



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Prolegomena do "Wyszywanych orłami" Jerzego Niemojewskiego

Author: Barbara Gutkowska

Citation style: Gutkowska Barbara. (1987). Prolegomena do "Wyszywanych orłami" Jerzego Niemojewskiego. W: W. Wójcik (red.), "Poezja i nostalgia : studia i szkice o literaturze polskiej na obczyźnie" (S. 25-39). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Barbara Gutkowska

Prolegomena do „Wyszywanych orłami” Jerzego Niemojowskiego

Lata 1945—1949 (do Zjazdu Szczecińskiego i narady w Oborach) nie przyniosły dramatom polskiemu odpowiednika debiutu lirycznego Tadeusza Różewicza czy prozatorskiego Tadeusza Borowskiego. Temat wojenny został podjęty oczywiście w wielu utworach, ale zdania krytyki są zgodne¹: dramat nie potrafił uporać się z rozmiarami wstrząsu etycznego, jakim była wojna, totalitaryzm, szczegółowo opracowane systemy zagłady, masowe eksterminacje. Nie potrafił też wyjść poza tradycyjną formę kameralnych dramatów psychologicznych i poetycko-symbolicznych. Do utworów dramatycznych, które zdołały pokonać próbę czasu należą: *Stara cegielnia* (1946) Jarosława Iwaszkiewicza (adaptacja teatralna opowiadania), *Wielkanoc* (1946) Stefana Otwinowskiego, *Orfeusz* (1946) Anny Świrszczyńskiej, *Ocalenie Jakuba* (1947) Jerzego Zawieyskiego, *Homer i Orchidea* (prapremiera 1946) Tadeusza Gajcego, *Dwa teatry* (1946) Jerzego Szaniawskiego, *Niemcy* (1949) Leona Kruczkowskiego.

Podobna sytuacja istniała w twórczości dramatycznej na obczyźnie. „Przez okres wojny i niemal drugie tyle lat tkwiła ona w półuspieniu. Budziła się bądź szukając ujścia w poetyckiej rozprawie z dziejami, bądź też dla znacznie bardziej doraźnych zadań użytkowych, czyli dla zaspokojenia bieżących potrzeb wychowawczo-propagandowych o patriotycznym charakterze.”² — stwierdzał Jan Ostrowski, egzemplifikując swą opinię wymienieniem niewielu utworów artystycznie wartościowych, do których między innymi zaliczył: *Wyszywane orłami* (1946) Jerzego Nie-

¹ Por. m.in. T. Kudliński: *Rodowód polskiego teatru*. Warszawa 1982; M. Piwińska: *Wojenne debiuty dramatyczne*. „Dialog” 1964, nr 7; L. Eustachiewicz: *Dramaturgia polska w latach 1945—1977*. Warszawa 1979.

² J. Ostrowski: *Dramatopisarstwo*. W: *Literatura polska na obczyźnie 1940—1960*. Red. T. Terlecki. Londyn 1964, s. 188.

mojowskiego, *Jankę i Starą Gwardię* (1946) Mieczysława Lurczyńskiego, *Geometrię lagerfueraera Fritscha* (1949) Zygmunta Jabłońskiego.

Dramat Jerzego Niemojowskiego *Wyszywane orłami*, wydany w 1946 roku przez Wydawnictwo Polskiego Związku Wychodźstwa Przymusowego w Hanowerze, jest dramatem poetyckim pisanym wierszem rymowanym, odwołującym się już samą formą i tytułem do romantyzmu, do wytworzonych przez niego mitów, symboli i stereotypów. Rodzi się pytanie: Jaką funkcję mają one do spełnienia?

Czesław Miłosz, omawiając układaną podczas wojny antologię wierszy *Pieśń niepodległa*, posługiwanie się przez twórców stereotypami uzasadniał w taki oto sposób: „Tam, gdzie działają potężne namiętności, jak w Polsce pod okupacją, zdaje się obowiązywać następująca zasada: im mniej utwór literacki odbiega od wzorów znanych, wyuczonych, »banalnych«, tym jest skuteczniejszy.”³

Pogląd ten potwierdziły późniejsze badania J. Święcha i J. Jedlickiego⁴, którzy w nasyceniu literatury wojennej stereotypami dopatrują się natychmiastowej i koniecznej formy obrony przed kataklizmem i — dodajmy — możliwości jego szybkiej interpretacji. Sam Jerzy Niemojowski dzisiaj tak komentuje ten problem: „Wydawało mi się, że dramat powojenny powinien być się sycić sokami poetyckimi, że powinien być dalszym ogniwem linii Słowacki — Wyspiański, że słowem rozwija się w nim ta sama sprawa, a więc i jego postulaty formy powinny się wesprzeć o doświadczenia romantyczne, nawet gdyby miały się od nich odbić pod ostrym kątem. To stanowisko zdezawuowała praktyka dramatyczna w Kraju, która nie umiała się zdobyć na dramat poetycki, a całą sprawę pogorszyła propaganda Różewicza [...], że zdarzeń wojennych nie podobna ująć inaczej niż w poezji.”⁵

Można jednak przypuszczać, że nie tylko tożsamość sprawy współczesnej i romantycznej jest powodem posłużenia się szeroko pojętą formą romantyczną przez tego autora, ponieważ dzięki niej (i czasami jej załamaniu) jako dramaturg przemówił w 1946 roku ostrzej i prawdziwiej od innych dramatopisarzy na temat epoki pieców.

