

## Polski teatr śmierci

### 1.

Historia to nie tylko wydarzenia z obszaru polityki. Nie da się także sprowadzić jej do pojedynczych wydarzeń nanizanych na przyczynowo-skutkowy sznurek. Na przeszłość składa się nie tylko ta najbardziej widoczna i najczęściej opisywana „piana zdarzeń”, ale także cała sfera trudno uchwytnych przesądzeń, przekonań, obrazów i fantazmatów. Czyli to, co historiografia (spod znaku *Nouvelle Historie*) i antropologia kultury (po lekcji *Mitologii* Rolanda Barthes'a) zwykła nazywać mitologią zbiorową. To właśnie ona tworzy przestrzeń „długiego trwania”, realny substrat, na którym dopiero nadbudowuje się polityczny żywioł.

Gdyby na historię Polski ostatnich dwustu lat (z małym hakiem — niech III rozbiór Polski będzie cezurą dla tych uwag) spojrzeć z punktu widzenia historii mentalności, gdyby historię Polaków ująć od strony psychologii zbiorowej, to w tym panoramicznym obrazie łatwo byłoby odnaleźć pewien stały komponent: figurę śmierci, topos śmierci. Historia Polski tych dwóch stuleci jest osobliwie *n a z n a c z o n a* śmiercią. W pierwszym rządzie: realną śmiercią realnych ludzi zalegających realne cmentarze. Ale nad tymi realnymi trupami nadbudowana została przez lata solidna konstrukcja ideologiczno-symboliczna.

Nie ma bodaj wątpliwości, że czarna nić żałobna przenika głęboko tkankę polskiego życia. I to na wielu polach. Od specyficznego modelu polskiego katolicyzmu (z silnie eksponowanym wątkiem Chrystusa ukrzyżowanego), przez zachowania mające miejsce w przestrzeni publicznej (pogrzeby wielkich artystów i polityków, które stają się patriotycznymi spektaklami), po dzieła sztuki (teatr wypełniony duchami zmarłych, ale i wielkie dokonania filmowe idące po jego śladach). Śmierć może i jest mistrzem z Niemiec, ale — jak się okazuje — w Polsce też odnajduje się całkiem nieźle. To od dwóch stuleci niezbywalny element naszego wyposażenia symbolicznego, ideowy fundament polskiej wyobraźni zbiorowej. Śmierć, czyli czarny sztandar, pod którym — niczym pod rozłożystym parasolem — możemy schronić się wszyscy.

Bo też w istocie śmierć — przeżywana, przedstawiana, odgrywana — zajmuje główne miejsce w polskiej mitologii dwóch ostatnich stuleci. Przy czym mitologia, tak jak ją tu rozumiem, nie oznacza po prostu fikcji, nieprawdy czy zmyślenia. Mimo że utkana z wierzeń i wyobrażeń, wiedzie żywot najzupełniej realny. Choć empirycznie nieobserwowalna, sprawuje *r e a l n ą* władzę nad myśleniem i zachowaniem tych, którzy w nią wierzą.

### 2.

W nocie autorskiej do II części *Dziadów* Mickiewicz<sup>1</sup> czuł się w obowiązku wytłumaczyć, dlaczego nadaje swojemu dramatowi tak osobliwy tytuł: „DZIADY. Jest to nazwisko uroczystości obchodzonej dotąd między pospółstwem w wielu powiatach Litwy, Prus i Kurlandii, na pamiątkę dziadów, czyli w ogólności zmarłych przodków”. I dodawał, że ponieważ duchowieństwo usiłowało wykorzenić ten zwyczaj, „pospółstwo więc święci Dziady tajemnie w kaplicach lub pustych domach niedaleko cmentarza”<sup>2</sup>. Mickiewicz dobrze to przeczuł: „duch polskości” mieszka na cmentarzu, albo w jego pobliżu. Rozpoznał w swoim arcydramacie potrzeby narodowej wspólnoty i nadał im teatralny wymiar. Umieblował na długi czas polską świadomość (i podświadomość), skodyfikował reguły narodowej i patriotycznej gry.

