

FRANCUZI

PROUST

WARLIKOWSKI

FRANCUZI

NOWY
TEATR

FRANCUZI

ADAPTACJA

Krzysztof Warlikowski, Piotr Gruszczyński

REŻYSERIA

Krzysztof Warlikowski

SCENOGRAFIA I KOSTIUMY

Małgorzata Szczęśniak

MUZYKA

Jan Duszyński

Kartka z albumu. Utwór na wiolonczelę i taśmę
Pawła Mykietyna wykonywany na żywo przez
Michała Pepola/ Marcina Zdunika

REŻYSERIA ŚWIATEŁ

Felice Ross

RUCH

Claude Bardouil

WIDEO

Denis Guéguin

ANIMACJE

Kamil Polak

DRAMATURGIA

Piotr Gruszczyński

WSPÓŁPRACA DRAMATURGICZNA

Adam Radecki

WSPÓŁPRACA PRZY ADAPTACJI

Szczepan Orłowski

CHARAKTERYZACJA I FRYZURY

Monika Kaleta

OBSADA

CZĘŚĆ PIERWSZA

ORIANA DE GUERMANTES	Magdalena Cielecka
BŁAŻEJ DE GUERMANTES	Marek Kalita
MARIA DE GUERMANTES	Agata Buzek
ROBERT DE SAINT-LOUP	Maciej Stuhr
BARON DE CHARLUS	Jacek Poniedziałek
CHARLES SWANN	Mariusz Bonaszewski
KSIĘŻNA PARMY	Ewa Dałkowska
DAMA DO TOWARZYSTWA	Małgorzata Hajewska-Krzysztofik
ALFRED DREYFUS	Zygmunt Malanowicz
NARRATOR	Bartosz Gelner
RACHELA	Agata Buzek
ODETA DE CRÉCY	Maja Ostaszewska
PERFORMANCE	Claude Bardouil / Łukasz Przytarski

CZĘŚĆ DRUGA

RACHELA	Agata Buzek
ROBERT DE SAINT-LOUP	Maciej Stuhr
NARRATOR	Bartosz Gelner
BARON DE CHARLUS	Jacek Poniedziałek
CHARLES MOREL	Piotr Polak
ALBERTYNA SIMONET	Maria Łozińska
CHARLES SWANN	Mariusz Bonaszewski
ODETA DE CRÉCY	Maja Ostaszewska
ORIANA DE GUERMANTES	Magdalena Cielecka
BŁAŻEJ DE GUERMANTES	Marek Kalita
MARIA DE GUERMANTES	Agata Buzek
GUSTAW VERDURIN	Wojciech Kalarus
KRÓLOWA NEAPOLU	Ewa Dałkowska
SYDONIA VERDURIN	Małgorzata Hajewska-Krzysztofik
GILBERTA SWANN	Agata Buzek
PERFORMANCE	Claude Bardouil / Łukasz Przytarski
WIOLONCZELA	Michał Pepol / Marcin Zdunik

CZĘŚĆ TRZECIA

ROBERT DE SAINT-LOUP	Maciej Stuhr
CHARLES MOREL	Piotr Polak
BARON DE CHARLUS	Jacek Poniedziałek
NARRATOR	Bartosz Gelner, Zygmunt Malanowicz
GILBERTA SWANN	Ewa Dałkowska
ORIANA DE GUERMANTES	Magdalena Cielecka
SYDONIA DE GUERMANTES	Małgorzata Hajewska-Krzysztofik
BŁAŻEJ DE GUERMANTES	Marek Kalita
ODETA DE CRÉCY	Maja Ostaszewska
GILBERT DE GUERMANTES	Wojciech Kalarus
RACHELA / FEDRA	Agata Buzek
PERFORMANCE	Claude Bardouil / Łukasz Przytarski

DYREKTOR TECHNICZNY

Paweł Kamionka

KIEROWNIK PRODUKCJI

Joanna Nuckowska

INSPIJENT I OPERATOR KAMERY

Łukasz Jóźków

ASYSTENT REŻYSERA

Katarzyna Łuszczuk

ASYSTENT SCENOGRAFA DS. TECHNIKI I BUDOWY SCENOGRAFII

Marcin Chlanda

ASYSTENT SCENOGRAFA

Olga Mokrzycka

ASYSTENT KOSTIUMOGRAFA

Ewa Gronowska

WSPÓŁPRACA: Joanna Dworakowska

ASYSTENT DS. WIDEO

Maciej Szczęśniak

ASYSTENT PRODUCENTA

Magdalena Czaputowicz

WSPÓŁPRACA PRODUCENCKA

Agnieszka Delman, Zuzanna Wilska

ASYSTENT REŻYSERKI ŚWIATEŁ

Stanisław Mazurek

REALIZACJA DŹWIĘKU

Mirosław Burkot

REALIZACJA ŚWIATEŁA

Dariusz Adamski

REALIZACJA WIDEO

Katarzyna Łuszczuk, Maciej Żurczak

CHARAKTERYZATORKI

Joanna Chudyk, Monika Kaleta

REKWIZYTOR

Tomasz Laskowski

GARDEROBIANE

Elżbieta Fornalska, Ewa Sokołowska

OBSEŁUGA SCENY

Tomasz Laskowski, Kacper Maszkiewicz

MASKI

Zofia Remiszewska

RZEŹBA

Dominik Dlouhy, Piotr Grzegorek

SCENOGRAFIĘ WYKONAŁY FIRMY

Deko-Bau Sp. z o.o., Tom-Bud Sp. z o.o., Radosław Skuziński

PRACE MONTAŻOWE

Technical Support Ewa Braun

PRACE TAPICERSKIE

Leszek Pruśniewski, Jan Zag

KRAWCY TEATRALNI

Grażyna Szczecińska, Mieczysława Zbrożek,

Ryszard Kania, Szycia Przeszycia

POPRAWKI KRAWIECKIE

Magdalena Dutkiewicz

PRACOWNIA PERUKARSKA

Izabela Jahnz

LEKCJE ŚPIEWU

Katarzyna Winiary

LEKCJE BALETU

Joanna Bąkowska

OPIEKA KASKADERSKA

Andrzej Słomiński

KIEROWCA

Paweł Kłosiński

PROJEKT PLAKATU

Grzegorz Laszuk

TŁUMACZENIE NA JĘZYK NIEMIECKI

Andreas Volk, Dorota Krzywicka

TŁUMACZENIE NA JĘZYK ANGIELSKI

Artur Zapałowski

TŁUMACZENIE NA JĘZYK FRANCUSKI

Margot Carlier

WSPÓŁPRACA

Agata Kozak

PRZYGOTOWANIE I REALIZACJA NAPISÓW

Zofia Szymanowska

PRODUCENT

Nowy Teatr

KOPRODUCENCI

Ruhrtriennale, Théâtre National de Chaillot (Paryż),

Comédie de Genève, Comédie de Clermont-Ferrand,

La Filature (Miluza), Le Parvis — Scène Nationale Tarbes Pyrénées

FRANCUZI

OSOBY

Narrator | ♂ | ☆

alter ego Marcela Prousta. Jego imię w powieści nie pojawia się. Przed ukazaniem się *W stronę Swanna* Proust oświadczył: „»Ja« to nie ja.” Kilka lat później powiedział: „»Ja« to nie zawsze ja”. To on przeprowadza nas przez kolejne sytuacje, będąc ich niemyim świadkiem bądź katalizatorem konfliktów. Zakochany bezgranicznie w matce i babce, mitologizuje swoje uczucia do kobiet, które nabierają wymiaru ikon: Oriana de Guermantes, Odeta de Crecy, pani Verdurin, Rachela. Ten rodzaj emocjonalności wyprodukował romans Narratora z Albertyną. Podejrzewając ją od początku o skłonności homoseksualne, śledzi, tropi a następnie więzi ją w swoistym domowym areszcie. Po tragicznej śmierci Albertyny literacka fikcja związku z kobietą nabiera wagi prawdziwego zdarzenia. Narrator do końca pyta o prawdę tej miłości, która w istocie była mistyfikacją literacką wobec jego homoseksualności. Zaprzyjaźniony z Robertem de Saint-Loup — być może zakochany — nigdy nie ujawnił swoich homoseksualnych skłonności. Obiekt pożądania barona de Charlus.

Oriana de Guermantes | 👑 | ∞ | ♂

księżna (duchesse) z głównej linii rodziny Guermantes, wyszła za mąż za Błażeja de Guermantes, tworząc interesowny związek, który uplasował ją na szczycie drabiny społecznej. Bezpotomna. Francuska ikona urody, smaku, dowcipu i elegancji. Podejrzewana o związek z Charles'em Swannem, którego nazywa swoim przyjacielem. Żydostwo Swanna traktowane przez większość

jako powód do zerwania znajomości, nie było dla niej przeszkodą w przyjaźnieniu się z nim, mimo nacisku rodziny. Zrywa z nim dopiero po jego ślubie z Odetą de Crecy, ex-kokotą.

Błażej de Guermantes |  |  | ♀ | ~~♂~~

XII księżę (duc) de Guermantes, poślubił Orianę, swoją kuzynkę, przez co dołączył do głównej gałęzi rodziny. Skoligacony z większością europejskich rodów królewskich. Bezdzietny. Żona jest jedyną kobietą, której Błażej nie pożąda, traktując ją jak własność, która podnosi jego wartość, najrzadszy z ptaków w jego kolekcji.

Gilbert de Guermantes |  |  | ♂ ♀ | ~~♂~~

książę (prince), mąż Marii de Guermantes, biseksualista. Jego kochankiem był Morel. Po śmierci Marii, całkowicie zrujnowany, dla ratowania majątku poślubia owdowiałą dwukrotnie panią Verdurin.

Maria de Guermantes |  |  | ♂

księżna (princesse), żona księcia Gilberta de Guermantes, księżniczka bawarska. Przedmiot drwin Oriany, która uważa swoją kuzynkę za ograniczoną, ale docenia jej urodę. We dwie były najpiękniejszymi Paryżankami. Zdradzana przez biseksualnego małżonka. Umiera wcześniej od Gilberta, oddając pole pani Verdurin.

Baron de Charlus |  | ♂ | ~~♂~~

należy do rodziny Guermantes, około sześćdziesięcioletni, ukrywa swój wiek, bardzo inteligentny i błyskotliwy, król salonów nadający ton dyskusjom, znawca sztuki i literatury, homoseksualista, mizogin i antysemita, mimo że prawdziwie ceni Charles'a Swanna, który był dla niego jedynym autorytetem w dziedzinie gustu

i smaku. Charlus kilka razy próbował uwieść Narratora, bez skutku. W końcu staje się protektorem muzyka Morela. Mimo że jego homoseksualizm był powszechnie znany, stał się dla pani Verdurin powodem do wykluczenia go z towarzystwa i odsunięcia od Morela. Kończy w finansowanym przez siebie burdelu, w którym w czasie wojny urządza sadomasochistyczne orgie, przyciągające zdemoralizowanych żołnierzy.

Robert de Saint-Loup | 🏰 | ⚗ | ♂ ♀

oficer, przyjaciel Narratora, ukochany siostrzeniec Oriany, kochanek Racheli — aktorki pochodzenia żydowskiego, co wywołało skandal w rodzinie. Podczas związku z Rachelą staje się dreyfusistą. Po zerwaniu wycofuje się z tych poglądów. Zrujnowany poślubia Gilbertę, córkę Swanna, dziedziczkę ogromnego majątku. Dzięki niemu Narrator zostaje wprowadzony do salonu Oriany de Guermantes. W czasie wojny Narrator odkrywa, że Robert jest homoseksualistą, kochankiem Morela, którego finansuje z pieniędzy żony. Ginie na wojnie, pochowany z honorami wojskowymi.

Księżna Parmy | 🏰 | ♂ | ✖

arystokratka, bywalczyni salonów, snobka. Jej wysoka pozycja towarzyska uwiarygodnia salony, które zaszczycą swoimi wizytami.

