

PISARSTWO KOBIET
POMIĘDZY
DWOMA
DWUDZIESTOLECIAMI

universitas



AGNIESZKA GAJEWSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

Prywatne/publiczne/pacyfistyczne w poezji Anny Świrszczyńskiej

„Jak wam nie wstyd, Żydóweczki! My za was wojujemy a wy, zamiast pomóc, chowacie się po piwnicach!” Zabrzmiało to jak policzek. Przełykając gorzkie łyzy poniżenia rzuciłyśmy się ku zerwanym płytom chodnika i zaczęłyśmy z pasją szarpać je, dźwigać i zwałać na stos. W pobliżu toczyła się zaciekle bitwa, kule świstały nam nad głowami, ale nie zwracałyśmy na to najmniejszej uwagi. W desperackim zapamiętaniu budowałyśmy barykadę.

Janina Bauman, *Zima o poranku*

W Muzeum Historii Kobiet ważny projekt stanowi film *Powstanie w bluzce w kwiatki*. Tytuł określa estetyczne ramy, między którymi istnieje umieszczony widz, i dużo mówi o desperackim tempie ogłoszenia godziny W¹. W części zatytułowanej „Odzież” uczestniczki po-

Wirtualne Muzeum Historii Kobiet to projekt Fundacji Feminoteka, którego celem jest stworzenie internetowego miejsca edukacyjno-historycznego oraz opracowywanie biogramów kobiet w formie wystaw tematycznych (<http://www.feminoteka.pl/muzeum/>). Film *Powstanie w bluzce w kwiatki* jest dostępny w Muzeum Historii Kobiet pod adresem: http://www.feminoteka.pl/muzeum/readarticle.php?article_id=38. Projekt koordynuje Olga Borkowska.

wstania wspominają marki ubrań i kolory sukienek, w których przyszło im spędzić kolejne 63 dni powstańczych walk. Obraz kobiet – żołnierki w zwiewnych, kolorowych sukienkach estetyzuje mit, podkreśla powstańczą brawurę i wpisuje się w legendę miasta (choć od kilku lat nie ustają wysiłki, by uznać mit powstania warszawskiego za mit założycielski niepodległej Polski²). Pytanie zadane w filmie o higienę i miśnięcie nie zakłóca wizerunku pięknych nastolatek walczących z Niemcami, gdyż żadna z uczestniczek projektu nie przekracza tabu dotyczącego fizjologii. Obraz walczącej młodej kobiety degraduje jednak rozmowa o aprowizacji i jedzeniu mięsa psa. W mit uderza też opowieść o cywilach umierających na czerwonkę i tyfus w piwnicach, przy których żołnierki ścigały powstańczą opaskę, by – jak się domyślamy – nie brać na siebie ciężaru czyjejs śmieci i gniewu warszawiaków. Porządek snutej gładko, często anegdotycznie, powstańczej historii burzy jedno zdjęcie martwej, opuchniętej kobiety, jednak nie zostaje ono opatrzone żadnym komentarzem.

Autorki filmu rozmawiają z uczestniczkami powstania, które miały w czasie walk kilkanaście lat (jest jeden wyjątek) i współpracowały wcześniej z AK³. I choć motto projektu sugeruje, że będzie to opowieść o żołnierzach, o uczestnictwie kobiet w walce zbrojnej⁴, to jednak

² Np. podczas obchodów rocznicowych 1 sierpnia 2010 roku w Warszawie zarówno kombatancki, jak i politycy łączyli daty 1944 i 1989. Marszałek Sejmu Grzegorz Schetyna podkreślał: „nie byłoby tej wolnej Polski, nie byłibyśmy dzisiaj tutaj, w tym muzeum, nie świętowalibyśmy pamięci powstańców Warszawy, gdyby nie ten wielki upór, ta wielka odwaga, ta wielka ofiara 63 dni”, a Prezes Związku Powstańców Warszawy gen. Zbigniew Ścibor-Rylski powiedział, że „solidarność społeczna w powstaniu była niespotykana, niespotykana w dziejach naszej ojczyzny. I ta solidarność zaowocowała, że w 1989 roku uzyskaliśmy wolną, niepodległą naszą ukochaną ojczyznę”. Za: „Ofiara 63 dni nie poszła na marne”. *Początek powstania 1944. 63 dni*, „Gazeta Wyborcza” z 1 sierpnia 2010.

