



*cd. k. inf. dol. egz.*

UNIwersytet SZCZECIŃSKI  
ROZPRAWY I STUDIA T. (CL XVIII) 94

DANUTA DĄBROWSKA

**ROMANTYZM I WOJNA**

**INTERPRETACJA HISTORII W POLSKIEJ LITERATURZE  
O TEMATYCE OKUPACYJNEJ**

SZCZECIN 1991

MAJ 1991

Komitet Redakcyjny

Wiesław Marek Baumgart, Tadeusz Białecki  
Władysław Janasz - Przewodniczący  
Zygmunt Leśkiewicz - Redaktor Naczelny

Recenzent

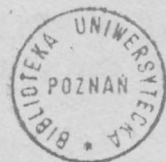
Józef Bachórz

Redaktor

Anna Andrzejewska-Jurgiel

Korektor

Małgorzata Szczęsna



1459866 II

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU SZCZECIŃSKIEGO

Wydanie I. Nakład 150 egz. Ark. wyd. 13,6. Ark. druk. 15,8  
Format B5. Oddano do druku czerwiec 1991. Druk ukończono październik 1991

Cena 25 000,- zł

USPOL 92/91

Bibl. UAM  
92 EO 201

SPIS TREŚCI

LITERATURA WSPÓŁCZESNA WOBEC ROMANTYCZNEGO PARADYGMATU KULTURY	5
I. SŁOWNIK STEREOTYPÓW ROMANTYCZNYCH	25
1. Wrzesień w tonacji sentymentalno-junackiej .....	25
2. Ethos spiskowca .....	43
3. Powstanie warszawskie wobec tradycji powstań romantycznych .....	65
4. Ethos męczennika (ofiary) w polskiej literaturze powojennej .....	96
II. JAK PRZEKROCZYĆ ROMANTYZM	130
1. Romantyczna biografia w historii .....	130
2. Koniec legendy .....	159
3. Konteksty "Kartoteki" .....	201
4. "Jak to na wojence ładnie..." .....	227
W STRONĘ NOWEGO PARADYGMATU KULTURY POLSKIEJ	246
Summary	254



We wstępie do pionierskiej książki "Literatura wobec wojny i okupacji" Janusz Sławiński pisał: "Publicystyczny frazes, że wojna i okupacja stały się kluczowym doświadczeniem naszej literatury w ostatnich trzydziestu latach, może mieć dla historyka literatury uchwytny sens tylko wtedy, gdy zostanie - już w punkcie wyjścia refleksji badawczej - odpowiednio zinterpretowany, co oznacza przede wszystkim ustalenie, w jakich typowych jednostkach procesu historycznoliterackiego owo doświadczenie zostało "zapisane"<sup>1/</sup>. Sławiński wyróżnia cztery takie podstawowe jednostki. Po pierwsze jest to "wojna jako materiał tematyczny literatury. Jako dziedziną motywów /fabularnych czy poetyckich/ historycznie nacechowanych, wzbogacająca kanonizowane repertuary zdarzeń i przeżyć, realia, wzory przebiegów biograficznych". Po drugie, doświadczenie wojny "utrwaliło się w procesie historycznoliterackim jako zasób nie znanych przedtem literaturze "języków" pisarstwa - stylów i poetyk w szczególny sposób napiętnowanych owym doświadczeniem, genetycznie z nim zrośniętych i w nim znajdujących wytłumaczenie"<sup>2/</sup>. Po trzecie jest to sprawa tradycji, do której odwołują się pisarze, sprawa odniesień historycznych problematyki wojny. I wreszcie - wpływ doświadczenia wojny na kształt całości powojennego życia literackiego. Te stwierdzenia przyjmuję jako punkt wyjścia niniejszej pracy, jako pewne ramy organizujące sposób badania poszczególnych problemów cząstkowych.

Badanie literatury polskiej poświęconej drugiej wojnie stwarza także szereg problemów dalszych, zarówno metodologicznych, jak i czysto technicznych, zwłaszcza wobec obranego tutaj i szczególnie mnie interesującego punktu widzenia. Przede wszystkim więc niezbędna staje się selekcja materiału literackiego. Nie sposób bowiem uwzględnić wszystkie teksty traktujące o wojnie w sposób jednakowo szczegółowy i dokładny. Trzeba by w tym wypadku zająć się praktycznie całą lub prawie całą literaturą Polski Ludowej, tak przecież przez temat wojny zdominowaną. Tego typu synteza nie była moim celem i dlatego ograniczę się do wybranych jedynie pozycji. Interesować mnie będzie przede wszystkim proza,

z niewielkimi tylko odwołaniami do dramatu i poezji tam, gdzie to wyda się konieczne bądź szczególnie interesujące. Tego typu wybór wydaje się słuszny o tyle, że powieść, nowela, opowiadanie, ze swej natury gatunkowej ma większe możliwości epickiej syntezy, szerszego ukazania różnorodnej problematyki, pogłębionych analiz, uogólnienia wydarzeń, prezentacji ścierających się postaw niż np. liryka nastawiona bardziej na przeżycie jednostkowe, subiektywne, na emocje. Za wyłączeniem z naszych rozważań dramatu przemawia natomiast brak dzieł wybitnych czy oryginalnych, wnoszących nowe ujęcia i problemy. Wyjątek stanowi tu chyba tylko twórczość Tadeusza Różewicza, która z tego właśnie powodu zostanie w pracy w szerszym zakresie uwzględniona.

Balsze ograniczenia materiałowe, które zostały w pracy przyjęte, to rezygnacja z tekstów pamiętnikarskich i wspomnieniowych, z pełną świadomością, że granica między dokumentem czy paradokumentem a dziełem literackim jest często trudna do przeprowadzenia. Generalną zasadą, jaką kieruję się w pracy wybierając teksty literackie, jest dążenie do uchwycenia różnorodności ujęć tematyki wojennej, różnorodności spojrzeń na historię, ale także podobieństw i cech wspólnych u pewnych grup pisarzy. Przyjmuję więc jakby metodę "punktów widzenia". Stąd poszczególne części pracy stanowią w dużej mierze zamknięte całości. Całości, które pozostają ze sobą w sytuacji dialogowej.

Konieczne wydaje się w tym miejscu podkreślenie jeszcze jednej sprawy. Interesuje mnie przede wszystkim literatura, to, co zostało zapisane i jak zostało zapisane. Pewne odwołania do wydarzeń historycznych są tu niezbędne, ale dywagacje na ten temat nie mogą w żadnym razie przesłonić horyzontu literatury. Istnieje oczywiście ścisła zależność między literaturą a historią, istnieje ciąg wzajemnych wpływów i uwarunkowań. Nie jest to jednak nigdy sprawa bezpośredniego wynikania. Dzieło literackie funkcjonuje jak gdyby w innym czasie niż fakt historyczny, nie można zatem traktować go jako prostej ilustracji danego wydarzenia. Zawiera ono zawsze interpretację historii, ale jest to interpretacja subiektywna, cząstkowa, jest to jednostkowe widzenie i przeżycie świata wynikające z tego, że coś jest literaturą. Problem ten wydaje się godny uwagi, szczególnie w sytuacji nieporozumień, które zdarzają się często, a polegają na oskarżaniu literatury o niewierność wobec historii.

Mam mówić o tym, jak historię widzi i opisuje literatura. Już tytuł pracy sugeruje, że interesować mnie będzie zarówno romantyczny punkt widzenia realizowany w pełni przez literaturę, jak i wszelkie próby odstępstwa od niego, próby nowych spojrzeń. I tu powstaje podstawowy problem metodologiczny. "Romantyzm stał się w kulturze polskiej zjawiskiem wyjątkowym i nie dającym się właściwie z niczym porównać. Gdzież bowiem w naszych dziejach można znaleźć tak skończone i doskonałe "państwo duchowe" stworzone przez artystów sprawujących "rząd dusz"? - pisze Maria Janion<sup>3/</sup>. Stał się więc romantyzm czymś więcej, niż okresem literackim zamkniętym konkretnymi datami. Rozważany poza swoim historycznym kontekstem przybiera znaczenia różne, tak różne, że rodzi się konieczność dokładniejszego określenia tych znaczeń i ich funkcji we współczesności. Wynika z tego faktu problem kolejny: "Jaką miarą mierzyć wpływy i żywotność romantyzmu? Jakie kryteria stosować, by mówić jednocześnie o Mickiewiczu i np. o Żukrowskim? Czyli uogólniając - jakie rozumienie historii literatury trzeba przyjąć, by można było mówić o nich obu jednocześnie. Jest to najważniejsze zagadnienie metodologiczne, które należy w pierwszym rzędzie rozwiązać, by znaleźć system wpływów i powiązań tak odległych od siebie czasowo zjawisk, jak literatura pierwszej połowy XIX wieku i literatura współczesna.

Próba rozwiązania interesującej mnie tu problematyki była książka Michała Głowińskiego pt. "Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka" (Warszawa 1962). Głowiński śledził zakorzenienie twórczości Tuwima w tradycji wcześniejszej posługując się różnymi kategoriami badawczymi, takimi jak konstrukcja podmiotu lirycznego, sposób budowania obrazu poetyckiego, cechy określonego światopoglądu wyznaczane np. przez ironię. Są to kategorie niejednorodne, zawierające w sobie wiele różnych metod badania literatury, pozwalające obserwować twórczość poety z wielu różnych punktów widzenia. O ile jednak metoda Głowackiego sprawdza się przy oglądzie świata poetyckiego jednego konkretnego twórcy, o tyle wątpliwa wydaje się jej przydatność w badaniach syntetycznych, skupiających się na całej twórczości pewnego okresu, ograniczonej wprawdzie do jednego zagadnienia, ale ukazującej je w różnych aspektach. Jest nim zmanifestowany w literaturze stosunek człowieka do historii.



Maria Janion zaproponowała w badaniach literackich zastosowanie teorii paradygmatów sformułowanej przez T.S. Kuhna w jego książce "Struktura rewolucji naukowych". Paradygmaty są tam określane jako "powszechnie uznawane osiągnięcia naukowe, które w pewnym czasie dostarczają społeczności uczonych modelowych problemów i rozwiązań"<sup>4/</sup>. W takim rozumieniu mieści się zatem właściwy danej epoce, wyznaczany przez poprzednie epoki i zdobyte nauki, zespół pytań, jakie uczeni stawiają przed sobą, a potencjalnie także zespół możliwych odpowiedzi. Na gruncie nauki o literaturze teoria paradygmatów jest kategorią również światopoglądową. Ustalenie bowiem podstawowego dla danej epoki paradygmatu daje obraz preferowanego w niej systemu i hierarchii wartości, podstawowych problemów i antynomii, jakie stawia sobie do rozwiązania, a w dalszej kolejności wyboru odpowiednich treści z tradycji i programu dla współczesności i przyszłości. "Kuhnowskie pojęcie paradygmatu badawczego można zbliżyć do kategorii systemu literackiego" - pisze Maria Janion<sup>5/</sup> i proponuje wyróżnienie trzech zasadniczych cech konstytuujących romantyczny światopogląd. Są to: romantyczne wydanie powrotu do natury, nobilitacja kontrkultury i rewolucja młodości<sup>6/</sup>. Te cechy podstawowe obejmują całość romantycznego stosunku do świata i jego ekspresję w literaturze, zapowiadają także podstawowe antynomie romantyczne.

Teoria paradygmatów może znaleźć zastosowanie nie tylko w badaniu zamkniętych okresów literackich czy też poszczególnych prądów w niej występujących. Może ona oddać duże usługi również w procesie śledzenia wzajemnych wpływów i zależności poszczególnych epok, a także w badaniu istoty przełomów literackich<sup>7/</sup>.

Przytaczając tezy Kuhna, M. Janion pisze: "Porzucenie jednego paradygmatu na rzecz innego to właśnie "rewolucja naukowa", będąca jednocześnie zmianą sposobu widzenia świata. Zmiana paradygmatu powoduje, że uczeni inaczej widzą świat, który jest przedmiotem ich badania. W tej mierze, w jakiej mają oni do czynienia ze światem jako uczeni, mamy ochotę powiedzieć, że po rewolucji żyją oni w innym świecie."<sup>8/</sup> Postawmy hipotezę, którą postaram się w toku pracy udowodnić: podstawowym paradygmatem literatury i kultury polskiej od XIX wieku staje się paradygmat romantyczny. Oczywiście nie musi on występować jako niezmienny,

szywny kanon. Możliwe są jego warianty, odstępstwa w traktowaniu poszczególnych elementów, zmiany wynikające z faktu, że może on przestać być systemem żywym, uważanym za autentyczny zbiór norm i wartości, a pozostawać tylko w warstwie językowej, której romantycznego rodowodu można sobie nawet nie uświadamiać. Obserwuje się w literaturze polskiej wiele sposobów traktowania systemu romantycznego - od całkowitej jego aprobaty (gdy wszelkie odstępstwa traktowane są jako rodzaj herezji) do prób polemiki, walki, ironizacji, odmitologizowania, szyderstwa itd., itd. Większość tych poczynań cechuje jednak ciągła zależność od światopoglądu romantycznego, stale stanowi on centralny układ odniesienia. Żaden późniejszy, poromantyczny prąd, kierunek czy epoka literacka nie mogły pominąć milczeniem tego, co stworzył wiek XIX w Polsce. Musiały się doń ustosunkować, zrewidować romantyczny system wartości, zaproponować rozwiązania alternatywne lub podjąć minione doświadczenie jako wartość istotną i znaleźć sposoby kontynuacji jej w zmienionych warunkach społecznych i historycznych. Chciałabym prześledzić w tej pracy przynajmniej niektóre sposoby ujawniania się romantycznego paradygmatu w literaturze współczesnej i konsekwencje, które z tego faktu wynikają. Zajmę się tutaj także dziełami rzeczywiście lub tylko pozornie pozostającymi poza tym paradygmatem. Niezwykle istotne wydaje się w tym ujęciu pytanie - czy mogą one być początkiem nowej literatury, nowego paradygmatu.

Przenosząc Kuhnowską definicję rewolucji naukowej na grunt badań literackich, można zaryzykować twierdzenie, że literatura polska jest systemem, w którym dotąd nie było rewolucji od czasu przełomu romantycznego. Nie było bowiem generalnej zmiany sposobu widzenia świata, stosunku człowieka do niego. Literatura polska żyje nadal, w przeważającej ilości swych dzieł, pod przemożnym wpływem "państwa duchowego" stworzonego przez romantyzm. Jest to zresztą sytuacja uświadamiana w różnym stopniu przez pisarzy. Przyjmując taką tezę należy jednak mieć świadomość pewnych niebezpieczeństw i pułapek, które kryje w sobie to stanowisko. Istnieją w literaturze motywy, obrazy, uczucia i emocje tak stare jak sama literatura. To wszystko, co nie zmienia się poprzez wieki w fenomenie ludzkiej egzystencji i co sta-

nowi zespół stałych, zawsze aktualnych pytań literatury, istniejąc jakby poza czy ponad literackimi modami i konwencjami. Takich elementów nie uwzględnia teoria paradygmatów, jeśli odnieść ją do badań literackich.

Koncepcja Kuhna wydaje się bardzo pociągająca i atrakcyjna dla historyka literatury jeszcze z innego powodu. Otóż pozwala ona wprowadzić w literacką mozaikę pewien "naukowy" porządek, znaleźć dla różnych zjawisk literackich wspólne płaszczyzny klasyfikacji, wprowadzić wyraźne linie podziałów. Jednocześnie rodzą się tu kolejne wątpliwości zmuszające do dystansowania się wobec tej teorii. Kuhn, pisząc na nowo historię nauki jako historię rewolucji naukowych wynikających ze zmian paradygmatu, opierał się na dokonaniach nauk przyrodniczych. Specyfiką tych nauk jest doświadczalne badanie rzeczywistości i formułowanie sprawdzalnych praw. Obowiązujący pewną grupę uczonych paradygmat zaczyna się rozpadać pod wpływem kryzysu wywołanego tym, że jakieś elementy badanej rzeczywistości nie potwierdzają wcześniej sformułowanych prawideł, że kolejne doświadczenia im przeczą. Na gruncie nauki o literaturze sprawa przedstawia się jednak nieco inaczej. I tu można oczywiście wykazać pewne wspólne dla grup utworów czy pisarzy cechy występujące w danym okresie, ale trudno mówić o sztywnych regułach, weryfikowalnych prawach czy definicjach. Nawet jeśli usiłuje się je tworzyć, okazuje się, że poszczególne teksty nie poddają się im, że zawierają elementy, które nie mieszczą się w stworzonym modelu, a w związku z tym zostają pominięte, zepchnięte z pola widzenia badacza.

I sprawa druga - każdy tekst literacki (czy prawie każdy) stwarza możliwość wielu różnych interpretacji, odbierany być może w najrozmaitszy sposób przez poszczególnych czytelników i badaczy. Interpretacja bywa wynikiem naginania tekstu do aktualnych wymogów obowiązującej ideologii czy zasad wychowawczych. Każdy tekst literacki istnieje jakby w dwóch porządkach wartości - w tym, który niesie w sobie, który proponuje autor i w tym, uznawanym przez czytelnika, badacza literatury czy wreszcie obowiązującym niejako oficjalnie. Na tej zasadzie dokonuje się zresztą również, w dużej mierze, potoczne wartościowanie literatury. Toteż w badaniu literatury konieczne jest głębsze wchodzenie w dziedziny oozaliterackie - w kontekst hi-

storyczny, a przede wszystkim w sferę świadomości społecznej, konieczne są tu odwołania do socjologii odbioru, do badań statystycznych itd. W naukach przyrodniczych schemat postępowania badawczego wygląda, najogólniej rzecz ujmując, następująco: określone elementy rzeczywistości w określonych warunkach zachowują się w ściśle określony sposób. Literatura jest sferą indywidualnej wyobraźni, wrażliwości, wiedzy o świecie i doświadczenia życiowego twórcy i czytelnika. Jest sferą o płynnych, niestabilnych granicach zmieniających się w zależności od kontekstów, które się jej wyznaczają. Teoria Kuhna przeniesiona na grunt badań literackich może być wygodnym narzędziem badawczym, pozwalającym na uporządkowanie tej mozaiki zgodnie z pewnym określonym porządkiem, ale nie może być niczym więcej, nie można traktować jej jako metody uniwersalnej, ogarniającej całość literackiej rzeczywistości. Posługując się tą teorią należy stale mieć w pamięci to wszystko, co się w niej nie mieści, co ją w najrozmaitszy sposób przekracza. Sam paradygmat stanie się wyraźniejszy przez ciągłe negowanie go i przekraczanie.

Warto się tu zatrzymać na dwóch problemach. Po pierwsze - dla czego romantyzm mógł się ostać jako model kultury ciągle obowiązujący i po drugie - w jaki sposób, w jakich kategoriach przejawia się ten model w literaturze współczesnej. Czyli mówiąc wprost - o jaki romantyzm chodzi. Odpowiedź na pierwsze pytanie wydaje się stosunkowo prosta - romantyczny model kultury był najbardziej totalny, obejmował i kodyfikował zarazem całość życia narodu i jednostki, tworzył system norm i wartości, który w sytuacji historycznej romantyzmu musiał być przyjęty jako obowiązujący, a odrzucenie go powodowało rozmaite sankcje. Został przyjęty, ponieważ gwarantował przetrwanie narodu. Fenomen romantyzmu polegał także na tym, że literatura stawała się językiem życia, najwyższym sędzią, że tworzyła prawa, normy, system wartości i wzorce zachowań. Ogromny autorytet literatury powodował wzrost roli pisarza i jednocześnie wzrost wymagań, jakie przed nim stawiano. Do dziś panuje przekonanie, że pisarz jest człowiekiem, od którego wymaga się nie tylko dobrze napisanych książek. Powinien on też być człowiekiem wysoce etycznym. Oddzielenie pisarza jako jednostki, jako czło-

wieka, od jego dzieła jest w tej sytuacji niezwykle trudne. Pisarz polski od dawna przestał być osobą prywatną, stał się instytucją. Jego dramat polega na tym, że zawsze ze swojej prywatności musi się wytłumaczyć przed narodem, który tego żąda i który również tę prywatność pisarza ocenia. Nie tylko jego dzieło, ale także jego samego. Taki zaś stosunek do twórcy jest pozostałością myślenia romantycznego. Niezwykle ważną cechą kultury romantycznej był także jej znakowy charakter - każdy element rzeczywistości "znaczył", nie mogło w niej być i nie było niczego przypadkowego. Jednocześnie to nie rzeczywistość wpływała na literaturę, było akurat odwrotnie - to literatura narzucała wzory rzeczywistości, co prowadziło w konsekwencji do tego, że kultura polska straciła swój bezpośredni kontakt z rzeczywistością.

Analizując fenomen czytelniczy jako element konstytuujący kulturę romantyczną, Juriј Lotman pisał: "Już to, że bohaterem literackim romantyzmu był człowiek współczesny, oczywiście wpływało na podejście do tekstu jak do programu realnego przyszłego zachowania czytelnika. Bohater Byrona i Puszkina - romantyka; Marlińskiego i Lermontowa zrodził całą falangę naśladowców spośród młodych oficerów i urzędników, którzy przejmowali gesty, mimikę, manierę zachowania postaci literackich. Jeśli utwór realistyczny naśladuje rzeczywistość, to w wypadku romantyzmu sama rzeczywistość dążyła do naśladowania literatury. Dla realizmu jest charakterystyczne, że określony typ zachowania rodzi się w życiu, a potem przenika do literatury.(...) W utworze romantycznym typ ludzkiego zachowania rodził się na stronicach tekstu i stąd przenosił się do życia"<sup>9/</sup>. Taka postawa czytelnicza miała swoje dalsze konsekwencje w konstruowaniu własnego programu biografii człowieka na podstawie wzorców osobowych stworzonych przez literaturę: "Jeśli przy przejściu od obserwacji życia do ogarniającego je tekstu poetyckiego, artysta klasycystyczny czy romantyczny twórczo odbierał jakiś jeden plan, według którego uznawał go jednocześnie za godny wprowadzenia do literatury, to przy potraktowaniu odwrotnym - od czytelniczej percepcji tekstu do czytelniczego zachowania - zachodzi transformacja, czytelnik, percepując tekst jako program swojego życia przejmując, że określone strony działalności życiowej w swym

idealnym kształcie nie powinny w ogóle istnieć. Przemilczenie w tekście jest odczuwane jako potrzeba wykluczenia określonych przejawów działalności z realnego zachowania. Tak na przykład, odwrót od rodzaju elegii miłosnej w poezji mógł być pojmowany jako potrzeba rezygnacji z miłości w życiu. Należy podkreślić pokrewne literackości zachowania romantyków, dążenie, aby wszystkie czyny rozpatrywać jako znaczące."<sup>10/</sup>

Prowadziło to do nadawania znaczeń wszystkim gestom człowieka, poddawaniu ich interpretacji i ocenie. Konsekwencją tego typu uznakowania była jedność zachowania, wykluczająca zmianę raz obranej roli czy wszelkie odstępstwa od niej. Analizując pod tym kątem codzienne zachowania dekabrystów, Jurij Lotman stwierdza: "Oblicze dekabrysty było nierozdzielne od wycucia własnego dostojeństwa. Bazowało ono na wyjątkowo rozwiniętym poczuciu honoru i wierze każdego z uczestników ruchu w to, że jest on wielkim człowiekiem. (...) To nakazywało, aby każdy postępek rozpatrywać jako mający znaczenie, godny pamięci potomnych, uwagi historyków, posiadający wyższy sens. Stąd, z jednej strony, znana obrazowość, teatralność codziennego zachowania (...), a z drugiej - wiara w znaczenie każdego postępu i, następnie, wyjątkowo wielka potrzeba norm postępowania w życiu. Wycucie politycznego znaczenia całego swojego postępowania zmieniło się na Syberii w epoce, gdy historyzm stał się wiodącą ideą tego czasu, wycuciem znaczenia historyczności"<sup>11/</sup>.

Skoro romantyzm oderwany od swojego historycznego podłoża, w zmieniającej się sytuacji nie został odrzucony, przekreślony przez alternatywny model kultury, należy zastanowić się, na jakich zasadach on dziś funkcjonuje. Nie można bowiem przenieść automatycznie cech paradygmatu romantycznego na literaturę współczesną. Nie wydaje się też rozwiązaniem dobrym zestawienie czy bezpośrednie porównanie. Próbuje to w pracy wyjaśnić posługując się konkretnym materiałem literackim. Już w tym miejscu jednak konieczne wydają się pewne ustalenia. Rozdział z książki Marii Janion "Gorączka romantyczna", w którym autorka omawia cechy romantycznego paradygmatu kultury, nosi tytuł "Romantyzm a początek świata nowożytnego". Tytuł ten jest bardzo znamieny - informuje od razu, jeszcze przed lekturą całości rozdziału,

o istotnym związku tych dwu pojęć - romantyzmu i nowoczesności. Otóż jest to romantyzm pojmowany jako ruch awangardowy, nowatorski, skierowany przeciwko staremu, oświeceniowemu modelowi, jako coś, co powstaje i rozwija się poprzez swoje wewnętrzne antynomie. Jest to sytuacja zasadniczo odmienna od tej, z którą mamy do czynienia obecnie. Nasza współczesna literatura przejmując romantyzm w stanie jak gdyby gotowym. Więcej - przejmując nie tylko podstawowy kanon, ale także wszystko, co nawarstwiało się w literaturze w związku z romantyzmem przez pół wieku, a także później. Określając rzecz w dużym skrócie, trzeba tu wykazać dwa główne kierunki wyznaczające dwie interpretacje romantyzmu, do których nawiąże nasza powojenna literatura - będzie to linia wywodząca się od Sienkiewicza i druga, wywodząca się od Żeromskiego. "Powroty" romantyzmu następują u nas cyklicznie, ale zawsze jest przy tych powrotach ważna kwestia wyboru. Można tutaj potraktować romantyzm jako pewną tradycję, do której się nawiązuje. Przyjmuję tę kategorię jako pomocniczą, jako rodzaj narzędzia do analizy tekstu. Szczególnie przydatne są w tym ujęciu dla moich rozważań badania Michała Głowińskiego. Przy takim potraktowaniu romantyzmu będą działały mechanizmy, o których pisał M. Głowiński: "Niemożliwe jest (...) przejęcie całej epoki w jej pełnej złożoności - była ona bowiem rezultatem określonego splotu warunków historycznych, z natury niepowtarzalnych, czy nawet pewnych spoistych i jednorodnych kompleksów zjawisk, przynależnych do przeszłości. W konsekwencji więc przy recepcji literackiej deformacja jest czymś nieuniknionym. Zagadnieniem jest jednak nie samo jej skonstatowanie, ale odkrycie kierunku tej deformacji. Proces kształtowania tradycji polega zawsze na wyborze, nigdy na całkowitej rekonstrukcji. Pytanie podstawowe kształtuje się więc w sposób następujący: co warunkuje to, że dany fakt przeszłości literackiej może aktywnie kształtować współczesną praktykę twórczą, jak zachowuje się on w roli składnika nowego układu literackiego, przede wszystkim - jakie w nim pełni rolę"<sup>12/</sup>.

Bardzo interesujące i istotne z mojego punktu widzenia są badania Lotmana i Uspienskiego dotyczące istoty kultury i tworzenia się jej paradygmatów. Badacze ci określają kulturę jako "niedziędziczną pamięć społeczeństwa znajdującą

swój wyraz w określonym systemie zakazów i nakazów" (podkr. moje - D.D.)<sup>13/</sup>. Nawiązując do teorii paradygmatów przeniesionej na grunt kultury, możemy zatem przyjąć, że paradygmat kultury tworzy się również przez przyjęcie systemu zakazów i nakazów. W tak rozumianej kulturze Lotman i Uspieński analizują sposoby obrony i utrzymania jej status quo w ciągle zmieniającej się rzeczywistości. Dokonuje się to na zasadzie wyboru z rzeczywistości tych treści, które pozostają w społecznej pamięci, i tych, które ulegają zapomnieniu. "Przekształceniu ciągu faktów w tekst niezmiennie towarzyszy wybór, tj. notowanie pewnych wydarzeń przekładanych na elementy tekstu oraz zapominanie innych, uznanych za nieistniejące. W tym sensie każdy tekst sprzyja nie tylko zapamiętywaniu, lecz również zapominaniu. Jednakże, ponieważ dobór faktów, które należy zapamiętać, za każdym razem dokonuje się na podstawie określonych norm semiotycznych danej kultury, należy się wystrzegać utożsamienia wydarzeń życiowych i dowolnego tekstu, pomimo iż tekst może sprawiać wrażenie jak najbardziej "szczerego", "naturalnego" lub bezpośredniego. (...) Należy pamiętać, że jedną z najbardziej drastycznych form walki społecznej w sferze kultury stanowi żądanie obowiązkowego zapamiętania określonych aspektów doświadczenia historycznego. Czas regresu historycznego (...) narzuca społeczeństwu skrajnie zmitologizowane schematy historii i kategorycznie wymaga od społeczeństwa zapomnienia faktów, które się nie poddają takiej interpretacji"<sup>14/</sup>.

Opisany tu mechanizm tworzenia i przechowywania określonych wartości w zbiorowej pamięci można porównać z analizą mechanizmów propagandy, jakiej dokonuje Kazimierz Wyka. Proponuje on wyróżnienie trzech aspektów rzeczywistości - faktów, znaczeń faktów oraz postaw uczuciowych wobec faktów - i pisze: "Reżyseria propagandowa jest tylko w stanie pewne fakty pomijać całkowicie, inne uwzględniać słabo lub z udaną objętnością, inne wreszcie uwypuklać w rozmaitych stopniach ostrości, ale sam materiał naświetlany nie od niej pochodzi. Jej władza nad faktami jest tylko władzą światła przesuwającego się po przedmiotach zatopionych w ciemności, światła, które się zatrzymuje i wydobywa lub przebiega i pomija. Propaganda reżyseruje przede wszystkim znaczenia faktów i postawy uczuciowe oraz sądy o faktach.



Intencje i sensy poddawane faktom są jej rajem. Ten sam stosunek do faktów, który przemilcza, podaje półgębkiem, krzyczy na całe gardło - jest nadawaniem faktom reżyseryjnych znaczeń. Nie takich zatem, jakie posiadają w rzeczywistości obiektywnie istniejącej i rządzonej przez wiele podmiotów historyczno-politycznych, ale takich znaczeń, jakie posiadać powinny według intencji i koncepcji reżyserów danej propagandy<sup>15/</sup>. Wydaje się, że literatura romantyczna oddziałuje podobnie - jako reżyser rzeczywistości.

Opisane tutaj mechanizmy czerpania z tradycji romantycznej nie wyjaśniają jednak dostatecznie powodów i sposobów jej funkcjonowania w literaturze współczesnej. Nie wyjaśniają fenomenu romantycznego i siły jego oddziaływania, w dużej mierze odnoszą się bowiem do każdej tradycji, którą podejmuje literatura późniejsza. Ważniejsze wydaje się zbadanie, jakie treści przejmują nasza współczesność z romantyzmu i jakie funkcje one w niej pełnią. M. Głowiński wyróżnia dwie możliwości potraktowania przeszłości, z których pisarz może wybierać i określa je jako statyczny i dynamiczny stosunek do tradycji: "Stosunek dynamiczny (...) prowadzi do nowego zastosowania "starych zasad" we wszystkich warstwach dzieła literackiego, przekształcenia ich, niejako wmontowania w nowy kontekst literacki. Dynamiczny stosunek do tradycji bywa zazwyczaj stosunkiem twórczym. Stosunek statyczny kształtuje się inaczej. Pisarz nie stara się zastosować zasad twórczych, które warunkowały takie czy inne poczynania artystyczne w przeszłości i w nich niejako tkwią. Nawiązuje do konkretnych rezultatów, przejmując ukształtowanie i już "zamknięte" formy. W określonym okresie historycznoliterackim były one bezpośrednio związane z zasadami twórczymi, powstały w ramach ich działania. Następnie - w rozwoju danego zjawiska - częściowo zautonomizowały się, oderwały od swego podłoża, mogły istnieć poza tymi czynnikami, którym zawdzięczają powstanie. Elementy te nazwijmy konwencjami literackimi. Do konwencji zaliczyłbym np. pewne wykształcone przez dany prąd obrazy, zestawienia metaforyczne, posługiwanie się przy pewnych tematach określonym stylem itp. Przejęcie konwencji nie równa się przejęciu zasad twórczych"<sup>16/</sup>.

W literaturze poświęconej drugiej wojnie światowej spotykamy się zarówno z dynamicznym, jak i ze statycznym stosunkiem do romantyzmu, z wyraźną przewagą podejścia statycznego. Wykorzystuje się tu nie tylko konwencje, ale także stereotypy, mity zbiorowe i indywidualne wytworzone przez romantyzm. Będzie to więc romantyczny system narodowych wartości, priorytet racji zbiorowej nad jednostkową, wzory zachowań, zestawy modelowych sytuacji, w których automatycznie niejako przyjmuje się od razu określone, zawsze takie same role. Jak bardzo mogą one nie przystawać do aktualnej rzeczywistości, pokazuje chociażby Różewicz w dramacie "Do piachu" czy Tadeusz Konwicki w swoich powieściach. Przykładem może tu być typowa polska sytuacja romansowo-obyczajowa - bardzo rzadko jest to spotkanie, przeważnie zaś rozstanie albo powrót. Oczywiście z pola bitwy. Role społeczne są również wartościowane - bycie najgorszym nawet żołnierzem jest zawsze lepsze od pozostawania w cywilu, o czym poucza nas np. polemika wokół "Pamiętnika z powstania warszawskiego" Mirona Białoszewskiego. Statyczny stosunek do romantyzmu może się także ujawniać w charakterystycznym, nacechowanym emocjonalnie i symbolicznie języku literatury, do którego odwołuje się Konwicki opisując mit polegnięcia, w tym, że nie ma w niej prawie grobów, zawsze są mogiły, oczywiście żołnierskie lub powstańcze. Literatura współczesna wykorzystuje także wytworzone przez romantyzm zwyczaje i obyczaje, typ wychowania patriotycznego, schematy fabularne, system pojęć, rekwizyty, gesty.

W paradygmacie kultury romantycznej, jaki proponuje M. Janion, można wyróżnić niejako podsystem czy też element systemu, którym będzie interesujący nas tutaj problem historii. Zawiera się on w dwu podstawowych kanonach polskiej kultury romantycznej: tyrtejskim i mesjanistycznym. Dla obu są charakterystyczne głównie dwie antynomie, na różne sposoby rozważane i rozwiązywane w literaturze i myśli XIX-wiecznej. Pierwsza to wolność a konieczność w historii. Problem determinacji człowieka przez proces dziejowy i możliwość realizacji w nim ludzkiej wolności, roli, którą ma do odegrania Opatrzność, miejsca dla ludzkiego działania, zagadnienie czynu mogącego zmienić historię. Tu również przynależą problemy związane z mitologizacją dziejów, która dokonuje się w polskim mesjanizmie oraz cała ogromna problematyka

historii jako kategorii podlegającej wartościowaniu etycznemu i powiązanej z moralnością, podobnie jak powiązana z moralnością, z kanonem norm etycznych jest romantyczna polityka. I antynomia druga - kolizja tego co prywatne i tego co jest obowiązkiem wobec zbiorowości. Tę antynomię, której podstawową figurą jest w romantyzmie polskim przemiana Gustawa w Konrada, literatura łączyła na ogół jednoznacznie, przedkładając obowiązek wobec narodu ponad wszelką prywatność.

Według tych dwu podstawowych kanonów próbuję postawić w pracy podstawowe pytania romantyczne i skierować je do literatury dotyczącej drugiej wojny światowej. Dokonana pod tym kątem analiza literatury współczesnej pozwoli na określenie stanu systemu romantycznego i wyciągnięcie wniosków co do konsekwencji "długiego trwania" romantyzmu w Polsce. Pozwoli także na określenie tych obszarów "państwa duchowego", które jeszcze istnieją, a na tym tle także nowych obszarów zawłaszczanych przez literaturę inną, tę, która od romantyzmu odeszła lub odchodzi w poszukiwaniu nowych form i nowych środków do przekazania naszego najważniejszego doświadczenia XX wieku. Rodzą się tu także dalsze pytania, na które trzeba poszukać odpowiedzi. Przede wszystkim - na ile to co określamy jako kontynuację romantyzmu jest zjawiskiem żywym. I wreszcie, wyciągając z postawionych problemów skrajne konsekwencje - czy możemy mówić o literaturze kontynuującej romantyczny paradygmat, że jest to literatura epigońska. Traktuję więc paradygmat romantyczny jako pewien zespół pytań, na które odpowiedzi będą poszukiwać w naszej literaturze współczesnej.

Kolejnym problemem metodologicznym istotnym dla mnie jest relacja, która zachodzi między literaturą a potoczną świadomością społeczną. W swym "długim trwaniu" romantyzm wpływa bowiem nie tylko na kształt naszej powojennej literatury, ale chyba w większym nawet stopniu przeniknął on do świadomości społeczeństwa polskiego i zakorzenił się w nim głęboko, chociaż rzadko jest wyraźnie uświadamiany. W moich rozważaniach istnieje często konieczność jednoczesnego pisania o tekstach literackich i odwoływania się do świadomości społecznej, a są to przecież dwa odrębne porządki rzeczywistości. I o ile analiza materiału literackiego pod kątem zawartych w nim odwołań do romantyzmu

jest problemem możliwym do rozwiązania, o tyle badanie w podobny sposób świadomości zbiorowej nastrocza wiele trudności. Rozwiązaniem tych trudności może być potraktowanie pewnych sytuacji i zachowań zbiorowych jako przejawów tej świadomości i próba odczytania symboliki, "znakowości" tych zachowań. Poszczególne wydarzenia, relacje i zachowania traktuje się wtedy jako elementy "tekstów kultury" (w znaczeniu, jakie temu terminowi nadają semiotycy radzieccy). Plan rzeczywistości i plan literatury traktowane są wówczas jako dwa różne rodzaje tekstów. Przy czym każdy nowy tekst, czy będzie dotyczył zachowań, czy kultury (literatury), powstaje przez odczytanie tekstu już istniejącego i napisanie, stworzenie nowego. To, jaki on będzie, zależy jest od sposobu odczytania, od rodzaju lektury. Idąc dalej tym tropem, można stwierdzić, że tylko tekst zaprzeczający już istniejącemu, polemiczny wobec niego, może być twórczy.

Badając oba porządki rzeczywistości nie należy jednak zapominać o tym, że oprócz licznych podobieństw istnieje między nimi zasadnicza różnica - jeden z tych porządków to "świat przedstawiony" w literaturze, drugi stanowi natomiast to, co było naprawdę, a co nie podlegało wartościowaniu estetycznemu, co wykracza poza literaturę. Pisarzem chyba najgłębiej uświadamiającym tragiczne różnice obu tych rzeczywistości jest Tadeusz Konwicki, stąd tak częsta w jego powieściach kategoria ironii tragicznej w opisie dążeń człowieka do wyjścia poza literaturę, do działania w historycznej rzeczywistości, które to działanie okazuje się często podyktowane przez literaturę właśnie.

Warto w tym miejscu zastanowić się, jakie rozumienie romantyzmu stało się częścią świadomości potocznej. Pewne wskazówki znaleźć może we wstępie do książki "Romantyzm i historia" M. Janion i M. Żmigrodzkiej: "A co ośmieliliśmy się zrobić w wieku XIX? - pytają autorki. I odpowiadają: "Romantyzm i powstania. Romantyzm, który określił model duchowej kultury polskiej w sferze twórczości i w sferze wartości. I powstania - tragiczne, szalone, jakże potężnie wazące na świadomości narodu, na jego kulturze politycznej - kulturze buntu przeciw rachubom rozsądku, nakazującym przymierze z rzeczywistością. Potoczna intuicja, równie jak analiza historyczna wskazuje na istnienie między nimi ścisłej więzi, bo też w dobie romantyzmu daje się zaobserwować szczególna

zależność rzeczywistości od literatury"<sup>17/</sup>. Problem czy literatura stwarza fakty, czy je tylko opisuje, romantyzm rozstrzyga przyznając literaturze zdolność kreowania faktów właśnie, a nie poprzestawania na opisie.

W cytowanym wyżej fragmencie między "romantyzmem" a "powstaniem" nie ma utożsamienia, choć jest bardzo wyraźne zbliżenie. Można chyba postawić tezę, że w polskiej świadomości społecznej romantyzm utożsamiał się z powstaniem, z powstaniami będącymi specyficzną formą stosunku człowieka do historii. Czyli że Polacy od 160 lat tworzą i opisują swoją historię jako powstanie. Teza ta jest oczywiście nie do obrony wtedy, gdy mówimy o twórczości pisarzy pozostających poza romantycznym paradygmatem. Natomiast jest ona możliwa do obronienia wtedy, gdy podkreśla zasadnicze cechy polskiej świadomości zbiorowej i pozwala na lepsze zrozumienie twórczości tych pisarzy, którzy poza romantyczny paradygmat nie wychodzą. Znamienne, że w takim widzeniu romantyzmu zostaje pominięte, usunięte z pamięci społecznej to wszystko, co nie mieści się w określeniu i sprowadzeniu romantyzmu do powstań, czy szerzej - do problematyki narodu i walk wyzwoleniczych.

Z takiego rozumienia romantyzmu, ze specyficznego, powstańczego stosunku do historii, wypływają dalsze konsekwencje. Najdonioślejszą z nich jest przekonanie, że historia się powtarza, że nie ma w niej nic nowego. Powoduje to z kolei niemożność dotarcia do tego wszystkiego, co w historii jest nowe, premierowe, czego nigdy przedtem nie było. Jest to jednocześnie podstawowy mechanizm "oswajania" historii - przez ustawiczne odnoszenie przeżywanych wydarzeń do wydarzeń dawniejszych, znanych. Druga wojna światowa zostaje w dużej mierze również wpisana w ten mechanizm, mimo że było to zjawisko skrajnie odmienne od sytuacji powstańczej, mimo że faszyzm i totalitaryzm różniły się zasadniczo od działań rosyjskich czy pruskich zaborców, nawet jeśli uzna się okres międzypowstaniowy w Polsce za okres pretotalitaryzmu. Narzuca się tu jeszcze jeden element wyraźnie różnicujący sytuację historyczną Polski w XIX i w XX wieku. W czasie drugiej wojny światowej Polska stała się jednym z wielu zagrożonych w swym bycie narodów. W tej sytuacji nie powinien

powracać stereotyp wyjątkowości, unikalności czy "nienormalności" polskiej rzeczywistości w wolnej, sytej Europie. A jednak ten stereotyp powrócił - zarówno w potocznej świadomości, jak i w literaturze. Druga wojna światowa wykazała niemożność powstań jako sposobów tworzenia, przeżywania i opisywania historii. Romantyczna świadomość powinna się pod wpływem tego doświadczenia całkowicie załamać i tak się stało - mamy na to wiele dowodów w literaturze. Stało się także inaczej - ta świadomość jeszcze się umocniła i na to także mamy wiele dowodów w literaturze, w której schemat historii jest następujący: we wrześniu 1939 roku zostaliśmy opuszczeni przez egoistyczną Europę, walczyliśmy sami z wrogiem, który całej przecież Europie zagrażał. 17 września nastąpił kolejny rozbiór Polski. W 1944 roku wybuchło w Warszawie powstanie, w którym znów zostaliśmy zdradzeni przez sojuszników. Jednocześnie konspiracja polska odnowiła, wykorzystwała i umocniła romantyczne doświadczenie spisku. Po wojnie zostaliśmy oszukani przez Zachód, a i dziś żyjemy w rzeczywistości politycznej, która przez wielu odczuwana jest jako co najmniej niecałkowita suwerenność. Według takiej interpretacji historia się powtórzyła i wciąż się powtarza, romantyczne wzorce są więc wciąż aktualne. Romantyzm daje bez przerwy o sobie znać przybierając postać swoistego archetypu zakorzenionego w zbiorowej wyobraźni. Sam prawzorzec może tu być zupełnie poza polem widzenia zarówno pisarza, jak i czytelników. Jest to chyba sytuacja częściej występująca. W momencie, gdy jest on wyraźnie uświadomiony, jak to ma miejsce np. w twórczości Tadeusza Konwickiego czy Jana Józefa Szczepańskiego, mamy do czynienia zawsze z pewnego rodzaju grą, jaką pisarz prowadzi z systemem. Włącza się do niej element ironicznego dystansu, szyderstwa, demaskacji itp.