Królowa Neapolu | 🏰 | ⚗ | ♂

postać historyczna, siostra cesarzowej austriackiej Elżbiety, żona Franciszka II króla Neapolu. W czasie oblężenia Gaety w 1861 młoda królowa dodawała odwagi strzelającym w zbuntowany tłum. Zdetronizowana skończyła na wygnaniu w ubóstwie, mieszkając w Neuilly pod

Paryżem. Po lekturze *W poszukiwaniu...* powiedziała: „To dziwne, nigdy nie znałam tego pana Prousta, a on, zdaje się, znał mnie bardzo dobrze, bo postępuję w jego powieści właśnie tak, jak zapewne bym postąpiła.” Mimo że jest zrujnowana, jej wartość towarzyska pozostaje bardzo wysoka.

Charles Swann (Lolo) | ☞ | ♂ | ♀ | ☆

alter ego Narratora i druga po narratorze postać korespondująca z osobą Prousta. Zasymlowany Żyd, bajecznie zamożny, niekwestionowany znawca sztuki. Jedna z niewielu postaci powieści, która budzi zdecydowany podziw Narratora. Ulubieniec i autorytet Oriany, bywalec najlepszych salonów, nawet koronowanych głów. Poślubił aktorkę i ex-kokotę Odetę, z którą miał córkę Gilbertę. Opowiedział się za Dreyfusem. Złe małżeństwo i dreyfusizm skompromitowały go w oczach świata i wykluczyły z salonów.

Gilberta | ♂ | ♂

córka Swanna i Odety, pierwsza dziecięca miłość Narratora, jego pierwsza szkoła uczuć. Dziecięca miłość Narratora zostaje żoną Roberta de Saint-Loup — młodzieńczej miłości Narratora. Mąż zresztą zdradzał ją z mężczyznami. Mieli córkę. Narrator podejrzewał też Gilbertę o homoseksualny związek z Albertyną.

Albertyna Simonet | ♀

należy do grupy dziewcząt spotkanych w Balbec, wielka miłość Narratora. Nie posiada majątku, mieszka u ciotki. Przyjaźniła się z panną Vinteuil, córką znanego kompozytora, skandalizującą lesbijką. Ginie, spadając z konia i uderzając głową o drzewo wkrótce po rozstaniu z Narratorem. Nie wiadomo, czy wypadek nie

był samobójstwem dziewczyny o skłonnościach homoseksualnych.

Większość postaci *W poszukiwaniu...* nie ma jednego pierwowzoru, a Proust nie chciał, by czytać jego powieść jako powieść z kluczem. W wypadku Albertyny pierwowzorem tej postaci był w znacznej mierze szofer Prousta Agostinelli, w którym pisarz był zakochany. Agostinelli porzucił pracę, wyjechał z Paryża, a kilka miesięcy później zginął w wypadku samolotu, ofiarowanego mu w prezencie przez zakochanego Prousta.

Sydonia Verdurin | ∞ | ♂ ♀

bardzo zamożna, pochodzi z szanowanej mieszczańskiej rodziny, z którą zerwała stosunki. Poświęciła całe życie awansowi społecznemu. Prowadzi salon będący dla Guermantesów uosobieniem pretensjonalności. Zaprasza do niego zdolnych młodych artystów, którym umożliwia debiut, od którego zależy ich kariera. Usiłuje rywalizować z salonami arystokratów, uzurpując sobie rolę znawczyni sztuki. Nazywana „Pryncypałą”, swoich gości określa mianem „klanu”. To u niej w salonie Swann poznał Odetę. U niej debiutował w świecie Morel. Jest żoną Gustawa Verdurin. Po jego śmierci poślubia zrujnowanego księcia Duras, stając się kuzynką księżnej de Guermantes. To małżeństwo trwa dwa lata. Owdowiawszy ponownie, poślubia owdowiałego i zrujnowanego księcia Gilberta de Guermantes. Staje się księżną de Guermantes, co dla Narratora jest znakiem ostatecznego upadku bogów jego świata.

Gustaw Verdurin | ∞ | ♀

mąż pani Verdurin. Całkowicie w jej cieniu, ale wraz ze swoim majątkiem niezbędny do podboju salonów pary-

skich. Oddany żonie i zafascynowany nią. Guermantesowie wręcz podejrzewają, że nie istnieje. Umiera w czasie wojny.

Odeta | ∞ | ♂

aktorka bulwarowa, utrzymanka. Poślubiła hrabiego de Crecy, po którym, po separacji, zatrzymała nazwisko i pieniądze. U Verdurinów poznaje Swanna, za którego wyjdzie w końcu za mąż, ale w trakcie znajomości z nim utrzymuje równoległy związek. Po śmierci Swanna, z którym ma córkę Gilbertę, dziedziczy majątek i poślubia zrujnowanego arystokratę, stając się hrabiną de Forcheville. Po kolejnym owdowieniu została kochanką Błażeja de Guermantes.

Rachela | ♂ | ☆

świadoma swojej żydowskości walcząca dreyfusistka, ekscentryczna aktorka podejrzanej konduity. Ku wielkiemu niezadowoleniu rodziny Guermantesów, zostaje narzeczoną Roberta de Saint-Loup. Ich romans ma bardzo burzliwy przebieg i trwa właściwie do śmierci Roberta. W ostatnim tomie powieści Rachela jest już największą aktorką swoich czasów.

Rachela to także bohaterka przywoływanej przez Prousta opery Formentina Halevy'ego *Żydówka*. Akcja opery rozgrywa się w czasie soboru w Konstancji. Rachela jest przekonana, że jest córką Żyda Eleazara. Za związek z chrześcijaninem zostaje wraz z ojcem skazana na śmierć. Eleazar mógłby uratować córkę, wyjawiając tajemnicę, że w rzeczywistości nie jest jej ojcem, że Rachela nie jest Żydówką. Nie decyduje się jednak na to, widząc rozwrzeszczany tłum chrześcijan domagających się jego śmierci. W kulminacyjnym momencie Eleazar mówi Racheli prawdę, ta jednak chce zginąć razem

z nim. XIX-wieczna chrześcijańska widownia francuska przeżywa podwójne katharsis. Nieżydówka nie zdradzi przybranego żydowskiego ojca, zginie dobrowolną męczeńską śmiercią z ojcem Żydem. Eleazar i Rachela giną wrzuceni do kotła z wrzątkiem.

Charles Morel | ♂ ♀

syn lokaja ukrywający swoje niskie pochodzenie, utalentowany muzyk, absolwent konserwatorium z pierwszą nagrodą, uwodzicielsko przystojny. Prowadzi skomplikowaną grę seksualną, decyduje się na homoseksualne relacje dla kariery i pieniędzy. Zakochanego w nim Charlusa wykorzystuje i doprowadza do szału zazdrości, niszcząc tym samym króla salonów. Był także kochankiem Roberta de Saint-Loup i Gilberta de Guermantes. Dostarczał Albertynie młode debiutanki, które uprzednio sam uwiódł. Należy do grona artystów protegowanych przez panią Verdurin. W czasie wojny dezertuje, zostaje złapany, odesłany na front, z którego wraca w aury człowieka wysokiej moralności.

Alfred Dreyfus | ♂ | ♀ | ☆

francuski oficer pochodzenia żydowskiego, bohater tak zwanej Afery Dreyfusa, która doprowadziła Francję do politycznego i sądowego kryzysu, ujawniając siłę nowożytnego antysemityzmu. Dreyfus w 1894 roku został niesłusznie skazany za szpiegostwo i zdradę państwa na rzecz Cesarstwa Niemieckiego. Zdegradowanego Dreyfusa deportowano na Diabelską Wyspę w Gujanie Francuskiej — nie został skazany na karę śmierci tylko dlatego, że nie stosowano jej wówczas we Francji. Mimo że władze szybko zorientowały się, że Dreyfus jest niewinny, nie uniewinniły go. We Francji rozgorzała walka

o Dreyfusa. W końcu w 1899 roku Dreyfusa przywieziono do Francji i skazano ponownie, tym razem na 10 lat więzienia. Wyrok anulował prezydent pod naciskiem opinii publicznej. Dreyfusa zrehabilitowano w 1906 roku. Przywrócony do armii, walczył w I wojnie światowej i został odznaczony Legią Honorową. Zmarł w 1935 roku. Sześciu członków jego najbliższej rodziny zginęło w Auschwitz.

Fedra

córka Minosa i Pazyfae, żona Tezeusza, macocha Hipolita. Zakochana w swoim pasierbie, usiłuje go uwieść. Odrzucona, wiesza się i pozostawia list, w którym oskarża Hipolita o gwałt. Tezeusz przeklął swojego syna, wygnał z kraju i sprowadził na niego zemstę Posejdona, w wyniku której Hipolit zginął stratowany przez własne konie. Bohaterka tragedii Eurypidesa, Seneki i Racine'a, u którego w ostatnim monologu ujawnia niewinność Hipolita i swoją tragiczną winę.

*Salon
jako
stan
umyśtu*

Joanna Tokarska-Bakir

Proust się zestarzał. Drażni rozciągnięta na siedem tomów udreka, wyrażona omarkowanym, kancelaryjnym językiem. Nie pomoże zrzucanie winy na niedbały przekład Boya. List jest może i piękny — jak to *belle lettre* — ale sakramencko nudny. Goście są nieśmiertelni, kawa wystygła, a sztuka jest najważniejsza. „Widzę, że moje metafory zostawiają cię głuchym, a historia Francji obojętnym”? — ruga Proust czytelnika, jak pan de Charlus swojego kochanka, Jupiena. Z podobnym skutkiem.

Jest jeden sposób, by uratować tę prozę: skoro psychologia zwiędła, trzeba ją czytać jak socjologię. Zapomnijmy, że Proust to nie Balzak, i że to nie jest realizm. Czytajmy go jako pochwałę cudzej *belle époque* w cieniu naszej własnej nadciągającej burzy. Skoro salon jest poligonem, a kanapy okopami — paryskie salony w okresie procesu Dreyfusa były nimi na pewno — zobaczmy, kto siedział w tym okopie.

ADRESY

Salony paryskie były w ogóle ważną częścią społeczeństwa, a Proust w szczególności wiele im zawdzięczał. Regularnie odwiedzał dwa miejsca: przy avenue Hoche pod numerem 12, czyli u Mme Arman de Caillavet, kochanki Anatola France’a, gdzie wkrótce zaprzyjaźnił się z Gastonem, synem Mme de Caillavet. Bywał także w salonie malarki Madeleine Lemaire przy ulicy de Monceau, gdzie po raz pierwszy spotkał księcia Roberta de Montesquiou, prototyp barona de Charlusa.

Choć biografia była dla autora źródłem inspiracji, realne miejsca nie przystają do sportretowanych w powieści dwóch antagonistycznych domów. Te różnią się typem snobizmu — mieszczaństwo zgodnie z przewidywaniami czci sztukę, podczas gdy arystokracja uro-

dzenie — oraz stosunkiem do sprawy Dreyfusa. Sportretowany w *Miłości Swanna*, pogardzający zwykłymi śmiertelnikami mieszczański salon pani Verdurin „żyje sztuką”, cokolwiek to znaczy. Na przeciwnym biegunie znajduje się arystokratyczny salon rodziny Guermantes, wrogi arywistom, ostentacyjnie tępy, osadzony w Faubourg Saint-Germain. Jak pisze Cynthia Gamble, „Faubourg Saint-Germain to zarówno stan umysłu, jak i ekskluzywna grupa, obejmująca rojalistów, nacjonalistów, katolików i antydreyfusistów, którą wielu aspirantów, włączając w to początkowo także narratora *À la recherche du temps perdu*, uznawało za absolutny parnas”. W ostatnim tomie serii zostanie opisany jego rozkład, rozpoczęty wkroczeniem do niego owdowiałej pani Verdurin, teraz księżnej Duras.