³ W projekcie udział wzięły: Teresa Bojarska, Zofia Cierniak, Janina Ludwika Bauer Gellert, Anna Horczyczak-Walczyna, Kazimiera Jarmułowicz, Barbara Kania, Alina Kubecka, Katarzyna Kujawska, Stanisława Łodzińska, Alina Majewska Klein, Hanna Malewicz, Krystyna Malinowska, Bronisława Mazur, Halina Paszkowska, Wanda Piklikiewicz, Maria Stypułkowska-Chojacka, Barbara Tyc, Jadwiga Przybylska-Woźniak, Barbara Żurowska i Pani Irena.

⁴ „Historyczne księgi niewiele mówią o kobiecych wojownikach w roli zwykłych żołnierzy, ćwiczących posługiwanie się bronią, tworzących regimenty i biorących udział w bitwach z wrogimi armiami na takich samych zasadach jak mężczyźni. Choć istniały od zawsze. Niemal żadna wojna nie rozegrała się bez udziału kobiet”. S. Larsson, *Zamek z piasku, który runął* (III część *Millennium*). Cyt. za: http://www.feminoteka.pl/muzeum/readarticle.php?article_id=38.

wiele z nich przyznaje się wyłącznie do pracy łączniczki i sanitariuszki. W opowieści o kobietach walczących w powstaniu brakuje więc wątków dotyczących zabijania, strzelania do niemieckich żołnierzy, oglądania uśmierconych ciał.

Od świadectw literackich, które powstały na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, dzieli tę filmową opowieść 40 lat. Ważne, by o tym pamiętać, ponieważ jak podkreśla Swietłana Aleksijewicz w książce *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, napisanej na podstawie rozmów z żołnierzami: „Na pewno zaraz po wojnie człowiek opowiedziałby jedną wojnę, po dziesięcioleciach inną, bo do swoich wspomnień dokłada już całe swoje życie. Całego siebie. To, jak żył przez te lata, to, co czytał, co widział, tych, których spotkał. Wreszcie to, czy jest szczęśliwy, czy nie”⁵. Narracja o przeżyciach wojennych zmienia się, przekształca, zostaje uzupełniona o kolejne interpretacje, fakty, dokumenty, występuje w wersji, którą można przekazać dzieciom i wnukom, a także w wersji oficjalnej i publicznej, której chcą wysłuchać dziennikarze. Pokolenie walczących w 1944 roku nastolatków doczekało się hucznych obchodów rocznicowych, gier miejskich oraz otwarcia Muzeum Powstania Warszawskiego, w którym zdeponowano ich rodzinne pamiątki, dlatego jego opowieść funkcjonuje na innych prawach niż wspomnienia czy utwory literackie tworzone w czasach PRL-u. Anna Świrszczyńska czy Antonina Żabińska brały udział w powstaniu jako dorosłe kobiety⁶, a Janina Bauman, choć w trakcie powstania miała niecałe 20 lat, pisała swoje wspomnienia na początku lat osiemdziesiątych, jej książkę dzielił więc mniejszy dystans czasowy od opisywanych zdarzeń, i co ważniejsze: powstanie warszawskie opisała z perspektywy Żydówki ukrywającej się po tzw. aryjskiej stronie, osoby, której dowództwo AK nie chciało przyjąć w szeregi powstańcze właśnie ze względu na pochodzenie⁷. Co zmieniło się w obrazie powstania od lat siedemdziesiątych

⁵ S. Aleksijewicz, *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, przeł. J. Czech, Wołowiec 2010, s. 14.

⁶ Anna Świrszczyńska urodziła się w 1909 roku, a Antonina Żabińska w 1908.