Generalnie rzecz ujmując, można by wyróżnić trzy podstawowe sytuacje stosunku do paradygmatu romantycznego. Pierwsza to pełne jego przejęcie, schematyzacja, gdy pisarz nie uświadamia sobie tych zależności, albo też wybiera je świadomie w przekonaniu o ich niepodważalnej wartości. Sytuacja druga to tworzenie nowego paradygmatu. I wreszcie trzecia możliwość - wykorzystanie wewnętrznego napięcia romantyzmu do celów jakie sobie stawia literatura współczesna, nie podleganie paradygmatowi romantycznemu, ale

pełna jego świadomość. Daje to jednocześnie szansę dopełnienia i przekroczenia romantyzmu, tak jak to ma miejsce w "Ostatnim postoju" W. Zalewskiego, w niektórych opowiadaniach Jarosława Iwaszkiewicza czy w twórczości Władysława Terleckiego.

Podjęcie romantycznego modelu w sposób pełny, jak to ma miejsce np. w twórczości Wojciecha Żukrowskiego czy niektórych utworach Jana Dobraczyńskiego, daje w efekcie literaturę wyraźnie epigońską, wizję historii uproszczoną, w której zatarciu ulegają właściwe współczesności konflikty i problemy. Dominuje tu wyraźnie podział rzeczywistości na stronę dobra i stronę zła, nie ma żadnego przenikania się tych dwu sfer. Wojna staje się w takim ujęciu czymś, z czego człowiek wychodzi niezmieniony, a świat wraca jakby do swego punktu wyjścia, ocalone bowiem zostają bez żadnych zastrzeżeń podstawowe ludzkie wartości. Inaczej wygląda sytuacja u tych pisarzy, którzy jak T. Konwicki i J.J. Szczepański piszą o wojnie z pełną świadomością istniejących i obowiązujących romantycznych wartości i kanonów zachowań. Z ich sposobu odczytania tekstu romantycznego wynika konieczność skonfrontowania go z dziejącą się rzeczywistością, sprawdzenia jakby jego aktualności. Rozwiązania bywają skrajnie różne, wojna objawia się tu bowiem jako rzeczywistość zupełnie nowa, rozpoznawana przez pisarzy jako zagrożenia nieprzewidziane lub takie, których romantyzm nie podjął. Szczepański będzie poszukiwał sankcji moralnej poza romantyzmem, który wyda mu się anachronizmem, legendą jedynie, bez możliwości dostarczenia człowiekowi współczesnemu układu odniesienia dla jego działań. Konwicki pokaże, w jaki sposób życie może być przez romantyczne wzorce sterowane i jaka tragiczna różnica istnieje między tym, co przeczytane, a tym, co przeżyte. Dostrzeże tragizm w historycznej konieczności podejmowania wciąż na nowo tych samych wysiłków, nawet jeśli podejmuje się je wbrew oczywistemu sensowi, kierując się wewnętrznym przymusem. Konwicki unieważnia niejako podstawowe pytanie o aktualność romantycznych wzorców stawiane przez J.J. Szczepańskiego. Jego diagnozą będzie odkrycie, że inaczej nie można, człowiek nie wybiera, jest zdeterminowany przez historię, przez przymus wynikający z faktu bycia Polakiem. I wreszcie Borowski ukazujący, że literatura i w ogóle cała kultura to tylko konwencje, które opadają z człowieka w sytu-

cjach ostatecznych i pozostają tylko instynkty, biologiczny jedynie aspekt człowieczeństwa.

W tych poszukiwaniach formuły epickiego obrazu wojny niesłychanie ważny okazuje się багаż doświadczeń życiowych, z którym wkracza się w wojnę. Pisarze starszego pokolenia, o systemie wartości ukształtowanym przed wojną i zdolności głębszego oglądu świata mają również inne spojrzenie na doświadczenie wojny. Mniej u nich tragicznych rozterek i rozczarowań, więcej ogólnej refleksji. Można by zaryzykować twierdzenie, że pisarze "pokolenia Kolumbów" traktują wojnę jako coś, co trzeba przeżyć do końca i ze wszystkimi konsekwencjami, natomiast dla starszego pokolenia staje się ona w dużej mierze przedmiotem obserwacji, refleksji, materiałem badawczym, do którego zachowują maksymalny dystans. Będzie tak i u Iwaszkiewicza, i u Andrzejewskiego.

Trzecią możliwością, również występującą w literaturze powojennej jest np. przypadek Białoszewskiego i jego "Pamiętnik z powstania warszawskiego". Białoszewski pisze tak, jak gdyby nie było w Polsce romantyzmu i wszelkich nakazów i obciążeń z niego płynących. Poszukuje własnej formuły, własnego języka, a jedyną sankcją, jedynym kryterium jest tu kryterium prawdy przeżycia, która nie powinna być przysłonięta "kłamstwem literatury".

Na koniec należy zasygnalizować jeszcze jeden problem - niemal zupełnie brak po II wojnie światowej w Polsce literatury pacyfistycznej, takiej np. jaka masowo powstawała po I wojnie. Fakt ten daje się wytłumaczyć zakorzenionym w polskiej świadomości systemem romantycznych wartości żołniersko-powstańczych powodujących, że opisy wojny, które daje nasza literatura czynią tę wojnę do przyjęcia, przynajmniej w pewnym stopniu.

#### Przypisy

- 1/ J. Sławiński, Zaproszenie do tematu, (W:) Literatura wobec wojny i okupacji, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1976, s. 8.
- 2/ Tamże, s. 8, 11.
- 3/ M. Janion, Gorączka romantyczna, Warszawa 1975, s. 23.
- 4/ Cyt. za: M. Janion, op. cit., s. 25.
- 5/ Tamże, s. 25.



- 6/ Tamże, s. 39-45.
- 7/ Por.: M. Żmigrodzka, Problemy romantycznego przełomu, (W:) Studia romantyczne, prace pod red. M. Żmigrodzkiej poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Sławistów, Wrocław 1973.
- 8/ M. Janion, Romantyzm, rewolucja, marksizm, Gdańsk 1972, s. 178.
- 9/ J. Lotman, Diekabrist w powszedniej żywności. Bytowoje powie-dienije kak istoriko-psichologiczeskaja kategoria, (W:) Lite-raturnoje nasledie diekabristow, Leningrad 1975, s. 40 (tłum. moje - D.D.)
- 10/ Tamże, s. 34.
- 11/ Tamże, s. 69-70.
- 12/ M. Głowiński, Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka, War-szawa 1962, s. 25-26.
- 13/ J. Lotman, B. Uspienski, O semiotycznym mechanizmie kultury, (W:) Semiotyka kultury, tłum. różni, Warszawa 1977, s. 150.
- 14/ Tamże, s. 153, 154.
- 15/ K. Wyka, Goebels, Hitler i Kato, (W:) Wędrując po tematach, t. I, Czasy, Kraków 1971, s. 207-209.
- 16/ M. Głowiński, Poetyka (...), op. cit., s. 36.
- 17/ M. Janion, M. Żmigrodzka, Romantyzm i historia, Warszawa 1978, s. 5.

## I. SŁOWNIK STEREOTYPÓW ROMANTYCZNYCH

### 1. Wrzesień w tonacji sentymentalno-junackiej

Druga wojna światowa niemalże od momentu jej wybuchu przenika do literatury, stając się jednym z głównych tematów pisarskich zmagarów i publicystycznych dyskusji nad kształtem nowej sztuki, która powinna to doświadczenie ogarnąć. Do dziś nie powstało jednak żadne wielkie dzieło literackie o tej wojnie i - najprawdopodobniej - nie powstanie. Nad przyczynami takiego stanu rzeczy można by długo dyskutować, ale niektóre z nich przynajmniej są bezpośrednie i dadzą się od razu wskazać. Przede wszystkim więc - totalny charakter tej wojny, która zagarniała wszystkich i wszystko. Nikt nie mógł pozostać wobec niej z boku, w pozycji neutralnej. Każdy musiał wybrać dla siebie rolę lub odnaleźć się w roli mu narzuconej. Jednocześnie nie mogło być nikogo, kto swym doświadczeniem mógłby ogarnąć całość wojny. Ci, którzy w niej uczestniczyli, znają i opisują jedynie wycinki rzeczywistości wojennej, które były ich udziałem i inaczej być nie może. Stąd poszczególne polskie losy są nie tylko bardzo podobne, ale i tak różne od siebie jednocześnie. Inaczej widzą wojnę ci, którzy jej nie przeżyli, a znają ją tylko z przekazów. Ich sposób patrzenia kształtowany jest przez punkt widzenia uczestników wojny i wyraźnie przez to zdeterminowany. Ten fakt poważnie utrudnia albo wręcz uniemożliwia "odnowienie znaczeń", jakie ta wojna ma w naszej literaturze czy w naszej kulturze.

Sprawa następną - jak opisać ten wycinek rzeczywistości, będący najważniejszym doświadczeniem. Wiele mamy dowodów w naszej literaturze na poszukiwanie tego właściwego języka, którym o wojnie trzeba mówić. Języka prawdy, bo o to chodzi przede wszystkim. Zostało po wielokroć już udowodnione, że forma literatury i w ogóle forma ludzkiej świadomości na ogół nie nadąża za historią, za wielkimi wydarzeniami zmieniającymi bieg dziejów. Za wielkimi katastrofami także. To znaczy, że pierwszą reakcją na takie przełomowe momenty jest wzbudzająca stereotypizacja.

Wielkie wydarzenia stające się udziałem powszechnym i wyzwajające zbiorowe emocje pobudzają jednocześnie stereotypy zachowań, sprawiają, że nie sposób się inaczej zachować, nie sposób poruszać się poza nimi, w innej jak gdyby konwencji. Pozwala to człowiekowi odnaleźć się w historii, ale może być też paraliżujące, niszczące dla literatury i sztuki w ogóle. Przez ciągłe szukanie podobieństw nigdy bowiem nie odkryje się różnic. I o ile sytuacja taka wydaje się dopuszczalna jako pierwsza reakcja na historię, o tyle jej trwanie stwarza stan w pewnym sensie "nienormalny", jeżeli oczywiście przyjmie się, że istotą sztuki jest ustawiczny niepokój i poszukiwanie. Sprawą interesującą socjologów, którą tutaj tylko zasygnalizujemy, jest fenomen czytelniczego odbioru - tzn. fakt, że literatura poszukująca, przełamująca konwencje, zadająca podchwytliwe pytania i zagarniająca nowe obszary rzeczywistości ma o wiele mniej czytelników niż ta druga - w pewnej mierze epigońska, podejmująca utarte schematy, stereotypy i konwencje.

Mamy w literaturze polskiej wiele, bardzo wiele prób ogarnięcia doświadczenia wojny. Prób różnych, wśród których dominują te - określane tutaj jako pochodne paradygmatu romantycznego. Są one o tyle ważne, że w ogromnej mierze to one właśnie kształtują świadomość masowego odbiorcy, szczególnie młodego pokolenia, wpływają na utwierdzenie się określonego obrazu naszej najnowszej historii. Można tę grupę pisarzy i ich dzieł omawiać łącznie, gdyż podobieństwa, jakie między nimi zachodzą, są daleko większe i ważniejsze niż różnice. Skupię się tu przede wszystkim na "wrześniowej" twórczości W. Żukrowskiego, chociaż podobne tendencje wystąpią np. u Putramenta, w opowiadaniach S. Zielińskiego, w tekstach zgromadzonych w antologii "Polski wrzesień". Twórczość W. Żukrowskiego traktowana jest tu więc przykładowo, jako pewne zjawisko typowe dla polskiej prozy o Wrześniu<sup>1/</sup>. Spróbuję zaobserwować, jak wygląda w tym ujęciu przebieg wojny.

Przed jej wybuchem panuje dwojakie przekonanie: że wojny nie będzie, bo Niemcy się nie odważą, a jeśli już do niej dojdzie, to społeczeństwo polskie nie poskąpi ofiar, by odeprzeć wroga. Natychmiast zostaje uruchomiony motyw tyrtejski. U Żukrowskiego w "Oniach klęski" poczucie obowiązku żołnierskiego łączy się z

gotowością do ofiar, do poświęcenia. Nie ma tu lęku przed wrogiem - jest przekonanie o sile, jaką daje tego typu "gotowość": "- Niech tylko spróbują z nami zacząć. (...) Każdy z nas jest gotów, nie pożałuje krwi..."<sup>2/</sup>. Styl przygotowań do wojny, ukazany w "Dniach klęski" przez Żukrowskiego wywodzi się z tego właśnie kanonu. Jest to przekonanie o konieczności podjęcia walki, ale i oczekiwanie na nią, traktowane jako możliwość konfrontacji wyobrażeń wyniesionych z lektury, ze szkoły, z opowiadań - z rzeczywistością. Niepokój, ostatnich dni przed wybuchem wojny Żukrowski opisuje właśnie poprzez odwołanie do dzieciństwa i wartości, jakie od najmłodszych lat zostały bohaterowi zaszczone: "Jest we mnie jeszcze ten mały chłopiec, co wznosił twierdze w kącie podwórka, między śmietnikiem a starym kasztanem. Ten chłopiec, który z zaciśniętymi zębami, bez jednej łyzy brał lanie. Siłą zapędzano go do łóżka, gdy klęcząc na krześle pochłaniał powieści o bohaterach. (...) Ile razy marzył - "Gdybym był na prawdziwej wojnie" - i z pogardą wspominał wodzów powstań, ostrożnych kunktatorów, prowadzących armię do kapitulacji - nawet szlachetność Kościuszki wydawała mu się bliska słabości. I dziś zdaje mi się, że czuję na sobie jego wzrok niespokojny. (...) Przyznam się, nie chcę, żeby mną gardził..."<sup>3/</sup>.

W obliczu bliskiej już konieczności konfrontacji młodzieńczych marzeń o czynie z groźną rzeczywistością bohater Żukrowskiego zachowuje jedno pragnienie - aby być zdolnym tym marzeniom sprostać swoim życiem, swoją "dorosłą" postawą potwierdzić świat książek.

"Dni klęski" to nie tylko opis przygotowań do wojny i działań wojennych, ale również próba syntezy i oceny - zarówno wojskowej, jak i ideowej Września. Powieść rozpada się wyraźnie na dwie części, zdecydowanie różne w poziomie. Część pierwsza obejmuje przygotowania i obronę Rożanu i jest opisem wydarzeń, w których sam autor uczestniczył. Część druga - to już opis odwrotu, i ta część jest w powieści dużo słabsza, w niej też więcej jest refleksji nad tą wojną i narosłych wokół niej później interpretacji, niż opisów czysto wojskowych działań.

Wspomniano wyżej, w jaki sposób romantyczny motyw tyrtejski zostaje uruchomiony przez Żukrowskiego w opisie przygotowań do wojny. Będzie on w tej książce do końca konsekwentnie zachowany.

Oto początek wojny - dominuje tu fascynacja wojną jako przygodą, jako czymś nowym, nieznanym, a właściwie znanym tylko z przekazów, a co kojarzy się z bohaterstwem, zasługą, zaszczytem walki: "Strasznie jestem ciekawy tej prawdziwej wojny. Tyle się naczytałem o tamtej, chciałbym prawdę do książek przymierzyć" - mówi jeden z bohaterów<sup>4/</sup>. W wielu relacjach o Wrześniu dominuje przekonanie, że nic, żaden stan rzeczy nie uwalnia od spełnienia obowiązku. Nawet wtedy, gdy, jak to ma miejsce u Żukrowskiego, krytycznie ocenia się politykę sanacyjnego państwa i stan przygotowań obronnych Polski. To poczucie żołnierskiego obowiązku nie było wynikiem propagandy i "wychowania państwowego". Było przekazane temu pokoleniu przez poprzedników, traktowano je jako rzecz naturalną i oczywistą. I obowiązek ten zostanie, jak to już nieraz bywało, przez ogromną większość społeczeństwa wypełniony do końca. "Szok wrześniowy" będzie dotyczył zupełnie innej sfery zjawisk. Wyniknie z tej właśnie konfrontacji wyobrażeń o przyszłej wojnie z rzeczywistością, o której marzy bohater Żukrowskiego. Sfera wyobrażeń patriotycznych kształtowana była nie tylko przez propagandę sanacyjną. Wykorzystała ona jedynie to, co w narodzie polskim tkwiło od wieków, zostało zakodowane w polskiej świadomości, w polskim myśleniu i polskiej literaturze, było elementem narodowego systemu wartości, które pokolenie wstępujące w wojnę, pierwsze pokolenie Polski niepodległej, miało już silnie wpojone. Bohaterowie Żukrowskiego są w podobny sposób uwarunkowani, chociaż ani "Dni klęski", ani inne dzieła tego pisarza nie analizują przyczyn tego uwarunkowania, traktują je jako rzecz oczywistą i powszechną. Świadczy to tym bardziej o sile tradycji i stereotypu. Są one przez pisarza na tyle uwewnętrznione, że nie widzi on potrzeby uzasadnień takiej postawy.

Wojna u Żukrowskiego jest nie tylko sprawdzianem męstwa i radością walki. Wytwarza się nowy, niespotykany w innych warunkach typ braterstwa i przyjaźni. Poczucie solidarności z towarzyszami broni i odpowiedzialności za nich. Bardzo dokładnie zostanie to opisane przez Romana Bratnego w "Kolumbach". Ten typ związków przetrwa zresztą całą wojnę, przeradzając się później w mit kombatanta. Żukrowski także bardzo silnie po wielokroć akcentuje w swojej książce ową męską, wojenną i żołnierską przyjaźń: "Podchorąży gna wyprostowany, nie ma czasu się schylać. Już nie

kieruje się własną wolą, tylko odruchami, które każą mu biec, strzelać, pierś nadstawiać kulom. WybuCHA w nim braterstwo, czuje mocne więzy z każdym żołnierzem odpierającym teraz szturm, krew i walka skuwają ich wspólnym losem, jeden za wszystkich, wszyscy za jednego. Osłonić życie towarzysza, to zabrać je wrogowi, więc dopada siodełka i szarpie spust"<sup>5/</sup>.

Bojowy zapał, brawura, poświęcenie i fantazja, uwielbienie ryzyka - oto główne cechy bohaterów - żołnierzy Żukrowskiego. Nie ma tu zwykłego ludzkiego strachu, zmęczenia, jest ambicja, młodzieńcza przechwałka, ryzykowne akcje, w których można się wykazać. Jest to piękna, wspaniała wojna. Taka, jak w niektórych lirykach z okresu powstania listopadowego, w których dominuje upojenie walką i perspektywa zwycięstwa. Żukrowski przejmuje ten typ opisu przede wszystkim od Sienkiewicza, z jego epiki historycznej. Świadomość romantycznego rodowodu tego typu obrazów jest zatarta właśnie przez to, że podejmuje się tradycję już uproszczoną, skanonizowaną i niezwykle spopularyzowaną przez Sienkiewicza. Przywołajmy dwa charakterystyczne przykłady z "Dni klęski": "Podchorąży uważnie oblicza skoki pocisków. "Następny będzie blisko między, przed baterią - myśli - a czwarty powinien siedzieć blisko nas! Ale ja się nie położę nie wolno mi pokazać, że się boję".." I taki oto opis zachwytu nad zabijaniem: "- Już go nie ma - zaciska zęby Antoni - zdmuchnąłem go... Czuje radość, którą może pojąć tylko ten, co walczył - radość osiągnięcia wroga, radość trafienia. Naprowadza ogień na wzgórze, przerzuca gwałtownie, nęka grupki uchodzących piechurów"<sup>6/</sup>.

Wszystko to dotyczy początkowej fazy wojny, gdy żołnierze jeszcze walczą, odnoszą chwilowe zwycięstwa, wiedzą, co mają robić i w jakim celu to robią. Warto zestawić te żołnierskie relacje z opisami "cywilnymi" tych pierwszych dni wojny. Występuje w nich podobny ton - zaciekawienia, wyczekiwania, ufności w zwycięstwo, w sprawiedliwą odprawę, jaka będzie dana wrogowi. Szczególnie wtedy, gdy jest się jeszcze na terenach słabo objętych działaniami wojennymi, gdy brak jest poczucia grozy sytuacji. Tu wojnę odbiera się jako wielkie widowisko, w którym jest się ciekawym wrażeń widzem. Tak, jak notuje to Zofia Nałkowska w swoich "Dziennikach": "Pierwszy dzień

wojny. Wraz z innymi patrzyliśmy z ulicy na walczące aeroplany. Robotnicy, którzy wciąż jeszcze pracują nad kopaniem kanału wzdłuż łazienek, wyszli ze swych głębin i patrzyli w niebo. Znowu przeżywa się coś, co kiedyś później wydawać się będzie niewiarygodne. Nie uczuвам strachu ani zdziwienia, tylko smutek. Wielka dzieje się sprawa i tym razem - po całych dwudziestu pięciu latach. Szybkie przestawienie wszystkiego. Rzeczy tamte powracają na swoje miejsce ważne, inne wszystko maleje, zapada w oddalenie. (...) Jeszcze nie ma wielkich klęsk, jeszcze wiele jest przed nami". I dalej, drugiego dnia wojny: "Istotnie są nieostrożni, istotnie wciąż jeszcze stoją u okien i zbierają się na ulicach, by oglądać te dramaty w błękitach, a nocą niedokładnie zaciemniają szyby. (...) - Zosia Kuczyńska - wysoka, jasnowłosa i piękna - przyniosła rano sprawunki: mleko, jarzyny, owoce. Nie dostała już mięsa ani pieczywa. Ale przyniosła dla mnie bukiet białych goździków. Jeszcze radio: głos całego świata, mówiącego sobie nazwajem o tym dniu rzeczy ostateczne. Polska po francusku i angielsku woła na świat, że Niemcy nie zaprzestali działań wojennych, że dziś na Warszawę zrobili dziesięć nalotów. Powtarza raz i drugi te same słowa i jeszcze raz. A komunikat niemiecki oznajmia po polsku, że Niemcy zajęli część terytorium Polski"<sup>7/</sup>.

Tak, jeszcze "nie ma wielkich klęsk", jeszcze można jednym tchem mówić o białych goździkach i dziesięciu nalotach na Warszawę. Jeszcze ta wojna dla "cywilów" to tylko brak mięsa i pieczywa w sklepie, jeszcze zna się ją głównie z komunikatów radiowych.

Sytuacja zmienia się jednak bardzo szybko. Ta wojna okazuje się czymś zupełnie innym, przekraczającym wszelkie dotychczasowe wyobrażenia. Tłumy uciekinierów na wszystkich drogach, ciągle mąrsze i odwroty, chaos i dezorientacja - wszystko to narasta jako klęska, coraz większa i zataczająca coraz szersze kręgi, wszechogarniająca. Później jest już tylko bezładny odwrot, nastrój bezsensu, oszukania, zmączenia. Zmienia się także typ refleksji bohatera powieści Żukrowskiego, Antoniego Nowosada. Nadal jednak dominuje w nim żołnierskie poczucie obowiązku, działa magia rozkazu, która jest silniejsza niż własne przemyślenia i osobisty stosunek do sytuacji. Dominuje romantyczne

Przekonanie, że na powierzonym stanowisku należy wytrwać do końca, za wszelką cenę wypełnić rozkaz. Nowosad rozmyśla: "Po co mam się trapić, poprawiać wodzów, uważać się za genialnego stratega, wystarczy, jak wykonam swoje zadanie. Każano mi dostarczyć chleb do baterii. I ten chleb będzie dostarczony, żebym miał zdechnąć..."<sup>8/</sup>. Jest tu jeszcze nadzieja, że gdzie indziej walczą z wrogiem, że sytuacja tylko chwilowo, tylko w tym jednym miejscu się zagmatwała. Jest jeszcze zaufanie, że gdzieś istnieje ktoś, kto ogarnia całość i kieruje obroną. Jest także przekonanie, że od myślenia i decydowania są wodzowie, a żołnierz ma tylko wypełniać rozkazy, nie do niego należy ocena sytuacji. Gdy nadzieje te runą, zostanie stworzona inna motywacja, aby nadal działać, mimo widocznej klęski nie rezygnować i nie poddawać się: "Wiozłem meldunki do otoczonego oddziału, wiecie, do pancerniaków. Oni biją się dotąd. Choć patrząc trzeźwo, to już tylko demonstracja, ale przecież każdy dzień się liczy dla historii"<sup>9/</sup>.

Dużo mówi się o historii w książce Żukrowskiego. Jej bohaterowie mają świadomość, że uczestniczą w przełomowej chwili, że to oni właśnie tworzą historię, o której kiedyś dzieci będą się uczyły w szkole. Jest to dla nich jeszcze jeden czynnik mobilizujący i podtrzymujący wolę walki za wszelką cenę. Mają oni tę świadomość - zbliżającą ich do niektórych postaci z powieści Konwickiego - że przyszło im widzieć schyłek jednej epoki, poprzedzający początek innej, lepszej. Jest w tym i odcień dumy, i przekonanie o możliwościach człowieka - możliwościach kreowania historii i jej obrazu dla przyszłych pokoleń. Łączy się z tym poczucie odpowiedzialności i za tworzoną przez siebie historię, i wobec niej.

W miarę, jak rozszerza się wojna i coraz wyraźniej zarysowuje się ogrom klęski, tego typu rozważań pojawia się w powieści coraz więcej. Wyostrzona świadomość historii wiąże się z wyraźną tendencją profetyczną obecną w powieści Żukrowskiego. Pisana jest ona z pozycji powojennej świadomości, która zostaje nadana wrześnieowym bohaterom. Toteż i ocena Września dokonuje się z tej samej pozycji ideowej - zgodna jest z oceną oficjalną pochodzącą z lat pięćdziesiątych. Następuje więc bezwzględne i całkowite potępienie Polski międzywojennej. Pojęcie Ojczyzny zostaje sprowadzone do swych podstaw najbardziej elementarnych i



żołnierze walczą o te właśnie elementarne, najprostsze wartości, niezależne od ustroju politycznego i pozycji w świecie: "Honor, wodza, spory ministrów, nowe granice, obłąkana nadzieja na mocarstwo - pamięta hasła z gazet, wrzawę uporczywą i nużącą. To nieważne, nieważne ... Jeśli będzie walczył, to za spokój wioski, w której się urodził. Za okutą skrzynię z pomarszczoną od wilgoci ogromną księgą 'Żywotów świętych', za obórkę, w której kiedyś chował króliki... Będzie bronił domu"<sup>10/</sup>.

Solidarność w tej walce jest solidarnością z najbiedniejszymi, najbardziej doświadczonymi, z prawdziwym narodem. I tak pojmowana ojczyzna staje się sprawą najbardziej prywatną i osobistą, uwewnętrznioną na sposób romantyczny.

Wrześniowej przegranej nic nie mogło już jednak cofnąć. Odżywa w tym momencie wywodząca się z romantycznych powstań polska filozofia klęski. Jednym z jej elementów jest rejestr miejsc symbolicznych na mapie Polski, który teraz się powiększa, a także wieści o polskim oporze i bohaterstwie, o miejscach i ludziach, walczących do ostatka. Spełniają się przewidywania bohaterów Żukrowskiego - ich czyny, zanim przedostaną się do historii i literatury, obrastają w legendę. Pisał o tym zjawisku Kazimierz Wyka: "Nie minął miesiąc, a do łańcucha nazw historycznych powtarzanych z czcią przybyły nowe klejnoty. Tym cenniejsze, im bardziej świadomość zbiorowa potrzebowała pokrzepienia, im silniej tęskniła za legendą i potwierdzeniem, że bohaterstwo żołnierza, że cierpienia porwanej wędrownką ludności nie były daremne. Nazwy Warszawa, Kutno, Westerplatte, Hel, ustaliły się natychmiast w nowej swojej roli. Poprzez trzaski i tupot niemieckich orkiestr wojskowych przedzierał się w aparacie radiowym pobrzękujący jak ginąca mucha głos Warszawy. Odzywały się zmęczone zdania prezydenta Stefana Starzyńskiego i obnażonym do żywej kości sensem płakała melodia 'Warszawianki',"<sup>11/</sup>.

Odżywa także romantyczny imperatyw wytrwania do końca na powierzonym posterunku. Wbrew faktom, przewadze nieprzyjaciela, za wszelką cenę. Przywołajmy jeszcze jeden fragment z "Dni klęski": "Każdy z tych, którzy tu dokoła maszerują, wie, że jutro może zginąć i walka jest niemal przegrana, a jednak wlecze ze sobą karabin. Bili się dotąd i nadal nie będą oszczędzili krwi. Każdy z nich, zgodnie z instynktem i porywem serca - wie - tak

trzeba, choćby nad całym światem pancerne dywizje Hitlera miały zaciążyć jak okowy"<sup>12/</sup>.

Ta wojna została nam narzucona - sytuacja jest więc zasadniczo różna od tej w czasie XIX-wiecznych walk o niepodległość. A mimo to obie sytuacje zostają utożsamione, historia się powtórzyła, zasady honoru żołnierskiego i nakazy patriotyzmu pozostają te same. Odpowiedź na agresję może być tylko jedna - dopóki można, trzeba walczyć. Dołączy się do tego jeszcze inne przekonanie - także obecne u Żukrowskiego - o nowym poslanictwie Polski. Jest to jeszcze jeden sposób na częściową przynajmniej neutralizację klęski, próba życia z jej piętnem. Pełnię klęski odczuło chyba najbardziej 17 września, tego najtragiczniejszego dnia całej kampanii wrześniowej. Wcześniej już jednak narastało poczucie zdrady i osamotnienia. Zdrady podwójnej - ze strony zachodnich sojuszników i własnego dowództwa. Problem zdrady jest jednym z naczelných w romantycznej religii patriotyzmu. Jego fenomenologię w całej pełni ukazuje w swoich powieściach Konwicki. Do tej problematyki wypadnie jeszcze nawiązać. W tym miejscu zwróćmy uwagę na jeden tylko jej aspekt. Jako zdradę traktowano także nieudolność czy niemożność działania poszczególnych dowódców, obciążając ich odpowiedzialnością za klęskę. W tej sytuacji tworzył się kult tych jednostek, które do końca pozostały na swoim posterunku, wbrew wszystkim racjom nakazującym przerwanie walki i szukanie innych rozwiązań. Bohaterami stawali się żołnierze, a nie politycy. Stąd np. wywodzi się kult gen. Romla a także majora Sucharskiego, w jakiejś mierze w tych właśnie żołnierskich kategoriach traktuje się również postawę prezydenta Warszawy Stefana Starzyńskiego. Jest to znowu powtórzenie sytuacji XIX-wiecznej, szczególnie sytuacji, jaka wytworzyła się w powstaniu listopadowym.

U Żukrowskiego zdrada, szczególnie dokonana przez rząd, jest jeszcze jednym argumentem przemawiającym za potępieniem sanacyjnego państwa. 17 września tak dobrze znany z historii polskich powstań schemat zaczynał się wypełniać aż nazbyt dokładnie, do końca. Jednocześnie to, co zdarzyło się tego dnia było elementem nowym, całkowicie sprzecznym z polskim ethosem walki - walczące wojska i cały naród w najtragiczniejszych chwilach zostały opuszczone przez Wodza Naczelnego i władze państwowe. Te

fakty zostały odczute jako kres wszystkiego. Dodać należy zajęcie wschodniej części terytorium Polski przez wojska radzieckie, przez większość społeczeństwa jednoznacznie odczytane jako nowa agresja, co automatycznie przywoływało znane schematy z przeszłości. Tym bardziej, że przecież kierunek wychowania państwowego i oficjalnej propagandy sanacyjnej był zdecydowanie antyradziecki. Pisał o tych wydarzeniach Kazimierz Wyka: "Naiwni sądzili, że armia radziecka wkracza do Polski, by wystąpić przeciwko Niemcom i bronić reżimu, którego flirtu z Hitlerem tak ponuro się skończyły. Rychło się okazało, że armia ta nie wkracza w tym celu. Z jakimi zaś zamiarami przychodzi, pierwszej jesieni mało kto w Polsce umiał zinterpretować. Wobec tego układ terytorialny i polityczny powstający na gruzach Rzeczypospolitej międzywojennej ułożył się w świadomości inteligencji polskiej w kształt schematu ciężącego nad naszą historią przez cały okres rozbiorów, nagle wydobytego ze składu minionych pojęć historycznych"<sup>13/</sup>.

Żukrowski podejmuje ten problem w swojej powieści, ale rozwiązuje go częściowo inaczej, w zasadzie jednak nie wychodząc poza główne elementy romantycznego schematu. Ale o tym nieco później.

Samotny opór Polski nabiera cech symbolu. Po raz już któryś w historii. Ta powtarzalność urasta do rangi fatum, prawidłowości dziejowej. Żukrowski interpretuje ją w kategoriach odwiecznych wad narodowych. To pod ich presją jego pokolenie ugięło się we Wrześniu. Świadomość cykliczności czasu historycznego i wynikające stąd zdeterminowanie człowieka przez historię ujawnia się np. w takim oto fragmencie: "- Ależ się na nas wali - zamruzczał po chwili. Gotów wrócić żałobny czas, który znał z podręczników i opowiadań dziadka - niewola. Czytało się o powstaniach z niecierpliwym skrzywieniem warg, pamięta decyzje wodzów, chwiejnych, szlachetnych niedołęgów. Za naszego pokolenia to nie może się powtórzyć, tyle razy myślał pobłaźliwie, wytykając im pomyłki. A tu masz, trzeci tydzień i już mapa się kończy, jutro można to samo powiedzieć o ziemi, której bronić chcieli"<sup>14/</sup>.

Pojawiają się próby usensownienia klęski wrześniowej, zobaczenia jej w szerszym, europejskim wymiarze. Píše o nich K. Wyka: "d wojnę ludów prosimy cię, Panie, o wojnę ludów za sprawę Polski, która przyniesie nam wolność - modlił się Mickiewicz i

rzeczywiście odbyła się już jedna wojna ludów, która tę wolność przyniosła. Tamta wojna ludów jednak nie rozpoczęła się o sprawę Polski. Tymczasem druga wojna światowa miała właśnie ów początek narzucony przez wieszczów i mistycznych historiografów narodu. (...) Ale nie tylko druga wojna światowa wybuchła rzekomo o sprawę suwerenności i niezależności Polski, wypełniając schemat politycznych marzeń żywotnych od czasu Napoleona. Rychłą i klęska zdołała się pomieścić w schemacie podobnego pochodzenia. Ze zdumiewającą szybkością i łatwością dokonał się owej jesieni przeskok od Polski silnej ręki, mocarstwowego trzymania za mordę - do Polski nieszczęśliwej, udręczonej, szlachetnej, cierpiącej dla zbawienia drugich<sup>15/</sup>. Ale właśnie ten schemat okaże się najbardziej przydatny w próbach przewyciężenia klęski wrzesniowej. Szczególnie w próbie nadrzędnej, jaką okazała się idea i postanowienie kontynuowania walki dalej. Innymi metodami albo gdzie indziej. Przyjęcie, że Wrzesień nie kończy wojny, że on ją dopiero zaczyna, a więc klęska nie jest ostateczna - 'wiem że staniecie, gdy przyjdzie potrzeba. Jeszcze Polska nie zginęła' - powiedział w swoim ostatnim rozkazie do żołnierzy gen. Franciszek Kleeberg. Jednocześnie Polska stawiała się znowu duchową przewodniczką w wielkiej wojnie o wolność ludów. Dalsza walka potoczyła się dwoma torami. Jeden bierze początek od partyzantki majora Hubala, drugi rozpocznie się w momencie sformowania pierwszych polskich oddziałów na Zachodzie.

Wewnątrz zaś narodu uruchomiony zostaje jeszcze jeden schemat o proweniencji romantycznej i rewolucyjnej jednocześnie. Jest to pojawiający się w wielu utworach traktujących o II wojnie ostry podział ujawniony i spotęgowany przez Wrzesień, podział na "plugawą skorupę" i "ogień wewnętrzny", który to podział nawiązuje do romantycznego rozumienia narodu i pozwala na ocalenie go nawet w klęsce.

I te elementy romantycznego światopoglądu wykorzystuje Żukrowski w swojej powieści. Tyle, że w sposób nieco paradoksalny, służą one do zracjonalizowania wizji historii Polski, do pokazania dziejowej konieczności. Wraz z potępieniem Polski międzywojennej i jej przywódców konstruuje Żukrowski wizję kraju w przyszłości - wolnego, wyzwolonego w sojuszu ze Związkiem Radzieckim, kraju o sprawiedliwym i demokratycznym ustroju.

W takim ujęciu Wrzesień jest wielką pożogą, ogniem, z którego, jak Feniks z popiołów, wstanie Polska niepodległa i ludowa. Porównajmy dwa, bardzo charakterystyczne fragmenty: "Chce się bić, bo wierzy, że już nie wrócimy do Polski sprzed września, że będzie inna, lepsza, sprawiedliwa. Obdzielili wszystkich pracą i chlebem, zapewni proste, ludzkie szczęście. Za tę nadzieję warto było umierać". I wyraźnie już typowo romantyczne odwołanie się do wróżb i przepowiedni: "Choć jest taka gadka, czytał mi ją stary sztygar Piec, że jak polskie i ruskie wojska wejdą na popielisko Berlina, wtedy Polska powstanie mocna, bogata jak nigdy... I cały Śląsk będzie przy niej"<sup>16/</sup>. Jak widać, przepowiednia ta posiada wyraźne nacechowanie polityczne i ideologiczne.

Bohater Żukrowskiego zna doskonale zależność między wielkim kapitałem a wojną, wie, dlaczego sojusznicy nie przyszli nam z pomocą, wie także, jakie błędy w polityce zagranicznej popełnili przywódcy Polski międzywojennej. Od początku też bohater Żukrowskiego ma świadomość, że tylko przy pomocy armii radzieckiej Polska odzyska wolność. Toteż moment jej wkroczenia na terytorium Polski jest szeroko w powieści komentowany, w pełni wyjaśnione zostają motywy tej decyzji - natychmiast oczywiście wszystko jest wiadome, jasne i proste. Nie dla głównego bohatera wprawdzie, ale właśnie wtedy styka się on z uwolnionymi przez wojnę z więzień komunistami, którzy (używając bardzo gazetowego języka) dokładnie Antoniemu Nowosadowi rzecz całą wyjaśniają: "- Wkraczają, żeby uchronić przed działaniami wojennymi ludność białoruską i ukraińską. (...) - Powodów do wkroczenia było dość. Hitler dobierał się do granic Związku Radzieckiego - oni muszą poszerzyć sobie przedpole... - To daje im czas - uzupełnił drugi. Oni dziś muszą fabryki traktorów zamienić na zbrojownie: czołgi i samoloty. Przystawienie produkcji nie idzie tak szybko. Zresztą polityka, spotkanie z faszyzmem wymaga rozwagi i chytrości"<sup>17/</sup>.

Nowosad jeszcze jakiś czas będzie wątpił, ale zakończenie powieści wyraźnie określa dalszy jego los - ucieka z zagrożonego przez Niemców szpitala i odjeżdża z radzieckimi żołnierzami.

"Oni klęski" są zdecydowanie tendencyjną powieścią, co może da się częściowo objaśnić czasem jej powstania (1951 rok).

Jest to jednocześnie książka, która przy opisie i ocenie wydarzeń wrześniowych posługuje się, podobnie jak to było wcześniej w "Lotnej", schematami, obrazami i wyobrażeniami romantycznymi. Nie ogarnia całości myśli romantycznej w jej złożoności, traktuje ją bardzo powierzchownie, na poziomie mitów i schematów własnie. Nie muszą one zresztą pochodzić bezpośrednio z romantyzmu. Częściej są podejmowane z tradycji postromantycznej, sienkiewiczowskiej i legionowej, a więc siłą rzeczy już uproszczonej, spopularyzowanej.

Powieść Żukrowskiego "Dni klęski" należy do grupy utworów podejmujących próby oceny i rozrachunku z Wrześniem. O ich różnorodności w zależności od sposobu potraktowania tematu, pisał Janusz Sławiński: "Ten sam materiał występuje w rozmaitych - można powiedzieć - tonacjach ideowych, za każdym razem ujawniając inne oblicze. Temat Września na przykład - jeden z centralnych w interesującej nas dziedzinie - rozgrywany był w co najmniej czterech tonacjach: żałobno-lamentacyjnej, tragiczno-heroicznej, sentymentalno-junackiej, szyderczo-groteskowej. Różne (środowiskowe, ideologiczne, pokoleniowe) punkty widzenia przyjmowane wobec tego samego zasobu doświadczeń zbiorowych - dodatkowo wzbogaciły i skomplikowały nadbudowany nad nimi słownik jednostek tematycznych. Na słownik taki składają się przecież nie tyle tematy "same w sobie" (...), co tematy z przytwierdzonymi do nich interpretacjami: morałami, ocenami, problemami. Jednostką faktycznie funkcjonującą jest temat obrosły w znaczenia; odmiennosc typowego znaczenia stanowi o odmiennosci całej jednostki i o jej odmiennym umiejscowieniu w repertuarze"<sup>18/</sup>. Sławiński zwraca uwagę na sprawę niezwykle istotną, szczególnie chyba ważną przy omawianiu literackiej interpretacji polskiego Września. Wskazuje mianowicie, że nie istnieje temat Września w literaturze jako taki, "sam w sobie". Zawsze jest on uwarunkowany określonym punktem widzenia, zdeterminowany przez różnorodne czynniki, przede wszystkim polityczne i ideologiczne. To z kolei powoduje, że literackie ujęcia tej problematyki mogą odbiegać od ustaleń historyków.

Stosując podział zaproponowany przez Sławińskiego, można by wrześniową twórczość Żukrowskiego zaliczyć do tonacji sentymentalno-junackiej, wyraźnie wywodzącej się z sienkiewiczowskiej

linii nawiązań do romantyzmu. Tonacja ta została w "Dniach klęski" częściowo przesłonięta problematyką polityczną i historiozofią profetyczną, ale jej pełną realizację odnajdujemy we wcześniejszym opowiadaniu "Lotna". M. Janion, włączając to opowiadanie w ciąg tradycji romantycznej, pisze: "Wytworzył się schemat literacki o niezwyklej sile oddziaływania: nazwijmy go romantycznym westernem ułańskim, tak umocnionym w świadomości potocznej przez "Pieśni Janusza" Wincentego Pola, malarstwo Juliusza Kossaka, a także historyczne pisarstwo Sienkiewicza, który mówił również o ułanach, jeśli za istotę "ułaństwa" uznamy wojenne i lotne spojenie człowieka i konia. Tytuł noweli Żukrowskiego - "Lotna" - mówi sam za siebie. (...) Wojna prowadzona przez konnych ludzi miała w sobie fascynującą barwę indywidualności: szlachetnej autonomii osobowości zarówno konia, jak kawalerzysty. (...) Natchnione, dławiące piękno, bolesny zachwyt i lot szarzy ułańskiej ... Tu nie można było mówić o bezdusznej maszynie wojennej, o anonimowych masach żołnierskich, o brzydocie męki i cierpienia"<sup>19/</sup>.

Nie ma w "Lotnej" rozrachunku, oceny i prób wyjaśnienia klęski wrześniowej. Jest tylko opis konkretnego wycinka rzeczywistości wojennej, jednego wrześniowego epizodu. Ale jest w tym opowiadaniu jeszcze coś innego, na co zwraca uwagę Maria Janion w cytowanej wyżej wypowiedzi - to piękno wojny, walki, męskiej przygody. Przywołajmy krótki choćby fragment opowiadania: "- Szabla w dłoń! - krzyknąłem i nawet nie sformowawszy szyku wypadliśmy z zagajnika. Czułem smaganie po udach ciężkich sprężystych gałęzi, roztrącanych piersią końską. Pojaśniało od dobotych szabel. W przodzie karabin maszynowy zaklekotał krótko i zgasł. Tamci wlewali się w wieś. Widziałem jak rotmistrz parł wprost na plecione płoty, jak Lotna bez wysiłku wzbija się i podkuliwszy przednie nogi - wynosi go skokiem, pełnym dławiącego piękna". I dalej: "Ręka ściskająca szablę zwilgotniała. Wysoki gwizd kuli nad hełmem przydawał tylko piękna temu lotowi ponad jesiennym polem, ledwie powleczonym szklanym blaskiem wstającego słońca. Twarz mi stygła od bolesnego zachwytu. Cóż młodość, miłość, gdy miałem nozdrza pełne zapachu konia, wystrzałów i krwi gorącej, którą za chwilę rozleję"<sup>20/</sup>.

