Dzisiaj Abel to też marginesy – albo za takie uważane – narodowościowe, obyczajowe, religijne, rasowe. Także – paradoksalnie – artystyczne, intelektualne. Ablem, jak zawsze, jest i dzisiaj każdy „inny", nie urobiony wspólnymi siłami środków masowego przekazu, rynku, reklamy; a również – znowu paradoksalnie – i taki, którego ten totalnie zinstytucjonalizowany świat zepchnął na margines, uczynił zbędnym, oddał w służbę obiecującej mu jakże mizerne dowartościowanie przemocy; tamten chłopiec z ZOMO w kolejowym wagonie, skin, kibic na zmienionym w pandemonium stadionie. Każdy „inny". Łącznie z Tym, który się o niego gdzieś Stamtąd upomina.

Tyle o Ablu. A teraz o sztuce. Czym jest, czego się nauczyła, na ile może i powinna interweniować, dawać świadectwo prawdzie, na czym polegać by miało jej „zaangażowanie", co może nam powiedzieć o świecie, śmierci, przetrwaniu – szereg postawionych przez Andrzeja Turowskiego pytań, na które odpowiadano różnie, rów-

nież i na towarzyszącym warszawskiej wystawie spotkaniu. Albo i nie odpowiadano, zawsze bowiem przy takich okazjach każdy mówi nie o tym, o co go pytają, ale o tym, co mu akurat na myśl przychodzi.

Na wejściowe pytanie Turowskiego – czym jest, czego się nauczyła, nauczyła od historii, sztuka, odpowiedzieć nie potrafię. Sama stanowi ona zjawisko historyczne, jest historii, w tym również swojej własnej, wytworem. Stąd jej długie trwanie, ale również i transgresywność – zdolność przekraczania samej siebie, zmienność granic, nie-do-końca-określoność, jej – jak to kiedyś nazwałem – „niesforność", „bezczelność" nawet. Czego zaś to długie trwanie ją nauczyło? Czego uczy artystę? Nie wiem. Wiem, czego mogłoby nauczyć. Że tak było zawsze. Że stan upadku (spadanie „poziome" – horyzontalne – Tadeusza Różewicza) jest stanem normalnym historycznej egzystencji człowieka nacechowanej ludobójstwem, zbrodnią, grą interesów, zobojętnieniem. Ale że skądinąd tzw. „ciemne wieki" nigdy nie były aż tak ciemne, jak mogłoby się wydawać, że wśród zmiennych koniunktur i obliczonych na zasięg jednego życia ludzkiego i żywej o nim pamięci sekularnych nawrotów zawsze dawały jakąś tam szansę przetrwania ukierunkowanym na „drugiego" wartościom. Jeśli bowiem katastrofy, to indywidualne – ginie bliski człowiek, ród, plemię, naród, skupiona wokół określonych wartości wspólnota, umierają całe cywilizacje, ale c y w i l i z a c j a jako warunek konieczny niestety (przypominam ochronne piętno Kaina), acz niewystarczający zbiorowej i jednostkowej ludzkiej egzystencji wśród lokalnych, ale nie tylko, upadków i wzlotów, nawet przygasając, zachowuje zdolność odradzania się, łapie mniej lub więcej rytmicznie oddech, daje szansę. I to właśnie zobowiązuje. Bo Abel zginął, ale i nie zginął. Jest, czeka. Na kolejny cios czy na spotkanie?

Pytanie o interwencję. A więc pytanie, na ile ona może być skuteczna i słuszna. Odpowiedź znowu brzmieć tu będzie – nie wiem. Formowanie stereotypów, zagrzewanie do czynu, nawoływanie do opamiętania, bycie Deborą, Tyrteuszem, Izajaszem, Demostensem – tak, oczywiście. Retoryka podniesiona do rangi sztuki może być skuteczna. Skuteczna jednak zarówno w słusznej jak niesłusznej sprawie. A nie o to przecież chodzi. Ta „przestrzeń publiczna" – jak ją określa Turowski – rządziła się i rządzi własnymi prawami, przy czym warto zauważyć, że z czasem tracą one na aktualności. Retoryka piramid, akropoli, koloseów obojętnieje, grobowce stają się łupem złodziei, budowle zmieniają w kamieniołomy, grożące sądem ostatecznym romańskie portale, gotyckie przedsionki

Królestwa mijane są obojętnie, wyzłacane ołtarzowe retabula trafiają na strychy, alegoryczne treści renesansowych fresków i pomników, barokowych rzeźb i malowideł są dziś w stanie zainteresować jedynie specjalistów, na „mówiące" fasady wielkomiejskich dziewiętnastowiecznych kamienic nikt nie spojrzy. To, co pozostało, co działa, liczy się i wartościuje zupełnie inaczej – za monumentalność, dekoracyjność, bujne, sensualne, to znów ukryte, ciche życie, za atmosferę, nastrój; za turystyczno–muzealną „zabytkowość" w końcu – historycznie umotywowaną legitymizację takiej czy innej kulturowej wspólnoty. Gdy się jednak nad tym zastanawiamy, pamiętać należy, że sztuka ma również swą przestrzeń „prywatną", swój, sobie tylko właściwy, etos, nieprzemijającą, zdolną zawsze do nas przemówić, jeśli tylko się na nią uwrażliwimy, p o e t y k ę. Dzięki niej też nie tyle „interweniuje" w przestrzeń „publiczną", co z nią koegzystuje, wprowadza w jej obręb to, co ma do powiedzenia t y l k o i w y ł ą c z n i e o d s i e b i e.

I tu z kolei pytanie o pamięć i prawdę, prawdę od–pominaną, od–krywaną w nas samych i dookoła, bo jakaż mogłaby być inna. Otóż z tak właśnie rozumianą prawdą mieszać sztuki nie należy. Ona sama bowiem ani ją zawiera, ani odzwierciedla. Ona na nią jedynie, mniej czy bardziej pośrednio, n a p r o w a d z a. Operuje w owym obszarze „trzeciej wartości logicznej", który późna, ockhamowska scholastyka umieszczała między *falsum* a *verum* jako *neutrum*. Pozostając w tej neutralnej logicznie strefie anamnezy, mitu, snu, fantazmatu, katabazy *eis ántron*, sztuka w tym wszystkim, co partykularne, jednostkowe, nie–rzeczywiste, prywatne właśnie, odnajduje to, co uniwersalne, czego nie ima się czas i co zawsze, w sprzyjających temu warunkach, liczyć może (czy winno) na – by tak się po kantowsku wyrazić – bezinteresowne zainteresowanie.

Co się wiąże – bo o to również pyta Turowski – z postulatem jej „angażowania się" w nabrzmiewające aktualnie, społeczne i polityczne problemy dnia. Tutaj warto może przypomnieć, że postulat ten nabrał szczególnego zabarwienia, gdy Sartre uczynił z niego istotę samą posłannictwa „intelektualisty". Na co z kolei z właściwym mu sarkazmem zareagował Julien Benda, w przedmowie z roku 1946 do kolejnego wydania swej słynnej *Zdrady Klerków* z roku 1927. Współczesny klerk – powiada Benda – zdradza dziś na różne sposoby swą funkcję, między innymi zaś:

Przyznając wartość myśli wtedy tylko, gdy pociąga ona „zaangażowanie" jej autora, ściśle zaś – jego zaangażowanie polityczne i moralne, pod warunkiem jednak, że nie podchodzi on do tych kwestii ponadczasowo, jak to ma miejsce

u Arystotelesa czy Spinozy, ale że jest to zaangażowanie się w batalię chwili razem z całą jej przypadkowością – pisarz winien „angażować się w teraźniejszość" (Sartre), zajęcie stanowiska aktualnego jako aktualnego, przy zachowaniu w najwyższej pogardzie każdego, kto by pretendował do umieszczenia się ponad swoim czasem.

Benda mówi przykładowo dalej o powieści: Oto Sartre'owski postulat obniża rangę Benjamina Constant, Balzaka, Flauberta, nawet Prousta, pozostaje Malraux, największy, bo „najbardziej współczesny". Jakby nie wystarczało samo „malowanie obyczajów, studium charakterów, opis namiętności czy inne działania obiektywne", jakby rzeczywiście dopiero „zaciągnięcie się pod sztandar" nobilitowało pełnoprawnego artystę. Myślę, że ze sztukami plastycznymi jest podobnie, wydaje się jednak, że w jednym i drugim przypadku nie może chodzić (jak mogłoby wynikać ze słów Bendy) po prostu o *mimesis*, o obiektywny obraz, obiektywne danie świadectwa światu; że postulowany przez Bendę wymiar ponadczasowości wymaga czegoś więcej, wymaga nie samego tylko obiektywnego czy zobiektywizowanego świadectwa, wymaga dystansu. Również i Turowski pyta o to, co sztuka mówi nam o świecie, świecie zagrożeń cywilizacyjnych, w którym żyć nam wypadło. A przecież nie o to chodzi. Zadaniem sztuki nie jest mówienie o świecie. Jaki świat jest, każdy widzi. Na ulicy i w telewizorze. Zadaniem sztuki jest mówić – świadczyć – przeciwko światu. Umieć się wyłączyć, odmówić udziału. Stwarzać enklawy ciszy, nawet gdy coś się dzieje. Domeną sztuki jest nie–rzeczywistość. Nie ta, która nam, tak czy inaczej angażowanym, wydawać się mogła kryjącą zło nicością, ale ta, która w dobiegającym swego końca tysiącleciu umiała wznieść się ponad rzeczywistość. Osadzała romańskie bazyliki na pielgrzymich szlakach, budowała katedry i miasta, tworzyła Europę stolic, zakładała ogrody, budziła do życia milionowe metropolie. Wszystko to na ziemi, ale jakby o piędź nad ziemią. Co stanowi, stanowić zaczyna, jej przewodnie zadanie dzisiaj, powiedzieć trudno. Może po prostu trwa, zanim się, jak to już nieraz bywało, w sposób bardziej zdecydowany określi.

Ostatnie w szeregu pytań Turowskiego to pytanie o sztukę jako formę przetrwania właśnie, o sztukę w obliczu masowej, jak nigdy może przedtem, zagłady, w obliczu śmierci. Jej bezsilność jest tu oczywista. I może właśnie dlatego nie kwapi się ze wznoszeniem piramid, mauzoleów, monumentów trwalszych nad spiże. Woli rozbijać namioty, aranżować spotkania. Jeśli trwa, to jako ślad takich właśnie spotkań, ślad przejścia – *trace de passage*, pozostawiony w czyjejś pamięci albo w zapisie – na błonie fotograficznej,

taśmie video, dyskietce, w dokumencie. Pozostawia po sobie zanikające wspomnienie, nie rzecz, a jeśli rzecz, to jej szczątki, „przedmioty najniższej rangi" – jak je określał Kantor – w eleganckim co prawda opakowaniu, bo tego wymaga ich godność, godność trwania właśnie. Tworzy i budowle, całe otoczenia, ale jedynie na salach wystawowych. Budowle, które po zakończeniu ekspozycji sfotografuje się i rozbierze. Sztuka nomadów, sztuka pozornie wycofujących się w bezczasowe przeliczanie czasu anachoretów, działa na peryferii, nie jest jednak od tego, żeby aspirować do znalezienia się w centrum uwagi. Jest w niej wiele szalbierstwa, ale czyż nie tak było zawsze? Jest jednak i wyzwanie rzucone takiemu, jaki jest – i jaki będzie – światu, trudno więc nie śledzić jej dróg z całą należną suwerennym rozstrzygnięciom powagą.

I teraz o samej wystawie. Wspomniałem tu o ciszy. Żeby nie było nieporozumień, podkreślić od razu należy, że czym innym jest cisza, czym innym milczenie. Kto milczy, wydaje się przyzwalać. Na wystawie w Zachęcie szukałem nie milczenia, a właśnie ciszy. Przynależnej cmentarzom, ale nie tylko. Również i ciszy spojrzenia temu Drugiemu, innemu, w oczy, spojrzenia, o które upomina się Emmanuel Lévinas, filozof ukazujący nam po *epoché* Husserla, po porażonym nicością Heideggerze, po podejmujących dialog z przeszłością hermeneutach drogę wyjścia z myślowego impasu, w którym wraz z tamtymi zwrócona ku wartościom myśl naszego kończącego się stulecia, ba – tysiąclecia – utknęła.

Od razu też powiem, że nie wszystko, co na wystawie w Zachęcie zobaczyłem, okazało się tym, czego szukałem. Nie wszystko, a mówiąc wręcz – niewiele. Z drugiej jednak strony w niewielu też przypadkach znalazło się na tej wystawie coś, co można by pominąć. Reszta z pewnością warta jest, jeśli nie akceptacji, to przynajmniej zastanowienia i dyskusji. I to jest jej niewątpliwym, ważkim osiągnięciem.

W Zachęcie są artyści, o których się mówi. O większości z nich wiedziałem niewiele, w znacznej części zgoła nic. Z krytyką, do uprawiania której niezbędne jest – jak to kiedyś pisałem – nie tylko oko, ale również ucho i nos (właśnie żeby dosłyszeć, o czym się mówi, i zwęszyć to, o czym co prawda jeszcze się nie mówi, ale będzie), pożegnałem się równe trzydzieści lat temu. Moja wiedza o tym, co dziś dzieje się w sztuce, jest zapośredniczona, zapośredniczona przez moich przyjaciół i uczniów, czy nawet przez ich już z kolei uczniów i przyjaciół. Pozwala mi to (tak przynajmniej sądzę) zachować pewną łączność z dniem dzisiejszym, ale też i pewną

niezależność, może i świeżość spojrzenia na to, co inni, młodsi, mają już zobaczone, przyswojone, a ja jeszcze nie.

Są zresztą – i na tej wystawie – pewne wyjątki. Należy do nich Krzysztof Wodiczko, który zdążył bywać na moich wykładach w warszawskiej ASP i z którym od lat jesteśmy zaprzyjaźnieni. Skończył Formy Przemysłowe i uprawiał sztukę najbardziej czystą z tego, co dziś znam. Somnambuliczny pomost–pojazd, którym odbywał spacer wzdłuż Alei, wprawiając go w ruch też spacerowaniem, ale po nim, tam i z powrotem. Potem było wyłapywanie śródmiejskich odgłosów przez izolujący go od nich hełm i dwa czujniki umieszczone na poszukujących brzmień dłoniach. Były jeszcze anamorficzne zabawy z odwzorowaniem przestrzennym najprostszych przedmiotów, stołka, drabiny, wszystko to zwrócone ku jakiejś bardzo subtelnej poetyce przechodzenia obok, spotkań, zatrzymań. Później jednak nad poetyką zaczęła brać górę retoryka. Po *Pojeździe bezdomnych* łączącym funkcje wózka gałganiarza z zamykanym ruchomą pokrywą legowiskiem, co, dla mnie przynajmniej, było raczej mrugnięciem oka w stronę napotkanego kloszarda niż retorycznym apelem; po całej serii mega–projekcji odzierających ważne gmachy publiczne z ich pseudo–dostojeństwem, a więc czymś w rodzaju ambalażu na opak, przyszła kolej na pokazaną w Zachęcie *Laskę Tułacza* przemawiającą w tegoż imieniu do otoczenia, i na jej swoiste ulepszenie – *Rzecznika*, rodzaj elektronicznych ust mających zastąpić w obcym kraju własne. Na wystawie skomplikowana, i technologicznie, i w odbiorze, aparaturowa instalacja mająca uprzytomnić odbiorcy sposób i zasięg działania obu urządzeń stanowi przez swe usytuowanie centrum, od którego rozbiegają się i łączą dalsze przestrzenne jej segmenty. Uderzenie jest mocne: zaciemniona sala, czerń ścian, biel rozlepionych na nich tekstów, połyskiwanie ilustrujących sposób użycia laski monitorów, mieszanina obrazów i głosów tych, którzy natrafili w lasce na jedyną być może dla nich życiową szansę wypowiedzi.

Rzecznik jest kontynuacją idei *Laski Tułacza*, jako kolejna generacja sprzętu do mówienia, zaprojektowanego z myślą o imigrantach. Poprzedni przyrząd miał służyć jako atrybut, artefakt, relikwiarz, przenośna kronika, rozpamiętująca publicznie „prywatną historię" doświadczeń emigranta. Funkcjonował jako „osoba trzecia" w stosunkach między imigrantami i nie–imigrantami, a także między samymi imigrantami, funkcjonował jako dubler imigranta, jako inspiracja do dialogu między podzielonymi światami ludzi nawiązujących wokół niego konwersację.

Nowy przyrząd ma bardziej radykalny charakter jak *Laska Tułacza*. Ma bezpośredni kontakt z ciałem (twarzą) imigranta stając się jej przedłużeniem.

Przyrząd nie pozostaje już oddzielnym pehomocnikiem użytkownika, lecz jest z nim organicznie złączony, czyniąc z niego rodzaj cyborga, wirtualnego podmiotu

– komentuje autor swe prototypy. „*Rzecznik* sprowadza do absurdu próby pozbawienia kogokolwiek prawa do głosu w demokratycznym społeczeństwie" – kontynuuje. I tu ogarnia mnie niepokój: A więc Abel dzięki elektronice stał się cyborgiem, który potrafi wymusić wysłuchanie go i zrozumienie? Nikt mu nie podskoczy? Przerażająca wizja. Ale gdyby tak wyciszyć tę całą retorykę? Zostawić same tylko mówiące do nas coś bezgłośnie usta? Sam tylko „wirtualny podmiot" i jego skrytą gdzieś na dnie tego wszystkiego – jednak poetykę?

Na prawo od sali Wodiczki jest korytarz Mirosława Bałki (ur. 1958). Wbudowany w przestrzeń ekspozycyjną, długi, jasny, korytarz ten załamuje się pod kątem prostym jak odwrócona litera L. Wydaje się bez wyjścia, a jeżeli, to w Niewiadome. Obszerny, ale i ciasny zarazem, biały, ale na jakiejś wysokości, koło dwóch metrów chyba, pokryty warstwą świetlistej substancji nakładanej starannie, uważnie, rzec by się chciało – nie bez pewnej tkliwości, niewielką, sprężystą szpachlą. Wiem, że to mydło. Posługiwał się nim zresztą, o czym czytam w katalogu wystawy, również i wcześniej. Obok lastriku, blachy, popiołu, juty, desek, linoleum, fotografii. Mówiono o nim raz tak, raz tak. W katalogu dodajmy, który sam w sobie stanowi edytorskie wydarzenie wysokiej klasy, a składa się z osobnych, poświęconych poszczególnym artystom poszytów w kartonowej oprawie (w każdym pisze o artyście on sam, albo wybrany krytyk o znanym nazwisku) – w takimże więc poszycie Bałka przesłonił się przedrukiem „z nabytej przypadkowo w antykwariacie książki" wydanej w Krakowie w roku 1913, a opowiadającej „Historię księdza Beyzyma, który w latach 1898–1912 opiekował się trędowatymi w Afryce", ściślej biorąc na Madagaskarze, pośród Malagaszów. Opowieść dokumentowana jest fragmentami listów księdza, są też fotografie. Trzeba przeczytać ją całą, przytoczę tu tylko niewielki fragment.

Wiadomo, że trąd rozpoczyna się zwykle na kończynach członków, np. na palcach u rąk i nóg, na ustach, nosie, oczach, następnie dalej postępuje ogarniając całe ciało otwartemi cuchnącemi ranami. Lecz na Madagaskarze dołączyły się do tej okropnej choroby jeszcze inne plagi, które utrudniały X. Beyzymowi pielęgnowanie „czarnych piskląt", jak zwykł był nazywać swoich trędowatych. „Tutaj z chorymi trzeba być bardzo ostrożnym, bo oprócz trądu, rozpowszechniony między nimi syfilis, parchy i wszy. Temu ja się nie dziwię, bo jakże biedacy mają się myć lub czesać, nie mając palców u rąk" – bo im zżarła choroba.

Wiadomo, o jakie konteksty wzbogaciło się dziś słowo „mydło". W korytarzu Bałki zatytułowanym *0,1 x 190 x 1307, 0,1 x 190 x 1717, mydło, 1995* zalega cisza. Dokąd korytarz prowadzi, trudno odgadnąć, póki się go nie przejdzie. Bo może przecież być różnie.

Dalej jest pamiętna Sala Narutowicza. Na głównej ścianie osobne białe *panneau* z obrazem Anselma Kiefera (ur. 1945) *Złoto Renu*. „Anselm Kiefer jest jednym z najgłośniejszych artystów 2 poł. XX wieku" – informuje katalog. Jego poszyt w katalogu zaopatrzyła komentarzem Doreet Le Vitte Harten. Hartena znam, był dyrektorem Kunsthalle w Düsseldorfie, gdzie robiliśmy ze Stanisławskim wystawę *Hold dla Witkiewicza*. Teraz jest dyrektorem Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Berlinie, a pani Doreet pisze o sztuce z pozycji zdecydowanie feministycznych, równie też zdecydowanie zabierała głos na warszawskim sympozjum. W swym tekście o Kieferze pisze o jego zainteresowaniu kabałą i o roli, jaką w jego twórczości odgrywa kabalistyczna Lilit, pierwsza małżonka pierwszego Adama, Adama Kadmona.

Lilit pod postacią Szechiny to wielka anima, siła, która tworzy. Jest zatem boskością objawioną, w przeciwieństwie do boskości cofniętej w głąb samej siebie; jest analogią wiedzy ujawnionej, która rozpoczęła proces kategoryzacji, przekształcając się w źródło zła.

Nie zaskakuje mnie to wszystko, sam pisałem o sofiologii Jerzego Nowosielskiego, wiem, o co chodzi. Co do Kiefera zaś, to w szkicu pani Doreet istotne jest to, co mówi o roli – i w kabale, i właśnie u niego – słowa, tekstu:

Kabała na tym poziomie rozwoju odpowiada w głównych zarysach ideom Kiefera. Na przykład jedną z idei stanowiących podstawę wielu jego dzieł jest pojęcie „wysłowienia świata", nie tyle za pośrednictwem marginaliów, opisujących obraz, ile za sprawą postrzegania świata jako tekstu. Oznacza to, że słowo jest widziane jako obraz ostateczny, podczas gdy powierzchnię malowidła postrzega się jako próżnię, jako zadanie niemożliwe do wykonania. Być może tłumaczy to częste występowanie słów i zdań w twórczości Kiefera. Podczas gdy obraz kształtuje się z resztek, cienkiej strużki pozostałości, słowo wykracza poza czas i pozostaje nienaruszone, pozwalając zgarnąć resztki w jedno miejsce w procesie transformacji.

Transformacji alchemicznej oczywiście. Przemieniającej ołów w złoto. Obraz Kiefera zabudowany jest przez namazane niedbale czarne, znaczone bielą, nie wiadomo – kominy, wyrzutnie, wieżowce. Za nimi skrawki błękitu, rude dymy, rozbielenia. U ich stóp jakieś ledwo zaznaczone gmaszysko, wieża zegarowa, skarpowania, ostrołuki, brzeg zazieleniony też prawie czarną zielenią. Dołem coś czarnego płynie, nie płynie. Na środku rozbłyska grubo nałożona,

spękana plama ołowianej bieli. Transmutacja z udziałem tamtych olbrzymów z alchemicznej pracowni Kruppa (korzystałem z fundowanego przez jego konsorcjum muzealnego stypendium), trwa. Olbrzymów, może raczej olbrzymek. Trzy z nich, środkowe, opatrzone są imionami: Woglinde, Rosslinde, Wellgunde. Imiona kojarzące się ze starogermańską mitologią, w brzmieniu swym pełne nieoczekiwanej tu poezji: łagodnie rozfalowane morze, łan zbóż, kłusujący rumak, romantyka, której brakło malowidłu postrzeganemu jako „ukształtowana z resztek" czarna pozostałość. Podobno Kiefer ma obrazy większe, bardziej reprezentatywne, bardziej też skomplikowane: „rebusy". Ten jest względnie prosty. A co ważniejsze, i w nim również zalega cisza. Minionego wieku? Stuleci? Stuleci.

Przy ścianie bocznej szary, bezgłowy tłum. *Powłoki* Magdaleny Abakanowicz (ur. 1930). Eksponowany wystarczająco często przy innych okazjach, żeby przestał niepokoić. „Artystka zrealizowała dotąd ponad 90 wystaw indywidualnych w muzeach i galeriach całego świata. Każdą z nich tworzyła osobiście jako oddzielne dzieło sztuki" – informuje nas katalog. No, jeżeli tak.

Przechodząc dalej. Stary znajomy, Antonio Saura (ur. 1930). Lata jego świetności to lata triumfalnego rozprzestrzenienia się malarstwa *informel* po całej (prawie całej) Europie. Również i w popaździernikowej Polsce i we wciąż jeszcze frankistowskiej Hiszpanii. Nie tylko Saura, całe hiszpańskie malarstwo miało wtedy swój okres świetności. Trochę im nawet zazdrościłem. Wyprzedzali nas o te parę lat socrealizmu. No i mieli tę swoją wspaniałą siedemnastowieczną tradycję, mieli do czego nawiązywać, i to się czuło. Saura:

> Od wczesnego dzieciństwa wielkie wrażenie wywierał na mnie Chrystus Velázqueza, eksponowany w Muzeum w Prado, o twarzy zasłoniętej grzywą włosów godną tancerza flamenco, o stopach toreadora, statyce marionetki z krwi i ciała przekształconej w Adonisa. Mógłbym nawet kontemplować samego siebie w tym mglistym muzeum: trzymam rękę ojca zafascynowany tym, co w mojej pamięci jest ogromnym, straszliwym i spokojnym krucyfiksem.

W Zachęcie Saura pokazał dwa *Ukrzyżowania*, jedno z roku 1960, drugie z 1979, oraz *Wielki tłum* z roku 1963: „Przestrzeń w trakcie stawania się. Mnożenie się, wyhamowywane przez malarza, otaczają strefy o różnej gęstości, tworzące wspólnie konsekwentną całość. Najważniejsze, zapewnić obecność pustki równie intensywną jak ślady działania." Saura powraca cyklicznie do fascynujących go jak owe *Ukrzyżowania* tematów. Piszący o nim krytyk widzi w nich związek z tematyką Abla poprzez hiszpańską *terribilità*. Moje nieodparte wrażenie, że to, co artysta o sobie pisze, góruje nad tym, co maluje.

Z Saurą sąsiadują dwaj malarze z Izraela – Moshe Kupferman (ur. 1926 w Jarosławiu) i Moshe Gershuni (ur. 1936 w Tel Awiwie). Kupferman znany jest w Polsce, wystawiał tu w roku 1993 w Muzeum Sztuki w Łodzi i w Warszawie. W Zachęcie wystawił obrazy z lat ostatnich pod jednym tytułem *Obraz*. „Jego świat, atematyczny, niewyrażalny w słowach, jest wyzwaniem dla naszych doświadczeń w historycznej rzeczywistości XX wieku" – pisze o nim Profesor Beniamin Harshav z Yale University. On sam przysłał o sobie krótki tekst z kibucu, w którym osiadł i pracuje od roku 1949, Kibucu Bojowników Getta – Lohamei Hageta'ot:

W jaki sposób sztuka może wyrazić morderstwo dokonane na milionach, opowiedzieć o przemyśle śmierci?

Któż może wiedzieć, przez co przeszedł mój żydowski naród, kiedy go mordowano?

My wiemy, co się tam wydarzyło. Kto to zrobił. Jak oni to zrobili. Nigdy nie będziemy w stanie pojąć, że to mogło się wydarzyć.

Ja maluję. Tęsknię za nimi. Zawsze będę tęsknił.

Kupferman zamalowuje swoje *Obrazy* nieważkimi, ulotnymi smugami farby. Wzdłuż i w poprzek, wzdłuż i w poprzek. Przygaszone fiolety, srebrzące się czernie, czasem dołem skrawek zieleni, w głębi coś prześwieca. Nic się w tych obrazach nie powtarza poza ruchami kładącymi farbę. Milczą? Nie. Cisza *Obrazów* Kupfermana nie jest milczeniem. Nie krzyczą, bezgłośnie wołają.

Nie inaczej Gershuni. Zaczynał jako performer. Jego wystawa w Tel Awiwie w 1980 zasłana była rozbijanymi przezeń talerzami z chińskiej porcelany, które spryskiwał czerwoną farbą. Jego *panneau* z 1988 roku zatytułowane *Sprawiedliwość kroczyć będzie przed nim* (modlitwa intonowana podczas żydowskich pogrzebów) to „cztery białe, stare talerze porcelanowe popękane i wyszczerbione." Na dwu werset, dwa znaczone dużą swastyką. „Chociaż stare talerze kojarzą się z życiem i jedzeniem, trudno sobie wyobrazić, że ktoś chciałby z nich jeść" – komentuje pisząca o nim w katalogu Nella Cassouto. Potem zaczął i on po prostu malować. Wyciszył krzyk, zostały eksponowane w Zachęcie płótna *Bez tytułu*. Zanotowałem: Koła, ślady napisów, jasnoszare, trochę srebra, czerwieni. Seria złota, delikatne, słoneczne. Życie się toczy, nie pytaj. Pani Nella Cassouto widzi to jednak inaczej:

Nasycenie żółcią wywołuje uczucie duszenia się – świat, którego nie można już przeniknąć, został szczelnie zamknięty kolorem. W zestawieniu z tą gęstą materialnością, która ma ukryć ruinę świata, obfite nacieki farby są jak ulewny deszcz, który sprawia, że wezbrane ścieki unoszą całą kulturę europejską.

Jak się zdaje, sam autor bliższy jest jej zobaczeniu aniżeli mojemu: „Gdy nastąpi ten dzień, ziemię pokryją ciała. Skały będą białe od żaru, a góry rozsypią się w proch, który pokryje ziemię jak żółta bawełna..." – cytuje go komentatorka.

No i tak. Przechodzę przez nową centralną salę. Lawrence Weiner (ur. 1942), Gabriel Orozco (ur. 1962, Meksykanin, sympatyczny), Jannis Kounellis (ur. 1936). Dalej jest aranżacja Boltanskiego. Christian Boltanski (ur. 1944 w Paryżu) zainteresował mnie kiedyś swoją autobiografią rekonstruowaną ze starych zdjęć fotograficznych, innymi kolekcjami tego rodzaju, spieszno mi zobaczyć, co robi teraz. W jego poszycie adnotacja: „Instalacja Christiana Boltanskiego *Bliźni* zaprojektowana i wykonana została specjalnie na niniejszą wystawę." Pisze o niej Andrzej Przywara:

Kilkaset czarnych, pustych kartek papieru tego samego formatu oprawionych w szkło wisi na ścianach skromnie oświetlonego pomieszczenia. Głos kobiety odczytuje monotonnie anonimowe nazwiska z książki telefonicznej, przerywając w równym odstępie czasu pytaniem: „Czy twarz, którą widzicie, będzie następną ofiarą rasizmu i nietolerancji?"

„Skromne oświetlenie" to żarówki rozwieszone dość gęsto na różnych wysokościach, co razem z połyskującymi dyskretnie, zawieszonymi równo jedna obok drugiej zaszklonymi ramkami stwarza wnętrze zaciszne, nie pozbawione pewnej elegancji. Napić by się czegoś – rozglądam się za jakimś nie narzucającym się zakątkiem barowym. Nie ma? Nie szkodzi. Tak czy owak przysiądę. – Abel? – Abel. – Ostatni raz widziałem cię, jak zamiatałeś Basztową. Niedaleko Akademii. Przystanąłem, porozmawialiśmy. To były dopiero początki. Potem już się nie spotkaliśmy. Dopiero tu, u Boltanskiego. Przyjemny lokal, prawda? Tylko ta pani. Miły ma głos, ale trochę to przeszkadza. Więc cóż? Jeszcze po jednym? Jeszcze po jednym.

Marek Chlanda (ur. 1954) wybrał do swego katalogu fragment ze świeżo u nas przełożonej książki zmarłego przed kilkunastu laty włoskiego filozofa Gorgia Colli *Po Nietzschem*. Nie można było wybrać lepiej. Jesteśmy wszyscy po Nietzschem właśnie, rzec by można – na jego antypodach. Skończyliśmy bieg, który, jeśli się od niego nie zaczął, to z nim razem wszedł w swą fazę krytyczną. Bieg przez tysiąclecia, bo wedle Collego (odwołuję się do jego drugiej u nas publikacji *Narodziny filozofii*) zaczął się wraz z Apollinem, Dionizosem i Ariadną, a problemy pojawiły się już z Sokratesem (Sokrates to tylko „wielki komediant" i „rozczarowany pyszałek") i Platonem („wewnętrznie rozpasany", uległy demonom „miał na-

turę tyrana"). Liczy się więc to tylko, co było przed nimi. Nietzsche, „ukryty mistyk", o tym wiedział i od niego wzięło początek owo oglądanie się wstecz, które barbarzyńcom tylko wydać się mogło budzeniem barbarzyńcy, woli mocy frustrata (dziś – zauważmy – zbrojnego w atom, a jeśli nie w atom, to w zapalnik zdalnie sterowany). Tymczasem Nietzscheańska wizja świata była głęboko tragiczna. Zawsze mi się zdawało, że zgoda na wieczne, cykliczne powroty nie była u Nietzschego niczym innym, jak tylko akceptacją rzeczywistości, jaka jest, pogrążonej w cierpieniu i okrucieństwach na wieczność właśnie; „w głęboko zakorzenionym lęku" – potwierdza Colli. „*Weh spricht: vergeh!*" Ale duma nadczłowieka „*will tiefe, tiefe Ewigkeit!*". Wbrew wszystkiemu. Pomimo wszystko. Zabierający głos po Nietzschem Colli widzi już inaczej: Szansa powrotu to szansa zaczęcia wszystkiego jeszcze raz od początku. Nie wspomina o swoim wielkim poprzedniku Giambattiście Vico, ale to przecież o jego *ricorso* tu chodzi. O powrót, gdy przeminął czas bohaterów, do wieszczego szaleństwa bogów, kiedy poezja była poezją, eros erosem, kiedy taneczny rytm znaczył więcej niż słowo, Dionizos stanowił jedno z Apollinem, Ariadna z panią podziemnych labiryntów Eurydyką, nie-rzeczywistość brała krok przed wyłonioną z prozy wygnania, błądzenia, rzeczywistością, przed jej skrzekiem, skrzekiem ostatniego człowieka.

Byle to zacząć. Każdy krok, pierwszy, decydujący krok na tej drodze jest tu ważny. Chlanda robi ten krok.

Artysta niczego nie naśladuje ani niczego nie tworzy: szuka czegoś w przeszłości. Jesteśmy nasyceni tamtym światem form, barw, istot ludzkich, on nas przytłacza, pozbawia złudzeń; sztuka nie jest podobna do niczego z naszego świata. Artysta odwraca bieg czasu, gdyż odkrywa, z jakiej przeszłości narodziła się teraźniejszość, budzi ją więc, pozwala jej ożyć na nowo. Ale czasem odzyskanym, czasem artystycznym nie kieruje konieczność: to czas kapryśny, nie do przewidzenia. Ożywiona przeszłość wyłania się z przeszłości wcześniejszej, nie zachowuje z nią jednak związków ciągłych.

W labiryncie sal wystawowych Zachęty Chlanda wybrał dla siebie miejsce najbardziej ukryte: dwa zakamarki, jeden za drugim, do których wąskie, nie bardzo widoczne przejście prowadzi przez lokal Boltanskiego. Zamknięta komora z sionką, białe ściany, dużo nieskrytego, apollińskiego światła. W przedsionku przy wejściu oparte o ścianę dwie beleczki zaopatrzone długimi wybiegającymi w przestrzeń – jak je nazwać – czułkami?, gotowymi zbiegnąć się w kształt liry koźlorogami? W komorze dwie drewniane złożone skądś dokądś rynienki. Jedna lekko się podnosząca, choć ku końcowi coraz to płytsza, druga przeciwnie. *Corso e ricorso*? Na

pierwszą, u jej początku, występuje, ostrożnie próbując przejścia uformowana z drutu cielesno–bezcielesna noga. Na końcu drugiej czeka jakby hełm z długim, ostrym ptasim dziobem. Rozprawiwszy się z Minotaurem–Dionizosem Tezeusz pozostawił zwierzęcemu bogu na wyspie Naksos Ariadnę, a sam popłynął do Delos, gdzie na cześć wspierającego go swym łukiem i strzałami Apollina odtańczył zgeometryzowany taniec zwycięstwa, taniec żurawi. Przy ścianie złożone z trzech beleczek niby–wyjście. Przesłania je zarysowana ołówkiem tak, żeby wyglądała jak zmięta, płachta papieru. W załomach majaczy jakiś cień – ktoś tam czeka czy może uchodzi? Na framudze zawieszony biały czerep – maska Minotaura–Dionizosa z zarzuconymi w przestrzeń jak wędki – rogami?

„U wrót grzeszność twoja i jego żądze, leżącego."

Jeżeli istnieje jeszcze szaleństwo bogów – poezja, jeśli nie wolno jej poniechać, właśnie po holokauście, a wierzę, że tak jest, to Marek Chlanda jest tego najlepszym dowodem. Przynajmniej dla mnie.

Środkowe sale Zachęty–Labiryntu mam już za sobą, zmierzam ku wyjściu. Nie zatrzymają mnie stalowe konstrukcje Penny Yassour (ur. 1950), rozwieszone w nich kauczukowe fartuchy, pomalowana praktycznie, na żółto podłoga. Zbyt to wszystko razem przypomina mi rzeźnię. Oddycham w sali Miriam Cahn (ur. 1947). Rozlepiła po ścianach „to, co na nią patrzy", malowane kolorowymi pigmentami na kartkach papieru twarze, ich oczy, ciała, profile. Układa jakieś swoje historyjki, zaznacza, w ile dni to było po menstruacji. Bardzo sympatyczna pani, miło nam się rozmawiało, bo w Bazylei, gdzie się urodziła i mieszka, byłem raz jeden, kiedy ona dopiero co przyszła na świat.

Instalacja Miriam Cahn sąsiaduje z instalacją Wodiczki. Trudno o większy kontrast. Reszta ekspozycji jest na dole.

John Hamilton Finley (ur. 1925 na Bahamach, rezyduje w Szkocji). Pisarz, wydawca, założyciel Stowarzyszenia Obrony Sztuki przed Arts Councils, dr h.c. uniwersytetów w Aberdeen i w Edynburgu. Rytuje na kamieniu poetyckie inskrypcje w pięknej łacińskiej antykwie, w innych szlachetnych klasycystycznych krojach także. Arkadyjski i heroiczny, on też odwraca bieg czasu. Kończąc *corso* poezji konkretnej inicjuje jej *ricorso*. Chętnie bym go poznał. Jestem usatysfakcjonowany, że na wystawie znalazł się mój niemal rówieśnik. „W roku 1983 Ian Hamilton Finlay sformułował jawnie ironiczną »definicję słownikową« wyrazu »inskrypcja«: tajemny sposób porozumiewania się, często zakodowany po łacinie" – pisze o nim w katalogu Harry Gilionis.

Nie. To nie ironia, to prawda.

I zaraz następny, Tomasz Kizny (ur. 1958 we Wrocławiu). Po wprowadzeniu stanu wojennego założył Niezależną Agencję Fotograficzną „Dementi". Był w Czeczenii. Miał wystawy we Wrocławiu, Frankfurcie nad Menem, Bernie, Białymstoku, Włocławku, Warszawie, Lozannie, Amsterdamie, Workucie, Moskwie, Opolu, Londynie, na Majdanku, w Bielsku-Białej, Łodzi, Słupsku, Ustce, Zürichu, w Podkowie Leśnej. Wystawia od lat dwunastu. Na tym poprzestanę. Wszystko, co o przeniesionej z Podkowy Leśnej do Zachęty wystawie *Wyrok* można było i należało napisać, napisał w poszycie Kiznego niezbyt skądinąd przychylny temu, co pokazano w Zachęcie, Andrzej Osęka.

Składała się z dwóch części. Pierwszą stanowiły portrety więzienne skazanych na śmierć w Moskwie w czasach stalinowskiej czystki lat 1937–1938. Drugą współcześnie wykonane portrety śpiących pasażerów moskiewskiego metra.

Tomasz Kizny spędził wiele dni w Centralnym Archiwum Ministerstwa Bezpieczeństwa Federacji Rosyjskiej, przeszukując zdjęcia około 2 tysięcy osób straconych w latach 1937–1938. Wybrał dwadzieścia. Powiększono je do rozmiarów mniej więcej 70 x 100 cm. Taki format mają zwykle portrety, jakie oglądamy w galeriach przodków (...)

Każdy z nich patrzy w obiektyw, a więc obecnie w twarz widza. Ubrany – jak go wzięli: w marynarkę, koszulę, czasem rosyjską rubaszkę. Jest zawsze w tych spojrzeniach napięcie i powaga, właściwa ludziom myślącym. Nie ma strachu ani rezygnacji. Trzeba pamiętać, że ludzie ci patrzą na trzymającego w ręku aparat funkcjonariusza Organów (...)

Fotografie uśpionych pasażerów podziemnej kolejki przenoszą sprawę w czas dzisiejszy. Nie chodzi o proste spostrzeżenie, że wobec „wyroku" człowiek jest bezbronny, jak w śnie. Jeśli się widziało tamtych ludzi, spoglądających na świat po raz ostatni – pamięć o nich natrętnie wraca, kiedy się potem patrzy na żywych.

Motyw domykający całość ekspozycji: Jochen Gerz (ur. 1940). Czarny prostokąt zestawiony z szesnastu, 4 x 4, urządzeń, do których lepiej nie podchodzić, bo można ogłuchnąć. I jakieś natrętne migotanie świateł tam od tyłu. Nie jestem obznajomiony ze światem techniki. Ktoś mi musiał dopiero zwrócić uwagę, że obiekty te to telewizory. Gerz ustawił je ekranami do ściany. Całkiem słusznie.

MIECZYSŁAW PORĘBSKI, ur. 1921, historyk sztuki. Emerytowany profesor UJ, członek PAU. Wydał m. in. *Granica współczesności* (1965); *Kubizm* (1966); *Dzieje sztuki w zarysie* t. I (1976), t. II (1988); *Z. Po-wieść* (1989).

KULTURA

Wobec wojny

KINO Z WOJNY

Tadeusz Lubelski

Czy wolno tworzyć filmy o wojnie? – pyta redakcja „Znaku". Czy robienie z ludobójstwa źródła rozrywki nie jest nadużyciem? Przyznać trzeba, że w literaturze poświęconej kinu wojennemu, a także w autotematycznej refleksji zawartej w samych filmach rzadko pojawiają się pytania sformułowane tak drastycznie. Może łączy się to z oczywistością samego przedmiotu: zanadto niezbędne wydaje się dziś rejestrowanie wszelkich wojen przez operatorów, żeby podawać w wątpliwość istnienie dokumentalnego filmu wojennego; zbyt lubiane przez publiczność są fabularne filmy o wojnie, by producenci mogli zrezygnować z realizowania ich.

Zdarzało się, co prawda, kwestionowanie moralnych podstaw całego gatunku. Przeszło 30 lat temu włoski krytyk Gideon Bachman twierdził, że film wojenny jest zawsze dwuznaczny, bowiem potępiając pozornie zbrodnicze praktyki, mimo woli do nich zachęca. „Filmy wojenne – pisał – przyczyniają się do powstania powszechnego ducha walki, są symptomami społecznego instynktu samozniszczenia."[1] Powszechny jest dwojaki typ podejrzeń wobec kina wojennego. Pierwszy łączy się z propagandową tendencyjnością, z taką selekcją i takim naginaniem faktów, by świadczyły one na korzyść jednej strony. Drugi, bliski temu, o którym pisał Bachman, łączy się z satysfakcjami *voyeura*, z nagminnym w ramach

[1] Gideon Bachman, *Prawdziwa ohyda filmów wojennych*, przeł. Bogna Piotrowska, „Film na Świecie" 1975, nr 5.

gatunku podporządkowywaniem waloru prawdziwego świadectwa walorowi widowiskowości. Powiedzmy, że pierwszy typ podejrzeń kojarzy się głównie z wojennym filmem dokumentalnym (podobnie zresztą jak z poświęconym wojnie piśmiennictwem naukowym; Norman Davies wyliczył niedawno rozmaite rodzaje wybiórczości stosowane przez historyków ostatniej wojny[2]); drugi – z gatunkiem fabuły określanym jako „film wojenny". Ale może być i na odwrót.

Dla kronikarskich potrzeb dopowiedzmy, że kino zajmuje się wojną nieomal od samego początku. Już w 1898 roku powstały dwa filmy pozwalające mówić o dwu wariantach wojennego kina dokumentalnego. Obydwa dotyczyły wojny amerykańsko–hiszpańskiej i nakręcone zostały przez Amerykanów, wyrażały zatem stanowisko jednej strony konfliktu. Inscenizowany film *Tearing Down the Spanish Flag* (*Zerwijmy hiszpański sztandar*) Jamesa Stuarta Blacktona i Alberta E. Smitha uchodzi za pierwszy utwór propagandowy w dziejach kina. Charakter reportażu miała natomiast *Bitwa morska pod Santiago* E. H. Ameta i W. S. Howarda. Być może pod wpływem wiadomości o tym ostatnim filmie nasz rodak Bolesław Matuszewski uznał – w opublikowanej w Paryżu w sierpniu tego samego roku broszurze *La Photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être* (*Fotografia ożywiona, czym jest, czym być powinna*) – filmowanie bitew morskich za jedną z najoczywistszych powinności kina, traktowanego jako dostarczyciel źródeł historycznych.[3] Matuszewski wierzył jeszcze w niewinność kina. Szybko jednak musiano sobie zdać sprawę z perswazyjnych możliwości nowego medium, skoro już w 1904 roku kinooperatorzy wyświetlający inscenizowane aktualności pt. *Sceny z wojny rosyjsko–japońskiej* mieli do wyboru dwa napisy końcowe: „Niech żyje Rosja!" albo też „Niech żyje Japonia!", zależnie od kraju i przewidywanej sympatii widzów.[4] Pierwszy pełnometrażowy dokument wojenny, brytyjska *Bitwa nad Sommą* Geoffreya Malinsa i J. B. Mc Dowella, był nie tylko zrealizowany, ale i rozpowszechniany z pełną świadomością propagandowych możliwości kina. Wprowadzono go na ekrany w sierpniu 1916 roku, zaledwie w parę tygodni po zakończeniu owej bitwy (pierwszej, w której użyto czołgów).[5]

Dopiero jednak w okresie II wojny światowej rozwój filmowej technologii zapewnił całym społeczeństwom wrażenie uczestnictwa w wydarzeniach historycznych. Wojenny dokument stał się najchęt-

[2] Norman Davies, *Historię piszą zwycięzcy*, przeł. Adam Szostkiewicz, „Tygodnik Powszechny" 1995, nr 47.
[3] *Bolesław Matuszewski i jego pionierska myśl filmowa*, Warszawa 1980, s. 165.
[4] Por. Zbigniew Pitera, *Mile kina początki*, Warszawa 1979, s. 27.
[5] Za: Andrzej Kołodyński, *100 filmów angielskich*, Warszawa 1975, s. 13.

niej oglądanym i najbardziej dramatycznym widowiskiem. „Teatr działań wojennych – pisał w 1946 roku André Bazin – ma nad zwykłym teatrem niebywałą przewagę: sztuka tworzy się tu w czasie rozwoju wypadków. Jest to więc jakby *commedia dell'arte*, w której nawet kanwa wydarzeń nie jest nigdy pewna (...) Gdybym był pesymistą, dorzuciłbym pewien czynnik psychologiczny, cokolwiek freudowski, który nazwałbym kompleksem Nerona i który określiłbym jako przyjemność odczuwaną z powodu widowiska niszczenia miast. Gdybym był optymistą, wziąłbym pod uwagę czynnik moralny, utrzymując, że okrucieństwo i gwałtowność wojny wpoiły w nas poszanowanie, niemal kult realnego faktu, wobec którego wszelkie odtworzenie, nawet dokonane w dobrej wierze, wydaje się rzeczą nieprzyzwoitą, wątpliwą, świętokradczą."[6]

Docenienie dokumentu połączyło się jednak wówczas ze świadomością, że potrafi on znakomicie kłamać, a w każdym razie nadużywać naszego zaufania. Skoro Bazin w cytowanym artykule zakwestionował lojalność metody użytej przez Franka Caprę w jego słynnym, nakręconym podczas II wojny światowej dokumentalnym cyklu *Dlaczego walczymy?*, uchodzącym za wzór perswazyjnej skuteczności kina wykorzystywanej w słusznej sprawie, to cóż dopiero mówić o propagandzie hitlerowskiej (często zresztą wzorowanej na filmach radzieckich z lat 20.). Autorzy hitlerowskich kronik, obowiązkowo wyświetlanych we wszystkich krajach podbitych, dowiedli, że nawet najbardziej absurdalne kłamstwo może zostać gładko przełknięte w ramach poetyki filmu dokumentalnego.