⁷ „Pewnego nieco spokojniejszego dnia zajął do piwnicy siostrzeniec Cioci Mani i Julii, by zobaczyć, jak sobie ciotki radzą. Znałam Tadeusza sprzed wojny. Choć o trzy lata starszy, przychodził bawić się ze mną, gdy oboje byliśmy dziećmi. Teraz był żołnierzem Armii Krajowej i miał już za sobą bojowe doświadczenia. Ucieszył się szczerze, gdy nas zobaczył, bo dotąd nie wiedział, czy żyjemy. Pomyślałam, że nadeszła wreszcie moja wielka szansa i zaczęłam błagać go, żeby pomógł mi przyłączyć się natychmiast do AK. Uznał to za bardzo sensowny pomysł i kazał mi przygotować się

siątych i osiemdziesiątych? A może raczej powinnam zapytać o to, jaką opowieść o powstaniu udaje się, dzięki kreacyjnej i performatywnej roli pamięci, zapomnieć?

Interesują mnie przebiegi czasowe, pokoleniowe umiejscowienie, a także różnica między wizją powstania oglądanego z perspektywy nastolatka a relacją dojrzałych artystek. Policzmy. W czasie powstania Świrszczyńska ma 34 lata i z pozycji sanitariuszki, warszawianki, artystki przygląda się zagładzie świata, w którym już nigdy nie zamieszka. *Budowałam barykadę* publikuje, gdy ma 65 lat i dedykuje „Mojej córce i wszystkim synom i córkom”, czyli porównuje młodość pokolenia powojennego z młodością dwudziestolatków i nastolatków w czasie powstania, opowiada historię wojny tym, którzy nie doświadczyli jej bezpośrednio. Ważne, że choć twórczość poetki jest dobrze zakorzeniona w mitach i legendach o historii Polski, w tym zbiorze postawa artystyczna daleka jest od zabiegów mityzacyjnych.

Cykl wierszy Świrszczyńskiej to być może lament⁸, ale lament nie nad nierównymi szansami, słusznym gniewem Boga, lecz nad rzezią. Obrazy apokalipsy, a może lepiej sądu ostatecznego *à rebours*, w czasie którego giną niewinni i pokorni, przeplatają się tu z dantejskim opisem kręgów piekielnych, wydarzenia z powstania zastygają w niedokończonych, ledwo zarejestrowanych kadrach jak z filmu⁹ kręczonego z ręki. Pierwsze strofy to zazwyczaj opis owego zastygłego obrazu pamięci, po którym następuje krótki rys wrażeń, uczuć lub ciemny ironiczny komentarz. Świrszczyńska powracałaby więc tutaj do swojego przedwojennego warsztatu, czyli ekfraz, choć opisywane obrazy znacznie się

i chwilę na niego zaczekać, gdy sam poszedł uzgodnić sprawę ze swoim dowódcą. Po pół godzinie wrócił przygnębiony i zбитý z tropu. Dowódca odmówił przyjęcia mnie do jednostki, gdy dowiedział się, że jestem Żydówką. Poradził Tadeuszowi, żebym skontaktowała się z Armią Ludową, która w odróżnieniu od AK przyjmuje Żydów w swoje szeregi. Tadeusz był wyraźnie zawstydzony, kiedy mi to powtarzał i nawet przeproszał mnie, jakby to była jego wina. Nie miałam jak nawiązać kontaktu z Armią Ludową; jej oddziały walczyły w innej dzielnicy i odcięte były od nas przez Niemców. Zostałam więc w piwnicy, licząc wybuchy i beczynn timer czekając na śmierć”. J. Bauman, *Zima o poranku. Opowieść dziewczynki z warszawskiego getta*, Kraków 1989, s. 205–206.

⁸ R. Ingbrant, *From „Her” Point of View. Woman’s Anti-World in the Poetry of Anna Świrszczyńska*, Stockholm 2007, s. 149–157.

⁹ Renata Ingbrant zwróciła uwagę na to, że zbiór wierszy Świrszczyńskiej przypomina cykl fotografii, w swoich interpretacjach korzysta głównie z zaplecza teoretycznego Rolanda Barthes’a i jego koncepcji *punctum*. Ibidem, s. 162–168.

zmieniły. Stopklatki pamięci wymagają jednak szczegółowego osadzenia w kontekście, dlatego integralną częścią wierszy stają się tytuły, układające się w kolejnych trzech częściach cyklu w opowieści. Na przykład na początek części pierwszej składają się wiersze: *Mówi żołnierz*, *Nalot*, *Pali się*, *Budując barykadę*, *Umiera piękno*, *Studnia*, *Łączniczka*, *Papierosnica z brylantami*, *Harcercz*, *Myśleli, że umarłam*, *Dzień jak co dzień*, *Strzelać w oczy człowieka*. Obecność tytułu/podpisu poprzedza percepcję opisanego wydarzenia, stąd w poszczególnych strofach nie powraca już najczęściej tytułowy motyw, jak w wierszu *Oni mieli dwanaście lat*¹⁰:

Dwu ich poszło rozbierać żandarma,
jeden sypnął piaskiem w oczy, drugi
do kabury skoczył po pistolet.
Tylko jeden wrócił wieczór do mamy
z pistoletem.

