

Krzysztof Biskupski

Debata i walka

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (27), 180-183

1976

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

żyć mistycznych. Można powiedzieć, że groteska (tak jak ironia) najlepiej wyraża światopogląd epoki, uosabia wszystkie główne przemiany, jakie się w niej dokonały. Kariera groteski w dwudziestym wieku poświadcza „przewrotową” rolę romantyzmu dla ukształtowania się nowego rozumienia sztuki. Cechuje je przede wszystkim zerwanie z naiwnym, imitacyjnym podejściem do rzeczywistości, zakładającym światopogląd „zamknięty”: wiarą w możliwość wyrażenia tajemnicy bytu poprzez odtworzenie jego „realnej”, naocznej postaci.

Dla polskiego odbiorcy antologia Aliny Kowalczykowej ma dodatkowe znaczenie. Umożliwia, po raz pierwszy w tak szerokim zakresie, porównanie myśli estetycznoliterackiego polskiego romantyzmu z myślą zachodnioeuropejską. Pozwala nie tylko na dostrzeżenie oczywistego faktu rangi i roli, jaką w obu wypadkach odegrała sfera polityczno-społeczna, ale również wskazuje na to, czego polskiemu romantyzmowi zasadniczo brak. Jest to, jakbyśmy dzisiaj powiedzieli, refleksja o charakterze teoretycznoliterackim (estetycznym), której naczelnymi problemami są: relacja literatura — sztuka — rzeczywistość, funkcja ironii i groteski, rola mitu i tradycji, filozoficzne rozumienie samego procesu twórczego. Właśnie ta różnica (dodajmy, nie różnica wartości poszczególnych dokonania literackich, ale samego charakteru przebiegu procesu historycznoliterackiego) zdecydowała o bardzo nieciągłym, nastawionym na bodźce zewnętrzne rozwoju naszej literatury i sztuki. Kiedy u nas romantyzm wyraził się we wspaniałej twórczości dramatycznej i lirycznej, równoległe w Anglii, Niemczech i Francji przygotowywał grunt pod nowe rozumienie sztuki w ogóle. I stał się zapowiedzią czołowych kierunków artystycznych XX wieku.

Paweł Dybel

Debata i walka

Jan Józef Szczepański: *Przed nieznanym trybunałem*.
Warszawa 1975, Czytelnik, ss. 135.

Książka J. J. Szczepańskiego zrazu budzi sprzeciw — tak się w niej wszystko dobrze zgadza i komponuje. Za dobrze. Narrator wie o przedmiocie rozważań wszystko; wie np., jakie motywy kierowały lagerführerem Fritzschem, gdy zezwalał ojcu Kolbemu na zastąpienie Gajowniczką w celi śmierci. Jak gdyby badana rzeczywistość nie stawiała tu, wyjątkowo, żadnego oporu, jak gdyby piszący z góry wiedział, że jego interpretacje będą słuszne.

Podobne zastrzeżenia budzi kompozycja książki. Na tom składa się pięć esejów, pisanych — trzeba mniemać — okazjonalnie, w różnym czasie i tak też publikowanych w periodykach. A przecież całość wygląda tak, jak gdyby to właśnie zamysł kompozycyjny stanowił genezę książki. Jak gdyby autor stworzył fikcję zbioru przypadkowych wobec siebie tekstów po to, by nas przekonać o ponadczasowej, doskonałej jednolitości wytworów swego umysłu.

Sprzeciw ten skłania oczywiście do podjęcia merytorycznej polemiki — ale to sprawa bardzo trudna. Bo jak tu się spierać z auto-prezentacją, z oświadczeniem, że należy się do określonego historycznie i społecznie pokolenia? A taką właśnie deklarację przynależności do pierwszego pokolenia inteligentów urodzonych w niepodległej Polsce i dorastających w końcowych latach dwudziestolecia międzywojennego jest pierwszy esej tomu. Że pierwszorzędną rolę w formowaniu się postawy tego pokolenia odegrało piarstwo Conrada, zwłaszcza głoszony przez pisarza postulat wierności sobie — o tym wiemy także z innych źródeł. Że nawet Conrad czuł, iż „człowiek sam dla siebie nie może być wystarczającym źródłem... kryteriów” — to także wydaje się prawdopodobne. Ale Szczepański wprowadza do swej opowieści Conrada nie tylko ze względu na rolę tego pisarza w kształtowaniu pokoleniowej świadomości. Trzy kolejne eseje traktują o potrzebie transcendencji i ukrytym celem przywołania autora *Lorda Jima* było wprowadzenie tego właśnie wątku.

