

LEW JASZYN JAKO IKAR

Diabły
2003/3, s. 162-170.

O teatralnych aspektach rozmaitych dziedzin ludzkiej aktywności pisano wielokrotnie. Kluczem teatralnym otwierano coride, jako przedstawienie teatralne interpretowano mecze piłkarskie i sesje parlamentarne, posłów odczocho przytwarzając do komediantów. Ostatnio w funkcji widowniska wystąpił atak terrorystyczny.

Lukasz Drewniak w dwóch artykułach pod tytułem *Epitafium dla teatralnego października i Dłonie Szeherezady* pisze o zajęciu przez czeskie komando teatru na Bolsoj Dubrowce. Kilku dziesięciogodzinny dramat zakładników autor nazywa jednym z dwóch „największych widowisk teatralnych w Rosji” ostatniego osiemnastowiecznego. Porównanie ubiegłorocznego aktu terrorystycznego z Moskwą i jego krwawego finału do Zdobywania Pałacu Zimowego inscenizowanego w Piotrogradzie przez Nikołaja Jewrieinowa w listopadzie 1920, w trzecią rocznicę przewrotu bolszewickiego, jest karkołomne, ale dlatego też zaskakujące, pociągające i efektowne. W ślad za tym



Diabły nr 12/2002 i 1-2/2003.

pierwszym porównaniem nasuwają się kolejne, równie intrygujące: przedstawienie – skomplikowana operacja wojskowa, próby – poligon, reżyser – głównodowodzący strateg, aktorzy i widzowie – już to statyści jakiegoś innego, szerszego widowiska niż to, którego się spodziewali, już to dwie wielkie armie znajdujące się, jak scena i widownia, naprzeciw siebie, wreszcie opinia publiczna przed telewizorami jako oglądający ten wielki teatr.

Drewniak wskazuje przy tym na obecność nomenklatury wojskowej i wojennej w tekstach reżyserów rosyjskich z lat dwudziestych. Jest tam mowa o „ataku”, „okrajaniu”, „natarciu” i „huraganowym ogniu”. Owszem, tak wówczas mówiono, ale nie tylko o teatrze, także, nawet w większym stopniu, o gospodarce, o kolejnych pięciolatkach, wydobyciu węgla i o ideologii, owym znanym dobrze także w polszczyźnie „frontie ideologicznym”. Z pewnością teatr i literatura nie militaryzowały się na poziomie językowym silniej niż inne dziedziny życia sowieckiego i tylko wyrwanie teatru z ogólnego kontekstu tamtej epoki, na tym polega pech całego rozumowania, może stworzyć wrażenie, że akurat na scenie zapanowała jakas szerególna miłość do armii, która w konsekwencji zaowocowała tym, co stało się na Dubrowce.

Drewniak pisze, że Meyerhold chodził „przebrany w mundur”, nosił „wojskową czapkę z gwiazdą, skórzaną kurtkę oficera politycznego, wojskowe buty”. Miałby rącić, gdyby cała Rosja Radziecka chodziła w smokingach i czarnych borsalino, a jeden oryginalny Meyerhold manifestował odrębność w soldackim szynelu. Tymczasem w Rosji wojskowy sznyt obowiązywał pisarzy, profesorów uniwersyteckich, kierowców ciężarówek, chemików i kolejarzy. Przykładów powszechnej wówczas retoryki wojennej, tak w Rosji jak w Polsce, znajdziemy mnóstwo: w *Odzie do rewolucji* Władimir Majakowski pisał: „Tobie / wysmiana / ujadaniem baterii, / językami baginetów”, w *Psalmie wojennym* Bruno Jasteński: „napracowałeś się jak koń / na brzuchu miast stepites bagnet, / możecie złożyć w kozły broń – / więdław Broniewski w słynnym *Mannlicherze*: „ale idę jak żołnierz dalej / inny, dalszy, trudniejszy cel mam / i jak stary mannlicher wali / wiersz mój gniewny – broń szybkostrzelna”. W mundurze chodził także Ilija Erenburg, chociaż w wojsku nigdy nie służył. Jakaż więc rzadką sensacją ma tu być mundur Meyerholda i jego manifestacja upodobania militarnych? I jakim dowodem na demona wojny, z którym przed dziesięcioleciem teatr ponoć flirtował i któremu teraz, w Moskwie, sam niby uległ?