Scena napadu dwunastolatków na dorosłego, uzbrojonego mężczyznę opisana została w taki sposób, by unaocznic natychmiastową śmierć jednego z nich: nie wiadomo jak zginął, tak szybko nastąpiła śmierć. Jednym z głównych bohaterów cyklu wierszy jest, podobnie jak w *Iliadzie* interpretowanej przez Simone Weil, siła, która „jest tym, co czyni z każdego podporządkowanego jej człowieka rzecz. Gdy przejawia się ona w pełni, czyni z człowieka rzecz w najbardziej dosłownym sensie, ponieważ czyni z niego trupa”¹¹. Bezcelowość akcji przeprowadzonej przez dzieci podkreśla koda: powszednia fraza „wrócił wieczór do mamy” zestawiona zostaje z – paradoksalnym w tej sytuacji atrybutem – pistoletem i wskazuje na rodzaj waluty, którą płaci się za zdobycie broni: jeden pistolet – jeden trup, pistolet w rękach dziecka – kolejny trup. Temat ten powróci jeszcze w utworach *Zapomniał o matce*, *Żołnierz mówi do generała*, *Major powiedział*, w których bezsensowne rozkazy wzmacniają desperację i wyłącznie przyspieszają śmierć powstańców, starających się przeciwstawić owej niszczycielskiej sile. „Smakujemy

¹⁰ Wszystkie cytaty z tomu *Budowałam barykadę* pochodzą z: A. Świrszczyńska (Swir), *Budowałam barykadę*, Kraków 1994.

¹¹ S. Weil, *„Iliada”, czyli poemat siły*, w: *tejez*, *Dzieła*, przeł. M. Frankiewicz, Poznań 2004, s. 471.

czystą gorycz obrazu – pisze Weil o *Iliadzie*, ale jej słowa odpowiadają także obrazom w wierszach Świrszczyńskiej – której nie psuje żadna pocieszająca fikcja, żadna pocieszająca nieśmiertelność, żadna banalna aureola chwały lub ojczyzny¹².

Susan Sontag ostrzega jednak na marginesie *Trzech gwinej* Virginia Woolf, że „zdjęcia ofiar wojny też stanowią rodzaj retoryki. Powtarzają. Upraszcza. Agitują. Stwarzają złudzenie jedności¹³”. Wizerunki rzezi dokonanej na cywilach nie muszą jednocześnie – jak uczy Sontag – agitować na rzecz pokoju, zdjęcia ofiar mogą być użyte przez jedną ze stron, by zagrzewać do jeszcze bardziej zaciętych walk, mogą stanowić usprawiedliwienie kolejnej rzezi. Stąd być może głównymi oskarżonymi w tomie *Budowałam barykadę* stają się dowódcy powstania, a pełnoprawnymi protagonistami tomu są niemieccy żołnierze. Rozmycie granic tożsamości narodowej staje się sposobem na wybrzmienie pacyfistycznego tonu, jak w utworze *Zakopuję ciało wroga*, będącym apostrofą do zamordowanego niemieckiego trupa, w którego oczach nadal widoczny jest strach, uczucie łączące na moment zabitych i zabijających, tym bardziej gdy role kata i ofiary zostają odwrócone, a zabijającymi stają się powstańcy.