Na przykład sławny pełnometrażowy dokument *Feldzug in Polen* (*Kampania w Polsce*, reż. Fritz Hippler), który w 1940 roku próbował narzucić całemu światu pewną wizję kampanii wrześniowej (w Europie Zachodniej i w USA wyświetlano go w skróconej wersji pt. *Chrzest ognia*), jednoznacznie przedstawiał obraz akcji nie tylko sprawnej i bezkrwawej, ale również sprawiedliwej. Niemieckie oddziały wyzwalały miejscową ludność od szaleństw jej własnej armii. Kilkakrotnie powtarza się w filmie taka oto sekwencja scen. Płonie miasteczko, podpalone przez polskich bandytów (informuje o tym komentarz). Uczciwa część ludności (*volksdeutsche*) ucieka w popłochu. Niemieccy żołnierze, ze smutkiem, pochyleni, chodzą po zgliszczach. W tym momencie żałobną muzykę zastępuje marsz. Do miasteczka wjeżdża zmotoryzowana niemiecka dywizja, aresztuje terrorystów, po czym przystępuje do naprawiania zniszczeń. Uczciwa ludność może powrócić. Hitlerowcy kłaniają się kobietom,

[6] André Bazin, *Film i rzeczywistość*, przeł. Bolesław Michałek, Warszawa 1963, s. 19.

głaszczą po głowach dzieci, które odbierają jedzenie z ich kuchni polowej.[7]

Świadomość propagandowych przekłamań w wojennych dokumentach jest dziś powszechna. We francuskiej telewizji znany historyk profesor Marc Ferro prowadzi od lat cotygodniowy program *Histoire parallèle* (*Historia równolegla*), w którym zestawia rozmaite wydania kronik filmowych z tego samego tygodnia wojny, na przykład kronikę niemiecką porównuje z brytyjską albo japońską z francuską. I konfrontacje te opatruje komentarzem. Jest to wzorcowa lekcja krytycznej lektury obrazu dokumentalnego.

W historii tego gatunku jest pewien nie zauważony moment, który można by uznać za punkt przełomowy. W drugiej połowie lat 50. producenci, francuski i japoński, zamówili u Alaina Resnais – wówczas sławnego dokumentalisty, autora wstrząsającego utworu o Oświęcimiu *Noc i mgla* (1955) – realizację pełnometrażowego filmu dokumentalnego na temat bomby zrzuconej na Hiroszimę i wciąż aktualnych reperkusji tej tragedii. Resnais zgodził się w pierwszej chwili, ale po przejrzeniu na miejscu, w Hiroszimie, całej filmowej i archiwalnej dokumentacji odstąpił od projektu. Jak gdyby cały ów dokumentalny materiał wydał mu się nie dość wiarygodny, jak gdyby sam nie poczuł się uprawniony do realizacji takiego filmu, znając poetykę gatunku i wiedząc, jak sugestywna moc kryje się w regułach montażowego dokumentu. Zgodził się natomiast na zmieniony wariant projektu, który sam wkrótce doprecyzował: na realizację filmu fabularnego, dla którego cały istniejący materiał dokumentalny byłby jedynie punktem wyjścia. W ten sposób powstała *Hiroszima moja miłość* (1959). Więcej nawet: film zawiera ukryty komentarz autotematyczny o podjętej przez reżysera decyzji. Chodzi o ów propagandowy film antywojenny, dla udziału w którym bohaterka przyjechała do Hiroszimy. Sztuczność i zdawkowość realizowanych scen podpowiada widzowi, że ów „film w filmie" jest tym właśnie utworem, którego Resnais nie chciał zrobić. Uczciwsza wydała mu się fikcja; nie składająca przysięgi „będę mówić prawdę", fikcja zdolna pokazać w sposób głęboki i oryginalny, jak pamięć o światowej tragedii funkcjonuje w świadomości niepowtarzalnych ludzkich istnień.[8]

Ciekawe, że – by wrócić do poprzedniego przykładu – wśród filmów o polskim Wrześniu najuczciwszy i najbardziej wiarygodny

[7] Por. mój tekst *Obraz Września w filmie dokumentalnym*, pomieszczonym w tomie zbiorowym *Pamięć Września*, red. Alina Brodzka, Warszawa 1990, s. 61–79.

[8] Rozwijam ten temat w artykule *Orfeusz jedzie do Hiroszimy*, który ukaże się wkrótce w „Kwartalniku Filmowym".

wydaje mi się nie którykolwiek z licznych dokumentów, ale również film fabularny, dla którego materiał z archiwów stanowił jedynie punkt wyjścia. Myślę o filmie Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego *...gdziekolwiek jesteś, Panie Prezydencie...* (1978). Dokumentalny materiał zapewnił mu wiarygodność, ale dopiero aktorzy i scenarzysta Władysław Terlecki zadecydowali o kształcie przesłania filmu.

Wszystko to nie znaczy, by formuła wojennego dokumentu montażowego wyczerpała się całkowicie. Faktem jest jednak, że w epoce programów Marca Ferro czy obnażającego propagandowe mechanizmy serialu telewizji BBC *Władcy umysłów* formuła ta musiała ulec zmianie. Wojenne dokumenty ostatnich lat idą w dwu kierunkach. Z jednej strony mamy dziesięciogodzinny *Shoah* (1976–1985) Claude'a Lanzmanna, który nie zawiera ani jednego metra materiału archiwalnego. Cały dyskurs autora skonstruowany jest ze zdjęć współczesnych, wykonanych przez niego samego w dawnych miejscach zagłady, oraz z rozmów z tymi, którzy przeżyli. Z drugiej strony – niedawny film Jolanty Dylewskiej *Kronika powstania w getcie warszawskim według Marka Edelmana* (1993). Uogólniający komentarz historyka zostaje tu zastąpiony przez osobistą relację świadka, a sposób użycia materiału dokumentalnego komunikuje widzowi postawę autorki. Nie ufa ona wiarygodności tego materiału, skoro został on kiedyś nakręcony przeciw ofiarom Holocaustu. Dlatego czuje się zobowiązana do przetworzenia go, żeby uczynić ów materiał jakby własną relacją filmową: zwalnia zdjęcia, wybiera niektóre twarze, przybliża je, tak jakby pragnęła dostrzec coś więcej, co kryje się pod powierzchnią zarejestrowanych niegdyś obrazów.[9]

Trudniej o podobną ewolucję w ramach gatunku filmu fabularnego, który określa się jako „film wojenny". Gatunek ten, którego szczytowy jak dotąd okres popularności przypadł na przełom lat 60. i 70. (powstały wtedy takie filmy, jak *Parszywa dwunastka* Roberta Aldricha, 1967; *Bitwa o Anglię* Guya Hamiltona, 1968; czy *Patton* Franklina Schaffnera, 1970), wymaga bowiem – jak żaden inny – zdecydowanej stronniczości autora. Jak pisze rodzima monografistka gatunku, „film wojenny uderza swoją dyspozycyjnością wobec lokalnych potrzeb". Ideologia działa tu na swoim podstawowym poziomie: jako sieć przymusów i propagandowych enuncjacji.[10] Widz przez cały czas trwania seansu musi mieć jasność, po

[9] Por. *Energia filmowego obrazu. Z Jolantą Dylewską rozmawia Maria Kornatowska*, „Kino" 1994, nr 12.

[10] Anita Skwara, *Kino wojenne – między agresją a ukojeniem*, w: *Kino gatunków*, red. Alicja Helman, Kraków 1991, s. 96.

czyjej ma być stronie. Nawet emocjonalne usytuowanie po stronie „niesłusznej" nie przeszkadza mu. Najpiękniejsze, wielokrotnie analizowane, klasyczne sceny batalistyczne pochodzą z filmów ideologicznie wątpliwych: z *Narodzin narodu* Davida Wark Griffitha (1915) i *Aleksandra Newskiego* Sergiusza Eisensteina (1938). Natomiast jeśli nie ma z kim się identyfikować – to, aż wstyd powiedzieć... nic nudniejszego ponad serie wybuchających pocisków i szarże lekkich brygad. Jeśli więc tak mocno przeżywaliśmy najlepsze amerykańskie filmy o Wietnamie, to dlatego, że stanowisko autora było w nich jasne. Wszystko jedno, czy jego wysłannikiem był kaleki *hippie* ze swoim pacyfistycznym przesłaniem, czy muskularny heros z apelem o pomszczenie zbrodni Azjatów – grunt, że mieliśmy obiekt do identyfikacji.

Toteż próby odnawiania gatunku poprzez obiektywizm autora przyznającego rację obu stronom konfliktu raczej nie mogą się powieść. Przykładem takiej klęski jest utwór Pierre'a Schoendoerffera *Dien Bien Phu* (1992). Autor tej monumentalnej rekonstrukcji finału wojny kolonialnej w Indochinach z 1954 roku spróbował nie zmuszać widza do utożsamiania się z kimkolwiek i po równi wyważyć racje obu stron. Efektem był chłód, tak mocno wiejący z ekranu, że widownia nie zdecydowała się wejść do kin.

Czym innym jest natomiast odrzucenie bądź niepodjęcie samych reguł gatunkowych „filmu wojennego". Autorzy postępują wówczas w zgodzie z aforyzmem Kurta Vonneguta jr., który napisał w *Rzeźni numer pięć* (także zresztą sfilmowanej, przez George'a R. Hilla w 1972 roku), że prawdziwe są tylko takie książki o wojnie, w których „nie ma dobrych ról dla Johna Wayne'a". Prawdę mówiąc, jest to przypadek wszystkich wysokoartystycznych filmów fabularnych poświęconych dwudziestowiecznym wojnom. Rzecz znamienna, że pierwszy wybitny film o I wojnie światowej, zrealizowany jeszcze przed jej zakończeniem, czyli *Charlie żołnierzem* (1918) Chaplina, stanowi kpinę z wszystkich – na razie ledwie się kształtujących – reguł gatunku. Podobne pacyfistyczne przesłanie zawierają i inne wybitne filmy o tej wojnie, powstałe w okresie dwudziestolecia międzywojennego: od niemieckiego *Frontu Zachodniego 1918* (1930) Georga Wilhelma Pabsta po francuskich *Towarzyszy broni* (1937) Jean Renoira.

Podczas II wojny światowej konwencje filmu wojennego zaznaczyły się oczywiście najmocniej. Już jednak z chwilą zakończenia wojny przestały dominować. Najwybitniejsze filmy rozgrywające się podczas tej wojny stworzono więc na ogół wbrew owym konwencjom, zwykle na fali ożywienia swoich własnych kinematografii

i w dialogu z ideologicznymi przewartościowaniami w obrębie swoich kultur. W ten sposób *Kanał* (1956) Andrzeja Wajdy i *Eroica* (1957) Andrzeja Munka były częścią dorobku polskiej szkoły filmowej, *Ballada o żołnierzu* (1959) Grigorija Czuchraja i *Dziecko wojny* (1962) Andrieja Tarkowskiego wyznaczały szczytowe momenty wzlotu kina radzieckiego po przełomie 1956 roku, zaś *Paragraf 22* (1970) Mike'a Nicholsa czy rozgrywający się kilka lat później *M.A.S.H.* (1970) Roberta Altmana były cząstką amerykańskiej kontrkultury.

Utwory, w których wojna jest na ogół jedynie punktem wyjścia dla uniwersalnego bądź aktualnego politycznie wywodu autora, unikają zwykle zjawisk szczególnie drastycznych, takich jak Holocaust czy obozy koncentracyjne. Tragiczna niepowtarzalność tych ostatnich domaga się skupienia na nich samych. Toteż filmy o tych skrajnych zjawiskach rzadko bywają powszechnie akceptowane. Pierwszy film obozowy, *Ostatni etap* (1948) Wandy Jakubowskiej, kiedyś osiągnął wprawdzie znaczny sukces, z perspektywy jednak widać wyraźnie, jak autentyzm podporządkowany w nim został propagandowej, kojącej tezie. Być może teraz, po upływie półwiecza, utrwalona w filmie czasowa i topograficzna bliskość pierwowzoru okazała się na powrót sugestywna, skoro film w ciągu ostatnich dwu sezonów przeszedł zadziwiający *come-back* w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej. Moralne wątpliwości wzbudził w swoim czasie *Kapo* (1960) Gilo Pontecorvo. Aura skandalu towarzyszyła filmowi Liliany Cavani *Nocny portier* (1974), opowiadającemu o zadziwiającej trwałości sadomasochistycznej więzi łączącej byłego obozowego kata z jego dawną ofiarą. Skandal wzrósł jeszcze, kiedy okazało się, że film zapoczątkował włoską odmianę kina *nazi-porno*.[11]

Może najbliżej spełnienia był Andrzej Munk, który jako autor *Pasażerki* (1961–1963) udał się w rzeczywiste nieznane, poszukując istoty tajemnej relacji łączącej w obozie dwie „normalne kobiety". Jedna z nich była oprawczynią, a druga ofiarą. Podobno reżyser do końca nie wiedział, jakim finałem zamknąć ich związek. Wielki Oscarowy sukces szlachetnej w tonie *Listy Schindlera* (1994) Stevena Spielberga okupiony został ceną dostosowania się twórców do rygorów hollywoodzkiej baśni, co – w zderzeniu z rekonstrukcją okupacyjnych szczegółów – musiało razić. Kto wie, czy nie najtrafniejszą drogę zasugerowała Agnieszka Holland w filmie *Europa, Europa* (1990). Kiedy trzeba było pokazać getto, autorka cofnęła się przed rekonstrukcją, ograniczając się do strzępków wizji, które

[11] Por. Tadeusz Miczka, *W Cinecittà i okolicach. Historia kina włoskiego od połowy lat 50. do końca lat 80. XX wieku*, Kraków 1993, s. 370.

podglądał bohater przez niewielki otwór wydrapany w zamalowanej szybie tramwaju.

Być może zatem, wobec rosnącej nieufności do reportażowej kompetencji medium, przy podejmowaniu tematów wojennych coraz rzadziej stosowana będzie rekonstrukcja zdarzeń, coraz częściej – poetycka wizja (jak w filmie *Underground* Emira Kusturicy, 1995) bądź parabola (jak we wspomnianym filmie Agnieszki Holland). Podniesie się cena postawienia problemu w nowy sposób, potanieje – kaligraficzna wierność realiom. Oby mogło z tego wyniknąć, że coraz mniej będzie satysfakcji dla *voyeura*, coraz więcej – dla myślącego człowieka.

TADEUSZ LUBELSKI, ur. 1949, dr hab. w Katedrze Filmu UJ, zastępca redaktora naczelnego miesięcznika „Kino", współpracownik „Tygodnika Powszechnego". Opublikował m. in.: *Poetyka powieści i filmów Tadeusza Konwickiego* (1984), *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961* (1992).

NOWOŚCI WYDAWNICTWA W DRODZE

FRANÇOIS DREYFUS OP
CZY JEZUS WIEDZIAŁ, ŻE JEST BOGIEM?
(Tłum. Ryszard Rusinkiewicz OSB)
Analizując Ewangelię św. Jana, autor szuka odpowiedzi na postawione w tytule pytanie, które do ubiegłego stulecia nie wzbudzało kontrowersji. s. 160

FYNN **HALO PAN BÓG? TU ANNA...**
(Tłum. Małgorzata Borkowska OSB)
Pełna uroku opowieść, genialnego samouka z robotniczej dzielnicy Londynu o spotkaniu z małą Anną, dzieckiem niezwykłym „które mając 5 lat, znało już doskonale cel istnienia, było osobistą przyjaciółką i pomocnicą pana Boga...". (wyd. II) s. 194

JACEK SALIJ OP **NADZIEJA PODDAWANA PRÓBOM**
Autor podejmuje pytania „szukających drogi". Nie ogranicza swych odpowiedzi jedynie do porad praktycznych, lecz ukazuje problemy w perspektywie Ewangelii i tradycji Kościoła. s. 194

Zamówienia: Wydawnictwo „W drodze"
60-920 Poznań, ul. Kościuszki 99, tel. 061/52-39-62 fax 061/52-88-58,
lub w księgarniach na terenie całego kraju.

KULTURA

Wobec wojny

ROLAND, ŚWIĘTY BERNARD, LANCELOT

Jacek Kowalski

Okropna rzecz, opiewać wojnę – zdolne są do tego tylko ludy barbarzyńskie. Czyżby? Historia literatury pełna jest pochwał oręża, od *Iliady* do Sienkiewicza. Gorzej: mały Holocaust – jak by się kto uparł – mamy już w Biblii, i to w wykonaniu Narodu Wybranego. Za brak okrucieństwa wobec wrogów Saul został ukarany przez Boga. Miał w imieniu Wszechmogącego zabijać – a oszczędził. Cała ta sprawa jest, wbrew pozorom, bardziej skomplikowana. W Nowym Testamencie nie mamy zasady „oko za oko", ale cóż powiada Jan Chrzciciel żołnierzom? Tyle tylko, aby nie wykraczali poza to, co czynić powinni (Łk 3, 14). Wojna jest złem nieuniknionym; Pan Jezus żołnierzy nie potępia. Dobry żołnierz może trafić do nieba. A w wieku dwunastym święty Bernard wskazuje ideał żołnierza Bożego, wzór prawdziwego krzyżowca: *Miles Christi*. Udział w wyprawie krzyżowej równał się wycieczce do Raju, jak głosiły liczne pieśni:

Bóg sam zarządził turnieje
Pomiędzy piekłem a niebem
I ufa, jest tej nadzieje,
Że z was tam pójdzie niejeden...
A kto z Ludwikiem wyruszy,
Niechaj go nie trapi trwoga;

Ominie piekło, a duszę
Anioły wezmą do Boga![1]

Cóż dopiero w poezji świeckiej! Świat kocha męstwo i waleczność, ukochał je, nim poznał miłość dworną: ostatecznie skończyło się na wspólnej pochwale „oręża i miłości":

Podarki, szaty, usłużność i hojność
Są dla miłości, czym dla ryb wód zdroje.
Podobnie manier grzeczność i przystojność,
Turnieje, dwory, męstwo, bój i zbroje.

Bywało zaś, że chwalono „zawód" rycerza sam w sobie, wpadając w zachwyt nad walką i masakrą:

Hełm się rozrywa, oczy w słup.
Tarcza rozdarta, leci trup!
Uwielbiam! tak to musi być;
Rycerzy tłum chce prać i bić,
I wielką radość czują,
Gdy trupa wlecze ranny koń,
A oni nie żałują go
I jeszcze go tratują.

Co prawda autora tej pieśni, trubadura Bertrana de Born, Dante umieścił w *Piekle*, a zresztą utwór ów ma się nijak do oficjalnego ideału rycerza. Tak naprawdę w czasie średniowiecznych wojen niezmiernie dbano – z wyjątkami, rzecz jasna – o to, aby ginęło jak najmniej ludzi. Liczył się tylko żywy człowiek – czy to jako zakładnik płacący okup, czy jako niewolnik–poddany. Oczywiście, wiele było wojen okrutnych i krwawych, ale często poezja – tuba wieści gminnej – wyolbrzymiała ogrom cierpień i sprawność wojenną bohaterów. Bo czymże są te obrazy walk w epickich pieśniach francuskich? Masakra ma tam pozór sportu. Szczegółowe opisy ciosów, upadków, ataków i rejterad, tak nużące dla dzisiejszego czytelnika, miały wówczas charakter radiowych sprawozdań z bokserskiego ringu, i we wczesnych *chansons de geste*, i nawet w późniejszych dwornych romansach, jak w pieśni *Cligès* Chrétien de Troyes:

[w. 3545] Cligès z księciem prą ku sobie,
Włócznie pochyliwszy obie;
Każdy z mocą włócznię zniża
Mierząc w sam środek paiża;
Zaraz w drzazgi poszły włócznie,
Choć zrobione były sztucznie;
Cligès, ćwiczony niepodle,
Prosto się utrzymał w siodle;

[1] Wszystkie wiersze w tłumaczeniu autora.

Nie zachwiał się, nie osunął;
Ale książę z siodła runął.

To jednak tylko jedna strona medalu. Rozwinęła się przecież idea rycerstwa jako instytucji nieomal świętej – pasowanie na rycerza traktowano prawie jak sakrament. Nie na darmo za pierwszych rycerzy uważano Machabeuszy. „Objaśnię Ci, młodzieńcze, obowiązki stanu rycerskiego..." – powiada Pani z Jeziora do młodego Lancelota, i dalej tak tłumaczy:

Rycerz powołany został do obrony Świętego Kościoła w każdej okoliczności, ponieważ Kościół sam nie powinien bronić się orężnie, ani za zło złem odpłacać. I tak rycerz ma obowiązek bronić Kościoła, który nadstawia lewy policzek, skoro uderzono go już w prawy... Broń, którą noszą rycerze, a której nikt inny nosić nie może, nie została im dana przez przypadek; przeciwnie, posiada ona głębokie znaczenie... Miecz, noszony przez rycerza u pasa, ma obosieczną głownię i nie bez powodu. Jest on najbardziej godną i wzniosłą ze wszystkich broni, ponieważ można posługiwać się nim na trzy sposoby. Można zadać cios sztychem i zabić końcem ostrza; można też zadać cios, siekąc lewą bądź prawą krawędzią głowni. Oba te ciosy znaczą, iż rycerz winien być sługą Naszego Pana i Jego ludu. Jedno ostrze winno uderzać w tych, którzy są wrogami Pana naszego i skazicielami Jego Świętej Wiary. Drugie ma godzić w tych, którzy są nieprzyjaciółmi rodu ludzkiego, to jest w złodziei i morderców. Taka ma być cnota obu ostrzy. Ale sztych jest innej natury. Sztych oznacza posłuszeństwo, gdyż wszyscy winni być posłuszni rycerzowi... Koń, którego rycerz dosiada i który nosi go we wszelkiej potrzebie, oznacza lud; albowiem lud ma dźwigać rycerza we wszystkich jego potrzebach i właśnie [na grzbiecie] ludu rycerz winien zasiadać... I tak rycerz ma być panem ludu i żołnierzem Pana... Rycerz ma mieć dwa serca: jedno twarde jak diament, drugie miękkie jak wosk. To, które jest twarde jak diament, winien okazywać gwałtownikom i zdrajcom...

Czy możemy powiedzieć: dość, wara, nie wolno, barbarzyństwo? Odpowiedź trudna; sam Boy–Żeleński, pacyfista, zżymał się na *Pieśń o Rolandzie* za jej okrucieństwo, jednak tłumaczył ją i znajdował w niej wiele piękności. Przykro zauważyć, że Serbowie oblegający Sarajewo śpiewali sobie dla dopingu zupełnie podobne do *Pieśni o Rolandzie* makabryczne historyjki – ich kultura ludowa przechowała gatunek epickiej pieśni wojennej. I cóż na to badacze literatury średniowiecznej? Czyż wstyd i przerażenie ich nie ogarnia? Zapewne. Wyobrażam sobie skandal, jaki powstałby – i słusznie – gdyby któryś z dzisiejszych literatów zaczął pisać utwory w stylu pieśni z wypraw krzyżowych, opiewające rzeź dokonaną przez Serbów czy Chorwatów. Mimo to literacki obraz średniowiecznej wojny do dziś pociąga swoją barwnością, napięciem, bohaterstwem. Roland, Wilhelm Krzywonosy, Lancelot mają swoich zagorzałych wielbicieli wśród – właśnie – dzisiejszych zdeklarowanych pacyfis-

tów. Cnoty rycerskie okazują się psychice ludzkiej żywotnie potrzebne i ostatecznie wcale nie banalne. Właśnie w czasie wojny człowiek, stając wobec wyborów ostatecznych, okazuje swoją wielkość i nikczemność. Wojna widziana przez chrześcijan średniowiecznych nie jest ich wyborem – jest koniecznością. To zastana rzeczywistość, w której trzeba znaleźć się w sposób jak najsłuszniejszy, najpiękniejszy i możliwie najbardziej szlachetny. Jest też niewątpliwie dobrą okazją do okazania swojej wartości.

Ale wojna jest w tej literaturze widziana również jako gwałt zadany pokojowi, jako dramat społeczności i jednostki, dramat gorzki, często nierozwiązywalny. Fałszem byłby pogląd, że w średniowiecznej pieśni ukazuje się z upodobaniem jedynie krwawą rzeź, a bohaterów opisuje wyłącznie w kategoriach czarny–biały, ze względu na ich „walory bojowe" i religię. Niemało *chansons de geste* należy do tych utworów światowej literatury, w których dramat wojny ukazany został w sposób najbardziej przejmujący. Oto w pieśni *Raul z Cambrai* w czasie bratobójczych walk o spadek rycerze Raula palą miasto i klasztor Origny wraz z Bogu ducha winnymi zakonnicami. Rycerz Bernier pragnie ratować jedną z nich – swoją matkę (lessa LXXI):

Wszystkie sto mniszek śród płomieni gorze...
Gdy Bernier widzi, iż rzecz idzie gorzej...
Z dobytym mieczem w kościół zdąża skorzej.
We wrotach widzi już płomieni morze:
Na rzut oszczepem nikt podejść nie może
Do ognia, który z taką mocą gorze.
Bernier na marmor spojrzawszy w tej porze,
Matkę leżącą ujrzał na marmorze;
Na ziemi ujrzał jej oblicze hoże:
Własny jej psałterz na jej piersiach gorze...

A oto w pieśni o bitwie pod Aliscans dokonuje się masakra chrześcijańskich rycerzy. Młody Wiwian, siostrzeniec Wilhelma Krzywonosego, odniósł śmiertelną ranę, ugodzony przez Saracena ułomkiem kopii (lessa XIV):

Wiwian w Arszanckim jest lesie, pod drzewem,
Opodal morza i tuż ponad stawem,
Przy źródle, które szemrze po murawie,
Mglą mu się oczy, rumieńca pozbywa,
A całym ciałem, i spod hełmu, krwawi.
Krew jego jemu zewszędy wypływa,
Bijąc się w piersi, Pana Boga wzywa...
A gdy się bijąc w piersi tak odzywa,

Oto się krzyżem na ziemię osuwa,
I mózg przez oczy jemu się wylewa...

To wszystko stulecie dwunaste. Z biegiem wieków wydelikacił się gust poetycki i wysublimowaniu uległy zasady rycerskiej walki. Wojna była jednak nie mniej okrutna, a tylko rycerstwo przestało odgrywać rolę rzeczywistej siły bojowej. Decydować zaczęły oddziały najemne i ówczesna broń masowego rażenia: kusze, łuki, wreszcie artyleria. Sporo upłynęło czasu, zanim to sobie uświadomiono. Historia wojny stuletniej jest tego najlepszą ilustracją: narzekanie na upadek rycerskich obyczajów staje się wówczas powszechne, tak jak powszechne stają się akty rycerskiej odwagi posunięte do absurdu. A przecież już znacznie wcześniej najemni żołnierze, zwłaszcza jeśli źle poszła im wojaczka, odbywali po skończonej kampanii własne małe zbójeckie wojaże po kraju. Zresztą zwykły przemarsz armii – obojętnie, własnej czy obcej – bywał katastrofą. Używali sobie wtenczas na „cywilach" i zwykli żołnierze, i szlachetnie urodzeni rycerze. Ideał musiał często sięgać bruku, jak świadczą o tym postulaty Alaina Chartier z poematu *Brewiarz Szlachetnych*, w którym poeta – w początku XV stulecia – ukazuje dwanaście cnót wymaganych od rycerza, czyli szlachcica: Wiarę, Wierność, Honor, Prawość, Męstwo, Miłość, Dworność, Pilność, Czystość, Hojność, Wstrzemięźliwość i Wytrwałość. W balladzie o Męstwie czytamy, iż

Nie przyjmie ono na służbę rycerzy
Nie odznaczonych trudów znakiem trwałym:
Łatwo rozpoznasz, kto doń przynależy,
W szramach i bliznach znajdując go całym.
Męstwo skrzywdzonym słodkie, śmiałe śmiałym,
Prostaczkom miłe. To wiedzcie ode mnie,
Iż ten swą służbę sprawuje nikczemnie
I przeciwieństwo Męstwa okazuje,
Kto kmiece pola zajadle tratuje,
A przed nawałą wrogów pierzcha w siodle,
Choć przecież Mądrość słusznie nakazuje
„Raczej szlachetnie zginąć, niż żyć podle".

Tenże ostatni postulat spełnili Francuzi w 1415 roku pod Azincourt. Do takiego skandalu jak w tej bitwie nie doszłoby zapewne 300 lat wcześniej, gdy należało być przede wszystkim skutecznym. Teraz nieuzasadniona duma z własnej rycerskości i wykwintności doprowadziła do tragedii. Francuzi zdecydowali się zaatakować Anglików w najmniej dogodnych dla siebie okolicznościach. Oba wojska rozbiły naprzeciwko siebie obozy; Francuzi całą noc bawili się wesoło, panowała atmosfera świątecznego festynu. Tymczasem

angielscy łucznicy w deszczu i niepogodzie przygotowywali zasieki z zaostrzonych pali. Bitwa rozpoczęła się nazajutrz, 25 października. Trzy kolejne szarże ciężkozbrojnych rycerzy miały rozbić w puch niewielkie oddziały angielskie. Pierwszy atak prowadził sam Karol Orleański, bratanek króla Francji, jeden z najgenialniejszych poetów epoki. Konie grzęzły po brzuchy w rozmokłej ziemi, stanowiąc doskonały cel dla nieprzyjacielskich strzał; szarża utknęła w miejscu, następnie angielscy piechurzy uczynili potworną rzeź wśród Francuzów, biorąc ogromną ilość jeńców. Tych, którzy nie mieli dość sił do marszu albo nie mogli obiecać dużego okupu – mordowano. Wieczorem nastąpiło obdzieranie trupów, które zasłały pole bitwy. Pod ciałami poległych znajdowano jeszcze żywych, których brano do niewoli, o ile przedstawiali jakąś wartość. Tak spod martwych rycerzy wydobyto wspomnianego Karola Orleańskiego. Od razu oszacowany został jako najcenniejsza – obok księcia Jana de Bourbon – zdobycz zwycięzców. Miał dwadzieścia lat; następnych dwadzieścia pięć spędził w niewoli. Lata uwięzienia osładzał sobie pisaniem rond i ballad, w których bynajmniej nie sławił wojny i rycerstwa. Odtąd twierdził, iż:

Pokój jest skarbem o niezmiernej cenie;
Wojny i nienawidzę, i nie cenię,
Bo mi wzbraniała, z prawem, czy wbrew niemu,
Patrzeć na Francję, miłą sercu memu.

I on właśnie pozostawił po sobie jedną z najpiękniejszych modlitw o pokój, jakie kiedykolwiek powstały. Tekst ten, o ironio, spopularyzowany został we Francji w przededniu II wojny światowej, jako pieśń z muzyką Francisa Poulenc:

Módl się o pokój, niebiosów królowo,
Maryjo, słodka wszechświata władczyni!
Spraw, zacna Pani, niech na Twoje słowo
Modlą się święte wespół ze świętymi!
Ty Syna Twego błagaj razem z nimi,
Ażeby raczył obrócić spojrzenie
Na lud, któremu krwią kupił zbawienie;
Niechaj oddali wojny nawałności!
Ty zaś, niezmiennie i nieutrudzenie,
Módl się o pokój, skarbnicę radości.

Módlcie się, księża i mężowie święci!
A nie próżnujcie o żadnej godzinie!
Módlcie się, mistrze nauką zajęci,
Skoro nauka ustaje, w ruinie
Pozostawają zburzone świątynie,
A służby Bożej nikt pełnić nie zdoła

Śród wojny; niechaj wasz głos głośno woła,
Aby usłyszał go Bóg z wysokości!
Taka jest wola i rozkaz Kościoła:
Proście o pokój, skarbnicę radości.

Módlcie się, lenna dzierżący książęta,
Królowie, diucy, baronowie świetni
I ty, rycerstwo, gdy gawiedź przeklęta
Podnosi głowy ponad stan szlachetny!
Bogactwa wasze biorą ludzie szpetni,
Których wynoszą niesnaski i waśnie;
Co dzień oglądać to możecie jaśnie,
Jak się bogacą z waszych majętności,
Którymi wspierać lud winniście właśnie;
Proście o pokój, skarbnicę radości!

Módl się, o ludu tyranią gnębiony,
Skoro panowie podlegli niemocy,
Nie mogąc tobie zapewnić obrony,
Ani wśród ciężkich utrapień pomocy!
Wy, kupcy wierni, którzy od przemocy
Broczycie, jarzmo dźwigając na grzbiecie;
Każdy was łatwo uciska i gniecie,
Skoro dla handlu zabrakło wolności;
Wśród niebezpieczeństw stale wędrujecie;
Proście o pokój, skarbnicę radości!

Módl się, gromado elegantów strojna,
Żyć kochająca śród wydatków hojnych,
Gdy kiesę twoją opróżniła wojna!
Módl się, zastępie kochanków przystojnych,
Żądny Miłości służyć w niespokojnych
Czasach, gdy wojna spotkania zamąca,
A stałość kobiet staje się chwiejąca!
Mniemałeś, dzierżysz ster bez wątpliwości,
Wtem cudzoziemiec z rąk ci go wytrąca;
Módl się o pokój, skarbnicę radości!

Przesłanie

Bóg Wszechmogący niech nam dopomoże!
Wszystkie stworzenia, niebo, ziemia, morze,
Módlcie się! aby zaradził trudności!
Bowiem On tylko zło naprawić może:
Proście o pokój, skarbnicę radości!

JACEK KOWALSKI, ur. 1964, historyk sztuki, mediewista, pracownik Instytutu Historii Sztuki UAM w Poznaniu, autor i wykonawca własnych piosenek jako „Monogramista JK". Opublikował m. in. *Śpiewniczek Sarmacki* (1987, 1989, 1991), *Simfonie Dawidowe* (1990) – kasety i śpiewniki; *Opowieść o Persewalu* (1992) oraz przekład *Legatów* Franciszka Villona (1995).

Wobec wojny

ANKIETA „ZNAKU"

W kontekście bogatej historii powojennej kultury słynne pytanie „czy poezja po Oświęcimiu jest możliwa?" brzmi retorycznie. Okazało się, że jest. Nasz niepokój budzi jednak kwestia, czy wolno tworzyć sztukę o Oświęcimiu? Czy poddawanie Holocaustu jakimkolwiek „obróbkom estetycznym" nie jest nadużyciem, skandalem? A może jedyną możliwą postawą wobec tego typu ekstremalnych doświadczeń jest po prostu milczenie lub – co najwyżej – sucha relacja reportera, świadka?

Zadaliśmy te pytania gronu twórców.

CO WOLNO?

Henryk Grynberg

Masowe rzezie i czystki etniczne nie są niczym nowym. Zapisano je przecież już w Biblii. Mamy obowiązek je zapisywać i opisywać, abyśmy pamiętali, co nam zagraża, do czego jesteśmy zdolni, kim jesteśmy. Bez pamięci jesteśmy niczym. Z historii i dziennika telewizyjnego wynika, że ludobójstwo leży w naturze człowieka. Przewidująca Biblia przykazuje tę naturę opanować i zmienić. Jest to zadanie na milenia. Literatura i sztuka może służyć pomocą.

Zatem nie tylko wolno, ale wręcz trzeba ludobójstwo czynić tematem artystycznym. I uważam, że nie ma ważniejszego tematu, zwłaszcza w Polsce, która była naocznym świadkiem Holocaustu. Jest tylko pytanie, jak to czynić? Powiedziałem kiedyś w wywiadzie, że ja nie robię z Holocaustu literatury, tylko posługuję się nią, żeby opowiedzieć Holocaust. Jest ona w tym przypadku narzędziem, a nie celem.

Nie ma tematów zakazanych i wszędzie wolno szukać środków, aby dać wyraz i temu straszliwemu doświadczeniu, ale strzec się trzeba taniej, rzemieślniczej eksploatacji. Można starać się przy pomocy sztuki wyrazić każde cierpienie i współ-cierpienie, ale „robienie" jej z tak bezgranicznego bólu jest niegodne i niesmaczne. Przypomina sadyzm, którego tak wiele w rzeczywistości, a który w sztuce się staje banałem. Popyt na tego rodzaju „towar" nie powinien być zachętą, ale przestrogą.

Opracowanie artystyczne jest konieczne – selekcja, kompozycja, tonacja – ale trzeba zachować daleko posuniętą ostrożność stylu, bez popisów i nachalnej wirtuozerii. Skromność obowiązuje na tym pogrzebie. Wzorem nich będzie dyskretny, „niewidzialny" styl Nałkowskiej w *Medalionach*, gdzie fakty i ofiary mówią same za siebie, a jednak nie jest to „sucha relacja", lecz najczystszy głos największej tragedii nowożytnej.

Milczenie nie jest właściwą postawą. Holocaust był szczególnym przypadkiem ludobójstwa, przypadkiem, który podał w wątpliwość sens cywilizacji. I wiary. Uważam, że był klęską Boga, który zaufał człowiekowi, przecenił go, nie docenił Szatana (w człowieku). Wygrywamy wielkie wojny z Szatanem, bo jego naturą jest zarówno zniszczenie, jak i samozniszczenie, ale sprawiedliwości rzadko staje się zadość. Dlatego musimy wciąż opowiadać się po jej stronie. Milczenie jest niedozwolone.

HENRYK GRYNBERG, ur. 1936, studiował na Wydziale Dziennikarskim UW, następnie pracował w Teatrze Żydowskim Idy Kamieńskiej jako aktor. Jest prozaikiem, poetą, laureatem wielu prestiżowych nagród literackich, m. in. za *Żydowską wojnę* (1965) i *Życie ideologiczne* (1975). Od 1967 roku mieszka w Stanach Zjednoczonych.

„KLISZE PAMIĘCI"[1]

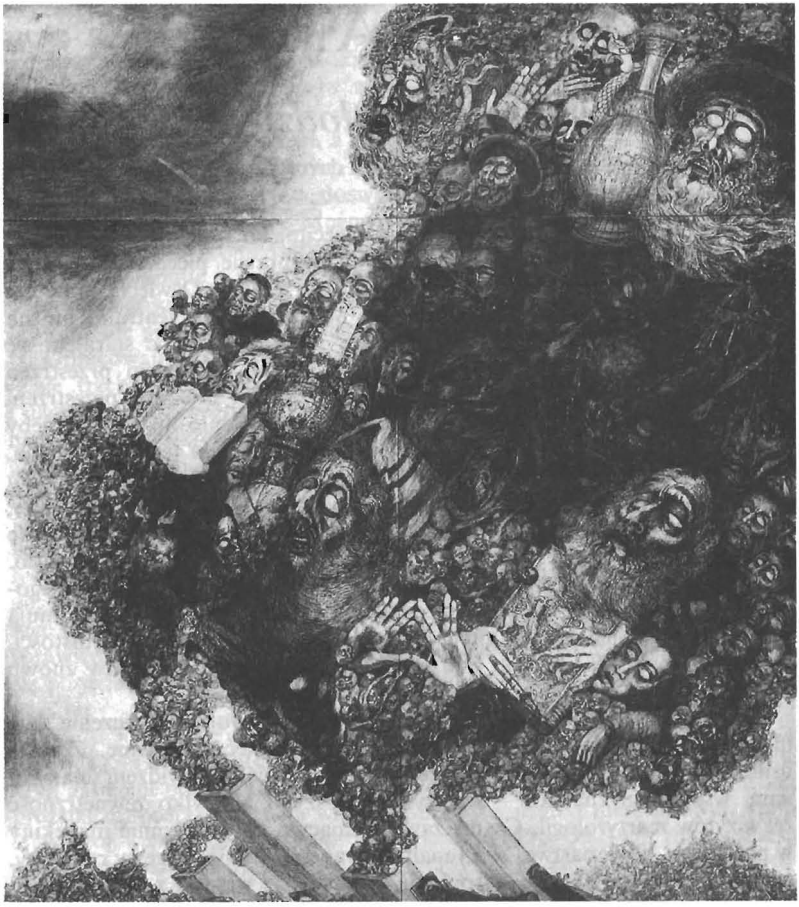
Marian Kołodziej

Byłem w Oświęcimiu. Budowałem Oświęcim, bo trafiłem tam z pierwszym transportem. Prawdą jest też, że przez prawie pięćdziesiąt lat nie mówiłem o Oświęcimiu. Ale przecież przez cały ten czas Oświęcim stale był obecny w tym, co robiłem. Nie dosłownie. Moją twórczość teatralną można by ująć jako protest wobec tego, co tam przeżyłem. Choć starałem się zwykle być wierny tekstowi i didaskaliom, często rozbijałem przestrzeń sceny. Myślę nawet, że to nie było tylko rozbicie i otwarcie przestrzeni fizycznej, która tam, w obozie, była zamknięta. Zależało mi zawsze, żeby wnętrze ukazywało jakieś inne jeszcze wnętrze. Szukałem tego w ludziach, którzy występują na scenie, a nie w tym, gdzie się znajdowali – w pokoju czy na drodze. Moje projekty były komponowane. Obóz był chaosem, bezładem. W teatrze dbałem o to, żeby scena coś znaczyła w swym układzie plastycznym. Zawsze były to układy rozbite – przestrzenie, kosmos, światło. Pracując, przykładałem zawsze wielką wagę do światła. Mnogość szczegółów w mojej scenografii miała znaczenie plastyczne. Formy, które przyjmują światło, odbijają je i oddają innym formom. A to daje wrażenie świetlistości, powietrza. Zupełnie jak nad kanałami Wenecji – odbicia domów znowu padają na domy czy mosty i cała Wenecja jest światłem.

Więc ten Oświęcim stale był obecny – ale jako swoje zaprzeczenie. Nie ufałem dosłowności. Obozu nie da się opowiedzieć dosłownie. Zawsze usiłowałem szukać przez swoje przeżycia porozumienia z widzem znanymi nam, wspólnymi znakami – szerszymi, głębszymi niż tylko zewnętrzność rekwizytów martyrologii. Czymś zawstydzającym były dla mnie manekiny w pasiakach, niby martwe, bite i maltretowane na scenie, te gesty rozpaczy, te miny, żołdackie buty ze styropianu, esesmańskie wrzaski z magnetofonu – to całe zamiast, ta cała powierzchowna półprawda. Bo obóz to nie tylko bicie, zabijanie pracą ponad siły, powolna śmierć fizyczna, ciągły głód, wszy. To również ciche, wewnętrzne nie, bunt na swoją miarę, trwanie na przekór wszystkiemu.

Raz tylko w swojej twórczości scenograficznej odwoływałem się wprost do obozu, ale tego wymagał tekst. Było to *Potępienie doktora Fausta* Jerzego S. Sity. Nie starałem się jednak tworzyć na scenie obozu. To właśnie tam zacytowałem *Apokalipsę* Dürera, ale też nie dosłownie. Projekcją rzuciłem jej obraz na plecy widzów, na ich głowy. Z dalszych rzędów można było zobaczyć całą Dürerowską wizję, w którą wpisani zostali współcześni ludzie.

[1] Fragmenty wypowiedzi zamieszczone w bibliofilskim wydawnictwie towarzyszącym wystawie-zdarzeniu *Klisze pamięci. Labirynty Mariana Kołodzieja*, Gdańsk 1995, prezbiterium kościoła oo. Franciszkanów, na zlecenie Muzeum Narodowego w Gdańsku.



Marian Kołodziej, *Apokalipsa* (fragment), rys. ołówkiem (1994).
Ekspozycja „Klisze Pamięci. Labirynty Mariana Kołodzieja", Gdańsk 1995.

*

Nie wiem, czy kiedykolwiek jeszcze powróciłbym do Oświęcimia, gdyby nie choroba. Moje rysunki są z mojej choroby. Rysowanie stało się walką o życie. Chciałem wydostać się choć trochę z choroby. W moim wieku już się właściwie nie zdrowieje. Czyli tu nie było wielkiego zamysłu, tylko ratowanie siebie. Potem zaczęło wchodzić w grę poczucie obowiązku. Pojawiła się okazja, żeby wywiązać się z tego, co przyrzekłem jeszcze w obozie kolegom, którzy zginęli i którzy – jak Stefan Jaracz – nałożyli na mnie obowiązek zapoznania ludzi z tym, co tam było. A gdybym się świetnie czuł, gdybym nie zachorował, czy bym w ogóle do tego obozu wracał? To przyszło niespodziewanie. Wyszedłem ze szpitala i w domu zacząłem ćwiczyć. Ręka, palce, nogi. Rysowanie było najlepszym ćwiczeniem. W obozie byłem wciągnięty w ruch oporu. Miałem więc cel – walkę. Było to dla mnie szalenie ważne. Kopiowałem plany obozu i zakładów, które przeniesiono tutaj zza linii Renu. Musiałem przeżyć, żeby to zrobić. Tak samo teraz, w tej chorobie. Zacząłem rysować, żeby przeżyć. Na wyszukaną estetycznie kreskę, o którą się wszyscy biją, nie byłoby mnie stać. Przy swojej niesprawności, przy braku równowagi ciała nie potrafiłbym swobodnie poprowadzić kreski. W chorobie okazało się, jak ważna dla rysunku jest równowaga ciała. Jedna ręka leciała bezwładnie w dół. Początkowo rysowałem leżąc na stole.

Miałem tylko blok techniczny. Wymiary 32,5 centymetra na 23 centymetry. Rysowałem więc na małych kartkach i myślałem, że tak to zostanie. Ale rysunki zaczęły się prędko mnożyć. Na początku było ich mało, a potem rozrastały się coraz bardziej. Ja sam nie wiem – dlaczego. Może ich rozrost siłę czerpał z tej mieszaniny uczuć: walki o siebie i obudzonego po wielu latach poczucia obowiązku.

Pierwsza więc była choroba, potem przypomnienie obowiązku, a potem to już w ogóle nie wiadomo co. Bo ja nad tym przestałem panować, bo to, co się później stało... Dobrowolnie zamknąłem się raz jeszcze w obozie. Tym razem na rok.

Moje rysunki są jakby schowane za fotografie. Skoro w Oświęcimiu nie było fotografa, to ja – rysując – starałem się często wbrew sobie, żeby moje rysunki, tracąc dosłowność, były bliskie fotografiom. Ale też żeby były na tyle ekspresyjne, by do widza dotarło również to, co rozgrywało się tylko w moim wnętrzu. W moich rysunkach nie ma martyrologii – postawiony jest tylko problem. Plan ogólny miałem tylko w głowie. Nie mogłem tego rozrysować jako całego obrazu. Dlatego tworzyłem fotografie szczegółu, które potem złożyły się w poprawną kompozycję. Nosiłem ją w sobie. I stąd to nizanie szczegółu. Ale mają one swoje odniesienia. Ja ich nie wymyślam, a tylko zapożyczam, cytuję, rozmawiam z historią sztuki. Rozmawiam z Dürerem, rozmawiam z Memlingiem. Biorę od nich pozy – na wyrażenie cierpienia, bólu, rozpaczy – i umieszczam je w dwudziestowiecznych doświadczeniach. Zależy mi na tym, żeby to, co rysuję, było dzisiaj zrozumiane. Te ich pozy czy gesty są bardzo teatralne, ale to akurat wydaje mi się swojskie. Przez całe lata spotykałem się z tym na co dzień w teatrze. Nie

proponowałem więc nowego sposobu wyrażania rozpaczy, tylko korzystałem z tego, co widziałem w muzeach, co podpatrzyłem w dziełach sztuki. Wiele zostało już przez artystów przeżyte i przedstawione. Trudno było ścigać się z tym wszystkim – szczególnie w sytuacji mojego paraliżu.

Powstającego przez wieki języka, którym wyrazić można cierpienie, zacząłem się uczyć zaraz po wyjściu z obozu, w Austrii. Pierwsze dni, tygodnie zachłyśnięcia się wolnością były również zachłyśnięciem się sztuką oglądaną w galeriach i muzeach. Poruszył mnie przede wszystkim gotyk. Przejąłem to, co w gotyku było wyrazem cierpienia. Renesans, a potem barok stworzyły bardziej teatralne gesty. Zawsze zresztą były to znaki umówione – znaki–symbole. Gesty Drogi Krzyżowej są wszędzie takie same.

