



**Rec.: Andrzej Werner, Wysoko. Nie na  
palcach. O pisarstwie Jana Józefa  
Szczepańskiego. (Kraków 2003).**

Sławomir Buryła

nie mówiąc o pomniejszej rangi literatach. Monografista szczegółowo ukazuje związki opowiadania z tradycją biblijną. Przenikająca dzieła Rudnickiego swoista fenomenologia cierpienia w tekstach poświęconych Zagładzie osiąga punkt kulminacyjny. Podobnie jak znana i bliska temu prozaikowi identyfikacja żydowskości oraz bólu.

Szkic *Ślad na ścianie* zwraca naszą uwagę na parabolę jako na nośnik autorskiego przesłania. Podjęto tu próbę wyjaśnienia dwóch krótkich opowiadań – *Starej ściany* i *Śladu w kolorze*, z których jedno rozgrywa się w przededniu Zagłady, a drugie po Zagładzie. Ciekawa analiza Wróbla pokazuje, tropiąc proustowskie powinowactwa, paradoksy pamięci nieprzekładalnej ani na słowa, ani na obrazy.

Zainteresowania Rudnickiego przypowieścią ujawnia *Ofiarowanie Izaaka*. Utwór ma dwie wersje. Pierwszą opublikowano w tomie *Teksty małe i mniejsze* z 1971 roku. To uwspółcześniony przekaz pradawnej opowieści, do której Rudnicki podchodzi z dużą swobodą (miejscami może się ona wydać nawet bluźniercza). Pisarz kładzie nacisk na bunt nowej hierarchii wartości wobec starej. Tę pierwszą reprezentują Izaak i Sara (XX-wieczni uciskani: kobieta oraz Żyd), tę drugą – Abraham.

W zbiorze *Noc będzie chłodna, niebo w purpurze* Rudnicki zamieścił inną wersję *Ofiarowania Izaaka* – komentarz do tekstu biblijnego. Przywołując znane z historii myśli ludzkiej eksplikacje biblijnego mitu, Wróbel akcentuje przede wszystkim jego uniwersalny i ciągle żywy sens.

*Miarę cierpienia* zamyka fragment pt. *Kartka chasydzka*. Nieprzypadkowo przedmiotem refleksji badacz uczynił w nim krótki, bardzo piękny tekst *Panie, jeśli Ci potrzebny jestem właśnie taki...* Ten sakralny w swym charakterze utwór skupia w sobie niemal wszystkie tematy intrygujące i absorbujące uwagę Rudnickiego. Należą do nich: „sytuacja narodu i jego wojennego i powojennego losu, temat niełatwego, ale wzajemnie płodnego i nie dającego się zanegować spotkania polsko-żydowskiego, wreszcie temat twórczości pojmowanej wąsko, jako zadanie pisarza, i najszerszej, jako powołanie każdego człowieka” (s. 296). Króciutkie opowiadanie z końca lat siedemdziesiątych po raz kolejny przypomina o świętości każdego życia i probierzu człowieczeństwa, jakim są miłość i cierpienie.

Praca Wróbla jest dziś – niczego nie ujmując przemyśleniom Anny Wal – najpoważniejszą książką o pisarstwie Rudnickiego. Ważną i potrzebną w perspektywie nie tylko ciągle w niewystarczającym stopniu rozpoznanej tematyki żydowskiej, ale również pełnego obrazu literatury współczesnej.

Sławomir Buryła

Andrzej Werner, WYSOKO. NIE NA PALCACH. O PISARSTWIE JANA JÓZEFA SZCZEPAŃSKIEGO. (Indeks: Anita Kasperek). (Kraków 2003). Wydawnictwo Literackie, ss. 172.

Słusznie nieraz twierdzi się, że opowiadania, powieści i eseje Jana Józefa Szczepańskiego mimo iż doceniane, hołubione przez znawców, znajdują się w cieniu innych dzieł. Nie mają też szczęścia do obszernych i wnikliwych omówień. Wydaje się, że *Wysoko. Nie na palcach* zmieni w jakimś zakresie tę opinię. Autor - Andrzej Werner - znany jest głównie jako znakomity interpretator prozy Tadeusza Borowskiego. Ale i inne książki tego badacza: *Polskie arcy-polskie...*, *Krew i atrament*, dowodzą, że bliskie jest mu to, co niezależne i niepokorne. Przy tym literatura jest dla niego najczęściej pretekstem do rozważań z zakresu historii idei, do konfrontowania jej z problemami współczesności.