BELLE ÉPOQUE

Fascynacja witalnością i optymizmem, przyszłością i obfitością, pozorem i maską, wystawą i przedstawieniem była częścią życia paryskiego *belle époque*. Zarówno w powieści, jak i w życiu Prousta pojawia się wówczas balet rosyjski, wielokrotnie fetowany w Paryżu. ‘Le Music-Hall’, zapożyczony z angielskiego w roku 1862, szybko przekłada się na nowe instytucje kulturalne, takie jak uruchomiony w roku 1889 „Le Moulin Rouge”, rozślawniony plakatami Toulouse-Lautreca, „Folies-Bergère” przy ulicy Richer, działające jako teatr od roku 1869, następnie jako scena pantomimy, akrobacji, baletu i operetki, i w końcu wielokrotnie wspomniana w powieści „Olympia” przy Bulwarze Kapucynów 28.

Belle époque została nazwana tym mianem dopiero, gdy przeminęła. Niektórzy sądzą, że termin wszedł do obiegu wręcz w latach dwudziestych jako określenie

„starych dobrych czasów, których tak naprawdę nigdy nie było”. Szczytem euforii miał być rok 1900 i beztrojskie lata poprzedzające wybuch I wojny. Rozrzutny, żyjący na koszt kolonii, rozrywkowy Paryż, którego największą troską było dobranie pantofelków do sukni, ostro kontrastuje z wojenną rzeźnią, jaka za chwilę nastąpi.

Już w roku 1894, we wstępie do debiutanckiego *Les Plaisirs et les jours*, za najwygodniejszy punkt do obserwacji zachowania społecznego młody Marcel Proust uznawał perspektywę zamkniętej przestrzeni. W tym przypadku Arki Noego:

Zrozumiałem wtedy, że Noe nigdy nie miał jaśniejszej wizji świata, niż wówczas, gdy patrzył nań ze swojej arki, jak gdyby zapieczetowanej, kiedy ciemności skryły ziemię.

Ten sam punkt widzenia pojawi się w *W poszukiwaniu straconego czasu*. Toczące się na ograniczonej przestrzeni i „przy przyćmionym świetle” życie salonu przedstawia się narratorowi jako konwulsyjny spektakl intryg i gier, świadczeń wzajemnych i tych bez wzajemności, których racją jest sukces i celebrowanie własnego trwania. Osobistości szanowane i utytułowane pojawiają się tu obok jednodniowych jętek obu płci i z góry wiadomo, kto jest bardziej pożądanym. Jedynym skandalistą, którego się nie zaprasza, jest śmierć. Gdy śmiertelnie chory Swann oznajmia księstwu de Guermantes, że zostało mu kilka miesięcy życia, daje mu się do zrozumienia, że popełnił nietakt. Także w salonie mieszczkańskim śmierć ulubionego pianisty pani Verdurin, Dechambra, zostaje otoczona milczeniem.

Przesadą jest uznawanie terytorializmu za zachowanie czysto zwierzęce. Życie salonu opiera się na sztuce „markowania dystansów”, zaznaczania, kto jest czyj, skąd przychodzi i do czego się nadaje. Proust nie ma złu-

dzeń co do tego, jak osiąga się czystość w zakresie wartości cenionych przez salon: zachowuje się ją dzięki skrzyżowaniu „ciasnoty umysłu” z „oschłością serca”. Na tym samym polega też powszechnie praktykowana gorliwość religijna: „powierzchnowa dewocja potępia jedynie skandal”, a „apologia chrystianizmu (...) wiedzie nieomylnie (drogami niepojętymi dla inteligencji, rzekomo jedynie cenionej) do kolosalnie bogatego małżeństwa”. Aby nie umrzeć z nudów, świat snobów i frustratów doprasza sobie czasem ludzi z zewnątrz. Inteligencja, mówi Proust, jest „rodzajem łomu, dzięki któremu ludzie, o których nic się nie wiedziało, włamywali się do najwybrańszych salonów”. Wprawdzie w niektórych kręgach znaczenie przypisywane inteligencji nie różniło się wiele od „zdolności do zamordowania własnych rodziców”, ale generalnie ciekawość przeważała.

CZYTELNICY

Postawę, jaką wobec tego wszystkiego przybiera Proustowski narrator, Julia Kristeva nazywa moralistyką odwagi, a świętość, jaką ma on na uwadze — świętością popsutej opinii. Proust napisał kiedyś, w tonie skargi: „Istnieją autorzy, u których najmniejsza śmiałość oburza dlatego, że nie pogłaskali wpierw gustów publiczności i nie poczęstowali jej komunałami, do których przywykła”. Dlatego sam postępuje inaczej: jego powieść wręcz ugina się pod ciężarem komunałów. Wie, że „obłudny czytelnik”, jak go nazwał Baudelaire, dopiero osiągnąwszy granicę wytrzymałości zacznie rozglądać się za jakością.

Proust doskonale zna tego czytelnika i dworuje sobie z niego.

Każda światowa feta, o ile wziąć jej przekrój dostatecznie głęboko, podobna jest do owych zabaw, na które lekarze zapraszają pacjentów; tacy chorzy mówią rzeczy bardzo rozsądne, mają wzorowe maniery i niczym nie zdradziliby się, że są wariaci, gdyby któryś nie szepnął wam do ucha, pokazując starszego pana: «O, idzie Joanna d'Arc».

— Prawdziwy wpływ to wpływ sfery intelektualnej! Każdy jest człowiekiem swojej idei [- mówi hrabia Saint-Loup do narratora].

Z uśmiechem człowieka, który sobie dobrze podjadł, przerwał na chwilę, wypuścił monokl i wpił we mnie swoje spojrzenie jak śrubę.

— Wszyscy ludzie jednej idei są podobni do siebie — rzekł, jak gdyby rzucając wyzwanie. Nie pamiętał z pewnością, że ja mu powiedziałem przed paru dniami, co w zamian zapamiętał.

— Jeżeli chce pan rozwinąć swoją inteligencję — rzekł pan de Charlus, zadawszy mi kilka pytań dotyczących Blocha — nieźle pan robi, że wśród swoich przyjaciół ma pan paru cudzoziemców.

Odparłem, że Bloch jest Francuzem.

— A! — rzekł pan de Charlus — ja myślałem, że to Żyd!

Pewnego dnia, kiedyśmy siedzieli z Robertem [de Saint-Loup] na piasku, usłyszeliśmy [dochodzące] z płóciennego namiotu wymyślenia na nadmiar Izraelitów zatruwających Balbec:

— Nie można zrobić dwóch kroków, żeby ich nie spotkać — mówił głos. — Nie jestem absolutnie wrogo usposobiony do Żydów, ale tutaj mamy hipersaturację [nadreprezentację]. Słyszysz się jedynie: «Słuchaj, Abraham, wydziałem Jakuba». Można by myśleć, że się jest na ulicy Abu Kir.

Człowiek, który tak grzmiał przeciw Izraelowi, wyszedł wreszcie z namiotu; podnieśliśmy oczy na tego antysemitę. Był to mój kolega, Bloch.

Paryskie salony były mikrokosmosem napięć rozdzierających Francję przełomu wieków. Trudno przecenić rolę, jaką odegrała w nich sprawa Dreyfusa. W wypowiedzianej mimochodem opinii narrator dziwi się, że „afery”, która zdarzyła się dwadzieścia lat wcześniej, wciąż jest przedmiotem salonowych sporów. Daremny kamuflaż: autor, którego matka, ochrzczona Żydówka, podobnie jak Dreyfus, pochodziła z antysemitycznej Alzacji, musiał się czuć w tę sprawę osobiście uwikłany. Podział przebiegał nawet przez jego własną rodzinę. On z matką jako dreyfusiści występowali przeciwko ojcu i bratu. Ślad sporu odkrywamy w powieści, gdy narrator skarży się na ojca, który „dowiedziawszy się, że wybrał inną linię postępowania, nie rozmawiał z nim przez osiem dni”. Eufemizm jako strategia przetrwania: gdy salonowa konwersacja zaczyna dryfować w stronę Dreyfusa, narrator *Uwięzionej* szybko kieruje ją z powrotem ku modzie. Naśladuje matkę, stosującą podobną strategię w *Stronie Guermantes*. Przyjrzyjmy się, co stoi za tym wyborem.

MUZEUM HORRORÓW

Belle époque upamiętniają dwa pokazy wielkości Francji jako potęgi cywilizacyjnej i kolonialnej: Wystawy Światowe roku 1889 i 1900. W czasie pierwszej otwarto Wieżę Eiffla, upamiętniającą stulecie Rewolucji. Druga celebrowała początek nowego XX wieku. Czy to nie dziwne, że właśnie w tym kontekście, na sześć lat przed jego ostatecznym uniewinnieniem, powraca sprawa Dreyfusa? I to jak powraca: w kwietniu roku 1900 na otwarciu Wystawy zaprezentowano kolekcję pięćdziesięciu dwu ręcznie kolorowanych litografii, zatytułowanych *Musée des Horreurs*, piętnujących sojuszników

Dreyfusa. Autorem rysunków był artysta podpisujący się „V. Lenepveu”. Jego dzieła do dziś osiągają wysokie ceny na aukcjach.

Nie znamy takiej Francji. Cykl otwiera portret samego Dreyfusa jako smoka pokrytego zielonoczarnymi łuskami. Z jego głowy wychodzi sześć węży. Ciało smoka przebite jest sztyletem z napisem „zdrajca”. Kolejny wizerunek przedstawia powieściopisarza Émila Zolę, autora słynnego *J'accuse!*. Wyobrażony jest on jako „świński król” (*Le Roi des Porcs*) — czyżby aluzja do świni — „żydowskiej ciotki”? Wieprz w binoklach siedzi na korycie wypełnionym książkami Zoli i pędzlem umoczoną w „międzynarodowym łajnie” (*Caca International*) bazgrze po mapie Francji. Po prawej stronie tej mapy widać ojczyznę Dreyfusa, Alzację — region, który Francja utraciła na rzecz Niemiec w wojnie z Prusami w roku 1871. Karykatura wymierzona jest w „międzynarodowe żydostwo”, które najpierw przyczyniło się do utraty Alzacji, a teraz piórem Zoli oczernia Francję.

Następna przedstawia Josepha Reinacha, wybitnego francuskiego polityka popierającego Dreyfusa, autora wielotomowej historii jego procesu. Wyobrażono go jako szczura z małpią głową i potężnie odstającymi uszami — karykatura wyraźnie nawiązuje do skojarzenia Żydów i czarnych, które za chwilę powróci w antropologii nazizmu. Wybór zamyka lisia postać głównego rabina Francji, Zadoca Kahna, z napisem „Kabosh d'Ane”, co można odczytywać zarówno jako „ośła głowa”, jak również w kontekście słowa „bosz” (szkop), pejoratywnego określenia Niemca. Kahn, zwolennik Dreyfusa, krytykował narastający francuski antysemityzm, szczególnie założone przez Édouarda Adolphe'a Drumonta (1844-1917), skierowane do ludu pismo *La libre parole illustrée*. W jego pierwszym numerze czytamy: „Obraz musi

uzupełniać dzieło pióra, zwracać się do ludzi, do których nie dotarło jeszcze słowo pisane”.

ŻYDZI

Jak na podobną atmosferę reagowali francuscy Żydzi? Dopóki można, unikaniem tematu. Następnie gorączkowo, posuniętą do śmieszności obiektywizacją. Proust pisał o tym gorzko w opublikowanej pośmiertnie powieści *Jean Santeuil* (1896-1900):

W naszych wysiłkach sprostania ideałowi powagi nie śmiemy zaufać własnej opinii, więc skłaniamy się ku opinii najmniej nam przychyłnej. Jako Żydzi staramy się rozumieć antysemitów. Jako stronnicy Zoli, staramy się rozumieć sędziów, którzy Zolę skazują.

Nawet w apogeum antysemityzmu żadna z francuskich organizacji żydowskich nie przemówiła w obronie Dreyfusa. Obawiano się, że zaangażowanie, uznane za stronnictwo, rozpali antysemityzm i postawi pod znakiem zapytania status Żydów w ramach Republiki, utrudni kariery. Miarą osiągniętej równości były, odnotowane przez Prousta w powieści, osobne „nieobrotowe drzwi”, którymi Żydów wpuszczano do paryskich restauracji. Jak napisał późniejszy premier Leon Blum, „choć związek pomiędzy Dreyfusem i antysemityzmem Żydzi rozpoznali poprawnie, element pierwszy byli raczej skłonni uznawać za źródło drugiego”. Niewielu miało odwagę zgodzić się z Zolą, który dowodził zależności odwrotnej. Zola był gojem. Żydzi ryzykowali zbyt wiele.

