Joanna Goszczyńska

Instytut Sławistyki Zachodniej i Południowej
Uniwersytet Warszawski

Początek końca demonów zgody. Słowackie rozrachunki z ideologizacją kultury

„Nadzieja Nowego Czasu, Absolutnego Początku, Totalnej Młodości, jest, jak się zdaje, stałą i nigdy całkiem nie gasnącą formą życia duchowego ludzi. Nie należy sądzić, by nadzieja ta mogła być kiedykolwiek usunięta z kultury ani nawet, by to było pożądane. Jest ona pragnieniem unieważnienia przeszłości” (Kołąkowski, 1990, s. 190).

Tytuł niniejszego szkicu nawiązuje do utworu Dominika Tatarki zatytułowanego *Démon súhlasu* (czyli *Demon zgody* lub *Demon aprobaty*), a patronują mu rozważania Leszka Kołąkowskiego. Tekst słowackiego pisarza, mający charakter hybrydyczny, łączący elementy pamfletu politycznego, autobiograficznej noweli, z groteskową wizją okresu stalinizmu, opublikowany został w 1956 roku na łamach czasopisma „Kulturný život”, a następnie – książkowo – w roku 1963. Jest to w zasadzie jedyny utwór w literaturze słowackiej z okresu odwilży, w którym w sposób bezpośredni przeprowadzony zostaje rozrachunek

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 3.0 PL License (creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/), which permits redistribution, commercial and non-commercial, provided that the article is properly cited. © The Author(s) 2014.

Publisher: Institute of Slavic Studies PAS & The Slavic Foundation
[Wydawca: Instytut Sławistyki PAN & Fundacja Sławistyczna]

z mechanizmami ideologizacji kultury, szczegółowo zostają zanalizowane, jak to określa Leszek Kołakowski „kulturobójcze funkcje komunizmu” (Kołakowski, 1990, s. 297) oraz bardzo konkretnie opisane ówczesne posunięcia władzy wobec środowisk literackich, nie tylko te represyjne, ale i te, które gwarantowały twórcom komfort funkcjonowania jedynie za cenę uległości wobec zabsolutyzowanego wzorca ideologicznego. Zdiagnozowane też zostały postawy przedstawicieli wspomnianych środowisk: postawy oportunistyczne, schizofreniczne, ukształtowane pod wpływem, mówiąc językiem Tatarki, wszechobecnego demona zgody. Jest zatem *Demon zgody* w jakiejś mierze skażony publicystyką, jego narracja miejscami przypomina rozwinięty „cytat z rzeczywistości”, jak pisał Andrzej Zieniewicz w odniesieniu do powieści Kisielewskiego, zmierza nie tyle do relacjonowania, ile do „prześwietlenia” prezentowanych wydarzeń (Zieniewicz, 2008, s. 406). Ale jest też opowieścią o jednostkowym doświadczeniu funkcjonowania w świecie, w którym dokonuje się dziejowa zmiana, w którym ustanowiony zostaje Nowy Czas. I to dwukrotnie: najpierw wraz z początkiem epoki komunizmu, czy raczej, jak pisał Michał Głowiński wraz z ustanowieniem dominacji ideologii komunistycznej, która dążyła do ukształtowania jednolitego uniwersum symbolicznego (Głowiński, 2000, s. 7), a następnie wraz z początkiem jej końca. I w tym aspekcie Tatarka jest prekursorem tych trendów w literaturze, w których tzw. Wielka Historia pojawia się w tle, a najważniejsze jest indywidualne świadectwo. Jeśli pojawia się narracja uogólniająca, to ma ona charakter ironiczny. Taką strategię będzie potem w latach dziewięćdziesiątych XX wieku stosował Jan Johanides, między innymi w takich opowiadaniach jak *Holomráz (Szreń)* czy *Trestajúci zločin (Karząca zbrodnia)*.

Przed przejściem do zaprezentowania pierwszego rozrachunku z ideologizacją kultury trzeba chyba poświęcić słów kilka na przybliżenie jej charakteru. Ideologizacja kultury przebiega w Słowacji w sposób nieodbiegający znacząco od tego, jak wyglądało to w innych krajach orbity Związku Sowieckiego, choć z początku mogło się wydawać, że nie będzie miała tak ostrego przebiegu jak na przykład w Czechach.

Po 1948 roku, czyli po tzw. zwycięskim lutym, kiedy władzę przejmuje partia komunistyczna, liczni przedstawiciele lewicowej inteligencji ulegają urokowi utopijnej nadziei na doskonały świat przyszłości¹, dają się zwieść

