



**Rec.: Józef Wróbel, Miara cierpienia. O
pisarstwie Adolfa Rudnickiego. Kraków
(2004).**

Sławomir Buryła

III. R E C E N Z J E I P R Z E G L Ą D Y

Pamiętnik Literacki XCVII, 2006, z. 2
PL ISSN 0031-0514

Józef Wróbel, MIARA CIERPIENIA. O PISARSTWIE ADOLFA RUDNICKIEGO. Kraków (2004). (Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”), ss. 310, 2 nlb.

Przez lata pomijana w badaniach literackich proza Adolfa Rudnickiego wydaje się przeżywać od jakiegoś czasu renesans. Jako pierwsza pojawiła się w 1991 roku praca Ruth Schenfeld w języku hebrajskim¹. Całkiem niedawno opublikowała swą rozprawę doktorską Anna Wal². Ostatnio otrzymaliśmy trzecią monografię – *Miarę cierpienia* Józefa Wróbla, edytora i znawcy pisarstwa Rudnickiego³.

Książka ma oryginalną i odświeżającą kompozycję. Badacz rezygnuje z tematyczno-chronologicznej formuły. Dzieli swe rozważania na trzy części, w których kolejno omawia biografię pisarza oraz najważniejsze tematy jego twórczości, a całość zamykają analizy i interpretacje tekstów najbardziej reprezentatywnych dla dorobku autora *Szczurów*.

Część pierwsza, pt. *Biografia i tożsamość*, zawiera cenne ustalenia z życiorysu artysty. Choć może się to wydać dziwne, niezmiernie mało mamy pewnych informacji na ten temat. Rudnicki starannie ukrywał fakty. Biografia ta ciągle nastęrcza wiele istic detektywistycznych zagadek. Np. nie rozpoznany pozostaje – doniosły dla późniejszych wyborów literackich – okres pobytu w wojsku. W notkach biograficznych z kolei podaje się zwykle błędną datę urodzenia⁴.

Rudnicki debiutuje w 1930 roku nowelą *Śmierć aspiranta*. W latach trzydziestych publikuje dużo i zdobywa sobie uznanie. Zmobilizowany w czasie wojny, po klęsce wrześniowej trafia do niewoli, skąd ucieka i po licznych zawirowaniach (jest wśród nich okres lwowski i współpraca z „Nowymi Widnokręgami”) trafia do Warszawy, gdzie ukrywa się „na aryjskich papierach”. Po wojnie wchodzi w skład marksistowskiej „Kuźnicy”.

Za życia nie miał zbyt dobrej recepcji wśród krytyków (przywołajmy m.in. atak Artura Sandauera⁵). Kolejne teksty nie cieszyły się zainteresowaniem badaczy. A filozoficzne parable z lat siedemdziesiątych budziły u nich również pewien niepokój. Niedookreślony status Rudnickiego w świadomości czytelniczej i społecznej oddaje pogrzeb artysty z listopada 1990: „Synagoga warszawska nie wykazała zainteresowania pisarzem, którego nazwiska nie znała, nabożeństwo żałobne odbyło się więc w synagodze paryskiej. Mistrzem ceremonii pogrzebowej został katolicki ksiądz, duszpasterz środowisk twórczych, ksiądz Niewęglowski, który nad grobem odczytał psalm 50. Klepsydry zamieszczone w pra-

¹ R. Schenfeld, *Adolf Rudnicki sofer bejn sznej damot*. Jerusalem 1991.

² A. Wal, *Twórczość w cieniu menory. O prozie Adolfa Rudnickiego*. Rzeszów 2002.

³ Wcześniej pisarstwu Rudnickiego poświęcił J. Wróbel m.in. rozdział w *Tematach żydowskich w prozie polskiej 1939–1987* (Kraków 1991), zatytułowany *Spalony świat Adolfa Rudnickiego*.

⁴ Błędną datę urodzenia (1912) wymienia *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny* (t. 2. Warszawa 1985). Podobnie dzieje się w wielu wyborach prozy Rudnickiego. Jako przykład podać można zbiór pt. *Dżoker Pana Boga* (Warszawa 1989).

