PRZYPADEK I GRA

Giovanna TOMASSUCCI

Chciałabym wyjść od takiej obserwacji: niektóre aspekty pisarstwa Brandysa pozostały niezmiennie — od końca lat 60. zgłębiał potencjał sztuki opowiadania, starając się rozszerzyć strukturę powieści w stronę innych gatunków literackich oraz wypracować „wizję zmiennej” rzeczywistości poprzez odwołanie do „rejestrów bardziej różnorodnych”. Jak sam napisał w *Sztuce konwersacji*, „dość wcześnie uświadomił sobie, że cechą jego natury pisarskiej jest skłonność do zmiennego widzenia rzeczywistości i używania różnych stylów, [...] do mieszania rodzajów i form”¹. Monolog teatralny, sprostowanie przesłane do redakcji, wywiad lub wypełniony kwestionariusz, wspomnienie z dzieciństwa, służyły uspojnianiu lub zastępowaniu narracji, nierzadko mieszając się ze sobą. Przykładowo *Rondo* „było [...] w większym stopniu zabawnym naśladownictwem formy powieściowej niż powieścią pisaną na serio” — to tekst nielato dający się zaklasyfikować do określonego gatunku literackiego, będący jednocześnie kryminałem, romansem, pamiętnikiem z czasu wojny, apologią, refleksją na temat moralnej odpowiedzialności intelektualistów. Ten gest przekraczania granic gatunkowych, tak wymowny w utworach o charakterze dziurawym (które autor nazywa dziennikami-powieściami lub dziennikami-esejami), stał się jedną z najbardziej wyróżniających cech jego pisarstwa. Sam Brandys ironicznie odniósł się do tego eklektyzmu — w jednym ze swoich ostatnich tekstów, w dialogu *Pani King*, główny bohater, reżyser teatralny o „heterogenicznym” stylu, porównuje siebie do konia wyścigowego imieniem Pernambuco — osobliwego stworzenia, którego bieg przypomina łamiący wszelkie zasady taniec zakosami po torze².

Inwencja twórcza pozwala Brandysowi stwarzać modele, które odciskają się zarówno na biografii prywatnych, jak i zbiorowych, znajdując ucieleśnienie w Micie. Opowiadanie *Niedźwiedź*, przetłumaczone na język włoski w serii wydawniczej La Medusa, prowadzonej przez Elia Vittoriniego³, i niestety od tej pory niewznowione, jak również fabuła utworu *Rondo*, są przejrzystą metaforą obecnej w naszej cywilizacji potrzeby mitów i fikcji, umożliwiających ucieczkę od nieznośnej codzienności. Ta wspomniana funkcja katartyczna wywodzi się z polskiej tradycji romantycznej i post-

¹ K. Brandys, *Sztuka konwersacji*, Londyn 1990, s. 3.

² Tamże, s. 116.

³ K. Brandys, *La difesa della „Grenada” e altri racconti*, tłum. F. Wars, Milano 1961.

romantycznej, która w dramatycznych momentach rzeczywistości rozbiorowej stała się niekwestionowanym układem odniesienia. Rzadko zwraca się uwagę, że Brandys odwoływał się do dramatu Wyspiańskiego *Wesele*, oszalamiającego pomieszania snów i wyobrażeń, które pewnej magicznej nocy zawładnęły weselnikami.

