ETHOS

Rok 12
1999 nr 4(48)

STANISŁAW WYSPIAŃSKI: DRAMAT I ETHOS

* OD REDAKCJI – Poczucie dramatu (W. Ch.) **5**
* JAN PAWEŁ II – Pytania o polską wolność i polski czyn (fragmenty homilii krakowskich z 1997 i 1999 r.) **13**

WYSPIAŃSKI: TWÓRCA – CZŁOWIEK – OBYWATEL

* Irena SŁAWIŃSKA – Stanisław Wyspiański – twórca polski i metafizyczny **17**
* Jakub A. MALIK – Klasztorek na Poselskiej. Stanisław Wyspiański we wspomnieniach i uwagach Adolfa Nowaczyńskiego **21**
* Stanisław FITA – Pozytywista o Wyspiańskim **29**
* Wisława LASOTA-JORDAN – Sztuka „gruntownie moja i swojska nasza" **42**
* Marta ROMANOWSKA – O *Hymnie Veni Creator* Stanisława Wyspiańskiego **53**

ETHOS I PATHOS

* Maria PODRAZA-KWIATKOWSKA – Wyspiański i „krwawe ręce" **67**
* Ewa MIODOŃSKA-BROOKES – „Zdobywaj co dzień Boga i siebie na nowo..." Religijne aspekty dramatów Wyspiańskiego **77**
* Wojciech KACZMAREK – Stanisława Wyspiańskiego etyczna i estetyczna lektura Biblii **105**
* Jan CIECHOWICZ – Spór Wyspiańskiego z Mickiewiczem **120**

WYSPIAŃSKI NASZ WSPÓŁCZESNY

* Elżbieta MORAWIEC – *Wesele* i znaki czasu **135**
* Paweł PRÓCHNIAK – Maska Konrada. Notatki o *Wyzwoleniu* Stanisława Wyspiańskiego **143**

MIĘDZY ŻYCIEM A SZTUKĄ

* Anna TRUSKOLASKA – „Przerwać jakoś tę zbrodniczą ciszę..." **157**

* Tadeusz P. POLANOWSKI – Między romantyzmem i pozytywizmem – człowiek **170**

ROZMOWY „ETHOSU"

* Myślenie przed i po pielgrzymce. O pielgrzymce Jana Pawła II do Ojczyzny mówi Ksiądz Profesor Tadeusz STYCZEŃ **175**

MYŚLĄC OJCZYZNA...

* Tomasz GARBOL – „Mało trzeba jej czułości" **195**

REPORTAŻ

* Waldemar BORZESTOWSKI – Carpe diem! Reportaż osobisty **201**

OMÓWIENIA I RECENZJE

* Jakub A. MALIK – Młodopolski wieszcz (rec.: E. Miodońska-Brookes, *„Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej". Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1997) **209**
* Paweł PRZYWARA – Ludzie niewidzialni. O wierszach i życiu księdza Janusza Pasierba **215**
* Tadeusz P. POLANOWSKI – *Obłęd* Krzysztonia w całości wydany (rec. J. Krzysztoń, *Obłęd*, t. 1-3, Warszawa 1995) **218**
* Adam KONDERAK – Szara księga komunizmu. Na marginesie *Czarnej księgi komunizmu* (rec.: S. Courtois i in., *Czarna księga komunizmu*, Warszawa 1999) **222**
* Krzysztof STACHEWICZ – Erotyczna duchowość? (rec.: A. Grün, G. Riedl, *Mistyka i eros*, Kraków 1998) **234**
* Marian WNUK – Rekonesans w prehistorię chemii (rec.: W. Ferenc, *Na początku była filozofia... Od alchemii do chemii*, Lublin 1998) **239**
* Oktawian JUSIAK OFM – Pieśń o ziemiach naszych (rec.: *Miejsca święte Rzeczypospolitej. Leksykon*, red. A. Jackowski, Kraków 1998) **243**
* Propozycje „Ethosu" **247**

SPRAWOZDANIA

* Jarosław BOROWSKI – Rekolekcje po odejściu Pana Cogito. Sprawozdanie z sesji „Która lektura? Zbigniew Herbert", KUL, Lublin, 12-14 XI 1998 **251**
* Ks. Alfred WIERZBICKI – Czytanie Czechowicza: usłyszeć nutę człowieczą. Sprawozdanie z sympozjum w 60-lecie śmierci poety, Lublin, 9-10 IX 1999 **256**

* Sławomir J. ŻUREK – Sesja o cierpieniu w literaturze w kontekście dzieła Jana Pawła II, Siedlce, 31 V – 2 VI 1999 **261**

PRZEZ PRYZMAT ETHOSU

* Wojciech CHUDY – Przed końcem tysiąclecia **265**

BIBLIOGRAFIA

* Chrześcijańskie wartości w życiu narodu. Bibliografia wypowiedzi Jana Pawła II z lat 1978-1999 (oprac. Maria FILIPIAK) **267**

* Noty o autorach **279**
* Summary **285**
* Contents **287**

OD REDAKCJI

POCZUCIE DRAMATU

Cóż dla dzisiejszego Polaka znaczy nazwisko Stanisława Wyspiańskiego? Z pewnością zapamiętanym ze szkoły odruchem połączy je z tytułem *Wesela*, być może oglądał w telewizji film Wajdy, może spotkał przypadkiem w prasie notatkę o stutrzydziestej rocznicy urodzin twórcy. Niewiele więcej. Zepchnięty na bok w tłoku jubileuszowych uroczystości (Mickiewicz, Słowacki, Szopen), nie rozpieszczany przez reżyserów renomowanych scen, toczy Wyspiański żywot dyżurnego wieszcza, którego dobrze przywołać z okazji wysoko wzniesionych sztandarów („A to Polska właśnie") albo przeciwnie – przy obchodach dnia goryczy narodowej („Miałeś chamie złoty róg..."). Jedynie garstka specjalistów i prawdziwych pasjonatów, wielbicieli jego sztuk, poezji, witraży i obrazów, miłośników Krakowa i polskości docieka nie dość zgłębionych ciągle wymiarów sensu i piękna tej twórczości i upomina się o należne jej miejsce w kulturze. Tak jak upomniał się o Wyspiańskiego Ojciec Święty Jan Paweł II obdarowany podczas wizyty w parlamencie przez premiera Buzka nowym wydaniem dzieł Słowackiego.

Wyspiański do dziś pozostaje twórcą wymykającym się jednoznacznym określeniom historycznoliterackim i ścisłym klasyfikacjom ideologicznym. Jego sztuka przekracza swoim charakterem prostą dychotomię: romantyzm – pozytywizm, mającą według niektórych teoretyków bez reszty determinować polskie wybory ideowe zarówno w dziedzinie moralnopolitycznej, jak i kulturalnej. Forma jego wypowiedzi artystycznych zakłada znajomość stylów i osiągnięć akademii sztuk pięknych ówczesnej Europy, a jednocześnie dzieła jego wyrażają rdzeń polskości, jak u rzadko którego z naszych wielkich twórców. Jego myśl i sztuka wyrastają z dziewiętnastego wieku (jak ukazuje to Stanisław Fita w artykule zamieszczonym w niniejszym numerze, Bolesław Prus zachwycał się wczesnymi pracami Wyspiańskiego), artysta wykroczył jednak daleko poza to stulecie i dziś wiemy już bez wątpliwości, że jego twórczość wytyczyła nowe ścieżki dla sztuki wieku dwudziestego. Wieku, który właśnie dobiega końca.

Fin de siècle to szczególna okoliczność przybliżająca nam dziś Wyspiańskiego. W jego utworach zaznacza się wyraźnie świadomość graniczności czasów, epok oraz formacji kulturowych i artystycznych. Tuż po pierwszych didaskaliach w tekście *Wesela* widnieje uwaga: „Rzecz dzieje się w roku tysiąc dziewięćsetnym". Dostrzegał i wyrażał potrzebę, a nawet konieczność zmian w ówczesnym świecie oraz duchowej przebudowy rzeczywistości człowieka. Swoje przeznaczenie jako twórcy i artysty widział w poświęceniu się reformie sztuki, jednak pojętej w sposób najszerszy. Myślał o reformie obejmującej środki wyrazu i sensy, artystów i odbiorców, przestrzeń sztuki i duszę narodu, przeżywanie przez ludzi historii, rozumienie przez nich własnej wolności i świadomość moralną. Wizja ta musi dziś przemówić do każdego, kto skupi uwagę na analogiach łączących klimat polityczno-moralny Polski na progu trzeciego tysiąclecia i świadomość narodu oddaną w *Weselu* i *Wyzwoleniu*. Nie są to łatwe analogie, lecz praca umysłowa włożona w ich odszyfrowanie przynosi pouczającą korzyść. Uzyskujemy mianowicie wgląd w pewien zasób metafor oddających uniwersalny sens naszej wspólnoty narodowej i jej dziejów. Wyspiański – oddzielony od nas przestrzenią całego wieku – daje nam k l u c z do zrozumienia samych siebie. Od nas więc – od przenikliwości naszej lektury, odrzucenia intelektualnych przesądów nowoczesności lub ponowoczesności i od dobrej woli – zależy odczytanie i wzięcie sobie do serca tego przesłania.

„Ino oni ni chcom chcieć"...?[1]

Z pewnością przesłanie to nie nadaje się do wykorzystania w formie haseł kampanii wyborczych albo jako materiał dla publicystyki telewizyjnej. Wyspiański skupiony na tym, co najważniejsze dla jednostki i narodu, ściszonym głosem apeluje do serc. Jego projekt reformy jest monumentalny i patetyczny, gdyż prawda, którą ma nam do przekazania – o świecie, człowieku, Polakach i Polsce – objawić się może tylko poprzez dramat. Sama prawda jednak jest niegłośna, subtelna i intymna – jak każda wartość, której cel stanowi strefa najgłębszej wrażliwości człowieka.

Stefan Kisielewski w jednym ze swych tekstów (w powieści *Wszystko inaczej*) postawił tezę, iż Polacy – w odróżnieniu od innych narodów, na przykład Rosjan czy Niemców – nie mają poczucia tragiczności. Teza ta – ściśle historiozoficzna – dotyka ostrzem krytyki pewnej ważnej cechy naszej narodowej mentalności, skłonnej w obliczu oczywistej konfrontacji dobra ze złem raczej do neutralizowania niż do przeżywania silnego kontrastu egzystencjalnego. Społeczeństwo polskie jest, zdaniem Kisielewskiego, zdolne do wielkich poświęceń w imię wartości (dowodem liczne powstania), jednak nie towarzyszy temu świadomość uczestniczenia w tragedii, czyli w śmiertelnym boju, w którym ziemskiej walce odpowiada zmaganie się najwyższych sił niewidzialnych. Między innymi dlatego długo trwające napięcie tragiczne działa na Polaków inaczej

[1] Czepiec w *Weselu*, a. I, sc. 1 (w. 33).

niż opisywali to Sofokles, Szekspir czy Racine: przyzwyczajają się, mówią „jakoś to będzie" lub czekają wiosny. Nie rozwijając wątku tej myśli Stefana Kisielewskiego – ani apologetycznie, ani polemicznie – nie możemy jednak nie dostrzec jej współbrzmienia z tonem naszego namysłu nad rolą i obecnością w kulturze twórczości Wyspiańskiego. Myśl ta pozwala w pewnym aspekcie i stopniu zrozumieć dość zaskakujący dla twórców tego numeru „Ethosu" fakt, iż większość Polaków przyzwyczaiła się w sposób bliski zobojętnieniu do dzieła twórcy *Klątwy* i *Sędziów*.

Albowiem stwierdzić trzeba, że pierwszorzędną cechą całego dzieła Stanisława Wyspiańskiego jest d r a m a t y c z n o ś ć. Być może żaden inny z polskich twórców nie zdołał oddać tak wyraziście i przekonująco istoty dramatu, który konstytuuje każde świadome życie ludzkie i każdy autentyczny byt narodu. Światy, powoływane przez niego w sztukach, poezji, rapsodach i obrazach malarskich, noszą na sobie piętno dramatu: owego napięcia, które prowadzi ku prawdzie lub ewokuje wartość piękna – forma zaś tych kreacji opiera się na obecności przeciwstawnych elementów języka, muzyki słów, kolorów, linii, światła i cienia. Wystarczy wskazać na jakość dramatyczności powstającą w *Weselu* ze zderzenia ze sobą różnych języków: chłopskiego, „pańskiego", profetycznego i innych; a jest to tylko jedno z wielu źródeł formalnych napięć tego dramatu. Znamy również „na pamięć" (choćby z masowo wydawanych reprodukcji) nasycone dramatycznością dzieła plastyczne Wyspiańskiego: począwszy od witrażu *Stań się*, przedstawiającego Boga Ojca w kościele Ojców Franciszkanów w Krakowie, w którym rozświetlona groźna figura Pankratora Prawodawcy wyznacza główny korelat dramatu moralnego człowieka; poprzez obraz *Chochoły*, gdzie „duszę" napięcia stanowi swoista gra linii pionowych i poziomych oraz blasku lodu i cieni na nim odbitych; aż po pastelę *Śpiące dziecko – Mietek*, wydawałoby się ucieleśnienie słodyczy i statyczności, jednak zawierającą spory ładunek niepokoju podsycanego kontrastami plastycznymi (jasność twarzy chłopca – chłód cienia na poduszce, gładkość policzka – niespokojny rytm pofałdowanego kaftanika) i symbolicznymi (dziecko-życie zderzone ze snem – bliskim symbolicznie śmierci). Dalsze przykłady można by mnożyć bez trudu.

„Zamiast dramatu konstruuję witraż" – pisał twórca monumentalnej *Polonii* – „Konstrukcja dramatyczna taka sama dla każdego dzieła sztuki, świątyni, symfonii, dramatu, witrażu czy nawet piosenki"[2].

Wyspiański to poeta dramatu i bodaj z tej racji wyrasta dziś na twórcę szczególnie zdolnego do u d z i e l a n i a o d p o w i e d z i na nasze gorączkowe pytania u końca wieku. Kondycja duchowa dzisiejszego człowieka jest bowiem kondycją s a m o ś w i a d o m o ś c i d r a m a t u. Warunkiem moralnym autentycznego bycia osobowego dziś – po doświadczeniu już przez ludzkość projek-

[2] Cyt. za *Wyspiański. Witraże*, oprac. J. Bojarska-Syrek, Warszawa 1980, s. 3.

tów totalnego szczęścia bez napięć, zarówno w wersji indywidualistycznej, jak i kolektywistycznej – jest świadomość wewnętrznego dramatu, jakim naznaczony jest każdy ludzki wybór (albo odrzucenie) wartości, akt w istocie tożsamy z rudymentarnym aktem rozpoznania prawdy. Może on zaowocować czynem potwierdzającym owo poznanie – i wzrostem w nas człowieczeństwa – albo wewnętrzną sprzecznością, zakłamaniem prawdy i samopoznania. „Usypiam duszę mą biedną/ i usypiam brata mego"[3]. Słowa jednej z postaci arcydramatu wskazują na związek autooszustwa ze złem moralnym wyrządzanym drugiemu. Dramat samoświadomości jednak nie kończy się nawet wówczas, gdy spełnia się w nim opis etyczny Owidiusza, słynne „Video meliora, proboque deteriora sequor". Z przenikliwością równą starożytnemu mędrcowi Wyspiański ukazuje niepokój sumienia – ostoję człowieczeństwa. „Zostało serce, co woła,/ [...] samo siebie wini"[4]. Człowiek do końca stoi przed szansą ocalenia siebie, nawet jeśli wydaje się, że z własnej woli szansę tę pogrzebał. Do końca życia bowiem w jego sercu tli się zbawczy dramat.

Równie aktualnie można Wyspiańskiego odczytać w wymiarze społecznym. Tu podstawowy dramat widzi on w napięciu pomiędzy tym, co etyczne, a tym, co polityczne. W jego dziełach ethos społeczeństwa i władzy musi w ostatecznej instancji znajdować swoje kryterium a zarazem oparcie w wartościach moralnych i ewangelicznych (pokazuje to Maria Podraza-Kwiatkowska w artykule publikowanym w niniejszym numerze). Czy może być bardziej aktualne przywołanie problemu dziś, w dobie wcale nierzadkich modyfikacji zasad moralnych przez gremia polityczne albo wręcz partyjne oraz coraz silniejszego podporządkowania życia zbiorowości ludzkich prawom ekonomicznym?

Większość dzieł krakowskiego twórcy zawiera w swej warstwie ideowej ostrzeżenie przed deformacją narodu mogącą prowadzić aż do zatracenia jego wartości. Aktualność tych ostrzeżeń dla nas, „późnych wnuków" Wyspiańskiego, świadczy o tym, iż nie zostały one podyktowane jedynie sytuacją historyczną z przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku, syndromem rozbiorów i nostalgią patriotyczną. Dziś bliska perspektywa wejścia do Unii Europejskiej i odczuwane już niemal na co dzień ciśnienie polityczno-gospodarcze, związane z procesami globalizacji, powinny otworzyć nasze umysły na d r a m a t i e t h o s narodu głoszony przez twórcę *Wyzwolenia*. Zasadza się on na odpowiedzialności każdego Polaka z osobna za substancję i kulturę narodu. „Polska to jest wielka rzecz"[5]. Dziś stwierdzenie to brzmi inaczej niż przed stu laty, lecz jego sens etyczny budzi podobne co wtedy powinności. Jedną z nich jest nakaz obrony tożsamości narodowej. Wszystkim kulturom narodowym grozi dziś rozmycie granic, a następnie stopniowe ujednolicanie wzorów produkcyj-

---

[3] Dziennikarz w *Weselu* a. II, sc. 7 (w. 218-219).
[4] Tamże (w. 239 i 244).
[5] Poeta w *Weselu* a.II, sc. 11 (w. 640).

nych, sztuki, sposobów zachowań, a wreszcie wrażliwości ludzkich odczuć. Dramat istniejący między tym, co obce lub po prostu nijakie, a tym, co „swojskie nasze", nie ma dzisiaj nic wspólnego ze świadomością nacjonalistyczną, lecz wiąże się z fundamentalnym prawem narodu do istnienia. Wspólnota zaludniająca ziemię nad Wisłą wie aż nadto dobrze, że obrona własnej kultury jest nie mniej ważna niż obrona niepodległości narodu.

Ten, kto trwa przy kulturze narodowej, pamięta. Pamięć historyczna stanowi o wielkości narodu. Świadczy o niej nie tylko pamięć o latach chwały, ale również świadomość klęsk i tragicznych przejść – w tym krzywd wyrządzonych innym nacjom. Nasza współczesna pamięć narodowa jest niejednolita. W niektórych obszarach historii wyraźna, nawet niekiedy można rzec nadmiernie jaskrawa, w innych ulega osłabieniu aż do wystąpienia objawów amnezji (sygnalizowanej w niniejszym numerze w tekstach A. Truskolaskiej i A. Konderaka). Znów narzuca się aktualność lekcji Wyspiańskiego.

> Jak się to zmieniają ludzie,
> jak się wszystko dziwnie plecie;
> myśmy wszystko zapomnieli:
> o tych mękach, nędzach, trudzie,
> stroimy się w pawie pióra.[6]

Jak przypomniał nam wszystkim Jan Paweł II – dwukrotnie przywołując w Krakowie Wyspiańskiego – chodzi zarazem o polską w o l n o ś ć i o polski c z y n. Sedno dramatu, który od wieków naznacza piętnem los naszego narodu, polega na walce prawdziwej wolności z anarchią i samowolą oraz czynu z maską i gestem. Ten śmiertelny konflikt znajduje swój wyraz w opozycji dwóch Konradów: bohatera *Dziadów* oraz *Wyzwolenia* (przedstawionej w niniejszym numerze przez Jana Ciechowicza). Jak w zaklętym kole historii, powraca sytuacja lub okres dziejowy, kiedy Polacy zdobywają się na wielki czyn, a następnie niweczą go zajęci partykularnymi interesami lub oddani ślepo cudzym celom. Jak się wydaje, również teraz – po wielkim czynie Solidarności – stoimy przed pytaniami Wyspiańskiego.

> KONRAD
> ...zgadniesz z czynu:
> czym będę, zgadniesz czym jestem;
> chcę działać.
> MUZA
> Wiem, rozumiem: gestem.
> KONRAD
> Czynem![7]

---

[6] Pan Młody w *Weselu*, a. I, sc. 30 (w. 1106-1110).
[7] *Wyzwolenie*, a. I (w. 191-195).

Oto pytania: Czy w poczuciu dramatu przy końcu wieku zdobędziemy się na czyn nasycony prawdą osobową o narodzie i o jego tradycji chrześcijańskiej? Czy w obliczu odpowiedzialności za Europę wniesiemy do jej nowych struktur wartość i siłę autonomii duchowej – zdolnej do przeciwstawienia się szerzącemu się trendowi relatywizmu i będącego jego wynikiem wzrostu entropii kultury? Czy raczej ulegniemy naporowi ujednolicającej mocy ekonomii i kultu wygody? A na pocieszenie pozostanie nam wspomnienie świetności, „pawie pióra" i pusty gest?...

W. Ch.

JAN PAWEŁ II

PYTANIA O POLSKĄ WOLNOŚĆ I POLSKI CZYN

JAN PAWEŁ II

PYTANIA O POLSKĄ WOLNOŚĆ I POLSKI CZYN*

I. „Nie miłujmy słowem i językiem, ale czynem i prawdą!" – tak pisze apostoł (1 J 3, 18). Bracia i siostry! Uczmy się w szkole św. Jadwigi Królowej, jak wypełniać to przykazanie miłości. Zastanawiajmy się nad „polską prawdą". Rozważajmy, czy jest szanowana w naszych domach, w środkach społecznego przekazu, urzędach publicznych, parafiach. Czy nie wymyka się niekiedy ukradkiem pod naporem okoliczności? Czy nie jest wykrzywiana, upraszczana? Czy zawsze jest w służbie miłości?

Zastanawiajmy się nad „polskim czynem". Rozważajmy, czy jest podejmowany roztropnie. Czy jest systematyczny, wytrwały? Czy jest odważny i wielkoduszny? Czy jednoczy, czy też dzieli ludzi? Czy nie uderza w kogoś nienawiścią albo pogardą? A może tego czynu miłości, polskiego, chrześcijańskiego czynu jest zbyt mało? (por. S. Wyspiański, *Wesele*).

„Nie miłujmy słowem i językiem, ale czynem i prawdą!"

Przed dziesięcioma laty w encyklice o problemach współczesnego świata napisałem, iż „każdy kraj winien odkryć i jak najlepiej wykorzystać przestrzeń własnej wolności" (*Sollicitudo rei socialis*, nr 44). Wówczas stał przed nami problem „odkrycia wolności". Teraz Opatrzność stawia nam nowe zadanie: miłować i służyć. Miłować czynem i prawdą. Św. Jadwiga Królowa uczy nas tak właśnie korzystać z daru wolności. Ona wiedziała, że spełnieniem wolności jest miłość, dzięki której człowiek gotów jest zawierzyć siebie Bogu i braciom, do nich przynależeć. Zawierzyła więc Chrystusowi i narodom, które pragnęła

---

* Publikowane fragmenty pochodzą z krakowskich homilii Jana Pawła II wygłoszonych podczas kolejnych pielgrzymek do Ojczyzny w 1997 i 1999 roku: cz. I. z homilii wygłoszonej podczas Mszy świętej kanonizacyjnej bł. Królowej Jadwigi 8 VI 1997 (Jan Paweł II, *Raduj się, Krakowie, oddając hołd świętej Pani Wawelskiej*, „L'Osservatore Romano" wyd. pol. 18(1997) nr 7, s. 57); cz. II. z homilii odczytanej podczas Mszy świętej na Błoniach przez kard. F. Macharskiego 15 VI 1999 (Jan Paweł II, *W duchu wdzięczności i odpowiedzialności za owocowanie wiary*, „L'Osservatore Romano" wyd. pol. 20(1999) nr 8, s. 100. Tytuł całości pochodzi od redakcji „Ethosu".

do Niego przyprowadzić, swoje życie i swoje królowanie. Całemu narodowi dała przykład umiłowania Chrystusa i człowieka – człowieka spragnionego zarówno wiary, jak i nauki, jak też codziennego chleba i odzienia. Zechciejmy i dzisiaj czerpać z tego przykładu, ażeby radość z daru wolności była pełna.

II. W tym samym duchu teraz, gdy dziękujemy za minioną świetność tego Kościoła, winniśmy jednocześnie patrzeć na dziś i na jutro. Trzeba, abyśmy postawili sobie pytanie: Co nasze pokolenie zrobiło z tym wielkim dziedzictwem? Czy Lud Boży tego Kościoła nadal żyje tradycją apostołów, misją proroków i krwią męczenników?

Trzeba, abyśmy na te pytania dali odpowiedź. Trzeba według niej układać przyszłość, aby się nie okazało, że skarb wiary, nadziei i miłości, który nasi ojcowie ustrzegli w zmaganiach i nam przekazali, to pokolenie zatraci uśpione, już nie jak w *Weselu* Wyspiańskiego, snem o wolności, ale wolnością samą. Spoczywa na nas wielka odpowiedzialność – za rozwój wiary, za zbawienie współczesnego człowieka i za losy Kościoła w nowym tysiącleciu.

Dlatego za św. Pawłem proszę was, bracia i siostry: zdrowe zasady miejcie za wzorzec w wierze i miłości w Chrystusie Jezusie. Dobrego depozytu strzeżcie z pomocą Ducha Świętego, który w was mieszka (por. 2 Tm 1, 13-14). Wnieście go w trzecie tysiąclecie chrześcijaństwa z dumą i pokorą świadków. [...] Przekażcie przyszłym pokoleniom orędzie Bożego miłosierdzia, które upodobało sobie to miasto, aby objawić się światu. U końca dwudziestego wieku świat zdaje się potrzebować tego orędzia bardziej niż kiedykolwiek. Nieście je w nowe czasy jako zaczyn nadziei i rękojmię zbawienia.

WYSPIAŃSKI: TWÓRCA – CZŁOWIEK – OBYWATEL

Irena SŁAWIŃSKA

STANISŁAW WYSPIAŃSKI – TWÓRCA POLSKI I METAFIZYCZNY*

Teatr Wyspiańskiego to nie tylko teatr metafizyczny, ale także teatr monumentalny! Określenie to przystaje szczególnie do tak potężnych struktur dramatycznych, jak „Akropolis" czy „Wyzwolenie" – wielkich dramatów, w których Wyspiański stawia pytania dotyczące sensu dziejów Polski i powołania narodu.

Poeta, dramatopisarz, malarz, urodzony 15 stycznia 1869 roku pod Krakowem; syn podrzędnego rzeźbiarza, wychowany bez matki. Student Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Jego liczne wędrówki po kraju owocują szkicami i rysunkami zabytków i architektury. Odbywa częste podróże zagraniczne: do Włoch, Szwajcarii – i najdłuższe – do Paryża, gdzie studiuje malarstwo.

Równocześnie dojrzewa w nim poeta i człowiek teatru: już w 1892 roku sporządza listę projektów do dramaturgicznego opracowania: zawiera ona 40 pozycji! Tylko niektóre spośród nich zdołał zrealizować.

Ten wczesny okres – to lata zauroczenia sztuką, poezją i tragedią grecką: powstają wtedy jego pierwsze tragedie: *Meleager*, *Protesilas i Laodamia*. Ukażą się one drukiem dopiero w 1899 roku, wraz z *Klątwą*, już na innych, rodzimych motywach opartą.

Ostatnie lata jego krótkiego przecież życia (zmarł w 1907 roku) to okres niezwykle intensywnej twórczości – pisarskiej i malarskiej. Szkicuje wówczas projekty witraży do kościoła Franciszkanów w Krakowie i projektuje monumentalne witraże do katedry na Wawelu.

Równocześnie kiełkuje – i dojrzewa – jego dramatopisarstwo. Co prawda w teatrze krakowskim debiutuje najpierw jako scenograf, ale już wówczas jest autorem kilkunastu utworów dramatycznych.

Twórczość dramatyczna Wyspiańskiego jest bogata i różnorodna: obejmuje zwięzłe tragedie – nie tylko na greckich motywach oparte – rapsody, wizje teatralne, narodzone z wizji malarskich czy z „ducha muzyki", jak na przykład *Warszawianka* – z pieśni narodowej. Utrudnia to próby bardziej szczegółowej klasyfikacji – jak dzieje się to w przypadku *Klątwy* czy *Sędziów* – niezwykle

---

* Poniższy tekst ukaże się w kolejnym tomie encyklopedii *Patrimoine litteraire Européen* (Paris-Bruxelles 1999, De Boeck Université). Dotychczas ukazały się biogramy Mickiewicza (t. 11a, s. 347-349) i Norwida (t. 11b, s. 291-292).

zwartych tragedii, usytuowanych w brudnej karczmie żydowskiej (*Sędziowie*) czy na wiejskiej plebanii (*Klątwa*).

Te śmiałe posunięcia, te artystyczne „audaces", utrudniają wszelką klasyfikację. Można stwierdzić jednak stałe nawroty do problematyki narodowej, do sprawy wolności – a ściślej do sprawy wyzwolenia, który to problem – i termin – uzyskuje w twórczości Wyspiańskiego sens daleko ogólniejszy. W grę wchodzi tu przecież nie tylko akt odzyskania niepodległości politycznej, ale – przede wszystkim! – dopracowanie się wolności wewnętrznej człowieka – i narodu.

Dramat pod tym tytułem – *Wyzwolenie* – ukazał się drukiem w styczniu 1903 roku i zaraz był grany w Krakowie i we Lwowie. Wywołał też gwałtowne polemiki: oskarżano Wyspiańskiego o obrazę narodu i uczuć patriotycznych, gdyż wiele w tym dramacie ironii mierzącej w łatwy hurrapatriotyzm. Późniejsi krytycy (zwłaszcza Tymon Terlecki) podkreślali nowatorstwo artystyczne *Wyzwolenia*, obnażanie teatralności (np. rozmowy bohatera, Konrada, z Maskami teatralnymi). W swym nowatorstwie Wyspiański wyprzedza – jak stwierdza krytyk – takich nowatorów, jak W. Mayerhold, A. Tairow, a także L. Pirandello. *Wyzwolenie* Wyspiańskiego to rodzaj dramatycznego credo, a także próba przeszczepienia intelektualnych treści na grunt dramatu symbolistycznego. „Intelektualne treści" zawarte są w dialogach, przede wszystkim w dialogach z Maskami teatralnymi.

Do zespołu tragedii narodowych włącza się zazwyczaj także *Akropolis*, *Noc listopadową* i *Wesele*, jak też kilka drobniejszych szkiców teatralnych z historii Polski. Najtrudniejszy z dramatów, uznany za mało teatralny, to *Akropolis*, najbardziej wyrafinowany intelektualnie i teatralnie – ryzykowny, sięgający głęboko w sens dziejów Polski. Każdy z tych dramatów zasługiwałby na prezentację – tak są śmiałe w przemieszaniu postaci historycznych i legendarnych czy literackich, wprowadzaniu na scenę wydarzeń historycznych także postaci z mitologii greckiej, na przykład bogiń czy Nike w *Nocy listopadowej*.

Szczególną pozycję mają dwie dojrzałe tragedie: *Achilleis* i *Powrót Odysa*. Wyspiański – od młodości zanurzony w sztukę i poezję grecką – podejmuje tu reinterpretację bohaterów Achillesa i Odysa.

Achilleis Wyspiańskiego nazwano „twórczą wariacją" na temat *Iliady*: Achilles ma tu równoległego partnera – Hektora, kontrpartnera w Odyseuszu, a karykaturalny portret – w Tersytesie. Autor angielskiej monografii o Wyspiańskim, Tymon Terlecki, uznał dramat Wyspiańskiego za antycypację teatru epickiego B. Brechta czy P. Claudela (*Księga Krzysztofa Kolumba*), ale odkrył w nim także szekspirowską inspirację.

Bardzo śmiały i oryginalny jest też *Powrót Odysa* – tragedia bohatera, który nie jest w stanie uwolnić się od ciążącej na nim klątwy. Rozpoznaje ją w sobie, ale nie zdoła jej przełamać. Pełnić zło – to właśnie przekleństwo, klątwa bogów! Podlega jej przecież i syn – Telemach. Powrót Odysa do Itaki staje się jednym pasmem zbrodni! Niektórzy krytycy dostrzegali tu wpływ

Rembrandta, wszyscy jednak – jednogłośnie – podkreślają szczególny wymiar dzieła – „opus metaphisicum"!

Ale jeszcze inne określenie przylgnęło do teatru Wyspiańskiego: to nie tylko teatr metafizyczny, ale także teatr monumentalny! Określenie to przystaje szczególnie do tak potężnych struktur dramatycznych, jak *Akropolis* czy *Wyzwolenie* – wielkich dramatów, w których Wyspiański stawia pytania dotyczące sensu dziejów Polski i powołania narodu. Te „monumentalne" dzieła rzadko jednak przywołuje polski teatr współczesny: dzisiejszy widz nie chwyta już tej tonacji!

*

Najbogatsze, najtrwalsze życie teatralne spośród wszystkich dzieł dramatycznych Wyspiańskiego uzyskało *Wesele*. Począwszy od prapremiery w 1901 roku, przez cały, kończący się już wiek, było i jest obecne w życiu teatralnym Polski. Przełożone na obce języki – osiągało zawsze sukcesy. Czasem głównie jako egzotyczne, bardzo kolorowe zjawisko (ludowe wesele pełne tańca, muzyki), czasem jako groźny sąd nad narodem, społeczeństwem, niedojrzałym do wspólnego, odpowiedzialnego czynu – a może i do wolności. Dramat kończy się złowrogim akcentem: sceną biernego oczekiwania na cud, na Archanioła i barda, który stanie na czele narodu i poprowadzi do walki o wolność – z kosą i złotym rogiem! Ale cud się nie spełni: Jasiek zgubi złoty róg, a władztwo nad całą gromadą gości weselnych (chłopów i panów) obejmie słomiane straszydło, Chochoł. Jego czar uśpi, unieruchomi wszystkich. Piosenka Chochoła: „Miałeś, chamie, złoty róg..." także weszła do repertuaru narodowego.

Niektóre dramaty Wyspiańskiego weszły na sceny polskie jeszcze za życia poety. Natomiast jego kariera zagraniczna zaczęła się dopiero po śmierci. Pierwsze większe studium pióra Leona Schillera ukazało się w piśmie Edwarda G. Craiga „The Mask"[1] i zwróciło uwagę ludzi teatru (Schiller ogłaszał w 1909 roku pojawienie się wielkiego, oryginalnego talentu), ale pierwsza większa monografia została opublikowana dopiero w 1915 roku w Zagrzebiu[2]. Znamienny jest tytuł tego studium: *Der Begriff des Dramas bei Wyspiański*. Na wielką monografię wypadło poczekać aż do końca drugiej wojny światowej: zdobył się na takie opracowanie Belg, profesor Claude Backvis[3]. Jest to praca bardzo obszerna, napisana z wielkim znawstwem, ale i z polemicznym nerwem – zwłaszcza w tych partiach, gdzie autor zestawia Wyspiańskiego z górującym nad nim Słowackim.

---

[1] L. Schiller de Schildenfeld, *The New Theatre in Poland: Stanisław Wyspiański*, „The Mask" vol. 2: 1909 nr 1-3 (lipiec), s. 11-27; nr 4-6 (październik), s. 59-71.

[2] Z. Markovic, *Der Begriff des Dramas bei Wyspiański*, Zagreb 1915.

[3] C. Backvis, *Le Dramaturge Stanislas Wyspianski*, Paris 1952.

Pierwsza monografia w języku angielskim wyszła spod pióra znakomitego znawcy literatury i teatru – prof. Tymona Terleckiego (*Stanisław Wyspiański*)[4]; monografię poprzedziły zresztą drobniejsze studia samego Terleckiego, profesora Uniwersytetu w Chicago, i jego żony, Antoniny Terleckiej. Nie brak i studiów w języku niemieckim, na przykład praca Nory Koestler o *Achilleis* jako teatrze epickim[5]. Równolegle powstają liczne przekłady na język francuski, niemiecki, angielski, ale najliczniejsze – na rosyjski. Informuje o tym monografia biobibliograficzna Wyspiańskiego opracowana w Polsce[6].

---

[4] T. Terlecki, *Stanisław Wyspiański*, Boston 1983.

[5] N. Koestler, *Strukturen des modernen epischen theaters, Stanisław Wyspiańskis „Teatr Ogromny" erläutert am Beispiel des Dramas „Achilleis"*, Munich 1981.

[6] *Stanisław Wyspiański. Monografia bibliograficzna*, oprac. M. Stokowa, w: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, redakcja zespołowa pod kierownictwem L. Płoszewskiego, t. 15, vol. I-IV, Kraków 1967-1968. Liczne przekłady drobniejszych dramatów Wyspiańskiego: *Sędziów*, *Klątwy*, *Protesilasa i Laodomii*, *Warszawianki*, ale i *Wesela* oraz *Powrotu Odysa* odnotował też w swojej monografii z 1983 roku T. Terlecki.

Jakub A. MALIK

KLASZTOREK NA POSELSKIEJ
Stanisław Wyspiański we wspomnieniach i uwagach Adolfa Nowaczyńskiego

Nie tylko u schyłku życia, ale już w ostatnich latach XIX wieku traktowano Wyspiańskiego jako kogoś niezwykłego. Kogoś, do kogo się chodzi, gdy się chce zerwać z marnością życia cyganerii, jak do arcykapłana wśród kapłanów sztuki. Jego dom został nazywany właśnie wtedy klasztorkiem na Poselskiej.

Wszystko można sprawdzić w opasłych monografiach, tomach wspomnień, tysięcznej literaturze przedmiotu. Możemy wykazać błędy, potknięcia, przeinaczenia, znaleźć potwierdzenie, weryfikację, umotywowanie. Co jednak jest ważniejsze, gdy chcemy opisać ten dziwny związek dwóch artystów: duch czy litera? Piszemy przecież o szlachetnym rycerzu z Manchy i Sancho – druhu wiernym, piszemy o Narcyzie i Złotoustym. Można potwierdzić fakty, można, jak Leon Płoszewski, zżymać się na niedokładności i pomyłki[1], ale można też ujrzeć wspaniałe świadectwo o „pełnym człowieku" Stanisławie Wyspiańskim.

Pozornie Nowaczyński i Wyspiański to dwa różne światy, dwa porządki, dwie proste równoległe. Światy sowizdrzała i anachorety, człowieka forte i człowieka piano, aktywisty-bojownika i myśliciela-ascety. A jednak Nowaczyński i Wyspiański to dwie strony tego samego medalu, obaj nie zgadzający się z krakowskim status quo, obaj przenikliwi w obserwowaniu bliźnich aż do karykatury, obaj outsiderzy własnej epoki, uciekający do minionego, utraconego czasu (Wyspiański w świat mitu, tego antycznego i tego współczesnego, Nowaczyński do pozytywizmu i do Rzeczypospolitej Babińskiej). Obaj obdarzeni wielkim zmysłem satyrycznym, złośliwością cechującą ludzi w wielu rzeczach genialnych.

Wspomnienia i notatki Nowaczyńskiego o Wyspiańskim są czymś niezwykłym, pisał je przecież „najgwałtowniejszy człowiek swego pokolenia", o którym przyjęło się mówić jako o „satyryku bez ideału"; publicysta złośliwy i napastliwy, który nie bez satysfakcji stwierdzał: „Mnie [...] przypadło w udziale stałe, tak wrogowi temu [Kazimierzowi Ehrenbergowi – przyp. J.A.M.], jak

---

[1] L. Płoszewski ostro potraktował wspomnienie Nowaczyńskiego *Wyspiander*, pisząc: „Autor daje się ponieść pióru, beztrosko opisuje fakty rzekome, feruje bezpodstawne opinie". L. Płoszewski, *Komentarz*, w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, zebrał, opracował i komentarzem opatrzył L. Płoszewski, t. 1, Kraków 1971, s. 598.

zresztą wszystkim innym «mydlarzom», «reakom», miernotom, grafom i grafomanom, «obrzydzanie» życia aż do skutku"[2]. Obrzydził życie wielu i nawet wśród najbliższych przyjaciół tego i owego nieraz dopadł bicz „pazia Atylli". Jedną z niewielu postaci, której nigdy nie dosięgło kłujące ostrze satyry Nowaczyńskiego, był Wyspiański. On zawsze, od samego zarania, cieszył się jego wielką atencją.

Ten, który gwizdał na romantyczną trójcę, nigdy nie ośmielił się gwizdać na autora *Wyzwolenia*[3]. Co więcej, jego wypowiedzi często balansują między krytyką literacką a apologetyką (czy wręcz „hagiografią"), bo jak się okazuje, Nowaczyński był niezwykle wyczulony na etyczne wartości literatury, sztuki, nauki. Stąd weźmie się później jego wielki program etyzacji społeczeństwa, wielka pochwała pracy jako wartości. U podstaw tych ideałów, obok inspiracji Stanisława Brzozowskiego i natchnień czerpanych z myśli Cypriana Norwida, znajduje się zauroczenie postacią i dziełem Stanisława Wyspiańskiego.

Warto więc opisać tę trudną przyjaźń, ukazując, jak bardzo Nowaczyński Wyspiańskiego cenił i jak wysoko stawiał go w hierarchii wielkich duchów narodu. Warto wspomnieć tych kilka notatek – niezwykłych, bo diametralnie różniących się od prawie całej twórczości Nowaczyńskiego. Tak pisał jeszcze chyba tylko o świętym bracie Albercie Chmielowskim i prawie tak o Stefanie Żeromskim. Inni współcześni nie zasłużyli na utrzymane w tak entuzjastycznym tonie opinie tego wymagającego krytyka. Anna Kieżuń, autorka próby monografii twórczości Adolfa Nowaczyńskiego, zauważa, iż „pisząc w różnych latach o Wyspiańskim, Nowaczyński zawsze miał świadomość, że przedmiotem zainteresowania czyni odosobniony talent twórczy"[4].

Kontakty z Wyspiańskim Nowaczyński dzielił na dwa etapy: przed *Weselem* i po *Weselu*. Etap pierwszy cechowała demokratyczna równość między artystami, pokrewieństwo ducha, podobieństwo egzystencji i zwyczajne koleżeń-

---

[2] A. Nowaczyński, *Wyspiander. (Moje wspomnienia)*, w: tenże, *Pamflety. Studiów i szkiców tom VI*, Warszawa 1930, s. 135.

[3] Nowaczyński o Wyspiańskim pisał kilka razy. Podaję te teksty w porządku chronologicznym: *Dramat polski XIX wieku. Studium impresjonistyczne*, „Ateneum" 1900, t. 3, s. 1-30. Przedruk w: *Studia i szkice,* Lwów 1901, s. 10-17; *„Wesele". Dramat w 3 aktach Stanisława Wyspiańskiego*, „Słowo Polskie" 1901, nr 135. Przedruk w: *„Wesele" we wspomnieniach i krytyce,* oprac. A. Łempicka, Kraków 1961, s. 136-138. Cytuję za tym wydaniem; *Po jego śmierci*, „Nowa Gazeta" 1907, nr 352; *Greckie tragedie Stanisława Wyspiańskiego*, „Sfinks" 1908, z. 1, s. 30-46; z. 3, s. 443-459. Przedruk w: *Co czasy niosą?* Warszawa 1909, s. 1-56; *Wyspiański w Muzeum Narodowym*, „Świat" 1910, nr 48, s. 7-10; *Wyspiański o krakauerach*, „Gazeta Warszawska Poranna" 1927, nr 332, s. 5; *Poeta a Stańczyki*, „Gazeta Warszawska Poranna" 1927, nr 353; *On i ja*, „Wiadomości Literackie" 1928, nr 23, s. 2-3. Przedruk w: *Wyspiander. (Moje wspomnienia),* w: tenże, *Pamflety. Studiów i szkiców tom VI*, s. 114-156; *Ofensywa. XXV*, „Myśl Narodowa" 1932, nr 52, s. 762n.

[4] A. Kieżuń, *Spór z tradycją romantyczną. O działalności pisarskiej Adolfa Nowaczyńskiego*, Białystok 1993, s. 153.

stwo. Natomiast przełom w jego stosunkach z Wyspiańskim nastąpił po premierze *Wesela*. Sam Nowaczyński wspomina to tak: „Wyspiander [...] – wdzięczny i serdeczny, ale ja już onieśmielony, niepewny siebie, obciążony poczuciem grzesznego żywota cygańskiego, przyziemnością, robaczywością, «żemanfiszyzmem», sowizdrzalstwem. [...] Do dawnej zażyłości z podkpiwankami al pari i sans façon, do odnoszenia się jak «szlachcic na zagrodzie równy wojewodzie», nie czułem się już uprawniony od momentu, kiedy wśród niewielu pierwszy spostrzegłem, że to nie... jeden z wielu, jeden z kilku, ale jeden Jedyny"[5].

Zacznijmy od początku. Nowaczyński poznał Wyspiańskiego przez jego kuzyna – Zenona Parvi. Choć, jak twierdzi autor *Małpiego zwierciadła*, spotykał go wcześniej niż w roku 1896 czy 1897. Spotykali się rzekomo już na korytarzach krakowskiego Gimnazjum św. Anny[6]. Problem w tym, że Wyspiański uczęszczał tam aż do matury w 1887 roku, a Nowaczyński został uczniem klasy III b dopiero w roku szkolnym 1887/1888[7]; rok szkolny 1886/1887 spędził w gimnazjum w Wadowicach. Zatem szkolne spotkania są raczej niemożliwe. Tego też czasu dotyczy wspomnienie Nowaczyńskiego o spotkaniach w Bibliotece Jagiellońskiej, gdzie zaczytując się Szekspirem obserwował Wyspiańskiego odrysowującego miniatury z Kodeksu Baltazara Behema. Ale przyjaźń, bo o przyjaźni trzeba tu mówić, datuje się właśnie od roku 1897. Wtedy nikt jeszcze nie wiedział, że Wyspiański się „literacko bałamuci"[8]. Znano go raczej jako malarza, portrecistę, witrażystę, plakacistę. Nie dopuszczano go jeszcze na scenę, nikt nie widział w nim reformatora teatru: „mógł tylko robić cudowny afisz do Maeterlinckowskiego *Wnętrza*, zanim z trudem przyszło do scenicznej realizacji *Warszawianki*"[9].

Legendy wydanej drukiem nikt nie czytał, a jego sztuka malarska uważana była za poddającą się przedwcześnie paryskim dziwactwom, modom, sezonowym miłościom. O *Danielu* nie wiedział także nikt. A przecież już w tamtym czasie otaczał go nimb niezwykłości, opinia kogoś niepospolitego. Pełno takich relacji nie tylko ex post czynionych, ale i w świadectwach pisa-

---

[5] Nowaczyński, *Wspiander*, s. 147.

[6] Pisze o tym Nowaczyński w przywoływanym tu wspomnieniu: „Od jak dawnych czasów przypominam sobie Wyspiańskiego? Od gimnazjalnych, od św. Anny w Krakowie. [...] Z lat tych [...] pamiętam wspaniały obchód 300-lecia gimnazjum, do którego ósmaki z pomocą brzdąców dekorowali amfiteatr, i – o ile mi się zdaje – Wyspiander już odgrywał przy tym jakąś rolę większą, podczas gdy ja prowadziłem soprany w chórze". (*Wyspiander*, s. 116117).

[7] Zob. Akta Archiwum Gimnazjum i Liceum Nowodworskiego w Krakowie, Archiwum Państwowe w Krakowie, sygn. GLN 146.

[8] Wspomina to Stanisław Przybyszewski: „Zaraz po objęciu redakcji «Życia» [...] znalazłem tomik *Legendy* Wyspiańskiego, która się zaledwie w 15 egzemplarzach rozeszła, bo wówczas prócz Nowaczyńskiego, Rydla i kilku jeszcze najbliższych nikt nic o nim nie wiedział". S. Przybyszewski, *Wspomnienie,* „Sfinks" 1908, z. 1, s. 20.

[9] Nowaczyński, *Wyspiander*, s. 133.

nych na bieżąco, w listach. Pisze tedy Nowaczyński, że „był istotnie Jedynym z moich współczesnych, do którego z latami już za życia rósł dystans współżyjących. Jedynym, w którym już za życia odczuwało się patos pomazańca, natchnionego wśród genialnych lub utalentowanych, któremu cierpienie fizyczne i katorga niedoli ukuły z krótkiego życia przepiękny rapsod bohaterski"[10].

Trzeba to podkreślać, że nie tylko u schyłku życia, ale już w ostatnich latach XIX wieku traktowano Wyspiańskiego jako kogoś niezwykłego. Kogoś, do kogo się chodzi, gdy się chce zerwać z marnością życia cyganerii, jak do arcykapłana wśród kapłanów sztuki. Jego dom został nazwany właśnie wtedy klasztorkiem na Poselskiej, a jego pracownia była porównywana z celą Fra Angelico. Z kolei miłość do kwiatów i gołębi przysiadających na parapecie okna według Nowaczyńskiego „spokrewnia" autora *Skałki* z seraficKim św. Franciszkiem z Asyżu.

I taki Wyspiański darzył przyjaźnią właśnie Nowaczyńskiego. Co mogło ich połączyć? Miłość do muzyki Richarda Wagnera, którą Nowaczyński grał na fortepianie Wyspiańskiemu? To chyba jeszcze zbyt mało. A może podobne usposobienie? – obaj przecież byli tęgimi kpiarzami, bezkompromisowymi krytykami obserwowanej rzeczywistości. A może kontestacja stosunków krakowskich, którą Wyspiański odziedziczył po swoim mistrzu – Janie Matejce?[11] Można przecież snuć takie podobieństwa, obserwując choćby dwa teksty: ekstrawertyczny poemat Nowaczyńskiego *Kraków. Opowieść zimowa*[12] oraz introwertyczny wiersz Wyspiańskiego „O kocham Kraków – bo nie od kamieni / przykrościm doznał – lecz od żywych ludzi"[13]. Może też połączyła ich wspólna antyromantyczna, „antypoetyczna" pasja. I choć Nowaczyński był jeszcze wtedy twórcą na wskroś młodopolskim, a jego „konwersja na pozytywizm" miała nastąpić dopiero za kilka lat, to już dojrzewały w nim pewne pomysły i gdy podjął podróż powrotną (od modernizmu do pozytywizmu), jednym z jej patronów był – paradoksalnie – właśnie Wyspiański. Skwitował to Nowaczyński w *Meandrze XXXVI*, gdzie przywołał echo słów z *Wyzwolenia* („Poezjo precz! Jesteś tyranem..."[14]), pisząc:

---

[10] Tamże, s. 115.

[11] Nowaczyński podkreśla: „Zdaje się, że w ogóle uczeń całą swą psychikę dumną, rogatą, nieugiętą, świadomie wzorował na mistrzu Matejce [...]". Tamże, s. 124.

[12] Tekst zamieszczony w: A. Nowaczyński, *Małpie zwierciadło. Wybór pism satyrycznych*, wybór T. Weiss, oprac. J. Leśniak, t. 1, Kraków 1974.

[13] S. Wyspiański, *Wybór poezji*, wybór i oprac. A. Łempicka, Kraków 1987, s. 31.

[14] Tenże, *Wyzwolenie*, akt III, w. 471, w: tenże, *Dzieła zebrane*, t. 5, Kraków 1959, s. 171. Antyromantyczne stanowisko Wyspiańskiego pokrywa się w zasadniczych rysach z poglądami Nowaczyńskiego. Obaj (jeden świadomie, drugi nieświadomie) tworzą program identyczny z doktryną Narodowej Demokracji. Pisze o tym Tomasz Weiss, *Romantyczna genealogia polskiego modernizmu. Rekonesans*, Warszawa 1974, s. 158.

Radził im zamknąć w podziemiach Wawelu,
Zatrzasnąć za Nią żelazne wierzeje
na sto lat! Niechaj przepłyną złe dzieje,
A znów otworzym, kiedy rozednieje.
Słyszeli. Nawet zrozumiało wielu,
Lecz się poezji chwast nadal w gruz sieje[15].

A może połączyła ich wspólna idea nowej, wolnej Polski? Wspólne spoglądanie w przyszłość? Tego nie wiemy. Wiemy natomiast, że Nowaczyński był jednym z pierwszych czytelników utworów autora *Warszawianki*. I vice versa, co Nowaczyński wspomina tak: „Pamiętam dobrze, jak się zaśmiewał i cieszył moim poematem satyrycznym w stylu Heinego *Deutschland* pt. *Kraków, opowieść zimowa*, który zaczął się drukować w „Naprzodzie" [...]. Moje debiuty pierwsze traktował na ogół dobrotliwie, ale czasami boleśnie i surowo. Zaśmiewał się nad satyrami i humoreskami *Małpiego zwierciadła* i protegował krótkie ataki, kampanie, inwektywy; irytowało go branie zbyt bliskich wzorów z żywych ludzi, irytowały szkice literackie pisane nie po przeczytaniu całego kompletu dzieł omawianej indywidualności, drażniły rozmaite germańskie, monachijskie kulty"[16].

Można mówić o zażyłości między oboma artystami. Ale też z tego okresu, obcowania „al pari i sans façon", wywodzi się ów bardzo charakterystyczny stosunek Nowaczyńskiego do Wyspiańskiego. To z tego czasu pochodzi przeświadczenie, że miał on w sobie coś z Pańskich świętych czy męczenników. W liście do Zenona Przesmyckiego pisał nieco w stylu buffo, ale jakże szczerze: „Wyspiański jest nasza widoma święta głowa. Mam zdecydowany zamiar prośby do papieża, aby Stasia za życia ogłosił świętym"[17].

Z tego okresu pochodzi też opinia, że Wyspiański jest spadkobiercą trzech wieszczów romantycznych i sąd o jego „moralnej wysokości", przed którą musiał się ukorzyć nawet Stanisław Przybyszewski. A jeżeli już o nim mowa, to tu też swoje trzy grosze wtrącił Nowaczyński. Oprócz tego, że był on jednym ze sprawców powrotu Przybysza „na ojczyzny łono", to w dodatku jeszcze – choć wątpi w to Leon Płoszewski – był aranżerem spotkania obu Stanisławów. Sam autor *Meandrów* nie wspomina o tym nic (co jest nietypowe dla tego skłonnego, przyznajmy, do przechwałek i bufonady pisarza). Dwukrotnie jednak wspomina ten fakt Przybyszewski. Zacytujmy jedną z wypowiedzi: „Jak dziś pomnę popołudnie październikowe [...] – kiedy Nowaczyński przyprowadził wreszcie Wyspiańskiego do małej kawiarni w Sukiennicach, by nas ze sobą zapoznać. [...] Opowiadano mi dużo o dziwactwach Wyspiańskiego, więc nie wiedziałem, czy przyjmie propozycję, z jaką przyszedłem, a już przecież od paru

---

[15] A. Nowaczyński, *Meandry*, w: tenże, *Małpie zwierciadło*..., t. 1, s. 276n.

[16] Tenże, *Wyspiander*, s. 145.

[17] Tenże, List do Zenona Przesmyckiego z 1900 r. [?], Biblioteka Narodowa, sygn. III 2856.

tygodni szukałem go na próżno – jeżeli teraz przyszedł, to pewno uległ namowom Nowaczyńskiego"[18].

W tym czasie mamy już do czynienia z takim odnoszeniem się Nowaczyńskiego do Wyspiańskiego, jakie trafnie opisał w swych wspomnieniach Juliusz German: „nabożne uwielbienie Wyspiańskiego, to ukorzenie się przed jego duchowym dostojeństwem pozostało w Nowaczyńskim już na zawsze"[19].

Przypuszczać można, iż wrodzona skłonność Wyspiańskiego do złośliwości (a także do mizantropii) znalazła „rekompensatę" właśnie w działalności Nowaczyńskiego. Stąd to zaśmiewanie się nad humoreskami *Małpiego zwierciadła* i poematem *Kraków*. Nowaczyński, zdaje się, czuł respekt tak przed Wyspiańskim-twórcą, jak i Wyspiańskim-człowiekiem, który dawał mu to, czego brakowało w jego życiu: godność, morale, stabilność duchową. Wystarczy przypatrzeć się epitetom, jakimi obdarza twórcę *Akropolis*: największy z pokolenia, którego życie było pełne pięknej prostoty w wielkości[20]. Ale mógł jeszcze przed wystawieniem *Wesela* pisać o jego dramatach krytycznie, jako o „starych ruinach, z których wykwitł niespodziany i, bądź co bądź, egzotyczny styl dramaturgii Wyspiańskiego. [...] ten język, jak i to piękne wierszowanie z całym przepychem barw i tonów, jest dla szerokich mas niedostępny. [...] To jest stygmat poezji tak arystokratycznej, że choćby najżywotniejsze, najogólniejsze, szerokie idee natchnionymi siłami uskrzydlała, to jednak na rozwój najogólniejszych, szerokich idei nie wpłynie"[21]. W konkluzji zaznacza jednak, że Wyspiański to „dramaturg heroicznych postaci, podniosły poeta pomazania narodowego, myśliciel historyczny"[22]. By w końcu napisać o nim: „Mistycznego drzewa jest to gałąź najdelikatniejsza, przeszczepić na nią nic już nie można"[23].

*

Wyspiański lubił Nowaczyńskiego. Jako jeden z nielicznych odwiedzał chorego na gruźlicę przyjaciela w domu rodziców w Puszetówce przy ulicy Starowiślnej 6. Wtedy był już otoczony estymą uznanego twórcy *Legionu*, *Klątwy*, *Sędziów*. Wielkimi krokami zbliżała się premiera *Wesela*. Pewnie wtedy przegadali wiele „dni i nocy". O czym? Nie wiadomo. Wyspiański o Nowaczyńskim

---

[18] S. Przybyszewski, *Moi współcześni. Wśród swoich*, Warszawa 1930, s. 106n. W drugim wspomnieniu Przybyszewski pisze: „W tym to czasie poznałem Wyspiańskiego, a długo przyszło mi za nim gonić – wreszcie przyprowadził mi go Adolf Nowaczyński". Tenże, *Exegi monumentum....* Przedmowa do: *Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie*, Warszawa 1925, s. 10. Cyt. za: *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1, s. 394.

[19] J. German, *Od Zapolskiej do Solskiego. Pośród przyjaciół*, Warszawa 1958, s. 161.

[20] Por. Nowaczyński, *Wyspiander*, s. 114n.

[21] Tenże, *Dramat polski XIX wieku*, s. 13, 15.

[22] Tamże, s. 13.

[23] Tamże, s. 17.

milczy. Mamy zaledwie kilka wzmianek o nim w listach. Pozostał jednak portret przedstawiający Nowaczyńskiego jako przywódcę – jak napisał o nim Henryk Opieński – „młododekadentów”[24].

W końcu nadszedł dzień 16 marca 1901 roku – dzień premiery *Wesela* w Teatrze Miejskim w Krakowie. Jak bardzo poruszył Nowaczyńskiego ten dramat, niech zaświadczy anegdota: „W antrakcie wybiegłem – wspomina Jan Bartosiński – i pędząc na I piętro mijałem pędzącego na dół Nowaczyńskiego. Podając sobie dłoń w przelocie usłyszeliśmy słowa wygłoszone przez znaną w mieście żonę kupca, p. Fenzową: «Ach, jakież to nudne!» – «Małpa!» – krzyknął jej w twarz Nowaczyński i zniknął”[25].

Do czasu premiery *Wesela* stosunki między oboma twórcami mogły się układać tak, jak to opisywał w jednej z *Ofensyw* Nowaczyński, czyli „kto Go dobrze znał osobiście, przegadywał z Nim i dnie, i noce, i nie tylko wczytywał się w każdy Jego utwór, ale często rzucał książkę w kąt, nie godząc się, nie uznając, nie zachwycając, kpiąc w żywe oczy, jak żaden z Polaków by się nie ośmielił”[26]. Natomiast po premierze dramatu sytuacja zmienia się diametralnie. Wyspiański dla autora *Skotopasek sowizdrzalskich* to już głównie „królewię piastowskie”, geniusz, którego w *Parergach do „Cyganerii warszawskiej”* umieści w nowej, projektowanej przez siebie trójcy wieszczów, obok Mickiewicza i Norwida[27].

Na *Wesele* zareagował recenzją ogłoszoną w lwowskim „Słowie Polskim” już 21 marca 1901 roku – niecały tydzień po premierze. Po tym felietonie – jak mówi Nowaczyński – „cokolwiek obłąkańczym, ekstatycznym” planował Neuwert dogłębne analityczne studium, w którym wstrząs zastąpić miało spokojne omówienie krytyczne. Tekst jednak nie powstał, gdyż autor... „stumaniał, zgłupiał, dostał jakiegoś porażenia mózgowego, paraliżu woli i myśli”[28]. Przypomnijmy choć fragment tego niezwykłego artykułu, opiewającego glorię Wyspiańskiego – „największego Stanisława Młodej Polski”: „Wyspiański zdarł brudną szmatę z duszy pokolenia i ukazał się zatęchły, śmierdzący, zarobaczony trup. Wyspiański powtórzył, że jesteśmy narodem papug, pawi, «dziennikarzy», erotomanów, szaleńców, zawadiaków, głupców, komediantów. Wyspiański pchnął w grób obłęd mesjaniczny, którym upijali się wielcy prymitywi. Wyspiański zamyka pierwszy zamek z wrzeciądzów, za którymi została epoka romantyzmów i szaleństw”[29].

---

[24] Por. H. O p i e ń s k i, [Z listów do narzeczonej Anny Krzymuskiej], w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1, s. 187. Portret Nowaczyńskiego rysowany kredką, sygnowany – rok 1898, jest w posiadaniu Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. 190405.

[25] J. B a r t o s i ń s k i, [Wspomnienie o Stanisławie Wyspiańskim], w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1, s. 268.

[26] N o w a c z y ń s k i, *Ofensywa*, s. 762.

[27] Zob. t e n ż e, *Parerga do „Cyganerii warszawskiej”*, „Świat” 1911, nr 45, s. 5.

[28] T e n ż e, *Wyspiander*, s. 146.

[29] T e n ż e, *„Wesele”. Dramat w 3 aktach Stanisława Wyspiańskiego*, s. 137.

Od tej pory Wyspiański stał się prorokiem nowych czasów, serafitą, którego życie pozbawione jest cielesności[30]. Ale był też „pełnym człowiekiem" będąc jednocześnie „duchem czystym"; będąc niedostępnym i apodyktycznym był przyjacielem świata franciszkańsko w nim zakochanym. Jego światowość, według Nowaczyńskiego, ograniczała się do tańców (ze wzruszeniem przez Neuwerta wspominanych), do obecności na kilku niezobowiązujących rautach i jour fixe'ach i... na niedzielnych Mszach świętych u Panny Marii o dwunastej. (Może dlatego dziewczęta nazywały go klerykiem?) I gdy cały świat artystyczny przeglądał się w małpim zwierciadle *Facecji sowizdrzalskich* i *Skotopasek sowizdrzalskich*, jedynie Wyspiański zasłużył na słowa: „Stanisław Wyspiański, syn królewski, syn pieśni, który «legł jak czarny sfinks przy piramidzie», jest w naszych czasach tym księżycem w nie kończącej się nocy u śpiącego narodu, na który szczekają zawzięcie niezliczone psiaczki zza opłotków i zza węgłów"[31].

Nie będzie przesadą, jeśli powiemy, że autor *Najpiękniejszego człowieka mego pokolenia* „kanonizuje" Wyspiańskiego, a wyprowadzony przez Nowaczyńskiego z jego życia i dzieła schemat misji każdego artysty to jakiś nowy „skład zasad", credo i dekalog. Brzmi on tak: „kategoryczny imperatyw duchowego kapłaństwa, wyższości cechu pisarskiego nad wszystkimi profesjami. [...] mus wierności samemu sobie, stale podnoszony, nie mimikryzowania się ni z otoczeniem, ni z epoką, nie akomodowania się do rzeczywistości, nie poddawania się ni komu, ni czemu. [...] sumienność, [...] powaga w wszechstronnym przemyśleniu każdej kwestii"[32]. Nowaczyński pozostał też przyjacielem wiernym, broniącym imienia zmarłego przed tymi, którzy chcieli wykorzystać pamięć o nim i jego legendę do niskich, doraźnych celów[33]. Stworzył zespół opinii niezwykłych, bo podkreślających wybitną moralną postawę wśród „wyuzdanego fin de siècle'u", postawę świętego in partibus infidelium.

---

[30] Nowaczyński pisał wręcz: „Listów miłosnych Wyspiandra na pewno by żaden Hoesick w żadnej szkatułce czy «écritoirku» nie wyszperał". T e n ż e, *Wyspiander*, s. 152.

[31] T e n ż e, *Skotopaski sowizdrzalskie*, w: tenże, *Małpie zwierciadło*, t. 1, s. 406.

[32] T e n ż e, *Wyspiander*, s. 151.

[33] O zapędach Kadena-Bandrowskiego pisze, że ten „korzysta z nadarzonej okazji i przy ogniu znicza ku czci Jasnowidzącego rozpalonego, chce upiec pieczarkę swoich pigmejskich nieco, parszywych literackich ambicyjek". T e n ż e, *Ofensywa*, s. 763. Natomiast pretensjom Feldmana i jego przechwałkom o przyjaźni z Wyspiańskim w ostatnich latach życia daje odpór *Meandrem CLXVII*:

> „Kiedy umierał Wielki Eremita,
> Musieli jemu przy wezgłowiu snadź
> Mącić, co mącą wciąż narodu kadź,
> Pater i pachciarz, Żyd i Jezuita.
> I tym jest dola nasza już dobita:
> Przy naszej śmierci ci dwaj muszą stać".

T e n ż e, *Meandry,* s. 328n.

Stanisław FITA

POZYTYWISTA O WYSPIAŃSKIM

Autor „Lalki", który na początku XX wieku uważnie śledził rozwój wydarzeń i nieraz wypowiadał na różne tematy opinie do dziś uderzające swoją trafnością, wobec niektórych zjawisk i problemów stawał, mimo szczerych usiłowań ich zrozumienia, bezradny. Podobnie było z jego oceną różnych dzieł współczesnej literatury. Potężnym wizjom Wyspiańskiego przeciwstawił „naiwny wiersz Or--Ota". Pozostał więc człowiekiem przeszłości, minionego XIX stulecia. Wyspiański zapoczątkował w Polsce literaturę XX wieku.

Lata 1902-1904 stanowią okres „posuchy" w twórczości literackiej i publicystycznej Bolesława Prusa. Rzadko i tylko okazjonalnie odzywał się z łamów prasy. *Kroniki tygodniowe*, którymi zasilał pisma warszawskie przez lat niemal trzydzieści, przestał publikować od stycznia 1902 roku. Według informacji „Kuriera Codziennego" pisarz przerwał pracę kronikarską i ze względu na zły stan zdrowia, i z powodu pracy nad nową powieścią[1]. Wreszcie w końcu marca 1903 roku ukazuje się na łamach tego dziennika komunikat redakcji informujący, że „już wkrótce" rozpocznie się w „Kurierze" druk nowego opowiadania Prusa *Ze wspomnień cyklisty*, a następnie „szereg felietonów" pod tytułem *Listy do młodego przyjaciela*[2].

Istotnie, po upływie miesiąca od ukazania się tego ogłoszenia rozpoczyna się publikacja opowiadania. Próżno jednak szukać w najbliższych i w późniejszych numerach „Kuriera" anonsowanych felietonów. O tym, że Prus pracował nad nimi od dłuższego czasu, świadczą luźne zapiski w jego prywatnych notesach – zatytułowane *Listy do młodego przyjaciela.* Najwcześniejsze znajdujemy już w notesie opatrzonym adnotacją: „Zaczęto 28 X 1902 w Nałęczowie"[3]. Zapiski te pojawiają się od karty 92. Przypuszczać więc można, że pochodzą z ostatnich tygodni 1902 lub z początków 1903 roku. W następnym z kolei notesie, nie tak dokładnie datowanym, bo opatrzonym jedynie datą roczną: 1903, znajdujemy więcej brulionowych zapisów pod takim samym tytułem. Pewne wskaźniki wewnątrz notesu pozwalają przypuszczać, że zapisywał go Prus w pierwszych miesiącach tego roku[4].

---

[1] Zob. „Kurier Codzienny" 1902, nr 152. Pracował wtedy nad powieścią *Bajki.*

[2] „Kurier Codzienny" 1903, nr 87.

[3] Notesy Prusa znajdują się w dziale rękopisów Biblioteki Publicznej m. st. Warszawy, sygn. 142 II.

[4] Potwierdza to uwaga o artykule L. Bielskiego, *Napoleon i Maria Walewska* („Kraj" 1903, nr 13) oraz postawiona na karcie 90. data: 31 V.

Z tych luźnych notatek można zrekonstruować główny zrąb problematyki zamierzonego cyklu felietonów oraz pokusić się o pewne wnioski. Można również zauważyć, że w ciągu tej kilka miesięcy trwającej pracy zmieniała się nieco ich koncepcja, w zależności od aktualnych wydarzeń, które autor zamierzał uczynić osnową swych rozważań.

Zanim przyjrzymy się im bliżej, kilka uwag i informacji historycznych.

Niejeden już raz zwracał się Prus do młodego pokolenia i nieraz podejmował z nim polemikę, zawsze dyktowaną największą życzliwością i troską. Do najgłośniejszych zaliczyć wypada spór o „wielkie i małe idee" z roku 1887, w którym zwolennik pracy organicznej próbował ostrzegać młodych przed nierozważnymi, przekraczającymi ich siły i możliwości, próbami zbyt energicznego „ruszania z posad bryły świata" w imię wzniosłych, lecz – jego zdaniem – trudno osiągalnych ideałów. Wskazywał im – nie po raz pierwszy i nie ostatni – jedyną drogę prawdziwego postępu: sumienne wypełnianie drobnych, codziennych obowiązków[5].

Repliki pojawiły się wówczas przede wszystkim w tygodniku „Głos", który zajął pozycję obrońcy „programu wielkich idei". Najbardziej zasadniczą odpowiedź dał pisarzowi z łamów tego tygodnika Jan Ludwik Popławski[6]. Nazwisko tego młodego wówczas publicysty i tytuł czasopisma wskazują wyraźnie na okoliczności towarzyszące tej dyskusji. To właśnie w redakcji „Głosu" obrała sobie siedzibę grupa młodzieży spod znaku utworzonej w tym czasie na emigracji Ligi Polskiej; młodzi rozczytywali się w świeżo wówczas wydanej i konspiracyjnie do kraju przemyconej broszurze T. T. Jeża *Rzecz o obronie czynnej i skarbie narodowym*; tu tworzyły się zawiązki konspiracji niepodległościowej. Jest rzeczą niemożliwą, by Prus nie wiedział o tym. Wiedział na pewno i dlatego z taką siłą przekonania ostrzegał i napominał młodych ludzi, odrzucających ideały jego pokolenia z „wieku dojrzałego", a powracających do haseł, które temu pokoleniu przyświecały w latach młodzieńczych i doprowadziły je do bolesnej klęski w roku 1863.

Rozwój wypadków nie poszedł jednak w kierunku przez autora *Lalki* zalecanym. Ludzie, skupieni początkowo wokół „Głosu", zdołali porwać za sobą dużą część młodzieży. Działały też inne konspiracyjne ugrupowania. Coraz to dochodziło do różnego rodzaju „nielegalnych akcji" podejmowanych przez młodzież, które spotykały się z surowymi represjami ze strony władz zaborczych.

W tym okresie problemy młodzieży częściej stawały się przedmiotem rozważań publicystyki we wszystkich zaborach. Jednym z głośniejszych wystąpień była wydana jesienią 1902 roku w Krakowie książka Erazma Piltza *Nasza młodzież*. Zawiera ona charakterystykę różnych ugrupowań współczesnej młodzieży, analizę ich dążeń i ideałów; naczelnym zarzutem, jaki stawia autor

---

[5] Por. B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski" 1887, nr 93.

[6] Por. J. L. Popławski, *Wielkie i małe idee*, „Głos" 1887, nr 16.

młodym, jest – ich „rozpolitykowanie". Piltz, redaktor petersburskiego „Kraju", nie cieszył się dobrą sławą w społeczeństwie polskim, zwłaszcza zaś wśród patriotycznej młodzieży. Jego programowa ugodowość, wielokrotnie poświadczana różnymi wystąpieniami prorosyjskimi, sprawiła, że opinia publiczna nie darzyła go zaufaniem i nadała mu niezbyt chlubny przydomek – „papieża ugody". Nie można też było spodziewać się, by jego książka mogła zdobyć sobie przychylny rezonans, a tym bardziej by w jakikolwiek sposób mogła oddziałać na młodzież w zamierzonym przez autora kierunku.

Już na pierwszych stronach zapisków Prusa odnotowana została, bez żadnych dodatkowych uwag, książka Piltza. Zapewne więc czytał ją, choć nie można stwierdzić, że ta lektura była pobudką do podjęcia podobnej tematyki.

*

Pierwsze notatki do *Listów* zawierają następujące stwierdzenia:

„I. Hasła fran[cuskie]: wolność – równość – braterstwo. Prawa człowieka. Deklaracja.

II. Dlaczego trzeba się uczyć? Praca i oświa[ta] gdzie indziej [...].

III. Dlaczego uczyć się histor[ii] cywilizacji?

IV. W ludziach i narodach jest dobre i złe, cnoty i zbrodnie, mądrość i fałsz, geniusze i łotry.

V. Co to jest społeczeń[stwo] [...].

VI. Dlaczego są pożądane partie i ludzie oryginalni.

VII. Występki urojone i rzeczywiste [...].

VIII. Poezja w socjologii tylko wytwarza szkody.

IX. Jakie są nasze narodowe potrzeby.

A) Człowiek ma o b o w i ą z k i i musi sam je pełnić, a nie innych zapędzać.

Anarchia i swawola kończy się niewolą.

Ten może rozkaz[ywać] kto umie słuchać (prawa) – ten rządz[ić] innymi, kto sobą [...]" (I, 94-95)[7].

Po czym następują dwie uwagi wyznaczające – jak się okaże – bieg dalszych rozważań: „Trzeba się wydobyć spod władzy umarłych i poetów [...].

Nasz patriot[yzm] objawia się w marzeniach, gadaniu, dziwnych projektach, ale nie w czynach użytecznych. Ci, którym się zdaje, że odradzają społeczeństwo, są objawem jego psucia się" (I, 94-95).

Te myśli staną się osią problemową planowanych felietonów. Kolejne zapiski wyraźnie wskazują, że inspiracja do tych rozważań wyszła z lektury utworów Wyspiańskiego.

---

[7] Numery kart w notesach Prusa podawane będą w nawiasie przy każdym odpowiednim cytacie i oznaczone cyframi arabskimi. Cyfra rzymska I oznacza umownie notes z 1902, II – notes z 1903 roku.

*

W następnym notatniku już widać koncepcję *Listów* nieco bardziej uporządkowaną, zwłaszcza zaś wyraźniej zostały sformułowane założenia wstępne:

„*Listy* zacząć od Wyspiańskiego, pokazując jak on patrzy na polskość. My zakłamaliśmy się tak, że już bierzemy rzeczy 10-go rzędu za pierwszorzędne [...].

Dzięki literaturze jedna cienka warstw[a] zakłamała się, utonęła w złudzeniach. Trzeba wrócić do rzeczywistości, czuć za miliony, trzeba realnych potrzeb i kwestii" (II, 16).

O kilka stronic wcześniej notował takie myśli o utworach Wyspiańskiego:

„Jego polskie dramaty są grobowymi widzeniami.

On tworzy swój własny świat. Odgadnięcie, domyślanie się tej łamigłówki tworzy nowy rodzaj przyjemności.

Wys[piański] jest to prorok, który wręcz, bez ceremonii grozi d z i s i e j s z y m w a d o m zagładą. Przy tych wadach zginie naród [...].

Odwagą, tematami, pomysłami nowymi Wysp[iański] przerasta całą naszą literaturę" (II, 14-15).

I dalej nieco: „Wysp[iański] = wielki, potężny duch, a jego ostatnie utwory = nowy okres geologiczny w historii naszej myśli" (II, 29).

Tu widać wyraźnie kierunek zamierzonych rozważań felietonisty i ich źródło. Było nim zafascynowanie nowym, dziwnym dlań zapewne i niepospolitym zjawiskiem, jakim był Wyspiański, a zwłaszcza, co też nietrudno z tych strzępów notatek odgadnąć, *Wyzwolenie*, którego tekst z pewnością świeżo wówczas przeczytał.

Wyspiańskim zainteresował się zresztą wcześniej. W 1898 roku podczas pobytu w Krakowie zachwycał się polichromią w kościele Franciszkanów. „Ile w tym poezji!" – mówił później do dziennikarza „Kraju"[8]. Już w tych notatkach, w ich pierwszym zespole, padały luźne, trudno najczęściej czytelne zdania o *Kazimierzu Wielkim*, i to nie o tekście rapsodu, lecz o „kartonie", czyli projekcie witraża do katedry na Wawelu. Zapisał o nim taką opinię: „Pomysł nowy, śmiały, genialny" (I, 104). Czyżby dostrzegł tu pokrewieństwa z problematyką *Wyzwolenia*? Trudno na to pytanie odpowiedzieć, gdyż w dalszych rozważaniach nie powróci już do tego tematu. Jego pojawienie się w najwcześniejszej fazie pracy nad *Listami* świadczy jednak, że Prus od początku zamierzał uczynić jednym z ich wątków myślowych aktualną interpretację utworów zna-

[8] Prut [A. Gruszecki], *Wrażenia z Galicji. Rozmowa z Bolesławem Prusem*, w: B. Prus, *Pisma*, red. Z. Szweykowski, t. 28, Warszawa 1950, s. 280. Krótka wypowiedź Prusa o Wyspiańskim, zresztą bez wymieniania nazwiska poety, pojawiła się wkrótce po krakowskiej premierze *Wesela* i po pierwszych recenzjach w prasie warszawskiej. (B. P r u s, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny" 1901, nr 83. Przedruk w: *Kroniki*, t. 17, Warszawa 1967, s. 105n.).

komitego poety. I to nie tylko dlatego, że wywarły na nim potężne wrażenie, że odczuł w nich wielkość arcydzieła.

Wyspiański od momentu wydania i wystawienia w teatrze krakowskim *Wesela* (16 III 1901) zajął wyjątkowe miejsce w świadomości współczesnych. Niezależnie od różnych, sprzecznych nieraz, ocen krytyki uznany został za fenomen artystyczny równy wielkim romantykom. Szczególnym charakterem odznaczała się recepcja jego utworów w zaborze rosyjskim, a zwłaszcza w Warszawie. Cenzura carska zagrodziła dramatom Wyspiańskiego, podobnie jak większości dramatów Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, drogę do scen publicznych. Nie uzyskały też debitu ich wydania książkowe. Wolno było natomiast pisać o Wyspiańskim w prasie. Artykuły i recenzje, wskazujące – niezależnie od indywidualnych różnic w ocenach – na niezwykłość zjawiska, obudziły tym większe zainteresowanie dziełami poety. Atmosferę tę scharakteryzował w kilka lat później Stefan Górski: „[...] w Warszawie olbrzymie poruszenie. Egzemplarze *Wesela* wyrywają sobie z rąk do rąk. Lubo zakazane przez cenzurę dzieło w setkach tysięcy tomów wyrasta jak spod ziemi”[9].

Z utworami Wyspiańskiego, zwłaszcza z *Weselem*, zapoznają się czytelnicy konspiracyjnie, na prywatnych spotkaniach, często na zebraniach różnych tajnych ugrupowań. Również w konspiracji odbyły się pierwsze warszawskie przedstawienia *Wesela*. Wiadomo o kilku takich amatorskich spektaklach, przygotowanych przez różne grona osób zaangażowanych w nielegalną działalność polityczną[10]. Prus oglądał jedno z takich tajnych przedstawień[11].

Uznanie wielkości i niezwykłości dzieł Wyspiańskiego zmuszało jednak wychowanka „szkoły pozytywnej” do trudnych refleksji. Wyspiański był dla niego zjawiskiem godnym podziwu, ale też niezwykle skomplikowanym, a nawet po części – niebezpiecznym. W jego utworach, zwłaszcza w *Weselu* i w *Wyzwoleniu*, dostrzegał atakowanie problemów najważniejszych dla bytu narodowego, a jednocześnie trudno mu było pojąć do końca i bez reszty sposób ich rozwiązania. Dostrzegł poetę celnie demaskującego najgroźniejsze wady polskiego społeczeństwa, wymierzającego cios zakorzenionym w zbiorowej świadomości mitom, łącznie z mitem poety-władcy dusz. A zarazem ten twórca urastał w szybkim tempie do rangi jeszcze jednego, nowego poety-wieszcza. Autor *Wyzwolenia* po raz pierwszy od lat spróbował obalić romantyczną le-

---

[9] Stg [S. Górski], *Wyspiański w Warszawie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1907, nr 11.

[10] Por. J. Szczepkowski, *Na drogach ku wolnej Polsce. Wspomnienia z lat 1902-1905*, „Przegląd Wszechpolski” 1925, nr 7, s. 516-534; A. Szczepański, *„Wesele” w Warszawie*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 31. Przedruk w: *„Wesele” we wspomnieniach i krytyce*, oprac. A. Łempicka, Kraków 1961, s. 64 n.

[11] Por. J. Surynowa-Wyczółkowska, *Prapremiera „Wesela” w salonie panny Florentyny*, w: tejże, *W cieniu koronkowej parasolki*, Londyn 1961. Przedruk w: *„Wesele” we wspomnieniach i krytyce*, s. 60-63.

gendę trzymającą w niewoli umysły pokoleń, a jednocześnie w społecznej recepcji zajął miejsce równe romantykom o równej im sile oddziaływania[12].

Toteż nic dziwnego, że uznając wielkość poety, Prus uważał za stosowne podjąć próbę własnej interpretacji jego utworów, ukazując w nich słuszne – czyli zgodne z jego widzeniem rzeczy – tendencje. Spróbował też zastosować do ich skomplikowanej problematyki własną wykładnię. W utworach Wyspiańskiego poszukuje więc punktów wyjścia, po to by własną drogą doprowadzić do pożądanych wniosków, pożytecznych dla młodych, pozostających w sferze oddziaływania „siły fatalnej" nowego wielkiego poety.

*

Jednym z głównych problemów zarysowanych w rozważaniach Prusa jest stosunek Wyspiańskiego do pokolenia modernistów: w jakiej mierze stanowił on wśród nich pozycję odrębną, w jakiej zaś był tego pokolenia wyrazicielem. Zagadnienie to pojawiało się zresztą w uwagach o Wyspiańskim innych pisarzy, rówieśników Prusa[13].

Jeden wyróżnik określający odrębność autora *Wesela* wydał się wszystkim niewątpliwy. Na tle powszechnego upodobania do problematyki psychologicznej jednostki, do zanurzenia się w mętnej – ich zdaniem – analizie i w rozpamiętywaniu własnego „ja", Wyspiański podjął istotną problematykę życia zbiorowego. Sam sposób realizacji artystycznej tej problematyki stawiał ich wobec nie lada kłopotów. Toteż wielu utyskiwało na niejasność i niezrozumiałość utworów poety. Z takimi właśnie komplikacjami wiązała się recepcja *Wyzwolenia*. W. Spasowicz nazwał ten utwór „zagadką w postaci dramatu"[14]. Na trudności w zrozumieniu problematyki tego utworu narzekali i inni. Także Prus borykał się tu z poważnymi kłopotami. Nie wszystko mógł wyrozumieć, na przykład sceny z Maskami, o której zanotował taką uwagę: „Scena z Maskami głupia i nudna w czytaniu, robi wrażenie w rozmyślaniu" (II, 14)[15].

Zdanie to jakby ilustruje wcześniej zacytowaną myśl, że odgadywanie „łamigłówki" własnego świata poety „tworzy nowy rodzaj przyjemności". Nie oburza się więc Prus na „niezrozumialstwo" tej poezji, ale przeciwnie – widzi w nim zalety, ponieważ trud intelektualny właściwego odczytania i zrozumienia

---

[12] Por. K. Górski, *Wyspiański dziś* [Odpowiedź na ankietę], „Tygodnik Powszechny" 1969, nr 23.

[13] Por. J. Kulczycka-Saloni, *Wyspiański w oczach pozytywistów*, „Pamiętnik Literacki" 60(1969) z. 1, s. 121-138.

[14] W. Spasowicz, *St. Wyspiańskiego „Wyzwolenie" zagadka w postaci dramatu*, „Życie i Sztuka" [dod. do „Kraju"] 1903, nr 11.

[15] Na niejasność tej sceny zwracali uwagę i inni, np. P. Chmielowski (*„Wyzwolenie" Wyspiańskiego*, „Nowa Reforma" 1903, nr 35-37). Podobnie Eliza Orzeszkowa w liście do I. Baranowskiego z 1 XII 1907. Por. Kulczycka-Saloni, dz. cyt., s. 133.

wizji poety jest „pracą użyteczną", a więc realizuje jedno z najwyższych kryteriów wartości dzieła sztuki. Daleko odszedł tu pisarz od poglądu wypowiedzianego nieco wcześniej na temat sztuki modernistycznej: „Co jest warta sztuka, dla zrozumienia celów której trzeba sięgać do encyklopedii?"[16]

Jest to nie tyle zmiana poglądów, ile uznanie wyjątkowej pozycji Wyspiańskiego na tle jego pokolenia. Stąd też nieco dalej pojawia się taka uwaga: „Utwory Wyspiań[skiego] są +U [użyteczne] dla myśli społecz[nej]" (II, 17).

Ale Prus dostrzega również „negatywne" – rzec można – właściwości utworów Wyspiańskiego, łączące go ze współczesną generacją. Słuszne i „użyteczne" są „punkty wyjścia", kierunki rewizji narodowych ideałów, „punkty dojścia" zaś wydają się pisarzowi wątpliwe. Jest to po części rezultatem nieprawidłowego „rozwiązania łamigłówki" dramatów Wyspiańskiego. Chyba tylko Prus zinterpretował postać Konrada z *Wyzwolenia* jako patriotę przeistaczającego się w anarchistę:

„Dlaczego Konrad (*Wyzwolenie*) od patrioty stał się anarchistą? Gdyż otaczało go narodowe kłamstwo. Sami aktorzy, nie wyłączając Muzy i Geniusza.

Wysp[iański] mówi: albo Polska musi zejść do grobu, albo wydać anarchię [...]" (II, 17).

„Jeżeli gorący patriota przestanie być patriotą, musi zostać anarchistą. A przestanie być patriotą nie tylko, że jego współpatrioci są despotami, zacofańcami, deklamatorami, obłąkańcami, ale że – wszystko to w dodatku jest kłamstwem, komedią. Zarówno komediantem jest prymas, jak i starzec i jego córki. I Geniusz jest przebranym w spiżowe szaty komediantem [...].

Komedianctwo musi iść w parze z nierealnym myśleniem" (II, 29).

Ukazanie bez osłonek tego narodowego „komedianctwa" i zakłamania uznaje, sądzić można, za użyteczny walor *Wyzwolenia*. Niepokoją go jednak „rozwiązania". Stąd też sformułowany wśród tych zapisków zamiar polemiczny: „Pokażę coś innego" (II, 17).

Jeszcze bardziej niepokoi go *Wesele*. Widzi w nim wyraźne objawy łączności z pesymistyczną literaturą modernizmu: „Modernistyczna rozpacz pochodzi stąd, że:

1^0 Bohaterowie są ludźmi nienormalnymi.

2^0 Ich cele są albo: a) bezsensowne, b) źle określone, a sposoby i środki nieodpowiednie. Np. powstanie z kosami w *Weselu* pod kierunkiem Matki Bosk[iej], Wernyhory ze złotym rogiem. W *Weselu* są pijacy, awanturnicy, marzyciele, dekadenci, ale ani jednego rozsądnego człowieka" (II, 19).

I zaraz za tym własna kontrpropozycja: „Ważnymi są twórcy nowych Idei. Wynalazcy. Odkrywcy. Ci zwiększają świat duchowy" (II, 20).

Tak więc, podejmując pewne wątki myślowe utworów Wyspiańskiego, Prus zamierza wydobyć je z modernistycznych uwikłań i poprowadzić w kierunku –

---

[16] Zdanie zapisane w notesie zaczętym 17 IX 1901, k. 96.

jego zdaniem – najwłaściwszym, w niektórych zaś istotnych sprawach – podjąć z poetą polemikę.

*

Z luźnych, nie uporządkowanych zapisów wysnuć można przypuszczenie, że kanwę jego rozważań miała stanowić jednak przede wszystkim problematyka *Wyzwolenia*: naród w niewoli tradycji i poezji, pod władzą umarłych i wieszczów. Pozytywistyczna interpretacja tej problematyki – oto główny wątek myśli pisarza. Musiał prowadzić on poprzez liczne odniesienia do tradycji literackiej i duchowego dziedzictwa romantyzmu. Nic więc dziwnego, że raz po raz pojawiają się uwagi o Mickiewiczu i romantycznej poezji. Bez trudu zapewne, choć nigdzie tego Prus nie sformułował, dostrzegł relacje między Konradem z *Wyzwolenia* a Konradem Mickiewiczowskim; jednym zaś z najważniejszych i najtrudniejszych zagadnień była dlań próba „rozwiązania zagadki" sporu z „ideologią romantyczną" i z jej współczesnymi kontynuacjami w dramacie Wyspiańskiego.

Sięga więc Prus do utworów Mickiewicza. Interesują go głównie te, które – jak *Oda do młodości* – najczęściej dawały inspiracje do działań praktycznych, oraz takie jak *Dziadów* część III, do których aluzje odczytał w dramacie Wyspiańskiego.

Z rozsianych po notesie uwag o Mickiewiczu wnosić można, że lektura *Wyzwolenia* pobudziła go do podjęcia próby rewizji dotychczasowego stosunku do poety romantycznego. We wcześniejszych bowiem wypowiedziach ujawniał zawsze swój wielki podziw dla twórcy *Pana Tadeusza*. On był dla niego miarą wartości poezji, on – mistrzem władania słowem poetyckim. Wreszcie – co może najważniejsze – Mickiewicz był dlań największym poetą-realistą, umiejącym „i o naturze, i o ludzkim sercu" mówić „jak człowiek do ludzi"[17], poetą, który „dzięki wewnętrznej równowadze stał się dla czytelników najzrozumialszym"[18].

W swych wypowiedziach o literaturze modernistycznej dostrzegał jej uzasadnione pokrewieństwo ze Słowackim, z jego „indywidualizmem", „skłonnością do marzycielstwa", „wstrętem do szarej pospolitości", nastrojowością, mistycyzmem, symbolizmem[19]. Tym też uzasadniał swoje twierdzenia o nikłej użyteczności społecznej „nowej literatury", o jej niepopularności. Poetą popularnym, czytanym, oddziaływającym na społeczeństwo mógł być w tym zestawie-

---

[17] B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny" 1888, nr 175. Przedruk w: *Kroniki*, t. 11, Warszawa 1961, s. 171-173.

[18] Tenże, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny" 1899, nr 6. Przedruk w: *Kroniki*, t. 16, Warszawa 1966, s. 7-16.

[19] Uwagi Prusa na marginesie książki I. Matuszewskiego *Słowacki i nowa sztuka* w *Kronice tygodniowej* („Kurier Codzienny" 1901, nr 326. Przedruk w: *Kroniki*, t. 17, s. 234-242).

niu tylko poeta typu Mickiewicza. Gdyż „ludzie wolą, ażeby [poeta] mówił im choćby tylko pięknie o rzeczach znanych aniżeli najpiękniej – o nieznanych”[20].

Z drugiej strony jednak zdawał sobie sprawę, że poezja Mickiewicza oddziaływa bezpośrednio niemal na kształtowanie się postaw politycznych, że inspiruje określone formy manifestowania uczuć narodowych, że bywa często argumentem w rękach różnych orientacji. Pewnym probierzem tego zjawiska społecznego była dla niego sprawa pomnika Mickiewicza w Warszawie w 1898 roku. Masowe zbiórki na ten cel, atmosfera towarzysząca przygotowaniom do uroczystości, wreszcie sama forma wyrażania zbiorowych uczuć dla poety niepokoiły go i... oburzały.

Toteż gdy w jednej z *Kronik* wyraził swoją zdecydowanie krytyczną opinię o budowie pomnika jako przejawie marnowania pieniędzy i pracy ludzkiej przez ubogie i zacofane społeczeństwo[21], nie bez słuszności Zygmunt Wasilewski zauważył: „Prusowi chodzi nie o pomnik, lecz o Mickiewicza; w pomniku ma dowód, że społeczeństwo nie wyszło dotąd spod wpływu poetów”[22].

Podziw dla poety i negatywna ocena pozostawania pod władzą poezji – oto dwa oblicza postawy Prusa wobec polskiej tradycji romantycznej. Gdy zaś w *Wyzwoleniu* dostrzegł atak na to fatalne dziedzictwo umysłów polskich, musiał rozważyć ten problem bardziej wszechstronnie, a nade wszystko wybrać z dorobku Mickiewicza te elementy, które mogły mieć wpływ na ukształtowanie się pewnych stylów myślenia kilku pokoleń Polaków. Stąd tak ostry sąd o hasłach *Ody do młodości*: „Program *Ody do młodości* nic nie zrobił do dziś dnia, gdyż wypływał tylko z entuzjazmu” (II, 38).

Ale – rzecz oczywista – sięga przede wszystkim do *Dziadów* części III. W Wielkiej Improwizacji dostrzega teraz „sformułowany program” absolutnego rządu poezji, trzymającego we władaniu umysły polskie: „Mick[iewicz] powiedział o sobie: Ja i Ojczyzna to jedno! (Państwo – to ja. Lud[wik] XIV)” (II, 52).

Pragnie więc zrzucić ów mit poety-władcy dusz z piedestału, pozbawić go wzniosłej poetyckiej osłony. Wyrazem tego będzie zanotowany konspekt jakby „antyimprowizacji”, w której w usta Boga, występującego tu w roli obrońcy „realizmu politycznego”, włożył ostre repliki: „Improw[izacja].

Bóg mówi: 1) Kto zatrzymując komety, niszczy i tworzy światy, niepotrzebnie żąda ode mnie władzy nad ziemią. 2) Chcesz zniszczyć swój naród, albo uszczęśliwić go wedle własnej recepty; tego samego chce Mikołaj I. 3) Gdybyś czuł za miliony, przede wszyst[kim] upomniałbyś się u swych rodaków za chłopami, którzy od wieków cierpią katorgę. 4) Com ja winien, że twoi rodacy i współpowietnicy prowadzili złą politykę? 5) Męczeństwo twoje w Rosji było

---

[20] Tamże, s. 238.

[21] B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny” 1899, nr 215. Przedruk w: *Kroniki*, t. 16, s. 200-202.

[22] Z...i [Z. Wasilewski], *Listy warszawskie*, „Przegląd Wszechpolski” 1899, nr 9, s. 539n.

dosyć wesołe. 6) Dante lepiej podróżował po wieczności, ale był od ciebie skromniejszy. 7) Na emigrację sam poszedłeś, także bywało ci wesoło. 8) Czy nie miałeś obowiązku raczej łagodzić wasze sprzeczki z Moskalami, aniżeli je drażnić? Wszak Moskale nie zadali szlachcie tylu cierpień, 1/1000 tego co szlachta zadała chłopom..." (II, 45).

A o mesjanistycznej koncepcji Polski napisał taką uwagę: „Jeżeli kto chce być Chrystusem narodów musi wyzbyć się szowinizmu" (II, 37-38).

Żadnych dalszych elementów składających się na źródła zjawiska „rządu dusz" poezji nie wydobył pisarz z utworów Mickiewicza. Pojawiają się natomiast uwagi o przejawach społecznych dziedzictwa romantycznej poezji:

„My o losach kraju mówimy na podstawie opinii poetów. Należałoby raz zebrać i spopularyzować opinie mężów stanu [...].

U nas poeci zastępują polityków, filozofów, nauczycieli, nawet ekonomistów [...].

Ile razy kto chce u nas robić politykę nierealną, fantazyjną, zawsze może powołać się na jakiegoś poetę, którego naród ubóstwia. Otóż nasi poeci mogli błądzić, gdyż żyli w warunkach nienormal[nych], socjologia nie istniała. Ale my, dzisiejsi..." (II, 45-50).

Takim tragicznym w skutkach objawem poddania się działaniu poetów było dla Prusa powstanie styczniowe. Zanotował na ten temat następującą uwagę: „U nas np. w roku 1863 więcej ważył głos Mierosław[skiego] deklamatora, niż Wielopol[skiego] polityka. Więcej był popularny Wolski i Anczyc aniżeli ludzie rozważni" (II, 25).

To jedna strona zagadnienia: poezja w polityce. Ale studiując na nowo Mickiewicza zauważył inny problem. W pismach poety, którego nie tak dawno przeciwstawiał literaturze modernistycznej, znalazł objawy duchowego pokrewieństwa z hasłami „nowej sztuki". Dostrzegł je mianowicie w wypowiedziach z „okresu mistycznego". Zjawił się więc drugi obok Słowackiego duchowy poprzednik modernizmu. Nie rozwinął Prus tego zagadnienia szerzej, zanotował jednak parę znamiennych uwag: „Do modernistycznej literatury trzeba czytać poglądy Mickiewicza" (II, 47).

„Co mówi Przybysz[ewski] o nagiej duszy ma analogię z mesjanizmem Towiań[skiego] i Mick[iewicza].

Radzili wyrzec się rozumu dla u c z u c i a i f a n t a z j i. (Indusi tak robią i giną)" (II, 30).

Wszystkie te nie uporządkowane, rzucane na papier pod wpływem chwilowych pomysłów, uwagi zdają się dowodzić, że „łamigłówki" *Wyzwolenia* do końca Prus nie rozwiązał[23]. Chciał wydobyć z niego inspiracje użyteczne, chciał

---

[23] Trudności sprawiała mu na przykład interpretacja postaci Geniusza. W jednym miejscu napisał: „Czy Geniuszem w *Wyzwoleniu* nie jest Sienk[iewicz]. Powieści historyczne, *Quo vadis*" (II, 15).

podjąć zasadniczy spór ideowy, skończyło się zaś na nie dopowiedzianych i nie sformułowanych w logicznie uporządkowanym wywodzie sądach, powracających w większości do znanych wątków myślowych dotychczasowej jego publicystyki. Wyszły jednak na jaw i rzeczy nowe.

Przede wszystkim znalazł w pokoleniu modernistów twórcę, w którego dziełach, zwłaszcza w *Wyzwoleniu*, dostrzegł pierwsze wielkie osiągnięcie nowej poezji, i to osiągnięcie „użyteczne dla myśli społecznej". Skomplikowało to w jego oczach obraz tej literatury i zmusiło do pogłębienia, a nawet do rewizji, dotychczas wypowiadanych sądów o jej źródłach i zróżnicowanych tendencjach. Wreszcie pod wpływem Wyspiańskiego skomplikował mu się również, dawno w jego świadomości ukształtowany, obraz polskiej poezji romantycznej, zwłaszcza zaś twórczości Mickiewicza i jego „duchowego dziedzictwa". Dokonał więc próby rewizji swego stosunku do tej poezji i po raz pierwszy zwrócił uwagę na niektóre elementy „ideologii" romantycznej, na źródła jej społecznego oddziaływania.

Nie zdołał jednak doprowadzić swych rozważań do końca, nie stworzył żadnej bardziej całościowej interpretacji problematyki *Wyzwolenia*, nie sformułował ostatecznie swych rad dla „młodego przyjaciela".

I nie byłoby może potrzeby odgrzebywać tych brulionowych zapisków, gdyby nie fakt, że w zestawieniu z wcześniejszymi i późniejszymi wypowiedziami pisarza na podobne tematy, posiadają one pewną wymowę. Wskazują mianowicie na odrębność stylu myślenia Prusa w tych latach, na wielkie zaskoczenie, jakim było dla niego zetknięcie się z twórczością Wyspiańskiego, na dramatyczną próbę zrozumienia fenomenu tej twórczości, która w konsekwencji prowadziła do przewartościowania dotychczasowych poglądów i ocen innych zjawisk, zwłaszcza zaś polskiego romantyzmu i Mickiewicza.

Toteż jako post scriptum do tych uwag warto dopisać w największym skrócie kilka spostrzeżeń o niektórych późniejszych wystąpieniach Prusa w podobnych kwestiach.

*

Swoje rozrachunki z młodym pokoleniem rozpocznie na nowo w zmienionej sytuacji, w roku 1905. Ale wówczas z innym nieco nastawieniem, z większą sympatią i wyrozumiałością odnosić się będzie do poczynań młodych. Wtedy to ujawni, że jego przestrogi, nawoływania do rozsądku i umiaru nie były dyktowane niechęcią do haseł, które młodym przyświecały, ale obawą, aby ich działania nie doprowadziły do bolesnych a niepotrzebnych ofiar. I wtedy też skieruje do „młodego przyjaciela" swoje wezwanie, a przybierze je – rzecz charakterystyczna – w formę publicystycznej parafrazy *Ody do młodości*. Powtórzy w nim, posługując się językiem Mickiewicza, wszystkie hasła tego utworu, z jednym wszakże zastrzeżeniem, podważającym istotny jego sens: „Młodości!

Wdzieraj się na wyżyny, choć droga stroma i śliska – łam czego rozum nie złamie – duś Centaury – do nieba sięgaj po laury!... Ale jednocześnie: szanuj oko i szkiełko mędrców, jak najczęściej posługuj się cyrklem, wagą i miarą, a nade wszystko – zanim poruszysz z posad ziemię, jak najstaranniej zbadaj nie tylko swoje siły w stosunku do zamiarów, ale i swoje środki wykonawcze, i okoliczności współczesne twoim działaniom"[24].

Mickiewicz będzie jednak dla niego zawsze największym polskim poetą, a jego twórczość – absolutnym wzorcem poezji, do którego odwołuje się zawsze, ilekroć na temat poezji się wypowiada.

I do Mickiewicza właśnie odwołał się, pisząc w roku 1909 o *Weselu* Wyspiańskiego[25]. Jest to jedyny opublikowany artykuł Prusa o tym poecie. Daleko w nim od tego entuzjazmu, jaki wyczytać można było w jego rękopiśmiennych notatkach sprzed sześciu lat. Dramat Wyspiańskiego jest dla pisarza typowym wytworem „nowej sztuki". Jest wprawdzie „jednym ze słupów granicznych" poezji polskiej, ale tylko dlatego, że zdobył sobie ogromną popularność, która zresztą w odniesieniu do dzieła sztuki nie jest „miarą prawdy ani nawet zdrowego sensu". Głównym wątkiem rozważań Prusa jest zestawienie *Wesela* z *Dziadami* Mickiewicza, przede wszystkim dlatego, że utwory Mickiewicza uważa, jak już mówiono, za absolutny wzorzec i miarę wartości poezji. Wymagania takiego wzorca spełniają zaś w stopniu najwyższym *Dziady*, zwłaszcza ich część III. Tu bowiem autor wyraził swoją „całą duszę", „dążeniem moralnym" zaś tego utworu była wielka idea: „Błogosławieństwo tym, co cierpią za Ojczyznę, przekleństwo ich katom".

Wesele według niego to „*Dziady* w nowej postaci". Dla uzasadnienia tego twierdzenia przytacza szereg, dość przypadkowo dobranych, analogii (i tu, i tam pojawiają się duchy, w obu utworach często „odzywa się" wiersz ośmiozgłoskowy). Dostrzega w utworze Wyspiańskiego wybitne wartości: ukazanie ludzi współczesnych, a obok nich... widm, zapowiedź „jakiegoś nadzwyczajnego ruchu społecznego", umiejętne operowanie kontrastami, znakomite zakończenie...

Mimo to *Weselu* daleko do rangi artystycznej *Dziadów*. Mickiewicz przekazał narodowi wzniosłą prawdę („Błogosławieństwo tym, co cierpią za Ojczyznę"). Wyspiański zaś powiedział społeczeństwu: „Wszyscy... jesteście durnie"; w *Dziadach* poeta-wieszcz wyraża „duszę narodu", w *Weselu* kierownikiem doli narodu staje się Chochoł, czyli... „wiecheć słomy". Mickiewicz oszczędnie, a zarazem celnie operuje słowem i buduje z niego organiczną ca-

---

[24] B. Prus, *Oda do młodości*, „Młodość" 1905, nr 1. Przedruk w tomie: *Wczoraj – dziś – jutro. Wybór felietonów*, oprac. Z. Szweykowski, Warszawa 1973, s. 260n.

[25] B. Prus, *Poezja i poeci*, „Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 23. Przedruk w: *Kroniki*, t. 20, Warszawa 1970, s. 110-116.

łość; u Wyspiańskiego jest „niemało gadaniny". Z tego wniosek, że *Wesele* nie jest w stosunku do tradycji romantycznej objawem rozwoju, postępu w sztuce, że Wyspiański „wzorca" Mickiewiczowskiego nie realizuje.