⁵ Zob. A. Sandauer, *Bez taryfy ulgowej*. Warszawa 1959, s. 7–30.

sie zawierały chrześcijańską formułę »świętej pamięci« zamiast żydowskiej: »błogosławionej pamięci«. Kiedy trumna spuszczone została do grobu, spod kwiatów ukazał się umocowany na wieku krzyż; ten zdjął Aleksander Bardini» (s. 43).

Część druga, *Kręgi twórczości* – składa się na nią pięć miniszkieców – to prezentacja najdonioślejszych i najbardziej istotnych tematów prozy Rudnickiego. *Lustra artysty* przywołują jeden z najważniejszych. Wielokrotnie i na różne sposoby krytyka mówiła o outsiderstwie autora *Zołnierzy*. Najczęściej wyprowadzano je ze sfery swobodnej decyzji twórcy. Trzeba również pamiętać, że ta „obcość” wynikała w jakimś stopniu z kwestii tożsamości człowieka, który był Żydem wśród Polaków i Innym wśród Żydów. *Nb.* jest to zagadnienie, które dalej czeka na dokładne zdiagnozowanie w literaturze polskiej XX wieku⁶. Słusznie zwraca uwagę Wróbel, że podnoszony przez recenzentów narcyzm Rudnickiego musi być skonfrontowany z wypowiedziami samego artysty, w których – zwłaszcza po tragedii Szosa – dokonuje on ataku na krasomówstwo, formalne pięknoduchostwo, w czym zresztą zbliża się do przemysleń innych kronikarzy „czarnych sezonów”.

Dość skomplikowana i niejasna pozostaje kwestia nazwania i określenia gatunków, jakimi posługuje się Rudnicki. Są to często formy hybrydyczne, dalekie od ścisłego przestrzegania reguł poetyki normatywnej. Kompozycją niektórych z nich rządzi zasada „fragmentu”, co trafnie odnotowuje Wróbel. Poetyka „fragmentu” jest zresztą podstawową kategorią organizującą dzieła pisarza.

W szkicu *Lustra artysty* Wróbel nazywa – na przykładzie dziennika – jedną z ważniejszych tendencji tej prozy: skłonność do mieszania form wypowiedzi, zmieniania kwalifikacji gatunkowych i statusu poszczególnych tekstów. Jak zauważa, pojęcie dziennika może być sensownie odnoszone do tego pisarstwa w dwóch znaczeniach. Pierwsze wiązałyby się z dziennikiem *sensu stricto*, który Rudnicki prowadził konsekwentnie przez kilkadziesiąt lat (od 1947 r. do jego śmierci powstało 80 zeszytów). Drugie ma charakter mniej skonwencjonalizowany i zarazem mniej problematyczny z punktu widzenia genologii. Rudnicki odnosił je bowiem do dzieł fikcjonalnych, przedrukowywanych następnie w tomach opowiadań. „Sama, zarzucona później koncepcja »epoki pieców« jako fresku rozwijanego w czasie ma, także z powodu swojej temporalności, charakter *quasi*-dziennika” (s. 63). Jak się wydaje, a przekonuje do tego autor *Miary cierpienia*, Rudnicki również całość własnego dzieła traktował jako swego rodzaju dziennik. Przemawia za tym występujący w nim od czasów przedwojennych termin „kartki” (później: „niebieskie kartki”, co odsyła do koloru okładek ówczesnych zeszytów).

Ważne dla przyszłych badaczy dorobku autora *Niebieskich kartek* są spostrzeżenia Wróbla dotyczące kategorii liryczności i epickości. Jak stwierdza, diarystykę Rudnickiego przenika często żywioł liryczny. Nie mamy tu do czynienia z „rasową opowieścią epicką”, ale ze zwięzłymi, lapidarnymi zdaniem, w których dominuje ton wyznania. Również w opowiadaniach, nowelach i innych formach fabularnych od czasu do czasu ów żywioł daje o sobie znać.