Autor przypomina także o zbieżnościach terminologicznych w języku używanym wspólnie przez dziennikarzy. Zacierają oni granicę między teatrem z porządku sztuk, a owym teatrem z porządku rzeczywistości. „Teatr strachu”, „czeczeńskie przedstawienie”, „tragedia w teatrze” – to niektóre tylko sformułowania z polskiej prasy. Niby czego jednak te cytowane słowa mają dowodzić poza tym, że rzeczywistość ktoś je wypowiedział?

Podobnych przykładów mamy przecież pod dostatkiem na dowolną okazję. W czasie niedawnych rozmów kopenhaskich kończących polskie negocjacje z Unią Europejską dziennikarze telewizyjni mówili o „finiszu”, zbyt późno rozpoczęte rozmowy nazywali „spóźnionym startem”, kilkuletnie przygotowania do członkostwa „maratonem”, które nieszcześliwe pomysły naszych polityków „falstartem”, trudności w negocjacjach „biegiem z przeszkodami”, ostatnie nerwowe rozmowy „sprintem” lub „finiszem” także, w ogólności zaś Polskę zapożyczoną w negocjacjach w porównaniu z innymi kandydatami – „maruderem”. O czym świadczy cała ta dyplomatyczna lekka atletyka? Otóż, podobnie jak w przypadku Czeczenów, Rosji i terroryzmu, tylko o osobliwych upodobaniach językowych prezentatorów i o jakiejś potocznej, ale przemijającej modzie, której łatwo ulegają. O nich więcej.

Pisze Lukasz Drewniak: „miejsce wybrane przez terrorystów jako cel ataku nie jest zwykłym miejscem. Na scenie i na widowni nie ma ucieczki od kontekstu teatralnego”. Nie jest to fragment jasny: czy oznacza on, że niezwykłość miejsca wybranego przez terrorystów polega na tym właśnie, że nie ma w nim ucieczki od kontekstu teatralnego? Jeśli tak, to znaczy, że Czeczenom nie chodziło o zakładników, ale o widzów teatralnych, i nie o akcję wojskową czy polityczną, ale o urządzenie przedstawienia w sensie dosłownym. In-

nymi słowy – taka konsekwencja zasadniczej tezy zawartej w tekście będzie logiczna – nie byli terrorystami, którzy walczą o matką Czeczenię, a w każdym razie



nie tylko nimi, ale przede wszystkim artystami, którzy walczą o wielki teatr. Byłaby to teza fajna, gdyby została udowodniona, a nie tylko wypowiedziana. Jest tymczasem dużo prościej: miejsce wybrane przez terorystów jako cel ataku jest zupełnie zwykłym miejscem. Ze sceny i z widowni nie ma ucieczki w ogóle.

Zapanować nad kukluset widzami w zadaszonym baraku można prościej i szybciej niż gdzie indziej. Gdyby na przykład łatwiej udało się sterować kilkoma tysiącami kibiców piłkarskich na otwartym stadionie Sparta i kontrolować nie scenę i widownię, ale parę tysięcy metrów kwadratowych trawnika, Barajew wybrałby nie teatr, ale stadion, to chyba logiczne. A wtedy diabli wzięliby całą teatralną paralię. Zamiast z Meyerholdem Łukasz DREWNIĄK musiałby porównywać Barajewa na przykład z Ławem Jaszynem i zamiast do Dialogu dawać tekst do tygodnika *Pitka Nożna*. Autor nie przedstawia w tekście choćby cienia dowodu, który świadczyłby o tym, że dla Barajewa liczy się teatr i teatralna iluzja i tradycja, a nie tylko akcja zbrojna.