Zastanawiałem się, czy mógłbym odwołać się do sztuki współczesnej. Byłoby mi chyba dość łatwo znaleźć w sobie jakąś formę współczesną, nawet abstrakcyjną, która oddałaby moje doświadczenia. Może bym ją znalazł w jednej tylko plamie. Ale to by się kłóciło z tym, co zamierzałem zrobić. Forma współczesna nie pozwoliłaby mi wypełnić obowiązku „sfotografowania pamięci". Próbowałem tworzyć abstrakcje, ale nie miało to wyrazu, niczego nie mówiło. To były rozważania czysto malarskie – te plamy.

Dlatego w pewnej chwili zdecydowałem, że mój rysunek będzie słowem, że zamknę całe moje doświadczenie w kresce. Nie szukałem więc nowych sposobów wyrażania cierpienia, nie bawiłem się formą, nie smakowałem formy. Uznałem, że taka estetyzacja nie uchodzi wobec przeżyć ostatecznych, że trzeba przemówić językiem, który ludzie już znają, z którym są oswojeni. Chciałem przecież z nimi rozmawiać, a skoro tak... Zacząłem więc szukać znaku, który byłby nie tylko człowiekiem, ale również zwierzęciem i owadem... I nie tracił przy tym swej indywidualności. Wydało mi się niestosowne dawać tylko szkic postaci, markować jej wygląd. Z szacunku dla pamięci współtowarzyszy starałem się jak najwierniej odtwarzać zapamiętane twarze. Jak fotograf (...)

Wcale nie chcę być w rysunkach mądrzejszy, niż wtedy byłem. Staram się powrócić do swej młodzieńczej naiwności. Teraz, jako stary człowiek, piszę list do siebie samego sprzed lat i staram się uporządkować i zachować w rysunkach tylko to, co ze mną przeżyło, co udało mi się ocalić i teraz jest we mnie (...)

Chciałbym podpowiedzieć widzowi: bądź cierpliwy, cierpliwie przeczytaj wszystko, co jest w tych rysunkach zapisane. To są moje do ciebie „narysowane słowa". Trzeba je czytać.

MARIAN KOŁODZIEJ, ur. 1924, w latach 1940–1945 więzień obozów hitlerowskich. Scenograf, uczeń Karola Frycza w krakowskiej ASP. W latach 1951–1990 związany z Teatrem Wybrzeże. Autor ponad 200 prac scenograficznych w kraju i zagranicą. Według jego projektu powstał w 1987 ołtarz–okręt i tron papieski dla Jana Pawła II w Gdańsku–Zaspie.

NOTATKI

Grzegorz Kowalski

„*Tableaux* i kolekcje"

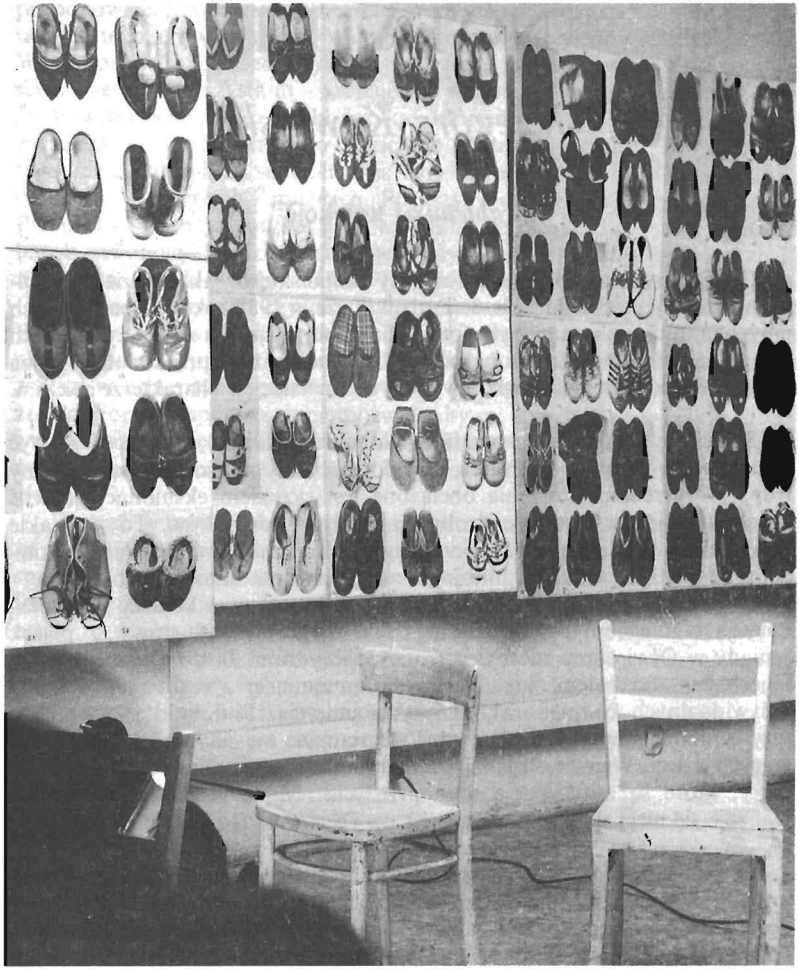
Ola Semenowicz opowiadała o pracy Boltanskiego, jaką widziała w dolnych salach Musée de la Ville de Paris bodajże w 1988 roku. W betonowych niby-bunkrach pokazane były fotografie deportowanych dzieci żydowskich i ubranka dziecinne złożone na półkach. Boltanski użył przedmiotów spoza sfery „indywidualnej mitologii" i wykonywał instalację o charakterze epickim.

Szczęśliwy kraj: takie ponadindywidualne działania artysty mogą być uznawane za wyjątek. W Polsce, gdy dogrzebiemy się korzeni, znajdujemy trupy. Wygrzebanie korzenia obciążone jest ryzykiem ekshumacji jakichś zwłok ludzkich w siateczce drobnych, białych korzonków. To jest takie powszechne: rozstrzelani, zatopieni, zagazowani, zasypani, spaleni – w każdej rodzinie. Indywidualna mitologia nakłada się na mitologię zbiorową.

Gdy usłyszałem (po raz czwarty), że moja wystawa kojarzy się z ekspozycją w muzeum oświęcimskim... Nie mogę chować głowy w piasek – nigdy w Oświęcimiu nie byłem i nie zapożyczam. Ja do Oświęcimia nie pojechałem, bo bałem się – bałem się emanującej z tego miejsca sumy indywidualnych cierpień zakończonych śmiercią. Podobnie jak wrażliwi turyści omijają miejsca nędzy, aby nie narażać się na obraz tłumu żebrzących dzieci. Więc ze strachu przed traumatycznym przeżyciem powstają prace, które są antycypacją tego przeżycia? Może w moich kolekcjach realizuje się niespełniona pielgrzymka do Oświęcimia?

Oświęcim jest miejscem niezwykłej kondensacji śmierci. *Kolekcje* też są poświęcone śmierci. Może w tym planie (a nie w formalnym podobieństwie do oświęcimskich gablot muzealnych) objawia się tożsamość przedmiotów, tych wydartych ofiarom i tych dobrowolnie podarowanych lub znalezionych przeze mnie na śmietniku. Przedmioty pozostają, nie rozkładają się i nie znikają z naszych oczu jak ich właściciele, ale bez nich także umierają. Nieużywane, są świadectwem przemijania, obrazem śmieci. Śmietniki rzeczy. Obszar śmierci Oświęcim – tam uśmiercano ludzi pozostawiając ich rzeczy, bo miały większą wartość niż życie. Na wysypisku uśmierca się rzeczy pozbawiając je historii, przynależności, sensu, jaki miały, będąc czyjąś własnością.

Oświęcim uniwersalny, a więc także mój, istniejący w mojej podświadomości. Jawi się jako zbiorowe doświadczenie destrukcji. Jest realizacją mitu europejskiej kultury o samounicestwieniu.



Grzegorz Kowalski, *Buty* (1975). Ekspozycja w galerii Repassage. Fot. autor.

Tupot

Odgłos uderzeń butów o kamienną posadzkę w orońskiej oranżerii stał się (mimowolnie?) tłem dźwiękowym filmu Wiktora Gutta o mojej kolekcji walizek. Nie bezosobowe oko kamery, lecz konkretny obserwator biegł i rejestrował obrazy.

Na ekranie szybko przesuwają się kufry, torby, walizy i walizki. Nierozpoznawalne, niepoliczalne, anonimowe w niekończącym się szeregu. Tupot i mijanie. Rytm kojarzący się nieodparcie z poganianiem: *Schnell! Schnell!*

1992

„Witryny, cienie"

Fatum. Jurek Małow, młody żołnierz konspiracji, do Powstania poszedł w skórzanym płaszczu. Takiego uniformu zazdrościli mu wszyscy, jeden z kolegów powiedział – „Ten płaszcz będzie ci służył do końca życia!" Wkrótce potem Jurek poległ „na czołgu", na rogu Żytniej i Młynarskiej.

Ikona. Pocisk urwał mu głowę. Koledzy pochowali bezgłowe ciało i zawiadomili mieszkającą na Starówce matkę. Ciotka Włada urządziła synowi drugi pogrzeb: na łóżku ułożyła garnitur chłopaka, „w nogach" buty, „w głowach" jego oprawną fotografię, zapaliła świeczkę...

Tożsamość. Po wojnie, podczas ekshumacji skórzany płaszcz umożliwił matce rozpoznanie zwłok.

Ubranie, buty, fotografia – przedmioty potwierdzające istnienie człowieka. Mają za zadanie uwierzytelnić go w konkretnej „scenie" opłakiwania. Wzięte z rzeczywistości życia mają smak prawdy.

W sztuce cytaty z rzeczywistości mogą uwierzytelnić artystyczną fikcję. Grzebanie we własnych bebechach, posługiwanie się sentymentalnym wspomnieniem – może być uwiarygodnieniem artystycznego działania.

Jest jeszcze jedna „prawdziwość", wcale nie do zlekceważenia, mimo że od początku do końca wymyślona. Jest to zdolność do identyfikacji z innym człowiekiem. Powszechnie znane wzruszenie losem bohaterów literackich może być wywołane przez historię osoby realnie istniejącej. Zjadanie (jak powiada Artur Ż.) cudzego losu, przeżywanie cudzego życia, a nawet i śmierci. To ostatnie jest niesamowitym pogwałceniem zasady, że śmierć jest jedna i ostateczna.

1995

Ludzie fotografowani w Getcie zazwyczaj patrzą w obiektyw (w stronę fotografa). Ich spojrzenia przenoszą się na nas. Jakby z tamtej strony (z niebytu?) błagali o interwencję w swojej sprawie.

Dobra 11 m. 14. Nasze pierwsze powojenne mieszkanie: dwa pokoje w amfiladzie, kuchnia, klozet, przedpokój ze skrzynią na węgiel. Pokój, w którym sypiałem, sąsiadował z pustką, z wyrwą po zburzonej kamienicy. Zimą ściana przy łóżku była lodowata i gdy przez sen jej dotykałem, budził mnie chłód – wyobrażałem sobie, że to dotyk kostuchy.

W 1944, gdy dogasało Powstanie, miałem niecałe trzy lata. Matka opuszczała Warszawę prowadząc mnie za rękę i niosąc, na przemian. Szliśmy w pochodzie cywilnej ludności pomiędzy płonącymi domami, omijając zwłoki leżące na ulicy. W obozie pruszkowskim w nocy matka chroniła mnie od zimna i wszy. Wedle jej relacji właśnie tam zbierałem kamienie i kawałki węgla i na błotnistym gruncie układałem krzyże. Motyw ten w zabawie dziecka budził grozę. Matka uznała, że jest złą wróżbą na przyszłość.

1995

GRZEGORZ KOWALSKI, ur. 1942, rzeźbiarz. Profesor w warszawskiej ASP.

ŚWIAT WIELKIEJ CISZY

Józef Szajna

Swojej twórczości plastycznej czy teatralnej nie wiążę ściśle z przeżyciami obozowymi. Nie czuję się też jedynie świadkiem – obserwatorem wydarzeń, których sam byłem ofiarą. Nie stać mnie na suche relacje tragedii ludzi różnych narodowości, przekonań religijnych i poglądów politycznych. Podejmuję tematykę Zła wczoraj i dziś w jego apokaliptycznym wymiarze. Po latach piszę w *Cervantesie*, przedstawieniu zrealizowanym w 1976 roku w Teatrze Studio: „Jestem z pętli odcięty – śmierć jest we mnie, a ja spać z nią muszę." Eschatologia? Przeszłość i odniesienia? Pamięć jest rzeczą ludzką. Czy można być jednostką – społeczeństwem bez zobowiązań? Przemijanie w czasie, destrukcja, jest nie tylko pejzażem obozu, ale zagrożenia w ogóle. Nie dzielę czasu na wczoraj i jutro. Do przeszłości odwołuję się jak do doświadczenia.

Pisałem przed laty, że nie bogowie, a ludzie ludziom budują komory gazowe. Żyją mordercy i żyją ich ofiary. Do dziś nie ma oczyszczenia, jest tylko przebaczanie. Osobiście inaczej traktuję miejsca pamięci, a inaczej cmentarze zmarłych. Coraz częściej barbarzyństwo obrasta chwastami, a cmentarzami żyją hieny. Jestem przeciwko powierzchownym relacjom,

tanim reprodukcjom w tendencyjnych programach i filmach robionych na polityczne zamówienie. Ostatnio jest w nich coraz więcej „dobrych" Niemców i „niedobrych" Polaków. Fałszowanie historii staje się rzeczą nagminną.

W latach sześćdziesiątych tworzę cykl obrazów *Epitafia i Apoteozy*, a później, w roku 1969, kompozycję przestrzenną *Reminiscencje*, którą poświęcam krakowskim artystom zamordowanym w KL Auschwitz w 1942 roku za odmowę kolaboracji z okupantem. *Reminiscencje* to nie tylko rzecz o pamięci, ale ostrzeżenie przed zagładą i dziś możliwą. To świat wielkiej ciszy, która obrazuje nagle przerwane życie. To atelier bez ludzi, spektakl milczenia składający się z lasu starych sztalug, sterczących niby gilotyny, krzyże z nadpalonych sylwet i niedorzeźbionych konstrukcji, z zakurzonych fotografii, ze spisu obozowych kartotek.

Swojej wystawy otwartej w 50. rocznicę wyzwolenia obozu nie traktuję okazjonalnie. Czynię to w hołdzie pomordowanym jako zobowiązanie w stosunku do nieżyjących współwięźniów, zarazem podziękowanie Bogu za życie. Wystawa ta zostaje pokazana w baraku, w którym pracowałem – obok Bloku Śmierci, w którym przebywałem. Bez fałszywego patosu, zbędnej estetyzacji staram się przekazać prawdę Świata Ciszy.

Czy wolno tworzyć sztukę o obozach? W sytuacji nowych zagrożeń i nietolerancji – trzeba!

Niewielki krąg osób jest upoważniony do podejmowania tej tematyki. Wielu, choć czyni to z dobrych intencji, ujmuje rzeczy zaledwie ilustratorsko, czasem sensacyjnie, często rozrywkowo. Nie wszystko staje się tu sztuką – poezją.

Tematyka Apokalipsy, Sądu Ostatecznego, Piekła Dantego wzbogaca naszą kulturę. Jan Paweł II nazwał obozy Auschwitz–Birkenau Golgotą naszych czasów. Kiedyś chciano to miejsce zaorać, aby mogły tam paść się barany. Z Dekalogu wybieram przykazanie „Nie zabijaj!" i dodaję „nigdy więcej!". W imię tej prawdy tworzę, w imię tej prawdy ostrzegam w sztuce *Replika* (1971) traktującej o agonii świata i naszym wielkim optymizmie. Prawdziwy dramat nie wymaga wielu słów i zbędnych gestów. Odniesienia – konteksty? Etyka a estetyka? Moralitet? *Replika* wędruje przez świat ze swoim posłaniem. W Meksyku jest przyjmowana jako misterium – obrzęd po trzęsieniu ziemi, w Niemczech – jako sztuka rozrachunkowa, w Izraelu jako pamięć o zagładzie – holokauście.

O martyrologii niechętnie mówią ci, którzy obozy przeżyli, jeszcze bardziej niechętnie ci, którzy obozów nie zaznali. Można to zrozumieć. Pierwsi nie mogą zapomnieć, a drudzy nie chcą pamiętać. Nie da się wymazać historii, która jest naszym garbem. Dzięki duchowej kulturze „przetrwały państwa i narody", ale „wszystko ma swoją śmierć" – to słowa z *Boskiej Komedii* Dantego. Uniwersalizm tego dzieła przeżył epoki. Przemilczanie zbrodni jest jej akceptacją, i tego nie trzeba udowadniać. Widmo *Czterech Jeźdźców Apokalipsy* Dürera, obrazy *Sądu Ostatecznego* Giotta, Boscha, Memlinga, czy muzyka Bacha, Pendereckiego i Góreckiego, poezja Dantego, opowiadania Borowskiego – żyją i przetrwają, bo stanowią o wartościach uniwersalnych i ponadczasowych.

Kończę znów cytatem z *Dantego* – mojego przedstawienia z 1974 roku opartego na *Boskiej Komedii*: „słowo staje się nieskładne, a obraz jest wierny" oraz „i ten wierzy, kto oglądać – dociekać pragnie".

JÓZEF SZAJNA, ur. 1922, malarz, grafik, scenograf, reżyser, teoretyk teatru, profesor Akademii Sztuk Pięknych, w latach 1941–45 więzień obozów koncentracyjnych w Oświęcimiu i Buchenwaldzie, od 1971 roku związany z Teatrem–Galerią Centrum Sztuki Studio w Warszawie, gdzie realizował swoje spektakle autorskie. Autor kilkudziesięciu wystaw indywidualnych, ostatnio: Gdańsk (1991), Warszawa (1992), Düsseldorf, Oświęcim (1995). Tegoroczny laureat nagrody fundacji im. Alfreda Jurzykowskiego.

HIENY

Maria Wiernikowska

W czasie wojny w Groznym, kiedy trzeba było codziennie dojeżdżać sto kilometrów do najbliszego telefonu i nadajnika satelitarnego, przed prowizorycznym studiem w Chasawjurt ustawiały się co wieczór kolejki Czeczeńców, którzy chcieli zobaczyć nasze świeże relacje.

Stali tam kierowcy, którzy kilka godzin wcześniej byli z nami w Groznym. Byli uciekinierzy, z którymi wydostaliśmy się tym samym transportem. Oglądali sąsiadów, swoje spalone domy – własną i cudzą tragedię. Pierwsi widzowie byli uczestnikami dramatu i nie mieli do dziennikarzy pretensji.

Byli też tacy, którzy od wielu miesięcy nie jeździli do Groznego i oni jeszcze chętniej patrzyli na cudzą krew i łzy. Nalegali, żeby im przegrywać kasety. Z trudem ukrywaliśmy poirytowanie. Tym ludziom dostarczaliśmy swoistej rozrywki, choć zapewne nie taką rozrywkę macie na myśli w Waszej ankiecie.

A czy nie produkujemy podobnej rozrywki dla tych z Państwa, którzy spokojnie siedzą przed telewizorami w Warszawie czy w Londynie? Przed oczami migają Wam poszarpane twarze, miasta, dokumenty, jak paszport amerykańskiej fotoreporterki znaleziony w leju po bombie (kawałków jej ciała nie pokazywaliśmy, żeby nie bulwersować telewidzów).

Dlaczego nie pytacie, czy dziennikarz ma prawo używać cudzego nieszczęścia dla dobra swojej relacji? „Sucha relacja reportera" to przecież obraz czy opis dramatu pojedynczego człowieka. Używamy go, nie pytając o zdanie, przekonani, że w zbożnym celu: żeby poruszyć. Oburzyć, wzruszyć, zbulwersować – czy to nie jest swoista rozrywka, karma dla oczu znudzonych, zobojętniałych, zamglonych od tego wszystkiego, co już widziały, i które już tylko widok prawdziwej krwi zdoła obudzić?

Więc podtykam mikrofon szlochającemu mężczyźnie, włączam flesz, gdy ściągają derkę z rannego, zadaję tak pytanie złoczyńcy, żeby było widać w kamerze, jak go zatkało.

Czymże więc jest przy tym niewinna próba sklecenia fikcyjnego losu przez pisarza?

Nie ma dobrych „suchych" relacji reportera, nawet fotografia nie jest obiektywna. Myślę, że nie ma też dobrej literatury wyssanej z palca. Wszystko jest czyjąś opowieścią. Cudzy los jest pożywką pisarzy i dziennikarzy.

Pytanie, jak głęboko chcemy sięgać w trzewia widza (czytelnika) i po co.

MARIA WIERNIKOWSKA, dziennikarka telewizyjnych „Wiadomości", „Gazety Wyborczej", Radia Zet. Jako korespondent wojenny relacjonowała wydarzenia z miejsc konfliktów ostatnich lat (Litwa, Rosja, Afganistan, Armenia, Bośnia, Gruzja, Czeczenia, Kurdystan). W latach 80. nadawała korespondencję z Polski dla Radio France Internationale i BBC. Laureatka nagród Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich i Pen–Clubu.

ŚWIĘTYCH OBCOWANIE

Mira Żelechower–Aleksiun

Nie wiem, jak sztuka może odnosić się do tematu wojny, Zagłady, bolesnych dramatów... Ja długo starałam się ominąć, obejść, przejść pomimo. Urodziłam się w czas wojny. Mój Ojciec, mając 23 lata, został zabity jako Żyd. Mama próbowała wychować mnie w poczuciu bezpieczeństwa, próbowała budować normalność. Długo trwałam w błogim poczuciu spokoju. Przecież żyję.

W Izraelu, kiedy pokazałam wystawę *Przez Ziemię Świętą do Ziemi Obiecanej* pytano mnie – czemu nie ma nic o Holokauście, skoro jestem z Polski? Irytowałam się. Przecież zwyciężyło życie. Refleksja nadeszła jednak właśnie przez spotkanie z tą ziemią, krajem i ludźmi, którzy przeżyli. Seria obrazów najpierw była tylko pojedynczą wypowiedzią zatytułowaną *Gdzie jest 5 milionów moich Krewnych i Reszta*. Szukałam sposobu na zbudowanie sobie nadziei pomimo Zagłady. W Księdze Izajasza jest zdanie: „i wy, synowie Izraela, wszyscy co do jednego będziecie zgromadzeni". Właśnie to jest moja nadzieja – i tytuł następnej pracy. Wszystkie moje obrazy karmią się myślą o świętych obcowaniu. O obecności w naszym życiu tych, którzy zginęli, i tajemniczym tego sensie. Cała seria płócien o nazwie *Dziedzictwo (I)* była próbą bardzo osobistej refleksji – przez mojego

Ojca, o którym pamiętam. Następny cykl o tym tytule *Dziedzictwo (II)* też chce budować moją nadzieję: *To tylko skorupka* – rozbita płaszczyzna z napisem bejt – dom, a za nim światło. Żywy ogień, Żywa Obecność. Z kolei *Układanka z myślą o Ścianie Płaczu* jest rzeczywiście układanką, na którą składają się fragmenty pejzażu z owieczkami, pokonani Żydzi z Łuku Triumfalnego Tytusa, sceny z Getta, widok Masady, postać mojej przyjaciółki Sary mieszkającej w Izraelu na tle jej ogrodu...

Oczywiście, temat nigdy nie jest usprawiedliwieniem. Obraz musi być obrazem. Spełniać jakieś warunki formalne – języka uczymy się po to, żeby wypowiadać myśli. Liczę na dar, który pozwala nadać obrazom urok i wdzięk, jednak to nie może mnie najwięcej zajmować. Na to strawiłam lata. Jak mogłabym teraz zadać sobie milczenie dlatego, że temat mnie przerasta? Zająć się czym innym, bo to, o czym myślę, jest zbyt...

Czy sztuka ma być tylko miłą dekoracją, muzyczką do podróży – ponieważ nie jest w stanie usunąć z nas zła? Jest. Jest w stanie budować w nas nadzieję, tęsknotę za dobrem, uświadomić miłość, czułość. Ale to wolny wybór. To tylko kwestia świadomości, dorosłości, odpowiedzialności.

MIRA ŻELECHOWER-ALEKSIUN, studiowała w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu, dyplom w 1966 roku w katedrze malarstwa architektonicznego. Współpracowała ze Stowarzyszeniem Teatralnym „Gardzienice", kilkanaście wystaw indywidualnych, ostatnio m. in.: Jerozolima (1989), Wrocław (1991), Nowy Jork (1994).

ZAPOWIEDZI WYDAWNICTWA ZNAK

Philippe Madre

CIERPIENIE LUDZI I WSPÓŁCZUCIE BOGA. SKANDAL ZŁA

Tłum. Dorota Zańko

Autor, który jest jednocześnie lekarzem i diakonem, zachęca nas do głębokiej refleksji nad złem, cierpieniem i współczuciem. Książka może stać się punktem odniesienia dla tych wszystkich, którzy obcując bardziej lub mnie bezpośrednio z cierpieniem, mogą próbować odkryć jego wartość i przyjąć je z radością ludzi wezwanych do boskiego współczucia.

Wydarzenia

38. WARSZAWSKA JESIEŃ CZYLI ŻYCIE BEZ AWANGARDY

Adam Wiedemann

„...taka piękna jesień trochę uspokaja nerwy i pozwala na myślenie o rzeczach wiecznych i niezmiennych, także o sztuce, tej dawnej, dobrej sztuce – dalekiej od pop-artu i tego, co się słyszy na Warszawskiej Jesieni" – tak pisał siedemdziesięcioletni Jarosław Iwaszkiewicz w liście do Konstantego Jeleńskiego z 24 IX 1967. W momencie największego bodaj w dziejach świata rozkwitu awangardy sędziwy pisarz, będący wszak znawcą i miłośnikiem muzyki XX wieku, zwątpił w tę sztukę, której ideałem stało się przezwyciężenie tradycji, zasadą – eksperyment, formą współżycia z odbiorcą – konflikt. Sztukę tak bezlitosną dla siebie samej, że zmierzającą – co do czego mało kto ma dziś wątpliwości – ku nieuchronnej zagładzie. Musiało jednak upłynąć lat bez mała trzydzieści, aby Iwaszkiewiczowskie zmęczenie bezustanną gonitwą za tym, co nowe, zaskakujące, niebywałe, udzieliło się całemu prawie muzycznemu światu.

Nowoczesność nikogo już dziś nie interesuje. Kompozytorzy-kontestatorzy uczą się znowu technik obciążonych wieloletnią anatemą, zwracają się ku konwencjom, przeciw którym sami się do niedawna buntowali. Niewątpliwe osiągnięcia awangardy w zakresie rozszerzenia instrumentarium i pomnażania możliwości instrumentów tradycyjnych postrzegane są coraz częściej jako jednorazowa ekstrawagancja, nie nadająca się do dalszego wykorzystania. Twórcy deklarują zainteresowanie „wspaniałością

brzmienia", powraca moda na diatonikę, w miejsce komplikacji rytmicznych pojawia się prosta repetycyjność. Nowo powstające utwory niczym gąbka nasiąkają cytatami ze starych mistrzów, stając się w końcu ich mniej lub bardziej wiernymi – pastiszami.

Jako jeden z najważniejszych na świecie festiwali muzyki współczesnej, Warszawska Jesień nie tylko stwarza możliwość zapoznania się z najświeższymi dokonaniami kompozytorów: jej program układa się z reguły w nader czytelne metakulturowe przesłanie, wyznaczające w znacznej mierze sposób myślenia o aktualnie tworzonej muzyce, jak też modyfikujące zakres samego pojęcia „muzyka współczesna". Toteż historia muzyki z pewnością odnotuje fakt, że dominantę stylistyczną tegorocznego festiwalu wyznaczyła twórczość kompozytorów tak otwarcie „niewspółczesnych", jak Gija Kanczeli i John Tavener. Obaj oni trudnią się pisaniem dzieł religijnych i religijność właśnie determinuje wszystkie pozostałe aspekty ich muzycznego języka.

Dwudziestowieczna muzyka religijna charakteryzuje się daleko posuniętą idiomatycznością. Każdy z podejmujących tę tematykę kompozytorów starał się dotrzeć do istoty muzycznego *sacrum* inną drogą, wykorzystując stworzone przez siebie techniki organizacji materiału dźwiękowego. Były to przedsięwzięcia ryzykowne, a jednak doprowadziły do rezultatów tak olśniewających, jak choćby utwory religijne Igora Strawińskiego, Oliviera Messiaena czy Giacinto Scelsiego. O metafizyczności tych dzieł nie przesądza odwołanie do form liturgicznych czy wykorzystanie biblijnego tekstu. Tym „czymś" jest tu absolutne opanowanie własnego muzycznego języka, który będąc językiem awangardy musiał stać się językiem modlitwy. U Tavenera i Kanczelego rzecz ma się zgoła odwrotnie: to właśnie religijność jest podstawowym „wymogiem stylistycznym", któremu podporządkowana wyobraźnia obu kompozytorów ucieka się do najprostszych, sprawdzonych i bezpiecznych środków. A więc – powiedzmy sobie szczerze – do muzyki religijnej przeszłych stuleci. Twórcy ci mówią wprawdzie „od siebie", ale cudzymi językami, ich utwory przypominają klepanie pacierzy, może i szczere, ale niekoniecznie prowadzące do wytworzenia jakichś szczególnie frapujących rezultatów akustycznych.

Kanczeli, kompozytor gruziński, współtworzy (wraz z Arvo Pärtem, Sofią Gubajduliną i Alfredem Sznittke) grupę twórców, których – poza pochodzeniem z byłego Związku Radzieckiego – łączy bałwochwalczy stosunek do muzycznej tradycji oraz skłonność do pisania solennych utworów, metafizycznych w treści i łatwych w odbiorze. (Tu nasuwa mi się bluźnierczy domysł: czy ów muzyczny „postmodernizm" nie jest przypadkiem rykoszetem estetyki socrealizmu, której ci kompozytorzy przeciwstawiali się, nasycając swoje dzieła metafizyką, ale nie odrzucając idei przystępności?) O ile Sznittke specjalizuje się w postmodernistycznym zestawianiu „nie pasujących" do siebie stylistyk, Gubajdulina nie rezygnuje z poszukiwania nowych brzmień i środków wyrazu, Pärt dąży do stworzenia jakiegoś „nowego średniowiecza", o tyle twórczość Kanczelego wydaje się bliska estetyce tzw. *ambient music*: uprawia on muzykę „duchową", której zasadą jest (jak sam wyznaje) naprzemienne usypianie i budzenie słuchacza.

W ciągu tegorocznej Warszawskiej Jesieni zaprezentowany został obszerny cykl Kanczelego *Życie bez Bożego Narodzenia*, na który składają się cztery samodzielne, wykonywane przez rozmaite zespoły wokalno-instrumentalne, *Modlitwy* (poranne, wieczorne, dzienne i nocne). Pierwsza z tych kompozycji (odegrana na koncercie inauguracyjnym) realizuje teoretyczne założenia autora nieomal wzorcowo. „Przestrzeń duchowa" zrobiona jest z przepływających przez orkiestrę smyczkową łagodnych harmonii, podbarwionych powolnymi repetycjami fletu i gitary elektrycznej; „budzenie" odbywa się dwojako: za pomocą „interwencji" bądź „kulminacji", przy czym poszczególne fragmenty utworu zestawiane są zawsze blokowo, „kubistycznie"; idea muzycznego rozwoju ustępuje tu prawu maksymalnego kontrastu. Forma następnych *Modlitw* ulega pewnym komplikacjom, ale i tak siedząca obok mnie na koncercie starsza pani mogła z całym przekonaniem stwierdzić: „Czy te modły są ranne, czy dzienne, to dla mnie jeden pies." Owo wrażenie monotonii pochodzi prawdopodobnie stąd, iż muzyki Kanczelego należy słuchać „ahistorycznie", traktując ją nie jako następny etap w dziejach muzyki, lecz jako intymne wyznanie artysty, sformułowane w „mowie powszechnie zrozumiałej", za którą kompozytor uznał harmonikę i melodykę tonalną. Mimo zakładanej przez Kanczelego maksymalnej indywidualizacji przekazu, w jego twórczości pojawiają się zadziwiająco liczne zbieżności ze stylistyką późnych utworów Henryka Mikołaja Góreckiego (które podobno ze względów geopolitycznych nie mogły nań wpłynąć). Świadczy to jedynie o tym, iż ten typ muzycznego emocjonalizmu od dłuższego już czasu „wisiał w powietrzu" i że takich „alternatywnych Góreckich", rozsianych po całym świecie, jest z pewnością więcej. Tylko czy warto się za nimi rozglądać?

Tavener, kompozytor brytyjski, wyciągający głębokie artystyczne konsekwencje z przyjęcia wiary prawosławnej (w związku z czym konkurował z Góreckim na angielskiej liście przebojów płytowych) stara się przeszczepić na grunt europejski elementy starobizantyjskiej muzyki cerkiewnej. Podczas koncertu wieńczącego Warszawską Jesień usłyszeliśmy jego półtoragodzinny utwór dla trojga solistów, chóru i orkiestry, zatytułowany *We Shall See Him As He Is. Ikon of the Beloved.* Zamierzona przez kompozytora prostota i „nabożność" doprowadziła tu do efektu bliskiego neoprymitywizmowi Carla Orffa, pozbawionego jednak blasku Orffowskiej inwencji melodycznej (a cerkiewne melizmaty z towarzyszeniem orkiestry symfonicznej brzmią po prostu niegustownie). Dzieło składa się z jedenastu i k o n (będących muzycznymi odzwierciedleniami kluczowych scen z życia Chrystusa) poprzedzielanych nieodmiennie tym samym r e f r e n e m. Niewątpliwie najbardziej przez Tavenera faworyzowanym zabiegiem formotwórczym jest powtórzenie; powtarza się nie tylko r e f r e n, ale też stały, pięciodźwiękowy motyw, odgrywany kolejno przez wszystkie grupy instrumentów smyczkowych na rozpoczęcie każdej z i k o n; z podobną natarczywością pojawia się zniekształcony cytat z *Pasji Mateuszowej* Jana Sebastiana Bacha, a ponadto w i k o n i e zatytułowanej *The Tomb* kompozytor dokonuje rekapitulacji materiału z poprzednich części. Powtarzalność formuł melodycznych, mająca w liturgii swoje (jak kto chce: metafizyczne albo praktyczne) uzasad-

nienie, na sali koncertowej staje się czymś nieznośnym i o ile czuje się przy tym coś głębokiego, to jest to znudzenie i wściekłość.

Za swoiste *pendant* do Tavenerowskiego „mistycznego minimalizmu" uznać można twórczość innego Brytyjczyka, Michaela Nymana, piszącego muzykę z pozoru zupełnie odmienną, bo skrajnie antymetafizyczną. Zakres stosowanych środków pozostaje tu jednak właściwie ten sam. Autor znakomitej muzyki do filmów Petera Greenawaya oraz (nieco już słabszej) do *Fortepianu* Jane Campion skomponował (a raczej skompilował z dwóch krótszych utworków) *Koncert klawesynowy*, oparty na mechanicznej przemienności ostinatowych epizodów, o melodyce stosownej dla piosenek pop. Neoklasyczna aura brzmieniowa została tu dobrana z dużym smakiem; wszak Haydn i Mozart również pisali utwory w gruncie rzeczy rozrywkowe. Orkiestra, jak to w klasycznych koncertach bywa, nie ma tu zbyt wiele do roboty, partię solową cechuje motoryczność i swoisty „obiektywizm", tak iż realizująca ją z właściwą sobie pasją Elżbieta Chojnacka pełnię swoich wykonawczych umiejętności zaprezentować mogła dopiero w (powtórzonej potem na bis) kadencji, opartej oczywiście na wirtuozowskich repetycjach pojedynczych dźwięków. Nyman jest niewątpliwie kompozytorem rzetelnym; nie sugerując żadnych pretensjonalnych tajemnic, przekazuje prawdy proste, przyjemne, łatwo zrozumiałe. Ciekawe tylko, dlaczego korzysta przy tym (zupełnie niepotrzebnie) z pośrednictwa Warszawskiej Jesieni.

Muzyczny romantyzm (zwłaszcza ten późny) stanowił przez cały wiek XX „strefę zakazaną", wszelkie próby nawiązania doń przyjmowane były jako konsternujące *faux pas*. Dopiero ostatnimi laty zakaz ten zaczął jakby tracić na ważności, romantyczna idea muzycznej ekspresji powstaje z symbolicznego grobu, w którym ją zamknął Theodor W. Adorno, i możemy się w najbliższym czasie spodziewać jej żarłocznej eksploatacji. Na razie na Warszawską Jesień trafiło tylko parę pierwiosnków neo–neoromantyzmu, wśród których wymienić należy przede wszystkim obszerny poemat symfoniczny kompozytora szkockiego Jamesa MacMillana, zatytułowany *The Confession of Isobel Gowdie*, będący rodzajem instrumentalnego *requiem* dla kobiety oskarżonej o czary i spalonej na stosie w XVII–wiecznej Szkocji. W szerszym kontekście możemy odczytywać ten utwór (i jego festiwalową prezentację) jako symboliczne odwołanie ekskomuniki, publiczne potępienie palenia „czarownicy romantyzmu" i przywrócenie jej prawa do bycia natchnieniem kompozytorów.

Mendelssohnowską tradycję pisania „pieśni bez słów" odświeżył Oliver Knussen. Jego cykl czterech, opatrzonych programowymi tytułami, miniatur na zespół kameralny interesująco łączy ruchliwą i „rozdrobnioną" fakturę instrumentalną (częste frullata, tryle i tremola, które mimo upływu lat nie utraciły swojej zdolności sugerowania jakichś ulotnych i tajemniczych nastrojów) z elegijnym klimatem całości (*Songs Without Voices* powstały bowiem na wieść o śmierci Andrzeja Panufnika). Echa Lisztowskiej pianistyki odzywają się we wspólnym dziele dwóch Australijczyków: pianisty M. K. Harveya i reżysera dźwięku M. Hewesa. Muzyczne odzwierciedlenie procesu powstawania „pyłu wodnego niesionego wiatrem po powierzchni

morza" (ang. *Spindrift*, stąd tytuł utworu) staje się tu punktem wyjścia dla metamuzycznej refleksji nad funkcjonowaniem impulsów artystycznych w społeczeństwie. Ów programowy zamysł zrealizowany został przy pomocy komputerowych przetwarzaczy dźwięku z godną podziwu maestrią. Z ducha romantyzmu wywodzi się niespokojna, nieomal „rockowa" ekspresja *I Kwartetu* (*in memoriam Barry Anderson & Tomasz Sikorski*) kompozytora amerykańskiego Stephena Montague. Tutaj również dźwięk czterech instrumentów smyczkowych wzbogacony jest o brzmienia wytwarzane przez komputer. Typowo późnoromantyczne utwory kameralne przedstawili też dwaj kompozytorzy polscy: Krzysztof Meyer (*X Kwartet smyczkowy*) oraz Marek Stachowski (*Tre intermezzi per trio d'archi*), okazując się jednak raczej „zbieraczami ostatków romantyzmu" aniżeli jego odnowicielami.

Z kolei świętujący swoje 70 urodziny Włodzimierz Kotoński objawił się (zupełnie nieoczekiwanie) jako zwolennik muzycznego eklektyzmu. Słuchając jego *I Symfonii* nie sposób oprzeć się wrażeniu, że jest ona cała utkana z aluzji do rozmaitych arcydzieł minionych dwu stuleci. Część I zaczyna się po wczesnoprokofiewowsku, zaś jej zakończenie brzmi nieomal identycznie jak analogiczne miejsce w *VIII Symfonii* Brucknera. Dwugłos trąbki i fletu z części II mógłby właściwie napisać Szostakowicz, a początek finału – Mahler. Fragmentów aleatorycznych trudno nie wziąć za hołd złożony Lutosławskiemu, a odzywającej się znienacka gwizdawki – za cytat z Pendereckiego. Doprawdy, z wielu pieców jadła chleb ta symfonia, i szkoda tylko, że tak mało w niej dawnego, dobrego Kotońskiego, autora świetnych przecież utworów, zwłaszcza kameralnych.

Znacznie bardziej udany okazał się *Koncert na gitarę elektryczną* tegoż kompozytora; dziełko pogodne i bezpretensjonalne, klasycznie zbudowane, ciekawe rytmicznie. Specyficzna barwa dźwięku instrumentu solowego w połączeniu z równie niekonwencjonalnym składem zespołu towarzyszącego (przede wszystkim instrumenty dęte) sprawia, że utwór brzmi świeżo, zaś jedynym zarzutem, jaki można tu Kotońskiemu postawić, jest, iż kazał on gitarze przede wszystkim śpiewać, co w zestawieniu z możliwościami, jakich nabiera ten instrument w rękach improwizatorów rockowych (jak choćby Franka Zappy, również reprezentowanego na festiwalu, tyle że – utworem fortepianowym), pozostawia mimo wszystko wrażenie pewnego niedosytu.

Podczas tegorocznej Warszawskiej Jesieni zatryumfował jednak przede wszystkim Kotoński–pedagog. Pośród zaproszonych do udziału w festiwalu polskich kompozytorów młodego i średniego pokolenia większość stanowili jego uczniowie. Ich „zespołową" propozycję cechowało duże zróżnicowanie. Obok dzieł ewidentnie chybionych (jak hałaśliwy i chaotyczny *Agmen* Marzeny Komsty czy Jarosława Siwińskiego koncert fortepianowy, w którym – niczym u Rachmaninowa – pianista daremnie dokazuje cudów palcowej ekwilibrystyki, będąc doszczętnie zagłuszanym przez „towarzyszącą" mu orkiestrę) zaprezentowali oni utwory doskonale się wkomponowujące w post-awangardowy muzyczny pejzaż (*Going up* Hanny Kulenty, rodzaj swingującej wersji Ravelowskiego *Bolera*, w której nad ostinatową, acz subtelnie deformowaną frazą fortepianu nawarstwiają się drobne, „syg-

nałowe" motywy instrumentów dętych, łączące się w finalnym tutti, albo *Eine kleine Herbstmusik* Pawła Mykietyna, dziełko po Nymanowsku zgrabne, przebojowe i błyskotliwe, ale to chyba wszystko, co można o nim powiedzieć); przede wszystkim jednak trzeba odnotować, że nauki u Kotońskiego pobierał autor jednego z nielicznych w programie tegorocznej Jesieni arcydzieł – Paweł Szymański.

Jego napisany dla Ewy Pobłockiej *Koncert fortepianowy* utrzymany jest w formie dwuczłonowej (przywodzącej na myśl przede wszystkim późne sonaty Beethovena: op. 90 i 111). Część I, powierzona niemal bez reszty partii fortepianu, jest mistrzowską tokkatą, której żywe przebiegi, wiodące od najniższych ku środkowym rejestrom klawiatury, powstrzymywane są i jakby niweczone przez nierównomierność ostrych akcentów rytmicznych, co daje w efekcie muzyczny obraz jakiejś mozolnej, syzyfowej wspinaczki, zakończonej gwałtowną interwencją instrumentów dętych blaszanych. Z częścią tą, utrzymaną konsekwentnie w dynamice forte, brzmiącą szorstko i agresywnie, całkowicie kontrastuje część II, delikatna i wyciszona, w której wysokim, „szklistym" dźwiękom fortepianu towarzyszą powolne, „odrealnione" glissanda smyczków oraz jasno brzmiące instrumenty dęte drewniane. Rytmika jest tu równie kapryśna i pełna niespodzianek jak w części I, jednak to, co tam było dzikie i nieomal brutalne, tutaj służy finezyjnemu wzbogaceniu faktury, pozostając przecież elementem wiążącym oba ogniwa. Charakterystyczna aura dźwiękowa tej części (której precedensów można szukać zarówno w kontemplacyjnych fragmentach organowych dzieł Messiaena, jak i w „niematerialnym" zakończeniu *Livre* Lutosławskiego) jest całkowicie abstrakcyjna (tyleż niebiańska, co kosmiczna) i nie ma nic wspólnego z new-age'ową ckliwością, aczkolwiek dawkowane z umiarem ostinata i repetycje wprowadzają słuchacza w głęboki, nieomal narkotyczny trans.

Inne arcydzieła? Właściwie tylko dwa: w obu – co ciekawe – pierwszoplanową rolę odgrywa klawesyn. W dedykowanych Elżbiecie Chojnackiej *Braises* François-Bernarda Mâche'a (tytuł można przetłumaczyć jako „żarzące się węgle") instrumentowi solowemu towarzyszy orkiestra kameralna z rozbudowaną perkusją, nadającą utworowi nieco „orientalny" charakter. O ile w koncercie Szymańskiego każda grupa instrumentów miała swoją ściśle określoną funkcję, o tyle u Mâche'a uderzające jest bogactwo kolorystycznych zestawień, kalejdoskopowa zmienność muzycznych obrazów (przy czym wyrazisty pozostaje kontrast między ponurą tajemniczością części pierwszej a witalnym rozpędzeniem drugiej). Będąc uczniem Messiaena nie odmówił sobie Mâche wprowadzenia do utworu ćwierkających, „ptasich" motywów, zaś groźne pomruki niskich rejestrów klawesynu przypominają, iż kompozytor ten – jako jeden z twórców zoomuzykologii – chętnie umuzycznia także głosy innych zwierząt. W przeciwieństwie do koncertu Szymańskiego, który można potraktować jako orkiestrowy poemat z fortepianem obbligato, partia solowa *Braises* jest nie tylko bardzo trudna, ale i efektowna, stanowiąc wyraźny ukłon w stronę dawnych koncertów, pisanych z myślą o wirtuozach i dających im przede wszystkim pole do popisu.

Rewelatorem nowych światów dźwiękowych okazał się również debiutujący na Warszawskiej Jesieni kompozytor i klawesynista fiński Jukka Tiensuu. W jego utworze *Arsenic and Old Lace* (na klawesyn w stroju mikrotonowym i kwartet smyczkowy) atrakcyjność brzmienia została jednak podporządkowana skupionej i przejmującej ekspresji, jakże dalekiej od witalności Mâche'a. Jako współwykonawca swojego dzieła wydobywał Tiensuu z mikrotonowego klawesynu zarówno wyraziste melodie, jak też frapujące efekty szmerowe, przy czym genialnie udało mu się uniknąć „fałszywych" i „rozstrojonych" brzmień, jakże często pojawiających się (i drażniących) w mikrotonalnych utworach na instrumenty klawiszowe. Sam utwór, kameralny, ale zawierający dwie rozbudowane kadencje (klawesynu i kwartetu), charakteryzuje się wyjątkową w muzyce współczesnej spójnością muzycznej „narracji"; chwilami dramatyczny, przede wszystkim jednak pełen niezwykle sugestywnej, *fin-de-siècle*'owej melancholii (nie bez powodu pojawia się w tytule owa „stara koronka"), zwłaszcza w zachwycającym finale, kiedy klawesynowi towarzyszą flażolety wszystkich czterech instrumentów smyczkowych.

Obok dzieł tworzonych współcześnie pojawiło się na tegorocznej Warszawskiej Jesieni kilka utworów powstałych kilkadziesiąt lat temu, w „heroicznym okresie awangardy"; podczas koncertu inauguracyjnego zaprezentowano *Wariacje* i dwie *Kantaty* zmarłego przed półwieczem Antona Weberna oraz *Gry Weneckie* Witolda Lutosławskiego, z którego nagłym odejściem wciąż trudno się pogodzić (skądinąd za nader szczęśliwą uznać należy decyzję organizatorów festiwalu, by uczcić pamięć Mistrza wykonaniem jednej z najbardziej wesołych, niefrasobliwych jego kompozycji); WOSPR pod batutą Antoniego Wita przypomniał pochodzące z początku lat 60. *Fluorescencje* Krzysztofa Pendereckiego; niewątpliwym wydarzeniem festiwalu było europejskie prawykonanie *Universe Symphony* Charlesa Ivesa, zrekonstruowanej ze szkiców przez Larry'ego Austina.