Werner nie konstruuje tradycyjnej monografii „życia i twórczości”. To - by tak rzec - nie w jego stylu. Układ całości nie ma ścisłego uporządkowania chronologicznego, choć w ogólnych zarysach odpowiada pojawianiu się kolejnych tekstów Szczepańskiego. Wywód ma charakter eseju, daleki jest od zmundnych i przez to najczęściej nudnych w lektu-

rze roztrząsań filologicznych. Dla Wernera literatura przedmiotu jest zaledwie punktem wyjścia do własnych refleksji. Aby lepiej przedstawić swe stanowisko, badacz nie stroni od metafory – delikatnej, dyskretnej, jak u Szczepańskiego, i nie będącej li tylko zgrabnym chwytem retorycznym.

*Spotkanie* – pierwszy rozdział recenzowanej książki – zaznajamia czytelnika z bohaterami powieści Szczepańskiego. A dokładniej mówiąc: z dylematami i ideami, jakie ze sobą wnoszą. Od razu też zapoznajemy się z dwoma adwersarzami stale obecnymi w *Wysoko. Nie na palcach* – Miłoszem i Szczepańskim. Problematyka *Spotkania* powróci w ostatniej części – *Złe i dobre demony*. Jesteśmy świadkami zderzenia trzech osobowości i trzech racji: Szarego, Sicińskiego i Wielgosza. Tak naprawdę jednak zasadnicza debata toczy się między Szarym a Wielgoszem (pod tą postacią kryje się Miłosz z czasów okupacji). Werner referując spór odżegnuje się od jego osobistych i politycznych wymiarów. Interesuje go bowiem *meritum*, nie zaś grzebanie w życiorysach i powierzchowne interpretacje przez pryzmat późniejszych deklaracji politycznych. A to, co jest istotą dyskusji, dotyczy tematów niezwyklej wagi. Sprawą podstawową okazują się relacja do przeszłości i namysł nad przyszłością. W tym drugim przypadku i Szczepański, i Miłosz są zgodni w jej ocenie i nie mają większych złudzeń co do charakteru rządów komunistycznych. Różnią się stosunkiem do okresu Dwudziestolecia międzywojennego, które poeta postrzega dość krytycznie, odsłaniając jego niedomagania na płaszczyźnie politycznej, społecznej i kulturowej. Szczepański jest ostrożniejszy w ferowaniu wyroków. I mimo iż daleko mu do postawy apologetycznej (czego dowodem *Polska jesień*), to przecież (czego również dowodzi *Polska jesień*) widać tu tęsknotę za odchodzącą epoką.

Przed Szczepańskim, jak przed wieloma innymi twórcami, staje po wojnie pytanie, jak mówić o świecie, co do którego pozbyło się złudzeń. Autor *Wszarza* nie wprowadza między katem a ofiarą jednoznacznego podziału – w czym zbliża się do opowiadań oświeceniowych Borowskiego. Zło zagraża nam wszystkim. W słowie wstępnym do zbioru *Buty i inne opowiadania* pisarz powie, że najbardziej przeraża go zło dokonujące się w nas samych<sup>1</sup>. Analogie z Borowskim nieraz podnosiła krytyka. W tym miejscu odnotujemy jeszcze jedną łączącą ich nić. Obydwaj nie godzą się, aby do oceny wojennej rzeczywistości przykładać bezpośrednio miary wobec niej zewnętrzne.