Żukrowski swoim opowiadaniem wpisuje się w ciąg literatury ułańskiej, wywodzącej się z romantyzmu: "Księstwo Warszawskie i Królestwo Polskie - więc boje napoleońskie, a potem batalistyka powstania listopadowego - podniosły do rangi symbolu ułana. I miał on (...) tę funkcję symbolu "polskiego żołnierza" pełnić przez lat blisko 150" - pisze Jerzy Cieślikowski i stwierdza: "W drugiej połowie XIX wieku uformował się stereotyp trójkąta: ułan - koń - dziewczyna"<sup>21/</sup>. Jest to układ charakterystyczny dla polskiej literatury romantycznej, występujący tam przede wszystkim w wariacie - żołnierz (powstaniec, spiskowiec) - dziewczyna. Stereotyp to często powielany w poezji ("Bywaj dziewczę zdrowe...") i ikonografii (Artur Grottger "Pożegnanie powstańca") dotyczących polskich walk o niepodległość. Odzywa on w Legionach Piłsudskiego jako element legendy ułańskiej. Ułańska fantazja i kochliwość były cechami wyróżniającymi w tym stereotypie. O słynnych ułanach rotmistrza Beliny pisał Juliusz Kadence-Bandrowski: "Ci - którzy są żywą pieśnią polskiego oręża, niemilkącym wspomnieniem serca, źródłem najlepszych marzeń, laurem kwitnącym i wiecznie młodym tętnem polskiego boju - Ułani! (...) Żołnierze ci nie wiedzą, co to znaczy czegoś nie znaleźć lub nie znać jakiejś drogi, lub nie trafić, lub w ogóle czegoś nie móc. Furia i spryt cechuje każde poruszenie się tej kawalerii. I wszystko koń w konia, chłop w chłopca. (...) Ci wszyscy od końca oddziału po koniec, którzy sprawiają, iż szczytna дума, jak gwiazda płonie nad szeregiem, a sława ojców opuszcza słynne oddale i czynem zwołana wraca żywa pomiędzy synów mężną gromadę. (...) Ułani polscy, honor, splendor, zaszczyt i cała radość, jaką ten termin w sobie mieści, są znowu... I cały gniew, impet i złość burzliwa... I zaczepka w jednego na dziesięciu i najpiękniejsza rzecz na świecie, świst strasznej szarży, od której ludziom oczy zbieleją! Nie wzięli się ani z płótna, ani z wiersza, a z walki, z życia, z zasługi bojowej. Ich mundur dzisiaj i ten wielki srogi kask, te sznury dawne, zawieszyste, są widomym symbolem łączności z przeszłością"<sup>22/</sup>.

Ułan idzie w bój - jak do tańca (krąg semantyczny tańca jest bardzo charakterystyczny i często przywoływany dla określenia działań kawalerii), kocha zarliwie, lecz krótko, bo oto głos trąbki wzywa na pole bitwy. Porzuca więc dziewczynę, ale porzuca



ją dla sprawy ważniejszej, dla służby zaszczytnej. Smutna jest więc dziewczyna, ale dumna ze swego żołnierza, bo przecież ona też jest Polką. Ułan wojnę nazwywa wojenką ("wojenko, wojenka, cożeś ty za pani...", "wojenka, cudna pani...") i porównuje do kobiety. Nie ma tu nic z okrucieństwa walki, ciężkiego znoju, głodu, brudu, cierpień, strachu wreszcie i śmierci nie-bohater-skiej. Śmierć ułana bowiem zawsze jest piękna, wzniosła i zawsze - w walce, w pierwszej linii, w brawurowej szarży. Pole bitwy jest jakby przedłużeniem sytuacji salonowej, zresztą bywa i tak, że w bój idzie się prosto z salonu:

Słychać strzały, głos pobudki,	Jeszcze jeden krąg dokoła,
Dalej na koń! Hura!	Jeden uścisk bratni,
Lube dziewczę porzuc smutki,	Trąbka budzi, na koń woła,
Zatańczmy mazura.	Mazur to ostatni <sup>23/</sup> .

Wszystkie te schematy przejmuje i eksponuje w swym opowiadaniu Żukrowski. W takim ujęciu wojna zatracza cechy groźne, całą swą ohydę i brutalność. Żukrowski pomija nawet, spycha na margines, cel tej wojny, sprawę, o którą się toczy. To wszystko wydaje się mniej ważne wobec radości, jaką daje walka sama w sobie, jaką daje bycie żołnierzem, a szczególnie ułanem. Dodać do tego należy jeszcze jeden stereotyp - powitanie zwycięskiego wojska, wkraczającego do wsi czy miasteczka: "Cywile teraz obstąpili nas ciasno. Wynosili przechwalającym się ułanom gary mleka i wielkie pajdy chleba. (...) Jacys gospodarze kłaniali się nam, a dzieci piszcząc dopraszały się, by im dano konie potrzymać"<sup>24/</sup>.

Wiele już pisano, szczególnie przy okazji filmowej wersji "Lotnej" zrealizowanej przez Andrzeja Wajdę, o historycznym nieprawdopodobieństwie sytuacji opisanej w opowiadaniu. Zestawienie "Lotnej" z wypowiedziami historyków, dotyczącymi funkcji kawalerii w kampanii wrześniowej, prowadzi do wniosków dwojakiego rodzaju. Z jednej strony uwidacznia różnice, które zachodzą pomiędzy wizją historyczną a wizją literacką. Ważniejszy wydaje się wszakże inny wniosek, który z tego zestawienia wynika. Umieszczając swoje opowiadanie całowicie w kręgu romantyczno-legionowej tradycji, w ówczesnym systemie wartości żołniersko-patriotycznych, pisarz zmuszony jest niejako w konsekwencji do takiego, sprzecznego z prawdą historyczną, ujęcia problemu. W sytuacji, kiedy doświadczenie przeczy z góry przyjętej wizji

historii, należy je odrzucić. Jest to jednocześnie przykład, w jaki sposób literatura narzuca swą wersję dziejów, mnożąc i utrwalając stereotypy.

W twórczości wrześniowej Żukrowskiego historia pojmowana jest jako "długie trwanie" zawsze tej samej sytuacji. Pisarz nie dostrzega swoistości, odmienności drugiej wojny światowej. Obserwujemy tu wspomnianą wyżej niemożność dotarcia do wydarzeń premierowych w historii. Dzieje polskie rozumiane są jako ciągle powtarzające się te same schematy, wymagające tych samych zachowań. Typ historiozofii pojawiającej się choćby w "Dniach klęski", wskazuje, że pisarz mechanicznie przejmując zastane schematy, odczuwając je jako jedynie właściwe i oczywiste.

#### Przypisy

- 1/ Zupełnie inną wizję Września i całej wojny przynosi np. "Sprzysiężenie" S. Kisielewskiego.
- 2/ W. Żukrowski, Dni klęski, Warszawa 1954, s. 41.
- 3/ Tamże, s. 73.
- 4/ Tamże, s. 72.
- 5/ Tamże, s. 104.
- 6/ Tamże, s. 117, 132, 152.
- 7/ Z. Nałkowska, Dzienniki czasu wojny, Warszawa 1970, s. 25-26, 27.
- 8/ W. Żukrowski, Dni..., op. cit., s. 105.
- 9/ Tamże, s. 372.
- 10/ Tamże, s. 40-41.
- 11/ K. Wyka, Wędrując po tematach, t. I, Czasy, Kraków 1971, s. 62-63.
- 12/ W. Żukrowski, Dni..., op. cit., s. 107, 272.
- 13/ K. Wyka, op. cit., s. 79.
- 14/ W. Żukrowski, Dni..., op. cit., s. 246, 262.
- 15/ K. Wyka, op. cit., s. 79.
- 16/ W. Żukrowski, Dni (...), op. cit., s. 246, 262.
- 17/ Tamże, s. 307.
- 18/ J. Sławiński, op. cit., s. 10.
- 19/ M. Janion, Wojna i forma, (W:) Literatura wobec (...), op. cit., s. 189.
- 20/ W. Żukrowski, Lotna, (W:) Z kraju milczenia, Warszawa 1968, s. 24, 25.

- 21/ J. Cieślikowski, Książę Józef Poniatowski. Stereotypowy obraz bohatera, Acta Universitatis Wratislaviensis, Prace Literackie XI-XII, 1970.
- 22/ J. Kaden-Bandrowski, Piłsudczycy, Oświęcim 1915, s. 13-14, 36.
- 23/ Cyt za: Śpiewnik chórów ludowych. Pieśni religijne i żołnierskie, oprac. F. Rybicki, Lwów 1925, s. 87.
- 24/ W. Żukrowski, Lotna (...), op. cit., s. 28.

## 2. Ethos spiskowca

Wewnętrzny rytm literatury wojennej i okupacyjnej zgodny jest z rytmem historii, na którą składają się wielkie wydarzenia i codzienność, towarzysząca biegowi dziejów powoli, niedostrzegalnie. Wrzesień 1939 roku został potraktowany przez literaturę jako moment przełomowy, koniec i początek świata. Literackie relacje o Wrześniu kończą się na ogół w momencie kapitulacji, pójścia do niewoli lub powrotu do domu. Dominuje wtedy w świadomości bohaterów poczucie beznadziejności, klęski, oszukania, a także pojawia się myśl o przyszłości, o życiu w niewoli. Znaczną część naszej literatury tematycznie związanej z wojną ukazuje właśnie obraz życia narodu w niewoli, poszukuje prawdy o tym, jak człowiek się zmagał z niewolą. W sposób niejako naturalny wzorem stawała się znowu historia - okres rozbiorów i doświadczenie XIX wieku.

Od początku jednak sytuacja była skrajnie odmienna. Literatura romantyczna bowiem za jedno ze swych naczelnych zadań uznawała walkę o duchowe ocalenie narodu, o przeciwdziałanie możliwości jego uśpienia i "przyzwyczajania się" do niewoli, podkreślając ustawicznie, że brak niepodległości jest jedynie stanem przejściowym, tymczasowym, nienormalnym. W czasie okupacji hitlerowskiej potrzeby takich uzasadnień nie było. Przez sześć lat wojna trwała nieustannie, sytuacja zmieniała się ciągle i ani na moment nie zgasła nadzieja na zakończenie wojny, na zwycięstwo i odzyskanie wolności. Ani na moment naród nie pogodził się z okupacją, a wszelkie próby współpracy czy ugody z Niemcami były jednoznacznie piętnowane i tępiące. Literatura nie dopuszcza tu, nie notuje żadnego kompromisu.

Odżywają natomiast w literaturze poświęconej drugiej wojnie światowej inne stereotypy i schematy romantyczne. Skupiają się one wokół problematyki spisku i martyrologii narodu polskiego. "Mit osobowy polskiego romantyzmu wyjątkowo silnie związany jest z postacią patrioty - żołnierza - spiskowca - męczennika, poświęcającego się na śmierć za naród i ludzkość, - pisze M. Janion - zwłaszcza najbardziej się licząca w romantyzmie polskim, słowiańskim, europejskim - twórczość Mickiewicza obfituje w tego rodzaju bohaterów literackich. Wszystko, co dotyczy

"'psychologii spiskowca', uzyskuje dla interpretacji literatury romantycznej, natchnionej 'duchem sprzysiężenia' (Mochnacki), wartość nieprzeplaconą. Jedną z podstawowych kreacji literackich romantyzmu to przecież bohater zbuntowany, skłócony ze światem, wydający mu walkę, wolność osobistą i wolność narodu ceniący najwyżej, schodzący w podziemia i zawiązujący spiski polityczne, rzucający się w czyn wielki i pochłaniający, składający ofiarę z własnego życia. Typowa "biografia" bohatera romantycznego, przynajmniej polskiego, zawiera zazwyczaj te doświadczenia jako konieczne niemal składniki żywota "dziecięcia wieku"<sup>1/</sup>. Romantyczna problematyka spisku to przede wszystkim problematyka etyczna skupiona wokół pytań o moralną ocenę działania w ukryciu, podstępem, często zdradą<sup>2/</sup>. Literatura współczesna, podejmująca problem konspiracji antyhitlerowskiej na ogół wolna jest od tego typu dylematów. Dalekim ich echem będzie deklaracja Władysława Niewińskiego z "Polskich dróg", który po klęsce wrześniowej chciał przedostać się do Francji, aby tam wstąpić do wojska polskiego. Na propozycję pójścia do partyzantki odpowie z oburzeniem, że jest to nieetyczna, nierycerska i niehonorowa forma walki. Ale postać Niewińskiego należy do wyjątków w naszej literaturze. Bliższy jej staje się schemat inny - postać kapitana Klossa, bardzo dalekiego krewnego Konrada Wallenroda. Uznaje się tu, że każda forma walki z najeźdźcą jest dopuszczalna. W literaturze omawianego typu przeważa znów wzorzec romantyzmu sienkiewiczowskiego, szczególnie w literaturze partyzanckiej. Specyfika walki konspiracyjnej czy partyzanckiej powoduje, że nadaje się ona najbardziej do interpretacji w kategoriach przygody, barwnej, brawurowej akcji, "forteli" w stylu pana Zagłoby. Jako pochodna tego typu zjawisk - tworzy się mit wspaniałych chłopców z lasu, tak boleśnie obnażony przez Konwickiego czy przez Różewicza w jego dramacie "Do piachu". Konspirator czy partyzant będzie należał do tej samej kategorii bohaterów co ułan Żukrowskiego. Opozycja walki ułańskiej jako ostatniej formy walki rycerskiej i spisku "z czarną twarzą" jako jej zanegowania zupełnego - zostaje zepchnięta na dalszy plan, aż do całkowitego jej unieważnienia.

Była jeszcze jedna, bardzo ważna przyczyna, dla której konspiracja okresu drugiej wojny światowej jest i musi być skrajnie

odmienna w swych podstawowych założeniach ideowych od spisku XIX-wiecznego. Romantyczny spiskowiec działał ze świadomością, że występuje przeciwko legalnej władzy, mimo że była to władza zaborcy. Hitlerowskiego okupanta nikt za legalną władzę nie uznał. Konspiracja była więc tylko formą - jedyną możliwą - walki z wrogiem, niczym więcej, stąd i mniejsze skomplikowanie etyczne tej problematyki. Moralne i psychiczne wyniszczenie człowieka, który działa w konspiracji, będzie spowodowane innymi przyczynami, o których dalej.

Pomimo tych zasadniczych różnic model konspiracji, jaki daje współczesna literatura polska posiada wiele podobieństw do modelu romantycznego. Przede wszystkim jest to wizja historii Polski jako historii spisków i powstań. W takim ujęciu cała rzeczywistość, całe życie bohatera jest spiskowi podporządkowane, nic poza nim nie istnieje, nic - poza wszechogarniającą konspiracją. Przywołajmy jeszcze raz postać kapitana Klossa i serial telewizyjny, którego jest bohaterem. Otóż swoje sukcesy Kloss zawdzięcza nie tylko temu, że jest doskonałym konspiratorem, ale także, a może przede wszystkim faktowi, że konspiracja, w której uczestniczy, ogarnia swym zasięgiem cały świat objęty wojną. Wszędzie są ludzie znający "Janka", niosący mu pomoc. Nie ma tu nawet, tak charakterystycznych dla tego typu literatury, podziałów politycznych wewnątrz spisku. Jest jeden podstawowy schemat - podział rzeczywistości na dobro i zło, jest wyjście poza historię w zasadzie, gdyż rzeczywistość "Stawki..." bliższa jest mitowi niż rzeczywistości historycznej. Nie można oczywiście ani tego serialu, ani bohatera uznać za zjawiska typowe czy reprezentatywne w polskim myśleniu o wojnie. A jednak znaczna część literatury poświęconej problematyce polskiego ruchu oporu wyrasta z podobnego co "Stawka..." schematu i realizuje podobny typ umietycznienia historii. Telewizyjny serial jest jedynie skrajnym uproszczeniem omawianej tu problematyki i rządzi się prawami właściwymi mass-mediom i kulturze popularnej.

Najpełniejszą i najbardziej wszechstronną charakterystykę XX-wiecznego pokolenia konspiratorów daje w swoich książkach Roman Bratny. To od tytułu jego znanej powieści "Kolumbowie" zwykło się określać całe to pokolenie mianem "Kolumbów". Będzie Bratny jego kronikarzem nie tylko przez okres wojny, ale opíše

także dalsze losy swoich bohaterów aż po dzień dzisiejszy. Odtwarza więc pisarz biografię pokolenia, życiorys bohatera, który we wrześniu 1939 roku jest w wieku maturalnym i dla którego udział w walce konspiracyjnej staje się najważniejszym etapem życia. Jeśli można mówić o zjawisku takim, jak stereotyp czy obiegowy obraz konspiracji zakorzeniony w polskiej świadomości, szczególnie młodego pokolenia, to na pewno w dużej mierze wywodzi się on z książek Bratnego, a popularność jego twórczości jest najlepszym potwierdzeniem tej tezy. Przez wiele lat powieść "Kolumbowie" była obowiązkową lekturą szkolną, co z pewnością odegrało wielką rolę w utrwaleniu wizji konspiracji proponowanej przez Bratnego. Przyjrzyjmy się więc bliżej, w jaki sposób pisarz odtwarza konspiracyjny etap życiorysu pokolenia.

Nie znajdziemy w tych powieściach momentu inicjacji w spisek, tak ważnego w biografii młodego romantyka. Pisała o niej M. Janion: "Pełnemu wyodrębnieniu uczestników sprzysiężenia ze społeczeństwa służyła inicjacja spiskowa - obrzęd polegający na wtajemniczeniu nowego członka w prawdy i wartości kulturowane przez organizację oraz w jej cele, na wprowadzeniu go w obręb konspiracyjnej wspólnoty i odebraniu od niego rękojmi wierności, posłuszeństwa, dochowania tajemnicy. Inicjacja spiskowa wykreślała wyraźną linię demarkacyjną, oddzielającą społeczność tajnego związku od niewtajemniczonych. Jak pisał dwudziestowieczny badacz tych zagadnień, socjolog Georg Simmel, "tajemnica otacza grupę niczym linia graniczna". Poza nią znajduje się wszystko, z czym spiskowcy czuli się dotąd najsilniej i najbliżej związani i poza nią znajduje się zbiorowość, której chcą służyć. Ale w spisku jedynie są w stanie uświadomić i sobie, i zbiorowości cel istnienia społecznego oraz środki działania konieczne do jego osiągnięcia. Inicjacja wprowadza nowo przyjętego w inny świat, w którym obowiązują inne zasady, metody postępowania, postawy i zachowania, niż te, które akceptuje pozaspiskowa zbiorowość. Wtajemniczenie polega nie tylko na odsłonięciu ich adeptowi i nie tylko na ujawnieniu przed nim - w szerszym czy węższym zakresie, zależnie od charakteru i techniki konspiracyjnego związku - składu osobowego związku. Sensem inicjacji spiskowej w Polsce w tej dobie było wtajemniczenie w określony rodzaj patriotyzmu, ukształtowanie patrioty zdeterminowanego, zdolnego

do wprowadzenia przekonań w czyn, do przyjęcia męczeństwa i śmierci w służbie ojczyzny. W tym sensie miała ona charakter symbolicznych zaślubin wspólnoty wyznawców<sup>3/</sup>.

Ten typ inicjacji spiskowej, ze swym rytuałem, nawiązującym do obrzędów religijnych i masońskich, tracił w pewnym sensie swą aktualność dla literatury współczesnej. Stało się tak przede wszystkim dlatego, że ma ona już świadomość zakorzenienia w tradycji problematyki konspiracyjnej, z drugiej zaś strony, o czym była mowa wyżej, nie istnieje tutaj dwuznaczność etyczna spisku, uchylona przez masowość, powszechność spisku. Inicjacja przestaje więc być momentem przełomowym dla bohatera, chociaż pozostaje momentem ważnym przez włączenie się do upragnionej walki i przez możliwość czynu. W jaki sposób mogła ona przebiegać, także dla bohaterów Bratnego, dowiadujemy się z książki Aleksandra Kamińskiego "Kamienie na szaniec": "Przysięga, która w tydzień po przyjęciu do organizacji "Buków" została uchwalona przez zarząd "Planu", składała się z tak fantastycznych zdań, jak chyba żadna z konspiracyjnych przysięg. Była tam mowa o walce na życie i śmierć z Niemcami oraz o niezłomnej woli rozbudowania w Polsce... uniwersytetów ludowych, o zdradzie karanej śmiercią oraz o... kategoriycznym postanowieniu niezamieniania z Niemcami żadnego słowa"<sup>4/</sup>.

Przystąpienie do konspiracji traktowane jest jako powód do dumy, ale jednocześnie jako rzecz zupełnie naturalna i oczywista. Tak relacjonuje ten fakt B. Czeszko w swoim "Pokoleniu": "W miesiąc później Jurek powiedział znad talerza kartoflanych placków: 'Wiesz, mama, wstąpiłem do Gwardii Ludowej'. Usiłował powiedzieć to tak, jak relację o pogodzie. (...) - Już? - Tak wyszło. Chciałem wcześniej, ale oni tam szukali kontaktów, wiesz jak to w konspiracji. Ktoś nie przyszedł, ktoś się spóźnił. Dziś poznałem mojego dowódcę. Śmieszny człowiek, pyta od razu: macie jaką broń?"<sup>5/</sup>. Słowa: "Wiesz, jak to w konspiracji" sugerują tu, że sprawy z konspiracją związane są powszechnie znane, że nie trzeba matce nic więcej tłumaczyć, wystarczy kilka słów, aby wiedziała.

Jurek nie opowiada w jaki sposób odbyło się przyjęcie go w szeregach GL. Wiemy natomiast, jak wyglądał tekst przysięgi składanej przez gwardzistów: "Ja synu ludu polskiego, antyfaszysta,



przysięgam, że mężnie i do ostatnich sił walczyć będą o niepodległość Ojczyzny i wolność ludu. Przysięgam, że oddaję się pod Komendę Głównego Dowództwa GL (dowództwa okręgowego, obwodowego), z bezwzględnym posłuszeństwem wykonywać będą rozkazy i powierzone mi zadania bojowe i nie cofnę się przed żadnym niebezpieczeństwem. Przysięgam że dochowam tajemnicy organizacyjno-bojowo-wojskowej, nie zdradzę jej nigdy nawet wobec najstraszliwszych tortur, że bezlitośnie demaskować będę tych, którzy dopuścili się zdrady, jak również i tych, którzy nie będą dochowywać tajemnicy. Przysięgam, że w walce o wyzwolenie mas ludowych nie spocznę aż do pełnego zwycięstwa"<sup>6/</sup>. Dla porównania przywołajmy tekst przysięgi składanej przez wstępujących do Tajnej Straży Bezpieczeństwa w czasie powstania styczniowego. Uderza tutaj romantyczny rodowód powyższej przysięgi i widoczny w niej klimat determinacji i ostatecznego, męczeńskiego poświęcenia, tak znamienne dla aury ideowej powstania styczniowego. Oto tekst przysięgi: "Ja polski żołnierz, przysięgam walczyć za Ojczyznę moją do ostatnich sił, do ostatniej kropli krwi mojej, znosić cierpliwie wszystkie trudy, cierpienia i niewygody i słuchać bezwarunkowo naczelników przez Rząd Narodowy postanowionych. A gdybym nie dotrzymał tej przysięgi, niech spadnie na mnie przekleństwo współbraci i kości moje nie pozostaną na ziemi ojczystej"<sup>7/</sup>.

Oba przytoczone teksty wykazują pewne podobieństwa. Przede wszystkim w obu widoczny jest ton determinacji i decyzja walki do końca, bez możliwości kompromisu czy kapitulacji. W obu dominuje także przekonanie o konieczności straszliwej kary, która spaść powinna na każdego, kto warunków przysięgi nie dotrzyma, kto ją złamie, zdradzi, odstąpi od niezłomnych zasad i postanowień. W obu wreszcie tekstach znajdujemy rejestr cech, którymi powinien odznaczać się konspirator. A więc powinien on być niesłuchanie odważny, oddany walce, nigdy się nie ugiąć, ani w trudach konspiracji, ani w śledztwie, obowiązuje go także ślepe posłuszeństwo wobec przywódców. Są to przecież przysięgi nie tylko na wierność ojczyźnie, ale także na wierność dowództwu. Ten ostatni problem stanie się wielkim kompleksem polskiej literatury dotyczącej walk o wolność. Wystąpi i w powstaniu listopadowym, i w powstaniu warszawskim, najczęściej przybierając formę zawodu wynikającego z przeświadczenia o zdradzie

dowódców lub z marzeń o "mężu opatrnościowym". Problematyka wodzostwa, tych, którzy kierują walką i decydują o jej przebiegu, zostaje przez literaturę współczesną podjęta w bardzo szerokim zakresie, poczynając już od prozy wrześnieowej.

Rytuał inicjacyjny i przysięga miały jeszcze inne znaczenie dla uczestników konspiracji. Podkreślały z jednej strony wspólnotę spiskowców, z drugiej zaś ich wyłączenie ze zbiorowości, w imieniu której i za którą podejmowali walkę. Taka "podwójność" życia dawała poczucie wolności i swoistego zniewolenia jednocześnie. Wolność zyskiwało się przez decyzję czynu i jego realizację, przez jednoznaczne opowiedzenie się po stronie walki z wrogiem. Konieczność podporządkowania się regułom walki spiskowej i jej dowództwu, podporządkowania się konspiracyjnej wspólnotcie, wolność tę ograniczała w poważnym stopniu. Czyniła z bohatera romantycznego wcielenie jednej idei, żądała wyrzeczenia się siebie i uczynienia z własnej osoby narzędzia walki z wrogiem. Ale była to jednocześnie dla bohatera romantycznego konieczność, gdyż wybierając spisek odsuwał od siebie stokroć gorsze niebezpieczeństwo. Piszą o nim M. Janion i M. Żmigrodzka: "Pamiętniki z okresu polistopadowego - zwłaszcza z zaboru rosyjskiego - przekazały wiele relacji odsłaniających drastyczną dwuznaczność codziennego polskiego bytowania, zakłamanie atmosfery moralnej domu: w 'swoim kółku' patriotyczne gawędy, śpiewy, uniesienia, deklaracje, że 'jakby przyszło co do czego...' Na zewnątrz - paniczny lęk przed nowym 'szaleństwem', wstydlivy lojalizm czy po prostu jawne służalstwo. Tak działało się nierzadko w 'zaczynym polskim domu', w kręgach społeczeństwa, które nie szły na manifestacyjną ugodę lub wręcz kolaborację. (...) Ale też postawa spiskowa rodziła się z nienawiści do 'podwójnego' życia, z dążenia do nadania swemu istnieniu jednoznacznego sensu moralnego. Młodzież stwarzała sobie odrębny świat ideałów i czynów, świat duchowej wolności. Protest przeciw zakłamaniu, przeciw pseudopatriotycznej frazeologii starszego pokolenia był jednym z motywów określających charakter pokoleniowego buntu młodzieży spiskowej"<sup>8/</sup>.

Polscy konspiratorzy w XIX wieku tworzą małe, zamknięte i otoczone ścisłą tajemnicą grupy, przyjmujące na siebie zorganizowanie zbrojnego wystąpienia. Miłość ojczyzny ma tu niejako uspra-

wiedliwiec owo występownie w imieniu narodu. Jednocześnie wszystkim kolejnym spiskom w tym stuleciu towarzyszy nadzieja i przekonanie (które zresztą nigdy się nie spełniło), że w momencie wybuchu powstania, czyli w momencie faktycznego ujawnienia spisku, przystąpi doń całe społeczeństwo, co stanie się gwarancją zwycięstwa: "W stanie gorączki romantyczno-konspiracyjnej byli oni najgłębiej przekonani, że rozporządzają dostateczną wiedzą, mądrością, znajomością rzeczy, by ojczyznę wyjarzmić i ludzkość zbawić. Mieli silne poczucie swej wyjątkowości, wyższości swego położenia - jako ci, którzy postanowili złożyć ofiarę z siebie na ołtarzu wielkiej sprawy"<sup>9/</sup>.

Polska literatura poświęcona konspiracji w okresie drugiej wojny światowej przynosi w tym względzie obraz odmienny. Spiskowcy nie są grupą szalonych młodzieńców, którzy uzurpują sobie prawo przewodzenia narodowi. Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że konspiracja staje się zjawiskiem powszechnym - taki jej obraz przynosi literatura. Odnosi się wrażenie, że każdy Polak był wówczas konspiratorem. Oczywiście poza nielicznymi wyjątkami zdrajców i zupełnych degeneratów. Mówi o tym wprost np. Stanisław Miedza-Tomaszewski w swoim pamiętniku z okresu wojny pt. "Benefis konspiratora": "Lata 1942-1943 to okres największego nasilenia konspiracji w całej Polsce. Starzy i młodzi, kobiety i mężczyźni, chłopi, robotnicy, inteligenci - wszyscy objęci zostali walką konspiracyjną bądź w podziemiu, bądź też w oddziałach partyzanckich"<sup>10/</sup>. Z relacji Tomaszewskiego wynika, że nawet te osoby, które bezpośrednio do żadnej podziemnej organizacji nie należały, były konspiratorami pośrednio, przez swą pomoc dla członków różnych ugrupowań i organizacji: "Jeden z lokali, w którym się ukrywałem, znajdował się na ulicy Marszałkowskiej sto trzydzieści ileś - już dokładnie nie pamiętam - w mieszkaniu uroczej Zofii Walkiewicz. Była to typowa dla okresu okupacji postać. Nigdzie nie zaangażowana konspiracyjnie, służyła swoim mieszkaniem wszystkim ludziom z podziemia, którzy się do niej zgłosili. Na wskroś przesiąknięta była patriotyzmem i nic ją nie obchodziło co kto robił lub gdzie należał - wystarczyło, że walczył z okupantem, należało więc z nim współdziałać i w miarę sił mu pomagać". (podkr. moje - D.D.)<sup>11/</sup>. Powszechność konspiracji znosi jak gdyby romantyczny

Problem przystąpienia do spisku jako manifestacji swojej postawy i ucieczki przed pozornością patriotyzmu, o której pisały M. Janion i M. Żmigrodzka. Warunki totalnej wojny uniemożliwiały zresztą egzystencję lojalistyczną i patriotyczną jednocześnie, taką jaką wiodła znaczna część społeczeństwa polskiego w okresie międzypowstaniowym.

Literatura poświęcona wojnie i okupacji przynosi obraz konspiracji jako obowiązującego, szczególnie ludzi młodych, modelu życia. Przynależność do niej nobilituje młodego człowieka, a pozostawanie z boku czyni go kimś gorszym, powoduje negatywne oceny moralne. Toteż młody człowiek marzy o konspiracji i prędzej czy później do niej wstępuje. Oto mit konspiracji w marzeniach bohatera "Pokolenia": "Jurek myślał o tym, że słyhać o polskiej partyzantce i że najchętniej poszedłby właśnie do lasu. Lecz jak tam trafić - konspirację robili jacyś inni ludzie, nie znani nikomu święci narodowi, fanatyczni bohaterowie, groźni, patetyczni, zasłonięci tajemnicą"<sup>12/</sup>. Podobne rozterki będzie przeżywał także Jerzy z "Kolumbów" Bratnego.

Mimo powszechności konspiracji jej bezpośredni uczestnicy mają poczucie swej odrębności, związania tajemnicą. I dla nich moment wybuchu powstania warszawskiego będzie oszałamiającym momentem wyjścia z podziemi. Bohaterowie Bratnego odczuwają coś w rodzaju żalu, że nie mogą się pochwalić nawet przed najbliższymi swymi brawurowymi akcjami. Tajemnica obowiązuje nawet wobec rodziny. Konspirator zresztą musi się wyrzec rodziny, zamieszkać osobno, mieć fałszywe dokumenty, gdyż jego niebezpieczna misja w wypadku niepowodzenia może spowodować represje na osobach mu najbliższych. Tego typu obawy ma Kolumb, obawy tym bardziej uzasadnione, że jest on Żydem.

Romantyczny spiskowiec i bojownik wyrzekał się rodziny, szczęścia osobistego, wszelkiej prywatności, jakiegokolwiek własnego indywidualnego życia, wszystko to składając w ofierze ojczyźnie. Podstawowym symbolem takiej postawy stał się Konrad Wallenrod. Ale romantyczny spiskowiec nie musiał koniecznie być samotnym bojownikiem. Istniał drugi model spisku - ten, u którego podstaw leżała wspólnota przyjacielska. Najpełniejszym literackim obrazem takiej wspólnoty jest chyba scena więzienna z III części "Dziadów". Ideały przyjaźni, związki z wyboru, a nie z

racji urodzenia stają się jednym z głównych elementów "rewolucji młodości", jaka dokonuje się w romantyzmie. Młodość jako kategoria kulturowa, jako synonim buntu, ale i bezkompromisowości, szczerości uczuć, jako chęć działania, marzenie o czynie. Jednocześnie młodzież jako ofiara prześladowań zaborców, "ofiara dziecinna", "kwiat narodu" więziony i wywożony na Sybir (z III części "Dziadów"). Cały ten ciąg problematyki przejmuje literatura współczesna skupiona wokół spraw spisku, konspiracji, partyzantki, powstania warszawskiego. Konspiracja jest dziełem ludzi młodych. Nie oni nią kierują i nie oni ją na ogół tworzą, ale oni są jej żołnierzami, oni walczą i giną. Oni wreszcie powiedzą później, że zostali oszukani, wykorzystani do celów, o których nie wiedzieli czy wiedzieć nie chcieli. Taką wspólną przyjacielską opisuje Bratny w "Kolumbach". Przyjaźń, podobnie jak to było u romantyków, staje się tu najwyższą wartością duchową. Nie ma takiej ofiary, jakiej by się nie poniosło, aby pomóc przyjacielowi czy ratować go w niebezpieczeństwie. Przywołajmy dwa bardzo charakterystyczne przykłady. Pierwszy to zapis niepokoju o przyjaciela, który, być może, jest w niebezpieczeństwie, słynna scena z I tomu "Kolumbów": "Telefon w jakimś opustoszałym sklepie z papierem. Przyjęła matka Zygmunta.

- Czy jest Kolumb?
- A kto mówi? (...)
- Mówi Jerzy.

W słuchawce słyhać, jak tam, z drugiej strony, kobiecy głos woła: Panie Stachu, dzwoni pan Jerzy... Jakiś przytłumiony krzyk. Łomot przeskakiwanych w biegu stopni. Trzask słuchawki... Wymanikiurowana ekspedientka w sklepie papierniczym patrzy zdumiona: ten młody człowiek stoi ze słuchawką przy uchu z wyrazem takiego uniesienia na twarzy, jakie mężczyźni miewają tylko wtedy. Stoi tak nieruchomo, bez oddechu. A Jerzy słyszy przyspieszony, gwałtowny oddech przyjaciela, który bez tchu dopadł słuchawki, który boi się zapytać, zawołać 'halo', bo wie, że to, co mu zapowiedziano, że dzwoni on, Jerzy, druh, brat, że to jest niemożliwe, że na jego głos odpowie inny, obcy... - Tak, to ja... - mówi Jerzy"<sup>13/</sup>

Dla Jerzego ta scena stanie się największym, najważniejszym dowodem przyjaźni i braterstwa. Będzie do niej często wracał w

myślach - zawsze w chwili zwątpienia, kryzysu, niepewności. I z wielu, wielu możliwych, wybierzmy jeszcze króciutki fragment z tomu II, już z okresu powstania warszawskiego: "Kolumb czuje, jak dzikie uniesienie jeży mu włosy. Z pogardliwą litością patrzy na przygiętego pod krzyżem Chrystusa: "Biedaku, mądrzysz się, że umarłeś za ludzkość, my potrafimy umierać za jednego kumpla"<sup>14/</sup>.

Konspiracja pozostaje jednakże jak gdyby ponad związkiem przyjacielskim. To znaczy, że przyjaźń też trzeba jej podporządkować, tak jak każdą inną dziedzinę życia trzeba podporządkować celowi nadrzędemu i absolutnemu - walce z wrogiem. Moment oczekiwania na głos przyjaciela w słuchawce telefonu przypomni sobie Jerzy także wtedy, gdy będzie podejrzany o zdradę i gdy będzie przypuszczał, że Kolumb przychodzi do niego, aby wykonać wyrok wydany przez organizację.

Powieść Bratnego rozpoczyna się opisem meczu siatkówki. Przez ten opis zostajemy wprowadzeni w krąg przyjacielski młodych ludzi, dopiero potem w rzeczywistość wojenną. W tej początkowej scenie wojna zostaje zepchnięta na plan dalszy. Jest tylko tłem. Najważniejsza staje się "zwyczajność" tej młodości. Cóż bowiem może być bardziej naturalnego niż fakt, że młodzi chłopcy grają w siatkówkę, że jest lato, ciepło i "jaskółki latają wysoko". Zaraz potem następuje prezentacja jednego z bohaterów: "Zygmunt studiował biologię na tajnym uniwersytecie, miał nienagannie skrojoną marynarkę i pracował w zakładach remontowych"<sup>15/</sup>. To zdanie informuje nie tylko o rzeczywistości, w jakiej żyją bohaterowie, ale jakby inaczej oświetla opisany wyżej mecz. Stanowi jednocześnie połączenie dwóch głównych tematów powieści - młodości i wojny. Scena meczu jest tutaj bardzo znamienita. Bratny wielokrotnie podkreśla w swojej powieści, że jego bohaterowie są zwyczajnymi, młodymi ludźmi, że niczym szczególnym się nie wyróżniają. Ich pasje są takie same, jak wielu ludzi w różnych czasach - Kolumb lubi ciastka i żeglarstwo, Jerzy jest początkującym poetą, Zygmunt odznacza się zmysłem organizatorskim i upodobaniem do modnych strojów. Bratny poszukuje prawdy o pokoleniu i w myśl tej prawdy odbiera swoim bohaterom wszelki patos, niezwykłość, heroizm. Oni mają być jednymi z wielu. To co robią, ich udział w konspiracji też jest czymś oczywistym i zwyczajnym. Po prostu - rola jaką człowiek ma do odegrania w

życiu, w społeczeństwie, zależna jest od miejsca i czasu, w którym żyje. Im przyszło żyć w czasie wojny, a więc walczyć z wrogiem, wstępują do konspiracji. Warunki narzuciły im taki właśnie kształt ich młodości. Gdyby były inne - młodość też byłaby inna. Później, już przy opisach ich działań w powstaniu warszawskim, pojawi się w powieści taka oto refleksja: "Stoją obok siebie: Niteczka, Ałła, obok leży z przygryzioną wargą Dudzio. Serca ich uderzają nierównym rytmem strachu i rozpacz: każde wymagającą duszą potępia własną słabość. Ilość lat, które przeżyli - zsumowana, jeszcze nie ułożyłaby się na niczyją starość w normalnym świecie, który pewnie gdzieś przecież jest, nieznanym i nieprawdopodobnym"<sup>16/</sup>. Widać w tym fragmencie wyraźne pokrewieństwo z "ofiara dziecinna" Mickiewicza. Bratny wpisuje tu swoich bohaterów w ciąg pokoleń walczących o niepodległość. Czy widzi w tym tragizm i czy jego bohaterowie są tragiczni? Na pewno w jakimś sensie tak, ale jest to tragizm naddany im później, przez interpretację, jakiej pisarz dokonuje już po zakończeniu wojny, z perspektywy, z dystansu. Oni sami takiego poczucia nie mają. Przynajmniej dopóki działają w konspiracji, ponieważ sytuacja zmienia się zasadniczo, gdy wezmą udział w powstaniu warszawskim i później, po jego zakończeniu. Wówczas dojdzie do głosu, do świadomości tych ludzi sytuacja konfliktowa, która istnieje cały czas, a której oni dostrzec nie chcą, którą od siebie oddalają. Będzie to odpowiednik romantycznego konfliktu pokoleń, którego w literaturze współczesnej właściwie nie ma.

Z romantyzmu także wywodzi się utożsamienie młodości z buntem, spiskiem, powstaniem, starości zaś z chłodnym rozsądkiem, umiarem, ostrożnością - także w sprawach dotyczących ojczyzny. Tego uczyła literatura romantyczna, której bohater jest zawsze młody. Musi także młodo umrzeć - jest to jakby cena, którą trzeba zapłacić za charyzmę młodości. Jak każdy schemat literacki, ten również nie musi przystawać do rzeczywistości, ale to jest w tej chwili mniej ważne. Ważniejsze jest, że tak zarysowany podział musiał doprowadzać i doprowadzał do konfliktu, także z tej racji, że młodzież uzurpatorsko sięga po duchowe przewodnictwo narodu w walce i z tej, że ciągle na nowo, wbrew rozsądkowi i opiniom "starych", walkę tę ponawiała i do jej ponawiania wzywała.

Literatura współczesna znosi ten konflikt przez to, że konspiracja okresu drugiej wojny ukazana jest jako zjawisko powszechne, ogarniające wszystkich. Tutaj młodzież otrzymuje jak gdyby milczące przyzwolenie dla swoich działań. Ale w miejsce romantycznego konfliktu pokoleń pojawia się inny podobny problem - wykorzystania młodzieży do celów innych niż tylko walka o wolność, a tym samym oszukania jej. Wykorzystania przez dowódców, polityków, ludzi dojrzałych, wytrawnych graczy politycznych. Modelową niejako sytuację manipulowania młodzieżą przedstawia W. Gombrowicz w "Pornografii", powieści pozornie apolitycznej i, częściowo przynajmniej, ahistorycznej, w której sfera egzystencji zdaje się wysuwać na plan pierwszy<sup>17/</sup>.

Bohaterowie Bratnego są w zasadzie w swojej działalności konspiracyjnej dalecy od polityki, odsuwają pytanie o to, jaka ma być Polska, chcą, aby ona po prostu najpierw była, to jest najważniejsze i o to walczą. Wyjątkiem jest tu może tylko Jerzy, który cały czas zachowuje postawę wąpiącą i poszukującą. Ale Jerzy, wyraźne porte-parole autora, jest postacią konstruowaną z perspektywy świadomości powojennej i powojennych wyborów. To warunkuje taki, a nie inny, kształt jego biografii - i to od momentu zdecydowanego odcięcia się od Polski sanacyjnej z jej typem wychowania państwowo-patriotycznego, poprzez rozterki konspiracyjne aż po decyzje powojenne. Dla Bratnego właśnie Jerzy będzie reprezentantem pokolenia i z tej właśnie postaci będą się wywodzili bohaterowie późniejszych powieści, szczególnie "Losów", ale także "Trzech w linii prostej", "Kiosku na Dębowego". Z wąpiącej postawy Jerzego nie wynikają jednak żadne konsekwencje dla jego działalności konspiracyjnej. I on nie rozstrzyga konfliktu, będzie go oddalał aż do momentu, gdy ujawni się on w sposób ostateczny i tragiczny w czasie ostatnich dni powstania warszawskiego i po jego zakończeniu.

Z poczuciem odrębności i misji, którą ci młodzi ludzie na siebie biorą, wiąże się zagadnienie czynu mającego odegrać decydujące znaczenie w historii, marzenie o wielkiej akcji, o walce. Takim czynem będzie dla bohaterów Bratnego przede wszystkim powstanie warszawskie, ale jeszcze przedtem wezmą oni udział w kilku akcjach - mniejszych, dla nich jednak niesłychanie ważnych. Dla bohatera romantycznego czyn był zdobyciem własnej tożsamości.



i jej potwierdzeniem, był ostateczną instancją w kreowaniu siebie i własnej biografii. I wreszcie - co dla romantyzmu niesłychanie ważne - miał być połączeniem słowa, myśli, literatury i życia, ostatecznym zniesieniem granic między nimi.

Czyn miał być najwyższym przejawem romantycznego aktywizmu i manifestacją twórczego stosunku do historii. Podobne znaczenie będzie on miał także dla bohaterów Bratnego i dla wielu innych postaci z literatury poświęconej konspiracji. U Bratnego będzie ponadto ważnym wyznacznikiem jego stosunku do historii. Dla bohaterów "Kolumbów" będzie to czyn spełniony, nie tylko zawarty w słowach i marzeniach. Konsekwencje tego spełnienia wyznaczają dalszy kształt biografii pokolenia. Ale najpierw jest marzenie o czynie. Jako możliwość właśnie autentycznego zaistnienia, sprawdzenia siebie, zbudowania własnego bohaterskiego obrazu dla siebie samego i dla innych, potwierdzenia przeczuwanych przez siebie możliwości. Dołącza się tu niecierpliwość i poczucie fałszywości własnej sytuacji, tak jak to widzi Jerzy: "W czasie gdy piętnowano Jerzego za zaniedbanie wiedzy o tajnikach służby garnizonowej, na południe od Stalingradu Niemcy dotarli do Wołgi, biorąc miasto w żelazny klucz. W czasie gdy ćwiczył już na dywanie 'padnij - powstań', 70 dywizja radziecka ze stanu 10 000 ludzi straciła 9200, w Afryce szalały 'rozstrzygające' ofensywy, Francuzi topili w Tulonie swą flotę... Odkąd skapitulował i zdecydował swój udział w tym bodaj, co się działo w kraju, coraz boleśniej odczuwał nicość całej tej zabawy. Starczyło tego, by wracając do domu skłonić się Alinie ze specjalnie zamyśloną twarzą lub też oddawszy mieszkanie na wykład obserwować, czy ona widzi, co się tu dzieje. Ale czujny krytycyzm sumienia zaczął teraz dręczyć Jerzego w nowy sposób. Przeczytał w 'Biuletynie Informacyjnym' o wyroku na szefa Pawiaka, na drugi dzień po przydziale do Zygmunta zaczął nudzić go na temat akcji. - Ja rok mam drużynę i co, jeden wyroczek zrobiłem... Spokojnie, spokojnie. - odparł Zygmunt"<sup>18/</sup>.