Podkreślić w tym miejscu należy, że twórca ten, jeden z Kolumbów, przeszedł wszystkie etapy wojennego doświadczenia: brał udział w kampanii wrześniowej, jak poeci „Sztuki i Narodu” walczył w konspiracji, jak Tadeusz Borowski doświadczył gehenny obozów koncentracyj-

³ Cyt. za M. Janion: *Czas formy otwartej*. Warszawa 1984, s. 131.

⁴ J. Święch: *Okupacja a stereotypy. Studium z dziejów poezji konspiracyjnej 1939—1945*. Lublin 1977; J. Jedlicki: *Dzieje doświadczone i dzieje zaświadczone*. W: *Dzieło literackie jako źródło historyczne*. Red. Z. Stefanowska i J. Sławiński. Warszawa 1978.

⁵ Cyt. z listu Jerzego Niemojowskiego do Włodzimierza Wójcika z 15 grudnia 1985 roku.

nych, jak wielu rówieśników przeżył dramat decyzji o emigracji. Cały ten tragiczny bagaż został przez niego wpisany w *Wyszywane orłami*. Dlatego nie można się zgodzić z Ryszardem Matuszewskim, gdy mówi, że jest to dramat o obozie koncentracyjnym⁶, bo takie potraktowanie tego utworu krzywdząco zawęża jego problematykę. Obóz jest tylko jednym z aspektów dramatu będącego, co postaramy się wykazać, syntezą losów i przeżyć nie tylko „porażonego śmiercią” pokolenia, ale syntezą doświadczeń ludzkości. Historia stała się w tym dramacie okrutną koniecznością, której wszyscy muszą się podporządkować. Świadomi tej prawdy bohaterowie utożsamiają się z postaciami powieści Conrada i godzą się ze swym losem wiedząc, że niczego nie można już odmienić. Jak oni starają się być wierni nadrzędnym normom etycznym wbrew czasom niszczącym godność człowieka. Walczą przeczuwając klęskę i jednocześnie trwają w przeświadczeniu, że tylko ofiara może taki świat zrehabilitować.

Trzyaktowy dramat Jerzego Niemojowskiego stanowi formalnie spójny amalgamat antycznej tragedii, misterium i dramatu romantycznego. Przyjrzyjmy się więc tej konstrukcji bliżej.

1. Związki z dramatem antycznym.

W poprzedzających każdy akt didaskaliach mamy do czynienia z uobecnieniem zdystansowanego temporalnie do przedstawianych zdarzeń epickiego narratora, który odgrywa rolę koryfeusza. Jego wypowiedzi, jak w antycznej tragedii, są prologiem do mających nastąpić wydarzenia. W kwestiach tych ujawnione zostają jednocześnie dwa plany zapowiadanej akcji: plan historyczny, który dotyczy II wojny światowej: „Jest noc szczęśliwsza od innych w obozie koncentracyjnym: Roman zaprosił przyjaciół na swoje imieniny. Pierwszy przedział bloku, stół, przy nim [...] Leon, który jest Vorarbeitrem, ów Więzień — Polak z komanda śmierci [...]”⁷, i plan ahistoryczny, symbolicznie uogólniający, ewokowany przez niedookreślenie czasu mających rozegrać się perypetii:

„Działo się to roku Pańskiego... ale któżby Bogu ten rok przypisywał — w Polsce, jeśli można Polską nazwać kałużę krwi — w domu starym, w którym historia rozrzuciła po kątach majestatyczny tren i topił się zapach róż na dziewczęcych sukniach.”

(s. 5)

Narrator ten jest świadkiem i zarazem komentatorem zdarzeń, które monumentalizuje przez silną metaforyzację swych wypowiedzi. Jego

⁶ R. Matuszewski: *O wierszach Jerzego Niemojowskiego*. W: tenże: *Wiersze wczesne wybrane*. Warszawa 1983, s. 5.

⁷ J. Niemojowski: *Wyszywane orłami*. Hanower 1946, s. 41. Dalsze cytaty dramatu pochodzą z tego samego wydania.

chór składa się z wszystkich występujących w dramacie postaci, śpiewających w akcie I i III *Kujawiak tragiczny*, komentujący i uwypuklający sens *Wyszywanych orłami*:

Miał dwie dziewczyny — obie równo kochał —
tę czarnooką — tę niebieskooką,
ta, niedostępna, w dzień go wiodła płochą,
tamtą całował nocą.

Wszystko mu dała: oczy granatowe,
z piersi korale, honor, los i słowo,
trud ponad siły, pasowania z mrokiem,
strzały z otwartych okien!