Jednym z najbardziej zaskakujących wielbicieli antysemitę Drumonta był przyszły twórca koncepcji państwa żydowskiego, Teodor Herzl, przebywający wów-

czas w Paryżu jako korespondent wiedeńskiej „Neue Freie Presse”. Jego notatkę w dzienniku chciałoby się odczytywać jako ironiczną, ale niestety taka nie jest: „Dużą część mojej wolności konceptualnej zawdzięczam Drumontowi jako artyście”. Artysta Drumont wdzięczność odwzajemnił, wysoko oceniając *Judenstaat*, dzieło opublikowane przez Herzla w roku 1896 i przychylnie zrecenzowane w wydawanym przez Drumonta *La libre parole illustrée*. Trudno się dziwić: dzięki idei Herzla Francja miała w końcu szansę przestać być żydowska.

Konkurentem *La libre parole* było składające się wyłącznie z rysunków pismo *Psst...!*, założone kilka lat później i pomyślane jako odpowiedź na *J'accuse!* Protesty przeciwko Zoli nie ograniczyły się do sztuk pięknych. Według Jean-Denis Bredina, nazajutrz po publikacji rozpętały się w kraju zamieszki antysemityczne, które przyciągnęły tysiące uczestników. Żydów, żydowskie sklepy i synagogi atakowano w Nantes, Nancy, Rennes, Bordeaux, Moulins, Montpellier, Angoulême, Tours, Poitiers, Toulouse, Angers, Rouen, Châlons, Saint-Mâlo, a także w Paryżu. W trakcie procesu Zoli założyciel Ligi Antysemitycznej Jules Guérin zorganizował rozruchy na lewym brzegu Sekwany, niedaleko Pałacu Sprawiedliwości. „Ciągle mam przed oczami tę rozwścieczoną kobietę, która mnie goni, usiłując zerwać mi wstążkę Legii Honorowej, podczas gdy tłum woła «Śmierć Żydom! Śmierć zdrajcom!»” — pisał Joseph Reinach, ten sam, którego w Muzeum Horrorów przedstawiono jako szczura.

DREYFUS W POWIEŚCI

Sprawa Dreyfusa, od początku „ciemna jak butla atramentu”, dość przypadkowo zakończyła się happy endem. Proust umieszcza w powieści zdanie świadczące

o jego głębokim wglądzie w mechanizm skandalu politycznego:

Otóż nawet kiedy prawda polityczna zawiera dokumenty, rzadko się zdarza, aby one miały większą wartość niż rentgenowska klisza pacjenta. Ogół sądzi, że choroba wypisana jest na niej wszystkimi głoskami, gdy w istocie klisza ta dostarcza jednego z elementów, który, obok wielu innych, stanie się substratem wniosków lekarza i przesłanką jego diagnozy.

Jak w filozofii czysta logika niezdolna jest rozstrzygnąć o istnieniu czy też nieistnieniu czegośkolwiek, tak samo nie może tego uczynić sama opierająca się na dowodach polityka. To nie dokumenty rozstrzygają, ale ten, kto je interpretuje.

Jeżeli systemy filozoficzne zawierające najwięcej prawd, w ostatecznej instancji, w umyśle swoich twórców poczynają się z racji uczuciowych, jak [można] przypuszczać, że w [tak] prostej sprawie politycznej, jak sprawa Dreyfusa, racje tego rodzaju nie mogłyby, bez wiedzy rozumującego, władać jego rozumem?

Zgodnie z powyższą regułą salony paryskie dzieliły się na obrońców i przeciwników Dreyfusa i podział ten miał również naturę uczuciową, nie moralną. Wprowadzając ten wątek do powieści, Proust nie zostawia czytelnikowi złudzeń. Pani Verdurin siadywała na procesie Zoli tuż koło jego małżonki nie dlatego, iż była bezinteresowną passionarią, ale dlatego, że chciała awansować towarzysko. Literat Bloch, ex-Izraelita nieprzepadający za swoimi ziolkami, w czasie procesu stale odczuwający uniesienie, też nie zapomniał o jedzeniu i picciu: „przychodził rano, z zapasem bułek z szynką i flaszką kawy, aby wychodzić aż wieczór, jak przy piśmiennej

maturze”. O konsumpcji przy Dreyfusie pamiętała również arystokracja: „Myśli pan, że Chartres jest za Dreyfusem? — spytała księżna z uśmiechem, ale tonem zgorzienia, z oczami szeroko otwartymi, z zaczerwienioną twarzą, z nosem w talerzyku z ciasteczkami”...

Stanowisko antydreyfusistów nie świadczyło może o ich inteligencji, za to jak najlepiej o pobożności. Autor używa sobie równo na nich wszystkich. Nieprześcigniona jest wzmianka o „tonie, jakim dama katoliczka oznajmia damie Żydówce, że jej proboszcz potępia pogromy Żydów... w Rosji”. Jak również anegdota o niezdarnej pani Cottard: baronowi de Charlus, staremu ultramontanście, którego omyłkowo wzięła za Żyda, oświadcza łaskawie, że „każda religia jest dobra, byleby ją praktykować szczerze”. „— Nauczono mnie, że [tylko] moja religia jest prawdziwa” — odpowiada jej wgardliwie de Charlus. „To fanatyk!” — myśli sobie zszokowana Cottard, odtąd już na wieki antysemitka. W sukurs przychodzi jej Odetta, żona Swanna, która wzniebowzięta z powodu zaproszenia do salonu z miejsca okazuje się antydreyfusistką. Zapomina przy tym, że wcześniej zapewniała narratora o niewinności Dreyfusa. Co hrabia de Saint-Loup, sam zakochany w żydowskiej kurtyzanie, Racheli, komentuje szyderczo: „To ex-kokota. Jej mąż to Żyd, a ona nam odwala nacjonalizm”.

ŻYD – SODOMITA

Czy salon w ogóle ma poglądy? Proust sugeruje, że poglądy są dla ludzi wolnych, a salon jest przeciwieństwem wolności. Poza tym kto może sobie pozwolić na poglądy w świecie, w którym „podobne kalejdoskopom (...) społeczeństwo [co chwila] przetrząsa składniki na pozór niewzruszone i tworzy inny deseń”?

Nemesis salonu występuje pod dwiema postaciami: pochodzenia i pragnienia. Proust obsesyjnie zestawia figury „Żyda” i „sodomity” („gomorejka”, czyli lesbijka, w przewidywalny sposób znika z horyzontu). Aby dobiec ich natury, „Żyda” i „sodomitę” łączy w metaforyczny ekwiwalent, w którym element pierwszy, w związku z jego pozornie bardziej oczywistymi właściwościami, takimi jak „rasa”, religia lub kultura, ma za zadanie objaśnić drugi. Objasnia słabo, ale czy to komu kiedy przeszkodziło w klasyfikacji? Widać wpływ epoki: mniej więcej w tym samym czasie, kiedy Wilhelm Marr po raz pierwszy opisał prześladowanie Żydów naukowym terminem „antysemityzm” (1879), „nową chorobę”, która szerzyła się w Europie, Karoly Benkert określił mianem homoseksualizmu (1869).

Oto Proustowski wykład „rasowego przekleństwa inwersji”:

...tak samo jak Żydzi, [„sodomici”] złączeni z podobnymi sobie przez ostracyzm, jaki ich wspólnie spotyka, przez hańbę, w jaką popadli, nabierają w końcu, od prześladowań podobnych prześladowaniu Izraela, fizycznych i moralnych cech rasy. (...) tak, iż przecząc, aby byli rasą (której nazwa jest największą zniewagą), demaskują chętnie tych, co zdołali ukryć, że do niej należą, nie tylko, aby im szkodzić (co również zresztą się zdarza), ile by wytłumaczyć samych siebie. (...) Ci ludzie stanowią masonerię rozleglejszą, skuteczniejszą i mniej podejrzewaną niż loże masonskie, bo opiera się na tożsamości gustów, potrzeb, nawyków, niebezpieczeństw, wtajemniczenia, wiedzy, frymarki, słownictwa; masonerię, w której nawet ci jej członkowie, którzy nie chcą się znać wzajem, natychmiast się poznają po naturalnych lub umownych, mimowolnych lub celowych znakach, odsłaniających żebrakowi pobratymca w wielkim panu (...), ojcu w narzeczonym córki, pacjentowi, penitentowi, klientowi w lekarzu, w księdzu, w adwokacie (...).

To, co brzmi jak wariacja na temat *Protokołów mędrców Syjonu*, jest zwykłą strategią oporu. Tak zachowują się ludzie w podziemiu. Ci na wierzchu zmagają się ze sobą otwarcie i nikt im tego nie ma za złe. Bycie Żydem okazuje się analogiczne do bycia gejem, gdy obie przypadłości stanowią społeczne piętno. Proust spleta je i medykalizuje zapewne także po to, aby odsunąć od siebie piętno. Jest jak ów pan de Charlus, który rozprawa „o zboczeniu, ale tak, jakby ono nie miało z nim nic wspólnego”. Czy nie w podobnej intencji trzeci tom powieści został zadedykowany Léonowi Daudet, notorycznemu antysemitom, który w przyszłości przyłączy się do Action Française Maurrasa?

Skoro, jak pisze Proust, „w ciele danej osoby lokalizujemy wszystkie możliwości jej życia, wspomnienie istot, które ona zna, z którymi dopiero co się rozstała lub z którymi ma się spotkać”, opis ciał „zбочzeńców” stanowi diagnozę choroby trawiącej samego autora:

W sali zebrano się wielu mężczyzn (...). Nie znali się między sobą, należeli jednak, było to widoczne, do sfer mniej więcej tych samych, bogatych i arystokratycznych. Wygląd każdego z nich cechowało coś odrażającego, skutek zapewne niestawiania oporu odrażającym uciechom. (...) Nie dostrzegaliśmy jeszcze na nim, prawdę mówiąc, żadnych zewnętrznych stygmatów zepsucia, ale, co bardziej zbijało z tropu, istniały w nim wewnętrzne.

Podobnie wszystkie żydowskie postaci w powieści, zarówno Swann z jego „rasową egzumą”, jak i Bloch, którego cała rodzina ma „dziwne skłonności”, są w widoczny sposób chore, przy czym powieściowy obraz choroby w podobnym stopniu łączy ich seksualność z rasą, co homoseksualność z klasą. Znamienne, że Proust, członek francuskiej elity, mógł być — zdaniem

wielu — bardziej widoczny jako homoseksualista niż jako Żyd.

W powieści Proust fantazjuje o tym, na co się w życiu nie odważył. Pomędzy bohaterami uznawanymi za *porte parole* autora pojawia się asymetryczna relacja. Ponownie chodzi o Swanna i o de Charlusa. Obaj są naznaczeni, jak Proust, przez *nemesis* „rasy” i orientacji, ale przyjmują wobec niej odmienne strategie. Swann, którego wytworność (i francuskość zarazem) „kończyła się na [jego] garbatym nosie niby na swojej naturalnej granicy”, w ogóle nie zamierza jej ukrywać. Nie tylko zostaje dreyfusistą, publicznie gardzącym antysemitami, ale też, idąc za nakazem *amour fou*, żeni się z kurtyzaną, Odetą. Inaczej tragiczny de Charlus, który do czasu gdy zostanie towarzysko zdemaskowany, chowa swoje homo-piętno pod maską zdziwaczałego dewota.