Webern zabrzmiał lekko i świetliście, nieomal po Mozartowsku. Również fenomenalna wyobraźnia dźwiękowa młodego Pendereckiego wciąż nie przestaje zadziwiać i wprawiać w osłupienie. Natomiast dzieło Ivesa, świadomie chyba nie ukończone, fascynuje wyłącznie rozmachem koncepcji (jako „próba wyrażenia w dźwiękach (...) ziemi, wód, gwiazd, sklepienia niebieskiego (...), wiecznego ruchu, życia rzeczy i człowieka, ich masy, ich przeznaczenia"), bo strona realizacyjna każe wątpić w sensowność tego rodzaju przedsięwzięć. Już samo oddanie „pulsu życia" przez dźwięki perkusji, kojarzące się raczej ze stukotem suchych kości, wydaje się pomysłem niefortunnym, aczkolwiek ciekawym (Ives wymaga udziału 20 perkusistów, z których każdy gra w innym metrum i tempie). Kiedy jednak nakłada się na to dźwięk czterech niezależnych orkiestr Nieba (kierowanych przez dyrygentów, którzy sami nie słyszą, czym dyrygują, mają bowiem na uszach słuchawki, przez które komputer podaje im właściwy rytm) i dwóch orkiestr Ziemi, powstaje niezróżnicowany hałas, stanowczo przekraczający ludzkie możliwości percepcyjne. Tak więc o tym, czy *Universe Symphony* jest rzeczywiście wybitnym dziełem, zadecydować może chyba tylko sam Pan Bóg i Jego Aniołowie.

Ja osobiście zdecydowanie wolę *Gry* Lutosławskiego, stanowiące świetny dowód na to, iż da się tworzyć utwory eksperymentalne, będące jednocześnie niezwykle atrakcyjną muzyką „do słuchania", a przy tym wcale niezgorzej oddające strukturę świata (na ten temat zob. mój artykuł o Lutosławskim w „Vivo" nr 1/94). Słuchając tego utworu (wykonanego z żywiołową precyzją przez zespół Sinfonia Varsovia pod dyrekcją Eda Spanjaarda) nie mogłem się jednak oprzeć refleksji, że śmierć Lutosławskiego przyjęta została (w Polsce) jako otwarcie na oścież przysłowiowej furtki dla tendencji, którym autor *Przestrzeni snu* do końca życia czynnie się przeciwstawiał, pozostając konsekwentnym (i jednym z ostatnich, z których zdaniem się liczono) rzecznikiem optymistycznej wizji rozwoju muzyki, rozumianego jako bezustanne odkrywanie nie znanych wcześniej postaci piękna: nowych form, nowej melodyki, nowej harmonii. Czy Lutosławski miał rację, czy też nie chciał po prostu zejść z raz obranej drogi? Czy muzyka ostatnich kilku lat rzeczywiście „zmądrzała", czy raczej, korzystając z rozluźnienia kryteriów, idzie na łatwiznę? Szaleństwem byłoby dziś na te pytania odpowiadać. Niewątpliwie ten postmodernistyczny wstrząs potrzebny był awangardzie, która stopniowo zaczynała się przekształcać w łatwo rozpoznawalną stylistykę, opartą na nostalgicznych autoplagiatach. Ale też trudno nie mieć nadziei na przyjście awangardy nowej, odrodzonej, znów pełnej pomysłów. Bo jednak życie bez niej robi się równie smutne jak *Życie bez Bożego Narodzenia*.

Adam Wiedemann

ADAM WIEDEMANN, ur. 1967, poeta, prozaik, doktorant Instytutu Filologii Polskiej UJ, publikował m. in. w „Twórczości", „Nowym Nurcie", „Kresach", „bruLionie", „Czasie Kultury", „Vivo". Wkrótce ukaże się tom jego prozy *Wszędobylstwo porządku* i tomik poezji *Samczyk*.

ROZMOWA Z ANDRZEJEM CHŁOPECKIM

ADAM WIEDEMANN: *W programach Warszawskiej Jesieni coraz więcej ostatnio utworów nowych, a jednocześnie jak gdyby od razu pokrytych patyną czasu. Czyżbyśmy mieli do czynienia z zanikiem kompozytorskiej wyobraźni, czy też może wchodzi tu w grę chęć schlebienia gustom szerokiej publiczności?*

ANDRZEJ CHŁOPECKI: Pytanie jest postawione wyjątkowo źle. Jak rozumiem, chodzi o to, że nowa twórczość wydaje się eklektyczna lub / i

epigońska, a przyczyną tego stanu rzeczy może być albo artystyczna prawda (oto bowiem kompozytorska wyobraźnia rozumiana jako jakieś statystyczne, grupowe zjawisko, wyczerpała się i coś doszło w tej materii do jakiegoś nieprzekraczalnego kresu) albo jakieś artystyczne kłamstwo, głoszone z powodów komercyjnych (kompozytorzy postanowili kłamać po to, aby kupić sobie publiczność, od której łaski zależą, a – żeby to uczynić – muszą zrezygnować z zasobów swej wyobraźni, do której poziomu lud nie sięga). Tu mogę odpowiedzieć, że ci, którzy kłamią, interesują mnie w sposób specyficzny, natomiast generalnie żyjemy w czasie wyjątkowego bogactwa twórczości muzycznej, w której więcej niż kiedykolwiek jest rzeczy wybitnych. Wynika to z prawideł czystej statystyki (nigdy dotąd nie było tylu kompozytorów, którym cywilizacja stworzyła tak wspaniałe możliwości istnienia w kulturze i jej dziejach). Z tych samych prawideł wynika nie spotykana nigdy dotąd ilość kompozytorskiej miernoty, od istnienia nowej muzyki oddzierającej swoje małe kupony.

Zawsze tak było, jest i będzie, że 90% twórczości nie tylko muzycznej było, jest i będzie eklektyczne lub epigońskie w większym lub mniejszym stopniu, zaś dzieło w całości i bez reszty wolne od śladów przeszłości ani dotąd w kulturze nie zaistniało, ani – w mym pojęciu – zaistnieć nie może. Pojęcie „patyny czasu" odnosi się w mym rozumieniu wyłącznie do zewnętrznej powłoki konkretnych egzemplarzy (jej sprzymierzeńcami są na przykład gołębie w odniesieniu do pomników, korniki w przypadku woluminów i oddechy cierpiących na niestrawność w przypadku wernisaży). Nie ma w mym pojęciu „patyny czasu" na chorale gregoriańskim i *Makbecie* Szekspira, na *Pasji według św. Mateusza* Bacha i na *Mazurkach* Chopina, na Kaplicy Sykstyńskiej i na *Guernice* Picassa. Nie ma jej też na utworach nie tylko Lutosławskiego, ale i Pendereckiego, Góreckiego, Szymańskiego czy Mykietyna tak samo, jak nie ma jej na utworach Schönberga, Nona czy Stockhausena.

Na to pytanie mógłbym odpowiedzieć, gdyby dotyczyło ono „syndromu wyczerpania" w odniesieniu do muzyki współczesnej. Ale to nie jest to pytanie.

Czym tłumaczy się – Pana zdaniem – rosnąca popularność kompozytorów wywodzących się z byłego ZSRR? Czy zjawisko to jest uzasadnione jakąś szczególną wartością ich dzieł?

Tak, mamy w ostatnich latach do czynienia z sytuacją analogiczną do tej, jaka zaistniała w nowej muzyce na początku lat 60., gdy przy walnym udziale kilku polskich kompozytorów (choć nie byłoby to takie proste bez Ligetiego i Xenakisa z jednej, a Cage'a i ruchu Fluxus z drugiej strony) nastąpił kryzys serializmu. To szczególnie kompozytorzy z ex–ZSRR, oni, którzy na dobrą sprawę nie uczestniczyli w modernizmie (tak jak Polacy nie uczestniczyli w awangardzie lat 50.) stali się główną grupą muzycznego postmodernizmu, choć nie byłoby to łatwe bez udziału Pendereckiego, Góreckiego, Kilara, Szymańskiego oraz Tavenera, Crumba, Fossa, Bryarsa,

Dusapina, a nawet Andriessena. Za każdym jednak razem trzeba tu mówić o innej wartości konkretnych dzieł czy postaw twórczych, bo bardzo naiwne byłoby stosowanie wspólnego mianownika dla genialnej w swej powebernowskiej ascezie Ustwolskiej, barokowego w swej polistylistycznej elokwencji Sznittkego, naiwnie niewinnego w swym neopogaństwie Kutavičiusa, radykalnego w swym nowym i czystym od jakichkolwiek collage'owych chwytów średniowieczu Pärta i dla nostalgicznie po-postromantycznego Kanczelego, by wymienić tu pierwsze z brzegu najsłynniejsze nazwiska. Za sprawą tych (i takich) wielkich twórców, których nie można wrzucać do jednego estetycznego worka tylko dlatego, że pochodzą zza Buga, ale też – na szczęście dla geopolityki – i za sprawą kompozytorów z zupełnie innych ziemskich zakątków, wkraczamy w nową epokę muzyczną, dla której nie będą adekwatne pewne jeszcze nie tak dawno istotne pytania.

Czy zgadza się Pan z modnym ostatnio twierdzeniem, jakoby nastąpił już definitywny koniec muzycznej awangardy? Jakie zjawiska lub utwory mogłyby tej tezie zaprzeczyć?

Tak, zgadzam się, że nastąpił definitywny koniec nie tyle muzycznej awangardy (której?) lecz koniec czasu awangard. Czasem awangard był tylko i wyłącznie – jak dotąd – wiek XX, a nie będzie nim wiek XXI. Nie ma już oto w sztuce dźwięków niczego takiego, na zwiad czego miałoby kompozytorskie wojsko wysyłać swoją zdeterminowaną awangardę, by zginęła marnie lub chwalebnie zdobywając przyczułek na wrażym, lecz intrygującym terenie. Bo nie ma ani tego terenu, ani tego wojska. Z tego wcale nie wynika, aby następować musiał, jak chcą tego masy poślednich kompozytorów, zgon twórczego, nowatorskiego myślenia kompozytorskiego, aby nowa muzyka miała koniecznie zapadać się w stan bezmyślnego przeżuwania swej własnej przeszłości. Bo wtedy umarłaby śmiercią samobójczą. Nowa muzyka, zamiast – jak kiedyś – być strzałą wyrzuconą w wiadomym (złudzenie!) kierunku wytęsknionej przyszłości, stała się czymś na kształt galaktyki rozprzestrzeniającej się we wszystkich kierunkach. Nie będzie więc ona sensownie istniała, gdy obok dzieł Góreckiego nie będzie dzieł Bogusława Schaeffera, a obok dzieł Kanczelego – dzieł Lachenmanna. Awangarda jest pojęciem historycznym. Zgon awangardy i jednoczesny zanik problemu ariergardy nie tylko nie likwiduje, ale – przeciwnie – zaostrza problem istnienia bądź nieistnienia kreatywnej siły twórczej wyobraźni muzycznej, która oby żyła wiecznie. Amen.

ANDRZEJ CHŁOPECKI, ur. 1950, muzykolog, krytyk muzyczny, komentator II programu Polskiego Radia, felietonista miesięcznika „Res Publica Nowa", członek rady redakcyjnej pisma „MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik" w Kolonii.

ROZMOWA Z BOGUSŁAWEM SCHAEFFEREM

ADAM WIEDEMANN: *W estetyce nowej muzyki daje się ostatnio zaobserwować szereg istotnych przewartościowań; w programach Warszawskich Jesieni znajdujemy coraz mniej utworów awangardowych, a coraz więcej – czego? Czy byłby Pan uprzejmy scharakteryzować te nowe (?) tendencje ze swojego punktu widzenia? Czy mamy do czynienia jedynie z prostą reakcją na „zmęczenie nowoczesnością", czy też dochodzą tu do głosu jakieś ważkie propozycje artystyczne?*

BOGUSŁAW SCHAEFFER: Zmęczenie czy propozycje – pyta Pan. Jak wielu piszących, jest Pan (mylnego) zdania, że za każdym faktem musi kryć się jakiś sens. W sztuce tak nie jest. W malarstwie istnieje bardzo długi szereg artystów, którzy potrafią malować, rysować i rzeźbić; muszą oni patrzeć, jak w poważnych galeriach prezentuje się obrazy „napaćkane" bez talentu. Towarzyszą temu wspaniale wydane katalogi, w których popisują się wdziękiem pisarskim różne miernoty krytyczne. Czy jest tu jakiś sens? Dziś nie ma kryteriów wartości, lansować można wszystko, można pomijać ważne dokonania, można robić z odbiorców durniów. Warszawska Jesień nigdy nie miała patentu na mądrość: wstawiano „stare kawałki", pozwalano, by „ważniacy" ze Wschodu wciskali swoje wyroby, pomijano wybitnych twórców lub wpuszczano do programu ich jakieś mało istotne drobiazgi, a ostatnio ze względów politycznych użyczano miejsca różnym początkującym amatorom. Awangardy się tam nie słyszało, dominowała szara przeciętność członków komisji programowych i ich zagranicznych kolegów. Nikt z poważnych kompozytorów (poza mną) nie odważył się skrytykować tego stanu rzeczy, możliwe, że to im po prostu odpowiadało. W sumie – odpowiadając ściślej na Pana pytanie – nie było czym się zmęczyć, a o ważkich propozycjach artystycznych z pewnością nie ma tu mowy.

Stosunkowo niewiele miejsca poświęca Pan w swoich książkach współczesnym kompozytorom z krajów byłego ZSRR (Gubajdulina, Denisow, Pärt, Sznittke). Tymczasem oni właśnie w znacznym stopniu współtworzą obraz muzyki najnowszej. Czym tłumaczy się Pańska dla nich dezaprobata, a czym – rosnąca popularność ich utworów?

Dziś jest moda na tamtejszych twórców, jak w latach sześćdziesiątych była moda na Polaków, więc głośno o nich. Dbają o to zachodni wydawcy, gdyż jest to dobrze politycznie podbudowany materialny interes. Proszę zrozumieć, że na świecie „nic nie idzie", nie ma zainteresowania nową muzyką,

wydaje się niechlujnie napisane „rękopisy" w minimalnych nakładach, a ostatnio przerażeni tym stanem kompozytorzy sprzedają wydawcom prawa do dysponowania ich utworami bez zobowiązania, iż będą choćby w takiej najgorszej, autograficznej postaci wydani. Kompozytorzy, o których Pan mówi – powodowany ich sztucznie wyolbrzymionym rozgłosem – są bardzo, ale to bardzo przeciętni. Są „bohaterami", bo piszą religijne utwory, bo cierpieli (jak mógł cierpieć taki przeciętniak Sznittke, kiedy pozwolono mu zrobić muzykę do przeszło 100 filmów! – swoją drogą, niech mi Pan wskaże w partyturach tego kompozytora choć jedno oryginalne miejsce... O Nadii Boulanger mówiono przed wojną, że potrafi dokonać cudu matematycznego: podnieść zero do potęgi – dziś robią to „specjaliści" od nowej muzyki).

Czy zgadza się Pan z modnym ostatnio twierdzeniem, jakoby nastąpił już definitywny koniec muzycznej awangardy? Jakie zjawiska (lub konkretne utwory) mogłyby tej tezie zaprzeczyć? Czy wyczuwalne w Pańskich najnowszych utworach złagodzenie języka muzycznego (mam na myśli przede wszystkim owe – najbardziej frapujące – elementy diatoniki, lecz także stosowanie zamkniętych, klasycznie zrównoważonych form oraz – nieobecną wcześniej u Pana – iście romantyczną aurę emocjonalną) świadczy o poniechaniu eksperymentów na rzecz zwrotu ku tradycji?

Awangarda zawsze proponowała coś nowego. Tu liczą się pomysły, nowe problemy, nowe ich rozwiązania. Może tylko jedna ósma kompozytorów ma do tego talent i predyspozycje, reszta może tylko udawać, że eksperymentuje. *Ergo* – awangarda nie może być tak szeroka, jak się to dziś utrzymuje, pełno tu fałszerstw, kombinacji i – w najlepszym razie – plagiatów. Nowa muzyka pojmowana *en bloc* jest z tych właśnie względów nieciekawa. Proszę pomyśleć: kto z wybitnych kompozytorów tworzy muzykę elektroakustyczną lub komputerową? Niemal nikt. A przecież z tej dziedziny czerpie się najistotniejsze impulsy! Sprawa jest prosta: za taką muzykę nie płacą, płacą – jeśli w ogóle – za muzykę orkiestrową, oratoryjną, za opery (które *nota bene* szybko się ściąga z repertuaru – nie wiem, w czyim interesie jest zamawianie oper u kompozytorów, jest to chyba taka fikcyjna „działalność kulturalna"). Dopóki istnieją kompozytorzy, którzy potrafią zmieniać oblicze nowej muzyki – istnieje też awangarda. W muzyce europejskiej wciąż jeszcze najobfitszą w inwencje fakturalne partyturą są *Anekumena* Barbary Buczkówny, podziwiane przez Nona i Haubenstocka, znienawidzone przez „rodaków" (co jest naturalne), wciąż jeszcze najciekawsze rozwiązania mamy u Capriolego, u – niestety, zgasłego za życia – Hüblera i u kilku innych. Jest wielkim uproszczeniem (wielkim i karygodnym) utrzymywanie, że nowa muzyka zwraca się ku tradycji, my tradycję mamy w sobie, bo z niej wyszliśmy wszyscy, idąc ku nowej muzyce, rygoryzm (typowo niemiecki, dla sztuki zabójczy, taki mały rasizm) był i będzie zawsze idiotyczny. Berg dlatego jest taki przyjemny, że od razu pomyślał o „romantycznej" koncepcji dodekafonii. Berg wiedział, że przypadek,

którym w swojej muzyce chętnie się posługiwał, jest... tonalny. Osobiście nie widzę potrzeby uprawiania „czystości" idei w muzyce. W muzyce poprzednich lat nie wykorzystano wielu pięknych możliwości zestawiania muzyki na niekonwencjonalnych prawach swobodnych skojarzeń. Muzyka nadaje się idealnie do „kolażowania", do zestawiania wszystkiego ze wszystkim, bo jest z natury swojego fenomenu abstrakcją. Proszę faktycznie nowej muzyki posłuchać wiele razy, po miesiącu nie zmieniłby Pan ani jednej nuty w utworze, który na początku mógł się Panu wydać dziwny, obcy, niespójny. My po prostu nie umiemy się wsłuchać w nową muzykę, słyszymy ją raz – i na tym koniec. Na pewno zauważył Pan, że głośne utwory (te niesłusznie głośne) bledną po latach, jeśli się je wciąż wykonuje. W skrajnych przypadkach mogą się wręcz wydać powierzchowne i tandetne.

Wielki twórca nowej muzyki Olivier Messiaen nie żyje. Był jedyny – w swoim rodzaju i w swojej generacji. Nie żyje Luigi Nono, który obok obłędu komunistycznego, zupełnie, idealnie niezgodnego z jego muzyką, dał przykłady twórczości arcyoryginalnej, indywidualnej. Z wielkiej trójki zawodzi Pierre Boulez, zawołany dyrygent, który od kilku lat tylko sztucznie prolonguje swoją kompozytorską sławę. Trzeci z nich – Stockhausen – chyba zgłupiał na starość: tworzy cykl oper zatytułowanych jak dni tygodnia i zamierza je ukończyć, gdy będzie miał 100 lat (on sam twierdzi – są na to świadkowie – że żyć będzie 500 lat, bo dobry Pan Bóg musi uznać jego niezwykłość; *nota bene* te pomysły: dni tygodnia, 10 przykazań i inne tego typu fajerwerki instynktu zachowawczego, czyż nie świadczą o powszechnym zidioceniu?). Nie wiemy, jak się potoczą losy nowej muzyki, ale pewne jest, że będzie się ona nadal rozwijała, niewątpliwie – tak zawsze było – nie dzięki „sławnym" kompozytorom, lecz dzięki tym, którzy coś potrafią, którzy są w stanie stale uczyć się (bo tak w sztuce trzeba – tę ostatnią uwagę polecam szczególnie kompozytorom polskim).

Czytelników „Znaku" (zawsze wiernych) – pozdrawiam serdecznie.

BOGUSŁAW SHAEFFER, ur. w 1929 we Lwowie, dr filozofii, kompozytor, muzykolog, pedagog i dramaturg. Jest autorem wielu książek o muzyce współczesnej, około 330 różnego rodzaju kompozycji (od symfonii do muzyki jazzowej i religijnej). W tym roku otrzymał honorowe członkostwo Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej w Warszawie. Jego sztuki tłumaczono na 16 języków (w tym na hebrajski).

Wydarzenia

CIENIE W PAŁACU!

JAZZ JAMBOREE '95

Roman Kowal

Corocznie w Sali Kongresowej pojawia się spora grupa amerykańskich jazzmanów. Lubię patrzeć, jak błądzą w mrokach zaplecza, szeroko rozwartymi ze zdumienia oczami przyglądając się mahoniowym boazeriom, marmurowym schodom, stiukom, rozetom, szklanym wymyślnym kandelabrom i niby-gobelinom wyścielającym ściany od podłogi po sufit. W Stanach jest wszystko, ale Pałacu Kultury i Nauki tam nie ujrzysz. A Amerykanie umieją to docenić. Z wyższych pięter pałacu odpadają płyty zewnętrznej okładziny, marnieją posągi górników i hutników, ale wnętrza mają się – przynajmniej gdy mowa o sali koncertowej na ponad trzy tysiące słuchaczy – nie najgorzej. Ostatnio podniesiono standard sanitariatów i dowcip o babie wylewającej wiadro wody, gdy nacisnąć luksusową chromowaną gałkę, stracił sens. Co by powiedział na obecność amerykańskich jazzmanów człowiek, którego imię Pałac niegdyś nosił, co by powiedzieli projektanci zabytkowych wnętrz „Daru od narodu radzieckiego"? Co by powiedzieli ideolodzy wystawy *Oto Ameryka* unaoczniającej mnogość plag płynących z Zachodu: szpiegów i stonki ziemniaczanej, Coca-Coli, gumy do żucia, boogie-woogie i jazzu? Kiedy budowano Pałac, było już po IV Walnym Zgromadzeniu ZKP w listopadzie 1948 i po łagowskim Zjeździe Kompozytorów i Muzykologów w sierpniu 1949. „Ciocię Imcię" zamknięto na samym wstępie, hej baba riba, murzyńskie głupoty, snobistycznie kultywowany, kosmopolityczny, dysharmoniczny jazz zeszły do tak zwanych katakumb. Ale jazz przetrwał, przetrwał (jak na razie) sam Pałac, reszta epoki znalazła się na śmietniku historii. Pamiętajmy, że już w październiku 1951 roku „stworzenie polskiego jazzu zaproponował Kisiel" (w „Tygodniku Powszechnym"). I tu się wszystko zaczęło, w drogim Kisielowi Krakowie, od nadal żywych pierwszych Zaduszek Jazzowych w 1954 roku.

Jazz Jamboree powstało w roku 1958 jako kontynuacja dwóch festiwali jazzowych w Sopocie (1956 i 1957). W Kongresowej Jamboree zagnieździło się na dobre jednak dopiero od 1965 roku, po drodze były różne przygodne przystanie: a to Sala Operetki, a to Teatr Buffo (niegdysiejsza, przed– i powojenna YMCA, a więc także mieszczące się w niej Jazz Cluby, królestwo Leopolda Tyrmanda, piewcy wrażych miazmatów), a to Ściana Wschodnia z młodym jazzem buchającym z mieszczących się tu kawiarni, a to kluby studenckie Stodoła i Hybrydy.

Zanim przejdziemy do wydarzeń tegorocznego festiwalu, w moim *intro* (jak by powiedzieli jazzmani) należy także przypomnieć, czym był warszawski jazzowy zlot jeszcze na progu lat 90., a czym jest teraz. Przedtem był dla Czechów, Słowaków, a najbardziej dla Niemców z ówczesnej NRD takim małym „prawie Zachodem". Nie mieli za bardzo gdzie mieszkać, więc przysypiali w czasie koncertów na fotelach, ławeczkach i w kuluarach, w swych ulubionych obszernych płaszczach–pałatkach barwy *khaki*. Stanowili sporą, charakterystyczną część ówczesnej publiczności. To był jedyny dostępny im festiwal, przyzwyczaili się do niego. Przyjeżdżali też zagraniczni muzykolodzy i dziennikarze, odbywały się przy okazji przeróżne konferencje i dyskusje. Zaglądali też Rosjanie, Gruzini, Litwini, Łotysze (w tej liczbie świetni przecież muzycy) i wiele innych nacji z ówczesnego ZSRR, ale już w ilościach mikroskopijnych.

Zawalenie się muru berlińskiego i kształtujący się w Polsce wolny rynek dramatycznie zmieniły sytuację. Najpierw obok oryginalnego festiwalu powstało konkurencyjne Coca–Cola Jazz Jamboree, nie przetrwało jednak długo. Z kolei przejęty przez wolną konkurencję Jazz Club Akwarium zaczął organizować własne festiwale z letnimi Warsaw Summer Jazz Days na czele. Narodziły się różnorakie jazzowe imprezy w Poznaniu i na Wybrzeżu, mnożą się one nadal. Wreszcie – w tym roku pojawili się u steru Jamboree nowi ludzie. Pozostał stary sygnał – *Swanee River* czyli *Old Folks At Home*, pióra wielkiego pieśniarza Ameryki XIX wieku, Stephena Fostera, sygnał towarzyszący polskim festiwalom i spotkaniom jazzowym już od roku 1947 (pomysł Leopolda Tyrmanda). Pozostała ta sama Sala Kongresowa, pozostali muzycy, polscy, europejscy, amerykańscy.

Historia festiwalu jest długa, a jej bieg można odliczać na kilka sposobów. Na przykład na historię Jamboree „przed Milesem Davisem" i „po Milesie Davisie". Pewien problem kryje się tutaj w fakcie, że Miles Davis odwiedził Warszawę dwukrotnie, w 1983 i 1988. Można też patrzeć na tę historię jako cząstkę większej całości – historii jazzu w Polsce; a więc najpierw okres f o r m a t y w n y trwający od 1918 do 1960, kiedy to Stan Getz zagrał po raz pierwszy z polską sekcją rytmiczną: Andrzej Trzaskowski – Roman Dyląg – Andrzej Dąbrowski jak równy z równymi, i potem okres d o j r z a ł y trwający do dzisiaj. I chociaż goszczono tu praktycznie całą czołówkę światową, wszystkich muzyków i wszystkie zespoły godne uwagi, to nic już wcześniej ani później nie mogło się równać z tamtymi pamiętnymi dreszczami związanymi z pojawieniem się Milesa w Kongresowej – nieprędko cokolwiek i ktokolwiek zatrze to wspomnienie.

Przypominam to wszystko, gdyż nie sposób patrzeć na nowe Jamboree bez tego małego galopu przez historię. Najstarszy festiwal jazzowy w Europie Środkowej zasłużył sobie na to.

Festiwal Jamboree trwa z zasady cztery dni. Tegoroczny był nieco niekonwencjonalny: rozpoczął się w przedostatnim, a nie ostatnim (jak zazwyczaj) tygodniu października, a już we wtorek w Studiu III Programu Polskiego Radia przy Myśliwieckiej odbył się para-festiwalowy koncert poświęcony Krzysztofowi Komedzie. Na dobrą sprawę dla profesjonalistów-organizatorów festiwal jazzowy to samograj. Polaków chętnych do wejścia na deski Kongresowej aż nadto. Płaci się im nie za wiele, bo przecież koncert jest swoistą reklamą. Problem z zespołami i solistami zagranicznymi, ale też nie za wielki. Bo w Europie i Stanach jazzowych agencji koncertowych sporo, a każda zainteresowana sprzedażą artystów ze swojej stajni. Rzecz w pieniądzach.

Ale nie powiedzieliśmy tutaj o jeszcze jednej istotnej przemianie, jaką – gdy idzie o jazz – można obserwować po roku 1990. Polskie środowisko ogromnie się spolaryzowało, by nie rzec – skłóciło. Już na kilka miesięcy przed tegorocznym festiwalem w jednej z wysokonakładowych gazet codziennych można było przeczytać, że najbliższe Jamboree to festiwal „niskobudżetowy". Nie było to stwierdzenie eleganckie, bowiem publiczność doskonale wie, że w dzisiejszych zmaterializowanych czasach „niskobudżetowy" znaczy tyle co gorszy.

Skłóceni są też – jak nigdy dotąd – muzycy. Sytuacja ta najbardziej szokuje jazzmanów, którzy ostatni rok czy dwa spędzili za granicą, w poszukiwaniu chleba (na przykład grając jazz z pogranicza rozrywki czyli *sweet music* na statkach białej floty lub w knajpach skandynawskich). Po powrocie tak dalece nie umieją się odnaleźć wśród napięć i animozji, że czym prędzej wyjeżdżają na kolejne „saksy".

Zanim odpowiemy na pytanie, jaki był ostatni festiwal, przypomnę o istnieniu swoistych, tradycyjnych bloków programowych w ramach każdego z koncertów. Z zasady rozpoczynają Polacy, potem (przed przerwą) zespół spoza Polski, wreszcie – w drugiej części koncertu – gwiazda amerykańska najjaśniejszego blasku. Pojawiały się także zespoły z Ameryki Południowej, Karaibów, Australii, Japonii itd. Formuła ta bywała podważana, z zasady jednak stanowiła punkt wyjścia. Gdy się tak spojrzy na sprawę ostatni 37. festiwal był istotnie „chudszy".

Jeśli chodzi o gwiazdy amerykańskie, rozpoczęła orkiestra Counta Basiego, ale niestety już bez Counta. Grała doskonale (trudno oczekiwać czegoś innego od amerykańskiego big-bandu), miała jednak nadmiernie rozdęty program (m. in. *Shiny Stockings, Splanky, Easy Living*) jako *hors-d'oeuvre* do występu 76-letniego wokalisty Joe Williamsa. Bluesy, ballady, jeden spiritual, jak i szybsze utwory Williams śpiewał zadziwiająco dobrze, czas wydaje się go nie imać. Kiedy jednak przypomnimy sobie, że o powodzeniu orkiestry decyduje osobowość (czytaj charyzmat) lidera, którego już zabrakło, zaś Williams swych najlepszych nagrań dokonał z orkiestrą Basiego w latach 50., całość zaczyna trącić myszką. Tym

bardziej, że sama muzyka (kompozycje i aranżacje) liczy sobie (tak, tak!) już około 60 lat. Basie założył swą orkiestrę w Kansas City w roku 1935. Amerykanie kochają wyciskać ostatni grosz z nazwisk, których właściciele już odeszli (Basie zmarł w roku 1984). To nie pierwszy tego typu „objazdowy karawan" w Warszawie. Trochę szkoda wieczoru na tego rodzaju koncert, chociaż wierna publiczność była zadowolona.

Tę samą formułę powtórzono w drugiej części koncertu piątkowego. Najpierw trio znakomitego pianisty Tommy Flanagana, który swą karierę rozpoczął w latach 50., potem 88-latek, saksofonista altowy, Benny Carter. Bywa, że w stosunku do starszych artystów stosuje się nieco bezlitosne i eufemistyczne sformułowanie: „najlepsze lata ma już za sobą". Niestety, te słowa można odnieść w równym stopniu do orkiestry Basiego, jak Joe Williamsa, Tommy Flanagana i Benny Cartera. Organizatorzy „odkryli" duet Flanagan/Carter w Hadze, postanowili też powierzyć mu osobny wieczór. Co innego jednak haski festiwal North Sea, gdzie na piętnastu estradach, w czasie 5–6 codziennych koncertów na każdej z nich, przez tydzień występują setki muzyków, co innego Sala Kongresowa i poświęcona duetowi z sekcją połowa wieczoru. Carter ma za sobą 67 lat artystycznej kariery, Flanagan około 50. Ja „odkryłem" w czasie tego wieczoru atmosferę niezobowiązujących jamów w krakowskim Jazz Klubie Helikon. Artyści byli nieprzygotowani, ustalali repertuar na bieżąco na estradzie. Carter pogubił się w jednym z utworów, uratował go Flanagan zgrabną kodą. Tak więc żal mi było kolejnego wieczoru.

Gdy mowa o Amerykanach – dla mnie festiwal zaczął się w sobotę i trwał do niedzieli. Te dwa wieczory przemieniły się w okna na przyszłość i teraźniejszość jazzu. Tenorzysta Joshua Redman to drapieżny młody wirtuoz saksofonu, ciągle pnąca się do góry gwiazda. Jeśli Redman ma obecnie konkurenta, to tylko w osobie gwiazdy koncertu niedzielnego, Joe Hendersona. Słuchając gry młodych, przyjeżdżających do Polski Amerykanów, gorączkowo poszukuję nut, które będą obowiązywać w nadchodzących latach, w wieku XXI. Jak dotąd bowiem od czasu śmierci Milesa Davisa można zaobserwować pewne zagubienie. Nic w tym dziwnego, w jazzie bywało tak już wielekroć, wielekroć też wieszczono śmierć tej muzyki. W grze Redmana, podobnie jak w grze obu Marsalisów, Wyntona i Branforda, których również słuchaliśmy kilkakroć w Polsce, odbija się cała historia jazzu. Blues i gospel, *free* i *mainstream*, zawsze jednak wykonywane z perfekcją, odznaczające się miażdżącym stężeniem energii, stapiane w amalgamat, któremu nikt jeszcze nie nadał nazwy. Wielu rozdrażnił ekstrawertyzm muzyczny Redmana (to syn Deweya Redmana, prawej ręki ikonoklasty Ornette Colemana). Wielu nie potrafiło doszukać się muzyki w tej wirtuozowskiej erupcji dźwięków. Musimy jednak stwierdzić, że ten człowiek umie grać wszystko i wie, czego chce; jak nikt inny umie bawić się instrumentem i tradycją swej czarnej rasy. On wie, skąd wieje wiatr. Niebywała żywotność wykonawcza, (m. in. *Jig-a-Jug, Herbs And Roots, Headin' Home, Hit The Road Jack*) i do tego sceniczny *appeal* zapowiadają jakąś nową syntezę i świetną karierę.

O tenorzyście Joe Hendersonie należy na wstępie powiedzieć, że to wielki i mądry saksofonista, rówieśnik i konkurent Sonny Rollinsa. Henderson, inaczej niż podczas poprzedniego występu w Kongresowej przed dwoma laty, tym razem mnie nie zachwycił, bowiem przedstawił program *Double Rainbow* w hołdzie wielkiemu Antonio Carlosowi Jobimowi – twórcy stylu *bossa nova*. *Bossa* to bardzo specyficzny rodzaj muzyki, związany z Brazylią i z epoką lat 60. i 70. Jobim, Astrud Gilberto, Laurindo Almeida grali i śpiewali wtedy swoją muzykę w sposób, którego nikt już nigdy nie prześcignie (wyjątkiem Stan Getz!). Tak więc nie na wiele się tym razem zdali Brazylijczycy w sekcji rytmicznej, zaś całość programu znudziła mnie śmiertelnie pomimo wielu sympatycznych, skierowanych na historię momentów, jak *Samba Triste, Recordame, Felicidade, Blue Bossa*. Grał Henderson także swoje wielkie przeboje jak *Lush Life, Take the A Train, Happy Madness, Dreamer, Photograph*. Właśnie w tym repertuarze był bardziej przekonujący.

I jeszcze o Polakach, tej swoistej, jazzowej ścieżce obok drogi. Tu perspektywa się nieco komplikuje. Na Amerykanów, zarówno Czarnych, jak i Białych, patrzymy (słuchamy) przez pryzmat historii jazzu, która jest zarazem historią ich ojczyzny. Polacy zawsze byli w jakimś stopniu zależni od wiatrów dolatujących zza oceanu, zawsze też chcieli być Polakami. Osobliwy to melanż, wynikiem – jazz europejski. Ale przecież i Makowicz, i Urbaniak, i Ula Dudziak dowodzą, że to i owo pozostało do zrobienia na gruncie rdzennie amerykańskim, przy całej panującej tam morderczej konkurencji. Obecnie działa już wkraczające na estrady młodsze pokolenie, nierzadko mające za sobą studia za oceanem. Jacek Kochan, Piotr Rodowicz, Kuba Stankiewicz, by wymienić trzy nazwiska. Na razie rezultatem ich działania jest szerzenie wśród polskiej młodzieży jazzowej amerykańskich standardów wykonawczych, które dotąd były do wyłowienia jedynie w grze najlepszych, najbardziej uzdolnionych, najinteligentniejszych muzyków. Dzisiaj ten sam standard staje się udziałem znacznie szerszej grupy wykonawców i słuchaczy. Prawda bowiem wygląda tak, że w jazzie nie wystarczy słuchać najlepszych nagrań płytowych, trzeba również gigantów jazzowych słuchać w klubach jazzowych, o g l ą d a ć, jak tę swoją muzykę grają, występować obok profesjonalistów w czasie *jam-sessions*. Stara jak cała muzyka świata i najlepsza formuła szkoły, gdzie mistrz kształci uczniów, nie utraciła swej wartości.

Henryk Miśkiewicz, wraz ze swym zespołem, przedstawił i zarazem promował materiał ze swej najnowszej płyty *Kakaruka*. Dopiero od dwóch lat zaistniał on jako lider własnego zespołu, wcześniej działał jako *sideman*. Robi to profesjonalnie, bowiem jest muzykiem – instrumentalistą, kompozytorem i aranżerem – utalentowanym, można by rzec, urodził się z altem w ręce. W pracy pomaga mu syn Michał (perkusja) oraz młodsi i starsi przyjaciele z jazzowego podwórka: Andrzej Jagodziński, Kuba Stankiewicz, Sławomir Kurkiewicz. Zgrabny program, ładnie zagrany, nader wdzięczny i atrakcyjny brzmieniowo. Zespół Walk Away z kolei obchodził w Kongresowej uroczystość dziesięciolecia pracy. Tutaj gusta dyrektora festiwalu

Jamboree uległy chyba naciskom zewnętrznym. Jest to bowiem grupa napędzana elektrycznością i wielce hałaśliwa. Jako *guest star* pojawił się Frank Gambale, jeden z najbardziej cenionych gitarzystów lat 80., który odwiedził Polskę przed kilku laty z Chickiem Coreą. Jazz–rock ma najwyraźniej wielu zwolenników wśród publiczności, owacja była imponująca. Styl ten odchodzi już chyba powoli do historii, nieco nuży swą monotonią, choć trudno zaprzeczyć, że zespół absolwentów (sprzed lat) katowickiej Akademii Muzycznej gra wyśmienicie, począwszy od perkusisty–lidera Krzysztofa Zawadzkiego, poprzez gitarę basową, aż po fortepian, wibrafon, saksofon.

Polską scenę jazzową końca stulecia charakteryzuje współpraca młodszych muzyków ze starszymi, to także jedna z najwspanialszych cech jazzu. Grupa Quintessence perkusisty Eryka Kulma wykonuje muzykę środka, w sekcji dętej gra dwójka świetnych młodych instrumentalistów, Maciek Sikała i Piotr Wojtasik. W prezentacji repertuaru, który wywołał *standing ovation*, pomógł specjalnie na tę okazję zaproszony pianista Dolph Castellano z Florydy.

Jazz głównego nurtu zawsze się podobał i chyba nadal będzie porywać publiczność, jeśli tylko jest dobrze aranżowany i wykonany. Ale słuchaliśmy też jazzu zgoła odmiennego. Piotr Rodowicz, absolwent słynnej Berklee School of Jazz w Bostonie, dał wyraz swemu uwielbieniu dla muzyki wielkiego nowatora, nowojorskiego kontrabasisty Charliego Mingusa. Muzyka szalonych lat 50., Szkoły Nowojorskiej, poetów i malarzy tego czasu (wtedy to wymyślono wieczory improwizowanego jazzu i improwizowanej poezji – Jazz And Poetry Sessions) zabrzmiała świeżo i niekonwencjonalnie. Mingus to jakby jazzowy odpowiednik wcześniejszego o blisko 40 lat Charlesa Ivesa, kontestatora wszelkich uświęconych konwencji twórczych. To muzyka bardzo amerykańska w swej wrażliwości na problemy USA, popękana, sarkastyczna i przekorna. Przy Rodowiczu jeszcze raz pojawił się niezawodny Maciek Sikała, trębacz Robert Majewski (nie mylić z ojcem Henrykiem) oraz weteran – Kazimierz Jonkisz przy perkusji.

* * *

Ostatnia – wiążąca, gdy idzie o program – konferencja prasowa poświęcona Jazz Jamboree odbyła się miesiąc przed festiwalem. Niestety, nie odpowiedziano tam na pytanie, jakiego festiwalu należy oczekiwać w nadchodzących latach. Takiego jak dotychczas, podobnego, czy może zdecydowanie odmiennego? A jeśli tak, to w jakim kierunku będą zmierzać przemiany? Świeżo upieczony dyrektor artystyczny Marcin Kydryński znany jest ze swych preferencji do jazzu akustycznego, jazzowych ballad, jazzu środka czyli *mainstream*. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu pewnej przypadkowości w doborze artystów na festiwalu tegorocznym. Nic w tym dziwnego, bowiem program był komponowany w nerwowym pośpiechu, w niepewności, przy walce podjazdowej ze strony konkurencji, przy ograniczonych jak na ambicje organizatorów środkach finansowych. Tak więc skończyło się

w rezultacie na formule Polska–USA. W odczuciu piszącego niniejsze słowa najbardziej dyskusyjne były dwa pierwsze wieczory, upłynęły bowiem pod znakiem nazbyt głębokich ukłonów w stronę historii.

Festiwal Jazz Jamboree czyli Zlot Jazzowy skończył się, pytania pozostały. Najważniejsze brzmi: co dalej? Jak już wspomniałem, tutaj diabeł tkwi nie w szczegółach, a przede wszystkim w pieniądzach. Za pieniądze można sprowadzić każdą gwiazdę i każdy zespół. To, co mówię, jest prowokacją, bowiem trzeba także mieć koncepcję. Zobaczyć i usłyszeć swój wymarzony festiwal, zanim jeszcze przed pierwszym koncertem zabrzmi trzeci gong. Trzeba umieć wyczuć jazzowe bioprądy płynące od publiczności. Festiwal roku 1995 był skomponowany dość ostrożnie, gdy idzie o repertuar. Nowa ekipa wolała nie ryzykować. Następny trudno już będzie traktować ulgowo. Oby nie zabrakło na nim Europejczyków spoza Polski, których w tym roku nie słuchano, znakomitych Włochów, Niemców, Francuzów, Austriaków, Hiszpanów, Belgów, Holendrów. Przecież, u licha, geometryczny środek Europy leży ponoć koło Kalisza!

ROMAN KOWAL, ur. 1942, teoretyk i krytyk muzyczny, wykładowca Akademii Muzycznej w Krakowie, współpracownik Polskiego Radia i miesięcznika „Jazz Forum", autor haseł w Encyklopediach Muzycznych PWM, PWN i PSB. Na początku grudnia tego roku ukaże się książka *Polski Jazz – wczesna historia i trzy biografie zamknięte (Komeda, Kosz, Seifert)*.

NOWOŚĆ WYDAWNICTWA ZNAK

Ks. Tomasz Węcławski

W TEOLOGII CHODZI O CIEBIE

Przewodnik po źródłach i skutkach teologicznej wyobraźni

Wybitny polski teolog, autor wydanych w Znaku książek GDZIE JEST BÓG? i WSPÓLNY ŚWIAT RELIGII, napisał ten „Przewodnik" z myślą o ludziach, którzy chcieliby lepiej poznać świat własnej wiary i objaśniającej go teologii. Książka składa się z trzech części: pierwsza pyta o „cnoty teologiczne" – wiarę, nadzieję i miłość; druga podejmuje wielkie tematy antropologii filozoficznej – zmartwychwstanie, zbawienie, upadek i stworzenie; w trzeciej autor powraca do tych samych zasadniczych pytań od strony „niespełnionych pragnień, obietnic i zamiarów, w perspektywie niedokończonego i zmarnowanego czasu, wobec cierpienia i umierania".

Ars Sacra

POMYSŁ NA FUNDACJĘ

„Sztuka sakralna jest odbiciem obecności Boga wśród swego ludu. Tak rozumiana twórczość jest i modlitwą, i pracą, i dzieleniem się wiarą z innymi. Oby fundacja służyła temu dziełu" – wpis ten, autorstwa ks. biskupa Tadeusza Goclowskiego, Ordynariusza Diecezji Gdańskiej, otwiera księgę honorową fundacji „Pro Arte Sacra", od 5 lat działającej przy gdańskim kościele św. Bartłomieja.

XIV-wieczna, niewielka świątynia w centrum Gdańska, z przykościelnym dziedzińcem otoczonym murem, wprost idealnie nadaje się do roli „parafii artystów". Ascetyczne wnętrze pojezuickiego kościoła przypomina, iż przez z górą cztery wieki, do wybuchu II wojny światowej gospodarzami świątyni byli luteranie. Może ta pamięć i żywe wciąż „ekumeniczne fluidy" zadecydowały o niecodziennym, przyciągającym ludzi klimacie tego miejsca. Przez pięć lat swojej działalności środowisko skupione wokół kościoła św. Bartłomieja zorganizowało kilkadziesiąt imprez – wystaw, koncertów, spektakli, konferencji i plenerów, proponując bardzo atrakcyjny i nowoczesny model swoistego „Centrum Kultury Chrześcijańskiej". Spośród licznych inicjatyw Fundacji warto wymienić te cieszące się największą popularnością: cykl wieczorów plastyczno-muzycznych „Per Cameram ad Ecclesiam" (przez salon do kościoła), coroczny festyn ludowy „Odpust św. Bartłomieja", organizowane co dwa lata „Święta Biblii", międzynarodowe sympozjum „Gdańskie znaki wielkich Europejczyków" (1994), konkursy (m. in. na ilustracje do dziecięcej Biblii), plenery artystyczne, działalność wydawnicza i duszpasterska. Fundacja współpracuje też z bliźniaczymi stowarzyszeniami z innych krajów, na przykład z niemieckim „Ackermann – Gemeinde" czy szwajcarskim „Societas Sancti Lucae".

Aktywność Fundacji powoduje, że kościół św. Bartłomieja postrzegany jest

jako „najbardziej niekonwencjonalna katolicka świątynia Trójmiasta (...) Kościół ks. Niedałtowskiego to takie dziwne miejsce, w którym przeżycie estetyczne jest bliskie doświadczeniu sakralnemu, a sacrum zawsze przybiera nieszablonową formę" („Gazeta Morska").

Formula Fundacji – jako inicjatywy oddolnej i samodzielnej, choć równocześnie korzystającej z gościny i błogosławieństwa Kościoła, wydaje się we współczesnych warunkach godnym uwagi i naśladowania modelem współpracy ludzi kultury i religii, sztuki i Kościoła. Tak, aby – cytując statut Fundacji – „możliwe było ocalenie, utrzymanie i rozwijanie tysiącletniego dziedzictwa tradycji, sztuki i kultury sakralnej w Polsce".

KC

„SZTUKA KARMI SIĘ NAPIĘCIAMI"

Z KS. KRZYSZTOFEM NIEDAŁTOWSKIM, PREZYDENTEM FUNDACJI „PRO ARTE SACRA" ROZMAWIA KRYSTYNA CZERNI

KRYSTYNA CZERNI: *Na łamach prasy toczy się ostatnio dyskusja na temat kultury niezależnej lat 80., sojuszu artystów z Kościołem i Kościoła ze sztuką. Dominuje rozczarowanie, a nawet rozgoryczenie, bo obie strony czują się, z perspektywy, potraktowane instrumentalnie. Jak Ksiądz ocenia tamto doświadczenie? Czy rzeczywiście zmarnowano historyczną szansę?*

KS. KRZYSZTOF NIEDAŁTOWSKI: W ogóle nie mam takiego negatywnego odczucia! Myślę, że tamte działania – w takim wymiarze i z całą polityczną otoczką – były niewątpliwie zastępcze. Tak w Gdańsku jak i w innych ośrodkach działało Duszpasterstwo Środowisk Twórczych i to,

co tu robiono, było rzeczywiście bardzo plakatowe, gorące; kryteria były niekiedy pozaartystyczne, ideologiczne, społeczne. W tym sensie było to doświadczenie historyczne, ale chwilowe, bo Kościół nie może być na dłuższą metę Ministerstwem Kultury i Sztuki! Wiem, że nastąpiło wiele rozczarowań w Polsce, tu i ówdzie ludzie się na siebie poobrażali. Ale przecież kapitałem z tamtego okresu jest przełamanie barier nieufności między Kościołem a artystami. Do dzisiaj zostało tyle przyjaźni, tyle zaufania z tamtego czasu, że to naprawdę owocuje... Ja bym nie rozrywał szat nad tym, że nie ma już wielkich wystaw w kościołach, tak jak to bywało w „Znaku Krzyża" czy w innych przedsięwzięciach tamtego czasu, bo tamten czas się skończył. Trzeba znaleźć nową formułę na nowe czasy!