Kolejnymi wątpliwymi argumentami mającymi potwierdzić teatralne źródła moskiewskiej tragedii ma być to, że, po pierwsze – „Czeczeni kilkakrotnie przychodzili na *Nord-Ost*. Oglądali spektakl, liczyli widzów i aktorów, sprawdzali czas trwania spektaklu”. Po drugie – „zachowywali się jak reszta widzów, śmiali się i klaskali, wychodzili w antrakcie na

papierosa”. Po trzecie – „niektórzy piosenek nacyli się może nawet na pamięć”. Po czwarte – „Czeczeniów do teatru dowiozło kilka jeepów „jacych na pełnym gazie”. Po piąte – „istnieje praw-

niedosyt – ciekawszy niż inne powodów wyboru czasu akcji. I niby czemu? Bo odebrano widom przyjemność oglądania samolotu? Ten element *Nord-Ost*owskiej scenografii kojarzy się dalej DREWNIĄKOWI z innymi samolotami – tym z przedstawienia *Ziemia staje dęba* i tym o nazwie *Meyerhold*, który latał naprawdę. Cóż, bywają w teatrze rozmaite maszyny, w tym latające. W *PRLu* według *Mroźka* Jerzego Jarockiego na scenę wjeżdżał prawdziwy wojskowy jeep, „może nawet” podobny do tego, którym „na pełnym gazie” jechał Barajew? Warczał, prychał i wyjeżdżał. Podobieństwa między samolotem z *Nord-Ostu* a tym z *Ziemią*... są zaiste wstrząsające. Oba miały skrzydła.

Palestyńczycy, którzy w październiku 1985 roku porwali statek *Achille Lauro*, też początkowo udawali pasażerów, a zaatakowali w czasie wieczornego dancingu właśnie dlatego, żeby łatwiej opanować zorientowaną załogę i gości. Barajew nie wykazał się więc zmysłem artysty teatru, ale naturalnym zmysłem napastnika. Działał z zaskoczenia, które zawsze jest autem porywacza. Czy miał może stać przed przedstawieniem w szatni, przedstawiać się i prosić widzów o sprawniejsze zajmowanie miejsc, żeby ułatwić sobie opanowanie sali?

Nie o zarty tu jednak idzie, ale o coś znacznie poważniejszego, mianowicie o metodę pisarską rozpoznawalną w całym tekście. Spekulacje – w końcu dopuszczalne, jeśli formułować je jako jawne spekulacje – tu nabierają cech sprawdzonych informacji i z fabularyzowanych dopełnień nadających tekstowi wartości stają się (pozostaje mieć nadzieję, że mimowolnie) bez mała pewnikiem. DREWNIĄK sprawia wtedy wrażenie świetnie zorientowanego, skoro zna motywy i wie rzeczy, których nie wie nikt inny, nawet to, kto i kiedy wypalił w teatrze papierosa, kto kogo

i dlaczego poniżał. Te informacje, dla całości jego wywodów niby drugorzędne, wprzęgnięte w szerszy kontekst historyczno-teatralno-polityczny nabierają nagłe cech zgola pierwszorzędnych. Potwierdzają jego kompetencje. Tymczasem nie jest jednak tak, że wszystko, co prawdopodobne, jest od razu rzeczywiste. „Może nawet” uczyli się piosenek na pamięć, a może się nie uczyli, co to kogo obchodzi. Może przyjęchali metrem, może autokarem wyreczekowym, a „może nawet” przed spektaklem zjedli w domu po kiełbasce. Zbyt wiele w tekście owych „może” i „podobno”.