Prus stwierdził jednak z satysfakcją, że istnieją we współczesnej poezji zjawiska świadczące o żywotności inspiracji Mickiewiczowskich. Jako przykład wskazał twórczość... Artura Oppmana (Or-Ota), jednego z tych poetów, „którzy posuwają się raczej w kierunku Mickiewiczowskim aniżeli Wyspiańskiego". Język „jasny i przejrzysty", „myśli dobre, szlachetne, niekiedy wzniosłe", miłość do dzieci i cześć dla kobiet, serdeczne przywiązanie do starej Warszawy i do ludzi skromnych, którzy „kiedyś służyli ojczyźnie i wolności" – oto walory tej poezji, zrozumiałej i zdolnej poruszyć serce i wyobraźnię każdego.

I cóż, że ginąć za kraj swój trzeba?
Taka śmierć piękna jak wiosny sen!
Czy lepiej gorzki żuć kawał chleba?
Czy lepiej w jarzmie wlec żywot ten?
Tylko u tajnych wieczności bram
na pożegnanie zagrajcie nam:
Marsz Rakoczego!

Zacytowana strofa wiersza Or-Ota *Marsz Rakoczego* przywołuje postać starego subiekta z *Lalki*, Ignacego Rzeckiego, człowieka żyjącego ideałami minionej epoki oraz wspomnieniami własnej żołnierskiej przeszłości. Ten sympatyczny dziwak i marzyciel lubił w wolnych chwilach oglądać i odczytywać ciągle na nowo biografię Napoleona oraz śpiewać „wątpliwej wartości tenorem" *Marsza Rakoczego*. Ta postać, mimo iż w czasie powieściowych zdarzeń była już zjawiskiem nieco anachronicznym, została przez Prusa obdarzona autentyczną autorską sympatią i jest zdolna budzić przyjazne uczucia kolejnych pokoleń czytelników.

Autor *Lalki*, który na początku XX wieku uważnie śledził rozwój wydarzeń i nieraz wypowiadał na różne tematy opinie do dziś uderzające swoją trafnością, wobec niektórych zjawisk i problemów stawał, mimo szczerych usiłowań ich zrozumienia, bezradny. Podobnie było z jego oceną różnych dzieł współczesnej literatury. Potężnym wizjom Wyspiańskiego przeciwstawił „naiwny wiersz Or-Ota"[26]. Pozostał więc człowiekiem przeszłości, minionego XIX stulecia. Wyspiański zapoczątkował w Polsce literaturę XX wieku.

---

[26] Sformułowanie poetyckie J. Lechonia z wiersza *Naśladowanie Or-Ota* (J. Lechoń, *Poezje*, oprac. R. Loth, Wrocław 1990, s. 83).

Wisława LASOTA-JORDAN

SZTUKA „GRUNTOWNIE MOJA I SWOJSKA NASZA"

Doświadczenie jednostki czującej rytm życia narodowej zbiorowości, ujęte w skończoną artystycznie formę, ma być może największą szansę na uzyskanie uniwersalnej perspektywy. Czyż w dobrowolnym ograniczeniu nie tkwi znamię wielkości?

Wyspiański jest jednym z tych tytanów polskiej sztuki, o których – jak się zdaje – powiedziano już wszystko i których zakwalifikowano i ubrązowiono. Jego pozycja malarskiego oraz dramatycznego wieszcza jest niepodważalna. Dobrze jednak wiemy, że najtrudniej wyjaśnić, dlaczego uważa się go za wieszcza. Trudno też umieścić jego twórczość w kontekście sztuki europejskiej. Chociaż sam twórca nie znosił żadnych „etykietek", a zwłaszcza łączenia jego sztuki z wiedeńską secesją, jest z nią często łączona za sprawą historyków sztuki niepomnych na wrogie Wyspiańskiemu polityczne konotacje nazwy. Z kolei wyznawcy postępu w sztuce lokowali twórczość Wyspiańskiego na przedpolach awangard XX wieku. Mimo iż w nie dokończonych projektach polichromii można było dopatrzyć się zapowiedzi abstrakcji, hołdownik nowoczesnych kierunków stawał jednak bezradny wobec dziecięcych portretów – *Śpiący Mietek* był dla niego „banalny". A co dziś może powiedzieć dorosły Polak wychowywany od czasów przedszkola w otoczeniu wyblakłych reprodukcji Helenek, Józiów? Czy zechce chłonąć świeżym okiem oryginały i zapomnieć o słowie „portreciki", pokutującym w monografiach artysty?

Na domiar złego Wyspiański upodobał sobie tak wrażliwą na wszelkie nieostrożności technikę pastelu. Po wyjęciu zza szyby i niefrasobliwym przełożeniu papierem następuje nieodwracalne zniszczenie malowidła! Stało się tak jeszcze za życia Wyspiańskiego ze *Skarbami Sezamu*. Rozżalony artysta szukał wtedy winnych nawet wśród przyjaciół, ponoć zazdrosnych o jego prawo do sławy.

W epoce Wyspiańskiego nie sposób było uwolnić się od uwikłań historycznych: mityczny Wawel bezczeszczony przez Austriaków, krakowska szkoła historyczna, mistrz Matejko zakazujący oddzielania sztuki od miłości ojczyzny, spadek po wielkich romantykach... i powszednie realia koncesjonowanej swobody. Już młodzieńcze listy Wyspiańskiego ujawniają manię Sopliców (a jakże gęsto w nich od cytatów z *Pana Tadeusza*!) – odnoszenia wszystkiego do „sprawy polskiej". Podziwia we Francji gotyckie katedry, lecz śni mu się kon-

sekracja odnowionego Wawelu; nie chce szkicować Wenecji, „bo to nie moje, nie nasze”; gniewa się, że portrety kasztelanów wiszą w sieni, nie zaś w głównych salach poznańskiego muzeum. A to jego przeżywanie, po Norwidowsku, śladów własnej przeszłości, gdy odkrywa renesansowe polichromie w kościele św. Krzyża lub odrysowuje królewskie portrety: „Ja po prostu wiek XVI koło siebie widzę”[1].

W dobie niewoli utwierdzanie tożsamości narodowej poprzez kulturę stanowiło postulat polityczny. Cała formacja Młodej Polski dźwiga to historyczne posłannictwo sztuki, pozostając zarazem najliczniejszym w naszych dziejach zbiorowiskiem ludzi nieprzeciętnych, indywidualności, jakby wcale nie stłamszonych ciężarem przyjętej misji. „Pod koniec lat osiemdziesiątych – pisze Wiesław Juszczak – tematyczna wersja historyzmu w malarstwie przestała się liczyć”, wyparta przez tak zwany historyzm wewnętrzny, w którym przeszłość rozumiana jest już nie jako zdarzenie, lecz jako kategoria emocjonalna, nastrój[2]. W tym sensie historyczne są na przykład *Widoki na Kopiec Kościuszki* czy *Planty o świcie*.

Tadeusz Makowiecki zaliczał Wyspiańskiego do gatunku „poetów-malarzy”, których dwoistość talentu usposabiała do semantycznych odniesień i dramatycznej ekspresji w plastyce, ich dzieła literackie zasilała zaś wizyjnymi obrazami[3]. Interesująca nas tutaj twórczość plastyczna wyprzedziła próby pisarskie, pozwoliła więc ujawnić się tylko części z olbrzymiej problematyki podejmowanej przez „podwójnego” wieszcza. Dwudziestoletni Stanisław Wyspiański miał świadomość osiągnięcia twórczej dojrzałości na polu plastyki. Ta, nie zaś inna forma miała wyrażać świat jego wyobraźni i idei. „To będzie sztuka” – pisał do Lucjana Rydla. „Cieszę się tą przyszłością. Jest gruntownie moja i swojska nasza”[4].

Jeśli warto „tykać” tę swego rodzaju świętość, to czy nie przede wszystkim po to, aby ową niezwykłą s y m b i o z ę rozpoznać albo przynajmniej do niej się zbliżyć, bo może to właśnie ona daje odpowiedź na pytanie o wielkość. Jednocześnie jest to pytanie o szanse pomyślnej egzystencji jednostki w zbiorowości narodowej. Może się ona okazać naturalnym źródłem wiedzy i kultury dającym jednostce bezcenne zakorzenienie. Z kolei osobisty wkład twórczy pomnaża dobro wspólne, kształtuje, a czasem wyznacza zupełnie nowe kierunki rozwoju. Dynamiczne rozumienie struktur narodowych kwitło już wówczas w krakowskim środowisku konserwatystów, by zaowocować ideologiami solidaryzmu

---

[1] Por. S. W y s p i a ń s k i, *Listy zebrane*, oprac. L. Płoszewski i in., t. 1, Kraków 1994, s. 225, 309, 393, 486, 497; t. 2, Kraków 1979, s. 71.

[2] W. J u s z c z a k, *Malarstwo polskie. Modernizm*, Warszawa 1977, s. 44.

[3] Zob. T. M a k o w i e c k i, *Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1969.

[4] W y s p i a ń s k i, *Listy zebrane*, t. 2, s. 478n.

społecznego i wcale poważnym zaangażowaniem w politykę takich twórców, jak Włodzimierz Tetmajer[5].

„Poławiacze światła", czyli pejzażyści pokolenia Tetmajera, potrafili zespolić impresjonistyczną (importowaną z Francji) ideę pleneru z naszym upodobaniem do malowniczości wsi, stroju i obyczaju. Wśród rolniczych obrządków i barwnych wełniaków zdawały się tkwić pierwotne moce „lechickie". Zarówno literacka, jak i plastyczna działalność Wyspiańskiego (niezależnie od jego dosłownego „wżenienia się" w lud) wyznaczyła chyba najgłębszy nurt młodopolskich powrotów do źródeł.

Do ucieleśnienia wizji prasłowiańskości nadawały się nie tylko jej relikty czerpane z kultury ludowej. Hipotetyczna a utracona tężyzna polskiej prehistorii została przez Wyspiańskiego odnaleziona w greckim antyku. Homerycka starożytność bohaterów nie mogła być obca indywidualistycznym skłonnościom Polaków, łatwo było ją przysposobić na podobieństwo własnych pierwocin. Już ilustrując *Iliadę* Wyspiański porzuca archeologiczną prawdę na rzecz słowiańskiej aktualizacji w typach antropologicznych i w szczegółach ubioru. Warto tu wspomnieć, że ludowo-homeryckie asocjacje można dostrzec również w twórczości Tetmajera. Tworząc w latach 1896-1897 zespół rysunków do *Iliady*, Wyspiański zademonstrował zupełnie odrębne rozwiązania formalne. Czarno-białe kompozycje upodabniały się do płaskorzeźbionych metop – raz szczelnie wypełniając zbliżony do kwadratu format, a innym razem rozpływając się w iluzyjnej przestrzeni. Rodzaj wariantu zależał od synestezyjnych powiązań między literackim tekstem a wzbudzanym przezeń obrazem: „jak w miarę czytania osóbki maleją i ogromnieją na przemiany, tak od słów zależnie i moje obrazki dawałyby raz duże głowy i półfigury, to znów postacie całe mniejsze"[6].

Nowatorski był również zamysł podporządkowania poprawności anatomicznej idei dekoracyjnej. Poznajemy tu charakterystyczną, płynną a mocną linię – „grafologiczny" znak ręki Wyspiańskiego. Na akademickie krytyki replikował buńczucznie, że jego „aberracje interesują go więcej niż wiele rzeczy poprawnych"[7]. Ten osobliwy cykl pokazany w warszawskiej Zachęcie „wywrócił do góry nogami – wspominał Eligiusz Niewiadomski – pojęcia artystów o proporcjach, skrótach, kompozycji oraz pojęcia archeologów o Grecji archaicznej [...]. To nie dzieło uczonego archeologa, ale śmiałe, natchnione, pewne siebie improwizacje twórcze w duchu Homera"[8]. Z pełną swobodą adaptuje później historyczne i ludowe wzory na użytek prasłowiańskiej „Bolesławowej

---

[5] Zob. *Stańczycy. Antologia myśli społecznej i politycznej konserwatystów krakowskich*, oprac. M. Król, Warszawa 1982.

[6] W y s p i a ń s k i, *Listy zebrane*, t. 2, s. 328.

[7] Tamże, s. 360.

[8] E. N i e w i a d o m s k i, *Malarstwo polskie XIX i XX wieku*, Warszawa 1926, s. 283.

świetlicy”, jakby naprawdę posługiwał się „pamięcią przedbytowych rzeczy” – by zacytować Stanisława Przybyszewskiego[9].

Rodziła się Wyspiańskiego sztuka „gruntownie moja”, swoista już w samym doborze uprawianych technik i dyscyplin. A więc szybki do wykonania, przylegający do miękkiej linearno-płaszczyznowej stylistyki pastel. Wszelkie postacie sztuki „zdobiącej”: od witraża, przez kostium, mebel, po grafikę książkową, z ciągle nie zrealizowanym marzeniem o monumentalnych przedsięwzięciach w skali całej budowli i jej pełnego wystroju. Zestaw ten nie odbiegał od zainteresowań obecnych w europejskiej sztuce tego czasu. Znamienna jest jednak niespotykana wszechstronność, a także brak czysto estetyzujących wątków, choćby popularnego tematu martwej natury. Studiowanie kwiatów było bowiem dla Wyspiańskiego zanurzaniem się w samą istotę życia i narodzin formy. Realistyczna dosłowność od początku podporządkowana została zadaniu wydobycia sedna, odczytanego przez intuicję artysty charakteru modela – kwiatu, postaci, pejzażu. Takie odnajdywanie wyrazowej głębi chyba najbardziej zasługuje na miano młodopolskiego „intensywizmu” (pojęcie Cezarego Jellenty[10]), którego granicę wyznaczała ekspresjonistyczna deformacja. Również w karykaturach osobistości historycznych i sobie współczesnych osiągnął zamiast zniekształcenia – zagęszczoną esencję plastyczną. Na marginesie dodajmy, że poznajemy w nich Wyspiańskiego obdarzonego sarkastycznym humorem. Często publikowany jest rysunkowy żart z *Grunwaldu* Matejki (gmatwanina linii); równie rewelacyjnie wypadają karykatury Batorego, Nepoleona, księcia Józefa, z doskonale wychwyconym duchem epoki.

Linię widzi się zawsze jako najważniejszy dla Wyspiańskiego środek wyrazu. Sam artysta był tego świadom, kiedy pisał do Rydla: „ja jeden wprowadzam świeżość linii i samychże linii”[11]. Ale podobnie dynamiczne, żywe i zaskakujące współczesnych były barwy dobierane w pastelach i projektach sztuki użytkowej – od dysonansów po najsubtelniejsze harmonie „w tonacji sowy płomykówki albo krogulca”[12]. Szczęśliwie zachował się komentarz Wyspiańskiego dotyczący zmian kolorystycznych kilimu, jakich bez zgody artysty dokonano w pracowni w Czernichowie: „Kilimek jest zły. Zły jest dlatego, że ten fabrykant, który nić farbował, nie proszony, ani nie upoważniony przez nikogo, harmonizował kolory. W tej tam fabryce musi być jakiś cymbał malarz, który przy kierownictwie fabryki służy za artystę z okiem i harmonią. Ten to malarz (bodaj przepadł) razem z fabrykantem odczuli w duszach swych smutek na widok moich kolorów i postanowili mnie uszlachetnić. Ponieważ zaś mają wielkie harmonii wszechświata poczucie, więc ton różowy, który u mnie jest

---

[9] *Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie*, oprac. S. Przybyszewski, T. Żuk-Skarszewski, S. Świerz, Kraków-Warszawa-Bydgoszcz 1925, s. 20.

[10] Zob. C. Jellenta, *Intensywizm*, „Głos” 1897, nr 34-36.

[11] Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 2, s. 476.

[12] Tamże, s. 50.

ostry i głęboki, uczynili cukierkowym, pomadowym, pastą do zębów, kalodontem itp. Ideał harmonii wszechświata zyskał i zdobył jeden posterunek więcej. Skazuję ich na wieczne ucięcie głowy i wyłupienie oczu i wprawienie ich w relikwiarz przeznaczony do Walhalli niemieckich ideałów. A jak zostanę docentem harmonii, podejmuję się odbyć pielgrzymkę do tejże Walhalli na ośle. Powyższe Niemcy złagodziły również obydwa jaskrawe, żółte kolory i uczyniły z nich coś milszego i przystępniejszego swojej duszy"[13].

Skądinąd wiadomo, że kiedy brakowało w wytwórni właściwego koloru szkieł do witraży, Wyspiański zmieniał cały projekt, by – uwzględniając tę przeszkodę – zachować właściwe relacje barwne. W związku linijno-barwnym funkcje treściowe i strukturalne spełnia linia. Wyspiański już jako profesor akademicki ujmował to dobitnie: „Farba – mówił – zblaknie, sczernieje. [...] Konstrukcyjna linia – cokolwiek bądź wyrażająca – ona nie zblaknie"[14]. Ona też najsilniej wyraża zasadę rytmicznej budowy każdego dzieła – fryzu dekoracyjnego i obrazu – w całej rozpiętości organizacyjnych idei: od ścisłego porządku ornamentu po żywą, zmienną pulsację.

Te i inne dowody konsekwencji w pracy nad własną formą artystyczną nieraz szły p o d p r ą d ówczesnym normom. Wskazuje na to również stosunek Wyspiańskiego do ruchów reformatorskich w rzemiośle. Natchnionego projektanta nie obowiązywał rygor historycznej prawdy ani tym bardziej prymat związku koncepcji plastycznej z tworzywem i funkcją użytkową. Dlatego bez skrępowania stosował podhalańskie motywy z łyżnika na archaicznym sajdaku, góralskie spinki przy mszalnym kielichu, a z krakowskich pasów zestawiał średniowieczny napierśnik w kostiumie Bolesława Śmiałego. Racjonalista, Tadeusz Boy-Żeleński, niezbyt szczęśliwy użytkownik sprzętów pomysłu Wyspiańskiego, nigdy nie pojął, jak można było poświęcić wygodę dla mrzonki kształtowania dostojnym meblem stylu życia współczesnych na miarę piastowskich przodków. „Na przykład żardyniera na kwiaty, a zarazem półka na nuty, ornamentowana w rowki, zupełnie robiła wrażenie, że te rowki są na to, aby każdy ze schodzących na radę rycerzy mógł tam postawić swoją dzidę"[15].

Świat idei dyktował Wyspiańskiemu niezależne rozwiązania formalne. Zdarzały się pomysły tak fantastyczne, że były wręcz – przynajmniej wtedy – nie do wykonania, jak na przykład „piec-chimera", który by „ogrzany i rozpalony skutkiem gorąca inaczej wyglądał, niż gdyby po wygaśnięciu stygł i martwiał"[16]. Mówi się też dużo o japońszczyźnie w jego sztuce (kontur, płaszczyznowość obrazu, perspektywa „zdmuchniętego dachu", wielokrotne studiowa-

---

[13] Cyt. za: T. S e w e r y n, *Indywidualność plastyczna Wyspiańskiego*, Kraków 1932, s. 20n.
[14] Cyt. za: Z. K ę p i ń s k i, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984, s. 185.
[15] Tamże, s. 192.
[16] W y s p i a ń s k i, *Listy zebrane*, t. 2, s. 330.

nie jednego widoku – kopiec Kościuszki a góra Fuji, asymetria kompozycji itd.). Prawdą jest, że około roku 1900 dalekowschodnie wpływy pomogły wyzwolić się europejskiej sztuce z uwięzi skostniałego realizmu. Podobne inspiracje płynęły ze strony sztuki ludowej i średniowiecznej. Poszerzyły one zasób możliwości bardziej trafnego, bezpośredniego wyrażania idei.

Wyspiański był twórcą dysponującym zawsze aktywną wyobraźnią. Nie potrzeba jej było zresztą szczególnych bodźców: „Jakże rozbudzają fantazję plamy na pustych ścianach"[17]. Co więcej, nadmiar obrazów, kłębowisko myśli czyniły zeń naturę ciągle rozpaloną („Jakże ja się uspokoję..."). Przypomina się w tym momencie Szopen, który kiedyś musiał przerwać koncert, ponieważ nie potrafił sobie poradzić z natłokiem wizji. „Nieraz to aże się boję, co mi wyobraźnia przyniesie" – to znów Wyspiański[18]. Jeśli się doda, że obu twórców prześladowało widmo choroby (w przypadku Wyspiańskiego tym groźniejszej, że zapowiadającej wyjątkowe cierpienia, a w ostateczności obłęd), to zrozumiała staje się gorączka trawiąca te niespokojne duchy. Wielkiej sile ich charakterów zawdzięczamy istnienie ukończonych dzieł. Jakieś inne, konstruktywne oblicze ich wnętrz pozwalało artystom zamknąć imaginację w logicznej formie. Czy przypadkiem ten rys dwoistości emocjonalno-intelektualnej (tu akurat w skrajnym przeciwstawieniu) nie jest owym budzącym nadzieję kreatywnym nerwem polskiej kultury?

Spójrzmy jednak bliżej na zakotwiczenie naszego młodopolskiego bohatera w „swojskości". Jego inteligenckie ucieczki na wieś trącą tęsknotą za staropolską sielanką. Pracownia zarzucona ziołami, dociekliwe studia na ich temat i obdarzanie ich pieszczotliwymi nazwami (w słowniku artysty komonica zwie się beretką, a pierwiosnek – fontanką żółtą) wykraczają poza modne trendy i wprost kojarzą się z Rejowską ziemiańską „poczciwością". Wyspiańskiego cechowało, co niejednokrotnie potwierdzali jemu współcześni, silne uwrażliwienie na wspólne dobro, bez względu na to, czy był nim historyczny zabytek, czy sprawnie redagowana prasa. Żył bieżącą polityką, ale miał dla niej własną hierarchię ocen. Takim krytycznym świadkiem epoki artysta jest w *Weselu*. Źródła ethosu inteligenckiego sięgają obywatelskich ideałów doby szlacheckiej demokracji. Znajdą się też powinowactwa na polu plastyki.

Wyspiańskiego interesowali współrodacy, fascynowała go prawda o niepowtarzalnym fenomenie ich egzystencji. W listach do przyjaciół często dawał wyraz swemu entuzjazmowi dla „pastelowania portretów": „Ludzie zaś u nas, co to za skarby"[19]. Przekonany o spełnianiu misji stworzył istną galerię portretów współczesnych osobistości. Z mistrzem Matejką łączyła go skłonność do

---

[17] Tamże, s. 207.

[18] Tamże, s. 479.

[19] Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 3, Kraków 1997, s. 279; *Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie*, s. 62.

uwydatniania charakteru portretowanej osoby i obdarzania jej rysem wielkości. Sięgając w analizie dalej natrafiamy na analogie z tradycyjnym portretem sarmackim. Chodzi tu o ten szczególny rodzaj dalekiego od drobiazgowości realizmu, zmierzającego wprost do ukazania indywidualnych cech, szanującego godność i poszukującego pełni obrazu także w postawie i geście. Podobnie jak dzieła barokowe, malowane przez Wyspiańskiego portrety emanują niezwykłą fascynacją życiem. Śledzenie bogactwa jego przejawów daje owe mnogie typy, każdy z nich zaś nacechowany jest psychofizyczną unikalnością. Niekiedy z potrzeby ukazania wieloaspektowej prawdy o osobie powstają zdwojone wizerunki, na przykład Henryka Opieńskiego, Elizy Pareńskiej, Józefa Mehoffera. Oba ujęcia w migawkowym jakby poruszeniu niespodziewanie utrwalają przepływ czasu. Są w dorobku artysty także liczne autoportrety, w tym dwa na swój sposób wstrząsające: z żoną w strojach chłopskich, jako kwintesencja ludomanii, i ostatni z 1907 roku obnażający chorą twarz artysty o płonących oczach.

W „galerii" Wyspiańskiego sportretowane twarze przykuwają uwagę zniewalającą autentycznością. Także oglądając portrety trumienne w większej ekspozycji doznaje się co pewien czas porażenia intensywnością wyrazu niektórych twarzy. To, co w portrecie trumiennym sygnalizowało wieczny wymiar egzystencji, a mianowicie sakralne złote tło, przełożone na język współczesności staje się ulotnością linijnego zapisu. Właśnie dzięki tak charakterystycznej dla Wyspiańskiego ambiwalencji między iluzyjnym modelunkiem a graficznym konturem zostaje osiągnięta sugestia duchowo-materialnej jedni. Chciałoby się widzieć w dawnym portrecie polskim antycypację symbolicznego zderzania się konwencji, gdy światłocieniowo modelowane twarze i ręce wyłaniają się z płaskodekoracyjnej rzeczywistości stroju. Wywiedzenie tego pomysłu z praktyki barokowych obrazów religijnych z metalowymi koszulkami według M. Karpowicza dotyka sedna ideowego prymatu podczas kształtowania formy. W portretach Wyspiańskiego przestrzeń i rekwizyty zredukowane są do niezbędnego minimum. Kwiatowe ornamenty w wizerunkach kobiecych podkreślają dodatkowo biologiczny aspekt płci, podczas gdy znaczące energetyczne fluktuacje dokonują się „po przewodach" linii scalających figurę i tło.

Osobne miejsce należy się portretom dziecięcym – może nigdy wcześniej ani później nie traktowanym z taką wrażliwością i powagą. Uwieczniając chwilowe stany pączkującego życia artysta zdawał się uruchamiać szczególne, magiczne moce sztuki. Każdy, kto obserwował nieustanną ruchliwość mimiki i ciała dziecka, a nie uległ otępieniu wskutek „reprodukcyjnego" przedawkowania, doceni te zdumiewająco trafne esencje wyrazu. Spontaniczne, nieporadne i kruche – wyzwalają najszlachetniejsze emocje i pamięć dziecka w nas samych (nie mylić z Gombrowiczowskim „podszyciem dzieckiem"). Temat macierzyństwa ma wymowę nie tylko liryczną. Tadeusz Żuk-Skarszewski dostrzega w nim

dramatyczne napięcie: tu bowiem „chęć życia, instynkt walki o byt ujawnia się z tak szczerą, bezwzględną, brutalną niemal siłą"[20].

Wyspiański należy bodaj do najgorliwszych czcicieli ż y c i a w europejskim fin de siècle'u. Dowiedzenie związków artysty z filozofią Nietzschego, naukami hermetycznymi i teozofią było w latach siedemdziesiątych przedmiotem dociekań paznańskiego historyka sztuki, Zdzisława Kępińskiego. Wyniki badań zebrane w albumowym wydawnictwie rażą, niestety, zbyt natrętnym dopatrywaniem się ukrytych znaczeń i atmosferą nieomal tajnego sprzysiężenia. Nie wchodząc w niuanse argumentacji, trudno nie zgodzić się z – podnoszoną zresztą przez wielu autorów, w pierwszym rzędzie przez Stanisława Brzozowskiego – wagą tej problematyki dla całej plastyczno-literackiej twórczości Wyspiańskiego[21]. Szczególnie monumentalna kompozycja *Skarby Sezamu* uplastycznia wizję o charakterze filozoficznym: stałej cyrkulacji między zamieraniem a odradzaniem się kosmicznego Biosu. W tej grupie może się także pomieścić cykl *Żywioły*, *Chochoły* oraz nie zachowana *Topiel.*

Wieczny rozwój i kreatywność, jako naczelne racje życia, otwierały szansę wyjścia z polskiego marazmu popowstaniowego. W nowej historiozofii przeszłość odgrywała rolę substancji rozkładu zasilającej życiowe soki. Ich oczyszczająco-inspirującą funkcją da się uzasadnić obecność wyobrażeń trucheł królów i świętych w projektach witraży do głównego polskiego sanktuarium – katedry wawelskiej. W literackim rozwinięciu myśli – w rozpoczęciu rapsodu *Kazimierz Wielki* – lud żąda od Króla-Ducha cudu:

> Wielkości! komu nazwę twą przydano,
> ten [...]
> [...] duszą trwa, wielekroć powołaną,
> świecącą w długie narodowe noce;
> [...]
> przemoże Śmierć i trumien głaz zdruzgoce;
> powstanie z martwych na narodu czele
> w nieśmiertelności królować kościele.

Wyspiański ujawnia temperament reformatora, kiedy domaga się od rodaków aktywnej postawy – aby „chcieli chcieć", obudzili się, wydorośleli. Znamiennie blisko tu do filozofii czynu Stanisława Brzozowskiego. „Ty masz być człowiekiem twórczym" – napomina Rydla – korzystać zewsząd, podróżować, poznawać, a w końcu „dobrze wykładać na Sorbonie literaturę i kulturę polską, iście polską"[22]. Polskość ustanawia hieratyczny sens działań. Sztuce natomiast,

---

[20] *Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie*, s. 58.

[21] Por. K ę p i ń s k i, dz. cyt.; S. B r z o z o w s k i, *Dzieła wszystkie*, red. A. Górski, S. Kołaczkowski, t. 6, *Współczesna powieść i krytyka. Artykuły literackie. Studia o Wyspiańskim*, Warszawa 1936.

[22] W y s p i a ń s k i, *Listy zebrane*, t. 2, s. 391, 432.

dysponującej pięknem i ekspresją formy, przypada wybitne zadanie – zarazem utrwalające i pobudzające.

„Piękna nigdy dosyć" – twierdził ten, który pragnął szerzyć je w niemal każdym przedmiocie w jak najszerszym kręgu odbiorców. Zdołał urzeczywistnić zaledwie skromną część swoich zamierzeń w dziedzinie sztuki użytkowej, zwanej wówczas stosowaną. Na papierze pozostały wizje architektoniczne przebudowy Wawelu i dokumentacja inscenizacji; nie całkiem ziściły się jego pomysły wnętrzarskie. Swoją drogą, czy nie pora zrewidować krytyczne odium wokół planów „Akropolis wawelskiej", odnoszących się ponoć bez respektu do zabytkowej substancji zamku? Tylko rodzaj skrupulatnego archeologizmu każe zachowywać do dzisiaj, „z pietyzmem", austriackie wtręty na świętym wzgórzu Polaków...

Wyspiański planował także teoretyczne i edukacyjne przedsięwzięcia, jak na przykład prowadzenie kursu ornamentu (zrealizowane częściowo w formie wykładów malarstwa dekoracyjnego na Akademii), przygotowanie wzorników z motywami roślinnymi „do lamp, świeczników, kolumn, słupów, pasów, fryzów, ścian". Wybiegały w przyszłość, sygnalizowane już wcześniej, założenia nieskrępowanej, zatem antynaturalistycznej eksploatacji przyrody. Według świadectwa Boya-Żeleńskiego Wyspiański komponując meble i całe wnętrze opierał się na module liczbowym, co wyprzedza z kolei dokonania konstruktywistów[23]. Choć nie sformułował własnej teorii sztuki, to nie ma wątpliwości, że posiadł własną, świadomą formę plastyczną, która „ma w sobie coś dopowiedzianego", „nic jej ująć ani nic dodać nie można" i „mówi, jaki jest mój świat"[24]. W sztuce pragnął „siły kontrastowej", nacechowanej ekspresyjnie[25]. Nigdy jednak nie uległ pokusie drastycznego zniekształcenia, tak jak obce mu były abstrakcyjne spekulacje. Można więc sądzić, że udało mu się zachować dynamiczną równowagę emocjonalno-rozumową, tak cenioną w polskiej duchowości.

Dojrzewanie artysty dopełniało się w obliczu dawnych i współczesnych osiągnięć ogólnoeuropejskich. Płonne okazały się obawy Matejki i Łuszczkiewicza, że za duża dawka sztuki, szczególnie francuskiej, zmanieruje młodego adepta i odbierze mu inwencję. Pisane na gorąco relacje Wyspiańskiego ze zwiedzania zabytków (warto tu wymienić kapitalne opisy katedr, które proszą się o oddzielną publikację albumową), zbiorów Luwru i wystaw zaskakują przemyślanymi ocenami i świadomymi wyborami. W „muzeum wyobraźni" Wyspiańskiego znajdują się obok siebie Puvis de Chavannes, N. Poussin, Wenus z Milo, Veronese, uśmiechnięty anioł z Reims, królewskie nagrobki na

---

[23] Zob. T. Żeleński (Boy), *Historia pewnych mebli*, cyt. za: Kępiński, dz. cyt., s. 191n.

[24] Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 1, s. 230, t. 2, s. 401, 478n; tenże, *Listy do Stanisława Lacka (1905)*, przedmowa J. Wiktor, oprac. J. Susuł, Warszawa 1957, s. 62.

[25] Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 2, s. 437-439.

Wawelu, A. Dürer, figurki tanagryjskie i wiele, wiele innych dokumentów ludzkiego geniuszu. Wskazywano na oczywistą znajomość impresjonizmu, kiełkującej „l'art nouveau”, nabistów, Gauguina. Nie należy też zapominać o najbliższych doświadczeniach: o nauce w szkole Matejki (na przykład o brzemiennej w skutki lekcji malowania polichromii w kościele Mariackim), o wzajemnej wymianie pokoleniowej (Tetmajer, Malczewski, Ślewiński, Stanisławski) oraz o ustawicznym obcowaniu z polską sztuką ludową i dawną. Powtórzmy raz jeszcze, sztuka ta stanowiła podręczną skarbnicę tradycji dekoracyjnych bądź realistycznych i w nie mniejszym stopniu przechowywała pamięć polskich toposów, takich jak umiłowanie przyrody i wsi, wybitnie uczuciowa religijność, „wrodzony” indywidualizm czy skłonności demokratyczne.

W roku 1897 Wyspiański zdecydował się na osiadłe życie i tworzenie w Krakowie. „Ja się coraz więcej godzę z tą ideą pozostania, żem właściwie już powinien pozostać i nigdzie mnie nie ciągnie za granicę, żadne Włochy, żadne Szwajcarie, żadne nic, tylko kraj i kraj, i mam tu wszystko i znajduję tu sobie wszystko”[26]. Od tego czasu datuje się dojrzała, ledwie dziesięcioletnia, twórczość artysty, słowem, tak łatwo rozpoznawalny jej oryginalny, a zarazem swojski i po europejsku nowoczesny charakter. Patriotyzm i poświęcenie twórczości idei niepodległościowej wcale nie krępowały mocy twórczych ani samego Wyspiańskiego, ani też licznych, wyrosłych na gruncie młodopolskim, talentów – a wprost przeciwnie, swą doniosłością użyczały skrzydeł na bardziej podniebne loty. Już wtedy wiedziano, że Wyspiański wybija się ponad wszystkich.

Współtworząc „sztukę około 1900 roku” Wyspiański wniósł do niej tchnienie polskiej fantazji, liryki, charyzmy oraz swoistą plastyczną ekspresję. Doświadczenie jednostki czującej rytm życia narodowej zbiorowości, ujęte w skończoną artystycznie formę, ma być może największą szansę na uzyskanie uniwersalnej perspektywy. Czyż w dobrowolnym ograniczeniu nie tkwi znamię wielkości? Nasuwają się na myśl kolejne porównania z tak rodzimą, a niezaprzeczenie ponadnarodową muzyką Szopena. Brzozowski ujmuje rzecz kategorycznie: mówi o pośrednictwie społeczeństwa jako warunku sine qua non rzeczywistego kontaktu artysty z bytem świata. „Nie tylko treść wzruszeniowa, ale sama forma, sama subtelna struktura dzieł sztuki, są dziełem nie tyle jednostki, ile całej zbiorowości”[27]. Jeśli jednostkę wysunie się jako elementarną wartość w tych relacjach, to kolejne poszerzające się kręgi tożsamości: rodzinne, narodowe, ponadnarodowe, ogólnoludzkie, ukażą się w roli niezbędnych etapów, raczej szans niż ograniczeń, harmonijnego doświadczania Bytu. Sztuka – co zwerbalizuje dopiero w pokoleniu postmłodopolskim Stanisław Ignacy Witkiewicz – tak jak religia i filozofia, posiadła moc zaspokajania lęków me-

---

[26] Tamże, s. 454.

[27] B r z o z o w s k i, dz. cyt., s. 306.

tafizycznych poprzez emanację w Formie „jedności w wielości", a więc Tajemnicy Istnienia.

„Są ludzie – pisze Niewiadomski – których dzieło przechodzi ich własną miarę, którzy ogniskując w sobie cudze wysiłki twórcze zrobili z pomocą innych, dzięki szczęśliwym okolicznościom zewnętrznym – więcej, niż w istocie byli w stanie. Są inni, których nie można mierzyć miarą ich dzieła, bo poza tem, co zrobili, są w nich utajone możliwości, nie objęte – możliwości, co nie znalazły warunków zewnętrznych do ujawnienia się w całej potędze. Wyspiański do tych należy. Znamy go z ułamków, z paru kuponów, obciętych od olbrzymiego, nie wyzyskanego kapitału"[28].

Zwłaszcza polichromie i witraże u ojców franciszkanów dają przedsmak tego, czym mogła być – gdyby dane było artyście działać w tej skali – „sztuka ogromna", powołana jednorodnym zamysłem wielkiego talentu. Taka sztuka nie zadowala się obrazem ograniczonym ramami, lecz atakuje zewsząd plastycznymi wizjami, a nawet angażuje czwarty wymiar – ten bowiem ustanawia zmienne światło modelujące coraz inaczej barwy witrażowe. Błogosławiona Salomea jest ascetyczna i chłodna. W oknie św. Franciszka kontemplacyjne fiolety ustępują w górze gorącemu tłu dla ekstatycznej twarzy Chrystusa. Bóg Ojciec cały jest z płomieni – wszystkich ciepłych i zimnych kolorów tęczy. Intensywniejsze światło uwypukla kontrasty i wznieca żarliwość percepcji. Jest jeszcze tyle „do czytania" na ścianach – *Caritas*, *Strącone anioły*, tak zwana *Wiejska Madonna* – by wreszcie zatopić się w czystej radości kwiatowego raju. I tak od stu lat. Cieszmy się, że jest ten może najdoskonalszy „teatr ogromny", którego nie unicestwia opadająca kurtyna.

---

[28] Niewiadomski, dz. cyt., s. 292n.

Marta ROMANOWSKA

O „HYMNIE VENI CREATOR" STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

„Hymn Veni Creator" jest poetycką parafrazą hymnu kościelnego, ale z silnymi akcentami narodowymi. Poprzedzony proroczym Orędziem i zakończony prośbą o Czyn jest ostatnim głosem polskiej poezji wieszczej.

HYMN
VENI CREATOR
NARODU ŚPIEW
DUCHA ŚWIĘTEGO
WEZWANIE

CZYLI
W SEJMOWYM KOLE
W ŚWIĄTYNI ŚWIĘTYCH
W KATEDRZE
W GROMADZIE GMINY
W ZBORZE PRACUJĄCYCH
W HUFIE ŻOŁNIERZY
W POLU NA ROLI
W DOMIE
W ZAGRODZIE RĘKODZIELNIKA
WE DWORZE W PAŁACU W ZAMKU
W CHAT OKOLU
JAK RZEK STRUMIENIE
OD PONIKÓW GÓR
PO WÓD ROZTOCZE
WE WICHRZE W PROMIENIU W GROMIE
W ORCE
PRZY ZIAREN SIEJBIE
JAK MOWA SIĘGA
ORĘDZIE

Zstąp Gołębica, Twórczy Duch,
byś myśli godne wzbudził w nas,
ku Tobie wznosim wzrok i słuch,
spolnie żyjący, wzrośli wraz.
Który się zwiesz Biesiadą dusz,
Wszechmogącego Boży dar,
płomieniem duszom piętno włóż,
przez czułość serc, zdrój żywy, żar.

Zbrój nas we siedem darów łask,
Prawicą Ojca ojce wskrzesz,
w Obrzędzie roztocz wieszczy blask,
we Słońce dusze w lot Twój bierz.
Zestąp Światłości w zmysłów mrok,
dobądź serc naszych zapał z łon,
by człowiek przemógł cielska trok
i mocen wzniósł się w męski ton.
Odwołaj wroga z naszych dróg,
w pokoju pokój zbawczy nam,
powiedziesz nas Wieszczący Bóg,
przejdziemy cało złość i kłam.
Zwól przez Cię w Tobie Ojca znać,
zwól, by był przez Cię poznan Syn,
zwól w Tobie Światłość światu dać,
zwól z Wiarą wieków podjąć CZYN[1].

Celem niniejszego artykułu jest przypomnienie jednego z poematów Stanisława Wyspiańskiego – *Hymnu Veni Creator* – oraz związanej z nim historii spotkań dwóch ludzi, którzy odegrali istotną rolę w naszej narodowej kulturze i historii: Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Piłsudskiego. Historia jest znana jedynie wąskiemu kręgowi znawców i miłośników twórczości Stanisława Wyspiańskiego. Wspomniane spotkanie jest tu zaledwie fragmentem historii powstania *Hymnu.*

Stefan Żeromski we wspomnieniu zatytułowanym *Na broń* relacjonował, jak doszło do tego spotkania. „... W marcu 1905 roku w grupie spiskowców, której przewodnikiem był Józef Piłsudski, powzięty został zamiar tworzenia wojska polskiego. [...] W małej izdebce, na piętrze willi «Jordanówka» w Zakopanem, Józef Piłsudski zażądał ode mnie, bym wraz z kilkoma osobami podpisał odezwę, wzywającą cały naród do składania ofiar pieniężnych na broń dla armii, której zawiązki będą tworzone – [...] bym udał się osobiście do Stanisława Wyspiańskiego i przekonał go o konieczności podpisania się również [...] mieli położyć swe podpisy dwaj uczestnicy powstania sześćdziesiątego trzeciego roku – Bolesław Limanowski i Karol Lewakowski – wreszcie Józef Piłsudski, organizator przyszłej armii polskiej i propagator idei walki zbrojnej.

[...] udałem się do Krakowa dla widzenia się ze Stanisławem Wyspiańskim. Raz tylko w życiu zetknąłem się był poprzednio z podwawelskim poetą, gdy w przejeździe przez Kraków złożyłem mu wyrazy swego hołdu. Toteż, gdym zmierzał ulicą Krowoderską do jego mieszkania, skąd poza próg nie wychodził wskutek ciężkiej choroby, gdym myślał, że mam wzywać do czynu tego człowieka tak słabego, obarczonego liczną rodziną, artystę, który chwyta umyka-

[1] Z tekstu łacińskiego napisał Stanisław Wyspiański. Przedruk za: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, redakcja zespołowa pod kierownictwem L. Płoszewskiego, t. 11, Kraków 1961, s. 130-133.

jące ostatnie dni życia, ażeby ucieleśnić ostatnie duszy widziadła, czułem niezmierny ciężar swego posłannictwa [...].

Wstępując na schody owego domu przystawałem, po prostu nie mając siły iść wyżej – a znalazłszy się przed drzwiami i słuchając gwaru małych dzieci, śmiechu ich i płaczu, dochodzących z wnętrza, nie mogłem długo udźwignąć ręki, żeby ją położyć na klamce. Miałem za chwilę powoływać do walki tego wizjonera, niemal kończącego życie, kazać mu wyjść z domu, stawać w szeregu, gdy nie może ścian swej ogrzanej izby opuścić – może go pozbawić dachu nad głową, może go skazać na więzienie, może na wygnanie. Wiedziałem przecie, w jakim żyję czasie, co mię otacza, co czuje cała «miarodajna», nade wszystko krakowska, społeczność, co powie o zamierzonej odezwie, jakie żywi uczucia względem ludzi, którzy armię polską tworzyć zamierzali – jaka zionie do tej myśli ze wszech stron nienawiść. Byłbym wówczas, słaniając się po owych schodach, stojąc u tamtych drzwi, dał każdą ofiarę za zwolnienie mię od tej służby. Ale nie mogłem udzielić sobie tego zwolnienia. Zakołatałem do drzwi i byłem wpuszczony do pokoju artysty.

Była to duża, narożna izba, malowana niebieskim kolorem, z oknami, przez które widać było w dali kopiec Kościuszki – gdzie pracował [...]. Na środku stał długi stół, zarzucony papierami. Przed stołem siedzisko poety i kilka krzeseł. Zająwszy miejsce po drugiej stronie stołu słucham pytań o rozmaite drobne i potoczne osobiste sprawy, rzeczy i pisaniny. W trakcie tego gospodarz wciąż nabijał tytoń w blaszaną maszynkę i napełniał nim tutki papierowe. Gdy mię częstował papierosem, razem z odmową palenia musiałem odrzucić potoczną, towarzyską rozmowę i zacząć spełniać swą twardą misję. Zacząłem tedy mówić z czym i po co przychodzę. Poeta robił spokojnie swe papierosy, słuchając pilnie, cierpliwie, a bez żadnego wzruszenia mej przemowy. Widząc tę jego obojętność zacząłem mówić ostrzej, twardziej, bezwzględniej i namiętniej. W pewnym momencie przestał wreszcie zajmować się papierosami, odsunął maszynkę i tytoń, oparł się plecami o swe krzesło i podniósł na mnie oczy. Były to źrenice przeźroczyste, zimne, zawzięte, niemal nienawistne. Długo mi się tak przypatrywał i wglądał w oczy, nie mówiąc ani słowa. Wreszcie przysunął sobie arkusz żółtego papieru ze stosu, który leżał na stole, i zaczął pisać coś jakby podanie czy prośbę. Myślałem, że zlekceważył to, co mówiłem, i zajął się swymi sprawami.

Wreszcie widząc, że to pisanie trwa zbyt długo, zapytałem, co myśli o mojej propozycji.

– Wnoszę właśnie prośbę o dymisję.

– Jaką dymisję?

– Z Akademii Sztuk Pięknych, gdzie jestem profesorem.

– Dlaczego?

– Nie mogę przecie podpisywać odezwy wzywającej do składek na broń, więc do powstania, i zostać nadal urzędnikiem uczelni, która jest pod zarządem austriackiego ministerium oświaty.

Tak, to było logiczne. Zdałem sobie sprawę z następstw mej propozycji. Oto było pierwsze. Za tym miały pójść inne: przykrości, sprzeciwy, nagany, szykany, prześladowania, uderzenia, klęski. Skończywszy pisać swą prośbę, poeta wstał z krzesła i zaczął chodzić po pokoju dookoła stołu, szybko, coraz szybciej, w zamyśleniu jakby o mojej obecności nie wiedział czy zapomniał. Chodził tak i chodził, patrząc w ziemię. Nagle przystanął i mówił:

– A więc daję: te jedenaście obrazów, które mam na wystawie w Warszawie. Są to widoki kopca Kościuszki z tego okna. Jest ich jedenaście. Nie wiem, ile to może przynieść. Niech ci panowie postarają się, żeby drogo sprzedać. Niech sprawdzą.

Zauważyłem, że jeszcze przecież sprawa odezwy nie jest przeprowadzona, a więc ja nic nie mogę przyjmować.

– Tak, pewnie. Ale daję także... przeznaczam... Może pan to tym ludziom przedłoży. Zrobiłem rysunek Matki Boskiej Częstochowskiej[2]. Wykonam teraz z tego rysunku litografię. Zaraz to zrobię. Odbiję na swój koszt tę litografię w stu tysiącach egzemplarzy. To darowuję tym ludziom. Jeżeli sprzedać sto tysięcy tej litografii po guldenie czy po rublu, będą już mieli sto tysięcy. A Matka Boska w każdej chałupie, w każdym rzemieślniczym warsztacie...[3]

Potem dodał ciszej:

– Niech Matka Boska ten uniwersał...

Uśmiechnął się cichymi, prawie wstydliwymi oczami, jakby się zachłysnął od usprawiedliwienia [...]

– Właściwie, to ja już napisałem taką odezwę, taki uniwersał... Jest to ten *Hymn*...

Podsunął mi pierwsze odbicie, na wielkim, twardym arkuszu – «Hymn Veni Creator, Narodu śpiew»...

Zstąp Gołębica, Twórczy Duch,
Byś myśli godne wzbudził w nas,
Ku Tobie wznosim wzrok i słuch...

Gdy zacząłem czytać ten nie znany mi utwór, dorzucił:

– Może pan weźmie to na pamiątkę. Jest to jedyny egzemplarz, jaki posiadam, bo nie ma nawet rękopisu. Może ci ludzie zechcą podpisać się także pod tym.

Podziękowałem za podarunek i chciałem już wyjść. Zatrzymał moją rękę i wskazał mi z radosnym uśmiechem zakończenie:

---

[2] Rysunek nieznany.

[3] O wcześniejszej realizacji podobnej idei informuje Stefan Kieniewicz publikując odezwę z wizerunkiem Matki Boskiej, z roku 1863, nawołującą włościan do udziału w powstaniu. S. Kieniewicz, *Manifest 22 stycznia 1863 r.*, Warszawa 1989, il. nr 22.

Zestąp światłości w zmysłów mrok,
Dobądź serc naszych zapał z łon,
By człowiek przemógł cielska trok
I mocen wzniósł się w męski ton,
Odwołaj wroga z naszych dróg...
.....
Zwól z wiarą wieków podjąć Czyn.

[...] wyszedłszy stamtąd, podążyłem na ulicę Szlak, do mieszkania Józefa Piłsudskiego [...] nazajutrz Józef Piłsudski z dwoma towarzyszami zakołatał do drzwi cichej pracowni Stanisława Wyspiańskiego"[4].

Jednym z owych dwóch towarzyszy Józefa Piłsudskiego był Michał Sokolnicki, który pozostawił realcję z tego spotkania. „Przyjął nas w swoim mieszkaniu na Krowoderskiej, w «świetlicy» z widokiem na kopiec Kościuszki, właśnie niedawno odtworzonym w szeregu subtelnych jak japońskie jedwabie krajobrazów [...].

Wyspiański umiał słuchać. Słuchał długo, w zupełnym skupieniu, tego, co mówił Piłsudski; zadawał pytania o szczegóły. Potem powiedział niewiele; robotę przygotowań wojskowych uznał za słuszną i konieczną; sam widział się niezdolnym do współdziałania praktycznego; gotów był jednak, przy pewnych warunkach, przyczynić się materialnie do tej sprawy, a także ogłosić swój pogląd, swą wiarę w możność powstania. O tych warunkach powiedział tylko tyle: nie chce, aby jakikolwiek udział w całej rzeczy mieli dziennikarze, chce, by ona była utrzymaną bezwzględnie poza gazetami i dziennikarstwem; a dalej: to, co o tej rzeczy wychodziłoby drukiem, musiałoby być wydawane drukiem Anczyca.

Pamiętam, że wyszliśmy od Wyspiańskiego pod dziwnym, ciążącym wrażeniem: spotkania się dwóch światów, które są w istocie jednym i tym samym, a które nie mają sposobu zrozumienia się [...].

Realne swe zaofiarowania uczynił Wyspiański bezpośrednio w rozmowie z Żeromskim. Gotów był oddać na zakup broni swoje obrazy – cykl krajobrazów malowanych z okna na Krowoderskiej i nakład litografowanych odbitek rysunku Matki Boskiej Częstochowskiej. Osobno wynikła kwestia *Hymnu Veni Creator*, napisanego właśnie w tym czasie. [...]

Sprawa nie miała następstw praktycznych. Było przeciwnym woli Piłsudskiego stawiać stosunek z Wyspiańskim na płaszczyźnie otrzymania od niego osobistej ofiary na cele powstania. Chodziło tutaj o bez porównania więcej: o wpłynięcie przez poetę na idee narodu, na poziom moralny społeczeństwa, w którym działalność wojskowa miała się rozpocząć. Przyjęcie od Wyspiańskie-

---

[4] S. Żeromski, *Na broń*, w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, zebrał, opracował i komentarzem opatrzył L. Płoszewski, t. 2, Kraków 1971, s. 220-224.

go bezcennych obrazów i rysunku odłożono do czasu decyzji w tamtych, ważniejszych zagadnieniach"[5].

Tyle o spotkaniu Wyspiańskiego z Piłsudskim. Ten ważny epizod jest jedynie fragmentem historii *Hymnu Veni Creator*. Po raz pierwszy Wyspiański wspomniał o nim w liście do Lucjana Rydla, pisanym z Krakowa 14 I 1896 roku, w związku z ukończeniem lektury *En route* Jorisa K. Huysmansa: „dopiero co skończyłem *En route*, która mi się podobała i która co do opisów natury jest śliczna [...] książka ta jest jakby hymnem pochwalnym na cześć kościoła, który apoteozuje, rozważając cały rok świąt i nabożeństw kościelnych, muzykę kościelną [...] – Co się dotycze tego właśnie śpiewu my nie możemy się uskarżać bo właśnie u nas, w Polsce można słyszeć pełny śpiew prawie zawsze, we wszystkich zakonach i mało gdzie trawestację. Nie mogłem nigdy znosić *Salve Regina* śpiewanej nie po prostu ale po «śpiewacku», że niech tylko zdarzy się pogrzeb gdzie towarzystwo śpiewackie występuje, już nie mogę słuchać, a za to jakże pięknie *Salve Regina* i podniośle brzmi śpiewana przez samych księży, toż samo z *Veni Creator*, z *Dies irae*, ze mszą – itd."[6]

Hymn Veni Creator napisał Wyspiański w lutym 1905 roku. Przytaczam fragment zapisków artysty z jego „Raptularza z 1905 roku":

„2 – luty – *Veni Creator* piszę.
2 – luty – wyjeżdżam na miasto (Widzę obrazy Wyczółkowskiego w Pałacu Sztuki), oddaję korektę *Hamleta* całą
25 – luty – druk *Hymnu*
28 – luty – Tadeusz Estreicher i Tadzio Rosner, wieczorem T. Estreicher, Lack, Raczyński, Nowak, Żeromski rano.
28 – luty – Żeromski – S., P.[7], Stanisławski, po południu Reymont"[8].

Nie bez znaczenia jest historyczny czas powstania tej parafrazy. Lata 1904-1905 były we wszystkich zaborach, także i w Krakowie, okresem bardzo niespokojnym. Rozprzestrzeniający się szybko ruch rewolucyjny, wynikły z ogólnoeuropejskiej sytuacji politycznej, i antyburżuazyjna rewolucja w Rosji wywołały masowe bunty i strajki.

Wyspiański pragnął jak najszybciej opublikować hymn, projektując jego szatę graficzną i drukując go w drukarni uniwersyteckiej. Druk nie został ukończony z powodu ostrego zatargu autora z dyrektorem drukarni, profesorem B. Ulanowskim. W swoich wspomnieniach o Wyspiańskim historię tego nieporozumienia relacjonuje wieloletni dyrektor drukarni uniwersyteckiej – Józef Fi-

---

[5] M. Sokolnicki, *O spotkaniu Piłsudskiego z Wyspiańskim (Wyjątek)*, w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 2, s. 225-227.

[6] S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 2, cz. 1, *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, oprac. L. Płoszewski, M. Rydlowa, Kraków 1979, s. 285n.

[7] S – to Sokolnicki, P – to Piłsudski.

[8] Zob. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 11, s. 244-252. Dodatek krytyczny, *Hymn Veni Creator*.

lipowski: „zbliżeniem lontu do nagromadzonych z dawna prochów był druk *Hymnu Veni Creator* [...] Wyspiański informował prof. Ulanowskiego, że chciałby wydać swój *Hymn* w pięknej formie i na dobrym papierze, a dochód ze sprzedaży (à 10 halerzy) przeznaczyć na cele filantropijne. Gdy redakcja «Nowej Reformy» zgodziła się dołączyć *Hymn* do każdego egzemplarza dziennika, sprawa druku stanęła na dobrym gruncie. Wybrałem więc piękny, choć trochę nieforemny papier czerpany, który Wyspiańskiemu podobał się, i wnet zaczęło się składanie tekstu wedle szczegółowego planu opracowanego przez autora. *Hymn* ten [...] posiadał konstrukcję osiową, czyli symetryczny rozkład czcionek po obu stronach osi. Tekst drukowany był tylko na nieparzystych stronach. Pierwsza stronnica miała u góry czerwono tłoczony tytuł: *Hymn Veni Creator Narodu śpiew Ducha Świętego Wezwanie*, w dołu zaś *Orędzie* – środek strony wypełniał tekst czarnymi majuskułami. Gdy druk hymnu był już prawie na ukończeniu, z obowiązku swego pokazałem jedną odbitkę prof. Ulanowskiemu. Trafiłem na złą chwilę. Od razu w dosadnych słowach skrytykował rozległe marginesy po bokach, a wąskie u góry i dołu, a szczególnie format. Kiedy Wyspiański oświadczył, że mu się właśnie taki format papieru podoba, profesor kategorycznym tonem zapowiedział:

– A ja na takim papierze nie pozwolę drukować!

– A ja tylko na takim papierze mogę zgodzić się na drukowanie – odparł wzburzony Wyspiański – i wyszedł.

Ostatecznie woli profesora stało się zadość. Druk przerwano. Odbite egzemplarze hymnu, jako makulaturę, wyniesiono na strych"[9].

Cały nakład nie dokończonego druku *Hymnu* pozostał w drukarni i z czasem uległ zniszczeniu. Przetrwało kilkanaście egzemplarzy, które około 1930 roku za sprawą dyrektora Filipowskiego dostały się w ręce osób zainteresowanych twórczością Wyspiańskiego. Profesor Leon Płoszewski, wybitny badacz życia i twórczości Wyspiańskiego, zamieścił w swoim szkicu *Stanisława Wyspiańskiego Orędzie* reprodukcję druku, zgodnie z myślą autora – dwubarwną, korzystając z odbitek korektowych obejmujących pełny tekst[10]. Są to jedyne świadectwa jego oryginalnego wyglądu.

Wyspiański nie zrezygnował jednak z wydrukowania *Hymnu*. Zamierzał zwrócić się z tym do innej drukarni. Ostatecznie *Hymn* został wydrukowany dopiero w 1906 roku z okazji Zielonych Świątek w „Nowej Reformie", pośród innych wierszy Wyspiańskiego. Nie zapomniał o nim również Żeromski. W przygotowanej przez niego książce zbiorowej pisarzy polskich na rzecz szkoły – ochronki w Nałęczowie zatytułowanej *Na nową szkołę* (Kraków

---

[9] *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 2, s. 190n.

[10] L. Płoszewski, *Stanisława Wyspiańskiego Orędzie*, Kraków MCMXXX. Odbitka z „Silva Rerum" V, 1930, zeszyt 1-3, s. 14-22, wytłoczona w drukarni Anczyca w 150 egzemplarzach numerowanych M. SW – nr 143.

1907), *Hymn* znajduje się na pierwszych stronach w zmienionej szacie graficznej. Ten właśnie przedruk udostępnił *Hymn* czytelnikom.

Hymn jest bardzo starą formą literacką, i to zarówno świecką, jak i sakralną[11]. Zgodnie z religijnym charakterem inspirującego artystę hymnu, jego historycznych i ideowych źródeł oraz symboliki należy szukać w teologii. *Hymn Veni Creator Spiritus* łączony jest w liturgii Kościoła rzymskokatolickiego z sakramentem bierzmowania i świętem Zesłania Ducha Świętego. Duch Boży jest w Starym Testamencie wyrażeniem używanym na określenie skuteczności sprawczej mocy Boga. Ducha Świętego, względnie Jego działanie, wyobraża gołębica – symbol stworzenia nowego ludu Bożego[12]. Hymny stanowią część katolickiej liturgii godzin. Obok tekstów natchnionych, takich jak: psalmy, kantyki, czytania biblijne, w wychwalaniu Boga posługuje się ona śpiewami stworzonymi w pewnym sensie jako przedłużenie śpiewów biblijnych. Są to przede wszystkim: antyfony, tropariony, responsoria i hymny. Zrodziły się one jako wyraz wiary ludzi oddanych Bogu. Utwory te, nazywane niekiedy „psalmami własnej twórczości", ujmuje się pod ogólną nazwą hymnografii. Za twórcę hymnu uważa się diakona Efrema (zmarły w 373 roku po Chr. w Syrii). Wieki XII i XIII należą do złotego okresu hymnologii. Autorstwo *Hymnu Veni Creator Spiritus* przypisuje się Hrabanusowi Maurusowi. Jako autorów wymienia się również św. Ambrożego, Grzegorza Wielkiego, Alkuina, Karola Wielkiego. Istniały także hymny pisane w językach narodowych, które – chociaż nieliturgiczne – ułatwiały udział wiernych w liturgii. Hymny stanowią integralną część oficjum. Są liryczną ekspresją religijnego przeżycia, dają możliwość wyrażania uczucia miłości względem Boga. Amantis cantare est – kochający śpiewa.

Charakterystyczny jest związek hymnów z czasem. Jest to najpierw powiązanie z czasem w znaczeniu kosmicznym, gdy śpiewany hymn współgra z porą dnia czy nocy. Przede wszystkim jednak jest to związek z soteriologicznym wymiarem czasu – z czasem, w którym dokonuje się zbawienie człowieka, z czasem w znaczeniu kairos, wybranym i postanowionym przez Boga czasem zbawienia – pełnią czasu. Zadaniem hymnu jest łączenie we wspólnym zachwycie, euforii, wychwalaniu. Jest śpiewem wykonywanym wspólnie, świątecznie. Odnowa liturgii godzin umieściła hymny na początku każdej godziny oficjum. Jednym z motywów takiego układu była właśnie funkcja polegająca na zespoleniu zgromadzonych.

Adres poprzedzający właściwe słowa *Hymnu* wymownie określa Wyspiańskiego koncepcję wolnego narodu, która znalazła także bardzo konkretny wyraz w równocześnie powstającym projekcie odbudowy wzgórza wawelskiego:

---

[11] Por. B. Nadolski, *Liturgika*, t. 2, *Liturgia i czas*, Poznań 1990, s. 226.

[12] Por. K. Rahner, H. Vorgrimler, *Mały słownik teologiczny*, Warszawa 1987, s. 96n. Hasło: Duch Święty.

Wawel-Akropolis, wykonywanym wspólnie z architektem Władysławem Ekielskim.

Wyspiański określił naród poprzez miejsca zajmowane przez jego członków oraz poprzez geograficzne ukształtowanie miejsca, w którym mieści się na mapie świata, złączony wspólnym językiem – jak mowa sięga.

Hymn, zawierający tak głębokie treści symboliczno-mistyczne, jest więc tą najwłaściwszą formą literacką sięgającą emocji, łączącą pod wspólnym sztandarem, w imię narodowego celu, rycerski naród. Jak niegdyś religijna pieśń *Bogurodzica* była hymnem bojowym dawnych Polaków, tak *Hymn Veni Creator*, wraz z inwokacją, staje się w interpretacji artysty kolejnym uniwersalnym orędziem kierowanym do narodu za pośrednictwem Ducha Świętego.

Profesor Leon Płoszewski w swoim opracowaniu jednoznacznie podkreśla narodowe przeznaczenie *Hymnu*, zaznaczające się między innymi w przetwarzaniu słów mających znaczenie uniwersalne, ogólnoludzkie w wersy o zawężonym, jednoznacznie czytelnym ładunku treści i emocji, na przykład: „spolnie żyjący, wzrośli wraz", „Prawicą Ojca ojce wskrzesz". Dalej profesor Płoszewski pisze, że „Czyn" jest tu przez Wyspiańskiego pojmowany w tradycyjnym duchu – skazanych na wieczną walkę o przetrwanie i niepodległość, aż do jej uzyskania!, a „danie światłości światu" odpowiadałoby temu posłannictwu, jakie Polsce wyznaczyli mesjaniści.

Nie podejmując próby analizy sposobów deformacji językowej stosowanej przez Wyspiańskiego, warto podjąć próbę prześledzenia (choć w części) toku myślenia poety. Korzystał on z zasobów własnej biblioteki oraz z dostępnych wówczas źródeł. W pracy literackiej zmierzał między innymi do archaizacji i stylizacji języka ojczystego traktowanego jako tworzywo względnie swobodnej manipulacji zarówno w zakresie warstwy semantycznej, jak i graficznej słowa. Znane są próby stworzenia przez Wyspiańskiego czcionki o charakterze narodowym. Krój liter jego druków autorskich zazwyczaj był przezeń projektowany, a czcionki odlewane na nowo. Artysta eksperymentował też z drukiem „pisanym".

Zapewne śledził historię wcześniejszych przekładów tekstów łacińskich na język ojczysty, skoro posiadał w swojej bibliotece i czytał między innymi *Biblię Królowej Zofii*, wydaną przez A. Małeckiego we Lwowie, gdzie w przedmowie opowiedziane są dzieje tego i wcześniejszych przekładów tekstów sakralnych na zamówienia królewskie i magnackie. W księgozbiorze artysty, przechowywanym w jego muzeum w Krakowie znajduje się również *Psałterz Dawidowy* Jana Kochanowskiego, wydany w Poznaniu w 1867 roku. Jest to pierwszy w Polsce literacki przekład łacińskiego tekstu religijnego na język narodowy. Obok *Biblii Królowej Zofii* był dla Wyspiańskiego kolejnym wzorem w próbach przekładu i w archaizacji polskiego języka literackiego w utworach dramatycznych. W swych studiach językowych Wyspiański posługiwał się między innymi *Literaturą słowiańską* Adama Mickiewicza.

Hymn Veni Creator jest poetycką parafrazą hymnu kościelnego, ale z silnymi akcentami narodowymi. Poprzedzony proroczym Orędziem i zakończony prośbą o Czyn jest ostatnim głosem polskiej poezji wieszczej.

Profesor Tadeusz Sinko wyraził zdziwienie, że przy poszukiwaniu hymnu państwowego, który by obok *Mazurka Dąbrowskiego* służył do uświetnienia idei państwowej, zapomniano o wierszu Wyspiańskiego i nie uskrzydlono go gregoriańską melodią zrytmizowaną na *Boże coś Polskę*, z lat rozbiorowych przejętą i do nowych warunków przystosowaną. Czy obok nich nie można by przyjąć *Hymnu* Wyspiańskiego jako trzeciej pieśni narodowo-religijnej, pieśni wskrzeszonego państwa?

Warto w związku z przypomnianą tu historią zwrócić uwagę na charakterystyczne rysy osobowości artysty, ujawniające się podczas badania jego warsztatu artystycznego i ukazujące jego swoistą metodę twórczą. Przy lekturze zacytowanego powyżej „Raptularza" artysty, notatnika, w którym umieszczał lapidarne zapisy wydarzeń z lat 1904-1905, zwraca uwagę twórcza zdolność „podzielnej kreatywności". Jak wynika z tych zapisków, Wyspiański równocześnie rysował jeden z pejzaży cyklu *Kronika kilku dni*, pisał *Veni Creator*, robił makietę studium o *Hamlecie* i korektę szczotki drukarskiej, kończył i uzupełniał dramat *Powrót Odysa* sceną z Syrenami, przygotowywał swe prace na wystawę drukarską, obmyślał własną kandydaturę do konkursu na dzierżawę Teatru Miejskiego w Krakowie, pilnował realizacji własnego projektu dekoracji Domu Towarzystwa Lekarskiego (otwartego 2 III 1905 r.). Wszystkie te działania artystyczne musiały być od siebie uzależnione, równocześnie z siebie wynikać i wzajem się uzupełniać. To niezwykłe, że człowiek obdarzony tak znaczną wyobraźnią wizyjną, zdolnością sugestywnego poetyzowania, ujawniający silne namiętności własne, zdolny obserwować i ujawniać je u innych, czy to w malarstwie portretowym, czy w budowaniu portretu psychologicznego postaci dramatu, mógł równocześnie precyzyjnie i sprawnie operować metodami pracy naukowca, posiadać zdolności i ciekawość warsztatu rzemieślnika. Z logiką i precyzją szukał faktów, posługując się między innymi z trudem kompletowaną, specjalistyczną biblioteką. Poznawał je, analizował, by ostatecznie zinterpretowane podać w świadomie przemyślanej formie własnej, w ostatecznym kształcie gotowym i pewnym. Analityczna metoda pracy mogła, jak widać, współistnieć z „wewnętrzną namiętną pasją" twórczą oraz z przekonaniem o słuszności, nieomylności postępowania. Artysta ten rzadko szukał potwierdzenia, akceptacji swojej pracy, nikogo nie dopuszczał do poufałości, a do przyjaznej wymiany myśli – tylko nielicznych. W ich gronie nieoczekiwanie znalazł się Stanisław Lack – prawnik, krytyk sztuki, eseista, tłumacz, człowiek o pokrewnej Wyspiańskiemu, skrytej osobowości. Efektem nieoczekiwanej przyjaźni dwóch samotników stała się wymiana korespondencji oraz, ze strony Lacka, pisma krytyczne na temat malarskiej i literackiej twórczości Wyspiańskiego publikowane jeszcze za życia i wkrótce po śmierci artysty. Na zakoń-

czenie przywołajmy krótkie ustępy z pracy Lacka poświęconej Wyspiańskiemu, opublikowanej w 1908 roku w „Pamiętniku Literackim": „Jest to człowiek wyjątkowy i z daru przyrody, i z woli utrzymania się na kierunku jedynie dlań prawdziwym. Nie przez to wyjątkowy, że miał talenty wyjątkowe, lecz przez to, że nie szukał i nie stwarzał sobie fikcyjnie poglądu na świat, wedle którego miał żyć, lecz że wyzyskał te środki i okoliczności, które zastał w sobie i poza sobą. [...] W sobie zaś zastał talent i od razu pojął, że jego poglądem na świat i życie ludzi jest sztuka. Ogólnie mówiąc: działanie, czyn. [...] ma się wrażenie, że ten człowiek cały jest w działaniu, w każdym szczególe wykonania, a równocześnie, że jest poza działaniem, w sytuacji tragicznej, paradoksalnej. Ma się wrażenie, że tu sama Sztuka uosobiona działa. Wyspiański [...] ufa temu swemu instynktowi, że to, co robi, nie może wyjść poza właściwy plan życia, że wszystko w tym planie musi się zmieścić, w którym są już przewidziane i ostateczne konsekwencje. U Wyspiańskiego wszystko jest produkcją. Gdzie inny pyta: jak robić?, tam Wyspiański zawsze produkuje to, «jak zrobić». Produkuje pytanie i odpowiedź, wątpliwość i pewność, szukanie i znajdywanie. Wszystko, co robi, jest dlań celem ostatecznym, nic nie jest środkiem do celu"[13].

[13] S. L a c k, *Wyspiański*, w: tenże, *Studia o Wyspiańskim*, zebrał S. Pazurkiewicz, Częstochowa 1924, s. 337n., 347n.

ETHOS I PATHOS

Maria PODRAZA-KWIATKOWSKA

WYSPIAŃSKI I „KRWAWE RĘCE"

Warto jednak przypomnieć, że dla Wyspiańskiego zabijanie to przede wszystkim bardzo ważny i trudny problem etyczny. Trudny, ponieważ uwikłany jest w historię, a także w głęboko i boleśnie odczuwany tragizm ludzkiej i narodowej egzystencji. Nie ulega jednak wątpliwości, że autor „Wyzwolenia" usiłował słowom: „Nie zabijaj!" przywrócić ich pierwotny sens – sens jednoznacznego zakazu.

Nie ma racji Jean-Paul Roux, autor książki *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, pisząc: „Autor dramatu wzdraga się przed przywołaniem obrazu krwi"[1]. I to nie tylko dlatego, że próbuje swoją tezę udowodnić na przykładzie Szekspira. Polskiemu badaczowi wypada wystąpić z inną egzemplifikacją: z dramatem Stanisława Wyspiańskiego. Przeciętny czytelnik, opierający swoją znajomość Wyspiańskiego przede wszystkim na *Weselu*, może być zdziwiony tym stwierdzeniem. Tak jednak jest: krew (krwawy) występuje w utworach polskiego dramaturga niezwykle często i nie jest to jedynie, jak chcą badacze, inspiracja Słowackiego.

Zdarza się, że owa krew pojawia się w kontekście pozytywnym: oznacza wówczas życie, odrodzenie, siłę, wolę, miłość. Najwyraźniej – w I akcie *Akropolis*, gdzie spiżowe figury i kamienne posągi obudzone do życia na jedną godzinę cieszą się płynącą w swoich żyłach krwią, która daje poczucie wskrzeszenia nie tylko ciała, ale i ducha, daje chęć do miłosnych przeżyć i do zdobywania wolności. Mówi jeden z Aniołów, który uwolnił się od dźwigania trumny:

> Wskrzeszę ducha w godzinie.
> Krew płynie. – Siła – siła!
> (t. 7, s. 191)[2]

Podobnie jest w przypadku innych postaci tego dramatu, a także na przykład Krasawicy w *Bolesławie Śmiałym*. Bywa, że tak rozumiana krew łączy się w jeden ciąg znaczeniowy ze zdrojem, źródłem, strumieniem, „żywym sokiem w drzewach", z ogniem. Ale pojawia się, na przykład u współczesnych postaci w *Weselu*, krew zgniła, zatruta „jadem gorycznym". Czasem zjawia się nieocze-

---

[1] Kraków 1994, s. 18.

[2] S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, redakcja zespołowa pod kierownictwem L. Płoszewskiego, t. 1-16, Kraków 1958-1995. Z tego wydania pochodzą wszystkie cytowane dzieła Wyspiańskiego.

kiwanie w porównaniu, jak w opisie chocholej muzyki w *Weselu*: „usypiająca, leniwa, w omdleniu a jak źródło krwi żywa, taktem w pulsach nierówna, krwawiąca jak rana świeża" (t. 4, s. 228). Krwawiąca muzyka, krwawiąca pieśń to domena Rapsoda ze *Skałki* (a może samego Wyspiańskiego?):

> Narodu pieśń, narodu śpiew
> i myśl, i serce tkliwe,
> i wszystek ból, i żal, i gniew
> w krwi mojej płyną żywe.
> (t. 6, s. 269)

Nie będziemy prezentować wszystkich uwikłań znaczeniowych krwi w dramatach Wyspiańskiego. Zbyt szeroki to temat. Sygnałem dla dalszych rozważań niech będzie krwawiąca rana z cytatu z *Wesela*. „Krew ukryta (w ciele) – życie, krew wylana na zewnątrz – śmierć" – wyjaśnia Władysław Kopaliński w swoim *Słowniku symboli*. Właśnie tym drugim, negatywnym znaczeniem krwi zajmiemy się dokładniej. Nie ulega bowiem wątpliwości, że krew u Wyspiańskiego występuje najczęściej w kontekście z a b i j a n i a. Leje się owa krew wśród czynów zbrojnych, podczas walki o władzę, przy okazji wspomnień o rabacji. Spragnieni krwi są bohaterowie, ale i towarzyszące im Eumenidy, Harpie, Erynie, Kery. Niektóre dramaty, jak *Bolesław Śmiały*, są wręcz spowite oparami krwi.

Współczesny Wyspiańskiemu Maurycy Maeterlinck próbował wylansować teatr codzienności. To teatr, którego tragizm obywałby się bez krzyczących Atrydów, bez pchnięć sztyletem i walki za pomocą miecza. Wyspiański nie poszedł za tą sugestią: pragnął stworzyć teatr monumentalny, w którym wykorzystana jest polska i europejska tradycja kulturowa, a przede wszystkim historia. Historia odtwarzana podobnie jak w ówczesnej historiografii (przynajmniej w pewnym jej nurcie: L. Kubala, K. Szajnocha), pełna zatem wojen, mordów, walki o władzę, czyli – nazwijmy rzecz po imieniu – pełna zabijania.

Czy zatem mają rację obrońcy współczesnego filmu twierdząc, że to nie w nim po raz pierwszy prezentuje się odbiorcy sztuki mordowanie? Nie radzę wyciągać zbyt pochopnych wniosków.

Ogólnie wiadomo, że Wyspiański lubił posługiwać się gestem Pigmaliona: ożywiał figury, postacie z pomników i gobelinów, bohaterów Homeryckich eposów, Biblii i przede wszystkim – herosów historycznych i legendarnych. Już wiemy, że w owym ożywieniu bierze udział ukrwienie tego, co skamieniałe, co „zmarmurzone". W *Bolesławie Śmiałym* odbywa się ów akt za pomocą przywołania duchów:

> Sam tu! Kolorem was okraszę,
> jak było za dawnych dni.
> Niech król się przede mną do boju zapasze,
> niech stanie przede mną we krwi!
> (t. 6, s. 10)

„We krwi” – to określenie można rozumieć dwojako: jako „okraszony” na nowo płynącą w nim krwią, ale także jako ten, który przeszedł do historii jako krwawy zabójca. Długie trwanie historii zostaje u Wyspiańskiego skrócone do niewielkiego wycinka czasowego: najczęściej do jednej nocy lub jednej godziny. „Zmarmurzona”, obrosła sławą historia zaczyna ukazywać swoje prawdziwe oblicze: spływa krwią. Uwieńczeni wawrzynem herosi otrzymują miano: morderca, rzezaniec, zbrodzień.

Ożywieniu podlegają ważne momenty z dziejów historycznych i legendarnych, od królewny Wandy poczynając. Wanda, i to w obydwu wersjach *Legendy*, nie jest postacią idealną; Wyspiański lubił odbrązawiać bohaterów. Kiedy brat zabił brata, ona zabiła brata-mordercę:

> a ja karząc zbrodnię
> we krwi braterskiej
> pokalałam ręce
> (t. 1, s. 87)

„Karząc zbrodnię”. Już tu przewija się myśl, ważna zwłaszcza w studium o *Hamlecie*, dotycząca „sądów ludzkich” i „sądów Bożych”: czy człowiek ma prawo zabijać, a więc przyjmować rolę sędziego i kata, czy też taka rola przynależy tylko Bogu, który jest Sędzią, „Stwórcą i katem” (*Akropolis*, t. 7, s. 186; podobnie w *Nocy listopadowej*)? Wanda jest skalana krwią. Uświadamia to sobie w momencie, gdy ojciec Krak namawia ją do walki z najeźdźcą: do takiego czynu trzeba „rąk czystych i czoła bez plam” (t. 1, s. 87; inspiracja Makbetowska jest tu – i nie tylko tu – bardzo wyraźna). Jednakże – czy na pewno trzeba czystości do walki? Oto myśli Wandy:

> (wzdryga się, wstaje po chwili; powoli, cicho)
> Do dawnych nowe dodać zbrodnie,
> ponurzyć się we win i gwałtów głębie
> i w mętach czarnych wód zatopić
> trwożliwe białe cnót gołębie –
> nie – nie.
> (s. 91)

Ta negatywna ocena wojny nawet w słusznej sprawie warta jest podkreślenia. Wanda w końcu decyduje się walczyć: pomoże jej lubiąca pić krew Żywia i siły rusalne (w *Legendzie* II – Złe, czarty). Pomoże również myśl o sławie. Sława jest zresztą wyraźnie dwuznaczna: to rzeź i pakt z siłami nieczystymi przynosi sławę. Ta dwuznaczność, a nawet wręcz negatywne nacechowanie sławy będzie się u Wyspiańskiego powtarzać. Ponawianemu w różnych dramatach okrzykowi „do broni!” towarzyszy zawsze myśl o sławie. Maria w *Warszawiance* wysyła narzeczonego na walkę, bo pragnie „dlań Sławy” (t. 1, s. 171). Krasawica w *Bolesławie Śmiałym* namawia Króla do zbrodni, wróżąc mu jednocześnie „Sławę we wieki potomne!!!” (t. 6, s. 13). Podchorą-

żowie w *Nocy listopadowej* idący „przez krew" wołają: „Dla nas Sława, Sława niepodzielna!" (t. 8, s. 27), a Pallas zachęca ich: „Jutro laury!!" (s. 28). Pallas, nazwana „płonącą wiedźmą" (s. 26), ciągle kusi do czynu zbrojnego – Sławą. Mówi do Wysockiego:

> Rana!
> Krew świeża, pozwól wyssać, pić.
> Ty Sławą będziesz żyć!
> (s. 144)

Wołanie Konrada w *Wyzwoleniu*: „Krwi wołam! Chcę święcić noże!" poprzedzone jest okrzykiem: „Sława! narodzie! Sława!!!" (t. 5, s. 166n). Sławę wieści Achillesowi w *Achilleis* namawiająca syna do zabicia Hektora Tetys (t. 7, s. 135; notabene okazuje się ona – co ważne! – myślą Achillesa...). Trzecia scena *Legionu* poświęcona jest w całości sławie widzianej poprzez sposób myślenia Mickiewicza i Krasińskiego. Dla naszego wątku ważne są przede wszystkim słowa upersonifikowanej Sławy, spragnionej – niczym Kera – świeżej krwi i wołającej: „do broni!" (t. 3, s. 121). Właśnie w *Legionie* są także słowa o Polsce, „straszliwym upiorze" rozdzierającym „krwi pełne serca", lubującej się w zapachu świeżej krwi (s. 137).

Trzeba oczywiście pamiętać, że Wyspiański daleki jest od podawania odbiorcy wyraźnie sformułowanych poglądów, że często – jak właśnie w *Legionie* – ukrywa się za prowadzącymi dyskusję postaciami. I jednocześnie trzeba mieć na uwadze charakterystyczny dla Wyspiańskiego, zbliżony do ekspresjonistycznego, szokujący, przejaskrawiony, hiperbolizujący sposób kształtowania wypowiedzi poetyckiej; taki, który pozwolił mu skutecznie odnowić patriotyczny dyskurs. Nie każdą kwestię należy rozumieć dosłownie. Jednakże konsekwencja, z jaką poeta łączy pewne określenia, daje do myślenia. Powstaje mianowicie pewien stały ciąg znaczeniowy: krew – rzeź – miecz – broń – święcenie noży – nieczyste siły – zemsta – sława. W dodatku – jak zobaczymy dalej – są w tych dramatach momenty ocenione wyraźnie pozytywnie, w których sława traci swą wartość.

Oczywiście sława ma trochę inne znaczenie niż pozostałe człony przedstawionego ciągu znaczeniowego. Należy do tej sfery, która cały ów krwawy zamęt, rzeź, nieszczęście oczyści w przyszłości, upiększy, nada mu sens. Czy jednak na długo? Ciągle przecież przewija się w dramatach Wyspiańskiego myśl o przemijaniu wszystkiego:

> aż wszyscy wielcy, półboże olbrzymy
> we wichrze zdarzeń zwieją się jak dymy. –
> (t. 7, s. 28)

Ten „wicher zdarzeń", jakim jest działanie zbrojne i związane z tym zabijanie, jest u Wyspiańskiego niemal zawsze nacechowany negatywnie. Wanda,

jak pamiętamy, widziała nawet w walce obronnej „gwałtów głębię”. Maria w *Warszawiance* wypomina Chłopickiemu:

> To okrutnie tak Śmierci wysełać go w ręce.
> Ja widzę cały kraj we krwi, kraj cały w męce
> w tej waszej wojnie;
>
> (t. 1, s. 191)

W *Nocy listopadowej* ciągle mówi się o krwi, co prawda również – chyba – w sensie pozytywnym: „przez krew zwyciężem!!” (t. 8, s. 13); „Po tej kąpieli krwawej / odrodzą się i poczną żyć” (s. 160); „Krwi przelanej nie zmarnię. Krwią pola a role użyźnię / i synów z krwi tej dam – kiedyś – Ojczyźnie” (s. 171). Ale jednocześnie mówi się o walce bratobójczej, o pomyłkowych zabójstwach, używa się określenia „zbrodnie”, a Ojciec prosi Lelewela: „Synu, o nie plam ty się krwią” (s. 137).

Wyraźnie zatem daje się odczytać z jednej strony niechęć do skalania czystych rąk krwią, z drugiej – wampiryczne (odwołujemy się do koncepcji Marii Janion) pragnienie picia, nasycenia się krwią. Te przeciwstawne uczucia występują nawet w dramatach o powstaniu listopadowym. Ich trochę dwuznaczna wymowa jest zapewne wynikiem wewnętrznego rozdarcia poety. Z jednej strony jest to wstręt do zabijania, z drugiej zaś współodczuwanie zarówno uczucia zemsty, jak i – tak drogiego Wyspiańskiemu – pragnienia wolności, odzyskania własnego państwa. To przecież Wyspiański jest autorem słów: „Narodzie, wróżę, zmartwychwstaniesz” (*Wyzwolenie*, t. 5, s. 24), a także znanej modlitwy z *Wyzwolenia*, błagającej o żywą Polskę (por. s. 144). Czyżby wolał, aby to był dar bezkrwawy?

Przypomnijmy fragment *Wyzwolenia*, w którym Konrad marzy o spokoju:

> Chcę pójść w zaciszny, gęsty bór
> za skłony sinych gór
> i patrzeć po konarach drzew:
> [...]
> i że niczyich rąk nie zbroczy krew.
>
> (s. 135)

Maska 19 powiada, że Konrad myśli o Polsce. Ten sam Konrad okrzykiem „krwi!!” przywołuje niebacznie Erynie, które czynią go ślepym i dają w rękę miecz. Z kolei cały utwór *Legion* jest właściwie dyskusją na temat opozycji: „królestwo ducha”, „czystość sumienia”, wybawienie „przez Słowo” czy – „droga przez krew”. Tragiczną powinność wobec Ojczyzny, właśnie tragiczną, bo polegającą na zabijaniu w obronie swoich, tłumaczy żonie i ojcu Hektor w *Akropolis*. Mówi on, że staje „we świętości obronie”, a owa świętość jest:

> Oto tym, co w mym łonie
> na samo wspomnienie
> żywiej porywa krew i sumienie

ostawia wiecznie czyste:
Ojczyzna – Ilion –
żywe i wiekuiste.
(t. 7, s. 242)

Jednoznacznie negatywnie oceniona jest rabacja z 1846 roku. Mówi Dziad w *Weselu*: „była krew, rzezańce / i splamiła krew sukmany" (t. 4, s. 57). Ta myśl ukonkretnia się Dziadowi w postaci Upiora-Szeli. Upiór, „przeklęty", splamiony krwią, usiłuje się tej krwi – podobnie jak Lady Makbet, Balladyna – pozbyć:

ręce myć, gębe myć,
suknie prać – nie będzie znać;
[...]
jeno ta plama na czole...
(t. 4, s. 119)

Jeszcze bardziej przerażający jest pochód chłopów z 1846 roku w *Legionie*: przeklęci, ślepi, poddani mękom bez końca, pojeni są przez Fortunę zamiast „zdrojem" i „rosą" – krwią. Gorzkim akompaniamentem do tej sceny są słowa Fortuny i Chóru przywołujące wizję wsi sielankowej (t. 3, s. 109-112).

Nie jest łatwy do interpretacji *Bolesław Śmiały*, zwłaszcza na skutek dołączenia *Argumentum*, które upomina się o równe szanse u potomnych dla obydwu adwersarzy. Jednakże Król, nazywający siebie Bożą rózgą, pozbawiony – po nietzscheańsku – litości, został przedstawiony jako okrutnik przekraczający wszelkie granice. Słusznie ocenia go Rapsod (porte-parole poety?). Ten Rapsod, którego lira – przypomnijmy szczegół ze *Skałki* – jest czysta, nie splamiona krwią:

Wnuku Rychezy, ciebie klnę
i ręce twoje krwawe.

I jeszcze tak:

Ty jako boży sierp chcesz żąć,
wiedz, żeś jest tylko zbrodzień!
(t. 6, s. 53, 55)

O braku litości mówi się również w wydanym prawie jednocześnie z *Bolesławem Śmiałym* dramacie *Achilleis*:

Wiedz: Bogom dane jest zabijać ludzi.
Wiedz, że kto w sobie żal i litość skruszy,
takiego człowiek opowie za Boga.
(t. 7, s. 43)

Jednakże słowa te nie są akceptowane przez Wyspiańskiego: wypowiada je Odys, negatywny bohater *Achilleis*, przedstawiony w sposób odrażający jako ten, który „Wzgardę zdobędzie u Bogów i ludzi” (s. 38).

Achilleis i *Powrót Odysa* to utwory szczególnie ważne dla odczytania problematyki zabijania u Wyspiańskiego. Dlatego tak ważne, ponieważ w nich właśnie uwyraźniona zostaje etyczna strona zagadnienia. Dochodzi w nich do uświadomienia, do rozpoznania przez bohaterów istoty krwawego czynu. Przeniesienie problematyki na teren uniwersalny pozwoliło poecie na swobodniejszy wyraz swoich poglądów.

Od razu na początku *Achilleis* główny bohater mówi:

> Rycerze miecza i mężowie czynu,
> wy, których ludów rzesza mnoga słucha,
> którzy chadzacie w gałęziach wawrzynu,
> chcę w was obudzić myśl i potrząść ducha.
> (s. 7)

Z jednej zatem strony walka zbrojna, czyn i sława (gałęzie wawrzynu), z drugiej – myśl i duch. Wyraźny podział, dający pierwszeństwo myśli i duchowi. Przypomnijmy, jak w studium o *Hamlecie* podkreślił Wyspiański rolę jego inteligencji: „Hamlet inteligencją pobił króla, zwalczył i zmógł” (t. 13, s. 75. Za parę lat przeciwstawi myślącego Hamleta człowiekowi czynu Karol Irzykowski w tekście *Z kuźni bluźnierstw*. Problem zabijania stał się szczególnie ważny w latach rewolucji 1905-1907).

Budzenie myśli i ducha rozpoczyna Achilles od samego siebie, wyznając:

> ja, tylu mężów morderca,
> [...]
> którym przejrzał dziś – raz pierwszy poczuł,
> że szczuto mnie jak psa;
> że mordowani przeze mnie – niewinni
> i że w tych czynach szlachetni – bezczynni.
> (t. 7, s. 39)

Myśl i duch budzą się w Homeryckich dramatach przede wszystkim w nocy: dzień jest dla czynu, noc dla rozmyślań i dla ducha. To w nocy mówi Diomedes: „Duch się budzi” (s. 43). I Ajas:

> Nie zasnę. – Ducha pocznę bojowanie. –
> Zabiłem tylu i duch się nie skrzepił.
> (s. 44)

W nocy Menelaos wygłasza swój piękny monolog o duszy tęskniącej do tajemnicy. Sławę – co ważne – zupełnie lekceważy, pozostawiając ją trupom (s. 27).

Najwięcej wątpliwości co do swoich czynów mają Achilles i Hektor. Achilles nie ceni sławy uzyskanej w strasznym czynie, pragnie zaniechać walki:

„Krwi już tyle piłem. Nie chcę krwi" (s. 153). Swoje zadanie określa w ten sposób: „Jestem na to, bym tępił zło i siłę podłą" (s. 120). Właśnie podłość staje się teraz prawdziwym wrogiem. Szlachetny wojownik Hektor czuje się – jak wszyscy zabijający u Wyspiańskiego – przeklęty. Także on pragnie osiągnąć rozpoznanie tajemnicy swego żywota. Pamiętamy, że już w *Akropolis* usprawiedliwiał swoje czyny obroną świętości, Ojczyzny. W *Achilleis* tłumaczy, kto jest jego wrogiem:

kto wdał się mieczem w cudze włości
lub kto chytrością mnie oszukał
kto ręce swe podłością zbrukał
(s. 81n).

Nie ma natomiast problemów etycznych Odys. Przyszły morderca Trojan przedstawiony jest od najgorszej strony: działa podstępnie, zabija bez skrupułów. W ten sposób w *Achilleis* zostaje przygotowana podstawa do bardzo ważnego w twórczości Wyspiańskiego dramatu, jakim jest *Powrót Odysa*.

W tym dramacie „droga przez krew" (częste określenie Wyspiańskiego, użyte między innymi w stosunku do Makbeta) okazała się drogą do klęski osobistej. Zadaniem przybyłego na Itakę Odysa jest „rozpoznać siebie i potępić" (t. 9, s. 134). Nękany wizjami zamordowanych ofiar Odys ma pełną świadomość zła, które popełnił, i kary, której musi się poddać. I on, jak wszyscy zabójcy, czuje się przeklęty, i on w chwili rozpoznania swojej sytuacji odczuwa miałkość sławy:

ODYS
(drwiąco)
W Helladzie moją śpiewają dziś Sławę.
(w żalu)
Duszę przeklętą mam –
(ze wstrętem)
ręce są – krwawe.
(s. 113)

Jest to dramat pełen rozpaczy: o daremnych próbach uniknięcia swego losu, o klątwie ciążącej nad rodem (nad człowiekiem w ogóle?), o hańbie, do której może zostać doprowadzony człowiek, o sile do czynienia zła otrzymanej od Boga. Ostatnie słowo dramatu: „Wybawienie" dotyczy... śmierci. Uważa się – i słusznie – że *Powrót Odysa* jest dramatem o tragizmie ludzkiej kondycji. Jednakże nie wolno zapominać, że jest to jednocześnie dramat, który w sposób bezwzględny potępia bezlitosną „drogę przez krew" połączoną z podstępem. Sposób przedstawienia „podłych" działań Odysa w *Achilleis* taki właśnie epilog zapowiadał. Dodajmy, że prześledzenie przez nas wątku „krwawych rąk" i „drogi przez krew" pozwalało spodziewać się takiego właśnie epilogu twórczości Wyspiańskiego.

Jakże inaczej niż Odysa zaprojektowany został powrót tych bohaterów, którzy – odrzucając czyny podłe – pragną zachować czyste ręce. Mówi Priam w *Achilleis*:

> A gdy Bóg mój będzie chciał, bym ożył
> w wieków nieśmiertelnej gontynie,
> to baczę, bym się nie zapłonił
> pamięcią o podłym czynie.
>
> (t. 7, s. 78)

*

Mordów, zabijania jest w twórczości Wyspiańskiego wyjątkowo dużo, konieczne było zatem dokonanie selekcji. Już tylko niejako na marginesie wspomnijmy o tragedii opartej nie na heroicznych czynach, lecz na zwykłej zbrodni. W *Sędziach*, bo o ten utwór pisany przez całe życie Wyspiańskiego chodzi, pod względem etycznym sytuacja układa się wyjątkowo klarownie: winni zabójstwa zostają ukarani zarówno w porządku ludzkim (sąd ludzki), jak i w porządku Bożym (sąd Boży).

Pozostaje tajemnicą, dlaczego pisarz wyraźnie potępiający „krwawe ręce” ciągle do tematu zabijania powracał. Pogłębiał go wielorako, rozpatrując na przykład uzurpatorskie skłonności człowieka do sprawowania sądu nad innymi ludźmi, do przyjmowania roli kata. Komplikował ów temat próbując zrozumieć, jaka jest w tej sytuacji rola Boga. Zmagał się z etycznym problemem zabijania w czasie wojny, w tym – z nieuniknionym plamieniem się krwią przez naród pragnący zrzucić jarzmo niewoli.

Rozpatrywaliśmy tu niemal wyłącznie utwory o tematyce historycznej. Trudno nie zauważyć, że Wyspiański, pomimo obsesji krwi i zabijania, nie należy do pisarzy przejawiających bojowego ducha, jak na przykład Henryk Sienkiewicz. O wiele bliższy jest Żeromskiemu, który demaskował okrucieństwa wojny w *Popiołach*, w *Róży* zaś kazał się Danowi zastanawiać nad konsekwencjami użycia nowej broni. Dan w końcu posłużył się swoim wynalazkiem, bronią masowego rażenia. Jednakże przedtem na pytanie swego sobowtóra, czym będzie śmierć, którą zada wrogom, odpowiedział w duchu Wyspiańskiego: morderstwem.

Zabijanie, krwawe ręce, tortury, okrucieństwa – te elementy nie są obce Młodej Polsce. Współtworzą nierzadko pejzaż wewnętrzny, metaforyzując wewnętrzne walki i uczucie dogłębnego cierpienia (Tadeusz Miciński, Stefan Żeromski i inni). Taka funkcja, metaforyczna, świetnie spełniająca swoją rolę, prowadzi jednak do zatarcia etycznego wymiaru zadawania śmierci. Wkrótce, w ciągu XX wieku, dojdzie do głosu – w wieloraki sposób – dziedzictwo de

Sade'a: zabijanie jako dostarczanie niezwykłych wrażeń widzowi, jako badanie ludzkich możliwości w czynieniu zła, jako swoista – jak chcą niektórzy – metafizyka okrucieństwa. Groteska – skądinąd znakomicie sprawdzająca się w sztuce i w literaturze – może działać w kierunku oswojenia zabójstwa. O współczesnym apogeum zabijania w szeroko pojętej kulturze (symbolem staje się „rzeźnia") wszyscy dokładnie wiemy.

Warto jednak przypomnieć, że dla Wyspiańskiego zabijanie to przede wszystkim bardzo ważny i trudny problem etyczny. Trudny, ponieważ uwikłany jest w historię, a także w głęboko i boleśnie odczuwany tragizm ludzkiej i narodowej egzystencji. Nie ulega jednak wątpliwości, że autor *Wyzwolenia* usiłował słowom: „Nie zabijaj!" przywrócić ich pierwotny sens – sens jednoznacznego zakazu.

Ewa MIODOŃSKA-BROOKES

„ZDOBYWAJ CO DZIEŃ BOGA I SIEBIE NA NOWO..."
Religijne aspekty dramatów Wyspiańskiego*

Potężne wołanie o wolę, czyn i heroizm wyrasta u Wyspiańskiego ze swoistego podłoża, nie jest tylko powtarzaniem cudzego programu lub zastosowaniem cudzych koncepcji i haseł na gruncie polskim.

Twórczość Stanisława Wyspiańskiego rozpatrywana w aspekcie problematyki religijnej stawia przed badaczem liczne przeszkody i wątpliwości, które chyba nie dadzą się rozwiązać w żadnym modelu interpretacji[1]. Do przeszkód istotnych, choć, zdawać by się mogło, czysto formalnych, należy szczególna właściwość osobowości artystycznej autora *Wesela*, ujawniająca się w daleko idącej kategoryczności i apodyktyzmie połączonych z brakiem ostrości i konsekwencji intelektualnej sformułowań ideowych. To spostrzeżenie dotyczy zarówno pojedynczego utworu traktowanego jako integralna całość (choć w różnym stopniu), jak też „dzieła życia" rozwijającego się z wyjątkowo intensywnym poczuciem ubywania czasu danego człowiekowi do wypełnienia.

Szczególnym rodzajem tak rozumianych trudności interpretacyjnych jest status postaci dramatycznych kreowanych przez artystę. Charakter ich przeżyć i działań, spazmatyczne napięcie, z jakim dopełniają swe losy, ich zakorzenienie w tradycji kulturowej (zwłaszcza polskiej, która prowokuje ich autotematyczne rozumienie) sprawiają, iż czytelnicy dramatów Wyspiańskiego z reguły skłonni są traktować poszczególne postacie, ich postawy i formułowane przez nie deklaracje jako wyznania autorskie czy też jako maski i role tego samego człowieka artysty. Tymczasem, jak się zdaje, zarówno poetycka koncepcja świata – całość przez pisarza kontemplowana, jak i dość wyraźnie formułowane w studium o *Hamlecie* wskazania dotyczące procesu twórczego oraz stosunku zachodzącego między dziełem a osobą autora zmuszają do daleko idącej ostrożności wobec takich hipotez. Każą zatem szukać sygnatury autorskiej raczej na płaszczyźnie pytań, otwierania problemów, na drodze spojrzenia kierowanego

---

* Tekst publikowany wcześniej w tomie: E. Miodońska-Brookes, *„Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej". Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1997, s. 11-43, Towarzystwo Autorów i Wydawnictw Prac Naukowych „Universitas".

[1] Zwróciła na to uwagę A. Łempicka w książce *Wyspiański pisarz dramatyczny. Idee i formy*, Kraków 1973, omawiając szeroko i subtelnie problemy idei metafizycznych w dramatach Wyspiańskiego i wysuwając szereg zastrzeżeń pod adresem ich religijnej interpretacji.

od etapu i postawy przezwyciężonej, „przewalczonej w sobie”[2], już rozpoznanej – ku nieznanej jeszcze możliwości. Zatem – nie gotowe, statyczne, unieruchomione w określonej i jednej formule rozwiązania, lecz raczej ruch między nimi, napięcie między owymi statycznymi momentami umożliwiają zbliżenie do poszukiwanego kształtu światopoglądu autorskiego.

Zagadnienie sposobu traktowania bohaterów dramatycznych w tekstach Wyspiańskiego stawiam tu od razu jako kluczowe ze względu na dwie przesłanki. Pierwszą stanowi konieczny związek między osobą ludzką a czymś, co rozumiemy przez światopogląd czy choćby sposób świadomego przeżywania relacji między „ja” i „nie ja”. Drugą widziałabym w genologicznej naturze tych tekstów. Człowiek, osoba ludzka, jest wszak w dramacie najbardziej fundamentalnym momentem, niezależnie od tego, jak się odniesiemy do klasycznych rozróżnień arystotelesowskich, związanych z charakterystyką tragedii i komedii, to znaczy do zagadnienia prymatu mythos (akcji) lub ethos (charakteru). Z tego punktu widzenia patrząc, wydaje się, iż pierwszorzędnym problemem w tekstach Wyspiańskiego stawianym kategorycznie jest sposób artykułowania niezgody na brak sensu istnienia, na jego absurdalność. Wszechobecność i siła tego imperatywu w jego dramatach implikuje zaciekłość, z jaką tropi on i odsłania wszelkie formy przyzwyczajenia i przyzwolenia na egzystencję pozbawioną sensu, nieuzasadnioną. Stąd, jak sądzę, postawienie w centrum dramatów indywidualnych i zbiorowych przejścia kategorii przeznaczenia w kategorię powołania, stanowczy postulat spojrzenia serio na istnienie, obsesja prawdy i kłamstwa, najgłębszy związek pojmowania śmierci z przeżyciem pełni sensu i wartości życia, uparte przypominanie o odnowicielskiej, zmartwychwstańczej perspektywie wizji eschatologicznej. Stąd wreszcie specyficzny dialog pomiędzy Sędzią Odwiecznym a człowiekiem biorącym na siebie ciężar funkcji sądzenia, dialog możliwy dzięki Słowu – znakom stawianym przed oczy człowieka przez Sędziego Odwiecznego.

Pora zasygnalizować sferę innego rodzaju trudności interpretacyjnych, jakich nie szczędzą teksty Wyspiańskiego. Najlapidarniej, ale chyba zbyt skrajnie, określił je Czesław Miłosz[3], stwierdzając, iż treść teatru młodopolskiego wieszcza jest już tylko nacjonalistyczna, a nie religijna. Wydaje się, iż na drastyczności tego twierdzenia zaważył taki ogląd twórczości Wyspiańskiego, w którym dramaty listopadowe, *Wesele* czy *Wyzwolenie* zepchnęły po trosze z pola widzenia inne utwory; zarazem wewnątrz tej listy dokonuje się znamienna redukcja doświadczenia egzystencjalnego do historycznego istnienia zbiorowości narodu. W tym bowiem kontekście nabierają wyrazistości tematy „klucze”: zniewolenie,

---

[2] Termin pojawiający się w listach poety do A. Chmiela (np. z 7 i 13 VIII 1904) oraz związany z interpretacją procesu twórczego w studium o *Hamlecie*. Por. E. Miodońska-Brookes, *Studia o kompozycji dramatów Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1972.

[3] Zob. Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Paryż 1977, s. 109.

wina, ofiara, walka, cierpienie i nieszczęście, relacje między istnieniem poszczególnym i zbiorowym. Pewną możliwość osłabienia tego wyroku interpretacyjnego można by zobaczyć w odwołaniu się do znamiennego dla Wyspiańskiego ujęcia poznania, ujęcia, w którym odrzuca on wyłączność abstrakcyjnej spekulacji intelektualnej, jak i wyłączność intuicyjnej, irracjonalnej jedności podmiotu z przedmiotem, której narzędziem byłaby przede wszystkim wyobraźnia. Tylko konkretne i całościowo traktowane doświadczenie istnienia podmiotowego może być drogą poznania, może prowadzić do prawdy, może dopełnić się śmiercią-owocem. Jako niezbędna konsekwencja narzuca się tu zatem materia poznania, w którym nie podlega ostremu przeciwstawieniu doświadczenie zbiorowego podmiotu historii i doświadczenie osoby ludzkiej. In concreto, jest to zatem doświadczenie człowieka-Polaka. Poza ten układ Wyspiański raczej nie wykraczał, choć często dotkliwie odczuwał jego ograniczenia. W tym też układzie badacz jest zmuszony szukać i jeśli to zgodne z rzetelnym postępowaniem analitycznym, odsłonić religijny horyzont postawy pisarza.