Teatr, gra i święto to analiza trzech najbardziej pojemnych metafor przewijających się przez całą twórczość Rudnickiego. Pierwsza z tych kategorii jest zarezerwowana dla świata stosunków międzyludzkich, a nade wszystko dla ambiwalencji miłości. Ujawnia się też w fascynacji Rudnickiego teatrem. Druga ściśle się z nią wiąże. Znamienne, że nawet wydarzenia z marca 1968 pisarz pojmował – nie bez powodu – jako grę, w której pionkami byli Żydzi. Wyjątkowej pozycji „święta” i pokrewnej mu sakralizacji świata w prozie Rudnickiego nie trzeba chyba udowadniać.

Podobnie nie trzeba nikogo przekonywać, iż jedną z literackich obsesji autora *Narze-*

⁶ Nie znaczy to, że takie prace się nie pojawiły. Zob. np. E. Prokop-Janiec: *Międzywojenna literatura polsko-żydowska*. Kraków 1992; *Żyd – Polak – artysta. O budowaniu tożsamości po Zagładzie*. „Teksty Drugie” 2001, z. 1.

czonego *Beaty* była miłość. Nie bez powodu też uchodzi on za XX-wiecznego mistrza tej tematyki. Sądzę, tak jak Wróbel, że tym, co charakterystyczne dla jej przedstawienia, a zarazem tym, co najbardziej w niej urzeka, jest nie przekonanie o fatalizmie uczucia, pozostające w czytelniku po lekturze *Niekochanej*, ale owa poetycka aura, umiejętność, z jaką udaje się artyście nadać nawet najbardziej prozaicznemu z miłosnych drgnień wymiar poetyckiego uogólnienia. Rudnicki doskonale wie, iż rzeczywistość zakochanych roi się od nic nie znaczących – dla wszystkich poza nimi – rekwizytów, niezrozumiałych dla nikogo innego cudownych sensów chwil i miejsc. Potrafi je ożywić tak, by ewokowały nastrojowym pięknem. Co znamienne, ten specjalista od historii miłosnych mało uwagi poświęca opisom wyglądu zewnętrznego kochanków. Poprzestaje zwykle na krótkim studium twarzy. Interesuje go bowiem wszystko to, co dzieje się w ich umysłach. Słusznie konstatuje Wróbel: „Regułą Rudnickiego jest, że spełnienie dokonuje się niejako poza sceną, na której bohaterowie toczą nieustanne rozmowy o swojej miłości. Dozwolony jest jedynie gest, dotknięcie wyrażające czułość” (s. 100). Pisarza fascynuje graniczące z masochizmem cierpienie miłosne, które – jak należy sądzić – samo w sobie ma jakąś moc oczyszczającą. Przy czym autor *Paleczki* szczególną pozycję w swoich utworach wyznacza kobiecie. Krytyka feministyczna powinna poświęcić więcej uwagi jego dziełom. Znalazłaby w nich interesujący materiał do przemyśleń. Monografista jest zapewne tego świadom i zaznacza jedynie możliwe tropy badawcze, wspominając – za Rudnickim – chociażby o specyficznym traktowaniu kobiecości w historii kultury Zachodu czy w żydowskiej ortodoksji religijnej. Nie szczędzono w nich deprecjonujących sądów. Wszystkie te problemy analizuje Wróbel w szkicu *Pył miłosny*.

Życie na ruinach przybliży bardzo płodny krąg tematów, niewyczerpane źródło pomysłów literackich, jakim była dla Rudnickiego zagłada 3-milionowej społeczności polskich Żydów. Nie jest on ani pierwszym, ani ostatnim twórcą podejmującym zagadnienie Szoa i zadającym zarazem kłam opinii Adorna o niemożliwości pisania po Oświęcimiu. Ogromna potrzeba utrwalenia w słowie świata spoza paradygmatów rozumu okazywała się silniejsza od dylematów etycznych, na które wskazywał niemiecki filozof.

Nie znajdziemy tu eksperymentu z ducha Leopolda Buczkowskiego. Rudnicki nie odrzuca całkowicie techniki realistycznej, do której zdążył być już przyzwyczajai swych czytelników. Nie znaczy to jednak, że jego proza nie ewoluuje pod tym względem. Przeciwnie, od ujęcia realistycznego stopniowo przechodzi do metaforycznego i do wykorzystania symboliki biblijnej, przez konwencję oniryczną aż do groteskowej deformacji rzeczywistości. Tendencję tę tłumaczy monografista, po pierwsze, „pragnieniem dania ekstremalnym przeżyciom odpowiedniego wyrazu i ukazania rozbitego świata”, po drugie – „skierowaniem się w stronę poetyckiego opowiadania w duchu Schulza” (s. 123).