Wiersze przywołujące wizerunki niemieckich żołnierzy-ojców, którzy płaczą przez sen za swoimi najbliższymi (*Żołnierz niemiecki*), również mają zakreślić wspólne odczuwanie świata przez zwaśnione strony. Choć takie spojrzenie wikła się w paradoksy, pozwala wybrzmieć tezie stojącej za tym tomem, o skazaniu powstańców na śmierć przez dowództwo. Wiersze pokazujące niemieckich żołnierzy w kontekście rodzinnym, jako odczuwających strach, tęsknotę, uwikłanych w wojnę i rozkazy, trudno oczywiście osadzić w perspektywie historycznej, tzn. trudno uwierzyć, że Świrszczyńska nie wiedziała, iż powstanie gasiły m.in. oddziały zbrodniarzy, morderców i recydywistów¹⁴, którzy – jak możemy się domyślać – nie płakali przez sen za swoimi dzieć-

¹² Ibidem, s. 471.

¹³ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magala, Kraków 2010, s. 12.

¹⁴ Antonina Żabińska pisała w opublikowanych po raz pierwszy w 1968 r. wspomnieniach: „Dwaj stojący na ganku wermachtowcy mieli zwyrodniałe gęby morderców. Dziś już wiem, że byli to ludzie z oddziałów Dirlewangera, werbowani spośród kryminalistów odsiadujących długoletnie lub dożywotnie kary więzienne. Ci, którzy mierzyli we mnie, wyglądali jak potwory: twarze prawie całkowicie pozbawione czoła, z silnie rozbudowaną szczęką”. A. Żabińska, *Ludzie i zwierzęta*, Kraków 2010, s. 212–213.

mi. Przywołując obrazy rodzin w Niemczech, Świrszczyńska niejako naprowadza osoby czytające na kolejną apokalipsę, o której nie mówi w tym cyklu wprost: na bombardowanie niemieckich miast i ludności cywilnej, która podzieli los warszawskich powstańców. Nie mówi o tym bezpośrednio, gdyż nie zależy jej na postawieniu tezy o sprawiedliwości dziejowej, w którą zresztą nie wierzy. Jeśli przyjąć za Weil, że wojna to siła, której nikt nie posiada raz na zawsze, a każdy z jej uczestników podlega jej prawom, pod jej wpływem ugina się każdy, kto znajduje się w jej zasięgu, bez względu na to, czy jest uzbrojony czy nie: „wówczas – pisze Weil – rodzi się wyobrażenie losu, który sprawia, że kaci i ofiary są jednakowo niewinni, a zwycięzcy i zwyciężeni to bracia w tej samej niedoli. Zwycięzcy jest przyczyną nieszczęścia dla zwycięzcy, podobnie jak zwycięzca dla zwyciężonego¹⁵”. Te paradoksalne struktury myślenia wskazują na zasadę, że wygrane wojny okupione są ofiarami po każdej ze stron, śmiercią towarzyszy i własną.

Podstawowe pytanie, które stanowi ramę cyklu, dotyczy odpowiedzialności dowódców za śmierć niewinnych. Tom rozpoczyna wiersz (*Ostatnie polskie powstanie*:

Oplakujemy godzinę
kiedy się wszystko zaczęło
kiedy padł pierwszy strzał.

Oplakujemy sześćdziesiąt trzy dni
i sześćdziesiąt trzy noce
walki. I godzinę
kiedy się wszystko skończyło.

Kiedy na miejsce, gdzie żyło milion ludzi,
przyszła pustka po milionie ludzi.

A jeden z trzech ostatnich wierszy kierowany jest bezpośrednio do dowódców powstania, nosi tytuł *Niech policzą trupy*:

Ci co wydali pierwszy rozkaz do walki
Niech policzą teraz nasze trupy.

¹⁵ S. Weil, „*Iliada*”, czyli *poemat sibi*, op. cit., s. 481.

Niech pójda przez ulice
których nie ma
przez miasto
którego nie ma
niech liczą przez tygodnie przez miesiące
niech liczą aż do śmierci
nasze trupy.

Podzwonne martwym warszawiakom i zburzonemu miastu zagra niemiecki oficer, który w „umarłym domu” gra Chopina (*Niemiecki oficer gra Szopena*). Choć scena ta jest trwale wpisana w wojenny mit, ujmowana często w paradoks miłujących sztukę zbrodniarzy, można w niej widzieć, zwłaszcza jeśli zwrócić uwagę na miejsce w tomie, ironiczną pointę: umarła Warszawa, a mit romantyczny i mesjański nadal trwa. Patos Chopina nie zważa na okoliczności, sztuka nie wygrywa, a estetyczny kontur pokazuje swoje nieludzkie, nieetyczne oblicze.