Trzeci wreszcie zakres trudności lektury dzieł Wyspiańskiego nastawionej na tropienie obecności lub braku postawy religijnej w jego utworach wynika z mocno zakorzenionej wśród badaczy Młodej Polski, chyba uzasadnionej, nieufności do języka, jakim przemawiają do nas artyści tamtej epoki. Dwa zwłaszcza momenty będą tu istotne. Po pierwsze, zamiłowanie do wykorzystywania gotowych, istniejących w tradycji kulturowej form i znaków, których używa się jednak z niebezpieczną swobodą dla wyrażania nowego, czasem wręcz obcego im sensu. W tym zakresie dotyczy to w dużej mierze motywiki religijnej i mitologicznej. Po drugie, zjawisko istotne dla odbioru kultury młodopolskiej, uleganie modom, a niekiedy głębszej fascynacji formułami stojącymi na pograniczu refleksji filozoficznej i wypowiedzi artystycznej, wyrażającymi w sposób radykalny sytuację kryzysu kultury europejskiej w drugiej połowie XIX wieku. Szczególnie znamienny jest tu casus formuł Nietzscheańskich, które w ogromnym stopniu przesyciły także polską literaturę przełomu XIX i XX wieku. Właśnie bardziej formuł, a nie istoty refleksji i postawy za tymi formułami stojącej. To przyswojenie formuł stwarza nieraz pozory głębszego związku myśli i formacji filozoficznej Młodopolan z koncepcjami autora *Zaratustry*. Oczywiście nie zawsze da się tak jasno uwypuklić pozorność owego przylegania myśli narzuconą przez język, sposób wyrażania, jak na przykład udało się badaczom w stosunku do Leopolda Staffa[4], którego twórczość wyjątkowo precyzyjnie pozwala rysować mapę punktów istotnie zbieżnych i tylko powierzchownie wspólnych. Częściej jest to zadanie bardzo żmudne a i nie zawsze w pełni wykonalne. Tu należy więc tylko zasygnalizować intuicję ogólną w odniesieniu do przypadku Nietzsche-Wyspiański. Trudno postawić na rze-

[4] Por. A. Szczerbowski, *Leopold Staff*, „Pamiętnik Literacki" 39(1950) s. 99-120; J. Kwiatkowski, *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Kraków 1973.

czywiście wspólnej płaszczyźnie tak istotne dla autora *Poza dobrem i złem* pojmowanie religii wyłącznie w aspekcie zakazu, kary i potępienia oraz ideę niewinnego stawania się z obsesyjnymi problemami Wyspiańskiego, które wyliczymy tu w dużym skrócie: uparta obecność motywu winy, skażenia, wyczuwalność rysu etycznego w całości bytu, a zwłaszcza w istnieniu ludzkim, namiętne pragnienie oczyszczenia, niezmiernie poważne pojmowanie grzechu jako stanu przyrodzonego człowieka, obsesja upadku i dźwigania się z niego. Na wyraźny brak współbrzmienia myśli Nietzscheańskiej w jej wątku pogardy i odrzucenia charakterystycznym dla koncepcji nadczłowieka z postawą Wyspiańskiego wskazuje bardzo intensywnie przeżywana przez polskiego pisarza potrzeba „przerabiania" swoich współczesnych, którym nieustannie aplikował kurację wstrząsową[5]. Takie kreacje, jak król Bolesław czy zwłaszcza Konrad z *Wyzwolenia*, mogą być widziane raczej jako indywidualna rozprawa z podobnymi ideami, jednak wypływającymi z typowych dla polskiej tradycji (zwłaszcza romantycznej) wahań między postawą sytuowania siebie ponad i poza społeczeństwem a poczuciem najsilniejszego z nim związku. Widzieć więc w tych postaciach można próbę dramatyzacji procesu „przewalczania" ich w sobie, uwalniania się od nich, w czym pomocne okazują się niektóre wątki polskiej tradycji romantycznej, a z czasem i tradycja staropolszczyzny. Potężne wołanie o wolę, czyn i heroizm wyrasta u Wyspiańskiego ze swoistego podłoża, nie jest tylko powtarzaniem cudzego programu lub zastosowaniem cudzych koncepcji i haseł na gruncie polskim. Do innego też domu zdaje się zmierzać myślenie Wyspiańskiego i myślenie Nietzschego. Sądzę, iż właściwe autorowi *Akropolis* gwałtowne pragnienie współdziałania człowieka z całościowo niedostępną jego rozumowi odwieczną myślą Boga i wolą Boga spokrewnia Wyspiańskiego w pewnej przynajmniej mierze raczej z pewnymi wątkami myśli M. Zdziechowskiego.

Ponieważ jednak utworom Wyspiańskiego daleko do jasności i jednoznaczności światopoglądowej, zdecydować się należy na postępowanie niezbyt ambitne i niewyczerpujące, to znaczy na próbę przedstawienia refleksji skupionych wokół jakiegoś wybranego zagadnienia, poprzez które można by zobaczyć ich religijny horyzont. Zagadnienie to określimy tymczasem czysto hasłowo: Sędzia, Sądzić, Sądzony.

I

Lekturę dramatów Wyspiańskiego, nastawioną na rysujący się w nich obszar problematyki religijnej, zacznijmy od wypunktowania spraw leżących nie-

[5] Innego zdania jest A. Łempicka, por. *Nietzscheanizm Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Literacki" 49(1958) z. 3, s. 37-66; *Wyspiański pisarz dramatyczny*, s. 33-43, 101-111.

jako na powierzchni. Idzie tu o występowanie postaci, wątków, obrazów wywodzących się z kręgu biblijnego czy wprost do Biblii odsyłających. I pod tym względem wykazuje poeta daleko idącą odrębność w stosunku do swych kolegów po piórze. Zważywszy popularność w literaturze Młodej Polski takich postaci biblijnych, jak Judasz, Maria Magdalena, św. Jan Chrzciciel czy Salome, biorąc pod uwagę ogromną różnorodność motywów szatańskich, lucyferycznych, wątki buntu, kuszenia Chrystusa bądź człowieka, powtarzalność wizji eschatologicznej jako katastrofy, przekleństwa i gniewu Boskiego, wyjaławiającego i unicestwiającego ludzkość, można zaryzykować twierdzenie, że wybory Wyspiańskiego kształtują się odmiennie i pomijają wiele z tych kluczowych motywów modernizmu.

W jego wyborach prymat należy do ksiąg Starego Testamentu, i to w dość szerokim, a zarazem nietypowym zakresie. Najpierw wymienić by trzeba księgę, której sentencje jak gdyby patronują całości dorobku Wyspiańskiego, są zarazem drogowskazami ustalającymi kierunki jego religijnego, a także etycznego nastawienia, dadzą się odnaleźć jako głęboko tkwiący podkład jego sposobu ujmowania bytu i egzystencji w ścisłym związku z problematyką etyczną. Mowa tu o Księdze Mądrości Syracha. Jako zupełnie wstępną sugestię proponuję sporządzić krótką listę cytatów, które zdają się najlepiej wyrażać tę intuicję interpretacyjną, w której nie chodzi przecież o ustalenie wpływów w dosłownym tego słowa znaczeniu. A oto one:

„Za sprawiedliwość walcz dla duszy twojej i bij się o prawdę aż do śmierci, a Bóg za ciebie zwalczy nieprzyjaciół twoich" (4, 33).

„Nie bądź prędkim w języku twoim, a niepożytecznym i niedbałym w uczynkach twoich" (4, 34).

„Bóg od początku stworzył człowieka i zostawił go w mocy rady jego. [...] Położył przed tobą ogień i wodę; do czego chcesz, wyciągnij rękę twoją. Przed człowiekiem żywot i śmierć, dobro i zło; co mu się podoba, będzie mu dane" (15, 14. 17-18).

„I wszystkie dzieła ich są jak słońce przed obliczem Bożym, a oczy Jego bez przestanku patrzą na ich drogi" (17, 17).

„Biada człowiekowi dwoistego serca i ustom złośliwym, i rękom źle czyniącym, i grzesznikowi, który po ziemi chodzi dwiema drogami. Biada tym, którzy są trwożliwego serca, którzy nie wierzą Bogu, i dlatego też nie będą mieli obrony od Niego" (2, 14-16).

„Póki jeszcze zdrów jesteś i oddychasz, niechaj cię nie wypiera żadne ciało [...]. We wszystkich sprawach twoich miej sam zwierzchność. Nie czyń zmazy sławie twojej" (33, 21-24).

„[...] sny wynoszą nieroztropnych. Jak ten, co chwyta cień i wiatr goni, tak i ten, który daje wiarę snom kłamliwym. To wedle tego: widzenie senne; przed obliczem człowieka podobieństwo człowieka. Od nieczystego co będzie oczyszczone? a od kłamcy co prawdziwego będzie powiedziane? [...] jeżeli nie od

Najwyższego zesłane jest nawiedzenie, nie przykładaj do nich serca twego" (34, 1-4. 6)[6].

Po Księdze Syracha należy od razu położyć Genesis, a w niej szczególnie istotne figury podstawowej problematyki upadku, grzechu, pokuty i pojednania oraz wątek wybrania, a więc korowód postaci wiązanych konfliktem winy, zemsty, kary i ekspiacji: Kain i Abel, Jakub i Ezaw, Dawid i jego bracia, Dawid i Saul, Dawid i Absalom. Z naciskiem rozwija też Wyspiański w swych tekstach topos przymierza czy przysięgi wiążącej człowieka z Bogiem i z drugim człowiekiem, podejmuje charakterystyczny dla ksiąg prorockich (zwłaszcza Izajasza) i królewskich motyw samotności, przeżycia izolacji i oddzielenia wśród swoich oraz ostro rysujące się zmaganie pychy i pokory odsłaniającej poczucie

[6] Tekst Księgi Mądrości Syracha, czyli Eklezjastyka, cytujemy w tłumaczeniu J. Wujka, dla porównania podajemy przykłady zaczerpnięte z Biblii tysiąclecia, wydanie 2. zmienione, Poznań-Warszawa 1971.

„Aż do śmierci idź w zapasy o prawdę,
a Pan Bóg będzie walczył o ciebie" (4, 28).

„Nie bądź odważny w języku,
a gnuśny i leniwy w swych czynach" (4, 29).

„On na początku stworzył człowieka
i zostawił go własnej mocy rozstrzygania. [...]
Położył przed tobą ogień i wodę,
co zechcesz, po to wyciągniesz rękę.
Przed ludźmi życie i śmierć,
co ci się podoba, to będzie ci dane" (15, 14. 16-17).

„Wszystko, co czynią, jest przed Nim jak słońce,
a oczy Jego są ustawicznie na ich drogach" (17, 19).

„Biada sercom tchórzliwym, rękom opuszczonym
i grzesznikowi chodzącemu dwiema ścieżkami.
Biada sercu zniechęconemu; ponieważ nie ma
ufności, nie dozna opieki" (2, 12-13).

„Póki żyjesz i tchnienie jest w tobie,
nikomu nie dawaj nad sobą władzy. [...]
W każdym czynie bądź tym, który góruje,
i nie przynoś ujmy swej sławie!" (33, 21. 23).

„[...] marzenia senne uskrzydlają bezrozumnych.
Podobny do chwytającego cień i goniącego wiatr
jest ten, kto opiera się na marzeniach sennych.
Marzenia senne podobne są do obrazów w zwierciadle,
naprzeciw oblicza – odbicie oblicza.
Co można oczyścić rzeczą nieczystą?
Z kłamstwa jakaż może wyjść prawda? [...]
Poza wypadkiem, gdy Najwyższy przysyła je jako nawiedzenie,
nie przykładaj do nich serca!" (34, 1-4. 6).

przynależności do ładu nadnaturalnego. W tym też związku trzeba przypomnieć odniesienia do Księgi Psalmów i Pieśni nad Pieśniami. Posługuje się też Wyspiański zaczerpniętym najpierw z Księgi Daniela, potem z Ksiąg Machabejskich motywem świętokradztwa, profanacji, by połączyć go z czasem z podstawowym ujęciem grzeszności człowieka kalającego czy profanującego świat. Wszystkim tym tematom patronuje zmaganie się z predestynacyjnym pojmowaniem losu ludzkiego, który poeta stara się ukazać jako żywą świadomość zadania czy wezwania skierowanego przez Boga do człowieka, zadania, które trzeba w najwyższym napięciu woli, serca i wyobraźni odgadywać, heroicznie podejmując hazard błędu, rozminięcia się z intencją roli proponowanej człowiekowi przez Boga. Rezultatem tej „interakcyjnej" relacji Bosko-ludzkiej jest zainteresowanie sposobami prowadzenia dialogu przez jej partnerów; mowa – słowo Boga do człowieka, a więc różne obrazy epifanii i natchnień Boskich kształtowane również na podstawie wzorców obrazowania starotestamentowego, skupione wokół pojęcia Rex Tremendae Majestatis. Cały ten krąg zagadnień związany został przez Wyspiańskiego z pojmowaniem Boga jako Stwórcy, jako Prawdy i jako Sędziego o surowym obliczu Pana.

Charakterystyczny dla światopoglądu Wyspiańskiego wydaje się sposób, w jaki w jego dramatach obecne są osoba Chrystusa i wątki ewangeliczne. Z jednej strony trzeba postawić tę ich wersję, która służy przede wszystkim walce z romantycznym i postromantycznym kultem martyrologii, ale która niekiedy odsłania grozę religijnego przeżycia nieszczęścia jako radykalnego oddzielenia od bytu prawdziwego, radykalnej samotności i opuszczenia. Z drugiej strony wydobyć należy nawiązania do biblijnej, a także liturgicznej tradycji idei Zmartwychwstałego Zwycięzcy Śmierci[7], odradzającego człowieka i wszelki byt, oraz do obrazu Chrystusa-Sędziego, najpełniej rozwijanego w Ewangelii św. Jana[8]. Osoba Chrystusa, sytuacje ewangeliczne wypełniające ziemską biografię Syna Bożego pojawiają się jednak w utworach Wyspiańskiego raczej nie wprost, lecz jako wzorce, na których oparta została koncepcja bohaterów ludzkich i ich ludzkiego doświadczenia. W kategoriach sakralnych zostają więc ujęte dwie podstawowe Chrystofanie – Boże Narodzenie i triumf Zmartwychwstania, natomiast dzieło zbawienia przez cierpienie i mękę krzyżową – raczej w kategoriach humanistycznego heroizmu.

Specjalną pozycję zdaje się zajmować w świecie wewnętrznym Wyspiańskiego idea Chrystusa-Sędziego, którą poeta łączy niekiedy z obrazem Zmartwychwstającego i z paruzją, jak na przykład w *Akropolis*. Częściej jednak idea ta funkcjonuje jako dający się wyczuć w lekturze horyzont odniesienia dla sądu podejmowanego przez człowieka. W tym wypadku nacechowanie chrystolo-

---

[7] Por. E. Miodońska-Brookes, *Wawel-„Akropolis". Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1980.

[8] Por. J 3, 17; 3, 19; 5, 30-33; 8, 16; 9, 39; 12, 31; 12, 47-49.

giczne nie zawsze jest dość czytelne. Można jednak mniemać, iż odwołanie do ewangelicznych motywów konfrontacji Chrystusa i świata jako swoistej wersji sprawowania sądu wyraża się w uporze, z jakim Wyspiański kształtuje postulatywnie wizję sędziego, który samą swą obecnością odsłania prawdę ludzkiego serca, miast ferować wyroki. Sędzia w tej wizji, przedstawiany niekiedy jak Chrystus, ocala i wskrzesza, a nie unicestwia i odrzuca. Zatem ta postulatywna wizja zakorzeniona jest prawdopodobnie z jednej strony w Janowej interpretacji sądu Chrystusa nad światem, z drugiej – w ewangelicznym epizodzie sądu nad jawnogrzesznicą. Z osobą sędziego wiąże też pisarza rys charyzmatyczny – misji wydobywania prawdziwego oblicza świata i każdego człowieka. Bardzo rzecz upraszczając, można w tym postulatywnym wyobrażeniu sędziego widzieć indywidualne przeżycie i rozwinięcie słów Chrystusa z Ewangelii św. Jana: „Ja jestem drogą i prawdą, i życiem”[9].

Tak sprawowany sąd jest jednak w oczach Wyspiańskiego możliwy jedynie dla prawdy absolutnej – a więc dla natury Boskiej. Natura ludzka w tej samej sytuacji zawsze odsłoni ułomność, niepełność prawdy, zawsze przywiedzie do sądzącego winę, a funkcję sądzenia przekształci w uzurpację, która zabija. Przyjęcie na siebie roli sędziego, niezachwiana wiara w prawo do jej pełnienia przez naturę człowieczą jest więc wzięciem na siebie grzechu i w wypadku ludzkich bohaterów Wyspiańskiego nie przynosi samo w sobie ocalenia, musi zostać dopiero odkupione. Tak dokonuje się we wzorcu ewangelicznym radykalne rozdzielenie Boskiej i ludzkiej natury Chrystusa jako modelu postaciowego. Połączenie tych natur może się dokonać na innej płaszczyźnie, w której osoba Chrystusa traktowana jest jako wzorzec heroicznego sprostania smutkowi równającemu się śmierci. W ludzkim wcieleniu tej sytuacji Wyspiański zawsze wydobywa zasadnicze źródło tragizmu związane z wolnością jako wartością ambiwalentną, z przełamywaniem się przymusu właściwego determinacji i wolności właściwej heroicznemu dopełnieniu wezwania, posłannictwa. Wydaje się natomiast, że w utworach krakowskiego artysty brak istotnych nawiązań do ewangelicznych obrazów Chrystusa miłosiernego, do Boga litości, współczucia i przebaczenia, a przynajmniej są one bardzo rzadkie. Natomiast te właśnie aspekty pojawiają się w ujęciu motywów Maryjnych, rozwijając jak gdyby epitety Bożej Matki określanej jako Orędowniczka, Pani Łaskawa i Litościwa, Matka Czułej Opieki, Matka Bolesna. Nie są to jednak nawiązania biblijne sensu stricto, lecz raczej liturgiczne, a nawet literackie i ikonograficzne.

Kluczowe miejsce w wyobraźni Wyspiańskiego przypada natomiast motywom ogniskującym się wokół idei Ducha Świętego jako wcielenia łaski udzielanej człowiekowi przez Boga i jako najwyższej mocy twórczej działającej w ludzkim świecie i w historii. Motywika Ducha Świętego w utworach autora hymnu-orędzia *Veni Creator* wiąże się też z tematem Wcielonego Słowa, do-

[9] J 14, 6.

trzymania obietnic Boskich, ze zdolnością człowieka do tworzenia wspólnoty, u podstaw której legła idea Kościoła jako jedności w Duchu, idea sakramentalnej inicjacji takiej wspólnoty. I znów pomocne może się okazać odwołanie do Ewangelii św. Jana, w której najpełniej zostają wyrażone szczególne właściwości Ducha Świętego jako Pocieszyciela, Ducha Prawdy i jako twórczej obecności Boga w świecie[10].

Dla Wyspiańskiego ogromne znaczenie zdaje się też mieć odnowicielski i radosny rys przynależny Duchowi Świętemu oraz jego ścisłe zespolenie z każdą historycznie realną rzeczywistością. Pewne światło na sposób ujmowania istoty i funkcji Ducha Świętego przez autora *Akropolis* może rzucić przypomnienie rysunku jego mistrza, Jana Matejki, który w 1885 roku przygotowując projekty malowideł dla Politechniki Lwowskiej naszkicował Trójcę Świętą. Jej centralną postacią uczynił pełnego dynamizmu nagiego młodzieńca, który w strugach światła zstępuje w gwałtownym poruszeniu ku zarysowanej w dole ziemi. Artysta scalił kompozycję typowym znakiem trójkąta, ale z wierzchołkiem skierowanym w dół, operując też efektem podziału płaszczyzny na strefę intensywnego światła, wypełniającego właśnie ów trójkąt i obejmującego zarazem młodzieńczą personifikację Ducha Świętego, oraz na strefę półcienia, z której w górnym planie szkicu wychylają się ku sobie popiersia Boga Ojca i Syna Bożego. Obie te postacie scharakteryzował Matejko właściwymi im gestami i atrybutami. Ten chwyt kompozycyjny sugeruje, jak można sądzić, iż to właśnie osoba Ducha Świętego w pełni objawia ideę Boga, a zarazem wiąże ją ściśle ze światem ludzkim. Młodzieńcza postać symbolizująca Ducha Świętego kontrastuje też swą żywą cielesnością, pięknem młodości wywiedzionym ze starożytnego kanonu estetycznego, z osobami Ojca i Syna, których cielesność jest jakby przytłumiona, zarazem naznaczona piętnem nieco smutnej powagi. Kompozycja Matejki prowokuje także do zastanowienia nad tajemnicą jedności w istocie tego, co dzięki środkom plastycznym zostało określone jako różne czy wręcz kontrastowe. Radosna jasność, witalność, dynamika symbolicznego ciała Ducha Świętego zstępującego na ziemię jako „Wszechmogącego Boży dar"[11] to właściwości Boskiego żywiołu sprawiającego, że możliwym staje się, „by człowiek przemógł cielska trok i mocen wzniósł się w męski ton", porywającego ludzkie dusze w swój lot. W ujęciu Wyspiańskiego działanie Ducha Świętego przybiera najwyraźniej rysy upodobniające je do aktu stworzenia wszechrzeczy, traktowanego jako wiecznie działająca moc stwarzania:

Na początku było Słowo,
Nad wodami Boży Duch;

---

[10] Por. J 14, 16-20; 14, 26-27; 15, 26-27; 16, 7-15.

[11] S. W y s p i a ń s k i, *Hymn Veni Creator*, w: t e g o ż, *Dzieła zebrane*, redakcja zespołowa pod kierunkiem L. Płoszewskiego, t. 11, Kraków 1961, s. 133. Wszystkie cytaty z utworów Wyspiańskiego zaczerpnięte są z tego wydania.

Bogiem było wklęte mową,
zeń się począł rodny ruch.

Żywot w Słowie się wylęga,
Gwiazd i słońc zapala świt,
Żywioł w zgodnym węźle sprzęga
w nieśmiertelny potęg byt.

Lep gliniany, wolą Słowa
człowiek-kłos na roli wstał;
orna rola łan wychowa,
jakie ziarno w glebę siał[12].

II

Zali sprawiedliwość i sąd
śmiertelnym nie największy błąd?[13]

BISKUP
Ważę Sąd.

ŚMIERĆ
Bóg sądzi sam.
[...]
Najcięższą wziąłeś winę win,
żeś wstrzymał Bożej ręki sąd
i sam wypełnił czyn
i słowo potępienia[14].

Następne w 1905 roku studium o *Hamlecie* jest wprawdzie wypowiedzią o cudzym dziele i próbą wniknięcia w akt twórczy innego artysty, ale ustalenie punktu widzenia, z jakiego te cudze sprawy są oglądane, mówi przede wszystkim o samym Wyspiańskim. Pojawiają się bowiem w tym tekście wątki myślowe, których korzeni trzeba szukać przed laty, we wczesnych dramatach, i które towarzyszą poecie aż po ostatnie chwile. Skupiają się one wokół jednego centralnego dla przełomu wieków XIX i XX pytania: czy niebo, pod którym żyje człowiek, jest puste czy też jest jasnym okiem Sędziego patrzącym nieustannie, niezmordowanie na każdy ludzki czyn, na każdą ludzką myśl. Pokolenie współczesnych Wyspiańskiemu niezmiernie często i dramatycznie wyrażało odczucie pustego nieba, braku Sędziego nad sobą, bądź rozpaczliwie szukało odpowiedzi na elementarne pytania ontologiczne, choć tę drogę obierano jednak rzadziej niż tworzenie artystycznych ekwiwalentów przeżywania

---

[12] T e n ż e, *Skałka*, w: *Dzieła zebrane*, t. 6, Kraków 1962, s. 284.
[13] T e n ż e, *Noc listopadowa*, w: *Dzieła zebrane*, t. 8, Kraków 1959, s. 176.
[14] T e n ż e, *Skałka*, s. 279-282.

pustki w sobie i we wszechświecie. Sporządzenie listy nazwisk wybitnych, które wpisały się w ten nurt poprzedzający dwudziestowieczny egzystencjalizm, nie nastręcza trudności, by wymienić tylko Tadeusza Micińskiego, braci Brzozowskich, Stanisława Przybyszewskiego, Wacława Berenta, Marię Komornicką. Trzeba jednak przypomnieć, że postawa taka nader rzadko utrzymywała się konsekwentnie w całej twórczości wymienionych tu tytułem przykładu pisarzy. Raczej trzeba ją traktować jako dłuższy lub krótszy etap w kształtowaniu się światopoglądu i jego artystycznego wyrazu. O tym, że jednak ta egzystencjalizująca postawa była rysem istotnym pokolenia modernistycznego, świadczy choćby tylko diagnoza postawiona przez Wyspiańskiego w *Weselu*. Diagnoza, którą najostrzej wyrażają zapewne takie figury, jak Dziennikarz czy Nos, ale która w różnym zakresie obejmuje innych reprezentantów inteligenckiej grupy gości bronowickich, od pozornego spokoju i uładzenia wizji świata Gospodarza począwszy, a na podejmowanych przez Pana Młodego gorączkowych ucieczkach – to ze świata realnego, to ze świata fantazji – skończywszy. Istotnym rysem ich doświadczenia egzystencjalnego jest poczucie braku gruntu, w którym byliby zakorzenieni, poczucie braku oswojenia i przynależności do świata dającego się bezinteresownie nazwać swoim, wreszcie poczucie braku wzajemnych więzi wynikających z jakiejś wspólnej osi scalającej. Ich egzystencja przynosi im nieustannie wrażenie jałowego mrowienia się rzeczywistości, którego nie są w stanie przezwyciężyć nawet najbardziej dramatycznymi wysiłkami wyobraźni czy woli. Wszyscy ci goście bronowickiej chaty mogą powtórzyć za Dziennikarzem: „Nie widzę, nie widzę dróg, / zaćmił mi się Bóg..."[15], wszyscy oni bardziej lub mniej dotkliwie dopełniają swą „dolę kaleczą" żyjąc z „pustką duszy wieczną", w przeświadczeniu, że rzeczy serio nie ma. Przeczuciem zdają się rozumieć, że istota ich pustej egzystencji polega na pozorze, na kłamstwie, fałszu, które znieprawiają nawet ból odbierając mu siłę oczyszczającą. Podłożem tego stanu rzeczy odsłoniętego w *Weselu* jest niewątpliwie sztuczność egzystencji społeczeństwa polskiego, które nie jest u siebie i nie może być sobą, ale konsekwencje tego sięgają w głąb istnienia ludzkiego indywiduum, a bronić się przed nimi może, chociaż tylko chwilowo, jedynie człowiek wewnętrznie naiwny, jak Zosia, Haneczka czy nawet Isia. Groza, jaką ma budzić w widzu ten weselny koszmar, jest wyraźnym znakiem dystansu położonym przez autora dramatu, który każdym swoim utworem próbuje budować inne alternatywy.

Alternatywy te ogniskują się wyjątkowo klarownie, jak na teksty Wyspiańskiego, w studium o *Hamlecie*, gdzie układają się w dość jasno wyłożoną deklarację światopoglądową – istnieć po ludzku, to znaczy żyć pod Sądem nieustającym. Każdy moment życia, każde poruszenie woli, każdy czyn muszą być

---

[15] Tenże, *Wesele*, w: *Dzieła zebrane*, t. 4, Kraków 1958, s. 102. Oczywiście nie chodzi tu o literalny sens słów Dziennikarza.

spełniane w poczuciu słuszności i odpowiedzialności. Sensem życia jest demaskowanie fałszu, karczowanie drogi ku prawdzie, po to, by swoje czyny i swoje życie widzieć w prawdzie. Cały tekst studium przenika przekonanie o działaniu Opatrzności w świecie, o istnieniu planu i celu Boskiego, który winien być układem odniesienia dla człowieka. Człowiekowi zaś, tu konkretnie Hamletowi, zadane jest dorosnąć do czynów w tym planie mu wyznaczonych. Analiza struktury i sensu określonych rozwiązań artystycznych wybranych, zdaniem Wyspiańskiego, przez Szekspira jest właśnie rozwinięciem obserwacji sposobu dorastania Hamleta do tego zadania i z niej wypływa Wyspiańskiego teoria „inteligencji", którą można by próbować zdefiniować z jednej strony jako specyficzny dar dany człowiekowi, z drugiej – jako swoisty kształt świata wewnętrznego człowieka, przesądzający o tym, kim on jest wśród ludzi. To rozumienie „inteligencji" jako daru i jako formy osobowości otwiera miejsce ludzkiej aktywności, obowiązkowi rozwijania daru, czyli rozwijania samego siebie. Ten właśnie proces ma znamiona tragiczności, bo nie jest wolny od pomyłek. Ale rozpoznawanie pomyłki, płynące stąd cierpienie i upokorzenie są zarazem odsłonięciem horyzontu Opatrzności. Ostatecznie prowadzić by miało Hamleta do przeświadczenia, że „teraz już wie: co go czeka, jeno że mu nie wolno, jemu człowiekowi, nie podjąć tego, co mu przeznaczono"[16], to znaczy nie wolno mu nie podjąć śmierci zgotowanej przez Klaudiusza i jego wspólników. Musi odpowiedzieć „tak" jej wysłannikowi Ozrykowi i musi odrzucić ofertę Horacego, który chcąc swego księcia ocalić, proponuje mu decyzję-unik. I Hamlet odpowie jak człowiek: „Dusza moja! Nareszcie! To już pewność! Śmierć i Los, i Koniec, który sam Bóg znaczy!"[17] Samą zaś scenę pojedynku Hamleta z Laertesem analizuje Wyspiański równolegle w planie gestów i zachowań postaci oraz w planie myśli Hamleta, wedle zasady: „Oto jesteście przede mną wszyscy; widzę was wszystkich; sąd wasz z wami odbywam"[18] i „Nie ludzie rządzą światem. Sprawiedliwość domierzona będzie pełną miarą – nie według woli ludzkiej – jeno Boskiej"[19]. Ostatecznie sąd polega więc w interpretacji Wyspiańskiego na tym, że każdy pozostaje, jaki jest w istocie; moment sądu jest momentem „uwidomienia"[20] tej istoty. Świadome przyjęcie takiej formuły sądu, wyjście mu swą gotowością naprzeciw, jest odpowiedzią człowieka-Hamleta daną Bogu-Sędziemu.

Rekonstrukcja nie w pełni zrealizowanego przez Szekspira zamiaru artystycznego, zatem hipoteza wyobraźni sformułowana przez Wyspiańskiego, jest

---

[16] Tenże, *Hamlet*, w: *Dzieła zebrane*, t. 13, Kraków 1961, s. 112.

[17] Tamże, s. 113.

[18] Tamże, s. 116.

[19] Tamże, s. 146.

[20] Zostało tu użyte słowo występujące w Norwidowej definicji tragedii (wstęp *Do Krytyków*, poprzedzający tekst *Krakusa*), ponieważ odpowiada ono swym sensem i wartością ekspresywną Wyspiańskiego idei sądu wyrażanej w tekstach dramatycznych.

oczywiście i przede wszystkim świadectwem danym osobistemu zmaganiu poety z kwestią godności człowieka jako istoty stworzonej i śmiertelnej. Aspiracją tej istoty jest sięganie po kształt właściwy Stworzycielowi, a w tym wypadku jest on tożsamy z pojęciem Boga-Sędziego, to znaczy Boga władającego prawdą. W aspiracji tej granica kształtu Boga i kształtu człowieka może znikać tylko w jednym jedynym momencie – w śmierci. Tylko ona bowiem odpowiada na pytanie, czy aspiracja człowieka miała znamię prawdy czy fałszu, zatem – czy była rzetelnie podjętym wysiłkiem istnienia.

Sąd, jako najważniejsze założenie egzystencji, czy raczej jej wzór, z istoty rzeczy musi ogarnąć także aspekt „wyroku", sentencji sądowej, by tak rzec. W rezultacie prowokuje też pytanie o zasadność autorytetu sędziowskiego. Pierwsze zagadnienie wyraża się przede wszystkim w rozpatrywaniu możliwości i uzasadnień potępienia jako wyroku. Drugie wypowiada się nade wszystko w konfrontacji sądów i sędziów prawdziwych lub skłamanych, formalnie i tylko zewnętrznie pojętych. Od razu nasuwa się więc konieczność przywołania takich zwłaszcza dramatów Wyspiańskiego, jak *Klątwa*, *Bolesław Śmiały*, *Skałka*, *Powrót Odysa* czy *Sędziowie*.

Właśnie *Klątwa* najostrzej stawia zagadnienie wyroku, czyniąc to w sposób nieco zagmatwany ze względu na niezbyt jasne powiązania chrześcijańskiego pojęcia grzechu i starożytnej koncepcji winy-klątwy determinującej ludzkie życie[21]. Stąd na przykład w kluczowej rozmowie Księdza z Matką powszechność grzechu w ludzkim życiu zostaje określona jako: „Dola, Los, wieczna krzywda człowieka", „Odwieczna, straszna krzywda człowieka na każdym czole troską ryta". Zdania te, jak się wydaje, mówią o przekleństwie zaprogramowanym a priori w ludzkiej egzystencji. Słowa te jednak wypowiada Matka przytłoczona obrazem Boga gniewu i zemsty, jaki rysuje przed nią syn, odwołując się do doświadczenia własnej grzeszności, do wyrastającej zeń trwogi, a także do autorytetu nauki Kościoła („księgi są spisane", sądy – „Kościelne piszą je Proroki"). Naukę tę zaś sprowadza Ksiądz jakby do jednej zasadniczej tezy: „występne musi ginąć", nie biorąc pod uwagę w ogóle możliwości aktu łaski. Obraz sądu Bożego namalowany w kruchcie kościelnej jest dla Księdza tylko obrazem porażającym grozą, dlatego też śmiało straszy nim Parobka, którego grzech jest podobny do jego własnego grzechu. Gotowość, z jaką Ksiądz gromi ludzkie winy przemilczając własną, zdaje się niekiedy przyjmować znamiona prawie groteskowego samozakłamania. U jego podstaw leży strach oraz pycha, z jaką Ksiądz przyznaje sobie prawo sądzenia należne jego powołaniu, które przecież sprzeniewierzył swoim upadkiem. Przebieg akcji dramatycznej widziany w perspektywie tej postaci odkrywa jednak głębszy sens

---

[21] Por. S. Pigoń, *„Klątwa" jako dramat obrzędowy*, w: tegoż, *Studia literackie*, Kraków 1951; S. Skwarczyńska, *Struktura dramatyczna „Klątwy" Wyspiańskiego*, w: taż, *Wokół teatru i literatury*, Warszawa 1970; Łempicka, *Wyspiański pisarz dramatyczny*, s. 49-76.

jego winy. Winę tę określa zupełny brak wiary w miłosierdzie, które jest nieodłącznym rysem chrześcijańskiej wizji Boga-Sędziego. Przypomina o niej Matka w tejże samej rozmowie:

> Azaż cię obłęd trwóg nie zwodzi?
> Jakoż Duch Boży tak okrutny?
> Litość się ludziom godzi[22].

Przypomina o niej także Pustelnik. Łącząc „spojrzenie Prawdzie w oczy" z koniecznością „wyznania winy", doprowadza Księdza swymi słowy do aktu skruchy i modlitwy, w której grzesznik powoła się na litość wobec zaparcia się Piotrowego. Brak natychmiastowej odpowiedzi nieba, którą Pustelnik uprzytamnia Księdzu, można wiązać z kilkoma przesłankami. Nasuwa się znów odwołanie do opinii Pustelnika. Ten, mówiąc o piętnie klątwy na czole Księdza, czyli o niszczącym wszystko lęku, stawia też zarzut inny: „ty sam, co igrasz z ludem słowami". Mowa Księdza zatem nie jest mową wiary, lecz mową jego strachu, mową odrywającą słowa od prawdy i łaski. Modlitwa Księdza nie wypływa ani z istotnej wiary w szansę łaski, ani z własnego wewnętrznego doświadczenia litości w stosunku do ludzi. Miłosierdzie Boga jako Boska miłość zaćmiło się, być może, w oczach Księdza tonami takiej miłości, której on sam doświadczył jako człowiek i którą zidentyfikował wyłącznie z grzechem. Jego miłość czy współczucie dla Młodej i ich dzieci wyraża się tylko w pragnieniu ocalenia chwili ich ziemskiego szczęścia, odwleczenia tej katastrofy, która w jego przeświadczeniu musi ich dosięgnąć. Postawa Księdza wypływająca z przeżycia grzechu i jego grozy wyraża się przede wszystkim w odrzuceniu, w niezdolności dostrzeżenia dobra w tym, co ułomne i grzeszne. Nie widzi więc dobra w człowieku, bo nawet miłość do Młodej, do dzieci, do Matki nie odsłania w nim takiej zdolności. Nie potrafi też dostrzec wartości starej tradycji przekonań i pociech moralnych upostaciowanych w osobie Pustelnika. Autorytet prawdy utożsamia tylko z literą chrześcijaństwa rozumianego jako kodeks zakazów, a także sprowadzonego do zewnętrznie pojętej, podszytej pychą godności kapłańskiej:

> Skry święte rwały mię pałące
> być z pomazańców i szafarzy;
> pod stropy świątyń malowane
> kadzideł dymy kołysane
> ze srebrnych amfor chybać;
> błogosławieństwa znak pokojny,
> gdy lud poklęka bogobojny,
> od złotych słać ołtarzy[23].

---

[22] S. Wyspiański, *Klątwa*, w: *Dzieła zebrane*, t. 2, Kraków 1958, s. 184.
[23] Tamże, s. 185-186.

Blichtr takiego ujęcia funkcji kapłańskiej, takiej wersji powołania i pomazania, uwydatnia zestawienie z napisanymi przez Wyspiańskiego później strofami wyznania Harfiarza, króla-kapłana, w czwartym akcie *Akropolis*[24].

Ujawniająca się w toku akcji dramatycznej niezdolność Księdza do pokory i litości, w konsekwencji prowadzi go do absolutnej rozpaczy. Jego wiara wypełnia się bez reszty pewnością własnego potępienia i potępienia Młodej. Symbolicznym znakiem tego stanu staje się ucieczka z domu, z miejsca swego powołania, swego szczęścia i grzechu, z miejsca mąk piekielnych doznanych już za życia. Uciekając i krzycząc na widok Młodej: „Potępiony! potępiony!", Ksiądz zamyka sobie szansę usłyszenia Słowa Ostatecznego, które mu zagłusza własny sąd, a które nie jest słowem potępienia (choć zdaje się to rozumieć tylko Pustelnik, a nie gromada wiejska). To ostateczne Słowo wyjednała swą wolą dania zadośćuczynienia i swym cierpieniem Młoda.

Jej straszny czyn wypływa jakby z dwóch źródeł. Jednym z nich jest podobny Księdzu lęk, gwałtowność i hardość, pewna bezwzględność wobec ludzi, widoczna zwłaszcza w stosunku Młodej do Dziewki, z którą łączy ją przecież analogiczna wina. Ta strona osobowości Młodej poddaje się łatwo pojmowaniu wiary jako rejestru surowych zakazów i kar, w którym wpisano już nieodwołalny wyrok na nią i jej dzieci. Ale od momentu, gdy drugi człowiek – Dziewka rzuca na nią przekleństwo jako odpowiedź na bezlitosne wypędzenie jej z plebanii, Młoda, najpierw ze strachu, potem z najgłębszej miłości do dzieci, szuka drogi ocalenia od przekleństwa ludzkiego i potępienia Boskiego. Coraz mocniej zdaje się też odczuwać i pojmować, że jej udział w grzechu domaga się jej osobistego zadośćuczynienia: „Miłość dziś moja katem dla mnie, a przecież żyłam w niej niekłamnie". Pojmując w pełni surowość warunków tej ekspiacji, surowość podpowiedzianą przecież przez ludzi, ukrywa swój zamiar, chyba nie tylko dlatego, by jej nie przeszkodzili, lecz także, by oszczędzić innym, zwłaszcza Matce Księdza, bólu, którego sama doznaje. To właśnie w rozmowie z Matką Młoda w pełni sobie uświadamia hierarchię powinności człowieka wobec człowieka i wobec Boga. Ksiądz nie śmie jej powiedzieć, by odeszła, ale nie śmie też kochać ani jej, ani dzieci, które są ucieleśnieniem jego grzechu. Młoda komentuje to tak: „Ja też nie śmiałabym wymówić, że muszę precz – a muszę!" W tej też rozmowie ujawnia przekonanie, że miłość i błogosławieństwo matki otwierają szansę starcia przekleństwa z dzieci i z niej samej. Z najgłębszej miłości do dzieci rodzi się ofiarna modlitwa Młodej, przeniknięta tonem pokornej godności i nadziei, mówiąca Bogu: „Patrz, jako serce dla Cię stroję", wyznająca nie tylko grzech miłości, ale także grzech śmierci, prosząca o pokój duszy i jasność nieskończoną. Ten właśnie monolog wyznacza właściwy sens powtarzających się

---

[24] Por. S. Wyspiański, *Akropolis*, w: *Dzieła zebrane*, t. 7, Kraków 1959, s. 316, ps. VI, w. 84-91; s. 319, ps. XI, w. 180-181; s. 320, ps. XII, w. 202-205; s. 321, ps. XIII, w. 222-223.

w tekście dramatu pozdrowień ludzkich kierowanych do Młodej. Począwszy od sołtysowego „Ostańcie z Bogiem", które jest tylko pustą formułką kończącą rozmowę, poprzez wyżebrane od Dziewki „Ostańcie z Bogiem" jako przebaczenie zmazujące poprzednio wyrzeczone przekleństwo, aż do gry słów Pustelnika i Młodej: „Bóg z wami" – „Bóg nade mną", której symboliczny sens odsłoni się dopiero w połączeniu z ową modlitwą poprzedzającą ofiarę i z pojawieniem się na dachu plebanii trzech gołębi.

Ta piękna modlitwa w istocie zamyka w materii dramatycznej los Młodej i dzieje jej duszy, zamyka odkryciem oczyszczającej siły miłości i wiary w przebaczenie. Ostatnie sceny dramatu, w których postać Młodej jeszcze występuje, nadają jej zupełnie inny status[25]. Staje się w nich Młoda tylko cząstką (wprawdzie kluczową) żywego obrazu o funkcji symbolicznej, istniejącego już właściwie ponad porządkiem fabularnym w jego dosłownym wymiarze. W obrazie tym Ksiądz i gromada wiejska są zarazem uczestnikami i widzami. Tym razem jakby oglądają swój sąd nad przeklętą grzesznicą, którą należy tylko ukamienować, i oglądają sąd Boskiego miłosierdzia wyrażony przede wszystkim znakiem krzyża uświęcającego Młodą. Jednocześnie są uczestnikami i widzami sądu nad swym sądem. Pożar wsi, burza i ulewa, traktowane jako Słowo Boga, porażają ich grozą, są chyba rozumiane jako znaki gniewu i kary. Ponieważ jednak przywracają stan rzeczy, w którym ziemia staje się znów „człowieczej ręce korna", mogą być zrozumiane jako przypomnienie przebaczenia i łaski.

Elementarne rozróżnienie sądu potępienia i sądu ocalającego, wspartego na prawdzie i litości, zarysowane w *Klątwie*, łączy się w ujęciu Wyspiańskiego z ukazaniem warunków, w jakich człowiek czuje się zobowiązany do wzięcia tego zadania w swoje ręce. Sąd potępienia okazuje się najczęściej konsekwencją presji ludzkiego strachu, przybiera zazwyczaj status zemsty, stając się zarazem sposobem przezwyciężenia strachu w sobie. Taki sąd zyskuje zwykle u Wyspiańskiego właściwości zbrodnicze lub rysy swoistej formy hybris, kiedy autoafirmacja człowieka jest raczej bezpodstawną uzurpacją. Przez to musi stać się katastrofą dla sądzącego. Jeśli zaś taka sytuacja zachodzi w planie historii narodów i społeczeństw, z reguły katastrofa ma znacznie szersze niż tylko jednostkowe skutki.

Wydaje się, iż wszystkie te aspekty sądu-zemsty i pychy stoją u podstaw ujęcia dramatycznego konfliktu między królem a biskupem w *Bolesławie Śmiałym* i w *Skałce*. Każdy z antagonistów tego konfliktu czuje się powołany do sądzenia innych, a zarazem do przewodzenia zbiorowości, która temu sądowi również ma podlegać. Obydwu sędziów określił Wyspiański w sposób, który odsłania ich wewnętrzne przekonanie o własnym posłannictwie. Król Śmiały nie przyznaje prawa sądzenia siebie nikomu, nawet Bogu. Swoje wspólnictwo

---

[25] Inną interpretację podwójnego zakończenia *Klątwy* proponowała S. Skwarczyńska (*Struktura dramatyczna „Klątwy" Wyspiańskiego*).

czy też swą równość z Bogiem rozumie jako przynależne jemu prawo karania i potępiania:

> Kiedyż w was zbudzi się żądność i radość krwi,
> żebyście parli strach, jak wilcy, sępi,
> garnęli pod się ziem, litoście poniechali
> i ze mną, królem swym przewodnim, królowali
> mieczem, co siecze i tępi.
> Bom ja tu na to dan, prze Boga rękę stawion,
> bym jako Boża rózga bił, jak Boża błogosławion.
> [...]
> żem król – każę! – Bóg ze mną zbrodnie dźwiga![26]

Atrybutem jego królowania jest przede wszystkim ów miecz przewodni, ale są nim też: topór, powróz, wilcze i sępie pazury, trucizna, złamana przysięga, akceptacja grzechu czy nawet do niego zachęta, boć to przecież król, „co na wszystko się waży". Jednak najsilniej królowanie Bolesława określa pogarda dla ludzi, zwłaszcza dla ich trwożliwości i łez, oraz zemsta łaknąca krwi. Najkrótszą deklarację swej postawy formułuje król w rozmowie z bratem: „Wierzę w siebie", „odrodzę świat, świat przez krew zbawiem". Bluźnierczy sens tych słów jest nie tylko rozwinięciem królewskiego przydomka „Śmiały", jest też definicją ekonomii królewskiej wobec narodu, którym włada, którym gardzi, na którym się mści, ale który pragnie swym odważnym okrucieństwem przetworzyć. Jako bluźnierstwo, jako swoista parodia Chrystusowego zbawienia przez krew, program ten odsłania także zasadność przekonań Rapsoda, kim właściwie jest król: „Chcę widzieć jako moc swą łżesz", „Ty jako boży sierp chcesz żąć, wiedz, żeś jest tylko zbrodzień". Sfałszowanie mocy królewskiej należy chyba odnieść do kwestii lęku jako siły napędowej działania królewskiego, lęku, a nie Bożej prawdy. Imperatywem wewnętrznym króla jest zmożenie w sobie lęku Śmierci, tak jakby był to jedyny istotny ludzki lęk. Szczodrze też rozdaje śmierć innym, patrząc zarazem śmiało w oczy własnej śmierci. Dramat odsłoni jednak zupełnie inne jej oblicze, niż król myślał.

Całe otoczenie Bolesława czyta w jego gwałtownej zemście na rycerzach, którzy go opuścili w wojennej wyprawie, znamię trwogi, którą wtedy przeżył, która w nim trwa, a której chce koniecznie zaprzeczyć. Sam król mówi przede wszystkim o karaniu zdrady, a *Noty do Bolesława Śmiałego* precyzują tę myśl królewską jako myśl zemsty na narodzie, na tych, którzy porzucając go, zdradzili wielkość kraju. Równocześnie zemsta królewska spada też na innych zdrajców – na niewierne żony łamiące przysięgę daną swym mężom, rycerzom walczącym u boku króla. Sąd nad niewiernymi żonami jest w sposób oczywisty sądem skłamanym, bo podejmuje go człowiek tak samo winny a bezkarny. Pełna dramatyzmu scena z niewierną żoną rycerza Piotrowina, nowym wciele-

---

[26] S. Wyspiański, *Bolesław Śmiały*, w: *Dzieła zebrane*, t. 6, s. 33.

niem zbrodniczej bohaterki *Lilii*, uprzytamnia, że bezkarność króla jest pozorna. Spotkanie to prowokuje bowiem nowe bluźnierstwo – przyznanie zbrodniarce prawa do grzechu oraz skazanie trupa na śmierć wtórą. Epizod ten stanowi też przestrogę – za sprawą obrazu szaleństwa mężobójczyni przede wszystkim kładzie znak równości między sądem króla a „zbrodnią niesłychaną", by zacytować Mickiewicza.

W ten sposób ostatecznie został w dramacie zgromadzony materiał wypełniający konkretną treścią pojęcie „sąd katowski", które się tu kilkakrotnie pojawia. Król nie jest sędzią prawdziwym, to znaczy odsłaniającym prawdę powołania swego narodu – lecz katem przelewającym ludzką krew, by zagłuszyć lęk. A przecież ostatecznie lęk go ugina i popycha do rozpaczy, lęk przed przekleństwem narodu, którym gardził i który chciał formować za sprawą swej bezwzględnej śmiałości. Przeklinany i odrzucany przez naród, przeklina Boga, co go stworzył człowiekiem.

Konsekwencja myślenia Wyspiańskiego nad tym, komu tylko przysługuje prawo sądu potępienia, rozwinięta została przez drugą personę konfliktu, przez rycerskiego Biskupa, a w pełni przedstawia ją dopiero dramat o tym drugim człowieku. Przeciwnik króla w *Bolesławie Śmiałym* pojawia się jako obrońca prześladowanych, „pasterz owczarnie", który spiera się z determinacją równą królewskiej. Staje też przed władcą w postaci rycerza – Archanioła, niezupełnie zgodnie z ewangelicznym pojmowaniem pasterza owczarni, za to bardziej zgodnie z wyobrażeniem o rycerskim pojedynku jako „sądzie Bożym". Ewangeliczny sens określenia Biskupa Stanisława jako „pasterza owczarnie" staje się bardziej zrozumiały i zasadny dopiero w *Skałce*, słowem, przestaje być stylowym ozdobnikiem mowy Biskupa, retorycznym argumentem, a staje się rzetelną treścią jego postawy. Gdy król przypomina Biskupowi o krzyżu, ten wprawdzie błaga Bolesława na kolanach: „Podaruj mnie ty, władyę, twoje jeńce", ale słowa jego tchną również mocą groźby. Postawa Biskupa świadczy przede wszystkim o niezłomnym przekonaniu, iż to on broni Bożej prawdy i ludzkich praw na niej zbudowanych; świadczy o odwadze, z jaką traktuje hazard śmierci będącej argumentem zwycięstwa jego racji. Pierwszy dialog Biskupa z królem staje się więc sporem o ustalenie właściwego rozumienia wartości, którą jest wielkość narodu. Król stoi na stanowisku, iż wartość tę ustala jedynie człowiek – on sam. Próbując ją jakoś zdefiniować, odwołuje się wciąż do siebie, do swego sposobu przeżywania wielkości. Biskup taką zasadę odrzuca, widzi bowiem króla jako narzędzie próby cierpienia wyznaczonej narodowi, narzędzie, które nie rozumie, że jest tylko narzędziem, bo dysponent prawdy jest ponad nimi oboma. Przypomina moment pomazania na króla, zatem przypomina sakralny wymiar roli, który Bolesław zatracił mszcząc się na swym narodzie. Jednakże Stanisław rzuca na króla klątwę wyłączającą go zupełnie ze zbiorowości jego poddanych, zatem łamie i zatraca Bolesława jako „budowniczego wspólnej chaty", jako wodza i opiekuna swych poddanych. Jego czyn „królobójcy", by użyć określenia

z *Not*, jest więc podobnym grzechem i godzi nie tylko w Bolesława jako człowieka, ale w sam rdzeń świętości jego królewskiego pomazania. Ta sama ręka, która na Bolesława włożyła znak powołania królewskiego, teraz w nie godzi. Być może, iż przejmujący smutkiem obraz opuszczenia i zatraty, jakiej uległ królewski zamek, jest w gruncie rzeczy obrazem wspólnego dzieła króla i Biskupa, bo obaj podjęli się sądu potępienia, a więc czynu przysługującego tylko Bogu-Sędziemu. W tym potępieniu każdy na swój sposób był katem królewskiego powołania, obaj też rozrywali świętość związku króla i jego narodu.

Hipotezę taką zdają się potwierdzać niektóre wątki *Skałki* rozwijające tematy obecne już w *Bolesławie Śmiałym*, ale jakby niedookreślone i zawieszone. Za łączący je leitmotiv można chyba uznać polecenie dane Stanisławowi przez Śmierć w końcowych scenach dramatu: „Coś rozwiązał, sprząc to sam". Owo sprzęganie rozpoczyna Biskup stojąc o świcie nad sadzawką Skałki i wpatrując się w królewski zamek, próbując jakby przeniknąć tajemnicę przestrzeni wyznaczonej tą właśnie osią. Pierwszym ogniwem scalania „W imię Ojca i Syna, i Ducha" zainicjowanego znakiem krzyża kreślonym przez umoczoną w chrzcielnicy dłoń Biskupa – okazuje się Rapsod, dziad lirny, guślarz, którego dziedzinę Biskup powalił i poddał swemu Bogu. Zabierając Rapsodowi wszystko, czym żył, „oniemiając tajemnice wklęte w tę dziedzinę" Rapsoda, Biskup przede wszystkim oniemił i uwięził jego lirę, jego pieśń. Ona też okaże się znakiem pojednania, kiedy pokorne błagania Rapsoda odsłaniające pełnię miłości do liry i pieśni sprawią, iż Biskup oddaje mu lirę wskrzeszoną, przemienioną, to znaczy śpiewającą:

RAPSOD
Już inny śpiew – niż dawniej był,
Już inne dumy biorę.
[...]
Narodu pieśń, narodu śpiew
i myśl, i serce tkliwe,
i wszystek ból, i żal, i gniew
w krwi mojej płyną żywe[27].

Z tą wskrzeszoną lirą, z jej nową pieśnią, pobłogosławiony przez Biskupa, „siewcę dusz", pójdzie Rapsod stanąć przed królem, rzucić mu w twarz wyrok, „że zbójca posiadł tron i kraj", i odbierze z rąk króla śmierć. Drugim ogniwem pojednania staje się Krasawica. Błagalnie przypada do stóp Biskupa i otrzymuje również błogosławieństwo, odzyskuje czystość, która stanowi warunek powrotu i trwania jej wiosennego piękna w rusalno-wiślanym świecie. Jak jawnogrzesznica u stóp Chrystusa słyszy słowa pociechy i nadziei: „Ktokolwiek jesteś, lica wznieś i dań pogody z rąk mych weź", wraca do swych podwodnych braci przyjaźnie witana.

---

[27] Tenże, *Skałka*, s. 267, 269.

Wreszcie trzecie ogniwo stanowi lud zgromadzony wokół kruchty kościelnej, któremu Biskup udziela błogosławieństwa wolności: „Jesteście wolni – wolnych tu przywiodłem – Bogu jednemu posłuszeństwo winni. Nikt ponad wami". Błogosławieństwo wolności Biskup łączy z modlitwą, z wezwaniem, by Bóg dokonał cudu sprawiedliwego sądu, okazał czystość i grzech, uczynił człowieka zdolnym do stanięcia twarzą wobec swej winy, zatem zdolnym do przyjęcia obowiązku oczyszczenia. Znów symbolicznym znakiem przemiany ludu rozwiązanego ze swych win i lęków staje się relacja między korowajem, który spłonął w chrzścielnicy, a wieńcem z lilii splecionym przez Stanisława. Wieniec ten włożony na głowę Biskupa stanowić też będzie przeciwstawienie katowskiej korony króla – staje się znakiem gotowości człowieka do podjęcia wszystkiego, co Bóg mu zadał, przede wszystkim śmierci, jako inicjacji nowego sposobu istnienia narodu. Biskupowi zostaje już tylko dialog ze Śmiercią, stróżem jego prawdy i współcelebransem misterium ofiary, odkrywającym Biskupowi ostateczną pełnię sądu Boga. Biskup, zgodnie ze swym modlitewnym wezwaniem, musi uznać swój grzech i błąd, bo:

ŚMIERĆ
Najcięższą wziąłeś winę win,
żeś wstrzymał Bożej ręki sąd
i sam wypełnił czyn
i słowo potępienia.
[...]
Módl się za tego, kogo Bóg
wybrał na twego sędzię[28].

Przyjmując swą prawdę w śmierci, Biskup ostatecznie wyznaje też prawdę króla, który z woli Boga miał być jego sędzią. Słowom dziękczynnej i proroczej modlitwy Biskupa, w której rysuje się obraz na nowo stworzonego, odrodzonego narodu, towarzyszy kolejny znak pojednania – Krąg Piastów Rodu, będący zarazem kołem fortuny, wznoszącym i strącającym, oraz tęczą, eschatologicznym znakiem nowego świata. Wysławiany bowiem przez Biskupa w IV „Ewangelii"[29] i ponawiany wciąż akt stworzenia przenika swą pogodą wanitatywny sens koła fortuny.

Najbardziej złożony i najpełniejszy, zarazem czytelny w swym przesłaniu, obraz sędziów prawdziwych i sędziów fałszywych przynosi znakomita tragedia zatytułowana właśnie *Sędziowie*[30]. Jest to utwór tym bardziej ciekawy, że pozwala śledzić powiązanie pomiędzy jedną z podstawowych kategorii strukturalnych wyróżniających tragedię grecką, mianowicie anagnoris, i ukształtowaną

[28] Tamże, s. 281-282.

[29] Ostatni monolog Biskupa podzielony w tekście na cztery całostki nazwał Wyspiański „Ewangeliami" w zapiskach swego *Raptularza* z 3 IX 1904 r.

[30] Por. I. Sławińska, *O badaniu wizji teatralnej Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Literacki" 49(1958), z. 2, s. 403-423.

na gruncie tradycji chrześcijańskiej koncepcją Wyspiańskiego dotyczącą bytu człowieka jako „inteligencji" rozpoznającej swoje powołanie. W sposób oczywisty dwie grupy postaci dramatu pretendują do roli wyrazicieli rozróżnienia sędziów prawdziwych i fałszywych – to Joas i grupa urzędników przybywających do karczmy Samuela jako do miejsca zbrodni, którą trzeba osądzić. Z drugiej strony dramat narzuca takie ujęcie funkcji sądzenia, które najbardziej zbliża się do Sofoklesowego, czy po prostu Edypowego, modelu anagnoris. W tym świetle na pierwszy plan wysuną się inne postacie, przede wszystkim Jewdocha, ale także Dziad i Samuel, zatem postacie, które same siebie sądzić będą, podejmując zarazem lub odrzucając prawo sądzenia drugich. Jak zwykle w konstrukcji dramatycznej Wyspiańskiego na rozróżnienie tych dwóch podstawowych płaszczyzn wzajemnych relacji bohaterów utworu nakładają się powiązania bardziej szczegółowe, poprzez które autor cieniuje inne aspekty osoby sędziego i funkcji sądzenia. Na przykład w osobie Jewdochy i Dziada zostały przedstawione dwa różne warianty obudzonego sumienia i w konsekwencji różny stosunek do prawa zemsty. W osobach Joasa i Dziada z kolei zarysował pisarz wyraźnie różne modele pojmowania przez człowieka swej roli jako narzędzia Boskiego. Wreszcie istotny układ analogii i różnic wiąże się z kwestią relacji rodzicielskich, winy w stosunku do dzieci, a więc z wątkiem wysuwającym na pierwszy plan Samuela, Dziada i Jewdochę. Nie wymieniono tu w żadnym kontekście Natana, ponieważ jego postać zdaje się być czystym uosobieniem zła, zupełnej głuchoty na metafizyczny aspekt istnienia. Oczywiście można tu mówić o prawie zalegoryzowanym w swej wyrazistości i w odniesieniach do znanych wzorców artystycznych o układzie triady, w której Samuel, ojciec, stoi między dwiema alternatywami religijnymi i etycznymi – między synami ucieleśniającymi przeciwieństwa; ale ten układ należy przede wszystkim do nieco innego zakresu problematyki, niż tu omawiany.

Natan w zupełności tkwi w pragmatycznej warstwie życia, nie jest w stanie zrozumieć sposobu myślenia Joasa – ani tego, jak Joas widzi ojca, ani tego, jak widzi on świat zewnętrzny wobec ich domu i miasteczka. Na Jewdochę, Dziada i Urlopnika, do pewnego stopnia także na Juklego, patrzy w sposób degradujący ich do poziomu rzeczy, które można użyć i wyrzucić, kiedy nieprzydatne, zniszczyć, kiedy przeszkadzają. Perspektywa mordu to dla niego kwestia doboru właściwych środków i zachowania ostrożności, nawet lęk przeliczany jest na krótką lub dłuższą chwilę, a na szali lęku przed Bogiem i przed człowiekiem przeważy oczywiście ten drugi. Natan w ogóle nie jest zdolny przypuścić, co to naprawdę znaczy, że Jewdocha domaga się od niego swej śmierci, pojmuje to bowiem znów tylko jako usunięcie przeszkody bądź jako niebezpieczeństwo wynikłe z przedwczesnego ujawnienia się zbrodniczego planu. Natan w lot odgaduje, wręcz „wyjmuje" z twarzy ojca plan zbrodni; rozmawiając z ludźmi zawsze kłamie słowem lub milczeniem; słowa pogardy dla innych czy fałszywe oskarżenie wychodzą z jego ust bez wahania.

Cechą Natana najbardziej przerażającą jest jego chłód, obojętność (pomimo zewnętrznych pozorów wzburzenia), z jaką traktuje wszystko poza sobą, wyczekując aż sprawy „same dojrzeją" do rozwiązania. Uderzający wydaje się fakt, iż w końcowych partiach utworu Natan jako persona dramatyczna właściwie znika, nawet nie reaguje na oskarżenie Joasa, tak jakby ono go nie dosięgało, bo sprawa już jest rozstrzygnięta. W rzeczywistości otwartej raptownie „uwidomieniem" prawdy przez Joasa Natan w ogóle nie jest do pomyślenia, jego obecność osobowa dosłownie zanika zepchnięta w nicość. W tym świetle oskarżenie Joasa „on zły duch, on bies" nie wydaje się być czczą retoryką, a w relacji ojca i syna Natan nabiera przez swe właściwości osobowe sensu mrocznej i groźnej pokusy, prowokacji, której Samuel jest poddany i której ulega.

Można mniemać, iż w tym chwycie artystycznym należy widzieć zasadniczy ciężar scen końcowych traktowanych wedle reguły częstej w dramatach Wyspiańskiego: „Bóg mówi Słowo", to znaczy Bóg sam sądzi, objawia tajemnicę dobra i zła. Zewnętrznymi znakami tego sądu są dwie śmierci: Jewdochy i Joasa, obie w pierwszym rzędzie potępiające Natana, zarazem obie przynoszące szansę obudzenia sumienia, otwarcia się ku prawdzie i nadziei ocalenia duszy. W tej perspektywie nie ma już jednak miejsca dla Natana – zła w stanie czystym. Na to, że jest to nadzieja, a nie tylko zamknięty już proces, wskazuje przede wszystkim monolog Samuela i końcowa modlitwa Dziada.

Punktem wyjściowym tego monologu jest proklamacja wierzycielskiego stosunku dłużników. Po jednej stronie Samuel winien śmierci Jewdochy, po drugiej Bóg winien śmierci Joasa. Następny krok to skarga na synów piętnujących ojca rozpoznaniem grzechu i hańbą trwogi. Ale tylko w jednym z nich Samuel widzi swego sędzię, w dziecku-proroku, którego sąd ma oścień podwójny, godzi bowiem w Samuela samym ujawnieniem prawdy i godzi w niego nieszczęściem, bo odbiera największy skarb – ukochanego syna. W lamencie Samuela, przywołującym aluzje do opłakiwania Absaloma przez Dawida, pojawiają się zwroty, jakby z oporem przebijające warstwę retoryki i innej materii tematycznej, które stanowią wyznanie winy, wyraz zbudzonego sumienia. Zrazu głos ten przytłumia jeszcze oskarżenie Boga: „Przysięgi Twoje: kłam". Ostatecznie monolog kończy jednak przejmujące wyznanie i prośba. Samuel wkładając niejako swoje doświadczenie we wzorce biblijne trafia także na model sytuacji ojca przeżywającego utratę dziecka w wersji Abrahamowej. Odwołanie się do tamtej historii ma w ustach Samuela swoiste znaczenie, nie dające się sprowadzić do prostej analogii, Samuel prosi bowiem:

> i wyrzec Słowo
> nad ojca głową:
> że chciałeś zabrać mi syna[31].

[31] S. Wyspiański, *Sędziowie*, w: *Dzieła zebrane*, t. 9, Kraków 1960, s. 259.

Tak sformułowana prośba w powiązaniu z zestawieniem historii śmierci Absaloma i ofiary Izaaka może oznaczać tylko jedno: Samuel świadomy, iż to jego nieprawość zabija Joasa, błaga Boga, by zdjął zeń ciężar tego grzechu przemieniając go w próbę odkupiającą, w początek zbawczej skruchy. Prośba, by Bóg wziął śmierć Joasa na siebie, odwołuje się też chyba do tej interpretacji Chrystusowego aktu odkupienia, którą przekazuje św. Paweł[32] mówiąc, że Chrystus stał się dla nas grzechem, choć krąg motywów biblijnych wykorzystanych przez Wyspiańskiego i przywołanych expressis verbis ogranicza się tu do Starego Testamentu zgodnie z wymogami konsekwencji wyboru środowiska, w jakim umieszczeni zostali bohaterowie dramatu.

Zarysowane w ten sposób rozumienie procesu wewnętrznego zachodzącego w Samuelu harmonizuje z samym zakończeniem tragedii, w którym pojawiają się przede wszystkim pozasłowne znaki perspektywy nadziei, przebaczenia i odkupienia. Należy do nich zaliczyć przybycie księdza przynoszącego sakramentalne rozwiązanie winy umierającej Jewdosze, pozdrowienie pokoju skierowane do wszystkich zgromadzonych, obraz światła z szabasowego świecznika i światła płynącego z izby, gdzie kona Jewdocha, wreszcie ostatnie wyznanie Dziada wlokącego się na kolanach ku temu światłu, wyznanie odsyłające do zakończenia Księgi Hioba.

Powiązanie osoby Dziada z postacią Hioba wydaje się na pierwszy rzut oka nieuzasadnione. Cóż bowiem wspólnego z nią ma stary wieśniak, który przez własną słabość stracił nie tylko dom, dobytek, zdrowie i ludzką godność, ale popchnął w niedolę swoje dziecko? Cóż ma wspólnego ten popędliwy stary człowiek z utrapionym sprawiedliwym? Wszystkie straty Dziada są w oczywisty sposób zawinione, ale ich bezmiar przypomina po trosze Hioba. Dziad to uosobione nieszczęście nie tylko przez wymiar strat i krzywd, ale też przez sposób, w jaki swą niedolę przeżywa. Jest nieszczęśliwy – to znaczy może tylko nienawidzić, a nie ma nic do kochania[33], gotów przeklinać siebie, byle to przekleństwo sięgnęło jednocześnie po wspólników nieszczęścia, przede wszystkim po krzywdziciela, który wszystko mu zabrał – to znaczy po Samuela. Znalezione w więzieniu sumienie dało mu odczuć głębię swej winy, ale jednocześnie przekształciło się w ideę zemsty, więc Dziad chce Samuela uczynić także uosobionym nieszczęściem; jego sumienie żywi się poczuciem krzywdy i nienawiścią. Jewdochy szuka raczej dlatego, by uczynić ją wspólniczką zemsty, niż z powodu tęsknoty. Zgodnie ze swą makabryczną charakterystyką: „ja czort święcony" odrzuca Jewdochę od siebie, potępia ją, gdy córka odmawia wspólnictwa w zemście i wymyka się ojcowym pojęciom o grzechu i zadośćuczynieniu, ugruntowanym na przesądnie rozumianej nauce Kościoła.

---

[32] Por. 2 Kor 5, 21.

[33] Por. też analizę nieszczęścia w: S. W e i l, *Miłość Boga a nieszczęście (L'amour de Dieu et le malheur)*, „Znak" 1964, z. 9, s. 1063-1087.

Dziad więc o tyle tylko ma prawo do słów swej modlitwy kończącej dramat, do kontaktu ze zbawczym znakiem światła, o ile założymy, iż dosięgnął go sens i wymiar cierpienia Jewdochy, o ile zdolny jest przyjąć je z pokorą jako zadośćuczynienie własnych win także, o ile może się poddać cudowi niezasłużonego przebaczenia-łaski. Obudzone w więzieniu sumienie Dziada oznacza przede wszystkim pragnienie, by inni byli tak samo udręczeni swym upadkiem jak on. Przeżycie nieszczęścia przez Jewdochę wydaje się bardziej zawiłe. Udręka płynąca ze zbrodni dzieciobójstwa też owocuje w niej nienawiścią, domaga się więc swej śmierci z rąk Natana, chcąc go tym samym wciągnąć w sam rdzeń winy i upodlenia. Żądanie Jewdochy ma jednak i inny wymiar – ma po ludzku oblec w ciało zbrodnię zatracenia jej duszy, której Natan już dokonał zmieniając miłość w fałsz. Moralna ohyda czynu, którego Jewdocha żąda, ma „uwidomić" jego prawdziwą naturę, a zarazem zapobiec zatraceniu innych dusz, taki bowiem związek zachodzi chyba w stosunku do wątku dziewcząt, które Natan namawiał na wyjazd do miasta (zobacz rozmowę Jewdochy i Urlopnika). Śmierć upragniona przez Jewdochę, jeśli patrzeć na nią nie przez pryzmat psychologii, lecz funkcji symbolicznej, jest zatem jednocześnie wyrazem jej nienawiści i zemsty, osiągnięciem upragnionego spokoju-niepamięci grzechu, jest też środkiem ratującym innych przed upadkiem i nieszczęściem, radykalnie przecinającym działanie znieprawiania, bo niszczącym jego źródło. Istotne uzupełnienie tych znaczeń przynosi jeszcze rozmowa Jewdochy z ojcem. W niej bowiem, z punktu widzenia nieszczęśliwej córki Dziada, podstawowym tematem staje się doświadczenie sieroctwa, całkowitego opuszczenia i braku miłości, które doprowadzą Jewdochę do znużenia wewnętrznego równającego się śmierci. Nieszczęsna dzieciobójczyni nie jest zdolna pragnąć zemsty ani powrotu tego, co utracone, pragnie tylko uwolnić się od duszy, która jest samym bólem. W tej rozmowie Jewdocha składa dwa ważne wyznania. Jedno przynosi zaskakującą definicję śmierci jako Bożego domu, jedynego, który dla zbolałej duszy ma rzeczywistą wagę. Drugie wyznanie rozwija właśnie obraz śmierci duszy:

> Nie mam winy
> ani mi cięży grzech – źle mi na świecie!
> Oto wszystko – co się ode mnie dowiecie.
> A że mi to jest źle, że serce strute,
> że mam ręce, jak w więzach, zakute,
> a na czole znamię wypalone
> wstydu – i że kocham, i że nienawidzę,
> i że płaczę, że jęków się wstydzę,
> że wstręt targa mną i w nim żyć muszę,
> żem w bezdroża te zagnała duszę,
> że mi się próżną zda ulga z kościoła,
> to może prawda już, że śmierć mnie woła[34].

[34] Wyspiański, *Sędziowie*, s. 226.

Pokorna prośba śmiertelnie ranionej Jewdochy, by krzywdziciele i mordercy „przyjęli ją na tę ostatnią chwilę skonania", jest przecież wyrazem wiary, że dom zła i grzechu może odpowiedzieć jeszcze litością; wszak przyjąć znaczy tu unieważnić, choć w tym momencie, jej sieroctwo, okazać poszanowanie i współczucie. Szansa ocalenia dla zdolnych do miłosierdzia została więc dana, teraz może się rozpocząć scena sądów. Będą sądzić ci, którzy prawdę mierzą swą „bezstronnością", rutyną, przekupstwem – śmieszni sędziowie prawdy zewnętrznej, materialnej. Na ten swój sąd gromadzą wszystkich zainteresowanych; zadufani w swej roli nic nie wiedzą, że sami będą tu sądzeni miarą swej obojętności i ślepoty wewnętrznej. Ich sąd zostanie bowiem w dramacie przyrównany z sądem jasnowidzenia płynącym z miłości Joasa do ojca. Chłopiec, nauczony czytać w twarzy Samuela myśli pogody i myśli mętliwe, musi zareagować na gniew ojca płynący ze strachu, że dziecko wypaple coś przed ludźmi – przed urzędnikami sądu. Przede wszystkim jednak jest to reakcja na kłamstwo Samuela wołającego: „To głupiec, to dzieciak, to obłąkaniec, to wariat" i „Milcz, milcz ty szczeniaku". Bo jest to kłam zadany miłości ojca i syna, w której Joas żyje. Prawda o winie ojca nie może zatem zostać sformułowana jako dowód rzeczowy oparty na aluzji do rozmów Samuela z Natanem czy na świadectwie zachowania się starego karczmarza w chwili zabójstwa Jewdochy. Joas wypowiada tylko sentencję wyroku: „On winien", świadectwo zaś widzi i odczuwa – złość, kłamstwo, zaparcie się miłości rodzicielskiej. Joas, przypominając mowę Pana, przypomina wyrok potępienia, ale Joas umierający w cierpieniu, które płynie z ugodzonej kłamstwem miłości, zmusza Samuela, by wyznał prawdę, to znaczy przede wszystkim wyznał swą miłość do syna. Samuel może to zrobić tylko definitywnie odwołując swoje kłamstwo, co za tym idzie wyznając zbrodnię jako własną. Tak zostaje osiągnięty punkt, w którym może wkroczyć Sędzia miłosierdzia, Sędzia ludzkiej duszy.

Zarysowany tu rozwój tematu sądu wypływający z idei Boga Pana i Sędziego obrastał oczywiście w toku analizy w tematy uzupełniające, z których najwyraźniej zaznaczyła się uporczywość myślenia Wyspiańskiego o człowieku skalanym i tęskniącym do czystości[35], grzęznącym bez ratunku w swym grzechu bądź dźwigającym się z niego. Zgodnie z sugestią sformułowaną na początku szkicu, iż światopoglądu poety nie sposób szukać w gotowych formułach i rozwiązaniach, wypadnie zająć się jeszcze dwoma utworami zamykającymi właściwie jego twórczość: *Powrotem Odysa* oraz fragmentami o *Zygmuncie Auguście*. W obu tych utworach przedstawione zostały dwie skrajnie odmienne wersje egzystencji człowieka, dwie różne postawy ludzkie. Jedna tchnie ciemną tonacją rozpaczy, druga – trudną, ale mocną nadzieją; jedna przeklina Boga – wroga człowieka, wszędzie odsłania zło i nicość, druga afirmuje ufność w Jego miło-

---

[35] Zwrócił na to uwagę także K. Swinarski w związku z pracą nad inscenizacją *Wyzwolenia*. Por. K. Swinarski, *O „Wyzwoleniu"*, „Dialog" 1978, nr 8.

sierdzie i formułuje postulatywnie prawdę: „Tak się tej wiary w dobro – trzymać muszę”[36].

Centrum *Powrotu Odysa* uczynił Wyspiański osobę bohatera greckiego eposu przygód, w którym zobaczył, zgodnie z tradycją dantejską, a nie homerycką, człowieka napiętnowanego żądzą władzy i mordu, krzywdziciela i rozdawcę śmierci. W *Zygmuncie Auguście* postacią centralną dramatu stał się ostatni z Jagiellonów – gasnące słońce pomyślności i wielkości narodu, w którym Wyspiański zobaczył kontynuatora i odnowiciela idei budujących godność i siłę ludzkiego i narodowego trwania w historii[37].

Punktem wyjścia koncepcji obu bohaterów jest świadomość, iż życie ich od początku naznaczone jest winą. Zygmunt August określa ją dość prosto i w języku potocznych pojęć – młodość jego była płocha, budująca przyszłą niewiarę współobywateli w cnoty człowieka i króla. Była to młodość poddana grzechowi samolubstwa, z którego potem król oczyścił się małżeńską wiarą. Wierna stałość to przecież pierwszy stopień jego heroicznej odpowiedzi na pytanie, kim jest człowiek jako istota słaba i grzeszna. Rzadką dla Wyspiańskiego przejrzystość tej konstrukcji uzyskuje dramat w znacznym stopniu dzięki konsekwentnemu odnoszeniu sylwetki wewnętrznej Zygmunta do religijnej i refleksyjnej poezji staropolskiej, zwłaszcza poezji Kochanowskiego[38].

W przypadku Odysa źródło winy, początek zła, które w nim zamieszkuje i które niesie innym, wydaje się bardzo istotne dla właściwego rozumienia odniesień człowieka do transcendencji w tym dramacie. Mówiąc o swym życiu Odys wikła się w sprzeczności. Z jednej strony ujmuje je w kategoriach starożytnej klątwy działającej z bezwzględnością i obojętnością mechanizmu[39], który życie jego zmienia w łańcuch zbrodni. Opór wobec siły przekleństwa przyjmuje tu postać ucieczki. Z drugiej strony wbrew koncepcji klątwy, do której istoty należy inna miara niż tylko jedno ludzkie życie oraz charakteryzująca ją bezwzględna konieczność, Odys mówi o alternatywie życia czystego, którą stracił decydując się „nieść we światy zło, co miał czynić w domu”, a więc uciekając z miejsca, które było dla niego święte i nieskalane. Grzeszność urodzenia nie jest zatem cząstką klątwy – jest osobistym darem-przekleństwem i ma raczej znamię chrześcijańskie. Ucieczka Odysa od początku kryje więc zasadzkę względności, a stopniowo odsłania się jako pozór, jeśli w niej widzieć wyraz

---

[36] S. Wyspiański, *Zygmunt August*, w: *Dzieła zebrane*, t. 10, Kraków 1960, s. 245.

[37] Por. tenże, *Jadwiga* (fragmenty), w: *Dzieła zebrane*, t. 10, s. 135-136, 140 oraz *Zygmunt August*, s. 252, 253.

[38] Nasilanie się „głosu” tradycji staropolskiej w późnych utworach Wyspiańskiego rzuca ciekawe światło na zmiany zachodzące w jego poglądach na sztukę, na kwestię oryginalności artystycznej, a także na wewnętrzny konflikt pychy i pokory artysty.

[39] Mit, do którego odwołał się Wyspiański w tym dramacie, nie ma w swej właściwej wersji klątwy rodowej u początku życia Odysa, jest tylko klątwa związana z decyzją wyruszenia pod Troję. Wyspiański natomiast stwarza pozory, że klątwa towarzyszyła już narodzinom bohatera.

tęsknoty za czystością. Staje się ona tylko ucieczką przed sobą samym, takim jakim się jest, bez podjęcia próby przeobrażenia siebie. Mechanizm myślenia kategoriami rodowej klątwy i ponadindywidualnej winy uruchamia drugie źródło ucieczki Odysa: strach, iż Telemak, jego syn, musi zwrócić się przeciw niemu, jak on sam zwrócił się przeciw ojcu.

Odysowi dane jest słyszeć tylko siebie. Słyszy zatem wciąż głosy wzywające go do nieustannego biegu, w którym miesza się kierunek ucieczki ściganego z kierunkiem dążenia przywoływanego. Przywołują zwodnicze głosy syren śpiewających „pieśń żywota", tułactwa bez końca, pieśń o świecie kształtowanym przez człowieka, to znaczy o świecie skalanym. Odys Wyspiańskiego pozostaje zamknięty w pętach swej sprzedanej duszy i nigdy się już nie dowie, czy musi przebaczyć sobie sam, czy musi mu przebaczyć ktoś, by mógł przestać powtarzać:

> Nic, nic poza mną; nic – nic – nic przede mną:
> [...]
> Bodaj mi nigdy żyć nie było dano[40].

Przeżycie najgłębszej rozpaczy i zniechęcenia do istnienia jest też udziałem Zygmunta Augusta. Rodzi się ono w poczuciu, że najgroźniejsze niebezpieczeństwo, najbardziej zacięty opór człowiek jest w stanie pokonać swą determinacją, stałością i wiernością, jeśli tylko broni prawdy, w jego przypadku broni miłości do żony i swojej integralności osobowej króla i człowieka. Bezsiłę i rozpacz może zrodzić tylko cios Tego, co ponad człowiekiem ustala bieg rzeczy, dając i szczęście, i ból.

W całym dramacie przeżyciu utraty najdroższej osoby można przypisać funkcję próby wiary wszczepionej w człowieka jako istotę stworzoną. To najtrudniejsza z prób, o których Zygmunt rozmawiał z Barbarą, jako o próbach zsyłanych przez niebo. Z pewnym zadufaniem tłumaczył jej, iż będzie tylko „nieszczęściem, co się stanie, lecz nigdy karą, hańbą, sromem". Rzeczywiste doświadczenie tej próby stawia króla w sytuacji, która wyrywa mu z ust słowa zwątpienia w to, co zadeklarował – czy spotyka go kara czy nieszczęście, czy uchroni się więc od sromu wiary w klęskę. Zygmunt Wyspiańskiego daje na to pełną odpowiedź. Udziałem jego jako króla i człowieka stało się piekło żalu, stygmat klęski, hańba grzechu – bo „Traciliśmy czas w swywoli"[41]. Ratunkiem staje się zrozumienie prawdy, że „Nieszczęście łamie, boleść dźwiga", że powołaniem i miarą ludzkiej godności staje się właśnie owa dźwigająca boleść. Wyraża ona najgłębszą wolę człowieka wspieraną zaufaniem do planu i woli Boga, by z najcięższej niedoli uczynić swą prawdziwą nieśmiertelność.

---

[40] S. Wyspiański, *Powrót Odysa*, w: *Dzieła zebrane*, t. 9, s. 190.

[41] Tu staropolskie znaczenie – nieposłuszeństwo, samowola w przeciwstawieniu do posłuszeństwa woli – planowi Boskiemu.

Klęska Odysa jest obrazem sytuacji człowieka, który na podstawowe pytanie ontologiczne i aksjologiczne daje odpowiedź zwątpienia i rozpaczy, jednak jego pragnienie oczyszczenia nie jest jałowym koszmarem. Ocalenie Zygmunta płynie z odpowiedzi wiary, wewnętrznego przymusu ufności, idącej wbrew wszelkim zaprzeczeniom sensu i dobra kierującego człowieka ku istnieniu pojmowanemu jako dar i łaska. Odpowiedzi są skrajne – bo jedna mówi o wrogu, Panu przekleństwa, druga mówi o przyjacielu, Panu łaski niezmordowanej, żadna jednak nie formułuje przeświadczenia o pustym niebie.

Wojciech KACZMAREK

STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO ETYCZNA I ESTETYCZNA LEKTURA BIBLII

„Historia Jacobi" wpisuje się w ciąg najważniejszych tematów pojawiających się w dramaturgii Wyspiańskiego. Dzieje Jakuba, podobnie jak historia Achillesa, Odyseusza czy Bolesława Śmiałego, są pytaniem o sens bytu jednostki, o przyczyny klęski i możliwości wyzwolenia. Odpowiedzi Wyspiański szukał zawsze na płaszczyźnie moralnej, w przezwyciężaniu nietzscheańskiej „Wille zur Macht" przez wprowadzenie ładu moralnego i świętość wynikającą z akceptacji prawdy.

Syntetyczny opis związków twórczości Wyspiańskiego z Biblią wyszedł spod pióra Ewy Miodońskiej-Brookes[1]. Jej zdaniem zakres udziału Biblii, jako inspiracji twórczej dla Wyspiańskiego, dotyczy nie tylko bezpośrednich nawiązań fabularnych w jego dramatach, ale również wyobraźni artystycznej dramaturga i sposobu kreowania przez niego świata i wizji człowieka. Dlatego też – jak słusznie zauważyła Miodońska-Brookes – w jego sztukach „myślenie kategoriami religijnymi jest nieodłączne od myślenia kategoriami estetycznymi. Ta istotna i podstawowa właściwość tekstów Wyspiańskiego świadczy, że tak jak całe jego pokolenie, wyrósł on przede wszystkim z doświadczenia bolesnego wyzwania, jakie stawia człowiekowi zło obecne w świecie"[2].

Utwory Wyspiańskiego dalekie są jednak od jasności i jednoznaczności w zakreślaniu horyzontu religijnego. Autor *Wesela* nie kreował tak typowych dla modernizmu postaci, jak Judasz, Maria Magdalena, Jan Chrzciciel czy Salome. Prymat przyznał Staremu Testamentowi, w szczególności zaś Księdze Rodzaju, Syracha i Daniela. Interesowała go przede wszystkim biblijna w swoich korzeniach koncepcja losu ludzkiego, pojętego jako realizacja wezwania skierowanego do człowieka przez Stwórcę.

Dialog człowieka z Bogiem w tekstach Wyspiańskiego nie jest jednak prosty; nie jest okazją do podkreślania „pobożności" bohaterów czy ich uczuć religijnych. Najczęściej jest on czynnikiem dramatyzującym wydarzenia, podkreślającym ustawiczną walkę bohaterów w obszarze wartości moralnych, społecznych, narodowych, dla których – bądź o które – podejmują oni zmagania.

---

[1] Zob. E. Miodońska-Brookes, *Wyspiańskiego czytanie Biblii – inspiracje, interpretacje*, w: *Dialog Kościoła z kulturą*, t. 2, *Materiały z VI i VII Tygodnia Kultury Chrześcijańskiej w Krakowie*, Kraków 1988, s. 197-207.

[2] Tamże, s. 199.

Natomiast wertykalizm łączący ziemię z niebem staje się cechą struktury dramatów Wyspiańskiego, wyodrębniając je z grupy dramatów religijnych, które powstały w epoce Młodej Polski.

Problematyka bezpośrednio zaczerpnięta z Pisma świętego i wprowadzona do utworu na płaszczyźnie anegdoty oraz świadomie nawiązująca do poetyki biblijnej widoczna jest w dwóch dramatach Wyspiańskiego: w *Danielu* i w *Akropolis*. Oba te teksty oddziela niezwykle płodny dla autora czas poszukiwań formalnych i estetycznych, owocujący najwybitniejszymi dziełami scenicznymi Młodej Polski – myślę tu o *Weselu* i *Wyzwoleniu* – w których uzyskał on swoistą syntezę właściwej tylko jemu wizji teatru i dramatu. Z jednej strony „młodzieńczy" *Daniel* na pewno ten proces tworzenia poetyki scenicznej Wyspiańskiego inicjuje, a z drugiej strony „dojrzały" tekst *Akropolis* na pewno z tych doświadczeń wyrasta.

ETYCZNA WIZJA ŚWIATA – „DANIEL"

SEKWENCJE BIBLIJNE I DRAMATYCZNE

Pomysł *Daniela*, jak podaje Leon Płoszewski w *Dodatku krytycznym* do wydania dramatu w *Dziełach zebranych*[3], zrodził się w roku 1891 lub 1892, początkowo jako libretto opery, do której muzykę miał napisać Henryk Opieński.

Zauważmy od razu, że utwór Wyspiańskiego nie jest historią Daniela (na co mógłby wskazywać tytuł), ale raczej przywołaniem jednej, bardzo ważnej sytuacji z życia tytułowego bohatera. W centrum zdarzeń dramatu jest bowiem król Baltazar i świętokradcza uczta, którą zorganizował on na swym dworze. Jej przebieg zgodny jest z opisem zamieszczonym w Biblii. Wyspiański tylko nieznacznie zmienia ogólny obraz wydarzeń, przetwarzając treść na potrzeby sceny w dialogi między postaciami biblijnymi (Baltazar, Daniel, dworzanie królewscy) a chórami, półchórami i głosami komentującymi przywołane wydarzenia. Utwór nie dzieli się na sceny i akty, dlatego wypada nam podzielić roboczo przebieg wydarzeń w dramacie według łańcucha sekwencji fabularnych tworzących jego problematykę.

Pierwszym ogniwem tego łańcucha, będącym jakby ekspozycją dramatu, są podjęte przez Baltazara przygotowania do uczty mającej utrwalić jego potęgę i dominację wśród zaproszonych na nią władców. Ważnym elementem dekoracyjnym stają się centralnie wyeksponowane schody. Król będzie schodził z nich coraz niżej zaznaczając w ten sposób swoją wielkość i moc.

---

[3] Zob. S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, redakcja zespołowa pod kierownictwem L. Płoszewskiego, t. 1, Kraków 1964, s. 317-327. Z tego wydania pochodzą wszystkie cytaty z dramatów Wyspiańskiego.

Druga sekwencja, wprowadzona motywem uwertury, pomyślana została na zasadzie kontrastu z pierwszą: zarysowana poprzednio wielkość Baltazara zestawiona jest tu z cierpieniami podbitych przez niego narodów. Wyspiański posłużył się tu techniką podobną do tej, którą zastosował w pierwszych scenach dramatu. Przede wszystkim głosy i chóry będą kreśliły obrazy cierpień znoszonych przez uciemiężone ludy.

Nowym – wobec biblijnego wzorca – motywem w *Danielu* było wprowadzenie do trzeciej sekwencji utworu tematu trójprzymierza, właśnie w bezpośrednim kontekście uzurpatorskiego i bluźnierczego wystąpienia Baltazara wobec świętości izraelskich. Ten polityczny i pozabiblijny akcent dramatu sugerować może ukrytą pod osłoną Biblii treść polityczną nawiązującą do paktu państw ościennych dokonujących zaboru Polski. Treści politycznej niegdyś doszukiwał się w tym tekście Stanisław Pigoń.

Wydaje się jednak, że uzyskany kontrast między wizją życia proponowaną przez Baltazara a doświadczeniem niewolników pokazanych na scenie pozwala odnieść główny wątek dramatu do perspektywy uniwersalnej, do pytania zawsze pojawiającego się w dramatach Wyspiańskiego: jakie są granice wolności człowieka? jakie są granice jego niezależności? jakie są ograniczenia, którym musi się podporządkować?

Świętokradczy akt Baltazara, stanowiący temat czwartej sekwencji dramatu, jest jakby pojedynkiem człowieka z Bogiem. Król chciał zaznaczyć swoją władzę, szydząc z prawdziwego Boga, przekreślając granicę świętości i kreując samego siebie na boga. Jego panowanie miało objąć nie tylko teraźniejszość, ale i przeszłość. Święte puchary to z a p i s przeszłości; użyte podczas uczty mogą ją przywołać wraz z całą potęgą, której są wyrazem.

Wydaje się, że kreacja Baltazara w *Danielu* ma wiele cech „nadczłowieka" obwieszczonego przez Zaratustrę. Podczas spełniania pucharu król bezpośrednio odwołuje się do frazeologii Nietzschego:

> Na cześć waszego umarłego kraju,
> na cześć waszego umarłego boga,
> niech dzwonią święte puchary.
> Tu przybądźcie, prorocze mary,
> wydrzeć mi święte puchary. –
> (t. 1, s. 21)

Dopiero „śmierć Boga" umożliwiłaby Baltazarowi objęcie pełnej kontroli nad rzeczywistością.

Piąta sekwencja zawiera „odpowiedź" Boga na bluźnierstwo Baltazara. Cała scena rozgrywa się w oparciu o efekty gestyczne i świetlne, wywołane przebijającymi się promieniami słońca, oświetlającymi tylną ścianę pałacowej sali nad schodami. Dramaturg zastosował dwa rodzaje krótkich wypowiedzi między Baltazarem, Głosami i Chórem. Są to albo pytania jednakowo zdezorientowanych Chóru i króla ("Co pisze?", „Kto się pyta?", „Co dalej?"), albo

rozkazy i wykrzykniki przerażonych uczestników uczty („Niech patrzy", „Nie chcę – puszczajcie mię!"). Kondensację treści potęguje dodatkowo napięcie wywołane ciemnością i niezwykłą interwencją Boga, czyniąc tę scenę dynamiczną i groźną.

DANIEL: PROROK CZY KRÓL-DUCH?

Tym, który ma moc odsłonić królowi prawdę o jego sytuacji, jest Daniel. Jego wejście na scenę poprzedzone jest jednak wystąpieniami Chóru powstrzymującego Baltazara przed przywołaniem proroka. Sekwencja związana z Danielem pełni funkcję kompozycyjnego „chwytu" przypominającego moment r o z p o z n a n i a (anagnoris) w dramacie antycznym.

W części tej obserwujemy kolejną innowację: w kreacji bohatera Wyspiański zastosował daleko posuniętą kondensację i przemieszczenie zdarzeń biblijnych. W wersji kanonicznej Daniel zostaje wtrącony do jaskini lwów dopiero przez następców Baltazara, Dariusza I (zob. Dn 6, 17-25) i Cyrusa (zob. Dn 14, 29-42). Natomiast w planie sytuacji dramatycznej wydobyty z ciemności prorok jest już obdarzony „pamięcią" tych zdarzeń, które w porządku chronologicznym nastąpiły później.

Wyspiański całkowicie przekształci także zakończenie biblijnej perykopy. Daniel z dramatu, wbrew temu, co zawiera Pismo święte, nie odczyta Baltazarowi znaczenia tajemniczych wyrazów „mene, tekel, ufarsin", ale osądzi jego potęgę i stworzony przez niego system zniewolenia.

Finalna scena przypomina swoją konstrukcją antyczny dytyramb, z istniejącym w nim zmaganiem między tłumem (Chór i Głosy) a jednostką (Daniel), prowadzącym do nieuchronnego unicestwienia jednej ze stron. Pod nawałą oskarżeń i wyroków („Precz z nim! Winien śmierci") Daniel cofa się, wchodząc po stopniach na coraz wyższe kondygnacje sceny. W ostatnim momencie, doznając poetyckiego zachwycenia, odpycha jednak jakąś nieludzką mocą napierających na niego przeciwników i siłą swego ducha opanowuje na moment sytuację w pałacu.

Daniel jako Król-duch nie dokonuje zasadniczej zmiany w królestwie Baltazara, przemienia jednak synów podbitego kraju. Odzyskują oni na nowo wiarę w jego odrodzenie. Być może tu właśnie znajduje się klucz do odczytania zasadniczej modyfikacji wobec tekstu biblijnego.

Motyw Króla-ducha, podjęty tu po raz pierwszy przez Wyspiańskiego, pojawi się też w późniejszych jego utworach. Pozostaje on wyraźnie jeszcze na usługach poetyki tragedii narodowej, wyrażając triumf ducha nad materią. Daniel, jako Król-duch i jako poeta, jest oryginalnym pomysłem Wyspiańskiego, niespotykanym ani w twórczości romantyków (motyw Baltazara podjęli: Mickiewicz w *Bakczysaraju*, Słowacki w *Paryżu* i Norwid w *Vanitas vanitatis*), ani w utworach pisarzy mu współczesnych (np. u Kasprowicza w *Baltazarze*, 1890).

Walka między siłami fizycznymi (Babilonia) a siłami ducha (Daniel) wydaje się autorowi nieuchronna. Zwycięstwo ducha jest według niego możliwe po przebudzeniu się uśpionego narodu. To niemal „wizyjne" zakończenie dramatu przypomina finalne rozwiązanie zastosowane w *Weselu*, podobna też jest, jak się wydaje, ostateczna konkluzja obu tych dramatów.

BRATERSTWO ZAMIAST WYBRANIA: „HISTORIA JACOBI"

RAFAEL I ARCHITEKTURA KATEDR

Sposób czerpania z Biblii – charakterystyczny dla „wczesnego" Wyspiańskiego i wyróżniający go spośród pisarzy Młodej Polski – pozostaje ten sam w późniejszym o dziesięć lat *Akropolis* (1904). Ten wielowątkowy „poemat dramatyczny", jak określił go niegdyś Kazimierz Wyka, spaja przestrzeń Wawelu jako swoiste „locus" narodowe i jako etyczny i estetyczny punkt odniesienia dla wszystkich wartości uznawanych przez naród. Trop takiej interpretacji wyznaczyła Miodońska-Brookes w swojej fundamentalnej pracy poświęconej temu dramatowi[4]. Wskazała ona na dwa możliwe źródła inspiracji Wyspiańskiego: freski Rafaela w Watykanie i gotyckie rzeźby francuskie, które dramaturg podziwiał podczas swoich podróży na Zachód.

Wpływ Rafaela na wyobraźnię artystyczną Wyspiańskiego widoczny jest już w kompozycji *Legionu* (szczególnie we fresku *Wygnanie Heliodora ze świątyni*). W *Akropolis* zaś biblijny motyw snu Jakuba inspirowany jest wyraźnie freskami Rafaela znajdującymi się na plafonie jednej z sal watykańskich i w grupie biblijnych fresków w loggi. W obu tych realizacjach, zgodnie z renesansową zasadą decorum, widać na przykład zamianę biblijnej drabiny Jakuba na monumentalne schody, które pojawią się też w sztuce Wyspiańskiego.

Dramaturg połączył ponadto wizję Rafaela z surowością i tajemniczością rzeźb aniołów z katedry w Reims. Ten kolejny zabieg adaptacyjny miał również swoje korzenie w upodobaniach estetycznych autora dramatu. Sugerując się architektoniczną symboliką średniowieczną, a także późniejszymi odczytaniami snu Jakuba, Wyspiański umieścił historię Jakuba w perspektywie fasady katedry wawelskiej, poetycko wzbogaconej i wystylizowanej na wzór najpotężniejszych katedr francuskich. Miodońska-Brookes odczyta ten zabieg jako próbę przezwyciężenia utrwalonych wyobrażeń o Wawelu jako miejscu odnoszącym się w sposób szczególny do naszej narodowej historii[5].

Przez fakt odwołania się do katedry pojętej przede wszystkim jako dzieło sztuki (aspekt estetyczny) i uczynienia z niej tła dla wątku biblijnego o Jakubie

---

[4] Zob. E. Miodońska-Brookes, *Wawel – „Akropolis". Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1980.

[5] Por. tamże, s. 45.

Wyspiański uzyskał duży stopień uogólnienia zdarzeń. Pozwoliło to w tak przygotowaną przestrzeń wprowadzić, jako ideę wiodącą, nie historię narodową, ale problem zmartwychwstania i autokreacji człowieka. Katedra, jak każda tego typu budowla, miała ukazać metafizyczny porządek świata, a jednocześnie – zamiast być n e k r o p o l i ą – stawała się d o r m i t o r i u m dla spoczywających tam zmarłych, oczekujących na rozkaz Boga-Salwatora wzywającego ich do życia.

OTWARTA STRUKTURA I RELIGIJNY SYNKRETYZM

Akropolis ma otwartą strukturę wewnętrzną. Utwór ten tworzą cztery akty stanowiące tematycznie zamknięte części, połączone jedynie wspólnym dla całego dramatu czasem (Noc Wielka Zmartwychwstania) i przestrzenią (Wawel). Interesująca nas tu trzecia część sztuki (akt III) zwyczajowo określana jest tytułem *Historia Jacobi*. Autor podzielił ją na 25 scen nawiązujących swą treścią do fragmentu dziejów patriarchy Jakuba, zawartych w Księdze Rodzaju w rozdziałach od 27. do 33. W didaskaliach do III aktu czytamy:

> To pamiętacie, jak ściany kościoła
> w dalekiej Flandrii wydziergana zdobi
> gobelinowa *HISTORIA JACOBI*.
> [...]
> Ta się historia rozegra przed wami,
> w wyblakłych, sutych strojach gobelinów,
> na wielkich stopniach między kaplicami,
> kędy bram dwoje. [...]
>
> (t. 7, s. 271)

Arras flamandzki, znajdujący się na Wawelu, stał się jednak tylko pretekstem do teatralnego przywołania historii Jakuba. Rodzajowa wersja historii Jakuba, zrealizowana przez autora wawelskich gobelinów, została zastąpiona bardziej monumentalną i symboliczną wizją Rafaela.

Widać w tym dramacie jeszcze jedną tendencję charakterystyczną dla artystycznego synkretyzmu Wyspiańskiego: próbował on odnieść treść biblijnego zdarzenia do konkretnego miejsca i sytuacji kulturowej, której kwintesencją był Wawel. Przestrzeń sceniczną *Akropolis* wyznaczają bowiem różne fragmenty zabudowy wzgórza Wawelskiego (kaplica, katedra, zamek). Ożywione zostają posągi lub postaci z arrasów, ewokujące rozmaite tematy i wizje. W przypadku historii Jakuba widać, że biblijna anegdota, „wywołana" przez zewnętrzną wobec Biblii sytuację przestrzenną (Wawel) i czasową (Noc Zmartwychwstania), będzie wyzyskana bez wprowadzania większych zmian w samym jej przebiegu.

Konstrukcja tego biblijnego aktu *Akropolis* ma bardzo prostą strukturę wewnętrzną. Tworzą ją serie „spotkań" i „pożegnań" osób związanych z życiem

Jakuba. Tekst wypełniający tę część sztuki prawie całkowicie przejął Wyspiański z Pisma świętego w przekładzie Jakuba Wujka (Rdz 27-33). Objął on wydarzenia związane z podstępnym otrzymaniem przez Jakuba błogosławieństwa od Izaaka (sc. 1-9) oraz sen Jakuba (sc. 10), wędrówkę do Charanu i spotkanie z Rachelą (sc. 10-11), pobyt u Labana i małżeństwo z Leą i Rachelą (sc. 12-17), ucieczkę od Labana (sc. 18-20), przygotowanie do spotkania z Ezawem (sc. 21-23), walkę Jakuba z aniołem (sc. 23-24), spotkanie z Ezawem (sc. 25). Kondensacja treści łączy się tu z redukcją znacznej części biblijnego zapisu. Dramaturg opuścił przede wszystkim partie narracyjne, zastępując je aktywnością poszczególnych postaci lub didaskaliami. Nie ma więc w dramacie informacji o podjętych przez Rebekę działaniach, które mają przygotować Jakuba do spotkania z Izaakiem (szykowanie ubrania i pożywienia – Rdz 27, 15-17). Wyspiański skrócił też mowę Izaaka podczas udzielania błogosławieństwa (27, 28-29). Pominął także passus poświęcony Ezawowi, który po bezpowrotnej utracie błogosławieństwa podejmował decyzje przeciwne do tych, jakie Izaak polecił Jakubowi (28, 6-9). Skrótowo potraktował też moment przybycia Jakuba do domu Labana i spotkanie z Rachelą (29, 1-12). Całkowicie pominął fragment Księgi mówiący o potomstwie, które Lea i Rachela dały Jakubowi podczas pobytu u Labana (29, 31-35). Bardzo krótko ujął słynny układ Jakuba z Labanem w sprawie owiec: pstre i cętkowane miały być zapłatą Jakuba, białe miały należeć do Labana (30, 25-43). W wersji dramatycznej nie ma jasno określonej przyczyny opuszczenia domu Labana przez rodzinę Jakuba ani też powodu pogoni Labana za Jakubem (31, 1-54). Kondensacja widoczna jest w scenie 21., ukazującej przygotowania Jakuba do spotkania z Ezawem. Wyspiański pominął szczegóły związane z podziałem majątku Jakuba na części, które wysyłał on wraz z grupami swoich domowników naprzeciw Ezawa, oraz szczegóły dramatycznej decyzji powrotu Jakuba na teren oddzielony od ziemi Ezawa potokiem Jabbok (32, 1-24).

PRZESTRZEŃ BIBLII I PRZESTRZEŃ DRAMATU

Dążenie do maksymalnego skrótu, umowność i symboliczność przestrzeni projektowanej w didaskaliach zdają się być naczelną zasadą kompozycyjną dramatu. Wskazują, w jakim kierunku poszła literacka i teatralna interpretacja biblijnej historii w omawianym dramacie.

Poprzez nawiązanie do fresków Rafaela Wyspiański zmienił nie tylko klimat zdarzeń, ale także interpretację samego wątku biblijnego. Monumentalizacja i „wywyższenie" Jakuba „kłóci się" z biblijną prawdą o Jakubie jako człowieku „zwyczajnym" i grzesznym. Przekształcenia te widoczne są przede wszystkim w scenach, gdzie tekst Wyspiańskiego sąsiaduje z tekstem biblijnym. Wzajemna relacja obu tekstów wydaje się sprawą kluczową w odczytaniu dramatu, a ściślej, w zaproponowanej przez pisarza recepcji biblijnego wątku.

Z samych cytatów biblijnych skomponowane są sceny: 1-2, 5, 6-9, 13-14, 16-23. Oryginalny tekst Wyspiańskiego wypełnił zaś sceny: 3-4, 10-12, 15 i 24. Ogromna przewaga tekstu biblijnego nad tekstem poety zdecydowała o formie kompozycyjnej III aktu *Akropolis*. Wątek biblijny został bowiem świadomie „odcięty" od swojego naturalnego środowiska i „wstawiony" w przygotowane dla niego inne ramy przestrzenne.

Decydującym elementem stała się tu estetyczna perspektywa recepcji historii Jakuba w sztuce (freski Rafaela i katedra na Wawelu), ale równie ważna jest perspektywa etyczna, implikowana poprzez sposób odczytania tej historii w kontekście kultury chrześcijańskiej. O ile więc zapis wyjęty z Księgi Rodzaju pojawi się w tekście Wyspiańskiego jako swoisty cytat realizowany za pomocą znaków teatralnych, o tyle jego własny tekst stanie się interpretacją biblijnego słowa. Prześledźmy więc w tym aspekcie fragmenty napisane ręką dramaturga, znajdujące się w bezpośrednim sąsiedztwie tekstu świętego.

Pierwszym miejscem, gdzie dramaturg wprowadza swój tekst, jest scena 3., dotycząca wzajemnej relacji Jakuba i Ezawa. W odróżnieniu od sytuacji biblijnej Jakub nie akceptuje podjętego przez Rebekę planu podstępnego zdobycia błogosławieństwa od Izaaka. W sztuce jest on targany wyrzutami sumienia i w rozmowie z bratem usiłuje częściowo usprawiedliwić nadciągające zdarzenia:

EZAW

[...]
Cóż się frasujesz?

JAKUB

Wstyd mnie pali.
Czyli ty, bracie, mnie zgadujesz?