Wreszcie jednak dochodzi do pierwszej akcji, która staje się jednocześnie jakby drugą, ważniejszą inicjacją - nie darmo przecież mówi się o "chrzcie bojowym". Bohaterowie Bratnego wybierają się na nią jak na majówkę, ich podniecenie wynika z oczekiwania przygody, mocnych wrażeń. Nie ma tu strachu, rozterek,

wątpliwości, jest gotowość i oczekiwanie swojego wielkiego dnia, oczekiwanie czynu. Jest tu także zachwyt nad bronią, którą po raz pierwszy bierze się do ręki, aby ją wymierzyć we wroga: "Powoli zaczął w nich obu zwyciężać młodzieńczy nastrój wycieczki. Samochód prowadził Antek. Myśl, że jedzie na wyprawę z całym 'czołem' dywersyjnej drużyny, polectała ambicję Jerzego. Chcąc się okazać na poziomie, nie wypytywał Zygmunta o szczegóły. Kiedy wiązał paczki zawierające minerskie ładunki i zapalniki, omotywał w worek peemy, czuł się jak przed laty dopinając plecak na wakacyjną wyprawę"<sup>19/</sup>.

Pierwsza akcja nobilituje młodych konspiratorów. Dopiero teraz w pełni odczuwają swoje narodowe posłannictwo. Czują się wyodrębnieni ze społeczeństwa, poprzez swój czyn czują się wywyższeni i w jakiś sposób lepsi od tych, którzy się nie odważyli, którzy cierpią bez buntu: "Odczuł patetycznie całą odległość, jaka dzieli ich trzech tutaj - uzbrojonych, czytających niby jawnie swoje pismo, gnających gdzieś na pohybel wrogowi - od tych ciemnych, małych, cichych i rozkrzyczanych ludzi, których oto na ostatnich, przedmiejskich już uliczkach Pragi mija rozpedzony samochód. Braterstwo z tymi trzema ludźmi - i tylko jakaś litość czy politowanie dla tej mnożącej się reszty"<sup>20/</sup>. Trochę ten opis przypomina "ułańską" sytuację wyruszania w bój wprost z salonu, wyruszania do walki jak do tańca. Dominuje nadal nastrój przygody, tajemniczości, wycieczki w nieznanne, ale także poczucie swego nadczłowieczeństwa i żalu, że taką wspaniałą eskapadą nie będzie się można pochwalić przed ukochaną dziewczyną, przed bliskimi.

Powrót z tej akcji odbędzie się już w innym nastroju - jeden z nich zginie, Bratny jednak nie rozwodzi się nad tym faktem, nie komentuje go, jakby milcząco przyjmując, że taka jest konieczność wojny i cena tej walki. Ta śmierć jest czymś naturalnym. Bywa też, że sytuacja pierwszej akcji jest inaczej przez bohatera pojmowana i inne są jej konsekwencje. Tak dzieje się np. w "Pokoleniu" Czeszki. Obraz zabitego wroga długo prześladowuje bohatera, powoduje chęć uniknięcia następnych akcji i oskarżenie o tchórzostwo. Ale dla niego zabijanie nie jest sprawą naturalną, nawet jeśli jest to walka z wrogiem. On rozumie kategoriami tylko ludzkimi i człowiekiem, bez względu na to, kim jest,

stanowi wartość najwyższą. Dochodzi do głosu tragizm patriotycznego imperatywu, który u Bratnego, w świecie przez niego kreowanym zostaje wyciszony: "Przeżył tę sprawę dotkliwie, zbyt dotkliwie. Przez długie miesiące unikał uczestnictwa w zbrojnych akcjach, odpowiadając na rozkazy biernym oporem". Swój opór Jasio rozpaczliwie próbuje usprawiedliwić przed kolegami: "Powinniście mi dać odetchnąć. Ja już niedługo zapomnę o tamtym Niemcu. Już niedługo... Czego wy chcecie ode mnie, do cholery? - ryknął nagle. - Umowę podpisałem czy co? (...) - Ja mam to wszystko gdzieś. Niemców, całą tę wojnę, was wszystkich, kiedy sobie przypomnę, jak tamten skrobał trawę palcami. Życ mi się odechciewa z tym wszystkim"<sup>21/</sup>.

Nie, umowy Jasio nie podpisał, ale złożył przysięgę, wybrał pewien określony model życia, zdecydował się na wspólnotę z grupą ludzi, którzy wybrali podobnie. I od tej decyzji nie było już odwrotu, był jedynie rozkaz, któremu trzeba było się podporządkować. I racja ojczyzny, która wykluczała wszelką słabość i wszelkie racje jednostkowe. Trzeba w tym miejscu zwrócić uwagę na rzecz jeszcze jedną, pozornie oczywistą, ale warunkującą kształt konspiracji i przez to niesłychanie ważną. Otóż, podobnie jak to miało miejsce w romantyzmie, konspiracja okresu drugiej wojny jest konspiracją wojskową, tworzy się podziemna armia, w której obowiązuje hierarchia i zasady organizacyjne takie, jak zwykle w wojsku. Podziemna działalność tej armii jest tylko elementem stanowiącym jej specyfikę. Konsekwencje, jakie z tego faktu wynikają, są dwojakiego rodzaju. Po pierwsze, jest to konieczność podporządkowania się przełożonym i ich rozkazom w sposób bezdyskusyjny. Po drugie - i to są konsekwencje o wiele poważniejsze - wojskowy charakter spisku zakłada inny charakter osobistej, indywidualnej odpowiedzialności. Dopuszcza bowiem w pewnym stopniu postawę apolityczną, ograniczenie się do małego wycinka wojny, w którym się bezpośrednio uczestniczy. Tragizm Jasia z powieści Czeszki polega właśnie na niemożności pozbycia się tej jednostkowej, osobistej odpowiedzialności za swoje czyny, niemożności usprawiedliwienia się rozkazem, który trzeba było wykonać.

Konspiracja u Bratnego posiada jeszcze jedną cechę zbliżającą ją do spisków romantycznych. Chodzi tu o jej powiązania z litera-

tura i o postaci żołnierzy-poetów, które pojawiają się zarówno w "Kolumbach", jak i w późniejszych powieściach. Podejmuje tu Bratny romantyczny problem słowa i czynu i zagadnienie ich roli w historii, wykorzystując rzeczywiste życiorysy i mity narosłe wokół tzw. warszawskich poetów wojny i okupacji. O literackim rodowodzie spisku i ich wzajemnych powiązaniach jako ważnym składniku nurtu tyrtejskiego w polskim romantyzmie pisała Maria Janion, analizując to zjawisko na przykładzie grupy "świętokrzyżców"<sup>22/</sup>, składającej się z poetów-żołnierzy. Konspiracja u Bratnego posiada, przynajmniej częściowo, podobny charakter wojskowo-literacki. Nie ma jednak w "Kolumbach" tak wyraźnego imperatywu i znaku równości pomiędzy poezją i patriotyzmem. Jest natomiast romantyczny dylemat słowa i czynu, który da o sobie znać szczególnie w okresie powstania warszawskiego. Bratny opisuje podziemne życie literackie Warszawy, grupy i ugrupowania, działalność wydawniczą, konspiracyjne wieczory autorskie i spotkania dyskusyjne. Na gruncie literatury, w środowisku twórców dokonuje się dyskusja polityczna, tu dochodzą do głosu spory ideowe, których nie ma u Bratnego w obrazie konspiracji czysto wojskowej. Spory te wychodzą od koncepcji literatury i programów literackich, ale dotyczą w ostatecznych wymiarach koncepcji politycznych, oceny sanacyjnego państwa i pytań o przyszłą Polskę. Łącznikiem między oboma typami konspiracji jest w powieści Jerzy. Sprawa związku i wzajemnych zależności literatury i walki da o sobie znać szczególnie silnie w okresie powstania warszawskiego, gdy poeci działający w konspiracji przystąpią do walki, wybiorą czyn, dla którego należy porzucić literaturę. W kontekście powstania warszawskiego do tej problematyki wróć.

Jako ostatni element biografii konspiracyjnej przed wybuchem powstania pozostaje jeszcze aresztowanie, śledztwo, wykrycie spisku. Przysięga, którą składali wstępując do konspiracji, przewidywała taką możliwość, żądając i tutaj wytrwania do końca, niezłomności, dochowania tajemnicy i osłanianie tych, którzy pozostają na wolności. Symbolem takiej postawy więźnia stał się Cichowski z III części "Dziadów" Mickiewicza. Literackie dzieje spisków romantycznych dostarczają wielu przykładów podobnie niezłomnego zachowania w śledztwie. Legendarne życiorysy romantyczne i mity osobowe odnoszą się nie tylko do bohaterów walk,

ale także do męczenników. Rzeczywistość jednakże bywała inna, jak o tym świadczą zachowane dokumenty ze śledztwa i procesów, np. grupy "świętokrzyżców"<sup>23/</sup>. Analizując sytuację psychiczną młodych spiskowców, Maria Janion doszukuje się przyczyn ich załamania w więzieniu przede wszystkim w fakcie, że nastąpiło wówczas szczególnie drastyczne zetknięcie "literatury" i życia - wyobrażeń kształtowanych przez literaturę i brutalności carskich oprawców. Dokumenty z procesu "świętokrzyżców" wskazują na dodatkową komplikację etyczną i psychologiczną spisku. Jednakże tego typu problematyka nie przeniknęła ani do potocznej świadomości, ani do literatury późniejszej. Zakorzenił się tu obraz więźnia dręczonego, nieludzko torturowanego, ale zachowującego do końca milczenie, godność i ogromny heroizm. Obraz ten stał się obowiązujący także dla literatury poświęconej drugiej wojnie. Sposób zachowania się w więzieniu został ściśle określony i wszedł jako integralny składnik do kanonu patriotycznych zachowań. Literatura współczesna obfituje w opisy męczarni, wymyślnych tortur, podstępów i wszelkich innych metod stosowanych przez okupanta w celu wymuszenia zeznań. Odpowiedź, którą daje uwięziony spiskowiec, jest zawsze jedna - opór i milczenie. Ewentualnie samobójcza śmierć w obawie, że się okrucieństwa śledztwa nie wytrzyma. Przykładem takiej postawy jest w powieści Bratnego zachowanie się Baški (która zresztą bardzo luźno jest związana z konspiracją) oraz Zygmunta. Należy przy tym pamiętać o zasadniczej różnicy, jaka istnieje między sytuacją XIX-wieczną i okresem drugiej wojny światowej. Gestapo ze swymi metodami śledztwa i tępienia konspiracyjnej działalności było jednak czymś zasadniczo innym niż carska policja. Tam przyznanie się do winy, okazanie skruchy itp. było szansą ocalenia. Tutaj, w Warszawie lat okupacji, nic tej szansy nie dawało. Wybór był innego rodzaju - czy załamać się i przez to skrócić oczekiwanie na śmierć, czy zdecydować się na dodatkowe męczarnie śledztwa, aby ratować innych.

W dziejach Zygmunta odżywa jeszcze jeden mit romantyczno-przygodowy - mit wielkich, brawurowych ucieczek. Zygmunt zostaje wykradzony z więziennego szpitala przez przyjaciół. Ucieczka staje się jedyną możliwością ocalenia. Na ogół przygotowywana jest przez tych, którzy pozostają na wolności, a którzy w ten sposób dają wyraz swojemu poczuciu wspólnoty i oddania.

Ucieczka jest równocześnie elementem swoistej gry prowadzonej przez spiskowców z wrogiem i jeszcze jedną formą walki. Istotę działania konspiracyjnego czy partyzanckiego stanowi bowiem zaskoczenie, walka w ukryciu, szybki manewr, wprowadzenie przeciwnika w błąd, nagłe pojawienie się i znikanie, ciągłe wymykanie się wrogowi i nieuchwytność. Ten typ zachowań i ich wzorzec wiąże się najczęściej z działalnością emisariuszy z okresu poprzedzającego Wiosnę Ludów i - później - z partyzanckim charakterem walk w powstaniu styczniowym.

Omówione tutaj typy zachowań występujące w literaturze współczesnej, a posiadające wyraźną proveniencję romantyczną, są pozbawione całkowicie skomplikowania wewnętrznego, właściwego romantycznym bohaterom. Zostają sprowadzone do stereotypu i schematu. Młodzi spiskowcy z grupy "świętokrzyżców" przeżywali swoje pierwsze zetknięcie z więzieniem, śledztwem, przesładowaniem. Było to dla nich doświadczenie, któremu nie sprostali. Bohaterowie powieści współczesnej mają to doświadczenie już niejako zakodowane. Wiedzą, jak mają się zachować i do końca też przepisany scenariusz wypełniają.

W powieściach Bratnego wyjątkowo silnie dochodzi do głosu stereotypowość sytuacji, w których umieszcza on swoich bohaterów. Jednocześnie, również wyjątkowo, te sytuacje wydają się naturalne, doskonale umotywowane, wpływają niejako z konieczności, które przed człowiekiem stawia wojna. Fakt, że bohaterowie Bratnego wypełniają romantyczny scenariusz, wydaje się drugorzędny wobec tej nadrzędnej konieczności. Należy bowiem postawić sobie pytanie o to, co tu jest stereotypowe. Czy stereotypowa jest sztuka, powielająca ciągle te same wzory, typy postaci, przebiegi fabularne, czy też stereotypowa jest sama rzeczywistość przez ciągle powtarzające się te same sytuacje, takie jak konieczność walki z wrogiem, obrony bytu narodowego, tożsamości narodu i jednostki. Czy nie istnieje konieczność (historycznie uwarunkowana) powielania modelu polskiej biografii w kolejnych pokoleniach? Na te pytania próbuje odpowiedzieć zarówno Bratny, jak i wielu innych pisarzy. Dla Bratnego w tych pytaniach kryje się także problem inny, dający się zawrzeć w pytaniu kolejnym - na ile człowiek jest w swym postępowaniu zdeterminowany przez historię, a na ile sam ją tworzy?

Wspominając okres bezpośrednio po zakończeniu wojny, Bratny pisze: "Jestem z wyboru medium rzeczywistości - pisarzem. Z umiejętności moich nie wynika na pewno, abym był medium uniwersalnym, ale też nie wynika i to, abym był dobrym medium tego kawałka świata, tego kawałka rzeczywistości, który z wyboru własnego i losu był moją częścią - światem doznany. Jestem jednak medium upartym - chcę wypowiedzieć to, co dręczy nie mnie jednego, chcę przemówić za sąsiada z jenieckiej pryczy, za towarzysza z boju, za współwędrownika po szosach przewróconej do góry nogami Europy"<sup>24/</sup>. Zarówno sam pisarz, jak i jego bohaterowie są uczestnikami historii, nie zaś jej obserwatorami. Czują się także za ten kształt dziejów odpowiedzialni. Bratny przyznaje literaturze prawo bycia sumieniem narodu - uniwersalnym i ponadczasowym. Właśnie dlatego, że jest ona zapisem rzeczywistości, świadectwem i dokumentem, który pozostaje niezmienny w zmiennej rzeczywistości, w kolei dziejów, coraz to inaczej ocenianym i odczytywanym. Pisarz zaś to człowiek stojący niejako ponad narodem, za niego wypowiadający rzeczywistość, za niego opowiadający. Występuje w takim ujęciu odwrócenie romantycznej prawidłowości, nakazującej literaturze tworzyć wzorce dla rzeczywistości i realizować je w życiu. Ale w swych ostatecznych konsekwencjach odwrócenie to okazuje się tylko pozorne. Literatura bowiem nie jest lustrzanym odbiciem rzeczywistości, zawsze jest jej interpretacją, dokonywaną w imię jakiejś określonej koncepcji świata, historii i narodu. Bywa, że literackie interpretacje zaczynają obowiązywać, wypierają rzeczywiste doświadczenia. Pouczają nas o tym choćby dzieje recepcji "Kolumbów". Szereg pamiątek i wspomnień z okresu okupacji, powstania warszawskiego i konspiracji wyraźnie pozostaje pod wpływem wizji historii i wizji powstania, jaka zarysowała się w tej powieści. A przecież każdy z autorów opowiada swoim językiem o swoim jednostkowym doświadczeniu. Dokonuje się tutaj reinterpretacja historii narodu i własnej biografii, dokonuje się pod wpływem sugestywnej wizji literackiej. Oczywiście jest przy tym, że wybór takiej właśnie literackiej koncepcji i tak silne jej uwewnętrznienie było możliwe dlatego, że odczuwano ją jako "prawdziwą", ale jednocześnie "lepszą", "lepiej opowiedzianą" od swojej własnej. W rezultacie zatem romantyczna

koncepcja jedności, zgodności życia i literatury pozostaje tutaj zachowana. Z tą jedynie różnicą, że literatura nie tylko i nie tyle stwarza wzorce dla działań w rzeczywistości, lecz rzutuje te wzorce wstecz, w przeszłość, na to, co się już dokonało.

W takim ujęciu pisarz staje się kodyfikatorem narodowej historii i zbiorowej pamięci, porządkuje jednostkowe doświadczenia, stwarza normy dla przeszłych zachowań. Za pełnym skromności wyznaniem, dotyczącym kronikarskiego charakteru twórczości, kryje się potęga wieszczcej kreacji i narodowego przewodnictwa. Jest to jakby wieszczenie wstecz, ale ma ono także doniosłe znaczenie dla teraźniejszości i przyszłości.

Bratny dokonuje bilansu pokolenia przez uporządkowanie biograficznego życiorysu, ustalenie rytmu przemian, hierarchii wartości. W przeszłości poszukuje korzeni dnia dzisiejszego, ale także mechanizmów rządzących historią i jej przemianami. Także roli, jaką ma tu do odegrania człowiek. W tym widzi sens pisania, sens porządkujący i kodyfikujący: "Co to było - ten upór, szukanie w słowach czego? Myślę, że przerażenie minionym, że nie powinno być daremne, to wszystko tak drogo opłacone. Ruiną, życiem innych, własną straconą młodością. Było to szukanie sensu historycznego w bezsensie i przypadkowości ludzkich losów. Patos? Oczywiście, ale przecież życie jest patetyczne. Co nie znaczy, by nie było jakiegokolwiek inne"<sup>25/</sup>.

#### Przypisy

- 1/ M. Janion, Literatura i spisek, (W:) Stowarzyszenie Ludu Polskiego w Królestwie Polskim. Gustaw Ehrenberg i "Świętokrzyszcy", pod red. W.A. Dżakowa, S. Kieniewicz i W. Śliwowskiej, Wrocław 1978, s. 80.
- 2/ Pisała na ten temat obszerniej M. Janion. Por. szczególnie studium: Tragizm Konrada Wallenroda.
- 3/ M. Janion, M. Żmigrodzka, Romantyzm i historia, op. cit., s. 353. Por. też wiersz S. Goszczyńskiego, Rejtan. Widzenie.
- 4/ A. Kamiński, Kamienie na szaniec, Katowice 1978, s. 27.
- 5/ B. Czeszko, Pokolenie, Warszawa 1968, s. 100.
- 6/ Historyczny rodowód polskiego ceremoniału wojskowego, pod red. L. Ratajczaka, Warszawa 1981, s. 164.
- 7/ Tamże, s. 158-159.



- 8/ M. Janion, M. Żmigrodzka, Romantyzm i historia, op. cit., s. 328-329.
- 9/ Tamże, s. 352.
- 10/ S. Miedza-Tomaszewski, Benefis konspiratora, Warszawa 1977, s. 138.
- 11/ Tamże, s. 198.
- 12/ B. Czeszko, op. cit., s. 23.
- 13/ R. Bratny, Kolumbowie rocznik 20, t. I, Warszawa 1970, s. 204.
- 14/ Tamże, t. II, s. 65.
- 15/ Tamże, s. 8.
- 16/ Tamże, t. II, s. 93.
- 17/ Por. też interesujące uwagi na temat stosunku do tradycji i schematów patriotycznych funkcjonujących w literaturze, jakie w "Pornografii" W. Gombrowicza zauważa J. Jarzębski (Gra w Gombrowicza, Warszawa 1982, s. 306-307, 329-330).
- 18/ R. Bratny, t.I, s. 39.
- 19/ Tamże, s. 48-49.
- 20/ Tamże, s. 50-51.
- 21/ B. Czeszko, op. cit., s. 175-176.
- 22/ M. Janion, Literatura i spisec, op. cit., s. 77-78.
- 23/ Tamże.
- 24/ R. Bratny, Pamiętnik moich książek, t.I, Warszawa 1970, s. 25.
- 25/ Tamże s. 16.

### 3. Powstanie warszawskie wobec tradycji powstań romantycznych

Czy powstanie warszawskie, ukazane przez literaturę, jest powstaniem romantycznym? Albo inaczej - w jakim stopniu da się je wpisać i wywieść z tradycji powstań XIX-wiecznych, na ile zaś jest czymś zupełnie nowym, warunkowanym przez współczesność, z jej techniką totalnej wojny, inną już, XX-wieczną świadomością człowieka - jej uczestnika? I jaką rolę odgrywa tu fakt, że jest to wojna światowa - budząca i beznadziejność, i nadzieję jednocześnie. Jest to pytanie dla moich rozważań istotne. Odpowiedź na nie kryje w sobie konieczność ustalenia czegoś, co można by nazwać fenomenologią polskich powstań narodowowyzwoleńczych. Jest to więc zarazem konieczność zbudowania pewnego modelu ogólnego, na który złożą się cechy wspólne ruchów XIX-wiecznych, ale także cechy jednostkowe, wynikające z każdorazowych uwarunkowań historycznych. Na tym tle spróbuję zobaczyć powstanie warszawskie tak, jak zapisało się ono w literaturze. Mniej przy tym będzie interesowała mnie relacja zachodząca między prawdą historyczną a prawdą przekazu literackiego, bardziej typ kulturowo-psychologiczny i historyczny powstania, zagadnienia, jak się o nim mówi i co w ogóle powiedzieć można, jak literatura jest w stanie zareagować na historię, określić się wobec niej, a co za tym idzie, jaką wizję historii literatura wybiera i kształtuje, jakie znaczenia jej nadaje. Jest to pytanie nie tylko o to, jak pisać, ale także po co i dla kogo. Będzie to ważny problem dla literatury skuponej wokół polskich powstań, aktualny do dziś, w pełni przez niektórych pisarzy uświadamiany. Wypadnie do niego wrócić w dalszej części pracy.

Mówi się, że scenariusz powstań romantycznych napisała literatura. Tworzona w zniewolonym kraju, była ustawicznym wezwaniem do walki, do ciągle nowych zrywów: "W dobie powstania listopadowego - pisze M. Janion - doszło do najbardziej bezpośredniego kontaktu romantyzmu z historią: pisarze romantyczni inspirowali powstanie, ono zaś ich z kolei kształtowało. Scenariusz zapisany w "Odzie do młodości" zrealizowali młodzi w noc listopadową - tak to ujmowali wprost podchorążowie w swoim czasopiśmie oraz w napisach na murach stolicy. Leonardowi Chodźce przypisywano słynne powiedzenie po ataku na Belweder: "Słowo

stało się ciarą, a Wallenrod Belwederem"<sup>1/</sup>. Tego typu uwarunkowania literatury i historii charakterystyczne są dla całego polskiego XIX wieku. Literatura stawała się dokumentem historii, ale także historię współtworzyła. Dawała również obowiązującą potem, nawet wbrew ustaleniom historyków, wykładnię interpretacyjną powstań. Ta jej funkcja "propagandowa", funkcja niosnika społecznej pamięci jest tu niesłychanie istotna. W tym sensie można mówić, że literatura pisała scenariusze do działań w historii Polski. Romantycy włączyli w ciąg polskich powstań zarówno konfederację barską, legiony Dąbrowskiego, jak i wojny napoleońskie, dokonując swoistej reinterpretacji historii, tworząc tradycję dla swoich wystąpień. Każdy zryw patriotyczny był cenny, dawał świadectwo woli wolności. Żaden trud nie szedł na marne. Żadna klęska nie była ostateczna. Nazajutrz po upadku powstania myślano o nowym wystąpieniu. Innym, inaczej, lepiej przygotowanym. Jednocześnie za każdym razem rola powstań bywała zaprzeczana przez ludzi myślących inaczej. Dowodzili oni, że jest to niepotrzebne zatracanie substancji biologicznej i duchowej narodu. Widzieli w powstaniach objawy zbiorowego szaleństwa prowadzące do zbiorowego samobójstwa i jeszcze większego ucisku ze strony carskiego despotyzmu. W każdym powstaniu dochodzili do głosu "ludzie rozsądni", których jednoznacznie osądzano jako lojalistów, tchórze lub wręcz zdrajców. I ta ocena również została nam przekazana przez literaturę. A przecież ludziom typu Koźmiana, Andrzeja Zamoyskiego czy nawet Wielopolskiego trudno odmówić uczuć patriotycznych, przywiązania do wartości narodowych i poparcia dla idei niepodległości. Tyle, że chcieli, aby osiągnęte to było innymi metodami. Granice między kompromisem dla ratowania ojczyzny i wywalczenia dla niej możliwie maksymalnych swobód a lojalizmem, kolaboracją, zdradą trudne są tu czasem do ustalenia - to prawda. Ale prawdą jest także, że literacka wersja historii upraszcza lub wręcz pomija całe skomplikowanie etyczne tej problematyki. Czyni to w imię swej funkcji agitacyjnej, opowiadając się od początku po stronie czynu. Gięca na szanłach, barykadach i szubienicach polska młodzież zaczynała naprawdę żyć właśnie po śmierci - w literackiej legendzie sławiącej bohaterskie czyny, tworzącej wzory osobowe dla przyszłych pokoleń spiskowców, męczenników, powstańców. Wewnętrz-

ny rytm romantyzmu polskiego zostaje określony jako ciąg kolejnych wezwań, kolejnych walk, klęsk i następnych zrywów. Równoległe do niego biegnie ciąg dyskusji nad kolejnymi klęskami, nad kształtem przyszłej niepodległości. Toczy się dyskusja, podejmowana także przez naszą współczesność, nad problemem roli powstań w polskiej drodze do niepodległości i ich znaczenia dla duchowego kształtu narodu polskiego. W powstańczej wersji historii Polski Legiony Piłsudskiego są kolejnym tego typu zrywem, kontynuacją powstań XIX-wiecznych. Są jednocześnie ostatnim etapem tych zmagania, uwieńczonych odzyskaniem niepodległości w 1918 roku. W tym ujęciu idealizm polityczny powstańców posiada głęboki sens, wbrew programom i zabiegom nurtu "rozsądku" w historii. Służy to oczywiście jeszcze większemu umocnieniu legendy powstańczej w kulturze i literaturze polskiej. Jedno pozostaje pewne, bez względu na to, komu w tej dyskusji przyzna się rację - romantyczna religia patriotyzmu nauczyła naród polski, że wolność nie ma ceny, której nie można by za nią zapłacić. Romantyzm uczynił bowiem wolność czymś bezwzględnie najcenniejszym, w każdej sytuacji stawała się ona drogowskazem, wyznaczała wśród różnych wartości tę jedyną, niekwestionowaną i najważniejszą. Takie przekonanie przejęły od romantyków przyszłe pokolenia, stało się ono hasłem warszawskich powstańców.

Nierozzerwalny związek literatury i życia, historii, miał i inne konsekwencje. Prowadził do uetycznienia historii i polityki, do dążenia, aby kierowały się kryteriami moralnymi, aby życie potrafiło nadążyć za literaturą i wznieść się na poziom przez nią proponowany. Pisał Andrzej Kijowski: "Jest nadto przepaść wyraźna między rewolucyjno-narodową polityką tego stulecia a literaturą, która te same idee wyraża. Jest różnica między romantyczną polityką i romantyczną poezją. Ta druga jest czysta, konsekwentna i rozumna. Ta pierwsza... Czasem mówi się, że romantyczną politykę tworzyła romantyczna literatura i że to właśnie było dla polityki zgubne. Nieprawda: literatura była pisaną korekturą obłądnych czynów. Literatura rehabilituje politykę. Zawsze jest idealnym obrazem ludzkich dążeń i czynności, które w praktyce z reguły są ułomne"<sup>2/</sup>. Romantycznemu hasłu jedności sztuki i życia przeciwstawia więc Kijowski rzeczywistość - daleką od ideałów głoszonych przez literaturę, rządzącą się własnymi

prawami i interesami, rzeczywistość, której jednakże literatura jest niezbędna - jako środek propagandy, nośnik idei, słowo zdolne kształtować i poruszać masy. Literatura pełni tu jeszcze jedną, niezwykle istotną funkcję - rehabilituje ułomną rzeczywistość przez idealizację jej obrazu i pominięcie tych sfer rzeczywistości, które w niej się nie mieszczą.

Wzajemna relacja historii i poezji, jaką da się zaobserwować w polskim romantyzmie, odsłania mechanizm tworzenia i odtwarzania scenariusza powstań narodowych. Nie jest to bowiem relacja bezpośredniego wynikania, chociaż tak to z pozoru wygląda. Aby dojść, w jaki sposób literatura może stawać się partyturą działań w rzeczywistości, należy prześledzić sferę literackich odwołań, odnaleźć płaszczyzny kontaktu z historią, sposoby i mechanizmy wzajemnego przenikania. Punktem wyjścia będzie romantyczny sposób przeżycia historii. Jest to przede wszystkim przeżycie chwili. Historia jawi się romantikom jako linia ciągła przerywana błyskami wielkich wydarzeń, wielkich momentów. Jest to chwila objawienia się wielkiej Historii w jej każdorazowym początku. Ta świadomość, że coś się kończy i coś nowego zaczyna, jest charakterystyczna dla poezji powstania listopadowego. Przejawia się w kilku podstawowych sytuacjach - jako nagłe wezwanie do walki, pożegnanie, bitwa, porzucenie wszystkiego, co było dotychczas, początek nowego życia, oraz w charakterystycznym słownictwie określającym czas - jest to "dzisiaj", "teraz", "w tej godzinie". Przytoczmy kilka przykładów, najbardziej znanych wierszy-piosenek tego okresu:

Dalej bracia, do bułata,  
Wszak nam dzisiaj tylko żyć.

(R. Suchodolski, Śpiew)

Już się trąby odezwały,  
Do ataku dobosz bije,  
Spieszmy, bracia, pole chwały  
frupem nasz bagniet okryje.  
Już Europa zadziwiona  
Patrzy na ciebie, Polaku.  
W tobie jej swobód obrona.  
Do ataku! Do ataku!

(R. Suchodolski, Śpiew)

Już nadeszła chwila święta,  
Dzień zajaśniał błogi,  
Wolny Polak skruszył pęta,  
Pierzchły trwożne wrogi.

(K. Gaszyński, Pieśń)

Bywaj dziewczę, zdrowe, ojczyzna mnie woła!

Ideę za kraj walczyć wśród rodaków koła;

(Pożegnanie, autor nieznan)

Oto dziś dzień krwi i chwały,

Oby dniem wskreszenia był!

(K. Delavigne, Warszawianka)<sup>3/</sup>

Maurycy Mochnacki pisał: "Czas nareszcie przestać pisać o sztuce. Co innego zapewne mamy teraz w głowie i w sercu. Improvizowaliśmy najśliczniejsze poema Narodowego Powstania. Życie nasze jest już poezją. Zgiełk oręża i huk dział. Ten będzie odtąd nasz rytm i ta melodia"<sup>4/</sup>. Jest w tych słowach świadomość objawienia historii i radość z konieczności uczestniczenia w niej.

Wybuch powstania jest jednocześnie wybuchem wolności, olśnieniem wolnością i możliwością jawnej walki, sankcją moralną dla tajemnych spisków. Sytuacja ta powtórzy się w literackich opisach powstania warszawskiego. Porównajmy dwa cytaty. Najpierw początek powstania listopadowego w ujęciu Seweryna Goszczyńskiego:

Stańmy razem i śpiewajmy!

Spiesz się, Warszawo, Polsko spiesz!

Ciesz się, Warszawo, Polsko ciesz!

Jednym chórem zaśpiewajmy.

Niech się dowie ziemia cała,

Jaka jest nasza radość i chwała,

Jaka Polska zmartwychwstała!

(S. Goszczyński, Powstanie Polaków)<sup>5/</sup>.

I moment wybuchu powstania warszawskiego z "Najeźdźców" Jana Dobraczyńskiego: "A więc już! Ogarnął ich szal radości. Teraz oni chwycili za opaski. Na lewą czy na prawą? Spodnie w skarpetki! Pasek od spodni na wierzch marynarki! I broni! Broni! Byli pijani zapalem. Gdy jeden z plutonów poszedł na rozpoznanie przed gmach sądów, oczekiwano z drżeniem zachwytu pierwszych strzałów"<sup>6/</sup>. Jest tu i radość, i onieśmielenie własną jawnością, możliwością walki, nową kreacją siebie - już jako żołnierza-pow-

stańca, a także świadomość tworzenia czegoś zupełnie nowego, o czym świat dowie się dopiero za chwilę, świadomość przynależności do kręgu wtajemniczonych, którzy idą robić historię. Tak jest w relacji Romana Bratnego: "Wyszedł wyprostowany, z peemem zwisającym luźno na pasku, przewieszonym przez szyję. Ulica jeszcze żyła. Ktoś krzyknął, ktoś pobiegł. Jakaś staruszka stanęła i na ich widok jęła się żegnać raz za razem. - Niech żyje Polska!... - zawołał Malutki. (...) - Jezu! - zawołał jakiś panek i zerwał kapelusz. Gdzieś zza rogu przyniosło znów kilka strażaków. Dla nieprzygotowanych było to czymś tak harmonizującym z warszawską ulicą, że spłoszeni, ale pewni, że chodzi o jakiś doraźny "wycroczek", chowali się po bramach. Inni, naiwnie przyspieszając kroku, usiłowali wydostać się ze sfery zagrożonej. Już byli na ulicy sami. Przestraszeni nie tym, co jest, ani tym, co będzie, ale dziwactwem własnej jawności"<sup>7/</sup>.

Ten cytat ujawnia jeszcze jedną cechę literatury powstańczej - wyraźne rozgraniczenie na uczestników i widzów powstania, na tych, którzy walczą i tych, w których imieniu toczy się walka. Będzie to problem ważny dla dalszych moich rozważań, dotyczących teatralizacji historii dokonywanej przez literaturę.

Następuje rozpoznanie sytuacji przez nadanie jej nazwy zakorzenionej już w języku, przez zdefiniowanie. Ale prowadzi to z kolei do pewnej nieprzystawalności literatury do wydarzeń historycznych. Wstrząsowi dziejowemu nie towarzyszy przełom literacki, nie powstaje nowa forma. Charakterystyczne dla poezji powstania listopadowego są odwołania do twórczości okresu oświecenia, insurekcji kościuszkowskiej, legionów oraz do znanych i popularnych piosenek ludowych. Zaznacza się to już w podtytułach: Na nutę "Poloneza Kościuszki" (R. Suchodolski, Polonez), Na nutę "Trzeci maj" (P. Witwicki, Dwudziesty dziewiąty listopad), Na nutę "Nad strumykiem przy krzewinie" (F. Kowalski, Krakusy). Szczególnie wiele tu odwołań do melodii Mazurka Dąbrowskiego. Sytuacja ta powtórzy się w poezji powstania styczniowego. Tutaj tradycją, do której odwoływać się będzie literatura, jest twórczość skupiona wokół wydarzeń 1830-1831 roku.

Charakterystyczna jest przy tym przemiana jakościowa tej twórczości - przejście od poezji do pieśni i piosenki<sup>8/</sup>. Piosenka sprowadza wydarzenia do najbardziej prostych znaków, daje wizję

Świata jasną i uproszczoną, jest tą formą, która też najłatwiej jest rozumiana, ma największą siłę oddziaływania na masy. Staje się nośnikiem narodowej pamięci o wielkich wydarzeniach historii, o bohaterach i ich czynach. Przez swą prostotę i ogólnikowość jest piosenka formą uniwersalną, mającą zdolność odrywania się od pierwotnej sytuacji, w której i dla której powstała. Może służyć w sytuacjach różnych, tworzyć wyznacznik ciągłości dziejów, powtarzalności zdarzeń.

W powstaniu warszawskim śpiewa się mało. Zdecydowała o tym specyfika tego powstania i jego przebieg. Powstaje bardzo mało pieśni w okresie jego trwania. W ogóle jednak, w czasie okupacji, piosenka i pieśń, zwłaszcza religijna, pełni podobne funkcje jak w romantyzmie i jest bardzo rozpowszechnionym sposobem reagowania na wojenną codzienność, podtrzymuje ducha oporu, upamiętnia bohaterów i sytuacje. Hymnem powstańczym, niezwykle popularnym jako sygnał powstańczej radiostacji, staje się "Warszawianka", traktowana tu jako pieśń o Warszawie, odpowiadająca jednocześnie charakterowi tego powstania. Jest to bowiem pieśń wezwania, walki i buntu jednocześnie. Uświęca klęskę poniesioną w imię wolności, śmierć w walce traktując jako jedyną czasem możliwość wyzwolenia. "Warszawianka" stała się pieśnią łączącą w symbolicznym skrócie wszystkie polskie powstania. Była pieśnią uniwersalną, przez zawartą w niej dialektykę wolności i śmierci, euforii walki i honorowej klęski dawała się odnieść do wielu typowych sytuacji, stała się swoistym zbiorem prawd i mitów polskich powstań. Była pieśnią bezwzględного buntu w imię wolności. Obiecywała wolność tym, którzy przeżyją i tym, którzy zginą. Była więc pieśnią wspaniałego optymizmu, nie dopuszczała zwątpienia, a klęskę czyniła zwycięstwem.

Rola tej pieśni w powstaniu warszawskim jest bardzo ważnym wyznacznikiem odwołań romantycznych, nawiązaniem do okresu walk o niepodległość i wskazaniem nowej konieczności walki. Takich odwołań do tradycji będzie więcej. Powstańcze bataliony noszą imiona romantycznych męczenników, jeden z oddziałów Armii Ludowej weźmie swą nazwę od słynnego Czwartego Pułku walczącego w powstaniu listopadowym; imiona romantycznych bohaterów literackich stają się konspiracyjnymi pseudonimami żołnierzy. To nawiązanie do tradycji jest świadomym sytuowaniem się w ciągu polskich walk



o niepodległość, jest samookreśleniem się powstania warszawskiego. Tego typu odwołania pojawiają się bardzo często we wspomnieniach i pamiątkach z okresu walk w stolicy. Rodzi się przy tej okazji pytanie, na ile są one autentyczne, na ile zaś "wycytane" z literatury, szczególnie z "Kolumbów" Bratnego. Stanisław Podlewski w swojej, jakże romantycznej, kronice zatytułowanej "Przemarsz przez piekło" pisze: "W tych wąskich uliczkach Świętojańskiej, Kanonii, Jezuickiej, w ruinach zamku i katedry królewskiej rosła nowa legenda chłopców i dziewcząt z batalionu Wigry, 11-12 plutonu osłonowego Komendy Głównej. (...) Świetnie i godnie nawiązywali oni do bojowej tradycji insurgentów kościuszkowskich, Jana Kilińskiego, Józefa Sierakowskiego, generała Jakuba Jasińskiego, do tradycji listopadowej nocy i zdeterminowanego ludu spod Arsenału, podchorążych i pułku Czwartaków z powstania listopadowego"<sup>9/</sup>.

Odżywa w powstaniu warszawskim także romantyczny motyw poety-żołnierza - uczestnika i piewcy walk. Dzieje się to w sposób niejako naturalny (Baczyński, Gajcy). Uczestnictwo w powstaniu listopadowym stawało się dla poety romantycznego nobilitacją, pozostawanie z boku, z dala od walki znaczyło piętnem odstępstwa. Wypomniano je nawet Mickiewiczowi. Dlatego jednak, że wielcy poeci romantyczni nie wzięli udziału w powstaniu 1830 roku, starali się zdążyć na wszelkie następne, poprzeć czynem wielkość swej poezji. Jest bowiem czas pisania i czas walki. To rozgraniczenie widoczne jest już w cytowanej wyżej, wypowiedzi Mochnackiego. Dylematów tych w zasadzie w powstaniu warszawskim już nie ma. Nakaz walki jest nakazem najwyższym, należy mu podporządkować wszystko inne, także własną twórczość. Poeci stają się żołnierzami. Trzeciego dnia walk ginie Krzysztof Kamil Baczyński, 16 sierpnia Tadeusz Gajcy i Zdzisław Stroiński. Stanisław Podlewski opisuje scenę bardzo charakterystyczną poprzez swój romantyczny rodowód: "Topornicki był słabego zdrowia, więc przyjaciele w trosce o niego radzili mu, aby na czas burzy opuścił stolicę, a gdy o tym nawet nie chciał słyszeć, prosili go, aby przynajmniej nie narażał się bez potrzeby. I wtedy otrzymali od niego odpowiedź: - Nie miałbym prawa pisać o powstaniu, gdybym nie był z bronią w ręku na pierwszej barykadzie. Stanisław Ziembicki, jego przyjaciel, wspomina, że Topornicki,

Jakby wypatrując dla siebie pocisku na Starówce, rzekł: - Chciałbym mieć piękną śmierć... W pierwszą noc powstania Witold Zalewski przychodzi do mieszkania Gajcego. Na stole znajduje skreślone pospiesznie słowa: Boże, Boże, daj, abym przeżył<sup>10/</sup>. Literackim przetworzeniem postaci Gajcego będzie Dębowy z "Kolumbów". Znajdujemy tu scenę bardzo znamiennej przez swą romantyczną proveniencję. Olo, który nie zdążył na punkt koncentracji oddziału, znajduje się przypadkowo w mieszkaniu Dębowego: "W pokoju Dębowego wszystko było na swoim miejscu. Tylko krzesło odsunięte daleko od stołu wskazywało, że mieszkaniec zerwał się w gwałtownym pośpiechu. Na stole leżała zwyczajna szkolna obsadka. Jakiś otwarty zeszyt. (...) Otworzył zeszyt na ostatniej kartce i machinalnie ujrzał jeszcze słowa: ... a więc kości rzucone. Teraz wszystko będzie jednoznaczne i proste. Zaczęło się. Idziemy"<sup>11/</sup>.

Porównajmy tę scenę z przytoczoną przez A. Kijowskiego za Sewerynem Goszczyńskim reakcją Mochnackiego na wieść o wybuchu powstania listopadowego: "O wybuchu planowanym Mochnacki dowiedział się na godzinę przed terminem alarmu od Seweryna Goszczyńskiego, który w swoich pamiętnikach zapisał scenę symboliczną: gdy poeta wbiegł do Mochnackiego, ten siedział nad rękopisem drugiego tomu rozprawy "O literaturze polskiej w wieku XIX": dowiedziawszy się, że za godzinę ma zapłonąć ogień alarmowy na Solcu i że spiskowcy już gromadzą się na mostku Łazienkowskim, przekreślił - jak pisze Goszczyński - ostatnie zdania i wybiegł na ulicę"<sup>12/</sup>.

Śmierć poety jest faktem i przechodzi do literackiej legendy. Porzucić pióro dla walki lub pisać na barykadach było jedynym dopuszczalnym wyborem. Powraca w literaturze motyw poety-barda i poezji mówionej, wierszowanej kroniki walk. Wspomina Podlewski: "W czasie nalotu znalazł śmierć podchorąży Ziutek z kompanii Bolka. Jego wiersze pisane na barykadach zdobyły mu serca towarzyszy broni i zyskały sławę powstańczego poety. Wyraził on najpełniej i najmocniej nastroje powstańczego żołnierza w chwilach tej beznadziejnej walki..."<sup>13/</sup>. Przywołajmy jeszcze bardzo słabiutką, ale pod wieloma względami bardzo charakterystyczną dla naszych rozważań, powieść Jana Dobraczyńskiego "W rozwalonym domu", gdzie wystąpi podobny motyw: "I w jakimś gwałtownym wybuchu protestu przeciwko wszelkim wątpliwościom i wszelkiemu

zwątpieniu zaśpiewali hałaśliwie piosenkę, ułożoną kiedyś naprędce przez brata Barana do melodii marsza marynarzy"<sup>14/</sup>. Choć Dobraczyński w innym miejscu mówi: "Teraz któryś zaczął nucić:... bo dla naszej kompanii szturmowej, nie ma przeszkód i nie ma złych dróg. Brzmiało to dziwacznie. Piosenka nie pasowała do tej wojny - i wcale się jej zresztą nie słyszało. Wojsko Warszawy nie było śpiewającym wojskiem"<sup>15/</sup>.

