

ZDRADA SŁOWA

Wartością współdecydującą o byciu lub niebyciu dziełem jest p r a w d a. Twórczość i jej rezultat – powieść, utwór poetycki, reportaż czy dzieło plastyczne – nie są wyizolowane z kontekstu społecznego. Przeciwnie: tkwią one w osobowej wspólnocie ludzi, która istnieje w ogromnej mierze dzięki przenikającym ją relacjom komunikacyjnym. Twórca komunikuje się nie tylko z przedmiotem estetycznym i aksjologicznym (pięknem), ale także ze społeczeństwem. To, czy słowo, przy pomocy którego komunikuje się on z innymi ludźmi, jest nośnikiem prawdy, czy tylko wehikułem dowolnych znaczeń – ma decydujące znaczenie dla autentycznego bycia zarówno społeczeństwa, jak i jednostki w społeczeństwie.

Mowa stanowi fakt moralny i antropologiczny. Elementarną strukturą językową jest forma: nadawca-środek komunikacji-odbiorca, której zasadniczą funkcję stanowi przekaz informacji między osobami. Stąd język jest też konstytutywnym faktem w aspekcie bycia społeczeństwa. Wartość komunikacji, wyrażająca podstawową funkcję języka, stanowi źródło wielu innych funkcji, umożliwiających zrozumienie człowieka. Język to fenomen ujawniający się „na przecięciu”: wewnętrznego i tego, co zewnętrzne; podmiotowości (osoby) i przedmiotowości (znaku materialnego); jednostkowości (osoby lub aktu) i powszechności.

Słowo – istota języka werbalnego – posiada wielostronną funkcję i rangę w antropologicznej strukturze człowieka. „Słowo wewnętrzne” – duchowy załączek komunikacji, nieubrany jeszcze w materialną formę (np. dźwięk, znak graficzny) – jest ośrodkiem konstytuowania się tożsamości człowieka. Osoba ludzka żyje słowem, koncentruje się na rozumieniu siebie, innych ludzi, świata oraz jego sensu poprzez nazywanie rzeczy, istot, cech, stanów i dynamizmów.

Słowo jest czynem, aktem, który zrealizowany w jednostkowej decyzji osobowej zamienia ogólną formę znaczeniową w konkretną i szczegółową postać mogącą oddziaływać na innych i na „ja”, zmieniać rzeczywistość, nadawać sensy, krzywdzić, a nawet – jak twierdzą niektórzy – unicestwiać. Słowo-czyn ze względu na swój obligatoryjny, obowiązujący charakter staje się wyrazem wartości moralnej, której ostatecznym kształtem jest postawa (np. wyraz „przysięgam” należy do słów-postaw „streszczających” wielość słów-czynów i ich moralnych aspektów). K r e a c y j n a m o c słów objawia się najpełniej w dialogu, kiedy jeden człowiek dokonuje wraz z drugim wymiany znaczeń stowarzyszonych z plejadą charakterów pozawerbalnych (jak akcent, ton, rytm czy sygnały ciała), tak ważnych dla tworzenia wspólnoty osób. Ów rudymen-

akt przekazywania i odczytywania znaczeń jest zarazem początkiem procesu określania podmiotowej sytuacji dialogu, w której biorą udział: „ja”, „ty” oraz relacja, w jakiej pragnęlibyśmy być. Słowo przekazywane i oddawane wraz z momentem kreacji, której źródłem jest samo znaczenie (logos) oraz osobowa energia uczestników wymiany, jest prapoczątkiem wychowania. Człowiek uczy się poprzez słowo drugiego człowieka.

Powszechna jest funkcja wspólnotowa języka. Niosąc znaczenie i wyrażając prawdę, słowo tworzy wspólnotę¹, łącząc jednostki ludzkie więzią zaufania i odpowiedzialności za prawdę, będącą podstawową wartością kultury prawdziwie ludzkiej. Swoistym szczytem funkcji słowa jest jego funkcja religijna. „Na początku było Słowo” (J 1, 1) – teistyczna wartość elementu językowego wiąże się z każdym aktem mowy, mając swoje źródło w akcie i ekonomii stworzenia, a swój wyraz w normatywnym charakterze słowa, żyjącego wyzwolicielską mocą prawdy.

Zdrada słowa jest kłamstwem. Ktoś odwracający się czynem lub postawą od prawdy słów, określających aksjologiczną tożsamość jego samego oraz sieć związków, w jakich się znajduje, zaprzecza samemu sobie i światu. Każde słowo w jakimś sensie jest *p r z y r z e c z e n i e m*. Przyrzeczeniem rzeczy w porządku bytowym; przyrzeczeniem drugiemu w polu powinności moralnej; sobie, swemu ethosowi, rodzinie, profesji, narodowi i innym wartościom. Dlatego zerwanie z prawdą słowa, drastyczne zadanie kłamu jego wewnętrznemu antropologicznemu sensowi – zasługuje na kwalifikację zdrady.

Dramat zdrady słowa dotyczy istotowo każdego człowieka, który zaprzecza wewnętrznemu sensowi lub zewnętrznej adekwatności swoich wypowiedzi. Jednak w szczególności dramat ten dotyczy wspólnoty tych twórców, którzy z wyboru i z powołania moralnego niosą odpowiedzialność za wartość słowa. Są to pisarze i poeci, krytycy i dziennikarze, ale także – w szerszym znaczeniu – wszyscy ci twórcy, którzy swym działaniem ustanawiają relacje odpowiedniości między znakiem a rzeczywistością; zbiór ten pomieści więc pewną część twórców dzieł plastycznych, twórców filmowych czy telewizyjnych. Niniejsze rozważania zawierają w swej materii etycznej moment ostrzeżenia. Choćbowiem wymiar ilustracyjny naszego tekstu pochodzi w większości z historii tego „laboratorium” zakłamania słowa, którym był w dwudziestym wieku ustrój komunistyczny, to jednak należy stwierdzić, że ujawnione na tej podstawie antywartości i mechanizmy rządzące ich aktualizacją mają charakter uniwersalny i dziś zagrażają człowiekowi oraz jego kulturze podobnie jak wówczas.

¹ Zob. W. Chudy, *Prawda (prawdomówność) jako dobro konstytuujące wspólnotę*, w: *Codziennie pytania Antygony. Księga pamiątkowa ku czci Księdza Profesora Tadeusza Stycznia z okazji 70. urodzin*, red. ks. A. Szostek, ks. A. M. Wierzbicki, Instytut Jana Pawła II KUL, Lublin 2001, s. 124-134.

ETHOS TWÓRCY

Szczególnie dotkliwa kategoria zdrady ethosu słowa dotyczy świata pisarzy, literatów albo najszerzej: intelektualistów. Mówi się o wielkich pisarzach i poetach, że są sumieniem narodu. Kiedyś mówiło się o rządzie dusz; później trochę ironicznie – o inżynierach świadomości zbiorowej. Ze względu na specyficzne losy narodu, na jego tragiczną historię, aspekt wychowania przez literaturę ma w Polsce ciągle żywe znaczenie. Mickiewicz, Słowacki i Krasiński, nazywani wieszczami, odgrywają w kulturze istotną rolę pedagogiczną.