*Jak pisać?* – tak zatytułowany jest drugi rozdział. Werner komentator Szczepańskiego znakomicie chwyta kwintesencję nowego wyzwania: „Pozostaje więc poszukiwać w ludziach i oczywiście w sobie tego, »co uchyla się nicości«. Trzeba stanąć wobec tego, co rzeczywiste, co istnieje, i z nadzieją, lecz bez złudzeń szukać punktu oparcia. Świat nie może być tak jednoznaczny: im trwalsza rana pamięci, tym bardziej winna wzmacniać nadzieję, dobrą wolę poszukiwania. To paradoks, ale wszystkie inne wyjścia są gorsze” (s. 34). Tym, co stałe i zarazem niewinne, jest natura. W niej zaś – szczególnie bliskie Szczepańskiemu góry, które, jak przekonuje badacz, były dla niego tym, czym morze dla Conrada.

Pytanie, jak pisać, jest skorelowane z innym: jak żyć z wiedzą, którą wyniosło się z „niehumanistycznego czasu”? Ta straszna świadomość nie prowadzi jednak Szczepańskiego do nakazu przewartościowania kultury. Za to „po katastrofie ustawia [on] swój aparat poznawczy tak, by nie przegapić oznak duchowego szlachectwa” (s. 145). By zawsze zachować czujność wobec podejrzanych prób generalizacji. Potrzeba kodeksu etycznego nie zastąpi i nigdy nie wyręczy porywu sumienia, wewnętrznej zdolności do rozróżniania dobra i zła. Pod ideą kodeksu rozwiązującego wszystkie casusy etyczne może kryć się – jak o tym pisał Kołakowski – konformizm<sup>2</sup>. Nie zawsze jego paragrafy dają się zastosować do każdego przypadku, jaki rodzi życie. Niekiedy trzeba wyjść poza usprawiedliwiającą for-

<sup>1</sup> Nb. tak właśnie M. Orski zatytułował ważny szkic o opowiadaniach obozowych Borowskiego (*Zło wśród nas samych*. „Odra” 1986, nr 4).

<sup>2</sup> L. Kołakowski, *Etyka bez kodeksu*. „Twórczość” 1962, nr 7.

mułę kodeksu, bo „granice, w jakich my wystawiamy swoje życie w obronie sprawy i cudzego życia, leżą dalej niż tych zasypiających teraz w wygodnych łóżkach”<sup>3</sup>. Szczepański, ale i w jakimś stopniu Kornel Filipowicz, sytuują się – dodajmy – bardzo blisko innego wybitnego świadka czasów pogardy: Jana Strzeleckiego. Jego *Próby świadectwa*<sup>4</sup> są w wielu miejscach zbieżne z propozycjami Szczepańskiego. To pokrewieństwo postaw nie może dziwić. Obydwaj przecież mniej lub bardziej ściśle związani byli z konspiracyjnym piśmem „Droga”.

Trafnie, w zgodzie z duchem opowiadań, powieści i eseistyki autora *Butów* brzmi konkluzja Wernera:

„Wartości takie, jak wierność, honor, prawda zostają [...] założone jako bezwzględne i jako takie funkcjonują w świecie powieściowym Szczepańskiego. Ich bezwzględność to jednak tylko otwarcie ku sytuacjom tragicznym, konstytutywnym dla ludzkiego istnienia, jak nieunikniony jest konflikt między równoważnymi wartościami.

Jakakolwiek absolutyzacja którejś z nich, wysunięcie na plan pierwszy ponad wszystkie inne racje – jest równie niebezpieczna jak tendencje nihilistyczne. Jest zresztą z nimi spokrewniona, oznacza redukcję świata wartości w imię przyjętych z góry założeń, triumf ideologii nad materią życia” (s. 152).

Aby rzetelnie przyjrzeć się ludzkiemu uniwersum, Szczepański – mimo iż akcja wielu jego utworów rozgrywa się w ważnych dla naszego kraju chwilach dziejowych – umieszcza swoich bohaterów poza sprawą narodową, ściślej: poza bezpośrednimi i spływającymi odniesieniami do narodowych dramatów (co nie zmienia faktu, że był on w ten właśnie zbyt wąski sposób czytany i interpretowany). Prozaik zajął pozycję między silnymi (krótko po wojnie) tendencjami martyrologicznymi, które inkorporowali komuniści do procesów legitymizacji<sup>5</sup>, a równie lub może nawet bardziej powszechnym nurtem rozliczeniowym, demaskacyjnym. Przy okazji Werner rozprawia się z jednym z mitów, jakie namnożyły się w recepcji Szczepańskiego. Jego bohaterowie mają niewiele albo zgoła nic wspólnego z samobójcami gotowymi umierać za patriotyczne hasła. Doświadczenia z września 1939 (ukazane w *Polskiej jesieni*) chronią ich przed zbyt łatwą wiarą w te same slogany. Bronili Westerplatte, Poczty Gdańskiej, bo „tak trzeba”. Nic więcej.