Parabola i mistyka podejmuje dochodzącą w latach siedemdziesiątych coraz odważniej do głosu problematykę lakonicznej i wieloznacznej przypowieści. Zagadnienie to ma dwa źródła – literackie (w utworach Kafki) i nieliterackie (w tradycji żydowskiej: starotestamentowej i rabinicznej oraz chasydzkiej). Fascynacja dziełem autora *Zamku* widoczna jest w ciemnej, pesymistycznej tonacji miniatur Rudnickiego. Znajdujemy się wraz z bohaterem w dziwacznym świecie, którego zasad nigdy nie poznamy. Pozostaną tajemnicą tak dla nas, jak i dla kręgu postaci zaludniającej tę amorficzną rzeczywistość. Rozważając paralele z Kafką, Wróbel wskazuje na rolę inicjalnego zdania, które – podobnie jak w przypadku praskiego mistrza – od razu wprowadza nas w sedno tego świata, bez żadnych tłumaczeń, wyjaśnień. W jego rozwikłaniu nie pomagają również puenty budowane według zasady: im krótszy tekst, tym bardziej zaskakująca puenta. Niestety, krytyk, który był najbardziej predestynowany do wyszukania w tej twórczości odniesień do tradycji żydowskiej – Artur Sandauer – zareagował nieprzychylną, wręcz wrogą oceną. „Odrębność i niepowtarzalność języka doprowadzonego do granic deformacji, nakierowanie na dialog, »dramatyczność«, stała obecność pierwiastka lirycznego – to elementy niepowtarzal-

nej »sygnatury« parabol Rudnickiego, która Sandauerowi wydała się nie dosyć nowoczesna” – pisze Wróbel (s. 143).

Te króciutkie fragmenty prozy są zaludnione przez dwie kategorie postaci: ofiary i prześladowców. Badacz interpretuje powstałe w tym czasie przypowieści jako refleksje na temat rzeczywistości totalitarnej, jej uniwersalnych cech, przestrzegając zarazem przed każdą formą zniewolenia. Nie chodzi zatem li tylko o narzucające się z całą mocą odniesienia okupacyjne.

Wnioski, jakie pisarz wysnuwa z zachowania człowieka w sytuacjach granicznych, są mało optymistyczne. Napawa lękiem szczególnie zbiorowość, tłum, jego uleganie najprostszy instynktom. Rudnickiemu bliski jest los pokrzywdzonych i słabych: intelektualistów, kobiet, ludzi starych, dzieci, Żydów. To temat znany literaturze Holocaustu, wyeksplikowany m.in. w zdaniu z opowiadania Hanny Krall *Jakiś czas*: „Co jest ważne, to żeby stać po stronie tych, którym jest smutno”⁷.

Część trzecia – *Odczytania* – zajmuje połowę objętości *Miary cierpienia*. Większość z zaprezentowanych tu analiz nie dotyczy tematyki Holocaustu, dominującej przecież w wojennych tekstach Rudnickiego. Wróbel skupia się na wydobywaniu cech, które decydują o różnorodności tego pisarstwa i które zarazem przełamują stereotypowy wizerunek autora, sprowadzany najczęściej do jego roli jako kronikarza „epoki pieców”. Ułożone chronologicznie interpretacje spełniają też jeszcze jedną funkcję – przedstawiają ewolucję, jakiej podlegała ta twórczość w ciągu kilkudziesięciu lat. Nie da się oczywiście zaprzeczyć, że cezura jest tu Zagłada. To ona sprawiła, że do większości tekstów powstałych w okresie międzywojennym ich autor zmienił stosunek – przerabiał je, modyfikował. Konflikty w nich ukazane wydały mu się teraz wyblakłe, a namiętności trawiące bohaterów straciły wiele ze swej pierwotnej kategoryczności. Jest w tym jakiś paradoks. Z jednej strony bowiem tematyka, a nawet pewien typ wrażliwości prezentowane w prozie sprzed Szosa są odległe od tych, które przeważać będą w opowiadaniach i nowelach powstałych w nowej rzeczywistości, ogołoconej z polskich Żydów, a z drugiej – poetyka tych dzieł, strona formalna nie ulega radykalnym przemianom. Rudnicki pozostał w dużym stopniu wierny technice wypracowanej w Dwudziestoleciu.