Co stanowi ethos zawodu (raczej należałoby powiedzieć: powołania lub misji), który wykonuje pisarz, twórca lub intelektualista? Szukając odpowiedzi, sięgniemy do wypowiedzi samych twórców.

Formalną zasadą kształtowania ethosu intelektualisty jest j ę z y k p r a w d y. Zbigniew Herbert mówił: „Podstawowym obowiązkiem intelektualisty jest myśleć i mówić prawdę. Za to społeczeństwo im płaci. Myśleć – to znaczy zastanawiać się nad tym, kim jesteśmy i jaka jest otaczająca rzeczywistość. Oznacza to, siłą rzeczy, odpowiedzialność za słowo”². Na pierwszym planie staje tu nie kreatywność pisarza, intelektualisty, dziennikarza czy filozofa, lecz jego wierność rzeczywistości.

Drugą wartość składową tego ethosu stanowi p r o s t o t a. Język prawdy jest językiem prostym, dotyczy bowiem prostych wartości. W cytowanym wywiadzie Z. Herbert pisze: „Twierdzę, że najpierw trzeba rzecz przedstawić możliwie prosto, bez zdań warunkowych, a dopiero potem zastanawiać się nad niuansami”³. Podstawowym czynnikiem zdrady słowa, zdrady podstawowej wartości, jaką określa język prawdy, często jest rozmywanie pewnej elementarnej jednoznaczności przedmiotowej, do której odnosić się winno słowo twórcy. Przykładowo podważanie sensu patriotyzmu przez wskazywanie na ciemne strony historii narodu jest kwestionowaniem ukonstytuowanych przez wieki oczywistości, a zarazem zaprzeczeniem prostoty jako modusu ujawniania zasad aksjologicznych. Na to samo od strony podmiotu wskazuje Gustaw Herling-Grudziński. Pisać należy tak, by „wywoływać odrobinę zaufania do siebie”⁴. Tekst ma nie pozostawiać wątpliwości albo przynajmniej pozwalać się domyślać, „że to jest dla pisarza najważniejsza sprawa”⁵. Pisarz, twierdzi Herling-Grudziński, powinien kierować się oczywistością aksjologiczną, „a nie przyłączać się do partii, koterii czy do mód”⁶. Postawa taka zarazem budzi zaufanie i jest zgodna z oczekiwaniami społecznymi wobec intelektualisty. Ów moment zwrócenia się twórcy

² Zob. wywiad z Z. Herbertem zatytułowany *Pojedynki Pana Cogito* przeprowadzony przez A. Gelberga i A. Poppek. „Tygodnik Solidarność” z 11 XI 1994, s. 1, 12-14.

³ Tamże.

⁴ *Literatura i polityka*, rozmowa z G. Herlingiem-Grudzińskim, „Życie” z 25 V 2000, s. 14n.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże.

ku powszechności odbioru i potwierdzenia w recepcji waloru swego ethosu twórczego wiąże się z tą cechą prawdy jako wartości poznawczej, która czyni ją dostępną każdej osobie; powszechna dostępność prawdy pociąga indywidualną odpowiedzialność każdej osoby za tę wartość. Każdy czytelnik (widz czy słuchacz) występuje w roli świadka i sędziego, oceniającego ethos twórcy.

Współistotową i współistotną cechą tego ethosu jest w o l n o ść. Szczególnym symbolem i wyrazem tej wartości jest życie i dzieło pisarza ciągle mało znanego w Polsce, Sergiusza Piaseckiego. Ten niezwykły człowiek i pisarz nie tylko swoją twórczością, ale i życiem opiewał i afirmował wolność człowieka, niepodporządkowanego instytucjom lub innym strukturom ponadosobowym⁷. Jego twórczość jest wyrazem sądu, że pisarz powinien stać na straży wolności człowieka i narodu. Niemiecki recenzent *Kochanka Wielkiej Niedźwiedzicy* P. Hühnerfeld napisał w „Die Zeit”, że Piasecki jest literackim ambasadorem Polski niepodległej; „wola wolności to czerwona nić w historii całego narodu polskiego” – dodał recenzent⁸.

Czwarta cecha ethosu twórcy podsumowuje w pewien sposób poprzednie. Stanowi ją zdolność dawania przez pisarza swoją postawą moralną ś w i a d e c t w a prawdzie i wolności. Pisarz nie powinien płynąć z prądem, lecz winien umieć własnym głosem przeciwstawić się zastanym fałszywym lub spetryfikowanym opiniom. Powinien reprezentować własną postawę moralną. Przykładem takiego twórcy – mimo całej kontrowersyjności tej postaci – jest Oriana Fallaci⁹. Sama deklaruje, że „nie stara się rozumieć racji przyświecających jej rozmówcom, ale zawsze zajmować moralne stanowisko wobec ich czynów”¹⁰.

⁷ Postać i życie S. Piaseckiego dostarczyć może materiału do barwnej powieści awanturniczej. Przebywając w więzieniu z wyrokiem dożywocia, wydał on w roku 1937 powieść *Kochanek Wielkiej Niedźwiedzicy*, opisującą dzieje przemytników. Nielegalne przekraczanie granicy, podczas którego przemycane są towary, staje się w tej powieści symbolicznym aktem, w którym nie chodzi wcale o towary i pieniądze, lecz o samo przekraczanie granic, o łamanie barier państwowych, przekraczanie struktur społecznych i innych. Książka ta, będąca wielką apologią i afirmacją wolności (a także szeregiem innych pozycji, które Piasecki napisał w więzieniu), wywarła tak wielkie wrażenie, że czołowi literaci polscy, m.in. Melchior Wańkowicz i Tadeusz Dołęga Mostowicz, który był wtedy przewodniczącym Związku Literatów Polskich, wystąpili do prezydenta RP o ułaskawienie Piaseckiego. W wyniku tej interwencji zmniejszono mu karę do piętnastu lat więzienia. Tuż przed wojną wyszedł z więzienia. Dziś nie jest on znany w kraju między innymi dlatego, że cenzura komunistyczna nałożyła na jego dzieła i nazwisko całkowite embargo. Jednak również po roku 1989 nie bardzo wzrosła jego popularność, reprezentował bowiem bezkompromisową postawę, a swoimi tekstami naraził się wielu intelektualistom, którzy kolaborowali z ówczesnym ustrojem.

⁸ P. Hühnerfeld, *Polnische Ballade vom freien Leben*, „Die Zeit” z 24 VII 1957 (tłum. fragm. – W. Ch.).

⁹ Fallaci, kiedyś nazwana najwybitniejszą dziennikarką świata, po 11 września 2001 roku zasłynęła z agresywnego artykułu na temat zamachu w Nowym Jorku, zatytułowanego *Wściekłość i duma*, w którym przeciwstawiła się powszechnej opinii próbującej zdyskontować w ramach po-prawności politycznej konflikt, który istnieje między cywilizacją islamu i cywilizacją Zachodu.

¹⁰ Cyt. za: M. Jędrzyk, *Wściekłość i obsesja*, „Gazeta Wyborcza” z 6-7 X 2001, s. 8.