Serce mu dała w czasach niespokojnych,
wojnę tłumila dziewczęcymi dłońmi.
gdy szedł sam na sam rozprawić się z mrokiem —
strzałem z otwartych okien!

Okrył granaty włosami dziewczyny —
pod śniegiem żyją krwawe oziminy,
tłucze się strumień zakowany lodem,
złote dno ma pod spodem.

Mrok drzewa łamie, góry śmierć zatracą,
świat dni dziecinnych skonał — i nie wraca,
wracają tylko — bez sił — twarze tych dni
z warkoczami we krwi!

Upić się winem, dolać w skrzypce ognia —
wszystko tu jedno: wielkość, czyli zbrodnia,
jęk z piersi broczy, taniec w krew się ścina,
krew ma we włosach dziewczyna.

(s. 12—13)

Stanowiąc kompozycyjną klamrę dramatu, ballada ta spełnia funkcje antycznych pieśni: *parodos*, *exodos*, *kommos* (ze względu na swój lamentacyjny charakter) oraz przejętej z tradycji komedii staroattyckiej *parabazy* (przed finałowym śpiewem Roman przemawia do widzów):

Leonie: powiedz tym ludziom — nie wyczerpuje się dramat —
powiedz tym ludziom z widowni — i niech mi chłopcy śpiewają —
po zagłuszenie śmierci pnie się tragiczny kujawiak...!

(s. 55)

Paradoksalne pomieszanie formalnych elementów tragedii i komedii wydaje się strukturalnym dopełnieniem widocznej w utworze koncepcji nieustannego ciężenia nad ludzkim życiem tragicznej ironii. *Sacrum* łączy się z *profanum*, dobro ze złem, wielkość z małością. Ulegają

relatywizacji motywy i osądy ludzkich działań. Każda wartość, każda norma etyczna przestaje mieć charakter arbitralny. Podobnie dzieje się z ludźmi, gdyż żadna z występujących postaci nie wypełnia sobą gotowego schematu. Opalίζουν one miłością i nienawiścią, tchórzostwem i odwagą, szlachetnością i nikczemnością. Umykają jednoznacznej interpretacji: Blanka jest egoistką i bohaterem, Roman narodowym męczennikiem i kapo, Baśka kolaboruje z Niemcami w imię miłości do Romana, w Staszku patriotyzm walczy z wygodnictwem.

Klamrowa budowa utworu dowodzi także nierozwiązalności i otwartości zawartego w nim problemu: przedstawienia nie uznającej kompromisu opozycji między miłością do ojczyzny a indywidualną, intymną miłością do innego człowieka. *Kujawiak tragiczny* podejmuje tym samym (w sposób podobny do *Wyboru* i *Dwu miłości* Krzysztofa Kamila Baczyńskiego) motyw znany od romantyzmu, ale równocześnie go wzbogaca elementem wzmagającym poczucie tragizmu niespełnienia uczuć — śmiercią dziewczyny. Znamienne jest również przedstawienie ojczyzny jako dziewczyny czarnookiej, a więc będącej także upersonifikowaną śmiercią. Śmierć niebieskookiej, symbolizującej życie, staje się w tym kontekście unicestwieniem samej idei miłości. A w świecie pozbawionym tej największej wartości ulega zburzeniu hierarchia wszelkich norm. W człowieku rodzi się gniew i pragnienie zemsty. Powstaje myśl, że „wszystko tu jedno: wielkość, czyli zbrodnia”. Tragedia ludzka zawiera się w uświadomieniu sobie nieprzewycięzalnego konfliktu między dążeniami jednostki a siłami wyższymi, które w dramacie Niemojowskiego reprezentuje Historia.

2. Związki z misterium.

Tradycje misteryjne, nadające omawianemu utworowi walor ponadczasowości, zawarte zostały w hagiograficznie skonstruowanych kolejach życia Blanki, nakładających się na dzieje męki Pańskiej. Utożsamiona z Chrystusem dziewczyna przechodzi, tak jak i On, przez etapy pasyjne (nieszczęśliwa miłość, odtrącenie przez przyjaciół, podjęcie walki i okrutna śmierć) mające prowadzić do rezurekcji osobistej i narodowej.

3. Związki z dramatem romantycznym.

Przejawiają się one w zerwaniu klasycznej jedności czasu, miejsca i akcji, w łączeniu elementów dramatycznych z epickimi i lirycznymi oraz w zastosowaniu kompozycji otwartej, będącej wykładnikiem dysharmonijnej wizji świata. Ale przede wszystkim polegają one na wpisaniu przez Niemojowskiego swego dramatu w nurt teatru narodowego, który konstytuuje: kondensacja patriotyzmu, historyzm odbijający się w realiach wojennych, kreacja postaci Blanki i Romana, odwołująca się do romantycznych mitów buntu i ofiarnictwa, męczeństwa i straceńczego bohaterstwa, obecność scen wizyjnych, a także ludowość bał-