Transcendencja jako naczelną potrzebą duchową współczesnego świata — z tym już można się spierać. Choć trzeba by i wtedy podkreślić, że autor wykorzystał całą moc dialektyki, żeby nas do swej tezy zjednać. Mamy więc analizę współczesnego przypadku świętości (o Kolbe), mamy *casus* „świętego z odwrotnym znakiem”, Charlesa Mansona i wreszcie — pomost między ekstremami — przypadek naiwnego wyznawcy hinduizmu z Oxford Street. Jednak podjęcie sporu nadal nie jest proste. Nasuwa się bowiem pytanie: jako kto podejmuje Szczepański swe analizy? Jako nie uprzedzony badacz, który pragnie dojść obiektywnej prawdy o świecie, czy jako zaprogramowany przedstawiciel określonej generacji, który chce nas zaagitować do określonego sposobu widzenia świata? A może jako artysta, spec od kompozycji?

Tak się właśnie wydaje. Opis londyńskiego wyznawcy Hari Ramy odsłania całą jego naiwność — ale kończy się wyznaniem pokory wobec manifestującej się w jego osobie współczesnej tęsknoty za czymś, co można by uznawać za nadrzędne, powszechnie obowiązujące, porządkujące świat prawo. I ta pokora właśnie staje się fundamentem, na którym autor buduje rolę pisarza jako świadka. Istotą dążeń pisarskich mają być próby odnalezienia ostatecznego sensu przeżywanego czasu, odwzorowanie zawartego w nim ładu i — w konsekwencji — uwewnętrznienie tego ładu w sobie i w innych. Choć wiadomo, że zadania w całości nie da się wykonać, trzeba

mimo to próbować. Gdyż tylko te próby usprawiedliwiają uprawianie zawodu pisarza — i tylko one są w stanie podtrzymać społeczne poczucie tradycji. Tu znów można pytać, w jakim stopniu to, co się głosi obecnie, jest określone przez poprzednie partie tekstu, a w jakim stanowi niezależny wybór spośród istniejących lub teoretycznie możliwych postaw pisarskich? Choć znów trzeba by oddać sprawiedliwość dialektycznej biegłości pisarza, który w tym momencie zastosował formę listu, a jego nominalnym adresatem uczynił Juliana Strykowskię. Wskazanie na odmiennosc tradycji i życiorysów nadawcy w stosunku do adresata, przy podkreśleniu wspólnoty postaw pisarskich (zresztą rzeczywiście istniejącej), jest znakomitým chwytem obiektywizującym głoszone postulaty.

Cała ta konstrukcja sprawia koniec końców wrażenie, iż jest konstrukcją obronną. Postulując postawę pisarza-świadka, książka głosi w gruncie rzeczy rzetelność pisarską. Jest to więc postulat bezwarunkowo słuszny, bezdyskusyjny. Niemniej głoszący uważa za konieczne legitymować się na tę okoliczność aż trzema dowodami tożsamości:

- 1) dowodem tożsamości osobistej z zarejestrowaną przez historię formacją;
- 2) dowodem tożsamości tej formacji z określonym sposobem interpretacji rzeczywistości (szczególną wartością dowodu jest to, że poświadczą go K. Marks);
- 3) dowodem tożsamości określonego i społecznie uwarunkowanego sposobu interpretacji świata z zajmowaną wobec jego zjawisk postawą.

Taki jest sens misternej kompozycji, nader ścisłego przenikania się poszczególnych planów poznawczych książki, ich wzajemnego warunkowania się.