Czy o tym wiemy, czy nie, czy tego chcemy, czy nie, czy nam się to podoba, czy nie — wszyscyśmy z *Dziadów* i z dziadów. Z teatru i z obrzędu. Stamtąd wywodzi się nasz nowoczesny mit założycielski. Przy czym nie dziwi może, że pozbawiona państwowości Polska XIX-wieczna (z przedłużeniem do roku 1918) znalazła tak silne zakorzenienie w romantycznym dramacie i w listopadowym święcie zmarłych. Że komunია żywych i umarłych stała się narodowym rytuałem, że mowa zwłok przemawiała do Polaków w sposób szczególny. Zdziwiająca jest raczej to, że odzyskanie niepodległości, dwie wojny światowe, ideologia komunistyczna i — jak zobaczymy — dogmatyka kapitalistyczna w niewielkim stopniu ów mit nadwerżyły. Dalej dobrze

---

<sup>1</sup> Adam Mickiewicz (1798–1855), największy poeta polskiego romantyzmu, zaliczany (obok Juliusza Słowackiego i Zygmunta Krasińskiego) do tzw. trzech wieszczów. Dzieła Mickiewicza od dwóch stuleci są w centrum polskiego kanonu literackiego, tworzą także zasadniczy trzon naszej wyobraźni symbolicznej. Co ciekawe, także jego śmierć, pogrzeb i zwłoki zostały szybko włączone do polskiej mitologii patriotycznej; o trupie Mickiewicza i jego „życiu po życiu” w polskim universum symbolicznym por. Stanisław Rosiek, *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety, słowo/obraz terytorium*, Gdańsk 1997.

<sup>2</sup> Adam Mickiewicz, *Dziady*, Wydawnictwo Greg, Kraków 2004.

odnajdujemy się w teatralnym geście obcowania ze zmarłymi i w świątecznym obrządku zaduszkowym. Przeszłość usiana trupami i duchami to nie jest dla nas obcy kraj. Przeciwnie, to właśnie tu czujemy się jak najbardziej u siebie.

Znaczącym faktem jest, że wystawiane po drugiej wojnie światowej spektakle *Dziadów* były dla polskiej świadomości czymś więcej niż rutynową pozycją w teatralnym repertuarze. Stawały się narodową s p r a w ą. To nie był tylko teatr, to było — tak to odbierała publiczność — przedstawione w dramatycznej formie życie, nasze życie. *Dziady* Swinarskiego, Dejmka, Grzegorzewskiego, zawsze stawały się zadziwiająco czułym sejmografem polskiej mentalności; myśmy je oglądali i interpretowali, ale i one oglądały i interpretowały nas. Podobnie jak gardzienickie *Gusta* Staniewskiego destylujące — *via* tekst Mickiewicza — duchowy ekstrakt polskość<sup>3</sup>. A *Umarta klasa, Wielopole, Wielopole, Nigdy tu już nie powrócę* Tadeusza Kantora, czymże były, jeśli nie żydowską wariacją na temat przywoływania zmarłych, wywoływania duchów? O tym ostatnim spektaklu pisał Jan Kott: „Na niedługo przed końcem przedstawienia, na spiętrzonych stołach i stołkach, jak na ławkach szkolnych w *Umartej klasie*, siedzą ciasno jakby w siebie wklejeni aktorzy i manekiny. Książd wywołuje po kolei umarłych po imieniu i nazwisku. Kantor po raz ostatni odprawia swoje *Dziady*”<sup>4</sup>.

A listopadowe święto zmarłych? To z nim wciąż odczuwamy — bez względu na stopień religijnego zaangażowania — tajemną bliskość, to ono staje się często zwornikiem rodzinnej i narodowej tożsamości. Andrzej Dudziński, wybitny polski rysownik pracujący od wielu lat w Nowym Jorku, zapytany na początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, jak postrzega nasz kraj, odpowiadał: „Wiesz, to mi przypomina wizyty u Babci. One były zawsze związane z dniem Święta Zmarłych — teraz też uczestniczyłem tu w tym dniu i nagle sobie przypomniałem, co to znaczy i jakie to jest ważne. Pamiętam, że jeździło się do Babci, do Tczewa, i tam szło się na groby. [...] **I tym jest dla mnie Polska.** [podkreślenie DC] To jest Święto Zmarłych, od którego uciekaliśmy: od tych grobów”<sup>5</sup>. Ta wypowiedź nie jest wyjątkowa, rozpoznana się w niej wielu z nas: Polska jako cmentarz, rozciągnięta w czasie i przestrzeni wspólnota żywych i umarłych.