ład i *Kujawiaka tragicznego*. Należy jednak zwrócić uwagę na odmienny — bo naturalistyczny — charakter scen będących wizjami bohaterów — *Wyszywane orłami* od scen dotychczas za takie uznawanych. Pozbawione wszelkiej metafizyki przedstawiają martyrologię narodową: przesłuchanie i torturowanie Baśki (akt I), życie w obozie koncentracyjnym (akt II), męczeńską śmierć Baśki (akt III). W każdym akcie tworzą one odsłonę, której wydarzenia rozgrywają się czasowo równolegle do zdarzeń bezpośrednio przed nią przedstawianych i dalej kontynuowanych. Nałożeniu na obraz odsłony obrazu aktu odpowiada także nałożenie i uzupełnianie się kwestii wygłaszanych przez uczestników obu scen. Ich dialogi zaczynają współbrzmieć i nawzajem się motywować. Względna normalność harmonizuje z kaźnią, powodując wzmaganie się napięcia dramatycznego i wojennego koszmaru:

[powstaje melodia kujawiaka]
 [pary zrazu nieruchome]
 [potem zaczynają chylić się rytmicznie]
 [...]
 [zaczynają tańczyć jak we śnie]
 [od tej chwili aż do końca tańca słychać wzrastające krzyki Baśki]
 [...]
 [od przodu sceny wchodzi Günther, niosąc Baškę]
 [warkocze włoką się po ziemi]
 [...]
 [Günther podbija jej twarz do góry pięścią]
 Krüge Mów!
 Baśka Gdzie jestem?
 Krüge U nas,
 przyjaciół wiernych i oddanych
 Baśka Zanim...
 Krüge Bij w brzuch!
 Baśka (z wysiłkiem) Już nie bij...
 Günther Zanim?
 Krüge Dobra robota!
 Staszek Gdyby z cienia
 wynurza mi się jej spojrzenie,
 Leon Teraz ją włoką racie Hunów!...
 Wojtek Teraz rozkrwawia włos o ścianę...

(s. 14—15)

Daleko odbiega Niemojowski od fantasmagoryjnej, nadrealnej rzeczywistości dramatów Mickiewicza, Słowackiego, Wyspiańskiego czy Cechowicza. Realistyczne wizje jego bohaterów — wraz z dialogami — służą tworzeniu prawdy historycznej utworu; dramatu o terrorze niemieckim i prześladowaniach młodzieży polskiej walczącej z tym terro-

rem. Lecz ten faktografizm zostaje przekroczony dzięki uogólnieniu przedstawianych obrazów. Ich generalizację zawarł dramatopisarz:

1) w didaskaliach;

2) w pieśniach, balladach, *Kujawiaku tragicznym*, które to motywy muzyczne działają na tej samej zasadzie, jak pieśni z *Dziadów* — „[...] wyrażają uczucia zbiorowe, [...] stają się własnością ogółu i ten ogół reprezentują. Przenoszą też wyrażane uczucia ściśle granice chwili dziejowej, podają przyszłości. Stąd są potężnym, czysto poetyckim środkiem uogólnienia w dramacie.”⁸ Sam *Kujawiak tragiczny*, tańczony w akcie I „jak we śnie”, przypomina też somnambuliczny taniec Chocholi z *Wesela S. Wyspiańskiego*; podobnie sfunkcjonalizowany, porusza jednak inną problematykę: taniec Chochoła symbolizował tragizm idei dążącej do czynu, a *Kujawiak* Niemojowskiego przedstawia tragizm idei i samego czynu oraz niezmienną polską postawę wobec konieczności dziejowych;

3) we fragmentach epickich, tj. monologach Chłopców-Więźniów zdających relację o ostatnich chwilach życia Blanki i jej 12 towarzyszy zamordowanych przez Hamana:

Stos pałacy zostawił i zepchnął nas do obozu,
zameldował, że w górze zostały jeszcze dwa ciała:
zewłok psi po Hamanie i kielich polskiego kwiatu.

(s. 55)

4) w użyciu formy gnomy: „Naród to jest kierunek ducha”, „życie jest jak pieśń bezcenne — i nic warte”, „wszystko to jedno: wielkość, czyli zbrodnia”;

5) w motywach słownych: „wyszywane orłami”, „Boża sprawa”, „trup Chrystusa”, „stół męczeński”, które tworzą przestrzeń mityczną dramatu.

Odpowiedzmy sobie teraz na zasadnicze pytanie: Co jest „wyszywane orłami”? Bo orzeł w Polsce jest nie tylko przeciw godłem władzy, ale przede wszystkim symbolem i herbem narodu. Symbolem wolności, niezależności, wielkości, dumy i drapieżności. Jego znak w dramacie J. Niemojowskiego znajdujemy na płaszczu Romana i sztandarach, na koszuli Blanki i szlaku bitewnym:

Cały jest człowiek owinięty
biało-krwawymi sztandarami —
z jedwabiów bije ból i świętość,
wyszyte są orłami —

(s. 22)

Orłami zasłany — niezmierny szlak,
jak serce ogromny przez otchłań lat,

⁸ I. Sławińska: *O rozmowach w III części „Dziadów”*. Lublin 1957, s. 22.