*Have a good time* – tym angielskim zwrotem tytułuje Werner rozdział trzeci. Podróż to osobny i bogaty fragment biografii twórcy *Przed Nieznanym Trybunałem*. W przeciwieństwie do szeregu polskich pisarzy, którym, na dłużej lub krócej, udało się opuścić granice PRL, Szczepański interesuje się kulturami egzotycznymi, tajemniczymi. To pragnienie szukania na obrzeżach cywilizacji Zachodu nie opuszcza go nawet w Ameryce, gdzie woli śledzić murzyńskie getta, indiańskie rezerwy, kontrkulturę niż przyglądać się zadufanym w sobie wytworom nowoczesnej techniki. Z peryferii, z perspektywy outsidera obraz jest pełniejszy. A przy tym dostrzec można liczne rysy. Mówiąc o erozji norm kultury Szczepański nie czyni tego z bezpiecznego stanowiska obserwatora, ale z pozycji uczestnika i świadka-ofiary XX-wiecznego barbarzyństwa. Z właściwą sobie ostrożnością waży racje „dzieci-kwiatów”. Niewątpliwie to, co jawi mu się jako pokrewne w ich postawie i co przedstawia jej niezbywalną wartość, to szansa na wyrwanie się z szablonów egzystencji: głód metafizyki, pragnienie przekroczenia biologicznego trwania. Ale początkowa akceptacja zamienia się w coraz większą liczbę znaków zapytania. Największe z nich dotyczą obawy przed konsekwencjami, jakie niesie manifestowana przez młodych ludzi pochwała anarchii. Szczepański nie może zgodzić się na odrzucenie tradycji. Dorosła Ameryka nie potrafiła powstrzymać kontestacji, tak jak nie umiała powstrzymać Masona,

<sup>3</sup> K. Filipowicz, *Krajobraz, który przeżył śmierć*. Kraków 1986, s. 95.

<sup>4</sup> J. Strzelecki, *Próby świadectwa*. W: *Ślady tożsamości*. Warszawa 1989.

<sup>5</sup> Przekonująco pisze o tym M. Zaremba (*Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*. Warszawa 2001).

który na długo przed swym szaleńczym czynem jawnie z niej szydził. Nie potrafiła, bo sama nie dawała wiary tradycyjnym wartościom. A właściwie pojmowała je jako „przestazale”, niemodne, „nie na czasie”.

Ciekawa i oryginalna wydaje mi się interpretacja postaci Maksymiliana Kolbego z eseju *Święty*. Werner – nie pierwszy raz w całej książce – odwraca się od utartych szlaków wyznaczonych przez akademicką recepcję. Wbrew gronu recenzentów i krytyków pokazuje, że to właśnie anachroniczna religijność polskiego franciszkanina była dla niego źródłem siły potrzebnej, by zdecydować się na gest oddania życia za drugiego człowieka w imię Boga. Czy współczesny „światopogląd personalistyczny [...] tak silnie zagrożony zwątpieniem, może zrodzić wiarę podobnie bezwzględną? Gest ojca Kolbego nie jest więc pocieszeniem ani przesłaniem do współczesności, pochodzi bowiem skądinąd, z innej epoki” (s. 87). Ze średniowiecza.