Poeta-żołnierz jest prawdą historyczną i elementem literackiej legendy jednocześnie. Jest wypełnieniem do końca, w sposób okrutny i bezwzględny scenariusza literackiego, jego integralną częścią, choć bezpośrednio motywy jednostkowych wyborów mogły z literaturą nie mieć nic wspólnego. Takich elementów literackiego schematu działań w historii będzie więcej. Obejmą one przede wszystkim sam sposób przedstawiania wydarzeń powstańczych, przedstawiania historii jako jej formy, anegdoty, ciągu obrazów, pojedynczych zdarzeń. Na tej zasadzie buduje swą powieść Bratny, Czeszko, także Dobraczyński, chociaż tutaj wydarzenia są skoncentrowane wokół jednego w zasadzie działania bojowego - obrony zagrożonej placówki. Podobny charakter ma kronika Podlewskiego. Jest to opis powstania dokonany poprzez opis miejsc, gdzie toczą się walki, pojedynczych śmierci i zwycięstw, akcji i epizodów.

Większość przekazów, i to zarówno zbeletryzowanych, jak i pamiętnikarskich zachowuje formę historii jako ciągu scen. Opisuje teatr powstania. Na teatralność świata powstańczego składa się wiele elementów. Będzie tu należał wyraźny podział na aktorów i widzów oraz wszelkie relacje między nimi, dalej - rytuał i gest, a raczej wiele różnych rytuałów i gestów, wreszcie samo ukształtowane przestrzeni powstania, tak jak jest ono przedstawione w literaturze. Omówimy je po kolei, poczynając od opisanej wyżej zdarzeniowości.

Opis powstania jako szeregu bitew, potyczek, zwycięstw i klęsk, opis wycinków rzeczywistości z zachowaniem dbałości o szczegóły, charakterystyczny jest dla liryki powstania listopadowego i styczniowego. Wystarczy przytoczyć tu jako przykład "Sonety wojenne" Stefana Garczyńskiego, ale także, przynajmniej częściowo, "Redutę Ordonu" Mickiewicza. Już same tytuły sonetów Garczyńskiego są bardzo znamienne: "Natarcie konnicy na konnicę",

"Wzięcie armat na górze stojących", "Spotkanie z konnicą w boru", "Uderzenie na bagnety" itd. Wszelkie próby szerszego widzenia problematyki ideowej powstania pojawią się dopiero później i, co charakterystyczne, zawarte są w utworach bezpośrednio powstaniu nie poświęconych - jak "Dziady" część III i "Kordian".

Znamienną cechą literatury poświęconej walkom powstańczym jest fakt, że tworzona jest ona przez uczestników tych walk, byłych żołnierzy. Są to relacje żołnierskie, skupione całkowicie na działaniach wojennych. Występuje tu wyraźne odgródkowanie się od tych, którzy powstaniem kierują, jak i od tych, którzy są tylko obserwatorami. Mochnacki w swoim "Powstaniu narodu polskiego w roku 1830 i 1831" opisuje sytuację dla nas już dziś jakoś niezrozumiałą - atak podchorążych na Belweder, początek powstania przez nich przygotowanego i rozpoczętego, którym nie chcieli dowodzić, dla którego szukali sankcji, szukali władzy. Tadeusz Łepkowski usiłuje wyjaśnić przyczyny takiej sytuacji: "Wysocki nie podjął próby proklamowania rządu składającego się z twórców powstania, uważając, że należy utrzymać w całości pod Arsenalem - bez wdawania się w politykowanie - szkołę Podchorążych, główną siłę motoryczną insurekcji. Nie to jednak było najważniejsze. Przywódca spisku sądził - jak wiemy - że mało znani wojsku i narodowi konspiratorzy (teraz już powstańcy) nie są powołani do decydowania o politycznych losach kraju, że naród ich wcale nie zna, że im się nie podporządkuje, że wprawdzie pochwali patriotyzm inicjatorów zrywu powstańczego, ale zdezwu-uje tych, co powodowani pychą i ambicją chcieliby sięgnąć po władzę. Dodajmy, że Piotr Wysocki nigdy władzy nie chciał, a domyślał się, że w toku powstania mogło iść tylko o władzę najwyższą, niepodzielną, dyktatorską. Uważał zresztą, że takiemu ciężarowi odpowiedzialności by nie sprostał"<sup>16/</sup>. Jest w tym przynajmniej część prawdy - przekonanie Wysockiego i podchorążych, że żołnierską rzeczą jest walczyć, nie rządzić. Walczyć zaś nie dla zaszczytów i władzy, ale z umiłowania ojczyzny i nakazu poatriotyzmu. Mochnacki przytacza znamienne słowa gen. Szembeka, awansowanego po wybuchu powstania na generała dywizji: "Szembek na rękę niesiony, ledwo mógł się wyrwać serdecznymi uściśnieniami rodaków. "Jestem tylko żołnierzem - zawołał - mówić nie umiem, lecz z moimi strzelcami ostatnią kroplę krwi przeleję za ojczyznę"<sup>17/</sup>.

Motyw "prostego żołnierza", któremu obce są tajniki polityki, powróci w literaturze poświęconej drugiej wojnie światowej. Stanie się sposobem rozwiązania kompleksu politycznego przyczyn wybuchu powstania warszawskiego. Nastąpi tu wyraźne oddzielenie bohaterstwa walczącej młodzieży od rachub politycznych dowództwa. Przywołajmy fragment z "Kolumbów": "- Jaka znów polityka? - złości się Zygmunt. (...) Na czele powstania są wojskowi, a im w ogóle nie wolno należeć do żadnych partii, nie ma polityki"<sup>18/</sup>. W "Kolumbach" toczy się jednak dyskusja, a raczej ciągle przypominanie o tym, kto i dlaczego wywołał powstanie. Słowa Zygmunta są próbą, jeszcze jedną próbą, odsunięcia tej problematyki od siebie i walczących kolegów. Walka staje się dla nich jedyną rzeczywistością i racją, sankcją powstania jednocześnie. To oni przecież działają w historii naprawdę, oni naprawdę walczą i umierają. W imię wolności - jakiej, w to nie chcą wnikać, to wydaje się w tej chwili mniej ważne. Dobraczyński wypowie tę prawdę wprost. Uczyni z nich podmiot dziejów. Wskaże uświęcającą moc heroizmu, wynoszącą żołnierzy ponad przyziemność i partykularyzm dowódców: "Nikt nie wie, czy tak naprawdę trzeba było. Ale umierający synowie umieją nakazywać. Nie tylko ojcowie dla synów tworzą historię. Bywa i odwrotnie, że tworzą ją synowie dla ojców"<sup>19/</sup>. Poczucie winy za powstanie odezwie się natomiast u żołnierzy Armii Ludowej, która wprawdzie nie była jego inicjatorką, ale wzięła w nim udział. Bohaterowie "Pokolenia" są ludźmi świadomymi mechanizmów tej walki, nie godzą się na odegranie roli argumentu politycznego, ta rola zostaje im jednak narzucona: "Zrobili powstanie i teraz co? - wołali ludzie zgromadzeni w bramie skoro spostrzegli, że chłopcy zbierają się do odejścia. - To nie my - zaczął Stacho, lecz machnął ręką. Tłumaczenie zabrałoby zbyt wiele czasu. Trzeba by zacząć od początku, a tu należało już strzelać"<sup>20/</sup>. Ci żołnierze kierują się w swej walce racjami innymi, czują się członkami narodu, a więc czegoś wyższego i ważniejszego od doraźnych racji poszczególnych ugrupowań. Wierzą przy tym w dziejową sprawiedliwość, w to, że historia dopiero wykaże, kto miał rację i dlaczego: "- My tu jeszcze wrócimy kiedyś. I wy powrócicie, i ja. Ci z Londynu nie zobaczą już nigdy Starówki. Ale my jeszcze powrócimy. Podniósł pięść. Nie wiadomo, czy groził, czy przysięgał, czy pozdrawiał"<sup>21/</sup>.

Przywódcom powstania poświęca sporo miejsca także Stanisław Podlewski. Ich sporom, grze ambicji i żądzy władzy przeciwstawia męstwo młodzieży, jej dojrzałość, odwagę i bezkompromisowość w walce z wrogiem. I tu młodzież wyrasta ponad tych, którzy nimi dowodzą, którzy pchnęli ich do tej walki. W dziejach polskich powstań wytworzył się swoisty kompleks wodza. Przyczyn klęski zawsze upatrywano w złym dowództwie lub jego zupełnym braku, w wewnętrznych sporach, w zdradzie władzy, która się od powstania oderwała. Łączyła się z tym tęsknota za wielkim przywódcą i "skazanie" na wielkość, presja wywierana na tych, którym naród zaufał, których wybrał. Bardzo charakterystyczny był kult kolejnych dyktatorów powstania listopadowego, szczególnie Chłopickiego, którego porównywano nawet z Napoleonem. Wodzowie powstania listopadowego nie stanęli na wysokości zadania, zawiedli walczących, nie spełnili pokładanych w nich nadziei. W powstaniu styczniowym mamy zarówno walkę o władzę nad powstaniem, jak i przykład Romualda Traugutta - ostatniego dyktatora, do końca pozostającego na straconym posterunku. Po to tylko właściwie, aby podtrzymać wiarę w resztkach walczących oddziałów i zmanifestować wobec wroga, że powstanie trwa, że istnieje i działa nadal zakonspirowany Rząd Narodowy. W tradycji bliższej należy w tym ciągu problematyki przywołać postać Józefa Piłsudskiego - wodza traktowanego początkowo nieufnie, niechętnie, który następnie wyrasta na charyzmatycznego przywódcę w walce o wolność i męża opatrznościowego, który tę wolność wywalczył. Problem wodza i żołnierzy walczących pod jego kierunkiem jest bardziej skomplikowany, niż to notuje literatura, jednostronnie poszukująca odpowiedzialności za klęskę kolejnych powstań. Sytuacja ta powtórzy się w zasadzie również w literaturze dotyczącej powstania warszawskiego. Dobraczyński napisze o walczącej młodzieży: "Tych kilka dni uczyniło z nich pełnych doświadczenia żołnierzy, którzy nawet bez rozkazu wiedzą, jak mają postępować. Ta wojna nie wymagała dowódców"<sup>22/</sup>. Ale sytuacja opisana przez Dobraczyńskiego dotyczy obrony jednej tylko placówki, nie zaś całego powstania.

W dyskusji o przywódcach powstania ujawnia się współczesna odmiana konfliktu pokoleń, o której wspomniano wcześniej. Polskie powstania to domena młodości, warszawskie chyba szczególnie przez



udział w nim nie tylko pokolenia "Kolumbów", a więc ludzi w wieku dwudziestu paru lat, ale wręcz dzieci. Proces dojrzewania dzieci do roli powstańców pokazuje Dobraczyński na przykładzie 13-letniego Wojtka. Chce on walczyć od początku, nie ma żadnych co do tego wahań. Zmieniają się tylko motywy jego decyzji: "Tam dokonywał się pojedynek, którego wynik miał - a przynajmniej mógł - zdecydować o losie krwawiącego miasta. Lecz Wojtek nie myślał o tym. Nie byłby sobą, gdyby nie żył w tej chwili niepokojem, że walka może się skończyć, zanim on weźmie w niej udział"<sup>23/</sup>. Nie ma tu świadomości niebezpieczeństwa, nie ma okrucieństwa wojny. Jest chęć przygód i obawa, że się nie zdąży. Świat chłopięcych marzeń, lektur, kształtujących wyobraźnię przybliżył się nagle, stał się rzeczywistością. Końcowa decyzja Wojtka - decyzja pozostania do końca na zagrożonej placówce - jest równie patetyczna, jest odegraniem teatralnej sceny, ponowionej tutaj po raz któryś w polskiej literaturze: "Ojciec mnie nie zachęcał do tego, abym walczył. Ale od utrzymania tej pozycji zależy odcinek ojca. A może jego honor... (...) Ta pozycja musi być utrzymana. Tatusz to obiecał pułkownikowi"<sup>24/</sup>. Te dwie sytuacje oddzielone są przez godziny powstańczej rzeczywistości, którą Wojtek w tym czasie poznał. Jego decyzja jest więc podyktowana wyborem, może nie wyborem świadomym wszelkich konsekwencji, ale uzasadnieniem wartości, które wyniosło się także z literatury, a teraz potwierdza się w życiu, chce się potwierdzić. Chociaż oczywiście, tego typu sytuacji i wyborów nie należy sprowadzać jedynie do lektury i wzorców przez nią dyktowanych. Rodziły się z wewnętrznej potrzeby, poczucia obowiązku, własnego rozpoznania swojej powinności, niezależnie od literatury. Często były od niej wcześniejsze - literatura notowała to, co zdarzyło się w rzeczywistości.

"Ofiara dziecinna" będzie tragicznym rysem powstania warszawskiego. Zestawić ją można ze słowami księdza Piotra z III części "Dziadów":

I dasz ich wszystkich wygubić za młodu,

I pokolenie nasze zatracisz do końca?

Niemalże identyczne słowa wypowiada ksiądz Marek u Dobraczyńskiego. Nie jest to zresztą zbieżność przypadkowa - wynika z określonej koncepcji historii zawartej w tej książce, a wywodzą-

cej się z polskiego mesjanizmu: "Młody zakonnik nie był ślepy. Znał słabość ludzi, znał nędzę społeczeństwa, wtłoczonego w tryby tej najokrutniejszej z wojen. Ale mimo to nigdy dotychczas nie utracił przekonania, że może tę nędzę przewyciężyć. Aż dziś... Bo ktoś ją przewycięży, skoro właśnie najlepsi wymierają? Co będzie ze społeczeństwem, którego dzieci wyginą? Cóż będzie z rzeką, której górne dopływy zasypie ziemia?"<sup>25/</sup>.

Dziecinnych żołnierzy w codziennej powstańczej rzeczywistości opisuje Bratny. Pokazuje ich brawurę graniczącą z szaleństwem, właściwą tylko dla ich wieku, dążenie do przewyciężenia swego dziecięctwa jako czegoś ograniczającego możliwość działania, czegoś, co jest wstydlive i niepełnowartościowe. W opisach śmierci tych dzieci obnaża jednocześnie Bratny złudę mitu piękna wojny jako wielkiego widowiska i wspaniałej przygody. (W innych wypadkach nie jest zresztą Bratny tak konsekwentny). Nawet wtedy, gdy staje się to konieczne, śmierć dziecka jest zawsze tragiczna i zawsze oskarża dorosłych: "Odsunięte od ściany stały nosze - przydługie na krótkie ciało poległego, jakby na wyrost - Aha - stwierdził major i po sekundzie wahania obrócił się na pięcie. Potem przystanął i jakby był coś winien Wołodyjowskiemu, rzucił cicho przez ramię: - Choleńnie piękni żołnierze te szesnastolatki... - Miał trzynaście - rozległ się głos od strony drzwi wejściowych"<sup>26/</sup>.

Zakorzeniony w świadomości społecznej system narodowych wartości działa na każdego, kształtuje konieczność określonych postaw i zachowań, odbiera możliwość wyboru pod groźbą oskarżeń o odstępstwa i zdradę. Historia jest okrutna i tragiczna, ale udział w niej stał się koniecznością dla wszystkich - taki sens da się wyczytać i z "Kolumbów" Bratnego, i z pozostałych analizowanych tutaj tekstów. Przywołajmy znamiennej scenę z "Pokolenia": "Trzy dni temu, kiedy w schronie krzyczeli na mnie jak ptaki nad przydybanym gdzieś w dzień puchaczem, kiedy wyładowała się ich złość i rozpacz, każąc im wymawiać mi kąt w piwnicy i powietrze, które zabieram, zdecydowałem się już twardo: iść i prosić o przyjęcie do któregoś oddziału"<sup>27/</sup>. I fragment z "Przemarszu przez piekło": "- Gdyby cię nie poniosło do powstania, nie zostałabyś ślepą, kaleką na całe życie... - Gdybym nie była Polką, nie brałabym udziału w powstaniu..." I dalej:



- Zostawiłam dzieci na Różanej... na opiece Helenki, służącej. (...) Ojczyzna, ważniejsza jest służba Ojczyźnie od obowiązków rodzicielskich. Bohdan w polu od wielu miesięcy ze swoim oddziałem, a ja miałabym pozostać w domu... Ojciec Paweł rozumiał tę matkę - Polkę"<sup>28/</sup>.

W porównaniu z trzynastoletnimi żołnierzami ich starsi koledzy wydają się bardzo dorośli. Nie tylko wiekiem, także doświadczeniem konspiracji, dywersji, codziennego rytmu spiskującej okupowanej Warszawy. Konspiracja umocniła w nich jeszcze bardziej więzy zaufania i przyjaźni. W sytuacjach ostatecznych, w jakich każdego powstańczego dnia stawali, było to bardzo ważne. Kolega, łącznik, sanitariuszka zastępowali rodzinę gdzieś pozostawioną, która teraz należała już do innego, "cywilnego" świata. Wspólna walka łączyła bardziej niż cokolwiek innego. Obok romantycznego motywu przyjaźni, Bratny podejmuje tu także motyw inny, niezwykle popularny, jakim jest braterstwo broni, frontowa przyjaźń, wspólny okop i barykada, wspólna menażka. Wspólna walka, zagrożenie, konieczność bezwzględnego zaufania do drugiego człowieka, któremu powierzyło się własne życie i bezpieczeństwo - wszystko to tworzyło autentyczne, niepowtarzalne więzy. Dopiero później "braterstwo broni" stanie się składnikiem mitów kombatanckich, których zresztą Bratny będzie współtwórcą.

Obok przyjaźni występuje jeszcze jeden znaczący motyw tej literatury - powstańcza miłość. Jej przedmiotem stają się młode łączniczki i sanitariuszki. Scena pożegnania z dziewczyną przed wyruszeniem w bój, jedna z podstawowych scen teatru powstań romantycznych, zostaje tu zastąpiona scenami innymi. Powstanie warszawskie jest wojną totalną, potwornym molochem, który potrzebuje wszystkich. Dziewcząta walczą u boku swych chłopców, niosą ulgę cierpiącym. Miłość jest jedną z nielicznych możliwości ucieczki przed grozą powstańczej rzeczywistości, chwilą zapomnienia o strasznej codzienności. Miłość zrodzona w konspiracji, na tajnych kompletach, w pracy redakcyjnej. Opisuje ją także Dobraczyński: "- Pamiętasz?... - pytały się wzajemnie ich oczy. Zebrania, odprawy, dyskusje, komplety, koloportaż, nauka, wspólnie broniony ogłęd na przyszłość, wspólnie przenoszony pakiet pism, potkanie rąk na lufie "Błyskawicy" - to właśnie były momenty przechożenia jednego życia w drugie. Miłość, przyjaźń i

koleżeństwo zrastały się i wyrastały zawsze razem. Nie mogli sobie wyobrazić innego życia bez wspólnie przeżywanym niebezpieczeństw, wspólnej radości, ciągłej wymiany zdań"<sup>29/</sup>.

Wszystkie nasze dotychczasowe rozważania dotyczyły żołnierzy powstania - młodych i najmłodszych, kobiet, mężczyzn i dzieci. Żadne jednak polskie powstanie nie ogarnęło całego narodu. Kolejnym kompleksem polskich walk o niepodległość jest problem ludu - tych, w imieniu których się walczy, a którzy nie zawsze konieczność tej walki rozumieją. W powstaniu warszawskim będzie to ludność cywilna. Literatura preferuje tematy "żołnierskie", pozostawiając "cywilów" w cieniu. Tworzą oni jedynie tło, widowieństwo działań powstańczych, ingerują w powstanie tylko jako jego przeciwnicy, czasem pomagają, spontanicznie lub pod groźbą, w budowie barykad i kopaniu rowów. Na ogół jednak wyraźnie odgranicza się sferę "żołnierskości" od sfery "cywilów", wybierając tę pierwszą jako rzeczywistość historii.

Mochński wyraźnie ukazuje teatralne ustawienie tej relacji między aktorami i widzami powstania listopadowego: "Wszędy z trzaskiem zamykano sklepy, domy. Latarnie pogasły. Jedną część mieszkańców kryła się przed rozruchem, którego wypadki mogły być tak wątpliwe; druga patrzyła nań z okien, z góry. Śmielsi, ciekawsi wybiegali na ulicę i zbierali tysiące bajecznych wieści". I dalej: "W zaraniu długo utęsknionej swobody cóż to za ponury widok stawiała Warszawa. Wszystkie domy, kościoły ciągle były zamknięte, okna obsłonięte. Zdawało się, że mieszkańcy nie chcą się ze snu przebudzić. Urzędnicy złorzeczyli pierwiastkom powstania. Im szło o pensje i znaczenie"<sup>30/</sup>. Ale Mochński pokaże także, jak lud Warszawy z widza zmienia się w aktora powstania - idzie po broń do Arsenalu. Sytuacja romantycznych powstań była jednak zasadniczo inna niż warszawskiego. Tam była możliwość wyboru swojej roli, możliwość bycia widzem. W Warszawie w 1944 roku w zasadzie takiej możliwości nie było, a w każdym razie była ona ograniczona. Los ludzi zamkniętych w mieście, dla którego ogłoszono stan oblężenia, które uznano za twierdzę, był jakże często podobny, bez względu na to, czy ginęli z bronią w ręku na barykadach, czy też zasypiani w piwnicach. I jednych, i drugich łączy wspólna śmierć i cierpienie. Jednocześnie także wspólne uroczystości, święta i modlitwy. Wew-

nętrzny rytm codziennej walki, rytm powstania jest nie tylko rytmem zwycięstw i klęsk, to także codzienność i święta - oczywiście na miarę i możliwość wspólnej sytuacji. Świętem jest każdy zdobyty dom, barykada, czołg, zrzut broni. Żołnierzy i cywilów łączy zbiorowy entuzjazm - jak ten, który towarzyszył tragicznemu w skutkach zdobyciu czołgu-pułapki na ul. Długiej, opisanemu przez Bratnego w "Kolumbach"<sup>31/</sup>. Ale są i inne powstańcze święta, szczególnie w pierwszych dniach walk. Bratny opisuje uroczyste zaprzysiężenie powstańczego batalionu i defiladę wojskową po zakończeniu uroczystości, dalej zaś coś w rodzaju akademii z przemówieniem i filmem, pokazującym działania wojskowe. Tego typu święta mają już inne znaczenie. Służą podniesieniu "ducha bojowego", w aurze "Boga i Ojczyzny" zapewniają o zwycięstwie, budzą wiarę w nie, wiarę w polskiego żołnierza. Są programowo nastawione na efekt, na widowiskowość, na wzruszenie.

Manifestacje zbiorowego entuzjazmu, defilady, wspólne czytanie powstańczej prasy i słuchanie radia, każda przerwa w walce poszczególnych jednostek, odpoczynek na kwaterze - mają pewne cechy wspólne. Spełniają rolę "antraktów", zmiany sytuacji na skrajnie przeciwną, możliwość zmiany roli lub innych wariantów roli dotychczasowej. Tego typu "antrakt" odgrywa bardzo ważną rolę w powstańczej rzeczywistości, która stałaby się bez niego zupełnie nie do zniesienia. Jest czasem, który pozwala oderwać się od niej chociaż na chwilę i chociaż pozornie, pozwala zebrać siły do dalszej walki, obudzić do niej nowy zapał. Antrakt jest także okresem tworzenia minimum życiowego komfortu i pozorów "normalnego" życia. Pozorów, ponieważ tą normalnością staje się właśnie wojna, wszystko zaś, co nią nie jest, przyjmuje się jako dziwne, niecodzienne, niezwykle. W wielu relacjach powtarza się stwierdzenie, że również Niemcy, ze swoją przysłowiową dokładnością, przestrzegali pory posiłków i każdego dnia o tej samej godzinie przerywali walkę.

Reakcją na okrucieństwo wojny jest także powstańcza religijność, która narasta w miarę klęsk i chylenia się powstania ku upadkowi. Zbiorowe modlitwy, litanie wspólnie śpiewana na podwórzach przez ludność cywilną, szczególnie kobiety - to typowe sceny w Warszawie od pierwszych niemal dni powstania, charaktery-

styczne zresztą dla całego okresu okupacji. W uroczystych mszach biorą udział żołnierze. W religijnych pieśniach, modlitwach i obrzędach odzywają się echa historiozofii roku 1846 i 1863, a także popowstaniowego mesjanizmu. Nie jest to oczywiście odwołanie bezpośrednie, a raczej chodzi tu o podobną aurę ideową, wynikającą z sytuacji odczuwanej jako analogiczna do tamtych doświadczeń. Jest to poszukiwanie w boskich wyrokach sensu losu ludzkiego i zwrot do Boga ze skargą i błaganem w chwilach klęski. Początkowo w modlitwach pojawia się prośba o zwycięstwo, później Powstanie traktuje się już tylko jako męczeństwo narodu, okrutną próbę. Jest to historiozofia "Chorału" Ujejskiego. "Chorał" był szeroko znany w czasie powstania warszawskiego, ustawicznie też nadawała go rozgłośnia londyńska "dla walczącej Warszawy". Dodatkową, tragiczną wymowę ma fakt, że "Chorał" nadawany był również jako szyfr oznaczający, że nie będzie zrzutów broni i sprzętu. Mamy tu do czynienia z bezpośrednim nawiązaniem do manifestacji patriotycznych lat 1861-62 i aury ideowej, zbiorowych nastrojów patriotyczno-mistycznych. Doskonale uchwycił je J.I. Kraszewski w powieści "Dziecię Starego Miasta", opisują ją także pamiętnikarze epoki.

Powstanie staje się ofiarą, przejmując tu religijność i historiozofię 1863 roku, koncepcję czynu-ofiary, a powstaniec religijność zmienia się w "narodowy rytuał męczeństwa i śmierci". Kiedy coraz wyraźniejsza stawała się klęska powstania, ratunkiem przed beznadziejnością wszelkich wysiłków staje się romantyczna idea pozostania do końca na posterunku, bez szans zwycięstwa, ale z nadzieją na honorową śmierć w walce. Odzywa, ukształtowana przez końcowe stadium powstania styczniowego, filozofia klęski jako moralnego zwycięstwa, wielkości duchowej, które przeciwstawia się sile wroga. M. Janion pisze "Pokolenie inicjatorów Powstania styczniowego ukształtowały idee romantyzmu politycznego - jego kult ludu-narodu oraz maksymalizm wykluczający kompromisy w kwestii wolności, dalej, właściwa mu koncepcja czynu-ofiary, wiara w historiotwórczą moc wysiłku duchowego oraz zapala "tworzącego cudu", wreszcie straceńcza wierność sprawie upadającej pod ciosami przemocy"<sup>32/</sup>.

Całkowicie w aurze romantyczno-mesjanistycznej i patriotycznej historiozofii pozostaje książka Dobraczyńskiego "W rozwał-

nym domu", do której wypadnie jeszcze wrócić w innym miejscu. Na głównego bohatera awansuje tu ksiądz Marek, zakonnik-żołnierz. Dobraczyński opisuje dzieje zagrożonej placówki, którą za wszelką cenę należy uratować. Swoją interpretację historii tworzy on przez starcie dwóch dowódców - kapitana Kraka i Wacława. Wacław tak oto określa swoje stanowisko: "Nie jestem poetą! Cenię rzeczywistość, a pogardzam bzdurą. Wpakowaliście nas w bezsensowną kabałę. Dostyc wariactw! Uważam, że jesteśmy odpowiedzialni za życie naszych żołnierzy. Przyznaję, że przyjemnie mieć sławę bohatera. Ale nie można jej osiągać kosztem tylu ofiar." Kapitan Krak replikuje: "- To nie jest bohaterstwo... A raczej: może to jest bohaterstwo, ale my musimy być bohaterami! Tak, panie poruczniku. Znam doskonale cenę krwi naszych żołnierzy. Kiedy jednak trzeba wywalczyć rzeczy największe... Kiedy walczymy o wszystko... Bo przecież sytuacja jest taka: że trzeba nam samym zwyciężyć, zanim zostanie rozstrzygnięty pojedynek za Wisłą. Inaczej jego wynik gotów zadecydować bez nas o naszym losie"<sup>33/</sup>. Pojawia się tutaj jeszcze jeden motyw zrodzony w czasie XIX-wiecznych walk o niepodległość - przekonanie, że wolność należy samemu wywalczyć, nie można ani liczyć, ani dopuścić do tego, aby ktokolwiek decydował o losie Polaków.

W powieści Dobraczyńskiego nie zwycięża ani trzeźwe, racjonalne stanowisko Wacława, ani określana jako "romantyczna" racja Kraka. Zwycięża racja księdza Marka. Oparta jest ona na zaufaniu w boską pomoc i opiekę, w boski plan świata. Przypominają się słowa wypowiedziane wśród cudów objawionych w oblężonym Barze przez bohatera dramatu Słowackiego:

Bez harmat my, bez oręża,

Lecz Pan Bóg za nas zwycięża!

Ksiądz Marek jest wszędzie ze swoimi żołnierzami - towarzyszy im w walce, w szpitalu, pociesza rannych, odmawia modlitwy przy powstańczych mogiłach, udziela komunii na barykadach. Jego rozważania nad sensem cierpienia są rodem z III części "Dziadów" - cierpienie uznaje za konieczne dla zbawienia człowieka i ludzkości: "- Nigdy nie wiadomo, czy ta śmierć na pewno czeka. I nigdy nie wiadomo, czy ta męka nie była człowiekowi potrzebna. (...) - Czyli uważacie, że trzeba cierpieć? - Trzeba przyjąć cierpienie" powiedział prędko ksiądz Marek". I dalej: "- Niech pani uia!

Niech pani mówi Bogu, że Mu ufa ślepo, bezwzględnie. Niech pani ani na chwilę nie wątpi w Boże miłosierdzie! Słyszysz pani! Słyszysz pani?!"<sup>34/</sup>

Ksiądz Marek głosi filozofię ufności i całkowitej poświęcenia. Żałuje tej młodzieży, której przyjacielem jest od dawna, patrzy na ich śmierć, ale wierzy, że nie jest to bezcelowe. Chwile wątpienia zostaną pokonaane. Ksiądz pozostanie przy walczących, a gdy odejdą kanałami - zostanie przy rannych i cierpiących. Wyrwa do końca.

Końcowe akordy powstania przeustawiane są jako obrazy kosmicznej apokalipsy, zbiorowego męczeństwa bez szans ocalenia. Tak jest opisany np. odwrót kanałami ze Starówki i sytuacja tych, którzy musieli pozostać. Stanisław Podlewski przytacza w swojej książce wiersz wówczas napisany, którego autorem jest Mieczysław Ubysz:

A twarze szerniały z zajadłym chichotem

Noc pluła żelazem, gruzami i błotem.

I szli tak od gruzów kamienic

Cieniami olbrzymów w wicherze płomieni,

Nie rzędem, kolumną-

Gromadą bezładną.

Szli, którzy zostali, szli, którzy tu padną,

Z junactwem bolesnym jak hardym wyzwaniem

Od śmierci do śmierci - lecz ramię o ramię.

Szli w naszym milczeniu jak w Święcie Żałoby,

Noc biała otwarła przed nimi się grobem.

Szli z szańca, co ostał się jeno w legendzie

Co będzie, to będzie, co będzie to będzie!

(.....)

A tam nie zostało nic oprócz rumowisk...

Odeszli z stanowisk, Odchodzą z stanowisk!!

Strop zgięty w płomieniach i w grozie, i w krzykach<sup>35/</sup>.

Odejście ze Starówki przybiera tu charakter pochodu ludzkości do grobu, totalnej zagłady w powszechnym zniszczeniu i pożarze, łączącym niebo i ziemię, który rozświetla kosmiczną noc zaległą nad światem. Jedyłą spodziewaną wolnością staje się wolność "Wśród ciszy cmentarnej". Znikąd bowiem nie można się spodziewać ratunku.

Dawny entuzjazm, nadzieja i radość walki przemienia się teraz w poczucie beznadziejności, oszukania, w rozgorzyczenie i rozpacz: "Przecież ja po prostu mam dosyć. Ja już nie chcę ryzykować. Nie ma po co - uzmysłowił sobie wreszcie absolutne poczucie klęski, które rosło w nim od chwili opuszczenia Starówki, przygasło na parę dni w początkach desantu, wróciło teraz, gdy znów spychani byli dzień po dniu"<sup>36/</sup>. Rodzi się poczucie bezsensu dalszej walki, która niczego już zmienić nie może, jest zbędnym ryzykiem, które przedłuża o godziny, najwyżej dni konanie miasta. Obok tego pojawia się pragnienie przeżycia - paradoksalne nieco - dopiero teraz, gdy walka się kończy, nie wtedy, gdy ryzykowało się najwięcej, ale gdy jednocześnie była nadzieja zwycięstwa. Wtedy śmierć przyczyniała się do pokonania wroga. Teraz jest bezsensowna. Bohaterowie "Pokolenia" myślą o przyszłości powojennej, o tym, że trzeba będzie zdać rachunek z dni powstania. Myślą o swoim przyszłym życiu. Widać tutaj próbę szerszego spojrzenia na problem powstania, wyjście poza filozofię śmierci. Refleksja tych, którzy od początku byli tej walce przeciwni, prowadzi do wniosków dalekich od straceńczej idei walki, która może mieć tylko dwojaki wynik: śmierć lub zwycięstwo. Oni dochodzą do wiedzy, że czasem umrzeć w glorii bohaterstwa jest łatwiej niż żyć. I chcą przeżyć, aby zacząć życie budować od początku. To staje się dla nich w tej chwili najważniejsze. To staje się dla nich Sprawą i Służbą dla ojczyzny. Naczelny system narodowych wartości nie zostaje więc w "Pokoleniu" zanegowany. Zmienia się jedynie rodzaj i cel posłannictwa.

Dzieje powstania warszawskiego, od euforii pierwszych dni do filozofii klęski i prób jej przewyciężenia, są nie tylko dziejami ludzi - żołnierzy i cywilów, ich walk i męczeństwa. Są to także dzieje zagłady miasta. Warszawa staje się miejscem symbolicznym, pomnikiem. Od początku powstania została uznana przez Niemców za twierdzę. Himmler wydał rozkaz całkowitego zniszczenia miasta i ludności. Wojna tutaj mogła być tylko wojną totalną, niesłychanie "zageszczoną" i tragiczną. Było to najkrótsze polskie powstanie i pochłonęło najwięcej ofiar.

Warszawa zostaje wyłączona z reszty świata, mimo że przecież nokoła też była wojna. Ale tu wojna była inna, czas liczył się inaczej. Charakterystyczne są, pojawiające się we wszystkich

omawianych tekstach, rozważania o czasie. Jego bieg jest tu niezwykle szybki - "przed godziną", "wczoraj" to niemalże synonimy odległej przeszłości. Świadomość oddzielenia, samotności miasta i jego niezwyklej sytuacji jest bardzo silna. Drugi brzeg Wisły wydaje się być światem nierealnym przez swą inność: "W okrągłej ramie szkła Jerzy zobaczył ... kobietę grabiącą siano. Odjął szkła. Wrócił wzrokiem jeszcze raz. W nasyconym świetle zbliżającego się zachodu widział wyraźnie: kobieta - o, teraz obciera wierzchem dłoni spoczone czoło - grabi siano. Ze strychu było widać drugi brzeg Wisły, chyba aż po granice podmiejskich łąk. Ale to widziane stąd - z pożarów, z eksplozji, z dymów, ze smrodu nie pogrzebanych - robiło wrażenie niesamowite i smutne. Zanim zgrabi tę drugą kopkę, może nas nie być - przestraszył się złej myśli i szybko oddał lornetkę"<sup>37/</sup>.

Romantyczny teatr wojny znał symbolikę miejsca, w którym stała się historia. Literatura nadawała im symboliczne znaczenie. Przechodziły do legendy: Aresenał, kościół na Woli, gdzie zginął gen. Sowiński, Olszynka Grochowska, wcześniej Raclawice. Nade wszystko zaś legendarnym miejscem stały się Łazienki. W powstaniu warszawskim do rangi symbolu urastały zdobyte gmachy, kościoły, miejsca szczególnie ciężkich walk, cała wreszcie Starówka. Miejscem legendarnym, kolejnym wielkim polskim znakiem i symbolem tej walki, stały się także kanały. Polskie powstania wytworzyły bowiem swoistą księgę znaków, w której doskonale odnajdywały się kolejne pokolenia. Obok miejsc do takich znaków należy broń, przy pomocy której się walczy - od kos pod Raclawicami i ułańskich lanc po butelki zapalające warszawskich harcerzy. Są to zakodowane pewne hasła wywoławcze, skrót historii polskich walk o niepodległość, których symbolem jest właśnie powstanie.

Można się zastanawiać, na ile powstanie warszawskie nosiło cechy powstań romantycznych, ale zdecydowanie trzeba stwierdzić, że literatura o powstaniu (poza nielicznymi wyjątkami), szczególnie żołnierska literatura, była pisana tak, aby kształtować powstanie według romantycznego scenariusza. To dopiero literatura taki scenariusz przyjęła i wprowadziła w życie. Wpisała rok 1944 w ciąg tradycji romantycznej, tradycji "wybijania się na niepodległość", którą romantycy prowadzili od konfederacji bar-



skiej, poprzez legiony Dąbrowskiego, wojny napoleońskie i XIX-wieczne powstania. Ale jednocześnie literatura właśnie rehabilituje powstanie warszawskie. Pomija i pomniejsza polityczne spory o jego sens i znaczenie propagandowe, punkt ciężkości przenosząc na ofiarność, zaangażowanie i autentyczny patriotyzm powstańczej młodzieży. Szczególna rola przypada tu powieści Bratnego. Niewątpliwie powstanie warszawskie przygotowane było "propagandowo" w duchu ideologii czerpiącej z romantycznej tradycji. Wiąże się to chociażby z "programem romantycznym" polskich gimnazjów w okresie międzywojennym, w których uczyli się przyszli AK-owcy. W podobnym duchu nadawane były audycje radia londyńskiego i one to właśnie, odwołując się do starej tradycji, usiłowały krzepić lud warszawski pieśniami z czasów konfederacji barskiej czy innymi w stylu wspomnianego już "Chorału" Ujejskiego. Fakty te jednak potwierdzają także tezę, że odwołanie do tej a nie innej tradycji wynikało z jej żywotności, z utożsamienia się z nią ogółu społeczeństwa. Dlatego można było tę tradycję propagandowo wykorzystać. Literatura jest natomiast w dużej mierze poza tymi uwarunkowaniami polityczno-propagandowymi. Podkreśla czystość intencji i wierność narodowym wartościom. W tym ujęciu mniej istotne jest, kto z nich i ile czytał romantycznej literatury. Ważniejszy staje się wewnętrzny nakaz walki, autentyczne zaangażowanie i bohaterstwo - niezależne zarówno od literatury, jak i od machinacji politycznych. Maria Dąbrowska w "Przygodach człowieka myślącego" przytacza bardzo znamienne zdanie z "Dziennika" J. Chudka: "Zdanie czyjeś o powstaniu. To bunt młodzieży, która nie wytrzymała nerwowo pracy w konspiracji i wyrwała się przed czasem, pozory czasu (właściwego) biorąc za czas właściwy. To nie Bór-Komorowski zdecydował o zaczęciu powstania. On dawał się ponosić tym tendencjom, które szły od dołu. Właśnie od młodzieży"<sup>38/</sup>.

Literacka wersja polskich powstań, wersja historii Polski jako historii powstań uwzniosła walki niepodległościowe, nobilituje czyn powstańczy rezygnując jednocześnie z ogromnego skomplikowania tej problematyki, które daje się zauważyć, gdy czyta się prace ściśle historyczne na ten temat. Dzieje się tak chyba przede wszystkim dlatego, że literatura przenosi punkt ciężkości z aspektu politycznego na aspekt patriotyczny, moralny i w pewnym

sensie historiozoficzny powstania. Stąd też możliwość ustawicznego podejmowania i przekształcania w literaturze ciągle tych samych mitów. Kwestią osobną byłaby odpowiedź na pytanie: Który z tych aspektów ma większą siłę nośną, większą zdolność oddziaływania, kształtowania tożsamości narodowej i poczucia ciągłości tradycji i co jest w życiu narodu jako całości ważniejsze?

W tym kontekście oczywiście się staje, dlaczego większość relacji z polskich powstań czy utworów im poświęconych - to opowieści żołnierskie. Dotyczy to także, a może przede wszystkim, powstania warszawskiego. Na nich też skupiłam się głównie w mojej pracy. Dla porządku jednak i dopełnienia obrazu warto chyba odwołać się, przynajmniej pobieżnie, do niektórych relacji "cywilnych" dotyczących powstania warszawskiego. Najważniejszym i chyba najbardziej znaczącym utworem byłby "Pamiętnik z powstania warszawskiego" Mirona Białoszewskiego, który jednak muszę pominąć jako całkowicie pozostający poza odwołaniami do kanonu romantycznego. Przyjrzyjmy się pod tym kątem dwóm innym dziełom, bardzo różnym w swojej formie i wymowie, które łączy wspólny tok pamiętnikarski. Są to "Dzienniki czasu wojny" Zofii Nałkowskiej i "Przygody człowieka myślącego" Marii Dąbrowskiej (książka ta oparta jest na biografii autorki, a obszerne partie końcowe poświęcone powstaniu to szczegółowe sprawozdanie z własnych przeżyć, z dwóch miesięcy powstania spędzonych w Warszawie). Wspomnienia te nie tylko dopełniają literacki obraz powstania, ale sygnalizują także całe skomplikowanie problematyki dostrzeżone przez świadomą część inteligencji nieco starszego pokolenia, co nie jest tu chyba pozbawione znaczenia.

Nałkowska nie była w czasie powstania w Warszawie, w ostatnich dniach lipca wyjechała na wieś koło Grodziska Mazowieckiego. Swoją wiedzę o powstaniu czerpie z opowiadań uciekinierów z Warszawy, którzy w podwarszawskiej wsi znajdowali schronienie. 8 sierpnia Nałkowska pisze: "Dziś przyszyła do Grodziska kolejka z Warszawy, pełna uciekających kobiet, dzieci i starców. Tłum rozszedł się po tutajszych drogach. Przed kapliczką przydrożną w Putce klękali wszyscy, zawodząc i jęcząc, dziękując Bogu za wyrwanie z tego piekła na ziemi"<sup>39/</sup>. Z odległości 30 kilometrów widać łunę i dym nad Warszawą. Ludzie wychodzą za wieś patrzeć na płonące miasto - i nie jest to tylko ciekawość, ale i uczest-

nictwo: "W rozległej przestrzeni pola i nieba widziałam ciężką łunę nad Warszawą, która we dnie wygląda jak chmura. (...) Ludzie, którzy uciekali z Warszawy, przynoszą nowe wiadomości. Powstanie się nie udało"<sup>40/</sup> - zapisuje Nałkowska 7 sierpnia. Bohaterowie M. Dąbrowskiej - cywile - uczestniczą w powstaniu. Nałkowska patrzy z perspektywy 30 km. Jest spektatorem zaangażowanym, wnikliwym, sceptycznym, przerażonym. Przybywanie i odpływanie fali nowych ludzi, którzy mówią, odgrywają swoje role informatorów i idą dalej lub zostają. Nałkowska niejednokrotnie podkreśla, że to teatr: "10 VIII. W czasie obiadu zjawia się w kuchni bardzo zdrożona, brudna, rozczochrana, czarna osóбка w trzech sukniach nałożonych jedna na drugą z kijem i walizczką. (...) Mówi okropne rzeczy niezbyt się nimi przejmując, lekko nawet chichocząc. (...) Ona przemknęła się chyłkiem i ocalała. - Siedzieliśmy wokół stołu, słuchając jej słów uważnie, jak w teatrze. I jak w teatrze dziwne było, że zdążyła przyjść w chwili, gdy inni jeszcze nie odeszli - ci tak spragnieni wieści z tego miasta. Pili jej słowa, pytali o dzielnice, gdzie zostały ich rodziny, ich domy". I jeszcze dalej, już 22 sierpnia, Nałkowska pisze: "(...) wciąż przeciągają tędy ludzie, czarni od kurzu, nieprzytomni od tego, co widzieli, - i z opowiadań tych budują całość tego, co się tam stało. Jest to wciąż teatr, odgrywający słowami dramatu tamtejszą rzeczywistość"<sup>41/</sup>.