Debiut powieściowy *Szczury* z 1932 r. został – jak odnotowuje monografista – dobrze przyjęty przez krytykę, zapowiadał niepośledni talent. Od razu też zwrócono uwagę na zależność tej prozy od psychoanalizy Freuda. Wróbel bada te powinowactwa w szkicu *Halucynacje młodości*. Jak przekonuje, tytułowy szczur jest tu, identycznie jak u wiedeńskiego lekarza, symbolem fallicznym i znakiem skłonności homoseksualnych bohatera. Ujawnia ciemną stronę jego psychiki, nieakceptowaną społecznie. Wiąże się z atmosferą choroby, destrukcji, rozkładu, ale też grzechu, świadomości winy. Lęk wydaje się najsilniejszym doznaniem determinującym zachowanie i myśli głównej postaci. „Trudno powiedzieć, czy on kogoś kocha, czy kogoś nienawidzi, on się przede wszystkim boi” – stwierdza Wróbel (s. 167). Osamotnienie, poczucie zagrożenia określają całą przedwojenną twórczość autora *Lata*.

Tendencję psychologiczną zapoczątkowaną w debiutanckich *Szczurach* kontynuuje najbardziej chyba znane opowiadanie pisarza – *Niekochana*. W szkicu *Miłość na wygnaniu* Wróbel jednak koncentruje się na związkach tego utworu z tradycją żydowską. Takie postawienie sprawy rzuca dodatkowe światło na dotychczasowe odczytania tekstu, w tym na konstytutywną dla niego problematykę miłości. Badacz – bliski chyba intencjom autora – postrzega w miłości nie tylko sensory i tropy psychologiczne, ale „zasadę, która buduje mocne podstawy świata, jak w *Pieśni nad Pieśniami*, a jej brak stanowi synonim jego rozpadu” (s. 170). W refleksji Wróbla szczególnie cenne jest dostrzeżenie i odpowiednie powiązanie losów dwojga zakochanych, ich postaw – z takim, a nie innym stosunkiem do żydowskiej tradycji.

⁷ H. Krall, *Tam już nie ma żadnej rzeki*. Kraków 2001, s. 60.

Na antypodach psychologizmu wczesnych dzieł Rudnickiego stoją *Żołnierze*. Charakterystyczne, że utwór ukazał się wkrótce po *Szczurach*. Tak więc już debiut zakreślił pole pisarskiej obserwacji, w którym liryczność i fikcyjność zostają dopełnione nurtem dokumentalnym. *Żołnierze* łączą w sobie cechy diarystycznego zapisu, eseju, autobiografii, reportażu. Pozostawmy na uboczu konstatacje prawicowych publicystów, wedle których tekst ten miałby stanowić dowód żydowskości pisarza, objawiający się w znamiennej dla niej niechęci do instytucji zmilitaryzowanych, skrywanym pacyfizmie i defetyzmie. Znane to prawdy i choć ciekawe dla badacza mentalności społecznej, nie mogą być przedmiotem poważnej dyskusji. Spróbujmy natomiast za Wróblem spojrzeć na *Żołnierzy* i powiązane z nimi *Doświadczenia*: z jednej strony, jako na socjologiczne i społeczne studium wiele mówiące o kondycji społeczeństwa i armii w kontekście nadchodzących wydarzeń z września 1939, z drugiej – jako na portret zbiorowy „pokolenia 1910”. I jedna, i druga perspektywa jest uprawniona. Należy przy tym pamiętać, iż – jak zawsze u tego autora – bardziej zajmuje go jednostka i jej losy niż wielkie systemy polityczne oraz ideologie. Cenna i trafna jest tu uwaga Wróbla, że obraz wojska w *Żołnierzach*, *Doświadczeniach* i *Blicu* (z 1941) oscyluje między reportażem, naturalizmem a olbrzymią metaforą społeczną. W szeregach polskiej armii Żydzi czują się osamotnieni, odizolowani, nieakceptowani⁸. II Rzeczpospolita nie potrafiła – mimo zabiegów niektórych środowisk – wytworzyć spójnej wizji narodu, przełamującej różnice między nacjami.