Myśl zbiorowa definiuje hierarchię świąteczną na własny obraz i podobieństwo, często pomija oficjalną religijną dogmatykę. Obserwując pospolite listopadowe (po)ruszenie Polaków, można by obstawać przy tezie, że to właśnie w te dwa listopadowe dni obejmujące dzień Wszystkich Świętych i Dzień Zaduszny obchodzimy nasze najważniejsze katolickie święta. I podobnie jak w *Dziadach*, tak i tu poprzez powierzchniową warstwę chrześcijańską przezierną pogański substrat. Celnie pisał o tym Andrzej Stasiuk po wizycie w monumentalnym sanktuarium („Sagrada Familia Wschodu, Tadz Mahal mojej ojczyzny”) w Licheniu<sup>6</sup>: „Żaden Bóg nigdy tu nie był potrzebny, tylko dziesiątki, setki świętych unoszących się w powietrzu jak duchy, plus ich bogini. Kości pod ziemią, duchy w powietrzu”<sup>7</sup>.

Gdyby spojrzeć na to polskie nieustające przeżywanie, wspomnianie, re-kreowanie śmierci w życiu i w sztuce, to może nie od rzeczy byłaby sugestia, że zamiast orła grób albo trumna powinna widnieć w polskim godle... Tak czy inaczej, w perspektywie mitologicznej (zarysowanej tu z konieczności grubą kreską) Polska okazuje się rozległą nekropolią, permanentna żałoba sposobem na życie, a nasza historia mentalna zamienia się tym samym w nekrografię.

### 3.

Paradygmat romantycznego przeżywania śmierci i umieszczania jej w centrum życia wspólnotowego wciąż sprawuje rząd dusz w polskiej wyobraźni. Dalej cierpimy na zaszczepioną nam przez wielkich romantyków rodzimą wersję *sein zum Tode*. Śmierć jest naszym narodowym totemem. I tak jak kiedyś, również i

---

<sup>3</sup> To nazwiska wybitnych reżyserów teatralnych, autorów najciekawszych artystycznie i najbardziej mitotwórczych przedstawień *Dziadów* w powojennej historii Polski: Kazimierz Dejmek (1967), Konrad Swinarski (1973), Włodzimierz Staniewski (1981), Jerzy Grzegorzewski (1987, 1995). O historycznym kontekście i szczegółach inscenizacyjnych wspomnianych realizacji por. *Dziady. Od Wypiańskiego do Grzegorzewskiego*, red. Tadeusz Kornaś, Grzegorz Niziołek, Księgarnia Akademicka, Kraków 1999.

<sup>4</sup> Jan Kott, *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze, słowo/obraz terytorium*, Gdańsk 2005, s. 26–27.

<sup>5</sup> *Okno do środka. Rozmowa z Andrzejem Dudzińskim*, „Tygodnik Powszechny” 1992, nr 1, s. 10.

<sup>6</sup> Sanktuarium Matki Bożej Bolesnej Królowej Polski w Licheniu Starym (Wielkopolska) to jeden z najważniejszych ośrodków kultu maryjnego w Polsce. Obiekt o ogromnej kubaturze budowany był od połowy lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, oficjalnie poświęcenie bazyliki nastąpiło w roku 2004. Etnograficzny opis i spór o estetyczną ocenę bazyliki zawiera tekst Ewy Klekot, *Święte obrazy, Licheń i sąd smaku*, „Konteksty” 2002, nr 1–2, s. 117–119.

<sup>7</sup> Andrzej Stasiuk, *Dziennik pisany później*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010, s. 150.

dzisiaj gromadzimy się wokół niego w chwilach szczególnych.