Nałkowska od początku, od pierwszej wieści o wybuchu powstania, jest jego przeciwniczką, nie wierzy w jakikolwiek sens walki. 7 sierpnia notuje w dzienniku takie oto refleksje i własne oceny powstania: "Walki na ulicach trwają. Odebrane dzielnice są całe palone, ulica za ulicą, dom za domem. Ludność wywlekana z mieszkań, rozstrzeliwana na podwórzach. - Jak w trzydziestym dziewiątym, nikt nie przyjdzie ani przyleci z odsieczą. Wybuch nastąpił za wcześnie, nie doczekawszy przybliżenia frontu. Dalecy ludzie pociągający za te nitki czegoś nie dopatrzyli, przerachowali się o te parę dni. Tysiące drobnych marionetek kona we krwi, umiera ze świadomością swej klęski, zbytecznej, chybionej ofiary. Uplątani w te niteczki, kierowani przez ludzi nieznanomych, siedzących daleko przy swych biurkach nad mapami, giną, wlokąc za sobą dziesiątki tysięcy we własną zgrozę, torturę i śmierć, wydając to nieszczęsne miasto

na całkowite zniszczenie"<sup>42/</sup>. Dramatyczne relacje Warszawiaków jeszcze pogłębiają niechęć Nałkowskiej. Z tych przeróżnych opowieści stara się ułożyć, uporządkować dzieje powstania. Już w październiku pisze: "Každy kto stamtąd wraca, przynosi ze sobą inną wersję tej rzeczywistości, inną z jej niezliczonych odmian. (...) Ostatnia przyszła Genia. (...) Gwałty Ukraińców, płonące domy, masowe rozstrzeliwania na podwórzach to ją ominęło. Za to żyła pod kulami wśród ciągłych walk ulicznych, patrzyła na obronę barykad, na podpalanie czołgów przez małych chłopców. (...) Mówi o kolorowych balonikach rzuconych w takiej masie, że przesłaniały niebo, jednak zamiast pomocy w ludziach spadła z nieba żywność przeważnie w obce ręce. Ale nie potrzeba było rzutów ani pomocy, tak dobrze się bili. (...) Z początku nie wątpiła wcale w zwycięstwo, gdy zajmowano dzielnicę za dzielnicą, wydawano pisma, przemawiano, chodzono ze sztandarami. Płacze, gdy wspomina". I dalej: "Opowiadają całe legendy o podpisaniu kapitulacji, o złożeniu broni przez ostatnie cztery pułki AK. - Z różnych tych strzępów zlepiła mi się ta całość straszliwa, niedorzeczna, bohaterska i żałosna. Od początku skazane na przegrana, to jeszcze jedno polskie powstanie"<sup>43/</sup>.

Nawet pobieżne przejrzenia "Dzienników" Nałkowskiej, opowieści o powstaniu Dąbrowskiej, nie mówiąc już o utworze tej miary, co "Pamiętnik" Białoszewskiego, daje całkowicie inny obraz, inne widzenie i odczucie, inny zapis literacki, niż to, co przynoszą "żołnierskie" powieści Czeszki, Dobraczyńskiego czy Bratnego. Dąbrowska, przygotowując fragmenty "Człowieka myślącego" dotyczące powstania, opracowała je bardzo starannie. Chciała być wierna nie tylko swojej pamięci, ale i źródłom. Jednym z nich (przypisuje je w komentarzach Ewa Korzeniowska) jest "Notatnik z dni po kapitulacji powstania" oparty na "Dziennikach" J. Chudka. Wypisy z dziennika opatrzone są komentarzami autorki. Ciekawe, że wielokrotnie odwołuje się Dąbrowska do literatury romantycznej, do Mickiewicza, co stanowi o niebywałym osadzeniu w tradycji romantycznej nie tylko "sposobu myślenia" Dąbrowskiej, ale w ogóle całej polskiej inteligencji ówczesnej. Jest to myślenie poprzez romantyczne lektury. Zdanie wypisane z "Dziennika" Chudka 1 X: "Na rogu Mazowieckiej akowcy po ogłoszeniu zawieszenia broni pili z Niemcami po obu stronach barykady".

Dąbrowska komentuje: "Więc nie tylko nie było, jak w 'Reducie Ordonu': 'Tylko czarna bryła ziemi niekształtnej leży - rozjemcza mogiła. Tam i ci, co bronili, i ci, co się wdarli, pierwszy raz pokój szczerzy i wieczny zawarli". I dalej cytuję wiersz "Do Matki Polki": "Wyzwanie przyszłe mu szpieg nieznamy, walkę z nim stoczy sąd krzywoprzysiężny. A placem boju będzie dół kryjomy, a wyrok o nim wyda wróg potężny"<sup>44/</sup>. W innym zaś miejscu pisze, relacjonując pierwsze godziny i dni po kapitulacji, przywołując reakcje daleko odbiegające od stereotypu i inne, bardzo tradycyjne - wszystkie zaś obecnie jednocześnie: "Różnie umotywowane wyjścia ludzi. Raz się mówi, że chodzi o to, żeby ludność nie ucierpiała w czasie spodziewanych działań wojennych, potem, że idzie o oczyszczenie z ludności zaplecza frontu, wreszcie, że ludność musi wyjść, bo władze niemieckie nie mogą zapewnić dowozu żywności, a więc umierałaby z głodu. Ludzie prości, starzy i biedni, dla których pozostanie w opustoszałym mieście jest jedyną szansą zaopatrzenia się w jakiś dobytek, pytają (tu cytuję z "Dziennika" Chudka): "Czy można zostać? Skamlą o to. Nie mają przecież żadnego innego światopoglądu prócz jednego: byle coś mieć. (...) Apokalipsa! Apokalipsa! Wszyscy czekają, kalkulują, spekulują, aby nie wyjść za wcześnie. Wojskowi naglą. Ich egoizm. Ludność nie może się ociągać z wyjściem, żeby Niemcy nie powiedzieli, że nie są dotrzymywane warunki kapitulacji. Żeby wojsko na tym nie ucierpiało. O Akowcach mówią Akanciarze". I dalej: "Śpiew i muzyka rozlegające się z rozbitych domów. 'Pierwsza Brygada'. Papierosy 'Junak'. Picie, strzelanie dla wystrzelenia naboju, żeby się nie dostały Niemcom. Wypadki kupowania szarż oficerskich za grube pieniądze, żeby zamiast na roboty iść do oflagu. Odgłosy walki powietrznej i huraganowego ognia na froncie"<sup>45/</sup>.

Tego typu opisy to też jedna z prawd o powstaniu warszawskim. I to też jest literatura. W swoich rozważaniach nad "Dziennikiem" Chudka Dąbrowska notuje takie zdanie: "Uczuliśmy wobec naszej tragedii to zamilknięcie ust, o którym mówi Mickiewicz w 'Epilogu' do 'Pana Tadeusza'<sup>46/</sup>. I w tym jest chyba wyjaśnienie, dlaczego tak trudno jest pisać o powstaniu warszawskim i o polskich powstaniach w ogóle. Dlaczego tak trudno oddać pełną prawdę o nich, nawet jeśli pominie się problem - czy w ogóle były potrzebne

## Przypisy

- 1/ M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 439.
- 2/ A. Kijowski, *Listopadowy wieczór*, Warszawa 1972, s. 14-15.
- 3/ Cyt. wg *Poezja powstania listopadowego*, oprac. M. Zieliński, Wrocław 1971.
- 4/ M. Mochnacki, *Dzieła*, t.V, Poznań 1963, s. VII.
- 5/ *Poezja powstania...*, jw.
- 6/ J. Dobraczyński, *Najeźdźcy*, t.II, Warszawa 1946, s. 392-393.
- 7/ R. Bratny, *Kolumbowie*, op. cit., t.II, s. 14-15.
- 8/ Por. wypowiedź S. Tarnowskiego zamieszczoną w: *Antologia romantycznej poezji krajowej (1831-1863)*, oprac. M. Grabowska i M. Janion, Warszawa 1958, s. 184-185. Por. też następującą relację T. Bobrowskiego: "W owej porze nawet marzyć nie wolno było o przewiezieniu z zagranicy jakiegokolwiek książki lub rękopisu - a tym bardziej treści patriotycznej. Wyuczył się więc Stankiewicz na pamięć już nie ustępów, a całych tomów emigracyjnej naszej plejady i za powrotem do kraju z pamięci pisał, udzielając przyjaciołom, a najczęściej sam odczytując. Z jego to ust, mając lat 9, słyszałem po raz pierwszy 'Księgi pielgrzymstwa', ustępy z 'Ducha od stepów', 'Pieśni Janusza' i inne utwory, które tak przeważny wpływ na urobienie ziomków a szczególnie wzrastającego pokolenia - mimo zapory granic, komór i policji - wyrzucić miały. Dziś jeszcze pamiętam 'Proctwo kapłana polskiego' z 'Pieśni Janusza' (W. Pola) na motto słów de Lamennais go, którego się wyuczyłem słuchając deklamacji Stankiewiczza" (T. Bobrowski, *Pamiętnik mojego życia*, t.I, oprac. S. Kieniewicz, Warszawa 1979, s. 133).
- 9/ S. Podlewski, *przemarsz przez piekło*, Warszawa 1957, s. 632, 633.
- 10/ *Tamże*, s. 289.
- 11/ R. Bratny, *Kolumbowie*, op. cit., s. 22-24.
- 12/ A. Kijowski, op. cit., s. 107-108.
- 13/ S. Podlewski, op. cit., s. 400.
- 14/ J. Dobraczyński, *W rozwalonym domu*, Warszawa 1978, s. 109-110.
- 15/ *Tamże*, s. 88.
- 16/ T. Łepkowski, *Piotr Wysocki*, Warszawa 1972, s. 83.
- 17/ M. Mochnacki, *Powstanie narodu polskiego w roku 1830 i 1831*, t.II, Poznań 1863, s. 112.
- 18/ R. Bratny, op. cit., s. 230.
- 19/ J. Dobraczyński, *W rozwalonym domu*, op. cit., s. 213.
- 20/ B. Czeszko, *Pokolenie*, op. cit., s. 285-286.
- 21/ *Tamże*, s. 325.

- 22/ J. Dobraczyński, W rozwalonym..., op. cit., s. 22. Por. też: Z. Jeziorański (J. Nowak), Kurier z Warszawy, Warszawa 1981, Wyd. NOWA: "Warunki walki konspiracyjnej sprawiały, że w codziennej walce inicjatywa należeć musiała z konieczności do ludzi na niższych szczeblach, tkwiących w terenie, którzy stykali się bezpośrednio z konkretnymi możliwościami zadawania ciosów i strat okupantowi i wiedzieli, jaki z nich robić użytek. Jeśli o bieżącą walkę chodzi, góra mogła ujmować żywiołową inicjatywę dołów w jakieś ramy i karby, nadawać im kierunek, koordynować. Ludzie na szczeblu dowódczym żyli jednak przede wszystkim przygotowaniami do powstania powszechnego w momencie załamania się czy odwrotu Niemców. Góra zarówno ta wojskowa, jak i polityczna (mam na myśli najwyższy krąg w tajemniczonych) - pozostawała w codziennym radiowym kontakcie z polskim Londynem, który w jakimś stopniu wciągał swoich korespondentów krajowych we własne spory i sprawy. W rezultacie te górne sfery podziemne, pochłonięte grą polityczną, żyły trochę jakby w zawieszaniu między Warszawą a Londynem. Inna atmosfera panowała w kuchni mieszkania Witkowskich na Pradze, gdzie zbierała się ferajna kolejarzy, przeważnie kurierów przewożących bibułę 'onową'. Rozmowy były szczere. Ważkowano wiadomości z radia londyńskiego, sytuację na frontach, przygody z wyjazdów z bibułą i chwalono się różnymi 'kawałami' wyrządzanymi szkopom, poczynając od sypania piasku do osi w wagonach kolejowych, niszczenia lokomotyw, rozkręcania torów, a kończąc na kradzieżach broni, amunicji i koców z transportów wojskowych. Pomysłowość w tej dziedzinie była niewyczerpana. Nie przypominam sobie natomiast aby kiedykolwiek w tych rozmowach roztrząsany był skład polityczny rządu w Londynie albo by zastanowiono się na tym, jakie stronnictwo sprawować ma władzę po wojnie, chociaż wielu starszych należało przed wojną do PPS" (s. 25).
- 23/ Tamże, s. 130.
- 24/ Tamże, s. 170, 171.
- 25/ Tamże, s. 135.
- 26/ R. Bratny, op. cit., s. 161.
- 27/ B. Czeszko, op. cit., s. 328.
- 28/ S. Podlewski, op. cit., s. 258, 268. W kształtowaniu się tego typu postaw ogromną rolę odgrywa oprócz literatury, tradycja rodzinna. Znamienne są, rozpatrywane pod tym kątem, wspomnienia Z. Jeziorańskiego: "U nas w domu panował kult i tradycja powstań, zwłaszcza Styczniowego. Od dziecka wbijano nam w głowę, że we wszystkich bez wyjątku powstaniach brali udział jacyś Jeziorańscy, a za czasów Kościuszki prapradziadek sprzedał nawet nieruchomość na Solcu i ufundował oddział jazdy, w którym sam służył. W Pierwszej Brygadzie żadnego Jeziorańskiego nie było, ale za to w armii Hallera jeden z kuzynów, Tadeusz Jeziorański, zdobył Virtuti Militari. Każdy ze starszych miał coś do powiedzenia z czasów Powstania Styczniowego. (...) Od małego dziecka uczono mnie zdejmować czapkę na widok weterana 1863 roku. (...) Kiedyś u znajomych matka pokazała mi dziewięćdziesięcioletniego staruszka że wspaniała, długą siwą brodą i szepnęła do ucha: "pamiętaj synku, pan Rudomina-Dusiacki był w Powstaniu dowódcą partii na Litwie". Ledwo nauczyłem się czytać, gdy jedna z ciotek zaprowadziła mnie pod Krzyż na stokach Cytadeli, gdzie z dumą

pokazano mi nazwisko Jana Jeziorańskiego, wryte obok nazwisk członków Rządu Narodowego z Trauguttem na czele, straconych w tym miejscu na szubienicy"(s.4).

- 29/ J. Dobraczyński, W rozwalonym..., op. cit., s. 25-26.
- 30/ M. Mochnacki, Powstanie..., op. cit., s. 28,79.
31. R. Bratny, op. cit., s. 97-98. Por. też relację M. Dąbrowskiej z 3 sierpnia: "Chodźcie prędko! 'Rotę', 'Rotę' śpiewaj! Sztandar! Polski sztandar! - krzyczała Ewa. (...) To nasi zdobyli! - zawołał Michaś. Słyszać było wyraźnie melodię refrenu: Twierdzą nam będzie każdy próg, Tak nam dopomóż Bóg, tak nam dopomóż Bóg!  
Rozplakali się wszyscy troje. - 'Rota', sztandar, śpiew - powtarzała bezładnie Ewa. - To chyba koniec powstania. Zwycięstwo! Chodźmy, chodźmy! Zbiegli na podwórze. Wszyscy myśleli, że to koniec powstania. Cała kamienica była już na podwórzu, wielu ludzi płakało, inni głośno z wesołym krzykiem udzielali sobie informacji. (...) Raptem jakiś wątyły głos zaczął się przedzierać przez hałas krzyków. - W tej chwili wszyscy do budowy barykad! Wszyscy do budowy barykad!" (M. Dąbrowska, Przygody człowieka myślącego, Warszawa 1970, s. 615-616).
- 32/ M. Janion, M. Żmigrodzka, Romantyzm i historia, op. cit., s. 537.
- 33/ J. Dobraczyński, W rozwalonym (...) op. cit., s. 65.
- 34/ Tamże, s. 118, 154.
- 35/ S. Podlewski, op. cit., s. 590-592.
- 36/ R. Bratny, op. cit., s. 246.
- 37/ Tamże, s. 248.
- 38/ M. Dąbrowska, op. cit., s. 868.
- 39/ Z. Nałkowska, Dzienniki (...), op. cit., s.360.
- 40/ Tamże, s. 359.
- 41/ Tamże, s. 361, 362, 368.
- 42/ Tamże, s. 359-360.
- 43/ Tamże, s. 382-383, 384.
- 44/ M. Dąbrowska, op. cit., s. 867.
- 46/ Tamże, s. 869-870.
- 46/ Tamże, s. 860.



## 4. Ethos męczennika (ofiary) w polskiej literaturze powojennej

Romantyczne rozważania nad problematyką narodowyzwolenczą tworzą dwa nurty tej literatury - tyrtejski i mesjanistyczny. Tyrteizm to literatura walki, wzywająca do powstania, kreująca bohaterów-żołnierzy i bohaterów-spiskowców. Do tego właśnie kanonu nawiązują utwory XX-wieczne, dotychczas przeze mnie analizowane. Przedstawiają one człowieka walczącego, dla którego zasadniczą postawą wobec historii jest postawa buntu i chęć zmiany rzeczywistości poprzez czyn - różnie rozumiany i różnie spełniany. Człowiek jest tutaj zdeterminowany przez moment dziejowy, ale tej determinacji nigdy do końca nie poddaje się, w walce o wolność właśnie manifestując swój aktywny stosunek do historii - świadomość uczestnictwa w niej i przekonanie o możliwości wpływania na losy świata.

Literatura współczesna związana tematycznie z drugą wojną światową wykorzystuje również drugi z nurtów romantycznych - mesjanistyczny, przy czym w tym wypadku wątki mesjanistyczne mieszają się z martyrologią okresu okupacji. Tutaj bohaterem jest przede wszystkim człowiek poświęcający się, męczennik, rzadko mający możliwość bezpośredniej walki z wrogiem i buntu, częściej skazany lub więziony, przy czym formy uwięzienia mogą być bardzo różne. Bohater taki staje się niewinną ofiarą potężnego prześladowcy, literatura zaś poszukuje odpowiedzi na pytanie o sens cierpienia, wpisując je w szerszy, ponadhistoryczny kontekst losu, religii, moralności, kosmicznej walki dobra ze złem. Schemat fabularny ukazuje najczęściej fizyczną zagładę i moralne, duchowe zwycięstwo człowieka, jego poświęcenie dla wartości wyższych ponad jednostkowe życie. W takim ujęciu historia zostaje podporządkowana wartościowaniu etycznemu, doświadczenie wojny zaś jest dla człowieka próbą jego wiary i moralności. Bardzo często jest to system wartości wywodzący się z zasad religii: z Bogiem jako najwyższą instancją i wiarą jako siłą ocalającą człowieka. O wzajemnych zależnościach religii czy religijności i mesjanizmu pisał Adam Sikora: "Mówi się, że mesjanizm stanowi formę religijnej świadomości, i jest to konstatacja oczywiście słuszna. Tylko że mesjanizm nie zamyka się bez reszty w konwencji religijnego myślenia, lecz wykraczając poza nią,

staje się filozoficzną doktryną i całościowym światopoglądem, możliwie kompletną wizją świata i człowieka, świadomie tedy zamierzoną syntezą wszelkich sfer ludzkiej rzeczywistości. Syntezę tę przenika tęsknota do świata raz na zawsze uporządkowanego i niezmiennego, do stanu, kiedy to zamkną się dzieje i realizuje się "Królestwo Boże". Ujawnia się w niej zatem ambitne usiłowanie zmierzające do obniżenia ostatecznego sensu tego wszystkiego, co się niegdyś zdarzyło i co się obecnie dokonuje, a co w migotliwym potoku faktów stanowi prawdę istotną, ich wieczystą esencjonalną treść. W syntezie tej dominuje pragnienie odnalezienia stałego, niewzruszonego punktu oparcia - absolutu, który jest zarazem przedmiotem egzystencjalnego przeżycia oraz sposobem integrującej organizacji intelektualnych wysiłków, zasadą wiary i korzeniem wiedzy"<sup>1/</sup>.

Cierpienie zostaje uświęcone, zostaje mu nadany wyższy sens. Proweniencji tego typu motywów poszukiwać można w przemianach literatury polskiej, jakie nastąpiły po upadku powstania listopadowego, o których pisze I. Opacki: "Motywy Męki Pańskiej, oplatające wizję cierpienia narodu i nadające im wyrazistą interpretację, stanowią o podstawowej różnicy w ujęciu 'nieszczęścia' wobec literatury lat 1820-1830. Tam 'Ewangelija' i 'nieszczęście' stały wobec siebie w opozycji. Tutaj opozycja ta znika, następuje zjawisko, które można nazwać 'ewangelizacją nieszczęścia'. Ewangelia nadaje nieszczęściu sens i ukazuje jego zasadność"<sup>2/</sup>. Cierpienie staje się miarą wielkości człowieka, jego godności w najbardziej upadających warunkach, przy czym najczęściej momentem najbardziej znaczącym dla bohatera-męczennika jest moment jego śmierci jako ostateczna próba. O ile w literaturze tyrdziesiątnej główna uwaga skupiała się na działaniach człowieka, o tyle tutaj jego postawa jest bądź całkowicie pasywna (postawa ofiary), bądź wszelkie działanie staje się niejako wstępem czy przygotowaniem do męczeńskiej śmierci. Bo też nie o praktyczny bezpośredni czyn tu chodzi, nie on się liczy, ale czyn inny - siła ducha, siła wiary, poświęcenia do końca, a także moc oddziaływania na innych, zdolność podtrzymywania słabszych, przekazania im przykładu swej wiary. Męczennik bowiem ma być wzorem dla drugich bardziej niż jakikolwiek inny typ bohatera. Nie tylko wzorem życia, także wzorem śmierci. Bohater romantyczny świadomie

kształtował nie tylko swoje życie, także do śmierci starannie się przygotowywał, przez to stawała się ona niezmiernie ważnym elementem romantycznej religii patriotyzmu. Przykładem mogą tu być ostatnie chwile życia Szymona Konarskiego i jego przygotowania do śmierci<sup>3/</sup>.

Moment śmierci jest ostatecznym potwierdzeniem idei, której poświęciło się życie. Męczennik może być za życia nieznanym szerszemu ogółowi, ale poprzez spektakularyzm swej śmierci przechodzi do legendy, utrwała się w pamięci zbiorowej i stwarza dla zbiorowości moralny imperatyw dalszej walki. Niezwykle ważne jest miejsce kaźni i symbolika, jaką w związku z nim tworzy literatura romantyczna: "Przykład bohatera ginącego za słuszną sprawę - z pogardą śmierci na obliczu i z gestem chrzciciela, powinien zjednywać gotowych na wszystko współwyznawców nie tylko wśród ziomków-patriotów, ale i wśród prześladowców. (...) Plac straceń - miejsce od którego wiało przerażeniem, i szubienica, która miała być znamię najcięższego poniżenia, stawały się środkiem świata, centrum przestrzeni uświęconej i uwielbianej - tak jak stały się nimi Golgota i krzyż, niegdyś równie hańbiące narzędzie kary. W legendowych opowieściach martyrologicznych nie raz zestawiano szubienicę z krzyżem, dokonując ich utożsamienia"<sup>4/</sup>.

Cierpienie i śmierć męczeńska bywają porównywane z ofiarą pierwszych chrześcijan prześladowanych za wiarę. W takim ujęciu męczennik staje się wybranym, przez Boga wyznaczonym do spełnienia swej misji na ziemi. Motyw ten pojawia się np. w wierszu Antoniego Goreckiego "Do pańskich żołnierzy":

Pilnujmy, byśmy byli w swych rotach żołnierze,  
Gdy Pan z nich posłańców do tyranów bierze,  
Gdy mówi: "Wołłowiczu, pójdź śladem Zawiszy,  
Umrzyj głośno za sprawę wpośród świata ciszy!"  
O! szczęśliwy, na kogo wskaże palec boży<sup>5/</sup>.

"Boży wybraniec" ma stanąć samotnie wobec milczenia świata, aby swoją śmiercią obudzić świat do walki z despotyzmem. Ma powtórzyć drogę Chrystusa - męczennika i zbawiciela, symbol największego poświęcenia. Tak dzieje się np. w wierszu Konstantego Gaszyńskiego:

Otworzyły się bramy więzienia ponure,  
 I jak niegdyś Chrystus na Kalweru górę  
 Niósł krzyż, tak na hydneho szafotu katusze  
 Konający Zawisza niósł niezłękłą duszę<sup>6/</sup>.

Samotność męczeńskiej drogi posiada dodatkowy wymiar tragizmu, gdy łączy się z cierpieniem zadawanym innym - współtowarzyszom spisku, najbliższej rodzinie, na których mimowolnie sprowadziło się zemstę wroga stosującego zasadę zbiorowej odpowiedzialności. Ten rys tragiczny ujawnia się w "Wierszu Szymona Konarskiego. napisanym na 24 godziny przed rozstrzelaniem":

Jam się nigdy nie zmazał w samolubstwa brudzie,  
 Żyłem jak wy żyliście. Niebo jednak chciało,  
 Bym dla kraju był dżumą, dla serc drogich katem,  
 Bym skąpany w łzach bratnich, rozstał się ze światem;  
 Bo mi tylko sumienie spokojne zostało<sup>7/</sup>.

Opisane dotychczas motywy stanowią elementy ukształtowanej po upadku powstania listopadowego polskiej kultury klęski, łączącej się ściśle z mesjanizmem okresu międzypowstaniowego i z historycznymi podstawami w powstaniu styczniowym. "Mesjanizm był próbą wyciągnięcia wniosków z klęski, nauczał tego, jak klęskę pokonać, jak z niej ocalić się wraz z całą zbiorowością" - pisze M. Janion. - (...) Kultura klęski musiała stać się organiczną kulturą polskiego romantyzmu oraz codzienną kulturą zachowań polskiego społeczeństwa. Jego pojęcie zła i przemocy ukształtowało się w szkole historii spełnianej jako ofiara i cierpienie, doświadczanej jako gwałt, przemoc, tortura i okrucieństwo. A jednak naród, systematycznie wyzuwany z poczucia tożsamości i poddawany bezwzględnemu działaniu mechanizmów wyobcowania, umiał się ocalić<sup>8/</sup>. Jeszcze dobitniej myśl tę wyraża Adam Sikora, wskazując także, że mesjanizm polski pozostaje w ścisłym związku z ogólną tendencją epoki, będąc jednocześnie specyficznie polską odmianą ruchu ogólnoeuropejskiego: "Konieczność usytuowania się w narzuconych warunkach bytu czyniła palącym problem wypracowania duchowych form istnienia narodu, wykreślonego z mapy politycznej Europy, pozbawionego państwa i rozwiartowanego przez zaborców, ocalenia jego żywotnej substancji, choćby przez rozbudzenie nadziei i wiary w przyszłość. Właśnie polski mesjanizm, poprzez wysiłek konstrukcji historiozo-

ficznej teodycei, miał pozwalać w czasie klęski, zwątpienia i rozpacz na zachowanie wiary w optymistyczny sens historii, w jej sprawiedliwość, w nieunikniony triumf wolności, w szczęśliwy finał dziejów"<sup>9/</sup>. A. Sikora wskazuje jednocześnie na fakt, że mesjanizm był próbą obrony przed potęgą historii, przed jej niszczącym działaniem, że wyrastał z tęsknoty do absolutu i scalenia świata szarpanego przez antynomie. Był tą ideą, która potrafiła te sprzeczności pogodzić, dając człowiekowi optymistyczną wizję historii, zapowiedź totalnej przemiany świata i pewność wolności.

Obok mesjanizmu, silnie nacechowanego religijnością, istnieją także laickie wersje "optymistycznej" historii, m.in. wywodząca się z historiozofii Hegla, z jej pewnością przyszłej wolności. Warto na nią zwrócić uwagę. Mimo że Hegel nie tylko nie był romantykiem, ale ostro się od romantyzmu odzęgnywał, jego wpływ na myśl romantyczną jest niewątpliwy. W przedmowie do "Wykładów z filozofii dziejów" Hegla T. Kroński tak oto określa sedno myśli o historii w rozumieniu tego filozofa: "Cały jego wielki zarys filozofii dziejów był w istocie - choć brzmi to niemal paradoksalnie - próbą ukazania moralnego sensu historii. Rozum, który toruje sobie drogę poprzez dzieje, jest w gruncie rzeczy tożsamy z ideą moralną. Świadomość wolności, która kiedyś doprowadzi do zupełnego uracjonalnienia stosunków ludzkich, uczyni niemożliwymi publiczne zło, krzywdę społeczną czy indywidualną"<sup>10/</sup>. I dalej: "Historia powszechna jest - według Hegla - historią państwa, ale ponieważ państwo jest realizacją wolności, zatem dzieje powszechne są historią wolności, ściślej: uświadomionej wolności. (...) W tym jednak rzecz, iż historię - według Hegla - robią tylko ludzie, a nie jakaś siła wobec nich zewnętrzna. Rozum, o którym będzie mowa, że przeprowadza swe cele w historii, nie jest siłą transcendentną wobec świata"<sup>11/</sup>.

W takim ujęciu ogromną rolę do odegrania ma jednostka. Wolność bowiem nie przychodzi sama z siebie, to ludzie realizują finałny cel historii: "Sensem zmian, jakim ludzkość podlega, okazuje się dążenie do wolności, czyli ściślej mówiąc, do wypracowania takiej formy życia, która stanowiłaby samoistną, autonomiczną całość. (...) Wolność jednostki nie podlega zatem na aprobachie wszelkich obiektywnych zasad, polega natomiast na świadomym opo-

wiedzeniu się za tym wszystkim, co sprzyja tworzeniu autonomicznych form ludzkiego życia. Jednostka, zyskując wolność, uczestniczy w realizacji wolności jako wartości ogólnej<sup>12/</sup>. Konieczne tutaj jest rozpoznanie przez jednostkę jej sytuacji i miejsca w świecie, wartości, które służą wolności i które ma się obowiązek realizować.

Polska kultura klęski odwoływała się przede wszystkim do mesjanizmu i mistycyzmu, czyli zakorzeniona była głęboko we właściwym Polakom typie religijności, chociaż i jej laickie wersje wystąpiły w literaturze i myśli romantycznej. Omawiana tutaj część literatury współczesnej odwołuje się do obu sposobów "oswojenia" historii. Obok wyraźnych nawiązań do mesjanizmu XIX-wiecznego mamy do czynienia ze zjawiskami, które można by określić jako "mesjanizm laicki". Pozostają one w dość dużej zbieżności z wersją historii zaprezentowaną przez Hegla, chociaż nie muszą się bezpośrednio z niej wywodzić. Ogólnie rzecz biorąc, interesująca mnie tutaj problematyka występuje w dwu podstawowych ujęciach, wykazujących zresztą w swych ostatecznych wymiarach duże podobieństwa. Po pierwsze, będzie to problematyka postaw moralnych w historii i ich motywacji, tak jak to ma miejsce w niektórych opowiadaniach Jerzego Andrzejewskiego i w znacznej części tzw. literatury obozowej. Typ drugi, wyraźnie odwołujący się do aury mistycyzmu właściwej rewolucji 1846 roku i powstaniu styczniowemu, szczególnie zaś poprzedzającym powstanie manifestacjom patriotycznym w Warszawie, wystąpił już w literaturze związanej z powstaniem warszawskim. Będzie tu należał m.in. tom opowiadań Wojciecha Żukrowskiego "Z kraju milczenia" i wspomniana już powieść Jana Dobraczyńskiego "W rozwalonym domu". Generalnie rzecz ujmując, są to cechy występujące w literaturze katolickiej i u pisarzy związanych z tym światopoglądem.

Książd Marek w powieści Dobraczyńskiego realizuje romantyczny typ Polaka-katolika. Staże się on stróżem zasad etycznych w historii jako obrony godności człowieka. Powstanie jest ujęte jako próba zesłana na człowieka przez Boga, dlatego ważne jest, aby ofiara została spełniona do końca, a człowiek swym męczeństwem dowiódł niezachwianej ufności i wiary. Ten sens historiozoficzny zasugerowany zostaje już przez biblijne motto, jakim opatrzył swą powieść Dobraczyński: "... Dni te będą dniami takiego

udręczenia, jakiego nie było od początku świata, stworzonego przez Boga, i jakiego nie będzie. Gdyby Pan nie skrócił tego czasu, nie ocalałby żaden człowiek. Ale On skrócił owe dni dla ludzi, których sam sobie wybrał" (św. Marek 13, 19-20). Walka jest spełnieniem nie tylko patriotycznego obowiązku, także boskich przeznaczeń. Przez walkę, przez śmierć i cierpienie wiedzie bowiem drogą do zbawienia. Bóg jest po stronie pokrzywdzonych, przeciwko wrogom, wspiera patriotyczne poczynania i wyrokuje o życiu i śmierci: "Trzeba sobie natomiast powiedzieć jasno: śmierć jest tylko fragmentem naszego życia. (...) - Nie umiera - podjął dalej - kto pada w walce o wielką sprawę. Wszystkie bowiem wielkie sprawy tam, na górze, mają swój początek. My i niebo nie jesteśmy od siebie oddzieleni nie dającym się pokonać murem. Niebo także bierze udział w naszej walce... (...) I jeśli kto z naszych odchodzi tam, nie odchodzi z naszych szeregów. Walczy dalej. Walczy nawet lepiej, niż walczył poprzednio"<sup>13</sup>.

Ksiądz Marek nie ma wątpliwości, przekonanie o konieczności tej walki dominuje nad ewentualnymi rozterkami, dotyczącymi pogodzenia obowiązków Polaka i chrześcijanina. Tego typu rozterki nie mogą się zresztą tutaj pojawić, jeśli konsekwentnie przyjmuje się, że powstanie jest zapisane w boskim planie świata, a cierpiący są wybrani przez Boga do spełnienia wielkiej sprawy. Dlatego nie ma tu również bluźnierstwa, które często pojawiał się w romantycznej religii patriotyzmu, gdy bohater stawał przed wyborem - Bóg albo ojczyzna, wyborem pociągającym za sobą niesłychane skomplikowanie etycznej problematyki walki i męczeństwa. Ślady tego typu konfliktów odnajdujemy w pamiętniku Karola Baykowskiego, który w związku z egzekucją Konarskiego pisał: "W tymże czasie powrócił z Wilna dawny towarzysz mój i powiernik Eustachy; ale wrócił nie księdzem, lecz najzapaleńszym demokratą i demagogiem. Zrazu puścił on na mnie tak czarujący potok zapału do czynu dla ojczyzny, przedstawił w tak żywych barwach obraz bolesnego męczeństwa jej i zasługi tych, co się dla niej poświęcają, że patrząc w jego błyszczące oczy i zapienione usta, zdało mi się, że widzę przed sobą coś więcej niż człowieka. Przyśiągłem, że ostatnia kropla krwi i ostatnie tchnienie moje będzie dla ojczyzny, i prosiłem go tylko, aby rozwiązał mię z

dręczącej sprzeczności wyobrażeń moich o obowiązkach Polaka z jednej, a chrześcijanina z drugiej strony. Na to on z triumfem orzekł: "U nas takie węzły nie rozwiązują się, ale na wzór Aleksandra Macedońskiego przecinają się: jestem ateuszem; demokracja to więcej jak chrześcijaństwo, a Konarski więcej jak Chrystus"<sup>14/</sup>. W starciu racji Polaka i chrześcijanina zwyciężyła racja Polaka i jej bywały podporządkowane zarówno działania, jak i historiozofia romantyczna. W literaturze współczesnej tego konfliktu w zasadzie nie ma, co spowodowane jest innością sytuacji historycznej. Bohaterów poznajemy bądź już po dokonaniu wyboru, bądź też taki wybór dla nich nie istnieje, nie dostrzegają sprzeczności, które były tak istotne dla romantyków. Postawę podobną do tej, jaką reprezentuje ksiądz Marek, odnajdujemy także w postaci ojca Pawła z opowiadania W. Żukrowskiego "Przed furta". Jego decyzja przystąpienia do oddziału ułanów została przez autora dokładnie wyjaśniona: "Ojciec Paweł był świadkiem przemarszu wojsk. Widział konających pod jabłoniami w ogrodzie klasztornym. Jeżeli w bałaganie mobilizacyjnym, potęgowanym ciągłymi nalotami, nie pomyślano o menaży i już trzeciego dnia żołnierze szli głodni zebrząc w mijanych wsiach - cóż dopiero domagać się opieki duchowej. Poczuli grozę na myśl: tylu umierających bez pojednania z Bogiem, tylu z nich oczekuje pomocy, może go wzywa... Zdawało mu się, że ma rozkaz iść z pierwszą kolumną, ratować ich przed nocą wieczną. Ale przeor nie udzielił mu pozwolenia. Gdy ponawiał prośby, odpowiedział surowym zakazem opuszczania klauzury. A jednak przeznaczenie, los czy kapral piechoty wywołał go za mur do wiezionego na wozie rannego. Dalej we wsi czekało go jeszcze czterech. Tak odchodził powoli, pozostawiając wieże klasztoru, złote gałęzie krzyżów na pięciu bizantyńskich kopułach wrastające w pociemniałe już niebo"<sup>15/</sup>. Ojciec Paweł reprezentuje typ pokornego sługi Bożego, nie zastanawia się nad boskimi wyrokami. Swoje działanie motywuje potrzebą służenia człowiekowi - dlatego jednakowo żarliwie modli się i za Polaków, i za Niemców. Ginie zresztą od polskiej kuli niosąc pomoc rannemu Niemcowi. Sprzeczność między postawą chrześcijańską i postawą patriotyczną zostaje tu rozwiązana przez wybór postawy chrześcijańskiej przede wszystkim. Postawy nakazującej wyniesienie ponad wszelkie racje historyczne racji



człowieka i jego zbawienia, racji etycznych wywodzących się z religii chrześcijańskiej, które dominują tutaj nad uwarunkowaniami politycznymi. W swojej postawie pokory i ofiarnej służby człowiekowi ojciec Paweł wyrasta jednak na wielką postać duchowego przewodnika żołnierzy. I to nie przez swoją służbę - ta zyskuje mu raczej ich niechęć i lęk przed nim. Traktowano go jako wcielenie fatalizmu, jako człowieka ustawicznie przypominającego o śmierci: "Stroniliśmy od niego wszyscy, bo całym swym skromnym życiem stanowił nieustanny wyrzut, staraliśmy się zapomnieć o nim jak o sumieniu. Gdy krążył koło nas, pogrążony w zadumie, ogarniał nas wstręt i niechęć, jak żołnierzy idących ku linii - na widok ludzi przezornie ryjących doły i rozszerzających zawczasu cmentarze"<sup>16/</sup>.

Dopiero jego męczeńska śmierć zmienia postawę żołnierzy. Uznają wielkość poświęcenia ojca Pawła ostatecznie udokumentowaną przez ten fakt. Tym bardziej, że umiera on z gestem przebaczenia dla swego mimowolnego zabójcy: "- Ojczy, jak ojca zabiłem! Powoli odwrócił głowę. - Co więcej mój synu? - wyszeptał. Twarz ukryłem w dłoniach. Gdy podniosłem oczy, zobaczyłem, że wyznawałem grzechy umarłemu. Nigdy nie czułem doskonalszego żalu, jak przed sługą bożym, który zdawał się wyrzekać nawet własnej śmierci dla spełnienia swego powołania. (...) I oto zobaczyłem, jak powieki zmarłego drgnęły, potem dłoń dźwignięta nadludzką wolą, kołysząc się jak liść, zakreśliła nad moim pochylonym czołem znak absolicji"<sup>17/</sup>. W tym akcie zostaje przekazana żołnierzom najwyższa prawda wiary, ufności i ludzkiego poświęcenia. Jest to ów akt łaski, o którym mówi się w opowiadaniu. Okazuje się, że żołnierze bronili się przed tym, w czym upatrywali słabość i rozterki moralne. Tymczasem przykład ojca Pawła stał się dla nich źródłem siły w coraz bardziej beznadziejnej kampanii wrześniowej. W tym sensie należy chyba interpretować ostatecznie zdanie opowiadania: "Ponad drzewami, w miodowej chmurze otwarła się szczelina - jakby furta na ogród lazuru"<sup>18/</sup>.

W sytuacji klęski militarnej wiara pozostaje jedyną siłą i jedyną nadzieją walczących. Chodzi o to, aby nie zapomnieć o Bogu w godzinie śmierci - wtedy klęska nabiera sensu, a cierpienie otwiera drogę do odrodzenia. Dlatego ksiądz Marek udziela komunii umierającym na barykadach, dlatego w decydującej chwili

tyśli się o mszy jako o szczęściu spokoju i jedności z Bogiem - opiekunem i obrońcą. Msza przestaje tutaj być obrzędem, rytuałem symbolicznego połączenia z Bogiem. Jest autentycznym, prawdziwym kontaktem i uczestnictwem w ofierze Chrystusa. Właśnie dlatego, że odprawiana jest w takich warunkach i w taki sposób, w sytuacjach ostatecznych, gdy pełni jednocześnie rolę ostatecznego namaszczenia. Podobny motyw wystąpi w "Kantacie" W. Żukrowskiego: "Polowano specjalnie na księży spowiadających, udzielających Komunii św., nawet na tych, co zachęcali do modlitwy, wskazując na krzyż - drogę mocy i pocieszenia. W takich warunkach praktyki religijne były prawdziwym bohaterstwem, bo raz po raz wyławiano więźniów i byliśmy świadkami ich kaźni"<sup>19/</sup>. Tutaj wiara i religijne praktyki odbywające się potajemnie są dodatkowo czynnikiem nie tylko umacniającym nadzieję i poczucie godności, ale także wyrazem bohaterstwa i wzajemnej miłości uwięzionych. Wierzący i praktykujący tworzą coś w rodzaju sekty w obozie.

Oddanie się pod opiekę Boga jako najwyższego prawodawcy wymaga także nieskończonej ufności w sprawiedliwość boskich wyroków, bez względu na to, co się stanie, bez względu na to, jak dotworna jest ta boska rzeczywistość. Do tego typu prawdy usiłuje przekonać Magdalenę ksiądz Marek w powieści Dobraczyńskiego, gdy mówi o konieczności bezwzględnego zaufania i poddania się Bogu.

W obliczu apokalipsy powstania warszawskiego czy codziennej rzeczywistości obozu rodzą się jednak chwile wątpliwości, powstaje pytanie: Czy Bóg naprawdę tego chce? Są to jedne z podstawowych pytań romantycznych dotyczących relacji: Bóg - historia, pytań o rolę Boga w dziejach i jego wpływ na to, co odbywa się na ziemi, o przyczyny zła i boże miłosierdzie. Wszystkie te pytania stawia sobie ksiądz Marek w powieści Dobraczyńskiego: "Załamano się w nim wszystko. Noc miał przed sobą i szedł przez nią z zaciśniętymi ustami, z oczami boleśnie wpatrzonymi w ciemność. Tak bardzo wierzył, że jednak potrafią zwyciężać. Tak bardzo ufał sile, którą była ta młodzież, że wbrew oczywistości i wszystkiemu oczekiwał jednak odmiany losu. Cud - niewątpliwie - nie spływa tak łatwo z nieba. Ale wykrzesać go można na przedłużeniu drogi woli i najwyższego wysiłku. Czyżby

nie zdobyli się jeszcze na ostateczny wysiłek? Czyżby kilka tych przeraźliwie krwawych dni nie było ceną ostateczną? I czy tyle istnień tej młodzieży, tak innej niż pokolenie ich braci i ojców, tak wyjątkowo, zda się, niecodziennej, tak wiernej, miało zginąć - i nic nie wywalczyć? (...) Nie, to niemożliwe! Bóg tego nie chce! Bóg się tego nie domaga. Przeciwno tej śmierci trzeba walczyć! Tylko jak? Śmierć zbliża się do walczących jako siła nieubłagana. Po ludzku rzecz biorąc - muszą tu zginąć wszyscy. Któż bowiem zdoła się ocalić w boju, w którym pistolet musi walczyć z czołgiem, działem, samolotem? Jaka będzie Polska, pozbawiona swoich najlepszych synów? A jeżeli tak - mój Boże - z jakich to kamieni narodzi się nowe pokolenie synów Abrahama?"<sup>20/</sup> Przypomina się w tym miejscu początek Widzenia księdza Piotra z III części "Dziadów" A. Mickiewicza. Podobny typ pytań pojawi się i w opowiadaniu Żukrowskiego. Tutaj w wątpliwość podaje się boską sprawiedliwość, której zasadą wydaje się być największe cierpienie zadawane najlepszym: "- No, księżo, powiedz sam, po dwóch latach piekła nawet oni dają mu wolność, zostawiają życie, a Bóg je wydziera. (...) Zaciskam pięści. Czy zawsze Ten Sprawiedliwy musi sięgać po najlepszych, jeszcze tu za mało ze siebie dali?"<sup>21/</sup>

W przypadku Mickiewiczowskiego księdza Piotra trudno jest mówić o zwątpieniu. Raczej jest to niemożność zrozumienia do końca boskiego planu świata i prośba o wyjaśnienie, nie zaś oskarżenie i bluźnierstwo. Toteż natychmiast ksiądz Piotr otrzymuje odpowiedź:

Patrz! - ha! - to dziecię uszło - rośnie - to obrońca!