(t. 7, s. 273)

Chęć usprawiedliwienia swojego postępowania i próby złagodzenia gniewu brata są tu elementami dominującymi. Rozmowa zaprojektowana przez Wyspiańskiego ma charakter wyraźnie psychologiczny i towarzyszy jej określony podtekst: ma ujawnić niepokój moralny Jakuba i wybadać nastawienie Ezawa. W scenie 4. śpiewana przez niego piosenka myśliwska kontrastuje z ponurymi myślami Jakuba. Stanowić one będą w kolejnej scenie oś rozmowy Jakuba z Rebeką, utrzymanej w kontrastowo odmiennym stylu niż poprzedzający ją dialog braci. Jakub niczego teraz nie kamufluje – przeciwnie, jest jednoznaczny i szczery w nazywaniu planowanych działań. Kilkakrotnie wskaże matce, że popycha go do nieetycznego postępowania wobec Ezawa i w konsekwencji także wobec Izaaka.

Sceny te, odbiegające wyraźnie od tekstu biblijnego, przedstawiają Jakuba jako bohatera refleksyjnego, dążącego do życia w prawdzie, uczciwego, szukającego kontaktu z bliskimi (z ojcem i bratem). Biblijna egzegeza historii Jakuba jest inna: ani psychologiczna, ani nawet etyczna postawa patriarchy nie tłumaczy wyboru przez Boga Jakuba, a odrzucenia Ezawa. Racjonalne przesłanki

zdawały się wskazywać na Ezawa jako dziedzica obietnicy Bożej, ale Bóg wybiera jednak Jakuba, i jest to tajemnica Jego woli.

Większość przesłanek, które można wydobyć z dramatu, zdaje się wskazywać w pierwszym rzędzie na względy e s t e t y c z n e jako decydujące o ostatecznej koncepcji postaci Jakuba, ale także na e t y c z n ą wizję świata wprowadzoną do dramatu przez Wyspiańskiego. Trzeba pamiętać, że inspiracja została zaczerpnięta nie wprost z Biblii, ale jak już wspomniałem – z fresków Rafaela. To właśnie tam postać Jakuba została poddana pierwszej reinterpretacji. Wyspiański na tej bazie dokonał kolejnej reinterpretacji, która ostatecznie doprowadziła do stworzenia postaci Jakuba w *Akropolis*.

Konsekwencje tej zmiany widać w scenie 6. dramatu. Kierowany przez Rebekę Jakub staje przed Izaakiem pełen nieakceptacji siebie i w sytuacji „podszywania się" pod postać Ezawa. O ile biblijny Jakub takich rozterek nie ma i na pytanie ślepego Izaaka: kto przed nim stoi, odpowiada, że Ezaw, o tyle postać z dramatu Wyspiańskiego nie jest tak jednoznaczna. Różnica jest już w samej formie zbliżenia się Jakuba do Izaaka. Nie staje on przed ojcem, ale – z woli Rebeki – podchodzi i uklęka. Może to oznaczać szacunek i cześć dla patriarchy w ważnym momencie otrzymywania błogosławieństwa, ale także niepewność i trwogę w obliczu łamania prawa.

Następujące tu kwestie dialogu Jakuba z Izaakiem skomponowane zostały na zasadzie kontrastu, który pozwala interpretować rozmowę na dwóch poziomach semantycznych: najpierw z punktu widzenia Izaaka, który jest przekonany, że ma przed sobą Ezawa, następnie z perspektywy Jakuba przeżywającego wewnętrzny dramat związany z oszustwem wobec ojca i brata. Kłamstwo spowoduje rozziew w duszy Jakuba i sprowokuje go do uznania otrzymanego błogosławieństwa za przyszłe przekleństwo.

IZAAK
Będziesz rozrastać się i mnożyć.
Będziesz wywyższon i postawion
nad wszystkie inne panem.
JAKUB
Katem!
IZAAK
Bądź ręką starca błogosławion
na żywot długi.
JAKUB
W kłamstwa wstydzie.
(t. 7, s. 278)

Poczucie wstydu i krzywdy wyrządzonej bratu jest cechą odróżniającą Jakuba z *Akropolis* od Jakuba biblijnego. Tak przetransponowany wątek obu braci utrzyma Wyspiański konsekwentnie aż do ostatniej sceny dramatu. Etyczny wymiar bohaterów wykreowanych na scenie, dotyczący w równym stopniu Jakuba i Ezawa, będzie decydował o przejmowaniu bez zmian bądź

transponowaniu na użytek literacki paradygmatycznego tekstu Biblii. W podobny sposób autor potraktował centralną dla całego wątku Jakuba scenę jego walki z aniołem.

„ZGORSZONY" ANIOŁ

Kluczowe znaczenie tej sceny w Biblii polega na tym, że dopiero wówczas dokonuje się prawdziwy p r z e ł o m w życiu Jakuba. Dotąd był on przekonany, że wszystko, co osiągnął, było wynikiem jego zaradności, sprytu, przebiegłości, a także sprzyjających okoliczności. Wiara Jakuba miała wówczas charakter religijności naturalnej: uznanie Boga za Pana związane było z gwarancją bezpieczeństwa dla jego życia. Tak można tłumaczyć zabiegi Jakuba czynione, aby uzyskać błogosławieństwo ojca i przychylność Boga. Ta wizja życiowa dochodzi jednak do momentu krytycznego: oto Jakub znajduje się w sytuacji bez wyjścia, jest w potrzasku. Za nim rozciąga się teren Labana, z którym zawarł pakt uniemożliwiający mu powrót na jego ziemię. Przed nim rozpościera się ziemia jego brata Ezawa, który nadciąga ku niemu ze zbrojnymi, aby dokonać zemsty za wykradzenie mu błogosławieństwa od Izaaka. Jakubowi pozostaje tylko niewielki pas ziemi, nazwany później Penuel, oddzielony od krainy jego brata, Kanaanu, potokiem Jabbok. Ze strachu przed Ezawem przeprawił już przez jego bród całe swoje mienie: żony i dzieci, bydło i niewolników, dzieląc ich na grupy, aby złagodziły spodziewany wybuch nienawiści brata i skupionych wokół niego wojowników. To ostatni akt „przemyślności" i „zapobiegliwości" Jakuba. On sam pozostał natomiast po drugiej stronie Jabboku, zamknięty „przestrzeniami śmierci", znaczonymi imionami Labana i Ezawa. Noc, pełna samotności i trwogi przed unicestwieniem, była dla Jakuba obrazem własnej bezsilności, podważającej cały dotychczasowy dorobek życiowy i relatywizującej jego wizję świata. W tym kontekście w Biblii dochodzi do walki Jakuba z Kimś, kogo nie zna, kto zmaga się z nim bez podania celu tej walki. Dla Jakuba momentem zwrotnym w tym zwarciu z nieznajomym jest konstatacja, że ten Ktoś nie chce go zabić, albowiem zamiast zadać mu śmierć, okaleczył go. Wówczas Jakub przywiera do swego przeciwnika prosząc go, jako silniejszego, o błogosławieństwo. I tak jak niegdyś stosując podstęp otrzymał błogosławieństwo od swego ojca, tak teraz po całonocnej walce otrzymuje błogosławieństwo od Kogoś znacznie potężniejszego, bo od samego Boga. Będzie ono związane ze zmianą imienia Jakuba na Izrael. W przekładzie Wujka anioł tak motywuje tę zmianę: „bo jeśliś przeciw Bogu był mocny, daleko więcej przeciw ludziom przemożesz" (I Mojż 32, 28). To nowe imię, Izrael, oznacza: „mocny z Bogiem" (hebrajskie imię Jakub znaczyło: „Bóg chroni", imię Izrael znaczy dosłownie: „Bóg walczy", ale w sensie szerszym tłumaczy się je: „mocny w Bogu"[6]). Będzie

[6] Zob. przypis w Biblii Tysiąclecia do Rdz 32, 25.

ono przypominało kulawemu Jakubowi, gdzie tkwi prawdziwa siła i moc jego życia. Po tej nocy spotkanie z Ezawem odbędzie się w zupełnie innej atmosferze. Jakub dokona zmiany w szyku pochodu idącego na spotkanie z Ezawem; on sam pójdzie na jego przedzie oddając pokłon bratu.

W scenie walki Jakuba z Aniołem Wyspiański posłużył się własnym tekstem, nawiązując tylko poprzez zewnętrzne elementy do sytuacji biblijnej. Anioł w dramacie jest masywny, czarnoskrzydły, przypomina rycerza okrytego czarnym płaszczem, w ciężkich butach, które zostawiają w podłożu głębokie ślady. Gdy chce minąć Jakuba i przejść przez bród potoku Jabbok, patriarcha, niczym zapaśnik, zastępuje mu drogę. On wie, kim jest ów nieznajomy i jaka związana jest z nim moc. To Anioł będzie się zmagać z Jakubem, nie chcąc udzielić mu oczekiwanego błogosławieństwa:

ANIOŁ
Puszczaj, mnie nie wyzywaj.
Niech idę w bród znaczony.
JAKUB
Rzekłem: tu się zatrzymaj.
I rzec: błogosławiony.
ANIOŁ
Nie rzekę słów zbawienia,
ty kłamca, ty przeklinany.
(t. 7, s. 304)

Dialog Jakuba z Aniołem w niczym też nie przypomina klimatu nocnego zmagania Jakuba biblijnego. Anioł z *Historii Jacobi* jest z g o r s z o n y Jakubem, jego oszustwem i kłamstwem, którego użył wobec swojego brata Ezawa. Gdy zacznie świtać, dotknie jego biodra, i będzie to forma wymierzenia mu kary:

ANIOŁ
Puszczaj, zmażę cię karą.
Poczujesz dłoń twoją schnącą.
(t. 7, s. 306)

Moment dotknięcia biodra Jakuba przez Anioła zmienia natomiast relację między równorzędnymi dotąd partnerami dialogu. Jakub nie zrozumie od razu tego znaku, przeczuwa jedynie, że jest on związany z losem wyznaczonym mu przez Boga. Spotkanie z Aniołem nie prowadzi też do wewnętrznej przemiany Jakuba, a jedynie do określenia sensu jego życia. W tekście Wyspiańskiego zmaganie to stało się jakby obrazem egzystencji ludzkiej w ogóle, losu ludzkiego w każdym pokoleniu.

Wyspiański pominął zupełnie scenę zmiany imienia Jakuba na Izrael i przyjęcia związanej z tym misji. To nowe imię, stanowiące gwarancję wyboru Jakuba na dziedzica obietnicy mesjańskiej, nie pojawia się w dramacie. W wyniku walki z Aniołem Jakub jest jedynie bardziej świadomy winy, która nakazuje mu prosić Ezawa o przebaczenie. Wcześniejszy dialog z Aniołem był jakby przy-

gotowaniem do spowiedzi z całego życia, jaką w finale III aktu *Akropolis* uczyni wobec Ezawa. Pojednanie braci nie będzie więc miało takiego samego charakteru jak w Biblii. W wersji kanonicznej dochodzi bowiem do identyfikacji ich postaw, w tekście Wyspiańskiego zaś – do ich dopełnienia. Jak pisze Miodońska-Brookes: „W spotkaniu tym Ezaw zaspokaja poczucie braku, tęsknoty i pragnienia duszy, przełamuje połowiczność swej egzystencji, w której i początkowa nienawiść, i końcowa miłość nie miały ku komu się zwrócić”[7].

OBLICZE BOGA I TWARZ EZAWA

Gdy przyjrzymy się dokładnie ciągowi scen związanych ze spotkaniem braci, opartych na tekście biblijnym (Rdz 33, 1-15), zauważymy bardzo ważną i przemyślaną przez dramaturga zamianę kolejności zdarzeń w przebiegu spotkania. Biblijny zapis utrwala moment spotkania Jakuba i Ezawa (Rdz 33, 4a), kiedy w zaskakujący sposób dochodzi do ich pojednania: oto Ezaw ujrzawszy Jakuba rzuca się mu na szyję, obejmuje go czule, całuje, a potem obaj zwaśnieni bracia płaczą ze szczęścia. Przebaczenie, którego Ezaw udziela młodszemu bratu, jest bezwarunkowe i całkowite. Dopiero później dowiaduje się o próbach przejednania go podarkami przygotowanymi przez Jakuba.

W tekście Wyspiańskiego scena pojednania braci jest przesunięta z chronologicznie odpowiadającego jej miejsca w Rdz 33, 4 i umieszczona dopiero po fragmencie 33, 15. Jakub z *Akropolis* podejdzie do brata dopiero wtedy, gdy będzie pewny, że nastawienie Ezawa jest mu przychylne i że „znalazł łaskę w jego oczach”. Opowie mu także o podjętych przez siebie przygotowaniach, które miały uśmierzyć jego gniew z powodu wyrządzonych mu krzywd. Dopiero te wyjaśnienia łamią ostatecznie barierę nieprzyjaźni obu braci.

Przesunięcie omawianej tu sceny pojednania ma poważne konsekwencje interpretacyjne dotyczące moralnej relacji między winą i karą, która moralnie obciąża Jakuba. Egzegeza biblijnego fragmentu Rdz 33,1-15 prowadzi natomiast do zgoła innych wniosków. Spotkanie braci ma związek z tajemnicą obecności Boga, którą Jakub dostrzegł na obliczu Ezawa:

> [...] jeślim znalazł łaskę
> w oczach twoich, przyjmij mały dar z ręku moich.
> Bom tak widział oblicze twoje, jakobym widział
> Boże.
>
> (t. 7, s. 309)

Wypowiedź Jakuba jest cytatem z Wujkowego przekładu tej perykopy, w literalnym zaś tłumaczeniu wers Rdz 33, 10b brzmi: „Bo przecież gdym ujrzał twe oblicze, ujrzałem jakby oblicze Boże”. Uderzające jest również to, jak

[7] Miodońska-Brookes, *Wawel – „Akropolis”*, s. 151.

często słowo „t w a r z" pojawia się w krótkim tekście biblijnym poprzedzającym spotkanie braci (Rdz 32, 21b-22). Jakub obmyśla podstęp mający „uspokoić twarz brata", potem zatroskany podarkami będzie usiłował uspokoić „oblicze brata", by móc na końcu spojrzeć w „twarz brata". Miejsce tego spotkania nazwał też znacząco „Penuel", co oznacza: „oblicze" Boga. Adoracyjne gesty Jakuba wobec Ezawa również związane są z twarzą (siedem razy upada przed nim na twarz, tak jak to się czyni przez Bogiem). Przybycie Jakuba do Ziemi Obiecanej było więc związane z prośbą o przebaczenie Ezawa, w którym widzi nie tylko brata, ale także, a może przede wszystkim, t w a r z Boga.

W tekście Wyspiańskiego relacja Jakuba do Ezawa jest inna, bardziej związana z moralnym osądem czynów młodszego brata niż z jego rzeczywistą przemianą w Izraela widzącego w Ezawie twarz Boga. Z tych to zapewne powodów dramaturg dodał do ostatniej sceny (25) oddzielny fragment, nie mający swojego uzasadnienia w Biblii. Jakub poprosi Ezawa o przebaczenie grzechu, którego się względem niego dopuścił:

> Postrachem byłeś dla mnie, biczem,
> co smagał mnie w snach lękiem.
> Klękam przed twoim dziś obliczem
> z błagalnej prośby jękiem.
>
> (t. 7, s. 311)

Wypowiedź Ezawa w ostatniej scenie *Historii Jacobi* również realizuje ten pozabiblijny wzorzec. Spotkanie braci, zaskakująco korzystne dla Jakuba (w tym aspekcie podobne jest do spotkania w Biblii), z jednej strony ujawni fałszywy obraz Ezawa, który całe życie nosił w sobie Jakub, a z drugiej – ukaże prawdziwą postawę Ezawa wobec swego brata. Reakcja Ezawa odsłania jednak błędność założeń Jakuba: nie jest naznaczona prawem retrybucji skierowanym w stronę krzywdziciela, ale realizacją pragnienia przyjaźni i jedności, które starszy brat nosił w sobie od dawna.

Biblijna historia o Jakubie, będąca paradygmatem historii zbawienia w każdym czasie i w każdej sytuacji ludzkiej, powtarza się wszędzie tam, gdzie życie człowieka nie tylko jest rozumiane w sensie egzystencjalnym, ale traktowane także jako powołanie wpisujące się w Boży plan zbawienia. Dramat Wyspiańskiego takich znamion nie posiada: nie jest ani sztuką o powołaniu człowieka, ani też o wybraniu, którego dokonuje Bóg. Jest utworem w pewnym sensie bardzo młodopolskim: wyraża tęsknotę za prawością i czystością, która umożliwia powstanie nowych relacji: przyjaźni i braterstwa, między ludźmi.

Doświadczenie niemocy w przekraczaniu barier oddzielających jednych ludzi od drugich, nihilizm i relatywizm moralny wytworzyły typ literatury dekadenckiej, podważającej coraz bardziej możliwość przeżywania życia jako wartości samej w sobie, w relacji przyjaźni i braterstwa wobec innych. *Historia Jacobi* Wyspiańskiego jest w tym kontekście próbą przełamania impasu wywołanego schyłkowymi nastrojami odżywianymi nietzscheanizmem oraz wy-

raźnym krokiem w kierunku kreacji nowego typu bohatera, odcinającego się od ciążącego na nim spętania wywołanego poczuciem winy i grzechu.

Wyznanie winy prowadzi do oczyszczenia umożliwiającego braterską jedność Jakuba z Ezawem. Ten rys etyczny, zaznaczający się w finalnej scenie *Historii Jacobi*, jest jakby szukaniem sprawiedliwego zakończenia dziejów Jakuba, którego nie odnajdujemy w Biblii. W tym też punkcie myślenie Wyspiańskiego i biblijna wykładnia historii Jakuba zdają się być na przeciwległych krańcach. Nie jest więc akt III *Akropolis* historią wybrania człowieka do Bożego planu zbawienia, ale dramatem człowieka, który pragnie „przewalczyć" w sobie ów rys grzeszności i uczynić świat lepszym.

W tym sensie *Historia Jacobi* wpisuje się w ciąg najważniejszych tematów pojawiających się w dramaturgii Wyspiańskiego. Dzieje Jakuba, podobnie jak historia Achillesa, Odyseusza czy Bolesława Śmiałego, są pytaniem o sens bytu jednostki, o przyczyny klęski i możliwości wyzwolenia. Odpowiedzi Wyspiański szukał zawsze na płaszczyźnie moralnej, w przezwyciężaniu nietzscheańskiej „Wille zur Macht" przez wprowadzenie ładu moralnego i świętość wynikającą z akceptacji prawdy.

*

Biblia obecna jest w tekstach scenicznych Wyspiańskiego w symbolicznej i metafizycznej tkance świata przedstawionego. Pisarz nie dokonywał prostych „przekształceń" wątku biblijnego, ale traktował go zawsze jako element konstrukcyjny utworu. Dlatego modernistyczna wizja człowieka, jaką można dostrzec w dramatach Wyspiańskiego, zostaje zderzona z biblijną antropologią przedstawiającą człowieka w planie działania Boga.

W *Danielu* i w *Akropolis* biblijna anegdota została podporządkowana poetyce i estetyce symbolicznej przełomu XIX i XX wieku. Nie mamy tu do czynienia z literackim uzupełnieniem obrazu biblijnego czy tworzeniem jakiejś apokryficznej wersji wydarzeń. Atmosfera biblijnego zdarzenia, horyzont odsłaniany przez Księgę, często groźny w swej wymowie prorocki ton i metafizyczny temat zostają wprowadzone do utworu na prawie czynnika organizującego rzeczywistość sceniczną czy poetycką, tworzoną artystycznymi środkami przez dramaturga. Udramatyzowanie biblijnej anegdoty dokonuje się tu środkami literackimi i teatralnymi, znajdując dla Biblii i dramatu wspólną płaszczyznę metafizyczną i antropologiczną. Ta postawa wobec Biblii będzie, jak się wydaje, wyróżniać Wyspiańskiego wśród innych twórców Młodej Polski, a równocześnie będzie stanowić o jedności jego tekstów odwołujących się do Pisma świętego.

Wspomniane wyżej dramaty łączy ponadto obecna w nich tendencja do wyjaśnienia zaczerpniętego wątku biblijnego poprzez odwołanie się do etycz-

nych i estetycznych wzorców kulturowych przełomu XIX i XX wieku. W obu utworach Wyspiański daleki jest od kreślenia dramatycznych przeżyć i zmagań Daniela i Jakuba po to, by wyjaśnić sens ich życia zgodnie z interpretacją biblijną czy teologiczną. Bogactwo biblijnych obrazów, intensywność nagromadzonych zdarzeń z historii, wyjętych z konkretnych ksiąg czy rozdziałów Pisma świętego, służyło autorowi przede wszystkim do budowania rzeczywistości scenicznej dla postaci jego dramatów. Sama zaś „anegdota" biblijna nabierała znaczenia niezależnego od swojego pierwotnego kontekstu. Chociaż zmiany wprowadzone do wątków biblijnych przez Wyspiańskiego były niewielkie, to właśnie one decydowały o ostatecznym zastosowaniu historii wyjętej z Biblii[8].

---

[8] Szersze ujęcie przedstawionych tu dociekań znajduje się w mojej pracy: *Złamane pieczęcie Księgi. Inspiracje biblijne w dramaturgii Młodej Polski*, Lublin 1999, RW KUL.

Jan CIECHOWICZ

SPÓR WYSPIAŃSKIEGO Z MICKIEWICZEM

Konrad Wyspiańskiego jest po prostu antagonistą Mickiewicza, z którym autor „Wyzwolenia" toczy spór o rząd dusz. Stanisław Przybyszewski zdecydowanie nie miał racji pisząc o Wyspiańskim, że „Mickiewicz był mu Bogiem". Chciałoby się powiedzieć, że raczej wielkim zadaniem i wyzwaniem.

1. Wyspiański na pewno nie brał udziału w drodze Mickiewicza na Wawel. 4 lipca 1890 roku, ponad wszelką wątpliwość, był we Francji. W listach do przyjaciela, Lucjana Rydla, którego już niebawem uwieczni po wsze czasy jako Pana Młodego w *Weselu*, nie znajdziemy najmniejszych nawet śladów zainteresowania Wyspiańskiego tym powtórnym (a właściwie trzecim już, po Konstantynopolu i Montmorency) pogrzebem Mickiewicza. („Coś ty uczynił ludziom Mickiewiczu?" – żeby zacytować Norwida.) Maria Prussak słusznie zauważyła, że wprawdzie Wyspiański nie uczestniczył w pochodzie Mickiewicza na Wawel, ale za to zapisał ten pochód, niemal jako replikę na hasła pogrzebu, w swoim *Wyzwoleniu*[1]. I rzeczywiście. Dwanaście scen aktu pierwszego *Wyzwolenia* zostało zapisane jako „szereg mów", ale i następujących po sobie grup, które szybko wyłaniają z siebie lidera – przodownika: a to Karmazyna, a to Hołysza, a to Prezesa, a to Kaznodzieję, a to Prymasa. Każdy ma narodowi coś ważnego do powiedzenia. Prezes na przykład, niewyobrażalnie serwilistyczny, namawia do rozwagi, do spokoju i powolności; proponuje nawet zapomnieć przy wspólnym stole o imieniu Polski. Kaznodzieja z kolei wiecznie wznosi ręce do góry jak jakiś Skarga, a tam znajduje krzyż i wszechwładnego Boga, który za wierność obiecuje niebieską nagrodę. Przez Kaznodzieję „Bóg Polskę głosi". Jeszcze inaczej wygląda nauka Prymasa. Ten, sam pyszny i dumny, każe wszystkim paść na kolana, w proch i pył ukorzyć narodu pychę:

> Padajcie na kolana,
> by była wysłuchana
> modlitwa ziemi tęskniąca[2];

---

[1] Zob. M. Prussak, *Teatr ogromny? O pogrzebie Adama Mickiewicza*, „Prace Historycznoliterackie UJ" 1985, z. 58.

[2] S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, w: *Dzieła zebrane*, redakcja zespołowa pod kierunkiem L. Płoszewskiego, t. 5, Kraków 1959, s. 37.

Mówca, jak to mówca, grzeszy miodną wymową. Poza wyszydzonymi przez Wyspiańskiego niemiłosiernie „darami słowa" i bardzo perlistą frazeologią, właściwie nic nie proponuje:

> Kochajcie! Ogień w iskierce!
> Do serca droga przez serce[3].

Wprawdzie Wyspiański nie uczestniczył w uroczystościach pogrzebowych Mickiewicza, gdzie wygłoszono podobne mowy, ale przecież mógł, nawet po latach (*Wyzwolenie* napisał w roku 1902), studiować księgę pamiątkową *Złożenie zwłok Adama Mickiewicza na Wawelu dnia 4 lipca 1890*, wydaną w tym samym roku w Krakowie. Z księgi tej dowiedzieć się można, że „teatr ogromny" spod znaku Mickiewicza objął wtedy dosłownie całą Polskę. Wszędzie odbywały się okolicznościowe nabożeństwa. Nawet w małych miasteczkach organizowano wieczory Mickiewiczowskie, inscenizowano rozmaite „żywe obrazy" (na przykład z *Pana Tadeusza*), sprzedawano tanie wydania narodowej epopei, która najdosłowniej zaczęła trafiać pod strzechy. Bodaj w 120 czytelniach, w różnych miastach polskich, publicznie odczytano broszurkę niejakiego Piotra Parylaka zatytułowaną *O największym naszym pisarzu*, wydaną we Lwowie, oczywiście także w roku 1890.

W samym Krakowie dzień 4 lipca 1890 był dniem świątecznym, wolnym od pracy. Trębacze z wieży mariackiej wczesnym rankiem odegrali nie hejnał krakowski, lecz Psalm 91 rozpoczynający się od słów (w przekładzie Kochanowskiego):

> 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"[4].

Stałymi emblematami pogrzebu, spotykanymi dosłownie na każdym kroku, były dwa wizerunki: Matki Boskiej Częstochowskiej i Matki Boskiej Ostrobramskiej (w *Weselu* stanowić one będą naturalne zwieńczenie izby weselnej, w „dzisiejszej wiejskiej Polsce"). Trumnę ze szczątkami Mickiewicza wiózł karawan zaprzężony w sześć szarych koni. Od ulicy Warszawskiej 21 przez plac Matejki, Basztową, Sławkowską, Rynek Główny, Grodzką, Bernardyńską – na Wawel[5]. W oknach, nie tylko na trasie uroczystego konduktu, niczym w Boże Ciało, pojawiły się dywany, sztandary, bukiety kwiatów, a przede wszystkim wizerunki Mickiewicza jak jakiegoś świętego narodowej sprawy. Ostatecznie

---

[3] Tamże, s. 40.

[4] J. Kochanowski, *Psałterz Dawidów*, w: *Dzieła zebrane*, red. J. Woronczak, t. 1, cz. 1, Wrocław 1982, s. 283.

[5] Zob. *Złożenie zwłok Adama Mickiewicza na Wawelu dnia 4 lipca 1890 roku. Książka pamiątkowa*, Kraków 1890.

w kondukcie uczestniczyło podobno około 100 tysięcy ludzi (w samym Krakowie mieszkało wówczas nie więcej niż 70 tysięcy mieszkańców). W procesji żałobnej wzięło udział blisko tysiąc oficjalnych delegacji; wszystkie zostały zapisane w księdze pamiątkowej na dwunastu stronicach druku. Kondukt poprowadziło około 500 księży. W Rynku, naprzeciwko kościoła Mariackiego, postawiono specjalne trybuny dla tych tłumów. Z nadesłanych z całego kraju kwiatów upleciono 44 wieńce, które utworzyły napis: „Adamowi Mickiewiczowi lud wszystkich ziem Polski". Kiedy kondukt poszedł dalej, publiczność rozerwała ten symboliczny napis na strzępy, niczym relikwie albo drzewka brzózek do dzisiaj łamane „na gałązki" i zanoszone do domów sprzed ołtarzy umajonych w ten sposób na okoliczność święta Bożego Ciała. Nad trumną Mickiewicza przemawiali między innymi profesor Stanisław Tarnowski (u Wyspiańskiego Prezes) oraz Adam Asnyk. Kiedy ten ostatni mówił, że oto „narodził się mąż spiżowy, nie mający litości dla cierpień własnych i wpatrzony tylko całą duszą w cierpienia swojej ojczyzny", nagle zachmurzyło się i zagrzmiało. Ten język natury dla wielu więcej znaczył niż samo przemówienie Asnyka. Chwila była osobliwa i w tym sensie, że przez cały czas bił dzwon Zygmunta. Uroczyste nabożeństwo koncelebrował kardynał Albin Dunajewski.

Rok 1890 był początkiem prawdziwego kultu Mickiewicza, w którym jego pochód na Wawel, będący połączeniem nabożeństwa, manifestacji i widowiska patriotycznego „ku czci", stanowi z pewnością niekwestionowane apogeum. Dla wielu, na przykład dla Juliana Krzyżanowskiego, upierającego się do końca, aby nazywać Młodą Polskę neoromantyzmem, pogrzeb Mickiewicza był mocnym argumentem (chociaż nie jedynym) na rzecz przyjęcia roku 1890 jako daty zawiązującej nowy okres historycznoliteracki. Romantyczna genealogia polskiego modernizmu nie podlega raczej dyskusji, szkopuł jednak w tym, że młodopolakom przyświecał mimo wszystko bardziej *Król-Duch* Słowackiego aniżeli żywy duch i martwe ciało Mickiewicza, który właśnie spoczął wreszcie na Wawelu, by (a raczej „bo") królom był równy. Urnę z prochami Słowackiego uda się sprowadzić na Wawel dopiero w roku 1927.

2. Także stulecie urodzin Mickiewicza obchodzono w Krakowie niezwykle hucznie. Wyspiański był już tym razem jednym z głównych bohaterów obchodu. Uroczystości rozpisano na dwa dni: 26 i 27 czerwca 1898 roku, na niedzielę i poniedziałek[6]. W niedzielę odsłonięto na Rynku krakowskim pomnik Mickiewicza wedle projektu Teodora Rygiera, do dzisiaj najważniejsze miejsce spotkań nie tylko młodzieży wycieczkowej. W poniedziałek przed południem odbył się pochód narodowy na Wawel „dla złożenia trzech wieńców srebrnych na sarkofagu poety". Wieczorem wybranych szczęśliwców zaproszono na „Uro-

[6] Zob. *Rok Mickiewiczowski*, wstęp A. Krechowiecki, cz. 2, Lwów 1899 (oprac. A. Bieńkowski).

czyste przedstawienie ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Adama Mickiewicza" (jak głosił afisz). Na gości czekało w Teatrze Miejskim (dzisiaj im. Słowackiego) widowisko złożone z sześciu części. Pierwsze sekwencje miały charakter muzyczny (między innymi został wykonany uroczysty marsz *Oda do młodości* Władysława Żeleńskiego). Dalej przedstawiono dwie niesłychanie odważne sekwencje z trzeciej części *Dziadów*. Najświetniejsi artyści sceny krakowskiej zagrali bodaj w całości *Więzienie*, scenę 1 i 2 arcydramatu. Partię Jana Sobolewskiego mówił Gustaw-Konrad, z późniejszej prapremiery w wersji Wyspiańskiego – Andrzej Mielewski. Konrada (z całą Wielką improwizacją) kreował Józef Śliwicki, aktor o „niezwykle pięknym głosie", jak zaświadcza Rulikowski, daleki protoplasta Gogolewskiego. W sekwencji *U Senatora* Nowosilcowa zagrał Kotarbiński, Rolissonową – Zapolska (!), a Księdza Piotra – Solski. Całość miała charakter raczej deklamacyjny niż sceniczny. Na pewno radykalnie wolnościowy.

Epilog Rydla i *Apoteoza* Wyspiańskiego stanowiły piątą i szóstą część tego wieczoru. Kuzynka Rydla, Aleksandra Czechówna, pisała w swoim pamiętniku, że ten zredagował „do spółki ze swym przyjacielem malarzem Wyspiańskim *Epilog*, który był grany w teatrze"[7]. Obaj jeszcze nie zdążyli wówczas opublikować swoich najważniejszych tekstów. Wyspiański dopiero w listopadzie wprowadzi na scenę krakowską swoją *Warszawiankę*. Rydel mniej więcej za pół roku wygra Konkurs na Dramat im. Paderewskiego swoim *Zaczarowanym kołem*. Tymczasem można ich uznać za autorów „na dorobku". Ostatecznie, po latach, *Epilog na cześć Mickiewicza* można znaleźć zarówno w dziełach dramatycznych Rydla, jak i w *Dziełach zebranych* Wyspiańskiego. To znak, że teksty te (epilog pisany i alegoria zaaranżowana plastycznie) należy traktować jako ich wspólne dzieło. A poza tym *Apoteoza* Wyspiańskiego najściślej wynika z *Epilogu* Rydla, którego jest ramieniem i ukoronowaniem.

W króciutkim *Epilogu* („na osiem stroniczek") do wawelskiego grobu Mickiewicza, grobu zainscenizowanego – oczywiście – w teatrze, przychodzą osoby „wszelkiego stanu i wieku", a specjalnie: Nauczyciel, Jegomość w surducie oraz Stary Litwin (tylko ci się odzywają)[8]. Kiedy sekwencja „odwiedzin" się kończy i Mickiewicz w grobowcu zostaje sam, przychodzą doń dwie postacie alegoryczne: Anioł Grobu i Dusza Narodu. To one stoczą w *Epilogu* bój o Mickiewicza. Anioł Grobu, ubrany w białą szatę, z ogromnymi skrzydłami, stoi na straży śmiertelnych prochów wieszcza. Chce dla Mickiewicza (przynajmniej po jego śmierci) spokoju. Dusza Narodu jest, rzecz jasna, antagonistą Anioła Grobu. Przyodziana w białe powłóczyste szaty, z żałobną opaską na czole, nie może nawet patrzeć na te wszystkie sarkofagi wawelskie pełne „cichej powagi". Ona nie potrafi żyć wielkością dawną. Przychodzi do Mickiewicza, urodzonego

---

[7] Cyt. za: J. D u ż y k, *Droga do Bronowic. Opowieść o Lucjanie Rydlu*, Warszawa 1968, s. 147.

[8] S. W y s p i a ń s k i, *Inscenizacje*, w: *Dzieła zebrane*, t. 12, Kraków 1961.

w niewoli i okutego w powiciu (widać, że Dusza Narodu czytała *Pana Tadeusza*), aby się mu poskarżyć z bólu i poniżenia narodu, którego jest przecież duszą. Anioł Grobu broni Mickiewicza przed skargą sierocej Duszy Narodu, wyposażonej w dogasający kaganiec. Argumentuje swą postawę stróża spokoju grobu tym, że jego mieszkaniec tak wiele dla narodu za życia wycierpiał, że miłość do narodu położył przed wszystkie inne miłości. Anioł Grobu ufa, że może kiedyś „wstanie zorza". Tymczasem w kagańcu Duszy Narodu zaczyna brakować oliwy. Polsce grozi wieczna ciemność, skoro jej uosobiona dusza błąka się po nocy, której nie potrafi rozjaśnić żadnym światłem. Anioł Grobu po trzykroć (z groźnie wyciągniętą ręką) przeklina tych, którzy wątpią w przyszłość, załamują ręce w rozpaczy i cofają się przed służbą Ojczyźnie. Z kolei Dusza Narodu po trzykroć (strwożona, obejmując sarkofag) błogosławi tych, którzy mimo ciemności wierzą, rozpacz uśmierzają i Ojczyźnie służą na swoją miarę. Na szczęście Anioł Grobu zostaje postawą i argumentami Duszy Narodu przekonany i rozbrojony. Dobrowolnie, sam z siebie, oddaje lampę, po to, aby ta – niesiona wysoko przez Duszę Narodu rozpraszała mrok stuleci. Ostatecznie z sarkofagu Mickiewicza powiało światłem i życiem, a nie śmiercią i mrokiem. Zupełnie inaczej niż w *Wyzwoleniu*.

Dopiero teraz można było przystąpić do apoteozy. Najczęściej przybierała ona wówczas w teatrze formę żywych obrazów, ułożonych z rozpoznawalnych już na pierwszy rzut oka postaci literackich, na przykład postaci ożywionych i zmartwychpowstałych z kart *Grażyny*, *Konrada Wallenroda* czy (głównie) *Pana Tadeusza*. Nawiasem mówiąc, również krakowski pomnik Wyspiańskiego, dłuta Mariana Koniecznego, ostatecznie postawiony przed Muzeum Narodowym (a nie po drugiej stronie Sukiennic, plecami do pomnika Mickiewicza, jak początkowo planowano), ma charakter apoteozy konwencjonalnej. Postacie z dramatów autora *Akropolis* tworzą tutaj cokół, wynosząc na pomnik sylwetę Wyspiańskiego. Pilny czytelnik jego dramatów z łatwością odnajdzie w tym korowodzie Wiarusa z *Warszawianki*, Pallas Atenę z *Nocy listopadowej*, a przede wszystkim postacie z *Wesela*: Chochoła, Żyda, Stańczyka, Jaśka, a nawet Isię.

Apoteoza Wyspiańskiego zaaranżowana na stulecie urodzin Mickiewicza miała zupełnie inny, bez reszty oryginalny charakter. Zamiast pochodu postaci z utworów Mickiewicza, Wyspiański wymyślił bowiem pochód kwiatów. Kiedy Dusza Narodu, grana rewelacyjnie przez Wandę Siemaszkową (niebawem Pannę Młodą w *Weselu*), z wysoko podniesionym światłem postępowała w finale ku proscenium, rozpoczynała się przedziwna feeria kwiatów. To kwiaty polskie składały hołd Mickiewiczowi na stulecie jego urodzin. Mistyczne kwiaty stylizowane – jak zanotował po latach olśniony Teofil Trzciński, młodziutki świadek tego pochodu. Najprzód ukazały się z prawej strony olbrzymie gałęzie purpurowych róż, sięgające aż po górny fryz, sunące ku środkowi sceny, „jakby szły w ślad za postacią Duszy Narodu". Za moment, z lewej strony, pokazały się

ściany róż białych i bladożółtych. Z góry zaś zaczęły spadać ogniste kwiaty nasturcji; z dołu – sunęły pędy liliowych i białawych irysów. Prawdziwa burza kwiatów: róż, nasturcji, lilii i irysów (ale chyba także złotych kłosów), skrapiana w finale „deszczem bławatków". W środku tej prawdziwej burzy kwietnej, ledwo widoczny medalion Mickiewicza, podmieniony w ostatnim akordzie przez złocistą lutnię wznoszącą się ku górze, na tle seledynowego błękitu nieba i potężniejącej coraz mocniej muzyki harfowej, podjętej przez całą orkiestrę „w kilku triumfalnych taktach". W sumie poruszająca i nieszablonowa apoteoza Mickiewicza i poezji w ogóle, zaaranżowana przez autora *Zielnika*, dla którego rozmaite osty, pawiki, chabry i fiołki były czymś więcej aniżeli tylko ornamentem kwiatowym. Niewątpliwie Mickiewicz zasłużył sobie na wszystkie możliwe odmiany róż, lilii i bławatków (dyrektor Pawlikowski kusił zresztą Wyspiańskiego, aby ten „nie krępował się wydatkami")[9].

3. Wkrótce Wyspiański napisał dramat z życia Mickiewicza. Jego *Legion* gotowy już był prawdopodobnie w listopadzie 1900 roku. Opowiadał o prawdziwych zdarzeniach z dziejów legionu rzymskiego, ostatecznie rozciągniętych u Wyspiańskiego na lata 1845-1848. Również dlatego, autor *Legionu* niejako „przy okazji" chciał raz jeszcze przypomnieć sprawę Matki Makryny Mieczysławskiej, dzisiaj wiemy, że uzurpatorki i fantastki, wtedy jednak jeszcze uznawanej za męczennicę z Litwy w bazyliańskim habicie. Mickiewicz podobno przez trzy godziny słuchał jej wstrząsających relacji (zmyślonych przecież!) o siedmioletnich prześladowaniach i nieludzkich okrucieństwach, jakich doznawały polskie zakonnice przymuszane do przejścia na prawosławie wszelkimi metodami (z torturami włącznie)[10]. Wcześniej Matkę Makrynę przyjął papież Grzegorz XVI. Był prawdziwie wzruszony jej opowiadaniem o katuszach wiernych córek Kościoła. Mickiewicz był wzruszony jeszcze bardziej, skoro – jak zapisał Krasiński w korespondencji do Delfiny Potockiej – padł po tej relacji Matce Makrynie do nóg, „płakał, szlochać zaczął okrutnie", a nawet wyrzekał się Towiańskiego. Prawdopodobnie pod wpływem tej dramatycznej opowieści zdecydował się na spowiedź u księdza Jełowickiego, która trwała od dwóch do sześciu godzin (różnie mówią świadkowie).

Legion Wyspiański rozpoczął od audiencji Matki Makryny „na Watykanie" u Papieża, któremu Mieczysławska sceny katowania na pamięć przywołuje, dziwną piorunów siłą (siłą druzgocącego słowa relacji skłamanej, o czym Wyspiański wiedzieć także nie mógł)[11]. Mickiewicz pojawia się w dramacie dopiero w scenie trzeciej (całość została podzielona na scen dwanaście). Od sceny

---

[9] Zob. T e n ż e, *Kalendarz życia i twórczości (1898-1907)*, oprac. A. Doboszewska, w: t e n ż e, *Dzieła zebrane*, t. 16, v. 3, Kraków 1995, s. 13-15.

[10] Por. T. Ł u b i e ń s k i, *M jak Mickiewicz*, Warszawa 1998, s. 236-256.

[11] S. W y s p i a ń s k i, *Legion*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław 1989, BN.

szóstej, czyli po spowiedzi Mickiewicza, którą Wyspiański dyskretnie przeniósł „za kulisy", *Legion* rozgrywa się już w roku 1848, w roku Wiosny Ludów. W prawdziwej biografii autora *Dziadów* był to czas tworzenia tak zwanego legionu włoskiego. 25 marca 1848 roku nowo wybrany papież, Pius IX, przyjął – na drugiej już audiencji – siedmioosobową delegację polską. To wtedy Mickiewicz miał, szarpiąc Papieża za ramię, wykrzyknąć mu prosto w twarz: „Wiedz, że Duch Boży jest w bluzach paryskich robotników" (Mickiewicz mówił blisko godzinę po francusku; Papież odpowiadał wieszczowi po włosku, co i raz prosząc, aby ten mówił nieco ciszej)[12]. Ostatecznie Papież pobłogosławił srebrne krzyżyki dla legionistów (a nie biało-czerwony sztandar z orłem, o co zabiegali). 10 kwietnia czternastoosobowy (tak!) legion wyruszył z Rzymu (trasa marszruty miała prowadzić przez Florencję, Mediolan i Pragę do Krakowa). Mickiewicz szedł „po cywilnemu". Legion dysponował głównie bronią ideologiczną, czyli *Składem zasad*, manifestem wolnościowym opracowanym przez Mickiewicza. Legion był zaledwie symbolicznym zaczątkiem prawdziwego wojska. Przetrwał ostatecznie 15 miesięcy; nigdy nie zebrał więcej niż dwustu ochotników (w sumie przewinęło się przez legion może pół tysiąca ludzi). Z tej liczby w walce zginęło 5 żołnierzy.

Wyspiański zrobił z tego dramat prawdziwie monumentalny, dla Leona Schillera będący nawet „alfą i omegą polskiej dramatyki monumentalnej"[13]. Dramat rozegrany kolejno w przestrzeniach: sali audiencyjnej Watykanu, rzymskich katakumb, Koloseum, klasztoru Świętej Trójcy, celi księdza Jełowickiego, w Kwirynale, w rzymskiej bazylice Świętego Piotra (a nawet w jej kopule), na Kapitolu, wreszcie na rumowiskach Forum Romanum i na „wielkich wodach". Miał bodaj rację Adam Grzymała-Siedlecki, kiedy pisał, że *Legion* powstał na równi z powodu Rzymu i z powodu Mickiewicza. Mickiewicz jest tu wielki (na miarę Rzymu), ale już wcielona przezeń idea śmierci męczeńskiej, misterium krzyża i męczeństwa („Jak ty, idziem na krzyż i mękę"), niewiele ma wspólnego z wojną ludów „za wolność naszą i waszą". Chór nazwie nawet Mickiewicza w scenie dwunastej prorokiem klęski. Na co Mickiewicz odpowiada:

> Umarłe! Śmierć was odrodzi!
> Zapalam desek pokłady,
> dopełnię dzieła zagłady[14].

Wedle Wiktora Weintrauba Mickiewicz z *Legionu* Wyspiańskiego jest groźnym upiorem politycznego mistycyzmu, domagającym się ofiary z życia w imię bliżej nieokreślonego zmartwychpowstania. Tymczasem w ostatniej sekwencji

---

[12] Tamże, s. XXVI.
[13] L. Schiller, *Teatr ogromny*, oprac. Z. Raszewski, Warszawa 1961, s. 201n.
[14] Wyspiański, *Legion*, s. 168.

dramatu Mickiewicz podpala wielką łódź, w której znaleźli się przykuci do wioseł kajdanami i łańcuchami legioniści („zespoleni, wzmocnieni wiarą"). To ich arka Noego. Mają zapomnieć ojca, matki i brata „dla sprawy". Ich łódź płynie przez rzekę krwi, trupów, przez noc i otchłań. Ku Sławie (pisanej oczywiście dużą literą). Ma się ona narodzić ze śmierci ich ciał. Na płonącą w ostatnim obrazie *Legionu* łódź z żywymi jeszcze zakładnikami, niewolnikami „sprawy", wstępuje wśród łun pożaru (jak zanotował Wyspiański w didaskaliach) Śmierć – Tanatos. Mickiewicz zaś najspokojniej w świecie wypowiada znaną formułę: „Zmartwychwstaniecie – młodzi!" W finale *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego zwyciężał Galilejczyk („Galilaee, vicisti!"); w finale *Legionu* zwycięża Mickiewicz pod rękę ze śmiercią, podpalający łódź pełną ludzi, na której maszcie Matka Makryna wyhaftowała ikonę Chrystusowej twarzy.

Wcale nie należy się dziwić, że Tadeusz Pawlikowski, kiedy Wyspiański przeczytał mu swój dramat w grudniu 1900 roku, przestraszył się nie na żarty. Coś tam bąkał, że to wielkie i wspaniałe, ale niewykonalne („skąd wezmę tych gigantycznych aktorów?")[15]. Z kolei Józef Kotarbiński zapytał Wyspiańskiego wprost o myśl przewodnią dramatu, na co ten odpowiedział, że „nie myśli o tym, jak pisze"[16]. *Legion* nigdy nie był grany za życia autora. Prapremierę przygotował dopiero Ludwik Solski w roku 1911(sam też zagrał Mickiewicza; Matkę Makrynę grała Stanisława Wysocka). Prawdą jest jednak to, że *Legion* wciąż czeka na swojego reżysera.

4. Parę miesięcy po napisaniu *Legionu* Wyspiański przystąpił do inscenizacji *Dziadów*. 31 października 1901 roku, w wigilię Wszystkich Świętych, Teatr Miejski w Krakowie dał wreszcie prapremierowe przedstawienie *Dziadów* scalonych. Po rozmaitych, najczęściej kuriozalnych, inscenizacjach fragmentarycznych (na przykład w pierwszej inscenizacji czwartej części arcydramatu, odegranej w Kamieńcu Podolskim w roku 1832, Gustaw zmienił nawet nazwisko, został zapisany na afiszu jako... Nieznajomy) przyszedł czas na *Dziady* grane razem, nie osobno. Ostatecznie dyrektor Józef Kotarbiński zlecił pracę nad tekstem Mickiewicza właśnie Wyspiańskiemu, który chodził już w glorii autora *Wesela*, odegranego po raz pierwszy w marcu 1901 roku. Dość powiedzieć, że bodaj po czwartym przedstawieniu *Wesela* wręczono wzruszonemu autorowi wieniec z napisem „czterdzieści i cztery". Kotarbiński widział więc na własne oczy, kogo publiczność krakowska uważa za „męża wolności" i następcę Mickiewicza. Tym bardziej, że sam miał niejakie kłopoty z tekstem „arcy-dzieła w ruchu", żeby użyć świetnej formuły Majchrowskiego. Namawiany przez żonę – Lucynę oddaje tekst w ręce autora *Legionu*: „Wiesz, Józeczku, przychodzi mi

---

[15] Por. S. Przybyszewski, *Exegi monumentum*, w: *Dzieła malarskie Wyspiańskiego*, Warszawa 1926, s. 16.

[16] *Wyspiański w oczach współczesnych*, oprac. L. Płoszewski, t. 2, Kraków 1970, s. 119.

myśl taka: proś Wyspiańskiego o skróty, on wtedy dostanie lanie (przepraszam za wyrażenie, ale muszę mówić, jak było), a przy tobie zostanie chwała, żeś *Dziady* wprowadził"[17].

I rzeczywiście. Wyspiański dokonał bardzo radykalnych skrótów. Ostatecznie, z bólem serca, wykreślił aż 46 procent tekstu. Całość przedstawienia ujął w ramę wiejskiego cmentarza i mogiłek. Zaproponował (i nie mogło być inaczej po *Legionie*) *Dziady* bez mesjanizmu. Rozpisane na siedem scen. Były to *Dziady* zainscenizowane z zamysłem popularyzatorskim, przy kategorycznym sprzeciwie środowisk akademickich, które ostrzegały, że arcydzieła na scenie umierają. Wyspiański potraktował poemat jako opowieść o Mickiewiczu. Zmaterializował duchy, i to tak dalece, że nawet diabły *U Senatora* zagrane zostały przez lokajstwo. *Dziady* w wersji Wyspiańskiego były przede wszystkim przedstawieniem o cierpieniu, tyle że o cierpieniu tutaj, na ziemi. Wyspiański bowiem dość konsekwentnie zatarł ślady porównania „narodowej sprawy męczenników" z ofiarą Chrystusa. Wyrzucił na przykład tę sekwencję z przejmującej opowieści Sobolewskiego, gdzie ten zestawia śmierć Wasilewskiego (także w układzie obrazów) ze sceną ofiarowania, zaobserwowaną w pustej przestrzeni kościoła, gdzie właśnie odprawiana jest Msza święta. Wasilewski nie będzie więc w *Dziadach* Wyspiańskiego dziecinną ofiarą, „nie tak świętą ni wielką", ale równie niewinną jak ofiara Chrystusa. Wyspiański bowiem, jak słusznie twierdzi Maria Prussak, odebrał sytuacji więźniów transcendencję, czy może tylko sankcję Chrystusową[18]. Sceny martyrologiczne w inscenizacji Wyspiańskiego były raczej rachunkiem między ludźmi, między ofiarą i katem, a nie między Bogiem i historią.

Wyspiański pociął także niemiłosiernie Wielką improwizację. Z 330 wierszy tej „pieśni tworzenia", pieśni nieśmiertelnej, zostawił zaledwie 69 wierszy. Były to właściwie ułamki z Wielkiej improwizacji[19]. Wypadły na przykład wszystkie czasowniki zaczepne typu „milczysz" (u Mickiewicza Konrad aż sześć razy kwituje w ten sposób brak reakcji Boga na jego bluźniercze „śpiewanie"). Sam Wyspiański tłumaczył, że nie ma sensu powtarzać wiecznie „milczysz", skoro i tak nikt nie odpowiada. Także wbrew sugestiom Mickiewicza w inscenizacji Wyspiańskiego oba Głosy zstępowały na scenę widomie (w *Dziadach* są to tylko głosy „zza kulisy", nie postaci). Wyspiański kazał im mówić pełny tekst, czyli dokładnie aż 28 wersów, bez najmniejszych skreśleń, zapewne z myślą o jak największej teatralizacji sekwencji monologicznej, w której samotność Konrada („Samotność – cóż po ludziach, czym śpiewak dla ludzi?") raczej słabo była widoczna. Autor *Wesela* zabrał jeszcze dodatkowo Mickiewiczow-

---

[17] L. Kotarbińska, *Wokoło teatru. Moje wspomnienia*, Warszawa 1930, s. 223.

[18] Zob. M. Prussak, *„Dziady" bez mesjanizmu*, w: tejże, *„Po ogniu szum wiatru cichego". Wyspiański i mesjanizm*, Warszawa 1993.

[19] Por. Z. Majchrowski, *Cela Konrada. Powracając do Mickiewicza*, Gdańsk 1998, s. 55-78.

skiemu Konradowi szaleństwo i pychę samozadowolenia; postawił na kompozycję uporządkowaną. Sprowadził rolę Konrada, którego grał Andrzej Mielewski, do roli Rejtana, który nie choruje – oczywiście – na żadną logoreę; nawet przeciwnie: jest powściągliwy i na swój sposób małomówny.

Jak omawiane tutaj *Dziady* Mickiewicza w inscenizacji Wyspiańskiego, a w reżyserii Walewskiego zostały odczytane i ocenione w roku 1901? (Afisze teatralne nie miały jeszcze wówczas w zwyczaju odnotowywać takich „drobiazgów".) Narzekano na „kameralno-malarską" kompozycję całości, na redukcję warstwy filozoficzno-metafizycznej arcydramatu, na zbyt dosłowną materializację duchów. Były to raczej „sceny dramatyczne" z *Dziadów* aniżeli próba całości. Tretiak domagał się nawet rozdzielenia poszczególnych części arcydzieła[20]. Koneczny traktował przeróbkę Wyspiańskiego z delikatnym przymrużeniem oka[21]. Leon Schiller zaś po latach napisał wprost, że *Dziady* Wyspiańskiego były skrótem mocno niedoskonałym, potraktowanym przede wszystkim jako wstęp czy wręcz prolog do jego *Wyzwolenia*[22]. Nie zmienia to jednak faktu, że tom Adama Mickiewicza *Dziady. Sceny dramatyczne. Tak jak były grane w Teatrze Krakowskim d. 31 Października 1901* stał się na lat trzydzieści matrycą inscenizacyjną dla polskiego teatru. Kanon inscenizacyjny Wyspiańskiego złamał dopiero Schiller, proponując teatr monumentalny z *Dziadów*.

5. *Wyzwolenie* jest w równym stopniu odpowiedzią Wyspiańskiego na recepcję *Wesela* i dialogiem z *Dziadami*. Przecież tak naprawdę nie mamy żadnych wątpliwości, skąd przychodzi Konrad, główny bohater *Wyzwolenia*:

> Idę z daleka, nie wiem, z raju czyli z piekła.
> Błyskawic gradem
> drży ziemia, z której pochodzę,
> we krwi brodzę,
> nazywam się Konradem[23].

Konrad przychodzi bowiem na karty *Wyzwolenia* z *Dziadów*. Wyspiański podejmuje biografię „bohatera Polaków" tam, gdzie pozostawił ją Mickiewicz. A Mickiewicz pozostawił Konrada „na rozdrożu", prowadzonego na śledztwo przez dwóch żołnierzy, bodaj w kajdanach, nawet bez możliwości konfrontacji z Księdzem Piotrem. Kiedy bowiem wreszcie Konrad kojarzy swego wybawcę (w scenie egzorcyzmów był przecież opętany przez diabła i nie poznawał ludzi), ich rozmowę ostatecznie krótko ucina żandarm: „Nie wolno! Każdy w swoją

---

[20] Zob. „Czas" 1901, nr 252-255.
[21] Zob. „Przegląd Polski" 1901, t. 142, z. 426, s. 530-569.
[22] Zob. L. Schiller, *Droga przez teatr*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1983, s. 339.
[23] Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 9.

drogę". Po siedemdziesięciu latach Wyspiański przyzywa Konrada z tej dalekiej drogi, ubranego w czarny płaszcz, wciąż z kajdanami na rękach. Konrad Wyspiańskiego przybywa jednak do... teatru, a nie do więzienia. To na wielkiej scenie, która przed nim stoi otworem, z aktorami i robotnikami teatralnymi spróbuje Konrad zainscenizować przedstawienie zatytułowane *Polska współczesna*. Przedstawienie dużo ważniejsze dla polskiego dramatu (ale i dla myślenia o Polsce) aniżeli przysłowiowe *Dwa teatry* Szaniawskiego. U Wyspiańskiego bowiem konwencja „teatru w teatrze" pomieściła ostatecznie obrachunek autora *Wyzwolenia* z całą poezją i paradygmatem romantycznym. Jego Konrad rzeczywiście nie chce zejść ze sceny, również najdosłowniej, ponieważ to tutaj, w teatrze, który wyrasta oczywiście z założeń komedii dell'arte (*Polska współczesna* rodzi się przecież na oczach widzów, jest „na gorąco" improwizowana), będzie próbował dopracować się jakiejś syntezy myśli narodowej. Zaaranżowane przez Konrada przedstawienie można odczytywać jako powolne d o c h o d z e n i e d o p r a w d y. Bohater Wyspiańskiego gubi się w antynomiach. Stacza ze światem (ale i ze sobą) prawdziwą bitwę myślową. Walczy o wyzwolenie siebie, sztuki, narodu. Inscenizuje imponującą wizję poetycką, podbitą jednak „prawdziwymi" portretami postaci, których prototypy „chodziły po Krakowie". Nawet niewtajemniczony czytelnik-spektator z łatwością rozpoznawał w postaciach: Prymasa – Puzynę, Prezesa – Tarnowskiego, Kaznodziei – Nowakowskiego, Samotnika – Lutosławskiego, w postaci Starego Aktora – Leona Stępowskiego (przyjaciela poety), a w postaci Reżysera – oczywiście reżysera zarówno *Wesela*, jak i *Wyzwolenia*, czyli Adolfa Walewskiego. Wyspiański przywołuje ich wszystkich na karty dramatu po to, aby w teatrze naród przedstawić; w teatrze świątyni sztuki, w teatrze, który swoim ogromem przypomina wszechświat, ale również w teatrze, który przypomina gazetę.

Konrad Wyspiańskiego nie jest już Konradem Mickiewicza: jest Konradem Wyspiańskiego, mającym w sobie coś z Prometeusza, Orestesa, Edypa i Hamleta. Konrad z *Wyzwolenia* zrywa wszystkim maski pozoru i kłamstwa. Wychodzi z założenia, że naród, jeżeli chce żyć, musi zniszczyć w sobie to, co martwe. Na przykład skrajne odmiany postaw mesjanistycznych. Konrad Wyspiańskiego, grany na scenie Teatru Miejskiego w roku 1903 przez tego samego Andrzeja Mielewskiego, pierwszego Gustawa-Konrada, staje do walki z legendą Mickiewicza, z jego mesjanistycznym stereotypem. Spotykają się, jakżeby inaczej, w katedrze na Wawelu. Konrad i Geniusz, ucharakteryzowany na przedstawieniu prapremierowym na Mickiewicza z pomnika Rygiera „z Rynku" (grał go Michał Tarasiewicz), toczą bój na śmierć i życie. Geniusz – Mickiewicz, także jako genius loci wawelskiej katedry z prochami i pamiątkami przeszłości, do końca zachowuje postawę konserwatywną i nieprzejednaną. Pomyślany przez Wyspiańskiego jako namacalne widmo Mickiewicza, które wstało z własnego grobu (w *Epilogu* to widmo milczało, reprezentowane jedynie przez Anioła Grobu), ostatecznie zostało przez Konrada, uzbrojonego w płonącą

pochodnię, strącone na powrót do wawelskiej krypty, ze straszliwym przekleństwem: „Poezjo, precz!!!! Jesteś tyranem!!”[24].

Wcześniej Konrad nazwie Geniusza-Mickiewicza harpią, cieniem przeszłości i tyranem naszych serc. Również dlatego, że głosił on poezję grobów, że chciał prowadzić do wyzwolenia przez śmierć, jako wyznawca ortodoksyjnego mesjanizmu, sportretowany już w ten sposób w *Legionie*. Konrad podejmuje w *Wyzwoleniu* walkę z Geniuszem o świadomość narodową. On bowiem chce Polski z krwi i kości. Jest z ducha Nietzschego w tym sensie, że głosi wolę mocy. Tymczasem Geniusz przekonuje, że to śmierć cuda działa, że lepszy świat osiąga się „przez mękę kaźni”. Konrad Wyspiańskiego nie wpuszcza Polaków do podziemnego sklepu Geniusza, nie daje się zwieść jego wieszczej mowie. Ten pomnikowy Geniusz, jako alegoria poezji mistycznej (umarło, co ma żyć), jako symbol martwej tradycji, musi być obalony, a w najlepszym wypadku zamknięty na powrót w grobie. Z takiego wyobrażenia Mickiewicza nie promieniuje już żadne światło; raczej mróz. Na dobrą sprawę mógłby się on równie dobrze nazywać Śmierć, skoro głosi poezję śmierci. Chór Wyspiańskiego przegania Geniusza guślarskim zaklęciem z *Dziadów* Mickiewicza:

> A kto prośby nie posłucha –
> w Imię Ojca, Syna, Ducha:
> czy widzisz pański krzyż?
> Śmierć niosłeś w twym napoju,
> zostawże nas w pokoju!
> A kysz, a kysz, a kysz![25]

Inaczej niż Anioł Grobu i Dusza Narodu w *Epilogu*, Konrad nie dogaduje się z Geniuszem, który wydaje się jego antynomią. Konrad Wyspiańskiego jest bowiem po prostu antagonistą Mickiewicza, z którym autor *Wyzwolenia* toczy spór o rząd dusz. Stanisław Przybyszewski zdecydowanie nie miał racji pisząc o Wyspiańskim, że „Mickiewicz był mu Bogiem”[26]. Chciałoby się powiedzieć, że raczej wielkim zadaniem i wyzwaniem. Także wówczas, gdy przyjdzie nam porównać dwie Improwizacje, dużą z *Dziadów* i małą z *Wyzwolenia*. U Mickiewicza jest to potężna pieśń tworzenia, zenit pychy i kreacji słowa, próba dźwignięcia całego narodu (próba Samsona). U Wyspiańskiego jest to niemal piosenka pastuszka, skromna i bezpretensjonalna:

> Chcę, żeby w letni dzień,
> w upalny letni dzień
> przede mną zżęto żytni łan,
> dzwoniących sierpów słyszeć szmer
> i świerszczów szept, i szum,
> i żeby w oczach mych

---

[24] Tamże, s. 171.
[25] Tamże.
[26] Zob. P r z y b y s z e w s k i, *Exegi monumentum*.

koszono kąkol w snopie zbóż.
Chcę widzieć, słyszeć w skwarny dzień
czas kośby dobrych ziół i złych
i jak od płowych zżętych pól
ptactwo się podnosi na żer[27].

Prawda, że proste?

[27] Tekst mówiony przez Konrada w dyskusji z Maską 19, w: W y s p i a ń s k i, *Wyzwolenie*, s. 134.

WYSPIAŃSKI NASZ WSPÓŁCZESNY

Elżbieta MORAWIEC

„WESELE" I ZNAKI CZASU

Mit wielkiej literatury może stać się żywy tylko dzięki naszemu, widzów, współuczestnictwu. Tego jednak nie ma, jeśli nie istnieje pamięć przeszłości, świadomość historyczna.

Dziejami *Wesela* można by właściwie pisać historię powojennego teatru polskiego. Podobnie jak w *Dziadach* i w całej wielkiej polskiej romantyce – odbija się w nich przede wszystkim historia polityczna, a w drugiej dopiero kolejności – inscenizacyjne style. Przy tym, im dalej od cezury roku 1949, to jest od przyjęcia na kilka lat jedynie słusznej metody realizmu socjalistycznego – tym mniejsza bezpośrednia presja polityczna.

Dwa fakty dość znamienne, acz rządzi nimi czysty przypadek: W czerwcu 1944 roku w dniu lądowania aliantów w Normandii, w okupowanym jeszcze Krakowie, w podziemnym Teatrze Niezależnym Tadeusz Kantor realizuje *Powrót Odysa*. Sytuuje dramat Wyspiańskiego pośród realiów okupacyjnej rzeczywistości: jego Odysowi daleko do triumfalizmu zwycięzcy – to raczej pozbawiony złudzeń (jest już przecież po Teheranie) przegrany „szary żołnierz". W kilka miesięcy później, w listopadzie 1944 roku, Wyspiański, chciałoby się rzec – „z marszu", wraz z I Armią Wojska Polskiego i jej teatrem wkracza do Lublina. *Wesele* w reżyserii Jacka Woszczerowicza, wystawiane potem w kilku miastach już wyzwolonej nowej Polski, rozpoczyna historię teatru w PRL. Przegrany żołnierz przeciw – jakże przydatnemu w dalszych dziejach nowego państwa – agonowi: „pany – chłopy". Ale publiczność jeszcze nie wie, jaki realny przebieg ten agon będzie przybierał w najbliższych latach. Publiczność, jak odnotuje świadek czasu, „chłonęła każde słowo [...], a kiedy skończyło się przedstawienie, widzowie płakali wraz z nami"[1].

W odradzającym się po wojnie teatrze *Wesele* – od roku 1944 do 1948 – miało 12 realizacji; niemało, zważywszy na wielkość obsady i koszty inscenizacji. Spośród tych kilkunastu co najmniej dwie były wybitne: Wilama Horzycy w teatrze toruńskim i Iwo Galla w Gdańsku, która to inscenizacja zamyka pieczęcią milczenia działalność obu inscenizatorów, a i obecność arcydramatu Wyspiańskiego na siedem lat.

---

[1] J. Kreczmar, *Ze wspomnień*, w: *15 lat lubelskiego teatru dramatycznego*, Lublin 1959, s. 83.

Jakoś się tak składa, że czujność polityczna władzy odmawia Wyspiańskiemu wstępu na sceny. Ma to miejsce jeszcze przed szczecińskim zjazdem w 1949 roku i przed pamiętną broszurą profesora Kazimierza Wyki (opublikowaną w 1950 r.) *Legenda i prawda „Wesela"*, piętnującą autora *Legionu* jako wstecznika, któremu „galicyjski konserwatyzm" przesłonił realne podłoże agonu: inteligencja (sarmacka) – chłopi. Ćwierć wieku później profesor Wyka będzie jednym z najżarliwszych obrońców filmowego *Wesela* Andrzeja Wajdy, w którym motyw zniewolenia zewnętrznego zostanie wyakcentowany jako znacznie silniejszy niż niemoc wewnętrzna, niż brak spójni społecznej czy inteligenckie odrętwienie wyrażające się w sławnym „ino oni nie chcą chcieć"... Interpretacyjna przestrzeń *Wesela* stanie się, mimochodem, świadectwem ewolucji „umysłu zniewolonego". Na szczęście nie dojdzie (broszura profesora Wyki ukazała się zbyt późno?) do takich pseudosocjologicznych nadużyć na Wyspiańskim, jakich doświadczyła poczciwa *Moralność pani Dulskiej*...

Wesele wraca na scenę w roku 1955 – ponownie w Teatrze Wojska Polskiego (przemianowanym wkrótce na Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy) – w reżyserii Maryny Broniewskiej i Jana Świderskiego. Jest rok 1955, przedświt polskiego października. Działalność rozpoczął już Teatr na Tarczyńskiej Mirona Białoszewskiego, zapach „odwilży" unosi się w powietrzu. Niech przemówi Konstanty Puzyna, po dwakroć ten sam świadek: raz jako interpretator rzeczywistości wobec teatru zewnętrznej, drugi raz jako jego kierownik literacki. „Wiedzieliśmy, że otrzymujemy widownię dwugatunkową – przeważnie inteligenckiego warszawskiego widza – i g a r n i z o n y w o j s k o w e (podkr. – E.M.) – wyjście rysowało się jedno – szukać problemów żywych dla całego społeczeństwa i zdolnych poruszyć każdego"[2]. W tym samym programie Teatru Domu Wojska Polskiego Puzyna tak interpretował *Wesele*: „Interpretacją była próba odczytania w *Weselu* poetyckiego pamfletu politycznego – w węższej, historycznej postaci, pamfletu na fiasko i bezprogramowość sojuszu pańsko-chłopskiego wobec perspektywy walki zbrojnej o wyzwolenie narodowe; w szerszej – pamfletu na całą dziewiętnasto- i dwudziestowieczną tradycję szlacheckiej polityki solidarystycznej z jej mitologiami honoru, wierności, zgody narodowej i romantycznych porywów, którymi pokrywała zupełną bezradność wobec rzeczywistości. W podtekstach kryły się tu także aluzje współczesne – zarówno do ówczesnego marazmu, kręcenia się w kółko w nastroju «byle do jutra», jak i do owego przeziębionego i apolitycznego inteligenta z wiersza Gałczyńskiego, co to:

> Chciałby. Pragnąłby. Mógłby. Gdyby.
> Wzrok przeciera. Patrzy przez szyby.
> Biały koń? Nie, śnieg pada.

---

[2] K. P u z y n a, *Jeden z teatrów widziany od zewnątrz*, w: *Syntezy za trzy grosze*, Warszawa 1974, s. 93.

Interpretacja wniosła także szereg propozycji szczegółowych, m.in. potraktowanie zjaw aktu II nie tylko jako «imaginacji», ale i «kompromitacji» osób, którym się ukazują"[3]. W enuncjacji Puzyny są dwie tezy: pierwsza mówiąca o tym, że społeczeństwo jest podzielone wzdłuż linii: inteligencja – garnizony (!); oraz druga – „nabolały" inteligent Gałczyńskiego sam sobie winien (bezradność wobec rzeczywistości) wskutek swojej wierności bezsensownym pryncypiom honoru. Nie na darmo był Puzyna uczniem Wyki i chyba nieprzypadkowym był czytelnikiem esejów Jana Kotta w łódzkiej „Kuźnicy", skierowanych przeciwko Conradowskim pryncypiom – honoru i wierności. Tyle w tak zwanej domenie intelektualnej. Co się daje zauważyć w „domenie praktycznej" – to próba „pozyskania" tak pogardzanych „garnizonów" (jakich? gdzie były jeszcze w Warszawie anno 1955? chyba to eufemizm określający spektakle „zamawiane" na użytek wojska?), czyli polskiego „ciemnogrodu", na rzecz inteligenckiej wizji „przystosowawczej". W duchu „Przekroju", Augusta Bęcwalskiego – Gałczyńskiego. Pierwsza próba – na długo przed Mrożkowymi *Emigrantami* – przeciwstawienia Chama (AA) Inteligentowi (XX). Zdumiewające są losy całkowicie nieodpowiedzialnych rozważań „uczonych pod presją" w dalszych losach kultury...

Nie jest celem tego szkicu omawianie wszystkich realizacji *Wesela*, zwłaszcza tych, do których sama autorka pamięcią nie sięga. Godzi się przecież odnotować ważniejsze innowacje – czy to plastyczne, czy także znaczeniowe – dokonywane na tekście dramatu po 1955 roku. I tak w roku 1956 Jakub Rotbaum w teatrze wrocławskim wyprowadzi akcję przed bronowicką chatę Wyspiańskiego, Piotr Potworowski w scenografii do *Wesela* reżyserowanego przez Byrskich w Poznaniu (1959) w ogóle zrezygnuje z całej Matejkowskiej symboliki, czyniąc jedynie lekkie aluzje do didaskaliów Wyspiańskiego; całość utrzyma w szarej tonacji quasi-abstrakcyjnego obrazu. Jeszcze dziwniejsze były losy Chochoła. W gdańskim przedstawieniu Jerzego Golińskiego (1960) jest to wiązka słomy ciągnięta na sznurku; w Toruniu (1965, scenografia Antoniego Tośty) Kazimierz Braun wcielił wszystkie zjawy w trzymetrowe chochoły-nadmarionety, przydając im rekwizyty identyfikujące; w pierwszym *Weselu* Adama Hanuszkiewicza w Teatrze Powszechnym (1963) wszystkie zjawy to emanacje jednej postaci – Chochoła; w krakowskiej, pierwszej inscenizacji Andrzeja Wajdy w Starym Teatrze (1963) Chochoł ma rozmiary kukiełki; w *Weselu* Lidii Zamkow w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie (1969) Chochoła nie ma w ogóle – to zaledwie cień rzucany przez Isię na ścianie.

Inscenizacje po roku 1955 podlegają tym samym prawom co cała, odzyskana po latach nieobecności wielka klasyka: najpierw nieśmiało, potem coraz wyraźniej poddawane są aktualizacjom.

---

[3] Tamże, s. 95.

Rok 1963 – pełnia „naszej małej stabilizacji". Jest już po ważnych „odwilżowych" premierach Kazimierza Dejmka w Teatrze Nowym; *Dziady* – po pamiętnej realizacji Aleksandra Bardiniego z 1955 roku – szczycą się kilkoma nowymi interpretacjami; jest po debiucie Mrożka (*Policja*), Różewicza (*Kartoteka*), po inscenizacjach drogich nieobecnych – Gombrowicza i Witkacego; króluje zachodni teatr absurdu – Beckett, Dürrenmatt.

W Starym Teatrze w Krakowie *Wesele* inscenizuje Wajda, w warszawskim Teatrze Powszechnym – Hanuszkiewicz. Sceniczna chata Wajdy jest ścisłym odwzorowaniem Tetmajerowskiego dworku, zapisanego w didaskaliach przez Wyspiańskiego. Cały I akt grany jest realistycznie, psychologicznie. Ale Wajdzie najwyraźniej nie chodzi o „historyczną wierność" literze tekstu. „Spośród wielorakich i misternie zachodzących na siebie wątków tkanki poetyckiej – jak napisze recenzentka – Wajda wybiera jeden motyw, który eksponuje niejako na pierwszym planie: sprawę rozdzielenia i wzajemnej izolacji warstw społecznych – by nie rzec klas – kryjącej się pod cieniutką politurką malowniczej przebieranki"[4]. Akt I będzie tu zdecydowanym obnażeniem tych p o z o r ó w wspólnoty, które miała stworzyć uroczystość weselna. *Wesele* Wajdy to przede wszystkim dramat inteligenckiej świadomości: nieprzypadkowo czołową postacią tego przedstawienia jest Poeta (Leszek Herdegen), trzeźwy ironista. I nic dziwnego, że Chochoł był w *Weselu* li tylko słomianą kukiełką, sennym zwidem Isi, zjawy bowiem uczynił Wajda emanacjami świadomości bohaterów, łącząc je ze znakami ikonicznymi Matejkowsko-Wyspiańskimi, obecnymi w bronowickiej izbie. Tylko Wernyhora jawi się w pełni cieleśnie niczym ktoś dający znak, że minął czas majaków świadomości indywidualnej, że czas na odpomnienie emblematów zbiorowej pamięci i czyn. Nie chciałabym się posuwać do łatwych uproszczeń, ale rok 1963 to przecież także data pierwszego opozycyjnego odruchu inteligencji w czasach „małej stabilizacji", data *Listu 34*...

Zupełnie innymi prawami rządzi się *Wesele* Hanuszkiewicza (ze scenografią Adama Kiliana), poczęte jakby z ducha tak żywych do niedawna nadscenek studenckich. Na scenie króluje wystylizowana krakowska szopka, z szopki rodem są także poruszające się w rytm obrotówki postaci w akcie I. Chwyt rzeczywiście rewelacyjny i rewolucyjny, przy tym mający pełne pokrycie zarówno w krakowskiej „Zielonobalonikowej" tradycji, jak i w samym tekście („sami swoi, polska szopa").

Gorzej, że oddechu i myśli nie starcza już na kluczowy akt II (grany zresztą łącznie z aktem I). Nie ma tu Osób dramatu, czyli zjaw: jest tylko Chochoł – Siemion, w postaci przepasanego powrósłem chłopka, z coraz to innego miejsca na scenie wypowiadający kwestie. Jak to rozumieć: czy to magma inteligenckiej świadomości, niezrozumiałe już dla nikogo kompleksy i zwidy, czy może pokraczna, przaśna plebejska rzeczywistość, szczerząca zęby do fochów pańskiej

[4] L. J a b ł o n k ó w n a, *Telo z tym weselem zachodu*, „Teatr" 1963, nr 24.

wyobraźni? Jeśli tak, to solenny, zagrany „po Bożemu" akt III, roztopiony w atmosferze niepokojącego przedświtu, niweluje całkowicie satyryczny – jeśli taki był – zamysł aktu II.

Najwięcej bodaj kontrowersji w całych powojennych dziejach dramatu wzbudziła inscenizacja Lidii Zamkow z roku 1969 w krakowskim Teatrze im. J. Słowackiego (scenografia Lidii i Jerzego Skarżyńskich). Przedstawienie grane w stulecie urodzin poety, a także po dramatycznych wydarzeniach 1968 roku: po premierze *Dziadów* Dejmka i jej politycznych następstwach, ale i po znaczących przedstawieniach Konrada Swinarskiego, przede wszystkim po *Sędziach-Klątwie*, które to przedstawienie nie tylko obnażyło zewnętrzne uwarunkowania polityczne realnych konfliktów wewnątrzspołecznych, ale i przyniosło oddech, by tak rzec – „nowej rzeczowości". Nie było już powrotu do Wyspiańskiej izby z Matejkowskimi obrazami. Pospólna weselna izba, przez którą przewijają się tanecznicy, a w jej rogu wspólny biesiadny stół – oto „reporterskie" wejście Zamkow w materię *Wesela*. Poddając ostremu demontażowi cały tekst Zamkow wykreśliła sławną pierwszą kwestię Czepca: „Co tam panie w polityce?" Osoby dramatu aktu II potraktowane są niejednorodnie: są majakami sennymi postaci (Widmo, Hetman) bądź należą do świata rzeczywistego. I tak Poeta tworzy poemat o Rycerzu Czarnym, Dziennikarz staje się Stańczykiem wśród tłumu Stańczyków, zakładając na głowę czapkę z gazety. Wernyhora wreszcie jawi się Gospodarzowi jako prawie cień – na granicy jawy i półsnu. Jest to jednak cień-przesłanie. Z jego pojawieniem się nad izbą rozwijają się sztandary: wyzwanie i wezwanie. Temu wyzwaniu pośród codziennej, rzec można, hiperrealistycznej krzątaniny aktu III nikt nie jest w stanie sprostać. Zapewne dlatego w finale tego *Wesela* bezwolna nuta „chocholego tańca" przechodzi w zadzierżystego poloneza. Ta społeczność jest martwa, wszystko w niej przeradza się we własną karykaturę („rozmnożenie" Dziennikarzy-Stańczyków było aktem niemałej sarkastycznej odwagi wobec poczynań tak zwanej prasy po 1968 roku) bądź w tromtadracki stereotyp (finałowy polonez).

Bez wątpienia „reporterski" charakter przedstawienia, roztańczona chata z aktu I *Wesela* Zamkow wywrą swój wpływ na filmową realizację Andrzeja Wajdy z 1973 roku (prapremiera także w krakowskim Teatrze im. J. Słowackiego). Wajda nie poprzestanie jednak tym razem na ukazaniu rozgorączkowanej, nerwowej atmosfery wewnątrz Tetmajerowskiego dworku. Listopadowa mgiełka snująca się nad rozpoetyzowaną chatą nie przesłania realiów rzeczywistości. Ta chata stoi w kraju zniewolonym, gdzie krążą obce patrole. A nie są to patrole armii w mundurach austriackich. Jaśkowe „Pod figurą ktosik stał" zyskuje całkiem konkretne polityczne znaczenie.

Z zamierzenia wyzbyta była jakichkolwiek akcentów politycznych (a także społecznych) inscenizacja zrealizowana kilka miesięcy po filmowym *Weselu* na scenie Teatru im. J. Słowackiego. *Weselu* – „tak jak było grane w 1901 roku" – patronowali wybitni teatrolodzy: Zbigniew Raszewski i Jerzy Got. Jak zanoto-

wała Marta Fik, „odtworzono możliwie dokładnie kształt prapremiery, brzmienie tekstu w ciągu pierwszych przedstawień, scenografię, opracowanie muzyczne, wiele wskazówek reżyserskich”[5]. Przedstawienie to (w reżyserii Piotra Paradowskiego), uznane za historycznie pożyteczne, było jednak kompletnie martwe i dowiodło prawdy, zdawałoby się oczywistej, że teatr muzeum być nie może.

Rok 1974 – obchodzony szumnie jako rok XXX-lecia PRL – odcisnął swoje niewątpliwe piętno na przedstawieniu w reżyserii Zbigniewa Bogdańskiego w katowickim Teatrze im. S. Wyspiańskiego. Może i nie warto byłoby tego spektaklu przypominać, gdyby nie fakt, że jest ono szczególnym przykładem „schizofrenii” świadomości twórczej. Miały już przecież miejsce wielkie inscenizacje Starego Teatru: *Szewcy* w reżyserii Jerzego Jarockiego, *Dziady* Swinarskiego, *Noc listopadowa* i *Biesy* w reżyserii Wajdy; dojrzewa do premiery *Wyzwolenie* Swinarskiego. Nurt groteski mocno się już zadomowił na polskiej scenie. Bogdański składa przeto ukłon i obowiązującemu językowi, i PRL-owskiej rocznicy. Osadzone „po Bożemu” w Wyspiańskich realiach katowickie *Wesele* w całym swoim przebiegu jest Mrożkową z ducha szopką graną przez kabotyńskie figurki. W finale znikające w górze ściany bronowickiej chaty giną w czerwonej poświacie; aktorzy wędrują (w takt *Mazurka Dąbrowskiego*!) ku płonącemu horyzontowi; z teatralnej zapadni na miejscu Chochoła wykwita czerwona, plastikowa róża...

Z tego samego roku pochodzi druga realizacja *Wesela* Hanuszkiewicza, tym razem wystawionego w Teatrze Narodowym. Z inscenizacji z 1963 roku pozostała tylko niezawodna obrotówka i „szopkowa” scenografia Adama Kiliana. Zgodnie z duchem czasu nie brak w tej inscenizacji scen łóżkowych. Rachela (grana przez pieśniarkę Magdę Umer) jest współczesnym dziewczęciem, we wdzięcznie narzuconym na białą szatkę, modnym kożuchu. Artyści lat siedemdziesiątych nie chłopskością już fascynują, ale młodością, młodością! Osoby dramatu w akcie II nie są już grane przez Chochoła-chłopka: do każdej z nich zastosowany jest inny klucz. Jeśli zrozumiałe jest, dlaczego Szela obnosi bez żenady mundur i ordery, to niezupełnie wiadomo, dlaczego Wernyhora upodobnił się do Jana III Sobieskiego, a tylko Dziennikarz-Stańczyk zasłużył na rolę budziciela sumień, rzucając widowni w twarz swoje oskarżenia. Finał jest zgoła katastroficzny i w sposób oczywisty nawiązuje do filmowego *Wesela* Wajdy. Weselni goście wychodzą w listopadowy ogród, zaludniony nie tylko cieniami poczciwych jabłoni, ale i... wierzbami. Poruszając się w rytm chocholej muzyki, w oparach mgieł zapadają się we wsysającą ich toń. Ponad tym grzęzawiskiem do końca wznosi się ręka Dziennikarza z uniesionym w górę kaduceuszem.

---

[5] M. Fik, *Sezon w teatrach dramatycznych*, w: *Almanach sceny polskiej 1972/1973*, Warszawa 1974, s. 8.

Z inscenizacji zrealizowanych w latach siedemdziesiątych dwie jeszcze godne są odnotowania i pamięci: Stanisława Hebanowskiego (ze scenografią Mariana Kołodzieja) w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku w 1976 roku i druga już (po łódzkiej, z 1969 roku) realizacja Jerzego Grzegorzewskiego w Starym Teatrze w Krakowie w roku 1977. Jest to już najsmutniejsza część „dekady Gierkowskiej": po wypadkach w Radomiu i w Ursusie, po protestach przeciwko poprawkom do konstytucji społeczeństwo pogrążone jest w iście „weselnym" stanie – półodrętwienia, marazmu. Hebanowski nie dostarcza mu łatwej pociechy. Jego *Wesele* odczytane jest poprzez widzenie Gospodarza, w optyce artysty stojącego na pograniczu rzeczywistości i kreowanej złudy. Ten Gospodarz jest jak Konrad z *Wyzwolenia*. Ale jego to czy naszą wyobraźnię zaludniają klisze obrazowe: już przed wejściem do teatru znajduje się makieta Tetmajerowskiego dworku z manekinem Racheli w oknie. Na scenie jest już chata Wyspiańskiego (i chata Gospodarza, rekwizytornia malarska) – to chata po kataklizmie: zręby opalonego okapu, spod którego spływają chorągwie, zwisają husarskie skrzydła. Bohaterem *Wesela* Hebanowskiego nie jest ani inteligencja, ani lud, ale stan zmitologizowanej, fałszywej świadomości inteligenckiej. To *Wesele* miało być kompromitacją stereotypów narodowej mitologii, ale jego finał – z obrotówką kręcącą się w takt chocholego tańca, nad którą rozpościera się niezmienny pejzaż rekwizytorni narodowej: kosy, ukrzyżowany Chrystus – potwierdza tylko ich przemożną siłę. Co więcej, ten finał śniony przez Gospodarza nijak się nie ma do zagranego z całą powagą aktu II, aktu „Osób dramatu". Niemniej jednak Hebanowski po raz pierwszy od dawna dotknął swoim przedstawieniem rzeczywistych schorzeń świadomości elit.

Najwybitniejsza, w moim przekonaniu, w całych powojennych dziejach *Wesela* inscenizacja Jerzego Grzegorzewskiego wnosi zupełnie nową jakość do historii tego dramatu. Grzegorzewski nie buduje na scenie chaty, ale przestrzeń pamięci wspólnoty – tej ze sceny i tej z widowni. Nie ilustruje didaskaliów Wyspiańskiego – krakowska skrzynia malowana, obraz Matki Boskiej Częstochowskiej wskazują tej w s p ó l n e j pamięci klucz, wedle którego ma zaktualizować pozostałe znaki, wywołać je z zapomnienia. Budują tę izbę rytmy drewnianych pił na srebrzystej metalicznej fakturze tła, słomiane chochoły. To jest wewnętrzna muzyka *Wesela*, a zarazem pokryta mgłą snu przestrzeń snu widowni i bohaterów. Hanuszkiewicz zamienił rytm *Wesela* na rytm obrotówki, u Grzegorzewskiego tym rytmem tańca oddycha akcja, kierunek wejść postaci, stwarzając myślową iluzję tanecznego kręgu. Ten krąg, będący przecież najgłębszym wewnętrznym symbolem *Wesela* – symbolem zaślubin społecznych, to zarazem taniec miłości i śmierci. Taniec śmierci wspólnoty, która zapomniała o samej sobie i jest jak paciorki rozsypanego naszyjnika. Ta społeczność usiłuje odnaleźć pamięć o sobie, ale są to zaledwie desperackie zrywy, rozbłyski świadomości, błędne koło. Nieprzypadkowo przez akt I kilkakrotnie przetacza się skłębiona gromada weselników, jakby zdjęta z obrazu Malczewskiego. Osoby

dramatu w akcie II stają się wcieleniami martwoty psychiki bohaterów, emanacjami złego, zatrutego źródła pamięci. Nic się tu nie klei, pamięć tej społeczności rozbita jest na nieprzenikliwe dla siebie światy. Jedyny wspólny mit to czekanie na hasło, cudowny znak. Ten znak nadchodzi z Wernyhorą i jest jednym tylko słowem rzuconym Gospodarzowi: „Jutro". W finale krakowskiego *Wesela* nie było chocholego tańca. Postaci zeszły na widownię, wypatrując przez okna świtu. Na scenie pozostali majaczący Gospodarz, Czepiec z nastawioną kosą i Chochoł. To sceniczne odrętwienie i odrętwienie widowni rozdziera desperacką nutą krzyk Jaśka.

Grzegorzewski nie kalkował realiów Wyspiańskiego. Tworzył sygnały obrazowe, dla których kliszą była pamięć widza o ikonice *Wesela*. Stwarzało to całkowicie nową jakość, wbrew pozornemu pesymizmowi finału. Mit wielkiej literatury może stać się żywy tylko dzięki naszemu, widzów, współuczestnictwu. Tego jednak nie ma, jeśli nie istnieje pamięć przeszłości, świadomość historyczna. Ostatnie to z wybitnych *Wesel* w powojennym teatrze, ale – jak się zdaje – mimo zmienionych warunków historycznych, o do dziś nie wygasłym przesłaniu.

Paweł PRÓCHNIAK

MASKA KONRADA. NOTATKI O „WYZWOLENIU" STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

Dynamika postaci Konrada – użyjmy tu formuły Jacques'a Lacana – to nieustanne wychylanie się „Signifiant" w stronę wciąż nieosiągalnego „signifié". „Znaczone" jest nieosiągalne, bo zawsze okazuje się nowym „znaczącym".

1. Kolejna, senna nieco zima w prowincjonalnym Krakowie. W kawiarni Janikowskiego, gdzie co wieczór po przedstawieniach schodzą się aktorzy, czyta się kupione jeszcze wiosną *W mroku gwiazd* Tadeusza Micińskiego, drukowane niedawno w „Chimerze" teksty Norwida i – powiedzmy – pierwsze amerykańskie komiksy.

Jest rok 1902. Pamięć przestaje wystarczać. Świadomość uwikłana w skłębioną rzeczywistość otwiera się na „idealną przestrzeń kultury". Ale ta nie niesie ukojenia. A przecież formacja, którą zwykliśmy kojarzyć z pozytywizmem, ufundowała obraz całkiem klarowny: romantyczna – w swej istocie – wizja świata przefiltrowana przez nowe idee i trójka tych największych: Krasiński, Mickiewicz, Słowacki. Pamięć przestaje wystarczać. Nobliwość tradycji romantycznej – potwierdzona z wysokości uniwersyteckich katedr – zaczyna drażnić. Konserwatywny Kraków wciąż uwielbia Krasińskiego. Na pomniku Mickiewicza przysiadają gołębie. Młodzi poeci w pelerynach czytają Słowackiego. Ignacy Matuszewski pisze swój słynny tekst *Słowacki i nowa sztuka*.... Ale Józef Tretiak – profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, wielbiciel Mickiewicza – już pracuje nad skandaliczną, jak powiedzą współcześni, monografią trzeciego wieszcza. Juliusz Słowacki w oczach dostojnego profesora jest żądnym sławy pozerem. To – przyznajmy – niefortunny tekst. Ale czym w istocie był gest Tretiaka? Czy nie był próbą rozbicia słoja z mętną wodą pamięci? Czy nie szło o wyrwanie się z klatki, o uwolnienie się od deformujących świadomość schematycznych ujęć? Od dręczącej wiedzy? Można by powiedzieć tak: tradycja romantyczna żyła już nowym życiem. Oswojona, w jakimś sensie została odcięta od swoich – co tu kryć: nie do końca czystych – źródeł. Była już nową rzeczywistością kultury.

A jednak... pamiętano. Pamiętano – między innymi – o Konradzie. Pamiętano aż nadto. Nie pozwalał o sobie zapomnieć. Wciąż zdawał się być potrzebny, więc przyzywano go. Nie pomogły zaklęcia poprzedniej generacji. Świetlista wiara pozytywistów – młodych i gniewnych w latach siedemdziesiątych – po-

woli blakła. Ich żarliwość nie zdołała ocalić nowej wizji. Zracjonalizowany świat z jego papierową kulturą nie mógł wystarczać. Nie wystarczał. Przyzywano więc Konrada. Jednak nie tego z wieńcem laurowym na głowie. Nie tego, który drzemał na uniwersyteckich wykładach, rozpisany na obrazy i retoryczne zwroty. Młoda Polska potrzebowała ż y w e g o Konrada. I tak też go czytano. Powiedzmy: w zgodzie z duchem epoki. Konrad („ten – jak to dopowiada Wyspiański – wasz czterdziesty czwarty”[1]) jest nie tylko niejasnym symbolem, pełnym – sprzecznych często – sensów. Włączony w dynamikę kultury dla pisarzy Młodej Polski staje się m i t e m. Mit to jedno z centralnych dla tej epoki pojęć. Właśnie mowie mitu zdają się najbardziej ufać moderniści. Jak rozumieć tę kategorię? O jakim micie tu mowa? Hanna Filipkowska precyzuje to w sposób następujący: „Mit pojmowany śladem romantyków, jako produkt spontanicznej wyobraźni kolektywnej, wcielający treści poznania metafizycznego oraz ideały i wartości organizujące zbiorowe dążenia i postawy. Mit interpretowany symbolicznie w dramatach, a na scenie celebrowany w powadze spektaklu podniosłego i uroczystego, przemawiającego wszystkimi środkami sztuki”[2].

Literatura istnieje w kulturze. Przełamująca się, przeobrażająca świadomość „epoki” wyłania się z obszaru kulturowych interakcji. I tylko w takim obszarze zindywidualizowany mit może się narodzić. Opowieść istnieje wobec innych opowieści. Literaturę snuje się z literatury. I nie chodzi tu tylko o uczestnictwo w tradycji czy kulturotwórczą wartość sztuki. Przestrzeń, w której tekst powstaje i jest odbierany, okrywa go – jak powiada M. M. Bachtin – „muzyką intonacyjno-wartościującego kontekstu”[3].

2. Kultura utkana jest ze schematyzujących świat ujęć. Style. Języki. Stereotypy. Te banalizujące rzeczywistość i te o strukturze mitu. Sztuka – tak czy inaczej – wykorzystuje gotowe schematy. Istnieją niezależnie od nas i to właśnie one, tworząc dyskurs czasu, konstytuują świadomość epoki. Broniąc własnej integralności pisarze Młodej Polski kruszyli formę tej garści modelowych konstrukcji, które ich ukształtowały. Formułując radykalnie n o w y język, aktywizowali s t a r e – istniejące w obrębie kultury – „style”. Powtarzali mit, by go uczynić „swoim” mitem. Ujmijmy to inaczej: kształt rzeczywistości (świadomość) wyłania się z odmętu „zastanych” układów odniesień. To nimi karmi się „tęsknota”. Nie można przekroczyć ograniczeń, ale można je zmitologizować, umieścić w siatce powszechnych i prywatnych symboli. Opowiedzieć n a n o w o te historie, które niosą pociechę, a może raczej te, od których

---

[1] S. W y s p i a ń s k i, *Wyzwolenie*, w: *Dzieła zebrane*, redakcja zespołowa pod kierunkiem L. Płoszewskiego, t. 5, Kraków 1959, s. 190. Wszystkie cytaty sygnowane numerami stron pochodzą z tego wydania.

[2] H. F i l i p k o w s k a, *Aspekty chrześcijańskie dramatu epoki Młodej Polski*, w: *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991, s. 278.

[3] M. M. B a c h t i n, *Uwagi do metodologii badań literackich*, „Literatura” 1976, nr 23, s. 5.

nie sposób uciec. Przepowiedzieć stare opowieści. Zmusić do powrotu na scenę ich bohaterów. Czy w związku z *Wyzwoleniem* możemy mówić o takim powrocie? Wyspiański chce, żeby tak było. Mnoży nawiązania do *Dziadów*. Ale też – i to wydaje się istotniejsze – do „życia pośmiertnego" Konrada, do jego „roli":

> Byłem gwiazdą,
> gwiazdą stałą, niebios niewolnicą.
> Tam hen, ujęty łańcuchem
> [...]
> [...] spadłem.
>
> (s. 9)

I nieco dalej:

> CHÓR
> Czego żądasz?
> KONRAD
> Służby jednej godziny.
> [...]
> Przychodzę, wprząc was do dzieła.
>
> (s. 10)

Co ma się wydarzyć? O tym zaraz. Powiedzmy wcześniej, jaki chwyt został tu zastosowany. Wyspiański przywołuje tradycyjny motyw literacki. W jakim celu? Posłużmy się formułą Michała Głowińskiego: „by mu nadać nowe znaczenie, wyrazić przez niego to, co jest w takim czy innym sensie najbardziej żywotne"[4]. Czy istotnie z takim właśnie zabiegiem mamy do czynienia w *Wyzwoleniu*? Przynajmniej na pierwszy rzut oka wydaje się, że tak. Można więc chyba i dalej powtórzyć za Głowińskim: przywołany motyw „przestaje być tylko elementem wypowiedzi, staje się ponownie sposobem myślenia". Tęsknota się spełnia. Pamięć ożywa. To Konrad ma zedrzeć zasłonę z naszych oczu. Przyzywano go i przyszedł, zanim kurtyna poszła w górę. Przyszedł i zdarł maskę ze swojej twarzy, ukazując nowe – a może trzeba powiedzieć: prawdziwe? – oblicze. Twarz „demona". Twarz, która jest – tu nie możemy mieć żadnych wątpliwości: jesteśmy na scenie – więc twarz, która jest maską. To sprzeczności. Oczywiste sprzeczności. Jest ich w tym tekście niemało.

W *Wyzwoleniu* „noc" jest sceną (por. a. I, scena z robotnikami, a. III, s. 188n.). Czas demonów. Czas teatralnych przedstawień. Ewokowana rzeczywistość – inscenizowana tu rzeczywistość – to, w istocie, przestrzeń kultury. Przestrzeń organizowana w równym stopniu przez światopoglądowe spory, przez szeroko rozumiane estetyczne wzorce i przez funkcjonujące w jej obrębie

---

[4] M. Głowiński, *Maska Dionizosa*, w: *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 355; kolejny cytowany fragment tekstu Głowińskiego pochodzi z tej samej strony.

mity. Tak odbiera ją Konrad. Tak jawi się nam. Ten, który jest „w każdym człowieku", żyje „w każdym sercu", któremu „Ogień, płomienie w piersi!" (s. 10), miota się – otoczony chórem masek – bezradny wobec rzeczywistości dojmującej i trywialnej. Aż w końcu:

> „Sztuka grana się kończy;
> nie kończy się myśl Konradowa.
> Wszyscy inni wychodzą z ról"
> (s. 172)

Powiedzmy to już teraz: dlaczego miałoby być inaczej? Aktorzy są ludźmi, maski z papier mâché nie zastąpią im twarzy. Ich życie toczy się tam: na zewnątrz, w wiklinowym fotelu na trzecim piętrze czynszowej kamienicy przy Szpitalnej, w mdłym blasku kopcącej lampy w hotelowym pokoju, w którejś z pobliskich knajp, u Rosenstocka albo w Dworcowej. Nie t u: na deskach teatru, ale t a m: w mroźnym, grudniowym powietrzu – pośród snującego się dymu i płatów sadzy – kłębiło się życie. Napięcie między tym, co na zewnątrz, i tym, co wewnątrz, jest stale wzmacniane.

> REŻYSER
> Mam już dość teatru, wracam do rodziny.
> Tu jest pustka – – –
> (s. 183)

I Konrad zostaje sam na „wielkiej pustej scenie". W ciemności. Pośród głosów. Pozbawiony wszystkiego, co posiadał. Prócz tęsknoty. Prócz drapieżnego pragnienia. Wokół niego tłoczą się Erynie, jak wcześniej maski.

3. Konrad uwikłany, czy wręcz zagubiony pośród masek, sam jest maską, ale jest też rolą. Rolą do odegrania. Wyspiański na wiele sposobów podkreśla tę d y n a m i c z n ą naturę jego obecności. Konrad agitator, aktor, reżyser, poeta. Konrad artysta. Ujawniając „wampiryczny" rys modelujących kulturę konstrukcji (takich jak Geniusz), sam staje się Upiorem-Erynnisem („krwi!!"; por. s. 185n.). Oślepiony, w kłębowisku demonów – zrodzonych z krwi narodu, ale też „z jadów, trucizn, win" (s. 185) – jest wzbierającą pośród nocy, w pustym teatrze, drapieżną energią. Wszystkie role, które bierze na siebie protagonista *Wyzwolenia* (Konrada, Edypa, Orestesa, Prometeusza, Hamleta), stają się jego „żywą rzeczywistością". Ale krocząc po deskach sceny brodzi w mętnej wodzie słów (por. m. in. rozmowę z Maską 13). Jego „egzystencja" kołysze się na powierzchni, pośród frazesów, i – jednocześnie – grzęźnie w mulistym dnie.

> KONRAD
> Oto przypatruję się drobnym zdarzeniom i żyję tym życiem
> nieustawnych tragedii drobnoustrojów.
> (s. 141)

Przepływa. Zawieszony pomiędzy patosem i trywialnością. Między sztuką i życiem. Unosi się w odmętach otaczającego go – ewokowanego – świata[5]. Powiedzmy jeszcze, że Konrad inscenizuje swój dramat „na scenie Teatru Krakowskiego" tuż przed Bożym Narodzeniem, przybywa więc jakby w odpowiedzi na roratnie wezwania.

Kim więc jest ten, który przychodzi i pojawia się w mroźny wieczór na scenie Teatru Krakowskiego? Jedno widać wyraźnie. Konrad źle czuje się jako „pamięć" tego, co narodowe, jako pudło pełne frazesów. Ale też właśnie to, co narodowe (czyli wyróżniające z ogólnoludzkiego, a więc kultura), to, co polskie, obchodzi go najmocniej. O to przyszedł walczyć. Wyspiański wykorzystuje „frazes", wykorzystuje maskę Konrada po to, by pokazać jej ogłupiająco banalną schematyczność, ale też – paradoksalnie – kunsztowność i artyzm „pragnień" Konrada. Czy – w istocie – *Wyzwolenie* nie jest zapisem „drogi"? Stopniowym wyzwalaniem się świadomości ku temu, co nieokiełznane i przejmujące? Odkrywaniem prawdy (o sobie)? Dramat Wyspiańskiego to – w jakimś sensie – „ciąg dalszy" *Dziadów*. I można by powiedzieć tak: Konrad (ten Mickiewicza, a to znaczy: ten „żyjący" w polskiej kulturze) rozszczepia się tu na istotę mroczną (Geniusz) i jasną (Konrad)[6]. Konrad stopniowo oczyszcza się ze swojej „mickiewiczowatości", Geniusz zaś coraz wyraźniej jawi się jako konstrukcja wywiedziona z *Dziadów* (te byłyby znakiem romantycznej tradycji) i określająca (warunkująca i deformująca) kulturę narodu. Konrad gra rolę poety. Tworzy. Geniusz jest sygnaturą romantycznego stylu. Zakrzepłą – choć wciąż żywą – formą. Wynurzającą się z mroku maską, która przesłania twarz.

Dodajmy: bezpieczniej byłoby mówić o „masce" ulepionej z obowiązującego stylu czytania romantycznych tekstów, zwłaszcza Mickiewicza. Tym bardziej że *Wyzwolenie* jest niezwykle osobistą relekturą *Dziadów*. To ten dramat (poemat) – a w mniejszym stopniu: wiele innych utworów – jest kanwą snutej na deskach sceny opowieści. „Zapis doświadczenia, które trwa poprzez tekst *Dziadów*, Wyspiański traktuje jako zjawisko w pełni żywe, nie oddzielone od podmiotu osobowo pojętego"[7].

---

[5] Kwestię owego napięcia pomiędzy „tragedią Edypa" i „tragedią drobnoustrojów" analizuje i omawia w sposób niezwykle ciekawy i inspirujący E. Miodońska-Brookes w szkicu: *„Tragedia Edypa" i „tragedie drobnoustrojów". Dzieło sztuki jako miara rzeczywistości. Glosy do „Wyzwolenia" Stanisława Wyspiańskiego*, w: tejże, *„Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej". Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1997, s. 149-169.

[6] Pisano o tym wielokrotnie. Wgląd w tę niezwykłą i dynamiczną przestrzeń „lektur", której centrum jest *Wyzwolenie*, daje szkic M. Głowińskiego *Konstelacja „Wyzwolenia"*, w: tegoż, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 306-358. Tekst Głowińskiego dotyczy zasadniczo młodopolskiej recepcji *Wyzwolenia*, ale obszar, którym zajął się badacz, z powodzeniem może być traktowany jako modelowy.

[7] E. Miodońska-Brookes, *Stanisława Wyspiańskiego wizja Dziadów*, w: tejże, dz. cyt., s. 125.

Lektury. Kolejne odczytania. To w związku z nimi Wyspiański próbuje wyzwolić Konrada. Od czego? Konrad zmaga się z władzą, którą ma nad nim (nad nami) Geniusz Mickiewicza. Mierzy się ze „stylem", który w nim uwiązł. Z więzami pamięci. Z ciemnością, w której został porzucony. Teraz wrócił z „niewoli". Wyrwał się ze stanu martwoty (stagnacji). Wciąż spętany przychodzi, by działać. Co go powstrzymuje? Jego natura? Konrad (Erynnis) istnieje w taki sam sposób jak Geniusz (Śmierć). Są upiorami. Konrad zdobywa swe dominium depcząc grób przeszłości, choć sam w jakiś sposób jest mieszkańcem grobu. Ale to Geniusz (nie Konrad!) skupia w sobie moc (czar). To dzięki Geniuszowi – owszem, również przeciwko niemu – rodzą się boginie zemsty. Krew, z której powstają (odradzają się z krwi, ale też ze zgnilizny grobów), wlewa się do krypty z kielicha wytrąconego... tak, przez Konrada, ale... z ręki Geniusza właśnie:

GENIUSZ
Krew żywą wziąłem do czary
na TOAST wielki i górny:
za Polski Śmierć-Odkupienie,
za Polski krzyżową mękę.
[...]
Czara złota, róg złoty w mej dłoni:
Słowo święte, święta duchów Sprawa.
Przychylcie ust do napoju,
zbędziecie trwogi i lęku.

(s. 165n.)