Byłem w sytuacji o tyle szczęśliwej, że nie przeżywałem tego rozczarowania, odchodzenia na bieżąco, ponieważ studiowałem wtedy za granicą i jak wróciłem do innej już Polski, pomyślałem, że tego kapitału nie można zmarnować. Postanowiliśmy z kilkoma osobami założyć fundację, czyli inny rodzaj organizacji, w wolnej już Polsce – strukturę oddolną, samorządną, nie bezpośrednio kościelną, ale kanalizującą w jakiś sposób ludzkie energie. To wymaga większej odpowiedzialności od świeckich, ale równocześnie oczyszcza intencje. Teraz można podjąć temat sztuki sakralnej o wiele bardziej profesjonalnie, to jest pewien konkretny nurt w polskiej sztuce, który chcemy animować, pogłębiać teoretycznie, promować dobre wzory.

Zakładając Fundację w 1991 roku deklarowaliście, że jej głównym celem będzie „finansowe, organizacyjne i promocyjne wspieranie sztuki sakralnej w Polsce", tak, aby „wystrój wnętrz kościelnych był godny mieszkania Pana Boga". Co wyszło z tych planów?

Rzeczywiście, praktyczną potrzebą, która urodziła Fundację, była eksplozja budownictwa sakralnego. W ciągu 15 lat zbudowano w Polsce ponad 1000 kościołów – to jest wielkie wyzwanie i dramatyczne pytanie o przyszłość sztuki w Polsce. Groźba wiecznej prowizorki, skazanie na gust doraźnych działań parafialnych spowodowały, że w statucie Fundacji jako jeden z celów zapisaliśmy pomoc artystom – nie szkolonym profesjonalnie w tej dziedzinie, bo nie ma takiego kierunku w naszych akademiach – i proboszczom jako inwestorom. Okazało się, że ten styk jest bardzo trudny, bo w Polsce system działania w tym zakresie jest chory. W praktyce jedynym i ostatecznym głosem okazuje się proboszcz i od jego gustu, a często i przypadku zależy, czy ta sztuka będzie dobra, czy nie. Stąd – w efekcie – całe to kwitnienie palm, pseudobarokowych świeczników i tureckich dywanów w świątyniach jako wyraz zbiorowego gustu parafian. Fundacja nie ma szans bezpośredniej ingerencji, możemy ogłaszać konkursy, prowadzić działania edukacyjne – to wszystko.

Myślę, że z dalszej perspektywy mamy jednak jakiś wpływ przez serie inicjatyw pokazujących alternatywę wobec działań parafialnych. Na przykład budowanie Grobu Pańskiego, który niekoniecznie jest gipsową figurą

z doniczkami pelargonii, czy wystawy proponujące co miesiąc sztukę może nie ilustracyjną, nie bezpośrednio liturgiczną, ale zapraszającą do medytacji, do myślenia o nieskończoności. Chyba właśnie takiej sztuki potrzebuje dzisiaj polski Kościół, polski chrześcijanin. Sztuka nie powinna dziś być już tylko tym, czym była: *Biblia pauperum*, ale żądaniem od człowieka współmyślenia.

Istnieją różne wykładnie terminu „sztuka sakralna": od wąskiej – eklezjalnej, czy wręcz wyznaniowej – do tej najszerszej, która w praktyce obejmuje sztukę w ogóle, skoro ona cała otwiera nas na jakąś tajemnicę.

Wcale nie cała. Przecież istnieje mnóstwo przykładów sztuki wyłącznie estetycznej, ozdobnej czy po prostu modnej, schlebiającej gustom rynku – i ta nas nie interesuje. Nie nazwaliśmy też naszej Fundacji „Pro arte catholica", więc nie ma mowy o jakimś getcie. Natomiast sakralność może być obecna w różnych wymiarach. Ktoś, kto jest zbuntowany przeciwko Bogu, też jest w jakiś sposób sakralny dlatego, że się tym tematem zajmuje, że nie jest obojętny. Często poruszamy się na granicy, nasze działania są czasem odczytywane wręcz jako rodzaj prowokacji. Dawniej wahałem się między tworzeniem środowiska zamkniętego, zwartego, przez to może bardziej skutecznego – a sytuacją otwartą, która może nie daje takiej prężności, natomiast daje powietrze, szeroki horyzont. Wybraliśmy tę drugą drogę i myślę, że dlatego do Fundacji przychodzą tacy artyści, jak na przykład Wojciech Misiuro ze swoim Teatrem Ekspresji, postrzegany często jako teatralny kaskader, czy twórcy instalacji, którzy kilka lat temu zaproponowali bardzo niekonwencjonalną interpretację siedmiu słów Chrystusa na krzyżu. Mam filozofię stwarzania artystom w Kościele przestrzeni maksymalnej wolności. Oczywiście jest to Oko – zresztą symbol naszej Fundacji – czuwające nad tym, żeby nie obrażać uczuć ludzi...

Uczestniczyłem kiedyś w znaczącej rozmowie arcybiskupa Gocłowskiego z Wojtkiem Misiuro, gdy opowiadaliśmy o scenariuszu *Pasji* – spektaklu przygotowanym przez Teatr Ekspresji na Wielki Tydzień w naszym kościele, spektaklu rejestrowanym także przez telewizję. Wojtek mówił, że mamy zamiar rozstrzelać Chrystusa, wywieźć Go na noszach w plastikowym worku, że żołnierzami będą skinheadzi i tak dalej... Arcybiskup się trochę przeraził i stwierdził, że dobrze to wygląda w artystycznej głowie, ale co do tych maluczkich – trzeba ich chronić, oni też są częścią Kościoła. Misiuro odpowiedział: Księże Biskupie, ja też jestem częścią Kościoła i mnie też trzeba chronić, nie tylko maluczkich. Ja potrzebuję takiego języka, który mówi do twórcy, do człowieka może mniej pokornego, ale szukającego – i gdy takiego języka zabraknie, to ja się w Kościele nie zmieszczę. Dlaczego jedynym językiem w Polsce ma być tylko język folkloru i masowej pobożności? I Biskup właściwie mu przytaknął. Okazało się, że wszystko można przedyskutować i zmieścić zarówno w ramach awangardowej sztuki, jak i ortodoksji Kościoła katolickiego.

Myślę, że ta rozmowa jest w jakiś sposób kluczowa. Jeśli chcemy, żeby

artyści byli w Kościele, żeby szukali sakralnych tematów, musimy im stwarzać przestrzeń wolności i pewien margines eksperymentu. Jeśli chcemy dotrzeć do współczesnego świata, musimy mówić jego językiem.

Ale gdzie jest ta granica, czy nie trzeba w pewnym momencie postawić jakiejś cezury i... cenzury?

Oczywiście. Dla mnie pierwszą granicą jest granica dobrego smaku, na przykład kicz religijny nie mieści się w tym myśleniu, a to jest granica, którą tak łatwo sobie odpuszczamy... Tymczasem kicz niekiedy bardziej obraża świętość świątyni niż eksperyment artystyczny. Natomiast druga granica jest umotywowana pytaniem o intencję. Jeśli widzę szczerą intencję poszukiwacza prawdy, człowieka zaniepokojonego, który sięga gdzieś do źródeł swoich pytań – to mogę mu pozwolić na realizację i nie wątpię w ważność jego dzieła. Lecz jeśli prowokacja czy eksperyment jako taki jest celem samym w sobie – wówczas mówię: nie. To się również odnosi do tak ważnej dzisiaj sztuki filmowej. *Zlego porucznika* na przykład oceniłem pozytywnie, bo jest w tym filmie tak mocne przesłanie o miłosierdziu, że nie można go pokazać, używając mdłych środków. Mocne, właściwie bluźniercze środki zastosowane w prologu, prowadzą do sceny, która uzasadnia je wszystkie i usprawiedliwia. A w *Urodzonych mordercach* czy *Wściekłych psach* widzę nieczyste intencje, epatowanie złem i przemocą.

Tak naprawdę w ocenie decydujące jest osobiste doświadczenie. W sztuce nie ma demokracji! Na początku w naszej Fundacji próbowaliśmy powołać Radę Artystyczną, która miała decydować o tym, co jest, a co nie jest sakralne... To się jednak okazało chybione – tak praktycznie, jak teoretycznie. To musi być decyzja indywidualna, śmiała, dlatego nie obawiam się podejmować decyzji jednoosobowo albo powierzać taką decyzję innym osobom.

Mam głębokie przekonanie, że sztuka karmi się napięciami, musi mieć jakiś rodzaj pytania, niepokoju. W latach 80. był to niepokój polityczny i napięcie wolności człowieka. Teraz ta motywacja odpadła i pojawiło się coś, co artysta odczytuje z góry jako napięcie, czasem konflikt: między *sacrum* a *profanum*, między tajemnicą a tym, co oczywiste. Regularnie podglądam prace dyplomowe w Szkole Sztuk Pięknych – u wielu młodych ludzi ciągle się pojawia ten temat, właśnie to napięcie. Trudno mówić o jakimkolwiek napięciu w sztuce czysto estetyzującej czy formalnej! U amerykańskiego antropologa Johna W. Smitha wyczytałem kiedyś, że religia i sztuka są bardzo podobne poprzez to, iż próbują wyrazić niewyrażalne. Religia bez ducha sztuki staje się martwym dogmatem, pyta tylko „co?", a nie „jak?". Z kolei sztuka bez ducha religii jest tylko elegancka, formalna i nie wymaga ofiary. Dlatego w doganianiu tajemnicy ksiądz i artysta bardzo sobie mogą pomóc.

Wasza Fundacja jest głośna w Gdańsku nie tylko z powodu działań „prowokacyjnych", ale też dzięki rozmaitym multimedialnym akcjom, świętom,

festiwalom, zakrojonym na szeroką skalę – takim jak „Święto Biblii" czy cykl „Per Cameram ad Ecclesiam". Spośród wielu Waszych propozycji szczególnie intrygująca wydała mi się inicjatywa wakacyjnych Odpustów św. Bartłomieja. Udało Wam się tradycję pozornie bardzo prowincjonalną i anachroniczną ożywić i zaszczepić z powodzeniem na gruncie miejskim...

To jest mój osobisty konik naukowy – jestem właściwie etnologiem sztuki, pisałem doktorat o maskach rytualnych Afryki i był to dla mnie świetny przykład tego, jak sztuka spotyka się z religią, bardzo dynamicznie, żywo, w rytuale. W Afryce właściwie cała sztuka jest rytualna. A Kaszuby też są regionem bardzo barwnym, żywym etnicznie – dlatego postanowiliśmy rokrocznie zapraszać ludowych twórców do podejmowania konkretnych tematów. Raz były to kolorowe ptaszki, które zawisły nad ołtarzem, innym razem postaci ulubionych świętych, którzy zostali zaproszeni przez Bartłomieja na imieniny i stanęli przy ołtarzu: 50 drewnianych, kolorowych figur... W tym roku był wielki ołtarz Wita Stwosza – kopia nie do podrobienia, jak się śmialiśmy – zrobiona na Pomorzu z olchowego drewna przez twórcę ludowego Alfonsa Paschilke. Prace zajęły mu 5 lat! Pokazaliśmy też Wielką Apokalipsę namalowaną na 50 metrach płótna farbami zrobionymi samodzielnie przez Józefa Chełmowskiego z Brus, na podstawie Miłosza, a nie Biblii Tysiąclecia, bo – jak mówił – „ona ma dużo błędów".

To były urocze odkrycia i trafne inspiracje, bardzo dobrze przyjęte przez gdańszczan. Co roku robimy ten odpust i jarmark św. Bartłomieja, udaje nam się zapraszać wybitnych ludzi: raz przyjechał ksiądz Pasierb, w tym roku był ksiądz Tischner, który dał doskonały komentarz, etniczny opis sytuacji między religią a sztuką. Artyści również się cieszą, a to są jedni z najbardziej wdzięcznych twórców, robią wszystko z niesłychanym oddaniem, entuzjazmem – potem sami przyjeżdżają i sprzedają swoje dzieła na przygotowanych straganach. Odpustowi towarzyszą także koncerty zespołów folkowych, ostatnio był nawet pokaz mody inspirowanej sztuką ludową.

Odpust i kiermasz to imprezy atrakcyjne, lecz sezonowe, podobnie jak wystawy, koncerty i sesje. Zostaje po nich dobra pamięć, parę recenzji i katalog. Czy – jako fundacja – nie macie ambicji stworzenia czegoś trwalszego, na stałe wpisanego w pejzaż miasta?

Mamy. Pojawił się właśnie pomysł tak zwanego „Gdańskiego Zaułka Sławy", związany z obchodami tysiąclecia miasta w 1997 roku. Doszliśmy do wniosku, że przy tej okazji Gdańsk wreszcie powinien zacząć czerpać korzyści ze sławy tych swoich obywateli, którzy tu mieszkali, tworzyli bądź tylko urodzili się. Jest to wielka rzesza ludzi, bardzo znanych w Europie i na świecie. Św. Wojciech, od którego wszystko się tu zaczęło, jest ważny dla Czechów, Włochów, Niemców i dla Polaków. Z kolei Amerykanów elektryzuje Daniel Fahrenheit, którego nazwisko codziennie mają na ustach mówiąc o skali termicznej. W Gdańsku urodził się Schopenhauer, Dantyszek. Bachowi, gdy starał się o posadę w kościele Mariackim, odrzucono

podanie – pojechał wtedy do Lipska... Gdańsk był wielkim ośrodkiem sztuki, kultury i gospodarki, o czym jakby zapomnieliśmy. Straszliwe załamanie się historii Gdańska w 1945 roku spowodowało przerwę w ciągłości... Przy kościele św. Bartłomieja był do początku XIX wieku cmentarz, dziś to już tylko zamknięty, ogrodzony murem teren. Właśnie tutaj chcemy urządzić „park pamięci", symboliczną nekropolię – i zapraszamy współczesnych gdańskich rzeźbiarzy, żeby zrobili symboliczne, dzisiejszą mową opowiedziane nagrobki, postumenty, które będą przypominały tych wielkich ludzi. W mieście ma się pojawić „Gdański Szlak Sławy": domy, w których oni mieszkali i tworzyli, będą oznaczone, a szlak poprowadzi w końcu do tego zaułka, gdzie będzie można nabyć broszurkę w trzech językach, może film na kasecie video i zamyśleć się... Mam nadzieję, że dla obywateli Gdańska i turystów będzie to coś, co pokazuje wielkość tego miasta i stanowi wielkie zobowiązanie.

Widzialam „listę rankingową" wytypowanych do upamiętnienia gdańszczan. Osobiście żalowalam, że w kolejnych selekcjach „odpadl" Zbyszek Cybulski...

To jest właśnie najtrudniejsze, grzebanie we współczesności jest zawsze konkurencyjne... Ale skoro pyta Pani o współczesność – jest jeszcze jeden pomysł na tę samą okazję: wielka *Ostatnia Wieczerza* malowana specjalnie dla naszego kościoła. Profesor Maciej Świeszewski z PWSSP w Gdańsku dwa lata temu pierwszy raz powiedział mi o tym, że chce namalować dzieło swojego życia, że dojrzały artysta musi z czymś takim się zmierzyć. Zgodziłem się, że podejmiemy wspólnie to przedsięwzięcie. My zapewnimy warunki: miejsce i materiały, on da za darmo swoją pracę. Powiadam mu nieraz, że ja z kolei daję mu wieczność, bo przecież to jest także ogromna szansa dla artysty – zaistnieć jako współtwórca wnętrza kościelnego. Podjęliśmy konkretne kroki, pierwszym z nich była próba badania dotychczasowej ikonografii *in situ*. Pojechaliśmy do Italii zobaczyć *Ostatnie Wieczerze* Leonarda, Tintoretta, Veronesego; znaleźliśmy 16 wspaniałych przykładów – jako nie tyle inspirację, ile materiał porównawczy. Następnym krokiem jest sesja fotograficzna, którą za parę dni urządzamy w Teatrze Wybrzeże, na wielkiej scenie i z dobrą scenografią. Trzynastu znanych gdańszczan: literatów, polityków, twórców kultury, będzie modelami dla uczestników *Ostatniej Wieczerzy*.

Kto będzie Chrystusem, a kto Judaszem?

Tego na razie nie zdradzamy, nie chcąc nikogo nagradzać ani deprymować, jeśli tak to ma być odebrane. Mają być zupełnie współcześnie ubrani, zasiadać przy współcześnie zastawionym stole, będzie prawdziwa wieczerza: ryby, chleb i wino. Co do szczegółów, to już są wizje artysty, w które ja nie próbuję wchodzić. Śmiejemy się nieraz, czytając Vasariego, jak to przeor poganiał Leonarda nie rozumiejąc jego twórczej męki, która nie zawsze przejawiała się malowaniem, lecz niekiedy siedzeniem i podpieraniem głowy.

Dlatego zostawiam twórczą wolność artyście – z tego, co zechciał mi odsłonić, wiem, że ma to być „morska Ostatnia Wieczerza", to znaczy stół będzie zawieszony między niebem a morzem. Jak znam twórczość Macieja Świeszewskiego, pojawią się tam na pewno i przedziwne stwory, fauna, flora i rozmaite rekwizyty.

Całość sesji ma być fotografowana dla potrzeb artysty z różnych ujęć – portretowych, całościowych. Równocześnie powstaje film TVP, która przez dwa lata będzie rejestrowała to przedsięwzięcie. Cała sprawa już wzbudza ogromne zainteresowanie, tak jak to zresztą bywało w Mediolanie czy Wenecji, kiedy malowano *Ostatnie Wieczerze*, zapraszając do pozowania współczesnych patrycjuszy i obywateli. Obraz zostanie odsłonięty podczas uroczystości związanych z 1000–leciem Gdańska i 500–leciem naszego kościoła św. Bartłomieja.

Myślę, że już osiągnęliśmy pewien materialnie wymierny efekt: ten obraz ogromnie dużo kosztuje, materiał został sprowadzony specjalnie z Holandii – w Polsce nie tka się tak wielkich płócien – ramę zrobiono w Muzeum Narodowym. I okazuje się, że to jest możliwe! Nawet jeśli mecenat nie jest feudalno–patrycjuszowski, to w nowych czasach udaje się pozyskać mecenasów i sponsorów innymi sposobami. Przy takim świadomym i zaprogramowanym wytwarzaniu ciśnienia społecznego zainteresowanie sprawą rośnie. I to jest konkretne przełożenie: umieć sprawić, by sztuka stała się ważna dla ludzi, którzy nie mają z nią bezpośrednich związków. Właśnie wtedy okazuje się, że sztuka sakralna nie musi być gettem czy odizolowanym działaniem w zakrystii, tylko czymś, co naprawdę ludzi obchodzi, tak jak drzewiej bywało. Marzę o okresie, kiedy miasto drżało na myśl o tym, że jutro zostanie odsłonięty wielki ołtarz, drzwi do baptysterium, czy jakieś inne wspaniałe dzieło sztuki. To było wydarzenie! Dzisiaj powoli udaje nam się to uzyskiwać. Nie chodzi o ten szum, tylko żeby ludzie z czymś się utożsamiali, łączyli wokół jakiejś idei. Tu widzę pole działania dla naszej Fundacji.

Dziękuję Księdzu za rozmowę.

KS. KRZYSZTOF NIEDAŁTOWSKI, ur. 1959, dr, etnolog religii, duszpasterz środowisk twórczych, asystent kościelny gdańskiego radia PLUS, Prezydent Fundacji „Pro Arte Sacra". Mieszka w Gdańsku.

KULTURA

Sztuka opowieści

HANEMANN I SAMOBÓJCY

Jerzy Jarzębski

Na okładce dwie damy i mężczyzna w tricornie usadowieni na skałach spoglądają na słońce osuwające się z wolna w leżące nad horyzontem chmury i rzucające poblask na powierzchnię morza ozdobioną wyniosłymi masztami żaglowców. Ale zajrzawszy do środka książki dowiadujemy się, że pejzaż Caspara Davida Friedricha przedstawia w istocie wschód księżyca nad morzem. Zadziwiające, jak, patrząc na ten sam obraz, widzieć można dwie różne rzeczy: słońce lub księżyc, opadanie lub wznoszenie. I właśnie o tym – także o tym – jest zdumiewająco gęsta, bogata w sensy i możliwe wykładnie powieść Stefana Chwina *Hanemann*.[1]

Ten Caspar David Friedrich, romantyczny malarz niemiecki, należał do ulubionych twórców gdańskiej szkoły literaturoznawców, która skupiła się wokół Marii Janion i jej seminariów z lat siedemdziesiątych. Ich uczestnikiem był także Stefan Chwin. Studiowano tam wiele rzeczy w epoce kultu awangardy w Polsce niepopularnych, a zapowiadających gust postmodernistyczny, budząc przede wszystkim zainteresowanie dla romantyzmu niemieckiego i tych jego osobliwości, które wcześniej uchodziły za dziwactwa czy boczne odnogi ówczesnej sztuki i myśli, dla przeżyć wykraczających poza potoczne doświadczenie, dla których słowem-kluczem (umieszczonym później w tytule serii wydawniczej) była „transgresja".

[1] Stefan Chwin, *Hanemann*, Biblioteka „Tytułu", Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 1995.

Dlaczego tak okrężną drogą zmierzam do omówienia powieści Chwina? Myślę, że jest ona na kilka sposobów charakterystycznym dzieckiem swego miejsca i czasu – i że nawarstwiły się w niej najróżniejsze wpływy, jakim podlegał autor. Nie byłoby więc tej książki, gdyby nie jego rodzinne miasto Gdańsk – obszar o niezwykłej, dramatycznej historii, spiętrzający w sobie splątane, różnorodne dziedzictwo. Nie byłoby jej też, gdyby nie autentyczne zainteresowanie, jakie wzbudziła w pisarzu spuścizna gdańskich Niemców, i Niemców w ogóle – jako naszych najbliższych, a tak różnych, sąsiadów. Nie byłoby jej też może, gdyby nie intelektualna biografia autora, który wyniósł ze swych studiów literaturo– i kulturoznawczych zrozumienie dla osobliwych stanów ludzkiego ducha, dla tajemniczości spowijającej postępowanie jednostek, ich życiowe wybory i decyzje, a obok i niejako na przekór – szacunek dla solidności mieszczańskiego życia i jego instytucji.

Poczyna się ta historia tuż przed wojną, kiedy to stateczny profesor anatomii, Hanemann, przeżywa osobistą tragedię: w katastrofie spacerowego stateczku ginie jego ukochana. Odtąd profesor żyje jak we śnie, izolowany od świata tak przez swe cierpienie, jak i przez nieprawomyślne politycznie poglądy. To – paradoksalnie – ratuje mu życie w czasie wielkiej ewakuacji gdańskich Niemców pod koniec wojny. Jego sąsiedzi giną w lodowatych falach Bałtyku – on pozostaje we własnym domu i potem może obserwować, jak wraca do miasta życie – inne tym razem, bo polskie.

Dla narratora tej opowieści – polskiego chłopca urodzonego tuż po wojnie w tym samym domu – Hanemann jest intrygującą tajemnicą, kimś, kto wprowadza go w Inność, kto pozwala mu nawiązać żywy i bliski, nie skażony polityczną propagandą, kontakt z niemieckim dziedzictwem tej okolicy, z niemiecką kulturą i językiem. W Gdańsku i okolicy triumfująca polskość zderza się bowiem z zakorzenioną głęboko kulturą materialną byłych mieszkańców miasta, z ich pamięcią zaklętą w rzeczach, z obrazami przeszłości zaludnionej przez duchy. Dramat wypierania jednego żywiołu przez drugi autor pokazuje bez śladu zacietrzewienia czy stronniczości – jako proces nieunikniony, czasem drastycznie prędki – kiedy odpływają na rzecz polskich stare, niemieckie nazwy ulic czy miejscowości – czasem powolny, kiedy obserwujemy zużywanie się i niszczenie rzeczy, budynków, krajobrazów.

Jako powieść o zderzeniu kultury polskiej i niemieckiej na obszarze powojennego Gdańska *Hanemann* niedaleko odbiegłby jednak od wcześniejszej Chwina *Krótkiej historii pewnego żartu*. Tymczasem nowa powieść jest znacznie głębsza, bogatsza, ciekawsza. O czym ona jest w istocie? Podług mnie – o walce życia ze śmiercią, o tajemniczych duchowych procesach decydujących o tym, że chcemy raczej żyć niż umrzeć. Roztrząsanie tej kwestii zajmuje w powieści poczesne miejsce

– bo też w centralnym jej punkcie pojawia się opis dwóch sławnych samobójstw z historii niemieckiej i polskiej literatury: samobójstwa Kleista i jego kochanki – i samobójstwa Witkacego. Pierwsze było – by tak rzec – dopracowane w najmniejszych szczegółach, poetyckie i teatralne zarazem, niczym pointa umieszczona przez autora we właściwym punkcie romantycznej historii. Drugie – jakoś tam niezdarne i w połowie spartaczone, ale popełnione – jak mniemał Witkacy – *in articulo mortis* światowej kultury, czyli w obliczu wyższej konieczności i uniwersalnych przeznaczeń, których powagę trudno kwestionować. Obydwa te samobójstwa – niemieckie i polskie – stają przed Hanemannem jako swoisty wzorzec decydowania o swym być lub nie być w sytuacji, gdy załamuje się i ginie świat, w którym życie było jeszcze możliwe. Tytułowy bohater powieści postanawia żyć „u siebie", choć w obcym państwie. A może nie tyle postanawia, ile brak mu tej dozy samoświadomości i zdecydowania, jakiej wymagałaby ucieczka z Gdańska lub z życia. Hanemann żyje więc dalej w otaczającej go mgle, dopiero potem jego egzystencja nabiera jakiegoś sensu. Odzyskuje je może dopiero ratując od śmierci niedoszłą samobójczynię, biorąc niejako odpowiedzialność za życie jej i wojennego dziecka–niemowy, które dziewczyna niebawem przygarnie.

Przesłanie powieści Chwina, gdyby je z tych zdarzeń rekonstruować, brzmi więc bardzo szlachetnie, choć niekoniecznie oryginalnie: autor zdaje się mówić, że nasze życie nabiera sensu wtedy, gdy służy innym. Faustowskie: „chwilo, trwaj!" powie więc Hanemann dopiero wtedy, gdy jego egzystencja zyska sens, gdy sam będzie mógł wesprzeć inne życie. Ale *Hanemann* zdaje się być – jako utwór literacki – mądrzejszy i bardziej złożony od prostych morałów, jakie zeń można odczytać.

Powieść Chwina pokazuje nam świat w stanie wielkiej transformacji: zmieniają się tam nie tylko imiona rzeczy, ale też rzeczy same i ich właściciele. Autor wylicza z pietyzmem całe kolekcje przedmiotów towarzyszących ludziom – tworzących urządzenie mieszkania – dobytek uciekinierów z pożogi – czy też zdobycz powojennych osadników. Pokazuje ich gromadzenie i trwonienie, celowe niszczenie i ochronę, przechodzenie rzeczy z rąk do rąk i wrastanie ludzi w nowe środowisko materialne jako akty i procesy symboliczne, obciążone głębokim znaczeniem. Transformację przechodzą zresztą nie tylko rzeczy, ale i ludzie, społeczeństwo miasta, samo miasto wreszcie – jego ulice, place i domy. Powieść Chwina z tej metamorfozy wydobywa nieoczekiwaną poezję – i to poezję niełatwą, dramatyczną, wyzbytą sentymentalizmu.

Historyczny moment przemiany jest też momentem decydującym dla jednostek, które mogą na wyrok losu przystać lub nie wyrazić nań zgody. Nie w ten sposób, by mu się skutecznie przeciwstawiać: u Chwina świat zmienia się, nie bacząc na osobiste zdanie kogokolwiek, w rytm procesów zachodzących gdzieś wysoko ponad ludzkim losem indywidualnym. Jednostka może powiedzieć zmieniającemu się światu „nie",

wybierając po prostu ucieczkę, odmowę współdziałania, wreszcie niebyt. To istnienie pomiędzy dwoma fundamentalnymi wyborami – życia lub śmierci – jest w powieści atrybutem całej materii żywej. Jedna z kluczowych dyskusji toczy się tam pomiędzy Hanemannem a jego kolegą Augustem, dawno, w latach ich studenckiej młodości:

„Naprawdę – mówił August – ważne nie jest pytanie, dlaczego ludzie odbierają sobie życie. Naprawdę ważne jest pytanie: dlaczego większość ludzi życia sobie nie odbiera. Bo to prawdziwy cud. Przecież życie jest nie do zniesienia." Pamiętał te spory, które toczyli na poddaszu kliniki. „Przecież ciało niczego nam nie zdradzi. Ono milczy. Myślisz, że ciało Kleista i tej Vogel cokolwiek mówiło?" Wzruszał ramionami: „Słuchaj, Auguście, przecież ona miała raka." „I to wyjaśnia wszystko, prawda? – August zachłystywał się ironią. – Miliony mają raka, a była tylko jedna Vogel." Wiedział, że August co wieczór pogrąża się w pismach tego wiedeńskiego psychiatry, o którym mówiło się coraz więcej, więc podrzucał mu trop: „Libido i Thanatos?" „A żebyś wiedział – August odgarniał swoje jasne włosy. – Każda cząstka naszego ciała w równej mierze chce żyć, co umrzeć. Każda! I cały czas stoimy na granicy. Jak na moście z jednego włosa. Wystarczy powiew."

Odsuwając na bok wszystko, co w tym dialogu jest sprawozdaniem z intelektualnych mód przełomu wieków, dostrzeżemy przecież, że Hanemann także stoi cały czas na „moście z jednego włosa". Traci sukcesywnie więź ze swą społecznością, która wpierw popadła w ideologiczne szaleństwo, a następnie odeszła w niebyt; traci ukochaną – a co gorsza także i wiarę w jej lojalność (podejrzewa ją o niewierność); traci wreszcie i sens własnej działalności (najpierw porzuca karierę medyczną, potem bytuje na marginesie polskiej społeczności – wiecznie podejrzany przez władze). Czemu więc wybiera, mimo wszystko, dalszą egzystencję w na poły obcym świecie?

Doświadczenie życiowe Hanemanna jest właściwie ciągiem rozczarowań: Luiza Berger ginie, pozostając dlań wiecznym niespełnieniem i tajemnicą, on sam porzuca swój zawód anatoma, lancet chirurga niczego bowiem nie umie mu odsłonić w ludzkich ciałach, które poddaje sekcji i w których tropi przyczyny osobistych tragedii. Ostatnią kroplą przepełniającą czarę będzie moment, w którym los podrzuci mu na stół sekcyjny zwłoki ukochanej. Niebawem rozpadnie się też w gruzy świat, w którym wzrastał, zginą znajomi i sąsiedzi. Hanemann pozostanie więc na świecie nieomal sam i na pozór pozbawiony jakichkolwiek zadań, których spełnienie mogłoby trzymać go przy życiu. Lekcje niemieckiego dla przybywających do Gdańska Polaków? Przedzieranie się wspólnie z nimi przez „las Gutenberga"? Jest w tej egzystencji coś smutnie zastępczego. Może więc o trwaniu Hanemanna w swoim domu decyduje szczególna ciekawość, tkwiące głęboko w jego nieświadomości pragnienie rozszyfrowania znaczeń własnego życia, odszukania sensu w tej dziwnej a dramatycznej historii, która poczęła się właściwie tego dnia, w którym „Stern" zatonął przy molo w Glettkau, pociągając z sobą

w głębinę Luizę Berger i – wraz z nią – poczucie sensu życia gdańskiego profesora anatomii?

Cóż to jednak jest – owo poczucie sensu egzystencji? Jak je zdobyć? Ze swego snu na jawie Hanemann budzi się chyba pod wpływem zdarzenia, które jest swoistym refleksem w innej, znacznie prostszej społecznej sferze, „poetyckich" czy „historiozoficznych" samobójstw Kleista i Witkacego. Dlaczego próbuje się zabić służąca, Hanka, nigdy się nie dowiemy. Podejrzewać można jakiś miłosny zawód czy inną banalną przyczynę. Naprawdę ciekawy jest zatem nie powód jej samobójstwa, ale – gdy Hanemannowi udaje się ją uratować – droga, na jakiej odzyskuje niebawem chęć życia, owo zajadłe „niedoczekanie!", które rzuca otaczającemu światu i ludziom.

Hanka buntuje się przeciw ostracyzmowi, który jej – „samobójczyni" – zagraża, ale bardziej może chciałaby zaprzestać wiecznej ucieczki, zakorzenić się, utożsamić z miejscem na mapie, pośród ludzi i rzeczy. To ważny punkt w książce Chwina, która jest zawsze po stronie kultury mieszczańskiej, ceniącej osiadłość, dbałość o materialne otoczenie i identyfikację ze społecznością lokalną. Tej kulturze przeciwstawia autor świat ideologii – nie zakorzenionych, nomadycznych, niszczących substancję życia codziennego i międzyludzkie więzi w imię abstraktów, które dzielą społeczeństwa na „swoich" i „obcych". Obcy sobie są więc w powieści Polacy i Niemcy, obcy Hanemann w polskim środowisku, obca też „Ukrainka" Hanka, obcy jeszcze bardziej mały chłopiec, który zjawia się w życiu dziewczyny – zdziczałe dziecko wojny, niemowa o nieznanym pochodzeniu i przeszłości. Podobnie dzielą ludzi funkcjonariusze totalitarnych reżimów, wskutek czego Hanemann zostanie „obcym" zarówno dla nazistów, jak dla ubeków w powojennej Polsce – zdumionych, że nie chce przyjąć ich wizji „porządku świata" i wyjechać co prędzej do Niemiec. To skutkiem rozpętania ideologicznych nienawiści jest wojna, a wraz z nią inwazja barbarzyństwa, która Witkacego pcha do samobójstwa, a całe narody – do panicznej ucieczki, oglądanej tu przez dantejskie sceny ostrzeliwania Nowego Portu i zatopienia statku z uchodźcami.

Triumf życia gdzie się poczyna? W momencie akceptacji Obcego i wyjścia ku niemu – nawet kosztem grupowej solidarności. Przepędzenie przez Ojca szabrowników z domu Hanemanna, przygarnięcie Hanki – „obcej" z pochodzenia, a potem raz jeszcze podwójnie obcej – jako niedoszłej samobójczyni, przygarnięcie przez Hankę Adama – i wreszcie finałowy akt solidarności, kiedy trójce prześladowanych ludzie dopomagają w ucieczce przed ramieniem Instytucji – oto kolejne etapy budzącego się w powojennym Gdańsku życia i zarazem momenty wspierające poczucie sensowności egzystencji. Nie idzie to łatwo, bo przecie Hanka, paradoksalnie, aby naprawdę odzyskać chęć życia i zarazem zaakceptować w pełni Hanemanna, swego zbawcę – musi go

wpierw z maksymalnym zaangażowaniem emocji obrazić i niejako osadzić w obcości, obdarzając niepochlebnym mianem „szwaba". Może jednak bez tego aktu rytualnego wypędzenia ze wspólnoty późniejsza akceptacja nie miałaby tak znaczącej wymowy.

Prawdziwie symboliczne jednak wydaje się w powieści przyjęcie pod wspólny dach Adama – niby nowego człowieka wydobytego niemal dosłownie „z ziemi" – z ruin niemieckich kazamat. Adam przypomina nieco postacie ocalających świat komediantów, którzy pojawiali się w filmach Bergmana czy Felliniego – ze swym niebywałym talentem naśladowczym, ze swą niemotą przeistaczającą się w zdolność mówienia „setką języków". Adam jest w tej powieści niejako kwintesencją Inności polegającej na niezakorzenieniu, nieprzynależności do uporządkowanych i administracyjnie zatwierdzonych grup czy kategorii społecznych. Ale jednocześnie zdaje się też być symbolem człowieka – szukającego zawsze dla siebie przytulnej niszy i rodzinnego ciepła.

Nie odczuwam potrzeby kreślenia uczonego traktatu o książce Stefana Chwina. Wolę próbować ją opowiadać – bo opowiadać ją można na różne sposoby: jako historię przedmiotów; jako dzieje Wielkiej Przemiany, która jedną kulturę zastąpiła inną; jako opowieść o uleczeniu duszy tytułowego bohatera i jego wrośnięciu w obcą z początku społeczność; jako opis – na odwrót – wrastania Polaków w środowisko stworzone niemieckimi rękami; jako walkę życia ze śmiercią, a prywatnych ludzi z „historią spuszczoną z łańcucha". Ma więc ten tom strukturę wielowarstwowego palimpsestu i w samej istocie, wpatrując się weń, dostrzegać można – jak na obrazie Caspara Davida Friedricha – różne historie na raz.

Nie mam wątpliwości, że powieść Chwina to jedna z najlepszych książek polskich ostatnich lat: mądra, bogata w treści, unikająca przy tym łopatologicznie wykładanych morałów, dozująca umiejętnie poetyczność i prozę życia, patos dziejowy przyprawiająca (auto)ironią. Czy jednak autor w jednej przynajmniej sprawie nie okazał się zbyt konsekwentny w wyborze metody postępowania? Chciał zapewne napisać utwór bezstronny, wolny od wszelkich skutków nacjonalistycznego zaślepienia, utwór zatem do szpiku kości c y w i l n y, ukazujący wojnę i inne skutki ideologicznych zacietrzewień gdzieś w tle, z dala od tego, co dzieje się na naszych oczach. W samej rzeczy więc obie społeczności biorące w *Hanemannie* udział w historycznym dramacie ucieczki i osiedlenia wypadają zdumiewająco idyllicznie. To, co było w wojnie erupcją nienawiści, zdziczeniem, zbrodnią lub ideologicznym obłędem, pojawia się gdzieś w tle – jak ten ostrzał Nowego Portu, którego sowieckich autorów w ogóle nie zobaczymy na oczy. Podobnie nie ujrzymy w powieści prawdziwych nazistów, ba, nie zobaczymy nawet psychologicznych skutków prowadzonej przez nich indoktrynacji. Równie wątła będzie na kartkach książki obecność funkcjonariuszy systemu

stalinowskiego – pojawiają się oni niczym obce ciało w powojennej społeczności, a ich działalność, choć w skutkach złowroga, nie paczy ludzkich dusz ani charakterów. W ten sposób autor niejako oczyszcza sobie przedpole ze wszystkiego, co było nieuniknioną drastycznością historycznych przemian i co mogłoby stanowić nieusuwalną zadrę w polsko–niemieckich relacjach.

A przecież to przejście domów, mieszkań, przedmiotów z jednych rąk w inne b y ł o czymś drastycznym – podobnie jak emocje wyzwalające się wraz z zetknięciem dwu narodów, z których jeden dokonał na drugim niewyobrażalnej zbrodni. Tu drastyczność owa manifestuje się jakby w tle – w niszczycielskim szale, z jakim pan Schultz rozbija swe meble i porcelanę, aby nie dostały się w ręce jakiegoś „świńskiego Polaka" – w działalności, jakby nieśmiałej, szabrowników. Pewien znany pisarz pamiętający tamte lata z autopsji powiedział mi, przeczytawszy *Hanemanna*: – No tak, to bardzo dobra literatura, narzucająca sugestywnie swoją wizję, ale kiedy my wymrzemy, nikt już nie będzie wiedział, jak to wyglądało n a p r a w d ę.

Jaki jest więc *Hanemann* Chwina? Nie, nie ma w nim kłamstwa, ale niejako przesunięcie akcentów – tak jakby każde pokolenie potrzebowało innej wizji tamtych czasów, jakby konstruowało swoją własną wersję historii, z którą chciałoby żyć. Ponurej, jątrzącej frenezji dotychczasowych literackich obrazów wojny i jej skutków przeciwstawia się dziś wizja inna, w której nacisk pada na wspólnotę ludzkiego losu, jaka łączyła – mimo wszystko – obydwa narody. W tym losie szuka Chwin tego wszystkiego, co wspierało wolę życia i przetrwanie wartości, na czym można dziś budować wspólną, nie pogłębiającą urazów wizję historii. I porozumienie znajduje w rzeczach najprostszych: w podziwie dla przychylnej ludziom użyteczności tych samych, przechodzących z rąk do rąk przedmiotów, w spokoju odnajdywanym w tym samym dla kolejnych mieszkańców domu widoku za oknem – wreszcie w fascynacji innością i podobieństwem osobistych losów obcoplemieńców, w szacunku dla ich pamięci, w której dzieciństwo naszego świata przechowało się otoczone inną aurą i opatrzone obco brzmiącymi nazwami. Ten pomost pomiędzy Glettkau a Jelitkowem, Neufahrwasser a Nowym Portem, Langfuhr a Wrzeszczem któż ma zbudować, jeśli nie literatura? Musi być jednak mądra, nie poddająca się złym emocjom, a zarazem gęsta od znaczeń i obrazów – właśnie tak jak *Hanemann* Chwina. Wszystkim twórcom literatury zakorzenionej w krajobrazach lokalnych, specjalistom od „powieści gdańskiej" („zakopiańskiej", „śląskiej", „kresowej" *etc.*) autor tej książki podniósł poprzeczkę na wysokość zaiste niełatwą do przeskoczenia.

JERZY JARZĘBSKI, ur. 1947, dr hab. w Instytucie Filologii Polskiej UJ, historyk literatury. Wydał: *Gra w Gombrowicza* (1982), *Powieść jako autokreacja* (1984).

Kroniki krakowskie

WRZESIEŃ – LISTOPAD 1995

Tadeusz Nyczek

W październiku w BWA tygodniowa impreza: „Spotkania Krakowskie '95 – Festiwal Sztuki Współczesnej". Franz Fiszer powiedziałby: „Mam nad wami, którzy widzieliście, tę przewagę, że nie widziałem." No więc nie chodziłem, nie widziałem, dlatego piszę. Nie widziałem, bo nie chciałem. Ale przecież znam skądinąd taką działalność. Napatrzyłem się swego czasu, kiedy jeszcze była ciekawostką przyrodniczą, a nie fragmentem zwyczajnego życia artystycznego drugiej połowy XX wieku. No i czasem podglądam tu i ówdzie. Coś mnie nie bierze.

Ponieważ wygląda na to, że jestem stary jak opera chińska, pamiętam jeszcze te dziwne czasy, kiedy Zbyszek Warpechowski uchodził za jednego z najzdolniejszych młodych malarzy krakowskich, i pamiętam grozę pomieszaną z niedowierzaniem, gdy okazało się, że wcale nie ma zamiaru kultywować szczytnych tradycji ojców i dziadów, tylko wlazłszy w Krzysztofory między Beresie i Kantory oddaje się antysztuce. To były lata sześćdziesiąte, początki *happeningu* w Polsce, i Zbyszek ugrzązł w tym na zawsze. Stał się zresztą z czasem klasykiem gatunku, który współtworzył, czyli sztuki akcji, i dziś jako siwowłosy patriarcha mógłby dożywać chwały otoczony wianuszkiem konceptualnych wnuków instalatorów. Zdaje się, że wcale mu nie w głowie taki koniec. Ale ja chciałem o czym innym.

Otóż nie chodzę na „akcje", „zdarzenia" i tym podobne, bo niespecjalnie mnie to podnieca. A nawet, szczerze mówiąc, troszkę śmieszy. To wcale nie znaczy, że jestem przeciw. Proszę mnie nie mieszać do starego sporu między konwencjonalistami a awangardzistami, czyli

zwolennikami kultury, i tymi, których zwolennicy kultury nazywają zwolennikami kontrkultury.

Kontrkultura jest nieszczęśliwą nazwą czegoś, co bynajmniej nie występowało przeciw kulturze jako takiej. Kontrkultura była, i owszem, fragmentem pewnej większej całości, której na imię Walka Ze Starym. Nie wiadomo, kiedy Walka Ze Starym się zaczęła, przynajmniej jeśli chodzi o jej korzenie współczesne. Czy na początku byli impresjoniści walczący z akademikami czy trochę później dadaiści walczący z logiką arystotelesowską. A może futuryści podpalający muzea w imię Świetlanej Przyszłości. Myślę, że jednak bardziej dadaiści niż impresjoniści. Bo impresjoniści walczyli z akademizmem na udeptanej wspólnie ziemi: dzieła sztuki. Dadaiści uciekli z tej ziemi. Odtąd walka przypominała zmagania husarzy z piratami. Ci na swoim polu wywijali mieczami, tamci abordowali powietrze, prując morskie fale. I co z tego, że wymachiwali na odległość, grozili i krzyczeli? Krzywdy sobie zrobić nie mogli, a od wrzasków tylko uszy bolały. Mógł sobie Duchamp oświadczyć, że malarstwo się skończyło i odtąd ważna będzie tylko muszla klozetowa, ale na malarstwie nie robiło to specjalnego wrażenia, bo to było tak, jakby tancerz z baletu oznajmił, że skończyła się dramaturgia i trzeba pozamykać teatry.

Ta dziwna wojna trwa już bez mała cały nasz wiek, i jest to chyba jedyny wiek w dziejach świata, kiedy o charakterze kultury decyduje strukturalne nieporozumienie. O tym, że żyjemy w epoce bez stylu, wiadomo. Ale czy możliwe jest, żeby o stylu – jednak! jaki by nie był! – decydował tylko antystyl? Styl negatywny, przez odrzucenie? A tak zdaje się wyglądać pole bitwy naszych czasów. Po jednej stronie najzupełniej bezstylowy chaos kultury artystycznej udającej lepiej czy gorzej kulturę „tradycyjną", po drugiej antytradycyjna działalność, która przez wielodziesiątletnie zasiedzenie, tudzież okopanie się teoriami i doktrynami, dobiła się miana „sztuki nowoczesnej", czyli prawdziwie XX-wiecznej.

A wszystko dalej kłębi się po salonach, ściga o dotacje prywatne i państwowe, zakupy muzealne i tak dalej. Jakaś paranoja.

Całkiem rozumiem tych, którzy z obrzydzeniem spoglądają na dzisiejszą wytwórczość artystów uznających się za „kontynuatorów prawdziwej tradycji sztuki". Chłamu tu tyle, że aż dziw, ile znosi Bogu ducha winne płótno. Nie mogę się mimo wszystko przekonać do sztuki bezprzedmiotowej (nie-przedmiotowej, antyprzedmiotowej), i to nie dlatego, że gardzę nią programowo jako miłośnik metod konwencjonalnych. Przekonać się nie mogę, bo to jakoś dziecinne, przedszkolne. A strasznie naburmuszone, nadęte, namyślone. I czynione z pewnej podstawowej niewiedzy: że to, co w ramach działalności nowoczesnych akcjonerów-instalatorów im samym wydaje się nadzwyczaj odkrywcze, w innej dziedzinie uchodziłoby ledwo za wstęp do czegoś poważnego,

wprawkę, coś niewartego traktowania w kategoriach jakkolwiek pojętej działalności artystycznej.

Kiedy konceptualizm głośno niegdyś wykrzykiwał swoje przewagi, głównie intelektualne, wykształceni w przedmiocie filozofowie, teoretycy sztuki, kultury i cywilizacji uśmiechali się częstokroć z niedowierzaniem, jak można podawać za głębię myśli coś, co przypomina nieledwie gaworzenie. Niżej podpisany stara się dużo rozumieć, wychodzić naprzeciw i tak dalej. Ale ma pecha, że na przykład chodzi do teatru, pisuje o nim, a nawet w teatrach albo szkołach teatralnych pracuje od czasu do czasu. I odnosi wrażenie, że znaczna część tak zwanej *action–-art* jest niczym innym, tylko dosyć kiepskim teatrem, w dodatku najczęściej nieświeżym. Albo – niekoniecznym. To, co w galeriach podawane jest za wydarzenia artystyczne, w szkołach teatralnych uchodziłoby za ćwiczenia reżyserskie i to na poziomie wstępnym, koncepcyjnym. Umiejętność zbudowania poprawnej kompozycyjnie, opartej na dobrym pomyśle sceny jest tam zadaniem trenowanym jako wprowadzenie do logiki myślenia przestrzennego w teatrze, i póki co tylko tyle.

Autorzy i animatorzy akcji plastycznych, od jakiegoś czasu pretendujący do miana twórców odrębnej gatunkowo dziedziny sztuki, zdają sobie dosyć niechętnie sprawę z niejakiego pokrewieństwa swojej działalności z teatrem właśnie. Trudno zresztą prześlepić te związki. Coś, co porusza się w czasie i przestrzeni i jest animowane zazwyczaj przez autorów/aktorów, bliższe jest poetyki teatru niż czegokolwiek innego. Różnice oczywiście istnieją. W akcjach nie ma tekstu dramatycznego, „aktorstwo" jest czysto zewnętrzne, usługowe, nie zwrócone na siebie, ale na przedmiot obróbki. Jest jednak przestrzeń do „grania" i są widzowie, a to wystarcza, by mówić o teatrze. Czy – precyzyjniej – parateatrze.