¹ Przypomnę, jak to ujmował Leszek Kołakowski: „Marksizm był mieszaniną jednoznacznego entuzjazmu dla nowoczesności, racjonalnej organizacji i postępu technologicznego oraz tejsze

mitowi partii komunistycznej jako budowniczego nowego, sprawiedliwego społeczeństwa (Pešek, 2004, s. 19). Trzeba dodać, że już w okresie międzywojennym komunizm miał w środowisku słowackich artystów, podobnie jak na Zachodzie, wielu zwolenników. Jego wpływ był tam znacznie większy niż na przykład w Polsce, gdzie hamowany był poprzez fakt, iż ognisko wpływu znajdowało się w kraju, który był odwiecznym wrogiem (Kołakowski, 1990, s. 199). W Słowacji wprost przeciwnie: Rosja była odwiecznym przyjacielem a prorosyjskie sympatie miały długą tradycję. W kontekście naszych rozważań warto przypomnieć, jak ujął te fascynacje komunizmem Leszek Kołakowski – pisał on: „wielu intelektualistów reagowało na bolszewizm (...) jako na globalną technologię utopijną, początek nowego świata i nowego czasu, w którym wszystkie problemy ludzkie są raz na zawsze rozwiązane a wszystkie nieszczęścia uleczone” (Kołakowski, 1990, s. 305). W Słowacji z komunizmem identyfikuje się ideowo wielu pisarzy, zwłaszcza z grona przedwojennych komunistów. Czołowi słowaccy literaci zajmują ważne stanowiska w administracji państwowej: Vladimír Clementis zostaje ministrem spraw zagranicznych (to ten pisarz i polityk, który został stracony po sfingowanym procesie i którego wymazywanie z pamięci przypomina Milan Kundera w *Księdze śmiechu i zapomnienia* – można tam przeczytać, że na wspólnej grupowej fotografii z Klementem Gottwaldem po Vladimírze Clementisie została tylko czapka), Ladislav Novomeský – pełnomocnikiem ds. szkolnictwa i oświaty, Michal Chorváth – pełnomocnikiem ds. informacji, a Daniel Okáli – pełnomocnikiem ministerstwa spraw wewnętrznych (Pešek, 2004, s. 19).

Dwa miesiące po zwycięskim lutym, 8 kwietnia 1948 roku, przyjęty zostaje manifest o charakterystycznym tytule *Manifest socialistického humanizmu*, będący świadectwem wiary w możliwość łączenia idei socjalizmu i humanizmu. W praktyce jednak zaczyna obowiązywać linia przyjęta na odbywającym się dwa dni później Zjeździe Kultury Narodowej w Pradze, gdzie wyraźnie skrytykowano formalizm i sztukę abstrakcyjną i postulowano – sztukę socjalistyczną (Pešek, 2004, s. 19).

W wyniku zaostrzenia kursu od początku lat pięćdziesiątych dochodzi do ataku na pokolenie przedwojennych komunistów w imię likwidowania tzw. odchyłeń ideologicznych, do rozrachunku z lewicowym ugrupowaniem

tęsknoty za archaiczną wspólnotą, a kulminacją jego była utopijna nadzieja na doskonały świat przyszłości, gdzie oba te zbiory wartości da się jednocześnie utrwalić w harmonijnym stopieniu: nowoczesna fabryka i ateńska agora zleją się w jedno” (Kołakowski, 1990, s. 208).

związany z czasopismem DAV i usunięcia z funkcji – a potem, w 1951 roku, aresztowania – wielu ze wspomnianych pisarzy-działaczy, takich jak: Ladislav Novomeský, Vladimír Clementis, Daniel Okáli, Michal Chorváth. W tym gronie znalazł się również Gustáv Husák. Równolegle w środowisku artystycznym, na wzór środowisk partyjnych, przetacza się fala samokrytyki – na forum związku pisarzy i na łamach czasopism. Fakt ten rejestruje Dominik Tatarka w szkicu *Spoved' dieťaťa svojej doby* (Tatarka, 1950), który dziś, zapewne wbrew intencjom autora, ma wydźwięk ironiczno-groteskowy, a w czasie, kiedy został opublikowany, został – też wbrew intencjom autora – skrytykowany jako „fraška a urážka komunistického hnutia” („komedia i obraza ruchu komunistycznego”) (Šefránek, 1951, s. 227).

Po lekkiej odwilży w 1956 roku ponownie następuje zaostrzenie kursu. Na Słowacji nie dochodzi do załamania autorytetu aparatu partyjnego, tak jak stało się to w Polsce czy na Węgrzech – nie dokonuje się rewizji procesów politycznych, wysocy funkcjonariusze partyjni nie odchodzą z pełnionych funkcji. Wydarzenia na sąsiadujących ze Słowacją Węgrzech paradoksalnie pozwoliły przywódcom komunistycznym na usztywnienie polityki siły. Pierwsze próby politycznego rozrachunku z komunizmem pojawiają się dopiero około połowy lat sześćdziesiątych. Ladislav Mňačko wydaje w 1963 roku *Oneskorené reportáže* (*Spóźnione reportaże*), w których powraca do procesów z lat pięćdziesiątych, oraz powieść *Ako chutí moc* (*Jak smakuje władza*). Wyjątkiem jest utwór Tatarki, który łączył elementy samokrytyki z krytyką środowiska twórczego i który ponownie zaistniał w obiegu literackim w 1963 roku. Nie od rzeczy będzie wspomnieć, że jest to utwór, który nigdy przez słowacką krytykę nie został porządnie zinterpretowany, prezentowany był jedynie przy pomocy powtarzających się etykietek.

Dominik Tatarka – znacznie mniej u nas znany niż jego czescy odpowiednicy: intelektualiści, pisarze-dysydenci – postrzegany jest obecnie jako ten, który, jak to określił Valér Mikula, najwyraźniej ucieleśniał pojęcie zaangażowanego intelektualisty w kulturze słowackiej XX wieku (Mikula, 2010, s. 13), bez względu na to, jak ocenialibyśmy to zaangażowanie z dzisiejszej perspektywy. Jako jeden z nielicznych Słowaków był sygnatariuszem Karty 77, co w zasadniczy sposób zaważyło na jego dalszych losach oraz możliwościach twórczych i publikacyjnych.