W kulturze nacjonalizmu żydowskość jest trudniej ukryć niż homoseksualność, ale najtrudniej — wręcz nie sposób — ukryć w niej kobiecość. Mimo „krążenia kobiet”, ofiarnie reprodukujących tę kulturę, kobiecość jako taka jest w niej trwale wydziedziczona. Uwięziona w de Charlusie, wydrażona przez Albertynę, która na koniec okazuje się chłopcem, jest tylko pustym znaczącym, miejscem poruszonym przez cudze pragnienia, żetonem w miłości homospołecznej, miłości pomiędzy mężczyznami.

Z wyjątkiem pojedynczego fragmen-
tu z tomu 7 w przekładzie Juliana Ro-
gozińskiego, wszystkie nieoznaczone
cytaty w tekście pochodzą z *W poszu-
kiwaniu straconego czasu*, t. 1-5, w prze-
kładzie Tadeusza Żeleńskiego-Boya,
różne wydania.

Inne książki, z których korzystałam:

J-D. Bredin, *The Affair: The Case of Al-
fred Dreyfus*, przeł. J. Mehlman, Lon-
don 1987.

Cambridge Companion to Proust, red.
R. Bales, Cambridge 2006.

J. Freedman, *Coming Out of the Jewish
Closet with Marcel Proust*, w: D. Bo-
yarin, D. Itzkovitz, A. Pellegrini, red.,
Queer Question and Jewish Question,
New York 2003.

S.L. Gilman, *Jewish Frontiers. Essays
on Bodies, Histories and Identities*, New
York 2003.

J. Kristeva, *Proust and the Sense of
Time*, przeł. S. Bann, New York 1993.

A.S. Lindemann, *The Jew Accused.
Three Anti-Semitic Affairs: Dreyfus, Bei-
lis, Frank 1894-1915*, Cambridge 1991.

P.O. Perl, *Les caricatures de Zola: Du
Naturalisme à l'affaire Dreyfus*, „Histo-
rical Reflections / Réflexions Histo-
riques”, t. 24, nr 1, *Intellectuals and the
Dreyfus Affair* (wiosna 1998), 137-154.

J. Reinach, *Histoire de l’Affaire Dreyfus*,
t. 3, *La Crise: Procès Esterhazy: Procès
Zola*, Paris 1903.

J. Rose, *Proust among the Nations.
From Dreyfus to the Middle East*, Chi-
cago 2012.

Carl E. Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna,
Politics and Culture*, New York 1980.

Sprawa Dreyfusa

Aleksander Smolar

W sztuce *Francuzi*, inspirowanej wielką książką Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*, istotną rolę odgrywa „sprawa Dreyfusa”, a nawet wręcz duch Dreyfusa. Można też powiedzieć, iż jego duch unosi się do dziś nad Francją. Gdy przed paru laty wybuchł skandal na tle seksualnym wywołany przez Dominika Strauss-Kahna, szefa Międzynarodowego Funduszu Walutowego i poważnego kandydata w ówczesnych wyborach prezydenckich, Anne Sinclair, wybitna dziennikarka i jego żona, porównała atmosferę wokół niego do sprawy Alfreda Dreyfusa. To absurdalne porównanie wskazuje na silną obecność „afery Dreyfusa” w pamięci i świadomości Francuzów 121 lat po sławnym procesie kapitana francuskiej armii.

W grudniu 1894 roku oficer artylerii pracujący w Sztabie Generalnym, Alfred Deyfus, Żyd, został oskarżony o zdradę na rzecz Niemiec na podstawie spreparowanych dowodów. Skazany przez sąd wojskowy za współpracę z obcym wywiadem, Dreyfus został zesłany dożywotnio do karnego obozu na Diabelskiej Wyspie we francuskiej Gujanie. Oskarżenie opierało się na rękopisie memorandum znalezionym w koszu na śmieci attaché wojskowego ambasady niemieckiej. Uznano, iż obciążało ono Dreyfusa, mimo bardzo słabych przesłanek i oczywistej odmienności charakteru pisma. Ponadto, przeciw niemu świadczyć miały spreparowane dowody, które nie zostały publicznie ujawnione. Wkrótce potem major Georges Picquart, szef wywiadu, udowodnił, że autorem owego memorandum był oficer pochodzący z arystokratycznej rodziny węgierskiej, Marie Charles Esterhazy. Przyznanie się do błędu i uznanie niewinności Dreyfusa było jednak nie do przyjęcia dla Sztabu Generalnego, dla wojskowej koncepcji hierarchii i honoru. Esterhazy został oczyszczony z zarzutu, zaś dzielnego Picquarta osadzono w więzieniu, mimo iż oskarżenie zostało również

podważone przez ujawnienie faktu sfabrykowania ważnego dokumentu przeciwko Dreyfusowi przez oficera Josepha Henry'ego (który zresztą przyznał się do winy i popełnił samobójstwo). Od tego momentu wyrok na Dreyfusa staje się „sprawą Dreyfusa”, „afetą Dreyfusa” i polem bitwy gętko podzielonej Francji. Jedni, „dreyfusiści”, żądali „sprawiedliwości i prawdy”, ponownego procesu i uniewinnienia kapitana, inni, „antydneyfusiści”, bronili autorytetu i honoru wojska, odrzucając samą ideę ponownego procesu. Rzecznikiem tych pierwszych stał się Emil Zola, który w styczniu 1898, po uwolnieniu Esterhazego od zarzutu zdrady, opublikował list otwarty do prezydenta, pod sławnym tytułem: *J'accuse!* [Oskarżam!], w którym obwiniał Sztab Generalny o dokonanie świadomego fałszerstwa i skazanie niewinnego człowieka. Setki intelektualistów i artystów francuskich przyłączyły się do niego. Był wśród nich Proust, który o sobie pisał: „dreyfusista od pierwszej chwili”. Zola — stary pisarz u szczytu sławy, który wystąpił w obronie sprawiedliwości, stanął przed sądem i został skazany na rok więzienia za oszczerstwo i podważanie autorytetu armii. Przed więzieniem salwował się ucieczką do Anglii. Wielu spośród antydneyfusistów gotowych było przyznać, iż oskarżenie kapitana pozostawiało wiele do życzenia. Podzielali jednak przekonanie, że obrona niewinnej nawet jednostki przed wspólnotą, przed niesprawiedliwym wyrokiem nie mogła być wystarczającym uzasadnieniem dla kwestionowania decyzji władzy i pokoju publicznego, bo podważałaby spójność społeczną.

Sprawa Dreyfusa dostarcza więc w istocie okazji do kolejnej od czasów rewolucji konfrontacji dwóch systemów wartości, dwóch wizji świata i społeczeństwa, które nie dawały się pogodzić. Z jednej strony, najwyższą wartością był interes narodowy — nie jest sprawą przypadku,

iż to wówczas pojawiło się w polityce i literaturze pojęcie „nacjonalizm”. Pod sztandarami nacjonalizmu skupili się rojaliści, zwolennicy starego ustroju i duża część Kościoła katolickiego. Obrońcy Dreyfusa oskarżani byli o osłabianie Francji. Dla antydreyfusistów było rzeczą oczywistą, że tylko obcy — Żydzi i cudzoziemcy — mogli dążyć do niszczenia wojska i jego etosu.

Znaczenie wojska, jako ostatniej instytucji opartej na hierarchii, dyscyplinie i tradycyjnych wartościach, trzeba widzieć na tle upadku monarchii, arystokracji i osłabienia wpływów Kościoła. Wojsko było ostatnią ostoją społeczeństwa autorytarnego, w którym władza wywodziła się z tradycji i prawa. W tej wizji poddanie władzy demokratycznej procedurze wyborczej, wpływom opinii publicznej, masom, intelektualistom czy dziennikarzom prowadzić mogło tylko do anarchii.

Głębie podziału widać choćby na przykładzie impresjonistów: antydreyfusistami byli Degas i Renoir, dreyfusistami zaś: Pissarro i Monet. Konflikt rozgrywał się w swoistej atmosferze wojny domowej i masowych antyżydowskich demonstracji w całej Francji. Okrzyki „Śmierć Żydom”, „śmierć zdrajcom”, „śmierć Judaszom”, a nawet sceny przemocy fizycznej były na porządku dnia.

Artykuł Emila Zoli stał się bombą podłożoną pod panującą władzę, wojsko i Kościół. Jest to zarazem moment wkroczenia intelektualistów w domenę polityki, początek tradycji zaangażowania, która nazaczy wiek dwudziesty. Udział intelektualistów i artystów w polityce daleki będzie często od moralnej jednoznaczności: wielu wybitnych twórców znajdzie się wśród sympatyków ruchów totalitarnych. Ten pierwszy moment był jednak pozbawiony jakiegokolwiek dwuznaczności. Wybitni twórcy stanęli po stronie wartości demokratycznych i liberalnych, po stronie prawa i sprawiedliwości. List

Zoli jest też początkiem wielkiej roli politycznej mediów. Dzisiaj nikogo to nie dziwi. Przedmiotem nieustających dyskusji jest zarówno pożyteczna jak i szkodliwa rola mediów we współczesnej demokracji. Wówczas jednak, wraz z opublikowaniem listu Emila Zoli, po raz pierwszy objawiła się wielka polityczna siła prasy.

Od opublikowania listu Zoli losy kapitana Dreyfusa stały się prawdziwą Aferą, nie tylko wojska i Żydów. Podziały przebiegały w dużym stopniu między prawicowymi, monarchistycznymi i klerykalnymi kręgami społeczeństwa a kręgami republikańskimi, antymonarchistycznymi i silnie antyklerykalnymi.

Obronie tradycji, hierarchii i narodu służyły tworzone wówczas mity. Esterhazy, gdy udowodniono mu zdradę i autorstwo ukradzionego w ambasadzie niemieckiej dokumentu, opisywany był przez antydreyfusiistów jako żydowski wykonawca brudnej roboty, dodatkowy dowód na winę Dreyfusa. Fałszerstwo pułkownika Henry'ego interpretowano zaś jako akt dzielnego żołnierza, a Charles Maurras, „teoretyk integralnego nacjonalizmu”, zaprzysiężony wróg Żydów, masonów i cudzoziemców, czynić z niego będzie bohatera narodowego.

W istocie centralnym przedmiotem sporu, problemem współczesnej francuskiej historii był wybór: naród czy republika? Czy lojalność obowiązuje wobec narodu jako depozytariusza dziedzictwa, z natury swojej mistycznego i etnicznego, czy też wobec wspólnoty otwartej dla wszystkich wiernych wobec państwa, którzy akceptują określony zbiór republikańskich ideałów — produkt nie tyle tradycji, co rozumu?

Antysemityzm nie leżał u źródeł afery Dreyfusa, to ona bardzo się przyczyniła do jego rozpowszechnienia i radykalizacji. Zarzut postawiony Dreyfusowi trzymano na początku w tajemnicy, a jego ujawnienie spowodowało

wało właśnie rozpowszechnienie zarzutu, iż armia chroni Żyda. Głównym ideologiem antydreyfusizmu stał się Edouard Drumont, autor antysemitckiego bestsellera z 1885 *La France juive* — [*Żydowska Francja*]. Powszechne oburzenie i masowe manifestacje, przekształcające się w rozruchy motłochu, były dla niego wyrazem szlacheckiego oburzenia ludu, który chciał wrzucić wszystkich Żydów do rzeki albo spalić. „Dlaczego Bóg stworzył Żydów” — pytał Drumont cytując Bismarcka — „jeżeli nie po to, aby za szpiegów służyli?”

Asymilacja, najdalej we Francji posunięta, i z której miejscowi Żydzi byli prawdziwie dumni, okazała się mitem. W krótkim czasie — słowami Hannah Arendt — z parweniuszy stali się pariasami. Proust pisał o „spychaniu ich na najniższy szczebel społecznej drabiny”. Takie postrzeganie sytuacji Żydów miało wpływ na narodziny politycznego syjonizmu. Jego twórca, Teodor Herzl, dziennikarz i pisarz austriacki, korespondent obserwujący w Paryżu proces Dreyfusa, doszedł do wniosku, że droga asymilacji i emancypacji Żydów w Europie jest pozbawiona przyszłości. Że trzeba założyć poza starym kontynentem nowe „Państwo żydowskie” — tytuł jego programowej utopii.