Mieszanie gatunków jest jedną ze specyfik estetyki XX wieku i próby żeniaczki plastyki choćby z teatrem należały do pomysłów elementarnych. Bawili się tak dadaiści i surrealiści, a odkąd teatr zaczął uciekać z zamkniętych pudeł sceny w przestrzenie najzupełniej dowolne, spotkanie z wyobraźnią plastyczną stało się wręcz nieuchronne. Stąd niespotykana wcześniej inwazja plastyków do XX-wiecznego teatru. Ich obecność tam – wielowymiarowa, od projektowania autorskiej scenografii po wymyślanie nowych reguł scenicznych – okazała się rewelacją i czasem aż rewolucją. Jaki byłby pejzaż polskiego teatru (poprzestańmy na bliższych sercu przykładach) bez udziału Kantora, Szajny, Wajdy, Swinarskiego, Grzegorzewskiego, Mądzika, Lupy, Krechowicza?

Nie wiecie, kto to Jerzy Krechowicz? W latach sześćdziesiątych jeden z najsłynniejszych w Europie twórców teatru umownie zwanego plastycznym, sam malarz, grafik, projektant. Z Gdańska, gdzie do dziś mieszka i pracuje. Jego teatr, wywodzący się z ruchu studenckiego, nazywał się „Galeria", istniał ledwie parę lat. Dał też kilka zaledwie przedstawień, ale każde rewelacyjne. I każde następne coraz krótsze;

ostatnie trwało chyba niecałą minutę. Potem rzeczywiście można było już tylko się samounicestwić. Jedynie w pierwszych premierach brali udział aktorzy–animatorzy, potem i oni zostali wyeliminowani na rzecz czystego ruchu form, świateł i dźwięków. Trochę podobnie działa – ta już od ćwierćwiecza – Scena Plastyczna KUL Leszka Mądzika.

Nie wspomniałem o innej sławie, też w randze europejskiej, jaką była – jest – warszawska Akademia Ruchu pod przywództwem Wojciecha Krukowskiego. Najciekawsze, myślę, pod względem bogactwa ekspresji zjawisko z gatunkowego pogranicza teatru i sztuki, jakie pojawiło się u nas po wojnie. Nie przypadkiem od kilku lat Krukowski prowadzi Centrum Sztuki Współczesnej w warszawskim Zamku Ujazdowskim. Odkąd praktycznie ustała działalność Galerii Foksal, tam właśnie spotykają się polscy i światowi autorzy sztuki akcji i w ogóle sztuki „poza dziełem sztuki".

A jednak sam Krukowski wyszedł od teatru... I choć to teatr bez słów, bez tekstu (w rzadkich przypadkach słowo pojawia się poza aktorami, z taśmy), przecież rygor formy jest tam rygorem teatralnym właśnie, niebywale precyzyjnym.

I tu, jak sądzę, jest pies pogrzebany. Bo największą słabością sztuki akcjo–instalacji, jej niedomyśleniem strategicznym i teoretycznym, jest brak formy. Sama nie wykształciła żadnej swoistej, samostanowiącej, a będąc zlepkiem nie–do–teatru i poza–sztuki skazuje się, paradoksalnie, na eklektyzm, niedookreśloność, bylejakość.

Podejrzewam, w czym rzecz. Od sztuki „dzieła sztuki" odwróciła się ona niejako programowo, więc tam nie może szukać pomocy. Ale do teatru przyznać się nie chce, bo to oznaczałoby nie tylko rygor formy i nie tylko akceptację wejścia na cudze podwórko. Oznaczałoby przede wszystkim przyjęcie konsekwencji tego wejścia w inną konwencję, na przykład w postaci całkowitej rezygnacji z zostawiania po sobie handlowych bądź tylko ekspozycyjnych śladów. Teatr bowiem z założenia jest fenomenem ulotnym, istniejącym tylko w momencie kreacji. Tymczasem akcjonerzy bardzo są przywiązani – mimo wszystko! – do wystawowo–muzealnego sposobu myślenia, oczywistego dla twórców „dzieł sztuki", ale zupełnie poronnego w przypadku poza–sztuki. Nie ma nic bardziej żałosnego niż pracowicie wyeksponowane szczątki *happeningów*, akcji, instalacji i tym podobnych. A jeśli jeszcze za tym stoi utajona, ale wyraźna nadzieja, że jakieś muzeum kupi to do swojej kolekcji „współczesnej sztuki"... Co zdarza się, skądinąd świadcząc o bezradności muzealników wobec rynku rozchwianych konwencji. Tu, szczerze mówiąc, kończy się moja wyrozumiałość wobec poczynań artystycznych akcjonistów i wszystkich autorów dzieł gwałtownie kontestujących muzealne pojęcia „dzieła sztuki".

Bo już pomijam dwuznaczność starania się o miejsce sąsiadowania z czymś, czym się po cichu albo i głośno gardzi. Czyli zwykłym, tradycyjnym kawałkiem oprawionego i zamalowanego płótna bądź

obrobionego marmuru. Najgorsze jest to, że czuć trupem. Te pieczołowicie poukładane szczątki instalacji... Te zestawy przedmiotów mające dać do zrozumienia, że odbywało się tu jakieś nadzwyczajne misterium umysłowe... A po wszystkim została kupa czy kupka materii ułożona przez autora wedle jemu samemu wiadomego klucza, przed którą potem przesuwają się bezradni zwiedzający, z których część na wszelki wypadek woli myśleć, że ukryte tam są nadzwyczajne moce intelektualno–estetyczne, podczas gdy jest to tylko resztka po zabawie. W najlepszym przypadku produkt pewnej gry wstępnej odbytej w umyśle autora, z której dla nas, profanów, pozostały jedynie materialne ślady.

Czy doprawdy oglądanie szachownicy, na której porzucili parę figur byli gracze, jest czymś tak podniecającym? Pamiętam rozpaczliwe nudziarstwo kilku ogromnych pomieszczeń w paryskim Musée d'Orsay, przeznaczonych na twórczość Josepha Beuysa, króla instalacji. Ja tam wolę oglądać mecz, chodzić do teatru albo na wystawę dobrego malarstwa. Wiem, że to mało odkrywcze. Choć jak dla kogo.

A jednak trochę zełgałem. Jak to bywa, kiedy się chce przeprowadzić dowód, zachowując czystość wywodu. Zełgałem, bo niektóre akcje plastyczne lubię, cenię i w ogóle. Kiedyś, było to ze dwadzieścia lat temu, pilnie śledziłem działalność poznańskiej grupy „Od Nowa", jednej z pionierskich na terenie sztuk poza–konwencjonalnych. Oni robili coś na pograniczu *happeningu*, teatru, interwencji w naturalną przestrzeń miasta... Teoretycznie blisko tego, co realizowała w podobnym czasie Akademia Ruchu, ale jednak zupełnie inaczej; jak Akademia wychodziła od teatru, tak „Od Nowa" lokowała się bliżej *happeningu* plastycznego. Te idiotyzmy, jakie wyprawia z opakowywaniem miejskich budowli pan Christo, za ciężkie pieniądze i z wielkim hukiem, niech się schowają wobec niegdysiejszych konceptów Grupy „Od Nowa", która potrafiła i pół średniej wielkości miasta wciągnąć do gry. Tyle że był wtedy wokół nas biedny socjalizm, reklama żadna, i niebotyczne nieraz w swojej zabawnej pomysłowości akcje Grupy tonęły rychło w niebycie. Na marginesie: szef ex–Grupy, Wojciech Müller, znakomity grafik, jest od lat rektorem poznańskiej PWSSP, a do najaktywniejszych działaczek Grupowych należała Iza Gustowska, dziś również światowej sławy graficzka.

No i Jerzy Bereś, którego msze, rytuały i akcjoteatry lubiłem zawsze i wiernie. Tak jak i jego drewnorzeźby. O Beresiu pisywałem parokrotnie i mam wrażenie, że nic już nie jestem w stanie nowego wymyślić. A jednak może choć coś. Wielka retrospektywa rzeźbiarska październikowo–listopadowa w Muzeum Narodowym (przeniesiona z poznańskiego Narodowego) odkryła mi przede wszystkim wczesnego Beresia, z lat 50. i 60., którego właściwie nie znałem.

Uderzające jest to przede wszystkim, że się niemal nie zmienił. Te

wielkie, większe i mniejsze kompozycje, powstałe z przemyślnego łączenia surowo ciosanych brył, drągów, sznurów i patyków, oczywiście nie były i nie są wszystkim, co Bereś zrobił przez ponad czterdzieści lat życia w sztuce; możliwość dokonania tak konsekwentnego wyboru jednak o czymś świadczy. Ale zobaczyłem tam jeszcze coś innego. Pierwsze rzeźby, właśnie te z lat 50. i 60., były jeszcze całkiem a-ideologiczne, w odróżnieniu od późniejszych, w których elementy polityczno-społecznej groteski układały się w zupełnie niezwykły „pamiętnik PRL-u". Ten pamiętnik miał swoich braci w innych dziedzinach sztuki. Na przykład rysunki dwóch Andrzejów – Czeczota i Mleczki, także piosenki Wojciecha Młynarskiego. Warto by zresztą kiedyś napisać taką pracę: rzeźbiony, rysowany i śpiewany felieton polski.

Tamte wczesne rzeźby były czysto znakowe, odnosiły się do pojęć „wyższych". Jeśli te późniejsze nazwałem felietonami, tamte były czystą poezją. Dziś widać, jak racja felietonu zblakła na rzecz poezji. Nie zawsze, ale przeważnie. Nic w tym dziwnego ani nowego. Pomińmy oczywisty los felietonu. Proces „wyparowywania znaczeń" obejmuje wszak ogromną część kultury PRL-u, i to wcale nie felietonową. Kiedyś Malraux pisał o wyparowaniu świętości ze sztuki europejskiej, po której pozostały już tylko „przedmioty artystyczne". Podobne zjawisko, *toutes proportions gardées*, obserwujemy teraz wokół siebie. Odchodząc, PRL zabrała ze sobą „świętość" naszych niegdysiejszych emocji, natchnień, wiar i nadziei ulokowanych w dziełach kultury, różnorakich zresztą. Zostały powszechniki, poezja uczuć ponadczasowych i to wszystko, o czym wiemy, a co kiedyś, w ciemnościach cenzury ducha i ciała, wydawało się kwiatkiem do kożucha, skowronkiem w więzieniu. Felietony Beresia są nadal zabawne, świetnie pomyślane i wykonane. Ale już nie podniecają. Zostały świadectwem odważnej postawy i brawurowej wyobraźni ich autora. Z wczesnych rzeźb poezja nie uleciała. Wpisana w archetypiczną symbolikę drzewa i drewna – dźwięczy strofami Tadeusza Nowaka, Jana Bolesława Ożoga, Stanisława Piętaka, Juliana Przybosia.

Wystawy, pokazy. Nic więcej krakowską jesienią? Prawie nic. A przecież nie wspomniałem ani o ważnej wystawie najnowszego malarstwa Zdzisława Beksińskiego, wokół którego jak zwykle nieporozumienia, dąsy i zachwyty. Ani o bardzo interesującym podwójnym wystąpieniu artystycznego małżeństwa Ewy i Zbigniewa Bajków, którzy przygotowali w dwóch galeriach równoległe wystawy zainspirowane tematem Raju. Dobra jesień dla sztuki.

I dla Jana Błońskiego. Po ubiegłorocznych studiach o Gombrowiczu (*Forma, śmiech i rzeczy ostateczne*) kolejna arcyważna książka krytyczna, *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*. O dziwo i o zgrozo dopiero pierwsza monografia autora *Słonia* i *Tanga*. Niekompletna (głównie o dramatach), ale zawsze.

Niby wiadomo, że Mrożek jest fenomenem polskiej kultury. Kimś naprawdę osobnym i wyjątkowym, i to nie tylko ze względu na wielorodzajowość twórczości, ale postawę wobec siebie, ojczyzny, literatury i ludzkości. A tu proszę, dotąd nic. Owszem, artykuły, recenzje, to jasne. Owszem, Festiwal Mrożka w Krakowie, pięć lat temu. Ale gdzie badacze kultury, historycy i teoretycy literatury, teatru, sztuki? Miłosz, Lem, Gombrowicz, Różewicz, Herbert, Herling-Grudziński, Barańczak mają po kilka różnych książek o sobie, a Mrożek nic. Przecież, na Boga, nie gorszy, nie głupszy, nie mniej na nie zasługujący! Ale ugryźć, rozgryźć Mrożka to sztuka może najtrudniejsza. Jeszcze ta wlokąca się za nim etykietka dowcipnisia... humorysty... A humorysta, komediant jakby mniej zasługiwał... O ludzie, o rodacy. (Jam też winien, nie przeczę. Pisałem, pisywałem, ale nie ogarniałem. Może gdybym rzucił wszystko inne i zaczął ogarniać... Marne usprawiedliwienie.)

Napisał Błoński w tej swojej książce o dramatach i opowiadaniach Mrożka, że Mrożek jest drugi – w kolejności – po Fredrze. Nie po Bałuckim, Winawerze, Witkacym i Szaniawskim, ale prosto po Fredrze! Komediant? Humorysta? I czy tak naprawdę nie jest tak, że drugi po Fredrze? Jak popatrzeć bliżej, to jest. Takiego mistrza dialogu nie było od Fredry. I nie bójmy się słowa „komediopisarz". Odkąd Jarosław Marek Rymkiewicz opublikował, osiemnaście lat temu, esej-opowieść *Aleksander Fredro jest w złym humorze*, mówić lekko o komediopisarstwie kogoś takiego jak autor *Dożywocia* i kogoś takiego jak autor *Emigrantów*, to jak mówić o autorze *Pana Tadeusza*, że był poetą wiejskim, a o autorze *Cyberiady*, że jest bajkopisem.

Książka Błońskiego jest błyskotliwa, co nie dziwne. Ekscytująca jako proces badawczy, co nie dziwne w równym stopniu. Ale uprzedzam: najlepiej ją czytać albo dobrze znając Mrożka, albo przeczytawszy go uprzednio od nowa. Bo przygody z dobrym krytykiem wtedy są najpożyteczniejsze, kiedy widzimy gołym okiem, że nie usiłuje nam wmówić czegoś, czego omawiany autor nie napisał, tylko wiedzie cierpliwego czytelnika za rękę i rozświetla wszystkie ciemne miejsca tekstów, opowiada o kontekstach i pretekstach, a prowadzi ciekawie, nie zaniedbując przystanków na lżejsze anegdoty i barwne analogie.

Sam Mrożek był w październiku w Krakowie. Na chwilę. Przyjechał na pogrzeb swojej siostry, ostatniej z rodziny. Podobno także to jego ostatnia podróż do ojczyzny. Zdrowie już nie to, Meksyk daleko. Pisze, powiadają, nową sztukę. Cóż, czekajmy. Jak zwykle nie mając pojęcia, o czym teraz napisze. Prawie każdego pisarza o takim dorobku można już wyczuć. Mrożka wciąż nie. Mały dowód wyjątkowości?

TADEUSZ NYCZEK, ur. 1946, absolwent polonistyki UJ, krytyk, eseista. Ostatnio wydał *Określona epoka. Poezja Nowej Fali 1968–1993* (1994).

TROPIENIE OBLICZA BOGA

Manfred Lurker, PRZESŁANIE SYMBOLI W MITACH, KULTURACH I RELIGIACH
seria „Mity – obrazy – symbole"
Wydawnictwo Znak, Kraków 1994

W zindustrializowanym społeczeństwie narasta potrzeba rewaloryzacji myślenia symbolicznego. Tęsknota za utraconą, ponadczasową prawdą bywa zaspokajana dziś przez nowe, coraz bardziej zaskakujące formy starych mitów. Struktury mityczne i myślenie symboliczne odnajdujemy na przykład we współczesnym kinie (*Gwiezdne wojny*) lub w teatrze obrzędowym (Grotowski, Gardzienice), albo też powracają one w różnych nurtach literatury *fantasy* (J. R. R. Tolkien lub F. Herbert). Myślenie symboliczne przeżywa renesans w niektórych nowych ruchach religijnych świadomie nawiązujących do neopogaństwa czy religii Wschodu, gdzie nie zatracono takiego spojrzenia na *sacrum*. Może zresztą tylko nasza skrócona perspektywa historyczna i zadufanie wyemancypowanego racjonalisty każą nam mówić o renesansie, podczas gdy tak naprawdę myślenie mityczne czy symboliczne nigdy nie opuściło nowożytnego człowieka. Trwało skrzętnie i wstydliwie ukrywane pod rozmaitymi maskami. Antropologia kulturowa próbuje je dziś uchylić.

Książka Manfreda Lurkera podejmuje próbę możliwie szerokiej interpretacji wybranych symboli oraz przedstawia ich wielorakie kulturowe konteksty. Autor jest już znany polskiemu czytelnikowi z wydanego przez Pallottinum w 1989 roku *Słownika obrazów i symboli biblijnych*. Recenzowana publikacja właściwie również jest słownikiem symboli, choć nie zapisanym w formie alfabetycznie ułożonego wykazu haseł.

Układ książki jest zresztą nieco przekorny. Lurker rozpoczyna od malarstwa jaskiniowego i sięga swą refleksją początków kultury. Spodziewamy się więc układu historycznego. Tymczasem kolejne rozdziały zawierają właściwie systematyczną (czy fenomenologiczną) interpretację kilkunastu symboli i ich szeroką wykładnię. Autor porusza się po ogromnym obszarze

tak geograficznym, jak i historycznym. Przemierza różne kultury, religie, a przykłady czerpie zarówno z literatury pięknej, jak i popularnej, z kina i archeologii, z ludowych podań i mitów i ze świadectw sztuk plastycznych.

Sam dobór omawianych szczegółowo symboli jest zastanawiający i bardzo zróżnicowany „rodzajowo". Lurker omawia takie zasadnicze „prasymbole", jak światło i ciemność, ogień i wodę, drzewo i górę, następnie wyjaśnia także znaczenie na przykład różnych kolorów, liczb czy figur geometrycznych. Wreszcie poświęca wiele miejsca i takim symbolom, które musi interpretować, jak pisze, w „ich konstelacji społeczno-historycznej" (s. 32), jak na przykład namiot. Zasadniczo uważa, że pomimo tak ogromnego zróżnicowania zjawisk symbolicznych można je jednak pogrupować „wokół stawania się i przemijania, światła i ciemności, dobra i zła" (s. 33).

Każdy, kto podejmuje próbę systematycznej refleksji nad symbolicznym wymiarem kultury, musi się zmierzyć ze starym pytaniem, czy symbole mają charakter archetypowy, czy są skonwencjonalizowanym systemem znaków. Lurker właściwie uchyla się od jednoznacznej odpowiedzi. Z jednej strony, widoczna jest jego tęsknota za odtworzeniem symbolicznego prajęzyka ludzkości, który właściwie składał się – według niego – z samych symboli. Chodzi tu przede wszystkim o takie symbole, jak ogień, woda czy drzewo. Z drugiej jednak strony – przytacza szereg krytycznych uwag wobec tej idei i twierdzi, że koncepcja „uniwersalnego języka symboli" (nawiązuje tu do Ericha Fromma) nie daje się utrzymać w świetle badań interdyscyplinarnych.

Lurker podaje cały szereg przykładów na to, jak silnie skonwencjonalizowane są liczby czy kolory. Obok bieli czy czerni zwraca uwagę ambiwalencja znaczeń czerwieni. U dawnych Egipcjan kolor ten symbolizował potęgę demonów. W Starym Testamencie wojownicy są ubrani „w szkarłat" (Na 2, 4) i czerwień oznacza tu krew, walkę i śmierć, podobnie jak w *Pieśni o Nibelungach*. W starożytnym Rzymie kolor czerwony był znakiem niewinności (panna ubierała się w taką szatę do ślubu), ale oznaczał także wstyd i hańbę. Czerwień ma znaczenie z jednej strony erotyczne, z drugiej – sublimuje się w liturgiczne szaty Zielonych Świątek, obrazując tu języki ognia, pod postacią których Duch Święty zstąpił na apostołów w dniu Pięćdziesiątnicy.

Lurker przypomina także, jak utrwalona jest symbolika niebieskich szat dawanych męskim niemowlęciom i różowych, które są odpowiednie dla dziewczynek. Przykłady są równie różnorodne jak poprzednio: autor czerpie je tak z obyczaju ludów Europy, jak i z Chin. Owe uderzające podobieństwa w znaczeniu pewnych symboli w oddalonych od siebie cywilizacjach znajdujemy zresztą we wszystkich rozdziałach.

Rozważaniom Lurkera towarzyszy pytanie, co w przypadku poszczególnych symboli jest wynikiem kulturowej umowy i konwencji, a co należy do ahistorycznego bytu i dziedziczone niezmiennie powraca w stałej symbolizacji. W wypadku części z omawianych symboli autor posługuje się językiem psychologii głębi (wydaje się mu ona szczególnie bliska) i wskazuje na niezmienną podstawę symbolu. Pisze na wstępie, że „nie można po prostu wymyślać lub zaprojektować symboli, są one dane i zakorzenione w praprzyczynie ludzkiego doświadczenia zbiorowego" (s. 24). Rozważając

samą definicję symbolu, zaznacza, że jego główną funkcją jest odsyłanie poprzez postrzegalną zmysłowo rzeczywistość do *numinosum*, do transcendencji (s. 27). Tak jest w wypadku przede wszystkim najważniejszych symboli nazwanych tu „prasymbolami". Inne – i tych jest większość – należy jednak oceniać w ich „konstelacji społeczno-historycznej". Lurker zmaga się z tym problemem nieustannie budząc szczery i niekłamany podziw dla rozległości kulturowej perspektywy.

Rozważając przyczyny współczesnej atrakcyjności myślenia symbolicznego, Lurker zwraca uwagę, że „myślenie pojęciowe wynika wszak z *ratio*, myślenie zaś obrazowe, zwłaszcza symboliczne, zyskuje uzasadnienie właśnie tam, gdzie poznanie rozumowo pojęciowe nie ma już dostępu" (s. 26). Jego zalecenie i wyraźnie widoczna fascynacja myśleniem symbolicznym wypływa z głębokiej wiary, że w przyszłości właśnie symbol stanie się tym „kluczem do egzystencji" człowieka, dzięki któremu da się „otworzyć sens życia" (s. 33). I tu brzmią echa fascynacji psychologią głębi. Pomimo to autor uznaje i docenia historyczne determinacje i „konwencjonalizację" wielu symboli. Prymat rezerwuje jednak dla ich wymiaru uniwersalnego i ponadczasowego.

W początkach nowożytności, właściwie do XIX wieku, zachodni chrystianizm usiłował nawrócić Wschód, natomiast obecnie jesteśmy świadkami innego procesu. To religie Wschodu przybywają pod rozmaitymi postaciami na Zachód i czynią go terenem swoich misji. I ludzie Zachodu sami dokonują wyboru. A myślenie symboliczne – i równocześnie szerokie posługiwanie się symbolem w autoprezentacji – takie, za którym tęskni i które opisuje Lurker, jest daleko bliższe duchowości orientalnej niż europejskiej.

Odczytywanie symboli zawartych w podaniach i mitach może przynieść różne rezultaty, bowiem jest związane z podejściem, jakie badacz reprezentuje. Wieloznaczność, która wydaje się związana z istotą symbolu (to wszak odróżnia go od alegorii), mści się tu na tych, którzy usiłują podać gotowe wykładnie zawartych w mitach symboli. Lurker zdaje sobie sprawę z tego problemu.

Znakomitym i pouczającym dla mnie przykładem niebezpieczeństw interpretacyjnych jest przegląd różnych „wyjaśnień" bajki o Czerwonym Kapturku. Lurker streszcza je syntetycznie. Tak więc na przykład w ujęciu przyrodniczo-mitologicznym Czerwony Kapturek jest postacią solarną połykaną przez demona ciemności. W „interpretacji psychologizującej" podkreśla się związek czerwieni z seksualnością. Wówczas „czerwona czapeczka jest symbolem seksualnego dojrzewania, wilk reprezentuje zwierzęcy popęd, myśliwy zaś zmysł porządku moralnego". Inne możliwości pozostawmy zainteresowanym przyszłym czytelnikom. To warta zapamiętania przestroga przed absolutyzowaniem takich leksykonów symboli.

Pod koniec pracy Lurker dyskretnie skupia się na świecie symboliki chrześcijańskiej. Dyskretnie, albowiem tak chrzest jak i święte uczty są szeroko znane także poza chrystianizmem. Omówione zostają podania i wierzenia wielu religii, w których znajduje się wątek jednoczenia się z bogami poprzez posiłek. Autor podkreśla różnice i podobieństwa między nimi a chrześcijaństwem. Odważnie i powściągliwie zestawia koncepcję symbolu,

jaką posługiwali się Orygenes i Tertulian, z problemem obecności Chrystusa w Eucharystii. Oto ideał symbolu – realna obecność *sacrum* w chlebie i winie. Badacz śmiało podejmuje także problem wczesnochrześcijańskiego upiększania postaci Maryi i nadawania Jej rysów przypominających „staroorientalne boginie-matki" (s. 415) i łączy to z soborem w Efezie, który nadał Jej tytuł Theotokos („Boża Rodzicielka"). Przywołuję te miejsca w pracy Lurkera, bo pokazują one, jak można połączyć naukową pasję z przekonaniami religijnymi, a Lurker nie ukrywa swej przynależności do chrześcijaństwa.

Pomimo ogromnej rzetelności merytorycznej trzeba mu jednak wypomnieć jedną nieścisłość. Autor twierdzi bowiem, że „chrześcijański rok kościelny zaczyna się w Wielkanoc" (s. 72), a przecież dla świata katolickiego to Adwent stanowi ten początek.

Książka *Przesłanie symboli*, jak cała seria, przeznaczona jest dla koneserów i smakoszy, którzy szukają kolejnej intelektualnej przygody w świecie „znaków czynionych przez człowieka". Choć jednych może ona zmęczyć wyliczaniem dziesiątków konteksów i znaczeń, to wytrwałym, wiernie brnącym wśród tak wielkiej ilości informacji, przyniesie (i to z pewnością) poznanie, które nie ograniczy się do kolejnej anegdoty przydatnej w akademickim wykładzie czy w erudycyjnej rozmowie. Lurker kreśli, a raczej rekonstruuje przed czytelnikami świat wyobraźni religijnej, poczynając od wyobrażeń bogini Wielkiej Matki, a na współczesnej teologii kończąc. Przytacza szereg pięknych i nieraz mało znanych podań, takich jak na przykład o pobożnej dziewczynie imieniem Musa wziętej przez Dawida do nieba w nagrodę za doczesną rezygnację z ukochanego tańca (Musa zawsze tańczyła w kościele). Po jej śmierci okazuje się, że zbawieni, do grona których jest zaliczona, łączą się w jeden tańczący korowód.

Lurker – paradoksalnie – kończy swoją encyklopedię wyjaśnieniem etymologii słowa „symbol". *Sym–bolon* to „złożenie" tego małego, ograniczonego świata i tamtego większego, wszechogarniającego, złożenie czasu i wieczności (s. 418). Autor porzuca tu wyważony ton referowania aktualnych ustaleń wiedzy i dzieli się z nami innymi, bardziej osobistymi zwierzeniami. Piękna jest jego wiara, że poprzez symbol, właśnie tak wszechstronnie i naukowo opisywany, można dostrzec wszechobecność Boga, można zobaczyć Jego szatę. Bo kiedy rozum ponosi porażkę, właśnie w symbolu tkwi – według niego – możliwość odesłania człowieka do swego Stwórcy. Inaczej niż w symbolu nie da się Go „zobaczyć", bowiem „nikt nie może oglądać Boga i pozostać przy życiu" (Wj 33, 20). Dzieło Lurkera jest świadectwem takiej postawy.

Zbigniew Pasek

ZBIGNIEW PASEK, ur. 1958, dr, adiunkt w Zakładzie Historii Chrześcijaństwa Instytutu Religioznawstwa UJ. Publikował w „Studia Religiologica", „Chrześcijaninie w świecie", „Roczniku Teologicznym" Chrześcijańskiej Akademii Teologicznej, „Znaku". Opublikował *Ruch zielonoświątkowy* (1992), *Związek Stanowczych Chrześcijan. Studium historii idei religijnych* (1993). W druku *Protestanckie wyznania wiary*.

WSPÓLNOTA ODCZUWANIA

Kornel Filipowicz, ROZSTANIE I SPOTKANIE
Wydawnictwo Znak, Kraków 1995, ss. 219 + 5 nlb.

Rozstanie i spotkanie jest pożegnalnym tomem prozy Kornela Filipowicza. Pisarz zmarł w 1990 roku, nie zdążywszy opublikować zebranych w tomie ostatnich utworów. Krótkie formy prozatorskie były jego ulubionym sposobem artystycznej wypowiedzi, a krytyka niejednokrotnie zauważała, że doprowadził je do nieprześcignionego mistrzostwa. Pierwszy tom małych próz, *Krajobraz niewzruszony*, ukazał się w 1947 roku. Od tego czasu Filipowicz do końca był wierny niewielkim objętością narracjom i z zadziwiającą regularnością co kilka lat publikował nowy ich tom. Nowelistyka była jednak tylko częścią – najważniejszą i najobfitszą – jego twórczości. Filipowicz z powodzeniem uprawiał także powieściopisarstwo i poezję. W 1992 roku ukazał się tom jego wierszy *Powiedz to słowo*, na który złożyły się głównie utwory powstałe w stanie wojennym. Skondensowana i osobista forma wiersza pozwalała utrwalić obserwacje i odczucia, których nie sposób byłoby wyrazić w noweli czy opowiadaniu. Z pewnością, wiersze i proza nie były usytuowane na antypodach sztuki pisarskiej Filipowicza: poezja wchodziła w harmonijny związek z nowelistyką, będąc wyrazem tej samej ludzkiej i pisarskiej wrażliwości. Niekiedy utwór prozatorski bywał małym poematem prozą, co mogłoby świadczyć, że czystość gatunkowa była dla autora zagadnieniem wtórnym. Tak naprawdę w prozie Filipowicza liczyli się jej bohaterowie, rany zadawane im przez okrutną historię, powszednie smutki i radości, wierność zasadom obywatelskich powinności, umiłowanie wolności, przyzwoitość, szacunek dla odmienności innych solidarność w cierpieniu.

Czytelnik prozy Filipowicza czuje się w niej jak u siebie. Rozpoznaje świat, w którym sam żyje lub który dobrze zna jako obserwator. Rychło zauważa, że pisarz traktuje ten świat z pełnym szacunkiem, odnosi się do niego z namysłem i gotów jest poświęcić mu chwilę refleksji. Kontury prozy Filipowicza wyznaczają z reguły fakty i zdarzenia potoczne, z których utkana jest rzeczywistość: spotkanie dwojga kochanków w wynajętym mieszkaniu na głuchej prowincji, wieczór autorski w wiejskim domu kultury, zdumiewająca zazdrość wdowy o zmarłego przed laty jej męża. Oto kilka przykładów spraw, które zainspirowały pisarza jako ważne w jego życiu lub życiu bohaterów. Pod powłoką opowiedzianych przez Filipowicza

historii nieodmiennie kryją się problemy znacznie głębsze. Czytelnik słusznie może uważać, że proza Filipowicza nie podejmuje tematów błahych lub banalnych, te zaś, które w powierzchownym odczuciu mogłyby zostać za takie uznane, w istocie odsłaniają pewną głęboką prawdę o człowieku. W *Rozstaniu i spotkaniu* znajdziemy również utwory na tematy bardziej zasadnicze. Dziecięce zabawy dwóch chłopców w państwa z otwierającego tom utworu *Nemezis* mają w tle ważkie wydarzenia sceny politycznej (oto kilka dni temu zawarto traktat w Locarno), z kolei inteligencja i umiejętność przetrwania dziesięcioletniego Ignasia Fiszmana pozwalają mu uratować w czasie wojny życie. Na szali ludzkich i pisarskich wartości nie ma, zdaje się mówić Filipowicz, rzeczy i zjawisk nieważnych, te zaś, które autor podejmuje, wyrażają część prawdy o ludzkiej kondycji, o jej koniecznościach, możliwościach i ograniczeniach.

Jednym z ciekawszych i piękniejszych w tomie utworów jest *Temat prawie bez komplikacji*. Pisarz przedstawia w nim gospodarza, Pawła Śniegonia, który jest ewangelikiem i który, mimo późnego wieku, wiernie trwa z żoną przy uprawianych przez lata zajęciach. Wzorem dawnych pisarzy Filipowicz wyznaje czytelnikowi własne literackie rozterki, jakie towarzyszą portretowaniu bohatera utworu: „Ja, człowiek piszący, kiedy o Śniegoniu i jego życiu pomyślę, czuję się bezradny, bo nie wiem, co o nim napisać. Nie dlatego, aby Śniegoń nie był tego wart. Tylko – jak by to wyrazić? – czuję się głupio i nieswojo. Będąc pisarzem, uprawiając ten piękny (ale mający niekiedy coś paskudnego w sferze praktycznej) zawód – nie mam się tu czym pożywić. Nie mogę sobie pozwolić na żadne eksperymenty formalne. Nie ma co komplikować, nie mam z czego ubić piany. Nie mam czym manipulować, nie mam czego piętrzyć, komplikować, o czym fantazjować. Mój Boże, Paweł Śniegoń jest tak prostą osobowością. Może nie tyle prostą, bo kto może wiedzieć, co Śniegoń myśli, kiedy milczy i tylko patrzy?" Pisarz w dalszym ciągu wykłada przed czytelnikiem argumenty o nieatrakcyjności – z literackiego punktu widzenia – podjętego tematu. Jak gdyby, głośno myśląc, chciał także przed samym sobą usprawiedliwić się z celowości pisarskiego wysiłku włożonego w opis zwyczajnego życia prostego człowieka. Tym wyznaniem prowokuje też do refleksji czytelnika, który musi rozważyć, czy tylko piętrzenie, komplikowanie i fantazjowanie przesądzają o celowości sztuki pisarskiej. Mogłoby się wydawać, że takie cnoty ludzkie, jak pracowitość, uczciwość, wierność obranemu sposobowi życia – zostały do szczętu ośmieszone i wykpione. Tymczasem – nic podobnego. Jeśli literatura ma wypowiadać prawdę o człowieku, bez żalu winna wyzbyć się wszelkiej upiększającej kosmetyki.

Wskazanie to, wywiedzione z pomocą pisarza z przytoczonego opowiadania, obecne jest i w pozostałych utworach. Bogata formalnie nowelistyka Filipowicza (przybliżony rejestr sposobów jego wypowiedzi wyczerpuje bez mała gatunki literackie, jakimi zwykła posługiwać się proza) unika wszystkiego, co moglibyśmy określić jako nadmiar, co odwracałoby uwagę czytelnika od sedna opowieści. Bogactwo formalne prozy Filipowicza nie oznacza zatem upodobania do ozdobników, do eksponowania pisarskiej fantazji, do

demonstrowania wirtuozerii, która, jak wiemy, bywa u różnych autorów celem samym w sobie. Cechami prozy Filipowicza są prostota, skromność i skupienie. Logiczny i zrozumiały tok opowieści koncentruje się na zasadniczym przedmiocie opisu, niespiesznie, acz konsekwentnie zmierzając do finału. Filipowicz jest przy tym mistrzem rozkładania akcentów: dozuje je z umiarem, pamiętając o hierarchii elementów przedstawianego świata. Przykładem niech będzie *Wizyta w domu malarza Z.* Utwór ten – jeszcze jeden przyczynek do wiedzy o niewoleniu człowieka i jego talentu przez ustrój totalitarny – zgodnie z chronologią zdarzeń stopniowo odsłania przed czytelnikiem koleje życia i etapy twórczości malarza, któremu nie było dane w pełni rozwinąć kontrolowanej przez władze sztuki. Swoje obserwacje i refleksje pisarz wypunktował z dużą dyskrecją, posługując się niedomówieniem, skądinąd tak charakterystycznym w obcowaniu z ludźmi, którym potężny system polityczny nie pozwala na swobodę wypowiedzi. W sztuce pisarskiej Filipowicza opanowanie i umiar służą precyzji myśli. Kontury świata są więc wyraźne, mimo że zwykle kryje się za nimi jakaś tajemnica.

Powiedzmy wprost: codzienność zwykłych ludzi nie jest tak bezbarwna, jak wielu z nas pochopnie uważa. Do indywidualnego losu – czy raczej jego wybranych epizodów – pisarz zbliża się jak do czegoś naprawdę ważnego, demonstrując niejako, że literatura nie może nimi gardzić. Tematy, jakie podejmuje Filipowicz, moglibyśmy zhierarchizować wedle indywidualnie dobranego klucza, wydaje się jednak, że zdaniem pisarza nie ma takiej potrzeby. Bohaterami wcześniejszych utworów autora *Kota w mokrej trawie* bywały zwierzęta. Warto przypominać, że i one zostały potraktowane przez pisarza z całą powagą? Swoją drogą, zwierzęta w nowelistyce Kornela Filipowicza to temat na osobne studium badawcze. Zauważmy, że świat, jaki pisarz przedstawia, jest mocno zespojoną duchową i materialną całością. Wgłębianie się w jego sens przypomina zdejmowanie zawsze innej zasłony. Czytelnik jest świadkiem tej wielce delikatnej operacji, której służą najczulsze pisarskie instrumenty. Czasami – jak w *Temacie prawie bez komplikacji* – autor zwraca się bezpośrednio do czytelnika ze swymi pisarskimi rozterkami, dając do zrozumienia, że nie ma niczego do ukrycia. Bywa też inaczej: jego własne przemyślenia nie dochodzą do głosu, autor nie korzysta z możliwości tak osobistej rozmowy z czytelnikiem. Ale nawet wtedy czytelnik nie ma wątpliwości, gdzie ulokowane zostały sympatie autora, co autor aprobuje i czemu się sprzeciwia. Przenikliwość Filipowicza w rozpoznawaniu tego, co jest rzeczywiście ważne, przekracza zwykle oczekiwania, jakie pokładane bywają w literaturze. Lektura *Rozstania i spotkania* nie zostawia nas samych. Towarzyszą jej chwile wspólnoty odczuwania, zgoda w spojrzeniu na świat, szacunek dla elementarnych ludzkich cnót. I tak jest w całej twórczości tego mistrza obserwacji i refleksji.

Piotr Szewc

PIOTR SZEWC, ur. 1961, poeta, prozaik, krytyk. Wydał m. in. powieść *Zagłada* (1987, 1993) oraz tom rozmów z Julianem Stryjkowskim *Ocalony na Wschodzie* (1991).

FILOZOFIA NA ROZDROŻU

FILOZOFIA. PODSTAWOWE PYTANIA,
red. E. Martens i H. Schnädelbach, przeł. K. Krzemieniowa,
Wiedza Powszechna, Warszawa 1995, ss. 770

Innocenty Maria Bocheński wskazywał, iż w dziejach filozofii bardzo często obecne były przynajmniej dwa zabobony związane z rozumem i racjonalnością. Pierwszy wyrażał się w przekonaniu, że rozum jest w stanie poznać wszystko, cokolwiek istnieje, inaczej mówiąc, że nie ma żadnych tajemnic, których człowiek nie byłby w stanie prędzej czy później za pomocą rozumu przeniknąć. Drugi zabobon z kolei wyrażać się miał w poglądzie przeciwnym, negującym jakąkolwiek poznawczą (a także niekiedy praktyczną i techniczną) wartość i znaczenie rozumu. W myśl tego stanowiska rozum jest źródłem iluzji, wiedzy pozornej, a nawet zniewolenia i innych klęsk, jakie spadają na człowieka.

Obserwując dzisiejsze modne i dominujące prądy nie tylko w filozofii, ale szerzej – w kulturze Zachodu, stwierdzić należy, że po upadku dziewiętnastowiecznej ideologii scjentyzmu bardziej rozpowszechniony jest zabobon drugi, zabobon irracjonalizmu, łączący się zresztą dość ściśle z utratą wiary w możliwość ostatecznego uprawomocnienia wiedzy. Rozum przestaje być instancją odwoławczą i ostateczną płaszczyzną rozstrzygania sporów zarówno teoretycznych, jak tym bardziej – praktycznych. Coraz częściej pojawiają się głosy o konieczności poszukiwania innych, pozaracjonalnych źródeł poznania, one to bowiem mają rzekomo gwarantować dostęp do zakrytej dla rozumu prawdy. Mówiąc paradoksalnie, usiłuje się dzisiaj zdemaskować rozum jako najmniej racjonalne źródło wiedzy. Współczesny irracjonalizm, w dużej mierze wynikający z odkrycia psychologicznych i socjologicznych uwikłań, jakim ulega nauka (do niedawna uosobienie racjonalności), jest zjawiskiem na tyle powszechnym, że coraz bardziej zasadnymi mogą stać się obawy o trwałość racjonalnych fundamentów kultury zachodniej.

Świadomi poważnego kryzysu racjonalności, autorzy omawianego tu tomu usiłują dokonać swoistej rekonstrukcji podstawowych zagadnień filozoficznych, które – ich zdaniem – streszczają się w słynnych czterech pytaniach postawionych przez Immanuela Kanta, a mianowicie: 1) co mogę wiedzieć?; 2) co powinienem czynić?; 3) czego mogę się spodziewać? i 4) kim jest człowiek? Autorzy tomu rezygnują przy tym z formułowania ostatecznych odpowiedzi na wymienione pytania, a tym bardziej z zarysu pełnego systemu filozofii, koncentrują się natomiast na prezentacji – jak sami piszą

– „głównych problemów, którymi powinna się zajmować aktualna myśl filozoficzna" (s. 30). Z tej też racji recenzowana tu książka nie jest encyklopedią ani słownikiem podstawowych pojęć filozoficznych (chociaż funkcję tę, przynajmniej do pewnego stopnia, może pełnić, już choćby stąd, że każdy artykuł zawiera naprawdę duży materiał historyczny dotyczący danego zagadnienia), lecz pewną propozycją uprawiania filozofii i rozstrzygania jej podstawowych pytań. „Wykład podstawowy – jak piszą redaktorzy tomu – jest świadectwem tego, co zresztą można powiedzieć o całej dyskusji akademickiej, a mianowicie, że filozofowanie nie jest obecnie możliwe jako obrona systemów i światopoglądów, lecz tylko jako wspólna praca nad kompleksami problemów przekraczająca granice szkół i dyscyplin" (s. 31–32).

Można powiedzieć więcej: prezentowana tu książka jest swoistą próbą obrony tradycyjnego rozumienia filozofii jako wiedzy racjonalnej, poszukującej istoty oraz ostatecznych racji badanych zjawisk, dążącej zarazem do tego, by wypowiadane na jej gruncie sądy posiadały taki stopień uzasadnienia, który w danej dziedzinie jest możliwy do uzyskania. Obce są autorom poszczególnych tekstów jakiekolwiek restryktywne pojęcia czy definicje filozofii, ograniczające ją na przykład do syntezy nauk szczegółowych. Jak piszą redaktorzy tomu, Martens i Schnädelbach, filozofia jest i powinna być nie tylko wiedzą fachową, wykładaną i uprawianą w wąskich kręgach akademickich, lecz także poznaniem mądrościowym, dającym człowiekowi swoiste „oświecenie" a więc głębsze rozumienie bytu i siebie samego. Więcej, ten stan wewnętrznego napięcia pomiędzy jej naukowym i mądrościowym charakterem, pomiędzy jej ezoteryką i egzoteryką, obecny w niej zresztą od początku jej istnienia, jest w gruncie rzeczy siłą napędową jej rozwoju. Jako racjonalne poszukiwanie prawdy filozofia jest w jakimś sensie przedsięwzięciem nieskończonym, filozof zawsze znajduje się „w drodze", bez względu na to, ile tajemnic zdołał już odkryć. Każdy przecież wynik, każdą wiedzę, jaką zgromadziliśmy, nieustannie, jako istoty rozumne, kwestionujemy. Rozum, dzięki zdolności autorefleksji (a więc i krytyki), nigdy nie zadowala się tym, co osiągnął, zawsze dąży do tego, by uzyskać pełną i ostateczną samowiedzę.

Nasza kultura, jak pisze w artykule o rozumie Schnädelbach, jest kulturą *logosu* i taką powinna pozostać. Rozum jest przecież tym, co pozwala spojrzeć na siebie, na własną kulturę i światopogląd z pewnego przynajmniej dystansu, bardziej obiektywnie. Rozum jest więc poniekąd swoistym sumieniem każdej filozofii i każdej kultury, odsłaniającym przesądy i mity, którym obie często ulegają. Zarazem jednak, jak pisze w studium na temat języka G. Keil, rozum stanowi minimalny warunek jakiejkolwiek komunikacji międzyludzkiej, wszak to, co jest pozbawione jakiejkolwiek rozumności, przestaje mieć dla nas sens. Być może panujący dziś w świecie chaos idei (i nie tylko idei, oczywiście) swą główną przyczynę ma właśnie w próbie odrzucenia rozumu i oparcia się na tym, co go rzekomo przewyższa.

W pewnej mierze można oczywiście argumentować, że płaszczyzny rozumu nigdy nie da się ostatecznie przezwyciężyć, inaczej mówiąc, że

jesteśmy na rozum skazani. Jak przecież pokazuje chociażby Schnädelbach, racjonalizm metodologiczny jest nieuchronny, musi go akceptować również najbardziej nieprzejednany krytyk rozumu, argumentując wszak przeciwko rozumowi – tymże rozumem się posługuje. Problem jednak sporu racjonalizmu i irracjonalizmu (czy – jak dzisiaj wolą niektórzy – modernizmu i postmodernizmu) jest głębszy, dotyka bowiem pytania, kim chce i kim powinien być dzisiaj człowiek. Czy chce być rzeczywiście wolnym i odpowiedzialnym za swój los podmiotem działania, czy też istotą zdaną na łaskę niezależnych od niego sił? Rozstrzygnięcie tego problemu wydaje się dzisiaj, jak chyba zresztą w każdej epoce, rzeczą najważniejszą. Tylko wtedy przecież człowiek jest w stanie formułować rozumne i godne siebie cele, poszukiwać skutecznych środków ich realizacji, gdy wie, kim jest, a przynajmniej – kim być chce. Dzisiaj tej wiedzy ludzkość zdaje się nie posiadać, upajając się tym, że – jak głoszą postmoderniści – wiara w jakikolwiek obiektywny sens istnienia jest niemożliwa. Inaczej mówiąc, zdaniem postmodernistów, człowiek może tylko formułować cele czysto indywidualne, całkowicie subiektywne i cząstkowe, zrelatywizowane do konkretnych okoliczności działania, nigdy jednak nie jest w stanie odkryć ani nawet zrozumieć, na czym miałby polegać globalny, ostateczny, nadający jedność i sens wszystkim doświadczeniom cel życia. Jak widać, rezygnacja z idei racjonalności zmusza także do odrzucenia idei obiektywnej prawdy, dobra i sensu. Prezentowana książka usiłuje, na przekór „postmodernistycznej rewolcie", na nowo wskazać możliwość odbudowania idei racjonalności i aksjologicznej obiektywności.

Więcej, rozum jawi się w perspektywie omawianej pracy jako ostateczna instancja ludzkiej wolności, prawa oraz indywidualności. Nie ten jest w pełni sobą, w pełni odpowiedzialnym i dojrzałym człowiekiem, kto odrzuca rozum w imię poza– czy ponadracjonalnych doświadczeń, lecz ten, kto potrafi swoje doświadczenie poddać refleksji i do pewnego stopnia racjonalnie nim pokierować. „Wbrew upowszechnionemu przesądowi – trafnie zauważa Schnädelbach w artykule dotyczącym pojęcia kultury – że racjonalność jest cechą powszechnego zrównywania i represyjnego niwelowania, oraz wbrew temu, że faktycznie dzieje się tak najczęściej w imię »racjonalności«, musimy obstawać przy tym, że rozum jest przede wszystkim narzędziem dyferencjacji i umożliwia zachowanie różnic; nasze reakcje uczuciowe są natomiast często proste i nazbyt pospieszne. Po to, aby można było emocjonalnie sprostać zróżnicowaniu kultury światowej i zapanować nad nim w praktyce politycznej, trzeba wiele racjonalności. Krytyka racjonalności oczywiście też jest tu niezbędna, bowiem również rozum nie jest uodporniony na reakcje niemądre i ograniczone. Zresztą krytyka racjonalności jest najbardziej przekonującym dowodem samej racjonalności" (s. 587).