W przestrzeni rytualnej i symbolicznej, którą otworzył Mickiewiczowski dramat i religijne święto, mieści się wiele wydarzeń ze współczesnego życia publicznego. Teatr święta zmarłych ma u nas od dawna miejsce uprzywilejowane. Przywoływany jest na wpół świadomie z okazji kolejnych rocznic przegranych powstań i bitew. Tworzy stosowny kontekst do ich upamiętniania. Jest wygodnym i — co ważne — performatywnie skutecznym modelem przeżywania historii. Z niezwykłą trafnością o trwałości tego sposobu uczestnictwa w celebrowaniu historycznych klęsk pisał krytyk teatralny: „Sprowadzamy z pól bitewnych do kościelnych i narodowych sanktuariów prochy tych, którzy swą krwią karmili Matkę Polskę, czcząc je jak relikwie chrześcijańskich męczenników i bardziej się nimi przejmując niż swymi bliźnimi. Czyżbyśmy znajdowali większą satysfakcję w obcowaniu ze zmarłymi podczas apeli poległych niż w poznawaniu żywych bliźnich i współżyciu z nimi? Delektujemy się rolami wielkich żałobników, dając tym samym świadectwo swego masochistycznego i martyrologicznego narcyzmu i bardziej kochając swoje cierpienia niż starając się znaleźć prawdę, która by je przekraczała. Kult cierpiącego Chrystusa jest nam bliższy od Zmartwychwstałego i dlatego bardziej czcimy klęski narodowe od zwycięstw”<sup>8</sup>.

Rzadką okazję do prześledzenia uporczywej trwałości tego modelu reagowania na traumatyczne wydarzenia narodowe stworzyła katastrofa prezydenckiego samolotu pod Smoleńskiem w kwietniu 2010 roku. W rozpisanej początkowo na tygodnie (a później na miesiące) sekwencji rytualnych zachowań niezwykle gładko przeszliśmy od dziadów wileńsko-kowieńskich<sup>9</sup> do dziadów smoleńskich. Spod cienkiej tkaniny współczesności raz po raz przeświecał raster romantyczny. Odnaleźć go można było w szczególnej retoryce tamtego żałobnego czasu, w zachowaniach ulicznych (manifestacje pod krzyżem na Krakowskim Przedmieściu<sup>10</sup>), w pochówku ofiar katastrofy, a szczególnie spektakularnie w okolicznościach i przebiegu pogrzebu pary prezydenckiej na Wawelu. Obserwując wszystkie te zdarzenia, trudno było nie powziąć przekonania, że wiek XIX wciąż trwa...

Pogrzeb prezydenckiej pary (pomijam zawirowania polityczne wokół tej decyzji) miał w ideowym i symbolicznym tle inne wielkie pogrzeby ostatnich dwóch stuleci: przeniesienie zwłok Mickiewicza z Montmorency na Wawel (1890), uroczystości żałobne związane z pochowaniem prochów Słowackiego<sup>11</sup> w wawelskiej krypcie (1927), pogrzeb marszałka Piłsudskiego i złożenie jego ciała w wawelskiej nekropolii (1935). I podobnie jak w tamtych przypadkach pogrzeb pary prezydenckiej stał się patetycznym *theatrum* żałoby narodowej, wskrzeszając nie tylko romantyczną retorykę, ale przywołując także na pamięć staropolskie uroczystości pogrzebowe — rozbudowane inscenizacje teatralne znane jako *pompa funebris*. To charakterystyczne: tragiczna śmierć prezydenta i jego żony musiała dopełnić się rytualnie, a scenariusz tego rytuału powtarzał sekwencje znane z przeszłości. „Skoro już uznano — pisał Dariusz Kosiński, kronikarz smoleńskiego performansu — że prezydent i towarzyszące mu osoby są bohaterami narodowymi, a ich śmierć wywołała masowe działania dramatyczne, finałem całego cyklu musiał być akt o charakterze odpowiednio podniosłym, przekraczającym wszystko, czego dokonano wcześniej, a zarazem wpisujący się w ciąg tradycji narodowej i kościelnej. Nic nie mogło zastąpić w tej funkcji monumentalnego pogrzebu, zaś jedyny prawdziwie monumentalny pogrzeb możliwy był na Wawelu”<sup>12</sup>. Uroczystości wawelskie nie tylko symbolicznie zakończyły narodową żałobę, ale przeniosły małżeństwo Kaczyńskich z wymiaru zwykłego, ludzkiego, śmiertelnego na poziom bohaterskiej

---

<sup>8</sup> Jacek Dobrowolski, *Dziady, czyli nie wszystko. Próba rekonstrukcji polskiego Dionizosa*, „Teatr” 2000, nr 11.