[.]
 Jest szlak orłami wyszywany,
 żołnierski płaszcz we krwi ścieg znaczy —
 i mówi pieśń i woła pamięć,
 że niepodobna iść inaczej.

(s. 39—40)

Szlak bitewny jest więc szlakiem Historii: i tej dalekiej, i tej najbliższej, bezpośrednio przywołanej wspomnieniami Narwiku, Karpackiej Brygady, Monte Cassino, libijskiego piachu, a pośrednio także Powstania Warszawskiego. Wyszywane orłami są zatem nasze polskie krwawe dzieje. Na jeszcze jeden trop w rozszyfrowaniu tej peryfrazy naprowadza wiersz Niemojowskiego *Wyszywane orłami* z tomu *Malwy i krew*, którego bohaterem lirycznym są walczące dziewczęta:

Są dziewczęta — z brązu statuetki,
 W wyszywanym orłami dramacie,
 Krem jest z prochu — z kul litych drażetki,
 Warkoczami w krwi trzeba zapłacić!⁹

Orły są tu stygmatem tych, które — tak jak Blanka, protagonistka dramatu — zmuszone zostały przez wojnę do wyrzeczenia się podstawowych ludzkich pragnień szczęścia i miłości. A przymus zrezygnowania z tych wartości musi rodzić — tak jak w przypadku Blanki — tylko bunt. Zbuntowana postać Blanki przypomina swą konstrukcją Mickiewiczowskiego Konrada: z romantycznej kochanki, chroniącej swą miłość przed wojennym zniszczeniem, przekształca się w walczącą o wolność zbuntowaną patriotkę. Blanka-Gustw przemienia się w Blankę-Konrada w imię zemsty, ale także w imię miłości. Podejmuje bowiem dzieło Romana, dzieło — ma tego pełną świadomość — krwawe:

żeby do ciebie dojść i Polski,
 trzeba się wlec — kałużą krwi!
 [.]
 Odtąd nie będzie dla mnie kąta,
 ale na nowo dzieło złożeń.
 Chyba wystarczę za nich wszystkich,
 póki nie zwiążą się te ściegi —
 miesiąc lub pięć — i grób pobliski
 i morze łąz po same brzegi!
 [.]
 mus będzie zwykły: po kolei,
 gdyby rozbitym statkom sternik,
 iść wiatrom w twarzę wbrew nadziei!

(s. 39—40)

⁹ J. Niemojowski: *Wyszywane orłami*. W: tenże: *Wiersze wczesne...*, s. 97—98.

Tragiczny wymiar heroizmu Blanki zostaje podkreślony anhelicznym wątpieniem w sens poświęceń i wyrzeczeń, lecz jednocześnie w postawie jej odnajdujemy przeświadczenie, że tylko dzięki walce, podjętej w obronie swoich ideałów, możliwa jest realizacja człowieczeństwa. Samo umieszczenie śmierci bohaterki w przestrzeni mitycznej, przywołanej stylizacją i motywami biblijnymi, nabiera wymiarów symbolicznych. Jej droga do bunkra śmierci przypomina Golgotę. Morduje ją faszysta Haman noszący imię biblijnego prześladowcy Żydów. Ma 12 towarzyszy, jak Chrystus 12 apostołów. Jak On — jest uosobieniem niewinności i miłości. Staje się Mesjaszem, ofiarą miłości w imię odkupienia ludzkości. Ofiarą nie daremną, ponieważ — jak w moralitecie — zabójca ponosi natychmiastową karę. Jednakże jest to ofiara tragiczna, gdyż odkupicielski gest Blanki nie wynika z uświadomienia sobie przez nią konieczności walki dyktowanej patriotycznym obowiązkiem, z miłości do wszystkich mordowanych. Będąc przedstawicielem narodu, ludzkości, cały czas jest przede wszystkim sobą — kochającą i walczącą o swą miłość dziewczyną. Taka ambiwalencja tej postaci — wpływająca z nałożenia na silnie zindywidualizowaną jednostkę szat charzmatycznych — pogłębia się poprzez wyśpiewaną w finałowym *Kujawiaku* gnomę: „wszystko tu jedno: wielkość, czyli zbrodnia”.