To radykalna i w pewnym stopniu skrajna postawa twórcza: dziennikarz staje się w pewnym sensie przeciwnikiem swojego rozmówcy, broni swojej postawy moralnej i nie waha się opowiedzieć przeciwko tym ludziom i ideom, co do których ma zastrzeżenia. W perspektywie ethosu psychologa, psychoterapeuty czy naukowca innej specjalności neutralność postawy wobec spraw i problemów, z którymi się stykają, jest zrozumiała. Inaczej pisarz, poeta, etyk – „prawnik sumienia” – ten ma obowiązek oceny, odwagi przeciwstawienia się, męstwa płynięcia pod prąd zastanej *akologii*, moralności i obyczajowości, w których dostrzega fałsz deformacji, konformizmu bądź relatywizmu. Na pytanie: „Co jest powołaniem pisarza?”, Gustaw Herling-Grudziński odpowiada takimi słowami: „Powołaniem pisarza jest także śledzić zjawiska otaczającego go świata i wyłapywać to, co jest niebezpieczeństwem w życiu społecznym. A następnie pisać o tym otwarcie, nie pytając nikogo, czy to dobrze czy źle, nie zastanawiając się nad tym, czy to się spodoba, czy nie spodoba. Tak robili Orwell czy Camus, po prostu pisali to, co myślą. I ten sposób postępowania odniósł skutek. Dla mnie wielkim, radosnym przeżyciem było to, że kiedy jeździłem do Paryża, widywałem w metrze młodych ludzi czytających kieszonkowe wydania Camusa (a nie spotykałem młodych ludzi czytających kieszonkowe wydanie Sartre’a). W Anglii było podobnie: autorytet Orwella był coraz większy”¹¹.

Ethos twórcy opiera się na wierności prawdzie oraz na gotowości przeciwstawienia w razie potrzeby swojej postawy moralnej całemu otaczającemu światu. Prawda słowa i uczciwość postawy twórczej – to kondensacja powyżej zarysowanej formuły.

ISTOTA ZDRADY ETHOSU TWÓRCY

Najbardziej powszechną w dwudziestym wieku formą zdrady słowa stała się instrumentalizacja powinności pisarza. Nagminne było zamienianie ethosu twórcy na ethos *funkcjonariusza ustroju*. Ideologie, starając się zapanaować nad umysłami ludzi w celu narzucenia zbiorowościom jednego schematu politycznego, potrzebowały różnych środków wyrazu, by trafić jednostajnym ideowo tonem do możliwie wielkiej liczby odbiorców. Werbunek twórców – na przykład pisarzy, malarzy, muzyków – na służbę ideologii totalitarnej odbywał się na zasadzie kuszenia (uposażeniem wykraczającym ponad średnią, sławą, masowymi nakładami lub możliwością wyjazdów zagranicznych) lub straszenia: bez względu jednak na charakter przeważającego „argumentu”, istota aktu pozostawała ta sama. Ceną zawsze stawała się potrójna rezygnacja twórcy: z własnej indywidualnej prawdy na rzecz „prawdy” zapośredniczonej przez ideologię (a więc podporządkowanej celowi politycznemu); z wolności: zarów-

¹¹ *Literatura i polityka*, s. 16.

no z wolności-do tej prawdy, która winna stanowić ośrodek i źródło osobistego ethosu, jak i z wolności-od antywartości związanych z funkcjonowaniem systemu totalitarnego; wreszcie – z zasady adekwatności życia i słowa, najdotkliwiej przypominającej o zdradzie twórcy, który zapomina o tym, co stanowi rdzeń moralny tworzenia: o istotnej autonomii słowa (szerzej: znaku będącego wyrazem twórczym) i jego znaczenia.

Dziś zaskakują i być może niekiedy bulwersują fragmenty utworów z tamtych lat – naszych ulubionych lub uznanych twórców¹². Nie przywołujemy tych utworów gwoździ łatwego potępienia, ale po to, by ukazać zadziwiającą powszechność zakłamania ethosu pisarza, które się zdarzało – i nadal zdarza – bardzo często nawet najsłynniejszym, chociaż obecnie w okolicznościach innych niż te w czasach stalinowskich. Szczególnie łatwo jest popaść w zdradę swojego ethosu temu twórcy, który przywiązuje większą wagę do własnego aktu kreacji artystycznej niż do jej przedmiotu, a popularność myli z wartością społeczną.

Wszelka władza starająca się wykorzystać myślenie i twórczość dla swoich celów liczy na dwuznaczność tych wartości oraz dziedzin. Aby stworzyć bardziej korzystne warunki zdrady, władza PRL sypała orderami oraz gratyfikacjami, powoływała sztuczne dwory i inne fasadowe struktury, przede wszystkim zaś konstruowała hiperboliczne uzasadnienia. Ostatecznie chodziło o to, aby intelektualista lub twórca uznał zdradę za wierność słusznej sprawie, zniewolenie za wolność, a instrumentalizację za posłannictwo. Jedną ze stosowanych wówczas metod było publiczne „piętnujące wyróżnianie” twórców zgodnych z linią partii. Pozornie wyglądało to na nagradzanie, lecz w istocie działał tu swoisty mechanizm palenia mostów. Wymienienie z nazwiska twórców ortodoksyjnych względem linii partii wprowadzało ostrą granicę między twórcami „porzadnymi” a niepokornymi; ci pierwsi, funkcjonując z oficjalnym piętnem kolaboranta, nie mieli szans wielkiego manewru w planie literatury (lub innej dziedziny twórczości) spójnej aksjologicznie ze swoją wewnętrzną prawdą. Przykładowo w roku 1985 Witold Nawrocki, sekretarz Podstawowej Organizacji Partyjnej Związku Literatów Polskich, wyliczył w trakcie ogólnokrajowego

¹² Oto kilka przykładów. „I moja lira z nowej stali, \ i dumnie przemieniona muza, \ obywateli jasny wzrok, \ i głos, i oddech, myśl i krok \ i wolność, która nas odurza \ – to Stalin” (S. J. L e c, *Stalin*, „Czerwony Sztandar” (Lwów), nr 61 z 5 XII 1939); „Twórco ery, radziecki narodzie \ Wieki dadzą ci rangę bajeczną: \ Epos – jakąś wszechludzką Bylinę, \ Z Rewolucją, krasawicą wieczną, \ Z wiecznie żywym herosem Stalinem” (J. T u w i m, *Do narodu radzieckiego*, 1950); „Teraz jest wojna \ Zimna mówią, \ [...] Szaleńcy i przemysłowcy \ karmią fałszem \ który skacze do gardła \ prostym ludziom \ i zagryza dzieci \ Ale są żołnierze \ którzy karabin przyciskają do serca \ po to aby zabić wojnę \ I jest człowiek \ O nim pisze poeta: \ «W trzech komnatach Kremla Starego \ mieszka człowiek, który się zowie \ Józef Stalin \ Do późnej nocy świeci się w jego oknie.»” (S. R ó ż e w i c z, *Pożegnanie z matką*, z tomu: *Czerwona rękawiczka*, „Książka”, Kraków 1948); „Partia. \ Należć do niej. \ Z nią działać. \ Z nią marzyć. \ [...] Wierz mi to najpiękniejsze \ co się może zdarzyć” (W. S z y m b o r s k a, *Wstępującemu do partii*, w: *Pytania zadawane sobie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1954).

zgromadzenia publicznego twórców lojalnych względem władzy¹³. Lista zawierała następujące nazwiska: Bratny, Dobraczyński, Siejak, Biliński, Łoziński, Wasilewski, Adamski, Sandauer, Myśliwski, Stępień, Kostkiewiczowa, Pierzchała, Kurowicki, Białokozowicz, Szyrocki, Honsza, Orłowski, Klafkowski, Janaszek-Ivaničkowa, Tadeusz Chrzanowski, Greń, Harasymowicz, Różewicz. Jako lojalnych publicystów wymienił on: Urbana, Rakowskiego, Wojnę, Mi-siornego i Górnickiego.