Kulturowy i religijny kontekst słów Geniusza jest oczywisty. Przywołajmy jedną z wewnątrztekstowych relacji. Oto w *Wyzwoleniu* konstruowana jest niezwykła i mroczna analogia: złota czara z krwią żywą, którą kusi nas Geniusz, i cynowa miska z piwem, którą na robactwo (maski[8]) zastawia Konrad. Obaj wykonują podobne gesty. Obaj pogrążają się w ciemności.

KONRAD
A kiedy błyska świt, szary nieledwo świt – niepokojem już serce moje przejęte... i groza się do zmysłów moich ciśnie... i opanowuję po chwili pierwszy zmysł: wstrętu... Misa cynowa pomieści wszystką nieprawość, która w niej, z pięknie brzęczącego metalu uczynionej, w niej napoju ulubionego Słowianom pełnej... [...]
[...]
Scześnie! –

(s. 142)

W słowach Konrada skrzy się brzask. Maski zapadają w podziemie. Później, kiedy wejście do krypty zostanie zamknięte, pochodnia zgaśnie.

---

[8] Te – mocno rzecz upraszczając – odsyłają w dwóch kierunkach: w stronę Konrada i w stronę widza (czytelnika).

4. *Wyzwolenie* to tekst (spektakl) metateatralny[9]. Konrad jest rolą. To, kim jest (jaką jest rolą), określa scena. Teatr, który proponuje (tworzy), to spektakl improwizowany, rodzący się na naszych oczach. Stary teatr to sztampa. Nowy ma być „żywą rzeczywistością". Czym jest? Pozostaje teatrem. Chwilą złudy. Ale jej konsekwencje – w obrębie kreowanej rzeczywistości – są poważne. Powtórzmy: Geniusz, mistagog „starej sztuki", trzyma w dłoniach kielich z „żywą krwią". To z niej zrodzą się duchy, dzięki którym dokona się przemiana („degradacja"). Z tej krwi – pośrednio – narodzi się w ostatniej scenie dramatu nowy Konrad-Erynnis. Opętany (spętany) „czarem Sztuki" i „męką tęsknoty" ślepiec unoszący w sobie odpowiedź.

Inscenizowany przez Konrada „nowy" spektakl („Tekst dowolny, komedia del'arte[!] [...] Polska współczesna!", s. 20, 22) wykorzystuje zabiegi i zasady starej sztuki, chwyty znane ze „starego" teatru. I wydaje się, że nie ma innej drogi. Konrad ostatecznie depcze „narodowe pamiątki", dostrzega w nich gruzy i rupiecie (a mowa tu o wzniesionej na scenie wawelskiej katedrze), ale – jednocześnie – od nich wszystko się zaczyna. One pozwalają się wzbić. Chciałoby się powiedzieć: Konrad będzie już gdzie indziej, będzie wyżej. Wyżej, czyli gdzie? Kończy się dramat odegrany...

> Musisz być moja, mnie niewolna,
> ja muszę twoim Panem.
> Przez serce socha przejdzie rolna,
> przez pierś twą ORKA – płużny miecz!
> POEZJO, PRECZ!!!! JESTEŚ TYRANEM!!
> (s. 171)

Tu zacytowana zostaje struktura *Dziadów*. Geniusz znika. I na tym koniec. Deklaracje. Słowa. Gesty. Muzyka Moniuszki. Aktorzy zbierają się do domu. Deski sceniczne uciekają im spod nóg. A Konrad? Konrad jest rolą. Żegnając się z aktorami wciąż „gra". Wzbił się? Jest na pustoszejącej scenie. W idealnej przestrzeni kultury. Nigdzie. Teatr pustoszeje, ale rola Konrada się nie kończy. Ma rolę do odegrania i jest w tej roli. Czy pisane jest mu coś poza nią? Wstyd i rozpacz. Ciemność, cisza i strach. Tęsknota. Rola odgrywana na scenie ma wartość. Tak zdaje się to postrzegać Wyspiański. Może więc nie należy z niej rezygnować? Nigdy. Świat jako scena. Egzystencja staje się misterium: jest spektaklem i celebracją. Artysta powtarzający „cudze" gesty, pogrążony w nieustannej inkantacji, wciąż tworzy. Żywa godzina. Brzmi to jak mrzonka, szczególnie w konfrontacji z zakulisową rzeczywistością teatru. Wszyscy wychodzą z ról. Idą do domu. Spektakl się skończył, można przestać o nim myśleć. Jeden z aktorów – to prawda – chce jeszcze pracować nad nim następnego dnia, ale scenografię i tak trzeba zdemontować: przed następną „próbą" *Polski współ-*

[9] Tego typu artystyczna refleksja – powiedzielibyśmy: teatrologiczna – była ważna dla Wyspiańskiego; przypomnijmy tu tylko dwa fakty: inscenizację *Dziadów* i studium o *Hamlecie*.

czesnej (jeżeli ta w ogóle się odbędzie) aktorzy dadzą zupełnie inny spektakl. Gasną światła, koniec. Ale Konrad – mimo wszystko – nie wychodzi z roli. Odpowie mu pustka i cisza. Wrzask kłębiących się Erynii. Może właśnie w tym zgiełku wyklaruje się myśl, którą „zmącił w drodze".

5. Konrad jest rolą, ale – trzeba to przyznać – rolą, której niepodobna niemal zagrać. Pojawia się tuż przed Bożym Narodzeniem. Przychodzi jako spadająca (upadła) gwiazda. Przychodzi d o s w o i c h, na swoją ziemię:

Tę ziemię ukochałem
szałem
i w żądzy palącej posiadłem
ciałem! –
Jestem w każdym człowieku, żyję w każdym sercu.
(s. 10)

Przychodzi jakby odpowiadając – była już o tym mowa – na roratnie wezwanie: „Spuśćcie rosę niebiosa z wierzchu, a obłoki niech spuszczą ze dźbłem sprawiedliwego; niech się otworzy ziemia i rodzi Zbawiciela"[10].

Skąd ma nadejść Mesjasz? Z głębi ziemi czy znad obłoków.

KONRAD
Idę z daleka, nie wiem, z raju czyli z piekła.
[...]
Byłem gwiazdą,
(s. 9)

Izajasz:

Jakże to spadłeś z niebios,
Jaśniejący, Synu Jutrzenki?
Jakże runąłeś na ziemię,
[...]
Ty, który mówiłeś w swym sercu:
Wstąpię na niebiosa;
[...]
Jak to? Strąconyś [...]
na samo dno Otchłani!
[...] wyrzucony z twego grobu
jak ścierwo obrzydliwe[11].

Skąd przybywa? Runął z niebios czy został wyrwany z głębi ziemi, z grobu (bo i ten motyw pojawia się w monologu Konrada). Kim jest ten, który nazywa siebie Konradem? Cóż, jeżeli jest figurą Mesjasza, to jest to Mesjasz mocno lucyferyczny. Mesjasz rozdarty. Zawieszony pomiędzy głębią nocy i brzaskiem. Pomiędzy półmrokiem (kulis) i blaskiem (sceny).

---

[10] *Ogień miłości Jezusa Chrystusa. Zbiór nabożeństwa całorocznego...*, [1902?], s. 82.
[11] Iz 14, 12-19. To klasyczny, niezwykle popularny w Młodej Polsce, tekst.

Jest i inne – mieszczące się w obrębie tej problematyki – godne uwagi przeciwstawienie: rodzący się młody Mesjasz (a. I, sc. 11) i upiór krzyżowej męki (s. 166). Zbawca i demon rozpięty na krzyżu. Konrad i Geniusz? Nie. To właśnie ta antynomia zdaje się kreować, powoływać do życia Konrada. Ona go stwarza.

WRÓŻKA
W pożarów duszącym dymie
idzie...
CHÓR
Lecz kto, lecz gdzie...?
Czy dorósł już? – Czy mąż? Czy dzicię?
(s. 53)

Dodajmy, kontekst *Dziadów* rozmywa i tak niewyraźny mesjański, czy precyzyjniej: Chrystusowy rys głównego bohatera *Wyzwolenia*. Ale – paradoksalnie – rozmywa go może przede wszystkim „skonwencjonalizowanie" postaci Konrada, zależność od wypracowanych przez epokę konstrukcji. Młodopolski mąż niosący wyzwolenie nie mógł być kalką „ortodoksyjnego" stereotypu.

6. *Wyzwolenie* skrzy się od efektownych gestów. Zostajemy uwikłani w grę aluzji i insynuacji. Postaci i sytuacje odczytujemy często jako „już znane". Przebłyskuje w nich rzeczywistość. Dźwięczą stare, osłuchane struktury. Tak, sporo tu stereotypów. Szczególnie tych romantycznych. Ale równocześnie wikłamy się w grę odwróceń, przemilczeń i negacji. I *Wyzwolenie* okazuje się przede wszystkim „odmętem" analogii i domysłów. One zaś zdają się bardziej demontować utwór, niż go dookreślać. Tekst jest niespójny. Niejasny. Popękany. Jesteśmy prowadzeni w kilku kierunkach jednocześnie. A mimo wszystko nie rozpada się. Są w nim reguły porządkujące. To prawda, że porządkują one pozornie: wszak organizują poddaną destrukcji rzeczywistość.

Wyzwolenie to spektakl tworzony przez Konrada. I dla niego. Odgrywany na scenie. Zapisany. Tekst i głos. Rola i maska. Wieczór i głęboka noc: brzask. Konrad przychodzi do teatru (mroczna, zamknięta przestrzeń sceny: „dwadzieścia kroków wszerz i wzdłuż"; (s. 15) i składa obietnicę robotnikom:

Przychodzę wprząc was do dzieła.
[...]
Po czynach waszych przyjdzie NOC
(s. 10, 14)

Co mają robić ci „synowie zemsty", mściciele? Jak co wieczór: montować i demontować dekoracje – „budować i burzyć" (powiedzmy jeszcze, że nie obyło się bez uzgodnień co do zapłaty!). Koniec: Konrad (oślepiony pośród nocy) miota się jako m ś c i c i e l w kłębowisku Erynii (stworów z mitologicznego bestiarium), czekając, aż rankiem ktoś – „może wyrobnik, dziewka bosa"

(s. 190) – otworzy bramę teatru i wypuści ich na świat. W świt. Tam, gdzie kłębi się – jak poranna mgła – życie. W tym krótkim fragmencie zamykającym *Wyzwolenie* – czy precyzyjniej: wybiegającym już „poza ten dramat", choć przecież pozostającym w jego obrębie – nagromadzonych zostało wiele motywów związanych z otwieraniem, uwalnianiem, przekraczaniem granic. Co niesie z sobą szkicowana tu dynamika? Zamknięcie i uwolnienie. Ciemność i noc. Przejście od tego, co teatralne, do tego, co symboliczne (ale też teatralne); od tego, co związane z „realnym" światem, ku temu, co metaforyczne (ale otwarte na rzeczywistość); wreszcie od tego, co społeczne (rozmowa i obietnica złożona robotnikom), do tego, co mityczne (archetypiczne i mitologiczne). Jeżeli tak, to właśnie ów mitologiczny „kostium" – wyraźnie odsyłający do antycznej tragedii – staje się tą nową „realną – symboliczną – metaforyczną – i – teatralną" rzeczywistością. Cóż, bądźmy jednak, o ile to możliwe, konsekwentni: mit – archetyp, owszem, ale to, powiedzmy: posługaczka wracająca z porannego nabożeństwa wypuści z zamknięcia upiory (Upiora). Przyjdzie pozamiatać scenę, uprzątnąć garderoby. Jeszcze jeden „mit" i jeszcze jedna „rola".

7. Erynia to w *Wyzwoleniu* upiór rozpaczy – na niej kończy się tu wszystko i od niej się zaczyna. Początek dramatu:

KONRAD
Rozpacz za mną się wlekła
głową węży, okropnym widziadłem,
wyjąc: ZEMSTA.

(s. 9)

I jego koniec:

KONRAD
Zemsta! Zemsta ocali!!!
Polska jestem! wy ze mną!
Wieniec węży mnie pali!
Chwyćcie dłoń! W oczach ciemno!

(s. 187)

Rozpacz. Pragnienie. Z nimi związana jest siła Konrada. One wpisują w protagonistę *Wyzwolenia* przejmującą i „niepojętą" ideę. Żywy Konrad. Papierowa maska. Aktor, który przejrzał w absolutnej ciemności. Ale Konrad-Erynnis ciągle jeszcze nie wydostał się na zewnątrz. Właśnie skończył się spektakl. Wychodzimy z teatru. Nie staliśmy się upiorami zemsty. Ostatnie palta zniknęły z szatni. Trzasnęły drzwi, a Konrad z Eryniami miota się na pustej scenie, w pustym teatrze. Pamiętamy – to „noc" jest sceną i teatrem. To teraz wszystko się rozegra (rozgrywa). Mroczna scena i wzbierająca na niej drapieżna energia. Przemiana. Uwięzione w mroku postacie. Artysta zanurzony w swojej wizji. Czy wiemy coś więcej? Konrad szuka między innymi wiedzy o sobie i o świecie. I szuka jej daremnie. To, co zostało tu nakreślone, jest dynamiką „nie-wiedzy"

(por. zakończenie II aktu, s. 148-150). Mrok i krzyk. Może więc powinniśmy patrzeć na *Wyzwolenie*, jak na wyłaniający się z gmatwaniny porządków „nieład", jak na noc pełną rozbłysków. Niewiedza i ciemność. Rozpacz. Czysta intensywna obecność. Czy tylko im możemy zaufać? Być może to jedyna w obrębie kreowanego świata nadzieja. Jedyna odpowiedź na wezwanie. Tym bardziej że „wyzwolenie" – jak się wydaje – nie nadejdzie. Nie będzie ukojenia, oczyszczenia, śmiechu ani łez. Powtórzmy za Witkacym: „król ocaleje, a nam maskowi morderce wyłupią bezsenne oczy"[12].

8. Spróbujmy naszkicować jeszcze inną odpowiedź. Poczynaniom – nie tylko literackim – wielu pisarzy Młodej Polski towarzyszyło przeświadczenie, że oficjalna kultura nie jest w stanie opowiedzieć świata, nie jest w stanie ukoić – wydanej przerażeniu – świadomości. W optyce, jaką przyjmowano, kultura wysoka jawiła się wręcz jako narzędzie deformacji rzeczywistości. Stąd wciąż ponawiane próby zerwania z tym, co zniewala i ogranicza. Od tego, co oficjalne i uznane, przechodzi się ku temu, co nieokiełznane, amorficzne i jednocześnie pełne wyrazu. Próba oddania nowego kształtu rzeczywistości, jej dynamicznej natury, ściśle wiąże się tu z przeświadczeniem o konieczności stworzenia nowych podstaw kultury: języka, który będzie zdolny sprostać drapieżności wyłaniającego się z odmętów świata. Gest „wyzwalania się" jest przede wszystkim reakcją na rodzącą się świadomość niemożności wypowiedzenia przekształcającej się rzeczywistości. Poszukiwanie „wyzwolenia" jest w istocie poszukiwaniem języka. Czym jest w *Wyzwoleniu* ów nowy język? Powiedzmy: to głos sprzeciwu, mowa formułująca napięcia pomiędzy tym, co negatywne, i tym, co postrzegane – tylko postrzegane! – jako pozytywne. Ale nic tu nie zostaje rozstrzygnięte. Nie ma klarownej odpowiedzi. Albo inaczej: ostateczną odpowiedzią jest „kształt" tego tekstu. Kreślony w nim świat. Zarysowany – pełen napięć, sprzeczności i zaprzeczeń – obraz. Aniela Łempicka pisze: „Antynomia nauki Geniusza i Konrada wyraża się w przeciwieństwach: duch – ciało, niebo – ziemia, kłamstwo wartości idealnych i prawda rzeczywistych wartości życia. W istocie sprzeciwia się Konrad tradycji myślowej nie tylko polskiej, rewizja jego obejmuje założenia i dorobek światopoglądowy dotychczasowej cywilizacji europejskiej, kodeks wartości respektowanych w teorii, jeśli nie w praktyce"[13].

Taka odpowiedź wiele wyjaśnia, ale nie może wystarczyć. Konrad zmaga się z materią sztuki. Szuka nie tylko nowej wizji. Drapieżne pragnienie prowadzi go w połyskliwą noc. W samo centrum tragedii. W odmęt grozy. I jego gest

---

[12] S. I. Witkiewicz, *Nowe wyzwolenie*, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 4, Warszawa 1985, s. 341.

[13] A. Łempicka, *Przedmowa*, w: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, redakcja zespołowa pod kierunkiem L. Płoszewskiego, t. 1, Kraków 1964, s. LXXXII-LXXXIII.

jest – może przede wszystkim próbą oswobodzenia, wyrwania się z okowów ładu. Można by – parafrazując Philippe'a Sollersa – powiedzieć: Konrad kreując nową teatralną rzeczywistość próbuje wyzwolić się od ładu, by wyzwolić się od zamętu, tworząc, próbuje stanąć poza światem, który jest przestrzenią zmowy „dobra i zła", Konrada i Geniusza[14].

Ale i to nie wystarcza. Można powiedzieć jeszcze więcej. Dynamika postaci Konrada – użyjmy tu formuły Jacques'a Lacana – to nieustanne wychylanie się „Signifiant" w stronę wciąż nieosiągalnego „signifié"[15]. „Znaczone" jest nieosiągalne, bo zawsze okazuje się nowym „znaczącym". W przestrzeni kultury tekst odsyła do tekstu, mit do jednej ze swoich wersji. Zawsze skazani jesteśmy na obcowanie jedynie z planem wyrażania. Plan treści jest zaledwie zaznaczony (sygnalizowany). Pisarze Młodej Polski zaufali mowie mitu, mowie symbolu. Ona miała oddać – ujawnić – sens świata. Sens. Nawet jeżeli nie jest dany i nie spoczywa bezpiecznie ukryty we wnętrzu rzeczywistości, to można – jak wierzono – ustanowić go. Wciąż ustanawiać go na nowo. Literaturę snuje się z literatury. „Znaczące" ze „znaczącego". Wróćmy do propozycji Lacana. „Signifiant" wychyla się w inne „Signifiant" przez medium spodziewanego „signifié". Kolejne przybliżenia. Opowieści rodzące się z opowieści. Symbole wysnute z symboli. Mity wywiedzione z mitów. „Znaczące" staje się nowym „znaczącym" przez medium sensu, który z sobą niesie. W obrębie kultury (czy tylko kultury?) nie ma ucieczki od tego – wirującego coraz szybciej – kręgu. Ale pośród opowieści, obrazów i schematycznych ujęć przebłyskuje przecież to, czego oczekujemy. Przychodzi – powraca – ten, który jest odpowiedzią.

Może więc jedynym sposobem usidlenia sensu jest – jak w *Wyzwoleniu* – podejmowanie wciąż na nowo prób uchwycenia „signifié" w siatkę odsyłających do siebie nawzajem „Signifiant"? Oscylowanie pomiędzy ulepioną z papier mâché maską i twarzą demona?

---

[14] Nawiązuję tu do szkicu: P. Sollers, *Sade w tekście*, w: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, oprac. W. Karpiński, Warszawa 1974, s. 219-239.

[15] Por. J. Lacan, *Écrits: A Selection*, London 1977, s. 155n., 199n.

MIĘDZY ŻYCIEM A SZTUKĄ

Anna TRUSKOLASKA

„PRZERWAĆ JAKOŚ TĘ ZBRODNICZĄ CISZĘ..."

Czy możemy zbudować normalne społeczeństwo nie przezwyciężywszy – nie tylko politycznie, ale przede wszystkim moralnie – okresu komunizmu? Nie rozliczywszy się z okresem PRL-u? Minęła dekada po przełomowym 1989 roku. Jednak ujawnienie oraz potępienie kolaborantów przez naród jest jeszcze ciągle przed nami.

CZAS I MIEJSCE

Wrócił do Polski z Dachau dwa lata po wyzwoleniu obozu. Aby go aresztować UB czekało kilka tygodni, ponieważ nie miał jeszcze osiemnastu lat. Aresztowaniem Szymona Bolesty rozpoczyna się akcja pierwszego tomu trylogii Janusza Krasińskiego zatytułowanego *Na stracenie*[1]. Od tego czasu, poprzez śledztwo, więzienie, śmierć Stalina w tomie *Twarzą do ściany*[2] i wypadki poznańskie rozpoczynające tom trzeci *Niemoc*[3] do marca 1968 roku mija dwadzieścia jeden lat. U progu tego przedwiośnia kończy się akcja trylogii. Jednak wspomnienia Szymona, opowieści, których wysłuchuje w celi, w kawiarni, w czasie podróży więźniarką i pociągiem, dotyczą również czasów przedwojennych, okupacji niemieckiej, a także Powstania Warszawskiego, pobytu w Oświęcimiu i w Dachau, życia w obozie amerykańskim, walki oddziałów partyzanckich po roku 1945.

Właśnie dzięki licznym wspomnieniom akcja dwóch pierwszych tomów, obejmująca kilka lat pobytu głównego bohatera w więzieniu we Wronkach, nie jest bynajmniej monotonna. Akcja tomu trzeciego rozgrywa się wprawdzie poza murami: w Warszawie, w Zakopanem, w Lublinie i w Poznaniu, jednak ówczesna rzeczywistość w dalszym ciągu ogranicza wolność, a miejsce akcji okazuje się tylko trochę większym spacerniakiem. Co więcej: sprzeciw zniewolonego przez władzę komunistyczną społeczeństwa, zwłaszcza ze strony pisarza ograniczanego cenzurą, jest trudniejszy niż wyjście z więzienia we Wronkach.

---

[1] J. Krasiński, *Na stracenie*, Białystok 1992, ss. 314, Zakłady Wydawnicze „VERSUS".
[2] Tenże, *Twarzą do ściany*, Warszawa 1996, ss. 340, Czytelnik.
[3] Tenże, *Niemoc*, mps.

PRAWDA O ZBRODNI

Głównym przedmiotem narracji omawianych książek Janusza Krasińskiego nie są dzieje Szymona Bolesty. Wypadki bowiem toczą się niekiedy poza nim, bez jego udziału i w żadnym stopniu nie wpływają na losy głównego bohatera. Poszczególne rozdziały trylogii mają czasem charakter autonomiczny. Wszystkie osoby, wątki i zdarzenia spina wspólna idea, podobnie jak akta sądowe łączy wspólna sprawa czy jedno dochodzenie. W trakcie lektury czytelnik zapoznaje się z mechanizmami zbrodni, z katami i ofiarami oraz z jej świadkami. Książka jest wielkim aktem oskarżenia systemu komunistycznego i jego funkcjonariuszy. Kto jest prokuratorem? Autor – Janusz Krasiński, więzień Oświęcimia, Dachau, Mokotowa, Rawicza i Wronek, oraz bohaterowie jego trylogii: Szymon Bolesta i docent Andrzej. To oni, zaprzyjaźnieni w celi ludzie dwóch pokoleń, po wyjściu z więzienia widzą wyraźnie, że jego opuszczenie nie oznacza wolności. Dla obu ideą nadrzędną jest ujawnienie prawdy o zbrodniach komunistów. Docent Andrzej wciąż wraca myślą do sprawy śmierci swego przyjaciela pułkownika Lipińskiego, zamordowanego w celi z rozkazu szefa UB Józefa Różańskiego. Szymon po wyjściu z więzienia wszelkie swoje poczynania podporządkowuje pracy nad książką o rządach stalinowskich w Polsce i tak mimowolnie staje się ofiarą systemu i zarazem jego współuczestnikiem.

System komunistyczny i jego zbrodnie – nie są to pojęcia ogólne. To konkrety: poszczególne ofiary, cierpienia, akty represji, czas spędzony w więzieniach, załamania psychiczne. W trylogii Krasińskiego uderza właśnie moc oskarżycielska szczegółu.

WARSZTAT

Ostatnie stronice książki *Twarzą do ściany* ukazują poruszenie więźniów na wieść o śmierci Stalina. Panuje ogólne podniecenie, aż raptem jeden z więźniów wyraża radość poprzez swoistą ekspresję: Cygan staje na rękach. „Wyła żałobna syrena, trzepotała targana wiatrem flaga, gdzieś tam warczały werble, niesiono wieńce, pochylano sztandary, biły w niebo dzwony i posłuszne działa, a on stał tak uparcie na opak, głową w dół błyskając wszystkim w oczy gołymi piętami. Klown zmierzający się z mocami totalitarnymi. Wtem od zewnątrz uchylono klapę i w tulejowatej lupie judasza ukazało się żywe oko Stalina, jedno z miliona jego Argusowych oczu. Poruszyło się za szkiełkiem wizyterki jak biały, wzdęty odwłok pająka, zatrzymało się i jak przykute patrzyło długo, chłodno, badawczo".

Obraz przeciwstawienia się cygańskiego klowna mocom totalitarnym służy nie tylko ukazaniu problematyki cenzury, którą Krasiński zamyka wszystkie trzy tomy. Scena ta, jak wiele innych, jest niezwykle plastyczna i tak sugestywna, że aż się domaga kamery filmowej. Takich obrazów jest w książkach Kra-

sińskiego co niemiara: Oto Szymon staje w drzwiach gabinetu rentgenowskiego: ciemność, czerwone światło, długi rogaty cień, to wszystko sprawia wrażenie piekła. Oto Wiewiór, szef złodziei na „ogólniaku", dokonuje „dintojry na szmalcowniku" (samosądu na donosicielu). Granicząca z rytuałem kara wymierzona przez świat przestępczy.

Autor wprowadza różne sposoby relacji: są to spokojne zwierzenia przy kawiarnianym stoliku i opowieść krwawego, prymitywnego bandyty, majaczenia umierającego więźnia i spowiedź wyszeptana nocą na wspólnej pryczy w celi, opis wydarzeń przetworzonych przez marzenie senne, a także reportaż. Są tu nawet odczucia dziecka żyjącego w łonie matki i umierającego w inkubatorze.

Język trylogii Krasińskiego cechuje wielobarwność. Występuje tu: gwara góralska, kaszubska, lwowska, język inteligencki, wulgaryzmy, propagandowa nowomowa i pobożny styl kapłana, francuskie naleciałości Żana i niemieckie doktora Bruna. Bo też w więzieniu stalinowskim była prawdziwa wieża Babel, zamykano w nim bowiem chłopów, generałów, profesorów i kancelistów, folksdojczów, złodziei i bohaterów. Język każdego z nich służy pełniejszemu rysunkowi postaci. Autor zmienia sposób narracji w zależności od tego, która z postaci wysuwa się na plan pierwszy.

Zbiorowe cele (ogólniaki), izolatki i karcery, szpital więzienny i wykańczalnię w tomach *Na stracenie* i *Twarzą do ściany* zaludniają autentyczne postacie więźniów. W książce *Niemoc* bez trudu rozpoznajemy dyrektorów wydawnictw, literatów i aktorów teatrów warszawskich, a opis wypadków poznańskich wstrząsa szczegółami śmierci Romka Strzałkowskiego. Krasiński wprowadza całą plejadę barwnych typów, wprost stworzonych, aby ożyły jako kreacje aktorskie. Więźniami są również młodzi chłopcy, których spala tęsknota za normalnym życiem, za nauką, twórczością: Syn organisty, Janek, uczy Szymona grać na pianinie. Klawiaturę narysowali na blacie stołu. Otello gra na skrzypcach i niemal zapomina, że jest to... kij do miotły. Zenek spotkał w celi nauczyciela matematyki i okazało się, że jest w tym kierunku wybitnie uzdolniony. „Pomacajcie mu czoło, on ma matematycznego guza!"

Do bogatej galerii portretów męskich Krasiński dołącza różnorodne typy kobiece: Krystynę, nastolatkę, której nie złamało ciężkie śledztwo, i Wandę latami piszącą listy i ślącą do więzienia paczki nieznanemu chłopcu, Barbarę, bohaterską łączniczkę, i Me, która siedziała tylko za to, że była żoną żołnierza AK wiernie czekającą na powrót męża z więzienia i... z ramion kochanki.

„Ja jeszcze napiszę jak Mickiewicz. Nie do matki, do polskiej dziewczyny. Napiszę wielką sonatę dla polskiej dziewczyny, której miłość poddano takiej próbie, o jakiej nie śniło się ani Verdiemu, ani nawet Wagnerowi". Tak mówił jeden z bohaterów książki i chyba wyrażał tym pragnienie autora trylogii[4].

---

[4] Należy zwrócić uwagę, że w sferze erotyki Krasiński nie dysponuje bogactwem języka. Uroki dziewczęcego ciała demaskuje najczęściej „sukienka nieprzyzwoicie opięta", a sformułowa-

Typy kobiece w trylogii Krasińskiego są zarysowane wyraziście. Wandą miotają demony zazdrości. Me uważa, że pisanie o przejściach wojennych nie ma sensu, bo najważniejsze jest przetrwanie. Piękna Barbara zgadza się być ozdobą reżimowego ministerstwa. Symptomatyczne jest jednak to, że „rysy" na ich wizerunkach pojawiają się dopiero po wojnie.

Specjalnością autora jest umiejętne operowanie kontrastem: przechodzenie od brutalności do komizmu, od tragizmu do liryzmu. Wkrótce po dokonaniu samosądu do mieszkańców celi dociera wiadomość o śmierci profesora Tarnawskiego, przeniesionego niedawno do „pojedynki" z „ogólniaka". Jest ona okryta tajemnicą i przyjęta milczeniem, które jakże wiele mówi. Sekwencja ta kończy się przerwaniem ciszy naiwnym pytaniem chłopa spod Lwowa: „Pan pryfesor ni żyji? Umarł na śmierć?"

PRAWDZIWI LUDZIE

WACŁAW LIPIŃSKI

Niektórzy bohaterowie książki występują pod swymi prawdziwymi nazwiskami. Należy do nich pułkownik Wacław Lipiński. (To właśnie o ujawnienie okoliczności jego śmierci dopomina się konsekwentnie docent Andrzej.) W broszurze Cz. Leopolda i K. Lechickiego czytamy: „Wacław Lipiński, ur. 28 IX 1896 roku w Łodzi, historyk, publicysta, działacz polityczny obozu piłsudczyków. W latach 1914-1918 w Legionach Polskich, od 1918 r. w Wojsku Polskim; dyrektor Instytutu J. Piłsudskiego, podczas okupacji hitlerowskiej przywódca Konwentu Organizacji Niepodległościowych, po wojnie przywódca Stronnictwa Niezawisłości Narodowej, aresztowany został skazany na 15 lat więzienia. Zamordowany w więzieniu we Wronkach w 1949 roku"[5]. H. Pająk i S. Żochowski podają, że „został skazany na dożywocie i skrytobójczo zamordowany w więzieniu we Wronkach"[6]. Krasiński sprawę wyjaśnia: z łaski Bieruta wyrok śmierci został zamieniony na dożywocie. Jednak niedługo po ułaskawieniu miała miejsce rozmowa między pułkownikami: szefem UB Różańskim i więźniem Lipińskim. „Bierut pana ułaskawił, ale ja pana nie ułaskawiam. – Wydał pan na mnie wyrok. – Pan dobrze wie, pułkowniku, że wyrok może

---

nie „jako kochanek jego żony czuł się nad wyraz fatalnie" – po prostu irytuje. Zaskakujące ubóstwo językowe w tej właśnie dziedzinie zbiega się zresztą ze sposobem traktowania kobiet przez głównego bohatera. Zainteresowania Szymona koncentrują się na przetrwaniu ciężkiego więzienia we Wronkach i na zachowaniu twarzy, a następnie na walce z cenzurą. Aby móc spokojnie tworzyć, opuszcza tę „wyśnioną" i nie czyni z tego dramatu, jak niegdyś Cezary Baryka.

[5] Cz. Leopold, K. Lechicki, *Więźniowie polityczni w Polsce 1945-1956*, Gdańsk 1985, s. 79.

[6] Por. H. Pająk, S. Żochowski, *Rządy zbirów 1940-1990*, Lublin 1996, s. 277.

wydać jedynie sąd i sąd go wydał. A ja... ja tylko nie zgadzam się z Bierutem". Rozmowę tę docent Andrzej znał z relacji Wacława Lipińskiego. I rzeczywiście, wkrótce do więźniów dotarła wiadomość, że pułkownik Lipiński osadzony w izolatce zmarł na serce. Wersję tę niebawem władza zastąpiła historią o jego samobójstwie. „Pewnie nigdy nie dowiemy się, jak został zamordowany. Jedynie ksiądz Kazimierz, on mógłby coś o tym wiedzieć. W tej tragicznej chwili znajdował się w sąsiedniej celi. I słyszał, z kim stoczył tę ostatnią walkę. I mógłby rozpoznać te głosy za ścianą... pułkownika i jego oprawców. Ale, niestety, nerwy nie wytrzymały i postradał zmysły".

KSIĄDZ KAZIMIERZ

O martyrologii księży pisali między innymi P. Woźniak[7] i o. T. Rostworowski[8]. W tomie *Na stracenie* współwięźniem Szymona Bolesty, pułkownika Lipińskiego i wielu innych: więźniów kryminalnych i politycznych, był młody kapłan, nazywany Księdzem Kazimierzem.

„– Wyście bandycki kapelan! [...]

– Moja banda broniła dzieci polskich przed wywiezieniem do Rzeszy. Zamojszczyzna... słyszał pan pewnie. [...] Więc ja tam, sługa Boży, z pistoletem po lesie chodziłem. [...] Nie za to mnie zamknęli. I nie o ten pistolet im chodziło, choć radzi go znaleźli. [...] A wie pan, co ich naprawdę do mnie sprowadziło?... Konfesjonał. Mój wiejski konfesjonał, panie kierowniku. Dowiedzieli się, że ci z lasu przychodzą się do mnie spowiadać. Ano... ludzie świadków potrzebują. Więc ubowcy mnie, kapłana, za świadka sobie upatrzyli. Ode mnie, spowiednika, dowiedzieć się chcieli, kto zabił. [...]

– Wyspowiadał się wam?... To trza było zaraz zameldować. «Wiedział – nie powiedział», księżulku. Za to jest paragraf".

Jeśli udało się któremuś więźniowi w paczce od rodziny przemycić rodzynki i uzyskano z nich po paru dniach odrobinę „wina", Ksiądz Kazimierz mógł odprawić na „ogólniaku" konspiracyjną Mszę świętą. (Podobną Mszę relacjonuje ojciec Rostworowski.) Opis tego nabożeństwa jest jednym z piękniejszych fragmentów powieści *Na stracenie*.

U Księdza Kazimierza przygotowywali się na śmierć żołnierze z oddziału Zagóry. Egzekucję przyspieszono po ich nieudanej próbie ucieczki z więzienia we Wronkach. Sposób jej przygotowania i przyczyny fiaska są identyczne z historią nieudanej ucieczki żołnierzy WiN i ich dowódcy Hieronima Dekutowskiego, którzy byli więzieni we Wronkach. W tym samym czasie w więzieniu przebywał ksiądz Grzechnik, powiernik pułkownika Wacława Lipińskiego –

---

[7] P. Woźniak, *Zapluty karzeł reakcji. Wspomnienia AK-owca z więzień PRL*, Paryż 1990.

[8] T. Rostworowski SJ, *Zaraz po wojnie. Wspomnienia duszpasterza (1945-1956)*, Warszawa 1988 (wyd. „Rytm").

jak piszą Leopold i Lechicki[9]. Można więc uznać go za pierwowzór Księdza Kazimierza. Czy jego dalsze losy były równie tragiczne jak bohatera *Twarzą do ściany*? Mały ksiądz – jak go nazywał Krasiński – oszalał. Wstrząsająca jest scena na spacerniaku: kapłan depcze brewiarz wykrzykując bluźnierstwa. Trafia do karceru, skąd słychać jego przejmujący śpiew: „U drzwi Twoich stoję Panie". Współwięźniowie nie spotkali go już nigdy. Zapewne spełniono zapowiedź klawisza: „Ksiądz powinien się cieszyć, bo wnet będzie w niebie".

KAZIMIERZ PUŻAK

Wśród więźniów Wronek Krasiński wymienia znane postaci historyczne, między innymi Kazimierza Pużaka. Autor wspomina w trzecim tomie, że faktycznym miejscem pobytu i zamęczenia sekretarza generalnego PPS było więzienie w Rawiczu, jednak decyduje, że w tomie *Twarzą do ściany* swe ostatnie miesiące przeżywa on w więzieniu we Wronkach. Autor pragnął przypomnieć jeszcze i tę męczeńską śmierć, jej miejsce traktowane jest więc umownie.

Kazimierz Pużak był otoczony specjalną „troską" UB. Zastosowano wobec niego cały system szykan i poniżenia. Znosił je ze spokojem, gdyż błazeński strój, który kazano mu nosić w więzieniu, wykonywanie bezsensownych prac, a wreszcie tortury nie były w stanie odebrać mu godności. Stałoby się tak, gdyby skorzystał z rady speca:

„– A wam nie lepiej byłoby napisać o łaskę?

[...] To była propozycja. Ale miewał już różne. Na Łubiance w trakcie śledztwa mówiono mu, że tu, w Kraju Rad, można prosto z ciurmy zostać ministrem, wystarczy tylko chcieć, a na procesie w Warszawie nakłaniano go, by zmienił swe poglądy. Znał cenę tych karier i odmówił. Z właściwą sobie odwagą oświadczył wobec sądu, że gdy stoi już nad grobem, byłoby nie do uwierzenia, że ta zmiana przebiegła w sposób naturalny. Teraz, spojrzawszy na speca, wolną ręką poprawił zsuwające się z nosa okulary i przecząco potrząsnął głową. [...] Odpowiadając specowi, że chciałby umrzeć w więzieniu, zaświadczał, że nigdy nie postawi znaku równości między prawdziwym socjalizmem a zbrodniczym stalinizmem".

Za wierność swym przekonaniom Kazimierz Pużak zapłacił cenę najwyższą.

JAN ORŁOWSKI – SZYMON BOLESTA

Aż się prosi, by przejrzeć prasę z lat sześćdziesiątych, aby ustalić, kim był w rzeczywistości zdolny prozaik Szymon Bolesta. Zanim stał się postacią znaną w świecie literackim dzięki swym opowiadaniom z czasów terroru hitlerowskie-

[9] Leopold, Lechicki, dz. cyt., s. 27.

go i stalinowskiego, przeszedł drogę podobną do tej, którą pokonał Janusz Krasiński. Czy był postacią autentyczną? Czy miał swój pierwowzór?

Wspomnienia zatytułowane *Zapluty karzeł reakcji* dotyczą między innymi więzienia we Wronkach. Tam właśnie Piotr Woźniak poznał Jana Orłowskiego, którego wojenne i powojenne losy przypominają do złudzenia dzieje Szymona Bolesty. Gehennę obozową rozpoczął jako nastolatek. Uwolniony przez Amerykanów z filii obozu w Dachau wrócił do Polski, by niebawem zostać aresztowanym przez UB i skazanym na piętnaście lat więzienia za rzekome szpiegostwo.

„Po tych przejściach więziennych i obozowych: sowieckich, niemieckich, amerykańskich i polskich, które trwały 17 lat – pisze Woźniak – młody organizm Orłowskiego nabawił się szeregu chorób, zwłaszcza nerwowych. W nocy, chyba na skutek zaburzeń psychicznych, Orłowski zrywał się z siennika i krzyczał wyzwiska pod adresem Stalina. Taki okrzyk we śnie, podczas ciszy nocnej wystarczał, żeby zabrać go do karca i przetrzymać nago przez 24 godziny, przy otwartych oknach, na mrozie..."[10]

Bohater powieści Krasińskiego, Szymon Bolesta, również zapada na zdrowiu, choruje na gruźlicę, ulega porażeniu i niedowładowi, ale omija go choroba psychiczna. Szymon trafia do karceru za odmowę „kablowania", za śpiewanie piosenki lub nazbyt głośne, zdaniem klawiszy, wzywanie pomocy lekarskiej do umierającego współwięźnia. Orłowskiego zabrano do szpitala więziennego z powodu zapalenia płuc, nie wiadomo jednak czy przeżył. Szymon też trafił do szpitala, ale jego choroba stała się dla Krasińskiego okazją do ukazania jeszcze jednego sposobu niszczenia przeciwników przez UB. Była to – jak mawiał docent Andrzej – „wojna bakteriologiczna". Wybranych więźniów celowo umieszczano razem z prątkującymi. Szymon wyleczył się z gruźlicy dzięki bohaterskiej pomocy współwięźniów – lekarzy, zwłaszcza doktora Bruno.

DOKTORA BRUNA DOCIEKANIE PRAWDY

Była to postać autentyczna. Więziono go w Rawiczu i we Wronkach. Woźniak wspomina doktora Brunona Fijałkowskiego jako człowieka pełnego życzliwości i poczucia humoru. W broszurze Leopolda i Lechickiego znajdujemy taką notatkę:

„Pużak zażądał badania lekarskiego. Doktor Brunon Fijałkowski – będący również więźniem – stwierdził ogólne, bardzo ciężkie wyczerpanie organizmu i zażądał przyjęcia do szpitala. Władze więzienne odmówiły. Po pewnym czasie dopiero przeniesiono go do szpitala, gdy zasłabł wracając ze spaceru. Dr Fijałkowski orzekł, że stan Pużaka jest prawie beznadziejny. Dopiero wtedy pozwolono mu dysponować lekami, gdy ratował chorego. Na pomoc jednak było za

[10] Woźniak, dz. cyt., s. 67.

późno. Kazimierz Pużak, jeden z wielkich przywódców Polski Podziemnej, zmarł. Do Rawicza przyjechała wtedy komisja z Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego, by zbadać okoliczności śmierci. Przede wszystkim starano się nakłonić doktora Fijałkowskiego, żeby nie ujawniał rzeczywistych przyczyn zgonu. On jednak odmówił i relacjonował fakty. W rezultacie przestał pełnić funkcję lekarza i przewieziony do Wronek przesiedział pewien czas w pojedynce"[11].

Wydarzenie to zostało skrótowo opisane w tomie *Twarzą do ściany*: „Doktor Bruno już nie leczy [...] siedzi w izolatce za Pużaka. Spec go do niego przyprowadził, chorego. Chciał wymusić oświadczenie, że zdrowy. Znasz dobrze Bruna, odmówił. Teraz obaj na karnym oddziale, lekarz i chory".

Doktor Bruno wybrał między utylitarną wartością kłamstwa a prawdą. Jej wybór w tamtych warunkach był trudny nie tylko ze względu na dotkliwe kary. Zdarzało się, że prawda i fałsz nie dla wszystkich były czytelne. Pewnego razu ten sam doktor Bruno mówiąc prawdę opowiedział się mimowolnie za antywartościami. W tomie *Na stracenie* znajduje się wspomniany wyżej opis Mszy świętej. Modlitwa zostaje brutalnie przerwana. (Incydent ten opisują również Leopold i Lechicki.)[12] Oficer inspekcyjny prowadzi dochodzenie: chce się dowiedzieć, kto się modlił. Do modlitwy przyznają się wszyscy, również niewierzący: socjalista Obarski, bandyta Kuźma („A czego miałbym się nie modlić? Czy to ja komunista?"), Żyd („Tutaj była msza święta?... Że też nie zauważyłem. Mój ty Boże, ale właśnie się modliłem"). Doktor Bruno podnosi rękę, co oznacza, że się nie modlił. Jest ateistą. Jednak czuje, że prawda ta zawiera jakiś fałsz. Na czym on polega? Socjalista Obarski wyjaśnia mu: „Przed wojną byłby pan piętnowany za swoje poglądy. Dzisiaj, drogi panie, system... on wszystko zohydzi. Nawet tak piękną ideę jak antyklerykalizm. Skorumpuje, zserwilizuje... w końcu wstyd się do niej przyznać. Zamiast stosu, ognia... podejrzane przywileje. [...] Po prostu nie połapał się pan w sytuacji. Nie podnosząc ręki zamanifestowałby pan za tolerancją".

Doktor Bruno nie rozumie: „Bycz przeciw religii i udawacz, że sze modli... lepiej to etyczne, uważa pan? I ma sze to bycz z tolerancji? Tego nikt w szwiecze by nie zrozumiał. To nawet nie jest kupieckie. To jest, to jest... dwietwarzowe [...]

– Panie odżałowy! – rozległ się nieoczekiwanie jego donośny głos. – Natychmiast zameldowacz prosze inspekcyjnego, że ja sze tesz modliłem!

Nazajutrz z rana zabrano go wraz z księdzem do karceru".

Na ogół jednak prawda nie jest trudna do rozpoznania. To dopiero relatywizm zaciera kontury dobra i zła. Szymon nie chce zeznawać nieprawdy:

„– To byłoby fałszywe zeznanie – wykrzyknął.

– A co to takiego fałsz?!...

---

[11] Tamże, s. 115.

[12] Leopold, Lechicki, dz. cyt., s. 34n.

– Zło!

– Zło?!... Hm... Największym złem jest to, że tu siedzisz, a największą twoją winą, że odmawiasz fałszywych zeznań. Możesz się ocalić tylko przez uwolnienie się od własnego sumienia".

CENZURA

Na usługach kłamstwa w więzieniu i na tak zwanej wolności pozostaje cenzura. Obecność jej sygnalizuje motyw andersowskiej piosenki śpiewanej przez Szymona w celi: „Karpacka Brygada, do domów, do chat... Do Polski idziemy przez cały świat".

Śpiewając tę piosenkę Szymon narażał się na represje, co lapidarnie wyraził celowy: „A ty tego nie śpiewaj – rzekł do Szymona – bo sam sobie napędzisz w dupę pająków". Ten jednak popełnił jeszcze większe przestępstwo: na prośbę współwięźnia zaczął nielegalnie notować tekst nielegalnej piosenki nielegalnie zdobytym ołówkiem. Za to został dotkliwie pobity przez funkcjonariuszy.

Ta sama piosenka po wielu miesiącach posłużyła do zdemaskowania kłamstwa. W ostatniej scenie tomu pierwszego *Na stracenie*, w czasie transportu z Mokotowa do Wronek, kolejarze zwrócili uwagę na kolumnę więźniów.

„– Kogo tam prowadzicie?!

Wtedy podoficer, ten, co zapowiadał, że będą strzelać bez ostrzeżenia, poprawił na ramieniu pasek pepeszy i odwrzasnął gniewnie:

– Folksdojczów i esesmanów!

Szymon [...] nim zdążył pomyśleć, na co się naraża, ryknął na cały głos: Karpacka Brygada, do domów, do chat... Do Polski idziemy przez cały świat".

Docent Andrzej wielokrotnie powtarzał, że wyjście poza mury więzienia wcale nie oznacza odzyskania wolności, gdyż jest ona obecna we wnętrzu człowieka. Potwierdziła to w chwili szczerości zetempówka Jola w tomie zatytułowanym *Niemoc*: „Ja rozumiem, że wy tam w więziennej celi mówiliście, co tylko wam się podobało. Ale tu nie więzienie, tu każdy wie, co wolno powiedzieć. [...] Myśli, zwłaszcza te najbardziej słuszne, wypowiadane na głos, wydają się głupie lub podejrzane. Zalatują prowokacją".

GRZECH ZACZYNA SIĘ NA WOLNOŚCI

W taką rzeczywistość wszedł Szymon Bolesta po opuszczeniu więzienia i wkrótce przekonał się, że wszelka wierność w systemie totalitarnym jest trudniejsza poza więziennymi murami. W celi tęsknił do Wandy, dziewczyny, od której otrzymywał listy i paczki, której jednak nigdy nie widział. Po wyjściu z więzienia wyznał jej miłość, co nie przeszkodziło mu przespać się z zetempów-

ką Jolą. „Cała jego wrogość do tej przedstawicielki znienawidzonego mu ustroju stopniała w pożądaniu".

Jednak tego rodzaju niewierność nie stanowiła problemu dla naszego bohatera. Jego kłopoty dotyczyły innej sfery. Jeszcze w więzieniu Szymon napisał wiersz, którego nauczył się na pamięć, by w ten sposób wynieść go „na wolność". Teraz złożył go w redakcji „Po prostu" i ku jego zaskoczeniu wiersz ukazał się drukiem. Radość młodego autora przyćmiły uwagi księdza Jana (chodzi o księdza Jana Stępnia), którego Szymon z Wandą odwiedzili w Laskach.

„[...] jedyny opór, jaki dziś możemy stawiać tej zbrodniczej ideologii, to w dziedzinie ducha. Ale nie na łamach ich załganych pism.

Szymon [...] nie wątpił, że ksiądz ma rację. Będąc dłużej na wolności, z pewnością lepiej znał realia życia. Z czasem i on, początkujący autor, miał się przekonać, że zdanie tego kapłana nie tak daleko odbiegało od prawdy. Że wszelki druk w komunistycznej prasie był kolaboracją. Jeśli nawet nie w przeświadczeniu autora, to w rozumieniu władzy. A więc dał się złapać! Goniąc za sukcesem sam wpadł im w ręce, wydrukowali. Nie mógł oprzeć się paradoksalnej myśli, że debiut, jego poetycki debiut, okazał się grzechem!"

Jednak Szymon nie wyrzeka się grzechu. Jego kariera literacka będzie ciągłym szamotaniem się między imperatywem pisania, by ocalić od zapomnienia ludzi i zbrodnie, o których wiedział lub których był świadkiem, a wszechpotężną cenzurą. Część opowiadań zdołał wydrukować w prasie, a gdy nadszedł Październik podpisał nawet z wydawnictwem umowę na tom wspomnień więziennych. „To nie tylko sukces, to salto mortale! Od cenzury pod groźbą lochu zakazującej pisania proszkiem do zębów na salony wydawnicze po piękną, kolorową obwolutą opasaną książkę! Lecz [...] czy nie jest to jedynie triumf gladiatora, który powalił dziką bestię przed grymaśnym obliczem despoty?"

Obawy Szymona szybko okazały się słuszne. Październik skończył się w listopadzie i książka nie zdążyła się ukazać. Redaktor ważnego periodyku, mistrz Julian (chodzi o Przybosia), radzi mu, aby akcję swej powieści z czasów stalinowskich przeniósł kilka lat wstecz, w czasy okupacji niemieckiej. „Czytelnik nie jest głupi. Już dawno nauczył się czytać między wierszami" – kusi starszy pan. Szymon łapie tę rybkę i przerabia tekst: akcję przenosi nie w okres okupacji niemieckiej, lecz do frankistowskiej Hiszpanii. Pokiereszowana książka wychodzi drukiem. Jej autor zdaje sobie sprawę, że coś tu nie jest w porządku, jednak dopiero towarzysz Wiesław na zjeździe pisarzy w Lublinie ułatwia mu jasne dostrzeżenie klęski.

„Aby pisarz mógł oddać przeżycia komunisty niesłusznie dotkniętego represjami przez jego partię i jego władzę – pouczał mistrzów pióra – musi być sam do głębi ducha komunistą. Osobiście wątpię, czy ktoś inny potrafi to zrobić. Zaś dla przedstawienia przeżyć niekomunisty, na którego spadły niezawinione prześladowania i kary – wcale nie jest koniecznym posługiwanie się

okresem kultu jednostki. Krzywda ludzka jednakowo boli niezależnie od czasu i miejsca jej doznania.

O bodaj ich piekło! – zaklął w myśli Szymon. Jeszcze jeden partyjny przywilej! Pozagrobowy. Więc zamordowanemu, gdy bezpartyjny, nie przysługuje nawet prawo do rzetelnego nekrologu?! A czas i miejsce wyznaczy mu cenzura?! Wtem poczuł, że zimny pot występuje mu na czoło. Cenzura...? A co on zrobił ze swoimi?! Gdzie przeniósł te wszystkie prześladowania, nie zawinione krzywdy, które dotknęły także tych z lubelskiego zamku?! Przeniósł je do frankistowskiej Hiszpanii?! Kamuflaż? Nie, chytry wybieg! Zdawało mu się, że w ten sposób wyprowadził Partię w pole, a okazało się, że wyszedł naprzeciw najgorętszym życzeniom jej pierwszego sekretarza".

Ostatnie stronice trzeciego tomu tłumaczą jego tytuł: *Niemoc*. Jest marzec 1968 roku. Samotnie walczący Szymon Bolesta jakże różni się od Cezarego Baryki. Odczuwa niemoc, brakuje mu sił do kontynuowania swej beznadziejnej pracy. „Nic nie zrobi, nic już więcej nie napisze, wszystko na stracenie". Koło się zamyka. Przecież pierwszy tom trylogii nosi tytuł *Na stracenie*.

HAŃBA DOMOWA TRWA

Janusz Krasiński przejął się wezwaniem docenta Andrzeja: „przerwać jakoś tę zbrodniczą ciszę" i podjął nie dokończone dzieło Szymona Bolesty. W dwóch pierwszych tomach upomina się o prawdę dotyczącą więzień stalinowskich, zbrodni UB. Na szczęście nie jest w tym odosobniony: z półek mojej niezbyt bogatej przecież biblioteczki wyjęłam książki, w których znalazłam wydarzenia i ludzi opisanych przez Krasińskiego. Przed dwudziestoma laty wystarczyłoby sięgnąć do „Zeszytów Historycznych" i Biblioteki „Kultury" paryskiej, do „Spotkań" lubelskich, by posiąść obszerną wiedzę na te tematy. Nie były to jednak pozycje łatwo dostępne; nierzadko za ich posiadanie groziły sankcje karne.

Inaczej jest z tematyką tomu trzeciego trylogii Krasińskiego: *Niemoc*. Rzecz dotyczy środowisk literackich po roku 1956, ich uległości wobec totalitarnej cenzury. Jak do tego doszło, że tak niewielu pisarzy pozostało ludźmi czystych rąk, czy może – czystego pióra? Oceny tego okresu dokonał profesor Jacek Trznadel w książce *Hańba domowa*[13]. Uważa on, że pisarze po wojnie zdradzili naród kolaborując z wrogiem. Uciekli, jak Conradowski Jim z pokładu Patny, bo byli pewni, że okręt idzie na dno. Okręt jednak nie zatonął i w latach osiemdziesiątych profesor stawia kłopotliwe pytanie ówczesnym inżynierom

[13] J. Trznadel, *Hańba domowa. Rozmowy z pisarzami*, Paryż 1986, Biblioteka „Kultury", t. 422.

dusz: „Jak wygląda z dzisiejszego punktu widzenia perspektywa ideowych horyzontów *Popiołu i diamentu*?[14]

Nas, czytelników *Twarzą do ściany* i *Na stracenie*, szczególnie interesuje odpowiedź Jerzego Andrzejewskiego. Jednak wielki pisarz kluczy, zmienia temat, „nie pamięta" treści swego dzieła. W końcu przyznaje: „Stefan Kisielewski miał rację mówiąc, że ja w jakiś sposób tutaj fałszuję historię[15]. Wielu znakomitszych ode mnie kolegów po piórze fałszowało historię". Tu Andrzejewski podaje przykłady Marii Stuart, Ryszarda III. „Przechodzi tak do historii nie historia, ale to, co utrwaliła sztuka, a sztuka jest rzeczą przewrotną, bo wydaje mi się, że sztuka ma tę wyższość nad upływem czasu, sztuka zatrzymuje czas"[16].

Autor *Popiołu i diamentu* nie dostrzegł problemu krzywdy, jaką swoim kłamstwem wyrządził polskiemu podziemiu, a także wielu pokoleniom młodych Polaków, dla których jego powieść była obowiązkową lekturą szkolną. To było – mówił – „ukąszenie Heglem". Ale – zauważa Zbigniew Herbert w rozmowie z Jackiem Trznadlem – „Hegel leżał już od stulecia pod darnią, a kąsał Berman, kąsał Sokorski, kąsał Kroński"[17].

Powstaje pytanie: dlaczego w PRL-u doszło do tak powszechnego pohańbienia zawodu pisarza? Jacek Trznadel w swej książce *Kolaboranci*[18] przypomina o utworzeniu przez bolszewików we Lwowie już w roku 1939 literackiej grupy polskich kolaborantów. Była ona jakby poligonem doświadczalnym, badającym, w jaki sposób użyć pisarzy przeciw własnemu narodowi. Do tej grupy osób skupionych wokół „Czerwonego Sztandaru" należeli nie tylko Jerzy Borejsza i Wanda Wasilewska, ale również Stanisław Jerzy Lec i Tadeusz Boy-Żeleński. Niedługo potem był Katyń – „systemowe" rozwiązanie sprawy inteligencji polskiej przez komunistów. Czego nie dokonano w Katyniu, w Oświęcimiu i w Dachau..., załatwiano rękami Polaków w polskich więzieniach. Ci, którzy przetrwali, wiedzieli na ogół, czym jest komunizm, a jednak godzili się na współpracę z władzą. Czy mieli inne wyjście? Jacek Trznadel pyta: „Czy nie warto byłoby się zastanowić, gdzie byli i gdzie są ludzie, którzy wtedy mówili: nie. Tacy wtedy też byli"[19]. Oto mówi jeden z nich:

> ...w sprawach narodu
> nigdy nie wolno zabłądzić poecie.
> On solą ziemi i światłem w ciemnościach;
> jego myśl leci przed czasem, przed prawem;
> wie, co prawda kosztuje i jak życie boli,
> kiedy wróg w kraju przyszedł je zniewolić

---

[14] Tamże, s. 81.
[15] Tamże, s. 84.
[16] Tamże, s. 84.
[17] Tamże, s. 192.
[18] T e n ż e, *Kolaboranci*, Komorów 1998.
[19] T e n ż e, *Hańba domowa*, s. 102.

i zniszczyć.
Rozumie wierzby, o czym szumią wiosną,
rozumie, czym narody giną, a czym rosną.
Biada poetom, co służą złej sprawie.
Sławę ich wzgarda i hańba rozmiecie,
Naród potępi i utoną w czasie.
W sprawach narodu
nie wolno nigdy mylić się poecie[20].

Prawda kosztowała – milczenie. Niepokornych karano zakazem druku ich dzieł. Można było pisać „do szuflady". Tak czynił również Zbigniew Herbert, nie wierząc, by jego utwory ukazały się drukiem za jego życia. Nie zdecydował się na to uzdolniony Szymon Bolesta – bohater Krasińskiego. Ilu twórców umilkło jednak na zawsze?

Czy możemy zbudować normalne społeczeństwo nie przezwyciężywszy – nie tylko politycznie, ale przede wszystkim moralnie – okresu komunizmu? Nie rozliczywszy się z okresem PRL-u? Minęła dekada po przełomowym 1989 roku. Jednak ujawnienie oraz potępienie kolaborantów przez naród jest jeszcze ciągle przed nami. Przypominał o tym Trznadel w *Hańbie domowej*: „Ten brak rozliczeń dotyczy zresztą i krytyki, to wyrządza szkody świadomości społecznej"[21]. Herbert dodaje: „Winy popełnione wobec społeczeństwa wydają się bezkarne"[22]. Uwagi ich obu zostały wypowiedziane piętnaście lat temu, lecz nadal są aktualne. Przykładu nie trzeba szukać daleko: dwa pierwsze tomy trylogii Krasińskiego spotkały się z niemal całkowitym bojkotem krytyki prasowej.

---

[20] J. Kędziora, *Pod naszym niebem*, mps.
[21] J. Trznadel, *Hańba domowa*, s. 206.
[22] Tamże, s. 207.

Tadeusz P. POLANOWSKI

MIĘDZY ROMANTYZMEM I POZYTYWIZMEM – CZŁOWIEK

Twórca pojednawczego utworu „Do młodych" w czasach dążenia do obiektywizmu poznawczego, dominacji społeczeństwa, panowania form prozatorskich pisze wiersze, wypowiada się w rodzaju literackim, który nakierowany jest nie na poznanie społeczeństwa, lecz przeżyć i przemyśleń pojedynczego człowieka.

Kim był Asnyk? Poetą żyjącym w czasach trzeźwego patrzenia, w których uznawało się przede wszystkim potrzebę istnienia tego, co pozytywne. Po powstaniu styczniowym w literaturze nie było miejsca na opisywanie tego, co tajemne, chore i właściwe jednostce psychicznie słabej. Dla poranionych, wahających się, wewnętrznie rozdartych pozytywizm nie był łaskawy. Ci, którzy życiową ekspansję kierowali do wewnątrz, nie mogli być liczącymi się bohaterami w literaturze tego okresu. Nie przebijali się też przez kordon jednostek mocnych, a jeżeli im się to udawało, to „na górze" nie utrzymywali się zbyt długo. Jedną z dróg odejść było – jak w przypadku Wokulskiego – samobójstwo.

A Asnyk? – podobny z wyglądu twarzy do Sienkiewicza, o bujniejszym zaroście, też szczupły, ale znacznie wyższy. Czy on życie swoje przeżył „pozytywnie?" Sienkiewicz, z całą pewnością, tak. Zaczął jako pozytywista: najpierw jako autor świetnych nowel poruszających zagadnienia ważne dla lokalnej i szerszej społeczności; później jako twórca trylogii dystansujący się od pozytywistycznego „tu i teraz". Pozostając wiernym powinności, by literatura „bawiąc uczyła" – wyprawia się w przeszłość i z powodzeniem podejmuje tematykę historyczną i narodową. Dotyka również problematyki religijnej. Życie osobiste Sienkiewicza także układa się, można rzec, pozytywnie (poza, być może, zbytnim rozproszeniem uczuć do pięciu Marii?).

A Asnyk? Twórca pojednawczego utworu *Do młodych* w czasach dążenia do obiektywizmu poznawczego, dominacji społeczeństwa, panowania form prozatorskich pisze wiersze, wypowiada się w rodzaju literackim, który nakierowany jest nie na poznanie społeczeństwa, lecz przeżyć i przemyśleń pojedynczego człowieka. Konopnicka również pisała wiersze, była też autorką liczących się opowiadań i nowel, jej utwory poetyckie poruszały jednak sprawy społecznie ważne. Od tej poetki Asnyk odróżnia się romantycznym oderwaniem od życia, zarzucanym mu arystokratyzmem ducha, brakiem zainteresowania pozytywistyczną „pracą u podstaw" czy też ludźmi społecznych dołów.

Upraszczając można zapytać, czy Asnyk był romantykiem żyjącym w czasach pozytywizmu, czy też pozytywistą o wrażliwej duszy romantyka? Bez względu na rozstrzygnięcie tego dylematu (osobiście przyjąłbym stwierdzenie, że Asnyk był romantykiem...), to i tak oczywiste staje się niedostosowanie poety do swoich (a może nie tylko swoich) czasów. Coś sprawiło, a przyczyn tych mogło być wiele, że za autorem liryków o tematyce miłosnej ciągnęła się swoista „smuga cienia". Przyjął on postawę rezygnacji i niemożności nawiązania głębszej relacji z drugą osobą. To, być może, spowodowało, że podmiot liryczny w licznych jego wierszach wyraża tęsknotę zespolenia z ukochaną i równocześnie dostrzega, że jest to niemożliwe. W zakończeniu *Sonetu* z roku 1869, rozpoczynającego się od słów: „Jednego serca!...", poeta pisze następujące słowa:

Który mnie niesie w objęciach do nieba;
Jednego serca! Tak mało mi trzeba,
A jednak widzę, że żądam za wiele!

W innym zaś utworze, również w *Sonecie* (1870), zaczynającym się od słów: „Kiedym cię żegnał...", autor jeszcze wyraźniej podkreśla owo nieuchronne rozdzielenie – rozdarcie dwojga serc:

Bo tobie jutrznia życia się uśmiecha,
A ja z gasnącym żegnam się promieniem
I w ciemność idę, i już nie powrócę.

Wyczulenie Asnyka na problemy związane z „sercem" – na trudność czy niemożność ich rozwiązania – zapewne pomaga poecie kierować się sercem także przy rozstrzyganiu spraw ogólniejszych, w pewien sposób zmusza do zajmowania postawy mediacyjnej, zmierzającej do tego, aby oddać każdemu to, co mu się należy. Tak jest w znanym wierszu *Do młodych*, w którym podmiot tłumaczy, że istnieje wiele prawd cząstkowych, i poucza, by ci, którzy wybierają jedną z nich, nie niszczyli innych wartości:

Każda epoka ma swe własne cele
I zapomina o wczorajszych snach...
Nieście więc wiedzy pochodnię na czele
I nowy udział bierzcie w wieków dziele,
Przyszłości podnoście gmach!
Ale nie depczcie przeszłości ołtarzy,

Podobnie podmiot liryczny w wierszu Asnyka zatytułowanym *W walce o byt*, wskazując na walkę panującą w przyrodzie i w społeczeństwie, buntuje się przeciwko niej i stwierdza z ironią:

Nie pytają: Kto doznał rozbicia?
Kto się w gnieździe rozsiada zdobytym?

Byle tylko rwący strumień życia
Płynął dalej wezbranym korytem.

Zwłaszcza w tym ostatnim utworze można zauważyć nasilenie krytycznej postawy Asnyka wobec niektórych skrajnych tendencji pozytywizmu. Krytykuje on zbyt dosłowne przeniesienie praw rządzących światem przyrody na sferę ludzkich zachowań.

Asnyk, po śmierci żony (zmarła w rok po ślubie, tuż po urodzeniu dziecka) skłócony z teściami, którzy znienawidzili go po śmierci córki i odebrali mu syna, prowadzi życie samotnika. Zaprzyjaźniony jedynie z Sewerem Maciejowskim i jego żoną, nie uczestniczy w głównym nurcie kulturowego życia Krakowa. Mieszka w zaniedbanym domku o dwu pokojach, w których oprócz biblioteczki, znajdował się portret zmarłej żony, jego własny portret naturalnej wielkości oraz hebanowy krzyż z białą, wykonaną z kości słoniowej, figurą Chrystusa. Lucyna Kotarbińska w książce *Ze wspomnień o Asnyku*, wydanej w roku 1938, tak pisze: „To było mieszkanie człowieka samotnego, o duszy zamkniętej. Nikt tam nie śmiał nic ruszyć w żadnym kącie, jak nie śmiał zajrzeć w głąb jego duszy" (s. 8).

Samotnicze usposobienie Asnyka, o którym wspomina wielu biografów, zapewne pomagało poecie przekazywać w wierszach poruszenia swej wrażliwej duszy, a także dzielić się głębokimi przemyśleniami, ale w życiu powodowało liczne napięcia i konflikty z innymi ludźmi. Autor wiersza *Do młodych* wyznał: „Ja nigdy nikomu nie powiedziałem brzydkiego słowa, ale gdy kogo pożegnam – to na zawsze i bez słowa" (s. 34). A innym razem miał – według Kotarbińskiej – powiedzieć: „Mam dużo dla ludzi uczuć antypatii w sobie. Do tego stopnia, że antypatyczne uczucia muszę poskramiać, walczyć z nimi" (s. 8).

Trudna przeszłość poety (konflikt rodzinny z ojcem i matką), jego dwa pobyty w więzieniu (dłuższy – po roku 1863), późniejszy przymusowy wyjazd do Londynu i związane z tym przeżycie „strasznej biedy", śmierć bardzo młodej żony – sprawiły, że Asnyk – przy braku pozytywnych, równoważących doświadczeń – zamknął się w sobie. Mimo wiary nie mógł zdobyć się na ciepłą, ojcowską relację z synem, który uciekając od rodziców jego żony, powrócił do poety w czternastym roku życia. Kotarbińska pisze: „Asnyk kochał chłopca po swojemu, raczej teoretycznie" (s. 14).

I żeby już dopełnić wątku „smugi cienia", która ciągnęła się za poetą o duszy romantyka żyjącego w czasach pozytywizmu, za cytowaną książką *Ze wspomnień o Asnyku* przywołam informację o losie syna: „A syn? Syn Ojca pochował. Korespondencję Asnyka z Rodzicami [...] spalił. Potem spieniężył, co się dało. Gotówkę wszelką zabrał [...], pojechał do Paryża. Grał. A kiedy przegrał ostatniego franka, palnął sobie w łeb" (s. 61n.).

Gdyby na to tragiczne wydarzenie miał zareagować Asnyk-poeta, być może przytoczyłby fragment swojego *Sonetu XV* (z cyklu *Nad głębiami*), którego

wymowa nosi znamiona myślenia pozytywisty-romantyka, z elementami bliskiego Norwidowi chrześcijańskiego pojmowania świata i człowieka:

> Wobec praw, światem rządzących wszechwładnie,
> Nikt ujść nie może złych wpływów przekleństwa;
> Każdemu w dziale część winy przypadnie
> Nawet za cudze zbrodnie i szaleństwa;
> Bo każdy nosi w duszy swojej na dnie
> Odpowiedzialność wspólną człowieczeństwa.

MYŚLENIE PRZED I PO PIELGRZYMCE

O pielgrzymce Jana Pawła II do Ojczyzny mówi Ksiądz Profesor TADEUSZ STYCZEŃ

SŁOWO WYPOWIEDZIANE W MILCZENIU*

W dniu 5 czerwca 1999 roku powitamy znów Ojca Świętego Jana Pawła II w naszej Ojczyźnie. Przybywa on do Polski już po raz siódmy jako Papież-Pielgrzym. Każde z kolejnych z nim spotkań to przede wszystkim jedyne w swym rodzaju doświadczenie i przeżycie przez niezliczone rzesze wiernych wzajemnego zjednoczenia w Bogu-Człowieku, Jezusie Chrystusie, wokół osoby Jego widzialnego namiestnika na ziemi, Piotra naszych dni.

Punktem szczytowym tych spotkań jest zawsze Eucharystia, w czasie której Ojciec Święty nawiązując słowem swych homilii do spotkań poprzednich dopełnia je i wciąż ubogaca odpowiednim doborem nowych treści. Z niewyczerpanego skarbca Ewangelii, Dobrej Nowiny, wydobywa on umiejętnie „rzeczy nowe i stare", czyniąc to zawsze – jako Chrystusowy „łowca ludzi" – z duszpasterskiej troski o ich najbardziej aktualne potrzeby. Dzięki temu Msza święta sprawowana przez Jana Pawła II w połączeniu z orędziem słowa Bożego staje się za każdym razem w odbiorze wiernych głębokim dla nich doświadczeniem i przeżyciem czegoś niepowtarzalnego w swym konkretnym przeznaczeniu i wyrazie, a jednocześnie doświadczeniem i przeżyciem tego, co „wieczne w człowieku" i dlatego też w każdym czasie doniosłe.

Nasi rodacy żyjący poza Polską mają szczególnie wyraziste tego doświadczenie z ich spotkań z Papieżem-Polakiem. Widzą oni bowiem i przeżywają na obczyźnie niejedno głębiej i ostrzej od nas w kraju, patrząc na to samo z dwu niejako stron, poprzez kontrast. Per opposita cognoscitur!

Dla ilustracji wystarczy tu wspomnieć znany epizod z pielgrzymki Jana Pawła II do Stanów Zjednoczonych w 1995 roku. Oto Ojciec Święty, żyjący nieprzerwanie pod urokiem prawdy o Wcieleniu Słowa Bożego i Jego stwórczej i zbawczej obecności w każdym z nas, przerywa nagle homilię w kulminacyjnym momencie jej treściowej i emocjonalnej kondensacji, by – ku powszechnemu

---

* Jest to wypowiedź ks. prof. Tadeusza Stycznia dla „Rycerza Niepokalanej dla Polonii" (VI-VII 1999) przed pielgrzymką Jana Pawła II do Polski.

zaskoczeniu zebranych wokół ołtarza w Nowym Jorku Amerykanów, wśród nich wielu polskiego pochodzenia – uderzyć w samo sedno prawdy o Wcieleniu Boga. Intonuje on znienacka – a było to w październiku – i odśpiewuje w całości podniesionym głosem polską kolędę *Wśród nocnej ciszy*. W Polsce śpiewamy ją dokładnie o północy w Boże Narodzenie na rozpoczęcie Mszy zwanej pasterką. Daje to efekt niezwykły, potwierdzony długotrwałym entuzjastycznym aplauzem całego zgromadzenia. Papież, piewca Słowa Wcielonego, zdołał w okamgnieniu przelać wprost w serca zasłuchanych Amerykanów całe zdumienie pasterzy z pól Betlejemu na widok Boga w postaci Dzieciątka w żłobie. Zdumienie to osiągnęło swój punkt kulminacyjny w momencie, gdy Papież idąc w swej homilii dalej śladem słów kolędy oznajmia, że tenże sam Bóg-Dziecię bynajmniej nie kończy swej wizyty na ziemi rozpoczętej cudem Wcielenia w betlejemskiej szopie. Co więcej, nie kończy jej wcale cudem Zmartwychwstania i Wniebowstąpienia, lecz przedłuża ją po dziś dzień – mocą Ducha Świętego – w czasie Mszy świętej. Właśnie w momencie przeistoczenia uobecnia się On „na głos kapłana”, rzeczywiście i prawdziwie, „pod osłoną Chleba i Wina”. I jest tuż! Zjawia się pośród nas na ofiarnym stole ołtarza, ażeby stać się dla nas duchowym pokarmem i wejść w możliwie najgłębsze obcowanie z nami poprzez Komunię. I tak wsłuchani w słowo Ojca Świętego wierni czują, że już niebawem Bóg stanie jako Gość u drzwi serca każdego, kto tylko zechce i ilekroć zechce Mu swe serce otworzyć, kto tylko sam zdecyduje się wybrać Boga wybranie.

Można pytać: Czy Bóg mógł nam tu, na ziemi, dać więcej, niż dał, skoro już teraz oddaje – „pod osłoną Chleba i Wina” – samego siebie w darze? I czy wraz z tym darem nie podaje On nam klucza do rozwiązania wszelkich naszych problemów?

Zapewne wielu spośród zgromadzonych tam wokół Papieża mogło przeżyć coś w rodzaju duchowego wstrząsu wobec odkrycia prawdy o wielkości swego wybrania przez Boga, wstrząsu oczarowania miłością Boga ku nam, wstrząsu zdolnego wywołać dogłębną przemianę całego dalszego życia. Wszak prawda o człowieku – oglądana przez człowieka w świetle wiary – mierzona jest tu przez Boga miarą Boga! Sam Bóg ukazuje oczom serca człowieka, ile człowiek jest sam w sobie wart, skoro jest on dla Boga aż tak wartościowy. Wszak wart jest tego, że Bóg dla niego stał się Człowiekiem, więcej, wart jest tego, że Bóg staje się dla niego po dziś dzień Eucharystycznym Chlebem. Jakby mocą tego faktu oznajmiał człowiekowi: Skoro masz Mnie w sobie, „czegóż ci więcej”?!

Oto w jaki sposób to, co „stare”, objawia nam nagle zawarte w sobie olbrzymie moce ducha, i to, co odkryte dziś, czyni je „nowym”, czyni je dziś „zadatkiem na wieczność”. I choć godziny mijają niepowstrzymanie na zegarze czasu, to odkrycie i przeżycie tego, co wieczne w danej godzinie, trwa odtąd w nas po wszystkie czasy, pozostaje w nas na zawsze. Jest w nas wiecznie nowe, ponieważ jest nieśmiertelne.

Zrozumiałe więc, że i my – stojąc na progu już siódmej pielgrzymki Ojca Świętego do Ojczyzny – czekamy z zaciekawieniem na słowo Papieża, na ożywiające treści jego przesłania, i już dzisiaj o nie pytamy. Interesują nas jego odpowiedzi na nasze aktualne pytania i trudności. Interesuje nas to, co tym razem Ojciec Święty uczyni wiodącym tematem spotkania ze swoimi rodakami, jakie problemy poruszy, którym z naszych spraw i trosk udzieli priorytetu, jak rozłoży akcenty, jakie diagnozy postawi, jakie wyda oceny, co odnotuje z radością, a czego nie omieszka nam wytknąć; co przypomni, a w czym upomni, wreszcie jakich rad i przestróg nam udzieli. W sumie, ciekawi nas, co powie właśnie teraz, zważywszy, że jego obecna pielgrzymka do Polski będzie z wielu racji zupełnie wyjątkowa, różna od wszystkich poprzednich. Albowiem przybędzie on teraz do innego kraju. Jest to kraj, który staje wobec zupełnie nowych wyzwań, podyktowanych nie tylko odpowiedzialnością za moralny ład w swoim własnym domu, lecz również za moralny kształt jego międzysąsiedzkich relacji, z uwagi na szczególną pozycję Polski i aktualną jej rolę na kulturowo-dziejowej scenie Europy i świata. Wszak to nie-Polak, Norman Davies, jeden z najwybitniejszych historyków współczesnych, znany ze swej iście brytyjskiej trzeźwości i umiaru, dostrzegł zapewne niebłahe racje dziejowe, by dać swej monumentalnej historii Polski tytuł: *Boże igrzysko* (*God's Playground*), a Kraków nazwał „sercem serca Europy”.

Trudno nie mieć więc tego wszystkiego na uwadze w chwili, gdy Papieżem przybywającym dziś z Rzymu do Polski w momencie historycznie tak brzemiennym – wszak rytm zegara dziejów wybije wnet jubileuszową godzinę dwu tysięcy lat naszej ery, czyli ery zaczynającej się od wydarzenia w Betlejem! – jest Papież-Polak, Papież Karol Wojtyła, Jan Paweł II. Jest to zarazem Papież, który już od dawna i nie bez powodu zyskał sobie w całym świecie miano „Proboszcza pięciu kontynentów”. I jest to zarazem Papież, który na katedrę następcy świętego Piotra w Rzymie został wezwany właśnie stąd, z Polski, został wezwany do Rzymu ze stolicy biskupiej świętego Stanisława Męczennika w Krakowie. Wyszedł stąd, od nas, by przyjść dziś do nas, stamtąd...

Czyż nie jest to zatem zupełnie szczególny tytuł do rozmyślań o jutrze na tak wymownym rozstaju dziejów, kiedy to żywa pamięć o przyjściu Boga w ludzkiej postaci na ten świat i przeżywanie Go jako Boga Miłości i Pokoju wśród nas zderza się i wyzywająco kłóci z naporem wszechobecnego w świecie moralnego zła i wynikającego z niego niepokoju i lęku? Nie trzeba przecież opisywać tego, co znamy dobrze z doświadczenia. Nikt z nas nie musi jechać dziś do Kosowa, aby wiedzieć, co się tam dzieje. Wystarczy nacisnąć guzik telewizora. Dlatego nikt z nas nie może dziś nie wiedzieć tego, co – na oczach całego świata – czynić jest zdolny „człowiek człowiekowi...”

Właśnie dlatego nie wolno nam dziś nie zastanawiać się nad tym, co możemy i co powinniśmy czynić na froncie zmagania mocy dobra z mocami zła

w nas i dokoła nas. Co przeważy? Czemu damy pierwszeństwo: prawdzie czy przemocy, sile racji czy racji siły?

Nie wolno zapomnieć tego, zwłaszcza nam Polakom. W zmaganiach o zwycięstwo dobra nad złem, w walce o „wolność waszą i naszą", Polacy odegrali dziejowo znaczącą rolę pośród narodów Europy i pośród całej rodziny narodów. A jeden z Polaków odegrał rolę zupełnie przełomową. Polakiem tym jest Jan Paweł II. Wystarczy dziś, w roku 1999, na progu przybycia do Polski Papieża-Pielgrzyma, zestawić ze sobą tylko te dwie daty: czerwiec roku 1979 oraz czerwiec roku 1989. Wydarzenia znaczone tymi datami zobowiązują, aby je przechować w sercu, aby zachować o nich żywą pamięć w imię dochowania wierności samym sobie. Wszak myśląc o nich na progu czerwca 1999 roku, w czasie oczekiwania na przybycie Bożego posłańca z Rzymu do Polski, nie możemy w tle tych wydarzeń nie widzieć tak wiele znaczącej daty dla dziejów Europy i całego świata, jaką jest data 1 września 1939 roku, dzień symbolizujący moralne zwycięstwo naszego narodu nad przemocą dwu totalitarnych potęg Europy, pomimo poniesienia w starciu z nimi militarnej klęski. Czy pozostaniemy – w żmudnym wysiłku i w trudzie organizowania form zbiorowego współżycia w naszej Ojczyźnie, w Europie i w całym świecie – niezłomnie i do końca wierni Bogu i Ojczyźnie, wierni do końca solidarności z każdym drugim człowiekiem? Wszak każdy z nich jest dzieckiem Boga, dzieckiem tego samego Ojca, poczynając od człowieka najsłabszego – i poniekąd kończąc na najsłabszym – wśród nas. Albowiem jubileusz roku dwutysięcznego dotyczy wydarzenia, w którym „życie objawiło się, życie wieczne, które było w Ojcu, a nam zostało objawione" (por. 1 J 1, 2).

Ale to Życie, Życie dla życia, objawia się nam już od samego początku aż po dziś dzień wciąż w kontraście spisku przeciwko życiu. Spisek na to życie knuł już król Herod. Dziś odkrywamy nowe, nie zawsze widoczne dla oczu centra tego samego spisku, i to w miejscach niekiedy najmniej spodziewanych. Wystarczy przypomnieć pierwotną postać projektu dokumentu końcowego przygotowanego przez ONZ na światową Konferencję w Kairze w roku 1994 na temat demografii. Wszak była tam mowa o „bezpiecznej aborcji" („safe abortion") jako warunku „bezpiecznego macierzyństwa" („safe motherhood"). Czy może być „bezpieczna aborcja" dla... dziecka? I tak wydarzenie w Betlejem, zwiastujące Dobrą Nowinę o Życiu, staje dziś znów w kontraście spisku przeciwko Życiu. Oto dlaczego Jan Paweł II w swej encyklice *Evangelium vitae* nazwie go rozmyślnie „kulturą śmierci", aby nas ostrzec przed realnym widmem śmierci kultury. Czy nasz kraj nie jest nią dziś także zagrożony? Czy obierając w latach „solidarnościowego zrywu sumień" drogę międzyludzkiej solidarności w walce „o wolność i życie wasze i nasze" nie zobowiązał się kroczyć nią aż do zwycięskiego końca? Czy nie chodziło tu o sprawę symbolizowaną w *Weselu* Wyspiańskiego „złotym rogiem"? „Czyż może historia popłynąć przeciw prądowi sumień?" (Karol Wojtyła, *Myśląc Ojczyzna...*).

Oto niektóre tylko z istotnych pytań. Co nam o tym wszystkim – w momencie tak doniosłym i zarazem tak wysoce skomplikowanym! – zechce powiedzieć Ojciec Święty tutaj, w Polsce, przyglądając się nam i naszym sprawom z perspektywy „sługi Dobrego Nauczyciela” i „sługi Dobrego Pasterza”, z perspektywy „Piotra naszego czasu” i „sługi sług Bożych”?

Nie chciałbym nikomu z nas zabierać prawa do ciekawości, znamionującej oczekiwanie na takiego Gościa w podwojach Ojczyzny w tak doniosłym dziejowo momencie. Sądzę zresztą, że zapewne miła jest Papieżowi-Pielgrzymowi z rodu Polaków ta ciekawość rodaków i zainteresownie towarzyszące oczekiwaniu na to jego przybycie, na ten jego adventus.

A przecież ośmielę się w oczekiwaniu na niespodziankę jego słowa uwrażliwić wszystkich na pewien gest, którym Papież zwykł w czasie każdej swej wizyty znacząco wyprzedzać wszelkie słowo w sposobie zwiastowania światu Dobrej Nowiny. Chodzi tu zresztą o gest, który Jan Paweł II zaczerpnął wprost od Wcielonego Słowa Bożego, od Jezusa Chrystusa, patrząc na drogę Boga-Odkupiciela do człowieka, na Jego „drogę z nieba do ludzi na ziemię” i na przyszłą drogę Jego Kościoła. Wszak Wcielone Słowo Boże rezygnuje całkowicie ze słowa w swym pierwszym spotkaniu z człowiekiem. Zaczyna od „pieśni bez słów”. Każe nam – ale jakże dyskretnie! – odczytać pierwsze słowo o sobie ze znaku, którym jest Bóg-Człowiek znaleziony przez pasterzy w Betlejem jako „Dzieciątko w żłobie”, jako kwilące Niemowlę...

Oto jak Słowo Boże wita ludzi. Milczy tak długo! Wiemy też, chociażby z kolędy, jak wspaniale umieli odwzajemnić to Jego milczące powitanie, już tam przy żłobie, nasi reprezentanci w osobach pasterzy z „judejskiej krainy”: „Ach witaj, Zbawco, z dawna żądany...”

A jak wita nas dziś papież Jan Paweł II?

Otóż i on – śladem Słowa Bożego – poprzedza również swe słowo do nas zawsze tym samym – nieodmiennie bezsłownym – gestem. Całuje najpierw ziemię, całując w ten sposób ślady stóp wszystkich mieszkańców ziemi, których odwiedza. Składa on w ten sposób hołd człowieczej godności każdego z nich, mierzonej wszak hołdem, jaki składa nam wszystkim sam Bóg-Człowiek, chyląc się do stóp reprezentantom nas wszystkich w osobach swoich uczniów w czasie Ostatniej Wieczerzy, która zapoczątkowała tam, w Wieczerniku, Mszę: Eucharystię dziejów.

Czy my potrafimy ten niezwykły gest Pasterza z Rzymu trafnie odczytać i właściwie go odwzajemnić, witając go na naszej i jego rodzinnej ziemi? Wszak ten gest to jego odautorskie wprowadzenie i najgłębszy komentarz do każdego wypowiedzianego potem przez niego słowa: słowa żywego i ożywiającego, słowa o tym, co wiecznie doniosłe, bo wiecznie ważne w nas i dla nas. Wiecznie, a więc i teraz...

Dlaczegóż to bowiem Bóg, który jako nasz Stwórca i Ojciec, sam zdumiony swym arcydziełem, którym jest człowiek, rzuca najpierw cały stworzony świat

do jego stóp (por. Psalm 8), by sam rzucić się potem w swym odwiecznym Jednorodzonym Synu do naszych stóp? Dlaczego?

Oto odpowiedź:

By nam pokazać, jak wielka jest w Jego oczach godność człowieka, pomimo grzechu, skoro wart jest on, ażeby w taki sposób o niego się troszczyć, jak On się o niego zatroszczył.

By nam pokazać, jak wielkie są rozmiary naszego grzechu, skoro aż taka Jego interwencja w nasz los okazała się nieodzowna, ażeby tę jego godność, godność dziecka Bożego, ocalić.

By nam pokazać, jak przeogromna jest Jego miłość ku nam, miłość przebogata w miłosierdzie, skoro na taką interwencję był gotów, interwencję znaczoną „szaleństwem krzyża”!

Wszystko to Jan Paweł II pragnie pokazać nam już w pierwszym bezsłownym geście powitalnym – od Chrystusa zaczerpnął go jako Proboszcz świata – zanim zawartą w nim odę samego Boga na cześć człowieka zacznie nam przepowiadać swym słowem. Pragnie on, by w tym geście Boga-Człowieka u stóp człowieka każdy z nas zobaczył w samym sobie najgłębszą rację swej wielkości i zarazem powód do własnego zdumienia nad samym sobą, zdumienia mierzonego zdumieniem Boga-Stwórcy, naszego Ojca, i zdumieniem Boga-Odkupiciela, naszego Zbawiciela, u stóp człowieka.

Czyż nie trzeba nam w tym momencie zawołać w zupełnej ciszy wraz z Papieżem: Nie ma mnie, Panie, bez Ciebie, mego Stwórcy i mego Odkupiciela we mnie! Wszak nie byłoby mnie, gdybyś nie obdarowywał mnie mną w nieustannym akcie Twej stwórczej i odkupieńczej miłości. A przecież jestem! Jestem, ponieważ mnie stwórczo miłujesz! Jestem, bo jestem przez Ciebie stwórczo bez przerwy kochany!

Stąd też – odkąd to sam stwierdziłem – jestem naprawdę do końca samym sobą i naprawdę wtedy swoim dopiero, gdy staję się z własnego wyboru Twoim, gdy więc przyjmuję siebie od Ciebie – wraz z Tobą w Twym darze – składając Ci samego siebie – wraz z Tobą we mnie! – w darze.

Stąd też swój, zawsze i tylko, gdy bez reszty Twój. Swój, gdy cały Twój. Totus Tuus...

Nie zapomnijmy tedy, witając Jana Pawła II na progu naszej Ojczyzny, a więc w momencie, gdy będzie on nas witać bezsłownie gestem Jezusa Chrystusa w Wieczerniku, o głębokiej mądrości przysłowia:
„Kto nie zrozumie milczenia przyjaciela, ten nigdy nie zrozumie jego słów”.

Santa Severa-Roma, Wielkanoc 1999 r.

JESTEŚMY DZIEĆMI OJCA, KTÓRY JEST MIŁOŚCIĄ!

Z księdzem Tadeuszem STYCZNIEM rozmawia
red. Małgorzata KOŁODZIEJCZYK*

Małgorzata Kołodziejczyk: Zakończyła się kolejna pielgrzymka Ojca Świętego do Ojczyzny. Całość swego przesłania zamknął Ojciec Święty w słowach: „Bóg jest miłością”. Przyszedł czas na refleksję. Co winno zostać w nas z tego wszystkiego, co przekazał nam Papież?

Ks. Tadeusz Styczeń: Co winno zostać w nas? Oby wszystko! Po cóż by bowiem była ta pielgrzymka? Czyż nie po to, aby wybrać całość jej przesłania? Sam Ojciec Święty zamyka ją całą – niczym klamrą – w słowach: „B ó g j e s t m i ł o ś c i ą”. Chce nas przez to uwrażliwić na Boga, do którego mówimy każdego dnia: „Ojcze nasz! Święć się imię Twoje! Przyjdź Królestwo Twoje!” Cóż to oznacza, jeśli nie prośbę i zobowiązanie, byśmy darzyli się wzajemnie taką miłością, jaka winna łączyć dzieci t a k i e g o Ojca: dzieci Boga, który jest Miłością. Miłość to Jego imię.

Oto dlaczego nie zdajemy sobie sprawy, k i m j e s t e ś m y, tak długo, jak długo nie zobaczymy, j a k i e g o O j c a d z i e ć m i jesteśmy. I, oczywiście, jak długo nie utożsamimy się – z tym dziecięctwem – wolnym wyborem, czyli czynem. Podkreślam: Wolnym wyborem, czynem. Albowiem prawdziwie wolni jesteśmy – jako dzieci Boże – dopiero wtedy, gdy się ze sobą wzajmnie solidaryzujemy więzami czynów miłości – w Bogu, który jest Miłością. Stąd Papież powie: Nie ma wolności bez tej solidarności, która sięga poziomu miłości, i to miłości czynów miłosierdzia.

Była to – rzec można – pierwsza aplikacja owej klamry: „Bóg jest miłością”. Ojciec Święty ukazał nam to już w Sopocie, nawiązując wprost do „solidarnościowego przełomu” sprzed dwudziestu lat. Potem następowały kolejne aplikacje – wedle klucza ośmiu błogosławieństw.

M.K.: Pielgrzymka ta określana jest bardzo często mianem – „nietypowa”. Czy rzeczywiście tak było, a jeżeli tak – na czym polega ta „nietypowość”?

---

* Rozmowa dla Radia Watykańskiego. Emisja: 7 lipca 1999 roku. Druk w: „Salwator” 1999, nr 5, s. 14-15.

T.S.: Na czym? Istotnie. Jest tu coś na rzeczy.

Czy nie na tym, po pierwsze, że była ona jakimś podsumowaniem siejby wszystkich dotychczasowych pielgrzymek, czyli jakimś ich szczytem, ukoronowaniem owego rozbudzania się ducha w naszym narodzie dzięki Duchowi Świętemu, jakby dojrzewaniem owocu „bierzmownia dziejów”, którego Ojciec Święty dokonał w Warszawie na placu Zwycięstwa i na Błoniach Krakowskich: „Niech zstąpi Duch Twój. I odnowi oblicze ziemi. Tej Ziemi”?

Czy nie nakłada się na to, po drugie, działanie mocy łaski u progu trzeciego tysiąclecia od wydarzenia: „Bóg stał się człowiekiem!”, wydarzenia, które było nie tylko początkiem nowej ery w dziejach ludzkości, lecz także datą w historii samego Boga, który... nie ma historii? Cóż to bowiem się nam wszystkim wówczas w tej stajence wydarzyło, czyli: Dlaczego i po co Bóg stał się człowiekiem dwa tysiące lat temu? Czyż nie po to, aby zrównać nas co do godności ze swym odwiecznym Synem Bożym w człowieku Jezusie Chrystusie z Nazaretu? Czyż nie uczynił tego po to właśnie, aby człowiek każdego czasu, czyli każdy z nas, mógł stać się bogiem – co raz po raz przypomina Ojciec Święty błogosławiąc „Urbi et Orbi”, „Miastu i Światu” w dzień Bożego Narodzenia? I my dziś na progu jubileuszu roku dwutysięcznego czujemy – jako żywo – jakąś szczególną obecność tego wydarzenia w nas. Ono w nas trwa. Bo „przeszłość to dziś, tylko cokolwiek dalej” – jak powie nasz Norwid.

Do tego dochodzi, po trzecie, to, iż sens tego wydarzenia daru nad dary Papież wypromieniowuje z siebie – z jakąś niezwykłą mocą swego ducha – z pokładów swego dzisiaj już tak kruchego ciała. Ze słabego ciała taka moc! My starsi widzimy to – w całej ostrości – na tle tego właśnie kontrastu...

Ale oprócz reakcji nas starszych objawiło, po czwarte, w czasie tej pielgrzymki w szczególny sposób swój aktywny udział to pokolenie młodzieży, które nie mogło przeżyć – jak my – owej niezwykłej wieści z Rzymu: „Habemus Papam!” I powiedzenia samego Papieża o sobie: „Za młody Papież!” Stawiam więc retoryczne pytanie: Skąd wrażliwość tej młodzieży na moc promieniowania Papieża? Młodzież – wrażliwa na autentyczne wartości – odkrywa w Papieżu po prostu... ojca, którego może nie zawsze znajduje dziś w swoim domu... Ale śmiem też dodać: odkrywa w nim zarazem Ojca, „od którego pochodzi wszelkie ojcostwo na niebie i na ziemi”.

Wsłuchując się, jak młodzież śpiewa „Abba, Ojcze”, odnoszę wrażenie, że wyśpiewuje ona hymn pochwalny na cześć Boga Ojca, którego promieniowaniem promieniuje namiestnik Jezusa Chrystusa Jan Paweł II zwany Ojcem Świętym. Ona to czuje! Nie komentuję tego dalej. Nie potrzebuję. Muszę jednak tu dodać słowa Jezusa Chrystusa: „Kto was przyjmuje, Mnie przyjmuje; a kto Mnie przyjmuje, przyjmuje Tego, który Mnie posłał” (Mt 10, 40). I przypomnieć także prośbę ucznia Filipa: „Panie pokaż nam Ojca!” I odpowiedź Chrystusa: „Filipie, tak długo jestem z wami, a jeszcze Mnie nie poznałeś. Kto widzi Mnie, ten widzi Ojca” (J 14, 8-9).

A może młodzież widzi niejedno ostrzej od nas starszych? To przywilej jej wieku. I to budzi nadzieje na nowe przedwiośnie chrześcijaństwa w nadchodzącym trzecim tysiącleciu. Może więc trzeba nam starszym baczniej przyglądać się dziecku i Chrystusowi, który... stawia przed swymi uczniami dziecko i mówi: „Jeśli [...] nie staniecie się jak dzieci, nie wejdziecie do królestwa niebieskiego” (Mt 18, 3). Mówi też wskazując na dziecko: „Cokolwiek uczyniliście jednemu z tych braci moich najmniejszych, Mnieście uczynili” i dodaje: „Czegokolwiek nie uczyniliście jednemu z tych najmniejszych, tegoście i Mnie nie uczynili” (Mt 25, 40.45).

Może więc trzeba nam wszystkim z tego samego powodu przyjrzeć się baczniej zwłaszcza teraz temu Dziecku, na które tak bardzo usiłuje dziś całą naszą uwagę skierować Jan Paweł II, wskazując nam na Nie na progu trzeciego tysiąclecia Jego urodzin. Bo „przeszłość to dziś, tylko cokolwiek dalej”. Bóg-Dziecię w żłobie! „Bóg się nam rodzi!” Dziecko to nie wypowiada jeszcze żadnego słowa. Wypowie je potem. Potem też sam Chrystus nam wskaże na dziecko i zinterpretuje ten gest swym słowem. Czy znając dziś tę wykładnię nie trzeba nam w jej świetle patrzeć na milczenie Boga Wcielonego, na wymowę Jego milczenia w żłobie?

Lublin, 2 VII 1999 r.

DWUDZIESTOLECIE POLSKI JANA PAWŁA II

Z księdzem Tadeuszem STYCZNIEM rozmawiają
Wojciech CHUDY i Cezary RITTER

Wojciech Chudy: A jak Ksiądz Profesor widzi polski wymiar ostatniej pielgrzymki Ojca Świętego do Ojczyzny?

Ks. Tadeusz Styczeń: Polski wymiar tej pielgrzymki? Czyż ona cała nie jest polska, skoro jak każda poprzednia pielgrzymka do Polski jest ona w całości zaadresowana do Polaków? A jednak pytanie to ma swój głęboki sens. Mogłoby stać się tematem niejednej „nocnej rodaków rozmowy”.

W.Ch.: A może nawet niejednej „nocnej rozmowy rodaków z samym Papieżem z rodu Polaków”?

T.S.: Istotnie. Ostatnia pielgrzymka Ojca Świętego, jak może żadna z poprzednich, jest tak bardzo polska. Jest ona także pod tym względem ich wszystkich ukoronowaniem. Stworzyła ona bowiem – i Papieżowi, i nam – po raz pierwszy w dziejach tak godną i tak wielce wymowną dla sprawy wszystkich Polaków i dla „Papieża z rodu Polaków” możliwość – jaką jest uroczyste posiedzenie przedstawicieli wszystkich władz Polskiej Rzeczypospolitej na ich politycznym areopagu – zwrócenia się w tym par excellence polskim, narodowym wymiarze, do całego Narodu poprzez jego delegatów w organach władzy współodpowiedzialnych za los nas wszystkich, za kształt naszej Ojczyzny.

Papież potrzebował tego głównie z dwu powodów.

Po pierwsze, widział wielką potrzebę wyrażenia swym rodakom – z pozycji przysługującego mu autorytetu wikariusza Boga-Człowieka, Jezusa Chrystusa na ziemi – swego najwyższego uznania i głębokiej wdzięczności za czyn, który wprawił w zdumienie całą Europę i świat. Był to czyn ujawniający dogłębnie ludzki, autentycznie humanistyczny i chrześcijański zarazem charakter polskiego ethosu narodowego – poczynając od niemal publicznej spowiedzi polskich robotników, wyznających swe grzechy na ławach pod drzewami w Stoczni Lenina w Gdańsku. Czyn ten zainicjował rewolucyjny przełom w dziejach Polski, i nie tylko. Zainicjował przełom w Europie i w świecie. Przemoc totalitaryzmu o aspiracjach światowych zostaje pokonana, w skali światowej bez mała, właśnie tutaj, w Polsce – bez użycia przemocy. Papież czuje przemożną potrzebę,

aby z odpowiedniego dla tej sprawy miejsca podziękować wszystkim swoim rodakom, autorom przełomu, za cud tej rewolucji bez precedensu w historii; aby podziękować tym wszystkim, których „zjednoczyło głębokie przekonanie o godności każdej osoby ludzkiej, stworzonej na obraz i podobieństwo Boga i odkupionej przez Chrystusa...”.

Dlatego jego słowa skierowane do całego Narodu polskiego winny popłynąć stąd właśnie, z politycznego areopagu Polaków, i oto stąd one płyną:

„Składam dzięki Panu historii za obecny kształt polskich przemian, za świadectwo godności i duchowej niezłomności tych wszystkich, którzy w tamtych trudnych dniach byli zjednoczeni tą samą troską o prawa człowieka, tą samą świadomością, iż można życie w naszej Ojczyźnie uczynić lepszym, bardziej ludzkim” (11 czerwca 1999 r.).

Cezary Ritter: „Ta sama troska o prawa człowieka, ta sama świadomość...”. Tylko ktoś, kto sam tak głęboko przeżywa tę właśnie troskę o fundamentalne prawa każdego człowieka, może tak głęboko czuć potrzebę dziękowania i rzeczywiście tak dziękuje każdemu, kto tę jego troskę uczynił swoją własną troską.

T.S.: Tak. „Ta sama troska i ta sama świadomość”. „Idem velle et nolle”. Troska to po łacinie „sollicitudo”. *Sollicitudo rei socialis* – to także tytuł encykliki Jana Pawła II w tak ważnej sprawie dla ludzi, bo w sprawie ich „pospolitej rzeczy”, państwa ładu i pokoju opartego na niezbywalnych prawach człowieka, czyli na zasadzie sprawiedliwości. Nic nie wie jednak o sprawiedliwości ten, kto nie wie, że dobrze ją mierzy ten tylko, kto ją mierzy stosunkiem do najsłabszego członka w społeczeństwie ludzi. Przypomniał nam to dziś także John Rawls w swej *Theory of Justice*, mówiąc o tak zwanej regule maxi-min. Ale przecież to nic nowego: „Iustitia est quae m a x i m e prodest ei qui m i n i m e potest” – zapisał w tej sprawie biskup na katedrze Świętego Stanisława w Krakowie, błogosławiony Wincenty Kadłubek.

C.R.: „Opus iustitiae pax – Opus solidarietatis pax” – dopowiada jego następca na tej katedrze, a obecnie biskup na katedrze Świętego Piotra w Rzymie, Jan Paweł II.

T.S.: I stało się. Owiani duchem solidarności z każdym człowiekiem Polacy w dniu 4 czerwca 1989 roku obwieszczają samym sobie, Europie i światu kres przemocy człowieka nad człowiekiem. Zwycięża solidarność. Ideał sięgnął bruku.

Dziękczynne *Te Deum* w tej sprawie wyśpiewał Jan Paweł II Bogu natychmiast. Uczynił to także niejako nazajutrz, w dniu 22 lipca 1989 roku, ze szczytu Mont Blanc. Odniosłem wrażenie, że patrzał wówczas poprzez dolinę Aosty w stronę Polski, w stronę serca Europy. Dla dziękowania Bogu za res gestae człowieka, za wielkie dokonania człowieka, króla widzialnego stworzenia, do którego stóp sam jego Stwórca rzuca całą wspaniałość stworzonego przez siebie dzieła, Jan Paweł II, artysta sceny na stolicy świętego Piotra, widzi potrzebę

odpowiedniej sceny w teatrum mundi. Było mu właśnie dane wypoczywać po tylu trudach w dolinie Aosty, u stóp Giganta Europy. Jego szczyt wybrał na ołtarz dziękczynienia za „Solidarność".

C.R.: Z tego samego miejsca Juliusz Słowacki kazał swemu Kordianowi patrzeć w stronę Polski w momencie, w którym Kordian dojrzewa do poświęcenia całego swojego życia Ojczyźnie, a poprzez służbę Ojczyźnie – również całej Europie.

T.S.: Dopowiedzmy za Antoinem Saint-Exupérym – również wszystkim mieszkańcom ziemi, planety ludzi.

W.Ch.: Ksiądz Profesor wspomniał wcześniej o dwu powodach wizyty Papieża w polskim Parlamencie. Jak dotąd rozmawiamy o tym pierwszym, o potrzebie dziękowania. A jaki jest drugi?

C.R.: Możemy się go domyślać. Już wkrótce po upadku systemu totalitarnego Jan Paweł II wiele razy podkreślał, że wprawdzie upadł system polityczny i społeczno-gospodarczy, ale nie znaczy to przecież, iż został on przezwyciężony u samego korzenia. Korzeń ten wskaże w *Centesimus annus*, czyli w encyklice poświęconej w całości istocie dokonanego przełomu. Podkreśli tam, że podstawowy błąd systemu totalitarnego ma charakter antropologiczny. W nieco innym wymiarze mówi o tym w swej książce *Przekroczyć próg nadziei*. Ojciec Święty zwraca tam uwagę, że „marksistowski kolektywizm był tylko gorszym wydaniem", bardziej prymitywną postacią programu, który zdominował myślenie Zachodu w ciągu trzech ostatnich stuleci: oderwania wolności człowieka od prawdy. To dlatego w *Veritatis splendor* pisze o nowej groźbie sprzymierzenia się demokracji z relatywizmem etycznym, którego konsekwencją jest zanegowanie podstawowych praw osoby ludzkiej.