Szczepański zawsze bardzo poważnie traktował literaturę. Opowiada o tym rozdział *Zbawienie przez sztukę*. Werner zastanawia się w nim, co właściwie oznacza „zbawienie przez sztukę”. Jak miałyby się ono dokonać? Tym bardziej że w późniejszym okresie twórczości Szczepański z rosnącym niepokojem odnotowywał uwikłanie XX-wiecznej sztuki w świat komercji. W obrazach prymitywistów szukał wypełniania swych wysoko postawionych wymagań wobec artysty i jego dzieła. A widział w nich nade wszystko obronę przed wegetacją, nihilizmem, jaki wytwarza życie bez aspiracji. Malarstwo, literatura, rzeźba dają szansę wyjścia poza to wszystko, co wypływa z cielesności naszej egzystencji i co chciałoby nas w niej zamknąć ostatecznie i bezwarunkowo. Pióro artysty sprawdza – bez złośliwości, przeciwnie, z dużą dozą zrozumienia – czy człowiek jest do tego zdolny. Oto jak Werner wyklada dającą się zrekonstruować na podstawie prozy i wypowiedzi okołoliterackich istotę pisarstwa Szczepańskiego: „Centrum zainteresowania jest faktyczny stan rzeczy raczej niż zmyślenie, środkiem – uczciwe, rzetelne poznanie, świadome swych ograniczeń, usuwające w cień autora z jego zawodowymi próżnościami, wysuwające na plan pierwszy wszechstronnie oświetlony przedmiot poznania, celem – zbawienie poprzez prawdę” (s. 123).

Ostatni fragment, *Złe i dobre demony*, to ponowne zmierzenie się Szczepańskiego, poprzez Wenera, z myślą dwóch koryfeuszy pióra – Conrada i Miłosza. Tło stanowi koncepcja sztuki moralnej. „Moralnej, to znaczy tworzonej według wewnętrznych sprawdzianów etycznych, zarówno w swej formie, jak i w wyborze problematyki, moralnej, bo żywiącej się pragnieniem dobra” (s. 129). Jej palącą potrzebę tym łatwiej dostrzeżemy, gdy przyjrzymy się sytuacji artysty, którego – przynajmniej od dwóch stuleci – bardziej pociągają choroba, zło i który podąża za tym, co amoralne. Prawzory dobra i piękna wyrugowano z niej i skazano na bytowanie w oddaleniu od centrum. Jest to pośrednio jedna z przyczyn, dla której proza autora *Przed Nieznanym Trybunałem* znajduje się nieco w cieniu. Być może gdyby – jak zauważa Werner – miał on w sobie choć odrobinę z „poety przeklętego”, jej ocena byłaby wyższa.

I Miłosz, i Szczepański mają to samo dręczące ich poczucie „grzeszności” literatury. Jest to jej pierwotna skaza, niemożliwa do ominięcia. Kredyt, który musi spłacać artysta, będący zawsze dłużnikiem rzeczywistości. Pytanie, jakie powstaje, jest jedno: jak pisać, by spoza słów nie wychylał się narcystyczny grymas? Dla nich obydwu literatura jest – poza wszystkim innym – przewodnikiem w poszukiwaniu niedocieczonego sensu. Tak pojęta aktywność twórcza nie może być nigdy celem samym w sobie, tak jak i jej produkt, by użyć tu „technicznego” określenia. Zanim wszakże doszło do ukształtowania się, przynajmniej w znaczących zarysach, postawy Miłosza wobec poezji i rzeczywistości, był on – jak to nazywa Werner – kuszony. A kusiciel okazał się nie byle jaki, przy tym przebiegły i przewrotny. Wymiana listów między przyszłym noblistą a Tadeuszem Krońskim to jedna z ciekawszych lektur i jedno z najważniejszych źródeł do badania przełomu w światopoglądzie poety. Filozof, racjonalista, zdeklarowany wróg wszelkich wartości absolutnych, przeciwstawia romantyzmowi klasycyzm, a emocjom chłodną formę. Wartościom

abstrakcyjnym przeciwstawia konkret, rzeczywistość, ale jednocześnie będzie służył abstrakcji - marksizmowi. Miłosz nie ulega pokusie w imię pamięci o fenomenie jednostkowego istnienia i w imię jego niezbywalnej i niepowtarzalnej prawdy, ale „ustawia się” wobec polskiej tradycji - narodowej i literackiej. „Ustawia się tak, by jak największe korzyści z przyjętej postawy czerpała jego poezja. Nie przypadkiem tak wyraźnie dostrzegał [...] grzech pierworodny literatury: »ustawianie się« oznacza właśnie wytwarzanie w sobie, wzmacnianie tej chłodnej, wybrednej postawy wobec człowieczeństwa, która jest warunkiem zaistnienia daru formy, stylu, ekspresji” (s. 142). To „ustawianie się” - uzupełnijmy konkluzję Wenera - było i jest potrzebne naszej tradycji narodowej i literackiej.