W swoich początkach literackich, przed II wojną światową i w jej trakcie, Tatarka pozostaje pod wpływem egzystencjalizmu i surrealizmu. Píše wtedy opowiadania wydane w tomie *V úzkosti hľadania* (*Niepokój poszukiwań*, 1942)

oraz nowelę *Panna Zazračnica* (*Panna cudotwórczyni*, 1944). Po wojnie z przekonaniem angażuje się w dyskusje toczone wokół problemu sytuacji pisarza w nowej rzeczywistości. Opowiada się za koncepcją pisarza-profesjonalisty wspieranego finansowo przez państwo, wręcz zatrudnionego na etacie przez Ministerstwo Szkolnictwa i Oświaty. Już wtedy wpada w sidła totalitaryzmu, którego główną zasadą było, jak przypomina Leszek Kołakowski „upaństwowienie wszystkiego, włączając ludzi, i obietnica bezpieczeństwa w zamian za doskonale poddaństwo i rezygnację z osobowego życia duchowego z jego nieuchronnymi niepewnościami” (Kołakowski, 1990, s. 45). Kondycję „štátneho spisovateľa”, czyli upaństwowionego pisarza, wyszydzi potem Tatarka w *Demonie zgody*:

„Vieš, súdruh Mataj, ja neverím, že možno napísať veľku drámu, veľké romány, že možno spievať inšpirované a inšpirujúce poémy, keď človek zaujme takýto postoj, ktorý nazývam – iste nepresne – postojom štátneho spisovateľa. Tento postoj je zo všetkých postojov najoportunistickejší, najkonvenčnejší. Taký postoj nedovoľuje rozlet myšlienke, taký postoj i z najväčšieho talentu robí byrokrata, bojazlivého, opatrného, prízemného byrokrata ...” (Tatarka, 1991, s. 34).

Warto podkreślić, że tego typu pomysły, zmierzające do upaństwowienia pisarza, wychodzą z kręgu samego środowiska twórczego, które przygotowuje petycję (*O riešení spisovateľskej otázky*) drukowaną w czasopiśmie „Kulturný život” czy też podejmuje w tym duchu rezolucje na II zjeździe słowackich artystów i naukowców, mającym miejsce w Bratysławie w październiku 1946 roku. Efekty wspomnianych działań szybko przerosły oczekiwania pisarzy. Jak pisze Petra Bombíková: „Desaťročie, ktoré nasledovalo, pripútalo spisovateľov k štátnej moci a ideológii pevnejšie, než si na jeho začiatku zrejme dokázali predstaviť” (Bombíková, 2000, s. 101).

Tatarka, który już w latach trzydziestych działał w studenckim ruchu komunistycznym, a potem brał udział w Słowackim Powstaniu Narodowym, w pełni akceptuje socjalistyczną orientację Czechosłowacji i wspiera jej politykę: zarówno jako publicysta piszący na łamach czasopisma „Narodná obroda” w latach 1946–1948, jak i jako pisarz, czego wyraz daje w powieści *Farská republika* (*Republika klechów*, 1948). Trzeba jednak podkreślić, że przed rokiem 1948 nie utożsamia się z modelem literatury socrealistycznej. Uważa, że zaangażowanie po stronie idei socjalizmu nie odbiera twórcy możliwości realizowania własnej wizji literackiej. I znów nie jest w tym odosobniony. Do 1948 roku można jeszcze mówić o pewnej polifoniczności, zarówno w sferze dokonań literackich, jak i w debatach podejmujących potrzebę poszukiwania

własnych dróg oraz zachowania własnej tradycji. Jeszcze po zwycięskim lutym, we wspomnianym *Manifeście socjalistycznego humanizmu*, który w dużej mierze przygotowany był przez Tatarkę, obok opowiedzenia się za „zwycięskim lutym” mowa jest o obronie niezależności sztuki i potrzebie zachowania świadomości tradycji własnej kultury. Realizm socjalistyczny rozumiany jest jako zaplecze ontologiczne, a nie jako metoda artystyczna (Bombíková, 2000, s. 101–102).

Sytuacja zmienia się radykalnie po zjednoczeniowym Zjeździe Pisarzy Czeskich i Słowackich, który odbył się na początku marca 1949 roku. Powstaje organizm centralnie kierowany, kopiujący strukturę państwową i partyjną: Związek Pisarzy Czechosłowackich z dwoma sekcjami narodowymi. W liście prezydenta Klementa Gottwalda i referacie wprowadzającym ministra szkolnictwa Zdeňka Nejedlego wyraźnie sformułowany zostaje charakter związku jako świadomej organizacji ideowej. Realizm socjalistyczny proklamowany zostaje jako jedyna metoda twórcza obligatoryjna dla autorów, którzy chcą wziąć udział w budowie socjalizmu (co jest równoznaczne z możliwością bądź zakazem publikowania) (Bombíková, 2000, s. 102).