Zdrada ethosu jest niezależna od „koloru ideologii”. Wielu twórców zdradziło, oddając swój talent na usługi ideologii lub nawet partii faszystowskiej albo wyrażając twierdzenia popierające zbrodnie tego systemu. Trzeba wymienić tu tak wielkich pisarzy, jak Knut Hamsun (wielki prozaik norweski i noblista), Ezra Pound (wielki poeta z pokolenia Eliota, twórca słynnych *Cantos*), Ferdinand Cèline oraz Mircea Eliade¹⁴. Oprócz tych i innych wielkich twórców istniał „legion” mniej wybitnych, za to gorliwych karierowiczów, których nazwiska również wyliczano na zebraniach nazistowskich, oddzielając plewy od ziaren.

Zdrada ethosu słowa wywołuje kwestię dobrej wiary, czyli pytanie o stopień uświadomienia sobie kłamstwa przez twórcę. Przejście bez skrupułów do obozu wroga różni się od zjawiska przyjęcia za swoje z oporami i wahaniem poglądów dotąd obcych, a od tego momentu zrozumiałych i akceptowalnych, a nawet bliskich. Jak każdy problem z dziedziny intencji, i ten przywołuje raczej kontekst konfesjonału niż publicystyki lub nauki. Jednak w świetle obiektywnej analizy ejdetycznej – w odróżnieniu od analizy psychologicznej – akt zdrady dokonany cynicznie w wyniku kalkulacji („kto zwyciężył, kto ma siłę i kto będzie płacił?”) jest w aspekcie skutku i d e n t y c z n y z aktem neofity, w dobrej wierze odczytującego nową ideologię jako szansę społeczną dla świata, a egzystencjalno-moralną dla siebie. Akty te różnią się jedynie w aspekcie autokłamstwa¹⁵. Ten jednak nie jest w stanie dostarczyć kryterium rozstrzygającego o charakterze odpowiedzi na pytanie: „Zostałem oszukany czy raczej dałem się oszukać?”. Z pewnością decydującego wyjaśnienia nie dostarczy tu ani argument: „silni mają rację”, ani hipoteza Czesława Miłosza ze *Zniewolonego umysłu* o „ukąszeniu heglowskim”.

ZAKŁAMYWANIE TWÓRCZOŚCI – ODMIANY I POZIOMY

Obecnie postaramy się wymienić główne t y p y k ł a m s t w, które występują zarówno w przedmiotowym, jak i podmiotowym wymiarze twórczości, w tym

¹³ Por. M. G ł o w i ń s k i, *Końcówka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 69.

¹⁴ Zob. N. M a n e a, *O klownach. Dyktator i artysta*, tłum. H. Mirska-Lasota, Wydawnictwo Pogranicze, Białystok 2001.

¹⁵ Por. W. C h u d y, *Filozofia kłamstwa. Kłamstwo jako fenomen zła w świecie osób i społeczeństw*, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2003, s. 405-436.

szczególnie twórczości artystycznej. Kłamstwo ethosu twórczości sięga w głąb aktu twórczego i dzieła, zasadniczo modyfikując ich charakter i wartość.

Główny rodzaj kłamstwa w tej dziedzinie należałoby nazwać *zakłamanie pieśni*. Pisarz, poeta, czy szerzej – twórca, działający w domenie języka, tworzy pieśń, podobnie jak dawniej, w starożytnej Grecji, kiedy to literaturę, historię, a nawet filozofię, tworzyli wieszczowie (Hezjod, Homer, filozofowie jońscy, Marek Aureliusz i inni) – śpiewając, czyli opisując świat lub wyrażając wewnętrzne stany ducha strofami poezji, językiem natchnionym, mową wysoką. Pierwsze zdania wiekopomnych dzieł kultury ludzkiej unaoczniają to dobitnie: „Merin aejde tea” („Gniew, bogini śpiewaj”¹⁶) – *Iliada*; „Arma virumque cano” („Broń i męża opiewam”¹⁷) – *Eneida*. Pieśń, która niesie w sobie treści ogólne, określa środkami językowymi istotę człowieka, sztuki i kultury. Cała kultura to język. Zakłamując język, wypowiadając w nim treści sprzeczne z jego naturą bądź konstruując światy antyludzkie, fałszuje się istotną część człowieka. Tak jak skalpel, który powinien przyczyniać się do ratowania zdrowia, może służyć do popełnienia zbrodni, tak i język może zostać użyty przez pisarza w dobrym lub złym celu. Zbigniew Herbert mówi o „zapści semantycznej” języka, dokonującej się na naszych oczach i częściowo przy naszym współudziale. Dziś słowa bardzo często służą wprowadzaniu w błąd, wywoływaniu chaosu i szumu informacyjnego, stanowią bełkot, miast realizować pieśń, czyli objawiać człowiekowi naturę jego prawdziwego dobra. Herbert utrzymuje, że genezą współczesnej degeneracji języka był dwudziestowieczny marksizm, a ściślej biorąc, dialektyka marksistowska, oparta na schemacie intelektualnej zgody na sprzeczność¹⁸. Ten modus językowy, przejęty przez intelektualistów Zachodu i upowszechniony przez dziennikarzy, publicystów i filozofujących literatów, stał się podstawą powszechnej deformacji i zakłamania mowy ludzkiej. Brak głębokiej jasności logicznej języka oraz rygoru formalnego słów stanowi zdaniem poety główną zasadę choroby, która toczy język intelektualistów i skłania szerokie kręgi społeczne do łatwego rozgrzeszania nadużyć językowych.

Podstawowa postać tego kłamstwa wyraża się w przedstawianiu *fałszywego obrazu rzeczywistości*. Marian Brandys w książce zatytułowanej *Nierzeczywistość* ukazał wyalienowany z realizmu świat ustroju komunistycznego, będący niemal w całości projekcją sztucznego i fałszywego języka¹⁹. Pisarze i uczeni humaniści zamieniali znaczenia nazw wartości: patriotyzm miał być internacjonalny, poczucie obecności wroga miało być normą, a walka –

¹⁶ Homer, *Iliada*, pieśń 1, w. 1, tłum. K. Jeżewska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1981, s. 3.

¹⁷ Publiusz Wergiliusz Maro, *Eneida*, ks. 1, w. 1, tłum. T. Karyłowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1981, s. 3.

¹⁸ Zob. cytowany wywiad z Z. Herbertem.