Wskarżesiciel narodu, -

Z matki obcej, krew jego dawne bohaterzy,

A imię jego będzie czterdzieści i cztery.

Panie! czy przyjscia jego nie raczysz przyspieszyć?

Lud mój pocieszyć? -

Nie! lud wycierpi. (...) <sup>22/</sup>

Ksiądz Piotr dochodzi w swoim Widzeniu do odkrycia zasady świata stworzonego przez Boga, do zasady celowości cierpienia. Z. Stefanowska pisze na ten temat: "Nie można usprawiedliwić niezawinionego cierpienia, jeśli się je rozważa z punktu widzenia jednostki. Ale w wymiarach zbiorowości, w wymiarach narodu i

ludzkości, a więc w wymiarach czasu i historii, cierpienie nabiera sensu - sensu celowej ofiary, sensu poświęcenia się dla dobra ogólnego. Jest konieczną ceną przyszłej wolności<sup>23/</sup>. Do podobnych wniosków dochodzą bohaterowie omawianych tutaj utworów współczesnych. Ich chwilowe zwątpienie jest raczej prośbą o łaskę zrozumienia, która, jak wiadomo, nie każdemu jest dana. Bardzo szybko przewycięża swe rozterki ksiądz Marek: "Muszę się modlić - mówi sam do siebie - Muszę się modlić o człowieka. Bo ja sam nie zdołam nic zrobić... (...) ... Miłosierdzie Boże, wyrazie największej potęgi Jego - ufamy Tobie. ... Miłosierdzie Boże, ogarniające wszechświat cały - ufamy Tobie... Jest coś uspakajającego w tej modlitwie. Domaga się ona wiary i tę wiarę nakazuje. Ksiądz Marek w napięciu uwagi powtarza zwrotkę za zwrotką. I wciąż czeka - jakby nigdy przedtem tej modlitwy nie odmawiał - czeka, aż padną nagle słowa, wypowiedziane właśnie to, co on chce wypowiedzieć"<sup>24/</sup>.

Bohater Żukrowskiego pokonuje zwątpienie w sposób nieco inny. Wskazuje, że rola ofiary jest również zesłana przez Boga, ale nie każdego Bóg wybiera do jej spełnienia: "- Mój drogi - mówi wreszcie - miłość żąda ofiary... Oddajemy się wszyscy, ale Bóg sięga tylko po tego, który jest Go najgodniejszym. Jeżeli lata walki, cierpienia i zgon uważasz za ofiarę, nie możesz Go teraz oskarżać... On ma prawo do tego, przecież na tym wyrasta cała nasza nadzieja. Tylko Kain chciał Go zdobyć pałac Mu mierzwę"<sup>25/</sup>. W takim ujęciu cierpienie staje się nieomal zaszczytem, dowodzi bowiem boskiego wyboru i jednocześnie zbliża do Boga. Rodzi się wiara, że "sprawiedliwość Boska wróci Polskę": "Niejeden z nich daleko głębiej poznał mistykę cierpienia i bliższy był Bogu niż mnich zamknięty w celi i borykający się z niesfornym ciałem i zmysłami. Wiesz, to może dziwne, ale wydaje mi się, że Duch św. mieszka w rozlanej krwi. Bo gdy wrywano kogoś z naszych szeregów, gdy ginął śmiercią, która powinna odstraszać, zaraz ten płomień wstępował w inne serce, zaraz pojawiał się następca"<sup>26/</sup>.

Właśnie dlatego przymierze z Bogiem stwarza konieczność wytrwania do końca i poświęcenia w cierpieniu. Okrucieństwa wroga, śmierć jako zjawisko codzienne, strach i skrajne upodlenie - wszystko to są szczeble wiodące do Boga. W ten sposób tłumaczy się rzeczywistość obozową jako ciąg kolejnych znaków Opatrzności

'Ktoś zaintonował 'Pod Twoją obronę'. Nie wiem, czy gdzieś buchała płomienniejsza modlitwa. Kurzawa śnieżna pyliła twarze, brnęliśmy przez strumienie wiatru tryskającego szczelinami, który zrywał garście piasku z górnej odkrywki. W takiej chwili nie pamięta się o bólu, zimnie i nadchodzącej śmierci, zostaje tylko uniesienie. Ból nasz nie mógł być strwoniony. Każdy krok zbliżał nas do Wolnej Polski. Jeżeli gdzie umiano użytkować cierpienie, to na pewno w tych przeklętych kamieniołomach w Sachsenhausen"<sup>27/</sup>. Pojawia się tutaj swoista ekstaza cierpienia, krzyżowa droga do świętości i wolności: "Jak pochwycony miecz budzi uspięne miecze, jak krew wylana przywodzi pomstę, tak dobrowolnie podjęte przez nas udreki otwierały zdroje łask, naginały ku nam nieskończone Miłosierdzie. Tam dopiero zrozumiałem, dlaczego umęczony staruszek kanonik mógł powiedzieć te słowa, które ty może uznasz za obłąkane. - "Jeśli ogarniecie ofiarę, jaka się tu dokonuje, jeżeli pojmiecie hołd, jaki tu Bóg odbiera, będziecie błogosławić ten obóz. Będą się tu zbiegać pielgrzymi jak do piasków Koloseum, sytych krwi męczenników i łez cierpiących!"<sup>28/</sup> Przestrzeń obozu staje się w tym wypadku przestrzenią świętą przez ofiarę, jaka się w nim dokonuje.

Podobny sens ma cierpienie także w powieści Dobraczyńskiego. Jest ono konieczne jako droga wielkiej przemiany świata. Cierpienie jest bowiem jedyną możliwością oczyszczenia grzesznego człowieka: "Cierpienia muszą przyjść. Są one bowiem naszą drogą, naszą już teraz jedyną drogą. Gdy się nie idzie od poznania do miłości wprost, pozostaje tylko jedno: droga dalsza, okólna, litościwie bolesna... (...) - Gdy modlimy się słowami ufności - podjął znowu ksiądz - to nie prosimy o bezwzględne uchylenie cierpienia. Nie powinniśmy zbyt niecierpliwie od bólu uciekać. Ból jest koniecznym czynnikiem w świecie grzeszących. Trzeba go traktować jako coś, co jest nam dane dla naszego dobra. (...) Ale cierpienie ma swój sens... Musi zmieniać... Musi przywracać to, co było... Co powinno było być..."<sup>29/</sup>.

W omawianym typie literatury, co bardzo charakterystyczne, nie pojawia się niemal w ogóle motyw zemsty, odwetu za krzywdy czy nienawiści. W powieści Dobraczyńskiego wróg, mimo że mówi się o nim ciągle, występuje bardziej jako złowroga siła, którą trzeba pokonać; nigdy nie oglądamy go w zbliżeniu. Nie ma tu żad-

nych refleksji czy jakiegokolwiek stosunku emocjonalnego do wroga. W opowiadaniach Żukrowskiego sytuacja wygląda nieco inaczej. Jest tutaj strach, pogarda, opisy bestialstwa wroga. Ale pojawiają się też motywy inne. Dla ojca Pawła z opowiadania "Przed furką" Niemiec jest takim samym człowiekiem jak inni. Dlatego ojciec Paweł modli się z równą żarliwością o zbawienie polskich i niemieckich żołnierzy. Jego misja jest misją poświęcenia się dla człowieka, linia frontu, podział na swoich i obcych, wrogów, stają się sprawami drugorzędnymi. W "Kantacie" obozowi oprawcy są w gruncie rzeczy bardziej nieszczęśliwi niż ich ofiary. Nie działają jako narzędzia systemu, ale są po prostu samotnymi ludźmi ze swoimi kłopotami, szukający zapomnienia w wódce i pastwieniu się nad bezbronniymi więźniami. Taki jest np. Grunhagen: "Był to starszy już, tęgi sierżant, jeszcze z tamtej wojny. Nawet nie był zły. Chyba że się upił, ale i wtedy bił na ślepo, raczej chcąc gniew wyładować, niż by upokorzyć i bólem złamać więźnia. Czasami zamyslał się i patrzył na ptaki, druty i niebo, wtedy był podobny do każdego z nas, z tą twarzą szarą i pomiętą. W chwili szczerości opowiadał o żonie i córkach, które zostawił w nękanym nalotami Duseldorfie"<sup>30/</sup>. Oprawcy są tu przedstawieni jako ludzie, którzy zostali pozbawieni łaski rozumienia boskich wyroków, którym trzeba pomóc, modlić się za nich jako za najbardziej nieszczęśliwych, z góry skazanych na potępienie. Taką postacią jest w opowiadaniu von Bonecke: "Oczy miał szeroko otwarte, niewrażliwe na blask, bez źrenic - jak ślepe spojrzenie posągów. Twarz gładką, bladą i podminowaną skrywanym bólem. Tylko uśmiech - w tych wargach było i poznanie, i nienasycenie, żądza i gorzka świadomość własnego upadku, ale dominowało znużenie, ogromne znużenie - sobą i światem"<sup>31/</sup>. I opis człowieka, który był wykonawcą wyroków Fritza von Bonecke: "Towarzyszył mu stale przydzielony do posług więzień, Czech, szewc z Pragi. Był to garbus o długich, muskularnych rękach. Cere miał cygańską i czarne, kręcone włosy, które odrastały mu gwałtownie i mimo częstego strzyżenia nakrywały mu ciemną pilśniową czapczką"<sup>32/</sup>. Obie te postaci otoczone są aurą niesamowitości, którą potęguje ich diabelski wygląd. Obaj są skazani. Von Bonecke jest jednak diabłem cierpiącym, świadomym swego upadku i przez to godnym litości. Książdz Czesław mówi o nim;

"- Tak, on już jest osądzony. (...) - Gdybyś wiedział - szeptał - jak on nam zazdrości... A jak bardzo cierpi, jak straszliwie... i na próżno próbuje nasycić własny ból widokiem naszych zgonów... To, co przeczuwa, jest niczym wobec tego, co go tam czeka"<sup>33/</sup>.

Postać męczennika, przekonanie o konieczności ofiary, poświęcenie do końca, pokora wobec śmierci, która ma być początkiem odrodzenia - wszystko to wykluczało nienawiść i zemstę. Niewinność i czystość etyczna ofiary zostałyby bowiem wówczas pomniejszone. Męczennik miał być wzorem człowieka i bojownika. Jego życie i śmierć powinny utrwalić wolę walki, tworzyć zastępy straceńców, ale to wszystko miało służyć ojczyźnie, nie zaś jednostce, nawet wybitnej. Kontynuacja dzieła, a nie zemsta była dowodem uznania i pamięci.

W tym miejscu dochodzimy do ujawnienia się w literaturze współczesnej jednego z podstawowych pytań mesjanizmu romantycznego: czy konieczność poświęcenia się jest koniecznością religijną, czy też wynika z nakazów patriotycznych? Pytania te łączą się z romantyczną koncepcją polityki, która została odniesiona do transcendencji, jest w niej zakorzeniona, co prowadzi do jej uświęcenia. Politykę robi więc Bóg, jest ona czynem Boga spełnianym ludzkimi rękoma. Zofia Stefanowska, analizując ten problem w "Księgach narodu i pielgrzymstwa", wskazywała na sposób rozwiązania omawianego problemu: "Plan boski idealnie pokrywa się z dążeniami narodowymi, służba narodowa jest zarazem służbą bożą, a między moralnością religijną i moralnością patriotyczną nie ma sprzeczności. Klęska narodu i jego przyszły triumf znalazły swe miejsce w moralno-religijnym porządku świata, który tłumaczył sens niewinnej ofiary"<sup>34/</sup>.

Na podobnej zasadzie zbudowany jest świat powieści Dobraczyńskiego, jeszcze wyraźniej daje o sobie znać w opowiadaniach Żukrowskiego z tomu "Z kraju milczenia". Znamienne jest "Przed-słowie" do tego tomu. Jest ono napisane z patosem, jako apel poległych i wspomnienie o towarzyszach. Pojawia się tutaj motyw rozwinięty potem w opowiadaniach. Przede wszystkim będzie to motyw ofiary i boskiego wyboru, przy czym jest to "ofiara dziecinna", a męczeństwo niezawinione. Bóg wybiera najlepszych i najsilniejszych. Obowiązkiem tych, którzy zostają, jest pamięć i dawanie świadectwa prawdzie o ich poświęceniu. W imię wspólnoty

losu: "Chcę was wydobyć z ukrycia, wyłowić z zastygłej ciemności - chcę was ukazać takimi jacy byliście. Widziałem was w codziennej kreciej walce i w tej najtrudniejszej z samym sobą, aż po ostatnią chwilę, która tak często oślepia błyskawicą bohaterstwa. (...) Byłem z wami, kiedy niebo waliło się od stalowego plectwa, aż po milczenie rdzą nadgryzionych krat. I dziś zostaje z wami. Dochowam wierności do ostatka. Tak żaden z was nie umiał się poddawać. (...) Samą chcę mówić prawdę"<sup>35/</sup>. Polegli bojownicy tworzą pochód cieni, jak pochód ludzkości do grobu i do Boga. Są tam wszyscy - ci, co zginęli w walce, i ci, którzy zostali bestialsko zamordowani. Idą ze stygmatami swej śmierci, nieobecni już, nieczuli na głosy z ziemi. Jest w tym pochodzie ich niezwykła siła moralna, nie zostali pokonani przez zło, odchodzą czysti i niewinni, chociaż zostali zniszczeni fizycznie: "Na wskroś nocy bez kresu, spod pyłacej śnieżycy, wynurzają się i nikną napierając jedni na drugich. Stąpają ciężko. Ale czy ogarniesz ich dumę i powagę? Można ich złamać, ale nigdy ugiąć. Tu jasno, jak na dłoni odkrywiesz - całą niemoc zła! Idą unosząc pod zamkniętą powieką obraz naszej najpiękniejszej Ojczyzny". I dalej: "Zrywając dawne przyjaźnie, wydzierając się z ramion matek, odtrącając to wszystko, co dotąd było szczęściem, a od dziś, od tej godziny jest tylko ciężącymi pętami - wynurza się z nocy nowa gromada. Stąpają waszym śladem - jak urzeczeni. O młodzi, najmłodszy z nas... O towarzysze serdeczni..."<sup>36/</sup>. Pochód cieni poległych i pomordowanych to jednocześnie pochód wybrańców. Oni poświęcili się za tych, na których nie spłynęła łaska, którzy nie rozumieją nic z boskich prawd. Mówi o nich Żukrowski językiem Biblii i "Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego": "- Ci, co mdleją w podłym strachu - wyprą się was. - Ci, co zgarniają złoto - nie chcą was widzieć. A reszta łamiąc ręce skomli: - O szaleni, na cóż tyle łez i krwi? Dostyc ofiar! Jeszcze nie pora, nie czas. Tak jakby wolność rodziła się u sytych stołów, w ciepłych łózkach, wśród mile łaskoczącej muzyki"<sup>37/</sup>.

Wobec tych wszystkich czcicieli złota i świętego spokoju stają jak wyrzut sumienia "szaleni" męczennicy sprawy. Spełniają swą ostateczną, pośmiertną misję, którą Żukrowski za nich wypowiada. Misję budzenia świadomości, powoływania kolejnych zastępów naśladowców: "Jutro i mnie porwie ten mocny prąd. Ale dziś



chcę zawlec was, opornych, szyderczych i drwiących. Cisnąć na kolana przy tych grobach, gdzie pod jarzębiną hełmy strzaskane rdzewieją, gdzie w cieniu kolumnady sosnowej darń zakłęśnięta, stratowana koleinami aut. Poznajcie świętą woń ziemi i krwi! Pochylcie głowy nad dołami pełnymi zmartwychwstania! Może wtedy pojmiecie brzemię, jakie na was spoczywa. Może wtedy uderzy w wasze piersi ich głos. Ten głos bijący z kraju milczenia, głos, który jest prawdziwym - głosem wolności!"<sup>38/</sup>

Hołd składany jest tutaj poległym w imię naczelnych wartości: Boga i Ojczyzny. Przy tym w planie historiozofii powtarza się schemat opisany wyżej - utożsamienie sfery patriotyzmu i religii. W tym wypadku dokonuje się ono przez uświęcenie powinności patriotycznej. Ze sfery sacrum pochodzą tu także dwa główne symbole występujące w "Przedśłowiu", do których Żukrowski najczęściej się odwołuje, a mianowicie krew i ziemia. Krew jest symbolem męczeństwa, ziemia zaś zostaje utożsamiona z ojczyzną i świętością jednocześnie. Człowiek jest synem ziemi, do niej powraca, ale jest i synem Boga Ojca i opiekuna, do którego dąży i z którym chce się połączyć. Miłość do ziemi ojczystej jest jednocześnie miłością do Boga-stworzyciela: "O ziemi, osłaniaj! Ilu ci jeszcze potrzeba dowodów miłości? Do ciebie się modłę, ziemio, Twój syn. Ciało moje, krew moja i miłość do Ciebie należy. Przez Ciebie drugiej ojczyzny dosięgam - ku której tamten pochód zmierza - ostatniej naszej, niebieskiej. Do niej się dusza niesyta wydziera. Ku Tobie ciało ciąży. Więc przyjmij ciała nasze na wieczny sen. Na sen o Tobie"<sup>39/</sup>. Motyw ziemi i krwi jako symboli mistycznego połączenia patriotyzmu i religii wystąpi także w opowiadaniach zawartych w omawianym tomie. Porównajmy dwa charakterystyczne fragmenty, pochodzące z opowiadań "Pozdrowienie anielskie" i "Pod śniegiem": "Nagle czuję obejmujące mnie mocno ramię i opieram płonąca twarz na przypruszonej szronem kurcie brata. - Antoni - szepczę. Serce zdaje się pękać w piersi, gdy wymieniamy pocałunek ustami - na których jest krew i ziemia"<sup>40/</sup>. Tutaj wspólne doświadczenie ziemi i krwi przyczynia się do przebaczenia winy, do zrozumienia potrzeby braterstwa we wspólnym losie. Jest sposobem pokonania strachu i wyjścia ze swego egoistycznego "ja" w stronę drugiego człowieka, w stronę ludzi. I drugi fragment: "Pięć strzałów, pięć wątych

dymków rozwiało się. Tak samo świeci słońce. Śnieg skrzy się, a powietrze każdą chwilą łagodnieje. Tylko tamtych już nie ma. W tym błękicie bez skazy, w blasku i tającym powoli śniegu roztopiły się ich oddechy, łącząc się z oddechem ziemi"<sup>41/</sup>.

W omawianej tutaj grupie utworów wojna jest więc koniecznością zapisaną w boskim planie świata. Ma się bowiem stać dla Polaka wielką próbą. Z jednej strony jest to próba wiary i ufności w sytuacji szczególnej, wymagającej od człowieka niecodziennego wysiłku, aby wytrwać, aby nie zwątpić w boską opiekę. Z drugiej zaś jest to sprawdzian patriotyzmu i woli wolności. Wynik tej próby - odzyskanie wolności lub jej zaprzepaszczenie - zależy znów od poświęcenia człowieka, jego zdolności wyrzeczenia się siebie, walki i męczeństwa do końca, dochowania wierności ojczyźnie i pokory wobec konieczności śmierci. Święta sprawa, za którą się walczy i cierpi, wymaga od człowieka w konsekwencji niesłychanej czystości etycznej, tak sprzecznej przecież z tą wojną, tak wręcz niemożliwej w tej sytuacji. Jednocześnie droga, którą się tu człowiekowi proponuje, wydaje się jedyną możliwą w sytuacji fizycznej klęski, a z' taką mamy do czynienia w omawianych utworach. Klęska zostaje przewyciężona przez ogromny wysiłek ducha i ogromną nadzieję, jaką może dać tylko wiara, gdy zawodzą racjonalne kalkulacje lub gdy wszelkie działania stają się niemożliwe. Wówczas chodzi o to, aby się z' nie poddać, nie pozwolić, aby zawładnęło światem. Tego typu myślenie o historii spełniało w romantycznym mesjanizmie ważną funkcję ocalającą, tutaj sytuacja jest bardzo podobna. Z jedną zasadniczą różnicą. Tam odnosiło się do zbiorowości, do narodu, tutaj dotyczy przede wszystkim jednostek i w wymiarze jednostkowym jest rozpatrywane. Pojawia się problem jednostkowej odpowiedzialności za historię, za to czym stał się świat i w jakim kierunku będzie zmierzał. Ogrom zła, które ogarnia człowieka, nie zwalnia go od przestrzegania zasad etycznych wypracowanych i obowiązujących dotychczas. Jest to jedna z form oporu wobec niego. Z takiego ujęcia wynikają również konsekwencje dla konstrukcji utworu. Przede wszystkim brak jest szerszego spojrzenia na wojnę. Zarówno u Dobraczyńskiego, jak i u Żukrowskiego mamy do czynienia z bardzo niewielkimi wycinkami rzeczywistości, które stanowią właściwie nie opis wojny, lecz ilustrację ściśle

określonych, też religijnych i historiozoficznych. Miejscami przestaje być ważna nawet sama wojna, ta właśnie konkretna wojna, w tym konkretnym miejscu i czasie. Ważny jest jedynie człowiek w roli męczennika, człowiek poświęcający się dla innych w myśl zasad i ideałów, które wyznaje. Dzieje się tak prawdopodobnie dlatego, że mamy do czynienia z właściwą dla mesjanizmu mitologizacją historii, przy czym w omawianych tekstach główna uwaga skupia się na micie, odchodząc od historii. Oba tomy wydane były tuż po wojnie, pisane zaś były jeszcze w czasie jej trwania. Mimo to istnieje już wówczas sytuacja, o której Michał Komań pisal odnosząc ją do literatury powstającej później: "Wydaje się, że mit coraz częściej będzie zmierzał ku takim obrazom czystej gry, porzucając refleksję nad problematyką polityczną, społeczną i obyczajową doby okupacji. Przeistoczy się w abstrakcyjny opis starcia między Dobrem a Złem. Pamiętać przy tym należy, że społeczeństwo polskie w swym obecnym kształcie wyrosło właśnie z okupacji; okupacja to granica, która dzieli żywe doświadczenie od prehistorii, dzieje - od mrocznego chaosu, w którym starły się dwie potęgi. Jak każdy mit... Wreszcie ważny jest mitotwórczy charakter upływu czasu"<sup>42/</sup>.

Pozostając w sferze mitu, wojna przechodzi tu jednocześnie w sferę sacrum dla człowieka w niej uczestniczącego bądź poddającego się jej działaniu. Roger Caillois, zestawiając czas święta i wojny, pisał: "Wojna, podobnie jak święto, jawi się jako czas sakralny, okres epifanii boskości. Wprowadza człowieka w świat, gdzie obecność śmierci przyprawia go o drżenie i różnym jego uczynkom nadaje wartość najwyższą. Człowiekowi wydaje się, że przez wojnę - jak w dawnych inicjacjach przez zstąpienie do piekła - zyskuje siłę ducha niewspółmierną do tego, co dać mu mogą zwykłe, przyziemne trudy"<sup>43/</sup>. W wypadku omawianych tekstów mamy raczej do czynienia z koniecznością wykrzesania z siebie maksimum siły ducha jako jedynej siły ocalającej, ale jako czas próby i jako objawienie boskich wyroków wojna wkracza w wymiar sakralny, stanowiąc przeciwieństwo czasu profanum, zwyczajności okresu pokoju.

Zarówno u Dobraczyńskiego, jak i u Żukrowskiego ważne jest to, aby w tym "innym czasie" i innych, wojennych warunkach zachować swoją tożsamość, zachować i stosować w życiu normy etycz-

ne obowiązujące przed wojną, aby nie przejąć nowych zasad wojennych. Na tym również polega obrona przed złem. Wojna jest bowiem nie tylko odejściem od obowiązujących norm, ale także tworzenie norm nowych, wynikających z sytuacji: "Cęsty wczoraj surowo wzbronione i uznawane za ohydę przynoszą teraz chwałę i uznanie. Wojna wynosi na piedestał nie tylko samo zgładzenie nieprzyjaciela, ale całokształt czynów i postaw potępianych przez etykę życia pokojowego, zakazywanych dziecku przez dorosłych, dorosłym - przez prawa i opinię publiczną. Kłamstwa i podstęp zyskują rangę cnót. Dopuszczalna staje się nawet kradzież: gdy chodzi o zdobycie koniecznego minimum żywności czy nawet pewnych nadatków, wszystkie środki okazują się dobre, a fortele rosną w cenę kosztem skrupułów. Jeśli zaś chodzi o samo zabijanie, to, jak wiadomo, zmusza się do niego, nagradza je i stanowi ono regułę"<sup>44/</sup>. Literatura późniejsza dojdzie do przekonania, że każdy, jeśli chciał przeżyć lub jeśli chciał walczyć, musiał się tej przemianie poddać, że po tej wojnie "wszyscy są winni". Na tym będzie polegał tragizm wojny u Różewicza, Borowskiego i innych. W analizowanych tutaj utworach panuje jednak przekonanie że obowiązującego systemu etycznego można bronić i można go obronić wysiłkiem ducha i wiarą. Brak zgody na przystosowanie się do etyki wojennej stanie się punktem wyjścia dla literatury pacyfistycznej, ale tam problem ten będzie już inaczej rozwiązywany.

Podobne motywy odnajdujemy również w odpowiedziach Jerzego Andrzejewskiego z tomu "Noc" i w znacznej części tzw. literatury obozowej. I tutaj dominuje problematyka moralna, problematyka postaw moralnych, a bohaterowie bronią swego człowieczeństwa usiłując zachować dotychczas obowiązujący system etyczny. Może być jednak również tak, że bohater w obliczu nowej, zaskakującej sytuacji odkrywa istnienie wartości, których dotychczas jakby nie zauważał, nie potrafił w życiu wykorzystać. Jest to sytuacja Piotra z opowiadania Andrzejewskiego "Przed sądem". W momencie śmierci Piotr dochodzi do wielkiej prawdy życia: "Aż nagle w to skamieniałe napięcie przerażenia wniknęła myśl, że gdyby mógł teraz znaleźć rękę przyjaznego ozłowieka, byłby uratowany. Już nie śmierć wydawała się straszna, lecz samotność wobec niej"<sup>45/</sup>. Przerazenie perspektywą samotnej śmierci powo-

duje, że Piotr oskarży jedyne go człowieka, z którym kiedyś nawiązał przyjazny kontakt. Wynikało to z całego poprzedniego życia bohatera - życia równie samotnego, co niepotrzebne nikomu - i to także uświadamia sobie w tym momencie. Jego śmierć nikogo nie zasmuci, nikt jej nie zauważy, będzie równie bezsensowna jak życie. Możliwość takiej właśnie śmierci jest przerażająca i powoduje gwałtowną chęć obrony, obrona zaś staje się jeszcze jedną winą. Tym razem jest to wina nie wobec siebie i swojego życia, lecz wobec drugiego człowieka. To również Piotr sobie uświadamia. Moment śmierci okazuje się momentem rozrachunku z życiem, odkryciem praw mu przynależnych, wartości, które już nigdy nie dojdą do głosu.

Wojna, sytuacje przez nią stwarzane, przed którymi staje człowiek u Andrzejewskiego, podobnie jak to się działo w poprzednio omawianych utworach, jest próbą dla każdego. Przy czym tutaj chodzi nie tyle o zdolność do poświęceń, wytrwanie w cierpieniu, wiarę i ufność. Andrzejewski stawia swoich bohaterów przed możliwością wyboru - jak się to dzieje np. w opowiadaniu "Wielki Tydzień". Ludzie, których spotyka Żydówka, mogą, ale nie muszą jej pomóc. Wszyscy w opowiadaniu o tym wiedzą. Może z wyjątkiem Anny, która w myśl zasad chrześcijańskich czuje obowiązek pomocy. Właśnie w tego typu granicznych sytuacjach, w tego typu wyborach ujawniają się prawdziwe cechy ludzkie. Wojna wydobywa na wierzch to co w człowieku drzemie i kiedy indziej, w innych warunkach, nie mogłoby czy nie musiało się ujawnić. Przedwojenne wspomnienia bohaterów pokazują ich zwyczajność, wojna różnicuje ludzi, domaga się ostatecznych wyborów. Według tych właśnie wyborów pisarz ocenia swoich bohaterów. Nikt nie jest tu skazany ani wybrany do roli męczennika czy bojownika. Człowiek sam tworzy siebie i jest za swoje czyny odpowiedzialny. Andrzejewski pokazuje, że nawet wobec wspólnego losu postawy mogą być różne, zaś zło nie zostaje tu jednoznacznie przypisane wrogowi. Winą człowieka jest także obojętność wobec zła, jeżeli się je zauważa i nie przeciwstawia się mu. W obu opowiadaniach znowu mamy do czynienia z obrazem wojny jako tła dla postaw bohaterów, a także jako wielkiej próby dla każdego człowieka.

Do opisanego schematu zbliża się także znaczna część literatury poświęconej obozom koncentracyjnym,\* pisanej (co tu jest

sprawą bardzo ważną) przez byłych więźniów tych obozów. Tutaj do głosu dochodzi laicka wersja mesjanizmu. Brak na ogół w tej literaturze odwołań do opatrności ingerującej w dzieje. Miarą dla człowieka staje się drugi człowiek i stosunek do niego. Laickie męczeństwo dokonuje się nie w imię zbawienia i wypełnienia boskich wyroków, lecz w imię wartości ludzkich i ziemskich. Jest sposobem oporu i sposobem przetrwania wartości ogólnoludzkich i ziemskich, zasad godności obowiązujących w ludzkim świecie, wyższości moralnej nad wrogiem. Ten jego wymiar, niezależny od światopoglądu jednostki, jest nie tyle anachroniczną pozostałością po mesjanizmie romantycznym, ile dowodzi raczej realizmu historycznego, chęci oddania sytuacji i atmosfery specyficznej z jednej strony dla drugiej wojny światowej i okupacji, z drugiej zaś - zasadniczo nowej w doświadczeniu człowieka i Polaka sytuacji obozu koncentracyjnego. Powieści Seweryny Szmaglewskiej, "Pasażerka" Zofii Posmysz i wiele, wiele innych podobnych utworów, obfitują w przerażające opisy życia obozowego, unicestwiającego wszelką ludzką godność i zasady etyczne. Jedyny problem, jaki tutaj może powstać, to pytanie o słowa mogące wyrazić prawdę o obozie. Prawdę niezwykle trudną do pojęcia dla kogoś, kto w tym nie uczestniczył. Pisze na ten temat S. Szmaglewska we wstępie do tomu wspomnień "Dymy nad Birkenau". Powinnością pisarki staje się tu dawanie świadectwa i ustawiczne przypominanie o prawdzie obozu.

Świat obozu wyraźnie dzieli się u Szmaglewskiej na stronę dobra i stronę zła, przy czym podział ten nie zawsze pokrywa się z podziałem na więźniów i nadzorców. Pisarka dostrzega deprawującą funkcję obozu, zarażenie złem. Motywuje to drzemiącymi w człowieku instynktami, które teraz dochodzą do głosu. Instynkty dobre lub złe - cały czas ten podział obowiązuje. Nie ma tutaj sugestii, że obóz wytwarza nową moralność (co z taką mocą ujawni się w opowiadaniach T. Borowskiego); jest przekonanie, że człowiek jest albo dobry, albo zły, i podobnie jak to było u Andrzejewskiego, jego cechy ujawniają się w obozowej codzienności. Ważne jest to, z czym, z jakim kodeksem etycznym człowiek przyjeżdża do obozu i czy potrafi ze swojej moralności uczynić obronę przed złem. W kształtowaniu stosunku do obozowej rzeczywistości, opisywanej przez literaturę, ważną rolę odgrywają prze-

działy pokoleniowe. Inaczej reagują na obóz ludzie starsi, z silnie ugruntowanym światopoglądem, potrafiący zdobyć się na większy dystans i refleksję, umiejący wpisać obóz w ogólniejszy plan wyobrażeń o świecie, wojnie i wyznawanych przez siebie wartościach (przykładem Pigoń), inaczej ludzie młodzi typu Borowskiego. Dla nich obóz jest pierwszym tak ważnym i ostatecznym doświadczeniem, odbierają tę rzeczywistość bardziej bezpośrednio i bezkompromisowo, jednoznacznie, nie mają złudzeń co do absolutnie niszczącej roli obozu. Borowski wypowiada prawdę o obozie, jakiej nie znajdujemy u żadnego chyba innego pisarza, szczególnie starszego pokolenia. Jednocześnie nie mieści się w jego obrazie cały szereg zjawisk, które jakby do niego "nie pasowały", a które też są częścią prawdy, powinny nią być. Nie mieści się np. w świecie Borowskiego postać ojca Maksymiliana Kolbego i wartości, które ona symbolizuje. Nawet gdyby to był przypadek odosobniony, to jednak fakt taki zaistniał i jest również częścią rzeczywistości Oświęcimia. S. Szmaglewska pisze: "Birkenau staje się dżunglą, w której łatwo zagubić drogę. Nikt nie jest w stanie powiedzieć, jak zareaguje na tę samą rzecz dziś, a jak jutro. Nikt nie jest w stanie powiedzieć, jak postąpi jego sąsiad z lewej, a jak z prawej - bez względu na narodowość. Opadają łuski zasad, foremki dobrych obyczajów, które czasem w unormowanym życiu pozwalają człowiekowi - zeru przejść poprawnie przez wiele sytuacji, bez uświadomienia sobie i innym, że jest zerem. Tu w jakiejś chwili - może już w pierwszym dniu, przy stryżeniu włosów, zamianie ubrania indywidualnego na lagrowe - znikają te ochraniacze"<sup>46/</sup>. Człowiek jest tu nagi, wchodzi w obóz jak na Sąd Ostateczny, gdzie zostaną ujawnione jego grzechy i zasługi. Znikają wszelkie konwencje zachowań, nic nie chroni przed indywidualnym wyborem i samotnością tego wyboru. Jedyne, co stanowi drogowskaz, to wewnętrzne zasady: "Owo zdzieranie odzieży i stryżenie do samej skóry - to symbol bardzo istotny. Człowiek pozostaje nagi i bez puklerza. Musi sobie stworzyć nowy stosunek do rzeczywistości, w którym podstawą będzie jego wewnętrzna prawda"<sup>47/</sup>. Szmaglewska dokonuje dalej klasyfikacji postaw moralnych, jakie zaobserwowała w obozie. Wypływają one z omówionych wcześniej zasad: "Są dusze przypominające kwiat kasztanu; te utrzymują się prosto mimo

opadnięcia ochraniających je łusek. Są inne, które jak ameba rozpływają się w ogólnym bezładzie moralnym obozu, przystosowując swój kształt do nacisku z zewnątrz. Bywają atawizmy, bywają instynkty od dawna uspięne, które wprawdzie nie wygasły, lecz mogłyby się nie obudzić przez całe lata życia. Był hitlerowski obozu koncentracyjny potrąca je i przywołuje do głosu. Odwieczne białe i czarne, odwieczne dobro i zło powstają z głębi istoty i wychodzą na powierzchnię<sup>48/</sup>. Rzeczywistość obozu w tym ujęciu jawi się jako powrót do pierwotnej mitycznej zasady świata, z jego wyraźnym podziałem moralnym, który człowiek w swym rozwoju zagubił, zamącił regułami konwensu, świeckiego prawodawstwa, układami społecznymi i towarzyskimi. Dopiero w obozie ujawnia się on w całej pełni, w całej swej pierwotnej nagości jako ciągle aktualny i obowiązujący każdego. Każdy też musi i może opowiadać się tylko po jednej stronie. Według Szmaglewskiej w każdej sytuacji jest to możliwe. Pamięć o pierwotnych zasadach powinna być wskazówką w tym wyborze i siłą ocalającą człowieka przed złem: "Słuchamy ciągle jeszcze głosów dębowej puszczy i leśnych bóstw, które przemawiały do naszych przodków. Mamy różne poglądy na krew, wierzymy w krew - i boimy się krwi ludzi krzywdzonych. Jakże dziwnie przemawia dusza ludzka w obliczu rampy śmierci. Jedni jak pierwotniaki niesione prądem wody pochłaniają wszystko, co podsunie fala. Inni mimo głodu i niedostatku nie sięgają po rzeczy ludzi ginących. Są i tacy, którzy przy rozwiniętych hamulcach wewnętrznych organizują dużo, nie zatrzymując nic dla siebie. W swoim pojęciu takim postępowaniem ścierają krew z tych rzeczy, uspołeczniają je niejako i w ten sposób uchylają ukryte w nich przekleństwo. Pieniądze i rzeczy cenne przesyłają na zewnątrz, dla wojska, dla partyzantów. Bieliznę, odzież, buty rozdają obdartym, brudnym, bosym. Żywnością zasilają głodnych. A dla siebie nie zatrzymują nic, bo chcą, żeby w dłoni sięgającej nie zadrżała żadna zgubna żądza posiadania, żeby w oczach patrzących na przywożone transporty nie zabłysła nigdy radość. W swej organizacji unikają korzyści osobistej"<sup>49/</sup>.

Można więc i w obozie zachować poczucie godności, braterstwa, nieść pomoc innym. Są jednak i ludzie zagubieni albo z gruntu zli, których obóz deprawuje jeszcze bardziej. Przywołajmy



jeszcze dwa przykłady. Pierwszy dotyczy typowej dla literatury obozowej postaci "dobrego funkcyjnego": "Monika dowiodła swym postępowaniem, że będąc funkcyjną można ułatwiać życie i pomagać towarzyszkom. Niestety, bardzo szybko zastąpiono Monikę jakąś energiczną prostytutką krakowską, która z niezwykłą przyjemnością i znanstwem biła podlegające jej kobiety"<sup>50/</sup>. prostytutka, a więc ktoś, kto jest nosicielem zła. Nie nabywa tych cech w obozie, ona już z nimi przyszła, mówi się tu przecież o znanstwie. I przykład drugi: "Sonderkommando, pijani Żydzi traktujący ginących braci-Żydów tak samo jak SS-mani. Smutny przykład zagubienia człowieka w płonącej dżungli zwanej Birkenau"<sup>51/</sup>.

Obóz zostaje przyrównany do Sądu Ostatecznego i piekła, gdzie każdy zostaje osądzony. Skojarzenia tego typu powodowane są przez opisy rzeczywistości obozowej, która rozciąga się zaraz za bramą, rzeczywistości wyizolowanej ze świata zwykłych ludzi. Przejście bramy jest pierwszym stopniem wtajemniczenia, inicjacją w misterium zła: "Po obu stronach bramy, jak u wrót mitycznych piekieł, wyją, ujadają, pienia się z wściekłości i prężą na smyczach wielkie psy wytresowane w rzucaniu się na ludzi. Za każdą kolumną, zależnie od jej liczebności, rusza od bramy kilku SS-manów, dźwigając ręczne karabiny maszynowe i prowadząc psy"<sup>52/</sup>. Szmaglewska jednak wyraża przekonanie, że z tego piekła człowiek może wyjść nieskażony, że może ono być oczyszczającą próbą. Sugeruje to zakończenie - obraz więźniów wracających z obozów do nowego, twórczego życia. I w tym wypadku obroną człowieka jest poczucie godności i ideały etyczne, których nie wolno mu zaprzepaścić. Na dnie największego upadku, w obliczu największych cierpień obowiązkiem każdego jest bowiem ocalenie swego człowieczeństwa. I ludzie, według Szmaglewskiej, dokonali tego. Pisarka dowodzi, że zniszczeni fizycznie - zachowali zdrowie moralne i potrafili się złu przeciwstawić.

Jeszcze wyraźniej ten typ problematyki występuje w powieści Szmaglewskiej "Krzyk wiatru", której tematem jest konspiracja w obozie. Bohaterowie tej powieści stanowią typ postaci zbliżony do tego, który wystąpił w opowiadaniach Żukrowskiego. Są ludźmi, których obóz nie zdołał złamać, poddali mu się tylko pozornie, cały czas jednak obserwują obóz jakby od zewnątrz. Przynależ-

ność do organizacji daje im przewagę nad resztą więźniów, przewagę nadziei, że koniec cierpień jest bliski. Główny bohater, Piotr, właściwie w bardzo niewielkim stopniu przypomina więźnia. Jego wędrówka po obozie staje się pretekstem do ukazania innych osób, ich zachowania się w tej rzeczywistości, ich nieugiętej postawy i sposobów obrony przed obozem. Przed zgubnym działaniem obozowych warunków, nie przed śmiercią. Mają oni bowiem świadomość skazania, ale chcą umierać śmiercią męczeńską, godną, wyprostowani i dumni. Pozostają do ostatka po stronie życia i wartości z życiem związanych. I próbują w obozie stworzyć sobie minimum "normalności", żyć tak, jakby nie istniała śmierć. To chroni przed zwątpieniem i utratą nadziei - największymi klęskami człowieka: "- Jak ci się chce w tej sytuacji wiersze pisać? - Jak mi się chce? To moje życie. Komin? - pewnie. Pójdzie się do komina, jeżeli przedtem nic nie nastąpi. Ale czy trzeba spodlec? Ja chcę żyć do końca. W naszym transporcie było jedno młode małżeństwo żydowskie; jak się dowiedzieli, że jedziemy do Oświęcimia, to zrozumieli, co to znaczy. Może rozpaczali? Nic podobnego! Żegnali się, on ją kochał przez całą drogę, przy wszystkich, jakby byli sami. To właśnie jest piękne. Żyć do końca pełnią siebie"<sup>53/</sup>. To wyznanie stanowi jakby życiowe credo dla człowieka w obozie. Tak właśnie trzeba, ażeby śmierć przezwyciężyć. Żyć, ale nie za wszelką cenę, nie za cenę zbrodni, upodlenia, zaprzędania się złu. To w ogóle nie wchodzi w grę, o tym więźniowie nie myślą. Wprost przeciwnie, zachowują postawę nieugiętą, przyjmują role męczenników, tak dobrze znane z tradycji. Szmaglewska pokazuje, jak dobrze są do nich przygotowani, pomimo że nikogo z nich nigdy nie uczono, jak się zachować w obozie: "Dziewczyna zaplotła ręce na plecach, odwróciła głowę. Wcale nie grottgerowska w typie, przecież odtwarzała którąś z wyniosłych kobiet czasu powstania styczniowego. Umiała przetrwać indolencję milcząco, była przygotowana i świadoma, że to może się stać któregoś dnia, całe wychowanie szkolne i domowe dawało jej widocznie dziesiątki przykładów odwagi, umacniało ją w przekonaniu, że bohaterstwo jest nieodłącznym elementem życia i wszelkiego działania w tym kraju, że nawet myśl o męczeństwie nie może człowieka powstrzymać od udziału w walce. Teraz przyszła chwila, kiedy po latach obozu trzeba się było pożegnać z

"dobrą pracą" pod dachem baraku i czekać na wszelkie niewiadome konsekwencje. Milczała. Nie poświęciła jednego spojrzenia hitlerowcowi pomimo jego dramatycznych krzyków. Ani jednego słowa wyjaśnienia, nie mówiąc już o prośbach"<sup>54/</sup>. Piotr obserwujący tę scenę ma duży dystans do zachowania się dziewczyny i jego romantycznych rodowodów. Ale jednak przyznaje: "Narkotyk narodowy, zrosnięty z naszą tradycją, ułatwia może przeżycie podobnych momentów, ale trochę teatru w tym jest na pewno"<sup>55/</sup>. Przede wszystkim jest to jednak przykład, że można się nie poddać, wzdr postępowania dla innych.

Do skrajności w schematyzacji obozowej rzeczywistości dochodzi Zofia Posmysz w swojej powieści "Pasażerka", słynnej dzięki filmowej wersji A. Munka. Tutaj obóz i sytuacja obozowa zostają jak gdyby unieważnione, zepchnięte do roli tła dla pojedynku dwóch kobiet: SS-manki Lizy i więźniarki Marty. Jednak uosabia zło - druga dobro - dumę, nie dające się złamać poczucie godności. Moralne zwycięstwo Marty, która cudem przeżyła obóz, ukazuje się tak jasno i wyraźnie właśnie wtedy, gdy obie kobiety spotykają się po wojnie. Marta wróciła do życia, do świata; nie wiemy, ile w niej pozostało z obozowych wspomnień. Liza żyje tylko przeszłością i strachem przed karą. Jeden z epizodów, które wspomina była SS-manka, jest szczególnie znamienity, odsłania bowiem całkowicie mechanizm podziału świata na białe i czarne, a przede wszystkim zupełną bezsilność i niemoc zła, za którym przecież stoi potężna siła: "Nasze róże. Z naszych oranżerii w Rajsku. My, niemieckie kobiety, zostałyśmy z nich ograbione. Nasze róże. Nigdy nie dostałam takich, nie mogłam nawet o nich marzyć, a dla nich, dla tych numerów, było to takie proste. Robili dla siebie wszystko. Wystarczyło słowo tamtego, żeby ktoś w Rajsku dał je tym szmuglerom z Essenfahrerkommando... I cóż z tego, że byli zamknięci?..."<sup>56/</sup>.