W końcu rząd nakazał ponowne przeprowadzenie procesu. Dreyfus znów został uznany za winnego i skazany, choć tym razem nieco łagodniej, na 10 lat więzienia, bowiem sąd doszukał się „okoliczności łagodzących”. W jakimś sensie ten wyrok był dla opinii publicznej większym skandalem od poprzedniego, bowiem na początku „sprawy” bardzo wielu wierzyło w prawdziwość zarzutów i winę kapitana. Tym razem trudno już było ukryć, że „afery” w rzeczywistości ujawniała konflikt prawdy i elementarnej sprawiedliwości z tradycjonalistyczną wizją Francji, z interesami, z antyżydowskimi przesądami,

z kastową lojalnością wobec wojska.

Symbolem podzielonej Francji były dwie wieże, które dominowały nad miastem. Świeżo zbudowana Wieża Eiffla — symbol postępu, techniki, wiary w przyszłość — oraz budowana w tym czasie Bazylika Sacré-Coeur, wzniesiona dla upamiętnienia utopionej we krwi Komuny Paryskiej 1870 roku — na znak pokuty, dla odkupienia Francji za grzechy odwracania się od Boga w porewolucyjnym stuleciu. Czas temu sprzyjał, bowiem wielu Francuzów wierzyło, że upokorzenia doznane w wojnie z Prusami były wynikiem odwrócenia się kraju od wiary.

Akt łaski prezydenta pozwolił Dreyfusowi wyjść na wolność. Dopiero jednak w 1906, po dwunastu latach, doczekał się rehabilitacji, wrócił do wojska i zdążył jeszcze wziąć udział w pierwszej wojnie światowej, a nawet otrzymać Legię Honorową. Zmarł rok przed nominacją Żyda, Leona Bluma, na premiera Republiki.

Zwycięstwo dreyfusistów miało istotne następstwa dla życia politycznego i społecznego Francji. Prawica, zwłaszcza skrajna, została zepchnięta na margines. Sekularyzacja, postępująca od czasów rewolucji 1789 roku, osiągnęła apogeum w 1905 roku, gdy doszło do radykalnej separacji kościoła od państwa, ograniczenia publicznej roli kościoła oraz do równouprawnienia wszystkich religii. Istotną rolę odegrało w tym zaangażowanie Kościoła katolickiego i związanej z nim prasy po stronie obozu wrogięgo republice i Żydom w czasie afery Dreyfusa.

Zwycięstwo sił demokratycznych i republikańskich było jednak połowiczne i tymczasowe. Klęska Francji w 1940 roku była klęską Republiki, całej porewolucyjnej tradycji. Petenizm był spóźnionym o półtora wieku zwycięstwem kontrrewolucji, był też zwycięstwem obozu antydreyfusistów. Znalazło to symboliczne odbicie w zastąpieniu nazwy Republika Francuska przez Pań-

stwo Francuskie. To był ostatni akt kontrrewolucji, który mógł dokonać się tylko pod osłoną III Rzeszy. Ważnym aspektem polityki tego reżimu było wprowadzenie ostrych dyskryminacyjnych ustaw w stosunku do Żydów. Klęska Niemiec była też oczywiście klęską reżimu Petaina i jego projektu politycznego.

Kiedy Charles Maurras, jeden z ideologów kontrrewolucyjnej Francji, został skazany po wojnie za kolaborację z okupantem, jego reakcją były wykrzywane słowa „To jest rewanz Dreyfusa!”. Koniec reżimu Vichy był w istocie końcem Francji kontrrewolucyjnej.

Dlaczego jednak sprawa Dreyfusa jest ciągle obecna w świadomości Francuzów i nie tylko Francuzów?

W pamięci pozostaje na pewno ówczesna trauma, atmosfera wojny domowej, konfrontacja dwóch Francji, dwóch wizji świata, przeciwstawnych systemów wartości — podział wywodzący się w istocie jeszcze z czasów Rewolucji Francuskiej. Wybitny historyk tego kraju François Furet dopiero w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku napisze: „rewolucja francuska się skończyła”.

Ale też w Sprawie Dreyfusa dostrzec można pierwszy sygnał, że dziewiętnastowieczna epoka postępu i optymizmu napotka wkrótce falę resentymentu, strachu i nacjonalizmu. Nienawiść i obskurantyzm nie były tylko pozostałością starych przesądów, lecz żywym ogniem, który wkrótce podpali Europę.

W 1995 roku, 101 lat po rozpoczęciu procesu Dreyfusa, wojsko francuskie oficjalnie uznało niewinność kapitana. Generał Jean-Louis Murrut, główny historyk wojska, przyznał, iż afera Dreyfusa była „wojskowym spiskiem” opartym na sfałszowanych dowodach przeciwko „niewinnemu człowiekowi”. Oświadczenie Murruta było związane ze skandalem, który wybuchł poprzednie-

go roku, powodując dymisję jego poprzednika, gdy w wojskowym piśmie historycznym został opublikowany artykuł kwestionujący niewinność Dreyfusa i dowodzący, że jest to jedynie „teza ogólnie przyjęta przez historyków”.

W 2006 roku, w setną rocznicę rehabilitacji Dreyfusa, odbyła się uroczystość w École Militaire — szkole wojskowej, na dziedzińcu której Dreyfus został zdegradowany i publicznie upokorzony wśród nienawistnych okrzyków: „śmierć zdrajcy”, „śmierć Żydom”. Po stu latach prezydent Jacques Chirac mówił: „walka przeciwko ciemnym siłom nietolerancji i nienawiści nigdy nie jest definitywnie wygrana”. Na dziedzińcu owej szkoły nie było jednak zamówionego przez państwo pomnika kapitana, autorstwa pochodzącego z Polski artysty Ludwika Mittelberga. Rzeźba przedstawiała Dreyfusa trzymającego w ręce złamaną szablę, symbol tego, czego w tym miejscu doświadczył. Wojsko sprzeciwiło się tej lokalizacji. Formalnym powodem był brak dostępu do tego miejsca dla szerokiej publiczności. W rzeczywistości wojsko nie chciało u siebie symbolu własnego upokorzenia. Duch Dreyfusa unosi się ciągle nad Francją. Dreyfus z brązu znalazł dla siebie miejsce u zbiegu dwóch małych ulic, niemających żadnego związku z dramatyczną historią sprzed stu lat.

Czy w polskiej historii istnieje odpowiednik sprawy Dreyfusa? Nieuchronnie nasuwa się pamięć marca 1968 roku. Antysemicka kampania miała chronić istniejący ład polityczny przed narastającym niezadowolaniem dużej części społeczeństwa. Były tam obecne, jak w sprawie Dreyfusa, silne elementy prowokacji. W ówczesnym języku propagandy utożsamiano Żydów, jak we Francji czasów Afery, z siłami obcymi. Nie ulega wątpliwości, że ówczesna

propaganda była przychylnie odbierana przez część opinii publicznej. Jedni bali się zmiany, innych uwodziły nuty nacjonalistyczne, do wielu trafiał przekaz antyżydowski.

W naszym 1968 roku ujrzeliśmy też to, co być może po raz pierwszy objawiła sprawa Dreyfusa — i co błyskotliwie analizowała Hannah Arendt — antysemityzm jako platformę sojuszu części elit z motłochem, w pogardzie dla liberalnych i demokratycznych wartości. W sojuszu tym Arendt widziała zapowiedź ruchów totalitarnych dwudziestego wieku.

Polski Marzec miał oczywiście charakter epigoński, był pozbawiony energii i potencjału totalitarno-rewolucyjnego. Był nostalgicznym podrygiem umierającego ustrojowego eksperymentu.

*Zawsze
będziemy
mieli
Paryż*

Piotr Gruszczyński

„Zawsze będziemy mieli Paryż” — to zdanie wypowieda w *Casablanca* (1942) Ingrid Bergman. Podobnie mówili zapewne zamożni Żydzi osiedlający się w tym mieście w drugiej połowie XIX wieku. Na pewno myśleli tak członkowie rodziny Ephrussich, którzy przyjechali do Paryża w 1871 roku, by zamieszkać w świeżo wzniesionym dla nich domu przy rue de Monceau 81, nieopodal rezydencji rodziny Nissima de Camondo (numer 63), Abrahama (numer 61) i Rebeki mieszkającej po przeciwnej stronie ulicy (numer 60). To właśnie w okolicy Parku Monceau przeniosło się w tej epoce towarzyskie centrum Paryża. Tu powstały olśniewające pałace i kolekcje dzieł sztuki. Siłą rzeczy przychodził tu także Proust. Paryski (i wiedeński) czas Ephrussich opisał potomek tej rodziny Edmund de Wall w książce *Zajac o burztynowych oczach*.

Rodzina Ephrussich pochodząca z Odessy wzbogaciła się na handlu pszenicą — w 1870 roku byli największymi potentatami w tej branży. Karol Joachim Ephrussi — senior rodu, podobnie jak Alfred Rotschild, wysłał swoich dwóch synów w świat. Ignace znalazł się w Wiedniu, a Leon w Paryżu. Trzecim synem Leona był Charles, posądzany o to, że stał się jednym z pierwowzorów Swanna: „Charles jest delikatnej budowy, przystojny, ze starannie utrzymaną ciemną brodą, która w świetle przybiera lekko czerwonawe tony. Nos ma typowy dla Ephrussich: duży, zakrzywiony, czoło — podobnie jak u wszystkich kuzynów — wysokie. Oczy szare, żywe i duże. Charles znany jest ze swego czarującego obejścia. W pierwszej chwili zwraca się uwagę na jego wygląd — wytworny ubiór, nienagannie zawiązany krawat. Dopiero potem słycać jego głos — jest równie dobrym rozmówcą jak tancerzem”. Charles znał wiele języków, miał czas — zwolniono go z powinności wobec

rodzinnego przedsiębiorstwa — a także dużo pieniędzy. Jego namiętnością było kolekcjonowanie sztuki. Swoją pozycję zawdzięczał salonom. Edmund de Goncourt odnotował jego obecność w towarzystwie, zauważając przy okazji, że w salonach „roi się od Żydów i Żydówek”. Zgorszony Goncourt pisał, że „wszyscy Ephrussi są *mal élevés* (źle wychowani) i *insupportables* (nie do zniesienia). Charles’a wszędzie dziś pełno: oczywisty znak, że należy do ludzi, którzy nie znają swojego miejsca; wiecznie zląkniony nowych znajomości, nie wie, kiedy należy powściągnąć swój zapał i wycofać się na drugi plan”. Charles staje się jednym z największych znawców i kolekcjonerów sztuki tamtych czasów, gromadzi przede wszystkim sztukę japońską. Urządza swoje paryskie mieszkanie nader ekscentrycznie. W salonie „na podłodze rozłożył nowy nabytek: utkany z jedwabnej przędzy siedemnastowieczny złocisty kobierzec z Savonnerie, przeznaczony pierwotnie dla jednej z galerii Luwru, przedstawiający alegorie powietrza: dmące w trąby cztery wiatry o wydętych policzkach, otoczone rojem motyli i furkoczących wstążek. Dywan trzeba było przyciąć i dopasować do rozmiarów pokoju”.

Charles gromadził także budzące liczne kontrowersje prace impresjonistów, torując drogę tym artystom nie tylko swoimi recenzjami, ale także doradzając ich kupowanie swoim możliwym przyjaciółom. Sam „kupił od Maneta obrazek przedstawiający pęczek szparagów (...). Obraz przedstawia około dwudziestu szparagów związanych źdźbłem słomy w pęczek. Manet zażądał ośmiuset franków, ale rozgorączkowany Charles zapłacił mu tysiąc. Tydzień po owym zakupie Ephrussi otrzymał mały obrazek sygnowany literą M, przedstawiający leżącą na blacie stołu pojedynczą łodygę szparaga. Do płótna dołączony był bilecik: Pęczek był niekompletny”.