Przed Sądnym Dniem – tak zatytułowany jest szkic poświęcony amorficznemu gatunkowo utworowi *Lato*. Monografista idzie tu – jak się wydaje, słusznie – za intuicjami przedwojennych krytyków, którzy widzieli w nim zlepek realizmu i poetyckości. Podobnie jak inne, także i ten tekst uległ modyfikacji po Soza. Zmianie poddana została pierwsza część, będąca relacją z wakacyjnego Kazimierza, wypełnionego gromadą żydowskich mężczyzn, kobiet i dzieci zażywających odpoczynku. Fragment drugi ukazuje przygotowania do największego święta judaizmu Jom Kipur, zwanego Sądnym Dniem. Obserwujemy chasydów z Góry Kalwarii.

Narrator odnotowuje przejawy antysemityzmu i niechęci do letników w Kazimierzu. Na *Lato* – przy świadomości pewnych uproszczeń – można spojrzeć jako na zapis stanu relacji polsko-żydowskich tuż przed Zagładą. Powszechnej, a przede wszystkim obłędnej obsesji, którą w tekście reprezentuje miejscowy wariat obarczający winą za swą biedę wszędobylskich Żydów. Postać ta – w moim odczuciu – znakomicie oddaje głębokie zakorzenienie antysemitycznych bredni w części naszego społeczeństwa. Ostatnie zdanie z *Lata*: „Wracamy do miast umierać”, okazać się miało prorocze i zarazem tragiczne. Chasydzcy młodzieńcy – nosiciele duchowej harmonii i piękna – skazani są na śmierć. To ich w pierwszej kolejności pochłonie ogień Zagłady. Wróbel chce jednak wyjść poza lekturę wyznaczoną przez późniejszą katastrofę. Właściwego sensu nabierze wtedy pojęcie czasu. „Narracja obnaża coraz bardziej archaiczne struktury temporalne, zaczynając od świeckiego czasu nowoczesnych i powierzchownych mieszczańskich letników, a dochodząc do sakralnego czasu starej religii starego narodu, wobec którego czas letników traci na znaczeniu” (s. 199). Na to wszystko nakłada się atmosfera schyłkowości, końca, ewokowana przez charakterystyczny nastrój odchodzącego lata i zapowiedź zbliżającej się jesieni.

Jedynym utworem ściśle związanym z Zagładą analizowanym w *Odczytaniach* jest *Ginący Daniel*. Rudnicki należy do wąskiego grona pisarzy, którym udało się sięgając do języka *Biblii* nie popaść w banał. Połączenie religii oraz doświadczenia wojennego nie jest łatwe, o czym przekonują nieco naiwne wspomnienia Zofii Kossak-Szczuckiej (*Z otchłani*), Jana Dobraczyńskiego (*W rozwalonym domu*) czy Kantata Wojciecha Żukrowskiego,

⁸ Na temat stosunków narodowościowych w wojsku przed wrześniem 1939 oraz sytuacji żołnierzy pochodzenia żydowskiego zob. m.in. T. Gąsowski, *Pod sztandarami orła białego*. Kraków 2002, rozdz. *Żydzi w wojsku polskim (1918–1939)*.

nie mówiąc o pomniejszej rangi literatach. Monografista szczegółowo ukazuje związki opowiadania z tradycją biblijną. Przenikająca dzieła Rudnickiego swoista fenomenologia cierpienia w tekstach poświęconych Zagładzie osiąga punkt kulminacyjny. Podobnie jak znana i bliska temu prozaikowi identyfikacja żydowskości oraz bólu.