Jednocześnie autor popełnia błędy świadczące o braku dobrej orientacji. Gaz, którego użyli Rosjanie, nazywa „bezwonnym”, chociaż posród relacji z *Gazety Wyborczej*, na której się w znacznej mierze opierał, znalazłby i taką: „Kiedy tylko poczułam zapach gazu, pochylłam się do przodu, wtuliłam głowę między kolana. I zasnąłam”. Bywa nieprecyzyjny, na przykład kiedy pisze, że z ulicy Dubrowka do centrum jest daleko, bo tak akurat pisano w polskich gazetach, ale gdyby choć trochę znał Moskwę, wiedziałby, że od słynnego, całkiem nie peryferyjnego teatru na Tagance dzieli Dubrowkę zaledwie kilka przystanków trolejbusem.

Przyjmijmy jednak, że wszystkie domniemania nie są ewentualnościami, ale zdarzyły się naprawdę. Co wtedy z nich wynika? Otóż ciągle nie. Z pewnością nie to, że Barajew jest „uczniem Meyerholda”, „wielkim reformatorem teatru”, „Meyerholdem po 11 wrzesnia” i że „pokazał początek prawdziwego teatru



2 Młowi odbita z *Kładnicza*. *Gazeta Wyborcza* z 2 listopada 2002.



metrze źródła moskiewskie, chociaż liczne gazety rosyjskie, niektóre z pewnością narodowe, a także wielkie i małe strony internetowe pisały o tym, co się dzieje na Dubrowce, obniżeniu i ciekawiej niż media polskie. Poza bieżącą informacją o tym, co się stało, przyniosły też analizy, dłażce- go tak się stało. Pojawiały się w nich rozmaite punkty widzenia, warte za- uważania i może w końcu przyjęcia lub odrzucenia.

Eseistyka teatralna – powie ktoś – nie wymaga pełnej wierności wobec warsztatu depeszowego dziennikarstwa. Rzeczywiście. Wydaje się jednak, że w tym akurat wypadku wy- jątkowo wymagała – atrakcyjne te ar- tykuły zasadzają się przecież w istot- nej mierze na przekazach dziennikar- skich z konkretnego wydarzenia, a nie tylko na wiedzy z historii teatru i interpretacjach teatrologicznych. Choćby próba skonfrontowania nie- których faktów z wiadomościami z innych źródeł była więc konieczna i byłaby z pewnością bardzo pomocna.

W drugim artykule Łukasza DREW- niaka zatytułowanym *Dłonie Szehe- rezady* Barajew nie jest już reżyse- rem teatralnym, spadkobiercą Meyer- holda, ale sam staje się postacią te- atralną, mianowicie Orestesem. Cze- czeńskie terrorystki chórem greckim, a jedna z nich, pogratulować szer- okiego gestu tych skojarzeń, już to antyczną Elektra, już to tytułową wschodnią Szeherazadą, albo oby- dwiema naraz: „Jest Szeherazadą, która jest Elektra”. Także tu autor in-

terpretuje oczy- wistości w spo- sób całkowicie swobodny. Spo- strzega na przy- kład, że terrory- ści zakrywali twa- rze, żeby „wzbu- dzić strach, od- indywidualizować akt przemocy”, „zapewnić sobie

Dubrowce. Na scenie leżą trupy ofiar i trupy zabójców”. Owszem, to po- równanie jest trafne, ale jego od- krywczość – wątpliwa.

Niejasne wydaje się porównanie jednej z Czezenek do Szeherazydy. Czy bierze się ono tylko z tego prze- ciwienstwa, że jedna z nich ciągle mówi, a druga ciągle milczy? „Per- ska Szeherazada opowiada, żeby oca- lić życie. Czezeńska Szeherazada milczy, wybrała śmierć” – pisze au- tor. Gdzie zdobył pewność, że Cze- czenka wybrała śmierć? Czerpie ją tylko z wypowiedzi rosyjskiej dzien- nikarki Ołgi Czerniak, która jakoby słyszała, że „wszystkie Czezenki cieszyły się, że jeśli wysadzą teatr, będą wolne i trafią do Królestwa Bożego”? Może zakryta twarz do- wodziła jednak, że kobieta do końca wybierała życie? Choć przecież na- krycie głowy i twarzy mogło być również powodowane religią.