<sup>9</sup> Ze względu na miejsce powstania II i IV część Mickiewiczowskich *Dziadów* nosi historycznoliteracką nazwę „Dziady wileńsko-kowieńskie”.

<sup>10</sup> Drewniany krzyż pod Pałacem Prezydenckim został ustawiony przez harcerzy niedługo po informacji o katastrofie prezydenckiego samolotu. Początkowo uznano go za zastępczy pomnik ofiar katastrofy, później stał się zastępczą mogiłą tych, którzy zginęli w Smoleńsku. Z czasem jednak miejsce wokół niego stało się areną spektakularnych „walk o krzyż”, miejscem fundamentalnego ideowego sporu rozgrywanego między „obrońcami krzyża” i jego „przeciwnikami”. Jak pisał kronikarz tamtych zdarzeń: „W efekcie nastąpiło najważniejsze podstawienie: zamiast sporu o przyczynę katastrofy i sposób uczczenia osób, które w niej zginęły, rozpętała się na Krakowskim Przedmieściu, w samym środku upalnego lata, święta, napowietrzna wojna z krzyżem o narodowość naszą, o przyszłość Polski, Kościoła i świata. Spór polityczny został zastąpiony przez narodowy dramat, po raz kolejny inscenizowany nie na narodowej scenie, lecz na ulicy.”, Dariusz Kosiński, *Teatra polskie. Rok katastrofy*, Znak, Kraków 2013, s. 235.

<sup>11</sup> Juliusz Słowacki (1809–1849), poeta polskiego romantyzmu, obok Mickiewicza i Krasińskiego zaliczany do grona „wieszczów narodowych”. Twórca oryginalnej filozofii genezyjskiej, w jego twórczości obecne są także wątki związane z narodowym mesjanizmem.

<sup>12</sup> Dariusz Kosiński, op. cit., s. 163.

(w niektórych wersjach: męczeńskiej) nieśmiertelności.

Pogrzeb pary prezydenckiej na Wawelu był konsekwencją logiki dramatu żałobnego i w intencjach miał zjednoczyć podzieloną politycznie narodową wspólnotę. Nie zajmuje mnie tu jednak zupełnie wymiar polityczny zdarzenia. Z kulturowego punktu widzenia ważne jest co innego: żałobny spektakl odpowiadał wymogom chwili podyktowanym przez mitologiczny imperatyw śmierci patriotycznie wzniosłej. Oto po raz kolejny w ostatnich dwóch stuleciach polskiej historii okazało się, że śmiertelne szczątki zasłużonych nie kończą swojego żywota w grobie, ale wchodzą z ogromną mocą w uniwersum symboliczne. Uwolnione od materialności zaczynają znaczyć w innym porządku. Zmarłych nie ma już pośród nas, ale sprawują nad nami władzę. Grób pary prezydenckiej został semiotycznie naznaczony, promieniuje na zewnątrz. Zwłoki symboliczne angażują, wywierają nacisk, skłaniają do działania, łączą i dzielą. Jedno jest pewne: umarli wciąż do nas mówią z „żywego” grobu, są nam potrzebni, a my im. To my przecież wprawiamy w ruch te martwe ciała opuszczone przez dusze. I to los żywych jest tutaj główną stawką w grze.