Na łamach gazet i czasopism pojawiają się podejmowane przez pisarzy zobowiązania stworzenia nowych dzieł socjalistycznej literatury. Nierzadko towarzyszy im deklaracja miłości do partii. I tak na przykład František Hečko zobowiązuje się do napisania do dnia 31 sierpnia 1950 roku powieści *Drevená dedina* (*Drewniana wieś*), dziś postrzeganej jako klasyczne dzieło socrealizmu, a Štefan Králik – do napisania sztuki rozgrywającej się w środowisku przemysłowym. Urokowi opisanej tu atmosfery nie oparł się też Tatarka – zobowiązuje się on do końca roku napisać powieść o spółdzielni produkcyjnej, o rewolucyjnych przemianach na wsi. Swoją wypowiedź kończy patetycznym stwierdzeniem: „Urobím čo najviac budem môcť, ako pracujú súdruhovia v závodoch a po dedinách. Vo svojej práci chcel by som byť úderníkom ako oni” (Bombíková, 2000, s. 104).

Pisze jednak wspomnianą *Spowiedź dziecięcia swojego wieku* i przygotowuje wybór tekstów publikowanych na łamach „Národnej obrody”, zatytułowany *Ludia a skutky* (*Ludzie i czyny*), przez co naraża się na ostre zarzuty zdrady metody realizmu socjalistycznego. Nakład publikacji idzie na przemiał. Tatarka dostaje jednak szansę samokrytyki i nie traci możliwości publikowania. Jego powieści *Družné leta* (*Lata przyjaźni*, 1954) i *Radostník* (*Kołacz weselny*, 1954) nie wyłamują się już z ram schematycznej, zideologizowanej literatury, ale paradoksalnie wychodzą w momencie, kiedy Tatarka włącza się w raczkującą od 1954 roku dyskusję na temat możliwości przełamania schematyzmu,

dopuszczania pewnego marginesu indywidualizacji twórczości. W dyskusji tej, która ożywiła się przed II Zjazdem Pisarzy Czechosłowackich, jaki odbył się w kwietniu 1956 roku, głos Tatarki stanowił istotny krok w kierunku odideologizowania, „odkolektywizowania” literatury, w kierunku powrotu do literatury pisarza, jak pisze Tatarka, „z własną twarzą”. Zdominował wspomnianą dyskusję problem podwójnego oblicza twórcy, rozdarcia między sferą prywatną a publiczną, a także kwestia roli, jaką winien pełnić w społeczeństwie – zwłaszcza kiedy włączył się do niej między innymi Vladimír Mináč, publikując artykuł *Dvojitá tvár* (*Podwójne oblicze*), którego centralnym wątkiem stały się problemy z tożsamością współczesnego artysty/intelektualisty (Bombíková, 2000, s. 115).

Kolejnym głosem w dyskusji, a zarazem ukoronowaniem uwalniania się Tatarki z opresji ideologii, stał się *Fantastický traktát z konca stalinskej epochy* (*Fantastyczny traktat z końca epoki stalinowskiej*), jak brzmi podtytuł *Demonův* *zгоды*, który Václav Havel (1991) we wstępie do francuskiego przekładu z 1986 roku nazwał „výkřikem prozření”, czyli „krzykiem olśnienia” czy też „przejrzienia na oczy” człowieka, który chciał uwierzyć, że król jest ubrany, a jednak pewnego dnia musiał wykrzyczeć, że król jest nagi.

Dominik Tatarka rozpoczyna swoją fantastyczno-polityczno-autobiograficzną nowelę od stwierdzenia: „Stroskotál som”, czyli: „przegrałem”, „poniosłem klęskę”, „nie udało mi się, nie powiodło”. To osobiste wyznanie od razu sytuuje jego wypowiedź w kontekście samokrytyki. Przyznanie się do porażki, do niepowodzenia, odsyła do zaangażowania Tatarki jako wierzącego komunisty w tworzenie nowej wizji literatury i określanie nowej roli pisarza.

Ale zgodnie ze strategią dwuznaczności, typową dla całego utworu, stwierdzenie to ma swoje odniesienie również do konkretnego faktu w warstwie narracyjnej. Odsyła bowiem do katastrofy helikoptera, czyli jego rozbicia się, „stroskotania”, w której narrator, pisarz, wraz z towarzyszącym mu zwierzchnikiem – a raczej towarzyszący swojemu zwierzchnikowi – ponosi śmierć. Cały wstępny rozdział utworu jest zapowiedzią oscylacji pomiędzy dosłownością a metaforą i określa ramy narracji, która doświadczenie totalitaryzmu wpisuje w horyzont eschatologiczny. Bohater uśmiercony w groteskowej scenie, kiedy to walizka z materiałami ideologicznymi na zjazd pisarzy niczym szabla odcina mu czubek głowy i otwiera mu ją – dosłownie i w przenośni – musi się ponownie narodzić, aby wyzwolić się z opresji ideologii, przeprowadzić samokrytykę, ale też sformułować oskarżenie wobec władzy, zniewalającej środowisko twórców. Jego dotychczasowa postawa, balansująca na granicy

konformizmu, wynikającego po części z bezwolności, po części z asekuranc-twa, zostaje radykalnie unieważniona. Do tej pory płynął, frunął z duchem czasów, ale, jak pisze – do czasu. Zerwała się wichura i sprowadziła go na ziemię. Znów w przenośni i dosłownie. Helikopter się rozbił, a pisarzowi, jak sam stwierdza: „konečne sa otvorila hlava” („wreszcie otworzyła się głowa”) (Tatarka, 1991, s. 14).