Pisarz wyznaje pogląd, że także i dzisiaj fikcje i bohaterowie literaccy mogą „oddziaływać na rzeczywistość, ruchy polityczne, nowe symbole i pojęcia, dla których ludzie ryzykowali utratę wolności, a niekiedy życia”⁴. Jak pisał w *Miesiącach*, literatura jest właśnie momentem przemieszczenia, kładką, na której „rzeczywistość staje się opowiadaniem, a opowiadanie rzeczywistością”⁵. Brandys wyrzekał się jednak gry odniesień czysto literackich czy narratologicznych, choć niewątpliwie fascynowała go i pozwalała oprzeć poglądy na literaturę na związkach z Historią. Jak powiedział mediolańskiej publiczności podczas debaty, zorganizowanej w trakcie jego podróży po Włoszech w 1986 roku, wszystkie postaci z jego utworów są efektem umysłowego ćwiczenia, polegającego na wyobrażaniu ich sobie jako bohaterów historycznych. Bynajmniej nie dlatego, by jako niegdysiejszy marksista i koryfeusz realizmu socjalistycznego, chciał dać pokaz przestarzałego historyzmu, lecz dlatego, że nieunikniona konfrontacja z Historią jest tym, co pozwala im wyrażać własną indywidualność, a częstokroć także odkryć ich prawdziwą osobowość. Fikcja, inwencja twórcza okazuje się właśnie modelem wolności, sposobem na wyłamanie się z szeregu. Inna stała cecha twórczości Brandysa, widoczna już w najwcześniejszych próbach literackich, wyraża się w pytaniu, które wprost formułował i powtarzał sam autor — czy można „stworzyć własne przeznaczenie niezależnie od Opatrzności i Historii?”⁶.

Wszystko to nierozzerwalnie łączy się z koniecznością dokonywania wyborów moralnych. W jednym z wywiadów udzielonych Sandrowi Ferriemu Brandys przypomniał zeznanie komendanta obozu w Auschwitz, Rudolfa Hoessa: wśród setek tysięcy Żydów wysyłanych do komór gazowych jeden, starając się ocalić życie, sporządził listę nazwisk innych ukrywających się osób, a inny miał odwagę powiedzieć: „Niemcy odpowiedzą przed Bogiem za swoje zbrodnie”⁷. Wolność mieści się zatem w poczuciu osobistej ludzkiej godności, w gotowości poniesienia ryzyka albo podjęcia działania całkowicie zdeterminowanego wizją ocalenia. Konfrontacja z Historią jest zawsze nierówna, w pojedynku, w którym, jak wspomniał Jerzy Ziomek w dość starej już, jednak wciąż znakomitej monografii pisarza, „Bohaterowie Brandysa stale rozgrywają swoją partię z historią. Zmieniają miejsca przy stole, szukają odmiennych taktyk, grają z nią lub przeciw niej, ale jest ona stałym partnerem”⁸. Ten donos złożony na dyktaturę historii staje się bardziej zrozumiały, jeśli uwzględnić poglądy Brandysa na temat ostatnich dwóch wieków istnienia Rzeczypospolitej szlacheckiej. Wystarczy przywołać tekst z epoki odwilży, w którym historia Polski opisana zostaje jako „samobójcza, nienaprawialna i makabryczna”⁹.

Irracjonalność historii paradoksalnie osiąga kres w zdolności bohaterów do odczytywania jej jako powieściowego wypaczenia, w którym elementy rzeczywistości stopniowo nabierają sensu w nieoczekiwanych zwrotach akcji, przypominających suspens

⁴ Wypowiedź pochodzi wywiadu udzielonego Irene Bignardi, La Repubblica, 23.10.1986.

⁵ K. Brandys, *Miesiące 1982–1987*, Warszawa 1998, s. 415.

⁶ Tamże.

⁷ Cytat z wypowiedzi Brandysa zanotowany przez Giovannę Tomassucci podczas publicznych spotkań z autorem, które odbyły się w Rzymie i w Mediolanie (1986 i 1992).

⁸ J. Ziomek, *Kazimierz Brandys*, Warszawa 1964, s. 9.

⁹ K. Brandys, *Listy do pani Z. Wspomnienia z teraźniejszości*, Warszawa 1968, s. 393.

w powieści kryminalnej (gatunku, którym Brandys — uważny czytelnik Georges’a Simenona — był zafascynowany). Nie zaskakuje zatem ranga przypisywana przez prozaika cezurze II wojny światowej. Dla jego generacji, której pierwsza młodość przypadła na dwudziestolecie między obiema wojnami:

w porównaniu z okresem wojny, [to] co było przedtem, staje się mniej ważne, a nawet mniej wyraźne. [...] dzieciństwo, szkoła — ich pamięć zdaje się tracić konkretność i dokładność, rozproszone szkice, kolorowe plamy, ale między nimi puste odległości, niebyt. Dopiero wojna nabrała charakteru kompozycji zwartej, jak dobra powieść, od której trudno się oderwać¹⁰.