T.S.: Poprzez „negację zależności wolności od prawdy" (VS, nr 34). Właśnie. Powód drugi przyjęcia zaproszenia do Parlamentu leży, konsekwentnie, w najgłębszej trosce serca Papieża o ocalenie w całości i pomnożenie daru wolności, który tu został na nowo odkryty. To troska o moralny kształt wnętrza każdego bez wyjątku człowieka, o kształt jego serca i miłości. Papieża uczono tej troski już w rodzinnym domu u stóp Ukrzyżowanego, który pozwolił ludziom przebić swoje serce z solidarności z nimi, by ludzie zobaczyli, o co właściwie Bogu chodzi w tej najważniejszej ze wszystkich spraw. I tę swoją najgłębszą troskę o świat ludzi dla ludzi Papież z rodu Polaków chce powierzyć właśnie tu, w tym miejscu, swoim najbliższym, rodakom. Tym wszystkim, którzy odkryli poniekąd na nowo tu, w Polsce, ten nieoceniony skarb wolności za tak wysoki okup, w warunkach przemocy, która usiłowała ich skłonić do życia na co dzień w samozniewoleniu poprzez samozakłamanie, czyli w najgorszej z możliwych form niewoli. Komuż ma więc teraz powierzyć troskę o dar autentycznej wolności, dar dla całego świata, dar, którym trzeba się odtąd dzielić ze wszystkimi, aby go samemu znów nie... utracić – jeśli nie przede wszystkim swoim rodakom jako tym, którzy tu właśnie w warunkach przemocy tak głęboko zobaczyli jego

sedno poprzez cenę, jaką trzeba było za jego odkrycie zapłacić? Przypomnijmy sobie te lekcje odkrywania istoty wolności człowieka jako wolności w prawdzie w warunkach nacisku na ludzi „Solidarności”, aby zaparli się najbardziej ewidentnych prawd. Pamiętne są owe „lojalki”: „podpisz i jesteś wolny!” Właśnie wtedy weszli oni w samo jądro moralnej struktury wolności jako nierozłączalnej unii wolności człowieka z prawdą o człowieku – i warunku sine qua non nawiązywania wszelkich godnych drugiego i samego siebie międzyludzkich relacji w budowaniu struktury współbycia ludzi z ludźmi, a przede wszystkim państwa, które ma być współdomem ludzi dla ludzi, gdzie każdy z osobna człowiek staje się dla każdego moralnym absolutem. Nienarodzony zaś, jako człowiek najsłabszy i absolutnie niewinny, urasta tutaj do rangi aksjologicznego punktu oparcia i kryterium odniesienia dla całego ładu społecznego i praworządnej struktury autentycznie demokratycznego państwa jako państwa prawa, czyli tego dokładnie państwa, o którego kształt Polacy walczyli w pamiętnych dniach sierpnia z totalitarną przemocą. Cóż by to był bowiem za współdom, co za państwo prawa i kim byliby jego współobywatele jako tegoż domu współgospodarze i jego prawodawcy, gdyby bodaj jeden niewinny i bezbronny człowiek musiał się w tymże domu lękać o swe życie – zwłaszcza w tegoż życia fazie inicjalnej, a więc najbardziej kruchej (aborcja), lub w fazie terminalnej (eutanazja), co więcej, gdyby musiał się lękać utraty swego życia właśnie z powodu prawa, które dla tego współdomu uchwalili ci sami, którzy w nim poczęli jego życie i w świat ludzi go wprowadzili? Cóż bowiem trzeba sądzić o wartości ustawy prawnej, która mocą prawa wyjmuje spod wszelkiej jego ochrony tych, którzy – będąc skrajnie niewinnymi – są zabijani, aby tą samą dokładnie ustawą chronić przed wszelkimi konsekwencjami – a nawet wspomagać z zasobów państwa – tych, którzy ich zabijają? Czyżby to nie był powrót do samego sedna totalitarnego absurdu, logicznego i etycznego, jakim jest bezprawie zakamuflowane pod etykietą prawa?

Oto dlaczego Papież dziękując rodakom w tym miejscu za dokonane przez nich dzieło tak rozumianego przełomu w dziejach, równocześnie – w imię tej samej troski – prosi ich o konsekwencję, o kontynuację tego wspaniałego dokonania. Z tą prośbą zwraca się tu, w Parlamencie, do wszystkich bez wyjątku: do delegujących i delegowanych, czyli do całego narodu reprezentowanego tu w przedstawicielskich ciałach władzy, od władzy ustawodawczej poczynając, poprzez władzę wykonawczą, a na władzy sądowniczej kończąc. Papież powierza swym rodakom „złoty róg” dziedzictwa solidarności:

„Dzisiaj zostało wam powierzone tamto dziedzictwo odważnych i ambitnych wysiłków podejmowanych w imię najwyższego dobra Rzeczypospolitej. Od was zależy, jaki konkretny kształt przybierać będzie w Polsce wolność i demokracja”.

Z głębokim wzruszeniem wsłuchiwałem się w te słowa Ojca Świętego przypatrując mu się uważnie z galerii Parlamentu, gdy w całkowitej ciszy wydoby-

wał w głębokim skupieniu ze skarbca poprzednich dwu wieków naszej historii i najnowszych dziejów „nova et vetera", czyli wszystko to, co stanowi o wciąż żywym w nas, autentycznym ethosie, a – wedle jego własnych słów – o postawie autentycznej wolności jako „wolności kierowanej prawdą". A ona przecież wciąż odsłania się od nowa i daje o sobie znać tu, na tej ziemi, jako Genius Patriae Polonorum, wciąż na nowo zaskakuje niezłomnością woli ludzi znad Wisły, by „żyć i umierać za wolność waszą i naszą", by „żyć i umierać za życie wasze i nasze", bo dla Polaka być człowiekiem dla człowieka to być albo nie być sobą, bo dla Polaka każdy drugi jest „z Ojczyzny mojej". Przesuwały się obrazy, gdy mówił Papież-Pielgrzym na politycznym areopagu Polaków: Bitwa Warszawska '20 (któż nie pomyślał o tym, że właśnie wtedy rodzi się ten Papież), Wrzesień '39, Katyń '41, Monte Cassino '44 (któż tam nie zapyta: co oni tu robią? zanim przeczyta ich odpowiedź: „przechodniu, idź, powiedz Polsce"). I zastanawiałem się, co o tym myślą i jak to przeżywają rodzice Księdza Jerzego Popiełuszki, męczeńskiego kapelana dziewięciomilionowej rzeszy ludzi skupionych w NSZZ „Solidarność". I wielkiego stróża sprawy najmniejszych z ludzi, teraz stróża sprawy nas wszystkich, czyli Pospolitej Rzeczy Polaków, przed obliczem Boga. Trudno było komukolwiek z nas ukryć wzruszenie. Nie umiał go ukryć także Ojciec Święty, gdy mówił:

„Wszyscy zdajemy sobie sprawę z tego, że to dzisiejsze spotkanie w Parlamencie byłoby niemożliwe bez zdecydowanego sprzeciwu polskich robotników na wybrzeżu w pamiętnym Sierpniu 1980 r. Nie byłoby możliwe bez «Solidarności», która wybrała drogę pokojowej walki o prawa człowieka i narodu. Wybrała także zasadę, jakże powszechnie wtedy stosowaną , że «nie ma wolności bez solidarności»: solidarności z drugim człowiekiem, solidarności przekraczającej różnego rodzaju bariery klasowe, światopoglądowe, kulturowe, a nawet geograficzne, czego świadectwem była pamięć o losie naszych wschodnich sąsiadów. Konsekwencją wyboru takich właśnie pokojowych metod walki o społeczeństwo wolnych obywateli i o demokratyczne państwo były – mimo cierpień, ofiar, upokorzeń stanu wojennego i lat następnych – wydarzenia roku 1989, które zapoczątkowały wielkie zmiany polityczne i społeczne w Polsce i w Europie".

W.Ch.: Ojciec Święty dopowie w Parlamencie: „Jeszcze niedawno wspominaliśmy o tym z kanclerzem Helmutem Kohlem podczas odwiedzin przy Bramie Brandenburskiej w Berlinie" (23 czerwca 1996 r.). Skoro wspomnieliśmy tu Bramę Brandenburską, to właściwie należałoby przywołać wygłoszone tam orędzie Papieża o powołaniu człowieka do wolności, którą osadza on na jej nierozłączalnej relacji do prawdy.

T.S.: À propos. Nigdy nie zapomnę wymowy plakatu wyborczego „Solidarności" sprzed dziesięciu lat: „Żeby Polska była Polską, 2+2 musi być zawsze cztery" i tych obu bliźniaczo podobnych do siebie haseł: „Nie ma wolności bez prawdy" i „Nie ma wolności bez soli-

d a r n o ś c i”. Idea wolności sięga tu bruku. Każdy wie, o co chodzi. Każdy wie, czego odtąd po wsze czasy nie wolno tu w Polsce zaprzepaścić. Nie tylko dla Polaków. Tej sprawy nie wolno nam z dłoni wypuścić. Byłaby to zdrada wszystkiego we wszystkich. I dla wszystkich. Tu chodzi o złoty róg!

Odnośnie zaś do spotkania przy Bramie Brandenburskiej, trudno nie przypomnieć słów samego burmistrza Berlina Eberharda Diepgena: „Fakt, że Wasza Świątobliwość może dziś przemawiać w tym historycznym miejscu do berlińczyków, do wszystkich Niemców i Europejczyków, jest – jak sądzę – wyrazem sprawiedliwości dziejowej. Stało się to udziałem Papieża pochodzącego z Polski, który nie ma «dywizji», ale który wstrząsnął totalitarnym systemem komunizmu mocą słowa i prawdy”.

C.R.: Przychodzą w tym miejscu na myśli podobne słowa wdzięczności innego polityka, prezydenta Vaclava Havla, który witając w Pradze 21 kwietnia 1990 roku Jana Pawła II powiedział: „Wasza Świątobliwość! [...] Nie wiem, czy wiem, co to jest cud. Mimo to ośmielam się powiedzieć, że jestem w tej chwili uczestnikiem cudu: człowiek, który jeszcze przed sześcioma miesiącami był uwięziony jako wróg swojego państwa, dziś jako jego prezydent wita pierwszego papieża w dziejach katolickiego Kościoła, który stanął na ziemi, gdzie leży to państwo”. W Polsce podobny gest uczynił burmistrz Zakopanego Adam Bachleda-Curuś pamiętnym hołdem górali polskich, nawiązując w ten sposób do tradycji z czasów króla Jana Kazimierza.

T.S.: Zwycięstwo to Jan Paweł II upamiętni przecież sam osobną encykliką *Centesimus annus* (1991) i rozdziałem w niej noszącym znamienny tytuł „Rok 1989”. „O roku ów!” – chciałoby się wykrzyknąć za autorem *Pana Tadeusza*. Mickiewicz przywołał wielką wówczas nadzieję, nazajutrz utraconą. Dziś już tylko od nas zależy, czy nowej nadziei damy szansę na spełnienie. Oto warunki, jakie Papież kreśli na teraz dla jej urzeczywistnienia.

Stąd ten swoisty traktat etyczno-polityczny, jakim jest *Centesimus annus*, umieści on w sąsiedztwie – co do rangi i wagi sprawy – dwu najbliższych także czasowo encyklik: encykliki *Veritatis splendor* (1993), poświęconej w całości relacji wolności człowieka do prawdy, a w szczególności do prawdy o człowieku, oraz encykliki *Evangelium vitae* (1995), poświęconej głównie sprawie całkowitej ochrony prawnej życia nienarodzonych jako nieusuwalnego warunku ładu demokratycznego państwa prawa oraz zabezpieczenia ludzkiej wolności w społeczeństwie przed jej wyrodzeniem się w samowolę, nieodróżnialną od postawy ludzi, którzy uosabiają totalitarną przemoc.

W.Ch.: Postawy zresztą uważanej często – i to jest w tym szczególnie zwodnicze i niebezpieczne – za postawę „wzorowego współczesnego demokraty”. Znamienne, że tak właśnie określił postawę Poncjusza Piłata filozof państwa i prawa Hans Kelsen. Piłat przecież stwierdziwszy całkowitą niewinność Chrystusa („nie znajduję w tym człowieku żadnej winy”) zgadza się, aby o jego losie przesądziła wola większości...

C.R.: Destrukcyjne konsekwencje takiej postawy zostały niezwykle wyraziście opisane w encyklice *Evangelium vitae*: porządek prawny – wedle logiki wyznaczonej tą postawą – winien zawsze odzwierciedlać przekonania większości i być „zbudowany wyłącznie na tym, co większość obywateli stosuje i uznaje za moralne". W tej sytuacji polityk z szacunku dla „wolności" obywateli nie może kierować się własnym opartym na obiektywnej prawdzie przekonaniem, lecz wykonywać jedynie to, co jest zagwarantowane przez ustawy prawne (por. EV, nr 69). Używając stosowanego przez Niemców rozróżnienia, Rechtsstaat – państwo prawa zostaje tu zastąpione przez Staat des Gesetzes – państwo ustaw prawnych. Jakie mamy jednak wówczas kryterium odróżnienia wolności od samowoli w państwie?

T.S.: Papież przestrzega nas przed taką wolnością streszczając wszystkie trzy encykliki w swym orędziu do Europy i świata wygłoszonym przy Bramie Brandenburskiej w Berlinie:

„Wolność nie oznacza prawa do samowoli. Wolność nie daje nieograniczonych przywilejów. Kto tak ją pojmuje, naraża wolność na śmiertelny cios. Człowiek wolny jest przede wszystkim zobowiązany do prawdy. Inaczej jego wolność nie będzie trwalsza niż piękny sen, który kończy się wraz z przebudzeniem. Człowiek nie zawdzięcza wszystkiego samemu sobie, lecz jest stworzeniem Bożym; nie jest panem swego życia ani też życia innych; jeśli pragnie być człowiekiem w prawdzie, musi słuchać i być posłusznym. Jego wolne siły twórcze rozwiną się w pełni tylko wówczas, gdy będzie je opierał na prawdzie, która jest dana każdemu człowiekowi jako niewzruszony fundament. Tylko wtedy będzie mógł się w pełni zrealizować, a nawet przerosnąć samego siebie. Nie ma wolności bez prawdy".

Papież wypowiedział te słowa przy pełnej dziejowej wymowy Bramie Brandenburskiej. To, co tam powiedział, powiedział niejako po drodze – krocząc niezwykłą drogą. Zaczęła się ona na placu Zwycięstwa w Warszawie, gdzie Papież wyzwolił „solidarnościowy zryw sumień". Wsparty następnie sam mocą przesłania „Solidarności" wyzwalającej Polskę i Europę wyłącznie mocą prawdy, która okazała się potężniejsza od mocy totalitarnej przemocy, stanął osobiście na szczycie światowego areopagu politycznego, czyli w siedzibie ONZ (5 października 1995 r.), by przypomnieć tej ważnej organizacji i wszystkim jej państwom członkowskim motyw, w imię którego – Never again! – powstała: nigdy więcej prawa i medycyny w służbie śmierci – aby następnie przekraczając w Berlinie Bramę Brandenburską w zjednoczonych na powrót Niemczech uczynić ostatni krok na tej drodze, wracając do jej początku, czyli do kraju przesłania „solidarnościowego zrywu sumień". Papież przebył tę drogę dźwigając na sobie wielkie posłannictwo Boga, podjęte przez jego rodaków, aby przedstawić im po latach jego nieokrojoną treść. Uznał to za konieczne. Chodzi o logikę. Chodzi o dojrzałość ducha. Chodzi o etykę. Chodzi o wolność w praw-

dzie. O solidarność wszystkich ze wszystkimi w budowaniu przedustawowego, czyli moralnego fundamentu państwa prawa.

Okazuje się to niezbędne, gdyż – jak ostrzega Simone Weil – „prawda zwykła uciekać z obozu zwycięzców”. A przecież „ucieczka od prawdy” to „ucieczka od wolności” na bezdroża samowoli totalitaryzmu. Skąd my to tak dobrze znamy? Nie wolno nam powtórzyć tego samego błędu historii, nie wolno podcinać korzeni nadziei, która wyłoniła się z wnętrza idei solidarności.

Stąd Papież – ażeby z miłości do nas wszystkich, w sposób najdelikatniejszy z możliwych, w tym miejscu, w którym to mówił, nas upomnieć – musiał przypomnieć wynik swej analizy sytuacji narastającej w latach po przełomie 1989 roku, analizy dokonanej w encyklice *Centesimus annus*. Oto dlaczego musiało paść w Parlamencie to wielkie słowo ostrzeżenia „Papieża z rodu Polaków”, wypowiedziane w imię nadziei i najgłębszego zaufania do swych rodaków: „z a k a m u f l o w a n y t o t a l i t a r y z m”. Jego *Te Deum* za rok 1989 wymaga od niego, by dziękując z całego serca, równie z całego serca upomnieć, kogo trzeba, za tę dewiację. Okoliczność, że ten „zakamuflowany totalitaryzm” traktowany jest przez niektórych w świecie i w Polsce jako zdobycz uzyskana większością głosów, w niczym sprawy nie polepsza. Przeciwnie. Pogarsza. Do tragicznego błędu dodaje iluzję, że go nie ma. Wczorajszy bohater, zawiódłszy dziś, jutro zwodzi innych. Budzić to musi tym większy niepokój o stan ducha głosującego. A Papież używa w tym kontekście przecież słowa, które – trudno to ukryć – przeraża w jego ustach: „kultura śmierci”. Ale czynić to musi, aby ocalić świat wraz z nami wszystkimi przed dewiacją, która prowadzi w przepaść śmierci kultury (por. *Evangelium vitae*, nr 19-21).

Trzeba zatem, aby każdy z nas sam siebie zapytał: Gdzieś jest? Owszem, gdzie jestem i kim jestem? Gdzie brat mój, gdzie siostra moja, gdzie moje dziecko? Czy nie woła ono do ciebie „niemym krzykiem”: „Ocal mnie, abyś ocalił siebie!”?

C.R.: Aby ocalić demokrację, trzeba więc wyjść poza logikę formalnej procedury demokratycznej nie redukując istoty demokratycznego państwa do samej tylko reguły większości głosów. Moralny sens demokracji polega na powołaniu ludu, każdego z nas, do rozpoznania prawdy i kierowania się nią w organizacji wspólnego życia. Dotyczy to w szczególności rozpoznania i uznania prawdy o każdym człowieku jako nienaruszalnym moralnym absolucie, któremu należny jest proporcjonalny do tej jego godności respekt. Ponieważ zaś człowiek jest tym, kim jest, o ile w ogóle jest, czyli żyje, stąd też nie ma „tak” dla jego godności bez „tak” dla jego życia. Nie ma „tak” dla praw człowieka bez bezwarunkowego „tak” dla fundamentalnego dlań prawa do życia. Ojciec Święty mówił w Parlamencie, że „w wolnym społeczeństwie muszą istnieć wartości zabezpieczające najwyższe dobro całego człowieka”. Na liście priorytetów wymienionych przez Papieża znajdują się kolejno: rodzina, życie ludzkie i wychowanie młodego pokolenia.

T.S.: Istotnie. Demokracja poczęta z ducha solidarności wymaga, aby każdy z osobna stał się arystokratą ducha, czyli z wyboru sługą, ministrem każdego drugiego człowieka w społeczeństwie ludzi. To wymóg trudny: oznacza on gotowość, by każdy dźwigał brzemię każdego drugiego – lecz jedynie godny człowieka i dlatego też jedynie godny w relacji człowieka do człowieka. W 1983 roku w Niepokalanowie Ojciec Święty powiedział w kontekście niezbędnej dla Polski odnowy moralnopolitycznej: „Nie daj się zwyciężać złu, ale zło dobrem zwyciężaj! Drodzy Bracia i Siostry! Trudny program, ewangeliczny program, ale możliwy. Program nieodzowny”. Jest on i pozostanie oczekiwaniem Ojca Świętego pod adresem każdego z nas. Miłość jest sobą – powtarza on niestrudzenie – gdy jest wymagająca. Czyżbyśmy mogli, i zechcieli, odmówić temu człowiekowi, który na tyle sposobów dowiódł, że nas miłuje, prawa do stawiania nam wysokich wymagań i pomagania mu, aby mógł jak najefektywniej kontynuować swe dzieło budowania przez ludzi domu dla ludzi na obszarze całej ziemi jako Ojczyzny Ludzi?

On wie, po każdej pielgrzymce coraz bardziej czuje, że może na to tu, w naszym kraju, liczyć. I na to liczy. Chodzi mu w pierwszym rzędzie o nas wszystkich tu, w Polsce, bez wyjątku. Co więcej, chodzi mu o wszystkich ludzi w naszej Europie, chodzi mu o wszystkich ludzi w świecie. Bo czyż może być inne życzenie człowieka dla człowieka, odkąd człowiek odkrył sam siebie wśród drugich i poprzez to odkrycie postawił swą wolność wobec prawdy o każdym drugim? Jakże mogłoby ono być inne u człowieka, który jest Mędrcem i – z woli Ojca nas wszystkich, Boga, który jest Miłością – Papieżem? Gdzie ma jednak w takim razie szukać i gdzie może znaleźć dla tej wielkiej sprawy sojuszników i współpracowników, jeżeli nie w kraju, który manifestem solidarności wszystkich ze wszystkimi zamienionym w czyn zdołał przemienić już teraz – i to zasadniczo – ciąg dalszy całej historii Europy i świata? Chodzi o doprowadzenie tego ciągu do końca zgodnie z logiką solidarności, czyli do punktu, w którym ludzie z własnego wyboru nigdy już nie wyjmą bezbronnego człowieka spod opieki uchwalonego przez siebie prawa. Nam nie wolno tego już dzisiaj nie pragnąć. Oto dlaczego nie wolno nam też nigdy zapomnieć tu, w sercu Europy, o naszych zobowiązaniach w pierwszym rzędzie wobec Polski, czyli w obrębie samego serca – gdzie, przyznajmy, poczynione zostały wyłomy w kierunku „zakamuflownego totalitaryzmu” – ale i wobec Europy, i wobec świata, a także wobec całej rodziny ludzkiej. Nie wolno nam z tego powodu także izolować się od Europy, będąc zresztą od zawsze w Europie, od naszego początku.

C.R.: Coś jednak w tej sprawie (abyśmy nie zmierzali w kierunku „zakamuflowanego totalitaryzmu”) w ostatnim czasie w Polsce uczyniono. Mam na myśli bezprecedensową decyzję Trybunału Konstytucyjnego z 28 maja 1997 roku, na mocy której została uchylona już podczas poprzedniej kadencji sejmu liberalna ustawa ograniczająca prawo do życia człowieka przed narodzeniem.

T.S.: Ojciec Święty przeżył zapewne radosną niespodziankę na wieść z Polski o tym, że w imię nieugiętej woli godnego ocalenia wszystkich do końca przed bezprawiem nazywanym prawem, zdołano w duchu solidarności wszystkich ze wszystkimi dokonać tu, w Polsce, pierwszego błogosławionego wyłomu w tym tragicznym wyłomie. Wyłomu, istotnie, jak dotąd bez precedensu w Europie i w świecie, a po „solidarnościowym przełomie” – także w Polsce. Ten precedens wyzwala zasadne nadzieje. To obiecujący dla Europy i dla świata wyłom, nie mówiąc o nas samych, o naszej Ojczyźnie. Chwała i nasza wdzięczność wszystkim twórcom tego wydarzenia, którego dokonano w obliczu zdumionego świata na scenie Trybunału Konstytucyjnego Rzeczypospolitej Polskiej. Oto bowiem coś, co uznano już za niemożliwe, okazało się możliwe. Jest bowiem faktem. Ab esse ad posse valet consequentia!

Oto dlaczego Ojciec Święty, biskup Rzymu, opierając swą nadzieję na faktach już dokonanych tu, w Polsce, w imię idei solidarności, czyli na res gestae Polaków dokonanych w imię nie podlegającego zakwestionowaniu humanizmu, może wołać dziś z samej siedziby Parlamentu Rzeczypospolitej Polskiej do mieszkańców całego Starego Kontynentu: „Europo, nie lękaj się otworzyć drzwi Chrystusowi!”

I zwieńcza swe orędzie słowami nadziei i prośby: „Doświadczenie dziejowe, jakie posiada Naród polski, jego bogactwo duchowe i kulturowe mogą skutecznie przyczynić się do ogólnego dobra całej rodziny ludzkiej, zwłaszcza do umocnienia pokoju i bezpieczeństwa w Europie”.

W.Ch.: Chciałbym w tym miejscu zwrócić uwagę na pewien znamienny fakt. Zadałem na początku naszej rozmowy pytanie o polskość ostatniej pielgrzymki Jana Pawła II do Ojczyzny. I co się okazuje? Oto szukając tego, co szczególnie polskie, zwłaszcza w tym jakże polskim doświadczeniu, które nazywamy „solidarnościowym zrywem sumień”, odnajdujemy samych siebie w samym centrum tego, co ogólnoludzkie. Nawet nie zdajemy sobie sprawy, jak wiele racji miał Norman Davies nazywając Polskę, jej dzieje, włączając w nie również i to, czego my jesteśmy uczestnikami i świadkami, Bożym igrzyskiem. Zmagając się w Polsce o to, co polskie, zmagamy się o to, co po prostu człowiecze...

T.S.: Dokończę... I zmagając się tu, w Polsce, o to, co człowiecze, zmagamy się o to, co jedynie zasługuje na to, aby – w obliczu wymowy całych naszych dziejów – wolno je było nazwać polskim. Ethos polski staje się po prostu sobą mocą wyboru przez nas ethosu ogólnoludzkiego bez uronienia czegokolwiek, co w moralnej kulturze Polaka jest swoiście polskie. Jakże niezwykłą tego syntezą jest ten Papież-Pielgrzym, „Papież z rodu Polaków” obwołany przez świat „Proboszczem pięciu kontynentów”. Jakże do tego „Proboszcza” odnoszą się słowa Stefana Czarnieckiego, wielkiego hetmana Rzeczypospolitej: „Jam nie z z soli ani z roli, ale z tego, co mnie boli”! I jakże do tego „Papieża z rodu Polaków” odnoszą się słowa autora Księgi Mądrości: „[Pan] doświadczył

[swoich wybranych] jak złoto w tyglu i przyjął ich jak całopalną ofiarę. W dzień nawiedzenia swego zajaśnieją, [...] łaska bowiem i miłosierdzie dla Jego wybranych. Ci, którzy Mu zaufali, zrozumieją prawdę, wierni w miłości będą przy Nim trwali” (Mdr 3, 6.7.9).

W charakterze małego uzupełnienia do odpowiedzi na pytanie o jakąś szczególną polskość tej pielgrzymki dodam, że zupełnie niezwykłą kondensację jej polskości – w przekroju wszystkich pozostałych pielgrzymek – mogłem przeżyć uczestnicząc w spotkaniu z „Papieżem z rodu Polaków” właśnie tu, w Parlamencie Rzeczypospolitej. I to właśnie z wyżej wymienionego powodu. Dzieląc się tym przeżyciem myślę sobie jednak, co sądziłby i powiedział o tym sam Ojciec Święty. Ale czekając na jego odpowiedź, słyszę ją już zarazem. Wciąż bowiem od czasu tego spotkania dźwięczą gdzieś w głębi mego wnętrza jego słowa: „Ale nam się wydarzyło!” Dołącza się do tego ów spontanicznie podjęty „przez wszystkie stany” obecne w siedzibie Parlamentu *Mazurek Dąbrowskiego* – z jego finałem o powrocie z ziemi włoskiej do Polski, o powrocie tak błyskawicznie skomentowanym przez Ojca Świętego słowami: „Nikt nie przypuszczał, że w takim umundurowaniu”. To przecież w tym właśnie momencie padło z ust samego Papieża niezwykłe podsumowanie całości tego spotkania i jego wyjątkowości, wypowiedziane na dodatek po krakowsku: „Ale nam się wydarzyło!”

Po czym mogło być już tylko polskie, nawet całkiem dobrze odśpiewane, „Sto lat!” I papieskie: „Bardzo dziękuję!” Prośba z auli o błogosławieństwo. I już wypowiedziane w drodze w kierunku wyjścia: „Vivat Król. Vivat Naród. Vivant wszystkie stany!”

Nie. Bardziej polska nie była żadna z poprzednich pielgrzymek, choć przecież ta była tylko ich wszystkich sumą. Była ich wszystkich ukoronowaniem. Wszystkie poprzednie były w niej obecne, na czele z tą, która stała się niezapomnianym prapoczątkiem ich wszystkich. Tą z placu Zwycięstwa, tuż obok Chrystusa z Krakowskiego Przedmieścia, Boga-Człowieka upadającego pod ciężarem krzyża z niepojętej miłości do każdego z nas. Tak. Tam się zaczęło to niezwykłe Dwudziestolecie Polski, Dwudziestolecie Polski Jana Pawła II.

Lublin, 25 X 1999 r.

Tomasz GARBOL

„MAŁO TRZEBA JEJ CZUŁOŚCI"

Herbertowska gotowość umniejszenia czułości dla ojczyzny to z jednej strony powstrzymanie się od emocjonalnej przesady, a z drugiej – wyciszenie żalu. [...] Patriotyczna powściągliwość nie jest wymyśloną ani przejętą od innych zasadą, ale wyrasta z osobistego doświadczenia.

Wtedy ojczyzna wyda ci się mała
kołyska łódka przywiązana do gałęzi włosem matki
kiedy wspomnisz jej imię nikt z tych przy ognisku
nie będzie wiedział za jaką leży górą
jakie rodzi drzewa
kiedy tak iście mało trzeba jej czułości
powtarzaj przed zaśnięciem śmieszne dźwięki mowy
że – czy – się
uśmiechaj się przed zaśnięciem do ślepej ikony
do łopuchów potoku do steczki do łęgów
przeminął dom
jest obłok ponad światem

(Podróż z *tomu* Elegia na odejście)

Przywiązanych do wizerunku Herberta klasycznego, stoickiego może zdziwić fraza o czułości. Wypowiada ją podróżnik. Zaprzyjaźniwszy się z „Grekiem z Efezu Żydem z Aleksandrii", po przebyciu długiej drogi spogląda ku jej początkowi. Poznawszy obce, powraca myślą ku swojemu. Nie widzi całości, ale szczegół; nie abstrakcyjną ideę, lecz konkret; nie wielkie, ale małe; nie wzniosłe, budzące podziw u innych, lecz niezrozumiałe dla nich i śmieszne. Myśl o ojczyźnie nie rodzi w nim płomiennego, nostalgicznego uczucia, ale skromną, oszczędną czułość obdarowującą najprostsze, ale i najgłębsze, odzywające się jako pierwsze wspomnienia, skojarzenia, obrazy: Język, wyjątkowy w szumie i szeleście „że – czy – się", śmieszny nie tylko dla cudzoziemca, ale i dla podróżnika, który dostrzegł jego niezwykłość; tajemnicza „ślepa ikona", pejzaż łopuchów, potoku, steczki szeleszczącej odgłosem kroków, łęgów. Wszystko to proste, zwykłe, pozbawione patosu, zarazem jednak bardzo bliskie, budzące ciepły uśmiech, przywoływane „przed zaśnięciem" jak najmilsze wspomnienie. W tej pamięci, w uśmiechu, radości słuchania dźwięków własnej mowy jest czułość. Skromna, ale autentyczna. Mało jej, ale naprawdę przekonuje.

Kiedy wędrowiec patrzy na ojczyznę z daleka, z perspektywy „elementarnej podróży", widzi własny początek. „Kołyska łódka przywiązana do gałęzi włosem matki" to obrazy źródeł kształtowania się osoby decydujących o jej tożsamości. Te obrazy ewokują z jednej strony poczucie bezpieczeństwa – kołyska, a z drugiej ryzyko, ale i piękno wolności – łódka mogąca w każdej chwili zerwać delikatną „więź" i popłynąć w nieznane. Włos matki tworzy więź, której siła tkwi w subtelności. To bardzo delikatny, ale zarazem mocny związek. Rodzi się w sferze uczuć i emocji i trwa w niej mimo fizycznego zerwania. Mówi o tym sam Zbigniew Herbert przy okazji jednego z powrotów do kraju: „Widzenie ojczyzny z perspektywy, to co trubadurzy nazywali «L'amour lointain», jest to rodzaj miłości bardzo szeroki. Jednocześnie melancholijny, a z drugiej strony wyróżniający. Tutaj, jak przyjeżdżam, to w pierwszy dzień przeżywam szok, że wszyscy mówią po polsku. Naprawdę nie mogę się z tym oswoić. Ta łatwość komunikacji, wszystkie szepty, wszystkie przekleństwa..." („Krytyka" 1981, nr 8).

Mało trzeba jej czułości. Dlaczego? Można by powiedzieć, że więcej czułości zniszczyłoby subtelność więzi delikatnej jak włos matki, pozbawiłoby wędrowca dystansu pełnego życzliwości i tkliwości, który pozwala uśmiechać się do łopuchów i cieszyć się szumem dźwięków usłyszanych po raz pierwszy w kołysce. Czułość łatwo mogłaby się przerodzić w przeczulenie. Uśmiech ustąpiłby temu, co w wierszu Wawel *(z tomu* Struna światła*) Herbert nazywa „patrioтyczną kataraktą na oczach". Zamiast szczerego, osobistego przywiązania pojawiłoby się bezkrytyczne przekonanie o wyższości i doskonałości własnego dziedzictwa. W jednym z wywiadów Herbert mówił: „Pamiętam, jakim szokiem było dla mnie odkrycie, że Francuzi nie znają* Reduty Ordona *i* Beniowskiego. *[...] przynosi to większe przywiązanie do kraju, bez zaślepienia nacjonalistycznego, a równocześnie zrozumienie innych" („Polityka" 1972, nr 9). To zaślepienie powoduje, że czułość staje się właśnie prze-czuleniem. Nie ma już zrozumienia innych ani rozmowy przy ognisku z tymi, którzy usłyszawszy imię ojczyzny podróżnika nie wiedzą, „za jaką leży górą". Mało trzeba jej czułości – może powiedzieć ktoś, kto prosi, jak Pan Cogito – podróżnik: „pozwól o Panie [...] / żebym rozumiał innych ludzi inne języki inne cierpienia" (*Modlitwa Pana Cogito – podróżnika *z tomu* Raport z oblężonego miasta i inne wiersze*).*

*Emocjonalna powściągliwość przygotowuje wewnętrzną przestrzeń otwartości na innych, umniejsza czułość dla swojego, rodząc życzliwość dla tego, co obce. Gest uczuciowego wycofania się, poskromienia porywów serca ma moc oczyszczającą. Pozwala pogodzić się z trudną prawdą: „przeminął dom / jest obłok ponad światem" i powiedzieć sobie: „nie miej gniewu przyjmuj wszystko" (*Podróż*). Zarazem jednak utrata domu, miasta, które „Zaszło pod ziemię" (por.* Prolog *z tomu* Napis*), bolesne i całkiem dosłowne – nie tylko duchowe i moralne – wydziedziczenie stają się łatwiejsze do przyjęcia dla kogoś, kto czytając Liwiusza potrafi „wzruszać się klęską / Samnitów Gallów czy Etru-*

sków" (por. Przemiany Liwiusza *z tomu* Elegia na odejście*). Mówił o tym sam Herbert: „początki kultury europejskiej, zabity naród Etrusków i te wszystkie historie. Ja tam znajduję więcej materiałów do studiów, które godzą mnie trochę z losem dalszym, losem mojej ojczyzny. Katastrofy historyczne jak gdyby pomagały mi przeżyć moje osobiste katastrofy. Jest to straszne pocieszenie – z nieszczęścia innych" („Krytyka" 1981, nr 8).*

*Widzimy w poezji i w myśli Herberta szczególną gotowość do współczucia dla cierpienia innych ludzi i narodów. Pomiędzy własnym doświadczeniem i współodczuwaniem losu innych zachodzi duchowy związek. Osobiste przeżycie otwiera na cudze cierpienie, a poznanie historii drugiego pomaga zrozumieć własną. Wydaje się, że Herbertowska otwartość na bogactwo innych, przeciwstawiająca się zamknięciu w obrębie własnego dziedzictwa, pozwala zrozumieć jego przywiązanie do idei wielonarodowego państwa z czasów II Rzeczypospolitej: „Dla mnie Polska bez Żydów, bez Ukraińców, bez Ormian, tak jak to było we Lwowie, bez Wołochów, bez rodzin pochodzenia wołoskiego – przestała być Polską. Ten ideał jednonarodowego państwa jest ideałem faszystowskim, co tu dużo gadać. I to jest zbrodnia, bo kulturze polskiej wielonarodowość dawała kolosalne szanse" (*Hańba domowa*).*

Nie można pomniejszać rangi tej wypowiedzi. Pochodzi z wywiadu, ale znajduje przecież potwierdzenie i kontynuację w poezji i w esejach. Wystarczy przypomnieć, że „Pan Cogito szuka rady" u rabbiego Nachmana z Bracławia, słynnego cadyka, przywódcy duchowego chasydów, a w eseju O Etruskach *pojawia się dygresja o „maniakach etnicznej czystości narodów". Autor* Pana Cogito *z dumą przyznawał się do swoich wielonarodowych korzeni. Jego drzewo genealogiczne obejmuje angielskiego pradziadka i ormiańską babkę. K. Nastulance wyznał: „Mój pradziadek, który nie umiał ani słowa po polsku, był nauczycielem języka angielskiego. Jego wnuk a mój ojciec był legionistą i patriotą, jakbyśmy mieszkali tu od Rzepichy i Piasta". Trudno się dziwić ironicznym uwagom pod adresem „maniaków etnicznej czystości" komuś, kto może się poszczycić babką, która jest Ormianką, ale „nie zdradza [...] swego pochodzenia" ani „nic nie mówi / o masakrze / Armenii / masakrze Turków" (*Babcia *z tomu* Epilog burzy*). Milczenie babci jest bardzo wymowne. Wprowadza w trudną sztukę zachowywania dystansu wobec własnych bolesnych doświadczeń. Za powściągliwością „Marii z Bałabanów" kryje się emocjonalny umiar, który stanowi przesłanie* Podróży: *„nie miej gniewu / przyjmuj wszystko".*

Herbertowska gotowość umniejszenia czułości dla ojczyzny to z jednej strony powstrzymanie się od emocjonalnej przesady, a z drugiej – wyciszenie żalu. Własne dziedzictwo to bowiem nie tylko „łódka przywiązana do gałęzi włosem matki", nie tylko to, co budzi wzruszenie i pozytywne uczucia, ale również „kamienne łono / ojczyzny" (por. Pan Cogito – powrót *z tomu* Raport...*), jej nieczułość. Patriotyczna powściągliwość nie jest wymyśloną ani przejętą od innych zasadą, ale wyrasta z osobistego doświadczenia. Wygnanie z ukochanego Lwowa*

*– miasta, „którego nie ma na żadnej mapie" (*W mieście *z tomu* Epilog burzy*) – i skazanie na życie w nowej, niemożliwej do przyjęcia, budzącej sprzeciw etyczny i estetyczny rzeczywistości. Wymazywanie z pamięci zbiorowej poległych bohaterów. Niezdarne ukrywanie przez urzędowych „ornamentatorów" wszechobecnej brzydoty, szarzyzny. Wszystko to skłania do gorzkiej refleksji:*

Rów w którym płynie mętna rzeka
nazywam Wisłą. Ciężko wyznać:
na taką miłość nas skazali
taką przebodli nas ojczyzną
(Prolog)

Myśląc o źródłach patriotycznej powściągliwości Herberta trzeba pamiętać o niepewności, która pojawia się w tej poezji, gdy jej podmiot próbuje zdefiniować więź łączącą go z ojczyzną. W Pan Cogito – powrót *„przyjaciele z lepszego świata" pytający o motywację powrotu do ojczyzny mogą usłyszeć: „pytania z pozoru proste / wymagają zawiłej odpowiedzi".* Rozważania o problemie narodu *(z tomu* Studium przedmiotu*) również nie przynoszą prostego rozwiązania:*

prawdę mówiąc nie wiem
stwierdzam tylko
istnienie tego związku

Wątpliwości w Rozważaniach... *dotyczą tak oczywistych, wydawałoby się, ogniw więzi narodowej, jak język, literatura i terytorium. Celowo pomniejszone do przekleństw, lektury szkolnej, kiczowatego pejzażu („wierzby piaszczysta droga łan pszenicy niebo plus pierzaste obłoki") okazują się karykaturalnie małe w konfrontacji z ludzkim życiem; nie mogą „stanowić przesłanki wystarczającej / aby zabić". Niepewność wzrasta jeszcze, gdy uwzględni się dziedzictwo historii: „czy wskutek przeżyć historycznych / nie staliśmy się psychicznie skrzywieni / i na wypadki reagujemy teraz z prawidłowością histeryków". Gorzka ironia nie oszczędza postawy waleczności. Z perspektywy śmierci na polu walki, „pośpiesznie wykopanego dołu" okazuje się ona zbiorem tragikomicznych gestów i fizycznych odruchów: bladości, nagłego czerwienienia, ryku i wyrzucania rąk.*

Ostatecznie jednak niepewność nie decyduje o zerwaniu więzi:

więc na koniec w formie testamentu
żeby wiadome było:
buntowałem się
ale sądzę że ten okrwawiony węzeł
powinien być ostatnim jaki
wyzwalający się
potarga.

Wybór wierności nie unieważnia wątpliwości. Co więcej, czynią go one bardziej świadomym, dojrzałym, ugruntowanym. Wzmacniają go, a zarazem uwalniają od patosu. Więź z narodem to „okrwawiony węzeł", ale decyzję, by pozostać wiernym, dyktuje wewnętrzny, można powiedzieć: Conradowski imperatyw. Wybór opiera się na silnym poczuciu powinności („węzeł / p o w i n i e n być ostatnim jaki / wyzwalający się / potarga" – podkr. T.G.), wbrew wątpliwościom płynącym z racjonalnego rozważenia racji.

Herbertowska refleksja o ojczyźnie jest nie tylko wolna od patosu, ale też często naznaczona goryczą. Wyraźnie odczuwamy ją w Rozważaniach... *Metafora „okrwawiony węzeł" poraża natężeniem gorzkiego realizmu. Kulminują w niej wyrażone wcześniej w wierszu wątpliwości. Ten sam ton cierpienia brzmi w wierszu* Pan Cogito – powrót. *Po przekroczeniu granicy, którą znaczą „mordercze wieże strzelnicze / gęste zarośla drutu", Pan Cogito zjawia się w kraju, który określa jako „skarbiec wszystkich nieszczęść". W wierszu* Odpowiedź *(z tomu* Hermes, pies i gwiazda*) ojczyzna jawi się jako miejsce, „gdzie cię wdepczą w grunt / lub szpadlem który hardo dzwoni / tęsknocie zrobią spory dół". Gorycz bolesnych doświadczeń nie rodzi jednak rozpaczy, ale dystans; nie prowadzi do zerwania więzi, ale skłania do powściągliwości w jej ocenie. Istnieje chyba paralelizm pomiędzy obrazami „okrwawionego węzła" i „łódki przywiązanej do gałęzi włosem matki". Obydwa są metaforami więzi łączącej człowieka z ojczyzną. Różni je charakter i ton, ale obydwa wyrażają patriotyczną powściągliwość. Do każdego z nich, choć w inny sposób, odnosi się fraza „mało trzeba jej czułości". Brzmi w niej bowiem nie tylko o p a n o w a n e wzruszenie obudzone wspomnieniem dzieciństwa, ale i ś c i s z o n y żal kogoś boleśnie doświadczonego. Umniejszona czułość pozostaje przecież czułością.*

Waldemar BORZESTOWSKI

CARPE DIEM!

Reportaż osobisty

Tu byłem szczęśliwy. Kolorowe zdjęcia złożone w talię tasuję i rozkładam przed sobą. Kiedyś potrafiła wróżyć przyszłość moja Mama. Nauczyła się stawiać perską kabałę podczas wojny, w bunkrze przeciwlotniczym w Gdańsku na Przeróbce. Angielskie i rosyjskie bomby gwiżdżąc spadały na stocznię Schichaua, a ona pod ziemią pobierała nauki „wiedzy tajemnej". Kiedy śmierć jak jaskółka wleciała do naszego domu na wzgórzach, Mama nie była tym zaskoczona. Od lat powtarzała – „umrę mając siedemdziesiąt dwa lata". W swoich wróżbach była bardzo dokładna. Ja, rozkładając zdjęcia, spoglądam w przeszłość, przywołuję ją, wypełniam kolorem wspomnienia. To także wymaga specjalnych umiejętności: mam je w genach. Powracam więc do krainy mistycznej. Moja myśl jest szybka jak ptak.

Dzień pierwszy

Znów jestem przed willą doktora Majkowskiego – to pierwsza fotka – Kartuzy. Tu wszystko się zaczyna i kończy. Dzieci wdrapują się po schodkach, trzymają się kutej, metalowej balustradki. Słynny Erem unosi się w powietrzu perlistym, barwa tynku jednoczy się z barwą nieba. Dopiero teraz, na zdjęciu, widzę to w pełni. Ten dom jest niezwykły, przesiąkł atmosferą baśni.

Wyjeżdżamy do Sianowskiej Huty autobusem z przystanku naprzeciw. Nie zamierzaliśmy szukać w Kartuzach domu Aleksandra Majkowskiego, autora *Życia i przygód Remusa*, dom pojawił się, wyszedł na nas zza rogu, wydał się znajomy, przywołał. To on – pomyślałem i po raz pierwszy podczas tej podróży poczułem na sobie dotyk tajemnicy. Stało się. Wkraczamy na ścieżkę, w głąb zaczarowanego lasu. Autobus serpentyną drogi w mgnieniu oka wiezie nas na miejsce. Wysiadamy i ogarnia nas zieleń. Przymykając oczy wznosimy się tak wysoko, jak tylko pozwala na to wyobraźnia, aby lepiej usłyszeć świergot ptaków, szelest liści. Trwamy tak urzeczeni, dopóki nie przejedzie obok nas pierw-

szy samochód, zaraz za nim świsnął drugi. To droga do Sianowa, Mirachowa, na Lębork. Przerywamy lewitację i zgrabnie zeskakujemy na ziemię. Przyjazna asfaltowa droga wiedzie nas najpierw lasem, dalej pagórkami wśród pól, ku wiosce. Witają nas krzyże. Wznoszą się na każdym niemal nagim wzgórzu, najczęściej jeden, czasem kilka. Robi to niezwykłe wrażenie. Okolice te dawniej uważano za wylęgarnię czarownic – tak napisano w bedekerze. Czyżby więc krzyże miały chronić mieszkańców wiosek opodal Sianowa i Staniszewa przed złymi mocami? Sianowska Huta jest mała, ma kilka charakterystycznych budynków: starą pruską szkołę z czerwonej cegły – niemal w każdej wsi na Pomorzu jest taka, piękny gmaszek, prawie dwór na wzgórku przy jeziorze, z datą 1914 zaznaczoną wyraźnie na frontonie – dwie rozwalające się ryglowe kaszubskie checze i nową remizę ochotniczej straży pożarnej, obok której rozbito kilkadziesiąt namiotów. To młodzież, kilka zakonnic i paru księży. Są też w wiosce trzy kapliczki i dwa krzyże misyjne.

Nasz domek zbudowano za wsią, na podmokłej łące w pobliżu jeziora bez nazwy. Obok jeszcze niedawno kopano torf. Jest drewniany, zielony, z rzeźbionym bocianem na dachu. Za nim rośnie lasek mieszany, w którym są jagody i grzyby. Z domkiem zaprzyjaźniamy się powoli. Najpierw niepewnie rozkładamy swoje rzeczy na półkach; miejsca jest dużo, lecz my lękliwie grupujemy je w sterty. Taką mamy naturę, a jaka jest jego natura? Czy ma duszę domek z bocianem na dachu?

Dzień drugi

O świcie przyglądam się z pomostu gospodarstwu za jeziorem. Biały dom, ten z datą 1914, wygląda uroczo, obok, w tle, zabudowania gospodarcze z czerwonej cegły, na kamiennej, cyklopiej jak mury Tirynsu podmurówce. Z obory mali chłopcy wypędzają krowy, całe stado, kilkanaście sztuk. Wybiegają na łąkę. Przyjemny ziąb przenika mnie, odświeża. Jestem radosny, rozciągam ramiona i chwytam w nie wschodzące słońce. Zapowiada się pogodny dzień.

Wędrowanie. Najpierw do Sianowa. To kilka kilometrów. Wśród pól czujemy się jak pielgrzymi. Mijani ludzie witają nas uśmiechem, przekazujemy sobie życzenie dobrego dnia. Czasami rozmawiamy krótko i życzliwie. Jak to pielgrzymi, wciąż pytamy o drogę; niby mamy mapę, ale wolimy się upewnić, a poza tym chcemy ich słuchać, nieznanych, wychodzących naprzeciw, spoglądających zza płotu. Chcemy ich poznać. Jesteśmy nastawieni na odbiór. Obchodzimy kościół w Sianowie, przyglądamy się z bliska bocianom na gnieździe w pobliżu domu pielgrzyma. Skupieni wkraczamy do sanktuarium. Przekraczamy granice pewnej rzeczywistości. Odczuwamy to wyraźnie. Trwa Msza. Od progu wita nas blask bijący od cudownej figurki. Niewiasta odziana w słońce wita nas łaskawym spojrzeniem. Kościół jest mały, ale w sam raz. W większym

iskierka świętości mogłaby ulec przytłoczeniu, wpaść w cień, a nawet zgasnąć, mimo tylu żarliwych modlitw wokół. Tutaj błyszczy, oświetla nasze oczy, wypełnia serca mocą. Jesteśmy. Mam ochotę pokiwać dłonią na powitanie do Matki Boskiej i Syna. Spoglądają na nas życzliwie, wydają się bliscy, oczekujący naszej wizyty. Pogodne jest oblicze Marii, w pewnym sensie znajome, w pewnym sensie swojskie, a przecież jednocześnie pełne majestatu. Jak jednak nazwać ten majestat, który nie odrzuca, nie tłumi, nie zniechęca, lecz przywołuje, napełnia pokojem? Jezusek jest mały, Maria trzyma go w ramionach, tam na ołtarzu, tak jak trzymała Go wówczas, gdy On był mały; Maria wydaje się być główną opoką zbawienia ludzkości. Ta, co urodziła Boga, Boża rodzicielka. Zdejmuję plecak, naszą szafę z ubraniami i spiżarnię z jedzeniem, kładę go obok na ławce. Przed nami i za nami wielu młodych. Modlą się, śpiewają, klaszczą. Rozglądamy się.

Haft kaszubski zdobi liturgiczny strój kapłana i obrus przykrywający ołtarz. Z przyjemnością rozczytuję się w nim, teraz mądrzejszy dzięki obserwacji siebie i ziemi, z której pochodzi mój ród. W hafcie tym są wszystkie kolory tej niezwykłej krainy, ideogramy pojęć, pradawne, niemal runiczne znaki przekazywane z pokolenia w pokolenie. Odnajduję się w nich: bliskie jest mi słońce, tak samo jak bliskie było Prasłowianom umieszczającym jego symbol na popielicach; lubię żuki, które do naszego mieszkania na Garncarskiej latem wpadają co chwila przez okno, bynajmniej nie na herbatkę; z kwiatów tulipany obdarzam najgorętszym uczuciem, bo są pysznie wiosenne, mocne, pachnące. W hafcie jest zieleń, żółć, niebieski, czerwony, kolory wymieszane w takich proporcjach jak teraz, latem, widzę to wśród pól, lasów, nad jeziorami. Jest lipiec. Zbliżają się żniwa. Złocisty jest kolor słońca, złociste pola – to bogactwo natury wokół sprawia, że sami wewnętrznie czujemy się bogaci.

Kościół w Sianowie spłonął dwukrotnie; ten, który teraz wznosi się nad jeziorem, otoczony cmentarnym murem, jest trzecim. Figurka kaszubskiej Madonny za każdym razem cudem uniknęła zagłady. Zaiste, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że wokół dzieją się rzeczy nadzwyczajne. To miejsce kultu, do którego zmierzają pielgrzymki, zdaje się być obiektem ataków. Ale czyich? Może czarownic? Czarcia Góra, inaczej Łyska, wznosi się dokładnie naprzeciw kościoła. W dawnych wiekach miały się tam odbywać sabaty. Postanawiamy zaraz po Mszy wdrapać się na to wzniesienie. Złe kusi – mówią. Nas pokusiło.

Daremnie jednak usiłujemy wejść na tajemniczą górę. Broni się przed nami umiejętnie. Choć jej wierzchołek jest nagi, wokół niego, na stromych zboczach, wyrósł nieprzebyty gąszcz krzewów i pokrzyw, niżej wysoka trawa. W trawie ukrywają swoją niebezpieczną obecność zapadliska, osaczają nas z każdej strony. Zniechęceni oporem wycofujemy się. Rzeczywiście, na jej szczyt można się dostać tylko na miotle – mówi córka. Robimy zdjęcie, które po powrocie do Gdańska sprawi nam niespodziankę. Laboratorium Kodaka na Podmłyńskiej zatrzęsie się w posadach, zanim Czarcia Góra na lekko usmalonej fotce trafi do

mych rąk. „Na przyszłość niech pan uprzedza o rodzaju fotek" – uśmiecha się pan z laboratorium, gdy mówię mu, co zdjęcie przedstawia. Przyglądam się fotce, jest lekko prześwietlona. Widać wyraźnie Górę, a na jej zboczu, w trawie trzy postacie, kobiety – żona i córka – wznoszą ręce jak do lotu, syn między nimi, a przed nimi blask, niezwyczajny, uderzający. Na kliszy zostało zarejestrowane zjawisko, którego nie dostrzegły nasze oczy. A więc góra przemówiła. Przez chwilę byliśmy w jej mocy. Prawdziwy „Piknik pod Wiszącą Skałą". Gdybyśmy mieli ze sobą magnetofon, może udałoby się zarejestrować muzykę, fletnię Pana.

Powracając do Sianowa wciąż czujemy na sobie czyjś wzrok. Dziwne mrowienie przebiega mi po plecach. Tym razem idąc na skróty docieramy w pobliże kościoła szybciej. To dziwne – myślę – że oba miejsca, tak różne, są blisko siebie: sanktuarium Maryjne i Czarcia Góra. Czy wciąż toczy się tu między siłami dobra i zła bezpardonowa walka, o której zaświadczyć mogą relacje o pożarach i zgliszczach?

Wracamy przez pola tą samą drogą, którą przyszliśmy. Zmęczenie daje znać o sobie. Mija dzień. Słońce masuje nam barki. Docieramy do Sianowskiej Huty późnym popołudniem. Piekielnie wyczerpani przygotowujemy się do snu, jemy kolację, myjemy się, ścielemy łóżka. Potem wychodzimy na werandę. Słońce jest już nisko nad horyzontem, promienie padają z ukosa na jezioro bez nazwy. Niewysokie fale połyskują niczym kryształowe okruchy rozbitego lustra. Jest pięknie. Po drugiej stronie jeziora, tam, gdzie jest krótka, piaszczysta plaża, trwają przygotowania do ogniska. Słychać śpiew. Głos niesie się po wodzie, więc możemy powtarzać słowo po słowie pieśń o Chrystusie. Brzmi uroczyście pod niebem, które staje się różowe, różowopomarańczowe, wreszcie czerwone, aby zgasnąć. Niebo śpiewające kolorami zmierzchu. W pewnym momencie naszą czujność budzą dziwne odgłosy za domkiem, słychać trzask łamanych gałęzi. Zaniepokojeni, ruszamy tam śpiesznie. Stajemy przerażeni. Horda młodych ludzi wyłamała niemal cały młodnik. To na kijki do pieczenia kiełbasy – tłumaczą. Działali, jak wszyscy barbarzyńcy w historii, spontanicznie, więc drzewka, które stawiały opór, zostawiali nadłamane, łapiąc za rosnące po sąsiedzku w nadziei, że z nimi pójdzie łatwiej. Nie słyszeli ich krzyku, nie wzruszyła ich młodość dąbczaków, niewinność brzóz. Zwracamy im uwagę. Odchodzą ze śmiechem w inne miejsce. Jesteśmy zdenerwowani, zwłaszcza dzieci. To one ruszają pierwsze w kierunku plaży, gdzie płonie ognisko, skąd słychać „Alleluja!" Żona idzie za nimi. Usiłuję ich zatrzymać. Gardzą moją radą. Słusznie. Odcinam zniszczone gałęzie, porządkuję, niczym ogrodnik, naruszoną konstrukcję przydomowego raju. Łzy cisną mi się do oczu. Podążam powoli za rodziną, ich śladem. Już z daleka słyszę dziki chichot młodzieży. Widzę, że dzieje się coś niedobrego. Młodzi księża raczej solidaryzują się ze „swoją" młodzieżą. Patrzę na nich wszystkich i nie wiem, co myśleć. Kim są? Przebierańcami? Ogarnia mnie smutek, mówię im o tym. Mają zabawę: „Dzię-

kujemy za pouczenie. Spadaj. Z Bogiem" – dowcipkują na pożegnanie. Odchodzimy przygnębieni. Po powrocie, na pomoście, spalam papierosa.

Nocą przyszła burza. Budzimy się, cztery osoby w dwóch łóżkach. Chyba jednocześnie. Jesteśmy bardziej zdziwieni niż przestraszeni. Oślepiająca jasność wkrada się nagle do naszego pokoiku, błyski pojawiają się wśród łąk i nikną. Niebo zdaje się być niżej niż zazwyczaj, huczy, dudni, warczy, jest ciężkie jak słoń, stado słoni przebiega po niebie wysoko wznosząc trąby. Myślę z lękiem, że mogłoby nam spaść na głowy.

Wydani na łaskę i niełaskę piorunów znajdujemy się w stanie niepełnej świadomości. Pomroczność jasna otula nas kołdrą szepcząc do ucha: „śpij", jasna pomroczność szarpie za rękę krzycząc: „Wstawaj, to burza, rób coś, zapal świeczkę". Podniebna wojna trwa kilka godzin, przewalają się nad naszym dachem fronty anielskie, diabelskie czy też jakieś inne. Grenadierzy repetują karabiny, oddają salwy, rusza konnica, iskry sypią się spod kopyt obficie, armaty wypluwają z gardzieli pociski mogące zabić naszego drewnianego bociana nieboraka. Właśnie zasypiam przytulony do poduszki, zmęczony niczym żołnierz w okopie podczas kanonady tak bardzo, że jest mu obojętne, co się wokół niego dzieje, kiedy wraży pocisk wpada do jeziora. Potężna eksplozja rozdziera powietrze. Wokół nas robi się jasno jak w dzień albo jakby ktoś za oknem zapalił racę, taką jakiej używa się na statkach, aby zasygnalizować zagrożenie. Trwa to ułamek sekundy. Potem ktoś z góry znów zarzuca na nas płaszcz ciemności. Nowe armie, które pojawiają się na niebie, zmieniają marszrutę: jedne idą do przodu, inne pośpiesznie rejterują. Krok za krokiem oddala się od nas miejsce walki. Odgłos werbli i fragoletów ginie za wzgórzami, gdzieś obok Pomieczyńskiej Huty. Powraca sen. Diabliki, które na czas burzy skryły się pod dach, wyglądają na świat Boży. Ryjki bagiennych stworków wychynęły z mroku i chwytają na nos krople deszczu. Pada aż do świtu. Łapię mój sen, zanim zdoła uciec, wciskam go popiskującego pod poduszkę i zasypiam.

Dzień trzeci

Po całonocnej burzy z piorunami młodzież zbiera swoje namioty, przygląda się nam wrogo, ale milczy. Na linkach rozwieszone powiewają dziesiątki ubrań, koce. Sprzęt, namioty suszą się na trawie. Wygląda to tak, jakby przeszedł tędy potop. Na skłonie wzgórza w kierunku remizy gniewna woda wyżłobiła głęboki rów. Czyżby Borowa Ciotka, opiekunka lasów, o której tyle opowiadają kaszubskie podania, postanowiła nauczyć ich moresu? Odwracamy głowy w słoneczną stronę. Unikamy ich spojrzeń. Usiłujemy zapomnieć o wczorajszym spotkaniu. Kiedy wracamy z naszej przechadzki do lasu, już ich nie ma. Zniknęli, rozpłynęli się w rozgrzanym powietrzu jak fatamorgana.

Podpatrujemy kamienie leżące w stertach na poboczach dróg, są różnej wielkości, barwy, przysiadamy na nich, robimy im zdjęcia. To diabelski plon. Podobno wyrastają na polach jak ziemniaki. Jest ich mnóstwo w piaszczystej ziemi. W miejscach, gdzie po deszczu spływała woda, wychylają główki ku słońcu.

Mam przekonanie, że w poznawaniu świata wiele zależy od sposobu poruszania się. Na ogół nie należy się śpieszyć, mówi o tym także Pismo święte, ostrzegając, że „gubi drogę, kto biegnie zbyt szybko". Gdy wkracza się do lasu, warto przypomnieć sobie scenerię, nastrój *Snu nocy letniej*, a być może także wspomnieć sentencję jej autora, że „gładka jest woda tam, gdzie strumień płynie głęboko". Poszukując harmonii, wody głębokiej, zimnej, czystej, musimy być otwarci. Las jest domem, miejscem schronienia, przemieszkiwania pradawnych mocy, które w cieniu drzew czują się bezpiecznie. Są lasy świetliste, wyzłocone i wysrebrzone, śpiewające wesoło, roześmiane. Zbierając maliny czy jagody w takim lesie czujesz na języku ich słodycz. Unosisz się lekko, jakbyś był uskrzydlonym elfem, skaczesz niczym polny konik od krzewu do krzewu. Tu, tu! – wołasz współtowarzyszy wyprawy, zachwalasz wielkość jagód, mówisz – są jak wiśnie! Trafiasz także na miejsca groźne, przechodząc przez nie warto zewrzeć szeregi, przebiec truchtem podmokłe ścieżki wśród bagnisk, gdzie komary ostrzą swój wilczy apetyt, a spotniałe oczy drzew błagają o litość. Strach jest strachliwy, boi się wesołości jak diabeł święconej wody. Pamiętaj o tym wędrowcze, gdy zobaczysz go przed sobą. Śmiej się, a szybko zejdzie ci z drogi. W lesie należy stąpać inaczej niż w mieście, inaczej patrzeć, oddychać; aby się dobrze w nim czuć, trzeba zapomnieć o miejskich naukach. To warunek konieczny powrotu do raju. Świat natury jest nieufny wobec nas, którzyśmy go zdradzili.

Dzień czwarty

Zbieramy opał na pożegnalne ognisko. Dzieci przyniosły miotłę, leżała na drodze polnej, spadła z trzonka. Do ogniska – śmieją się. Wysuszone witki dobrze się palą. Na miotle upieczemy kiełbasę. Skąd miotła na drodze wśród pól, w pobliżu naszego domku? Czyżby podczas ostatniej burzy przelatywały nad nami czarownice, te z Czarciej Góry? Zmierzcha, a więc powołujemy do życia ogień. Zaczynamy ostrożnie, ruszamy z miejsca powoli, coś tam płonie, coś tam pełza, chłód cofa się, my w kręgu ciepła czujemy się wspaniale. Kiedy robi się zupełnie ciemno, wilgoć osiada na trawie, ziąb staje się natarczywy. Coraz grubsze polana wędrują do ogniska. Zawsze zgłodniałe płomienie chwytaje je, gryzą. Wkoło słychać trzask, migają w powietrzu węgliki. Ogień bucha radośnie, jesteśmy bezpieczni. Jemy kiełbasę, piję piwo. Rozglądamy się po świecie. Goreją nam twarze i oczy. Uczestniczymy w uczcie na skraju wielkiej

nocy, nad jeziorem bez nazwy. Kot sąsiadów przysiada na kamieniu, którego siny grzbiet wynurza się z jeziornej toni. Z tej wyspy spogląda prosto w ogień. Zbliża się północ. Wśród ciemności jego oczy wpatrzone w ogień błyszczą niesamowicie, jakby ktoś w wodzie, zaraz pod powierzchnią, zatopił dwie seledynowe żaróweczki. Potem, gdy ognisko zaczyna przygasać, opuszcza zręcznie swoje siedzisko i żegnając się z nami przechodzi obok nas, wyprężonym grzbietem ocierając się o nasze nogi. Im ciemniej na dole, tym jaśniej robi się tam w górze. Niewiarygodna ilość gwiazd pojawia się nad naszymi głowami. W mieście tego nie widać. Można by prawie sądzić, że gwiazd jest więcej niż przestrzeni granatowego nieba między nimi. Połyskując, różnią się między sobą rodzajem światła: niektóre są całkiem blade, prawie niewidoczne dla oka, inne goreją w przestrzeni niczym wulkany, są też takie, które połyskują w ciemni kosmosu nerwowo jak aparat fotograficzny fleszem. Obserwujemy także gwiazdy nieszczęśliwe, bez spadochronu rzucające się w objęcia zatraty. Dwie przelatują nad nami, nad jeziorem, za las. Chciałbym tu wrócić – wyrażam życzenie. Podobno tak trzeba. Czy usłyszały?

Tej nocy śpię twardo. Słyszę jeszcze, jak po dachu przebiega jakiś zwierzak, wiewiórka albo nasz znajomy, kot sąsiadów, czarniutki amator płomieni, miaukliwy sprzymierzeniec dziadka codziennie łowiącego płocie. Mój sen jest twardy jak sen zimowy drzewa. Rano budzę się mocny. Mimo to, a może właśnie dlatego chce mi się płakać. A więc odjeżdżamy.

Dzień piąty

Ponownie w Kartuzach. Powrotna droga. Więcej czasu. Zwiedzanie. Kościół Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny. Wnętrza. Zaglądamy do środka ze strachem. Uchylamy drzwi. Tak oto wygląda barok, jeżeli zedrzeć zeń pozłotę, wykraść szczodrobliwy promień słońca ostatnim dniom września, październikowi, przedwcześnie wymieść z parkowych alei różnobarwne opadłe liście klonu i kasztanowca, pozwolić, aby owoce: soczyste jabłka, słodkie gruszki, śliwki zgniły na paterze, aby pleśń zielona pokryła młody chleb, który nie poznał noża. Straszne. To tak jakby wprowadzić chyłkiem ziąb do salonu, gdzie spotyka się towarzystwo, aby konwersować o błahostkach, z rozkoszą pić herbatę albo dla rozrywki grać w wista. Jak tu zimno, okropnie, brrr – spoglądałyby po sobie panie. Ziąb jest przyjacielem śmierci, a śmierć kończy zabawę. „Przeklinam śmierć, niesprawiedliwie jest nam dana" – napisał Miłosz. Wątpię, czy ten cytat spodobałby się kartuzom. Oni ze śmierci uczynili misterium. Gdyby pozostali tu do dziś, może obok browaru, słodowni i innych „interesów" prowadziliby także zakład fotograficzny. Czy ludzie przynosiliby tam do wywołania filmy, gdyby pojawiała się w prawym, dolnym rogu każdego zdjęcia, obok daty, sentencja przypominająca o przemijaniu – memento mori? Sopot,

zdjęcie z wakacji, morze w tle, plaża, my roześmiani i memento mori. Podczas urodzin my i goście, okrągły stół w dużym pokoju, świeczki płoną na torcie i memento mori. Nasi znajomi u nas, rewizyta, wino, sałatka i dyskusja o poezji Williama Blake'a i memento mori. Nie do zniesienia. Życie na cmentarzu. Listopad. Święto umarłych. Gnijące liście. Szaruga. Błoto. Szybko zapadający zmierzch. Zimno.

Anioł Śmierci z kosą w rękach bujający się nad wejściem do domu Bożego, wahadło klasztornego zegara, rach ciach, rach ciach, bez końca. Żniwo. Co dziesiąty, co setny, co dwusetny nie dożyje następnej niedzieli. Okrucieństwo. Ze ścian, z wysoka spoglądają na nas twarze umarłych dobrodziejów konwentu. Portrety, mające zaświadczyć o ich pozycji i bogactwie, ściemniały. Odeszli, a więc i my odejdziemy – mówi przewodnik sprzed wieków. Ten jest prawdziwie szczęśliwy, kto pozbył się nieznośnego brzemienia. Wleczemy za sobą cień śmierci, „cieniem się kładą dni nasze" – znów sentencja. Klasztor kartuzów poraża jak spojrzenie węża, przykuwa do miejsca, sprawia, że czujemy się jak sparaliżowani w obliczu tego, co nieuchronne. Jest jak wytworna trumna czekająca na katafalku, aż pojawi się kondukt żałobników. Została porzucona, zapomniano już nawet, jak zwał się nieboszczyk, który w niej leży. Powszechnie zaczyna się wątpić, żeby mógł to być ktoś stąd. Zbyt jest wielka ta trumna, ten kościół pradawny między dwoma jeziorami. W jej czarnych wnętrznościach ukrywa się grono świętych eremitów. Żegnam ich z radością. Carpe diem! Carpe diem! – krzyczy moje serce. Z radością też na zewnątrz odnajduję znajome niebieskie niebo, zielone drzewa, złote słońce i wszystkie swoje namiętności i demony, spośród których Gabriel Garcia Marquez wyróżnił w tytule zbioru swoich opowiadań szczególnie jednego – miłość.

Jakub A. MALIK

MŁODOPOLSKI WIESZCZ

Badania nad twórczością Stanisława Wyspiańskiego to dziś osobna dziedzina humanistyki, angażująca nie tylko literaturoznawców i historyków sztuki, ale także etnologów, teatrologów, filozofów, kulturoznawców, językoznawców, kostiumologów, a nawet muzykologów. Dodanie do stanu badań czegoś nowego i oryginalnego, wykraczającego poza konwencjonalne, a często nawet stereotypowe myślenie o Wyspiańskim, jawi się jako syzyfowa praca, albowiem autor *Wesela* i jego twórczość to jeden z najlepiej opisanych tematów polskiego modernizmu. Wyliczenie bodaj ważniejszych monografii zajęłoby zbyt wiele miejsca, by ulec pokusie dokonania takiego przeglądu. A gdzie miałyby się podziać często rewelacyjne, twórcze i wiele wnoszące do stanu wiedzy przyczynki czy opracowania szczegółowe? Inną rzeczą jest, że ostatnie lata nie przynoszą nadzwyczajnych odkryć na temat Wyspiańskiego. A przecież koniec wieku powinien skłaniać badaczy do prób nowego odczytania, reinterpretacji tej twórczości. Podejmowane wysiłki są jednak najczęściej chybione lub połowiczne. Wyłączyć jednak należy z tego grona książkę zawierającą materiały z sesji naukowej UJ – *Stanisław Wyspiański. Studium artysty*[1]. Literaturoznawstwo zaś dzisiaj – dysponując coraz to nowymi narzędziami – o Wyspiańskim milczy. Być może winien jest sąd wyrażony kilkanaście wierszy wyżej: o Wyspiańskim powiedziano już wszystko. W istocie twórczość Wyspiańskiego czeka na powtórne odczytanie, choćby w kontekście modnych ostatnio badań nad sacrum, aksjologią czy na nowo skonstruowanego „biografizmu".

Na takim tle Ewa Miodońska-Brookes, teatrolog i literaturoznawca z Uniwersytetu Jagiellońskiego, prezentuje nam swoją książkę zatytułowaną cytatem z Wyspiańskiego *„Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej"*[2]. Uprzedźmy wypadki – potencjalny recenzent tropiący niedomagania, chcący w polemicznej pasji wytknąć Miodońskiej-Brookes potknięcia (interpretacyjne lub faktograficzne) czy przekłamania, zawiedzie się. Trafi kosa na kamień, ponieważ kra-

[1] *Stanisław Wyspiański. Studium artysty. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim 7-9 czerwca 1995*, red. E. Miodońska-Brookes, Kraków 1996, ss. 260.

[2] E. Miodońska-Brookes, *„Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej". Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1997, ss. 241, TAiWPN Universitas.

kowska badaczka jest jednym z najlepszych znawców twórczości Stanisława Wyspiańskiego[3]. Pozostaje więc i nam pokorne przedstawienie tej książki.

Jest to zbiór siedmiu studiów (cztery z nich publikowane były wcześniej) poświęconych różnym aspektom pisarstwa twórcy *Wyzwolenia*. Wspólny mianownik tych siedmiu szkiców wskazuje wydawca, pisząc o rozprawach „stawiających w centrum uwagi problemy metafizyczne, egzystencjalne i etyczne", powiązanych z „zasadniczym pytaniem o podstawowe reguły rządzące światem poetyckim twórcy". Miodońskiej-Brookes udała się rzecz niezwykła, której brakuje często w przypadku publikacji zbioru studiów, mianowicie książka jest całością. Poszczególne rozprawy mogą żyć własnym życiem, ale zebrane tworzą integralną całość: autorskie spojrzenie na twórczość Wyspiańskiego. Cecha ta powinna być rewelacją dla potencjalnego czytelnika – jak odnaleźć całość w części, jak szkiełka kalejdoskopu mogą stworzyć obraz.

Pierwsza rozprawa *„Zdobywaj co dzień Boga i siebie na nowo..." Religijne aspekty dramatów Wyspiańskiego*[4] jest uzupełnieniem dużej luki nie tylko w badaniach nad twórczością artysty, ale i nad całą epoką. Autorka przedstawia, jak skomplikowana i uwikłana w różne konteksty kulturowe jest kwestia religijności młodopolskiego wieszcza. Miodońska-Brookes jako pierwsza podjęła ten temat: dopiero później miała przyjść książka *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadectwa poszukiwań*[5].

Tekst, w którym autorka stara się odsłonić religijny horyzont postawy pisarza, to refleksja nad zagadnieniem hasłowo określanym przez słowa: sędzia, sądzić i sądzony. Miodońska-Brookes podkreśla trudności w badaniu religijnych aspektów dzieła Wyspiańskiego, tłumacząc je między innymi zamiłowaniem artystów okresu Młodej Polski do wykorzystywania istniejących w tradycji kulturowej form i znaków, którym podporządkowane były nowe, inne od przyjętych znaczenia. Miodońska-Brookes ustala podstawowe determinanty twórczości Wyspiańskiego. Są nimi: „postawienie w centrum dramatów [...] przejścia kategorii przeznaczenia w kategorię powołania, stanowczy postulat spojrzenia serio na istnienie, obsesja prawdy i kłamstwa, [...] uparte przypominanie o odnowicielskiej, zmartwychwstańczej perspektywie wizji eschatologicznej. [...] specyficzny dialog między Sędzią Odwiecznym a człowiekiem biorącym na siebie ciężar funkcji sądzenia, dialog możliwy dzięki Słowu – znakom stawianym przed oczy człowieka przez Sędziego Odwiecznego" (s. 12). Polemizując z łączeniem myśli Wyspiańskiego z filozofią Nietzschego, autorka podkreśla postawę krakowskiego twórcy: odczytywanie rysu etycznego w całości bytu, pragnienie oczyszczenia, obsesję upadku i dźwigania się z niego. Interesujące

---

[3] Przypomnijmy, że jest ona autorką prac: *Studia o kompozycji dramatów Stanisława Wyspiańskiego* (Kraków 1972) oraz *Wawel-„Akropolis". Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego* (Kraków 1980).

[4] Po raz pierwszy drukowana w: *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991, s. 235-263. Drukowana także w niniejszym numerze „Ethosu".

[5] *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadectwa poszukiwań*, red. S. Fita, Lublin 1993.

jest też wskazanie na ślady motywów biblijnych u Wyspiańskiego, przy czym są to motywy inne niż te, które najczęściej wykorzystywano w modernizmie (nawiązanie do postaci Salome, Judasza, Marii Magdaleny, motywy lucyferyczne, motyw buntu, kuszenia, wizja eschatologiczna). Miodońska-Brookes zauważa, że w dziełach Wyspiańskiego przywoływany jest przede wszystkim Stary Testament (Księga Rodzaju, Mądrości Syracha, Psalmów, Daniela, Machabejska, Pieśni nad Pieśniami). Z wątków nowotestamentalnych eksponowany jest natomiast motyw Zmartwychwstałego Zwycięzcy Śmierci, Chrystusa-Sędziego. Warto zaznaczyć, że eschatologia Wyspiańskiego jest eschatologią nadziei, kształtuje on bowiem „wizję sędziego, który samą swą obecnością odsłania prawdę ludzkiego serca, miast ferować wyroki. Sędzia w tej wizji [...] – pisze Miodońska-Brookes – ocala i wskrzesza, a nie unicestwia i odrzuca" (s. 17). Najważniejsza jest tu dla Wyspiańskiego idea Ducha Świętego, który jest najwyższą mocą twórczą działającą w historii. Autorka akcentuje, że dla twórcy *Skałki* „ogromne znaczenie zdaje się też mieć odnowicielski i radosny rys przynależny Duchowi Świętemu oraz jego ścisłe zespolenie z każdą historycznie realną rzeczywistością" (s. 19). Deklarację światopoglądową wyrażaną przez Wyspiańskiego w studium o *Hamlecie*, że istnieć po ludzku, to znaczy żyć pod sądem nieustającym, egzemplifikuje autorka analizując poszczególne dramaty: *Klątwę*, *Bolesława Śmiałego*, *Skałkę*, *Sędziów*, *Zygmunta Augusta* oraz *Powrót Odysa*.

Druga rozprawa: *„Powrót Odysa" i „Zygmunt August" Stanisława Wyspiańskiego – kontrastowe koncepcje ludzkiej kondycji*[6] koncentruje zainteresowania badaczki na dwóch „końcówkach" drogi pisarskiej Wyspiańskiego. Miodońska-Brookes przyjmuje tezę o wyjątkowości jego późnych utworów, mających charakter pointy dla całej twórczości, charakter wygłosu. Zastrzega jednak, iż śmierć Wyspiańskiego, choć przeczuwana przez autora *Akropolis*, była przedwczesna. Postać Odysa zamyka „orszak figur uosabiających rozpacz i poczucie beznadziei" (s. 47). Pisząc o tym, iż od 1903 roku Wyspiański skupia się na problemach indywidualnej egzystencji człowieka, na zagadnieniach metafizycznych i etycznych, autorka traktuje *Powrót Odysa* jako pointę światopoglądową i zestawia z dramatem *Zygmunt August*, ukazując odmienność horyzontu światopoglądowego obu utworów. Wyspiański – według Miodońskiej-Brookes – ignoruje tradycję Homerową przy kształtowaniu postaci Odysa, „sięgając do ujęć dantejskich i schrystianizowanego toposu – losu Odysa w jego wymiarze etycznym i wewnętrznym" (s. 49). Postać króla Zygmunta Augusta to z kolei próba odpowiedzi na pytania o to, kim się jest i co należy czynić mając w perspektywie życie pozagrobowe, śmierć i sąd. Zygmunt to projekt postaci odpowiedzialnej za własne czyny, osoby zdolnej do głębokiej przemiany, do której niezdolny był Odys. Przemianę Zygmunta Augusta umożliwia bowiem doświadczenie miłości. Miodońska-Brookes podkreśla Schillerowskie filiacje tego dramatu, a także wpływ *Cyda* P. Corneille'a. I o ile Odys to „nikt", o tyle Zygmunt August to „jestem", „mogę być człowiekiem, to

[6] Pierwodruk w: „Polonistyka" 1987, nr 10, s. 749-769.

znaczy podobnym, złączonym z Tym, który Jest" (s. 69n.). Konkluzja rozważań nad obydwoma dramatami zawierającymi odmienne hipotezy dotyczące człowieczeństwa jest następująca: „wizja człowieczeństwa w *Zygmuncie Auguście* stanowi niemal odwrotność obrazu budowanego w *Powrocie Odysa*" (s. 69).

Rozprawy trzecia i czwarta poświęcone są głównie problemom teatrologicznym, obecności tradycji historycznoliterackiej w dramatach krakowskiego twórcy oraz oddziaływaniu Wyspiańskiego na tę tradycję. *W poszukiwaniu Chóru jako persony dramatu*[7] to rozprawa, w której został ukazany istotny składnik dramatu, jego funkcje oraz rozwój. Dla Miodońskiej-Brookes Chór jest osobą zbiorową, grupą będącą „personalną, podmiotową jednością" (s. 77), którą można odróżnić od tłumu, towarzystwa czy grupy. Autorka pokazuje zakorzenienie modelu staroattyckiej komedii i tragedii w myśli teoretycznej Schillera, Schleglów, Nietzschego i Norwida. Problematykę Chóru jako osoby dramatu ukazuje badaczka posługując się przykładami zaczerpniętymi z polskiej literatury romantycznej: z Mickiewicza, Słowackiego i Norwida, by w końcu dojść do twórczości Wyspiańskiego i do *Wyzwolenia*. Miodońska-Brookes pisze: „zjawisko w polskiej tradycji romantycznej znajduje swe kontynuacje i transformacje pod piórem Wyspiańskiego" (s. 85). W tekście *Wyzwolenia* dostrzega aluzję do Sofoklesowego *Edypa,* a także specyficznie polską proweniencję Konrada. Ta „panorama przeznaczenia narodowego" łączy nie tylko Wyspiańskiego z romantykami, ale także współczesnych (T. Różewicza, M. Białoszewskiego, Z. Herberta, K. I. Gałczyńskiego, E. Brylla) z Wyspiańskim. Chór funkcjonuje jako element świata przedstawionego i jako swoista reprezentacja publiczności. Wyspiański demaskuje zbiorowość ludzką konfrontując ją z protagonistą dramatu, wskazuje przy tym na napięcia między stroną estetyczną a metafizyczną Chóru.

Stanisława Wyspiańskiego wizja „Dziadów" to studium, u podstaw którego legło przeświadczenie o wyjątkowej pozycji dramatu Mickiewicza w doświadczeniu artystycznym Wyspiańskiego. Miodońska-Brookes podkreśla, że inspiracja związana z *Dziadami* dotyczy nie tylko pojedynczego zjawiska, jakim była sceniczna adaptacja, lecz że doświadczenie to jest „motywem stale obecnym, modulowanym tak w swym zakresie semantycznym, jak funkcjonalnym" (s. 123). Z zapisem projektu inscenizacyjnego wiąże autorka także inne utwory: *Wyzwolenie*, studium o *Hamlecie* oraz zapomniany tekst *Requiem* z 1901 roku. Obcowanie z *Dziadami* było dla Wyspiańskiego długotrwałym procesem. Ten arcydramat Mickiewicza stawał się zapisem poetyckim doświadczenia ludzkiego. Pisząc o inscenizacji dokonanej przez Wyspiańskiego Miodońska-Brookes zauważa, iż „pragnął zainspirować pewien sposób widzenia *Dziadów* i myślenia o nich; proponował czy też może usiłował narzucić współczesnym sobie przeżywanie *Dziadów*" (s. 130n.). Wyspiański w swojej realizacji scenicznej przeniósł akcent z problemów narodowowyzwoleńczych i martyrologiczno-patriotycznych na problemy egzystencjalne, poznawcze i etyczne.

[7] Pierwodruk w: *Dramat i teatr modernistyczny*, red. J. Błoński, J. Degler, J. Popiel, D. Ratajczak, Wrocław 1992, s. 39-74.

Kolejne dwie rozprawy poświęcone są dwóm bodaj największym i najbardziej znanym dramatom Wyspiańskiego: *Wyzwoleniu* i *Weselu*, będąc istotnym wkładem w rozwój badań nad nimi. *„Tragedia Edypa" i „tragedie drobnoustrojów". Dzieło sztuki jako miara rzeczywistości. Glosy do „Wyzwolenia" Stanisława Wyspiańskiego*[8] rozpoczyna się od konstatacji, iż czasy, w których nie powstają tragedie (brak jest „myśli tragicznej"), są zwykle uznawane za czasy upadku kultury, jej istotnych funkcji, czasy kryzysu duchowego. *Wyzwolenie*, prezentujące z jednej strony sztukę wysoką, reprezentowaną przez „tragedię Edypa", z drugiej zaś sztukę niską, popularną, która jest „tragedią drobnoustrojów", jest wielkim pytaniem o możliwość tragedii. Ustawienie herosa greckiego mitu – „prawzoru jednostki ucieleśniającej ideał człowieczeństwa odpowiedzialnego i zarazem naznaczonego najgłębszą człowieczą niedolą" (s. 151) w opozycji do anonimowego zbioru „ludzi bez właściwości" prowadzi do paradoksu łączącego to, co przynależne najwyższym wartościom kultury, z tym, co „poza lub podludzkie" (s. 151n.). *Wyzwolenie* to tragedia napięć między Konradem-Edypem a Konradem w dialogu z Maskami, światem „drobnoustrojów". Konrad zostaje sam, wracając w ramy reguł wyznaczonych przez dzieło tragiczne, ożywiając w sobie wzorzec, z którego wyszedł.

Weselu poświęca Miodońska-Brookes szkic *Stroić się w żurawie skrzydła*. Autorka skupia się na diagnozie kryzysu życia zbiorowości stawianej przez Wyspiańskiego właśnie w *Weselu*. Nawiązuje do tych wątków, które dotyczą artysty, sztuki, poezji i w końcu języka „jako materii życia zbiorowego i materii dzieła artystycznego" (s. 173). Miodońska-Brookes zdaje sobie sprawę, że właśnie słowo jest „sferą ułomności" Wyspiańskiego, którą dzieli on z prawie całym pokoleniem Młodej Polski. Wyspiański jednak traktuje słowo jako wartość. Stawia tedy autorka pytanie: czy *Wesele* może być diagnozą poezji młodopolskiej przed rokiem 1900? Odpowiedź budowana jest „w takim zakresie, w jakim umożliwia to wprowadzenie w świat przedstawiony ludzi pióra" (s. 174), a więc Poety, Pana Młodego, Dziennikarza i w końcu Racheli. Tematem-kluczem czyni figurę istoty skrzydlatej, ptaka, same skrzydła. Według Miodońskiej-Brookes najgłębiej strategię Wyspiańskiego odsłonił Poeta (badaczka włącza w swoje zainteresowania także realnego człowieka – Kazimierza Przerwę-Tetmajera, którego osobowość ukształtowała fikcyjnego bohatera dramatu). Pokazując topos żurawia chce ukazać możliwości postępowania z nim aż do skrajności, jaką jest jego banalizacja.

„Hamlet" Szekspira i Wyspiańskiego – to ostatnia w tym tomie rozprawa o jednym z bardziej cenionych, jak się wydaje, przez Miodońską-Brookes dzieł Wyspiańskiego. Interpretując tekst tej hybrydy, pokazuje jej związek z tradycją genologiczną, z Montaigne'owskim esejem („próbą"), a także stara się zrekonstruować aktywną lekturę Wyspiańskiego. Połączenie stylu lektury z symbolem książki, księgi, stawia przed nami uniwersalną ideę dzieła sztuki poddającego się wielokrotnym i wielorakim interpretacjom. Wyspiański przechodzi od pięk-

[8] Pierwodruk w: *Studia o dramacie i teatrze Stanisława Wyspiańskiego*, red. J. Błoński, J. Popiel, Kraków 1994, s. 47-68.

na jako kategorii estetycznej, kategorii formy, do kategorii myśli, ducha, tego, „co stanowi o istnieniu, przede wszystkim ludzkim, to jest twórczym" (s. 216).

Taka jest ta książka – pełna niespodzianek, jak każda próba nowego odczytania zdawać by się mogło dogłębnie przejrzanego dzieła. Jest to ze wszech miar udana próba reinterpretacji działań twórczych Wyspiańskiego, znalezienia dla nich nowego kontekstu. I chyba dopiero takie ich odczytanie może ukazać bogactwo ducha i głębię myśli twórcy *Wyzwolenia*. Stanisław Wyspiański urasta, a może rzec by należało: w naszych oczach zaczyna być widziany, jak go blisko sto lat temu widział Adolf Nowaczyński – jako „mistycznego drzewa [...] gałąź najdelikatniejsza"[9].

[9] A. Nowaczyński, *Dramat polski XIX wieku. Studium impresjonistyczne*, w: tenże, *Studia i szkice*, Lwów 1901, s. 17.

Paweł PRZYWARA

LUDZIE NIEWIDZIALNI

O wierszach i życiu księdza Janusza Pasierba

Czy odmawiając Skład Apostolski mamy świadomość stworzenia przez Ojca Wszechmogącego ludzi niewidzialnych, obok „rzeczy widzialnych i niewidzialnych"? A przecież niewidzialność ludzi jest faktem: nigdy nie zobaczymy wszystkich żyjących ani wszystkich Polaków, ani nawet wszystkich lublinian. Z tego banalnego spostrzeżenia płynie ogólniejszy wniosek: żyje wśród nas wiele osób, o których istnieniu możemy się dowiedzieć wyłącznie z przekazów świadków ich życia.

Takim zbiorem świadectw niewidzialnej dla wielu obecności księdza Janusza Pasierba jest książka *Wstępujący na wzgórze...*[1]. Zawartych w niej kilkadziesiąt osobistych wspomnień odsłania postać kapłana, poety, naukowca, pedagoga, eseisty i podróżnika. Osobę o wielkiej wrażliwości, wybitnej duchowości i jednocześnie o poczuciu humoru odbijającym Bożą radość z istnienia świata.

Anegdoty przeplatają się w niej z historycznymi zdarzeniami, relacje z międzynarodowych spotkań z najintymniejszymi chwilami podupadania na zdrowiu, choroby i śmierci – śmierci będącej końcem i początkiem, co podkreśla wielu wspominających księdza Pasierba. Równocześnie obok tej prozy życia (częstokroć pisanej pięknym językiem) w zbiorze pojawiają się cytaty zaczerpnięte z wierszy nieżyjącego poety.

Wiersze księdza Pasierba dotyczą na ogół pojedynczych myśli. Są jakby przygwożdżeniem myśli do stołu; są krótkimi medytacjami nad spostrzeżeniem, które żywo wrasta w serce – boleśnie[2]:

> Wiem że jesteś Życiem
> przecież umieram
> (*Wierzę*)

a także radośnie:

> W Lizbonie [...]
> podczas kongresu „Europa – świat"
> [...]
> czuję się jak przedwojenny
> matrymonialny oszust
> (*pomiędzy*)

Pierwszy z powyższych cytatów przywołuje wprost przenikliwe „que muero

---

[1] *Wstępujący na wzgórze. Wspomnienia o ks. Januszu S. Pasierbie*, red. M. Wilczek, Pelplin 1996, ss. 343, Wydawnictwo Bernardinum.

[2] J. S. Pasierb, *Poezje wybrane*, Warszawa 1998, ss. 147, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

porque no muero" (św. Teresa), drugi zaś ukazuje sylwetkę „księdza kpiarza", jak określa bohatera wspomnień biskup Bronisław Dembowski (s. 64).

W punkcie przecięcia świadomości codziennego zmierzania do Boga oraz wesołości, której źródła biją w spotkaniu z drugim człowiekiem, rysuje się postawa kapłańska, apostolska, postawa pielgrzyma. Duchowość kapłana buduje się bowiem w ciągłym podróżowaniu między starą Jerozolimą a nowym Jeruzalem. Przebywanie w starej Jerozolimie niesie z sobą czasem poczucie tajemniczego osamotnienia jednej osoby pośród wielu, będące z pewnością bliskim echem Chrystusowej samotności wśród „swoich, którzy Go nie przyjęli":

wiele bym dał żeby przy mnie był tego
wieczoru pies
i patrzył na mnie tak jak ja na ludzi
(*Teraz wiem...*)

Natomiast w drodze do świętego Jeruzalem widać „jasno i wyraźnie coś, co zwykłym śmiertelnikom przesłania ziemska zasłona – potęgę istnienia:

Odlatuje lutowe niebo
przestrzeń odgina się w górę jak tancerz
więcej ważą nie tylko kamienie
każdy przedmiot istnieje z coraz większym
naciskiem stół czajnik krzesło szafa
osiągają ciężar piramid
(*waga*)

Na okładce książki możemy prześledzić historię jednego uśmiechu: w lewym górnym rogu – młody, radosny ksiądz, w prawym dolnym – posiwiały, radosny ksiądz profesor. W tym zestawieniu nie ma nic z teatralnej charakteryzacji ani z komputerowej manipulacji ludzkim obliczem (czasem można zobaczyć, jak maszyna symuluje czyjeś starzenie się). Pomiędzy tymi dwiema fotografiami zawiera się pełnia życia. Wśród zdjęć na końcu książki znajduje się fotografia z Bad Reichenhall z marca 1991 roku: ksiądz Pasierb przed wizerunkiem Ukrzyżowanego, w tle – masyw górski. Parę stron dalej – fotografia płyty grobowca.

Nie proszę o twardy grunt
każ mi przyjść do siebie
po wodzie
przez wodę
matkę życia
żywioł śmierci
obmycia
pozwól mi przyjść
(*każ mi przyjść*)

Wspomnienia, zdjęcia, nawet poezje okazują się w perspektywie Krzyża jedynie odłamkami życia. Ksiądz Pasierb podkreślił to dobitnie, prosząc o umieszczenie na własnym grobowcu słów: „wiem że jesteś Życiem/ przecież umieram".

Najbardziej przemawiają do nas nie te świadectwa, które przypominają wieńce składane podczas pogrzebu, lecz te, które pozwalają nam oglądać zbliżanie się księdza Pasierba do Zbawiciela. Świadectwa rozstawania się z życiem doczesnym. Dzięki nim i my przybliżamy się do Chrystusa i do sensu Pawłowego zawołania: „o śmierci, gdzie jest twój oścień?"

Ksiądz Wiesław Niewęgłowski w swoim wspomnieniu sięga po zapis z grudnia 1993 roku: „12. Od popołudnia u J. Od rana jest już z tamtej strony, choć serce bije po tej. Już nie przyjął Jezusa. Teraz On przyjmie jego. In manus Tuas...". Arcybiskup Henryk Muszyński zaś dopowiada: „wiem [...], że śmierć, która rozdzieliła nas na czas krótki, połączy nas także na wieki". Os-

tateczną perspektywę przywołuje zresztą sam ksiądz Pasierb w *Czasie otwartym*: „Na szczęście, gdy się uwierzy w Zmartwychwstanie, w nic innego wierzyć już nie ma potrzeby. Chrystus zatem jako horyzont istnienia jest punktem wyjścia i dojścia, Alfą, Omegą".

Chrystocentryczna strona duchowości księdza Pasierba nieustannie mierzy się z żywiołem współczesnego świata. Kapłan-poeta staje u stóp Krzyża w swojej twórczości (*droga*), (*Światło które wtedy widać*), przygląda się „dzisiejszym czasom" budzącym ironię (*Europa jutra*), zgrozę (*Kto śmieszniejszy*) czy zaskakującym martwotą (*metro*, czy *powieść współczesna*). Czasom męczącym i zniechęcającym, bo żeby je ująć,

> trzeba wysyłać ekspedycje
> a z tym są okropne kłopoty
> [...]
> w dodatku mój człowiek
> już się nie nadaje
> [...]
> źle reprezentuje moją wieczną młodość
> [...]
> wygląda jak żyrafa z okna arki
> wraca jak kruk
> [...]
> źle się spisuje
>
> (*ekspedycja na biegun*)

Ksiądz Jan Sochoń w swoim wspomnieniu wprost stwierdza: „żyć między niebem a ziemią, to nie jest sytuacja towarzyska. Celibat jest tylko zewnętrznym znakiem tej inności, straszliwego wyobcowania, jakie wybiera każdy ksiądz" (s. 181).

Samotność jednak, mimo że stanowi konstytutywny składnik kapłaństwa, nie przeszkadza księdzu Pasierbowi oderwać się od ziemi, zająć dystans wobec doczesności, przepełnić życie chrześcijańską miłością i radością. Stąd też wspominający przywołują niejednokrotnie sytuacje komiczne, odzwierciedlające bogatą, a zarazem pokorną naturę głównego bohatera: „Ewaryst Bruno, zaciągając «z wileńska», tak zwraca się do Janusza: «Janusz, ty dużo jeździsz, to Ty jesteś mądry... powiedz mi...» Nie zdołał dokończyć myśli, gdy usłyszał: «Ewaryst, gdyby mądrość miała zależeć od jeżdżenia, to najmądrzejszy byłby konduktor!»" (wspomnienie ks. Mieczysława Józefczyka, s. 42).

Ale i humor księdza Pasierba wiedzie nas ku Chrystusowi. Ojciec Jacek Salij przypomina, jak „w którejś ze swoich książek napisał, że księża epoki samochodowej nie mają już tak komfortowych możliwości adorowania Najświętszego Sakramentu, jak księża dawniejsi" (s. 67). W tej jednej myśli jest i pogoda, i zaduma, i troska.

Na szczególną uwagę zasługują, obok wymienionych, wspomnienia księdza Tomasza Czapiewskiego, Julii Hartwig, Piotra Wojciechowskiego i Marii Wilczek. Wszystkich świadectw jest bowiem aż sześćdziesiąt. Ta liczba budzi pewne zakłopotanie, zważywszy, że ksiądz Pasierb żywił szczególną niechęć do naszego polskiego gadulstwa. Niestety, wielość powtórzeń i podobieństw jedynie lekturę wydłuża, oddalając od samej osoby wspominanego. Szkoda, że nie zadbano o pewną lakoniczność w zredagowaniu materiałów, dodałoby to książce waloru uniwersalności i ponadczasowości – wartości, które księdzu Pasierbowi były bardzo bliskie.

Tadeusz P. POLANOWSKI

„OBŁĘD" KRZYSZTONIA W CAŁOŚCI WYDANY

Obłęd Jerzego Krzysztonia jest powieścią, która ciągle wzbudza zainteresowanie i wywołuje znaczne emocje[1]. Krytycy tej trzytomowej powieści reportażowej przyglądają się jej z pewną powściągliwością. Czytelnika interesuje głównie przedstawiony świat, zjawisko obłąkania. Krytyka natomiast zajmuje bardziej opis tej rzeczywistości, wobec której staje on w pewnym sensie bezradny: przedmiot opisu daje się bowiem w pełni rozpoznać jedynie psychologowi lub psychiatrze. Tym można tłumaczyć stosunkowo małą liczbę recenzji po ukazaniu się *Obłędu* w 1980 roku. Druga przyczyna powściągliwości badaczy literatury kryła się być może w mniemanym kryptopolitycznym charakterze utworu. Pojawiły się sugestie intelektualistów, iż jest to powieść z kluczem i można w niej odczytać ukryte treści o obłędzie nadal jeszcze panującego ustroju.

Po ostatnim, czwartym wydaniu dzieła w 1995 roku – po raz pierwszy pełnym, przywracającym wszystkie wcześniejsze dość liczne skreślenia i zmiany cenzorskie – problem polityczności utworu może być definitywnie rozpatrzony. Podejmując to zagadnienie Marek Klecel, recenzent „Literatury", stwierdza w zakończeniu szkicu *Normalny obłęd*[2], iż jest to przede wszystkim powieść o realnym obłędzie i tak należy ją odczytywać.

Z tezą tą trzeba się zgodzić, jednak nie bez zastrzeżeń. Faktem jest, że system polityczny, z którego wychodzimy, nosił znamiona obłędu. O niektórych z tych anomalii Krzysztoń mówił pośrednio lub wprost i najczęściej te właśnie fragmenty wypowiedzi zostały przez cenzora skreślone lub poprawione. Na przykład warto tu przywołać cenzorską ingerencję w tomie drugim *Przywiązany do masztu* (w tym tomie, jak również w tomie trzecim, jest najwięcej skreśleń), która zaciera autorską informację o tym, iż jeden z pacjentów szpitala to „symulancik", który udaje chorego uciekając w ten sposób przed odpowiedzialnością za malwersacje gospodarcze[3]. Inny przykład ingerencji cenzorskiej w tym samym tomie to usunięcie

---

[1] J. Krzysztoń, *Obłęd*, t. 1, *Tropiony i osaczony*, ss. 299; t. 2, *Przywiązany do masztu*, ss. 435; t. 3, *Księżyc nad Epidaurem*, ss. 396; wyd. IV (pierwsze bez ingerencji cenzury), Warszawa 1995, PIW.

[2] „Literatura" 1996, nr 3.

[3] T. 2, wyd. IV, s. 128; por. wyd. I, s. 114.

fragmentu tekstu mówiącego o udawaniu choroby przez żołnierza. Wykreślony został między innymi dialogowy passus: „ – A bo taki jest. Porządnie w dupę mu dali. Więc poszedł po rozum do głowy. I wczasy tu sobie zafundował. To symulant, proszę pana. Nas się nie boi, więc ze mną gadał do rzeczy. No nie?”[4]

Ten drugi przykład domniemanego postępowania żołnierza nie musi być akurat typowy jedynie dla totalitarnego ustroju socjalistycznego (chociaż niemówienie o takich przypadkach z przyczyn cenzorskich charakteryzuje jednak ten system). Podobny, a nawet jeszcze bardziej neutralny charakter nosi inna poprawka cenzora, który wykreślił cały fragment rozważań bohatera na temat obecności zła w dziejach ludzkości.

„Coś mu chciałem odpowiedzieć, ale pomyślałem sobie: co mnie obchodzi wojsko, w którym nigdy nie byłem? Mordowali się od prawieków. Hanibale, Aleksandry, Napoleony, Fryderyki wielkie i mniejsze. Iwo Jimy, Hiroszimy. Warszawy. Stalingrady. Suezy. Konga. Wietnamy. I będą się tak kaino-ablować do usranej śmierci matki Ziemi. Raz pod takim, raz pod siakim sztandarem”[5].

Inny problem, który może się pojawić w refleksji nad powieścią Krzysztonia, jeśli chce się ją czytać jako utwór z kluczem, to sprawa częstości występowania załamań i chorób psychicznych oraz kwestia pojawiania się zespołów urojeniowo-lękowych u ludzi słabszych psychicznie wskutek życia w ustroju opartym na przemocy i politycznej inwigilacji. Zależność taka z pewnością występowała i *Obłęd* dostarcza pewnego materiału na ten temat. Zagadnienie to, uboczne dla powieści, trudne jest jednak do jednoznacznego rozstrzygnięcia. Choroby psychiczne towarzyszyły człowiekowi od dawna (często były nie rozpoznawane i nie leczone) i będą także występować w przyszłości. Zmienia się natomiast – w zależności od epoki – ich etiologia i nasilenie. Utwór Krzysztonia jest więc w tym znaczeniu powieścią ponadczasową, chociaż wpisaną w realia rzeczywistości przesilenia komunistycznego ustroju w Polsce w latach siedemdziesiątych.

Powieść ta ukazuje – w formie pierwszoosobowej, udramatyzowanej narracji – proces narastania obłędu (w końcowym jego stadium) oraz powolnego ustępowania choroby w czasie leczenia w szpitalu psychiatrycznym. Tom pierwszy relacjonuje wydarzenia, które mają miejsce w ciągu trwającego półtorej doby nasilania się psychozy i poprzedzają pobyt bohatera w szpitalu. Fabuła tomu jest prosta. Bohatera poznajemy w trakcie jego podróży pociągiem ze Szczawnicy do Warszawy. Znajduje się on w sytuacji chorobliwego osaczenia: podejrzewa pasażerów o to, że są w zmowie, w sprzysiężeniu przeciwko niemu, śledzą go i w tym celu porozumiewają się sobie wiadomymi znakami. Bohater je rozszyfrowuje i jest przerażony niesamowitą logiką zachowań poszczególnych ludzi. Do spisku dołączają się nieznane bliżej siły, poczucie zagrożenia gwałtownie narasta.

Bohater w ogromnym urojonym osaczeniu dociera jednak do domu. Śpi krótko i słuchając radia odgaduje zaszyfrowane wiadomości. Słyszy między innymi: „Idź ty jutro przez miasto...”. Posłuszny temu wezwaniu rano wyrusza w drogę przez Mokotów. Radiowy reporter coraz bardziej utwierdza się

[4] T. 2, wyd. IV, s. 273; por. wyd. I, s. 243.
[5] T. 2, wyd. IV, s. 273n.; por. wyd. I, s. 243.

w przekonaniu o tym, że pełni trudną i tajną misję, której dobrze nie pojmuje i pełen domysłów wciąż odczytuje na nowo swoje tragiczne położenie. W redakcji Polskiego Radia przeżywa dalsze lęki, nie jest pewny swych spostrzeżeń. W drodze powrotnej zauważa, że jego życie jest po raz kolejny zagrożone: „Były to ostatnie chwile mojego życia". „Nie ujdę im, choćbym się starał i całą przebiegłość wytężał, w końcu mnie dopadną i rozprawią się ze mną, nie ujdę im"[6].

Również w domu przyszły pacjent jest ofiarą różnego rodzaju lęków; ponadto zaczyna odbierać komunikaty nadawane z kosmosu. Jego osobowość ulega rozbiciu: jest nadludzko mocny, to znów bardzo słaby, odnajduje się w sercu i na peryferiach rzeczywistości, kocha świat i bardzo go nienawidzi. Aby ratować najbliższych, gotów jest poświęcić swe życie, ale też bierze nóż i zamierza wykonać polecenie Mistrza – zabić żonę i córkę. Momentami traci świadomość i w końcu ogłasza alarm dla planety Ziemi...

W tomie drugim *Przywiązany do masztu* oraz w trzecim *Księżyc nad Epidaurem* autor przedstawia kronikę półrocznego zmagania się bohatera z chorobą oraz jego powolnego powrotu do zdrowia. Realia szpitala psychiatrycznego w Tworkach mieszają się tu z wyobrażeniami; postać z powieści jest pacjentem, innym razem odkrywcą w lecznicy, to znów więźniem obozu koncentracyjnego czy Odysem na okręcie...

Nie wchodząc w bardziej szczegółowe relacjonowanie wydarzeń zawartych w tych dwóch tomach, powiedzieć trzeba, że powieść ta ma istotnie wagę literackiego dokumentu, jest kroniką zmagań z obłędem, ale nie z obłędem w ogóle, lecz z chorobą konkretnego człowieka – reportera radiowego, kogoś, kto pisze książki, mieszka w Warszawie, ma żonę Helenę i dorastającą córkę Jo. Człowiek ten jest wrażliwy, wykształcony, zna mitologię, *Odyseję*, dorobek, który chrześcijaństwo wniosło w kulturę; włada (przynajmniej pobieżnie) wieloma językami, cytuje Goethego i innych poetów, orientuje się w historii Polski, swą wyobraźnią ożywia obrazy słynnych malarzy, zna głośniejsze filmy.