Ponowne narodziny poprzedza wypełnianie – przez jednego z członków przybyłej na miejsce katastrofy komisji – otwartych głów rozbitków ich przemieszanymi mózgami. Zniewolenie bohatera jest jeszcze na tyle silne, że nie zdobywa się na protest, kiedy otrzymuje w większości mózg swojego zwierzchnika (a zarazem przeciwnika, który kiedyś zniszczył jego karierę i życie osobiste, oskarżając go o odchylenia ideologiczne), działacza odpowiadającego za kształt słowackiej kultury, Valizlostia Mataja. Wymieniam nazwisko, ponieważ jest to nazwisko znaczące, a sprawa nazwisk była w tekstach socrealistycznych wcale niemarginalna. Jak pisał Wojciech Tomasik, który badał rolę nazwisk w polskich powieściach tendencyjnych: „Szczególna rola nazwiska w charakterystyce postaci wynika także z tego, że pozostaje ono często jedynym składnikiem tej charakterystyki. (...) Powieściowe nazwisko nie tylko ujawnia istnienie osoby, lecz także jej cechy, sugeruje fizjonomię i portret wewnętrzny bohatera” (Tomasik, 1988, s. 115). Zatem także posłużenie się tą strategią przez Tatarkę ma swoją polemiczną wymowę. Do przywołanego wątku jeszcze powrócę.

Męka bohatera spowodowana konfliktem pomiędzy własnym ciałem a cudzym mózgiem, a zatem schizofreniczna sytuacja zniewolonego twórcy, staje się bezpośrednim impulsem do zmartwychwstania. Ale jest też drugi powód, decydujący, jak przyznaje bohater, a mianowicie – bezgraniczne kłamstwo, fałsz w ocenie postaw zmarłych na skutek katastrofy, jakiej dokonał na miejscu wypadku głównodowodzący sił zbrojnych. Było to zatem zmartwychwstanie w imię głoszenia prawdy.

Można by sądzić, że Tatarka posłużył się obiegowym chwytem narracyjnym o biblijnym rodowodzie bez większych konsekwencji dla struktury całego utworu. Wiele jednak wskazuje na to, że nie dzieje się tak na mocy przypadku, ale że jest to element świadomej strategii pisarza. Można bowiem uznać, że horyzont eschatologiczno-biblijny organizuje cały tekst – zarówno w jego warstwie znaczeniowej, jak i językowej.

W latach czterdziestych Tatarka nie ukrywał swojej orientacji katolickiej, wprost przeciwnie, otwarcie ją demonstrował. Zresztą czasy klerofaszystowskiego państwa bez wątpienia temu sprzyjały. W okresie stalinowskim wystąpił

z kościoła, ale, jak można sądzić na podstawie jego późniejszych wyznań, trauma tego gestu tkwiła w nim do końca życia. W obliczu postępującej sekularyzacji w wielu jej wymiarach, zastosowana w *Demonie zgody* strategia sprawia wrażenie z jednej strony zakamuflowanego, biernego wobec niej oporu, z drugiej zaś – stworzenia swoistej przeciwwagi dla oficjalnego odejścia z kościoła.

W swoim rozpoznaniu totalitarnego świata słowacki pisarz idzie znanym, eliadowskim tropem postrzegania totalitaryzmu jako doktryny mającej wiele cech wspólnych z religią. „Totalitaryzm zwalcza religię, aby samemu stać się religią” – pisał ksiądz Józef Tischner, który postrzegał totalitaryzm jako parodystyczne naśladowanie religii (Głowiński, 1992, s. 28). „Komunizm, walcząc z chrześcijaństwem, zarazem parodiuje chrześcijaństwo. W jego wnętrzu żyje jakaś przemożna zazdrość w stosunku do religii” – rozwijał swoją myśl w późniejszych szkicach (Tischner, 1993, s. 80). O komunizmie jako parodii chrześcijaństwa pisał też Leszek Kołakowski (1989). Znajdujące się w tekście Tatarki liczne nawiązania do symboliki biblijnej wspierają, umacniają taką wizję totalitaryzmu. Oto kilka szczególnie znaczących przykładów.

Doskonały, harmonijny świat twórców kultury, zamknięty w pięćdziesięciopiętrowym pałacu kultury, ucieleśniający marzenia człowieka przyszłości, to groteskowa wizja kolektywnego raju, w którym rządy sprawuje demon zgody. Powszechna zgoda zastąpiła prawdę. W diagnozie tego świata, czy może raczej w jego demaskowaniu, posłużył się pisarz metaforą fiołków, które już od kilku lat nie pachną, chociaż wszyscy twierdzą, że muszą pachnąć. Jednym z filarów dyskursu totalitaryzmu – czy, jak ktoś woli, realnego socjalizmu – była praktyka zakłamania, czyli zgody na dyskurs „jedynie słuszny”, o strukturze szantażu i obietnicy (Zieniewicz, 2008). Fiołki, w których symbolikę wpisana jest między innymi świętość, odsyłają zatem do raju, ale raju fałszywego, pozornego; raju, który w gruncie rzeczy staje się piekłem.