Tam, gdzie przelewa się krew, niemożliwa jest czystość etyczna ludzkich działań. Nawet tych podjętych w obronie najświętszych ludzkich racji: Boga, ojczyzny, innego człowieka. Podobnie jak to się dzieje u Baczyńskiego czy Gajcego, Niemojowski obciąża winą oprawców i ich ofiary. Jego dramat łącząc się — przez konstrukcję protagonistki — z teatrem obrzędowym, w tym właśnie momencie gwałtownie się od niego odbija. Nie istnieje bowiem dla tego autora możliwość funkcjonowania w świadomości ludzkiej „dobrego okrucieństwa”, stanowiącego istotę teatru obrzędowego¹⁰. Nie istnieje dla niego dobry, sakralny gwałt. Każdy człowiek umiera tylko raz i tylko za siebie. Tylko siebie może więc odkupić, dla samego siebie być Chrystusem. Obrzęd ofiary Blanki został tym samym odarty z motywacji i znaczenia religijnego. Wyraźna klęska religii w *Wyszywanych orłami* stanowi jedną z konsekwencji wojny, która spowodowała degradację całego dotychczasowego dorobku kulturowego ludzkości. Pozbawione metafizyki dzieje stają się w tym utworze narzędziem zagłady fundamentalnej wartości — ludzkiego życia. Toteż dlatego śmierć dziewczyny nie może zapewnić nikomu odkupienia. Współczesne zło przekroczyło granice ludzkiego rozumu i wyobraźni, niszcząc wiarę w istnienie Boga, dobra i sprawiedliwości. W tych, którym udało się przeżyć, pozostawiło gorzką pewność:

¹⁰ Por. I. Sławińska: *Współczesna refleksja o teatrze*. Kraków 1979, s. 106.

Leonie: powiedz tym ludziom — nie wyczerpuje się dramat —
 powiedz tym ludziom z widowni [...]

(s. 55)

— wbrew rozsądkowi i okrutnym doświadczeniom historia znowu się powtórzy.

Z tak pojętą historiozofią współgra przedstawiona w utworze egzystencjalna koncepcja człowieka jako istnienia „rzuczonego” w świat i Historię, a mimo to potrafiącego swemu życiu nadać sens i pozbawić je absurdu dzięki gestowi buntu. I właśnie sakralizacja tego oporu wobec rzeczywistości nadaje utworowi Niemojowskiego wymiar głęboko humanistyczny. Podobnie wpisanie ofiary Blanki w przestrzeń mitologii narodowej, przywołanej historiozoficzną ideą mesjanizmu, jest tej mitologii zaprzeczeniem. Ostra negacja myśli sakralizującej dzieje i losy Polaków wypływa z uświadomienia sobie nieuniknionej cykliczności Historii oraz niemożności pokonania permanentnie powracającego zła. W ten sposób „ofiara niewinna” Blanki pozbawiona zostaje swej zbawczej mocy.

Z historycznoliterackiego punktu widzenia znamienym w tym dramacie — kontynuującym wszak tradycje teatru narodowego — faktem jest wykreowanie na jego protagonistkę dziewczyny. Jak słusznie stwierdza M. Piwińska: „Od czasów romantyzmu życie prywatne, życie na własny rachunek, nie wliczone w rachunek zbiorowy, zostało uznane za grzech przeciw ojczyźnie.”¹¹ Zgodnie więc z tym stereotypowym wyobrażeniem, każdy prawy Polak, a zwłaszcza bohater literacki, czuł się zobowiązany tradycją do odrzucenia szczęścia osobistego i miłości, czyli tego, co łączyło go z ukochaną kobietą. Konsekwencją takiego stanowiska w literaturze był brak pierwszoplanowej postaci kobiecej. Istniała ona zawsze na drugim planie i tylko po to, by udowodnić szlachetność i poświęcenie głównego bohatera. W *Wyszywanych orłami* następuje zatem załamanie kolejnego stereotypu. Tragiczna nobilitacja kobiety dokonana się za sprawą „czasu jak piołun” gorzkiego.

Zgodną z tradycją postawę wobec wojennej rzeczywistości przyjmuje — odrzucając miłość Blanki — Roman, „człowiek-legenda” naznaczony charyzmatem „męża wybranego”, jak Hiob wierzący w sens i zbawczą siłę cierpienia, bezkrwawej ofiary, dobrowolnej męki i zgody na śmierć:

Istnieją ludzie, których nie ma —
 śmierć nasza wepchnie ich w istnienie.

(s. 7)

— jak Słowacki wyznający ideę ewolucji i palingenezy. Był doczesny jest dla niego wyłącznie fazą przejściową, a jego kres stanowi jedno-

¹¹ M. Piwińska: *Legenda romantyczna i sztydery*. Warszawa 1973, s. 362.

częśnie początek nowego, doskonalszego życia. Tym samym cierpienia, które stają się jego udziałem, nie są dla niego pozbawione sensu i znaczenia, ponieważ stają się źródłem postępu. Podobnie naród jest według niego „kierunkiem ducha”. Jednak to stwierdzenie brzmi gorzką ironią, gdyż wypowiada je Roman-Kapo. Podważone w ten sposób zostaje w dramacie godzenie się z niesprawiedliwymi i okrutnymi wyrokami historii. Zakwestionowana zostaje także kataraktyczna moc cierpienia przez pokazanie jego drugiej twarzy — tej demoralizującej i niszczącej, której w prozie, w tym samym 1946 roku, dał wyraz Tadeusz Borowski. Roman za późno zrozumie, że w czasach pogardy Hiob musi kochać i walczyć, by móc znieść godnie istnienie komand śmierci z ludźmi naznaczonymi czarnymi krzyżami. Dopiero w obozie koncentracyjnym uświadamia sobie, że oprócz cierpienia psychicznego istnieje również fizyczne, przejawiające się w bólu, głodzie, chłódzie, panicznym strachu przed stale zagrażającą śmiercią. W takich warunkach następuje degradacja wszelkich idei, a egzystencja człowieka sprowadzona zostaje jedynie do zaspokajania biologicznego instynktu życia.