¹⁹ Zob. M. Brandys, *Nierzeczywistość*, NOWA, Warszawa 1977.

najbardziej twórczym stanem. W niezliczonych utworach naświetlano jasny, promienny obraz ustroju komunistycznego, z drugiej strony rysowano ciemny, zły świat zachodniego kapitalizmu. Czasy przedwojenne przedstawiano z piętnem reakcji i niesprawiedliwości, w stosunku do nich teraźniejszość malowana była w kolorach postępu i nadziei na lepszą przyszłość. Kościół i religię metaforyzowano jako opium dla ludu, a więc źródło ciemnoty; w przeciwieństwie do nich program Partii objawiał twarz prawdziwego humanizmu. Te kłamstwa dotyczące opisu rzeczywistości były najczęściej grube i proste, przedstawiały fałszywe, które łatwo było rozpoznać. Nierzadko jednak zdarzały się kłamstwa na wysokim poziomie; te zatruwały społeczeństwo w większym stopniu. Do tego systemowi potrzeba było wybitnych twórców. *Popiół i diament* Jerzego Andrzejewskiego był książką, która przez swój wysoki walor artystyczny skutecznie przekazała dużą dawkę fałszu na temat historii Polaków po drugiej wojnie światowej.

Innym rodzajem aktu zakłamującego ethos pisarza jest tak zwane kłamstwo podwójnej miary. Wielu pisarzy skłonnych było po latach odrzucić zawartość ideową swojej twórczości z okresu stalinizmu, lecz nadal podtrzymywali tezę o wartości tych dzieł czy ich fragmentów, twierdząc, że ich utwory były wybitne, ponieważ reprezentowały wysoki poziom od strony artystycznej. Stosowali dwójmyślenie, zakładając, że czym innym jest porządek estetyczno-artystyczny, czym innym zaś – treściowo-moralny. G. Herling-Grudziński ilustruje to zjawisko w cytowanym już wywiadzie dwoma przykładami: „Kazimierz Brandys oświadczył mi kiedyś w Paryżu: «To prawda, moi *Obywatele* są książką kłamliwą, ale za to – przyzna pan – dobrze napisaną». Na to ja odpowiedziałem: «Nigdy panu tego nie przyznam, bo nie ma takiego zwierzęcia. Albo-albo... Albo kłamliwa, albo dobrze napisana»”²⁰. Drugi fragment dotyczy Władysława Broniewskiego. Na jednym z przyjęć, urządzonych w redakcji dwutygodnika „W drodze” redagowanego przez Wiktora Weintrauba²¹, „po kilku kieliszkach Broniewski urządził przedstawienie, które wywoływało u mnie wymioty. Jego ulubionym tematem było odgrywanie, co by zrobił, gdyby dostał w swoje ręce Stalina. Pokazywał na przykład, jak będzie ciął ciało Stalina na kawałki. [...] Minęło wiele lat i Broniewski pojawił się po 1956 roku w Neapolu. Tłumaczył, że co prawda bohater jego poematu *Słowo o Stalinie* nie jest godzien podziwu, ale on sam napisał wspaniały utwór. Mówił, że trzeba odróżnić bohatera poematu i sam ten utwór, do którego jest bardzo przywiązany”²². Argumentacja ta, oparta na dialektycznym zestawieniu: „nikczemny, ale wybitny”, w istocie rozrywa jedność dzieła, w swoich zaś głębokich podstawach teoretycznych

²⁰ *Literatura i polityka*, s. 16.

²¹ Nie było to dzisiejsze dominikańskie „W drodze”, ale komunizujące pismo powołane w okresie drugiej wojny światowej na Zachodzie.

²² *Literatura i polityka*, s. 16.

opiera się na koncepcji „sztuki dla sztuki”²³. Błądność tej teorii, negującej jedność dzieła i jego wartości, zwłaszcza jedność dzieła w kontekście społecznym, owocuje ostatecznie tym, że pozwala ona (zwłaszcza w sensie moralnym!) uzasadniać postawy i sytuacje destrukcyjne i antyludzkie; w skrajnych formach może sankcjonować zło i kłamstwo, a nawet służyć kłamstwu i zbrodni lub przynajmniej w nich współuczestniczyć.

Trzeci typ kłamstwa twórcy idzie jeszcze dalej – jest to **z a k ł a m a n i e p o s t a w y**. Dokonuje się ono wówczas, gdy twórca ponad literaturę, pisarstwo oraz ich ethos przedkłada jakiś system ideologiczny, polityczny lub merkantylny. Ujmując rzecz najprościej – twórca oddaje się do dyspozycji formacji aksjologicznej zewnętrznej wobec sztuki, sprzedając swój kunszt i talent; można to zilustrować fikcyjną sytuacją pojawienia się wybitnego aktora dramatycznego (na przykład Oliviera, Minettiego czy Zapasiewicza) w reklamie gumy do żucia albo dżemu. Odbiorca intuicyjnie wyczuwa, że jest to kłamstwo, w którym twórca sprzedaje swój talent i poświęca prawdę twórczości dla zysku. Na pierwszy plan w tej postawie wybija się brak odpowiedzialności twórcy za swój talent i ethos. W kategoriach absolutnych bowiem talent oraz prawda twórczości jest rodzajem daru. Trwoniąc i deformując swój talent przez wykorzystywanie go do celów nieadekwatnych w stosunku do jego naturalnego przeznaczenia, twórca dopuszcza się kłamstwa sięgającego ostatecznie wymiarów nadprzyrodzonych twórczości.

MECHANIZMY KŁAMSTWA

Jakie są **m e c h a n i z m y z d r a d y**? Na czym polega „ścieżka” myślowo-emocjonalna (intelektualno-moralna) odwodząca człowieka sztuki od prawdy jego powołania i wprowadzająca go w przestrzeń zdrady ethosu intelektualisty, poety, dziennikarza czy ogólnie twórcy? Mechanizmy zdrady mają u swych podstaw głównie przyczyny psychologiczne lub socjopsychologiczne, ich najistotniejszym czynnikiem jest jednak zakłócenie stosunków aksjologicznych w wizji świata posiadanej przez człowieka.

Mechanizmy zdrady ethosu twórcy układają się w swoiste pasmo: od brutalnej, cynicznej świadomości aż po nieświadomy lub prawie nieświadomy odruch psychiczny, będący często chorobliwym konformizmem. W takim też porządku zostaną one przedstawione poniżej.

Pierwszy nazwiemy **m e c h a n i z m e m p o l i t r u k a**. Politrak wie, że kłamie, ale twierdzi, że kłamie w imię racji wyższej albo na rozkaz. Ma pełną świadomość kłamstwa, osobiście jednak ceni siłę (np. ekonomiczną lub poli-

²³ Według teorii tej dzieło sztuki powstaje dla samego wyrazu artystycznego i jego treść, w szczególności treść moralna, jest rzeczą drugorzędną.

tyczną), przejawia pogardę dla okłamywanych, jest bowiem przekonany, że są oni kimś niższym, że muszą być okłamywani, gdyż nie dorośli do przyjęcia pełnej prawdy. Politrak jest intelektualistą na usługach. Istnieją tu modelowe nazwiska: Joseph Goebbels, który kłamstwo podniósł do rangi podstawowego narzędzia politycznego, Ilia Erenburg, który służalczość traktował jako profesję towarzyszącą zawodowi pisarza, czy Jerzy Urban do roku 1989²⁴. Nie trzeba dodawać, że dziś w zbiorze ludzi zdradzających słowo według tego mechanizmu jest wielu rzeczników prasowych, specjalistów od public relations lub marketingu. Mechanizm jest w takich przypadkach prosty. Ktoś zgłasza swój akces do struktury, która jest silna politycznie, ideologicznie lub finansowo – i służy jej: „na zimno” i bez niedomówień.