Powyższemu rozumowaniu można postawić zarzut, że zawiera w sobie sprzeczność. Jak bowiem może pragnąć uczestnictwa w debacie książka, która głosi postulat nie podlegający dyskusji? Wydaje się wszakże, iż taki właśnie postulat jest w dużej mierze funkcją poczucia, iż jest się skazanym na walkę. Można sobie wyobrazić, że ów postulat wyglądałby inaczej, gdyby książce przyświecała realna perspektywa debaty, a nie tylko jej pragnienie. Nieosiągalny cel ostateczny, właściwy lansowanej postawie, zostałby prawdopodobnie zastąpiony wizją bardziej materialną, skończoną i uchwytną (a przeto poddającą się dyskusji), całość zaś zyskałaby bardzo na optymizmie.

Wyjaśnienia domaga się także kwestia kontekstu, w jakim trzeba książkę umieszczać. Mówiliśmy tu o interpretacji świata, co mogło by sugerować, że chodzi o świat w ogóle, a przynajmniej — o świat współczesny w ogóle. Na to zdaje się wskazywać zainteresowanie okazane Mansonowi, a także ruchom i ekstrawagancjom młodzieży na Zachodzie. Nie należy jednak tego uniwersalistycznego aspektu

książki przeceniać. Kiedy bowiem autor dochodzi do stwierdzeń dla siebie najważniejszych, do kwestii roli i miejsca pisarza w społeczeństwie, wówczas sprawa przenosi się na grunt rodzimy.

Krzysztof Biskupski

Autobiografizm jako zagrożenie

Z wewnętrznej perspektywy zainteresowanego jego własna biografia jest z reguły biografią nieudaną. Ponieważ tylko z zewnątrz, z nieosiągalnej dla autobiografisty pozycji, ocenić można, czy mu się udało, czy nie, czy i w jakiej mierze zrealizował swe życiowe szanse, czy uczestniczył w działaniach sensownych, czy był żalonną ofiarą bezsensu... Autobiografizm skłania do rozgoryczeń, bo od środka, czyli od strony idealnych wyobrażeń o tym, jak być powinno, strona druga, realizacji i przebiegu zdarzeń rzeczywistego, musi wydać się chropawa, niedoskonała, omylna. Autobiografizm jest postawą kłęski, a już sprawą taktu i delikatności zainteresowanego jest to, czy przedstawi on ją łagodnie, nawet z sentymentem, czy też rzecz udramatyzuje. Na zagrożenie — a jest zagrożeniem przyjęcie postawy autobiografizmu, zgoda na konwencję autobiografizmu, decyzja, by intymne doświadczenie uczynić miarą świata — można reagować histerycznie, można i stoicko, a nawet z masochistyczną radością (tylko z kimś takim, jak ja, mogło aż tak źle wyjść).

Powieść Juliana Kornhausera *Kilka chwil* jest dowodem łagodnego wejścia w mrok własnego wnętrza, jest młoda i ujmująca. I beznadziejna, jak wszelkie autobiograficzne dokumenty dojrzwania, czyli poszukiwania przy wejściu w świat czegoś mocnego pod stopą, gdy wiadomo, że świat jest mocny tym właśnie, że, wirowaty i zapamiętany, w sobie wiadomym rytmie przewraca się do góry nogami. Autor, jak i jego generacja, czekał w oczywisty sposób na coś innego, toteż uczciwie notuje smutek rozgoryczenia, opisuje kolejne stadia spadania „w jakąś ciemność, gęstą jak kiesel”. Autor jest taktowny i nie chce nas sobą epatować (uprzejmość wobec czytelników nieoczekiwana, sympatyczna), gdyż tekst swój kwalifikuje jako „pewien sen, który raz był czerwony, a raz różowy”. Zapis więc o różnym stopniu intensywności (czerwony — różowy), ale zapis snu. Więc czegoś z założenia mniej obowiązującego, niekoniecznego, chaotycznego, a przez ową senną intymność tym bardziej prawdziwego, nie skażonego błędem realnej perspektywy, omyłką interpretacji doświadczeń na jawie. Prawdą o moim życiu jest mój własny rachunek zysku i straty, miłości i znudzenia, a ten mój