Tak więc i w przypadku postaci Romana mamy do czynienia z przełamaniem romantycznego schematu. Człowiek może być tylko człowiekiem, a nie legendą. Mit staje się wyłącznie niedoścignionym wzorcem postępowania ludzkiego, zapisem przeszłości. W rzeczywistości najtragiczniejszej, w której biologiczne przetrwanie jednostki zależy od stopnia dostosowania się do nienormalnych — bo nieludzkich — zasad lagrowego życia, zostaje zniszczona normatywność mitu poprzez pokazanie jego iluzoryczności. Brzemień legendy nałożone na jarzmo okupacyjnych doświadczeń jest dodatkowym ciężarem niszczącym. Uświadamia to Romanowi Skrzypek:

I bez duszy w takiej chwili stajesz,
wiór człowieka, gdy cię przerósł mit!...

(s. 48)

Nieważne w tym momencie są pobudki kierujące Romanem w chwili przyjęcia funkcji kapo; nieistotne jest określanie go przez współwięźniów jako „dobrego Kapo”. Ważna jest sama decyzja, stawiająca pod znakiem zapytania jego system etyczny. Albowiem być kapo, to znaczy godzić się na kompromis: żyć za cenę własnej godności, płacić nią za wygodne warunki obozowego przetrwania i zwiększoną szansę uniknięcia śmierci. Zlagrowanemu Romanowi-Kapo („w doskonale skrojonym garniturze półwojskowego kroju z błękitnego kamgarnu — złoty napis »Kapo« wyszyty na lewym ramieniu” — s. 42) — Skrzypek dowodzi zaistniałej relatywizacji dotychczasowych norm etycznych. Wszak do „dobrego Kapo” kierowane są jego bezlitosne słowa:

Któżby powiedział, że mordercy,
panu stu pręg na gołym grzbiecie,
obkrajaczowi i obdziercy
trupów z okrawków chleba w Ghecie,
miłośników chłopców nagich,
nie bijącemu — za zapłatą —
ktoś Bogu wdzięczne poda wargi,
w oczy z zachwytem powie: „Kapo”?!
(s. 43)

Okazuje się, że wraz ze złotym epoletem bohater ten wziął także na siebie odpowiedzialność za zniszczenie moralnych wartości świata. *Wysztywane orłami* stają się tym samym dramatem o klęsce człowieka i ludzkości. O klęsce marzeń, ideałów i mitów.

Skrzypek jest trzecią charyzmatyczną postacią tego utworu. Skrzypek, czyli artysta, poeta, pojawia się na scenie w chwilach szczególnie ważnych: po to, by przekonać Blanę o słuszności podjęcia walki i by Roman zrozumiał, że samo cierpienie nie gwarantuje osiągnięcia doskonałości. Zjawia się także wtedy, gdy zachodzi potrzeba uniwersalizacji jakiegoś wydarzenia lub wrażeń i odczuć bohaterów. Jest on — jak Wajdelota — świadom wagi i wartości swych pieśni:

[.]
gdy ludzie zgniją — miłosierna
melodia znajdzie sprawiedliwych.
Ja jestem dźwiękiem, co odradza,
starzec, gdy przeszedł zbrodnie świata —
niepojmowany gram na skazach
dech piersi wolnej po utratach,
piosenkę prostą nie zwyczajną,
pokrewną światu — nie sprzedajną.
(s. 19—20)

Jego zadaniem jest przekazanie w pieśniach prawdy, danie świadectwa zbrodni i ofiary. Uważa on, że dzięki swym własnościom oczyszczającym pieśń może wpływać na postawy ludzi, może je zmieniać i ulepszać. Trwając poza życiem, ma zdolność docierania do następnych pokoleń. Posiada moc przetrwania nawet w czasach bez Boga:

[.]
tamtemu śpiewam, tobie śpiewam,
łotrowi śpiewam, Bogu śpiewam!...
pomarli wszyscy — ciągle śpiewam!
(s. 20)

Jak z tego wynika, w osobie Skrzypka podtrzymane zostało w dramacie Jerzego Niemojowskiego tylko jedno romantyczne przekonanie, i zarazem nadzieja, o „pieśni uchodzącej całość”.

Przyjrzyjmy się teraz postaci Leona, najpierw żołnierza podziemia, następnie więźnia obozu koncentracyjnego. Leon-żołnierz był chłopcem szlachetnych porywów i wiary w sens walki, w słuszność sprawy. Leon-więzień to człowiek odarty z ideałów, człowiek tragicznie rozgoryczony świadomością, że stał się marionetką w rękach Historii:

Bez rozliczeń, zwykle: „Pójdźmy za nim!”,
Honor, przyszłość, kraj i inne śmieci.