Bliższą Czezenecę wydaje się z pewnością dziewczynka z zapalnikami z baśni Andersena. Czezenka mi- lczy, bo „wybrała śmierć”, dziew- czynka z zapalnikami też w zasadzie niewiele mówi i chociaż początkowo walczy o życie, później również „wybiera śmierć”. Czezenka obwią- zana pasem, w którym kryją się pew- nie materiały wybuchowe (Drewniak ma pewność, że to trotyl, skąd to wie?) – chciała chyba wysadzić w powietrze teatr, dziewczynka z zapal- nikami z koszykiem, w którym praw- dopodobnie znajdują się zapaliki – zamierzała zapewne coś podpalić.

Strogie osłupienie wywołuje frag- ment dotyczący symboliki fotela tea- tralnego. „Szokujące w swej metafo- ryzacji zestawienie: czerwien obić teatralnych foteli i śpiące pośród nich kobiety. Kolor zastępuje krew, z po- wodu której wszystkie tu przyjecha- ły, którą chciały przelać i której w nich zabrakło.” Tych kilka krótkich zdań to kolejny przyczynek do pisar- skiego sposobu uprawianego przez Łukasza Drewniaka. Jest tak sprag-

mony nowych symboli, że nawet czerwona tapicerka z foteli teatral- nych gotów jest brać za metafory- wnącz szokującą! Co wywołało ten szok, skoro siedzenia w tym kolorze ma większość teatrów w Polsce, większość sal wykładowych na uni- wersytetach i większość pociągów Kraków-Warszawa?

Gdyby zresztą wszystkie owe efektowne porównania uprawomoc- nione zostały wiarygodniejszą eg- zemplifikacją, gdyby dokonano rze- czy niemożliwej, czyli znaleziono dla nich przekonującą legitymację, i tak stanęlibyśmy przed nowym, znacznie poważniejszym problemem, którego autor zdaje się nie dosiżgać, albo też dostrega go, lecz lekceważy, mianowicie przed moralnym prawem porównywania tabu, jakim jest rzeczywista, meokrępla jeszcze tra- gedia, z wydarzeniem z obszaru sztuki, czyli, rozumie się samo przez się, wydarzeniem sztucznym.

Łukasz Drewniak nazywa owo wielokrotne morderstwo, do którego doszło w Moskwie, jednym z dwóch „największych widowisk teatralnych w Rosji” ostatniego osiemnastolecia. Bandytę Barajewa nazywa „wielkim reformatorem teatru”, in- nych terrorystów czezeńskich „akto- rami teatru terroru”, niektórym na- daje imiona z perskiej bajki, a ich krwawą w konsekwencji akcję okre- śla jako „inscenizację widowiska” lub wręcz „czezeńską wersję *Nord- Ost*”. Wypadki, które doprowadziły do śmierci około dwustu osób (ilu

dokładnie, pew- nie nigdy się nie dowiemy), roz- patruje po prostu jako niepowta- rzalne zdarzenie artystyczne.

Metoda pole- gająca na anali- zowaniu rze- czywistej trage- dii jako sztucz-



anonimowość” i pozwolić na „urojo- ną bezkarności”. Ciekawe, może rze- czywiście Czezenki myśleli cały czas o „odindywidualizowaniu przemo- cy”, chociaż z faktu, że w maskach czuli się obco aktorzy Giorgio Strehlera, na których Drewniak się powołuje, nie wynika jeszcze, że po- dobnie czuli się Czezenki. Im prze- ciż maska pozwalała przede wszy- stkim na realną bezkarności!