Jak przekonuje powyższy cytat, autorzy recenzowanej tu książki dostrzegają realistycznie nie tylko potęgę rozumu, ale i jego słabości i ułomności. Obcy jest im racjonalizm skrajny, ślepy na to, co poza płaszczyznę rozumu wykracza, racjonalizm dążący do ustanowienia w świecie utopii, zbudowanej na zasadach rozumu (chociażby w postaci idealnego państwa

czy tak zwanego społeczeństwa bezkonfliktowego – poprzez praktyczne wykorzystanie psychologicznych i genetycznych technik manipulacyjnych). Jak bowiem pyta autor eseju o pojęciu sprawiedliwości U. Steinvorth – czyż społeczeństwo takie jest rzeczywiście pożądane, więcej, czy byłoby jeszcze rzeczywiście społeczeństwem ludzkim? Po raz kolejny wyraźnie widać, iż dyskusja dotycząca racjonalności i racjonalnych podstaw kultury jest w rzeczy samej dyskusją na temat istoty, powinności i ostatecznego przeznaczenia człowieka. Pytanie to musi jednak pozostać, jak u początków filozofii i jak w każdej z minionych jej epok, bez rozstrzygającej i ostatecznej odpowiedzi. Człowiek nadal, jak pisał A. Carrel, pozostaje „istotą nieznaną". Zarazem jednak, jak podkreślali współcześnie chociażby Helmuth Plessner czy Max Scheler, jest istotą, która posiada duchową moc nie tylko kształtowania swego życia w sposób wolny, lecz także moc transcendencji, moc sprzeciwienia się temu, co w człowieku słabe i niskie, co skłania do lenistwa i wygody, moc tworzenia siebie według tego, kim być powinniśmy, według immanentnego nam i przeczuwanego przez nas idealnego wzorca człowieczeństwa.

W tym przekraczaniu siebie, w odsłanianiu idealnych celów i demaskowaniu zła oraz słabości dużą rolę ma do odegrania filozofia. Nie w tym sensie, jakoby była w stanie dostarczyć człowiekowi wzorów życia, nie w tym też sensie, jakoby miała dostarczać mu duchowej mocy w realizacji tego, co wartościowe. Filozofia jednak, przez nieustanną demaskację tego, co pozorne i fałszywe (nie bez przyczyny podstawowe argumentacje filozoficzne to – jak podkreśla Schnädelbach – redukcja do absurdu określonej tezy lub wykazanie sprzeczności bądź błędnego koła w jakimś systemie myślowym), systematycznie prowadzi nas do prawdy. Eliminując kolejne błędy i uwalniając stopniowo od złudzeń, którym ulegamy, prowadzi nas powoli chociaż systematycznie do rozstrzygnięć pozytywnych. To w dużej mierze Heglowskie rozumienie pracy filozofa, przenikające prezentowany tu tom, pozwala mieć nadzieję, że droga filozofii, droga rozumu, a ostatecznie droga ludzkiego życia – nie stanowi ślepego błądzenia, nie jest drogą donikąd. Uzasadnienie jednak tej nadziei, a już na pewno ewentualne jej spełnienie wykracza poza filozofię i poznanie czysto racjonalne. W tym też sensie można powiedzieć, że prawdziwy racjonalizm jest zawsze „racjonalizmem krytycznym", racjonalizmem świadomym swoich ograniczeń, racjonalizmem otwartym na wymiar tajemnicy.

Ireneusz Ziemiński

IRENEUSZ ZIEMIŃSKI, ur. 1965, absolwent filozofii KUL, asystent w Zakładzie Filozofii Akademii Techniczno-Rolniczej w Bydgoszczy. Publikował m. in. w „Znaku", „Logosie i Ethosie", „Tygodniku Powszechnym" i „Więzi".

GOETHE NA WYBRZUSZONYM PIEDESTALE

KLASYCYZM I KLASYCYZMY. MATERIAŁY SESJI STOWARZYSZENIA HISTORYKÓW SZTUKI – LISTOPAD 1991
red. T. Hrankowska, Warszawa 1994

„Jak ci nasz stary kontynent zazdrości, / Szczęśliwy Nowy Świecie! / Ciebie nie trapią upiory przeszłości: / Zmurszałe zamczyska i inne rupiecie" – pisał Johann Wolfgang Goethe, dając wyraz znaczącej obecności historii i pamięci w kulturze europejskiej, a także chyba pewnemu zmęczeniu wywołanemu ciężarem często sprzecznych tradycji. Świadomość nieomal codziennego obcowania z historią i trwałość określonych wizji przeszłości, zwłaszcza antycznego dziedzictwa, stanowią na pewno jeden z ważniejszych rysów kultury Oświecenia. Odpowiednio zinterpretowana, historia stała się wręcz programem. Oświeceniowy klasycyzm, czerpiący swoją siłę z autentycznego i naturalnego, jak mniemali jego twórcy, kontaktu ze strożytnością Grecji i Rzymu, był przemyślanym zwrotem ku przeszłości. Ale nie polegał wyłącznie na przejmowaniu antycznych wzorów, strojów i ornamentów. Dopiero sto lat później starożytność przekształciła się w rupieciarnię rekwizytów, co wykpiwał Jules Renard, notując w swoim dzienniku: „Pisarzowi współczesnemu powinno być wzbronione pod karą grzywny, a nawet więzienia, zapożyczanie porównań od mitologii, mówienie o harfie, lirze, muzie, łabędziach. Zgoda ostatecznie na bociany."[1]

Klasycystyczno–oświeceniowa wizja antycznej doskonałości była wizją całościową. Nie ograniczała się do doboru motywów i konstruowania hierarchii tematów i wartości, poszerzonych co prawda o erudycyjne ekskursje w stronę dzieł starożytnych autorów i o archeologiczne znaleziska. Ożywiał ją, inaczej niż w renesansie, misjonarski zapał wciągający sztukę w szeroki program politycznej reformy i moralnej odnowy, pod sztandarem *all'antica*, rzecz jasna. Sztuka, której przyznano ważne miejsce w propagowaniu haseł politycznych i wychowawczych, miała raz jeszcze przybrać deklamatorską pozę i ton dydaktyczny, a nawet belferski. Nowa treść domagała się właściwego stylu, nowej retoryki, której wartości ekspresyjne

[1] J. Renard, *Dziennik*, przekład i opr. J. Guze, Warszawa 1993, s. 13.

miały zostać wywiedzione z doskonałych wzorców demokratycznych Aten i republikańskiego Rzymu.

Jednak interpretacja sztuki klasycystycznej w kategoriach antykizującej stylistyki i rewolucyjnego patosu nie wyczerpuje zagadnienia. Klasycyzm był nurtem bogatym ideowo i formalnie. Jego wielowarstwowość sprawia, że można doń przykładać różne sposoby widzenia. Dobitnie to potwierdza omawiany tom.

Tradycja badań nad klasycyzmem sięga w Polsce lat poprzedzających wybuch I wojny światowej. Obecna publikacja, dedykowana pamięci prof. Stanisława Lorentza, jest kontynuacją tych dokonań, a zarazem pozwala nam się przekonać, jak dalece zmieniły się problemy, które stara się dziś rozwiązywać historia sztuki. Tom otwiera artykuł Marii Poprzęckiej, która zwięźle charakteryzuje nowe zagadnienia oraz pułapki czyhające na niezbyt ostrożnych badaczy owej epoki, zafascynowanych jej pozorną jednolitością w płaszczyźnie czy to artystycznej, czy ideologicznej. Autorka wykazuje, odwołując się do typologii Roberta Rosenbluma, że homogeniczny, zuniformizowany język sztuki klasycystycznej jest złudzeniem, modelem narzuconym przez samych twórców klasycystycznej doktryny. W osiemnastowiecznym klasycyzmie można wyróżnić kilka nurtów. Nurty: neoklasyczno–archeologiczny i neoklasyczno–stoicki, które dość łatwo godzą się z naszą wizją kolumnad i bieli posągów, sąsiadują z prądami: neoklasyczno–przerażającym i neoklasyczno–erotycznym. Istnienie tych dwóch ostatnich podważa tezę o powiązaniu stylu klasycystycznego z określonymi treściami społeczno–politycznymi.

Wielowątkowość i niejednoznaczność klasycyzmu pociągnęły za sobą, zauważa Poprzęcka, aksjologiczną chwiejność, którą wzmacniają niejasności pojęciowe. Owa terminologiczna wieloznaczność stała się przedmiotem artykułu Tomasza Mikockiego (*Nieklasyczny klasyczny klasycyzm...*). Autor skrupulatnie przytacza starożytne definicje klasyczności, a następnie śledzi sposób ich funkcjonowania w teorii klasycyzmu. Ponieważ teoria ta opierała się na dominującym wówczas pojęciu *imitatio*, skojarzonym z zasadą wyboru najdoskonalszych elementów z najlepszych dzieł przeszłości, to podporządkowana jej twórczość często przybierała postać eklektycznego kopiowania uznanych form. W końcu jednak pojęciowe ustalenia skonfrontowane z rzeczywistością artystyczną Grecji i Rzymu wiodą nas do wniosku, że nowożytna koncepcja klasyczności, skodyfikowana przez Winckelmanna, była zasadniczo błędna. Klasyczność winckelmannowska to mit wyprowadzony z fałszywych przesłanek – ideał, który „nie istniał obiektywnie". Trudno chyba zaakceptować tak ostry osąd w całej rozciągłości. Problem jest bowiem nieco źle postawiony. Oczywiście, trzeba pytać, na ile ustalenia Winckelmanna są zgodne ze współczesnym stanem wiedzy. Ale ocena fałszywości jego koncepcji na tle dokonań archeologii jest przykładaniem doń miary nowoczesnej nauki historycznej, o której Winckelmannowi nawet się nie śniło. W takim porównaniu tkwi nieporozumienie, ponieważ uprawiał on właściwie estetykę, a nie historię sztuki, choć skądinąd słusznie jest uważany za jej ojca–założyciela. W sztuce poszukiwał idealnego piękna,

zaś periodyzacja antycznej twórczości była właściwie jej krytyką pod kątem wcielenia owego piękna w poszczególnych epokach. Bezsprzecznie idealizm Winckelmanna był ahistoryczny, a przez to fałszywy. Ale miało to doprawdy nikłe znaczenie; liczyło się natomiast to, że zaproponował fascynujący model przeżywania dzieła sztuki, obcowania z pełnią jego zmysłowego kształtu, co zresztą do dziś pozostało żywotne w ramach tak zwanej *Anschauungstheorie*, popularnej w niemieckiej filozofii sztuki.[2]

Zgoła inne podejście do teorii klasycyzmu prezentuje artykuł Elżbiety Wolickiej (*Trzej świadkowie – trzy wykładnie idei „klasyczności"*). Kreśli ona, odwołując się do świadectw Arystotelesa, św. Augustyna i Kanta, trzy wizje „klasyczności" w kulturze europejskiej od strony ich podstaw filozoficznych. Jak zauważa autorka, fundamentem wszelkich koncepcji klasyczności jest idea racjonalnego ładu. Ale tak jak różne mogą być racjonalizmy, różnie też można ów ład sytuować. Dla Arystotelesa, jak i w ogóle dla (klasycznej *nota bene*) myśli greckiej, punktem wyjścia wszelkich koncepcji świata i człowieka była idea ładu kosmicznego. Porządek manifestuje się w naturze jako porządek istotowy, odniesiony do określonego celu. Analogicznie w sztuce, artysta realizuje pewien zamysł, czyli cel, *eidos*, będący zarazem formą tego, co zamierzone. Dzięki temu też sztuka oddziałuje etycznie, gdyż unaocznia ład moralny. Pogląd o rozumności i celowości kreacji artystycznej przejął również św. Augustyn. Ale ideę ładu oparł na zasadzie liczby, źródła porządku i piękna, zgodnie z pewnymi elementami myśli neoplatońskiej, które były mu bliskie. Wiara w matematyczny ład wszechświata i istotowy porządek natury oraz *praxis* i *poesis* przetrwały do XVIII wieku. Wówczas zastąpione zostały nowych ideałem racjonalności; paradoksalnie, rozum oświeceniowy jest skrajnie racjonalistyczny, ale mało „rozumny", gdyż pozbawiony został możliwości odkrywania metafizycznej zasady mikro– i makrokosmosu. Przyznano mu tylko zdolności funkcjonalne, utożsamiając go z „wyspecjalizowanym instrumentem pomiarowym", jak pisze Wolicka.

Kant, stojąc na skrzyżowaniu dwóch tradycji: leibnizowsko–baumgartenowskiej *gnoseologia inferior*, ograniczającej percepcję piękna do doskonałości zmysłowego odczuwania w obliczu harmonijnego przedmiotu, oraz angielskiego empiryzmu, wyszedł poza obydwa nurty, pragnąc zachować „dążenie sądów smaku do powszechności". Zamiar był zaiste wielki, wysoka więc była cena, jaką przyszło zapłacić. Odrzuciwszy jakiekolwiek pretensje poznawcze sądów smaku, stwierdził, że ich aspiracje do powszechności można ugruntować tylko na płaszczyźnie funkcjonalnej jedności, uprawomocnionej dzięki „wspólnej wszystkim ludziom podstawie zgodności w wydawaniu sądów".

Autorka jasno i przekonująco obserwuje proces „wypalania się" klasycznej idei porządku i miary; wypędzona ze świata rzeczy, pozbawiona metafizyczno–etycznego miąższu, zaniknie stopniowo w teorii sztuki, a jej miejsce zajmie koncepcja geniuszu i aktu kreacji. Obierając taką optykę, autorka

[2] Zob. np.: W. Perpeet, *Das Sein der Kunst und die kunstphilosophische Methode*, Freiburg 1970, *passim*.

kontynuuje pewien sposób myślenia o kulturze oświeceniowej rozpatrujący ją przez pryzmat „przełomu antropologicznego". Był to zwrot ku człowiekowi jako jednostce, opierający się, jak pisze Alasdair MacIntyre[3], na odkryciu autonomicznej jaźni, wyzwolonej z teologicznych i teleologicznych więzów. Pozostanie zapewne kwestią nie rozstrzygniętą, czy ten łańcuch przemian i przewartościowań należy oceniać negatywnie, jako utratę klarowności widzenia, osunięcie się w anomię, jak to nazywa MacIntyre. Faktem jest jednak, że uczeni, postrzegając procesy kulturowe i ideowe w tej właśnie perspektywie, nie podzielają żarliwej wiary oświeceniowych sawantów w harmonijny rozwój społeczeństw i wyzwolenie jednostki. Krytycyzm z pewną domieszką pesymizmu wyraźnie odbił się na pracach tak wybitnych historyków jak Becker, Huizinga czy Hazard. Artykuł Wolickiej nawiązuje do tego nurtu badań, mimo że tylko nieznacznie pobrzmiewa w nim nuta krytyki.

Znacznie łatwiej można ową nutę wyłowić z tekstu Andrzeja Pieńkosa (*Laokoon – figura cierpienia w „dobie klasycyzmu"*). Autor, opisując dzieje osiemnastowiecznych interpretacji słynnej *Grupy Laokoona*, usiłuje dotrzeć do klasycystycznego sposobu rozumienia ludzkiego cierpienia. Ale intencje tekstu sięgają jeszcze głębiej. Laokoon jako figura cierpienia, jako emblemat postawy wobec śmierci, symbolizuje zarazem podstawowy rys oświeceniowej antropologii. *Grupa Laokoona* cieszyła się w XVIII wieku ogromnym zainteresowaniem. Opisywali ją, czy chociażby wspominali, niemal wszyscy pisarze tej epoki. Winckelmann i Lessing, Goethe i Herder, Diderot, Falconet i inni. Niewątpliwie najważniejszym ogniwem w tym łańcuchu enuncjacji i wykładni jest słynny opis rzeźby z *Myśli o naśladowaniu greckich rzeźb i malowideł* Winckelmanna (1755). Tę niezwykłą *ekphrasis* Pieńkos nazywa „manifestacją klasycystycznego antropocentryzmu". Jej dominantę stanowi podziw dla siły objawionej przez postać Laokoona – siły panowania nad własnym cierpieniem. „Dusza wielka i stateczna", dusza wielkiego męża, nie poddaje się namiętnościom, ale cierpi z godnością i spokojem, które tworzą zaporę przed wtargnięciem nieokiełznanych afektów i pasji. Cierpienie Laokoona odsłania wielkość jego człowieczeństwa. Pieńkos podkreśla, że dokonująca się w ten sposób humanizacja cierpienia niweluje, a wręcz neguje obecność czynnika eschatologicznego. Winckelmann ani słowem nie wspomina o śmierci. Tragedia, która zawsze roztaczała wizję ingerencji elementu pozaludzkiego (tak to nazywa autor) w życie człowieka, jest tym razem sposobem oswojenia śmierci, przekreśleniem jej wymiaru *tremendum*, zgodnie ze stoickim ideałem dobrego umierania, czego najwspanialszy wzorzec pozostawił Sokrates, postać niezwykle popularna w malarstwie XVIII wieku.

W interpretacji Winckelmanna sfera napiętego do granic możliwości estetycznego przeżywania dzieła, uwznioślającego formę i wyraz, łączy się z refleksją etyczną, a w dalszej perspektywie nawet historiozoficzną. Postawa enkratyczna – panowania nad sobą, spleciona z odczuwaniem es-

[3] A. MacIntyre, *Dlaczego oświeceniowy projekt uzasadnienia moralności był skazany na niepowodzenie*, tłum. A. Gowin, „Znak" 1992, nr 12 (451), s. 45–56, tu s. 55.

tetycznej emocji, zarysowuje pewien wzorzec antropologiczny, tutaj jeszcze dosyć mglisty. Winckelmann nie przeczuwał zapewne, że jego własna śmierć da podnietę do wykreowania wizji o wiele bardziej krystalicznej i porywającej. Jej twórcą był sam Goethe.

Sztuka odbija prawdziwe zasady rzeczywistości, momenty życia zawsze powinien opromieniać blask piękna. Widzenie wówczas osiąga swój cel, gdy opuszcza domenę patrzenia i pogrąża się w głębi zjawiska jako symbolicznego odwzorowania prawdy egzystencji, w przypadku zaś sztuki - w ekstazie obcowania z pięknem. Właśnie w tym punkcie - zenicie zmysłowej rozkoszy stapiającej konkret przedmiotu, jego formę w ogniu *quasi*-mistycznej jedności sztuki, życia i moralności Goethe stoi najbliżej Winckelmanna, pomijając, rzecz jasna, uwielbienie rzeźby greckiej jako niedoścignionego wzlotu narodowego i indywidualnego geniuszu Greków. Szkoda, że ten aspekt odbioru rzeźby antycznej u schyłku XVIII i XIX wieku, absolutyzujący zmysłowe przeżywanie dzieła, a zarazem lekceważący oschłe interpretacje w duchu historyczno-mitologicznym (*resp.* symbolicznym), nie został lepiej uwypuklony w artykule Katarzyny Nowakowskiej-Sito *„Szlachetna prostota i spokojna wielkość"*... Zwięźle i ciekawie charakteryzuje ona, jak z Winckelmannowskim ideałem sztuki greckiej rywalizowały różne koncepcje oparte na trwalszych i, by tak rzec, bardziej przyziemnych przesłankach, szczególnie coraz bogatszych znaleziskach archeologicznych. Wtedy właśnie wysunięto na przykład tezę, że rzeźby Partenonu były polichromowane. Rozszerzył się obraz sztuki starożytnej, w który na stałe już włączono rzeźbę archaiczną, do czego zresztą w znacznym stopniu przyczynił się sam Winckelmann, jak pokazał jasno Gombrich[4]. Natomiast linia estetycznego *credo* Goethego i Winckelmanna nie została zapomniana w XIX wieku i biegnąc meandrycznie poprzez stulecie historyzmu (chciałoby się wiedzieć dokładnie jak?), odżywała w tak różnych konfiguracjach jak koncepcja *fixité* Bergsona czy Berensonowska *„impersonality"*. Ale to jest inna historia.

Pozostałą część omawianego tomu wypełniają artykuły, które nie posiadają tak wyraźnego charakteru teoretycznego. Są to teksty bardziej szczegółowe, omawiające niektóre zagadnienia osiemnastowiecznego klasycyzmu oraz nawroty do form i reguł klasycznych w sztuce XIX i XX wieku. Odrębne miejsce zajmują teksty poświęcone „klasycznej" ikonie ruskiej oraz wizerunkowi piszącego ewangelisty w sztuce średniowiecznej. Są one dość luźno związane z wiodącym tematem publikacji i zasługują na osobne omówienie. Natomiast warto zwrócić uwagę na interpretacje tych nurtów sztuki XIX i XX wieku, które programowo przeciwstawiały się tendencji awangardowej i poszukiwały swojego *locus amoenus* w ciszy i harmonii klasycznych reguł i tematów. Zresztą motywy należące do klasycznej skarbnicy form bywały najróżniejsze. Waldemar Okoń omawia twórczość tak zwanych *marble painters*, wyrafinowanych i niezwykle erudycyjnych artystów wiktoriańskiej Anglii, tworzących swoje skomplikowane i wieloznaczne

[4] E. H. Gombrich, *Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee*, Köln 1987, s. 53–55.

kompozycje w ramach *juste milieu*. Zapomniana produkcja tych akademików, zakochanych w mitycznym świecie Grecji i Rzymu, przeżywa obecnie renesans. Autor przekonująco wskazuje, że, wbrew utartym opiniom, owi malarze, działając w ramach Gauthierowskiej formuły *l'art pour l'art*, niepostrzeżenie przeszli na pozycje bliskie teoriom sztuki XX wieku, upatrującym wartości sztuki tylko w formie dzieła, autonomicznej formie, której nie relatywizuje ani temat, ani określony system (dogmat) estetyczny.

Klasycyzm osiemnastowieczny i reinterpretacje klasycznego repertuaru form w plastyce XX wieku na gruncie polskim są wreszcie przedmiotem kilku tekstów, z których dwa przynajmniej zasługują na to, by poświęcić im nieco uwagi. Tadeusz Jaroszewski omawia kolejne powstania i sposoby wykorzystywania kategorii: „styl Stanisława Augusta", popularnej i dziś w polskiej historii sztuki. Jak wynika z ustaleń autora, pojęcie to, początkowo opisujące odrębności stylowe kilku sal Zamku Królewskiego i Łazienek, po 1918 roku zaczęło funkcjonować niemal jako symbol niezależności i narodowych osiągnięć w dziedzinie, w której lokalne tradycje wydawały się nader kruche i nijakie. Niebawem zresztą samo określenie poddano uzasadnionej krytyce, ale za sprawą „podrzędnych dziennikarzy" (jak to określa autor) jeszcze długo zachowywało popularność; wreszcie w latach 60. i 70. przywrócono mu właściwy, skromny wymiar, do czego przyczyniła się dyskusja nad historyczną rolą samego króla.

Inne problemy niż przywracanie odpowiedniej rangi zideologizowanemu pojęciu stylowemu piętrzą się przed badaczami polskiego baroku. Decyduje o tym wielość i ogromne zróżnicowanie zjawisk artystycznych XVII i XVIII wieku. Jerzy Kowalczyk, autor dobrze znany zainteresowanym teorią i praktyką architektury nowożytnej w Polsce, analizuje jeden z dopływów tej wielkiej rzeki: nurt klasyczny w sztuce późnobarokowej. Tekst w dużej mierze poświęcony jest ustalaniu wpływów i zależności, infiltracji wzorów klasycznych (głównie z Włoch) na terenie Polski, słowem – ustalaniu najprzeróżniejszych formalnych paraleli i genealogii. Czasami obecność jakiejś stylistycznej cechy wyjaśniana jest funkcją lub znaczeniem danej budowli. Trzeba przyznać, że wyszukiwanie i określanie formalnych pokrewieństw i zapożyczeń jest dużą zaletą omawianego tekstu. Jednak ograniczenia formalnej analizy zaproponowanej w tekście Kowalczyka wydają się uderzające. Można zaryzykować tezę, że zasadniczo ignoruje owe najróżniejsze konteksty, w obrębie których architektura powstaje. Właściwie nawet nie do końca wyczerpuje możliwości tkwiące w samej analizie formalnej. Czyż bowiem problem percepcyjnych jakości przestrzeni kreowanej przez architekturę nie wchodzi w zakres interpretacji formy i jej efektów? Pytania można by mnożyć.

Podsumujmy. Książka *Klasycyzm i klasycyzmy* dobitnie potwierdza, że dysponujemy wieloma wizjami klasycyzmu. Patrzymy na to zjawisko pod różnym kątem i przez różne obiektywy; daleko odbiegliśmy od obrazu idealnych nagich torsów i surowych kolumnad jako najważniejszych atrybutów tej epoki. Przeważa spojrzenie krytyczne, dopatrujące się w niej zwiastunów wielkich kryzysów ideowych w kulturze XIX i XX wieku.

Ukształtowało się ono w obrębie myśli konserwatywnej, zdecydowanie przeciwstawiającej się optymistycznej filozofii postępu i wiary w racjonalny ład. Ale był to okres zwiastujący nie tylko zjawiska negatywne. Być może nowe propozycje interpretacji zawiera zrównoważona ocena Isaiaha Berlina.[5] Duch krytyki i śmiałości sięgania w przód, wbrew rozmaitym moderatorom, towarzyszy nam od tamtych czasów bez przerwy. Zniweczył on ostatecznie wiarę w istnienie uniwersalnych kanonów doskonałości artystycznej, choć nie zawsze oznaczał pogardę dla wszystkiego, co „klasyczne" i modne. Hector Berlioz był wielbicielem *Orfeusza i Eurydyki* Glucka, ten sam Berlioz, który torował drogę muzyce Wagnera. Odtąd jednak musimy być przygotowani na to, by osądzać zjawiska artystyczne w ramach ich własnego języka, *on its own terms*, jak pisał niegdyś Edgar Wind. Ale to nie oznacza akceptacji, po prostu nie musimy słuchać Wagnera. Jednak szkoda, że epoka klasyków bezpowrotnie minęła.

Ryszard Kasperowicz

RYSZARD KASPEROWICZ, ur. 1968, historyk sztuki, doktorant przy Katedrze Teorii Sztuki i Historii Doktryn Artystycznych KUL. Publikował w „Kresach", „Znaku" i w książce zbiorowej *Wobec sztuki*.

SIEROCINIEC ŚWIATA

Jerzy Ficowski, W SIEROCIŃCU ŚWIATA. RZECZ O WITOLDZIE WOJTKIEWICZU,
Wydawnictwo Ryton, Warszawa 1993

Maria Nowak-Przygodzka, SŁOŃCE ŚWIECI O PÓŁNOCY,
Wydawnictwo Pomost, Warszawa 1993

Dziesięć lat po *Patrząc* Józefa Czapskiego ukazała się inna, równie ważna i pogłębiająca rozumienie sztuki książka – praca Jerzego Ficowskiego o Witoldzie Wojtkiewiczu. Przeczytałem ją, z dwuletnim, sądząc po roku wydania, opóźnieniem, ale – na szczęście – tego rodzaju książki nie starzeją się. Są, jak wzorzec metra, platynoirydowym stopem refleksji i uczuć. Pozwalają nam określać wielkość i głębokość refleksji, a pośrednio zobaczyć także rozmiary próżni i próżności w sztuce współczesnej.

[5] *The Age of Enlightment. The Eighteenth-Century Philosophers*, Oxford 1979, s. 28–29.

Książka Ficowskiego podtrzymuje pamięć o fenomenalnym malarzu, co akurat w przypadku uznanej wielkości nie byłoby największą zaletą, gdyby nie łączyło się z czymś o wiele trudniejszym, a mianowicie z przekonującą rekonstrukcją siedliska duszy artysty. Jest to zatem także przywrócenie świata Wojtkiewicza i udana próba ukazania jego oryginalności. Piękny i sugestywny język, jakim książka została napisana, to jednocześnie budowanie świadomości artystycznej w ogóle. Ficowski uczynił z języka narzędzie poznania piękna i poświęcił swój poetycki talent doskonaleniu języka, jakim mówimy o sztuce, rozszerzając granice jego adekwatności. To samo było udziałem największych. Myślę o Rilkem, kiedy został sekretarzem Rodina, o Valérym i „jego" Degasie, o Apollinairze i kubistach, a także – sięgając bliżej – o Herbercie i Holendrach, o Pollakównie i Czapskim. Związek Ficowskiego z Wojtkiewiczem wydaje mi się równie wielkiej wagi. Ficowski wnosi do tego związku najpiękniejsze wiano – znajomość topografii świata Wojtkiewicza i znamionujących ten świat dwóch skrajnych żywiołów: zabawy i smutku.

Książka o Wojtkiewiczu jest dokumentem, dokumentem dokumentów i przeżyć, pieczołowicie zebraną informacją i zabezpieczeniem nawet najmniejszych okruchów spuścizny i śladów artysty. Wymowne, że w odautorskim komentarzu, który towarzyszy tej wszechstronnej, ogromnej pracy, dominuje trudne połączenie krytycyzmu i pokory. Pisarz umniejsza swą rolę i kompetencje, z czym, rzecz jasna, nie możemy się zgodzić i z czym zapewne nie zgodziłby się wybitny poprzednik Ficowskiego w interpretacji Wojtkiewicza – poprzednik, którego on sam przywołuje z wielkim uznaniem – Wiesław Juszczak.

Rozpoczynające książkę wyznanie, jakże charakterystyczne dla książek najważniejszych, tłumaczy powody jej powstania wewnętrzną potrzebą „spłacenia długu zaciągniętego na całe życie". Ten dług wobec „Trzech Królów", którymi są dla Ficowskiego: Bolesław Leśmian, Bruno Schulz i Witold Wojtkiewicz, ma związek ze wspólną autorom książek najważniejszych cnotą, jaką jest pamięć o innych i pragnienie zadośćuczynienia cudzej genialności. Retoryczne pytanie Ficowskiego: „Któż umie niszczyć pamięć jak my? Kto potrafi tak lekceważyć i zapominać swoich największych?" – mogłoby być mottem refleksji o naszej polskiej niepamięci.

To już niemalże zasada, że oryginalność i wielkość artysty, cechy kultury, z której wyrasta, pierwsi zauważają nie bliscy, ci, wśród których on żyje, lecz obcy i nieznajomi. Wojtkiewicza „odkryli" André Gide i Maurice Denis. Przejeżdżając przez Berlin w 1907 roku, przypadkowo trafili na wystawę kilku nieznanych malarzy polskich, w której brał udział, i zachwycili się nim. „André Gide, entuzjasta twórczości Wojtkiewicza, widział jego sztukę z zewnątrz i intuicyjnie dostrzegał w niej to, co dla ziomków artysty, poddanych jak on temu samemu zbiorowemu losowi, nie mogło być i nie jest z pewnością tak zauważalne. Bo przecież w sztuce Wojtkiewicza nie ma ani Matejkowskiej anegdoty historycznej, ani historiozoficzno–patriotycznej mistyki Jacka Malczewskiego, w której »pierwiastki polskości« obecne są w postaci alegorycznych przedstawień. A jednak w tak uniwer-

salistycznej transpozycji rzeczywistości, jaką jest malarstwo twórcy *Krucjaty dziecięcej*, dopatrzył się Gide – czy raczej domyślił – cech polskich w swej istocie, napomykając o jego poprzednikach w muzyce i poezji, Chopinie i Mickiewiczu. Pisał: »czuje się (...) jak głęboko Wojtkiewicz tkwi w swoim kraju, w swojej niezmożonej rasie, której dusza, dumna zarazem i smętna, namiętna i rozdarta – ale nigdy niema – znajduje w nim nowy wyraz«."

Ficowski wskazuje na tę cechę twórczości Wojtkiewicza, nazywając ją tutejszością. Z niej rodzi się to, co uniwersalne w sztuce. Ale to nie wszystko. „Nie jest przypadkiem, że główną, z czasem prawie wyłączną figurą w jego malarstwie jest dziecko." Dziecko jako symbol przedwiecznej szczęśliwości i jednocześnie wygnania z Raju, osierocenia i smutku, dziecko – obywatel krainy baśni i mitu, zakładnik radości – ma w malarstwie Wojtkiewicza i w kongenialnym komentarzu Ficowskiego prawa, które określić można jednym przymiotnikiem: Korczakowskie. Janusz Korczak, podobnie jak Wojtkiewicz, wiedział, że nie ma poczucia tragizmu bez poczucia humoru. Tragizm, powiada Ficowski, to „przyrodni brat humoru". Pomiędzy nimi, czyli pomiędzy krzywdą a ironią, stanowiącą gest samoobrony, zawiera się poczucie realizmu i, co potwierdziłby król Maciuś Pierwszy, roztropność ludzka. „Człowiek bawiący się – HOMO LUDENS – i człowiek smucący się – HOMO LUGENS to jedna i ta sama osoba. Jedna spółgłoska stanowi różnicę między nosicielami dwóch elementarnych, a odmiennych cech ludzkiej egzystencji, zbratanych boleśnie i nierozerwalnie w Wojtkiewiczowskiej wizji świata."

Malarstwo Wojtkiewicza jest formą antropologicznego studium, oglądu ludzkiej wyobraźni, przeczuć i intuicji związanych z przemijaniem i końcem „zabawy" w życie. „Artysta wprowadza własne znaki ikonograficzne, twory wywodzące się z *pandemonium* jego wyobraźni; dzieci porażone nagłym uświadomieniem, zabawki ożywione mityzacją – na tle mizernych bajorek, wśród marniejących na nieużytkach chwastów, swojskich poletek, bezludnych wiosek i ugorów – tyleż mazowiecko-podlaskich, co Elizejskich."

Jednym z tych znaków ikonograficznych, na które Ficowski zwraca uwagę, jest deska na kółkach – symbol ubezwłasnowolnienia, umowności zabawy i po części także umowności życia. To, dodajmy, jakby zapowiedź reizacji i ukrzesłowień w malarstwie Andrzeja Wróblewskiego, przeczucie nadchodzących czasów i chwili, w której nagi chłopiec, oblany strumieniem zimnego światła, stanie pod błękitną ścianą (*Rozstrzelanie V*) i świat się zawali. Pętla narodzin i śmierci zaciska się wokół wyobraźni, lecz ta broni się sztuką.

Wojtkiewicz „Wizjoner Zaczątku i Schyłku, wyznawca Niespełnienia, nie mógł zmieścić w swym świecie Pełni, czyli – Kobiety. Nie znalazł w nim miejsca także na kobietę matkę (nie licząc zjadliwie satyrycznych motywów we wczesnych impresjach rysunkowych), istotę stojącą poza zasięgiem erotyki. W sierocińcu matek nie ma."

Książki najważniejsze. Łączą się w rozmowę najważniejszą, w łańcuch „długów" i pamięci. Ogniwem tego łańcucha jest również książka Marii Nowak-Przygodzkiej *Słońce świeci o północy*, poprzedzoną słowem wstęp-

nym Adama Zagajewskiego. Wspominam o niej, ponieważ jest też książką o dzieciństwie i choć nie ma w niej słowa o sztuce, była dla mnie wstrząsającym suplementem do książki Ficowskiego. Napisana z pragnienia, żeby przezwyciężyć koszmar dzieciństwa i odzyskać je, została oparta na próbie rekonstrukcji czasu młodości. Czytając ją, myślimy nie tylko o zbrodniach wojennych, lecz o wszystkich krzywdach wyrządzonych i wyrządzanych dzieciństwu. Patrzymy za autorką na historię Abrahama z perspektywy Izaaka. Jej opis ojca, który z obawy przed dekonspiracją zapiera się własnego dziecka, nie jest kompromitacją uczuć rodzicielskich, ale współczesnego świata i cywilizacji śmierci.

„Stosy cmentarnych kwiatów oczekujących na zdobienie grobów zawalały nasze życie. Pożerały czas i wypełniały przestrzeń: trzeba było zdjąć je ze stołu, by móc zjeść, żeby zrobić miejsce na odrobienie pracy domowej, poskładać w nogach łóżka, aby móc się położyć. Dopełniały moją wizję śmierci szyderczym obrazem jarmarcznej tandety. Otarłszy się o własną śmierć, przeżywszy śmierć naszych bliskich w jej tajemnicy i rozdarciu, stawaliśmy się oto handlarzami kupczącymi w świątyni, którzy ją fałszują w oczach innych."

O książce Marii Nowak-Przygodzkiej Józef Czapski pisał w tonie raportu: „Oko dziecka odkrywa bezlitośnie rzeczywistość. Natchnienia nie osłabia filtr sztuki. Jest to jednocześnie próba uwolnienia się od piętna siły i gwałtu. Poszukiwanie wąskiej drogi między samotnością i solidarnością, jasnością spojrzenia i nadzieją."

Pani Maria, którą dzięki Czapskiemu mogłem poznać w Paryżu w latach 80., ma piękny zbiór obrazów Czapskiego. Jestem pewny, że ten wyraziciel – przez malarstwo – radości istnienia i zarazem bólu życia, który zachwycał się malarstwem Wojtkiewicza (przypominało mu ono malarstwo Ensora), zachwyciłby się również książką Ficowskiego.

Janusz Marciniak

JANUSZ MARCINIAK, ur. 1954, malarz, pedagog i krytyk sztuki.

KOŁODZIEJ 432

Marian Kołodziej, LABIRYNTY. KLISZE PAMIĘCI
Prezbiterium kościoła oo. Franciszkanów,
Gdańsk, kwiecień – maj 1995

Kiedy przychodzi mówić o kulturze po Zagładzie, najchętniej cytuje się znane stwierdzenie Adorno, że poezja po Oświęcimiu nie jest możliwa. Dziś wiemy, że nie miał racji: poezja – podobnie jak inne sztuki – nie tylko po

Holokauście nie umarła, ale nawet bywa doskonale impregnowana na nowe przypadki ludobójstwa. Zastanawianie się, czy sztuka ma prawo, czy może w tej sytuacji w ogóle istnieć, wydaje się więc zwodnicze. Stajemy bowiem wobec faktów dokonanych. Inna rzecz: ilu artystów jest dzisiaj świadomych tego, że tworzą po Zagładzie, dla ilu stanowi to problem... Upływający czas jest sprzymierzeńcem zbiorowej niepamięci. Szansę przeciwstawienia się nieuchronności tego procesu stwarza jedynie indywidualne odpominanie własnego losu. Na to jednak trudno niekiedy się zdobyć. Nie tylko dlatego, że niełatwo jest przekroczyć próg milczenia. Także z tego powodu, że nie wiadomo, jakiego użyć języka. Jeżeli już ktoś decyduje się mówić, chce przecież być zrozumiany. Szuka więc sposobów nawiązania kontaktu z drugim człowieka. Ale wyznania dotyczące cierpienia są nade wszystko przeżywaniem po raz wtóry bolesnych doświadczeń. Jakikolwiek język – słowo czy obraz – przez samą swoją specyfikę staje się ich uogólnieniem i niekiedy wymusza konieczność odwołania się do gestów czy dzieł utrwalonych w tak zwanej powszechnej wyobraźni. Raz może to być pomocą, kiedy indziej zaś przeszkodą. Nie wtedy jednak gdy przełamanie milczenia traktuje się jako konieczność sprostania swojej pamięci, a „podpowiadane" przez tradycję artystyczną rozwiązania – jako „narzędzia" pracy. To właśnie jest – jak mi się wydaje – przypadek Mariana Kołodzieja.

Od wczesnej wiosny do wczesnej jesieni tego roku pokazywał on w Gdańsku swoje *Labirynty. Klisze pamięci.* Znany jako scenograf, dopiero kilkadziesiąt lat po wojnie odważył się „opowiedzieć" publicznie o swoich oświęcimskich przeżyciach. Przyznał, że nie doszłoby do tego, gdyby nie choroba, a właściwie rekonwalescencja, podczas której zaczął rysować. „Walka o siebie i obudzone po latach poczucie obowiązku" kazały mu nie ustawać w pracy i po roku ponownego, tym razem „dobrowolnego" zamknięcia w obozie istniał już duży zbiór rysunków. Te wizyjne kompozycje zaludniają tłumy niewinnych strąconych do Piekła. Zarysy ledwie skórą obciągniętych czaszek z pustymi oczodołami, ustami zaciśniętymi w niemym krzyku, a także skłębionych wychudłych, często nagich, ciał – niczym dziwaczne bestiarium szczelnie wypełniają płaszczyzny papieru. Zasada *horror vacui*, którą realizują wszystkie, bez wyjątku, prace wzmaga ekspresyjność przedstawień. Podobną funkcję pełni sama drobiazgowo „opowiadająca" linia, o której autor powiedział, że pozwoliła mu na „nizanie szczegółu", „fotograficzne" przywołanie zapamiętanego. Ważniejszy jednak od tego, jak owe rysunki zostały zrobione, jest ich sens. „To list starego człowieka do samego siebie sprzed 55 lat. Również hołd tym wszystkim, którzy spopieleni – odeszli" – mówi Marian Kołodziej, który trafił do Oświęcimia z pierwszym transportem i otrzymał numer 432.

Jego powrót do tamtych dni przybrał kształt głęboko poruszający, ale jednocześnie – jakby wbrew zamierzeniom – interesujący artystycznie. Nie sposób bowiem pominąć faktu, że w *Labiryntach* mamy do czynienia z dziełem sztuki, choć autor bardzo starał się temu zaprzeczyć: „...to nie wystawa – nie sztuka, nie obrazy, a słowa zamknięte w rysunku" – pisał w przesłaniu adresowanym do tych, którzy zechcą przejść „labiryntem

znaczonym doświadczeniami fabryki śmierci". Ostatecznie bowiem odkryte przed publicznością stronice opowiadające o XX-wiecznej Apokalipsie stały się częściami-zwornikami większej całości. Dzięki temu w oddzielonym od korpusu ogromnym prezbiterium gotyckiego kościoła gdańskich franciszkanów można było latem obejrzeć dzieło totalne. Należy mu się ta nazwa z kilku względów. Między innymi dlatego, że bezlitośnie eksploatuje osobiste przeżycia, indywidualną wrażliwość człowieka, który przez długi czas nie zamierzał odkrywać przed postronnym widzem własnych tajemnic. Uczynił to jednak, niespodziewanie dla samego siebie, z pełną determinacją, poddając bolesnej, dogłębnej penetracji swoje doświadczenia i swoją pamięć. Jako próba „przetrawienia" owej, nieco wiwisekcyjnie zamierzonej, samoanalizy, stały się zarazem *Labirynty* próbą jej przekładu na wiele artystycznych sposobów, widzeń, które łącznie dały efekt wypowiedzi spójnej w najistotniejszej strukturze. Tę jednorodność osiągnął autor zespalając pustą, ale przecież nie milczącą, przestrzeń dawnego sakralnego wnętrza z propozycją w sposób naturalny odwołującą się do języka sztuki nowej, częściowo nawet najnowszej. Właśnie ową przestrzenią Marian Kołodziej zawładnął tak, że nie od razu uświadamiamy sobie jej pierwotne przeznaczenie. Dopiero wodząc wzrokiem pomiędzy sprzętami i rysunkami umieszczonymi w ustawionych w kościelnym wnętrzu boksach, odgadujemy sens wpisania w nie indywidualnego wyznania. Jest ono tyleż owocem odsłaniania własnych tajemnic, co – jednak – skutkiem poszukiwania metody przeniesienia ich w sferę sztuki i to właśnie sztuki sakralnej.

Jak opisać tę metodę? Ma ona swoje źródła w myśleniu o przestrzeni, znamiennym przecież dla scenografa. To jest to, co możemy stwierdzić z pewnością. Kołodziej anektuje jedną przestrzeń, by wpisać w nią nowy sens bądź tylko zapisać nową treścią: we wnętrzu świątyni odtwarza ślady i grupuje symboliczne dowody obozowych tragedii. Sfera życia krzyżuje się tu nieustannie ze sferą śmierci. Barakowe prycze bywają legowiskami, ale też marami. Życiodajne okruszyny chleba upodabniają się do martwych kamieni. Tym wystawowym przedmiotom, o jakich wiemy, że mogły być świadkami Zagłady, autentycznymi elementami oświęcimskiej codzienności (nie ma znaczenia to, czy naprawdę nimi są), towarzyszą rysunki, w których przedmioty te odbijają się jak w zwierciadle. W rysunkach dominują jednak ludzkie twarze, wielokrotnie przetworzone, na różny sposób udramatyzowane. Ich obecność wśród symbolicznych pamiątek przeszłości odbiera wystawie z pozoru „muzealny", wyłącznie martyrologiczny charakter; można bowiem mniemać, że pomiędzy zarejestrowanymi przez artystę postaciami pojawiają się twarze umarłych, ale też żywych. Wśród tych ostatnich twarz autora, naznaczona obozowym numerem.

Jeśli bardzo chcielibyśmy spojrzeć chłodnym okiem, dokonać czegoś w rodzaju „gramatycznego" rozbioru zastosowanych w *Labiryntach* artystycznych zabiegów, trzeba byłoby pewnie napisać o „aranżacjach przestrzeni", *environments*, a może nawet o „przedmiotach gotowych". Nie wydaje się to tutaj stosowne. I nie jest konieczne: terminy z podręczników historii XX-wiecznej sztuki robią w tym kontekście wrażenie bezużytecz-

nych etykiet, brzmią instrumentalnie i bezdusznie. Owocniejsze niż posługiwanie się nimi mogłoby okazać się przywołanie na przykład *Reminiscencji* Józefa Szajny (1969). Dokonany przez Aleksandra Wojciechowskiego krótki opis tego dzieła skupia zresztą w sobie uwagi, które częściowo łatwo odnieść do sposobu konstruowania *Labiryntów*: „Przestrzeń, zagęszczona zgromadzonymi w niej przedmiotami pospolitymi, przewiercona ostrzem reflektorów, staje się widowiskiem teatralnym dzięki ingerencji widzów, a zarazem kompozycją plastyczną należącą do kategorii *environment–artu*." Ale gdyby istotnie słowa te miały opisywać pracę Kołodzieja, trzeba byłoby wnieść poprawkę: twórca *Labiryntów* nie jest zainteresowany bezpośrednią, fizyczną ingerencją oglądających, lecz po prostu ich obecnością i refleksją. Ponadto *Reminiscencje* Szajny, choć odwoływały się do osobistych przeżyć autora, były rodzajem upamiętnienia grupy krakowskich artystów wywiezionych w roku 1942 do obozu w Oświęcimiu; rozbudowana kompozycja skupiała się wokół fotografii Ludwika Pugeta w pasiaku. Kołodziej natomiast prowadzi dialog głównie z samym sobą, choć w katalogu–pamiętniku wystawy wspomina nazwiska współwięźniów. Oczywiście i w jednym, i w drugim przypadku to, co indywidualne, jest soczewką, w której skupia się to, co ogólniejsze. Cele obu przedsięwzięć zdają się jednak odmienne: Marianowi Kołodziejowi chodzi bodaj głównie o „rozliczenie się" z własną przeszłością, swoistą de– czy też rekreację autobiografii. Jej sens jest otwarcie katartyczny. W nim między innymi zawiera się odpowiedź na pytanie, dlaczego ostatecznie artysta zdecydował się publicznie wyjawić swoją tajemnicę, dlaczego przestał uciekać.

Wiadomo, że natura zawodu scenografa obliguje do współpracy z innymi: trzeba podporządkowywać się ich dyrektywom lub stosować reguły partnerstwa. Dorobek Kołodzieja związany z teatrem jest ogromny i ceniony. Składają się nań efekty pracy dla wielu reżyserów. Można by powiedzieć, że u początku swej drogi twórczej artysta zadecydował o swoim losie, wiążąc go z wyborem zawodu dość specyficznego – takiego, który pozwala ukryć się za kimś lub czymś. A więc gdyby nie gdańska wystawa, nie wiedzielibyśmy chyba najważniejszego ani o człowieku, ani o artyście, o tym, że bezustannie prawował się ze sobą. Jego scenografia musiała bowiem kształtować się wobec i zarazem obok tragicznych doświadczeń. Dopiero teraz widać, że – jak można sądzić – raz bywała zadośćuczynieniem za doznane cierpienia, a kiedy indziej kontrapunktem dla nich. Najczęściej była światem, do którego można uciec od własnej pamięci. Tak przynajmniej przez dziesięciolecia wydawało się artyście. Ale od siebie uciec nie można – zdaje się przyznawać dzisiaj Kołodziej. Tej banalnej prawdy nie warto ignorować, wszak c z a s i tak upomni się o swoją należność. „Uciec" bowiem da się jedynie w regiony własnej wyobraźni; ta zaś – jak wiadomo – żywi się głównie owocami naszych osobistych, intymnych przeżyć. Nie można wyimaginować sobie tego, co nas nie poruszyło i nie utrwaliło się na kliszach pamięci. Problem jest zwykle w tym, czy owo utrwalone buduje nas czy rujnuje. Wydaje się, że Marian Kołodziej pod koniec życia odbudował siebie ze zgliszcz, choć trudno mu nadal pogodzić się ze swoim losem:

człowieka niewinnie, niezasłużenie zbyt ciężko doświadczonego. Swoje wyznanie uczynił jednak nie tylko w swoim imieniu, lecz także w trosce o naszą teraźniejszość i przyszłość oraz ku przestrodze. Zaś siła autentyczności jego dramatycznego moralitetu–testamentu sprawiła, że stał się on również ważnym faktem artystycznym.