#### 4.

Jeśli zarysowany tu skrótowo obraz polskiego teatru śmierci jest poprawny, to powstaje w związku tym ważne pytanie: jak myśleć dzisiaj o tej nadreprezentacji trupów, duchów i widm w polskiej wyobraźni? Jak polska tanatofilia przedstawia się na tle wychylonej ku przyszłości, jednoczącej się i sekularyzującej się Europy? Wydaje się, że nie ma na te pytania prostej i konkluzywnej odpowiedzi. W każdym razie głos polski jest tu mocno zróżnicowany. Zarówno w publicystyce, jak i w myśli potocznej radykalnie odmiennie ocenia się te spektakle sezonowego wywoływania duchów, tę uporczywą obecność metafizyki śmierci w polskiej mitologii współczesnej. Zwaśnione strony dobrze okopały się na swoich pozycjach, praktycznie uniemożliwiając dyskusję. Przy czym, warto dodać, ocena polskiej mitologii śmierci nie pokrywa się ściśle z sympatiami politycznymi, jak się zdaje, chodzi tu o coś więcej: o dwa odrębne modele przeżywania historii i dwie odrębne koncepcje pamięci narodowej.

„Mitotwórcy” więc dostrzegają pozytywne strony w myśleniu o naszej teraźniejszości i przeszłości w kategoriach śmierci (odżywa romantyczny fantazmat Polski jako Chrystusa narodów, historia narodowa rozumiana jako permanentne Zaduszki), co więcej — odnajdują w nim symboliczny idiom polskiego „charakteru narodowego”, znak tożsamości, który pomoże nam się rozpoznać pośród sformatowanych mentalnie europejskich narodów. „Mitożercy” z kolei uznają tego rodzaju myślenie za historyczny garb, który trzeba jak najszybciej z siebie zrzucić; twierdzą, że jest ono anachroniczne i konserwuje naszą mentalność w niestrawnym martyrologicznym sosie, a w dodatku tak bardzo, tak ostentacyjnie nie przystaje do nowych — zwróconych raczej ku przyszłości — priorytetów nowoczesnej Europy.

Powiada się czasem, że polską myślą polityczną rządzą wciąż dwie trumny: Dmowskiego i Piłsudskiego. Trudno powiedzieć, czy to zdanie w pełni przekłada się na aktualną rzeczywistość. Tak czy inaczej, dużo prawdziwsze wydaje mi się przekonanie, że polską mitologią zbiorową i wyobraźnią symboliczną rządzą dwie inne trumny: Sienkiewicza i Gombrowicza. Te dwa nazwiska to czytelne emblematy dwóch antagonicznych postaw. Albo krzepimy serca, albo nicujemy zabobony. Albo utwierdzamy Polaka w Polaku, albo wyprowadzamy Polaka z Polaka. Albo utrwalamy rodzimy grajdoł, albo jesteśmy piewcami europejskiej nowoczesności. Albo wieczna trauma i dzieciennienie, albo trzeźwość i intelektualna dojrzałość. Te trumny niosą z sobą całkiem odmienny depozyt wartości.

Ale sprawa wcale nie wydaje mi się tak prosta. Ten sztywny podział dobrze wygląda tylko na papierze. Z pewnością dobrze zarysowuje ogólny kierunek sporu, ale wyostrza też kanty obu stanowisk i nie pozwala na wychycenie w nich pewnych subtelności. Jak wyjść z tego potrzasku?

Ciekawa i solidnie dająca w tym kontekście do myślenia jest wypowiedź Marii Janion, przez lata zwolenniczki tezy o niegasnącej sile paradygmatu romantycznego w polskiej historii powojennej. Komentując tezę Ortegi y Gassetta o wadze przeszłości dla budowania jednostkowej i narodowej tożsamości, powiada ona w pewnym momencie dobitnie: „Kultura musi iść ze swoimi zmarłymi, my musimy iść ze swoimi zmarłymi, i to jest zupełnie podstawowa dla nas świadomość, że oni są z nami. [...] Niejednokrotnie zwracałam na to uwagę, że kultura polska jest kulturą żałoby, odnawianej uroczystie raz do roku, i tutaj rację miał Mickiewicz, kiedy pisał we francuskiej przedmowie do *Dziadów*, że łączność między widzialnym a niewidzialnym światem, żyjącymi a tymi, którzy umarli jest istotnym rysem kultury polskiej, a w prelekcjach paryskich omawiał tę cechę jako znamiennej w ogóle dla kultury słowiańskiej”<sup>14</sup>. Wiele lat później

---

<sup>13</sup> Roman Dmowski (1864–1939), polityk, publicysta polityczny, działacz niepodległościowy, współzałożyciel prawicowej partii Narodowa Demokracja („endecja”), główny ideolog polskiego nacjonalizmu.