Wiedza i bogactwo wyobraźni sprawiają, że umysł bohatera – choć pozostaje na rozdrożu, w sytuacji regresu, sparaliżowania urojeniami i lękiem – tworzy jednak ciekawe wizje, powołuje do życia nowe, oryginalne, choć zdeformowane chorobą, światy.

Co decyduje o czytelniczej atrakcyjności *Obłędu*? Zapewne utrzymana na wysokim poziomie strona artystyczna utworu. Dotyczy to zwłaszcza tomu pierwszego, *Tropiony i osaczony*, dobrze skomponowanego, wyróżniającego się dramatyzmem, trzymającego w napięciu. Wydarzenia w nim opisane, widziane przez pryzmat chorobliwej wyobraźni bohatera, mogą niekiedy rozbawić czytelnika odbierającego rzeczywistość z innej perspektywy. Ale o prawdziwej wartości *Obłędu* decyduje przede wszystkim sama, przekazana w formie reportażowej, tematyka utworu.

Jerzy Krzysztoń, nieżyjący już prozaik, dramatopisarz i reportażysta, sam przeszedł stan psychicznego załamania. W naszej literaturze jego epos jest bodaj jedyną liczącą się powieścią na ten temat. Postać „wariata", czyli „innego", portretowało wielu poetów (zwłaszcza u schyłku romantyzmu), epizodycznie mówili o nim także dramatopisarze

---

[6] T. 1, wyd. I, s. 128, 137.

i prozaicy (np. Witkacy, Choromański i Andrzejewski), ale najczęściej było to ujęcie bohatera z zewnątrz, z perspektywy ludzi zdrowych. Krzysztoń natomiast spojrzał od wewnątrz na człowieka znajdującego się w stanie zaburzonej świadomości. Ukazał w związku z tym bogaty i prawdopodobny obraz jego przeżyć w konfrontacji z otaczającą go rzeczywistością.

Na zakończenie warto zastanowić się nad sensem doświadczenia choroby psychicznej. Przedstawiając przebieg samego załamania psychicznego, autor nie porusza bezpośrednio tej kwestii. Aby ją rozstrzygnąć, a problem ten należy do złożonych i trudnych, potrzeba dystansu czasowego, konieczne jest też szersze spojrzenie – nie tyle pisarza, co lekarza psychiatry, etyka, wreszcie osoby przeżywającej trudności psychiczne.

Na pytanie, czy obłęd (zespół lękowo-urojeniowy) jest złem, narrator powieści odpowiada, że nie, bo przeżyte doświadczenie pozwoliło stworzyć *Obłęd*. Autor powieści, Jerzy Krzysztoń, mówi jednak co innego. W wywiadzie telewizyjnym, po ukazaniu się dzieła, na pytanie dziennikarza, czy zgodziłby się raz jeszcze przeżyć załamanie, aby napisać powieść, odpowiedział – nie. Pozostaje otwarte pytanie: jak Krzysztoń widziałby ten etap życia po upływie kilkunastu czy kilkudziesięciu lat?

Udzielając głosu psychiatrze, zacytuję wypowiedź prof. Kazimierza Dąbrowskiego, który – jako jeden z niewielu w sposób tak wyraźny – w załamaniu psychicznym dostrzega szansę duchowego rozwoju osoby. W pracy *Dezintegracja pozytywna* pisze: „Utrata spoistości struktury psychicznej daje zasadniczy impuls do szukania sensu i wartości życia przez rozwój, często przyspieszony. W ten sposób instynkt rozwoju przez dezintegrację dotąd istniejącej struktury osobowości przyczynia się do jej rekonstrukcji na wyższym poziomie”[7].

[7] Warszawa 1979, s. 9.

Adam KONDERAK

SZARA KSIĘGA KOMUNIZMU

Na marginesie „Czarnej księgi komunizmu"

8 listopada 1997 roku, dokładnie w osiemdziesiątą rocznicę bolszewickiego szturmu na Pałac Zimowy, ukazała się w Paryżu książka, która stała się głośnym wydarzeniem edytorskim w Europie w ciągu ostatnich lat. O jej popularności świadczy chociażby fakt, że do dziś wydana została w 30 krajach w łącznym nakładzie przekraczającym 600 tysięcy egzemplarzy, a we Francji zapowiedziane jest jeszcze na rok 1999 wznowienie w wydawnictwie „Pocket". *Czarna księga komunizmu* – albowiem o niej tu mowa, ukazała się również w języku polskim, a jej promocja miała miejsce podczas tegorocznych 44 Międzynarodowych Targów Książki w Warszawie[1].

Jednakże oprócz niekwestionowanego sukcesu wydawniczego (zwłaszcza wziąwszy pod uwagę specyficzność dzieła) *Czarna księga* wywołała przede wszystkim olbrzymią falę burzliwych dyskusji, polemik i sporów, nie tylko o charakterze naukowym, ale również politycznym. Tak było między innymi we Francji, w Niemczech, we Włoszech, a częściowo także w Polsce. Co spowodowało, że wokół tej książki wytworzyła się tak gorąca atmosfera – głównie o zabarwieniu ideologicznym, która uaktywniła tak wiele emocji zarówno na prawicy, jak i na lewicy obecnej sceny politycznej? Jakie są tego przyczyny? Odpowiedź nie jest ani prosta, ani łatwa.

Nie rozwodząc się zbytnio nad układem sił politycznych w dzisiejszej Europie (jest on bowiem widoczny „gołym okiem"), należy jednakże zauważyć, że szeroko rozumiana lewica, reprezentowana głównie przez inteligencję, zajmuje – zwłaszcza we Francji – miejsce dosyć znaczące. Istotny wpływ, szczególnie wśród związków zawodowych, wywiera Francuska Partia Komunistyczna, której trzech przedstawicieli wchodzi w skład gabinetu rządu Lionela Jospin, a jej aktualny przewodniczący (Robert Hue) zasiada w Zgromadzeniu Narodowym. Z drugiej strony należy pamiętać, że do dziś partia ta nie rozliczyła się ze swojej przeszłości i nie dokonała prawdziwej, rzetelnej oceny własnej historii, a nuta tęsknoty za komunizmem wciąż jest obecna w mediach. Mało tego: otwarte w ubiegłym roku partyjne archiwa

---

[1] S. Courtois, N. Werth, J. Panné, A. Paczkowski, K. Bartosek, J.-L. Margolin, R. Kauffer, P. Rigoulot, P. Fontaine, Y. Santamaria, S. Boulouque, *Czarna księga komunizmu. Zbrodnie, terror, prześladowania*. Wstęp do wydania polskiego K. Kersten, Warszawa 1999, ss. 744, Prószyński i S-ka.

zostały „oczyszczone" z wielu dokumentów o pierwszorzędnym znaczeniu, co w znacznej mierze utrudnia pełne wyjaśnienie roli, jaką odgrywała FPK w światowym ruchu komunistycznym, żeby wymienić chociażby bulwersujący fakt całkowitego podporządkowania jej Moskwie czy kwestie związane z odpowiedzialnością personalną poszczególnych działaczy.

Czymże zasłużyła sobie *Czarna księga* na tak zaciekłe ataki przede wszystkim komunistów, ale i całej lewicy? Ich gwałtowną reakcję spowodowało – sformułowane expressis verbis – przypomnienie, że formacja, do której przynależą, obarczona jest piętnem niewyobrażalnych zbrodni systemu totalitarnego. Systemu, który – jakby się zdawało – upadł w większości krajów. Czy jednak rzeczywiście upadł? Może przestał istnieć jako forma rządów (przynajmniej w Europie), ale nie jako formacja polityczna, której pogrobowcy usiłują za wszelką cenę bronić resztek tak zwanych wartości ideowych. Jednak ujawnione fakty oraz dokumenty historyczne mówią same za siebie i były znane (przynajmniej częściowo) już w latach pięćdziesiątych. Ideologiczny charakter sporu pokazuje aż nazbyt wyraźnie dyskusja na ten temat, która przewinęła się przez media, i taktyka obrana przez komunistów w krajach, w których ukazała się *Czarna księga*.

Pierwsze zwiastuny nadciągającej burzy pojawiły się, zanim książka znalazła się w sprzedaży, a przyczynił się do tego artykuł A. Chemin ogłoszony 31 października 1997 roku w „Le Monde", ujawniający rozdźwięki pomiędzy Stéphane Courtois (redaktorem i pomysłodawcą całości dzieła) a niektórymi współautorami (Nicolasem Werthem oraz Jean-Louis Margolinem). Zakwestionowali oni mianowicie pierwotny tytuł dzieła, który miał brzmieć jednoznacznie: „Zbrodnie komunizmu", oraz wysunęli cztery podstawowe zarzuty wobec ogólnego przesłania dzieła: porównania komunizmu z nazizmem, monolityczności komunizmu, zbrodniczego charakteru komunizmu oraz kryteriów „księgowania" ofiar komunizmu. Zagrozili, że nie dopuszczą do wydania książki i czynili wszystko, aby zmienić całkowicie jej wymowę. Nicolas Werth nawet ocenzurował niektóre fragmenty swojego rozdziału poświęconego Związkowi Sowieckiemu – w stosunku do tego, co pisał jeszcze w roku 1995, na przykład o głodzie na Ukrainie, nazywając go wówczas „pierwszym zaprogramowanym w historii głodem". Kiedy te wszystkie zabiegi nie przyniosły oczekiwanych przez kontestatorów zmian, dołączyli oni do grupy tych, którzy chcieli zdezawuować wartość *Czarnej księgi*, a cztery podstawowe zarzuty, które przedstawili na łamach cytowanego już dziennika, stały się obowiązującą wykładnią dla bardzo wielu krytyków *Czarnej księgi* (w tym również i polskich).

Rozjątrzona tym do żywego lewica podczas debaty w Zgromadzeniu Narodowym (12 XI 1997) zobligowała jednego ze swych deputowanych, aby zapytał premiera Jospina, jakie kroki zamierza podjąć w celu ustalenia odpowiedzialności za „podtrzymywanie tych okropności" w *Czarnej księdze*. Jedynie herbertowskie „poczucie dobrego smaku" powoduje, że daruję sobie skomentowanie tego, co odpowiedział francuski przywódca rządu. Wypowiedzi tej nie omieszkała jednakże zamieścić Krystyna Kersten, autorka wstępu do polskie-

go wydania (por. s. 9). Na forum tegoż Zgromadzenia wysunięty został – jako piąty – „obiegowy" zarzut komunistów, wyrażony przez wspomnianego już Roberta Hue, który doszedł do wniosku, że *Czarna księga* jest „podarunkiem" dla skrajnej prawicy oraz poparciem Frontu Narodowego Le Pena. Nie dość na tym, znaleźli się bowiem i tacy, którzy dziś twierdzą, że Courtois „jedną nogą" znajduje się wśród zwolenników Frontu Narodowego. Nie znam autora tego absurdalnego zarzutu, ale kojarzy mi się to jako żywo ze znanymi skądinąd oskarżeniami o „odchylenia prawicowonacjonalistyczne", czy też z jeszcze bardziej pozbawionymi sensu oskarżeniami o odchylenia prawicowo-lewackie.

A jakie są rzeczywiste przekonania najmocniej atakowanego Stéphane Courtois, który jest również autorem części wstępnej zatytułowanej *Zbrodnie komunizmu* oraz zakończenia – *Dlaczego?* Swoją działalność polityczną rozpoczął w 1968 roku jako 21-letni student prawa na Uniwersytecie w Nanterre, zwanym „czerwoną twierdzą", który był jednym z głównych ośrodków kontestacji studenckiej o obliczu radykalnie lewicowym, czy wręcz rewolucyjnym. Podczas rozruchów na uczelniach, znanych jako „wydarzenia majowe", został jednym z przywódców ugrupowania „Niech Żyje Rewolucja!", zaliczającego się do tak zwanych mao-spontex, czyli maoistów-anarchistów. Ugrupowanie to, właśnie ze względu na swój anarchizm, było szczególnie ostro zwalczane, nawet przez skrajną lewicę: młodych komunistów, ortodoksyjnych maoistów i trockistów. W 1972 roku, po licznych dyskusjach uznano, że organizacja nastawiona głównie na walkę z wszelkimi strukturami przemocy państwa oraz opierająca się na terrorze nie ma najmniejszego sensu i w tej sytuacji podjęto decyzję o rozwiązaniu ugrupowania „Niech Żyje Rewolucja!". W licznych wywiadach udzielonych polskiej prasie, mówiąc o swojej przeszłości Courtois podkreśla, że komunistą nigdy nie był, natomiast uważa się za człowieka lewicy, jednakże nie tej totalitarnej, lecz demokratycznej (sic!).

Po zmianie kierunku studiów, wymuszonej poniekąd jego działalnością polityczną, rozpoczyna karierę naukową jako historyk specjalizujący się w dziejach komunizmu. Problematyce tej poświęca całą swoją dalszą działalność, zakładając w 1981 roku wraz z Annie Kriegel (byłą komunistką pochodzenia żydowskiego) czasopismo „Communisme", zajmujące się krytyczną analizą systemu komunistycznego, a w 1994 roku inicjuje serię wydawniczą „Archives du communisme". W 1983 roku podejmuje pracę w CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), skąd w 1988 roku przechodzi do nowo powstałego Ośrodka Badań Historii i Socjologii Komunizmu. Jest autorem lub współautorem wielu prac na temat komunizmu, z których jako pierwsza opublikowana została w 1980 roku jego rozprawa doktorska poświęcona roli FPK podczas drugiej wojny światowej. Podobnie jak Courtois także pozostali współtwórcy *Czarnej księgi* są w większości historykami posiadającymi spory dorobek naukowy, a ich przekonania polityczne można ogólnie określić jako zdecydowanie lewicowe. I tak Nicolas Werth, autor części pierwszej obejmującej dzieje zbrodni komunistycznych w Związku Sowieckim, był „ortodoksyjnym" komunistą; Jean-Louis Panné, współautor części drugiej poświęconej

Kominternowi – maoistą; Karel Bartosek, współautor trzeciej części – komunistą pochodzenia czeskiego; autorzy części czwartej omawiającej komunizm w Azji: Jean-Louis Margolin – trockistą i Pierre Rigoulot – maoistą. Z tego samego ugrupowania wywodził się również autor rozdziału dotyczącego afrokomunizmów – Yves Santamaria.

Na podstawie tego, co wyżej odnotowano, widać wyraźnie, że *Czarna księga* jest dziełem dorobku francuskich (z wyjątkiem Bartoska i Paczkowskiego) lewicowych – czy wręcz skrajnie lewicowych – historyków i nie należy o tym zapominać podczas jej lektury. Z drugiej strony daleki jestem od tego, aby sens tej książki upolityczniać, w czym celują krytycy komunistyczni eksponując tezę, iż ma ona charakter propagandowy, nie zaś naukowy. Pomysłodawca tej publikacji w swoich wywiadach niejednokrotnie podkreślał, że podjął się tego niełatwego i – jak się okazuje – również niebezpiecznego zadania głównie z dwóch powodów: po pierwsze, aby dać rzetelny obraz historyczny systemu, wokół którego jeszcze do niedawna panowała zmowa milczenia, niedomówień, czy wręcz świadomie upowszechnianych kłamstw, a po drugie po to, aby dokonać obrachunku z samym sobą. Wydaje się, iż nie ma powodu, aby wątpić w szczerość deklaracji Stéphane Courtois, którego wrażliwości i uczciwości intelektualnej większość krytyków nie kwestionuje.

Z tego podwójnego przesłania redaktora *Czarnej księgi* wyrosło dzieło unikalne zarówno pod względem formy, jak i treści, dzieło, którego doniosłość badawcza jest godna podziwu. Ogrom materiału zaprezentowanego na 750 stronach książki, jakkolwiek może nie zawiera historycznych rewelacji, to jednak jest imponujący, zważywszy, że dotyczy zbrodni komunistycznego systemu dokonywanych niemal na wszystkich kontynentach. Pod tym względem książka jest więc absolutnie nowatorska i nawet jej najbardziej zagorzali krytycy nie kwestionują warstwy informacyjno-dokumentacyjnej, dodając czasami co najwyżej uwagi o charakterze przyczynkarskim. Jedyny merytoryczny zarzut dotyczy liczby ofiar komunizmu, którą autorzy oceniają ostrożnie na 100 milionów (por. s. 26-27). Wyjaśnienie powyższej kwestii jest przy dzisiejszym stanie wiedzy niemożliwe, a wszelkie spekulacje na ten temat nie znajdują potwierdzenia w źródłach. Również to, że książka ukazuje się dopiero teraz, nie jest wynikiem zaniedbań historyków, lecz powolnego trybu otwierania archiwów – tak sowieckich, jak i byłych państw komunistycznych w Europie Środkowo-Wschodniej. Niedostępne pozostają nadal archiwa w krajach, gdzie komuniści po dziś dzień sprawują władzę.

Spośród wykorzystanych zasobów archiwalnych, jak to wynika z liczby cytowań, najczęściej powtarza się GARF (Gosudarstwiennyj Archiw Russkoj Fiedieracyi), RGWA (Russkij Gosudarstwiennyj Wojennyj Archiw) oraz CRCEDHC (Centre Russe de Conservation et d'Étude de la Documentation Historique Contemporaine). Być może autorzy (zwłaszcza Courtois i Werth) korzystali również z innych materiałów dokumentacyjnych, ale na podstawie załączonych przypisów nic takiego nie można stwierdzić. Zupełnie niezrozumiałe w tym kontekście jest również to, że podana bibliografia – notabene składająca się głównie z opracowań – nie obejmuje wstępu oraz dwóch pierwszych, jakże ważnych części dotyczących

Związku Sowieckiego i Kominternu. Nie potrafię sobie wytłumaczyć, dlaczego dzieło tej rangi zawiera tak poważny uszczerbek od strony warsztatowej, a jeszcze mniej rozumiem brak jakiegokolwiek wyjaśnienia na ten temat w samym wstępie. Przecież Courtois jako redaktor całości i historyk z wykształcenia powinien wiedzieć, iż jego obowiązkiem było przedstawić między innymi dotychczasowy stan badań nad problematyką poruszoną w książce, omówić bazę źródłową i zanalizować istniejącą literaturę na ten temat. Co najmniej dziwny wydaje się również jego stosunek do źródeł literackich, chociażby tej miary co *Archipelag GUŁag* Aleksandra Sołżenicyna, *Opowiadania kołymskie* Warłama Szałamowa czy *I powraca wiatr* Włodzimierza Bukowskiego, żeby wspomnieć tylko najbardziej znaczące utwory. Wiadomo skądinąd, że dzieła te nie są fikcją literacką, lecz powstały w oparciu o przeżycia obozowe autorów i są zapisem faktów. Byłoby truizmem przypominać o randze tego typu świadectw, zwłaszcza gdy weźmie się pod uwagę stan zachowania dokumentów archiwalnych, które w wielu przypadkach zostały bezpowrotnie zniszczone przez komunistów pragnących ukryć swoją zbrodniczą działalność.

Kompozycja całości dzieła została podporządkowana pewnym założeniom metodologicznym przyjętym wcześniej i mniej lub bardziej konsekwentnie przestrzeganym. Odstępstwem od tego jest wprowadzenie w wydaniu niemieckim rozdziału *Die Aufarbeitung des Sozialismus in der DDR* napisanego przez znanego również w Polsce pastora Joachima Gaucka i Erharta Neuberta. Zważywszy, że książka została przełożona na 13 języków, nasuwa się nieodparcie pytanie: na ile poszczególne edycje różnią się od pierwowzoru francuskiego? I drugie pytanie, jakie należałoby w tym miejscu postawić, to dlaczego rozdział ten nie znalazł się w polskim wydaniu, pomimo że przekład niemiecki wyszedł drukiem co najmniej rok wcześniej. Wydaje mi się, że jest to kolejne poważne uchybienie redakcyjne, za które odpowiadać powinien Courtois. Wracając do podniesionych już wcześniej zastrzeżeń odnośnie do wstępu, należy dodać, że ta sprawa również tam nie została wyjaśniona. Szkoda więc, że czytelnik polski nie może zapoznać się z treścią rozdziału o jednym z najbardziej ortodoksyjnych reżimów w krajach bloku sowieckiego, jakim bez wątpienia były rządy SED (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands), zwłaszcza pod przywództwem Ericha Honeckera.

W zamian za to (?) zaserwowano nam – w sposób, od jakiego ostatnio odwykliśmy – tekst wywodzący się swą wymową z minionej już epoki, a jest nim *Wstęp do polskiego wydania* pióra prof. Krystyny Kersten. Autorka z pozycji lewicowych rozprawia się zwłaszcza z ogólnym przesłaniem książki, starając się podważyć jej wymowę i wiarygodność. Jednocześnie nie wnosi ona nic nowego (poza własną interpretacją) ponad to, co półtora roku temu powiedzieli wspomniani już Werth i Margolin. Jest swoistym paradoksem, że zamiast bronić tez promowanej książki, broni ideologii, której służyła co najmniej od 35 lat, kiedy to opublikowała swoje pierwsze dzieło poświęcone PKWN-owi w jego dwudziestą rocznicę powstania (1944-1964). W związku z tym mija się z celem powtarzanie owych „dyżurnych" zarzutów czy polemizowanie z nimi. Posłużę się tutaj wypowiedzią, jakiej

w związku z powyższym udzielił Courtois dziennikarzowi w majowym numerze „Nowego Państwa" (1999, nr 21), gdzie pomówienia Krystyny Kersten nazwał absurdami zniekształcającymi wymowę i faktografię książki oraz uznał je za bezkrytycznie powielane stereotypy, wynikające z pobudek ideowych autorki. Zaskoczenie jego było tym większe, że nikt z nim wcześniej na te tematy nie rozmawiał i niczego nie uzgadniał. Obiecał, że zapozna się bliżej z tym tekstem po powrocie do Francji i jeżeli jego obawy się potwierdzą, nie pozostawi sprawy bez odpowiedzi. Od maja mija już piąty miesiąc, a odpowiedzi nie ma. Chyba, że nasza prasa milczy na ten temat. Swoją drogą, ciekawe, jak to się mogło stać, że tak kontrowersyjny tekst został zamieszczony w polskim wydaniu i kto o tym zadecydował – skoro nie Courtois? Czyżby zrobiło to na własną rękę wydawnictwo Prószyński i S-ka, które ponadto przyczyniło się (a z całą pewnością nie zapobiegło) do powstania tak kuriozalnej sytuacji, że promocja opublikowanej przez nie książki przekształciła się w jeden wielki atak pod jej adresem? Stało się to głównie za sprawą Jerzego Wiatra, Jerzego Borejszy i sekundującego im Jerzego Holzera, którzy – podobnie jak Krystyna Kersten, a wcześniej Werth i Margolin – powtarzali wciąż te same „dyżurne" zarzuty. Zupełnie świadomie pozostawiam tutaj bez odpowiedzi podnoszone przy każdej okazji argumenty formułowane przez lewicę, ponieważ uczynił to w sposób jak najbardziej kompetentny Stéphane Courtois, wypowiadając się wielokrotnie na łamach prasy, i nie ma potrzeby do tych spraw wracać.

Warto natomiast podnieść inną ważną kwestię, która w tej książce nie znalazła właściwego sobie miejsca, a nawet powiedziałbym, że wspomina się ją jedynie przy okazji, niejako na marginesie. Mam tu na myśli stosunek komunizmu, dla którego wiara stanowiła jedno z największych zagrożeń, do wszelkich wyznań i religii. O tym, że stawiał on sobie za cel zniszczenie wszelkiej religii, nie trzeba chyba nikogo dodatkowo przekonywać, a tym bardziej autorów omawianej tu książki. Jednakże należy bezstronnie podkreślić, iż niektórzy spośród nich przytaczali fakty świadczące o mordowaniu duchowieństwa i wiernych w takich krajach, jak: ZSRR (Werth), Europa środkowa oraz południowo-wschodnia (Bartosek), Chiny i Kampucza (Margolin), a także Polska (Paczkowski). Dlaczego jednak zminimalizowali ten problem do kilku zaledwie stron druku? Nie wiem. Zupełnie nie pojmuję, jak mógł Paczkowski w rozdziale liczącym 25 stron poświęcić walce z Kościołem zaledwie 8 krótkich zdań (s. 342, 358, 365), z których w dodatku jedno dotyczy Cerkwi prawosławnej, a dwa świadków Jehowy. Wstyd mi wobec czytelników w 30 krajach, którzy wezmą do ręki *Czarną księgę*, za to, co napisał odnośnie do Kościoła – w rodzinnym kraju Papieża – historyk o tak wielkiej renomie naukowej. W tej sytuacji wydaje się bardzo pożądane przynajmniej ogólnikowe zasygnalizowanie skali problemu.

Podobnie jak dwadzieścia stuleci wcześniej na pół obłąkany cesarz (Neron) najpierw podpalił Rzym, a następnie oskarżył o to pierwszych chrześcijan, tak bolszewicy doprowadzając do klęski głodowej w latach 1921-1922 postanowili – na wniosek Lenina – wykorzystać tę tragiczną sytuację do rozpoczęcia ostatecznej walki przeciwko Kościołowi. Jak

się sam wyraził w liście z 19 marca 1922 roku skierowanym do Biura Politycznego, „jest to najlepszy moment do zgniecenia czarnosecinnego duchowieństwa w najbardziej zdecydowany i bezlitosny sposób i z taką brutalnością, by pamiętali o niej latami" (por. s. 130). Ten pełen cynizmu list nie jest wyjątkowy w poglądach Lenina, wprost przeciwnie, stanowi on tylko urzeczywistnienie myśli wypowiadanych trzydzieści lat wcześniej, że głód niszczy nawet wiarę w Boga.

Pierwszym aktem prawnym wydanym przez bolszewików, a dotyczącym w całości spraw religijnych, był dekret Rady Komisarzy Ludowych z 23 stycznia 1918 roku „o rozdziale Cerkwi od państwa". Należy tu dodać, że pojęciem „Cerkiew" były określane Kościoły wszystkich wyznań, w tym również Kościół katolicki, jako „wyznanie obce". Dekret ten, obowiązujący dopiero od września 1918 roku, oraz ustawy o ślubach, prawie rodzinnym i o szkołach pozbawiały Kościoły majątku, statusu prawnego, a co za tym idzie, wykluczały je z wpływu na wiele dziedzin życia wiernych. Po krótkim okresie względnego spokoju trwającym do lutego 1922 roku władze bolszewickie wydały dekret, na mocy którego skonfiskowano wszystkie cerkiewne kosztowności, z naczyniami liturgicznymi włącznie. W obronie grabionych świątyń masowo występowali chłopi, którzy w ciągu trzech miesięcy (od marca do maja 1922 roku) stoczyli z wojskiem 1414 krwawych walk. Podczas trwania tej swoistej „rosyjskiej Wandei" poniosło śmierć bardzo wiele osób, a ofiarami szalejącego terroru padło 2691 kapłanów, 1962 zakonników oraz 3447 zakonnic. W więzieniach znalazło się również 66 biskupów, spośród których wielu zmarło. Pomimo okrutnych represji, o których mówią biskupi syberyjscy w swoim liście do papieża Benedykta XV z 1919 roku, bolszewikom udało się jedynie postawić Kościoły poza prawem, nie zdołali natomiast zniszczyć wiary, nad czym jeszcze w roku 1922 ubolewał Lenin. Pięć lat później również Stalin wraca do tych spraw i na pytanie, czy partia bolszewicka „zdławiła reakcyjne duchowieństwo", odpowiada: „Tak. Zdławiliśmy je. Tylko, że niestety, nie zlikwidowaliśmy go jeszcze całkowicie". Terror lat następnych spowodował śmierć między innymi 130 biskupów i około 45 tysięcy kapłanów, zakonników, zakonnic oraz świeckich wierzących. Po upadku systemu stalinowskiego represjonowanie duchowieństwa i wiernych bynajmniej się nie zakończyło, zmienił się jedynie jego charakter. To przecież za władzy Chruszczowa, pomimo że z łagrów wypuszczono w ramach amnestii większość duchownych, jednocześnie zamknięto około 15 tysięcy świątyń (które notabene otworzył wcześniej Stalin) i domów modlitwy. Za rządów Breżniewa rodzi się w Związku Sowieckim ruch dysydencki stawiający sobie za cel nie tylko walkę z komunizmem, ale i z prześladowaniami religijnymi. Czołową postacią tego ruchu był wówczas duchowny prawosławny – Gleb Jakunin, który założył w 1976 roku Komitet Obrony Praw Ludzi Wierzących. Zainicjowany przez niego ruch stał się wzorcem dla podobnych komitetów, które zaczęły powstawać zwłaszcza na Litwie i Ukrainie. Władza sowiecka do czasów Gorbaczowa zaciekle zwalczała wszelkie przejawy tej działalności, umieszczając jej członków w „psychuszkach" (szpitalach psychiatrycznych), w więzieniach czy też skazując ich na zesłanie.

Kościół katolicki w Rosji sowieckiej liczył na początku lat dwudziestych około 1 650 000 wiernych, 397 księży oraz 620 kościołów i jakkolwiek posiadał nieco inny status („wyznanie obce"), to jednak był traktowany z takimi samymi rygorami prawa jak Cerkiew prawosławna. Jednakże od chwili wybuchu wojny polsko-bolszewickiej stan ten uległ znacznemu zaostrzeniu, a władze bolszewickie coraz częściej zaczęły wysuwać oskarżenia o charakterze politycznym, zwłaszcza pod adresem polskiego duchowieństwa. Wystarczy przypomnieć chociażby sprawę arcybiskupa Edwarda Roppa, który wraz z czterema innymi księżmi został aresztowany 19 kwietnia 1919 roku przez bolszewików, a następnie 21 listopada tegoż roku, w wyniku starań Stolicy Apostolskiej, zwolniony i odesłany do Polski. Więzienia nie uniknął również jego następca na stolicy arcybiskupiej abp Jan Cieplak, aresztowany po raz pierwszy 31 marca 1920 roku i po tygodniu (w wyniku protestów wiernych) uwolniony. Uwięziony ponownie wraz z grupą czternastu księży został skazany w otwartym, a zarazem wzorcowym przewodzie sądowym, który odbył się w dniach od 21 do 25 marca 1923 roku. Wszyscy duchowni zostali oskarżeni o działalność kontrrewolucyjną, założenie tajnej organizacji antysowieckiej i szpiegostwo na rzecz Polski. Arcybiskup Cieplak i ksiądz Konstanty Budkiewicz otrzymali wyroki śmierci. W wyniku bardzo licznych protestów pierwotną karę zamieniono metropolicie na 10 lat więzienia, a rok później opuścił on ZSRR i wyjechał do kraju. Natomiast ksiądz Budkiewicz został zaraz po procesie rozstrzelany, pozostali zaś kapłani otrzymali wieloletnie kary więzienia. Podobną rangę miał trwający dwa lata (1926-1928) proces aresztowanego w Kijowie administratora apostolskiego diecezji żytomierskiej – ks. Teofila Skalskiego, który został oskarżony o to, że był przywódcą siatki polskiego wywiadu na Ukrainie i zamierzał oderwać jej prawobrzeżną część od ZSRR.

Oprócz tych najbardziej spektakularnych procesów, toczących się do pewnego stopnia jawnie, większość z nich odbywała się w tak zwanym trybie administracyjnym leżącym w gestii GPU, a później NKWD. Nie oznacza to bynajmniej, że były one mniej surowe; brak społecznej kontroli stanowił przyczynę niebywałych nadużyć prawa przez sądzących, czasem pełniących też rolę katów. Ostatni spośród około 400 księży przebywający jeszcze na „wolności" zostali aresztowani w 1937 roku pod zarzutem kierowania oddziałem POW w miejscu swego zamieszkania, a następnie wyrokiem sądu skazani na rozstrzelanie. Wyrok wykonano 28 sierpnia 1937 roku. Stalin mógł wreszcie odpowiedzieć sobie twierdząco na pytanie sprzed dziesięciu lat, przy czym nie wziął pod uwagę, że nawet w więzieniu czy na zesłaniu można wypełniać swoje posłannictwo. Przykładem tego jest proces 32 kapłanów odbywających karę w jednym z sołowieckich łagrów (na wyspie Anzer), a oskarżonych o utworzenie konspiracyjnej antysowieckiej organizacji oraz potajemne wykonywanie obrzędów religijnych. Do 17 września 1939 roku (do czasu napaści na Polskę) na terenach ówczesnego Związku Sowieckiego czynne były tylko dwa (z 620) kościoły katolickie, tak zwane francuskie: św. Ludwika w Moskwie i Matki Boskiej z Lourdes w Leningradzie, a od wybuchu wojny niemiecko-sowieckiej jedy-

nym legalnym duszpasterzem katolickim był o. Leopold Braun, obywatel amerykański. Zagarnięcie przez Armię Czerwoną co najmniej połowy ziem polskich, a następnie wcielenie ich do ukraińskiej i białoruskiej republiki zapoczątkowało kolejny tragiczny okres w dziejach Kościoła katolickiego na wschód od Bugu. Dla wierzących i ich duszpasterzy oznaczało to aresztowania, więzienia, zsyłki i deportacje, niszczenie oraz zamykanie świątyń. W wyniku prześladowań sowieckich w tym czasie 181 polskich kapłanów zostało uwięzionych, a setki tysięcy wiernych zostało wywiezionych na Syberię lub do Kazachstanu.

Nowy podział polityczny Europy ustalony w Jałcie spowodował, że Polska, Bułgaria, Czechosłowacja, część okupowanych Niemiec (NRD), Rumunia i Węgry, a do pewnego stopnia również Albania oraz Jugosławia, zostały włączone w strefę bezpośrednich wpływów Związku Sowieckiego. Wpływ ten miał obejmować wszystkie dziedziny życia poszczególnych krajów, nie wyłączając kwestii dotyczących wiary. W pierwszych latach po wojnie komuniści koncentrowali się na walce zbrojnej z partyzantką niepodległościową, a dopiero później przystąpili do eliminowania wszelkich przeciwników politycznych i wrogów klasowych, do których zaliczony został także Kościół. Pierwszymi oznakami rozpoczynającej się kampanii antyreligijnej było ogłoszenie tez Stalina „o zaostrzającej się walce klasowej", co w praktyce oznaczało nasilenie walki z wrogiem wewnętrznym, zarówno tym rzeczywistym, jak i urojonym. Tej sprawie poświęcona została – zorganizowana we wrześniu 1947 roku w Szklarskiej Porębie – narada, podczas której przedstawiciele dziewięciu partii komunistycznych powołali Biuro Informacyjne (Kominform) mające służyć wymianie doświadczeń i koordynacji działań we wszystkich krajach tak zwanego bloku wschodniego. W trakcie obrad referat „programowy" na temat intensyfikacji walki ideologicznej wygłosił Andriej Żdanow (członek BP KC WKP), stawiając – jako naczelne zadanie – rozprawę z Kościołem katolickim. Wykorzystując doświadczenia sowieckie w tym względzie, zalecał przede wszystkim zniszczyć hierarchię poprzez aresztowanie w pierwszej kolejności większości biskupów oraz wybitniejszych księży, a później również świeckich działaczy katolickich.

Zalecenie to stało się wkrótce obowiązującą normą postępowania dla wszystkich partii, którą władze ze swej strony wprowadzały w życie z całą brutalnością. W Polsce najważniejszym aktem władz skierowanym przeciwko Kościołowi było wcześniejsze zerwanie konkordatu ze Stolicą Apostolską (12 IX 1945), a wkrótce też zaczęły się pierwsze, najczęściej sfingowane, procesy przeciwko księżom oskarżanym o współpracę z podziemiem. Kolejne posunięcia władz (odebranie szpitali i usunięcie z nich zakonnic, zakaz pielgrzymek oraz procesji, likwidacja „Caritas" i inne) spowodowały protest biskupów, którzy zalecili księżom odczytanie jego treści z ambon. W odwecie Urząd Bezpieczeństwa wielu duchownych aresztował bądź też nękał ich w inny sposób (na przykład częstymi przesłuchaniami). Pierwszym aresztowanym hierarchą był biskup kielecki – Czesław Kaczmarek. Po dwuipółletnim śledztwie, w pokazowym procesie, który odbył się we wrześniu 1953 roku, został

oskarżony o kolaborację z Niemcami, usiłowanie obalenia ustroju PRL oraz współpracę z wywiadem amerykańskim. Biskup Kaczmarek został skazany na 12 lat więzienia, a współoskarżeni wraz z nim kapłani: Jan Danilewicz – na 10 lat, Józef Dąbrowski – na 8 lat i Władysław Widłak – na 6 lat. Współoskarżona siostra zakonna W. Niklewska otrzymała wyrok pięciu lat więzienia z zawieszeniem. W 1952 roku decyzją władz zostają zamknięte niższe seminaria duchowne oraz stopniowo jest usuwana ze szkół nauka religii. Stało się to zarzewiem kolejnego niepokoju wierzących, zwłaszcza na terenie diecezji katowickiej, gdzie w październiku tegoż roku miejscowi kapłani rozpoczęli, za zgodą biskupa, akcję zbierania podpisów w obronie nauki religii. Parę dni później, po nagonce prasowej zostali aresztowani: ordynariusz diecezji katowickiej biskup – Stanisław Adamski oraz biskupi pomocniczy – Hubert Bednorz i Juliusz Bieniek, którzy następnie zostali wydaleni poza granice diecezji i osadzeni pod nadzorem w miejscach odosobnienia. Mniej więcej w tym samym czasie (w listopadzie 1952 roku) w kurii metropolitalnej w Krakowie nastąpiło aresztowanie arcybiskupa Eugeniusza Baziaka, jego sufragana – biskupa Stanisława Rosponda, pięciu księży oraz dwóch osób świeckich. Sprawa ta w odczuciu wiernych archidiecezji, ze względu na ataki pod adresem zmarłego półtora roku wcześniej kardynała Adama Sapiehy, była odbierana niemalże jako akt świętokradztwa ze strony władz. Po krótkim śledztwie, w styczniu 1953 roku odbył się pokazowy proces, w wyniku którego ks. Józef Lelito, ks. Michał Kowalik oraz student Edward Chachlica zostali skazani na karę śmierci, ks. Franciszek Szymanek – na dożywotnie więzienie, natomiast ks. Wit Brzycki wraz z ks. Janem Pochopieniem, notariusze kurialni – na 15 i 8 lat więzienia, siódma zaś oskarżona osoba, Stefania Rospond ze wsi Liszki – na 6 lat więzienia.

Generalne uderzenie w polski Kościół nastąpiło 26 września 1953 roku, kiedy to decyzją przede wszystkim Bieruta w porozumieniu z KPZR został aresztowany Prymas – kardynał Stefan Wyszyński. Do chwili uwolnienia w październiku 1956 roku przebywał kolejno w Rywałdzie, w Stoczku koło Lidzbarka Warmińskiego, w Prudniku i Komańczy. Po chwilowej „odwilży" już w 1958 roku władze zaczęły ponownie szykanować księży, a potwierdzeniem tych represji było między innymi aresztowanie w marcu 1961 roku ks. Franciszka Blachnickiego pod zarzutem wydawania nielegalnych druków i „rozpowszechniania fałszywych wiadomości o rzekomym prześladowaniu Kościoła w Polsce". Po czterech i pół miesiącach aresztu sąd wydał wyrok skazujący go na 13 miesięcy więzienia z zawieszeniem na 3 lata. Z chwilą powstania opozycji politycznej, a następnie „Solidarności", wielu duchownych aktywnie uczestniczyło w tym wielkim narodowym zrywie. Szczególną postacią symbolizującą to zaangażowanie był zamordowany w nocy z 19 na 20 października 1984 roku przez funkcjonariuszy Służby Bezpieczeństwa kapelan „Solidarności" – ks. Jerzy Popiełuszko. Dwa lata wcześniej, pod zarzutem współudziału w napadzie na sierżanta milicji Zdzisława Karosa, skazany został na 6 lat więzienia ks. Sylwester Zych. W tym samym roku, po manifestacji z okazji rocznicy sierpniowej, zostali zatrzymani w Gdańsku księ-

ża: Jan Borowski i Tadeusz Kurach, którzy otrzymali po 3 lata więzienia. Ich przełożony, biskup chełmiński Marian Przykucki, stwierdził, że zarzucane im czyny opierały się na fałszywych oskarżeniach funkcjonariuszy ZOMO. W tym samym roku, w którym zginął ksiądz Jerzy, „nieznani sprawcy" poddali torturom między innymi ks. Tadeusza Zalewskiego z Krakowa. Szykany i represje wobec duchowieństwa trwały do ostatnich dni PRL-u, a ostatnimi męczennikami byli: ks. prałat Stefan Niedzielak, zamordowany 21 stycznia 1989 roku na plebanii kościoła pw. św. Boromeusza w Warszawie, oraz ks. Stanisław Suchowolec, który zginął dziesięć dni później. W tym samym mniej więcej czasie, również w tajemniczych okolicznościach, poniósł śmierć wspomniany już ks. Zych. Trudno jest odpowiedzieć, jak wielu duchownych uczestniczyło w przełomowych wydarzeniach ostatnich dekad historii Polski. Według władz, które w listopadzie 1983 roku przekazały Prymasowi Polski listę księży obwinianych o prowadzenie działalności politycznej i sprzyjanie „Solidarności", było to dwóch biskupów: Zbigniew Kraszewski i Ignacy Tokarczuk oraz 69 kapłanów, zarówno świeckich, jak i zakonnych. Wydaje się, że jest to tylko wierzchołek przysłowiowej góry lodowej, a na udokumentowane oceny trzeba jeszcze poczekać.

Zgodnie z myślą przewodnią książki, która dotyczy głównie zbrodni systemu komunistycznego, chciałem – jak to wcześniej nadmieniłem – odnieść się do prześladowań za wiarę, albowiem ten problem – o czym także wspominałem – nie znalazł w omawianej publikacji właściwego naświetlenia. Jednakże, jak się okazało w trakcie pisania tych uwag, jest rzeczą niemożliwą choćby zasygnalizowanie niektórych kwestii wiążących się z położeniem Kościoła w pozostałych krajach rządzonych przez komunistów. Stąd też uznałem, że najlepszym rozwiązaniem w tej sytuacji będzie wykazanie mechanizmów tych okrutnych zbrodni na przykładzie naszego kraju. Po pierwsze dlatego, że problematyka ta nie jest nam obca, a po drugie (i to jest ważniejsze), że Kościół katolicki, którego członkami byli głównie Polacy mieszkający w Związku Sowieckim, jako jedyny doświadczał prześladowań od chwili powstania komunizmu (w 1917 r.) aż do jego upadku (w 1991 r.). Cele systemu komunistycznego we wszystkich krajach pozostawały niezmienne: przerwać istniejące więzi ze Stolicą Apostolską, co promoskiewskie władze w pierwszym rzędzie spowodowały zrywając konkordaty; zniszczyć hierarchię, co również wszędzie z całą bezwzględnością wykonano – nie jest mi znany przypadek, gdzie odstąpiono by od tej zasady, bez względu na to, czy było to w Europie czy też w Azji (na przykład w Chinach, w Wietnamie, w Korei Płn.). Cały czas należy pamiętać także o tym, że komunizm odnosił się wrogo nie tylko do prawosławia czy katolicyzmu (postrzeganego głównie jako „agentura Watykanu"), ale również do Kościoła greckokatolickiego, Kościołów protestanckich, wyznawców religii Mojżeszowej, islamu, buddyzmu i wielu innych religii. Wszystkie te religie i wyznania naznaczone są, w mniejszym lub większym stopniu, męczeństwem.

Pisząc te uwagi niejako na marginesie *Czarnej* (a raczej szarej) *księgi*, raz po raz wracałem myślami do słów Ojca Świętego, które wypowiedział 7 czerwca 1999 roku w homilii podczas Mszy

świętej w Bydgoszczy. Pragnę je przypomnieć nie tylko dlatego, że sam czuję się ich adresatem, wypowiadającym się na łamach „Ethosu", nie dlatego też, że korespondują w jakiejś mierze z treścią omawianej książki, ale przede wszystkim z tej racji, iż jest to apel ziemskiego Namiestnika Chrystusa skierowany tak do poszczególnych episkopatów, jak i do wszystkich wiernych. Mówił Ojciec Święty: „za szczególną powinność naszego pokolenia w Kościele uważam zebranie wszystkich świadectw o tych, którzy dali życie dla Chrystusa. Nasz wiek XX, nasze stulecie ma swoje szczególne martyrologium w wielu krajach, w wielu rejonach ziemi, jeszcze nie w pełni spisane. Trzeba je zbadać, trzeba je stwierdzić, trzeba je spisać, tak jak spisały martyrologia pierwsze wieki Kościoła"[2].

Wydaje mi się, że słowa te powinny głęboko zapaść w serca wszystkim tym, którym sprawa martyrologii Kościoła nie jest obca, zwłaszcza że wiele publikacji – a wśród nich omawiana tu książka – marginalizuje skalę problemu.

---

[2] Jan Paweł II, *Błogosławieni, którzy cierpią dla sprawiedliwości*, „L'Osservatore Romano" wyd. pol. 20(1999) nr 8, s. 25.

Krzysztof STACHEWICZ

EROTYCZNA DUCHOWOŚĆ?

Mistyka w chrześcijaństwie – a dotyczy to poniekąd wszystkich religii świata – stanowi „nerw" doświadczenia Boga, ludzkiego spotkania z Nim. Mistyk to człowiek, który jest otwarty na Boga i doświadcza Go niejako bezpośrednio, antycypując eschatyczne oglądanie Absolutu twarzą w twarz. Znane jest powiedzenie wielkiego współczesnego teologa, Karla Rahnera, że chrześcijanin w przyszłości albo będzie mistykiem, albo w ogóle przestanie być chrześcijaninem. Erotyka z kolei stanowi istotny wymiar egzystencjalny człowieka w przeżywaniu miłości oblubieńczej. Jest intymnym byciem – dla siebie i ze sobą – dwojga kochających się ludzi. Czy mistyka i erotyka mają ze sobą coś wspólnego? Czy wymiar seksualny człowieka przeszkadza w doświadczaniu Boga czy wręcz przeciwnie – pogłębia je? Czy to, że wielcy mistycy, chcąc wyrazić swe doświadczenie Absolutu, posługiwali się językiem erotycznych metafor, jest tylko figurą stylistyczną czy daleko sięgającą analogią?

Pytania te, fundamentalne dla refleksji nad duchowością chrześcijańską, były – jak się wydaje – pomijane w myśli teologicznej. O ścisłych związkach mistyki i erotyki pisali raczej autorzy ateistyczni i agnostyczni, jak choćby Georges Bataille, brakowało natomiast (przynajmniej w literaturze polskojęzycznej) opracowań podejmujących te kwestie z perspektywy katolickiej. Tę lukę częściowo wypełnia książka Anselma Grüna OSB i Gerharda Riedla pt. *Mistyka i eros*[1]. Pierwszy z autorów jest zakonnikiem benedyktyńskim zajmującym się naukowo teologią. Napisał rozprawę doktorską na temat zbawienia przez krzyż w ujęciu Karla Rahnera, a skróconą wersję swej dysertacji opublikował w formie książeczki, która niedawno ukazała się w języku polskim[2]. Jest też cenionym rekolekcjonistą. Zainteresowania A. Grüna – zgodnie z charyzmatem Zakonu św. Benedykta – skupiają się na zagadnieniach z zakresu życia wewnętrznego i chrześcijańskiej duchowości. Natomiast G. Riedl jest człowiekiem świeckim żyjącym w związku małżeńskim i ojcem czwórki dzieci. Pracuje jako psycholog w poradniach małżeńskich. Książka *Mistyka i eros* sta-

---

[1] A. Grün, G. Riedl, *Mistyka i eros*, tłum. M. Ruta, Kraków 1998, ss. 127, Wydawnictwo Apostolstwa Modlitwy.

[2] A. Grün, *Krzyż – symbol odkupionego człowieka*, Kraków 1998, ss. 110.

nowi więc dwugłos o związkach erotyki z mistyką pochodzący od celibatariusza i człowieka związanego węzłem małżeńskim.

Autorzy omawianej książki zwracają uwagę, że w całej historii religii można wyróżnić dwa nurty w podejściu do duchowości. Jeden próbuje dotrzeć do Boga poprzez rezygnację z seksualności, poprzez ascezę, wyrzeczenie, wstrzemięźliwość. Drugi natomiast chce doświadczać Boga poprzez seksualność i miłość erotyczną między kobietą a mężczyzną. Celem pracy niemieckich autorów jest analiza tej drugiej tradycji mistycznej, dla której istotnym wymiarem duchowości jest seksualność człowieka, a miłość erotyczna może prowadzić do spotkania z Bogiem. Doświadczenie Boga i seksualność – z tej perspektywy – nie tylko nie zaprzeczają sobie i nie powinny być izolowane, lecz integralnie wiążą się ze sobą i przenikają się. Grün i Riedl piszą: „Mistyka zanurzona w erotyczności byłaby odpowiedzią na religijne tęsknoty naszych czasów, oddalające się wciąż od Kościoła i jego nauki" (s. 7).

Meksykański poeta, Octavio Paz, poszukując istoty ludzkiego erotyzmu, pisał między innymi: „erotyzm jest przede wszystkim i nade wszystko pragnieniem inności. A nadprzyrodzoność jest zasadniczą i ostateczną innością"[3]. Rzeczywiście, erotyzm jawi się jako siła scalająca ludzi, poszukująca ostatecznego zjednoczenia z drugim. Jak piszą Grün i Riedl, „eros jest parciem w nas, które każe nam pożądać zjednoczenia z drugą osobą przez seks lub w innej formie miłości" (s. 14). Mistyczne zjednoczenie z absolutnie Innym nie może więc być pozbawione pierwiastka erotycznego.

Autorzy książki *Mistyka i eros* pokazują strukturalne podobieństwo w przeżywaniu ekstazy mistycznej i seksualnej, co zresztą podkreśla wiele tradycji religijnych[4]. W ekstazie mistycznej człowiek czuje się wyniesiony ponad siebie i zatapia się w świecie i w Bogu jako podstawie rzeczywistości. W ekstazie seksualnej również „wyrastamy ponad siebie i jednoczymy się z podstawą wszelkiego bytu" (s. 24). W książce *Mistyka i eros* czytamy dalej: „Gdy cały jestem w dotykaniu, cały staję się moimi rękami, moją skórą, całym moim ciałem, wówczas przeczuwam, czym jest mistyka oraz jak seksualność działa we wszystkich włóknach mojego ciała i duszy, wówczas mistyka i eros stają się jednością" (s. 99). Zarówno w ekstazie mistycznej, jak i w ekstazie seksualnej objawia się tęsknota człowieka za jednością, za zespoleniem. Intuicje te są w zgodzie z tradycją mistyczną sięgającą św. Benedykta, który podkreślał, że im bardziej poznajemy i przyjmujemy nasze człowieczeństwo, naszą humilitas, tym bardziej zbliżamy się do Boga, tym bardziej wzosimy się ku Niemu po szczeblach mistycznej drabiny. A więc „nie obok ciała, nie obok seksualności, lecz przez nią wznosimy się do Boga" (s. 25). Miłość oblubieńcza zawiera w sobie Tajemnicę, jest drogą ku Miłości ostatecznej[5]. Erotyka zaś, podobnie jak mistyka, jest odczuwaniem tu i teraz, byciem w chwili, czuciem siebie, zatapianiem się w chwili bieżącej, a jednocześnie jest przekraczaniem tej chwili. „Trop erotyczny"

---

[3] O. Paz, *Podwójny płomień. Miłość i erotyzm*, Kraków 1996, s. 21.

[4] Por. tamże, s. 23n.

[5] Por. A. Gałdowa, *Miłość jako sytuacja graniczna*, „Znak" 1995, nr 486, s. 85.

(P. Schellenbaum) okazuje się tropem mistycznym.

Charakterystyczny jest język, jakim posługiwali się mistycy chcący wyrazić swoje doświadczenie Boga. Jest to język miłości erotycznej. Widoczne jest to choćby w poemacie św. Jana od Krzyża zatytułowanym *Noc ciemna*, którego strofy zostały przywołane w omawianej książce.

W noc jedną pełną ciemności,
Udręczeniem miłości rozpalona,
O wzniosła szczęśliwości!
Wyszłam nie spostrzeżona,
Gdy chata moja była uciszona.
[...]
Rankiem, wśród wiatru,
Gdym Jego włosy w pęki rozplatała,
Prawica Jego pełna ukojenia
Szyję mą słodko opasała,
Żem zatonęła pośród zapomnienia.

Zostałam tak w zapomnieniu,
Twarz mą oparłam o Ukochanego.
Ustało wszystko w ukojeniu, –
Troski żywota mojego
Skryły się wszystkie w lilij wonnym tchnieniu[6].

Jest to tylko jeden z licznie przywoływanych przykładów ukazujących erotyczny charakter języka mistyków. Autorzy książki konkludują: „Widać, jedynie przy pomocy języka miłości człowiek potrafi opisać tajemnicę miłości do Boga oraz tajemnicę Bożej miłości" (s. 63). I nie są to wyłącznie figury stylistyczne, lecz podobieństwo obu dziedzin ludzkiego doświadczenia: mistyki i erotyki. Rzeczywistość ludzkiej miłości nie była obca mistykom. Dla wielu z nich „emocjonalne związki z mężczyzną lub kobietą miały wielkie znaczenie" (s. 70), żeby wspomnieć tu związek św. Teresy od Jezusa i ojca Gracjana czy błogosławionego Jordana z Saksonii i błogosławionej Diany d'Andalo.

Duchowość chrześcijańska nie powinna, zdaniem autorów omawianej książki, pomijać seksualnego wymiaru ludzkiej egzystencji. Wunibald Müller w jednej ze swych książek pisał: „Albo kochamy Boga jako istoty seksualne i cielesne, albo nie [kochamy w ogóle – przyp. K. S.]" (s. 73). Oczywiście seksualność może być przeżywana na dwa sposoby: na drodze małżeńskiej jako afirmacja oraz na drodze zakonnej jako jej uduchowienie. „Przy tym różnica pomiędzy małżonkami a ludźmi żyjącymi w celibacie wcale nie jest taka duża" (s. 74). Seksualność właściwie przeżywana prowadzi do Boga. Pomaga w zjednoczeniu z Nim. Seksualność przeżywana w małżeństwie może stać się przygodą duchową, wręcz „inspiracją w kontaktach z Bogiem" (s. 74). W tej perspektywie eros nabiera charakteru przeżycia religijnego (por. s. 77). Seksualność przeżywana w miłości do drugiego człowieka jako dar Boga w małżeństwie jest drogą do zjednoczenia z Nim (por. s. 84n.). Dostrzegał to Teilhard de Chardin, gdy pisał, że spotkanie kobiety i mężczyzny pogłębia namiętność do Boga i daje mistyce miłosne zabarwienie ludzkie. Przebóstwienie materii przez Wcielenie Chrystusa ma według tego autora ogromne znaczenie dla cielesności i seksualności człowieka.

Mistyk to człowiek w pełni obecny, doświadczający Boga we wszystkim, „niebo otwiera się nad nim i światło iluminacji wszystko przemienia w Bogu, celu naszej tęsknoty" (s. 108). Nie można rozdzielać doświadczenia Boga i erosa, ponieważ obie rzeczywistości pozos-

[6] Cyt. za: św. Jan od Krzyża, *Dzieła*, tłum. B. Smyrak OCD, Kraków 1995, s. 86n.

tają w organicznym związku. Cytowany w omawianej książce Walter Schubart tak pisał: „Religijność i płciowość są dwiema najpotężniejszymi siłami życia. Ten, kto uważa je za siły pierwotnie antagonistyczne, głosi naukę o wiecznym rozdarciu duszy. Ten, kto czyni z nich nieprzejednanych wrogów, rozdziera ludzkie serce" (s. 5).

Jednak łączenie drogi do Boga z afirmacją sfery seksualnej nie jest sprawą łatwą. Dostrzegają to autorzy książki przyznając, że nie dysponują żadną prostą receptą na twórczą syntezę elementów erotycznych i mistycznych (por. s. 106), lecz poszukiwanie takiej syntezy okazuje się konieczne dla życia wewnętrznego tak na drodze zakonnej bezżenności, jak i w małżeńskiej wspólnocie. „Mistyka bez erosa traci swoje barwy i staje się ucieczką w transcendencję. Miłość erotyczna bez mistyki jest pusta i zmienia się w rodzaj seksualnego nałogu" (s. 119). Obie sfery domagają się więc dopełnienia, aby każda z nich mogła być właściwie przeżywana. Wiadomo jednak, że już w pierwotnym chrześcijaństwie istniał nurt negatywistycznego podejścia do ciała i płci. Był on pod wyraźnym wpływem neoplatonizmu i gnostyckiego dualizmu przenikającego także do poglądów wczesnochrześcijańskich pisarzy. Seksualność jawiła się jako zagrożenie dla życia duchowego, źródło większości pokus i przeszkód na drodze rozwoju religijnego. Dalekie echa tego poglądu przetrwały do dzisiaj. Omawiana praca wchodzi w ostry spór z jakąkolwiek formą przekreślania wartości erosa w życiu duchowym człowieka. Wskazuje na konieczność syntezy mistyki i erotyki – syntezy trudnej i często uwikłanej w niepowodzenia i upadki, ale prowadzącej do harmonijnego połączenia obu tych wymiarów. Autorzy przywołują werset z Izajasza: „Niemowlę igrać będzie na norze kobry, dziecko włoży swą rękę do kryjówki żmii" (Iz 11, 8), a następnie piszą: „Żmija jako symbol seksualności przestaje walczyć przeciwko nam. Możemy w Bogu igrać z nią, a nawet ona sama poprowadzi nas ku Niemu, Źródłu wszelkiej miłości i wszelkiego pokoju" (s. 86).

Koncepcja A. Grüna i G. Riedla otwiera nowe przestrzenie myślenia o duchowości chrześcijańskiej. Będąc całkowicie wolna od „manichejskiego mola" odważnie wkracza w problematykę niezwykle trudną i delikatną. Odrzuca niechęć do ciała i płciowości dostrzegając w nich wartości pozytywne. Seksualność przeżywana w małżeństwie, zbliżając dwoje ludzi do siebie, prowadzi także do Boga. Przeżywana zaś w życiu zakonnym ma być siłą i energią zbliżającą do Niego. Przekreślana i negowana staje się wyłącznie drogą do zaburzeń nerwicowych.

Dziewictwo konsekrowane zasadza się na mistyce oblubieńczej, na stosunku Chrystusa do Jego Oblubienicy – Kościoła. Chce istnieć bezpośrednio w odniesieniu do samego Boga. Seksualność musi znaleźć w tym stanie życia odpowiednie miejsce, jakże różne od drogi małżeńskiej. Musi zostać niejako przemieniona w energię duchową i wprost kierować ku Bogu. Pisze o tym w osobistym wyznaniu o. Grün: „gdy przyjmuję ją [seksualność – K. S.] wdzięcznym sercem jak siłę, która sprawia, że jestem żywym człowiekiem, która chce wynieść mnie ponad mnie samego, która pozwala mi być w pełni mężczyzną, wówczas zdarzają się chwile, w których moja seksualność przekształca się w energię du-

chową. Wówczas odczuwam głęboki pokój. I wiem nagle w głębi mojego serca, że moja seksualność chce wynieść mnie ponad mnie samego ku górze, do Boga, że pomaga mi oddać się Bogu, spocząć w Nim i zapomnieć w Nim o sobie" (s. 107).

Autorzy książki dokonują więc „rehabilitacji" ciała i erotyki wskazując na ich godność jako darów Bożych. Wskazują też na komplementarność miłości erotycznej do człowieka i miłości do Boga. Miłość do Boga nie umiera przecież z powodu pojawienia się miłości erotycznej. Książka jest swoistym wprowadzeniem w tę ważną problematykę. Nie daje jednak konkretnych rozwiązań, lecz wskazuje kierunek poszukiwań.

Marian WNUK

REKONESANS W PREHISTORIĘ CHEMII*

Współczesne nauki przyrodnicze zgromadziły ogromną wiedzę. Łatwo można się o tym przekonać zaglądając chociażby do publikacji *Chemical Abstracts*, która odnotowuje ponad pół miliona streszczeń artykułów z chemii w skali rocznej. Jak doszło do tej epidemii publikacji? Jeszcze chyba nie szuka się odpowiedzialnych za nią, choć pojawiają się już głosy, iż „nauka wypełnia się wiedzą próżną i jałową. Gromadzi wiedzę bez treści i informację, która jest bezwartościowym poznawczo śmieciem. [...] Produkcja naukowego banału nie jest żadną osobliwością [...] ale czymś typowym i pospolitym w nauce końca XX wieku"[1]. Coraz bardziej więc stają się aktualne, pochodzące aż z 1613 roku, słowa Barnaby Richa: „Jedną z chorób obecnego stulecia jest nadmiar książek; świat jest nimi tak obciążony, że nie sposób przetrawić obfitości jałowych treści, które rodzą się co dzień"[2]. Zignorowany został, niedawny przecież, bo pochodzący zaledwie sprzed trzydziestu lat, interesujący postulat R. T. Sandersona, ażeby chemicy zaniechali „doświadczeń", a skoncentrowali swoje wysiłki na wnikliwym rozpatrywaniu faktów już znanych[3].

W obecnej sytuacji ogromnego rozdrobnienia specjalistycznego w nauce dużego znaczenia nabierają badania zmierzające do syntezy rozległych dziedzin wiedzy, połączone z refleksją historyczną nad rozwojem danej dziedziny. Ukazują one, że postęp w tej nauce dokonywał się nie tylko przy przejściu od zajmowania się zagadnieniami ogólnymi do koncentracji na zagadnieniach szczegółowych, ale również wskutek przeciwstawnej tendencji rozwojowej zmierzającej do formułowania tez ogólnych. Syntezy takie umożliwiają także zreinterpretowanie i przewartościowanie

---

* Omówienie książki: W. Ferenc, *Na początku była filozofia... Od alchemii do chemii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1998, ss. 159.

[1] M. Grabowski, *Istotne i nieistotne w nauce. Szkice z aksjologii nauki*, Toruń 1998, s. 5.

[2] D. J. de Solla Price, *Mała nauka – wielka nauka*, Warszawa 1967, s. 64.

[3] „Często zastanawiałem się nad tym, czy cywilizacja jako całość nie miałaby większych korzyści z tego, gdyby naukowcy poniechawszy na rok lub dwa prowadzenia nowych doświadczeń poświęcili ten wolny czas na wnikliwe rozpatrzenie faktów już znanych". R. T. Sanderson, *Prawo okresowości w chemii*, Warszawa 1965, s. 5.

wielu faktów i koncepcji oraz wskazanie nadal istniejących luk poznawczych. Szczególnie cenny w tym udział mają badania z zakresu historii chemii. Z uwagą więc należy przyjąć próby popularyzacji wiedzy właśnie z tej dziedziny[4]. Do nich właśnie należy książka dr hab. Wiesławy Ferenc (pracownika Instytutu Chemii UMCS), prezentująca w sposób bardzo przystępny i ciekawy filozoficzne odniesienia w dziejach alchemii i chemii. Zadaniem tej publikacji była wprawdzie popularyzacja nauki: na jej treść składają się uprzednio wygłoszone wykłady w ramach „VIII Cyklu Wykładów Otwartych UMCS", dzięki jednak wyeksponowanemu aspektowi filozoficznemu praca ta może stanowić twórczy wkład do historii filozofii przyrody.

Oprócz wstępu i posłowia książka zawiera 8 rozdziałów. Uzupełnia ją bibliografia obejmująca 100 pozycji. Jest ona reprezentatywna, wystarczy bowiem zajrzeć do Alta-Vista w Internecie, gdzie można znaleźć ponad 450 pozycji książkowych dotyczących tylko alchemii.

Pierwszy rozdział zatytułowany „Pokusa stwarzania w aspekcie przemiany u podstaw powstania i rozwoju chemii" ukazuje starożytne korzenie dążeń poznawczych człowieka, a w szczególności poszukiwania przyczyn przemian dostrzeganych w otaczającym świecie. Człowiek pragnął wówczas zarówno odtwarzać zjawiska przyrody, jak i tworzyć nowe struktury i związki. W kręgu kultury europejskiej podstawą nauki alchemicznej stała się doktryna Arystotelesa o czterech żywiołach (ziemia, woda, powietrze, ogień) i czterech jakościach (zimne, wilgotne, gorące, suche). Alchemicy, przypisując sobie niektóre atrybuty Absolutu, jak bycie miarą i zasadą wszystkiego, szukali możliwości oddzielenia tak zwanego ducha świata od materii i usiłowali odkryć skuteczne sposoby manipulowania przemianami. Starali się więc wynaleźć:

1. kamień filozoficzny – swoisty transmutator zawierający czynnik materialny i duchowy, za pomocą którego dokonywałaby się przemiana materii nieszlachetnej w szlachetną, to jest w złoto;
2. eliksir życia – uniwersalny lek na wszelkie choroby, zapewniający wieczną młodość;
3. homunkulusa – człowieczka stwarzanego w warunkach laboratoryjnych poza organizmem matki;
4. metody odtworzenia życia, w szczególności odtworzenia roślin i zwierząt z ich popiołów;
5. alkahest – uniwersalny rozpuszczalnik, umożliwiający rozkładanie związków na składniki proste;
6. tynkturę białą – preparat potrzebny do przemiany metali w srebro.

Drugi rozdział „Historyczny aspekt powstania i rozwoju chemii" ukazuje kontekst kulturowy narodzin umiejętności przetwarzania rozmaitych substancji oraz liczne uwarunkowania polityczne i religijne powstania tych umiejętności. Opisano tu odrodzenie i zmierzch alchemii w Europie. Podkreślony został fakt, iż alchemia stworzyła empiryczne podstawy nauki i farmakologii.

Kolejne rozdziały poświęcone są życiu i dziełom dwóch wybitnych alchemików: Paracelsusa (1493-1541) i Sędziwoja (1566-1636). Wybór przez autorkę tych tytanów pracy alchemicznej jest nadzwyczaj trafny. Pierwszemu z nich

---

[4] Zob. np. W. Bergandy, *Od alchemii do chemii kwantowej. Zarys historii rozwoju chemii*, Poznań 1997, ss. 482.

poświęcony jest trzeci rozdział książki zatytułowany „Paracelsus i jatrochemia". Paracelsus to postać wyjątkowa. To właśnie on systematycznie pracował nad doskonaleniem sztuki leczenia w oparciu o obserwację, eksperyment i praktykę lekarską, spalił publicznie książki dawnych uczonych i pisarzy oraz znieważył wszystkich, którzy mieli odmienne zdanie. Napisał wiele książek, ale żadna z nich nie została wydana za jego życia. Paracelsus stworzył system, który stał się podstawą nowożytnej medycyny. Podjął ideę „produkcji" człowieczka-homunkulusa, stając się jednym z prekursorów współczesnej inżynierii genetycznej.

Z kolei polski alchemik Sędziwój (rozdział czwarty: „Michał Sędziwój i jego teoria") reprezentuje postawę etyczną zawsze godną naśladowania: „Badacze Przyrody winni być takimi, jaką jest sama Przyroda, a więc rzetelni, prości, cierpliwi, wytrwali itd., a co najważniejsze, nabożni, Boga bojący się, bliźniemu nie szkodzący. Potem mają pilnie rozważać, czy zamierzenie ich zgadza się z Przyrodą". Interesujące jest to, że raczej Sędziwoja, a nie Lavoisiera, należy uważać za właściwego odkrywcę tlenu i prekursora teorii spalania i oddychania (zob. s. 64).

Dalsze dwa rozdziały dotyczą głównych przedmiotów, którym alchemicy poświęcili niekiedy całe swoje życie, to jest złota (rozdział piąty) i kamienia filozoficznego (rozdział szósty). Złotem interesowali się niemal wszyscy ludzie, może nie trzeba się więc w tym względzie rozpisywać. O kamieniu filozoficznym wspomnę tylko, że był przedstawiany przez alchemików jako proszek o barwie czerwonej, który rzucony na roztopiony metal nieszlachetny miał moc przemieniania go w złoto. Otóż udało się współczesnym chemikom z dużym prawdopodobieństwem ustalić skład owego kamienia[5]. Niestety, za pomocą tego „kamienia" nie można otrzymać złota, lecz co najwyżej zostać nieudolnym iluzjonistą. Uzyskanie zaś znikomych zaledwie ilości złota (na przykład z rtęci) w reaktorach atomowych i cyklotronach jest nadzwyczaj kosztowne i całkowicie nieopłacalne.

Rozdział siódmy zatytułowany „Pierwiastek" niezwykle interesująco przedstawia dzieje – od starożytności do czasów współczesnych – pojęcia pierwiastka chemicznego. Rozumienie tego bardzo ważnego pojęcia było w przeszłości jakby teoretyczną podstawą praktyk alchemicznych, obecnie zaś jest fundamentem nauk przyrodniczych i techniki. Historii idei transmutacji pierwiastków poświęcony jest ostatni – ósmy rozdział książki: „Transmutacje – wybrane teorie w XIX i XX wieku".

Książka Wiesławy Ferenc obejmuje wiele równoległych tematów, które łącznie stanowią wszechstronne naświetlenie filozoficznych korzeni alchemicznych poszukiwań i chemicznych dokonań. Książka ta porusza tematy orientujące całościowo w wielu dyscyplinach i traktujące o powiązaniach interdyscyplinarnych i transdyscyplinarnych. Ponadto jest niezwykle bogata w ciekawostki, czyta się ją więc z wielkim zainteresowaniem.

Dzisiaj zdumiewać może owa – trwająca całe tysiąclecia – syzyfowa praca alchemików, którzy większości celów

[5] Owym kamieniem filozoficznym była mieszanina tetrachlorozłocianu (III) srebra z domieszką chlorku złotawego i złota metalicznego, tj. $AuCl + Ag[AuCl_4] + Au$.

nie osiągnęli. Celów tych zapewne długo jeszcze ludzkość nie osiągnie. Skutki tej wytrwałości wydają się raczej mizerne: odkrycie kilkunastu pierwiastków, licznych związków chemicznych i materiałów użytkowych oraz kilkudziesięciu rodzajów operacji fizycznych i chemicznych. Zdarzały się także skutki natury moralnej, jak na przykład liczne oszustwa przy „wytwarzaniu" złota, podtrzymywanie chciwości, bezkarność szarlatanerii i znachorstwa czy utrwalenie głębokiej przepaści między „wtajemniczonymi" a zwyczajną resztą ludzi. Warto także przypomnieć, że wielkim praktycznym efektem wykorzystania wiedzy alchemicznej, który wywarł znaczny wpływ na historię świata, było użycie prochu strzelniczego.

Okazuje się jednak, że cele alchemików bywają nadal realizowane przez współczesną naukę. Wystarczy wspomnieć badania mające na celu klonowanie człowieka, manipulacje genetyczne, uzyskanie substancji psychotropowych i tak zwanej broni chemicznej oraz inne „badania" moralnie wątpliwe. W przeszłości niektórzy alchemicy zwodzili władców obietnicami rychłego wynalezienia panaceum i przez całe lata żyli wygodnie na dworach, wciąż żądając funduszy na dalsze „badania". Również dziś marnuje się znaczne środki materialne realizując ukryte cele tak zwanej polityki nauki. Świadczyć o tym może wspomniana wyżej epidemia publikacji, z których wiele jest rezultatem zbędnych wysiłków, podobnych zapewne do dawnych usiłowań alchemików. Znowu więc pojawia się kwestia odpowiedzialności twórców rozmaitych niedorzecznych idei oraz tych, którzy próbując je urzeczywistnić marnotrawią mnóstwo czasu, dóbr materialnych i posuwają się do niebywałych oszustw.

Książka wskazuje filozofię jako początek i podstawę poczynań alchemików i chemików. Jaka to była filozofia i czy była to myśl rzetelna? Zachęcam do przeczytania tej interesującej książki.

Oktawian JUSIAK OFM

PIEŚŃ O ZIEMIACH NASZYCH*

Fenomen miejsc świętych od lat budzi zainteresowanie naukowców. Badania dowodzą, że – jak daleko sięga ludzka pamięć – człowiek zawsze wybierał miejsca, które specjalnie przeznaczał dla Boga (bóstwa). Często w takich miejscach budował ołtarze, na których składał ofiary. Niekiedy stawiał bardzo okazałe budowle, aby zamanifestować swoje przekonanie o wielkości i niezwykłości Boga. Zachowane do dzisiaj ruiny świątyń babilońskich, egipskich, greckich czy rzymskich wskazują, że człowiek starożytny przykładał dużą wagę do miejsc poświęconych Bogu. Wiele z tych świątyń zadziwia ogromem, bogactwem wystroju i artyzmem. Podobnie było u Inków i Azteków (wspomnijmy monumentalne świątynie Słońca w Pisac i na wyspach jeziora Titicaca). Do dzisiaj można podziwiać pagody w Indiach, Birmie i Laosie czy meczety w krajach arabskich. Olśniewają one pięknem i artystycznym kunsztem, co wyraża szacunek i cześć dla bóstwa, któremu te miejsca kultu były poświęcone.

Można powiedzieć, że wszystkie wielkie i znane religie świata mają miejsca kultu oraz własne „miejsca święte", czyli sanktuaria. Sanktuarium to miejsce w sposób szczególny uświęcone, przepojone sacrum. To miejsce szczególnej obecności Boga. Należy zauważyć, że poszczególne religie rozumieją sacrum w różny sposób. Stąd występują w nich różnorakie określenia tych specyficznych przestrzeni, które – według przekonania wierzących – są „nasycone" świętością. Dlatego mówi się o miejscach świętych (sacrum) i miejscach świeckich (pogańskich – profanum). Na oznaczenie sposobu, w jaki przejawia się sacrum w danym miejscu, religioznawcy używają jeszcze terminu „hierofancja". Wzajemne relacje miedzy sacrum a przestrzenią stanowią przedmiot badań geografii religii. Hierotopografia wyróżnia, w zależności od przyjętych kryteriów, różne typy miejsc świętych.

Na miejsce święte można patrzeć w różnych aspektach. Teolog powie, że

---

* Omówienie książki: *Miejsca święte Rzeczypospolitej. Leksykon*, red. A. Jackowski, Kraków 1998, ss. 416, Wydawnictwo „Znak". Jest to kontynuacja i uzupełnienie wydanej wcześniej przez to wydawnictwo publikacji *Miejsca święte. Leksykon*, red. Z. Pasek, Kraków 1997. W opracowanie haseł włączyli się młodzi naukowcy z Uniwersytetu Jagiellońskiego pod kierunkiem prof. A. Jackowskiego oraz z Uniwersytetu Łódzkiego z prof. S. Liszewskim na czele.

to Bóg sam wybrał takie miejsce, aby tu oddawano Mu cześć i zwracano się do Niego z prośbami o potrzebne łaski. Socjolog będzie w nim widział ważny ośrodek kultu religijnego gromadzący rzesze ludzi. Badacz kultury dostrzeże w sanktuarium ogromne nagromadzenie elementów stanowiących o kulturze danej społeczności. Etnolog będzie analizował przenikanie idei i powstawanie różnorodnych wytworów rękodzielnictwa dzięki migracjom związanym z nawiedzaniem miejsc świętych. Geograf religii zaś będzie badał relacje między sacrum a przestrzenią, a także ustalał trasy wędrówek pątników.

Problematyka ruchu pielgrzymkowego i miejsc świętych w Polsce od dawna znajdowała się w kręgu zainteresowań przedstawicieli różnych dyscyplin naukowych. Istnieją liczne monografie omawiające poszczególne sanktuaria, są to jednak prace o charakterze historycznym i dewocyjnym. Wyraźnie brakuje w literaturze przedmiotu ujęcia globalnego, porównującego istniejące ośrodki pielgrzymkowe. Sporadycznie podejmowane były pewne próby opracowań w aspekcie socjologicznym (W. Piwowarski, E. Ciupak, R. Jusiak) czy też geograficznym (na przykład mapa rozłożenia miejsc pielgrzymkowych zatytułowana *Ośrodki kultu religijnego w Polsce*, Warszawa 1984). Do takich opracowań należy też interesująca i kompetentna praca Antoniego Jackowskiego *Zarys geografii pielgrzymek* (Kraków 1991). Nadal jednak aktualny pozostaje postulat podjęcia wnikliwych badań zjawiska ruchu pielgrzymkowego i miejsc świętych. W polskim dorobku naukowym, obejmującym dziedzinę badań miejsc świętych, stosunkowo skromna jest literatura encyklopedyczna dotycząca miejsc pielgrzymkowych. Poza dawnym i mało znanym dziełem P. H. Pruszcza *Morze łaski Bożej, które Pan Bóg w Koronie Polskiej po różnych miejscach przy obrazach Chrystusa Pana i Matki Jego wylewa* (Kraków 1662), pracą W. Zalewskiego *Sanktuaria polskie. Katalog encyklopedyczny miejsc szczególnej czci Osób Trójcy Przenajświętszej, Matki Bożej i Świętych Pańskich* (Warszawa 1988) oraz wydaną pod redakcją Z. Paska książką *Miejsca święte. Leksykon* (Kraków 1997), dotąd nie było w naszej literaturze ogólnego i kompetentnego opracowania znaczniejszych ośrodków pielgrzymkowych w Polsce. Ukazanie się więc na rynku wydawniczym dzieła *Miejsca święte Rzeczypospolitej. Leksykon* pod redakcją A. Jackowskiego[2] wypełnia tę lukę wśród opracowań poświęconych polskim ośrodkom pątniczym.

Antoni Jackowski od lat zajmuje się miejscami świętymi; włożył wiele wysiłku w poznanie tego słabo dotąd opracowanego przedmiotu badań. Swoimi pracami przyczynia się też do upowszechnienia rzetelnej wiedzy na ten temat, zarówno w aspekcie ściśle naukowym, jak również w ujęciu przystępnym dla szerszego kręgu czytelników.

Książka *Miejsca święte Rzeczypospolitej* w swej zasadniczej części podaje podstawowe informacje dotyczące 271 polskich ośrodków kultu religijnego

---

[2] Dr hab. Antoni Jackowski jest profesorem zwyczajnym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jest autorem wielu publikacji dotyczących miejsc pielgrzymkowych, wśród których warto wyróżnić pracę zatytułowaną *Pielgrzymowanie* (Wrocław 1998). Jest też redaktorem naczelnym wydawanego od 1995 roku przez Instytut Geografii Uniwersytetu Jagiellońskiego periodyku naukowego „Peregrinus Cracoviensis".

oraz trzech ośrodków zagranicznych: dwóch związanych z kultem Matki Bożej Jasnogórskiej (Berrima – Penrose Park w Australii i Doyleston w Stanach Zjednoczonych) oraz sanktuarium Matki Bożej Kozielskiej w kościele św. Andrzeja Boboli w Londynie.

Prezentowane w *Leksykonie* hasła zostały opracowane bardzo starannie i ubogacone prawie 350 dobrze dobranymi fotogramami. Poszczególne hasła zawierają informacje historyczne, mówią o położeniu geograficznym, charakteryzują specyfikę danego ośrodka pielgrzymkowego, opisują istotne formy kultu i podają przybliżoną liczbę przybywających do niego osób. Najobszerniej zostały przedstawione Jasna Góra i Kalwaria Zebrzydowska, a także liczne ośrodki kultu religijnego znajdujące się w Krakowie. Wiele haseł zawiera podstawowe informacje o ważniejszych dziełach sztuki sakralnej znajdujących się w poszczególnych sanktuariach.

Należy zwrócić uwagę na rzetelność opracowania poszczególnych haseł, o czym możemy się przekonać porównując informacje zawarte w omawianym leksykonie z informacjami zamieszczonymi w leksykonie *Miejsca święte* wydanym pod redakcją Z. Paska. Na przykład pod hasłem „Leżajsk" w tej ostatniej książce czytamy: „Celem przybywających z całego świata żydowskich pielgrzymów (kilka tysięcy w 1997 roku) jest grób cadyka Elimecha (1717-1787), jednego z przywódców ruchu chasydzkiego". Ostatnie zdanie tego hasła brzmi: „Oprócz żydowskiego cmentarza z grobem cadyka, w Leżajsku znajduje się także zespół klasztorny Bernardynów, w skład którego wchodzi kościół ze słynnymi w Polsce organami". Tymczasem „zespół klasztorny Bernardynów" jest sławny nie tyle z powodu organów, ile z powodu znajdującego się w nim obrazu Matki Bożej Pocieszenia, zwanego również obrazem Matki Bożej Leżajskiej. Dziwi pominięcie w tym haśle tak ważnej informacji. Natomiast w książce Jackowskiego czytamy: „Leżajsk – miasto w dolinie Sanu, w archidiecezji przemyskiej. Ośrodek kultu Leżajskiej Matki Bożej Pocieszenia". W dalszej części hasła czytamy, że jest to „jeden z ważniejszych ośrodków chasydzkich Galicji, związany z osobą sławnego cadyka Elimecha".

W *Leksykonie* poszczególne sanktuaria pogrupowano w centra kultowe o zasięgu międzynarodowym (Jasna Góra, Kalwaria Zebrzydowska, Niepokalanów, Góra Świętej Anny), krajowym (Licheń, Piekary Śląskie), ponaddiecezjalnym (m. in. Gietrzwald, Święta Lipka, Kodeń, Kalwaria Pacławska, Leżajsk, Tuchów, Bardo Śląskie), regionalnym i lokalnym.

Oprócz dokładnej charakterystyki sanktuariów katolickich, szczególnie tych, które obecnie odznaczają się wyjątkową żywotnością religijną, omówiono też 19 miejsc kultu pogańskich Słowian. W recenzowanej pracy scharakteryzowano też 8 ośrodków kultu religijnego protestantyzmu, które – w świetle tego wyznania – nie są w dosłownym tego słowa znaczeniu „miejscami świętymi". Własne hasła mają również: judaizm (9), islam (4), mariawici (2), Kościół grekokatolicki (5), Kościół ormiański (4), Kościół prawosławny (13). Takie zestawienie ośrodków kultu religijnego odzwierciedla kulturową specyfikę Rzeczypospolitej, w której nie stosowano zasady „cuius regio, eius religio". Chociaż w Polsce zawsze dominowali katolicy, to do drugiej wojny światowej by-

liśmy krajem wielonarodowościowym i wielowyznaniowym, a ojczyzna nasza słynęła z tolerancji i koegzystencji wyznawców różnych religii.

Wiele miejsca poświęcono omówieniu ośrodków pielgrzymkowych Kościoła prawosławnego, w którym doniosłą rolę pełnią ikony uznawane za teofanie, widzialne znaki niewidzialnej obecności i łaski Bożej. Oprócz słynnego centrum pielgrzymkowego w Poczajowie omówiono między innymi takie znane ośrodki, jak Grabarka, Jabłeczna, Żyrowice czy Supraśl.

W książce *Miejsca święte* wyczerpująco scharakteryzowano religijne wędrówki wspólnot żydowskich, które wiążą się z odwiedzaniem grobów osób zmarłych w opinii świętości. Do takich słynnych miejsc należą na przykład groby rabina Mojżesza Isserlesa w Krakowie i cadyka Elimecha w Leżajsku.

W *Leksykonie* zostały też uwzględnione ośrodki, które w wyniku burz dziejowych znalazły się poza granicami państwa polskiego, szczególnie sanktuaria leżące na terytorium Ukrainy, Białorusi, Litwy i Łotwy. Przykładowo można wymienić takie loca sacra, jak Ostra Brama w Wilnie, Kalwaria w Werkach, Berdyczów, Pińsk, Połock oraz Aglona, zwana „inflancką Jasną Górą".

Godny podkreślenia jest fakt zamieszczenia w omawianej książce bardzo bogatej i dobrze dobranej literatury przedmiotu (zawiera ona 311 pozycji), która została podzielona na prace o charakterze ogólnym, regionalnym i prace dotyczące miejsc i obiektów sakralnych. Zamieszczono też siedem map, które ukazują położenie geograficzne miejsc świętych oraz szlaki migracji religijnych w Polsce.

Publikacja *Miejsca święte Rzeczypospolitej* opisuje, charakteryzuje i przybliża problematykę ośrodków kultu religijnego w Polsce. Jest to książka, która będzie przydatna przedstawicielom wielu dyscyplin naukowych, szczególnie tych, których przedmiotem zainteresowania są zjawiska i fakty religijne związane z ruchem pielgrzymkowym oraz z miejscami kultu religijnego.

Na zakończenie warto wspomnieć, że wnikliwa lektura recenzowanej książki, oprócz poszerzenia wiedzy na temat miejsc świętych, może przyczynić się do umocnienia uczuć religijnych, a także do pogłębienia postaw patriotycznych. Nic zatem dziwnego, że podczas uroczystej promocji, która miała miejsce w Auli im. Wincentego Pola Instytutu Geografii Uniwersytetu Jagiellońskiego, prorektor Uniwersytetu Jagiellońskiego prof. dr hab. Franciszek Ziejka, nawiązując do tytułu poematu patrona sali *Pieśń o ziemi naszej*, recenzowaną pozycję nazwał „Pieśnią o ziemiach naszych" – wiadomo bowiem, jaką rolę odegrały ośrodki kultu religijnego, miejsca święte, w dziejach państwowości polskiej, szczególnie w okresach zaborów, wojen i różnorodnych zagrożeń dla trwałości narodu polskiego i państwa, kiedy budziły świadomość narodową i kształtowały postawy patriotyczne.

PROPOZYCJE „ETHOSU"

Służąc prawdzie służyć życiu. Lubelskie lata Karola Wojtyły. Jan Paweł II na Lubelszczyźnie, Lublin 1999, ss. 93, Idea Media.

Lubelskie wydawnictwo ideaMedia specjalizuje się w publikacji wydawnictw albumowych. Na swoim koncie ma zarówno serię albumów poświęconych malarzom związanym z Lublinem i z Kazimierzem Dolnym, jak i pozycje dotyczące zabytków i krajobrazów Lubelszczyzny. W 1999 roku wydawnictwo zwróciło się do Instytutu Jana Pawła II KUL z propozycją wydania albumu dokumentującego związki kardynała Karola Wojtyły – papieża Jana Pawła II z Lublinem. W wyniku tej współpracy udało się zgromadzić około stu zdjęć ukazujących jego pobyty w Lublinie, począwszy od lat pięćdziesiątych. Obecność księdza Karola Wojtyły w Lublinie związana była głównie z jego pracą naukowo-dydaktyczną na KUL-u, dlatego większość fotografii ukazuje jego związki właśnie z tą uczelnią.

Dzień 17 X roku 1978 nie przerwał tych więzi. Jan Paweł II, co prawda, tylko raz odwiedził Lublin: podczas pielgrzymki do Polski w roku 1987, jednak mieszkańcy Lublina wiele razy odwiedzali Jana Pawła II w Rzymie i w Castel Gandolfo. Odbywały się też spotkania na Jasnej Górze w 1979 roku (dokąd część studentów KUL-u powędrowała pieszo) oraz w Warszawie w roku 1983, gdzie Rektor i przedstawiciele Senatu Akademickiego KUL wręczyli Ojcu Świętemu dyplom doktora honoris causa (ówczesne władze komunistyczne nie zgodziły się na spotkanie w Lublinie).

Zestawowi zdjęć towarzyszy kilka świadectw pisanych: ks. prof. Tadeusza Stycznia (*Nasz Profesor Papieżem!*), bpa Ryszarda Karpińskiego o wizycie Jana Pawła II w katedrze lubelskiej oraz ks. Ryszarda Juraka, proboszcza parafii św. Rodziny, gdzie Papież odprawił Mszę świętą podczas wizyty w naszym mieście. Na końcu książki zamieszczono „lubelskie" kalendarium kardynała Wojtyły – Jana Pawła II opracowane przez M. Filipiak i C. Rittera.

C.R.

Janusz Poniewierski, *Pontyfikat*, Kraków 1999, ss. 423, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.

Anonsowana książka jest swego rodzaju kroniką pontyfikatu Jana Pawła II, jednocześnie ukazuje głębszy nurt tego pontyfikatu, pozwala wczuć się w jego wewnętrzny puls. Autor patrzy na pontyfikat w kontekście dziejów współczesnego świata, jego problemów i przemian, jakie się w nim – również za sprawą tego pontyfikatu – dokonały.

Poniewierski nie popełnia jednak błędu wielu autorów piszących o obecnym pontyfikacie, to znaczy nie redukuje go wyłącznie do wymiaru politycznego i społecznego. Pokazuje, że wszystko, czego dokonał Jan Paweł II w wymiarze politycznym czy społecznym, płynie z religijnej misji Papieża. U progu swego pontyfikatu Jan Paweł II wypowiedział pamiętne słowa: „Otwórzcie drzwi Chrystusowi...". Książka dobrze pokazuje, że słowa te stanowią główną „siłę napędową" tego pontyfikatu.

Opowiadając o pozytywnych reakcjach na dokumenty i pielgrzymki Papieża, Poniewierski nie pomija milczeniem faktu, że niejednokrotnie spotykają się one z krytyką, a nawet z ostrym sprzeciwem (czyni to także ks. Józef Tischner w swoim wstępie do książki). Lektura książki pokazuje, że owa krytyka, płynąca z różnych, niekiedy przeciwstawnych sobie stron, stanowi od początku stały element tego pontyfikatu. Papież jest niejednokrotnie znakiem sprzeciwu. Warto przypomnieć rekolekcje, które kardynał Wojtyła wygłosił przed laty papieżowi Pawłowi VI. Powiedział wówczas: „Czyż słowa: «Znak, któremu sprzeciwiać się będą», nie jest jakąś szczególną definicją Chrystusa i jego Kościoła?" Można dodać: Czy nie jest to również jakaś szczególna definicja urzędu papieża? I czy nie świadczy to o tym, że Jan Paweł II idzie wiernie śladami Mistrza?

Poniewierski nie próbuje podsumowywać obecnego pontyfikatu. Swoją książkę kończy spojrzeniem w jego trzecią dekadę, które jest zarazem spojrzeniem w trzecie tysiąclecie chrześcijaństwa. Jak często powtarza Jan Paweł II, rozwiązywanie problemów współczesnego świata nie wymaga, jak to niektórzy sugerują, wyjścia poza Ewangelię, lecz przeciwnie – wymaga powrotu do Ewangelii przeżywanej w całym jej radykalizmie. Przesłanie to pozostaje niezmiennie aktualne.

J.M.

Paul Johnson, *W poszukiwaniu Boga*, tłum. A. Czarnocki, Warszawa 1998, „Świat Książki", ss. 254.

Jedna z ostatnich książek świetnego historyka brytyjskiego Paula Johnsona, autora takich znanych na naszym rynku dzieł, jak *Historia chrześcijaństwa*, *Narodziny nowoczesności* oraz *Intelektualiści*, jest pozycją szczególną w jego

twórczości. *W poszukiwaniu Boga* to książka, w której Johnson zajmuje się problemami religii katolickiej, w tym swoim katolicyzmem. Książka w dużej mierze konfesyjna. W kilkunastu rozdziałach poświęconych fundamentalnym problemom wiary (między innymi istnieniu Boga, problemowi stworzenia, Kościołowi, śmierci, modlitwie) autor przedstawia swoją wizję intelektualną oraz odczuwanie katolicyzmu. Czyni to stylem otwartym na piękno i pełnym wewnętrznego żaru.

Nie jest to jednak tekst czysto subiektywnego wyznania. Rozumienie wiary przez Johnsona może nas – czytelników – sporo nauczyć, a przynajmniej pobudzić do namysłu. Polski katolik, najczęściej dziś „zapędzony do kąta" przez idee tolerancji, pluralizmu i relatywizmu, może z rodzajem odkrywczego zdumienia przeczytać, jak zdecydowanie autor uzasadnia wyższość katolicyzmu w stosunku do innych religii, wyjaśnia, czym jest dla niego modlitwa („jest to w życiu jedyna rzecz, która nigdy nie zawodzi", s. 222) i jak w pełni realistycznie pojmuje znaczenie potępienia i piekła. W książce można odnaleźć również garść poloników: między innymi charakterystykę naszych dziejów narodowych, a także wielkie uznanie dla osoby i działalności Wandy Półtawskiej, „niezwykłej, świątobliwej niewiasty" (s. 72). Oczywiście wiele miejsca Johnson poświęca papieżowi Janowi Pawłowi II, nie obywa się tu jednak bez nieporozumień.

Jest w tej książce wiele mądrości wiary przekazanej językiem współczesnym oraz pełnym asercji. Jest również sporo – jak to u Johnsona – tez kontrowersyjnych (jak choćby jego pogląd na temat kapłaństwa kobiet). Jednak przede wszystkim o wartości tej niewielkiej objętościowo książki stanowi jej zdolność pobudzenia do ponownego przemyślenia spraw naszej wiary.

W.Ch.

Jerzy Kłoczowski, *Unia Lubelska. Lublin miasto Unii. The Union of Lublin. Lublin the City of the Union*, Lublin 1999, ss. 63, IdeaMedia.

Dzieje unii politycznej Królestwa Polskiego i Wielkiego Księstwa Litewskiego należą do najbardziej pasjonujących wątków naszej historii. Od początku dzieje te były związane z Lublinem, gdzie 2 lutego 1386 roku dokonano elekcji Władysława Jagiełły na króla Polski. Początkowo unię wyobrażano sobie jako proste wcielenie Wielkiego Księstwa do Korony, jednak z czasem przybrała ona kształt konfederacji dwóch „narodów politycznych": równych z równymi, wolnych z wolnymi. Jej akt podpisano w Lublinie w 1569 roku. Kalendarz rocznicowych wydarzeń 1999 roku wzbogaca publikacja będąca owocem współpracy wydawnictwa IdeaMedia i Instytutu Europy Środkowo-Wschodniej, którego kierownikiem jest znany historyk prof. Jerzy Kłoczowski. W anonsowanej tu publikacji opisuje on około dwóchsetletni okres ewolucji unii polsko-litewskiej: od unii ściśle personalnej do instytucjonal-

no-prawnej, dzieje samej Unii Lubelskiej, jej ówczesne znaczenie, a także konsekwencje dla przyszłości i narodowo-państwowej tożsamości nie tylko Polaków i Litwinów, ale również Białorusinów i Ukraińców, a w pewnej mierze także i Żydów. Wszystko to opowiedziane jest na tle opisu miejsca Lublina w polityczno-kulturowym krajobrazie Rzeczypospolitej Obojga Narodów.

Tekst prof. Kłoczowskiego odsłania na tle rozważań historycznych kilka ważnych przesłanek dla współczesnej polityki polskiej i europejskiej. Unia Lubelska została ukazana jako model (nie jedyny w historii Europy, ale bardzo ważny) dla dzisiejszej Unii Europejskiej. Autor wskazuje na znaczenie kultury w formułowaniu celów politycznych oraz na tradycję oddolnej inicjatywy obywatelskiej w kształtowaniu porządku społeczno-politycznego (zasada pomocniczości). Ukazując historyczną i polityczną rolę procesów tak zwanego długiego trwania uczy myślenia dalekosiężnego. Zwraca też uwagę, że współczesne badania historyków – w Polsce, na Litwie, Białorusi i na Ukrainie – przyczyniają się do przełamywania wielu negatywnych stereotypów i pracują na rzecz zbliżenia narodów.

Autor zwraca także uwagę na lokalny kontekst tego wielkiego wydarzenia sprzed 430 lat. W imię promocji miasta i regionu należy zadbać o wszystkie dokumenty i zabytki związane z dziedzictwem Unii Lubelskiej. Reprodukcje i zdjęcia wielu z nich – na czele z monumentalnym obrazem Jana Matejki *Unia Lubelska* ze zbiorów Muzeum Lubelskiego – znalazły się na kartach tej publikacji o charakterze albumowym.

C.R.

Jarosław BOROWSKI

REKOLEKCJE PO ODEJŚCIU PANA COGITO

Sprawozdanie z sesji „Która lektura? Zbigniew Herbert" Lublin, 12-14 XI 1998

Odbywająca się w dniach 12-14 listopada 1998 roku w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim sesja polonistyczna poświęcona twórczości Zbigniewa Herberta miała specyficzny charakter i szczególną wagę. Ponad dwudziestu prelegentów reprezentowało różne ośrodki naukowe z całego kraju (między innymi Lublin, Kraków, Poznań, Bydgoszcz, Toruń, Częstochowę) i z zagranicy (Holandię, Włochy, Węgry, Litwę). Ważny był również otwarty charakter sesji, której obrady toczyły się przy szerokim audytorium złożonym nie tylko ze studentów polonistyki: obecni byli także studenci i pracownicy innych kierunków, nauczyciele, młodzież licealna. Jednak szczególny charakter sympozjum wynikał z innej okoliczności. Organizatorzy projektując sesję nie mogli przewidzieć, że wkrótce Zbigniew Herbert zakończy definitywnie swoje dzieło twórcze, wydając na dziesięć tygodni przed śmiercią swój ostatni tomik wierszy *Epilog burzy*.

Chyba pierwszy raz po wojnie wszyscy tak dotkliwie przeżyliśmy odejście polskiego poety. W minionym pięćdziesięcioleciu odchodzili inni wybitni twórcy. Gałczyński i Tuwim umierali po części w konsekwencji uśmiercających twórczo czasów socrealistycznej nocy; Lechoń, Wierzyński czy Wat kończyli życie poza krajem, bez specjalnego rezonansu w PRL-u. Były to śmierci w jakiś sposób „wstydliwe" (przede wszystkim dla ówczesnej władzy), o których nie należało mówić zbyt głośno, których okoliczności najlepiej było przemilczeć. Powodem owej „wstydliwości" nie zawsze był status poety-emigranta, czasem koniec poety był zgoła niebohaterski i „niegodzien" nagłaśniania przez optymistycznie nastawione publikatory. Takie było samobójstwo Wojaczka czy Stachury, jakże „inne" zresztą od samobójstw Lechonia i Wata, dające jednak „przepustkę" do pośmiertnej kariery poete maudite; podobny charakter miało „deliryczne" odejście Grochowiaka czy Iredyńskiego.

I zupełnie inna, tak „naturalna" w tym kontekście, nasycona niezwykłym autentycznym patosem śmierć Herberta – wolnego poety w wolnym kraju. Może w Polsce nie potrafimy do końca ocenić dramatu tego wydarzenia, może dopiero ktoś z zewnątrz musi nam uświadamiać pewne sprawy, tak jak ostatnio Alfred Alvarez przypomniał z perspektywy Zachodu, że tuż przed śmiercią Herberta uważano za „najwy-

bitniejszego żyjącego poetę europejskiego"[1].

W efekcie lubelskie spotkanie stało się pierwszą okazją do naukowego namysłu nad twórczością już zamkniętą. Zwykle w takich przypadkach ujawnia się pokusa spojrzenia globalnego, pospiesznego podsumowania, poszukiwania rozciągliwych a pojemnych kategorii i definicji. Trzeba jednak przyznać, że w czasie sesji unikano podobnej, często grożącej uproszczeniami refleksji. Jeśli padały propozycje uogólniające, artykułowano je ostrożnie, z widoczną troską o możliwie obiektywne spojrzenie na dorobek autora *Pana Cogito*. Z drugiej strony tytułowe sformułowanie sesji: „Która lektura?" narzucało niejako interpretacyjny charakter wystąpień. I rzeczywiście, mieliśmy sporo interpretacji i analiz pojedynczych utworów, poczynając od wiersza *Dwie krople*, otwierającego debiutancką *Strunę światła*, skończywszy na *Brewiarzu* z *Epilogu burzy*. Ale lekturę rozumiano też szerzej, jako czytanie pod pewnym kątem, aspektowe, obejmujące bloki tekstów. Wysłuchaliśmy też referatów poświęconych sposobom lektury Herberta przez wybrane grupy odbiorców, dotyczących zatem problemu recepcji tej poezji.

Gdyby pokusić się o wskazanie istotnych kręgów tematycznych, należałoby wyróżnić trzy obszary refleksji. Pierwszy dotyczył szeroko rozumianego sacrum w liryce Herberta. Zastanawiano się więc nad chrystologią autora *Na marginesie procesu*. Roman Doktór (Lublin) stwierdził, że w „chrystologicznych" wierszach poeta nie tyle sam wątpi, ile raczej wchodzi w rolę wątpiącego. Na nowo poruszano nurtujący od dawna krytyków wątek „angelologiczny". Tu, oprócz przekrojowej wypowiedzi Wacława Pyczka (Lublin), wysłuchaliśmy Władysława Panasa (Lublin), który doczekał się owacji po swej fenomenalnej analizie *Siódmego anioła*, wywracającej do góry nogami dotychczasowe odczytania tego utworu. Interesowano się *Przeczuciami eschatologicznymi Pana Cogito* (Joanna Grądziel z Poznania). Teolog Jerzy Szymik (Lublin), który wziął na warsztat niepokojący, czteroczęściowy *Brewiarz*, ukazał „kapłańską" perspektywę tego cyklu. Jerzy Kaczorowski (Wilno) roztrząsał problemy autora *Pana Cogito* z chrześcijaństwem.

Drugi krąg można określić krótko: Herbert i „-izmy". Wśród nich tak odległe od siebie jak klasycyzm i postmodernizm. Nad rolą tego pierwszego w twórczości autora *Napisu* zastanawiali się Andrzej Kaliszewski (Kraków) i Tomasz Garbol (Lublin), a Francesca Fornari (Włochy) przedstawiła własne, ciekawe ujęcie tematu „Herbert wobec antyku". Najgorętszą jednak dyskusję wzbudziła wypowiedź Lidii Wiśniewskiej (Bydgoszcz) kojarząca Herberta z postmodernizmem. I nie była to jedyna, choć niewątpliwie najbardziej kontrowersyjna próba konfrontacji autora z problemami współczesności. Wojciecha Gutowskiego (Toruń) zaintrygowało coś, czego na pierwszy rzut oka nie ma w twórczości Herberta, mianowicie erotyzm. Andrzej Kaliszewski drugą część swego referatu poświęcił tropieniu poetyki faktu. Wioletta Stradomska (Lublin) przyjrzała się relacji: Herbert a Nowa Fala. Judit Reimann – jak na Węgierkę przystało – zajęła się kwestią Herbert a Węgry (i Węgrzy).

[1] „Tygodnik Powszechny. Kontrapunkt" 1999, nr 1-2, s. 1.

Trzeci wreszcie krąg, najszerszy, dotyczył poetyki autora *Elegii na odejście*, ale poetyki rozumianej w szczególnym związku z etyką (przypomina się w tym miejscu tytuł tomu esejów Stanisława Barańczaka *Poetyka i etyka*). Krzysztof Czajkowski (Częstochowa) mówił o Herbertowskiej poetyce stosowanej „na odejście", jego żona zaś, Agnieszka Czajkowska, wskazała na różne aspekty warsztatu poetyckiego Herberta, biorąc za motto znaną frazę Miłosza: „czym jest poezja, która nie ocala...". Arendt van Nieukerken (Holandia) pytał na kanwie *Mademoiselle Corday* z tomu *Rovigo* o „los poezji publicznej w epoce nieufności". W tejże, to znaczy w obecnej epoce poezja publiczna wydaje się czymś anachronicznym, reprezentuje powagę „nagiego dyskursu" wobec poetyckiego, i nie tylko, werbalizmu, a jej ważną bronią staje się ironia sytuacyjna. Zofia Zarębianka (Kraków) podjęła próbę namysłu nad pryncypiami etycznymi poezji polskiej w perspektywie śmierci autora *Martwej natury z wędzidłem*. Edward Fiała (Lublin) interpretował figurę Mistrza otwierającą w poezji Herberta perspektywę świata wartości. Wśród Mistrzów spotykamy oczywiście Henryka Elzenberga, ale i rabbiego Nachmana z Bracławia, Thomasa Mertona, dawnych mistrzów chrześcijańskiego malarstwa. Europejski homo eticus Herberta wyrasta z ethosu judeochrześcijańskiego. Józef Fert (Lublin) badał wpływ, jaki wywarł na Herberta inny wielki poeta „etyczny" – Norwid. Anna Ratuszna (Toruń) przedstawiła dramatyczną stronę wizerunku człowieka w liryce autora *Raportu z oblężonego miasta*. Problemy etyczne przewijały się w pozostałych interpretacjach poszczególnych wierszy. Radosław Sioma (Toruń) aktualizował znaczenie *Trenu Fortynbrasa*, Małgorzata Łukaszuk (Lublin) analizowała *Przepaść Pana Cogito*, Andrzej Tyszczyk (Lublin) porównywał dwie wersje utworu *Kant. Ostatnie dni*, Paweł Próchniak (Lublin) w niezwykle subtelny sposób pokazał, jak w wierszu *Dwie krople* otwiera się „przestrzeń" trudnej, bo zrodzonej z goryczy, czułości.