Szkic *Ślad na ścianie* zwraca naszą uwagę na parabolę jako na nośnik autorskiego przesłania. Podjęto tu próbę wyjaśnienia dwóch krótkich opowiadań – *Starej ściany* i *Śladu w kolorze*, z których jedno rozgrywa się w przededniu Zagłady, a drugie po Zagładzie. Ciekawa analiza Wróbla pokazuje, tropiąc proustowskie powinowactwa, paradoksy pamięci nieprzekładalnej ani na słowa, ani na obrazy.

Zainteresowania Rudnickiego przypowieścią ujawnia *Ofiarowanie Izaaka*. Utwór ma dwie wersje. Pierwszą opublikowano w tomie *Teksty małe i mniejsze* z 1971 roku. To uwspółcześniony przekaz pradawnej opowieści, do której Rudnicki podchodzi z dużą swobodą (miejscami może się ona wydać nawet bluźniercza). Pisarz kładzie nacisk na bunt nowej hierarchii wartości wobec starej. Tę pierwszą reprezentują Izaak i Sara (XX-wieczni uciskani: kobieta oraz Żyd), tę drugą – Abraham.

W zbiorze *Noc będzie chłodna, niebo w purpurze* Rudnicki zamieścił inną wersję *Ofiarowania Izaaka* – komentarz do tekstu biblijnego. Przywołując znane z historii myśli ludzkiej eksplikacje biblijnego mitu, Wróbel akcentuje przede wszystkim jego uniwersalny i ciągle żywy sens.

Miarę cierpienia zamyka fragment pt. *Kartka chasydzka*. Nieprzypadkowo przedmiotem refleksji badacz uczynił w nim krótki, bardzo piękny tekst *Panie, jeśli Ci potrzebny jestem właśnie taki...* Ten sakralny w swym charakterze utwór skupia w sobie niemal wszystkie tematy intrygujące i absorbujące uwagę Rudnickiego. Należą do nich: „sytuacja narodu i jego wojennego i powojennego losu, temat niełatwego, ale wzajemnie płodnego i nie dającego się zanegować spotkania polsko-żydowskiego, wreszcie temat twórczości pojmowanej wąsko, jako zadanie pisarza, i najszerszej, jako powołanie każdego człowieka” (s. 296). Króciutkie opowiadanie z końca lat siedemdziesiątych po raz kolejny przypomina o świętości każdego życia i probierzu człowieczeństwa, jakim są miłość i cierpienie.

Praca Wróbla jest dziś – niczego nie ujmując przemyśleniom Anny Wal – najpoważniejszą książką o pisarstwie Rudnickiego. Ważną i potrzebną w perspektywie nie tylko ciągle w niewystarczającym stopniu rozpoznanej tematyki żydowskiej, ale również pełnego obrazu literatury współczesnej.

Sławomir Buryła

Andrzej Werner, WYSOKO. NIE NA PALCACH. O PISARSTWIE JANA JÓZEFA SZCZEPAŃSKIEGO. (Indeks: Anita Kasperek). (Kraków 2003). Wydawnictwo Literackie, ss. 172.

Słusznie nieraz twierdzi się, że opowiadania, powieści i eseje Jana Józefa Szczepańskiego mimo iż doceniane, hołubione przez znawców, znajdują się w cieniu innych dzieł. Nie mają też szczęścia do obszernych i wnikliwych omówień. Wydaje się, że *Wysoko. Nie na palcach* zmieni w jakimś zakresie tę opinię. Autor - Andrzej Werner - znany jest głównie jako znakomity interpretator prozy Tadeusza Borowskiego. Ale i inne książki tego badacza: *Polskie arcy-polskie...*, *Krew i atrament*, dowodzą, że bliskie jest mu to, co niezależne i niepokorne. Przy tym literatura jest dla niego najczęściej pretekstem do rozważań z zakresu historii idei, do konfrontowania jej z problemami współczesności.

Werner nie konstruuje tradycyjnej monografii „życia i twórczości”. To - by tak rzec - nie w jego stylu. Układ całości nie ma ścisłego uporządkowania chronologicznego, choć w ogólnych zarysach odpowiada pojawianiu się kolejnych tekstów Szczepańskiego. Wywód ma charakter eseju, daleki jest od zmundnych i przez to najczęściej nudnych w lektu-