Po traumatycznym zderzeniu z historią egzystencja staje się w dużej mierze nieczytelną mapą: jej znaki nabierają innego sensu, który daje się odczytać tylko w ramach interpretacji wolnej od schematów:

Po pierwsze: wiele zjawisk, które uważamy za wytwory pracy i myśli, powstało z przypadku. Po drugie: to, co jest przypadkowe, zaczyna niezwłocznie wrastać w zastaną rzeczywistość, kojarzyć się z nią, sklejać z jej kształtem i nabywać jej ruchów. Po trzecie wreszcie: każdy twór przypadku stanowi okazję dla podświadomości. Kropła atramentu upuszczona na papier rozlewa się w kleks. Od nas zależy, co z nim uczynimy: możemy go przekształcić w okręt czy wielbłąda. Z chwilą jednak, gdy uczyniliśmy go wielbłądem lub okrętem, przestaje ulegać jedynie naszym kaprysom — odtąd nim i nami zaczyna rządzić wspólne przeznaczenie. Przypadkowy kleks wchodzi wówczas w sferę powszechnej sumy przypadków zwanej życiem. Losy kleksa-wielbłąda lub kleksa-okrętu będą więc teraz poddane jak gdyby prawom pustyni i morza¹¹.

Ta piękna i długa refleksja pochodzi z powieści, która według Piera Vincenza Mengaldo „nie daje się czytać bez poruszenia i wdzięczności”, pozwala pochwycić subtelne związki między mechanizmami wynalazczości literackiej a „wyborem” własnego przeznaczenia¹². W sposób absolutnie oryginalny pisarz proponuje historie, w których przenikają się formy literackie, biografia i etyka. Jak zauważyliśmy, wymyślanie historii jest procedurą wywiedzioną z przypadku lektury obrazu, podobnie jak to się ma z plamami atramentowymi na tablicach Rorschacha. W ten sam sposób bohaterowie *Pomysłu*, *Nierzeczywistości* oraz *Ronda* odkrywają, na ile przestrzeń indywidualnej wolności uzależniona jest od rozpoznania w ich życiu supremacji Przypadku. Tylko przystając na grę z Przypadkiem, interpretując jego znaki i wybierając z kart, które podsuwa, mogą wyzwolić się spod klątwy Historii. Zawierzenie w opatrnościowy wymiar historii oznaczałoby natomiast poddanie się urokom ideologii i stanie się jej niewolnikiem. Ta refleksja nad przypadkiem i historią trzydziestolecia 1950–1980 jest zresztą rozpowszechnionym elementem polskiej kultury lat 70. i 80. — wystarczy wspomnieć film Kieślowskiego *Przypadek* (we Włoszech znany również pod tytułem *Destino cieco* [Ślepy los, 1981]), który — z dużym wyprzedzeniem w stosunku do *Przypadkowej dziewczyny* Petera Howitta (*Sliding doors*, 1998) — przedstawia różne warianty tego samego życiorysu. Gry z Przypadkiem odległe przywołują machinacje Gombrowiczowskich bohaterów, którzy aspirują do roli reżyserów sytuacji, narzucając innym wizję samych siebie oraz ich świata. U Brandysa podobne mechanizmy stają się zbiorowymi fikcjami, które w pewien sposób potrafią się zobiektywizować: podobnie jak

¹⁰ Tenże, *Zapamiętane*, Kraków 1995, s. 35–36.

¹¹ Tenże, *Pomysł*, Warszawa 1974, s. 48.

¹² Więcej na ten temat: AK, *Włochy*, Twórczość 1995 nr 4, s. 139–141. Autor przytacza cytaty składające się na opinię P.V. Mengaldo o literaturach obcych.

wielbłąd lub statek dostrzeżone w kleksie atramentu, także fikcyjna biografia czy osobowość, wymyślona przy kawiarnianym stoliku, ożywają na oczach wszystkich. W *Pomyśle*, powieści być może najbardziej zbliżonej do *Ronda*, intelektualista zaproszony, by poprowadzić na Sorbonie wykłady o polskim renesansie, chcąc uniknąć niewolniczego podążania za podręcznikami, wymyśla nieistniejących autorów oraz dzieła, które wzbudzają zainteresowanie słuchaczy i wydają się zapowiadać niektóre tajemnicze zdarzenia z jego osobistego życia uczuciowego. Jednak w latach 70. Brandys przestaje być pisarzem, który niemal obsesyjnie zgłębiał relację między Prawdą a Zmysłem. Kładąc nacisk na subiektywność indywidualnych wyobrażeń jednostki, popada w niemal pirandellowski relatywizm, w którym jednak indywidualna wersja prawdy skazana jest na manipulacje innych, by stać się Prawdą, a fikcje urzeczywistniają się bez możliwości późniejszego stawiania pytań o ich rzeczywistą naturę.