Małgorzata Kitowska–Łysiak

MAŁGORZATA KITOWSKA–ŁYSIAK, ur. 1953, adiunkt w Katedrze Historii Sztuki Nowoczesnej KUL. Wydała: *Paralele i kontrasty. Myśl o sztuce na łamach „Krytyki" Wilhelma Feldmana* (1990), *Bruno Schulz 1892–1942. In memoriam* (red., 1992, 1994). Publikowała w wydawnictwach fachowych oraz m. in. w „Akcencie", „Kresach", „Nowych Książkach", „Odrze", „Tygodniku Powszechnym", „Więzi", „Znaku". Przygotowała do druku antologię tekstów o sztuce Jacka Sempolińskiego pt. *Władztwo i służba* (złożona w TN KUL).

List z Kopenhagi

EPIZOD

Dania uratowała od stryczka jednego z najwybitniejszych pisarzy europejskich – Louisa Ferdinanda Céline. Ze stryczkiem czekał nań w Paryżu Jean–Paul Sartre, którego autor *Podróży do kresu nocy* z właściwą sobie dosadnością nazwał „kawałkiem gówna wiszącym [mu] u tyłka" i mniej plastycznie, ale za to wnikliwie określił jego filozofię jako wywar z filozofii Heideggera.

Nazywał się Destouches, ale, jako że w dzieciństwie bardziej nienawidził ojca niż matki, przyjął jej panieńskie nazwisko. Urodził się w roku 1894, studiował medycynę, doktoryzował się na uniwersytecie paryskim pracą o austriackim lekarzu – z pochodzenia węgierskim Żydzie – Ignacym Filipie Semmelweisie. Rozprawa zaczynała się krwawym, niezwykle plastycznym opisem rewolucji francuskiej, stając się poniekąd – wbrew twierdzeniu autora, iż jego prawdziwym powołaniem była medycyna, a nie literatura – jego pierwszym literackim utworem. Na miejsce praktyki lekarskiej Céline wybrał Meudon, paryskie przedmieście nędzy.

Był kirasjerem w pierwszej wojnie światowej, odznaczonym za odwagę wieloma medalami. Z okopów powrócił z wizją świata i natury ludzkiej, która była potwierdzeniem – i pogłębieniem – jego doświadczeń z dzieciństwa i praktyki lekarskiej. Wiele lat później napisał: „Szał za mną idzie krok w krok... już dobrych dwadzieścia lat."

Szaleństwo nie opuściło go do końca życia. Céline nienawidził ludzi (ale

kochał zwierzęta i był lojalny w przyjaźni), nazywając ich „brudnymi szujami", a życie definiował jako „krótki stan upojenia prowadzący do śmierci". Jego filozofię ludzkiego losu można streścić za pomocą szekspirowskiego cytatu: „opowieść idioty pełna wrzasku i furii".

Pierwsza powieść Céline'a *Podróż do kresu nocy* wyszła we Francji w roku 1932 i krótko później ukazała się w Polsce w tłumaczeniu Wacława Rogowicza. Druga, *Śmierć na kredyt*, ukazała się w roku 1938; polskie tłumaczenie było gotowe w parę miesięcy później. W tym samym roku wyszła w Polsce rozprawa Maksymiliana Boruchowicza *Fizjologia rozpaczy i nihilizmu. Louis Ferdinand Céline i nasze czasy*. I w tymże samym roku faszyzujące pismo „Prosto z mostu" przedrukowało żydożerczy paszkwil Céline'a zatytułowany *Bagatelles pour un massacre*. (Tłumaczenie tego pozornie prostego tytułu na polski nie jest łatwe; najbliższe treści utworu wydaje się *Blazenada zamiast masakry*.) Ten sam człowiek, który parę lat wcześniej odbył wraz z innymi pisarzami francuskimi podróż do Związku Sowieckiego i był, obok André Gide'a, jedynym, który nie dał się zwariować i po powrocie napisał miażdżącą krytykę „pierwszego na świecie państwa proletariatu", ten sam człowiek, który nienawidził wszelkiej retoryki, pogardzał wszystkimi ideologiami i który twierdził, że nie interesują go żadne idee, a wyłącznie „człowiek i jego styl", dał się uwieść Hitlerowi. Stanął po stronie retora zbrodni i pozostał mu wierny do końca. Pod koniec wojny Céline wraz z członkami rządu marszałka Pétaina (również bohatera z okopów pierwszej wojny) schronił się na zamku w Sigmaringen. Skąd wraz z żoną Lucette, utalentowaną tancerką, która z miłości do niego zrezygnowała z kariery, i z wyłysiałym ze starości kotem Bébert przewędrował bombardowane przez aliantów Niemcy i dotarł do Danii.

Dlaczego Dania? Céline zaprzyjaźniony był z niejaką panią Jensen, primabaleriną Królewskiego Teatru (chodziły plotki, że w jej mieszkaniu zdeponował sztaby złota, które później rzekomo zostały skradzione). Ta z kolei przyjaźniła się z adwokatem Mikkelsenem, wielbicielem twórczości Céline'a, ożenionym z Francuzką. Dziewiętnastego kwietnia 1945 roku, dwa tygodnie po oswobodzeniu Danii Céline i Lucette zostali aresztowani w Kopenhadze. Lucette wkrótce potem zwolniono. Céline przesiedział w więzieniu dwa lata, z okresowymi pobytami w szpitalu. Wyszedł na wolność 24 czerwca 1947 roku. Ambasada francuska zażądała ekstradycji kolaboracjonisty. Władze duńskie nie odmówiły wprost, ale starym zwyczajem tego kraju, w którym unika się drastycznych decyzji, wzięły sprawę na żółwia. Gdy opuścił więzienie duńscy przyjaciele oddali mu do dyspozycji wygodny dom położony na skraju lasu w pobliżu miejscowości Korsør. Taras wychodzący na ogród wyłożono specjalną podłogą, aby Lucette mogła odbywać swoje codzienne ćwiczenia. Po powrocie do Francji Céline opisał miejsce swojego azylu jako eskimoskie igloo.

W roku 1951 ogłoszono we Francji amnestię. Lucette i Céline, pies i parę kotów opuścili Danię pierwszego lipca tego samego roku. W czasie swojego pobytu w Korsør pisarz uskarżał się na duchową i materialną nędzę. Pierwsza była realna: jego niezwykła francuszczyzna, a mówił – podobnie

jak pisał – krótkimi, szarpanymi zdaniami, pełnymi dosadnych zwrotów, nie mogła na duńskiej prowincji znaleźć wielu słuchaczy. Nędza materialna była mitem. Jeden z sąsiadów, naoczny świadek wyjścia państwa Céline z domu, opowiadał, że byli niezwykle elegancko ubrani i mieli sporą ilość walizek z pierwszorzędnej skóry.

Po powrocie do Francji Céline zamieszkał w Meudon i – sam od wielu lat ciężko chory – powrócił do swojego zawodu: leczenia miejscowej biedoty. Pisał przez cały czas, zarówno w Danii, jak po powrocie do Francji. Był wydawany, ale przemilczany przez krytykę. Żadna z jego późniejszych powieści nie osiągnęła tego mistrzostwa co *Podróż do kresu nocy* i *Śmierć na kredyt*. Swoją ostatnią książkę, *Rigodan*, zakończył pierwszego lipca 1961 roku. Zmarł następnego dnia.

Tego samego dnia, drugiego lipca, zmarł Ernest Hemingway. W Domu Literatów przy ulicy Krupniczej w Krakowie odwiedziłam panią Hannę Mortkowicz-Olczakową, która pokazała mi numer „L'Expres": na pierwszej stronie ogromna fotografia autora *Komu bije dzwon* – numer pisma w całości poświęcony był amerykańskiemu pisarzowi – na ostatniej stronie, petitem, króciutka wzmianka o śmierci Céline'a. Największego francuskiego pisarza od czasu Marcela Prousta.

I jeszcze jedno wspomnienie. Z początkiem lat 60. odwiedził Kraków Allen Ginsberg, czołowy poeta amerykańskich beatników. W kawiarni Noworolskiego w Sukiennicach rozmowa zeszła na Céline'a, do którego amerykański poeta odbył pielgrzymkę tuż przed jego śmiercią i którego uważał za największego pisarza dwudziestego wieku. Zapytałam go szeptem: „Czy ty też jesteś zdania, że Céline nie był antysemitą i że jego entuzjazm dla Hitlera był konsekwencją rozpaczy, tej rozpaczy, którą został napiętnowany podczas pierwszej wojny?" Ginsberg odpowiedział: „Céline nigdy nie był antysemitą. Sam mi to powiedział. Wyśmiał mnie i zwymyślał, kiedy go o to zapytałem."

Potem siedzieliśmy w milczeniu jak spiskowcy, którzy w pełni świadomi swojej racji dobrze wiedzą, że na jej obronę nie mają żadnych dowodów.

Janina Katz-Hewetson

JANINA KATZ-HEWETSON, ur. 1939, absolwentka polonistyki i socjologii UJ, tłumaczka, publicystka, pisarka (duńska). Od 1969 mieszka w Danii.

Czytając miesięczniki

„JAK TO NA WOJENCE ŁADNIE..."

„Pokój – szczęśliwość, ale bojowanie / Byt nasz podniebny"; „*Si vis pacem, para bellum*" – cała kultura i mądrość pokoleń wydają się utwierdzać przekonanie, że wojna i walka są rzeczą ludzką i nieuniknioną. Mitologie wszystkich społeczeństw i narodów pełne są krwawych, ojczyźnianych bojów, bohaterskich potyczek i bitew o, rzecz jasna, słuszną sprawę. Także i Boga proszono nie zawsze o „zachowanie od ognia i wojny", czasem modlono się z utęsknieniem „o wojnę powszechną za wolność ludów". Wojny budziły grozę, ale i fascynację, jako porywający spektakl oraz wielki, doniosły moment dziejów, w którego dramatycznych, lecz nieubłaganych przypadkach, objawia się Historia, a do głosu dochodzi dziejowa Sprawiedliwość.

Dziś wszelako rzadko zdarzają się wojny „święte", gdzie wroga – utożsamionego ze złem absolutnym – zabija się bez wyrzutów sumienia, w poczuciu sprawiedliwości. Współczesne konflikty są bezlitośnie „zsekularyzowane": celem walk bywa dostęp do morza, złoża ropy lub utracony kawałek ziemi. Czy są to powody wystarczająco fundamentalne, by mordować bliźnich – uśpiwszy skrupuły? Niezbędna zatem staje się ideologizacja, „resakralizacja" wojny. „W gruncie rzeczy wygodniej – pisze Jan Prokop w artykule *Wojna święta?* („W drodze", nr 11/95) – z punktu widzenia skutecznego wdrażania ducha walki, prowadzić »wojnę świętą«, wojnę, gdzie nie pojawią się te niemęskie wątpliwości. A zatem wygodniej wprowadzić do konfliktu ów moment »absolutny«, jakoś »eschatologiczny«, »mityczny«; uczynić tak, by oto w naszej sprawie Dobro dawało odpór Złu (...) w historii ostatnich dwóch stuleci tylko wyjątkowo natrafimy na konflikty militarne, których inicjatorzy zaniedbaliby posłużenia się twardym moralnym *alibi* – okrasą chętnie dostarczaną przez legiony literatów, uczonych, filozofów; pozostają oni w domu, ale posyłają duchową strawę do okopów. Po upowszechnieniu wzniosłych idei rewolucji (braterstwo i wolność ludów) i równie wzniosłych idei Świętego przymierza (religia i prawowita władza), któżby śmiał, jak to jeszcze czynił libertyński cynik Fryderyk II, toczyć niemoralne wojny po prostu dla zaokrąglenia własnych posiadłości!"

Przezwyciężeniu bariery psychologicznej u posiadaczy co wrażliwszych i delikatniejszych sumień sprzyjają także nowoczesne, skomputeryzowane techniki wojenne, które władanie śmiercionośną bronią ograniczają do

włączenia przycisku czy ruszenia lewarkiem – oddalając z pola obserwacji widok bezpośrednich skutków interwencji. Najskuteczniejszym jednak „środkiem znieczulającym" czyniącym dodatkowo z wojny rodzaj atrakcyjnej przygody, jest – według Prokopa – przedstawianie wojny jako „gry o najwyższą stawkę": „Fascynacja ryzykiem, zamiłowanie do hazardu, ale także chęć sprawdzenia swoich możliwości sportowo-heroicznych – potrafię to, na co nikt się nie odważy! – dawniej nazywano to sławą wojenną i wielbiono w pieśniach – sprawia, że niektórzy z nas wybierają zawód komandosa tak, jak się wybiera zawód kaskadera lub torreadora, jak się idzie na wspinaczkę wysokogórską, przepływa Atlantyk na tratwie, poluje na rekiny *etc.* Zamiłowanie do *performance*, do wyczynowości, do współzawodnictwa (my, pierwsi!) znajduje znakomite pole realizacji na wojnie: ukazuje się ona jako szczególnego rodzaju sportowa zabawa, jako najbardziej męska (sprawdzająca najwyższe osiągi) »heroiczna« przygoda dla tych, którym codzienna krzątanina nie daje wystarczająco silnych wrażeń (...) Ongiś mówiono zresztą, że wojna jest sportem królów, jak polowanie – z oszczepem na niedźwiedzia – było sportem zwykłych śmiertelników. Zaangażowawszy się w ową męską przygodę, gdzie sami ryzykujemy życiem, traktujemy przeciwnika jako partnera meczu, gramy ostro, potem wymieniamy uścisk dłoni, jeśli jeszcze mamy dłonie i jeśli jeszcze chodzimy po tej ziemi."

Wojna, jako sytuacja ekstremalna, powodująca wzrost poziomu adrenaliny, może być pokusą równie ekscytującą i perwersyjną jak rosyjska ruletka... Jest jednak również autentycznym sprawdzianem zdolności do poświęceń, koleżeństwa, przełamywania własnej słabości. Niszcząc życie – bywa równocześnie szkołą życia w najgłębszym sensie tego słowa. „Zawieszenie reguł – pisze Marek A. Cichocki (*Wojna – kłopotliwa sprawa*, „Nowa Res Publica", nr 9/95) – według których w normalnej sytuacji toczy się życie społeczne, jest prawdopodobnie tym elementem wojny, który jednostkę pociąga najbardziej (...) To, co dla liberalnego moralisty wydaje się niewybaczalnym upadkiem człowieka i powrotem do stanu barbarzyństwa, dla wielu ludzi miało posmak niezwykłej przygody. »Iść na wojnę« – ten zwrot nie kryje w sobie żadnych pejoratywnych moralnie skojarzeń. Na przekór wszelkiej moralnej intuicji zawiera natomiast ogromny ładunek pozytywnych emocji i oczekiwań. Wojna jest tutaj nieoczekiwaną możliwością składaną człowiekowi w prezencie, aby mógł się przekonać, ile naprawdę jest wart, ile wart jest jego dotychczasowy świat, w którym żył, na ile silne są zasady, które głosił. Sytuacja wojny jest praktyką *par excellance*, działaniem, sprawdzianem i oswobodzeniem od ciężaru teoretycznych rozważań. Ludzie wracają z wojny odmienieni nie tylko pod wrażeniem ofiar i okrucieństw, które zobaczyli, ale także dlatego, że dowiedzieli się o samych sobie czegoś więcej."

Wojna jako zdarzenie wyjątkowe, zakłócające normalny tok wydarzeń, domaga się uzasadnienia, usensownienia własnych absurdów i zbrodni. Wszelkie próby ideologizacji czy idealizacji działań militarnych służą zakamuflowaniu przykrego podejrzenia, iż wojna jest wpisana w naturę człowieka, dlatego nigdy nie uwolnimy się od jej nakazów. Instynkt walki jest podobno jednym z najpierwotniejszych ludzkich odruchów – choć uleganie

krwiożerczym popędom bardziej przypomina demonstrację animalizmu niż kwintesencję człowieczeństwa. O takich właśnie, przewrotnych „rozkoszach" i urokach przemocy usprawiedliwionej pisze Tomasz Łubieński (*O wojnie*, „Nowa Res Publica", nr 995): „Strach, nienawiść rasowa, narodowa, religijna, słuszność sprawy, prawo silniejszego, walka o byt, urojenia, rozszczenia: trudno zliczyć wszystkie powody i preteksty wojenne. Ale poza tym, dla pewnej liczącej się liczby uczestników wojen od wieków było coś emocjonującego w rozpruwaniu brzucha bagnetem, rozłupywaniu szablą czaszki dokładnie po połowie, czystym trafieniu w serce. Ostrze białej broni, tak historycznie doniosłej, było zawsze przedłużeniem ludzkiego ramienia, śmierć fizyczną zadawano fizycznie, w razie potrzeby nawet gołymi rękami. Broń palna stopniowo niepomiernie zwiększyła dystans między zabijającym i zabijanym, aż do sterylnych anonimowych guzików odpalających rakiety, eksplozji wywoływanych na odległość za pomocą fal radiowych. Wojna współczesna, komputerowa i elektroniczna, została, niech to zabrzmi trochę makabrycznie, zdehumanizowana, odebrano jej ludzki wymiar bezpośredniego morderstwa, tę jedną z wielu możliwych w końcu relacji między człowiekiem a człowiekiem."

W czasach wojen bardziej romantycznych i przewidywalnych, których prowadzenie składano w ręce elit – szlachty, rycerstwa, zawodowców – wojna wydawać się mogła nawet Sztuką. Terminy „kunszt wojenny" czy „styl wojowania", przemyślne strategie i taktyki wojskowe sugerowały niuanse estetycznego wyrafinowania. Jedną z metod „cywilizowania" wojny – tego synonimu barbarzyństwa i braku kultury – była estetyzacja militariów, artystyczna obróbka narzędzi i kostiumów przemocy. „W naszym świecie – pisze Łubieński – piękno użytkowe powiązano z funkcją, ubóstwiono prostotę: stąd nie może być nawet porównania ze sztuką starych mistrzów, przed którymi pudełko na pistolety pojedynkowe albo rękojeść szabli stawiały wyrafinowane wyzwania artystyczne. Ileż miłości okazywał człowiek na przestrzeni wieków przedmiotom do zabijania: zawdzięczał im życie, kosztem życia innego człowieka, dlatego upiększał, pielęgnował, obsypywał, na ile go tylko było stać, drogimi kamieniami, zamawiał rycie w metalu stosownych napisów, które miały działać w sposób magiczny. Ale nie tylko narzędzia walki, wojny uduchowiano na różne sposoby, jakby nie chcąc, aby ich rola sprowadzała się do morderczej skuteczności. Przez długie wieki uważano za celowe projektowanie mundurów, pancerzy jakby na użytek malarstwa batalistycznego: walczący powinien był błyszczeć, mienić się kolorami. Do przyjmowania i zadawania śmierci specjalnie się ubierano w strój efektowny, niby strój godowy (...) Dość wspomnieć białe mundury austriackie: przez cały prawie wiek XIX doskonale odbijały się na tle ciemnej środkowoeuropejskiej i jasnej włoskiej zieleni, a potem malowniczo wyglądały na nich plamy krwi. Ale krwią tak bardzo się nie przejmowano, umierać trzeba i tak, tym bardziej w bitwie, ważniejsze wydało się, aby iść do ataku jak na defiladę: tym sposobem uprawiano propagandę wojny, ukrywając, że najczęściej zabijają tam gangrena i dezynteria, że wojna śmierdzi, a prawdziwe jej skutki trwają przez całe pokolenia."

Propaganda zawsze towarzyszyła wojennym przekazom i świadectwom; dopuszczali się jej starożytni kronikarze i nowożytni ideolodzy, była grzechem malarzy batalistycznych i autorów wojennych pieśni, przytrafia się współczesnym politykom i reporterom liniowym. A jednak wojna domaga się uczciwego, wiarygodnego świadectwa, opisu, który nie umniejsza popełnionego zła, nie usprawiedliwia winy. Jak o niej opowiadać, pisać? co jest wierniejsze – sucha, bezosobowa relacja, czy skrajnie subiektywna, emocjonalna wizja? Co warte podkreślenia – normalność czy wyjątkowość? Te pytania–wyzwania podejmowało wielu artystów i pisarzy. Jedną z odpowiedzi dał w swojej twórczości Jerzy Kosiński, o którego *Malowanym ptaku* tak pisze Jerzy Jarniewicz (*Normalna wojna*, „Ex Libris", nr 8/95): „Powieść Kosińskiego jest wysoce zorganizowaną, metaforyczną konstrukcją, wynikającą ze świadomej decyzji, by przedstawić wojnę jako coś zasadniczo tożsamego z tak zwanym normalnym życiem codziennym każdej ludzkiej społeczności. Wojna w tej książce została poddana radykalnej i świadomej marginalizacji, do tego stopnia, że czytelnik może o niej zapomnieć. A jednak powieść nie przedstawia świata czasów pokoju. Narracja zamienia się w prawdziwe *panopticum* grozy, szczegółowy indeks rozmaitych form gwałtu i cierpienia (...) Podejmowane przez Kosińskiego próby uniwersalizacji wydarzeń drugiej wojny światowej mają duże znaczenie dla interpretacji problematyki Holocaustu w tym utworze. Jeśli wojna nie jest niczym innym, jak tylko zwyczajnym przedłużeniem normalności, to również Holocaust staje się jeszcze jednym przykładem zła, które uśpione spoczywa w człowieku i od czasu do czasu daje o sobie znać w złowieszczych postaciach. Holocaust w powieści Kosińskiego, podobnie jak wojna, pozbawiony jest historycznego wymiaru, służy jako tło w opowieści o prawie nienawiści lub też jako zmetaforyzowany przykład uniwersalnego zła (...) Arthur Miller pochwalił tę próbę zakwestionowania wyjątkowości hitlerowskiego terroru. W liście do autora, przedrukowanym w amerykańskiej edycji powieści, napisał o tym w sposób jednoznaczny: »Dla mnie doświadczenie nazizmu to najważniejsze doświadczenie tego stulecia – naziści po prostu doprowadzili do skrajności to, co mieści się w ramach tak zwanej normalnej społecznej egzystencji i normalnego życia. Pan ujawnił normalność tego wszystkiego.«"

Zupełnie inaczej postrzegał Holocaust Henryk Grynberg – widzący w Zagładzie zbrodnię szczególną, obciążoną piętnem wyjątkowości i nieporównywalności, dlatego też wymagającą – jako temat literacki – zupełnie innych, wyjątkowych środków artystycznych. Pisze o tym w artykule *Warsztat* na łamach „Czasu Kultury" (nr 1/95): „Piszę, bo muszę. Nie dlatego, że życie bez pisania nie miałoby sensu. Może byłoby wręcz przyjemniejsze. Jestem dzieckiem wojny, która dla mnie się nie skończyła. Życie i pisanie jest dla mnie ciągiem bitew. Kiedy padam, mówię sobie, jesteś na wojnie, nie daj się! Wstaję i się nie daję. Piszę, bo ciągle jest coś, co musi być napisane, a ja jestem na służbie. U bezsilnych, bezradnych, dręczonych, poniżonych, u zmarłych. Słucham, co mówią, i zapisuję. To jest mój punkt wyjścia, mój bodziec, moje usprawiedliwienie (...) Jak opowie-

dzieć zło, które przerosło kompetencje sądu? Chodzi o coś więcej niż nieadekwatność tradycyjnych środków artystycznych. Pisarz–świadek Aron Appelfeld pamięta, że »artystyczne środki wyrazu po holocauście wydawały się odrażające, że sztuka nie bez powodu, kojarzyła nam się z europejską kulturą, której staliśmy się ofiarami«. Jak więc wyrazić »ból i cierpienie, które wymagały albo ciszy, albo przerażającego krzyku?« Appelfeld jest przeciwny zastępowaniu literatury przez suche dokumenty, liczby i fakty: przecież to mordercy przemieniali ludzi w liczby i tatuowali im numer na ramieniu (...) W poholacaustowym szoku uciekano od tego, co się stało (...) Milczenie (...) przerwały dzieci. Appelfeld mówi, że dzieci »rafinowały swe cierpienie, tak jak potrafi może tylko dziecko w pieśni ludowej i że to od nich z biegiem czasu przyszły artystyczne środki wyrazu«. Dorośli szukali ucieczki, »aby budować nowe życie na miejsce poprzedniego«, natomiast »dzieci niczego poprzedniego nie miały« (...) Dzieci, które »widziały człowieka jako bestię nie w sensie metaforycznym, lecz w fizycznej rzeczywistości, w naturalnej wielkości i stroju«, miały »prosty i bezpośredni stosunek do tamtych strasznych wydarzeń«, a to, według Appelfelda, jest niezbędne, żeby opowiedzieć Holocaust. »Nie sublimacja, apologetyka ani gloryfikacja, ale opowiadanie w taki sposób o swych doświadczeniach, nawet najstraszniejszych, w jaki się mówi o życiu«, jest kluczem tej literatury, a »tak właśnie mówiły dzieci«."

Tak zbrodnie II wojny światowej, jak i groza współczesnych wojen etnicznych wystarczą, aby zostać zdeklarowanym pacyfistą. A jednak zarówno idea powszechnego rozbrojenia, jak i cała filozofia *non–violence*, uważane są powszechnie za naiwność, sentymentalny poryw i strategię szkodliwą, bo nieskuteczną. Dwuznaczność postawy światowych mocarstw biernie obserwujących eskalację lokalnych konfliktów jest powszechnie krytykowana – ich zbrojna interwencja wyczekiwana z niecierpliwością i nadzieją. Powściągliwość Zachodu nie jest tu tylko świadectwem obłudy i gnuśności, ma również głębsze, pozytywne znaczenie – tak przynajmniej chce wierzyć Robert Kaczmarek w artykule *Strategie wojenne na globalnym rynku* („Odra", nr 10/95): „Niechęć Zachodu do bezpośredniej walki w licznych konfliktach, gdzie jest on już zaangażowany, jego nie kończące się zabiegi dyplomatyczne i humanitarne, jego wytrwałe zabiegi o stworzenie światowego systemu handlowego stanowią w gruncie rzeczy przejaw strategii temporyzacji konfliktów, a także ich rytualizacji i poddania instynktu walki porządkującej roli umów i pośrednictwa. Jest to uderzające zjawisko powrotu do źródeł stosunków społecznych, dowartościowywania mądrości prymitywnych sposobów współistnienia, od których Zachód odszedł już przed wiekami, rozwijając swą agresywność aż do poziomu apokalipsy, która w XX wieku ujawniła granice skuteczności jego zdobywczej kultury.

Powściągliwość w kulturze wojowania była właściwa społeczeństwom prymitywnym, które starały się oddalić niebezpieczeństwo całkowitego zniszczenia poprzez rytuał, długotrwałe przygotowania poprzedzające walkę, konwencje wyboru jej czasu i miejsca oraz redukcję personalnego zaangażowania. Niektóre z tych obyczajów przetrwały w społeczeństwach

orientalnych, gdzie taktyczne ucieczki, odwlekanie zwarcia i pośrednie nękanie przeciwnika charakteryzowały jeszcze strategię Mao Tse-tunga czy Ho Chi Minha, a nawet obu rosyjskich wojen ojczyźnianych. W odróżnieniu od zachodniego obyczaju zwarcia twarzą w twarz rycerskich szeregów, wojownicy Wschodu chętniej praktykowali schronienie za chmurą strzał i stawiali raczej na ruchliwość swych koników niż na pozycyjne wyrzynanie się. Zachód odkrywa na nowo te techniki – których linią przewodnią jest właśnie temporyzacja, oddalenie nieodwracalnej chwili eksterminacji – stopniowo rezygnując z tego, co przez ostatnie kilkaset lat stało się podwaliną jego potęgi, to jest zasady zmasowanego w czasie i przestrzeni użycia środków mordu. Nieoczekiwanie bowiem kultura globalnego rynku pozbawia te zasady wszelkiej skuteczności. I zdumiewać może tajemnicza tendencja kierunków cywilizacji, która inkrustuje błyskotliwą technologię naszych czasów w archetyp instynktu zachowawczego czasów zamierzchłych."

Egzorcyzmowanie wojen hasłami „nigdy więcej" okazuje się jednak boleśnie nieskuteczne. Skłonność do agresji, jako atawistyczny defekt ludzkości, wydaje się wieczna – co gorsza, człowiek w swej pedagogice i polityce jest niepoprawnie niekonsekwentny. Cóż z tego, że wprowadza się zakaz produkcji zabawek militarnych, skoro telewizyjne kreskówki dla najmłodszych ociekają przemocą? Ludzka natura jest grzeszna – nawet więc jeśli wojny znikną z ziemskiego globu, nie musi to wcale oznaczać zwycięstwa Dobra i Rozumu, ani szczęśliwej prognozy dla ludzkości. Taką przynajmniej, sceptyczną konkluzją kończy swój, cytowany już tutaj artykuł, Marek A. Cichocki: „Nie jest wykluczone, że – tak jak to prorokował w *Wiecznym pokoju* Immanuel Kant – kiedyś w przyszłości na świecie nie będzie wojen. Jeśli rzeczywiście do tego dojdzie, to jednak nie za sprawą rozumu, lecz wrodzonego ludzkiego lenistwa. Carl Schmitt przewidywał, nie bez nuty teatralnej przesady, że ludzkość pozbawiona zasadniczych, egzystencjalnych sprzeczności zacznie stopniowo przypominać luźne stowarzyszenie konsumentów, a cały świat zamieni się w olbrzymi dom towarowy. Pokój stanie się wówczas faktem nie dlatego, że rozumni ludzie dojdą do wspólnego porozumienia, lecz ze względu na to, że przyjemność zaspokajania potrzeb stanie się absolutnie ważniejsza od ryzyka związanego z głoszeniem jednoznacznych poglądów. Tymczasem zaspokajanie materialnych potrzeb może przybrać najbardziej irracjonalne, najbardziej dzikie i nieludzkie formy – w ogromnym domu towarowym stoisko z gazem bojowym i jedwabnymi bluzkami może znaleźć się tuż obok siebie. A wówczas wymarzony raj ludzkości okazać się może dość nieprzyjemnym miejscem pod słońcem.

Pewien niemiecki komentator telewizyjny, wypytując Henry Kissingera w sprawie wojny w byłej Jugosławii, wykrzyknął w którymś momencie zniecierpliwiony: czy więc musimy pogodzić się z konkluzją, że świat nie może obejść się bez wojny?! Jedyną odpowiedzią Kissingera na ten naiwny wybuch pacyfistycznego oburzenia był wyraz lekkiego zdziwienia, który pojawił się w jego oczach. Doceniając niezwykłą inteligencję dawnego

ministra spraw zagranicznych, należy uznać, że była to jedyna sensowna odpowiedź na tak postawione pytanie."

Krystyna Czerni

KRYSTYNA CZERNI, ur. 1957, historyk sztuki, członek redakcji „Znaku". Wydała rozmowy z prof. Mieczysławem Porębskim *Nie tylko o sztuce* (1992).

Jedenasta wieczorem

ŚLADAMI CHRYSTUSA PRZEZ WSPÓŁCZESNY ŚWIAT

„Ja, Jan Paweł, pokorny servus servorum Dei, *ośmielam się przemówić do was, wierni Kościoła katolickiego, i do was, bracia i siostry z innych Kościołów i Wspólnot kościelnych, słowami apostoła Pawła, którego męczeństwo, wraz z męczeństwem apostoła Piotra, ozdobiło Stolicę Rzymską blaskiem jego świadectwa: »dążcie do doskonałości, pokrzepiajcie się na duchu, jedno myślcie, pokój zachowajcie, a Bóg miłości i pokoju niech będzie z wami!... Łaska Pana Jezusa Chrystusa, miłość Boga i dar jedności w Duchu Świętym niech będą z wami wszystkimi (2 Kor 13, 11.13)."*

Tymi słowami kończy się encyklika Ut unum sint. *Dążcie do doskonałości... To wezwanie w różny sposób się przez nią przewija. Nie ma bowiem prawdziwego ekumenizmu bez wewnętrznej przemiany. A jeśli się ona dokonuje, to jedność się buduje, a nawet już jest: „Niepełna jeszcze komunia naszych Wspólnot jest już w rzeczywistości – choć w sposób niewidzialny – włączona na trwałe w pełną komunię świętych, to znaczy tych, którzy, zakończywszy życie wierne łasce, znajdują się dziś w komunii Chrystusa uwielbionego. Ci święci wywodzą się z wszystkich Kościołów i Wspólnot kościelnych, które otworzyły im drogę do komunii zbawienia" – pisze Papież.*

Wiemy jednak dobrze, że bardzo nam brakuje codziennej wspólnoty, że zamiast niej mamy nieraz gorszące spory, zamiast pomagania sobie nawzajem – niezdrową, szkodliwą dla wszystkich rywalizację. A przecież jeden jest tylko teren „konkurencji" wśród chrześcijan: naśladowanie Chrystusa. Taka konkurencja jest jednocześnie wyrazem solidarności mającej najgłębsze i najszersze wymiary. Jest bowiem wyrazem miłości Boga i bliźnich. Tych bliźnich,

którzy przeżywają fizyczne i duchowe cierpienia, którzy tracą nadzieję, popadają w zwątpienie lub cynizm.

Dzisiejszy czas wymaga od nas odbudowy nadziei. Chrześcijanie wiedzą, że jest ona fundamentalnie zakorzeniona w Chrystusie i przekracza wszelkie doczesne niepowodzenia i klęski. Wiedzą także, że chrześcijańska nadzieja nie jest biernym oczekiwaniem, lecz raczej zobowiązaniem – zobowiązaniem do pójścia śladami Chrystusa, do mądrego czynienia dobra. W czasach dezorientacji, kontestacji i kryzysu nadziei zwracamy się nie do ideologii, lecz do Mistrza, który był Bogiem i Człowiekiem. Który ukazał nam drogę nie tylko przez swoje nauczanie, ale przez całe swoje życie, przez modlitwę, cierpienie, czynienie dobra. „Naśladowanie Chrystusa jest pierwotnym i najgłębszym fundamentem chrześcijańskiej moralności" – pisze Jan Paweł II w encyklice Veritatis splendor. *Oznacza ono „przylgnięcie do osoby samego Jezusa, uczestnictwo w Jego życiu i przeznaczeniu".*

Myślimy jednak nieraz, że dostępne jest ono tylko niektórym wybranym, większość powinna się zadowolić skromniejszymi wymaganiami. Tej większości wystarczy unikać wyraźnego zła i starać się zrobić coś dobrego – to już niemało! A nie jest łatwo dostrzec związki pomiędzy tak złożonymi problemami współczesnego życia a Jezusowymi przypowieściami odnoszącymi się do prostego świata rolników, pasterzy i rybaków, którzy nie znali ani skomplikowanych maszyn, ani nawozów sztucznych, ani reklamy, ani światowej konkurencji... Ale te związki istnieją i zadaniem każdego chrześcijanina jest odczytywanie ich we własnym życiu. Spróbujmy więc postawić sobie kilka pytań, na przykład takich:

– kto ze znanych mi ludzi (ale czasem nie znanych światu) jest dla mnie wyrazistym świadkiem Chrystusa?

– jakie przykłady tego naśladowania widzę we współczesnym życiu, u ludzi różnych stanów i zawodów?

– jakie cechy tego naśladowania są dziś szczególnie ważne, jakie nie rozumiane czy odrzucane?

– co z własnych doświadczeń i przemyśleń chciałbym przede wszystkim przekazać innym – jako zachętę czy przestrogę?

Odpowiedzi na te pytania będą wyrazem najgłębszej a zarazem bardzo praktycznej solidarności chrześcijan, dzieleniem się dorobkiem i troską o ludzi bliskich i dalekich. Będą znakami nadziei.

Prosimy naszych Czytelników o refleksję nad nimi i o przysyłanie nam jej wyników, najlepiej w krótkich formach, nadających się do publikacji w rubryce „Jedenasta wieczorem". Ale będziemy również wdzięczni za sygnalizowanie nam tekstów już istniejących i drukowanych, podejmujących to centralne dla życia chrześcijanina zagadnienie. Myślimy bowiem także o obszerniejszej, ekumenicznej publikacji. Ankietę tę przekazujemy różnym osobom i środowiskom w Polsce i w różnych krajach, katolikom i chrześcijanom różnych wyznań, traktujemy ją bowiem jako nasz wkład w przygotowanie Wielkiego Jubileuszu roku 2000. Na początek publikujemy medytację Matki Teresy.

S. W.

MEDYTACJA

Matka Teresa

Naśladowania Chrystusa nie da się oddzielić od krzyża Kalwarii. Czy wierzycie, że przyszedłem przynieść pokój na ziemię? Nie, mówię wam, raczej rozdział! Tym, którzy całkowicie idą za Chrystusem, dana jest nienawiść świata, gdyż są wyzwaniem dla jego ducha, tak jak On sam najpierw był nienawidzony. Upokorzenia, niewdzięczność, krytyki... powinniśmy sobie przypomnieć, że ci, których Chrystus uzdrowił, którym przebaczył, odwrócili się od Niego i krzyżowali Go.

Ciężkie próby nie są niczym innym niż pocałunkiem pokoju.

Miejcie współczucie nawet w obliczu przeciwności. Zobaczcie współczucie Chrystusa wobec Judasza, człowieka, który doznał takiej miłości, a który zdradził swego Mistrza. Tego Mistrza, który milczał, nie oskarżył go wobec współuczniów. Łatwo mógł przecież publicznie ujawnić czyny i ukryte zamiary Judasza, ale tego nie zrobił. Zamiast tego okazał wyrozumiałość i miłosierdzie, zamiast potępić, nazwał go przyjacielem.

Gdyby tylko Judasz spojrzał Mu w oczy, jak to uczynił Piotr, byłby dziś przyjacielem Miłosierdzia Bożego.

Jezus okazywał zawsze współczucie.

Summary

The crisis of preaching that ails today's Church consists to large extent in the crisis of the language used for the conveyance of religious truths. According to Jan Andrzej Kłoczowski OP,whose text opens the December issue of "Znak", preserving a unique character of that language should become a common concern of divines, priests and critics of religion alike. Bernhard Welte ponders the meaning of prayer as kind of speech, while Michael Peterson wonders whether what we say about God can possibly make any real sense. F. Tomasz Węcławski tries to establish how far the language of theology reaches and beyond what point it can go no farther or deeper. Elżbieta Wolicka considers the role of word and image in a religious message. Anna Karoń–Ostrowska analyses the language of John Paul II's homilies, whereas Grzegorz Chrzanowski OP sums up the results of sociological research on the discourse of Polish preachers. Stanisław Koziara comments on the Polish translation of the Psalter. Then Stanisława Grabska, Jan Grosfeld, Ewa Jabłońska–Deptułowa, Jan Prokop and Jan Turnau give some advice which could perhaps be of use to the clergy in the exercise of their preaching vocation.

The second issue of the quarterly extra "Znak–Culture" is devoted to the subject of war and fighting. Mieczysław Porębski traces the motif of Cain and Abel in modern art, Tadeusz Lubelski presents how war is depicted by the cinema, while Jacek Kowalski draws a vision of war as expressed in the Old French poetry. Is it admissible to create art on the Holocaust? – asks a questionnaire, and answers are provided by Henryk Grynberg, Marian Kołodziej, Grzegorz Kowalski, Józef Szajna, Maria Wiernikowska and Mira Żelechower–Aleksiun. The "Latest Cultural News" section this time deals with musical performances of the 38. Warsaw Fall (commented on by Adam Wiedemann, Andrzej Chłopecki and Bogusław Schaeffer) and of the Jazz Jamboree '95 (brought to us by Roman Kowal). Krystyna Czerni interviews F. Krzysztof Niedałtowski, President of the "Pro Arte Sacra" Foundation, on religious art. Finally, "Znak–Culture" offers its regular headings: Jerzy Jarzębski's *Art of Narrative* and Tadeusz Nyczek's *Cracow Chronicles.*

The "Events–Book–People" section makes you familiar, through reviews, with the following books:
– Manfred Lurker's *Die Botschaft der Symbole. In Mythen, Kulturen und Religionen* (*Message of the Symbols*, by Zbigniew Pasek),
– Kornel Filipowicz's *Rozstanie i spotkanie* (*Departure and Meeting*, by Piotr Szewc),
– E. Martens and H. Schnädelbach's *Philosophy. Fundamental Questions* (by Ireneusz Ziemiński),
– a collective work *Klasycyzm i klasycyzmy* (*Classicism and Classicisms*, by Ryszard Kasperowicz),
– Jerzy Ficowski's *W sierocińcu świata* (*In the World's Orphanage*) and Maria Nowak–Przygodzka's *Słońce świeci o północy* (*The Sun Shines at Midnight*), by Janusz Marciniak.

Małgorzata Kitowska–Łysiak relates Marian Kołodziej's exhibition, Janina Katz–Hewetson sends one of her many letters from Copenhagen, Krystyna Czerni reviews the cultural periodicals and Mother Theresa opens questionnaire *Following Christ in the modern World.*

Sommaire

La crise actuelle de la pastorale est dans une large mesure celle de la langue religieuse. La défense de sa spécificité doit être aussi bien le souci commun des théologiens, des pasteurs que des détracteurs de la religion, affirme Jan Andrzej Kłoczowski OP dans l'article introductif de notre cahier de décembre. De leur côté, Bernard Welte s'interroge sur la signification de la prière comme langage, Michael Peterson sur la possibilité de parler avec justesse de Dieu, l'abbé Tomasz Węcławski sur les limites de la langue théologique, et Elżbieta Wolicka sur le rôle de l'image et du verbe dans la transmission du message religieux. Anna Karoń-Ostrowska analyse la langue de la prédication de Jean-Paul II, et Grzegorz Chrzanowski OP récapitule les résultats des travaux sociologiques faits sur celle employée par le clergé polonais. Les remarques de Stanisław Koziara sur les traductions polonaises du Psautier s'inscrivent dans la même ligne. Enfin, Stanisława Grabska, Jan Grosfeld, Ewa Jabłońska-Deptuła, Jan Prokop et Jan Turnau adressent leurs recommandations aux prêtres.

Le deuxième numéro du supplément trimestriel de „Znak-Culture" est consacré au thème de la guerre et s'ouvre par l'article de Mieczysław Porębski qui suit la trame de Caïn et Abel dans l'art contemporain. Quant à Tadeusz Lubelski, il observe la représentation de la guerre que transmet le cinéma et Jacek Kowalski observe celle-ci dans la poésie française pré-classique. Le thème de l'holocauste autorise-t-il une expression artistique? Henryk Grynberg, Marian Kołodziej, Grzegorz Kowalski, Józef Szajna, Maria Wiernikowska et Mira Żelechower-Aleksiun ont répondu à cette question posée par „Znak". La rubrique „Evènements" consacre ses pages à deux manifestations musicales: le 38ème Automne Varsovien, relaté par Adam Wiedemann, Andrzej Chłopecki et Bogusław Schaeffer, et le Jazz Jamboree '95, par Roman Kowal. Krystyna Czerni aborde le thème de l'art sacré avec le président de la Fondation „Pro Arte Sacra", l'abbé Krzysztof Niedałtowski. Enfin, Jerzy Jarzębski (*L'art du récit*) et Tadeusz Nyczek (*Chroniques cracoviennes*) y assurent leur rubrique habituelle.

Le chapitre „Evènements, Hommes et Livres", contient les recensions suivantes:

- Manfred Lurker, *Die Botschaft der Symbole. In Mythen, Kulturen und Religionen.* (*Sens du symbole*, éd. pol.), par Zbigniew Pasek,
- Kornel Filipowicz, *Rozstanie i spotkanie* (*Départ et retrouvailles*) par Piotr Szewc,
- E. Martens et H. Schnädelbach, *La Philosophie. Questions fondamentales*, par Ireneusz Ziemiński,
- *Klasycyzm i klasycyzmy* (*Classicisme et classicismes*, ouvrage collectif) par Ryszard Kasperowicz,
- Jerzy Ficowski, *W sierocińcu świata* (*Dans l'orphelinat du monde*) et Maria Nowak-Przygodzka, *Słońce świeci o północy* (*Le soleil brille à minuit*), par Janusz Marciniak.

La dernière partie du cahier comprend: le compte rendu de l'exposition de Marian Kołodziej par Małgorzata Kitowska-Łysiak, la correspondance copenhaguoise de Janina Katz-Hewetson, la revue des périodiques de Krystyna Czerni et un questionnaire diffusé par „Znak", intitulé: „Suivre le Christ dans le monde contemporain" ainsi qu'une méditation de Mère Teresa sur l'imitation du Christ.

WARUNKI PRENUMERATY

PRENUMERATA PROWADZONA PRZEZ ADMINISTRACJĘ MIESIĘCZNIKA ZNAK

1 PRENUMERATA KRAJOWA

1. Administracja zastrzega sobie prawo kwartalnej regulacji ceny w prenumeracie.
2. Informacja o nowej cenie podana będzie z wyprzedzeniem kwartalnym.
3. Cena prenumeraty za I półrocze 1996 roku wynosi 30.00 (300 000) zł. Wpłaty przyjmuje administracja Miesięcznika ZNAK, 30-105 Kraków, ul. Kościuszki 37, konto PKO OM/Kraków nr 35 510-25058-136.

2 PRENUMERATA ZAGRANICZNA

Cena 1 egzemplarza wynosi 5$, prenumerata roczna za 1995 r. – 60$. Prenumeratę dewizową można rozpocząć od dowolnego miesiąca roku. Dopłata roczna za wysyłkę pocztą lotniczą: Europa – 9$, Ameryka i Azja – 18$, Australia – 37$. Konto dewizowe: SIW ZNAK Sp. z o.o. Bank PKO S.A. O/Kraków nr 5.35078-7000339--2511-30-1110.
Dla adresatów z Europy Wsch. istnieje również możliwość opłacenia prenumeraty w złotówkach. Cena i zasady jak w prenumeracie krajowej plus 100% za wysyłkę pocztą zwykłą. Konto PKO I OM/Kraków nr 35510-25058-136.

PRENUMERATA PROWADZONA PRZEZ RUCH

1. PRENUMERATA KRAJOWA

Cena prenumeraty w I kwartale 1996 r. wynosi 15.00 (150 000) zł. Szczegółowe informacje we właściwych dla miejsca zamieszkania lub siedziby prenumeratora oddziałach „Ruchu" lub w urzędach pocztowych.

2 PRENUMERATA ZAGRANICZNA

Prenumerata zagraniczna jest o 100% droższa od prenumeraty krajowej i za I kwartał 1996 r. wynosi 30.00 (300 000) zł. Wysyłka pocztą zwykłą. Prenumeratę zagraniczną przyjmuje PK-H „Ruch" Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw, Warszawa, ul. Towarowa 28, tel. 20-12-71 Konto P.B.K. XIII Oddz. Warszawa nr 370044-1195--139-11

Materiałów nie zamówionych nie odsyłamy

ISSN 0044-488 X
INDEKS 383716

Cena zeszytu w sprzedaży zł 5.00 (50 000)
w prenumeracie zł 4.50 (45 000)

Uwaga! Cena prenumeraty za IV kwartał 1995 roku wynosi 13.50 (135 000) zł.

Zakład Poligraficzny Społecznego Instytutu Wydawniczego ZNAK,
Kraków ul. Kościuszki 37

ZNAK
MIESIĘCZNIK

Nie szwargoczcie, nie marudźcie po próżnicy,
rzućcie okiem ku skalistej Świnicy,
wszak to słońce już idzie w zachody,
a wy tu jeszcze jak owce u wody,
biegajcie w te pędy ku hali gromadą,
zabierzcie ze sobą także stado,
Dziecięciu Marii złóżcie pokłony,
także i Józef niech będzie uczczony.

(Tytus Czyżewski, *Pastorałka naiwna*)

Niech Miłość, która się narodzi,
zamieszka między Wami

REDAKCJA

Boże Narodzenie 1995