W pierwszej połowie lat siedemdziesiątych ton wierszy Świrszczyńskiej mógł być uznany za zgodny z obowiązującą, partyjną linią obrazu przeszłości, warto jednak poszukać w tym cyklu także nawiązań do innych rozrachunkowych opowieści. Jeśli wiersz *Moja pokora* zaczyna się od słów: „Padłam na ziemię pokory / tak pokorna że aż niewidzialna” czytać przez *Trans-Atlantyk* Gombrowicza, można zauważyć, że głównym wrogiem warszawskich powstańców jest romantyczny obraz heroicznej śmierci niewinnych, czystych dzieci. Bohaterstwo budzi szacunek i nie można odmówić mu patosu: dziecko szykuje butelki z benzyną, harcerka idzie z jednym granatem na niemiecki szaniec, chłopiec staje naprzeciwko czołgu – obrazy te zastygają w kadry, gdyż chwilę później pozostaje po nich pustka. Heroiczność dziecinna ma przy tym w wierszach Świrszczyńskiej dziewczynski rys, co przemieszcza wymowę ideologiczną wojennych obrazów, zwłaszcza jeśli chodzi o lojalność wobec współbojowniczek, gdyż pojawiają się obrazy i atrybuty dalekie od kulturowych wyobrażeń. W wierszu *Harcerka* marzenia dziewczynki wchodzą w dialog z wizerunkiem bohaterskiego żołnierza:

Kiedy umierała w szpitalu
powiedziała koleżankom że się wstydzi
że jest wojna że ona jest żołnierzem
więc się bardzo wstydzi ale prosi

ona nigdy nie była na zabawie
żeby ją ubrały po śmierci w tę sukienkę
z koronką.

Gdy umarła ubrały ją w sukienkę
I stanęły we cztery na baczność
Przy jej łóżku i stały godzinę.

Żołnierz ubrany w koronkową sukienkę, nad którym wartę sprawują harcerki, oraz fantazje umierającej o balu zwracają czytających w stronę dziecięcych marzeń, w których tkwią jeszcze ślady bajkowych narracji i marzenia dorastających dziewczynek o byciu w centrum uwagi. Cały tom wierszy wypełniają bowiem historie dzieci porwanych przez romantyczny mit, a oskarżenie, które wybrzmiewa w cyklu, dotyczy zawłaszczania dziecięcej wyobraźni przez nierealne fantazje o heroicznym czynie. *Budowałam barykadę* jest pisana jakby przeciwko *Kamieniom na szaniec* Aleksandra Kamińskiego, przeciwko upowszechnianiu militarizmu i ofiarstwa. Najbardziej znaczący jest pod tym względem utwór *Czternastoletnia sanitariuszka myśli zasypiając*, chciałabym odczytać go jako potworną, groteskową odsłonę mesjańskiego mitu narodowyzwoleńczego, któremu tak łatwo poddaje się wrażliwość nastoletniej dziewczynki:

Żeby wszystkie kule na świecie
trafiły we mnie,
toby już nie mogły trafić w nikogo.

I żebym umarła tyle razy,
ile jest ludzi na świecie,
żeby oni nie musieli już umierać,
nawet Niemcy.

I żeby ludzie wcale nie wiedzieli,
że ja umarłam za nich,
żeby nie było im smutno.

Chęć poświęcenia się za miliony, uratowania i odkupienia świata mogłaby być potraktowana jako uniesienie religijne. Jednak brak zwrotów modlitewnych i oczekiwania na zbawienie sugeruje, że jest to

marzenie sanitariuszki wychowanej na wierze, iż jeden wyjątkowy akt poświęcenia może uchronić narody przed zniszczeniem. Narracja Gustawa-Konrada wypowiedziana w myślach przez dziewczynkę pokazuje okrucieństwo tej polityczno-religijnej koncepcji, głównie z tego powodu, że dochodzi tu do odwrócenia ról społecznych przypisanych każdej z płci. Obecność dziewczęcych postaci heroicznych służy nie tylko przypomnieniu roli, jaką odegrały w powstaniu, ale także temu, by pokazać, że obraz konających chłopców i mężczyzn, choć dobrze wpisany w narodową wyobraźnię, jest nie mniej okrutny, a ich śmierć w wymiarze jednostkowym i rodzinnym podobna jest do śmierci dziewczynki. Wrogiem w tomie *Budowałam barykadę* staje się mit powstańczy oraz żołnierski dryl stosowany w formacji, która nie ma ani uzbrojenia, ani zaplecza. Kult rozkazów, poczucia obowiązku czy brawurowej odwagi pozbawia życia podwładnych i wymusza na nich coraz bardziej straszliwe scenariusze.