Charles Ephrussi znalazł się na płótnie Renoira *Śniadanie wiosłarzy*. Stoi w głębi obrazu, obrócony plecami, w czarnym cylindrze. „Proust pisząc o tym obrazie, zwraca uwagę na *pana w cylindrze na zabawie ludowej nad wodą, gdzie najoczywściej był nie na swoim miejscu; co dowodziło, że dla Elstira był nie tylko zwyczajnym modelem, ale przyjacielem, może protektorem*. Charles wyraźnie odstaje od reszty towarzystwa, ale występuje tu w potrójnej roli: modela, przyjaciela i mecenasa. W ten sposób Charles Ephrussi, a przynajmniej jego plecy, wkracza do historii sztuki” — podsumowuje de Waal.

Proust należał do szerokiego kręgu przyjaciół Charles'a, którego jego brat Ignace, zajmujący sąsiedni apartament, na skutek zadawnionej niechęci nazywał wyłącznie „Proustillon — podkreślając jego podobieństwo do motyla krążącego z jednego przyjęcia na drugie. Charles, który stał się właścicielem piszącej o sztuce prestiżowej „Gazette”, zaproponował Proustowi współpracę, mimo że nie szczędził mu krytycznych uwag. Zresztą, jak zauważa de Waal, Proust był pilnym czytelnikiem „Gazette”: „z sześćdziesięciu czterech dzieł sztuki, o których mowa w tomach cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu*, większość była reprodukowana w „Gazette”.

Rodzina Ephrussich, podobnie jak wiele innych, które czuły się w pełni zasymilowane, uważała, że ich miejscem na ziemi jest Paryż. Tymczasem we Francji narastał antysemityzm, chorobliwie udokumentowany książką Edouarda Drumonta *La France juive*. Oto mała próbka stylu myślenia autora bestselleru tamtych czasów: „Żydzi wypełzli z gett całej Europy i wzięli w posiadanie nasze historyczne siedziby, pałace, gdzie rozgry-

wały się najdonioślejsze wydarzenia w dziejach starej Francji. Rotschildowie są wszędzie — w Ferrieres, w Les Veaux de Cernay, Ephrussi w Fontainebleau, w pałacu należącym kiedyś do Franciszka I”. Drumont nazywa Żydów „awanturnikami bez grosza”.

„Charles jest napiętnowany jako ktoś, kto operuje w świecie literatury i sztuki. Główne oskarżenie srowadza się do tego, iż dysponując władzą w świecie sztuki, traktuje francuski dorobek artystyczny jak towar. Wszystko czego się Charles dotknie — czytamy w *La France juive* — obraca się w złoto. Nawet jego książka o Dürerze staje się pretekstem do poruszenia wątku żydowskiego. Bo jakże Charles Ephrussi może zrozumieć wielkiego niemieckiego artystę, skoro jest tylko *Landesmanem aus dem Osten*, przybyszem ze Wschodu” — pisze de Waal. Nadchodzi czas afery Dreyfusa, po stronie którego opowiedziała się rodzina Ephrussich. Bardzo szybko „Paryż stał się dla Charles’a obcym miastem. Oto światowiec, któremu zatraskuje się drzwi przed nosem, mecenas bojkotowany przez artystów, których wspierał. Gdy próbuję wyobrazić sobie, jak się czuł, przychodzi mi na myśl opis gniewu księcia de Guermantes: „Ale co się tyczy Swanna, powiadają, jest otwarciem dreyfusistą! Nigdy bym się tego po nim nie spodziewał; on, taki smakosz, umysł pozytywny, kolekcjoner, amator starych książek, członek Jockey Clubu, człowiek otoczony powszechnym szacunkiem, znawca dobrych win (przysyłał nam najlepsze porto, jakie istnieje!), miłośnik sztuki, ojciec rodziny... Ha! Bardzo się zawiodłem!”.

Tymczasem, im bardziej narasta antysemicka nagonka, tym bardziej Francuzi pochodzenia żydowskiego udowadniają lojalność i przywiązanie do swojej ojczyzny. Swego rodzaju apogeum patriotyczne następuje w czasie Wielkiej Wojny, jak we Francji nazywa się I woj-

nę światową. Ilustracją dla tych zdarzeń mogą być wypadki, które rozgrywały się w bliskim sąsiedztwie Hotelu Ephrussi, na rue de Monceau 63.

W 1911 roku bankier Mojżesz de Camondo, urodzony w Konstantynopolu, pochodzący z rodziny żydów sefardyjskich uszlachconych przez króla Włoch w 1867 roku, zbudował tu neoklasycystyczny pałac. Siedziba jego rodziny stała się zarazem miejscem, w którym Mojżesz ulokował swoją wspaniałą kolekcję XVIII-wiecznych mebli francuskich. Syn Mojżesza — Nissim — służył podczas wojny w armii francuskiej. Zginął 5 września 1917 roku w Lotaryngii w wieku 25 lat podczas lotu zwiadowczego, który odbywał własnym samolotem. (Proust wysłał Mojżeszowi list kondolencyjny.) Zrozpaczony ojciec pozbawiony dziedzica w linii męskiej zapisał swój pałac wraz z całą kolekcją mebli, którą starannie uzupełniał aż do śmierci, państwu francuskiemu, pod warunkiem utworzenia w nim muzeum imienia Nissima de Camondo. Po śmierci Mojżesza w 1935 roku otwarto tu oddział Muzeum Sztuk Dekoracyjnych. Córka Mojżesza — Beatrycze — nie czuje się Żydówką, na początku 1942 roku przyjmuje chrzest. W tym samym roku ulega rozpadowi jej małżeństwo z Leonem Reinachem. Syn Bertrand zostaje z ojcem, córka Fanny z matką. Dekrety antyżydowskie rozpoczęły konsekwentną konfiskatę dóbr żydowskich. Leon Reinach daremnie protestuje przeciwko tej polityce, powołując się na swoich przodków i ich wkład w budowanie dziedzictwa narodowego Francji. Leon wyjeżdża do Pau, tam dołącza do niego syn. Beatrycze odmawia opuszczenia Paryża. Codziennie rano odbywa konną przejażdżkę w Lasku Bulońskim z żółtą Gwiazdą

Dawida na ramieniu, bierze też udział w zawodach jeździeckich, rywalizując z oficerami niemieckimi. Pod koniec 1942 zostaje aresztowana razem z córką. Do dziś nie wiadomo, czy aresztowania dokonała policja niemiecka czy francuska. Wkrótce aresztowano też Leona z synem. Rodzina spotkała się w obozie w Drancy. 20 listopada 1943 roku Leon, Fanny i Bertrand zostają wywiezieni do Auschwitz. W marcu 1944 roku do Auschwitz wywieziono Beatrycze. Nikt z nich nie przeżył.

Na stronie Muzeum Nissim de Camondo trudno znaleźć informacje na ten temat. Muzeum zachęca do zwiedzania zdaniem: „Prywatność domu z początku XX wieku”. W bramie prowadzącej na dziedziniec pałacu zbudowanego przez Mojżesza de Camondo można odnaleźć tablicę informującą o dziejach rodziny. Panie w recepcji pytane o dom Ephrussich uprzejmie wskazują drogę, uprzedzając rozczarowanie: „Ale tam nie ma nic do zwiedzania”. Zawsze będziemy mieli Paryż.

*Francuzi.
Reportaż
według
Prousta?*

Z Krzysztofem Warlikowskim
rozmawia Piotr Gruszczyński

Czym jest dla ciebie powieść Prousta?

To reporterski zapis świata z zawartą w nim diagnozą końca. Naznaczenie końcem, który ukonkretniła historia, spowodowało, że ta rzeczywistość została poddana natychmiastowej mitologizacji, a zarazem utkwiała gdzieś głęboko w nas, ukryta. Mityczność tego świata nadaje mu powagę.

Do czego jest nam potrzebna ta kronika? Czy to mit założycielski naszych czasów? Czy istnieje jakaś paralela między lękowym i schyłkowym postrzeganiem świata przez Prousta i tym, w czym dziś żyjemy?

Mamy tu taką figurę: mały Proust zapisuje wielki świat, a w rezultacie daje to mały świat zapisany przez wielkiego Prousta. Ale dla mnie perspektywa widzenia małego Prousta jest o wiele bardziej interesująca. Mały Proust, czyli Proust wystraszony, neurotyk, pół-Żyd, homoseksualista, ukrywający się pod mistyfikacją literacką.

Dla mnie, dla tych, którzy pamiętają komunizm, ten proustowski mit założycielski ma trochę inny charakter niż dla społeczeństw zachodnich. W zaskakujący sposób ten autor był ulubieńcem komunizmu. Wykorzystywano wtedy obraz zdegenerowanego świata paryskiego sprzed pierwszej wojny światowej i używano go jako straszaka przed światem polskim sprzed drugiej wojny. Traktowano Prousta jako krytyka systemu. Oczywiście pomijano fakt, że ta rozgrywka proustowska kończy się zawsze na etapie indywidualium konfrontującego się z czasem, przemijaniem i śmiercią. A przecież coś, co mogło się wydawać krytyką, jest reportażem ze świata, który już w oczach Prousta stawał się światem mitycznym, a nie realistycznym, mimo reporterskiego punktu wyjścia. Każde pokolenie potrzebuje swojej dekadencji, poczucia schyłku i końca. Może zabezpieczamy się

tak przed gwałtownym poczuciem utraty, którą przynosi każdemu śmierć?

Z pewnością jednak w czasach komunizmu można było schować się przed rzeczywistością w świecie Prousta.

Był to świat idylli, jej pozór był nieprzenikniony.

Tak, to się wydawało idyllą, podczas gdy Proust cały czas mówi o okrucieństwie tej rzeczywistości i mówi z perspektywy jej ofiary. Wobec tego można powiedzieć, że wzięcie się za Prousta w teatrze dziś jest postmarksistowskim czy nawet neomarksistowskim przedsięwzięciem reżyserskim.

Proust jest jednak bardzo przewrotnym krytykiem rzeczywistości: z jednej strony wskazuje jej wszystkie podłości i świństwa, z drugiej nie przestaje opisywanego świata podziwiać. W tym sensie ta krytyka jest krytyką nieefektywną, bo rujnując pewne wyobrażenia, jednocześnie je umacnia.

Podobnie grał z rzeczywistością Visconti: komunista i arystokrata, który krytycznie widział to, w czym żył, a zarazem pozostawił nam obraz zmierzchu bogów. Wciąż jednak mówimy o bogach. I taki jest też sens monologu Charlusa o Pompejach, które oplakuje, a jednocześnie oskarża o dyletantyzm. To jest jakaś europejska niemoc, niemożliwość. Ten świat tak piękny jest jednocześnie winien katastrofie, w której się dziś znaleźliśmy. Ta katastrofa jest też naszą projekcją na przyszłość. Jesteśmy świadkami nieustającego, nawracającego procesu barbaryzacji.

Co stanowi fundamenty Proustowskiego mitu założycielskiego?

Zdanie, które pada w ostatnim tomie, w którym Narrator mówi, że opisze ludzi, „choćby w tym opisie mieli przypominać potwory”. Ono stanowi klucz do zrozu-

mienia tej na pozór dowcipnej Proustowskiej krytyki, która w swej istocie jest straszna. Która nie wywołuje kataklizmu narodu, choć afera Dreyfusa, będąca jedną z osi powieści, taką katastrofą była i podzieliła świat nieodwołalnie.

To prawda, w tej powieści nie ma wielkich kulminacji, wszystko jest tkane cienko i po cichu. Trzeba wielkiej wnikliwości czytelnika, żeby dostrzec rozmiar skandalu i prowokacji autora.

Upudrowany i uszminekowany Marcel Proust jest bardzo niebezpiecznym autorem. Właściwie XX wiek powinien go za tę powieść zabić, bo to był z pozoru Francuz, a w gruncie rzeczy Żyd, z rodziny, która się naturalizowała, niewierzący; Żyd, który zapał się swojego boga, przyjął innego bądź nie. To przecież z takich środowisk brali się żydowscy komuniści w różnych momentach XX wieku.