Refleksja nad Przypadkiem ściśle wiąże się z problemem społecznej odpowiedzialności intelektualisty oraz brakiem zgody na próby aliansu z historią zapośredniczone przez ideologię, na zbiorowy dyktat tak wulgaty marksistowskiej, jak i polskiego nacjonalizmu. Bohaterowie tacy jak Tom z *Ronda*, reżyser z *Nierzeczywistości* czy Kruzoe — niespokojny profesor z powieści *Pomysł*, zdołają wymknąć się urokom ideologii właśnie poprzez budowanie umotywowanych literacko fikcji i zaszczepianie ich w życiu. Ten rodzaj gry sprawia, że nie tylko doświadczają odczarowania i stają się świadomi, ale także autentyczni. Ich przeciwieństwem są natomiast postaci Władka Szeja (*Rondo*) oraz Ica (*Nierzeczywistość*), którzy ulegają czarowi Historii, wierząc, że staną się jej reżyserami. Stają się jednak zaledwie drobnymi transformistami: z nastaniem komunizmu pogrzebią dawne sympatie dla prawicy i staną się mistrzami dialektyki, by później — w roku 1956 — zaimprovizować wiece antystalinowskie. Brandys dystansował się wobec podobnych postaci aż po ostatnie napisane przez siebie stronice.

Był jednym z najbardziej propagowanych koryfeuszów polskiego realizmu socjalistycznego, nagradzanym i tłumaczonym na niemal wszystkie języki bloku sowieckiego. Z tego samego powodu oskarżano go o oportunizm (wystarczy przypomnieć recenzję Gustawa Herlinga-Grudzińskiego z *Matki Królów*, wydrukowaną w 1957 roku na łamach emigracyjnej „Kultury” pod tytułem *Spowiedź dziecięcia stalinizmu*¹³). Dla stronników Polskiego Paździelnika pozostał swego rodzaju emblematem odrodzenia politycznego i kulturalnego, świadkiem niewygodnym, którego książki stanowczo zwalczał Komitet Centralny PZPR, usuwając je z księgarń. Począwszy od *Obrony „Grenady”* teksty Brandysa nieustannie krążyły wokół sprzeniewierzenia się intelektualistów, ich osobistej „zdrady”, nigdy też nie unikał przemyśleń na temat własnych kompromisów zawieranych ze stalinizmem. Na myśl przychodzi postać aparaczyka Doktora Faula z *Obrony „Grenady”*, szarej eminencji Partii. Jak czytamy w ostatnim tomie *Miesiący*, reprezentował on przede wszystkim ciemną stronę „drapieżnych piskląt” z teatru Grenada, gotowych bez oporu przyłączyć się do jego działalności propagandowej. W latach stalinizmu „[...] każdy miał swego doktora Faula, a zarazem był doktorem Faulem dla kogoś”¹⁴.

Podobna recenzja ukazała się we właściwym czasie na łamach legendarnego czasopisma okresu odwilży „Po Prostu”:

A któż to jest właściwie dr Faul w ujęciu Brandysa? Dr Faul, faulizm to mistyfikacja! Któż to jest ten mistyczny [...] kozioł ofiarny — dr Faul? Gdzie on jest? Jak się nazy-

¹³ G. Herling-Grudziński, *Spowiedź dziecięcia stalinizmu*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 3, Kraków 2013, s. 68–71.

¹⁴ K. Brandys, *Miesiące 1982–1987*, s. 429.

wa? Gdzie mieszka? Bo pokazywać palcem — oto dr Faul winny — to mało — gdy ów palec wskazuje w nicość¹⁵.