O ile w przypadku Miłosza nie można mówić o wpływie na Szczepańskiego, o tyle nie da się już tego samego powiedzieć o Conradzie. Werner nie poprzestaje jednak na określeniu jawnych zbieżności: marzenia o stworzeniu laickiego systemu etycznego. Stara się pójść tropem Szczepańskiego, który oponował przeciwko przecenianiu oddziaływania Józefa Korzeniowskiego na jego dzieła. Autor *Rafy* nie ufa do końca rozumowi albo może tylko stara się zachować czujność wobec jego kategoriycznych wyroków. W sposób wyważony i ze świadomością komplikacji zagadnienia kończy Werner analizę różnic i podobieństw: „Ton pierwszego artykułu o Conradzie był, mimo [...] bliskości, zaskakująco zdystansowany. Ten dystans później zniknął, co wcale nie oznacza, że zniknęły różnice w twórczych temperamentach, spojrzeniach na świat, upodobaniach. Być może nawet przeciwnie: ich świadomość się pogłębiła, ale pogłębiło się też poczucie solidarności, trwałości tego spotkania ludzi, z których każdy wspinając się na swoje szczyty czy też walcząc z rozszalałą wodą zmierzyć się musi z innymi, ale przecież i podobnymi problemami i wiedząc to, będąc myślą z czułością o współtowarzyszu trudnej podróży” (s. 167).

Rozpoczynając omówienie *Wysoko. Nie na palcach* powinienem był powtórzyć za Aleksandrem Fiutem: rzadko zdarza mi się czytać rzecz tak znakomicie napisaną. Twórczość Szczepańskiego doczekała się ważnego omówienia i równie doniosłych interpretacji. Takie książki, jak praca Wenera, w których dyskurs jest nie tylko rezultatem precyzji i jasności umysłu, ale i (w takim samym stopniu) efektem eleganckiego stylu, nie należą do zjawisk powszechnych. Zarazem przekonują nas dobitnie, że spojrzenie na literaturę przez pryzmat historii idei wciąż jest niesłychanie inspirujące.

*Sławomir Buryła*

Małgorzata Jarmułowicz, SEZONY BŁĘDÓW I WYPACZEŃ. SOC-REALIZM W DRAMACIE I TEATRZE POLSKIM. (Recenzent: Wojciech Tomasik). Gdańsk 2003. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, ss. 246.

Szczęśliwie dyskusje o potrzebie czy konieczności zajmowania się socrealizmem mamy już za sobą. Jak się wydaje, Michał Głowiński ogłaszając na początku lat dziewięćdziesiątych swoje szkice o sztuce zdegradowanej rozwiał w tym względzie wszelkie wątpliwości<sup>1</sup>. Od zarysowania tej sytuacji rozpoczyna Małgorzata Jarmułowicz swą książkę o dra-

<sup>1</sup> M. Głowiński, *Rytuał i demagogia. Trzydzieści szkiców o sztuce zdegradowanej*. Warszawa 1992. Przypomnijmy bodaj najczęściej cytowane od tego czasu uwagi Głowińskiego: „Socrealizm jest antywartością, musiałby przeto zniknąć z pola widzenia. Żywię jednak przekonanie, że tak aksjologicznie ukierunkowane pojmowanie nauki o literaturze to intelektualny luksus, na który trudno sobie pozwolić zwłaszcza w XX wieku, skoro tak wielką rolę odgrywają w nim różne totalizmy, nadużycia kultury masowej, propagandowe szaleństwa. Nie ulega dla mnie wątpliwości, że historyk literatury powinien zajmować się również sztuką zdegradowaną [...]. Powiem paradoksalnie: socrealizm wchodzi w tak radykalny konflikt ze wszystkim, co w tradycji europejskiej było i jest wartością, że już z tych względów zasługuje na dokładny opis” (s. 5). – Sądy zawarte w wystą-