Drugi typ mechanizmu zdrady ethosu twórcy nazwać można sprzedajnością. Herling-Grudziński nazywa go dosadniej: prostytutką moralną²⁵. To chyba najczęstszy dziś mechanizm zakłamania ethosu twórcy lub intelektualisty. Kłamie się dla zysku, kierując się zasadą: kto da więcej. Typowe zachowanie objawia się w postaci komercjalizacji. Twórca na przykład obniża poziom swego scenariusza filmowego, chcąc pozyskać hojniejszego producenta. Ceną jest sowita zapłata, sława, wysokie nakłady, podniesienie jakości życia. Warto zauważyć, że we wczesnym okresie PRL-u pisarze zakłamywali swój ethos twórcy, godząc się na przynależność do gwardii ideologicznej rządów komunistycznych za dość skromne apanaże. Opływających w luksusy, jak Tuwim lub Iwaszkiewicz, było wówczas niewielu. Mieszkanie M-5, w miarę godziwa pensja, samochód i paszport, który sporadycznie umożliwiał wyjazd na Zachód, przede wszystkim zaś możliwość publikowania – taka była cena duszy indywidualnego twórcy²⁶. W miarę degradacji ustroju wzmagaly się nastawienia komercyjne twórców, coraz bardziej świadomych swej wartości jako listka figowego władz wobec Zachodu. Jednocześnie nastała era telewizji i apetyty twórców mogły zostać zaspokojone, portfel tantiem stał się znacznie grubszy. Jeden z najlepiej poinformowanych twórców systemu M. F. Rakowski wskazuje na prawidłowość tej ewolucji: „Twórcom – i to w każdej epoce – bardzo zależało, by władza ich kochała. Dzisiaj tak nie jest. [...] Główną wartością jest teraz pieniądź”²⁷. Kłamstwo – najpierw skromne i siermiężne – zakorzeniło się i stabilizowało.

²⁴ Po tej dacie główny mechanizm postępowania byłego rzecznika prasowego rządu uległ znaczącej zmianie.

²⁵ Por. *Literatura i polityka*, s. 15.

²⁶ W epoce stalinowskiej, a także w okresie tzw. gomułkowszczyzny głównym czynnikiem korumpującym był strach: najpierw przed represjami fizycznymi, a później (to był zresztą zawsze istotny motyw) – przed zamilknięciem, indolencją twórczą. Stąd nawet możliwość drukowania treści pozornych, jałowych i pustych w okresie stalinowskim wydawała się wielu twórcom zyskiem wartym zaparcia się samego siebie. Trzeba było heroicznej siły męstwa – jak u Dąbskiej, Elzenberga, Herberta i Tyrmanda – by twórczość swoją zawierzyć szufladzie.

²⁷ W rozmowie z M. Subotić pt. *Przekleństwo polityków*, „Rzeczpospolita” z 16 XI 2002, dodatek „Plus-Minus” nr 46.

Kolejny mechanizm zakłamania opiera się na słabości twórcy. Może to być słabość emocjonalna, słabość osobowości, słabość intelektualna albo moralna (słabość woli). Mechanizm słabości zakłada wyraźną świadomość kłamstwa. Twórca wie, że kłamie, ale nie jest w stanie się temu przeciwstawić. Ma zamuśloną refleksję, w szczególności samoświadomość aksjologiczną i moralną. Twierdzi na przykład: „Nie mam wyjścia” albo „Jaką kolosalną siłę ma stalinizm!” – lecz zna samo zło i wchodzi w jego układ. Mechanizm działa, kiedy twórca wie, że się zakłamuje w swoich utworach, ale nie jest w stanie oprzeć strachowi; lęk każe mu zdradzić prawdę swej twórczości. Szczególny rodzaj stanowi słabość względem pokusy, kiedy ktoś nie jest w stanie oprzeć się czarowi, uwodzicielskiemu wdziękowi siły. Na przykład Czesław Miłosz krótko po wojnie był funkcjonariuszem władz komunistycznych, ambasadorem Polski Ludowej na Zachodzie. Popierał w swych tekstach system, aż do momentu, gdy „wybrał wolność”, zrywając z władzami w Warszawie. Kilka lat temu, jako człowiek już stary, z perspektywy przeżytego czasu, w wywiadzie z cyklu *Rozmowy na koniec wieku*, przyznał się do swej niezdrowej fascynacji siłą. „Wy, to znaczy młode pokolenie, nie zdajecie sobie sprawy, jaką siłę miał stalinizm. Intelektualną siłę. Fantastyczną..., nie było żadnej intelektualnej przeciwwagi, żadnej obrony”²⁸.

W kontekście mechanizmu słabości jawi się problem, czy i na ile pisarz jest w stanie wyzwolić się ze zniewolenia kłamstwem. Miłosz krótko po zerwaniu z ustrojem komunistycznym, czyli po wyborze emigracji, opublikował *Zniewolony umysł*, gdzie przedstawił cztery postaci twórców polskich i ich zniewolenie w sytuacji zakłamania – Broniewskiego, Gałczyńskiego, Putramenta i Andrzejewskiego²⁹. Na tym przykładzie starał się pokazać mechanizmy powodujące zniewolenie duchowe w komunizmie (słynne „ukąszenie heglowskie” oraz „ket-man”). Nie można się jednak oprzeć wrażeniu, że książka ta jest nie tylko opisem i analizą interakcji między twórcami a aparatem nacisku totalitarnego, ale również rodzajem samousprawiedliwienia. Książka oskarża i broni jednocześnie, sugerując ścisły determinizm i nieuniknioność zniewolenia³⁰.

Coraz powszechniejszy staje się obecnie mechanizm zaangażowania politycznego albo inaczej politycznej poprawności. Jego działanie wyraża się w przedkładaniu przez ulegających mu twórców ideologii nad prawdę. Jednostka sama podejmuje decyzję i dokonuje ocen, ale kryteria tych aktów są poddane ciśnieniu ze strony ideologii typu politycznego, komercyjnego, światopoglądowego lub obyczajowego. Można tu dostrzec analogię do mechanizmu politruka w zarysowanej powyżej wersji i oddać niniejszy mechanizm w sposób

²⁸ Cyt. za: C. Michalski, *Klatka Ezry*, „Arcana” 1999, nr 30, s. 151.

²⁹ Zob. C. Miłosz, *Zniewolony umysł*, Instytut Literacki, Paryż 1953.

³⁰ C. Michalski stwierdza: „Po intelektualnych trudach długiego życia autor dojrzuje do poziomu bohaterów własnego, jakby nie było, pamfletu” (dz. cyt., s. 151).