Na większą część cyklu składają się opowieści o nieludzkim głodzie, chęć przeżycia za cenę najbliższych, niepotrzebne dowody nielojalności i zdrady dawane w ostatnich chwilach życia. Pociski, wypalające w mieście budynki, wypalają też ludzi i ich uczucia, jak w wierszu *Rozmowa przez drzwi*, w którym rodzice boją się pójść pożegnać z konającym synem, w utworze *Konali obok siebie* skupionym wokół samotności umierania mimo wszechobecnej śmierci, czy wiersz *Dwie twarze koloru żelaza*, w którym lęk przed śmiercią, poczucie osaczenia i chęć przeżycia w morzu ognia za wszelką cenę uśmiercają „śliczną miłość”.

Pacyfistyczna retoryka skupia się w tym cyklu na okaleczonych, zdeformowanych ciałach ofiar. Żołnierze na łóżkach polowych zamieniają się w ropę, krew, kał, a żołnierskie brzuchy powoli wsiąkają w materace i prześcieradła, przeciekają przez palce sanitariuszkom, które nie potrafią utrzymać ich przy życiu. Estetyka bohaterskiej śmierci rozplywa się w opisach ran szarpanych i odrzucającego zapachu. Część drugą cyklu wypełniają przejmujące obrazy umierających dziewczyn i kobiet: harcerki, młodej kobiety z „włosami jak wodospad”, której amputowano nogę, protagonistki, która przez pięć tygodni „gniła za życia”, a jej twarz ukryta pod gazą przypominała egipski portret trumienny i wydzielala fetor. Bohaterskie powstańcynie, tak jak i powstańcy, umierają w cierpieniu, wśród jęków i smrodu, nimb bohaterstwa nie obejmuje fizjologii. Ich ciała giną w bombardowanych szpitalach, całe sale zapadają się pod ziemię, nikt nie pamięta o ich czynach, ale i oni zdają sobie sprawę,

że nie zdążyli wypełnić ani jednego rozkazu. Z lekcji fotografii wojennej wlemy, że choroby i długotrwałe konanie z powodu ran nie jest uznane za godne przedstawienia, a przy tym – jak podkreśla Sontag – „patrząc bliżej na koszmary prawdziwe, nie tylko doznajemy szoku, odczuwamy też wstyd”¹⁶. Szpitalne opowieści powstańcze u Świrszczyńskiej są właśnie wyrazem wstydu za własne życie. W *Rozmowie z trupami* czytamy:

Spąłem z trupami pod jednym kocem,
przepraszałam trupy,
że jeszcze żyję.

To był nietakt. Przebaczały mi.
To była nieostrożność. Dziwiły się.
Życie
było wtedy tak bardzo przecież niebezpieczne.

Wstyd za uratowane życie jest wstydem za to, że uniknęło się cierpienia, męki, konania w bólach, które było udziałem trupów. Każde wydarzenie postrzegane jest bowiem poprzez obrazy śmierci: „Wojna – jak pisze Weil w roku 1940¹⁷ – przekreśla [...] każde pojęcie celu, nawet pojęcie celów wojennych. Przekreśla samą myśl o zakończeniu wojny. Człowiek nie może wyobrazić sobie możliwości tak męczącej sytuacji, dopóki w niej nie tkwi, a gdy w niej tkwi, nie może wyobrazić sobie jej zakończenia. Toteż nie czyni niczego, aby do niego doprowadzić”¹⁸. Męczące i beznadziejne ujarzmienie przez wojnę nie pozwala nawet przez chwilę oczekiwać na wyzwolenie, gdyż myśl o nim wiąże się z obrazami śmierci i może być okupiona unicestwieniem.