Żyjący w tym fałszywym raju bohater przystaje na rządzące nim prawa. Ma bowiem świadomość, że próba wyłamania się ze zrytualizowanych reguł totalitarnego świata, uznania własnych racji, grozi rozpadem, rozszczepieniem osobowości, skąd już tylko krok do szaleństwa. Dlatego też w obronie spójności swojego „ja”, po tym, jak uznaje oskarżenia o zdradę ludu i składa publicznie samokrytykę, ulegając tym samym opresji władzy, konsekwentnie zapiera się samego siebie, utożsamia się z tym, co publicznie zeznał:

„Keď som sa vrátil domov z tej verejnej popravy, na ktorej som sa i sám odpravil, moji najbližší ma prosili, aby som aspoň doma nevystupoval v pri-delenej úlohe zradcu. Ale chcel som byť zásadovým človekom za každú cenu.

Kľakol som pred svojím synom, kľakol som pred svojou ženou a prosil som ich, aby mi v mene toho, čo im je najsvätejšie, odpustili moju zradu. Moji blízki ma čičkali, tíšili ma ako chorého, no ja som trval na tom, čo som tvrdil verejne. Bránil som sa, aby som sa nerozštiepil na človeka súkromného a verejného, lebo som vedel, že rozštiepenosťou začína šialenstvo” (Tatarka, 1991, s. 13).

W tej groteskowej scenie kajania się przed rodziną Tatarka powraca do języka wypieranego przez totalitarny paradygmat symboliczny, do języka, który niesie określone wyobrażenia odsyłające do Biblii, czy szerzej – do sfery sakralnej. A ponieważ nie jest to przypadek odosobniony, ale regularnie się powtarzający, można uznać, że nie chodzi tu o niemożność uniknięcia zlek-sykalizowanych metafor czy obiegowych formuł, ale że jest to kolejny element strategii pisarza, który opiera się przemocy symbolicznej, czy raczej – podejmuje z nią walkę. W tej walce na symbole i o symbole, jak to określał Pierre Bourdieu, słowacki pisarz odwołuje się – w ramach depozytariusza biblijnego – do różnych rejestrów społecznej wyobraźni.

Wzorce biblijne można rozpoznać na przykład w diagnozie postaw. Główny bohater a zarazem narrator wielokrotnie ujawnia postawę chrystusową, jak choćby wtedy, kiedy z pokorą przyjmuje całą winę, jaką zostaje obarczony, a mimo to czuje się zwycięzcą i nie odczuwa nienawiści do swoich prześladowców. Tajna broń totalitaryzmu, jaką była niszcząca duchowość człowieka nienawiść, okazuje się nieskuteczna – bohaterowi udaje się zachować poczucie godności².

Drugi z uśmierconych bohaterów, Valizloš Mataj, działacz kultury wysokiego szczebla, pokazany jest jako klasyczny przykład faryzejskiej dwulicowości. Jego osobowość rozpada się na przynależną do sfery prywatnej i publicznej. Skażony przez reżim, dzięki któremu poznał smak władzy, uosabia wszechwładnego zarządcę sfery kultury, typ wodzowski, który był głównym filarem komunistycznego paradygmatu symbolicznego. Tatarka, przeprowadzając skryty jego demontaż, odsyła wprost do Biblii i porównuje poznanie władzy, które stało się udziałem bohatera, do świadomości, jaką zyskała Ewa poprzez spróbowanie jabłka z drzewa poznania.

Skoro jesteśmy przy bohaterach, powróć do kwestii znaczących nazwisk. W kontekście odwołań do sfery sakralnej szczególnie istotne jest nazwisko głównego bohatera, które brzmi Boléraz, czyli bukszpan. Bukszpan jest rośliną

² O nienawiści jako tajnej broni totalitaryzmu pisze obszerniej Leszek Kołakowski (1990, s. 88–100).

związaną ze świętami wielkanocnymi, czyli ze zmartwychwstaniem Chrystusa. Symbolizuje trwałość życia, nieśmiertelność. Ponadto, jako roślina skórzasta i twarda, jest symbolem wytrwałości. Nazwisko drugiego z bohaterów nie odsyła do sfery sacrum, może natomiast być odebrane jako parodia znaczących nazwisk z narracji socrealistycznych.

Karczowana – jak to określa Głowiński – w komunizmie symbolika (Głowiński, 1988, s. 494), w tym przypadku symbolika religijna, pojawia się również w kluczowej scenie utworu, która wyznacza kres jednej epoki i początek drugiej. Scena ta utrzymana jest w konwencji sądu ostatecznego. Dokonuje się w niej dzieło zniszczenia, co jest zgodne z diagnozą Leszka Kołakowskiego, który pisał, że „Nowy Czas nie może z definicji być zaplanowany w warunkach, gdzie rządzi demon. Dzieło apokaliptyczne może przeto polegać tylko na totalnej destrukcji” (Kołakowski, 1990, s. 189). Scena ta decyduje też o losie bohatera: stwarza możliwość symbolicznego strącenia do piekła, czyli skoku w płomień rozpalonego przez tłum stosu, bądź też wzlotu w górę, czyli ucieczki stojącym na dachu Pałacu Kultury helikopterem.