żartobliwie-przenośny formułą: „politruk w wersji skantyzowanej”. Według pierwszego mechanizmu twórca działa na rozkaz „sumienia z zewnątrz”, na przykład partii albo zarządu konsorcjum. Twórca zaś uległy obecnie omawianemu mechanizmowi kieruje się własnym sumieniem, uformowanym już jednak przez jakiś rodzaj ideologii, działa – jakby rzekł Kant – według imperatywu: „Niebo gwiaździste nade mną, prawo polityczne we mnie”. Postawa poprawności politycznej rozprzestrzenia się w różnych odmianach w dzisiejszej kulturze, oddziałując na nią destruktywnie, zarówno od strony jej ideologizacji w aspekcie ogólnym, jak i w aspekcie niwelowania autentyczności decyzji jednostek. Mechanizm ten funkcjonuje na różnych poziomach kultury, również w sferach intelektualnych, w których można by się spodziewać odporności na to zjawisko.

Na przykład Jacques Derrida, guru filozofii współczesnej, tropiący we współczesnym życiu umysłowym objawy kłamstwa i korupcji intelektualnej³¹, objawia się nagle jako podręcznikowy przykład funkcjonowania w ramach poprawności politycznej. Ów głośny swego czasu incydent³² unaocznia dobrze główne zarysy działania tego mechanizmu. Derrida w roku 1991 podjął próbę zakulisowego wywarcia presji na wydawców, aby uniemożliwić opublikowanie zbiorowej pracy o Heideggerze³³, ponieważ w książce tej jeden z autorów ukazał Derridy dwuznaczną apologię pisarza belgijskiego Paula De Mana, który w okresie drugiej wojny światowej kolaborował z okupantem³⁴. Fakt tej potajemnej presji ujawnił dziennikarz i krytyk literacki Thomas Sheehan, publikując w „The New York Review of Books” artykuł zatytułowany *A Normal Nazi* [Zwyczajny nazista], w którym ukazał nieznana twarz uznanego autorytetu filozoficznego³⁵. Sprawa miała dalsze odsłony, nabierała impetu i nie była wolna od nieprzyjemnych akcentów. Autorowi artykułu publicznie zarzucano niskie motywy i równie niegodną formę paszkwilu oraz potwarzy; w kolejnym etapie, kiedy sprawa stała się głośna w skali międzynarodowej, Derrida (jak pisze przytaczany tu John Ellis) „przyzywa swoje posiłki”³⁶ – wspiera go

³¹ W latach dziewięćdziesiątych szereg wykładów głoszonych w krajach europejskich poświęcił on problematyce kłamstwa w dziejach społecznych ludzkości, głosząc jedną z odsłon tego „wykładu permanentnego” zatytułowaną *Prolegomena do historii kłamstwa* w Warszawie w roku 1997. Zob. J. D e r r i d a, *Historie du mensonge. Prolegomènes*, „Eurésis. Cahiers roumains d'études littéraires” 1996, nr 1-2, s. 7-31; por. też: C h u d y, *Filozofia kłamstwa*, s. 282-293.

³² Podsumował go i uogólnił J. M. Ellis w *Literature Lost. Social Agenda and the Corruption of Humanities*, Yale University Press, New Haven-London 1997, s. 156n.

³³ Chodziło o pozycję *The Heidegger Controversy*, red. R. Wolin, New York 1992.

³⁴ O sprawie relacji: Derrida-De Man zob. D. L e h m a n, *Signs of the Times: Deconstruction and the Fall of Paul de Man*, Poseidon Press, New York 1991 (zwł. rozdz. 9: „A Scandal in the Academy”), s. 209-243.

³⁵ Zob. T. S h e e h a n, *A Normal Nazi*, „The New York Review of Books” z 14 I 1993. Kontynuacja polemiki nastąpiła w tym samym czasopiśmie w numerach z: 11 II, 4 III, 25 III i 22 IV (tegoż roku).

³⁶ Ellis, dz. cyt. (tłum. fragm. – W. Ch.).

dwudziestu pięciu prominentnych intelektualistów amerykańskich (wśród nich J. Hillis Miller, Jonathan Culler i Frederic Jameson), którzy podpisują się pod tekstem otwartym, próbując zdezwuować Sheehana i narzucić ostracyzm krytyka w środowisku literackim Nowego Jorku.

Charakterystyczne, że w całej serii polemik podejmowanych przez lumina-ry nauki i literatury, broniących dobrego imienia J. Derridy, zabrakło pytań o prawdomówność i kłamstwo. De facto cały ten zbiorowy proces obrony przez atak był kłamstwem, „uruchomionym” przez mechanizm politycznej poprawności. Kłamstwem mającym zakryć zdradę ethosu twórcy. Mechanizm, o którym mowa, „pracuje” jednak na różnych poziomach życia społecznego i skutki jego działania rzucają się w oczy nachalnym automatyzmem i bezkrytycyzmem intelektualnych reakcji ludzkich. Najczęściej korzystają z tego mechanizmu rozmaite grupy interesu, na przykład autorytety, które, jak pisze Paul Johnson, na plan pierwszy wybijają „roszczenie, by przewodzić społeczeństwu” i „pouczać ludzkość”, samym będąc w uprzywilejowanej pozycji „regulowanej jedynie własną wolnością”³⁷.

Częsty błąd intelektualistów polega na tym, że nie kierują się oni wyłącznie własnym rozsądkiem, lecz decyzją urobioną już przez schematy ideologiczne. Ellis, referując całą sprawę w roku 1997 już z perspektywy lat, konkluduje w horyzoncie całego życia uniwersyteckiego: „powszechność takich incydentów, w których pracownicy naukowci organizują się w gangi, pokazuje, jak życie akademickie degradowe się, gdy centralne w nim staje się zaangażowanie polityczne: umysł wtedy staje się zbyt zamknięty, aby poszukiwać”³⁸.

Kolejny mechanizm zdrady prawdy zasada się na z b y t m a ł y m k r y - t y c y z m i e twórcy albo wręcz na jego naiwności. Istnieją grupy pisarzy czy w ogóle twórców, o których mówi się – idealiści romantyczni. Przywiązują oni ogromną wagę do swojej twórczości, przesłania im ona życie, uprawiają swoją dziedzinę sztuki *con amore*, obsesyjnie przywiązani do wartości, tematu, nad którym właśnie pracują, do swego stylu, wartości dzieła oraz oceny zewnętrznej. Na dalekich peryferiach twórczości leży ich świat realny, dla nich istnieje on gdzieś w oddali, jakby za mgłą. Niektórzy z nich są zupełnie oderwani od rzeczywistości, żyją w wieży z kości słoniowej. Do takich pisarzy należał Knut Hamsun, który był całkowicie pochłonięty swoim dziełem, ideami twórczymi – i z nich wyprowadzał przesłanki do działania w świecie realnym (między innymi popieranie hitleryzmu w okresie drugiej wojny światowej). Spośród twórców polskich można tu wskazać Tadeusza Nowaka, autora między innymi bogatych i namiętnych psalmów poetyckich, budzących głębokie emocje sakralne, a przy tym członka PZPR, w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego wieku silnie zaangażowanego w działalność partyjną. Dzięki temu mechaniz-

³⁷ P. Johnson, *Intelektualiści*, tłum. A. Piber, „Edition Spotkania”, Warszawa 1994, s. 9.