Tom *Budowałam barykadę* nie jest przy tym według mnie „niewinny” politycznie, nie do końca daje się też wpisać w próbę literackiego dania świadectwa historycznej prawdzie, choć na pewno w jakiejś mierze ma upamiętnić ofiary powstania (dlatego niektóre wiersze dedyko-

¹⁶ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, op. cit., s. 53.

¹⁷ Warto tu jednak zaznaczyć, że pierwsza wersja tekstu powstała najprawdopodobniej na przełomie 1937/1938, gdy Weil wygłaszała wykłady w Saint-Quentin. S. Weil, *„Iliada”, czyli poemat siły*, op. cit., s. 471.

¹⁸ Ibidem, s. 483.

wane są konkretnym osobom). Choć poetka brała udział w powstaniu, pisany po trzydziestu latach tom poetycki jest wymierzony w moim przekonaniu w militarystykę i mit poświęcających się dla ogółu jednostek. Być może na jego powstaniu zaważyły wypadki z grudnia 1970 roku i obrazy rozstrzelanych kilkunastoletnich chłopców? Być może w ówczesnych patetycznych gestach Świrszczyńska dostrzegła powrót niebezpiecznego mitu, który zdziesiątkował jej pokolenie? Być może chciała uchronić przed uwodzicielską mocą patosu pokolenie swojej córki? Ostrzec ją? „Ostatnie polskie powstanie” to jakby formuła zaklęcia, która ma wskazać zarówno na o s t a t n i e wydarzenia, jak i jest życzeniem, by o s t a t n i m powstaniem było to z sierpnia 1944 roku, by już po nim nie było kolejnych zrywów narodowych. Nietrudno za uważać bowiem, że lektura tomu *Budowałam barykadę* wywołuje bunt przeciwko jakimkolwiek konfliktom zbrojnym, Świrszczyńskiej udało się napisać wiersze w taki sposób, jak chce napisać swoją opowieść Swiełłana Aleksijewicz: „Napisać taką książkę o wojnie, żeby niedobrze się robiło na myśl o niej, żeby sama ta myśl była wstrętna. Szalona. Żeby nawet generałom zrobiło się niedobrze...”¹⁹.

Między pamięcią biograficzną a pamięcią fundującą pamięć kulturową granice są – jak dowodzi Jan Assmann – płynne i nieoczywiste. Owo przejście, luka „dryfuje” w zależności od rotacji pokoleń²⁰, wydarzenia jeszcze pamiętane przeplatają się z poczuciem historyczności wydarzeń II wojny światowej. Patrząc na mury Muzeum Powstania Warszawskiego, pomnik Małego Powstańca i przypatrując się kolejnym portalom internetowym poświęconym zrywom narodowym, trudno dopuścić do siebie myśl o pacyfizmie, myśl o tym, że wojny nie można prowadzić w imię pokoju, czy o spustoszeniach wewnętrznych, jakich dokonuje w ludziach wojna. We wspomnieniach kobiet, nie tylko tych, które były cywilami, pojawiają się wątki poboczne, które nie wprost mówią o powojennych załamaniach nerwowych, próbach samobójczych, niezrozumiałych lękach czy bólach, o żałobie i wstydzie. W wierszach Świrszczyńskiej odnajduję dojmujący smutek, który znam z listów Narcyzy Żmichowskiej, pisanych po powstaniu styczniowym, któremu była przeciwna. W lamentach nad śmiercią żołnierza – gorycz wierszy Kazł-

¹⁹ S. Aleksijewicz, *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, op. cit., s. 16.

²⁰ Zob. na ten temat: J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, wstęp i red. naukowa R. Traba, Warszawa 2008.

miery Iłłakowiczówny, siostry miłosierdzia w czasach I wojny światowej. W wyrzekaniu na heroiczne obrazy śmierci dzieci – „herezje antynarodowe”²¹ Marii Janion, która zobaczyła po ekspatriacji z Wilna do Warszawy to, co Świrszczyńska widziała, uciekając z niej do Sochaczewa.

²¹ *Moje herezje antynarodowe – rozmowa z Marią Janion*, rozmawiał Jarosław Kurski, „Gazeta Wyborcza” z 30 maja 2006 (za: <http://wyborcza.pl/1,75478,3374302.html>).