<sup>14</sup> Najwyższym szczęściem dzieci ziemi jest jedynie osobowość. Rozmowa z Marią Janion, „Konteksty” 1995, nr 3/4; s. 14.

doda Janion jeszcze to znamienne: „Do Europy tak — ale z naszymi umarłymi” i frazę tę umieści nawet w tytule swojej książki<sup>15</sup>.

Wypowiedzi znakomitej interpretatorki dzieł polskiego romantyzmu doskonale uwytatniają istotę problemu. Bo o czym tu naprawdę mowa? Z pewnością nie mamy tu do czynienia z prostym powieleniem martyrologicznej kliszy romantycznego pochodzenia. Janion już z początkiem transformacji, na początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, odrąbiła zmierzch paradygmatu romantycznego w polskiej mentalności. Pisała i mówiła też kilkakrotnie o negatywnym wpływie (szczególnie na wrażliwość młodych ludzi) romantycznego kultu ofiar i rozpamiętywania śmierci. Krytykując historyczne rekonstrukcje, odgrywane na ulicach stolicy sceny z Powstania Warszawskiego, w których spotykają się „dziecinniali kombataneci i zmilitaryzowane dzieci”, przekonywała o realnym syndromie zarażenia śmiercią. Trudno byłoby więc posądzać ją o naiwne i niewolnicze uleganie romantycznej retoryce, a cytowane zdania uznać za akces do obozu narodowego albo jakąś ponowoczesną idolatrię śmierci.

Stanowisko Janion jest godne uwagi z zasadniczego powodu: pokazuje ono dobitnie, że współczesna pamięć o zmarłych, silne dowartościowanie obecności śmierci w polskiej wyobraźni, choć bez wątplenia ma romantyczne korzenie, nie jest — a na pewno nie musi być — prostą i regresywną powtórką z historii. Rozwijając krótko tę sugestię: wydaje mi się, że można dziś myśleć o polskich „dziadach” i ich duchowym i kulturotwórczym wymiarze, nie popadając w skrajności, inaczej mówiąc: można wyjść poza zarysowaną wcześniej, rzekomo zniewalającą intelektualnie alternatywę. Bo może nie tyle sama śmierć jest tu problemem, ale sposób jej pojmowania. A zatem na koniec: jedno „przeciw” i jedno „za” wobec polskiego theatrum śmierci.

„Przeciw”: w moim przekonaniu nie sposób dopatrzeć się pozytywów w używaniu, nadużywaniu i zwłaszcza w śmierci do martyrologiczno-narodowych (a w gruncie rzeczy pseudopatriotycznych) spektakli i podobnej retoryki. Takie jej rozumienie zatrząskuje polskie myślenie w prowincjonalnym geście bezmyślnej repetycji tego, co swoje, dlatego że swoje. Prowadzi także do groteskowej dumy z powodu tego wątpliwego wyróżnienia. Tak rozumiana śmierć staje się plemiennym totemem, utrzymuje zbiorowość w stanie permanentnej fiksacji na punkcie cierpienia własnego. Postawa taka okazuje się melancholijną (we Freudowskim rozumieniu) odmową zakończenia żałoby i kulminuje w dyspozycji, którą można by nazwać mentalną nekrofiliją.