³⁸ Ellis, dz. cyt., s. 157 (tłum. fragm. – W. Ch.).

mowi twórcy pochłonięci bez reszty swoją dziedziną nierzadko oddają się kłamstwu mimochodem, niemal nieświadomie. Najczęściej mają oni mecenasa i promotora, który ich w kłamstwo wciąga, podpowiadając kierunki różnych, nie zawsze chwalebnych zaangażowań (w przypadku Hamsuna, jak twierdzą historycy, była to żona, żarliwa wyznawczyni faszyzmu). Osobną kwestią pozostaje pytanie: Na ile ów „romantyczny idealizm” zdejmuje z twórcy odpowiedzialność za oddanie siły swego słowa na służbę struktur zła, na ile zaś on sam jest odpowiedzialny za zdradę swojego ethosu?

Kolejnemu – szóstemu w naszej typologii – rodzajowi mechanizmu kłamstwa można nadać nazwę: idealistyczny pragmatyzm. O ile w poprzednim przypadku najistotniejszy był element „szału”, Platońskiej „mania”, irracjonalności talentu, przesłaniający realia życia, o tyle tutaj twórca zdaje sobie w pełni sprawę z tego, w co się angażuje, celem dlań nadrzędnym jest jednak dzieło. Na chłodno decyduje się na transakcję: realizuje wielkie w swym mniemaniu dzieło za pomocą środków niegodnych: na poły mafijnego stanowiska partyjnego czy poparcia zbrodniczej ideologii. Postawa taka byłaby typowym machiawelizmem (realizacją zasady: „cel uświęca środki”), gdyby nie szczególny charakter celu, który zamierza osiągnąć twórca. Jest nim wartość dzieła sztuki lub nauki, wartość autoteliczna i bezinteresowna, apelująca do poczucia doskonałości, nieredukowalna do egotycznej interesowności twórcy. Wyraziście wskazują na to konkretne przypadki, choćby casus Jerzego Grotowskiego, który na plecach partii komunistycznej w PRL (sam był w pewnym okresie członkiem jej Komitetu Centralnego) zbudował najpierw awangardowy, nowatorski „teatr-laboratorium”, potem rewelatorski teatr źródeł i korzeni antropologicznych, znany i ceniony w całym świecie. Innym przykładem jest Kurt Furtwängler, genialny i światowej sławy dyrygent, który nie odłożył batuty w okresie rządów Hitlera, lecz podniósł ją na szczyty maestrii.

Dylematy oceny nie pozwalają w przypadku i tego mechanizmu na łatwe wyważenie zła i dobra postawy twórcy, który mu ulega³⁹. Mamy niewątpliwie do czynienia z zakłamaniem ethosu twórcy, wykorzystywanym jednak w celach pozytywnych. Bywa, że skutkiem takiego działania celowego jest arcydzieło albo przełom w sztuce. Jak się jednak wydaje, nie dyskontuje to moralnie zdrady ethosu. Bez względu na to, jak wielkie dzieło stworzyłby twórca tego rodzaju, nie jest pewne, czy znalazłoby się wielu ludzi, którzy oddaliby mu na wychowanie swoje dziecko.

³⁹ Złożoność i skomplikowanie materii ocen w przypadku ulegania mechanizmom zła – zwłaszcza obecnie omawianemu i poprzedniemu – zilustrować można wskazaniem na szereg nazwisk twórców polskich związanych z totalitarną władzą komunistyczną w Polsce, na przykład J. Iwaszkiewicza, Z. Nałkowskiej, M. Dąbrowskiej, W. Żukrowskiego, J. Dobraczyńskiego i J. Przymanowskiego. Byłoby niesprawiedliwością przypisać wszystkim tym postaciom w równej mierze kwalifikację zdrady słowa, stratyfikacja oceny w odniesieniu już do tej nielicznej grupy osób jest zadaniem tak trudnym, że prawie niemożliwym.

Siódmy i ostatni wyróżniony przez nas rodzaj mechanizmu kłamstwa twórcy zasługuje na miano k a m e l e o n i z m u. Powoduje on najbardziej groteskową formę zakłamania twórcy. Pod wpływem działania tego mechanizmu pisarz lub intelektualista odnosi się afirmatywnie do każdej formacji ideowej, która przynosi mu korzyść lub dostarcza wzmocnień, wspomagając jego twórczość albo ekspresję. Twórca taki to chorągiewka na wietrze, symboliczny Zelig⁴⁰, auto-kreacyjny konformista, na zawołanie zmieniający orientację. Człowiek taki najczęściej nie ma przejrzystej świadomości kłamstwa, potrafi uzasadnić każdą zmianę swojej orientacji. (W skrajnych przypadkach twórca tego rodzaju porusza się na granicy zaburzenia emocjonalnego lub choroby psychicznej). Jako przykład ulegania mechanizmowi kameleonizmu intelektualnego można wymienić francuskiego myśliciela Rogera Garaudy'ego: najpierw identyfikował się on z egzystencjalizmem zbliżonym do poglądów J.-P. Sartre'a, aby w drugim etapie przejść na pozycje marksizmu, następnie został żarliwym katolikiem, a wreszcie stał się wyznawcą islamu. W Polsce w ciągu dwóch ostatnich dekad zaobserwować było można wiele mniej lub bardziej wyraźnych roszad ideologicznych lub światopoglądowych, zwłaszcza wśród twórców zaangażowanych politycznie.

*

Powróćmy na koniec do istoty *ethosu* twórcy. Trzeba powtórzyć: wartością współdecydującą o byciu lub niebyciu dziełem jest p r a w d a. Twórczość i jej rezultat – powieść, utwór poetycki, reportaż czy dzieło plastyczne – nie są wyizolowane z kontekstu społecznego. Przeciwnie: tkwią one w osobowej wspólnotcie ludzi, która istnieje w ogromnej mierze dzięki przenikającym ją relacjom komunikacyjnym. Twórca komunikuje się nie tylko z przedmiotem estetycznym i aksjologicznym (pięknem), ale także ze społeczeństwem. To, czy s ł o w o (szerzej: znak niosący przekaz), przy pomocy którego komunikuje się on z innymi ludźmi, będącymi jego partnerami w osobotwórczym procesie wymiany wartości, jest nośnikiem prawdy, czy tylko wehikułem dowolnych znaczeń – ma decydujące znaczenie dla autentycznego bycia zarówno społeczeństwa, jak i jednostki w społeczeństwie. Bez względu na rzeczywistość wykreowaną przez środowisko lub przez mass media wspomagające twórcę, to ostatecznie prawda – obiektywna, powszechna, sprawdzona w doświadczeniu społecznym i wcześniej czy później dostępna opinii publicznej – jest autorytetem wyznaczającym kierunek i ton *ethosu* wychowawców pokoleń ludzkich. Do bycia takim autorytetem i wychowawcą pretenduje także każdy twórca. Deklarowana prawda autorytetu nie przyniesie spodziewanego owocu – satysfakcji intelektualnej i moralnej jednostek, ładu i zgody społecznej – jeśli nie znajdzie oparcia w autorytecie prawdy.

⁴⁰ Zelig – tytułowy bohater filmu Woody'ego Allena z roku 1983.