Drewniak słusznie zauważa, że „Mowsar Barajew jako jedyny miał odkrytą twarz”, ale już nie zastana- wia się, co z tego wyjątku wynika. Czyżby on jeden nie chciał, wbrew temu, co autor sam napisał, domino- wać, zastraszać i odindywidualizo- wywać? Może Barajewowi nie zale- żało na zachowaniu tajemnicy? Może nie bał się rozpoznania, bo wiedział, że i tak zginie, albo też wiedział, że i tak przeżyje? Pytanie jest zbyt natu- ralne, żeby pojawiło się w tekście. Nie pojawiło się także dlatego, że podsuwałoby nowe znaki zapytania, a tych zgrabna teoria teatralna Łuka- sza Drewniaka nie potrzebuje.

„Kobiety w czerni i mężczyźn w pantierkach” nazywa autor „antycz- nym chórem”, bo takie porównanie pasuje mu do cytatu, który znalazł w eseju Jana Kotta; Orestesa z tragedii Eurypidesa nazywa „terrorystą”, bo to pasuje do ogólnego wywodu (jak- kolwiek zamordowanie Heleny ra- czej nie było terroryzmem, ponieważ w ogóle nie każde morderstwo moż- na kwalifikować jako akt terrorys- tyczny). W pewnym momencie już nawet oczywiście różnice pełnią rolę podobieństw. „Orestes, jak pisze Drewniak, często zapada w sen”, a Barajew oglądany w telewizji „był śmiertelnie zmęczony. Miał ciężkie jak olów powieki, walczył ze snem, mówił wolno”, właśnie dlatego, że w odróżnieniu od Orestesa od dawna nie spał.

Wreszcie w akapicie kończącym porównania z *Orestesem* czytamy: „koniec rzeci jest zawsze taki jak na



tego, artystycznego przedstawienia, na absurdalizowaniu w wydumanym artykule od ofiar, które w rzeczywistości jednak są, nie jest w koncu nowa, chociaż zawsze jest oburzająca. Zburzenie dwóch nowojorskich wieżowców we wrześniu 2001 roku Karl-Heinz Stockhausen nazwał „największym dziełem sztuki, jakie kiedykolwiek istniało”. DREWNIAK nie jest oczywiście Stockhauseniem, ale dokonuje podobnej, łatwej w istocie, operacji – stawia się ponad faktami, dowolnie interpretuje te, które chce, a najważniejszych w ogóle nie dostrzega. Podstawowym mianowicie faktem, o którym wnikliwy jeśli chodzi o szczegóły publicysta ledwie napomyka, i niestety w ogóle go nie analizuje, jest właśnie śmiertelne zagazowanie setek ludzi.

Czy można sobie wyobrazić trzeci artykuł teatrológiczny DREWNIAKA o koszmarze, do którego doszło w Moskwie? Owszem, na przykład mówiący o rodzinach zmarłych, które szukają swoich bliskich w moskiewskich szpitalach. Taka interpretacja rzeczywistej tragedii jako teatralnej komedii pomyłek. Spodziewaliśmy się znajomego trupa w tym szpitalu, a tymczasem okazuje się, że to nie on, ale jakiś inny trup. Jak w dobrej farsie – bohater okazuje się nie tym, za kogo go początkowo mieliśmy. Albo jako kina drogi – po Moskwie, w drodze z jednej kostnicy do drugiej i dalej do następnych. Brzmi to przecież nie mniej absurdalnie niż dwa poprzednie napisane już artykuły. Wszystko to okraszono stylistycznymi majstersztykami: „czeczeńskie Szeherezady były ciężarne śmiercią”, albo „wierzyłem, że póki patrzę [...],

czeczeńska dziewczyna nadal żyje [...] Tylko tyle mogłem dla niej zrobić”.

Tak więc Lukasz DREWNIAK sądzi zapewne, że sformułował tezę ciekawą intelektualnie, chociaż najwyraźniej nie rozumie, że jest to teza dwuznaczna moralnie. Nie mógł jej jednak uwiarygodnić, ponieważ podjął się rozwiązywania kwadratury koła, przeprowadzenia tezy do przeprowadzenia zwyciężajnie niemożliwej. Dysponował, jak większość obserwatorów, ogólnikami i kiedy brakowało mu w całej sprawie szczegółów, to je dla lepszego efektu, te wszystkie pędzące jeepy i papierosy w antraktach, powymyślał. Jednocześnie tak mocno przyzwyczaił się do atrakcyjności niektórych swoich interpretacji, że atrakcyjność ta przesłoniła mu myślową wiarygodność. Zamiast więc szukać efektu w rzeczywistości, nagiął rzeczywistość, żeby mu nie psuła efektów.