Także tego rodzaju rozważania wpłynęły na powodzenie Brandysa we Włoszech i sprawiły, że stał się najbardziej znanym i najczęściej tłumaczonym polskim pisarzem współczesnym. Jego twórczość istotnie wywołała wielkie zainteresowanie zarówno w kręgach katolickich, jak i marksistowskich, pośród tych samych marksistów — używając sugestywnej metafory ze wstępu Rossany Rossandy do *Matki Królów* (1987) — dla których XX Zjazd Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego „wraz z obrotem Słońca zmodyfikował sposób, w jaki komuniści postrzegali siebie”. Występując z partii w roku 1966, a potem angażując się w działalność opozycyjną, zwłaszcza Komitetu Obrony Robotników, pisarz starał się zawsze być strażnikiem sumienia polskiego społeczeństwa, w centrum stawiając nie tylko problem etyki i Prawdy, ale także sprawczości intelektualistów swego kraju w XX wieku. Ponieważ nie schlebiał pewnym uświęconym mitom polskiej martyrologii, Brandys, „zawsze oczekujący cudu”, stał się w jakimś sensie autorem niewygodnym, a niekiedy także obiektem wrogiej krytyki ze strony tych, którzy nie mogli wybaczyć mu jego partyjnej przeszłości. Autor, który więcej niż raz nazywał samego siebie lub swoich bohaterów Robinsonem Kruzoe, jak gdyby dla zaznaczenia statusu samotnego odkrywcy, decydując się pozostać we Francji, potwierdził swą dobrowolną izolację, pragnienie pozostania zewnętrznym obserwatorem wypadków („Wspomnienia z teraźniejszości” to podtytuł co najmniej czterech jego książek), patrzącego na własny kraj z największym dystansem i racjonalnością.

I ostatnia obserwacja. Kazimierz Brandys, polski pisarz o żydowskiej genealogii, pochodzący z rodu kabalistów i lekarzy, sięgającego korzeniami okresu nowożytnego w historii niemieckiej, czeskiej i polskiej, zawsze unikał obnoszenia się ze swoim żydowskim rodowodem: „czuję się przede wszystkim ssakiem i kręgowcem nadrzędnym” — jak oświadczył we francuskim radio —

Czasami czuję się także Europejczykiem. Myślę po polsku, jestem polskim pisarzem, należę do warstwy oświeconej inteligencji polskiej i zostałem wychowany w polskiej kulturze. Kiedy prześladowuje się Żydów, czuję się Żydem¹⁶.

Za tą wstydlivością, jak zawsze spowitą w uśmiechniętą autoironię, skrywała się wola, by nie przypisywać sobie prawa do bycia ofiarą oraz by racjonalnie odnosić się do antysemityzmu. Autor, którego ojciec był torturowany i zginął z rąk nazistów za odmowę założenia opaski z gwiazdą Dawida, nigdy nie przestał zgłębiać sprawy zbiorowej odpowiedzialności za Szoa. Zamiast opowiadać własną historię, Brandys wolał rozdysponować niektóre fragmenty własnej biografii między swoich bohaterów oraz wyposażać ich w cechy członków swej barwnej rodziny. Z drugiej strony także jego utwory bardziej autobiograficzne, jak *Mała księga* (1970) czy *Zapamiętane* (1995), w skomplikowany sposób łączą życie i literaturę, mitologię i historię, puenty i agnicje — od osobliwego przodka, którego odnajdujemy w *Wariacjach pocztowych* (1972), po wnuczkę z Izraela, która zdaje się wyskakiwać ze stron dodatku do *Ronda* (*Przygód Robinsona*). W ich głębi kryje się to, czego Brandys być może pragnął: samemu stać się obecnym dla czytelnika w narracji, w narracji zawieszanej między możliwościami („Prawda to czy zmyślenie?”), jak w odcinkowej powieści, której zakończenie się zgubiło.

Tłum. z włoskiego: Wiktoria Wojtyra

¹⁵ J. Ćwiertnia, *Bal maskowy czy rewolucja?*, Po Prostu 1956 nr 14.

¹⁶ K. Brandys, *Miesiące 1982–1987*, s. 431.