Zgodnie z wyobrazeniami sądu ostatecznego zły świat może zostać oczyszczony mocą ognia. Wyobrazenie takie zaświadcza większość tekstów apokaliptycznych. W Apokalipsie św. Jana niszczycielski ogień przywróci ziemi utracony raj³. W ogniu stosu, wyznaczającego granicę między dwoma światami, spalone zostają symbole religii państwowej – kukły symbolizujące kult jednostki. Płonący stos jest też miejscem, w którym mogłoby się dokonać oczyszczenie bohaterów, ich metamorfoza i odrodzenie. Do tego jednak nie dochodzi, chociaż są oni o krok od decyzji skoczenia w płomień.

Wybór ucieczki helikopterem kończy się katastrofą, upadkiem. Upadek, strącenie na ziemię, reprodukowany w różnych tekstach kultury, jest symbolem kary. I tak też bohater odbiera to, co się wydarzyło: jako zasłużoną karę za swój oportunizm i bezideowość: „Zmudrel som dodatočné. Hovorím si: Ležíš? Lež. Stroskotál si? Iné sa ti ani nemohlo stať, ty skamenená, ty neľudská zásada. Dodrúžgal si sa, rozprskol ako sklená figúrka. Dobré ti tak. Aj by som ležal uspokojený, hlava konečne otvorená, keby...” (Tatarka, 1991, s. 14).

Jak już wspomniałam, utwór Tatarki jest mozaiką różnych konceptualizacji zideologizowanej rzeczywistości okresu komunizmu. Wizja tragiczna przeplata się z ujęciem ironicznym, miejscami groteskowym, a nad wszystkim unosi się duch Biblii. Jest też *Demon zgody* pierwszym utworem pisarza,

³ Na temat symboliki apokaliptycznej w kulturze patrz np. Karwowska, 2011.

w którym próbuje on „przepracować” w sobie swoją uległość wobec reżimu czy też zaślepienie komunistyczną ideologią. Ale nie ostatnim. Wątek apostazji, dwójakiego rodzaju, będzie stale obecny w jego coraz bardziej zmierzających w stronę autobiografizmu utworach pisanych w okresie dysydenckim.

Odosobniony przykład bezpośredniego rozrachunku z ideologizacją kultury nie świadczy o tym, że literatura słowacka zlekceważyła możliwości, jakie otworzyły przed nią krótkie lata odwilży. Podobnie jak w literaturze polskiej, o czym pisze między innymi Jerzy Jarzębski, „główny nurt rozliczeń przebiegał głębiej: w przemianach formy powieściowej, tematyki, w dyskusjach natury filozoficznej” (Jarzębski, 1992, s. 106). Literatura wkroczyła na terytoria dotychczas zakazane, zajęła się kondycją człowieka i społeczeństwa. Powrócił też wielki temat słowackiej literatury, jakim było Słowackie Powstanie Narodowe – nie tylko w ujęciu historyczno-politycznym, lecz także etycznym. Jarzębski zwraca uwagę na jeszcze jeden niezwykle istotny fakt: ważniejsze niż bezpośrednie rozrachunki były konsekwencje przełomów światopoglądowych, które na wiele lat zdeterminowały postawy twórców i wpłynęły na ich wybory – zarówno tradycji, do jakich się odwoływali, jak i opcji filozoficznych, w kręgu których sytuowali swoją twórczość (Jarzębski, 1992, s. 107). Przypadek Dominika Tatarka jest świetnym tego przykładem. W epoce rozrachunków pisze on tylko jeden tekst, *Demoną zgody*, który jest pamfletem politycznym, satyrą na kult jednostki i analizą kondycji twórcy uwikłanego w kolaborację z władzą, ale cała jego dalsza twórczość jest świadectwem dążenia do zachowania tożsamości, poszukiwania autentyczności, zmagania z tradycją i poszukiwania sensu oraz źródeł kultury, zwłaszcza kultury narodowej.

BIBLIOGRAFIA

- Bombíková, P. (2000). Nové formulovanie úlohy spisovateľa a spisovateľskej práce v rokoch 1946–1956. Pripad Dominika Tatarku. *Slovenská literatúra*, 2, 100–118.
- Głowiński, M. (1988). Literatura wobec symboliki. W: M. Graszewicz & J. Kolbuszewski (Red.), *Kultura, literatura, folklor* (s. 484–497). Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Głowiński, M. (1992). *Rytuał i demagogia. Trzyście szkiców o sztuce zdegradowanej*. Warszawa: OPEN.
- Głowiński, M. (2000). *Dzień Ulissesa i inne szkice na tematy niemitolologiczne*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Havel, V. (1991). Výkřik prozření. W: D. Tatarka, *Démon súhlasu* (s. 5–9). Bratislava: Archa.
- Jarzębski, J. (1992). *W Polsce czyli wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej*. Warszawa: PEN.