Na tym też zasadza się smutny parados – tekst sprawia wrażenie ciekawego nie dlatego, że przynosi wartościowe odpowiedzi, ale dlatego, że stawia fałszywe pytania. Intrygujący może wydawać się sam ten fałsz – tyle że nie może być nań prawdziwej odpowiedzi.

W *Dłoniach Szeherezady* Lukasz DREWNIAK pisze: „na naszych oczach zrodził się, a może tylko powtórzył dwuznaczny teatralny mit”. Mit się nie zrodził i nie powtórzył, bo tego mitu w ogóle nie ma. Wbrew staraniom, autor nie daje żadnych przekonujących argumentów potwierdzających istnienie jakiegś spójnej tradycji łączącej Meyerholda z Barajewem, Barajewa z Orestesem, a Orestesa z Szeherezadą. Chociaż to sugeruje, nie potrafi udowodnić, że kilkudziesięcioro Czeczeńców stanowiło świadome lub nieświadome przedłużenie takiej tradycji. W funkcji argumentów wystawia tylko zlepki zbyt słabych skojarzeń.

Piotr Mitzner

ROZMOWY Z HYDRĄ

SZTUKA PAMIĘCI

Nie wiem i nie chcę wiedzieć, kto zafundował nam billboardy ze Stefanem Batorem jako „pogromcą Iwana Groźnego” oraz hasłem: „Bądź dumny ze swego dziedzictwa”. Nieważne, kto. Może to siurpryza reklama w jakiegoś supermarketu?

Nie chodzi mi o słowo „pogromca”, które jest może trochę nie na miejscu. Chodzi o skłonność do narodowej „glorii”, czyli późnego Majejki. Fakt, że promocja dumy narodowej musiała być kosztowna.

Tymczasem Instytutowi Pamięci Narodowej obcięto fundusze i zgodził się na to Sejm. Słusznie i ostro w tej sprawie pisał między innymi Marcin Król w *Tygodniku Powszechnym* (nr 5 z 2 lutego) w artykule *Kto chce pamiętać?*. Jego teza jest w zasadzie oczywista, ale warta powtórzenia: jako zbiorowość nie chcemy pamiętać o naszych błędach, winach i zbrodniach.

Powinno się o tym głośno mówić, tyle że do szerszej publiczności, bo czytelnicy *Tygodnika Powszechnego* należą raczej do przekonanych. Więc publicznie i głośno. Byłe nie w ramach zmasowanej akcji, bo skutek będzie mizerny albo odwrotny. Już się boję, że ktoś szlachetny wpadnie na pomysł, by na billboardach z hasłem „dziedzictwo” umieścić jakąś narodową hańbę. Nie piszę, którą, żeby nie sugerować.

Z pamięcią jest więc tak, że z jednej strony mamy tradycję „pozytywną”, a w niej wszystkie możliwe cuda nad Wisłą, a z drugiej – zgrozę i wstyd. Sytuacja to, oczywiście, chorobliwa, skutek rozmaitych sentymentów i resentymentów, nieciągłości, historii pociętej nożyczkami cenzorów. Czeka nas ogromna praca nad unormalnieniem pamięci, nad pamięcią ani dobrą, ani złą, lecz bezprzymiotnikową. To nie znaczy: beznamietna.

Trzeba grzebać w archiwach, w pamięci, w ziemi (co się oplaca, jak widać, można znaleźć nawet zgubioną tysiąc lat temu pieczęć Bolesława Chrobrego), wszędzie.