Referat Pawła Próchniaka, wygłoszony pod koniec sesji, korespondował z tonem pierwszej sympozjalnej wypowiedzi, jaką było zwięzłe, ale ważne wprowadzenie dokonane przez prof. Stefana Sawickiego. W ten krąg etyczny wpisał się też otwierający sesję rektor KUL, ks. prof. Andrzej Szostek, etyk, posiłkujący się w swej działalności, zwłaszcza dydaktycznej, tekstami literackimi, w tym również autora *Pana Cogito*. Jego Magnificencja ujawnił przy okazji projekt przyznania Zbigniewowi Herbertowi doktoratu honoris causa KUL. Wiadomo, że poeta regularnie odmawiał przyjmowania podobnych zaszczytów. Być może, gdyby nie śmierć, uczyniłby wyjątek...

W ten sposób przechodzimy do drugiego, bardziej kameralnego, na poły prywatnego wymiaru sympozjum. Zawdzięczaliśmy go szczególnemu gościowi, którym była pani Katarzyna Herbertowa. Towarzyszyła obradom przez większość czasu, pozostały zaś czas poświęciła na prywatne rozmowy w kuluarach, na spotkania z poszczególnymi uczestnikami sesji. Odbyło się też jedno bardziej oficjalne spotkanie, podczas którego pani Katarzyna odpowiadała na pytania kierowane przez publiczność: badaczy, studentów, czytelników. Dotyczyły one między innymi ineditów poety. Okazuje się, że poetycka szuflada ukrywa jeszcze niejedno, choć raczej nie

należy się spodziewać jakiejś pośmiertnej eksplozji literackiej, tak jak to było w przypadku Wata. Na publikację oczekują notatki i eseje z podróży do Grecji. Część z nich została złożona do druku w „Czytelniku" jeszcze w latach sześćdziesiątych jako tom zatytułowany *Labirynt nad morzem*, autor wycofał go jednak po wydarzeniach 1968 roku. Jest trochę nie wydanych tekstów poetyckich, przy czym część to właściwie „quasi-inedita"; były publikowane tylko za granicą w językach obcych. Charakterystyczne, że Herbert w zasadzie nie pisał dziennika, natomiast w archiwum znajduje się wiele rysunków – Herbert traktował je jako dokumentację swoich peregrynacji, zamiast fotografii. Czyżbyśmy doczekali się następnego twórcy „intersemiotycznego", po Schulzu, Czapskim, Mrożku? Odpowiedź może dać planowana w tym roku wystawa plastycznej spuścizny Herberta w warszawskim Muzeum Literatury.

Dowiedzieliśmy się też czegoś o warsztacie twórczym autora *Pana Cogito*. Jego lektury obejmowały głównie filozofię i sztukę, rzadziej beletrystykę. Nie czytał natomiast przysyłanych mu wierszy młodych adeptów poezji; nie czytał również poświęconych swojej twórczości interpretacji. Pisał natomiast najchętniej... w łóżku. W czasie podróży zagranicznych większość dnia spędzał w muzeach.

Trzeba również odnotować kilka ważnych kwestii, które pojawiły się w dyskusji obok zagadnień i polemik szczegółowych. Zrodziła je okazja do wymiany poglądów nad dziełem już ukończonym. Rozważano, jaka jest w tym dziele rola *Epilogu burzy*: czy jest zwieńczeniem gwarantującym ciągłość całej twórczości Herberta, czy też odmienną, kontrastującą z resztą twórczości pointą? Zastanawiano się nad charakterem Herbertowskiej aksjologii; obok głosów sugerujących statyczność aksjologicznych wzorców pojawiły się opinie podkreślające, że fascynujący jest u Herberta właśnie proces dynamicznego dochodzenia do wartości. W tym kontekście pytano też o relacje między aksjologią a klasycyzmem, między klasycyzmem a chrześcijaństwem, romantyzmem czy awangardą. Nieuchronna wydawała się konfrontacja z Miłoszem; wskazywano, że za „publicystycznym" sporem obu poetów ukrywają się poważne różnice w optyce świata poetyckiego (Miłosz – poeta bytu, Herbert – poeta wartości).

Sympozjum potwierdziło też, że anachroniczny jest z dzisiejszego punktu widzenia podział twórczości Herberta na trzy chronologiczne fazy: klasyczną, etyczno-obywatelską i metafizyczną. Nie tylko dlatego, że gmatwa się tu chronologia. Coraz częściej dostrzegamy „romantyczną" stronę Herbertowskiego klasycyzmu, etykę współczucia przebijającą przez aksjologiczny „monumentalizm", dialog z chrześcijaństwem, którego bynajmniej nie można sprowadzić do konstatacji o „pustym niebie Pana Cogito" (jak pisał przed kilku laty Paweł Lisicki). Spór przenosi się w inne rejony; dotyczy na przykład charakteru owego „ciemnego źródła" tej poezji – by posłużyć się tytułem książki Andrzeja Franaszka. Czy chodzi zatem o cierpienie, rozpacz, lęk, jak chce Franaszek, czy o żal i smutek duszy, obecne choćby w *Brewiarzu*?[2]

[2] Zob. J. Kornhauser, *Uśmiech Sfinksa. O „Epilogu burzy"*, „Tygodnik Powszechny. Kontrapunkt" 1999, nr 1-2, s. 4.

Sesja uświadomiła jeszcze jeden fakt: coraz wyraźniej dochodzi do głosu młode pokolenie badaczy Herberta, pokolenie, dla którego pierwszym doświadczeniem „herbertowskim" był już nie *Pan Cogito*, ale *Raport z oblężonego miasta*, dla najmłodszych może nawet dopiero *Elegia na odejście* (z 1990 r.). Siłą rzeczy optyka tego pokolenia jest już inna niż optyka Kwiatkowskiego czy Wyki. Widać jednak wyraźnie, że Herbert dalej przyciąga, i dotyczy to również Herberta z jego ostatnich tomów wierszy. Nie można więc mówić – jak chcieli niektórzy jakiś czas temu – o regresie poety. Świadczą o tym teksty, świadczą czytelnicy, świadczy również lubelskie sympozjum.

Ks. Alfred WIERZBICKI

CZYTANIE CZECHOWICZA: USŁYSZEĆ NUTĘ CZŁOWIECZĄ

Sprawozdanie z sympozjum w 60-lecie śmierci poety

Lublin, 9-10 IX 1999

9 września 1939 roku jedna z pierwszych bomb zrzuconych na Lublin zabiła poetę Józefa Czechowicza, który do rodzinnego miasta przyjechał z zajmowanej przez Niemców Warszawy. Swą śmierć przeczuwał wcześniej w wierszach, przeczuwał także sławę sięgającą poza grób. Czym jest poezja Czechowicza dzisiaj – 60 lat po jego śmierci? Czy nadal ją czytamy? I w jaki sposób można ją dzisiaj czytać? Są to pytania, dzięki którym można sprawdzić obecność Józefa Czechowicza we współczesnej świadomości kulturalnej.

Należy się wdzięczność lubelskiemu Wydawnictwu „Norbertinum" i „Ośrodkowi Brama Grodzka – Teatr NN" za przygotowanie rocznicowej uroczystości oraz sesji naukowej „Czytanie Czechowicza", które odbyły się w dniach 9-10 IX 1999 roku. Znakiem pamięci lublinian było złożenie kwiatów na grobie poety na cmentarzu przy ulicy Lipowej oraz Msza święta w jego intencji, celebrowana w kościele Dominikanów przez ks. Alfreda Wierzbickiego, w czasie której homilię wygłosił o. Wacław Oszajca SJ. Próbą zaś nowego odczytania Czechowicza stała się sesja polonistyczna. Podczas sesji zostały wygłoszone cztery referaty: Józefa Ferta „Czechowicz muzyczny", Władysława Panasa „W krainie purpurowego mitu. Prolegomena do przyszłych studiów nad *Poematem* Józefa Czechowicza", Pawła Próchniaka „O *elegii uśpienia*" i Andrzeja Tyszczyka „Czechowicz i miasto".

Trzeba zauważyć, jak czyni to J. Fert, że paradoksalnie o Czechowiczu pisano zarazem sporo i mało. Sporo, jeśli chodzi o ilość wypowiedzi krytyków i komentatorów. Zwłaszcza cenne są teksty o Czechowiczu napisane przez znakomitych poetów, takich jak: Cz. Miłosz, T. Różewicz, J. Przyboś, Z. Herbert, A. Kamieńska, J. Śpiewak, S. Piętak, Z. Bieńkowski. Mało, ponieważ Czechowiczowi zabrakło wydawców i komentatorów, których wysiłkiem Czechowicz zaistniałby we współczesnej świadomości czytelniczej, tak jak na to zasługują jego poetyckie dokonania, bez wątpienia sytuujące go w czołówce polskich poetów XX wieku. Fert nie waha się porównać Czechowicza z Norwidem, jeśli idzie o losy percepcji ich twórczości. Tyle że Norwid miał więcej szczęścia... Pokrewieństwa Czechowicza z Norwidem dają się zresztą stwierdzić w głębszych warstwach samych dzieł obydwu twórców.

Lubelskie „Czytanie Czechowicza" zdaje się zapowiadać nową fazę w dziejach recepcji jego poezji. Oczywiście nie wolno zapominać o dotychczasowym dorobku krytycznym i edytorskim poświęconym dziełu Czechowicza, ale nie wolno też na nim poprzestać. Czechowicz pozostaje poetą wciąż do rozpoznania, a jego utwory nadal czekają na edycję krytyczną. Cieszy więc to, że poloniści z KUL-u myślą o przygotowaniu edycji krytycznej poezji Czechowicza i obiecują to zrobić na stulecie urodzin poety (1903-2003), jak również to, że podejmują oni śmiałe próby interpretacji, które mogą zaowocować wielu odkryciami i zapewnić lubelskiemu poecie prawdziwą obecność we współczesnej tradycji literackiej. Do ciekawych rezultatów prowadzi czytanie Czechowicza w różnych planach. Referaty Ferta i Tyszczyka ukazują poezję Czechowicza w planie szerokim: muzyczność i miasto, natomiast referaty Panasa i Próchniaka są zbliżeniami i skupiają się na lekturze jednego z utworów poety: *Poemat* oraz *elegia uśpienia*. Taka zmiana planu otwiera cały szereg możliwości interpretacyjnych o charakterze syntetycznym i analitycznym. Potrzeba więcej niż jednego klucza interpretacyjnego, aby móc naprawdę dotrzeć do różnorodnych i różnokształtnych pokładów poezji Czechowicza, które istotnie przesądzają o jej magii i jej prawdzie. Jak pokazują zaprezentowane na sesji lektury, mamy do czynienia z poezją wielce świadomą swojej sztuki.

Muzyczność Czechowicza, tropiona przez Ferta na przykładzie wiersza *dawniej* (a więc dzięki przejściu interpretatora z planu szerokiego na plan bliski!), jest żywiołem, z którego powstaje artystyczna forma wiersza, adekwatna do przeżycia inspirującego pisanie. Nie polega ona bynajmniej na melizmatyczności ani nie ogranicza się do stwarzania nastroju. Muzyczność Czechowicza nie jest bowiem jakością czysto zmysłową i bardziej niż uchem należy jej słuchać umysłem, „okiem duszy" – jak powiada Fert. Podkreśla on za K. Wyką, A. Sandauerem i A. Kamieńską, że muzyczność poezji Czechowicza znajduje się w głębi struktury wiersza, co sprawia, że jest on „muzycznym strukturalistą". Muzyczności zatem nie da się oddzielić od sensu słów, gdyż jest ona weń istotnie wtopiona, a poetyckie słyszenie słów i układanie ich w zdania budujące muzyczny tekst poetycki pozwala na usłyszenie sensu niedostępnego poza poezją.

Sztuka posługująca się muzycznością jawi się u Czechowicza jako konieczny warunek objawienia poetyckiej prawdy. J. Fert, wnikliwy badacz twórczości Norwida, zauważa, że ten rodzaj muzyczności poezji, z jakim spotykamy się u Czechowicza, znajdujemy również w niektórych wierszach Norwida. Rzecz naprawdę warta dalszych studiów porównawczych. Na razie mamy tylko do czynienia z intrygującą i wiele obiecującą sugestią odnoszącą się do poezji Czechowicza, wielkiego „późnego wnuka" Norwida...

Pokaźna liczba wierszy Czechowicza należy do liryki miasta. Jego ulubionym tematem był rodzinny Lublin. Z tego powodu dość często uważa się go za poetę prowincji, nieomal za sielankopisarza. Referat A. Tyszczyka jest próbą odkrycia czechowiczowskich uniwersalnych znaczeń zawartych w tym, co prowincjonalne. Nie chodzi tu o nobilitację prowincji, ale o odsłonięcie jej głębokiego ludzkiego sensu. Można chyba dopo-

wiedzieć, że chodzi także tu o usłyszenie „nuty człowieczej".

Na przykładzie wiersza *Wieniawa*, należącego do cyklu pt. *Poemat o mieście Lublinie*, Tyszczyk analizuje charakterystyczną konstrukcję utworów tego cyklu. Mamy tu do czynienia ze szczególnym rodzajem gry pomiędzy metaforycznością obrazu poetyckiego a dosłownością metafory. Owa gra sprawia, że metaforyczny obraz Lublina znajduje się w stałym ruchu między odniesieniem do konkretnej, topograficznie dookreślonej rzeczywistości, a odniesieniem do opowiadanego przez utwór mitu. Kreśląc urbanistyczny i topograficzny obraz Lublina z czasów dzieciństwa i młodości Czechowicza, Tyszczyk zastanawia się nad rolą poszczególnych części miasta w kształtowaniu jego obrazu zawartego w *Poemacie o mieście Lublinie*. Jest to obraz ukształtowany przede wszystkim przez charakter Starego Miasta, dzielnicy żydowskiej (miasta żydowskiego) i historycznych przedmieść (Wieniawa). Znacząca wydaje się nieobecność w utworze zamożniejszych części miasta, takich jak Śródmieście czy nowe dzielnice przemysłowe. Znaczące jest również to, że poeta przedstawia pejzaż miasta w nocy, miasta rozświetlonego księżycem, wyludnionego i uśpionego.

Obraz miasta w *Poemacie o mieście Lublinie* posiada ugruntowany w swej pozaczasowej, arkadyjskiej, choć zarazem dramatycznej atmosferze, rys miasta-archetypu, który w symbolicznej i mitologicznej warstwie poezji Czechowicza pełni rolę szczególnego analogonu biblijnego Jeruzalem.

O tym, jak bardzo może być pomocne w lekturze Czechowicza odniesienie do topiki biblijnej oraz kabalistycznej, przekonują także dwa kolejne referaty P. Próchniaka i W. Panasa. Pierwszy z nich jest próbą kilku „presji" dokonanych na tekście *elegii uśpienia* w celu wydobycia jej głębinowej interpretacji. Przy czym ważny wydaje się tutaj ruch schodzenia od powierzchni ku głębi. I tak Próchniak najpierw analizuje sens tytułu wiersza związanego z literackim gatunkiem elegii, potem rozjaśnia znaczenia pojęć posługując się *Słownikiem warszawskim*, używanym zapewne przez Czechowicza, by wreszcie *elegię* zinterpretować w kategoriach symboliki biblijnej, kabalistycznej i nawiązujące do niej plastyki średniowiecznej. Otrzymujemy fascynującą lekcję czytania tym bardziej że samo czytanie jest tematem wiersza. Dochodzenie do sensu odbywa się poprzez emanację światła z mroku, formy z bezkształtu, jest ono jakimś zmaganiem toczącym się pomiędzy tym, co duchowe, trwałe i jasne a tym, co materialne, przemijalne i zawiłe. Jest budowaniem miasta świętego w sobie, miasta, które wyłania się z labiryntu:

> zwija się zaułek zawiły
> zagubiony we własnych załomach
> tętnią mu rynsztoków żyły
> rytmami dwoma

Przytaczam ów słynny fragment *elegii*, cytowany przez Próchniaka, który słusznie podkreśla jego muzyczność widoczną w aliteracji oraz w rytmie fonicznym, jak i – co jest ogromnie istotne - w rytmie semantycznym. Próchniak zdaje się poza tym sugerować jeszcze inną ważną płaszczyznę czytania Czechowicza, a mianowicie odsłania czechowiczowską plastyczność pełniącą podobnie jak muzyczność rolę nadawania formy ludzkiej wewnętrzności. Czy „kształ

człowieczy", „uczłowieczenie świata" nie zbiega się z „nutą człowieczą"? I czy to nie jest kolejna przesłanka skłaniająca do tego, aby patrzeć na Czechowicza jako genialnego kontynuatora Norwida? Pytanie adresuję do specjalistów.

Wspomniany już referat Panasa jest zaledwie opisem powierzchni *Poematu* Czechowicza. Autor zajmuje się enigmą pomijanego dotychczas przez badaczy utworu o niezwykłej kompozycji i, jak się wydaje, o niezwykłym znaczeniu. Cóż, referat Panasa to tylko, jak sam określa go w podtytule, „prolegomena do przyszłych studiów" i czytelnik Czechowicza będzie musiał poczekać, aż otrzyma bardziej rozwinięte studium na temat jego dziwnego utworu. Należy on do gatunku określanego jako abecedariusz, ale Panas z uwagi na to, że mamy do czynienia z użyciem przez poetę alfabetu hebrajskiego proponuje nazywać ten gatunek „alefbegidariuszem". Ten dziwny utwór nie jest jednak ani abecedariuszem, ani alefbegidariuszem, ponieważ skomponowany został z liter hebrajskich i łacińskich, a tekst jest napisany po polsku. Taka hybryda wydaje się oryginalnym wynalazkiem Czechowicza i można przypuszczać, że owa hybrydalna forma zawiera klucz do odkrycia nieoczekiwanego sensu poematu. Interpretacja nie jest jednak łatwa. Komplikuje ją złożona kompozycja *Poematu*. Czechowicz jawi się bowiem jako wyrafinowany intelektualnie architekt struktur tekstowych. Już samo to stwierdzenie zmienia perspektywę patrzenia na twórczość poetycką Czechowicza, w której dostrzegano raczej przewagę pierwiastka emocjonalnego (sielankowość, katastrofizm). Odczytanie sensu *Poematu* wymaga erudycji, począwszy od wiedzy o alfabecie hebrajskim, poprzez wiedzę o Biblii, aż po poznanie mistyki żydowskiej. Tłumaczy to, dlaczego „prolegomena" Panasa stanowią inicjalną próbę przybliżenia się do tajemnicy 22 liter. Ruch interpretacyjny odbywa się na zasadzie schodzenia od powierzchni w głąb, ale przecież sama powierzchnia posiada już swe niezwykłe spiętrzenia.

Okazuje się przy tym, jak ważnym literackim (czy tylko literackim?) kontekstem twórczości Czechowicza jest Biblia. Pokazują to właściwie wszystkie przedstawione na sesji próby odczytania jego poezji. Wiadomo z prozy autobiograficznej Czechowicza, że lektura Biblii ukształtowała jego widzenie świata, ale dopiero strukturalna penetracja jego wierszy może pozwolić na ocenę, do jakiego stopnia Biblia wpłynęła na jego twórczość. Nie trzeba dodawać, że chociaż rocznicowe „Czytanie Czechowicza" poszerza trochę naszą znajomość tej strony poezji Czechowicza, to jednak właściwa praca badawcza na tym polu pozostaje dopiero do wykonania.

Co obecnie wiemy na pewno o poezji Czechowicza w świetle jej nowego odczytania? Jest on poetą trudnym. Twórczość Czechowicza to teren nadal mało znany, ale jednocześnie jest to poeta głęboko obecny w XX-wiecznej poezji. Niech wystarczy zdanie Cz. Miłosza napisane pół wieku temu: „Czechowicz jest zapewne jednym z ostatnich poetów polskich, w każdym razie na długo"[1]. Badanie artystycznej struktury poezji Czechowicza daje oczekiwane rezultaty. Pokazuje głębokie warstwy tej poezji,

[1] Cz. Miłosz, *Józef Czechowicz*, w: tegoż, *Zaczynając od moich ulic*, Wrocław 1990, s. 207.

jej intelektualną konsystencję oraz emocjonalną siłę. Jest to poezja metafizyczna, w której dochodzi do głosu szczególna pozycja człowieka wśród istnień. Sprawia to, że jest to poezja głęboko filozoficzna i, jak mi się wydaje, otwarta na lekturę teologiczną. Trzeba to wyraźnie powiedzieć: jej poznawcza moc tkwi w niepodważalnym fakcie bycia poezją czystą. Wnosi ona zaiste wiele w poznanie istoty poezji i dlatego obdarza nas również cennym darem samopoznania. Wiedział o tym sam poeta, pisząc w 1936 roku w odpowiedzi na ankietę „Okolicy Poetów" pod hasłem „Jak powstaje wiersz": „Każdy ma prawo zapytać, skąd się bierze owa pierwsza «myślowa gwiazdeczka», urastająca potem do rozmiarów dzieła sztuki. Otóż ta gwiazdeczka bierze się z tego, czym żyję. Z mego człowieczeństwa, niezależnego od spraw wierszy. I kropka. Czym żyję i jak żyję"[2]. Czechowicz czerpał z najlepszego źródła, z jakiego poeta może stworzyć swą sztukę – ze sprawy ludzkiej obecnej w nim samym. Dał jej głos, aby w wierszach dźwięczała „nuta człowiecza". Jest oczywiste, że poezja ta będzie żyć, jeśli będzie czytana, ale jej lektura domaga się trudu komentatorów, podobnie jak każde odtworzenie partytury potrzebuje orkiestry. Trzeba się cieszyć na razie z udanego koncertu czterech znakomitych solistów w Bramie Grodzkiej i należy ufać, że to dopiero początek tego, co możemy od nich usłyszeć na temat Czechowicza.

Na koniec w omówieniu obchodów rocznicy Czechowicza nie można nie odnotować przykrego dysonansu, który także poruszył uwagę uczestników sesji. Jest to skandaliczna sprawa zamknięcia w tym roku lubelskiego Muzeum Józefa Czechowicza. Była o tym mowa w wypowiedziach samych referentów (W. Panas, J. Fert) oraz w dyskusji (J. Zięba, były dyrektor tejże placówki). Banicja tegoż Muzeum do dworku Wincentego Pola na Kalinowszczyźnie nie tylko zawiesza ekspozycję muzealną, tak ważną dla literackiej edukacji młodzieży, ale przede wszystkim likwiduje warsztat pracy interpretatorów Czechowicza.

[2] J. Czechowicz, *Mój wiersz*, w: tegoż, *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie*, wstęp, wybór i oprac. T. Kłak, Lublin 1972, s. 72. Cytuję za J. Fertem.

Sławomir J. ŻUREK

SESJA O CIERPIENIU W LITERATURZE W KONTEKŚCIE DZIEŁA JANA PAWŁA II

Siedlce, 31 V – 2 VI 1999

W przededniu wizyty Ojca Świętego w Polsce odbyła się w Siedlcach w dniach od 31 maja do 2 czerwca 1999 roku konferencja naukowa zatytułowana „Problematyka cierpienia w polskim piśmiennictwie w kontekście dzieła Jana Pawła II". Organizatorami sesji byli pracownicy Katedry Historii Literatury Polskiej Instytutu Filologii Polskiej nowo powstałej Akademii Podlaskiej w Siedlcach.

Siedlecką konferencję otworzył tamtejszy biskup pomocniczy ks. Henryk Tomasik, który powitał wszystkich przybyłych gości – badaczy pochodzących z różnych środowisk naukowych i uniwersyteckich z całej Polski (z Instytutu Badań Literackich, z Instytutu Historii PAN, z Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, z Akademii Teologii Katolickiej, z Uniwersytetu Szczecińskiego, jak również z Akademii Podlaskiej) oraz wyraził słowa uznania dla zaangażowania pracowników siedleckiej uczelni, która w ostatnim czasie aspiruje do trwałej i znaczącej obecności na liście ośrodków akademickich. Odczytano również list powitalny arcybiskupa lubelskiego ks. prof. Józefa Życińskiego.

Pierwszy dzień konferencji poświęcony był w dużej mierze problematyce cierpienia w literaturze staropolskiej. Cierpienie zawsze towarzyszyło człowiekowi, a zapisy związanych z tym doświadczeń, mające swoje istotne miejsce w literaturze pięknej, dokumentują ludzką kondycję poddawaną często dotkliwym próbom. Najboleśniejsze w przywoływanym kontekście zdaje się być cierpienie egzystencjalne, z reguły związane z koniecznością samotnego trwania w obliczu ludzkiej tragedii Podkreślił to A. Czyż w referacie zatytułowanym „Samotność jako temat egzystencjalny".

Cierpienie ma również swoje reperkusje społeczne zapisane w literaturze, w historii ludzkości bowiem nie tylko jednostki, ale także całe wspólnoty doświadczały bólu i ucisku. Ofiarami niesprawiedliwych systemów społecznych byli najczęściej najsłabsi, dla których bieda i bezprawie okazały się prostą konsekwencją funkcjonowania określonych strategii politycznych. Również dzieje Polski pokazują, jak wielu obywateli doświadczyło niesprawiedliwości. Wielokrotnie znajdowali się jednak wspaniali, opatrznościowi mężowie, którzy szerząc idee wolności i walcząc o sprawiedliwość, nie zapominali o ubogich i potrzebujących. Wystarczy w tym

miejscu przywołać choćby postacie Jana Łaskiego, Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Stanisława Staszica czy Jana Zamojskiego. Mówił o tym S. Szczęsny w wykładzie „«Taka jest mowa zabitych». Andrzej Frycz Modrzewski w «Łaskim» o cierpieniu ofiar".

Także „mężowie oświeceni", których najczęściej interesowały problemy nauki i ludzkiego intelektu, nie zapominali w swych rozważaniach o cierpieniu. Doświadczenie to nie było im obce, a cierpienie akceptowali po chrześcijańsku. Wynikało to najprawdopodobniej ze specyfiki polskiego oświecenia, które potrafiło łączyć elementy racjonalizmu z pogłębionym życiem religijnym i z refleksją egzystencjalną. Tak więc cierpienie, również z perspektywy człowieka oświeconego, było podstawowym i najbardziej znaczącym doświadczeniem kulturowym. Myśli te zawarte były w referacie T. Kostkiewiczowej zatytułowanym „Cierpienia oświeconych".

Jedne z najbardziej wstrząsających zapisów cierpienia w polskiej literaturze nowożytnej to *Zdania i uwagi* oraz *Dziady* Adama Mickiewicza. Zagadnieniu temu poświęcone były wykłady M. Burty: „Motyw cierpienia w «Zdaniach i uwagach» Adama Mickiewicza" oraz K. Świegockiego: „Metafizyczne cierpienia Konrada i jego źródła w tradycji antycznej". W przywołanych dziełach poeta nie tyle odwołuje się do uniwersalnych tropów kulturowych związanych z bólem i z tragediami rodzaju ludzkiego, ile przedstawia własne refleksje na temat ucisku doświadczanego w życiu narodowym, emigracyjnym oraz rodzinnym. Te egzystencjalno-patriotyczne zapisy stają się w kontekście historycznoliterackim wstrząsającym dokumentem osobistej tragedii autora, który mimo wielu sukcesów, a także okresowego uwielbienia ze strony środowiska emigracyjnego, przez całe życie nie był wolny od bólu i zgryzoty.

W pozostałych wystąpieniach referujący skupili się na problematyce historycznej. Akcentowali cierpienie przede wszystkim w kontekście doświadczenia zbiorowego. Podmiotem pierwszego z tej serii referatu, autorstwa S. Wrzoska: „Teodycea narodowa. Rozbiory Polski i ich interpretacje", stała się cała Rzeczpospolita, która na ponad sto dwadzieścia lat zniknęła z mapy politycznej Europy. To tragiczne doświadczenie poprzez swoje konsekwencje dotknęło nie tylko struktury państwa, ale także wiele indywidualnych istnień ludzkich, dlatego też domagało się i wciąż się na nowo domaga interpretacji. Hermeneutyka porozbiorowa odwoływała się często do religii, szukając w doświadczeniu rozbiorów analogii staro- i nowotestamentalnych. Wpłynęło to na charakterystyczne dla polskiej historiografii i historiozofii zjawisko posługiwania się w refleksji naukowej językiem metafizyki i teologii.

Te skomplikowane doświadczenia zbiorowe znalazły swoje miejsce także w XIX-wiecznej, a szczególnie w XX-wiecznej powieści historycznej, która w trudnych latach zaborów, a także podczas okupacji hitlerowskiej i sowieckiej stawała się częstokroć jedynym źródłem prawdy, podręcznikiem historii oraz punktem odniesienia dla wielu pokoleń Polaków. Problematyce tej poświęcony był referat D. Dobrowolskiej „Cierpienie jako figura losu zbiorowego we współczesnej powieści historycznej".

Najtragiczniejszym doświadczeniem XX wieku był jednak Holokaust[1], który znalazł swoje miejsce w wypowiedziach Jana Pawła II i stosunkowo niewielki oddźwięk – zważywszy na rozmiar zbrodni – w literaturze polskiej drugiej połowy XX wieku. Fakt ten podkreślił S. J. Żurek w wykładzie „Holokaust jako kluczowe doświadczenie ludzkości w wypowiedziach Jana Pawła II oraz w zapisach literatury polskiej". Tematyka zagłady w literaturze była przez wiele lat ze względów ideologicznych przemilczana, a istniejące w obrębie języka polskiego zapisy wyszły przede wszystkim spod pióra autorów żydowskich, którzy uniknęli śmierci. Holokaust, zdaniem Ojca Świętego, wciąż domaga się poważnej refleksji teologicznej. W jego wypowiedziach staje się on kategorią mogącą wyrazić w sposób uniwersalny ogrom cierpienia ludzkiego spowodowanego istnieniem kosmosu bez Boga, świata poza dobrem i złem.

Trudnym doświadczeniem dla Polaków był również czas panowania systemu totalitarnego. W okresie tym została zachwiana świadomość etyczna i aksjologiczna narodu. Człowiek traktowany instrumentalnie, jako narzędzie w rękach potężnego systemu, tracił świadomość swego podstawowego powołania, jakim jest jedność z Bogiem i z drugim człowiekiem. Samotność, egzystencjalna nicość i aksjologiczna pustka wydają się najbardziej tragiczną konsekwencją panowania komunizmu w Polsce, co podkreślił J. C. Malinowski w wykładzie „Rany zadane narodowi polskiemu po 1945 roku".

Zarówno porannej, jak i popołudniowej części obrad towarzyszyła ożywiona dyskusja, świadcząca o różnorodności postaw badawczych i światopoglądów uczestników konferencji.

W drugim dniu obrad referenci podjęli problematykę cierpienia w kontekście różnych dyscyplin badawczych: literaturoznawstwa (M. Korolko: „Słowo i cierpienie w literaturze staropolskiej"), teologii i filozofii (J. Salij OP: „Próba teologii cierpienia na tle europejskich propozycji filozoficznych") oraz historii literatury (A. Sulikowski: „Ból w życiu i twórczości Jana Pawła II"; Z. Lisowski: „Refleksje nad poezją Karola Wojtyły").

Cierpienie, tak jak wszystkie istotne elementy rzeczywistości, domaga się interpretacji, szczególnie filozoficznej i teologicznej. Obydwie dyscypliny wydają się w tej kwestii najbardziej kompetentne, odnoszą się bowiem do najgłębszych pokładów człowieczeństwa oraz do transcendentnej perspektywy ludzkiego istnienia. Odpowiedzi na pytanie, czym jest cierpienie, intelektualiści europejscy próbowali dostarczyć już od czasów starożytnych, a wielu z nich, jak chociażby Karol Wojtyła, od początku swojego życia niosło brzemię bólu i pamięć o wielu ludzkich tragediach. Niektórzy cierpienie uczynili tematem swej własnej twórczości, która w tej perspektywie stała się próbą indywidualnej odpowiedzi na problem ludzkiego cierpienia.

Ostatnie dwa referaty wygłoszone podczas siedleckiej konferencji stanowiły kontynuację tematyki historycznoliterackiej. A. Fitas wygłosił wykład zatytułowany „Obraz cierpienia w pismach osobistych Karola L. Konińskiego", a Z. Kudelski wykład „O Gustawie Herlingu-Grudzińskim". Słuchający mogli

[1] Termin „Holokaust" zapisuję zgodnie z grecką etymologią tego słowa. Taką pisownię przyjmuje wielu polskich badaczy tej problematyki.

się przekonać, iż problematyka cierpienia zajmuje ważkie miejsce także w twórczości autorów współczesnych. Zarówno choroba Konińskiego, jak i trudne doświadczenie pobytu w łagrach Herlinga-Grudzińskiego zostały udokumentowane w zapisach literackich. Ludzkie życie w optyce cierpienia staje się dla nich największą wartością, która w sposób nieunikniony zbliża człowieka ku doświadczeniu wieczności. Człowiek bowiem nigdy nie stanie się w pełni człowiekiem, jeśli nie postawi przed sobą poważnego pytania o sens cierpienia i nie spróbuje odnaleźć na nie odpowiedzi we własnej egzystencji.

Konferencję zakończył główny inspirator sesji – prof. Krzysztof Dybciak, który podsumowując dwudniowe obrady wskazał na wagę i doniosłość przedstawionych problemów oraz na potrzebę kontynuowania rozpoczętych badań.

W ostatnim dniu konferencji uczestnicy spotkania odbyli pielgrzymkę do sanktuariów Maryjnych Ziemi Podlaskiej oraz do związanych z wizytą Jana Pawła II miejsc męczeństwa unitów za wiarę (Leśna Podlaska, Janów Podlaski, Kodeń, Kostomłoty, Pratulin). Warto zaznaczyć, że wspomniane miejsca kultu naznaczone są ludzkim cierpieniem, zarówno indywidualnym, jak i zbiorowym... To, co pozwalało udźwignąć swój los, tak męczennikom pratulińskim, jak i pozostałym mieszkańcom Podlasia, to ufność w Bogu i świadomość Jego obecności, nieustannie potwierdzane przez liczne świadectwa ingerencji sacrum, o których pamięć wciąż pozostaje żywa.

Pozostaje mieć nadzieję, że materiały konferencyjne ukażą się drukiem i ważkie treści dotyczące życia każdego człowieka zostaną udostępnione szerszej recepcji.

Wojciech CHUDY

PRZED KOŃCEM TYSIĄCLECIA

Stajemy się coraz bardziej świadomi zbliżającego się przełomu wieków i tysiącleci. Każdy, kto korzysta z kalendarza, chcąc nie chcąc musi zderzyć się z rangą historii, której granicę mierzoną od narodzenia Chrystusa (pomijając dokładność obliczeń chronologicznych) przyjdzie nam wkrótce przekroczyć.

Czas jest jedną z elementarnych wartości życia ludzkiego. Każdy z nas dysponuje ograniczonym jego odcinkiem, któremu ma szansę nadać sens w ramach trwania swojej egzystencji. Nasz dobiegający końca wiek zrodził szczególnie wiele głębokich, a niekiedy skrajnych, systemów filozoficznych i teologicznych, które koncentrowały się na życiu człowieka w aspekcie sensu jego czasu. Czas nader często stanowi dla człowieka wymiar wiążący się z jego cierpieniem oraz zawsze z uwikłaniem w śmierć. Filozofia ukazuje jednak drogę wyjścia poza sieć czasu. W istocie bowiem człowiek na co dzień przekracza (transcenduje) czas i doczesność. Czyni to w aktach umysłu i w działaniu ducha, odnoszących się zarówno do świata obiektywnego i innych ludzi w nim przebywających, jak i do wewnętrznego świata własnej subiektywności. Jest w tych aktach (poznania, sumienia, zachwytu) i w tym działaniu (miłości, twórczości i in.) wartość, która każe człowiekowi kierować swoją intencję w kierunku „poza-czasu".

Sfera „poza-czasu" nie straszy przemijaniem i ciemnością bez sensu. Aby czas człowieka nasycony był sensem, musi istnieć wieczność. Czas, z którym złączona jest każda chwila i przeżycie ludzkie, nie wiedzie już ku beznadziei i rozpaczy. Jest to – jak mówi filozof – czas nadziei.

Niestety, tempo życia i trud codziennych zajęć zagłuszają refleksję współczesnego człowieka nad istotnymi problemami jego egzystencji. Bieg myśli ludzkich ogranicza się często do płaszczyzny praktycznej, koncentrując się na sprawach codziennego bytu i doraźnych obowiązków. Tak zwany wolny czas oddaje się często wymiarowi rozrywki i użycia, w którym pierwszorzędnym motywem jest „zabicie czasu". Również w wymiarze społecznym coraz bardziej powszechne stają się w naszych czasach walka polityczna i rywalizacja gospodarcza. Nie sprzyja to namysłowi nad rolą i wartością wielkich formacji historycznych, których wszyscy jesteśmy w pewnym stopniu spadkobiercami.

Przełomowy okres, w którym przyszło nam żyć, może stanowić okazję i szansę zastanowienia się nad miejscem każdego z nas w czasie – oraz nad relacją do wieczności. Dwa tysiące lat rozciągające się za naszymi plecami może być okazją do wzbudzenia z jednej strony pokory co do wymiaru czasowego egzystencji, z drugiej zaś – poczucia odpowiedzialności za czas, w którym dane jest nam bytować. Człowiek stojący wobec dwudziestu wieków historii odczuwa „powiew wieczności". Ta sytuacja – egzystencjalna i teologiczna zarazem – sprzyja przeprowadzeniu swoistego bilansu zamknięcia i otwarcia tak w wymiarze indywidualnym, jak i powszechnym. Jest sprawą lojalności i odwagi sumienia każdego z nas „rozliczyć się" wobec samego siebie nie tylko z zysków (sukcesów i osiągnięć), ale i ze strat (niewierności, zaniedbań i błędów) dotychczasowego życia.

W wymiarze społecznym i narodowym potrzebny jest podobny rachunek sumienia.

Nie wolno również tracić z oczu prawdy, iż przekraczanie przez ludzkość granicy tysiącleci „ma głęboką wymowę chrystologiczną", jak napisał Jan Paweł II w liście apostolskim *Tertio millennio adveniente* (nr 31), wydanym w celu przygotowania tego przełomowego okresu. Dla większości z nas to „Chrystus jest Panem czasu" (nr 10), to On winien stanowić normę i kryterium oceny naszych sumień i historii. Ostatecznie fakt, że drugie tysiąclecie, zapoczątkowane narodzinami Jezusa Chrystusa, dobiega końca, napawa chrześcijan n a d z i e j ą wyznaczoną przez horyzont wiary, którego nie ogranicza czas. W istocie jednak zbliżający się okres przełomowy u każdego człowieka budzi – intuicyjnie, „podskórnie" i niewyraźnie – nadzieję. Chociaż nie brakuje w nas i w naszym otoczeniu bliższym i dalszym powodów do lękania się przyszłości, to istnieje przecież także wiele racji, aby z nadzieją wstępować w trzecie tysiąclecie.

Wiele zależeć będzie od stanu świadomości, z jaką wejdziemy w ten okres. Ważną rolę odegrają tu środki międzyludzkiej komunikacji, łącznie z edukacyjnymi i duszpasterskimi.

Już na wiele miesięcy przed Sylwestrem 1999 roku wyczuwa się, zwłaszcza w mass mediach, nastrój karnawału i wielkiej fety. Jest to zrozumiałe – okres przejścia zawsze łączył się w kulturze z zabawą i rozrywką. Jednak nie wolno na tym poprzestać. Rok 2000 winien również stać się (m.in. w homiliach niedzielnych, ale także w prasie, w audycjach radiowych i telewizyjnych) okazją do rozważań oraz głębszych wniosków, których właściwym przedmiotem byłby człowiek, jego los i przeznaczenie.

Maria FILIPIAK

CHRZEŚCIJAŃSKIE WARTOŚCI W ŻYCIU NARODU

Bibliografia wypowiedzi Jana Pawła II z lat 1978-1999

WYKAZ SKRÓTÓW

IGP – *Insegnamenti di Giovanni Paolo II* [Città del Vaticano]

I (1978), ss. 477
II (1979) [t. 1], ss. 1729
II (1979) t. 2, ss. 1574
III (1980) t. 1, ss. 1983
III (1980) t. 2, ss. 1869
IV (1981) t. 1, ss. 1292
IV (1981) t. 2, ss. 1313
V (1982) t. 1, ss. 1376
V (1982) t. 2, ss. 2497
V (1982) t. 3, ss. 1751
VI (1983) t. 1, ss. 1730
VI (1983) t. 2, ss. 1496
VII (1984) t. 1, ss. 2016
VII (1984) t. 2, ss. 1708
VIII (1985) t. 1, ss. 2081
VIII (1985) t. 2, ss. 1683
IX (1986) t. 1, ss. 2204
IX (1986) t. 2, ss. 2242
X (1987) t. 1, ss. 1482
X (1987) t. 2, ss. 2582
X (1987) t. 3, ss. 1812
XI (1988) t. 1, ss. 1073
XI (1988) t. 2, ss. 2625
XI (1988) t. 3, ss. 1405
XI (1988) t. 4, ss. 2317
XII (1989) t. 1, ss. 1945
XII (1989) t. 2, ss. 1783
XIII (1990) t. 1, ss. 1885
XIII (1990) t. 2, ss. 1888
XIV (1991) t. 1, ss. 1983
XIV (1991) t. 2, ss. 1619
XV (1992) t. 1, ss. 2147
XV (1992) t. 2, ss. 1119
XVI (1993) t. 1, ss. 1855
XVI (1993) t. 2, ss. 1725
XVII (1994) t. 1, ss. 1367
XVII (1994) t. 2, ss. 1281
XVIII (1995) t. 1, ss. 2054
XVIII (1995) t. 2, ss. 1589
XIX (1996) t. 1, ss. 1798
XIX (1996) t. 2, ss. 1206.

NP I – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, I (1978), Poznań-Warszawa 1987, ss. 220.
NP II, 1 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, II (1979) t. 1, Poznań 1990, ss. 793.
NP II, 2 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, II (1979) t. 2, Poznań 1992, ss. 753.
NP III, 1 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, III (1980) t. 1, Poznań-Warszawa 1985, ss. 875.

NP III, 2 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, III (1980) t. 2, Poznań, Warszawa 1986, ss. 924.
NP IV, 1 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, IV (1981) t. 1, Poznań 1989, ss. 611.
NP IV, 2 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, IV (1981) t. 2, Poznań 1989, ss. 572.
NP V, 1 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, V (1982) t. 1, Poznań 1993, ss. 877.
NP V, 2 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, V (1982) t. 2, Poznań 1996, ss. 1004.
ORpol. – „L'Osservatore Romano" wyd. polskie 1(1980) -

1978

1. *Służba Kościoła dla ludzkości* (Przemówienie do korpusu dyplomatycznego akredytowanego przy Stolicy Apostolskiej, 20 X), NP I, s. 9-11; toż: *Il servizio della Chiesa all'umanità*, IGP I, s. 26-30.

1979

2. *Chrześcijańska uniwersalność Rzymu w historii człowieka* (Audiencja generalna, 25 IV), NP II, 1, s. 409-413; toż: *L'Universalità cristiana di Roma nella storia dell'uomo*, IGP II, 1, s. 971-974.
3. *Jedność duchowa chrześcijańskiej Europy* (Homilia, Gniezno, 3 VI), NP II, 1, s. 606-611; toż: *L'unità spirituale dell'Europa cristiana*, IGP II, 1, s. 1399-1406.
4. *Inspiracja chrześcijańska w kulturze polskiej* (Do młodzieży, Gniezno, 3 VI), NP II, 1, s. 611-613; toż: *L'ispirazione cristiana nella cultura Polacca*, IGP II, 1, s. 1407-1409.
5. *Chronić człowieka, rodzinę, naród wobec każdego zagrożenia* (Apel Jasnogórski, Częstochowa, 5 VI), NP II, 1, s. 653-655; toż: *Proteggere contro ogni minaccia l'uomo, la famiglia, la nazione*, IGP II, 1, s. 1452-1455.
6. *Działać na rzecz pokoju opartego na sprawiedliwości, miłości i prawdzie* (Przemówienie pożegnalne do prezydenta J. Cartera, 6 X), NP II, 2, s. 327-328; toż: *Operare per una pace fondata sulla guistizia, sulla carità, sulla verità*, IGP II, 2, s. 658-661.

1980

7. *Bądźcie wyrazicielami mojej żywej łączności z narodem* (Homilia podczas Mszy świętej dla Polaków, Watykan, 1 V), NP III, 1, s. 437-438.
8. *Przemówienie Ojca Świętego do Polaków we Francji* (Paryż, 31 V), NP III, 1, s. 683-686; toż: *La vostra voce di emigranti è preziosa per la patria*, IGP III, 1, s. 1552--1557.
9. *W imię przyszłości kultury* (Przemówienie na Forum ONZ do Spraw Wychowania Nauki i Kultury, 2 VI), ORpol. 1(1980) nr 6, s. 1, 4, 5-6; toż: *L'integrale umanità dell'uomo si esprime nella cultura*, IGP III, 1, s. 1636-1655.
10. *W dziele kultury Bóg zawarł przymierze z człowiekiem* (Do przedstawicieli świata kultury, Rio de Janeiro, 1 VII), NP III, 2, s. 9-12; toż: *Nell'opera della cultura Dio ha fatto alleanza con l'uomo*, IGP III, 2, s. 18-23.
11. *Wkład wiary i odwagi w cywilizację i kulturę Brazylii* (Przemówienie podczas spotkania ze społecznością polską i innymi grupami imigrantów, Kurytyba, 5 VII),

NP III, 2, s. 74-78; toż: *Contributo di fede e di coraggio alla civiltà e alla cultura del Brasile*, IGP III, 2, s. 138-143.

12. *Przyjęliście dziedzictwo polskiej rzeczywistości* (Przemówienie do młodzieży polonijnej, Castel Gandolfo, 5 VIII), NP III, 2, s. 184-185.

13. *Stanowicie wspólnotę związaną więzią ofiary i miłości ojczyzny* (Przemówienie do Polaków, Watykan, 24 IX), NP III, 2, s. 375-377; toż: *Messa per pellegrinaggi dalla Polonia*, IGP III, 2, s. 713-716.

14. *Wkład środków społecznego przekazu w kulturę ludzką* (Przemówienie do uczestników Kongresu Katolickiej Międzynarodowej Unii Prasy, 25 IX), NP III, 2, s. 383-385; toż: *Contributo della comunicazione sociale all'edificazione dell'uomo*, IGP III, 2, s. 729-733.

15. *Prawo narodów do własnego rozwoju i zachowania swej tożsamości* (Przemówienie do uczestników plenarnego zebrania Papieskiej Komisji „Iustitia et Pax", 14 XI), NP III, 2, s. 603-605; toż: *Salvaguardare il diritto dei popoli al proprio sviluppo e alla propria identità*, IGP III, 2, s. 1168-1173.

16. *O trwałe pomosty między narodami* (Przemówienie podczas spotkania z Polonią, Moguncja, 16 XI), NP III, 2, s. 641-644; toż: *Con l'identità culturale difendete la vostra fede*, IGP III, 2, s. 1247-1252.

1981

17. *Stolica Apostolska wobec problemów ludzkości* (Przemówienie noworoczne do korpusu dyplomatycznego akredytowanego przy Stolicy Apostolskiej, 12 I), NP IV, 1, s. 26-35; toż: *Solidarietà verso tutte le grandi iniziative che tendono a risolvere i problemi dell'umanità*, IGP IV, 1, s. 54-71.

18. *Szanować i rozwijać tożsamość kulturalną migrantów* (List kardynała sekretarza stanu Agostino Casaroli na Dzień Migranta, 21 IX), NP IV, 2, s. 114-118; toż: *Rispettare e incrementare l'identità culturale dei migranti*, IGP IV, 2, s. 287-294.

19. *Wspólne korzenie chrześcijańskie narodów Europy* (Do uczestników kolokwium, 6 XI), NP IV, 2, s. 246-248; toż: *Cristo per salvare l'Europa e il mondo da ulteriori catastrofi*, IGP IV, 2, s. 566-571.

20. *Korzenie kultury słowiańskiej* (Przemówienie w Instytucie Słowackim Świętych Cyryla i Metodego, Rzym, 8 XI), NP IV, 2, s. 255-257; toż: *Le radici della cultura slava sono nel cristianesimo, in Dio*, IGP IV, 2, s. 591-594.

21. *Żeby Polacy mogli kształtować swoją przyszłość w oparciu o własną kulturę* (Przemówienie do członków Towarzystwa Fryderyka Chopina, 31 XII), NP IV, 2, s. 563-564; toż: *Concerto offerto al papa da un'orchestra sinfonica polacca*, IGP IV, 2, s. 1278-1281.

1982

22. *Wiara i kultura podnoszą pracę na poziom chrześcijańskiej wartości zbawczej* (Przemówienie do uczestników krajowego kongresu kościelnego ruchu zaangażowania kulturalnego, 16 I), NP V, 1, s. 61-65; toż: *Fede e cultura elevano il lavoro a valore di salvezza cristiana*, IGP V, 1, s. 129-134.

23. *Kościół wobec największych problemów współczesnego świata* (Przemówienie noworoczne do korpusu dyplomatycznego akredytowanego przy Stolicy Apostolskiej, 16 I), NP V, 1, s. 51-61; toż: *La pace, i diritti dell'uomo e dei popoli, la vita umana, il lavoro, la famiglia, al centro della sollecitudine della Santa Sede*, IGP V, 1, s. 108-128.

24. *Kościół przynosi Chrystusa, a nie kulturę innej rasy* (Przemówienie do biskupów Nigerii, Lagos, 15 II), NP V, 1, s. 205-210; toż: *Portate il vangelo al popolo nel rispetto della sua cultura*, IGP V, 1, s. 459-473.

25. *Kultura i perspektywy przyszłości świata* (Spotkanie z intelektualistami, Coimbra (Portugalia), 15 V), ORpol. 3(1982) nr 5, s. 14-15; toż: *La cultura è per l'elevazione dell'uomo e per lo sviluppo della collaborazione tra i popoli*, IGP V, 2, s. 1690-1705.

26. *Kościół potrzebuje kultury, jak kultura potrzebuje Kościoła* (Przemówienie do uczestników kongresu naukowego, 21 V), NP V, 1, s. 772-774; toż: *La Chiesa ha bisogno della cultura come la cultura ha bisogno della Chiesa*, IGP V, 2, s. 1789-1792.

27. *Wolność, współpraca, uniwersalizm, służba człowiekowi warunkami prawdziwego postępu kultury* (Przemówienie do naukowców i przedstawicieli świata uniwersyteckiego, Madryt, 3 XI), NP V, 2, s. 685-690; toż: *Libertà, cooperazione, universalità, servizio dell'uomo, condizioni per il vero avanzamento della cultura*, IGP V, 3, s. 1094-1103.

28. *Podnosić poziom chrześcijańskiej kultury* (Przemówienie do biskupów francuskich z regionu „Południe", 16 XII), NP V, 2, s. 941-945; toż: *Elevare il livello della cultura cristiana*, IGP V, 3, s. 1611-1617.

1983

29. *Kościół i kultura* (Przemówienie do członków Papieskiej Rady Kultury, 18 I), ORpol. 4(1983) nr 2, s. 14-15; toż: *La Chiesa creatrice di cultura nel suo rapporto con il mondo moderno*, IGP VI, 1, s. 147-154.

30. *Świat kultury i sztuki jest powołany do budowania człowieka* (Po koncercie w La Scali, 21 V), ORpol. 4(1983) nr 5-6, s. 16-17; toż: *Il mondo della cultura e dell'arte è chiamato a costruire l'uomo*, IGP VI, 1, s. 1321-1325.

31. *Moralne zwycięstwo narodu* (Homilia podczas Mszy świętej na Stadionie X-lecia, Warszawa, 17 VI), w: Jan Paweł II, *Pokój Tobie, Polsko! Ojczyzno moja!*, Lublin 1984, s. 36-47; toż: *Solo una vittoria di natura morale può restituire alla società la sua unità*, IGP VI, 1, s. 1540-1548.

32. *„Tyś wielką chlubą naszego narodu"* (Jubileusz 600-lecia Jasnej Góry, Częstochowa, 19 VI), w: *Pokój tobie, Polsko! Ojczyzno moja! Jan Paweł II znów na polskiej ziemi*, Libreria Editrice Vaticana 1983, s. 87-95; toż: *La sovranità dello Stato è legata alla sua capacità di promuovere la libertà*, IGP VI, 1, s. 1568-1576.

33. *Matko mojego narodu, dziękuję Ci, że mogłem przybyć tutaj jako pielgrzym* (Apel Jasnogórski, Częstochowa, 19 VI), w: *Pokój Tobie, Polsko! Ojczyzno moja! Jan Paweł II znów na polskiej ziemi*, Libreria Editrice Vaticana 1983, s. 115-120; toż: *Affido a te, o Maria, tutto ciò che è mio: questa terra, questa gente, questo patrimonio*, IGP VI, 1, s. 1595-1600.

34. *Wydarzenie, które ocaliło kulturę i chrześcijaństwo Europy* (Przemówienie na Kahlenbergu, Wiedeń, 13 IX), ORpol. 4(1983) nr 9, s. 17; toż: *Fidatevi di Cristo!*, IGP VI, 2, s. 526-530.

1984

35. *Chrześcijańska koncepcja kultury* (Audiencja generalna, 8 II), ORpol. 5(1984) nr 1-2, s. 20-21; toż: *„La cultura cristiana esiste e non dobbiamo temere di affermarlo"*, IGP VII, 1, s. 259-265.

36. *Dialog między Kościołem i kulturą podstawowy dla jutra ludzkiego* (Przemówienie do przedstawicieli świata kultury, Seul, 5 V), w: Jan Paweł II, *Wiara i kultura*, Rzym 1986, s. 258-263; toż: *Il dialogo tra Chiesa e cultura fondamentale per il futuro dell'uomo*, IGP VII, 1, s. 1264-1269.

1985

37. *Misja ewangelizacji kultur* (Przemówienie do Papieskiej Rady Kultury, 15 I), ORpol. 6(1985) nr 1, s. 13; toż: *Il dialogo Vangelo-culture promuove la civiltà dell'amore*, IGP VIII, 1, s. 97-100.

38. *Zaproponujcie światu model cywilizacji chrześcijańskiej* (Przemówienie do świata kultury, Quito (Ekwador), 30 I), ORpol. 6(1985) nr 2, s. 14-15; toż: *La sintesi tra fede e cultura conduca a una nuova era di pace e di progresso*, IGP VIII, 1, s. 278-286.

39. Encyklika o Apostołach Słowian *Slavorum apostoli* (2 VI), ORpol. 6(1985) nr 4-5, s. 3-6; toż: *„Slavorum apostoli"*, IGP VIII, 2, s. 3-33.

40. *Kultura miejscem spotkania narodu z samym sobą* (Przemówienie do polskich artystów, Castel Gandolfo, 27 VII), ORpol. 6(1985) nr 6-7, s. 25.

1986

41. *Chrześcijańska tożsamość Europy* (Homilia, Rawenna, 11 V), ORpol. 7(1986) nr 5, s. 17; toż: *Le forze morali per una rifondazione dell'Europa*, IGP IX, 1, s. 1373-1380.

42. *Francja – wielka tradycja kulturalna i duchowa* (Przemówienie powitalne, Lyon, 4 X), ORpol. 7(1986) nr 10, s. 19; toż: *„Vengo ad annuciare l'amore di Dio che è il cammino della vera pace"*, IGP IX, 2, s. 794-797.

43. *Pozwólcie, by Ewangelia przenikała waszą kulturę* (Przemówienie w Domain Park, Nowa Zelandia, 22 XI), ORpol. 8(1987) nr 1, s. 22-23; toż: *Ai giovani della Nuova Zelanda: „Oggi può avvenire la vostra svolta"*, IGP IX, 2, s. 1547-1552.

1987

44. *Spotkanie z nowożytnymi kulturami i inkulturacja* (Przemówienie do Papieskiej Rady do Spraw Kultury, 17 I), ORpol. 8(1987) nr 1, s. 13; toż: *„Fate maturare negli spiriti l'urgenza dell'incontro del Vangelo con le culture vive"*, IGP X, 1, s. 121-126.

45. *Kultura solidarności* (Spotkanie ze światem kultury, 3 IV), ORpol. 8(1987) nr 4, s. 22; toż: *È compito dell'intellettuale oggi promuovere la cultura della solidarietà*, IGP X, 1, s. 998-1006.

46. *Jeżeli służysz Prawdzie, służysz Wolności, wyzwalaniu człowieka i Narodu* (Przemówienie do środowiska KUL, Lublin, 9 VI), ORpol. 8(1987) nr 5, s. 13-14; toż: *Università! Alma Mater! Se servi la verità, servi la libertà, la liberazione dell'uomo e della nazione. Servi la vita!*, IGP X, 2, s. 2064-2072.

47. *Trzeba, abyście trwali i pomagali trwać innym* (Spotkanie ze światem kultury i sztuki, Warszawa, 13 VI), ORpol. 8(1987) nr 5 bis, s. 15-16; toż: *Dalla cultura e dall'etica scaturiscono un'economia ed un lavoro degni dell'uomo*, IGP X, 2, s. 2214-2220.

48. *Świeccy – pełnoprawni członkowie Kościoła* (Przemówienie do biskupów metropolii gnieźnieńskiej, warszawskiej i poznańskiej, 19 XII), ORpol. 8(1987) nr 11-12, s. 8-9; toż: *La Chiesa deve trasmettere ovunque ragioni di vita e di speranza*, IGP X, 3, s. 1448-1453.

1988

49. *Jezus powierza wam misję bez granic* (Homilia podczas Mszy świętej na 450-lecie ewangelizacji, Sucre (Boliwia), 12 V), ORpol. 9(1988) nr 6, s. 7-8; toż: *„Affrontate le situazioni nuove della società di oggi rinnovando la coraggiosa opera degli antichi missionari"*, IGP XI, 2, s. 1324-1334.

50. *Moje rodzime dziedzictwo pomaga mi odkrywać i rozumieć innych* (Przemówienie podczas audiencji dla polskich pielgrzymów w dziesiątą rocznicę pontyfikatu, 16 X), ORpol. 9(1988) nr 9, s. 1, 15; toż: *Furono pronti a farsi servi di tutti*, IGP XI, 3, s. 1231-1238.

1989

51. *U stóp Maryi z Covadonga składam wizję Europy bez granic* (Homilia podczas Mszy świętej w sanktuarium Covadonga (Hiszpania), 21 VIII), ORpol. 10(1989) nr 8, s. 24; toż: *"Pongo fiduciosamente ai piedi della «Santina» il progetto di un'Europa senza frontiere, che non rinneghi le radici cristiane"*, IGP XII, 2, s. 324-330.

52. *Więzy pomiędzy Kościołem i kulturą Jawy wywodzą się z tajemnicy Wcielenia* (Homilia podczas Mszy świętej, Jogjakarta (Indonezja), 10 X), ORpol. 10(1989) nr 12, s. 15-16; toż: *Offrite alla Chiesa le ricchezze della cultura indonesiana, offrite all'Indonesia le ricchezze della fede cattolica*, IGP XII, 2, s. 828-833.

1990

53. *Solidarni w budowaniu wspólnej ojczyzny* (Przemówienie powitalne, Bissau (Gwinea Bissau), 27 I), ORpol. 11(1990) nr 1, s. 26-27; toż: *Verità, libertà, giustizia, amore, solidarietà e pace sono i pilastri di una società veramente degna dell'uomo*, IGP XIII, 1, s. 220-225.

54. *Budujcie teraz mocą dojrzałości zdobytej w okresie prześladowań* (Do kapłanów, zakonników i zakonnic, Praga, 21 IV), ORpol. 11(1990) nr 4, s. 14, 32; toż: *„Costruite ora il tempio della libera vita della vostra Chiesa"*, IGP XIII, 1, s. 944-953.

55. *Duch Święty nigdy nie opuścił ludu, który żyje na Słowacji* (Homilia podczas Mszy świętej, Bratysława, 22 IV), ORpol. 11(1990) nr 5, s. 27-28; toż: *In ogni diffi-*

coltà il popolo slovacco ha trovato nella fede la forza per resistere con incrollabile costanza ai tempi difficili, IGP XIII, 1, s. 988-993.

56. *Etyczny wymiar aktualnych kryzysów: potrzeba solidarności między narodami* (Przemówienie do korpusu dyplomatycznego, Meksyk, 8 V), ORpol. 11(1990) nr 6, s. 10; toż: *La solidarietà tra i popoli si rivela come il punto di partenza imprescindibile per affrontare i grandi crocevia della storia*, IGP XIII, 1, s. 1167-1171.

57. *Co stanie się z człowiekiem?* (Spotkanie ze światem kultury, Sliema (Malta), 27 V), ORpol. 11(1990) nr 7-8, s. 20; toż: *La cultura Europea è chiamata a rendere conto della fede cristiana che ha dato forma ai suoi popoli*, IGP XIII, 1, s. 1436-1441.

58. *Jesteśmy jedną wspólnotą odpowiedzialną za Polskę* (Przemówienie podczas rzymskiego spotkania „Kraj – Emigracja", 29 X), ORpol. 11(1990) nr 9, s. 1, 18; toż: *Il volto dell'Europa è cambiato e continua a trasformarsi: la Polonia ha dato un contributo particolare a tali cambiamenti*, IGP XIII, 2, s. 968-971.

59. Encyklika o stałej aktualności posłania misyjnego *Redemptoris missio* (7 XII), ORpol. 12(1991) nr 1, s. 4-37 (zwł. nr 52-54); toż: La Lettera Enciclica circa la permanente validità del mandato missionario *Redemptoris missio*, IGP XIII, 2, s. 1398-1483.

1991

60. *List Ojca Świętego Jana Pawła II do Braci w biskupstwie na kontynencie europejskim* (Fatima, 13 V), ORpol. 12(1991) nr 7, s. 25-26; toż: *Prepariamo il Sinodo non solo con la riflessione, ma ancor più con il „metodo" della preghiera*, IGP XIV, 1, s. 1239-1241.

61. *Jaka wolność? Jaka Europa?* (Homilia, Włocławek, 7 VI), ORpol. 12(1991) nr 6, s. 6-8; toż: *Il cuore trafitto sulla croce è il frutto dell'eterno amore di Dio per l'uomo*, IGP XIV, 1, 1549-1555.

62. *Sobie samym przywróceni* (Spotkanie z władzami państwowymi i prezydentem Rzeczypospolitej Polskiej, Warszawa, 8 VI), ORpol. 12(1991) nr 6, s. 18-19; toż: *Gli eventi di questo secolo ci hanno „restituiti a noi stessi"*, IGP XIV, 1, s. 1581-1585.

63. *Na samym wstępie powstawania sprawiedliwszego świata i nowej Europy* (Do korpusu dyplomatycznego, Warszawa, 8 VI), ORpol. 12(1991) nr 6, s. 25-27; toż: *Dai profondi cambiamenti sociali rinasce la speranza di un'„Europa dello Spirito"*, IGP XIV, 1, s. 1600-1606.

64. *Jak być narodem zmartwychwstałym?* (Do przedstawicieli świata kultury, Warszawa, 8 VI), ORpol. 12(1991) nr 6, s. 28-30; toż: *La Polonia sente l'imperativo della risurrezione*, IGP XIV, 1, s. 1607-1614.

65. *Kościół spogląda z wielkim szacunkiem na twórców i krzewicieli kultury* (Do przedstawicieli świata nauki i kultury, Budapeszt, 17 VIII), ORpol. 12(1991) nr 9-10, s. 9-11; toż: *Non privare i giovani del diritto ad una educazione comprensiva degli elementi fondamentali della fede*, IGP XIV, 2, s. 314-321.

66. *Narody Europy muszą odnaleźć wspólne wartości, które są podstawą pokoju* (Przemówienie do korpusu dyplomatycznego, Budapeszt, 17 VIII), ORpol. 12(1991) nr 9-10, s. 12-13; toż: *Tramontata l'epoca delle Potenze contrapposte si tratta ora di giungere ad una libertà internazionale fondata su un ordine etico*, IGP XIV, 2, s. 322-327.

67. *Potrzeba współpracy między nauką, kulturą i wiarą* (Przemówienie podczas audiencji dla uczestników seminarium „Nauka w kontekście ludzkiej kultury", 4 X), ORpol. 12(1991) nr 12, s. 32-33; toż: *La necessità della difesa della vita umana è una sfida per tutta la Chiesa e per l'evangelizzazione contemporanea*, IGP XIV, 2, s. 729-733.

68. *Ewangelizacja kultur* (Do uczestników sympozjum przedsynodalnego, 31 X), ORpol. 13(1992) nr 1, s. 58-60; toż: *Siete chiamati a fare in modo che la nuova evangelizzazione sia l'incontro tra la parola di vita e le culture d'Europa*, IGP XIV, 2, s. 1038-1044.

1992

69. *Dialog między kulturami i wiarą* (Audiencja dla członków Papieskiej Rady do Spraw Kultury, 10 I), ORpol. 13(1992) nr 7, s. 29-31; toż: *Suscitare una nuova cultura dell'amore e della speranza, ispirata dalla verità*, IGP XV, 1, s. 46-52.

70. *Narody mają prawo do wyboru własnego sposobu myślenia i życia* (Przemówienie noworoczne do korpusu dyplomatycznego akredytowanego przy Stolicy Apostolskiej, 11 I), ORpol. 13(1992) nr 2, s. 21-25; toż: *Sicurezza, cooperazione e salvaguardia della dimensione dell'uomo*, IGP XV, 1, s. 61-75.

71. *Katecheza w służbie inkulturacji wiary* (Przemówienie do członków Międzynarodowej Rady Katechetycznej, 26 IX), ORpol. 14(1993) nr 1, s. 36-38; toż: *Il compito dell'inculturazione del Vangelo è il cuore della „nuova evangelizzazione"*, IGP XV, 2, s. 188-192.

72. *Nowa ewangelizacja, postęp człowieka, kultura chrześcijańska* (Przemówienie wygłoszone podczas otwarcia obrad IV Konferencji Ogólnej Episkopatu Ameryki Łacińskiej, 12 X), ORpol. 13(1992) nr 12, s. 22-31; toż: *„Nuova Evangelizzazione, promozione umana, cultura cristiana. Gesù Cristo ieri, oggi e sempre"*, IGP XV, 2, s. 312-340.

1993

73. *Chrystus światłem narodów* (Rozważanie podczas modlitwy „Anioł Pański", 6 I), ORpol. 14(1993) nr 3, s. 51; toż: *Domandiamo a Maria di ottenere per l'umanità il dono inestimabile della concordia e della pace*, IGP XVI, 1, s. 22-24.

74. *Pani Jasnogórskiej polecamy naszą wolność* (Przemówienie do Polaków, 2 V), ORpol. 14(1993) nr 7, s. 49-50.

75. *Zadania dyplomatów w nowej sytuacji Europy* (Do korpusu dyplomatycznego, Wilno, 5 IX), ORpol. 14(1993) nr 12, s. 14-16; toż: *La diplomazia ha il dovere di facilitare la vita democratica nelle Nazioni che escono da un regime totalitario*, IGP XVI, 2, s. 633-640.

1994

76. *Budujmy mosty między ludźmi i narodami* (Przemówienie noworoczne do korpusu dyplomatycznego akredytowanego przy Stolicy Apostolskiej, 15 I), ORpol.

15(1994) nr 4, s. 15-20; toż: *È tempo dell'audacia della fraternità*, IGP XVII, 1, s. 112-125.

77. *Bądźcie godni waszego dziedzictwa wiary i kultury* (Przemówienie z okazji inauguracji nowenny modlitw za Italię i z Italią, 15 III), ORpol. 15(1994) nr 5, s. 29-32; toż: *La grande preghiera per l'Italia e con l'Italia*, IGP XVII, 1, s. 703-710.

78. *Polska broniła chrześcijańskiej przyszłości Europy* (Orędzie z okazji 50. rocznicy bitwy o Monte Cassino, 18 V), ORpol. 15(1994) nr 6-7, s. 54-56.

79. *W duchu dialogu i współpracy* (Przemówienie do ambasadora Izraela przy Stolicy Apostolskiej, 29 IX), ORpol. 15(1994) nr 12, s. 35-36; toż: *Il dialogo tra i popoli nel Medio Oriente non è più un'utopia*, IGP XVII, 2, s. 420-430.

80. List apostolski *Tertio millennio adveniente* (10 XI), ORpol. 15(1994) nr 12, s. 4-22; toż: Lettera Apostolica circa la preparazione del Giubileo dell'Anno 2000 *Tertio millennio adveniente*, IGP XVII, 2, s. 664-743.

1995

81. *Chrześcijaństwo i kultura* (Do profesorów i pracowników naukowych krakowskiej ASP, 1 V), ORpol. 16(1995) nr 6, s. 60-61.

82. List apostolski *Orientale Lumen* (2 V), ORpol. 16(1995) nr 6, s. 32-44; toż: Lettera Apostolica *Orientale Lumen*, IGP XVIII, 1, s. 1118-1152.

83. *Budujcie Europę nadziei, wierną własnym korzeniom* (Do młodzieży Europy, Loreto, 9 IX), ORpol. 16(1995) nr 11-12, s. 34-36; toż: *Uniti nella Casa di Maria per deporre un nuovo seme di speranza nella travagliata Europa dei nostri giorni*, IGP XVIII, 2, s. 338-343.

84. *Wprowadzajcie słowo Boże w wasze języki i kultury* (Do Specjalnego Zgromadzenia Synodu Biskupów poświęconego Afryce, 15 IX), ORpol. 16(1995) nr 11-12, s. 18-20; toż: *„Amata Africa, avanza lungo il tuo cammino con fiducia"*, IGP XVIII, 2, s. 559-565.

85. *Od praw człowieka do praw narodów* (Przemówienie do Zgromadzenia Ogólnego ONZ, 5 X), ORpol. 16(1995) nr 11-12, s. 4-9; toż: *„Sono di fronte a voi come testimone della dignità dell'uomo"*, IGP XVIII, 2, s. 730-744.

86. *Wspólnym wysiłkiem twórzmy kulturę gościnności i życia* (Homilia podczas Mszy świętej, Queens, diecezja Brooklyn, 6 X), ORpol. 17(1996) nr 1, s. 16-17; toż: *Non vi può essere vita degna dell'uomo senza una cultura e un sistema legale che onorino e difendato il matrimonio*, IGP XVIII, 2, s. 755-760.

87. *Ameryka musi odnaleźć pełnię wolności w prawdzie* (Homilia podczas Mszy świętej w Oriole Park at Camden Yards, Baltimore (USA), 8 X), ORpol. 17(1996) nr 1, s. 20-22; toż: *La sfida che l'America deve affrontare oggi è quella di trovare la pienezza della libertà nella verità*, IGP XVIII, 2, s. 782-789.

88. *Ku trzeciemu tysiącleciu w wierności Chrystusowi i Jego Ewangelii* (Przemówienie podczas audiencji generalnej po podróży do Stanów Zjednoczonych, 18 X), ORpol. 17(1996) nr 1, s. 10-11; toż: *„Prego perchè gli Stati Uniti restino fedeli alla vocazione di Nazione fondata sulla libertà, sulla virtù, sull'accoglienza e sulla difesa della vita"*, IGP XVIII, 2, s. 860-871.

1996

89. *Chrystus wzywa młodych do głoszenia Ewangelii* (Homilia podczas Mszy świętej w Niedzielę Palmową, 31 III), ORpol. 17(1996) nr 5, s. 37-38; toż: *Un pellegrinaggio che costruisce ponti attraverso i Continenti*, IGP XIX, 1, s. 886-889.

90. *Wydarzenie doniosłe dla historii całego narodu* (Przemówienie podczas audiencji generalnej po podróży do Słowenii, 22 V), ORpol. 17(1996) nr 7-8, s. 18-19; toż: *Nel cenacolo della Chiesa che è in Slovenia per un rinnovato slancio missionario*, IGP XIX, 1, s. 1309-1318.

91. *O nową wiosnę kultury chrześcijańskiej* (Przemówienie do przedstawicieli akademii papieskich, 28 XI), ORpol. 18(1997) nr 2, s. 45-46; toż: *Le Pontificie Accademie verso il Grande Giubileo dell'anno 2000*, IGP XIX, 2, s. 773-778.

1997

92. *Budujemy Europę wierni orędziu Chrystusa* (Przemówienie do grupy chrześcijańskich deputowanych do Parlamentu Europejskiego, 6 III), ORpol. 18(1997) nr 6, s. 32-33.

93. *O syntezę wiary i kultury* (Przemówienie do uczestników Zgromadzenia Plenarnego Papieskiej Rady do Spraw Kultury, 14 III), ORpol. 18(1997) nr 6, s. 33-34.

94. *Ład społeczny trzeba budować na wartościach moralnych* (Przemówienie pożegnalne na lotnisku, Bejrut (Liban), 11 V), ORpol. 18(1997) nr 8-9, s. 28.

95. *Tylko z Chrystusem można zbudować nowy dom dla Europy* (Homilia podczas Mszy świętej z okazji 1000-lecia śmierci św. Wojciecha, Gniezno, 3 VI), ORpol. 18(1997) nr 7, s. 27-29.

96. *Raduj się, Krakowie, oddając hołd świętej Pani Wawelskiej* (Homilia podczas Mszy świętej kanonizacyjnej bł. Jadwigi Królowej, 8 VI), ORpol. 18(1997) nr 7, s. 54-57.

97. *Budujmy Polskę wierną swym korzeniom* (Przemówienie pożegnalne, Kraków-Balice, 10 VI), ORpol. 18(1997) nr 7, s. 71-72.

98. *Sztuka i kultura w służbie ewangelizacji* (Przesłanie Ojca Świętego do uczestników II Zgromadzenia Plenarnego Papieskiej Komisji do Spraw Kościelnych Dóbr Kultury, 25 IX), ORpol. 18(1997) nr 12, s. 4-5.

1998

99. *Dziedzictwo chrześcijańskiej przeszłości zobowiązuje* (Przemówienie do pielgrzymów z diecezji drohiczyńskiej, 19 II), ORpol. 19(1998) nr 4, s. 54-55.

100. *Polska potrzebuje ludzi żywej wiary* (Przemówienie podczas audiencji dla pielgrzymów z archidiecezji przemyskiej, 18 VI), ORpol. 19(1998) nr 8-9, s. 53-54.

101. *Dialog między kulturą, nauką i wiarą* (Przemówienie podczas spotkania z przedstawicielami świata kultury i nauki, 3 X), ORpol. 19(1998) nr 12, s. 10-11.

1999

102. *Chrystus – źródło nowej kultury dla Europy* (Przemówienie do uczestników przedsynodalnego sympozjum poświęconego Europie, 14 I), ORpol. 20(1999) nr 3, s. 20-21.

103. *List Ojca Świętego Jana Pawła II do artystów* (4 IV), ORpol. 20(1999) nr 5-6, s. 4-11.

104. *W duchu wdzięczności i odpowiedzialności za owocowanie wiary* (Homilia papieska odczytana przez kard. F. Macharskiego podczas Mszy świętej na Błoniach krakowskich, 15 VI), ORpol. 20(1999) nr 8, s. 97-100.

NOTY O AUTORACH

Waldemar Borzestowski (pseudonim: Dawid Raizner), pisarz, księgarz. Urodzony w 1964 r. w Gdańsku.

Od 1984 do 1986 r. pracownik Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej w Gdańsku. W latach 1987-1988 specjalista od handlu i reklamy w Wydawnictwie Morskim. Od 1988 do 1991 r. pracownik PP „Dom Książki", antykwariusz w antykwariacie naukowym w Gdańsku. Od 1991 r. kierownik działu handlowego w Wydawnictwie „Marpress". Od 1992 r. stały współpracownik „Gwiazdy Morza".

Autor opowiadań, głównie o tematyce judaistycznej, publikowanych w czasopismach i wydanych w zbiorze *Nocny sprzedawca owoców* (1999).

Jan Ciechowicz, profesor, teatrolog. Urodzony w 1949 r. w Koluszkach. Studia z zakresu filologii polskiej na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

Od 1972 r. pracownik naukowo-dydaktyczny Uniwersytetu Gdańskiego (obecnie kierownik Zakładu Dramatu, Teatru i Filmu w Instytucie Filologii Polskiej), od 1995 r. także Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Słupsku. Ponadto wykładowca w Studiu Wokalno-Aktorskim przy Teatrze Muzycznym w Gdyni i w gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Wiceprezes Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza, wiceprezes oddziału gdańskiego Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, członek Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Historyków Teatru. Członek Gdańskiego Towarzystwa Naukowego, Polskiego Towarzystwa Szekspirowskiego. Członek Rady Naukowej Wydawnictwa UG.

Główne obszary badań: historia dramatu i teatru, szczególnie twórczość Kalidasy, Szekspira, Mickiewicza, Wyspiańskiego, Schulza, Wojtyły i Mrożka.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Sam na scenie. Teatr jednoosobowy w Polsce* (1984, nagroda ministra kultury i sztuki); *Gdańsk teatralny. Historia i współczesność* (red., 1988); *Dom opowieści. Ze studiów nad Teatrem Rapsodycznym Mieczysława Kotlarczyka* (1992, nagroda wojewody gdańskiego i Międzynarodowego Instytutu Teatralnego: „Teatralna książka roku 1992"); *Od Shakespeare'a do Szekspira* (współred., 1993); *Teatr pamięci Brunona Schulza* (współred., 1993); *Zbigniew Cybulski – aktor XX wieku* (współred., 1997); *Konkurs Szekspirowski wczoraj i dziś* (red., 1998); *Pół wieku Teatru Wybrzeże – przedstawienia* (red., 1998); *Mrożek w Gdańsku* (red., 1998); *Myślenie teatrem* (w druku).

Stanisław Fita, profesor, historyk literatury. Urodzony w 1932 r. w Iwiu. Studia polonistyczne na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

Od 1957 r. pracownik naukowo-dydaktyczny KUL, obecnie kierownik Katedry Literatury Polskiej Pozytywizmu i Młodej Polski.

Członek Redakcji Naczelnej *Encyklopedii katolickiej*, redaktor naczelny „Zeszytów Naukowych KUL". Członek Komitetu Nauk o Literaturze Polskiej PAN, Towarzystwa Naukowego KUL, Lubelskiego Towarzystwa Naukowego. Członek Zarządu Głównego Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza.

Główne obszary badań: literatura polska drugiej połowy XIX w., edytorstwo i nauki pomocnicze historii literatury.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Bolesław Prus 1847-1912. Kalendarz życia i twórczości* (współautor, 1969); *Pokolenie Szkoły Głównej* (1980); *„Placówka" Bolesława Prusa* (1980); *Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza 1886-1986* (1990); *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadectwa poszukiwań* (red., 1993); *Inspiracje i motywy biblijne w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski* (współred., 1999).

Tomasz G a r b o l, magister, polonista. Urodzony w 1973 r. w Krasnymstawie na Lubelszczyźnie. Studia z zakresu filologii polskiej na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

Obecnie współpracownik Katedry Teorii Literatury KUL.

Główne obszary badań: sacrum w literaturze, twórczość Z. Herberta.

Autor recenzji publikowanych w czasopismach literackich.

Wojciech K a c z m a r e k, doktor, historyk literatury, teatrolog. Urodzony w 1954 r. w Pyskowicach k. Gliwic. Studia z zakresu filologii polskiej na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

Od 1979 r. pracownik naukowo-dydaktyczny KUL, obecnie wykładowca w Katedrze Dramatu i Teatru.

Członek Towarzystwa Naukowego KUL, Société Paul Claudel w Paryżu, Société Internationale d'Histoire Comparée du Théâtre, de l'Opéra et du Ballet w Paryżu.

Główne obszary badań: dramat i teatr religijny XX w., twórczość Paula Claudela.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Claudel w Polsce. Chrześcijańskie perspektywy interpretacji dramatu i teatru* (1989); *„Wezwani do nadziei". Religia – ateizm – wiara w dramacie współczesnym. Zarys problematyki* (1993); *Złamane pieczęcie Księgi. Inspiracje biblijne w dramaturgii Młodej Polski* (1999).

Wisława L a s o t a - J o r d a n, magister, historyk sztuki. Urodzona w Bydgoszczy. Studia z zakresu historii sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

W latach 1983-1991 i 1996-1999 pracownik muzeów w Poznaniu, w Sieradzu i w Łodzi. Obecnie rzeczoznawca do spraw sztuki, współpracownik łódzkich galerii.

Członek Stowarzyszenia Historyków Sztuki.

Główne obszary badań: sztuka polska XIX i XX w., secesja, kultura sarmacka.

Autorka artykułów z powyższych dziedzin.

Jakub A. M a l i k, magister, historyk literatury. Urodzony w 1970 r. w Bielsku-Białej. Studia z zakresu filologii polskiej na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

Od 1995 r. asystent w Katedrze Literatury Polskiej Pozytywizmu i Młodej Polski KUL.

Członek Stowarzyszenia Autorów Polskich i Komisji Edytorskiej Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza.

Główny obszar badań: historia literatury przełomu XIX i XX w.

Autor artykułów z powyższej dziedziny.

Ewa M i o d o ń s k a - B r o o k e s, profesor, historyk literatury, teatrolog. Urodzona w 1939 r. w Krakowie. Studia z zakresu filologii polskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Od 1962 r. pracownik naukowo-dydaktyczny w Instytucie Filologii Polskiej UJ, a od 1972 r. także w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Krakowie.

Członek Komisji Historii Literatury PAN, Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza, Stowarzyszenia Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas". Współzałożyciel Muzeum Młodej Polski w „Rydlówce", członek i współzałożyciel towarzystwa przyjaciół tegoż muzeum.

Główne obszary badań: literatura, sztuka i teatr Młodej Polski, twórczość Stanisława Wyspiańskiego, historia dramatu i teatru europejskiego do końca XIX w. oraz teoria literatury.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Studia o kompozycji dramatów Stanisława Wyspiańskiego* (1972; nagroda ministra nauki, szkolnictwa wyższego i techniki); *Zarys poetyki* (współautor, 1972); *Stylistyka polska. Wybór tekstów* (współred., 1973); *Wawel – „Akropolis". Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego* (1980; Nagroda Miasta Krakowa, nagroda ministra nauki, szkolnictwa wyższego i techniki); *Genologia polska. Wybór tekstów* (współred., 1983); *Stanisław Wyspiański. Studium artysty* (red. 1996); *„Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej". Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego* (1997; nagroda ministra edukacji narodowej). Autorka wydań krytycznych tomów z serii „Biblioteka Poezji Młodej Polski": K. M. Górski, *Wiersze wybrane* (1992); *F. Jasieński i jego „Manggha"* (1996).

Elżbieta Morawiec, doktor, teatrolog, krytyk teatralny. Urodzona w 1940 r. w Będzinie w Zagłębiu Dąbrowskim. Studia z zakresu filologii polskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim i na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

Od 1965 do 1974 r. redaktor w Wydawnictwie Literackim, jednocześnie krytyk teatralny w „Życiu Literackim" (do 1981 r.). W latach osiemdziesiątych kierownik literacki Teatru Polskiego we Wrocławiu, Teatru Studio w Warszawie i Teatru Starego w Krakowie. Współpracownik czasopisma „Arcana".

Członek Stowarzyszenia Pisarzy Polskich.

Wyróżniona Nagrodą POL-CUL (Australia).

Autorka licznych publikacji z zakresu krytyki teatralnej oraz publicystyki kulturalnej i społecznej.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Józef Szajna* (współautorka, 1974); *Mitologie i przeceny* (1982); *Powidoki teatru* (1991); *Seans pamięci* (1996); *Małe lustra albo długi cień PRL-u* (1999) oraz wielokrotnie wznawiane tłumaczenie książki J. Karskiego *Wielkie mocarstwa wobec Polski* (1987).

Maria Podraza-Kwiatkowska, profesor, historyk literatury. Urodzona w Kołomyi. Studia z zakresu filologii polskiej i historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Od 1951 do 1974 r. pracownik naukowy Instytutu Badań Literackich PAN (w latach 1970-1974 kierownik Pracowni Literatury Młodej Polski). Od 1974 r. pracownik naukowo-dydaktyczny UJ. Długoletni kierownik Zakładu Literatury Polskiej XIX w. w Instytucie Filologii Polskiej.

Członek Polskiej Akademii Umiejętności, Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, Association Internationale de Littérature Comparée (sekcja polska). Członek Komitetu Redakcyjnego „Ruchu Literackiego".

Wyróżniona m.in. nagrodami ministra edukacji narodowej i wojewody krakowskiego.

Główny obszar badań: historia literatury przełomu XIX i XX wieku w konteście zagadnień kulturowych, z uwzględnieniem problematyki porównawczej.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski* (1973); *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski* (1975); *Młodopolski świat wyobraźni* (red., 1977); *Jahrhundertwende. Literatur des Jungen Polens* (1979); *Somnambulicy – dekadenci – herosi* (1985); *Literatura Młodej Polski* (1992); *Stulecie Młodej Polski* (red., 1995). Redaktor serii „Biblioteka Poezji Młodej Polski".

Tadeusz P. Polanowski, magister, krytyk literacki, poeta. Urodzony w 1946 r. w Bruśniku k. Tarnowa. Studia z zakresu filologii polskiej na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

W latach 1971-1981 bibliotekarz w Zakładzie Historii Literatury Polskiej KUL. Obecnie współpracownik czasopism: „Akcent" i „Gość Niedzielny".

Trzykrotny laureat konkursów poetyckich.

Autor artykułów krytycznoliterackich i recenzji (głównie dotyczących poezji współczesnej) oraz tomików poetyckich *Schodzenie* (1994); *Listy do przyjaciół* (1996); *Wiele dróg* (w druku).

Paweł Próchniak, magister, historyk literatury. Urodzony w 1966 r. w Krakowie. Studia z zakresu filologii polskiej na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

Od 1994 r. asystent w Katedrze Literatury Polskiej Pozytywizmu i Młodej Polski KUL.

Główne obszary badań: literatura Młodej Polski, poezja współczesna.

Autor artykułów głównie na temat polskiego modernizmu.

Marta Romanowska, magister, historyk sztuki. Urodzona w 1951 r. w Krakowie. Studia z zakresu historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Od 1979 r. kustosz i kierownik Muzeum Stanisława Wyspiańskiego (oddział Muzeum Narodowego w Krakowie). Obecnie również wykładowca w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Krakowie.

Członek Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Społecznego Komitetu Odnowy Zabytków Krakowa.

Autorka artykułów o Stanisławie Wyspiańskim zamieszczanych w publikacjach zbiorowych.

Irena Sławińska, profesor, teatrolog, historyk literatury. Urodzona w 1913 r. w Wilnie. Studia na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie oraz na Sorbonie.

W czasie wojny – praca w tajnym nauczaniu na Wileńszczyźnie. Po wojnie pracownik naukowo-badawczy Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, w 1949 r. wydalona z uczelni w „czystce" politycznej. Od 1949 r. współpracownik Komisji Historii Literatury Polskiej w Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie. Od 1950 r. adiunkt, a następnie profesor Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego (obecnie emerytowany). Kierownik Katedry Dramatu i Teatru oraz Katedry Literatury Porównawczej KUL.

Profesor wielu zagranicznych uczelni, m.in. w Providence, w Urbana (USA), w Louvain (Belgia), we Fryburgu (Szwajcaria), w Toronto i w Montrealu (Kanada).

Członek Pen-Clubu oraz kilku towarzystw naukowych o zasięgu międzynarodowym; członek Rady Naukowej Instytutu Jana Pawła II KUL i Rady Naukowej Instytutu Sztuki PAN.

Wyróżniona m.in. medalem „Za wybitne osiągnięcia w dziele umacniania więzi Polonii z Macierzą", Nagrodą im. Idziego Radziszewskiego, Nagrodą Fundacji A. Jurzykowskiego, Nagrodą Pen-Clubu za eseistykę, Nagrodą im. F. Karpińskiego przyznaną przez Stowarzyszenie „Civitas Christiana".

Główne obszary badań: filozofia (szczególnie antropologia) teatru, nowe teorie teatru, dramat europejski, zwłaszcza poetycki (szczególnie Eliot, Claudel), współczesny teatr religijny w Polsce i na świecie.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Tragedia w epoce Młodej Polski* (1948); *O komediach Norwida* (1953); *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie* (1960); *Reżyserska ręka Norwida* (1971); *Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru* (1979, tłumaczona na jęz. franc.); *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski* (red., 1983); *Moja gorzka europejska Ojczyzna* (1988); *Odczytanie dramatu* (1988); *Teatr w myśli współczesnej. Ku antropologii teatru* (1990); *Dramat i teatr religijny w Polsce* (współred., 1991); *Wokół współczesnego dramatu i teatru religijnego w Polsce (1979-1989)* (współred., 1993); *Szlakami moich wód...* (1998). Autorka przekładów (m.in. P. Claudela, T. Eliota, O. Miłosza, J. de Romilly).

Tadeusz Styczeń SDS, profesor, filozof, etyk. Urodzony w 1931 r. w Wołowicach k. Krakowa. Studia teologiczne na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, filozoficzne na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

Od 1963 r. pracownik naukowo-dydaktyczny KUL. Obecnie kierownik Katedry Etyki, kierownik (i członek Rady Naukowej) Instytutu Jana Pawła II KUL, redaktor naczelny kwartalnika „Ethos". Profesor Instytutu Studiów nad Małżeństwem i Rodziną im. Jana Pawła II przy Uniwersytecie Laterańskim w Rzymie.

Członek-założyciel Internationale Akademie für Philosophie (Dallas, USA, obecnie Liechtenstein), członek Towarzystwa Naukowego KUL, Polskiego Towarzystwa Filozoficznego. Konsultor Papieskiej Rady do Spraw Rodziny oraz Papieskiej Rady do Spraw Duszpasterstwa Służby Zdrowia. Członek Rady Zarządzającej Papieskiej Akademii Życia. Redaktor „Roczników Filozoficznych" KUL (z. 2), współpracownik czasopism: „Aletheia", „Anthropotes" i „La Nuova Europa".

Doktor honoris causa Uniwersytetu Nawarry w Pamplonie.

Główne obszary badań: etyka, metaetyka, antropologia filozoficzna i teologiczna, myśl Jana Pawła II.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Problem możliwości etyki jako empirycznie uprawomocnionej i ogólnie ważnej teorii moralności. Studium metaetyczne* (1972); *Zarys etyki*, cz. I: *Metaetyka* (1974); *Der Streit um den Menschen* (współautor, 1979); *Etyka niezależna?* (1980); *W drodze do etyki* (1984); *Jedynie prawda wyzwala. Rozmowy o Janie Pawle II* (współautor, 1986); *Miłości, gdzie jesteś? Medytacje rekolekcyjne* (współautor, 1986); *Wolność w prawdzie* (1988); *Nienarodzony miarą demokracji* (red., 1991); *Wprowadzenie do etyki* (1993); *Solidarność wyzwala* (1993); *Urodziłeś się, by kochać* (1993); *Życie jest święte* (współred., 1993); *Czytając „Przekroczyć próg nadziei"* (współred., 1995); *ABC etyki* (współautor, 1996); *O etyce Karola Wojtyły – uczeń* (1997).

Anna Truskolaska, magister, dziennikarka, działaczka społeczna. Urodzona w 1941 r. w Krakowie. Studia polonistyczne na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie i na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu.

W latach 1975-1990 pracownik Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego (początkowo w administracji, a następnie w Bibliotece Uniwersyteckiej). W latach 1982-1989 kierownik Biura Informacji NSZZ „Solidarność". Współpracownik wielu czasopism podziemnych. W latach 1985-1989 redaktor „Gazety poza Cenzurą". Po 1990 r. reporterka „Tygodnika Współczesnego" i kilku czasopism lubelskich, redaktor naczelny „Gazety Bychawskiej" i współpracownik „Tygodnika Solidarność", członek zespołu redakcyjnego czasopisma regionalnego „Los". Od 1999 r. rzecznik prasowy lubelskiego Wojewódzkiego Ośrodka Doradztwa Rolniczego.

Członek Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich.

Wyróżniona Nagrodą POL-CUL (Australia).

Autorka artykułów głównie o tematyce społecznej oraz wielu reportaży dotyczących problemów ekologii, samorządu lokalnego i kultury gminnej.

SUMMARY

The present issue of the "Ethos" is entitled Stanisław Wyspiański: The Drama and the Ethos. The 130th anniversary of the artist's birth provides a good occasion for such a publication. The text From the Editors points to the relevance of Wyspiański's works to the moral and national concerns of our time. The extracts from the two homilies delivered by John Paul II in Cracow during his two latest pilgrimages to Poland are devoted to the necessity of reflection on Polish freedom and Polish act in the context of the social and political situation after the turn of the 1989.

The first set of articles, entitled Wyspiański: Artist – Person – Citizen, opens with an artistic biography of Stanisław Wyspiański presented by Irena Sławińska. Jakub A. Malik draws an image of Wyspiański as he is seen in the memoirs of his contemporary writer Adolf Nowaczyński. Then Stanisław Fita presents an attempt made by Bolesław Prus, an eminent Polish writer of the Positivism, at the interpretation of Wyspiański's literary output which would result in a re-evaluation of Polish Romanticism. Wisława Lasota-Jordan in turn analyses Wyspiański's art. The section concludes with an article by Marta Romanowska which discusses the historical context of the creation of the *Hymn Veni Creator* by Wyspiański.

The next section bears the title Ethos and Pathos. It commences with an article by Maria Podraza-Kwiatkowska, who analyses the motive of power and violence in Wyspiański's literary output. Ewa Miodońska-Brookes points to some religious aspects which can be found in Wyspiański's dramas. Wojciech Kaczmarek in turn presents the biblical motives present in two dramas by Wyspiański: *Daniel* and *Akropolis*. The concluding article in this section, by Jan Ciechowicz, is devoted to the references to the dramatic output of eminent Polish romantic poet Adam Mickiewicz which can be found in Wyspiański's works.

The subsequent section: Wyspiański – Our Contemporary, includes texts devoted to two great dramas by Wyspiański, namely to: *Wesele* and *Wyzwolenie*. The article by Elżbieta Morawiec presents the history of the staging of *Wesele* in the post-war Polish theatre. Paweł Próchniak in turn interprets *Wyzwolenie* using the categories of "the signifying" and "the signified" introduced by J. Lacan.

The final block of articles, entitled Between Art and Life, includes two texts which, although not directly connected with the main theme of the issue, concern the problems implied by this theme. Anna Truskolaska discusses a trilogy by Janusz Krasiński which constitutes a literary testimony to the period of the communist regime in Poland. The article by Tadeusz P. Polanowski presents a profile of poet Adam Asnyk, showing how he managed to escape the traditional literary classification.

In the section Interviews of the "Ethos," the readers will find three texts containing Fr. Prof. Tadeusz Styczeń's reflections on John Paul II's 1999 pilgrimage to Poland.

The section Thinking about the Fatherland... includes a text by Tomasz Garbol on the motive of the fatherland in the works of Zbigniew Herbert.

The section Reportage contains Waldemar Borzestowski's reflections on his trip to the region of Kaszuby.

The standing column Notes and Reviews opens with Jakub A. Malik's review of a collection of essays on the literary output of Wyspiański written by Ewa Miodońska-Brookes. Paweł Przywara discusses a book which presents a profile of the late Fr. Janusz Pasierb, a poet and historian of art. Tadeusz P. Polanowski in turn reviews the first unabridged edition of the novel by Jerzy Krzysztoń entitled *Obłęd* [Madness]. Adam Konderak presents a review of the Polish edition of *Czarna księga komunizmu* [Black Book of Communism], and Krzysztof Stachewicz discusses a book by A. Grün and G. Riedl entitled *Mistyka i eros* [Mysticism and Eros]. Marian Wnuk in turn presents a book by Wiesława Ferenc which is devoted to the history of chemistry and its connection with philosophy, while Oktawian Jusiak, OFM, reviews a lexicon of the holy places on the territory of the Republic of Poland. This part of the volume concludes with the subsection "Proposals of the «Ethos»".

The section devoted to Reports includes the following reports: on a symposium on Zbigniew Herbert held at the Catholic University of Lublin (by Jarosław Borowski); on a symposium on the literary output of Lublin poet Józef Czechowicz (by Fr. Alfred Wierzbicki), and on a session on the motive of suffering in literature, as seen in the context of the teaching of John Paul II, which was held in Siedlce (by Sławomir J. Żurek).

The section Through the Prism of the Ethos includes the reflections of Wojciech Chudy on experiencing the end of the millennium in our culture.

The Bibliography section comprises John Paul II's addresses on the meaning and value of the category of the nation (by Maria Filipiak).

The issue concludes with Notes about the Authors.

CONTENTS

"Ethos" 12:1999 No. 4 (48)

STANISŁAW WYSPIAŃSKI: THE DRAMA AND THE ETHOS

From the Editors – Sense of the Drama (W.Ch.) 5
John Paul II – Questions about Polish Freedom and Polish Act (extracts from the homilies delivered in Cracow in 1997 and 1999) 13

WYSPIAŃSKI: ARTIST – PERSON – CITIZEN

Irena Sławińska – Stanisław Wyspiański – Polish and Metaphysical Artist 17
Jakub A. Malik – The Little Cloister in Poselska. Stanisław Wyspiański as Seen in the Memories and Notes of Adolf Nowaczyński 21
Stanisław Fita – A Positivist on Wyspiański 29
Wisława Lasota-Jordan – On Art That Is "Thoroughly Mine and Familiarly Ours" . . 42
Marta Romanowska – On the *Hymn Veni Creator* by Stanisław Wyspiański 53

ETHOS AND PATHOS

Maria Podraza-Kwiatkowska – Wyspiański and "Blood-Stained Hands" 67
Ewa Miodońska-Brookes – "Strive for Yourself and for God Anew Every Day..." Religious Aspects of Wyspiański's Dramas 77
Wojciech Kaczmarek – Stanisław Wyspiański's Moral and Aesthetic Interpretation of the Bible 105
Jan Ciechowicz – Wyspiański's Dispute with Mickiewicz 120

WYSPIAŃSKI – OUR CONTEMPORARY

Elżbieta Morawiec – *Wesele* and Signs of the Times 135
Paweł Próchniak – The Mask of Konrad. Notes on *Wyzwolenie* by Wyspiański 143

BETWEEN LIFE AND ART

Anna Truskolaska – "To Break This Sinister Silence Somehow..." 157
Tadeusz P. Polanowski – Between Romanticism and Positivism: the Human Being. . . 170

INTERVIEWS OF THE "ETHOS"

The Thinking Before and After the Pilgrimage. Fr. Prof. Tadeusz Styczeń Speaks on John Paul II's Pilgrimage to His Homeland 175

THINKING ABOUT THE FATHERLAND...

Tomasz Garbol – "Little Tenderness Does She Need" 195

REPORTAGE

Waldemar Borzestowski – *Carpe diem!* A Personal Reportage 201

NOTES AND REVIEWS

Jakub A. Malik – A Modernist Poet (review of E. Miodońska-Brookes', "*Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej.*" *Szkice o twórczości S. Wyspiańskiego*, Kraków 1997) . . . 209
Paweł Przywara – Invisible People. On the Poems and Life of Fr. Janusz Pasierb 215
Tadeusz P. Polanowski – Krzysztoń's *Obłęd* – the Unabridged Edition (review of J. Krzysztoń's *Obłęd*, vol. 1-3, Warszawa 1995) 218
Adam Konderak – A Grey Book of Communism. Some Notes in the Margin of *Black Book of Communism* (review of S. Courtois, *et. al.*'s *Czarna księga komunizmu*, Warszawa 1999) 222
Krzysztof Stachewicz – Erotic Spirituality? (review of A. Grün & G. Riedl's, *Mistyka i eros*, Kraków 1998) 234
Marian Wnuk – An Exploration of the Prehistory of Chemistry (review of W. Ferenc's *Na początku była filozofia... Od alchemii do chemii*, Lublin 1998) 239
Oktawian Jusiak, OFM – A Song About Our Land (review of A. Jackowski's (ed.) *Miejsca święte Rzeczypospolitej. Leksykon*, Kraków 1998) 243
Proposals of the "Ethos" 247

REPORTS

Jarosław Borowski – The Retreat After the Departure of Mr. Cogito (report on a symposium "Which Reading? Zbigniew Herbert," KUL, Lublin, 12-14 Nov. 1998) 251
Fr. Alfred Wierzbicki – A Reading of Czechowicz: To Hear a Human Note (report on a symposium held on the 60th anniversary of the poet's death, Lublin, 9-10 Sept. 1999) 256
Sławomir J. Żurek – A Session on Literary Interpretation of Suffering, as Seen in the Context of the Works of John Paul II, Siedlce, 31 May -2 Jun. 1999 261

THROUGH THE PRISM OF THE ETHOS

Wojciech Chudy – Before the End of the Millennium. 265

BIBLIOGRAPHY

Christian Values in the Life of a Nation. A Bibliography of John Paul II's Addresses from Years 1978-1999 (by Maria Filipiak). 267
Notes about the Authors. 279
Summary 285

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA KUL

Wydawcy: INSTYTUT JANA PAWŁA II KUL, Al. Racławickie 14, 20-950 Lublin, telefon i fax: 0-81 445-32-17; 445-32-18

Instytut Jana Pawła II powołany został do życia uchwałą Senatu Akademickiego KUL 25 VI 1982 r. jako „międzywydziałowy ośrodek naukowy i dydaktyczny Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego", przeznaczony do studiów „myśli i dzieła papieża Jana Pawła II oraz budowania wspólnoty osób w duchu głoszonej przez Niego nauki Chrystusa" (Statut Instytutu). Działalność Instytutu koncentruje się na filozofii i teologii człowieka, moralności oraz misji duszpasterskiej obecnego Papieża. Instytut realizuje swoje zadania głównie poprzez doroczne sympozja naukowe, działalność badawczą i dydaktyczną (konwersatoria) oraz wydawniczą. Instytut Jana Pawła II stanowią: Rada Naukowa (przewodniczący ks. prof. Stanisław Nagy), Zarząd Instytutu (kierownik ks. prof. Tadeusz Styczeń), pracownie oraz kwartalnik „Ethos".

FUNDACJA JANA PAWŁA II
POLSKI INSTYTUT KULTURY CHRZEŚCIJAŃSKIEJ
ISTITUTO POLACCO DI CULTURA CRISTIANA
Via di Porta Angelica 63, 00-193 Roma

Fundacja Jana Pawła II została powołana do istnienia decyzją Stolicy Apostolskiej z dnia 16 X 1981 r. Jej zadania sprowadzają się do służby wartościom najbliższym Ojcu Świętemu Janowi Pawłowi II oraz Jego nauczaniu. Radzie Administracyjnej kierującej Fundacją przewodniczy bp Szczepan Wesoły, a funkcję wiceprzewodniczącego pełni ks. bp dr Stanisław Dziwisz. Realizacji tych celów podjęły się trzy instytucje: Polski Instytut Kultury Chrześcijańskiej, Ośrodek Dokumentacji Pontyfikatu i Dom Polski. Pierwsza z wymienionych instytucji prowadzi własne badania naukowe, organizuje sympozja, wydaje książki, przyznaje stypendia. Radzie Wykonawczej Instytutu przewodniczy dyrektor ks. dr Stefan Wylężek.

Kolportaż: Redakcja kwartalnika „ETHOS"
Al. Racławickie 14, 20-950 Lublin
telefon: 0-81 445-32-13;
e-mail: ethos@kul.lublin.pl
oraz
Redakcja Wydawnictw KUL
ul. Konstantynów 1, 20-708 Lublin
tel. 524-18-09 (centrala), 525-71-66 (kolportaż)

W poprzednich numerach:

Mniejszości narodowe (1)
Podmiotowość człowieka i społeczeństwa (2/3)
X-lecie pontyfikatu Jana Pawła II (4)
Ethos małżeństwa i rodziny (5)
Kościół ubogich (6/7)
O twórczości i twórcach (8)
Ethos Września 1939 (9/10)
Dziesięciolecie „Solidarności" (11/12)
Mickiewicz nasz współczesny (13/14)
Kryzys teologii moralnej (15/16)
Człowiek w strukturach zniewolenia (17)
Drugie „Przedwiośnie" (18/19)
Norwid dziś (20)
Zum Ethos der Freiheit (Sonderausgabe 1)
O ethos demokracji (21/22)
O ethos młodych (23)
Ethos mass mediów (24)
Wokół problemów bioetyki (25/26)
O ethos małżeństwa i rodziny (27)
Jana Pawła II wizja Europy (28)
Kobieta w rodzinie i społeczeństwie (29)
Polacy i Rosjanie – ku pojednaniu (30/31)
Praca i płaca (32)
John Paul II's Vision of Europe (Special Edition 2)
Wobec postmodernizmu (33/34)
Klasyczne korzenie kultury współczesnej (35/36)
Autorytet – akceptacja i kontestacja (37)
Kapłan w końcu wieku (38/39)
Sztuka na rozdrożu (40)
Po pielgrzymce 1997 (41/42)
Ethos miłości: eros i agape (43)
Etyka badań naukowych (44)
Prawo naturalne a prawo stanowione (45/46)
Jesień i zima życia (47)

W najbliższych numerach:

* Chrześcijaństwo na progu trzeciego tysiąclecia
* Polskie przełomy
* Przesłanie Zbigniewa Herberta