- Karwowska, M. (2011). *Symbole apokalipsy. Studia z antropologii wyobraźni*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- Kołąkowski, L. (1989). Kapłan i błazen (Rozważania o teologicznym dziedzictwie współczesnego myślenia). W: L. Kołąkowski, *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone z lat 1955–1968* (T. 2, s. 161–180). Warszawa: Puls.
- Kołąkowski, L. (1990). *Cywilizacja na ławie oskarżonych*. Warszawa: Res Publica.
- Mikula, V. (2010). *Démoni súhlasu a nesúhlasu (Dominik Tatarka, Miroslav Válek)*. Ivanka pri Dunaji: F. R. & G.
- Pešek, J. (2004). Historický rámec vývinu slovenskej kultury. W: J. Paštéková i in. (Red.), *Poetika a politika. Umenie a päťdesiate roky* (s. 11–31). Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV.
- Šefránek, J. (1951). Niektoré ideologické problémy našej literatúry. *Slovenské pohľady*, 67(4).
- Tatarka, D. (1950). Spoved' dieťaťa svojej doby. *Kulturný život*, (24).
- Tatarka, D. (1991). *Démon súhlasu*. Bratislava: Archa.
- Tischner, J. (1993). *Nieszczęsny dar wolności*. Kraków: Znak.
- Tomasik, W. (1988). *Polska powieść tendencyjna 1949–1955. Problemy perswazji literackiej*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Zieniewicz, A. (2008). Sekrety PRL-u w powieściach politycznych Stefana Kisielewskiego. W: H. Gosk & B. Karwowska (Red.), *Nie(obecność). Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa.

Początek końca demonów zgody. Słowackie rozrachunki z ideologizacją kultury

Pierwsza część artykułu koncentruje się na pokazaniu przebiegu procesu ideologizacji kultury słowackiej po roku 1948, czyli po przejęciu władzy przez komunistów. Odsłania początkowe fascynacje środowiska twórczego ideą komunizmu i stopniowe jego zniewalanie, będące rezultatem z jednej strony represyjnych posunięć władzy, z drugiej zaś – konformizmu środowisk intelektualnych. Druga część pokazuje rozrachunek jednego z czołowych słowackich intelektualistów, Dominika Tatarki, z mechanizmami ideologizacji kultury oraz postawami pisarzy, zawarty w jego fantastyczno-polityczno-autobiograficznej noweli *Demon zgody (Démon súhlasu)*. Odsłonięta zostaje strategia pisarza, który doświadczenie totalitaryzmu wpisuje w horyzont eschatologiczno-biblijny. Nie rezygnuje przy tym z różnych konceptualizacji zideologizowanej rzeczywistości okresu komunizmu, przeplatając wizję tragiczną z ujęciem ironicznym, miejscami groteskowym. Artykuł uwzględnia też szerszy kontekst przemian postaw pisarza i ich konsekwencji.

Słowa kluczowe: totalitaryzm; komunizm; ideologizacja kultury; Biblia

The Beginning of the End of the Demons of Consent. Coming to Terms with Ideologisation in Slovak Culture

The first part of the article focuses on demonstrating the process of ideologisation in Slovak culture after 1948, i.e. after the beginning of communist rule. This reveals the initial fascination with the idea of communism among the creative community and its gradual enslavement. Additionally, on the one hand it examines the results of repressive measures of power, and on the other it looks at conformist intellectual circles. The second half discusses how Dominik Tatarka, a leading Slovak intellectual, deals with the mechanisms of cultural ideologisation and writers' attitudes, which concluded in his fictional-political-autobiographical novel *Demon of Consent* (*Démon súhlasu*). This work reveals the writer's strategy to show how the experience of totalitarianism fits with the concept of biblical eschatology. The writer does not, however, ignore the different idealised communist conceptualisations of the era, and often incorporates and combines visions of the tragic, ironic and sometimes grotesque. Finally, the article also takes into account the wider context of the writer's changes in attitude and their consequences.

Keywords: totalitarianism; communism; culture ideologisation; Bible

Notka o autorze

Joanna Goszczyńska – literaturoznawczyni, kulturoznawczyni, badaczka mitów narodowych, problemów tożsamości kulturowej Słowian zachodnich, ekspresjonizmu w czeskiej i słowackiej kulturze międzywojennej; prof. dr hab.; dyrektor Instytutu Slawistyki Zachodniej i Południowej UW. Członkini licznych instytucji naukowych i ciał doradczych, m.in.: Polsko-Słowackiej Komisji Nauk Humanistycznych MNiSW, Komisji Ibero-Slawistycznej przy Międzynarodowym Komitecie Slawistów, Komitetu Nauk o Kulturze PAN, Komitetu Redakcyjnego czasopisma „Prace Filologiczne”, „Slovenská literatúra” i Rady Redakcyjnej słowackiego czasopisma „Rak”. Jest redaktorem naczelnym polsko-słowackiego pisma „Kontakty”. Zasiada w Radzie Programowej Forum Polsko-Czeskiego przy MSZ, CEPUL (Centro de Literaturas de Expressao Portuguesa das Universidades de Lisboa). Redaktor naukowy tomów zbiorowych, m.in. serii *Problemy tożsamości kulturowej w krajach słowiańskich* (2003–2005), współredaktorka studiów, np.: *Znaczące przestrzenie*

Słowiańszczyzny (2010), *Doświadczenie i dziedzictwo totalitaryzmu na obszarze kultur słowiańskich*, (2011), *Czarny romantyzm – przypadek słowacki* (2011), autorka licznych artykułów publikowanych w kraju i zagranicą oraz monografii: *Mit Janosika w folklorze i literaturze słowackiej XIX wieku* (2001), *Sławni i zapomniani. Studia z literatury czeskiej i słowackiej* (2004) oraz *Synowie Słowa. Myśl mesjanistyczna w literaturze słowackiej* (2008).