„Za”: pamięć o śmierci, a dokładniej — pamięć o naszych zmarłych, o „naszych drogich zakopanych” (o wszystkich zmarłych, także i tych ideologicznie „niewygodnych”) jest czytelnym gestem zakotwiczenia współczesnej zbiorowości w starszych warstwach kultury i w tym sensie jest gestem wzbogacającym. Jest może najpierw próbą odrzucenia bezmyślnego i jałowego nowoczesnego dekretu ideologicznego o prymacie przyszłości, postawy doprowadzonej dzisiaj czasem do postaci groteskowej. Przekonanie o wspólności z umarłymi jest — bez dwóch zdań — przekonaniem metafizycznym, jest wiarą obywatelską się bez dowodu. Może stać się źródłem prywatnej obrzędowości. Ale co ciekawe, obrzęd dziadów, obrzęd przyzywania dusz zmarłych przeniesiony na poziom sztuki, realizujący się w wielkiej teatralnej (czy filmowej) fikcji, przestaje być folklorystyczną ramotą; bywa, że staje się przeżyciem wstrząsającym duchowo. Dowodów realności takiego metafizycznego przeniknięcia aż nadto.

## 5.

Oglądam właśnie odnowioną cyfrowo wersję *Salta* Tadeusza Konwickiego<sup>16</sup>. Oto ubrany w skórzaną kurtkę Zbigniew Cybulski wyskakuje z pociągu (grany przez niego bohater przedstawia się jako Kowalski albo Malinowski). Nieznajomy przedziera się przez krzaki, by pojawić się znienacka w pewnym miasteczku, w prowincjonalnym polskim kosmosie, dziwnym, osobliwym („ci ludzie nie żyją, to duchy tylko”), miejscu, w którym umarli mieszkają się z żywymi. Wspomina nieodległą wojnę, przyjeżdża, jak mówi, po własną śmierć. Film niezwykły, hipnotyzujący, z jakąś tajemnicą w środku. Niby odległy, ale niepokojąco bliski. Tro-

---

<sup>15</sup> Maria Janion, *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Sic!, Warszawa 2000.

<sup>16</sup> *Salto* (1965), reż. i scen. Tadeusz Konwicki, muz. Wojciech Kilar. O zaskakującej aktualności filmu pisał Tadeusz Sobolewski: „Salto to taki rodzaj kina — a właściwie filmowego pisarstwa — które tworzy rzeczywistość autonomiczną, umowną, przefiltrowaną przez wspomnienie, mit, sen. Pejzaż sennego miasteczka, prześwietlonego jesiennym słońcem, do którego przybywa Kowalski-Malinowski, przypomina landszaft z łabędziami, który oglądamy w czołówce. To syntetyczna Polska — Polska Konwickiego — która ma coś wspólnego z Polską Gombrowicza i Mrożka, choć potraktowana jest inaczej i w rezultacie rozgrzeszona. [...] Oto kraj zastygły, prowincjonalny, jakby wydziedziczony, żyjący w cieniu wojny, znaczony krzyżami, przeniknięty dźwiękiem kościelnych dzwonów, opierający się modernizacji, która nadciąga w postaci gigantycznego kombinatu, wyrastającego groźnie tuż za płotem sadu. Kraj męczeński — którego męczeństwo jest dewaluowane, wystawione na pokaz, nie wiadomo, w którym momencie prawdziwe, w którym oszukane”, Tadeusz Sobolewski, *Polski taniec salto*, „Dwutygodnik” 2010, nr 27.

chę spirytualne i tanatyczne *Dziady*, trochę oniryczne i halucynacyjne *Wesele*<sup>17</sup>. Film bardzo polski, z mocnym idiomatycznym stygmatem. Wojna, duchy, krzyże, widma, śmierć. Jestem w domu, jestem u siebie.

Tekst opublikowany w książce towarzyszącej wystawie w Pawilonie Polskim na 14. Międzynarodowej Wystawie Architektury w Wenecji: *Impossible Objects*, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2014

---

<sup>17</sup> *Wesele*, arcydzieło dramatu autorstwa Stanisława Wyspiańskiego; wystawione po raz pierwszy w Krakowie 16 marca 1901 roku. Inspiracją do jego powstania był ślub poety Lucjana Rydla z chłopką Jadwigą Mikołajczykówną, wesele odbyło się w podkrakowskiej wsi Bronowice. *Wesele* jest twórczą kontynuacją dramatu romantycznego. Sztuka w nowatorski sposób miesza ze sobą sferę historyczno-realistyczną i symboliczno-wizyjną; uważana jest za jedną z najgłębszych prób opisanie polskiej mentalności.