[.]

Trzeba usiąść amfiteatralnie
i oglądać nie swoje tragedie —
i że poszła piosenka na marne,
takie ludzkie romantyczne brednie,
czas, o którym się mówi, że zetnie
głowę maku nim zaczniesz odurzać —
w grudę wlane napoje stuletnie
i po marność rozpętana burza.
Ktoś w bilansie naszą krew umieści,
w gruzach spisze niedobór porywów —
nawet gniew nasz świadomie zbezczęści
i zaorze romantyczną niwę,
potem przyjdą psy i na otwarte
kości szczekną rotacyjnym zgrzytem,
nakładając kaftany podarte
z naszych własnych niepowodzeń zszyte: —

[.]

(s. 46)

Gorzki monolog Leona jest reakcją (równoległą z *Dwoma teatrami* J. Szaniawskiego) na powojenną oficjalną ocenę działalności Armii Krajowej w okupowanej Polsce. niesprawiedliwy osąd rodzi w nim poczucie klęski i bankructwa wcześniej uznawanych wartości. Okazuje się, że wojna sieje nie tylko śmierć i cierpienie, lecz jest źródłem daleko poważniejszych spustoszeń: staje się przyczyną konfliktów światopoglądowych i politycznych, powodujących rozłam narodu. Wspólne dotychczas cele narodowej walki o wolność — konsolidujące i utwierdzające Polaków w słuszności i wartości największych poświęceń — ulegają rozbiciu na cele partykularne. Przystają to samo znaczyć. Stronnicza zaś gradacja takich samych zasług może być przyczyną — tak jak w przypadku Leona — wyłącznie gniewu i buntu.

W taki oto sposób w omawianym utworze zachodzi kolejne przekroczenie schematycznego potraktowania problematyki okupacyjnej, skupiającej się zawsze wokół opozycji Polaków i Niemców. W *Wyszywanych orłami* przeciwstawienie to zostaje wzbogacone przez przedstawienie sprzeczności zachodzących między postawami samych Polaków.

Reasumując rozważania, można stwierdzić, że — dzięki rozległemu zakresowi poruszanej tematyki i oryginalnej w swym synkretyzmie konstrukcji — dramat poetycki Jerzego Niemojowskiego stał się:

- syntezą doświadczeń ludzkości,
- syntezą nieodmiennie tragicznych dziejów Polski,
- syntezą przeżyć pokolenia Kolumbów.

W budowaniu tego wielopłaszczyznowego obrazu autor posłużył się szeroko pojętą tradycją literacką, polemizując z nią i jednocześnie traktując ją jako system znaków, jako mit wspólnoty ludzkiej i narodowej, jako „mowę mityczną, która składa się z tak rozpracowanej materii, aby była właściwym środkiem porozumienia”¹².

¹² R. Barthes: *Mit dzisiaj*. „Poezja” 1967, nr 11, s. 53.

Барбара Гутковска

ПРОЛЕГОМЕНЫ К ПОЭТИЧЕСКОЙ ДРАМЕ ЕЖИ НЕМОЙОВСКОГО
„WYSZYWANE ORŁAMI”

Резюме

Поэтическая драма Ежи Немойовского *Wyszywane orłami* автор считает многогранным произведением, в создании которого драматург использовал литературную традицию в широком смысле этого слова. В работе определены и представлены связи драмы *Wyszywane orłami* с античным миром, мистерией и романтической драмой. Подчеркнуто особенно полемическое отношение Немойовского к польской романтической традиции, которую он одновременно рассматривал как систему знаков, как миф народного сообщества. II мировая война и связанные с нею переживания стали источником демифологизации Немойовским романтической сакрализации польской истории, борьбы, страданий и жертв. Благодаря широкой сфере затронутой проблематики и оригинальной конструкции драма Немойовского признана синтезом 1) испытания человечества, 2) постоянно трагической истории Польши, 3) переживаний поколения Кolumбов.

Barbara Gutkowska

PRELIMINARY DISCOURSE TO JERZY NIEMOJOWSKI'S
„WYSZYWANE ORŁAMI”

Summary

Jerzy Niemojowski's poetic drama *Wyszywane orłami* has been recognised by the present author as a multiplane work in the construction of which the dramatist made us of a widely conceived literary tradition. The relations between

the play *Wyszywane orlami* and classical drama, mystery plays and romantic drama are indicated and functionalised. Particular emphasis is placed on Niemojowski's attitude to the Polish romantic tradition, at the same time he treated this tradition as a system of signs, as a myth of national community. The second World War and the experiences associated with it became the source of demythologisation by Niemojowski of the romantic consecration of Polish history, battles, suffering and sacrifices. Thanks to the wide range of problem matter brought forward and the original construction, this play by Niemojowski may be seen as a synthesis of: 1) human experiences, 2) the unchangingly tragic annals of Polish history, 3) the experiences of the generation of Columbus.