Metaforą tego zastygającego w micie świata są dla Prousta Pompeje. Zatrzymana w pół gestu cywilizacja, zerwany film w momencie, w którym na murach znaleziono napis „Sodoma, Gomora”. Czym byś wypełnił swoje Pompeje?

Wypełniłbym je kinem włoskim od Rosselliniego po emblematyczną śmierć Felliniego. To kino towarzyszyło człowiekowi powojennemu, próbując go stworzyć od nowa. Zniknęło nagle i zostawiło nas z pytaniem: dlaczego zniknęło, dlaczego dziś go nie ma?

Uległość Houellebecqa pokazuje społeczeństwo francuskie jako rodzaj świata, który nastąpił po upadku Pompei – w którym nie wykonano pracy nad sobą, tylko na skutek cynizmu, atrofii pasji, dyletantyzmu, ignorancji, wyrachowania i całkowitego wyjąłowania tego, co można nazwać arką kultury, z łatwością wyrzeczono się kultury europejskiej, oddając się we władanie islamu.

Antynomia Proust — Houellebecq jest mocna. Jeden otwierał XX, drugi XXI wiek, każdy opisywał katastrofę swego czasu.

Od starzenia się Europy gorsze jest starzenie się kultury europejskiej i modelu kultury europejskiej. Zajmujemy się ekonomią i polityką, które przechodzą regularne fale kryzysów, a tymczasem walka powinna się toczyć o to, jakiego człowieka doniesiemy do przyszłych czasów, na przykład do roku 2100 czy do 3000. Czy kino włoskie nie troszczyło się właśnie w taki sposób o człowieka? Czy to my będziemy ostatnimi Mohikaninami myślenia, którzy wierzyli, że w ostatecznym rezultacie tylko sztuka może naprawić świat?

Istnieje też negatywna mitologia Prousta jako pisarza niezrozumiałego i hermetycznego. Andre Gide odrzucił jego rękopis. A dla teatru — czy Proust nie ma swojej mitologii negatywnej?

Mamy spektakl składający się z dziesięciu sekwencji, ułożonych według klucza pochodzącego od tytułów tomów, czasami rozdziałów. Tyle że już zaczyna się nasza gra z tymi tytułami i poszukiwanie nowych sensów. *W stronę Guermantes* nie oznacza sentymentalnej podróży do Combray do Genowefy Brabanckiej, tylko podróż w najstraszliwszy i zarazem najbardziej upragniony dla Narratora świat, który odrzuca go z racji jego żydowskości; który jest światem antysemitycznym, izolującym się od ludzi bez nazwiska i bez przeszłości. *W Stronie Swanna* też nie ma podróży do dziecięcego uczucia do dziewczynki, tylko jest podróż do Swanna Żyda i dreyfusisty. To nie Swann jest bohaterem tej sceny, ale wywołany przez zidiociałą arystokrację, niczym z seansu spirytystycznego Felliniego, duch Dreyfusa. *Sodoma i Gomora* przesuwają się w czasy wojenne i obejmuje treści z ostatniego tomu, gdzie burdel męski wypchnięty francuskimi

żołnierzami staje się dla Prousta najlepszym sposobem opisu pierwszej wojny.

Tytułem *W cieniu zakwitających dziewcząt* nazwaliśmy monolog wzięty z *Sodomy i Gomory*, dotyczący osobliwej klasyfikacji gatunkowej homoseksualistów, w którym Proust przenosi nomenklaturę przyrodniczą na grunt ludzki. Pierwszy sposób legalizowania homoseksualizmu, który w przyrodzie funkcjonuje naturalnie. Pokazywania człowieka jako kwiatu zapłodnionego bądź jałowego, zwiędłego lub rozkwitającego — ta kwietność nakłada na człowieka parę obowiązków takich jak rozmnażanie, które nie pozwala mu zwiędnąć na marne. Wolny od religii Proust pozwala sobie na zobaczenie człowieka poprzez Darwina i przyrodę, w wielkiej wolności i czystości gatunkowej. To daje uwolnienie od wszelkich lęków, tabu, psychoz.

Tyle że Proust trzyma cały czas ironiczny dystans wobec przedmiotu badań. Jak przenikliwie zauważył Walter Benjamin, Proust miał bardzo silnie rozwinięty palec wskazujący i bardzo słaby dotyk. To powoduje, że Proustowski reportaż nie może być dotkliwy, bo to byłoby nieeleganckie.

To bardzo perwersyjna literatura, która mydli czytelnikowi oczy. Może dlatego Proust pozornie nie zmienił świata swoją powieścią, a przecież zmienił. Tylko my tego wciąż nie potrafimy ukonkretyzować.

Proust nie pozwala obciążyć się odpowiedzialnością za to, co napisał. Wymyka się w literaturę.

W teatrze trzeba przyprzeć go do muru, spowodować, żeby z jego nienamacalnych słów wydobył się krzyk. Wykrzyczany Proust to jest sprzeczność, coś niemożliwego. Proust ukrywa i kamufluje, na przykład w salonie Guermentesów mówi się o rzeczach codziennych, botanice,

aferach politycznych, plotkuje, kto z kim, i więzi Oriane, a także emocje wszystkich bohaterów tej sceny. To zabawa w rękawiczkach ludźmi. Niedotykalna, a zarazem dotkliwa. Dalej jest *Uwięziona* albo uwięziony, uwięzione, uwięzieni. Kobiety, mężczyźni, mężczyzno-kobiety, zazdrości o kobiety z kobietami, zazdrości o kobiety z mężczyznami, o mężczyzn z kobietami, o mężczyzn z mężczyznami. I wreszcie mistyfikacja mężczyzny homoseksualnego tworzącego fikcję miłości do kobiety homoseksualnej. Dlaczego Proust, wymyślając historie miłości mężczyzny do kobiety, musi być zazdrosny o kobietę, która ma inne kobiety? Czy to oznacza, że Proust mówi o swojej największej zazdrości wobec mężczyzn — zazdrości o jego kobiety, czy raczej o zazdrości o jego mężczyzn?

A to wszystko nazywa się „Francuzi”.

Trzeba było znaleźć dla tych postaci wspólny mianownik, dla ich ikoniczności i barbarzyństwa. Francuskość to coś, co generalnie podziwiamy. Ale możemy też myśleć o francuskości jako czymś zdegenerowanym. Istnieją przecież dwa uosobienia francuskości: pomnik Republiki i sedes Ludwika XIV oglądany w Wersalu przez całą Francję.

Francuzi. Reportaż według Prousta?

Reportaż to też francuskie słowo.

W SPEKTAKLU WYKORZYSTANO FRAGMENTY
NASTĘPUJĄCYCH UTWORÓW LITERACKICH:

W poszukiwaniu straconego czasu Marcel Proust
w tłumaczeniu Tadeusza Boya-Żeleńskiego,
Macieja Żurowskiego i Juliana Rogozińskiego
Ultimatum Fernando Pessoa
w tłumaczeniu Mateusza Rulskiego-Bożek
Fedra Jean Baptiste Racine
w tłumaczeniu Tadeusza Boya-Żeleńskiego
Fuga śmierci Paul Celan
Paul Celan, *Mohn und Gedächtnis*
© 1952, Deutsche Verlags-Anstalt, München,
in der Verlagsgruppe Random House GmbH

W SPEKTAKLU WYKORZYSTANO FRAGMENTY
NASTĘPUJĄCYCH UTWORÓW MUZYCZNYCH:

Kartka z albumu. Utwór na wiolonczelę i taśmę Paweł Mykietyn
Nokturn cis-moll nr 1, op. 27 Fryderyk Chopin
Dziadek do orzechów Piotr Czajkowski
Peleas i Melisanda Claude Debussy
Żydówka Jacques Fromental Halévy
I'm Waiting Here i *Wishing Well* David Lynch
Lujon Henry Mancini
Tako rzecze Zaratustra Richard Strauss

W SPEKTAKLU WYKORZYSTANO FRAGMENTY
NASTĘPUJĄCYCH FILMÓW:

L'Hippocampe (Konik morski)
35 mm film, 1933 Jean Painlevé (1902-1989)
© LES DOCUMENTS CINEMATOGRAPHIQUES

Zdjęcia roślin i owadów
© BBC Motion Gallery / Getty Images

REDAKCJA PROGRAMU

Piotr Gruszczyński, Anna Lewandowska

KOREKTA

Katarzyna Nadana

WYDAWCA

Nowy Teatr

ISBN

978-83-938080-0-7

DYREKTOR

Karolina Ochab

DYREKTOR ARTYSTYCZNY

Krzysztof Warlikowski

DYREKTOR ADMINISTRACYJNO-TECHNICZNY

Paweł Kamionka

ZESPÓŁ ARTYSTYCZNY

KIEROWNIK LITERACKI I DRAMATURG Piotr Gruszczyński

KIEROWNIK MUZYCZNY Paweł Mykietyn

SPECJALISTA DS. SCENOGRAFII I ARANŻACJI WNĘTRZ Małgorzata Szczęśniak

ZESPÓŁ AKTORSKI

Magdalena Cielecka, Ewa Dałkowska, Maja Ostaszewska,
Magdalena Popławska, Andrzej Chyra, Bartosz Gelner, Wojciech Kalarus,
Marek Kalita, Zygmunt Malanowicz, Piotr Polak, Jacek Poniedziałek,
Maciej Stuhr

INSPICJENT

Łukasz Józków

ASYSTENT DYREKTORA ARTYSTYCZNEGO

Katarzyna Łuszczuk

ASYSTENT DRAMATURGA

Anna Lewandowska

DZIAŁ PRODUKCJI I KOMUNIKACJI

KIEROWNICZKA DZIAŁU PRODUKCJI I KOMUNIKACJI Joanna Nuckowska

PRODUKCJA Agnieszka Delman, Anna Makowska

EDUKACJA Maria Wilska

PROMOCJA Ewa Cichowicz-Vedral, Natalia Osadowska

KOORDYNACJA PRACY ARTYSTYCZNEJ Adam Kasjaniuk

IMPRESARIAT Zofia Szymanowska

BIURO OBSŁUGI WIDZA Anna Makowska

KIEROWNIK WIDOWNI Beata Zadroga

KASA Katarzyna Włodkowska

DZIAŁ TECHNICZNY

PRACOWNIA OŚWIETLENIOWA Dariusz Adamski

PRACOWNIA AKUSTYCZNA Mirosław Burkot

SPECJALISTA DS. TECHNICZNYCH I ADMINISTRACYJNYCH Maciej Żurczak

GARDEROBIANE Elżbieta Fornalska, Ewa Sokołowska

CHARAKTERYZATORKI Joanna Chudyk, Monika Kaleta

REKWIZYTOR Tomasz Laskowski

OBŚLUGA SCENY Kacper Maszkiewicz

DZIAŁ ADMINISTRACYJNY

SPECJALISTA DS. ADMINISTRACJI Maria Wąsikowska

SEKRETARIAT Justyna Naworol

ZAOPATRZENIE Stanisław Wójkowski

DZIAŁ KSIĘGOWY

GŁÓWNA KSIĘGOWA Joanna Ostromecka

ZASTĘPCA GŁÓWNEJ KSIĘGOWEJ Elżbieta Bańka

KSIĘGOWA Sylwia Borkowska

OBŚLUGA PRAWNA

r.pr Emilia Barabasz

DZIAŁ INWESTYCYJNY

KIEROWNIK DZIAŁU INWESTYCYJNEGO Maciej Czeredys

GŁÓWNY SPECJALISTA Dorota Flinker

SPECJALISTA Maciej Walczyna

ASYSTENT Anna Lewandowska

NOWY TEATR

ul. Madalińskiego 10/16

02-513 Warszawa

tel. +48 22 379 33 00

fax. +48 22 379 33 01

sekretariat@nowyteatr.org

www.nowyteatr.org

Nowy Teatr jest miejską instytucją kultury



Dofinansowano ze środków
Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

Wyjazd na festiwal Ruhrtriennale w Gladbeck zorganizowano
we współpracy z Instytutem Adama Mickiewicza

CULTUREPI

Partnerzy spektaklu

BOBBI BROWN



Patroni medialni spektaklu