Świat obozów koncentracyjnych, tak jak rysuje się on w przytoczonych tutaj utworach, jest całkowicie wyizolowany. Obóz stanowi wyspę, nawet na tle rzeczywistości wojennej. Druty odgradzają go od reszty świata granicą nie do przekroczenia. Rządzi się swoimi prawami, pozornie zupełnie niezależnymi od sytuacji ogólnej. Wszystko to powoduje, że rzeczywistość obozowa, tak jak została ona ukazana, jest rzeczywistością bez historii.

Pozostaje całkowicie w sferze mitu. Przede wszystkim jest to mit walki dobra ze złem, ukazany tutaj w formie nieomal modelowej. Z tego również powodu doszło do ostrego konfliktu i polemik literackich po ukazaniu się opowiadań obozowych Tadeusza Borowskiego. Właśnie dlatego, że pisał on o historii, o człowieku w historii i o moralności w historii. Wizja historyczna i wizja mityczna okazały się dwoma bardzo różnymi obrazami tej samej rzeczywistości. Co charakterystyczne - obie te wizje tworzyli ludzie, którzy przeżyli obóz, na obie składały się te same fakty. Inny jest tylko stosunek do faktów i refleksje, jakie z nich płyną. Uwagi te dotyczą zresztą nie tylko literatury obozowej, podobnie wygląda sytuacja w innych utworach traktujących o wojnie i okupacji. Może tylko literatura obozowa ze szczególną wyrazistością ujawnia schematyzację i mityzację doświadczenia historycznego. W odniesieniu do całości literatury okupacyjnej pisał na ten temat M. Komar: "Otóż upowszechniana i społecznie akceptowana wiedza o tym okresie przekształciła się w nieomal już prądziejowy mit walki Dobra ze Złem, starcia między Ciemnością i Światłem. Jest więc tylko stosunkiem do wydarzeń zachodzących w latach 1939-1945. Z daleko posuniętą obojętnością traktuje fakty i życiowy konkret, stara się od nich uwolnić, bo mit istnieje o tyle tylko, o ile umie wyrazić swą samoistność, o ile umie zerwać w sposób jednoznaczny więź z historią, z której wyrósł. Pamięć świadków jest użyteczna wówczas, gdy potwierdza prawdziwość ogólnego kształtu mitu, jest odrzucana, gdy chce weryfikować szczegóły. Zresztą pamięć szybko płowieje: pochłania podsuniętą mitologię, identyfikuje się z nią tak, że wreszcie traci poczucie odrębności własnego doświadczenia"<sup>57/</sup>.

Nawiązując do wypowiedzi M. Komara M. Janion zwraca uwagę na niebezpieczeństwa zagrażające polskiej świadomości i polskiej literaturze, wypływające z faktu istnienia podziału i przeciwstawienia sobie mitu i konkretu: "W polskiej świadomości społecznej i polskiej prozie, połączonych ze sobą więzami wzajemnej projekcji, mit pożarł konkret, mit broni się przed konkretem, który stanowi dlań największe niebezpieczeństwo, gdyż zawiera w sobie nieodpartą prawdę szczegółu, doświadczenia, pamięci - jeszcze nie zmistyfikowanych, jeszcze nie zastygłych w bezpieczny i łatwy kształt zbiorowego komunału. Mitologiczny komunał porząd-

kuje rzeczywistość wojenną i okupacyjną według tego samego schematu - wszystko jedno, czy posługuje się przy tym stylistyką westernową, czy ekspresjonistyczną. Jest to w istocie pradawny schemat wszelkich mitologii religijnych i opowieści epickich, schemat heroiczych zmagania sił Dobra i Zła, szlachetnych obrońców słusznej sprawy i wysłanników piekieł. To, że kultura popularna posługuje się takimi schematami, jest zupełnie zrozumiałe i nie powinno wywoływać ani zdziwienia, ani potępienia. W ten sposób bowiem dokonuje się upowszechnienie i przyswojenie społecznie akceptowanej skali wartości, obejmującej sprawę dla danej wspólnoty podstawowe i pierwiastkowe. Gorzej jednak, gdy podobne schematy przekształcają się w prawdy absolutne, to znaczy takie, których nie można ani zakwestionować, ani ominąć - pod groźbą oskarżenia o narodowe odstępstwo, o cynizm i immoralizm, nihilizm i podstępłą obronę swojej obcości i inności, a w gruncie rzeczy - wrogości bądź obojętności wobec narodowego interesu głównego"<sup>58/</sup>.

Mitologizację wojennej i obozowej rzeczywistości widać doskonale na jednym jeszcze przykładzie - stosunku do wroga i w sposobie przedstawiania go w naszej literaturze. Przywołajmy kilka przykładów. Wojciech Żukrowski, "Kantata": "Znasz ten typ młodzieńców - blondynków z niebieskimi oczami, o spojrzeniu pełnym okrutnej ciekawości. Cera ich jasna, prawie dziewczęca, a tak czystociutka, jakby świeżo wyszli z kąpieli. Ale czystość tak pedantyczna przywodzi jakieś zmysłowe skojarzenia, nawet u mnie"<sup>59/</sup>. Jerzy Andrzejewski, "Przed sądem": "Oficerów było dwóch, obaj poniżej trzydziestki. Siedzieli za stołem, nie zdjawszy nawet nieprzemakalnych płaszczy i szturmowych kasków. Już tym bojowym ubraniem stwarzali wrażenie, że naprędce założony sąd polowy skończy się natychmiast. (...) Zadawał pytania starszy z oficerów, porucznik. Jego ciemna twarz sportowca o rysach regularnych i twardych wyrażała chłód i pogardę. Drugi oficer, płowy blondyn o wyglądzie pruskiego junkra, wsparłszy się szerokimi plecami o ścianę, obojętnie spoglądał w okno"<sup>60/</sup>. Jerzy Andrzejewski, "Apel": "Pierwszy szedł Hans Kreutzman. Spośród obozowych SS-manów był jednym z najmłodszych. Miał dwadzieścia, może dwadzieścia parę lat, lecz wyglądał na mniej, bardzo młodzieńczo, prawie niedojrzałe. Choć z dobrą niedba-

łością nosił długie buty i zbyt obcisły czarny mundur, coś w jego chodzie, w sposobie stawiania smukłych nóg, w linii pleców i ramion sprawiało, iż swoją sylwetką narzucał wrażenie nagości. Był jasnowłosy, o czarnych, mocno zarysowanych brwiach, delikatnym owalu twarzy, i łagodnych, niebieskich oczach<sup>61/</sup>.

Można jeszcze do tych opisów dodać wizerunek Niemca tak dobrze znany z polskich filmów wojennych. Podobieństwa są uderzające. Wróg bowiem, szczególnie ten oglądany z bliska, ten, z którym więzień wchodzi w bezpośredni kontakt, również jest schematyczny i również jest wpisany w mit. Wróg reprezentuje stronę zła i musi to być widoczne w jego wyglądzie i zachowaniu. Na schemat mityczny nakłada się w tym wypadku schemat inny - stereotyp Niemca i narodu niemieckiego w ogóle, wyobrażenia o niemieckim "duchu narodowym" itp. Obraz wroga w naszej literaturze wygląda więc tak, jak to przedstawia M. Komar: "Czarny mundur ozdobiony trupa główką, czapka z karykaturalnie przekrzywionym daszkiem, wysokie i lśniące buty, spodnie gallifet, jeśli lato, to koszula z podwiniętymi rękawami, na niej pas sportowo, nie dbale przerzuconego pistoletu maszynowego, ale w zasadzie czarny mundur wystarczy; pejcz, nogi w rozkroku, często okulary oprawne w cienki, złoty drucik. Jeśli ów hitlerowiec rozmawia z muzykiem, to umie zadziwić wiedzą o wczesnych koncertach klawesynowych Mozarta, jeśli z pisarzem - to zacytuje Hölderlina, Goethego może nawet Manna; uprzejmy, nawet w chwili, gdy skazuje swą ofiarę na śmierć, o tak, pamięta o świetnych manierach, choć umie być brutalny; skrzyżowanie kondotiera i cynicznego myśliciela, rześkiego wojownika i zdeprawowanego intelektualisty; zawsze przystojny, zawsze olśniewający złowrobną elegancją czerni, symbol zła i jego sprawnej organizacji, wysłannik piekieł, fascynujący bożek bólu i zniszczenia. SS-manowi przeciwstawiony jest Nasz: ubogi, obdarty, niegustowny. Jak w bajce, gdzie Zło kusi niebezpiecznym i zdradliwym pięknem, a Dobro skromne, szare, ukrywa się w ubogich lepiankach. Dobro oczywiście zwycięży, lecz zanim to się stanie - przedmiotem zachwyty będzie Zło w swej perfekcji, układności, elegancji"<sup>62/</sup>. Słabość fizyczna, nędza męczennika jest przeciwstawiona jego sile duchowej i cnotom moralnym, dzięki którym zwycięża. Jak w średniowiecznym moralitecie i żywotach świętych. Wiąże się to z pogardą dla dóbr doczesnych i filozofią wyrzeczenia. Bohater

wyrzekający się siebie, składający siebie w ofierze na ołtarzu ojczyzny i wolności miałyby zabiegać o majątek i zaszczyty?

Nie należy do mitu przykładać kryterium prawdy i fałszu i nie o to chodzi. Ważniejsza jest funkcja mitu w konkretnej rzeczywistości. Rzeczywistość historyczna, wojenna, była nie do zniesienia i mit był jedyną formą obrony przed historią. Uczył, że człowieka stać na najwyższe poświęcenie, że w najtrudniejszych warunkach potrafi obronić swoją godność, że są wreszcie wartości, za które trzeba zapłacić najwyższą cenę, cenę własnego życia. Potrafił ocalić nadzieję i przekonanie, że z tej wielkiej próby Dobro wyjdzie niepokonane i zapanuje nad światem. W sytuacji drugiej wojny światowej mit stał się co paradoskalne, integralnym składnikiem filozofii kłęski.

Pisząc o micie trzeba pamiętać, że wyrasta on jednak z historii, z konkretnej sytuacji historycznej, którą przekracza. Jest on w tym wypadku kategorią szerszą niż romantyczne stereotypy, do których się odwołuje. O wiele ważniejszy wydaje się tu jego wymiar uniwersalny, zdolność właśnie do przekraczania konkretnych uwarunkowań historycznych.

Opisany tutaj sposób reagowania na historię mieści się natomiast w ethosie walki wytworzonym przez romantyzm. Zostaje w nim bowiem zachowany zespół podstawowych wartości ludzkich i patriotycznych z wolnością jako kategorią nadrzędną, przy czym wolność rozumiana jest tu zarówno w odniesieniu do narodu i państwa, jak i w odniesieniu do jednostki, do jej wolności wewnętrznej. W tym wypadku mesjanizm jest jedną z możliwości, jakie człowiek sobie stwarza. Obozy i rzeczywistość obozowa tego nadrzędnego ethosu walki i wolności nie przekreślają, wytwarzają w jego ramach nowe bądź nawiązujące do już istniejących sposoby obrony, sięgając do schematów mesjanistycznych religijnych i laickich. Mesjanizm romantyczny był systemem uniwersalnym i równie uniwersalna staje się jego laicka wersja występująca w literaturze poświęconej drugiej wojnie światowej. Dzieje się tak przez wspólne obu tendencjom odwołanie do mitu - mit bowiem jednocześnie potwierdza<sup>a</sup> prawidłowość historii i jej powtarzalność, pozwala na jej usensownienie i przekroczenie. Wartości ogólnoludzkie objawione w micie są natomiast ponadczasowe, obowiązujące niezależnie od historii. Nakładają na człowieka obowiązki wobec ludzkiej

zbiorowości, jednostkową odpowiedzialność za drugiego człowieka, za własne czyny i postawy, za ludzkość wreszcie. W zamian mit niesie obietnicę wolności, nadaje cierpieniu i wysiłkom człowieka najwyższy sens.

### Przypisy

- 1/ A. Sikora, Dwie postawy mesjanizmu, (W:) Problemy polskiego romantyzmu, seria 2, ..., pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1974, s. 207.
- 2/ I. Opacki, Poezja romantycznych przełomów, Wrocław 1972, s. 130-131.
- 3/ Por.: A. Barszczewska, Szymon Konarski, Warszawa 1976, s. 243-246.
- 4/ M. Janion, M. Żmigrodzka, Romantyzm i historia, Warszawa 1978, s. 402.
- 5/ Cyt. za: Tamże, s. 403.
- 6/ Tamże, s. 402.
- 7/ M. Janion, Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa, Kraków 1979, s. 158.
- 8/ Tamże, s. 53.
- 9/ A. Sikora, op. cit., s. 216-217.
- 10/ T. Kroński, Wstęp do: G.W.F. Hegel, Wykłady z filozofii dziejów, przeł. J. Grabowski i A. Landman, t. I, Warszawa 1958, s. XXXIV.
- 11/ Tamże, s. XXIV-XXV.
- 12/ Z. Kuderowicz, Wolność i historia. Studia o filozofii Hegla i jej losach, Warszawa 1981, s. 26-27.
- 13/ J. Dobraczyński, W rozwalonym domu, Warszawa 1978, s. 116.
- 14/ M. Janion, M. Żmigrodzka, op. cit., s. 416.
- 15/ W. Żukrowski, Przed furtą, (W:) Z kraju milczenia, Warszawa 1968, s. 85-86.
- 16/ Tamże, s. 95.
- 17/ Tamże, s. 104-105.
- 18/ Tamże, s. 106.
- 19/ W. Żukrowski, Kantata, op. cit., s. 135.
- 20/ J. Dobraczyński, op. cit., s. 133-134.
- 21/ W. Żukrowski, Kantata, op. cit., s. 129.
- 22/ A. Mickiewicz, op. cit., s. 195.
- 23/ Z. Stefanowska, Historia i profecja, Warszawa 1962, s. 83.



- 24/ J. Dobraczyński, op. cit., s. 135.
- 25/ W. Żukrowski, Kantata, op. cit., s. 129.
- 26/ Tamże, s. 136.
- 27/ Tamże, s. 147.
- 28/ Tamże, s. 147.
- 29/ J. Dobraczyński, op. cit., s. 142-143.
- 30/ W. Żukrowski, Kantata, op. cit., s. 158.
- 31/ Tamże, s. 156-157.
- 32/ Tamże, s. 154.
- 33/ Tamże, s. 157.
- 34/ Z. Stefanowska, op. cit., s. 84.
- 35/ W. Żukrowski, Przedślowie, op. cit., s. 6, 10.
- 36/ Tamże, s. 7, 8.
- 37/ Tamże, s. 8.
- 38/ Tamże, s. 10.
- 39/ Tamże, s. 7, 9.
- 40/ W. Żukrowski, Pozdrowienie anielskie, op. cit., s. 127.
- 41/ W. Żukrowski, Pod śniegiem, op. cit., s. 189-190.
- 42/ M. Komar, Opisanie i wyjaśnienie części powodów, dla których w literaturze polskiej - mam tu na myśli powieść, dramat i scenariusz filmowy - nie powstało do tej pory i pewnie nie powstanie w najbliższych latach wielkie dzieło o czasach wojny i okupacji, Dialog 1973, nr 4.
- 43/ R. Caillois, Żywioł i ład, wybór A. Osęka, przeł. A. Tatar-kiewicz, Warszawa 1973, s. 175.
- 44/ Tamże, s. 166.
- 45/ J. Andrzejewski, Przed sądem, (W:) Noc, Warszawa 1945, s. 17.
- 46/ S. Szmaglewska, Dymy nad Birkenau, Warszawa 1964, s. 380-381.
- 47/ Tamże, s. 381.
- 48/ Tamże, s. 381.
- 49/ Tamże, s. 381-382.
- 50/ Tamże, s. 32.
- 51/ Tamże, s. 379.
- 52/ Tamże, s. 33.
- 53/ S. Szmaglewska, Krzyk wiatru, Warszawa 1970, s. 25.
- 54/ Tamże, s. 121.
- 55/ Tamże, s. 121.
- 56/ Z. Posmysz, Pasażerka, Warszawa 1964, s. 94.
- 57/ M. Komar, op. cit., s. 150.

58. M. Janion, *Wojna i forma...*, op. cit., s. 217-218.
59. W. Żukrowski, *Kantata*, op. cit., s. 154.
- 60/ J. Andrzejewski, *Przed sądem*, op. cit., s. 11-12.
- 61/ J. Andrzejewski, *Apel*, op. cit., s. 43.
- 62/ M. Komar, op. cit., s. 150.

## II. JAK PRZEKROCZYĆ ROMANTYZM

### 1. Romantyczna biografia w historii

Przedstawione tutaj propozycje interpretacji niektórych utworów literatury współczesnej w żadnym razie nie wyczerpują problematyki związanej z kontynuacją postaw romantycznych we współczesności. Można by wskazać inne teksty, gdzie te same problemy były rozwiązywane inaczej. Moim celem było jednakże wskazanie na wybranych przykładach jak żywotne są romantyczne wzorce i schematy, jak przedostają się one do literatury współczesnej, często bez udziału świadomości samych pisarzy. Bo chyba taka przede wszystkim sytuacja występuje w opisanych wyżej utworach. Mamy tu do czynienia z potraktowaniem romantycznej idei patriotyzmu i romantycznych wzorów zachowań jako czegoś oczywistego, z czym się nie dyskutuje, bo jak gdyby nie istnieje inna możliwość potraktowania tych zagadnień. Rzeczywistość drugiej wojny światowej zostaje dopasowana do zakorzenionych w świadomości obrazów, mówiących o tym, jaka powinna być postawa wobec wroga, jak z nim walczyć, co jest w tej walce szczególnie ważne i jakie z niej wynikają konsekwencje zarówno dla jednostki, jak i dla zbiorowości.

Ważną kwestią byłoby rozważenie, co i w jaki sposób kształtuje taką właśnie świadomość pisarzy. Można przyjąć, że zostali oni w dwudziestolecie międzywojennym w określony sposób wychowani - przez tradycję domową, szkołę, oficjalną propagandę. Byłoby to może jakieś wytłumaczenie, ale stanowczo niewystarczające. W jaki sposób bowiem wytłumaczyć fakt, że nie wszyscy jednakowo tej presji wychowawczej ulegli? Że jedni, jak Żukrowski, uznali wiek XIX jako jedyną możliwość, inni, jak Konwicki, potrafią zdobyć się na dystans, mają świadomość obciążeń wiekiem romantycznym i podejmują coraz to nowe wysiłki w celu przekroczenia romantyzmu lub wręcz zanegowania go, jak to czyni Różewicz. Zajmowałam się dotychczas utworami, powiedzmy, nieszczęśliwie oryginalnymi artystycznie, z tego względu, że w nich właśnie najlepiej uwidacznia się stereotyp i schemat. Może więc jest to

także kwestia talentu, zdolności pisarskich, umiejętności artystycznej syntezy, widzenia szerszego? Sprawa komplikuje się jeszcze bardziej, gdy rzecz całą rozważać nie od strony dokonań pisarskich - lecz od strony czytelniczego odbioru i wartości preferowanych przez czytelnika. I to nie tylko preferencji ilościowej - kto i ile, i jakich autorów czyta, ale także - np. jacy pisarze i jakie książki mają istotny wpływ na kształtowanie się postaw i wzorów zachowań współczesnego czytelnika, szczególnie młodego.

Próby dyskusji z systemem romantycznym, dystansu czy przekroczenia go, podejmują pisarze współcześni na różne sposoby. Spróbujmy prześledzić kilka możliwości tego typu, poczynając od twórczości Tadeusza Konwickiego. Jestem skłonna twierdzić, że jest to spośród pisarzy współczesnych twórca najbardziej uwikłany w problematykę romantyczną i jednocześnie traktujący romantyzm najbardziej przewrotnie.

Cała twórczość Tadeusza Konwickiego jest ustawicznym dopowiadaniem biografii pokolenia i własnej autobiografii. Są to coraz nowe warianty zawsze tego samego życiorysu, a jeśli coś się zmienia, to tylko rozkład akcentów, hierarchia ważności poszczególnych zdarzeń, pytań czy wspomnień. Zdarzeń oglądanych z perspektywy dnia już późniejszego, kiedy wszystko, co decydujące już się dokonało, ale trwa ciągle, nie da się zamknąć w historii, nie chce odejść, wyłania się w nocnym koszmarze, budzi krzykiem w środku nocy, domagając się ciągłego zstępowania w głąb przeszłości, gdzie każde nowe doświadczenie staje się punktem wyjścia do oświetlenia nim doświadczeń wcześniejszych, w ustawicznych próbach zrozumienia sensu, oswojenia zracjonalizowania koszmaru, wygładzenia go na tyle, aby móc z nim żyć.

Bohater tych powieści, jakkolwiek się nazywa, kimkolwiek jest i ilekolwiek ma lat, zachowuje swą tożsamość na przestrzeni całej twórczości Konwickiego. Każda nowa powieść to fragment jego biografii. Nie układają się one jednak w jakąś logiczną całość, od początku do końca, od narodzin do śmierci. Nie jest to opowieść o życiu konstruowana na zasadzie ciągu przyczynowo-skutkowego. To życiorys pogmatwany, ciąg obrazów, zdarzeń nagle wyłaniających się i równie nagle urwanych, nie wyjaśnionych do końca, nie dopowiedzianych. Zestawienie ze sobą zdarzeń z róż-

nych etapów życia, tych, które minęły, i tych, które dopiero nadejdą. Jak w "Kronice wypadków miłosnych", w której obok świata oglądanego przez kilkunastoletniego Witolda istnieje równoległe jego życie późniejsze, już po doświadczeniu wojny, u progu śmierci. Czy jak w "Zwierzoczkoupiorze" - tu dziesięcioletni Piotruś jest jednocześnie sobą, swoim ojcem i synem. Miasto, do którego przenosi się w marzeniach, przypomina do złudzenia obrazy Wilna, ciągle wspominane przez ojca. W cudownym ogrodzie spotyka chłopca, który jest jego sobowtórem, nawet imię ma składające się z tych samych głosek, tyle że ułożonych w innej kolejności. Piotruś żyje w wielu światach. Porusza się między nimi swobodnie - w marzeniach, we śnie, w wyobraźni karmionej doświadczeniem trzech pokoleń.

Taki typ opowieści zna już literatura. Jest to biografia daleka od realistycznej ciągłości, acz pełna realności, nie taka, do jakiej realiści przywykli - jest to w jakiś sposób biografia romantyczna. Konstruuje ją Konwicki na przestrzeni całej swej twórczości. Jest to jednak, jak okaże się później, biografia romantyczna "odwrócona". Tamta, powielana po wielokroć w różnych wariantach, realizowała w swojej modelowej formie wzorzec Mickiewiczowski - wiodła od Gustawa do Konrada, od tego co osobiste i jednostkowe do tego co ogólne, do działania w imieniu zbiorowości i poświęcenia się za nią. U Konwickiego będzie inaczej. Najpierw jest Konrad, potem dopiero Gustaw, i Gustaw zaczyna dominować. Sam sposób konstrukcji tej biografii pozostaje jednak ten sam. Obejmuje ona wewnętrzne i zewnętrzne życie bohatera. Jest splątana, nie dopowiedziana, otwarta. Zbudowana z fragmentów pozornie do siebie nie pasujących, ukazująca bohatera w coraz to nowych wcieleniach, nowych rolach, które przyjmuje. Swoista mozaika, którą dopiero trzeba ułożyć w logiczną całość, w której poszczególne części nabierają znaczenia, tłumaczą sens i koleje życia człowieka - jak w "Dziadach" części IV i jak w biograficznych dygresjach "Beniowskiego" Słowackiego.

W "Kalendarzu i klepsydrze" Konwicki wspomina swój przyjazd do Kolonii Wileńskiej w 1956 roku: "A tam dopadłem drewnianej przybudówki naszego domu, gdzie między belkami ukryłem w roku 1944 wszystkie swoje dokumenty i fotografie z dzieciństwa. (...) Właśnie sobie przeglądam z dotkliwym smutkiem te szpargały.

Arbeitsausweis z hitlerowską kurką. (...) Zdjęcie matki w bieli od stóp do głów, zalotnej, tajemniczej. Karta repatracyjna. (...) Vorläufiger personalausweis - całkowicie autentyczny, opatrzony moim zdjęciem, na którym wyglądam jak moja córka Marysia krótko ostrzyżona. Legitymacja ósmej brygady AK, zwanej oszmiańską, a na niej odcisk mojego palca. Sepiowe zdjęcie przedstawiające mnie jako dziesięcioletniego może chłopczyka, który stoi, nie wiadomo czemu, na stołeczku przed agencją pocztową. Zaświadczenie z NKWD, że pracowałem w zarządzie dróg publicznych jako robotnik, choć nigdy na żadnej drodze nie pracowałem. Legitymacja orderowa ojca z 1920 roku. Fotografia ciotecznego dziadka, który przypomina surowością twarzy rycerza księcia Giedymina. Zwolnienie lekarskie z pracy na litewskiej kolei. Nazywałem się wtedy, w roku 1942, Konvickas Tadas, miałem 166 cm wzrostu i 55 kg wagi<sup>1/</sup>. Jest tam i ślad młodzieńczej miłości - wierszyk wpisany ręką dziewczyny.

Zdjęcia, dokumenty autentyczne i fałszywe, choć te fałszywe też są na swój sposób prawdziwe, są prawdziwą częścią biografii. Zachowane przypadkowo, te a nie inne, nabierają znaczenia przez to, że przypominają minione. Pamiątki, tak wielkie znaczenie mające dla romantyków, którym - jak pisze Ireneusz Opacki - "będzie chodziło o odczytanie "wewnętrznego życia" epok i ludzi, będzie chodziło o czytelność "pamiątki" jako przekazu treści intymnych"<sup>2/</sup>. Podobne znaczenie będzie im przypisywał Tadeusz Konwicki. Z takich dokumentów zbuduje biografię swego pokolenia, dodając do nich jeszcze jeden, może najważniejszy - pamięć. Powyższa wyliczanka z "Kalendarza i klepsydry" jest bardzo charakterystyczna. Może stanowić jeden z kluczy do twórczości Konwickiego, do pisanej przez niego Księgi Życia.

Mimo całego swego splątania, niedomówień, powrotów i ucieczek od siebie, jest to księga kunsztownie zbudowana. Posiada kilka elementów konstrukcyjnych nadrzędnych i organizujących całość, rozłożonych w kilku warstwach, zawsze obecnych w każdej powieści, warstwach, które kolejno zdejmowane odkrywają coraz to nowe, rozleglejsze krainy mrocznej świadomości i podświadomości bohatera. Dwie podstawowe płaszczyzny czasowe - najbliższa nam współczesność i historia - lata drugiej wojny światowej, a także jeszcze wcześniejszy okres - dzieciństwo. Obie obecne

jednocześnie, nie jako równoległe nawet, ale splątane w nierozdzielne węzły. Wypadnie do nich jeszcze wrócić. I warstwa nadrzędna - pamięć, organizująca całość świata przedstawionego. Główny temat twórczości Konwickiego.

Romantyczna pamięć była ratunkiem, utopią ocalenia, czymś co pozostawało zawsze, w każdej klęsce. Ale była jednocześnie udręką, przekleństwem - świadomością, że powrót nie jest możliwy, a szczęście zostało utracone na zawsze. Wspomnienie prowadziło do przekonania, że wszystko przemija, rozpada się, ginie. Pamięć ocala bez wyboru - to co było dobrem i to co było zbrodnią. Uniemożliwia istnienie w teraźniejszości, kładzie swój złowrogi cień na przyszłość, jeszcze niewiadomą, a już bolesną. Romantycznego rozdwojenia "pamięci uczuciowej" doświadczają również bohaterowie Konwickiego. Pamięć pojawia się jak "raptowny skurcz" w dowolnym momencie, absurdalna w swym ciągłym narzucaniu się. Jak "zwierzoczkoupiór" - obecny zawsze, nieustannie pod powierzchnią świadomości, czyhający tylko, aby zaatakować: "Coś jakby strach chwyciło mnie za gardło. Jakieś dalekie, niejasne przypomnienie, przeraźliwy krzyk w nocy, śmiertelny krzyk porwanego z ziemi człowieka, człowieka unoszonego gdzieś w straszne nieznane". (Wne 80) "W każdym człowieku będziesz widział tych, których skrzywdziłeś. Każda twarz wyda ci się znajoma, w każdej odnajdziesz rysy zgryzoty, której ty przysporzyłeś. Wiesz, co cię gna z miejsca na miejsce?" (Sn 179) "Wtedy odpoczniesz w swej podróży, którą odbywasz po raz pierwszy pod prąd czasu, bo zawsze w pamięci, w snach, w wyobraźni tylko odchodziłeś, opuszczałeś, wyjeżdżałeś na wieki". (Nic 247) (podkr. moje - D.D.) "Jestem w podróży. Wyruszyłem w przyszłość, która będzie odbiciem przeszłości". (Os 255).

Pamięć jest tu drogą w głąb siebie, podróżą "pod prąd czasu", pielgrzymką do miejsc świętych i przeklętych. Czy można od niej uciec? "Wniebowstąpienie" jest książką o człowieku, który stracił pamięć. I on - jednak się od niej nie uwolnił. Nie zna swej przeszłości, tworzy jej hipotezy. Wszystko mogło się zdarzyć. Choć nie wiadomo co się zdarzyło, wiadomo jakie to było życie udręczone, niespełnione, od którego się ucieka: "Miał jakiś wypadek - powiedział cicho i konfidencjonalnie Lilek. - Stracił pamięć. Ale wygląda na takiego, co czmychnął przed

życiem, rozumie ciocia". (Wne 45) Bohater "Salta" ucieka w inny sposób. A właściwie tylko próbuje. O niemożności ucieczki mówi mu miejscowa wróżka: "Uciekasz przed przeznaczeniem, ale nie uciekniesz. Już szukają ciebie, już jadą z północy. Gdzie byś nie schował głowy swojej, wszędzie znajdą. (...) Niecierpliwy jesteś i wielkiego serca, ale urodziłeś się pod złą gwiazdą, wiele zamierzyłeś, mało spełniłeś, pociechy nie znajdziesz na świecie" (Os 175).

Dochodzimy tu do jeszcze jednej, najważniejszej chyba formuły pamięci u Konwickiego - jest ona przeznaczeniem człowieka - nie można się od niej uwolnić, nie można przechytryć. Przeznaczeniem dobrym lub złym, zapisanym w Księdze Świata. Romantyczny topos księgi jest tu bardzo na miejscu. Świadomość bohatera i narratora tych powieści staje się funkcją pamięci: "Przebywa w mętnej sferze jawy i mrzonki, gorączkowych halucynacji i rzeczywistości. Świat staje się dla niego sferą tajemniczych znaków, domagających się rozszyfrowania, niejasnych i zaskakujących spojrzeń, niepokoju o niewiadomym źródle. Fragmenty wspomnień nakładają się na teraźniejszość"<sup>3/</sup>. Ustawiczne próby rozszyfrowania znaków pamięci, odczytania hieroglifów tej Księgi wydają się być jedynym możliwym sposobem ocalenia.

Mówimy o drodze, ucieczce, Księdze przeznaczeń, o znakach przeszłości, które trzeba odczytać. Spróbujmy więc zrekonstruować wreszcie tę tajemniczą przeszłość bohatera, poskładać z ułomków wspomnień, starych fotografii, prawdziwych i fałszywych dokumentów, z krzyku nocnego, snu i wizji biografię człowieka szamocącego się przez wszystkie powieści Konwickiego.

Zaczyna się od dzieciństwa. Jak wszystko u Konwickiego - i ono jest dziwne, dwuznaczne i niezwykle. Odgródzona od świata dolina dzieciństwa nie stanowi Arkadii, nie jest miejscem bezpiecznym i szczęśliwym. Dziecko spotyka się tu ze śmiercią, strachem i cierpieniem. To nie jest sielski ogród, to raczej romantyczny labirynt z ukrytym wewnątrz Minotaurem, labirynt, po którym błądzi młody bohater, a wędrówka ta stanowi zapowiedź całych jego przyszłych losów. Już jako dziecko jest on "inny". Bardziej wrażliwy, zamknięty w sobie, żyje swoim własnym życiem w swoim świecie, na własną rękę dokonuje dzieła poznania. Taki jest Polek z "Dziury w niebie" i taki jest Piotruś ze "Zwierz-



człękouplora", choć na pozór obaj nie mają ze sobą nic wspólnego. Polek jest wychowany przez babkę, pozbawiony rodziców, co tu szczególnie ważne. To romantycy stworzyli "Charyzmat dziecka-sieroty, wybrańca Boga, dziecka obdarzonego z racji podwójnego wyróżnienia (przez dzieciństwo i przez sieroctwo) szczególną sakrą, sakrą dobra, piękna i prawdy"<sup>4/</sup>. Polek należy do tej właśnie kategorii romantycznych dzieci. Jest tym, który "budzi się po nocach ze strachu przed nieznanym światem i nieprzewidywanym tokiem swoich dni" (Os 9) Błąka się po okolicy, podąża ciągle ginącym śladem tajemnicy, sprawdza swoje przeczucia, zasłyszane gdzieś półwieści o zbliżającej się wielkiej odmianie, czymś co ma przyjść z zewnątrz, czego obawiają się wszyscy, ale nie on, wierzący w nieznanych przybyszów i nieznaną jeszcze - ale na pewno lepsze, piękniejsze życie, które oni przyniosą. Polek, który niemalże życiem przypłacił swoje śledzenie tajemniczej puszkarni. Pełni tu ona rolę analogiczną do romantycznych lochów, zamków, ruin, a więc miejsca tajemniczego, niebezpiecznego, pełnego złych mocy, czyhających na każdym kroku. Świat jest dla niego tajemniczy, fascynuje nieznanym, jest przeczuciem bardziej niż rozumieniem jego mechanizmów, jest labiryntem. Chłopiec traktuje to poznanie jako swoją misję, całkowicie się w nią angażuje. Szalony w swym zapamiętaniu, porywający się na każde ryzyko, niepokojący otoczenie Polek ma tu swojego oponenta. Mają ich wszyscy bohaterowie Konwickiego, który relacje międzyludzkie ustawia na zasadzie: "ja" i "inni". Do tej relacji i kategorii obcości wypadnie jeszcze powrócić. W tym miejscu zasygnalizujemy tylko, że problem ten pojawia się już w świecie dzieciennym. Jest to obcość dziecka romantycznego, wybranego, obdarzonego "okiem wewnętrznym", a przez to wyizolowanego z otoczenia. Unika ono rówieśników, jest inne zarówno w samotności, którą wybiera, jak i podczas wspólnych zabaw, gdy nagle się zamyśla, przystaje, odchodzi do jemu tylko wiadomych spraw.

W "Dziurze w niebie" kontrast ten świadomie został wyjaskrawiony przez wyraźnie ironiczne potraktowanie postaci Zenusia, bo o niego tu chodzi, on jest postacią niejako symetryczną względem Polka. I to właśnie Zenuś, grzeczny, czysty, dobrze wychowany chłopczyk, przedmiot złośliwych dowcipów kolegów, słynie w

szkole z wypracowań, które ciągle pisze. W tej postaci pokazuje Konwicki dwoisty stosunek do tradycyjnej szkolnej nauki patriotyzmu, propagującej romantyczne stereotypy, kształtującej i wpajającej od najmłodszych lat narodową polską mitologię rycersko-żołnierską. Oto fragment jednego z wypracowań Zenusia: "I poszli nasi chłopcy w bój, w śmiertelną krwawą walkę o wolność ukochanej ojczyzny. Przebiegali bory, lasy, przemierzali drogi i wertepy, miedze i żyzne pola, rosząc ziemię ojczystą rubinowymi kropli (sic!) posoki..." (Dz 12) Konwicki ironizuje, wyszydza taką postawę, określone wzorce zachowań i sposoby myślenia. Ale jednocześnie ujawnia ich tragiczną aktualizację w niedalekiej już przyszłości, w czasie, gdy te właśnie postawy sprawdzało się w konkretnej walce. Konsekwentnie i ostatecznie.

Polek styka się bardzo wcześnie ze śmiercią, a jest to śmierć samobójcza obcego człowieka, który pewnego dnia przybył do osady. Chłopiec nie tylko obserwuje przygotowania i śmierć nieznanego. Znajduje jego pamiętnik, a w nim opis swojego własnego życia i zapowiedź dalszych losów, które może dopiero przeczuwa, bo na pewno nie rozumie jeszcze, że chodzi właśnie o niego. To wszystko wiąże losy Polka i nieznanego, który wrócił do opuszczonej przed laty doliny, aby tu umrzeć. Spotykamy w tym miejscu jeszcze jeden motyw typowo romantyczny - motyw znalezionego rękopisu, listu, dziennika, testamentu. Wiele utworów romantycznych posiada wręcz prolog lub epilog wyjaśniający, że tekst został przypadkowo odnaleziony, a jego autor jest nieznaną. Rzekomy wydawca niejako dopowiada czy wyjaśnia dalsze dzieje bohatera i zakończenie wydarzeń. Ale może się tu znaleźć także coś więcej - zapowiedź przyszłych wydarzeń, wieszczby i jasnowidzenia. Zagubiony i odnaleziony rękopis to jeszcze jeden hieroglif, jeszcze jeden zespół znaków w Księdze Kosmosu, przekazany człowiekowi do odczytania. Oczywiście nie każdemu człowiekowi, tylko temu przez los wybranemu, przez Boga naznaczonemu. W "Dziurze w niebie" będzie to właśnie dziecko - Polek.

Drugim przedziwnym dzieckiem jest u Konwickiego Piotruś ze "Zwierzoczekoupiora". Żyjący całkowicie w krainie marzeń, śniący swojego ojca, kraj jego dzieciństwa i - jak romantyczne dzieci - naznaczony piętnem nieuleczalnej choroby, jest również jednostką wyróżnioną, obdarzoną ogromną inteligencją, siłą wyo-

braźni. I on jak Polek, widzi to, czego nie dostrzegają inni, draży swoją wielką tajemnicę. Tu także pojawia się przeczucie katastrofy - tym razem będzie to kometa (znowu motyw romantyczny), która zderzy się z ziemią - katastrofy, która się nie spełni. Piotruś istnieje na granicy dwóch odrębnych światów - tego realnego warszawskiego i tego ze snu, marzenia. I chyba ten drugi jest jego światem właściwym, on włącza to dziecko w łańcuch doświadczeń ojca, przekazuje jego pamięć, obraz podwileńskiej doliny, starego Wilna, złotego dworku, gdzie odnajdzie swego sobowtóra.

Piotruś należy do tej samej rodziny romantycznych dzieci, co Orcio z "Nie-Boskiej". Podobnie jak on upośledzonych przez nieuleczalną chorobę, skazanych na wczesną śmierć - wszak wybrańcy bogów umierają młodo. Orcio jest poetą i jasnowidzem. Musi oślepnąć, aby mógł swym wewnętrznym okiem zobaczyć więcej niż dorośli, niż ojciec nawet. Zdolności poetyckie, ogromną wrażliwość i niepospolitą wyobraźnię ma także Piotruś. Rzeczywistość, w której żyje, staje się dla niego tylko miejscem, od którego ucieka. Sam kreuje swój świat, a raczej wiele różnych światów, które stają się jego absolutną własnością; tam realizuje się on całkowicie, tam jest jego labirynt - w tajemniczym ogrodzie, złotym dworku, w podziemiach i starym mieście położonym w dolinie. To są miejsca, gdzie sprawdza się jako człowiek i gdzie realizuje swoje własne dzieło poznania. I to jest jego nowa, wyłączna rzeczywistość. Przestaje się liczyć, że istnieje ona jedynie we śnie i w marzeniu.

Obraz dzieciństwa nosi u Konwického piętno późniejszych doświadczeń bohatera. Oglądany jest przez ich pryzmat. Właśnie wobec tego, co stało się później, niemożliwy jest już świat bez troski, prosty, niewinny i nieświadomy. To dziecko jest skażone swoją przyszłością, nosi ją w sobie od początku, jak w "Godzinie myśli" Słowackiego. Przyszłość daje znać o sobie strachem przed pustym pokojem i przed Sądem Ostatecznym. Konwicki pisze: "Rzadko ma dar jasnowidzenia uczony profesor, częściej prostak, analfabeta i nieuk". (Kal 375) Dodajmy za romantykami - także dziecko.

Dzieciństwo to także lata szkolne. Tu zaczyna się kształtować światopogląd, a wzorce wpojone przez szkołę sprawdza się i

konfrontuje w dorosłym życiu. Jaka była szkolna młodość bohaterów Konwickiego? Szczególnie to ważne dla jego pokolenia. Ta szkoła przecież wpoila w tych młodych ludzi określone postawy wobec historii, z którą już niedługo przyszło im się zmierzyć. Ze szkołą wreszcie wiąże się pierwsze doświadczenia lekturowe, świat ksiązek, również kształtujący młodą wyobraźnię. Gustaw z IV części "Dziadów" oskarży swego nauczyciela, że nauczył go czytać "książki zbójceckie". A młodzież Konwickiego? Co wyniosła ze szkoły? "Nasze gimnazjum: ogromny gmach na górze, która kiedyś była miejscem kultu pogan litewskich. (...) Elitarna szkoła wybrańców, nosząca imię ostatniego króla polskiego, który miał szczęście. (...) Wojskowa dyscyplina i kółka samokształceniowe. Kiedy grzmieliśmy paradnym krokiem główną ulicą miasta, publiczność patrzyła na nas jak na młodych bogów, jak na posłańców nieba, którzy przybywają na ziemię w niezmiernie ważnej misji. W naszych klasach wisiały hasła sławiące czyn. Czyn z dużej litery. Podczas okupacji gimnazjum zeszło do podziemia. Idea Czynu stała się realna" (Nic 28) "Moje pokolenie zaczytywało się w książkach na śmierć. Co gorsza, moje pokolenie wierzyło w książki. (...) I każdą książkę przechorowaliśmy ciężko, bo wierzyliśmy każdej książce. Kiedy spadła pierwsza bomba na Wilno, ja wypełzłem na świat, opity ambroją książkową jak pijawka krwią. A z tych naszych polskich, polsko-polskich i nad-polskich książek wyrwaliśmy niczym główną stronę jeden jarzący się imperatyw: umrzeć za Polskę" (Kal 74).

Konwicki ironicznie dystansuje się tutaj wobec literackiego rodowodu wartości wychowawczych wpajanych przez szkołę. Bo że były literackie - to jedno - a że potem realizowało się je w życiu, potwierdzało w walce, która literaturę przekraczała - to drugie. Stąd ironia u Konwickiego i tutaj, jak w całej jego twórczości, ma zabarwienie tragiczne, jest wyrazem świadomości syntetyzującej całość doświadczenia, szukającej źródeł i wytłumaczenia określonego kształtu biografii bohatera. Dla tego pokolenia wszelkie dyrektywy moralne i patriotyczne okazały się bowiem szczególnie ważne. Młodzi bohaterowie Konwickiego pochodzą z Wileńszczyzny. Żyją oni w specyficznym świecie, gdzie styka się wiele narodowości, piętrzy się wiele konfliktów. Tam patriotyzm należało manifestować, chronić swoją odrębność. Teraz to

jeszcze nie jest trudne. Świat skomplikuje się wtedy, gdy wkroczy historia, gdy trzeba będzie opuścić tę granicę między Wschodem i Zachodem, włączyć się w potok dziejów i wybrać ten właściwy kierunek. To już następny etap biografii, układający się w zadziwiającą analogię z losami pokolenia powstania listopadowego.

Drugim obok szkoły, ale może ważniejszym terenem kształtowania się postaw młodzieży jest dom rodzinny. Konwicki kreśli wiele jego opisów. Przytoczmy dwa, bardzo znamienne. Bolesław "Z oblężonego miasta" mówi: "Mój ojciec był człowiekiem uosobionym nader patriotycznie. Pochodził z rodziny niezbyt zamożnej, która wiele ucierpiała w czasach rozbioru Polski, deklasując się prawie zupełnie. O ile nie mógł uzyskać większego wykształcenia ogólnego, o tyle odebrał mocne i trwałe wychowanie patriotyczne. Przypuszczam nawet, że wartości religijne i narodowe rekompensowały mu wszystkie niedostatki życiowe" (Zom 22). Drugi opis znajdziemy w "Rojstach" - to też postać ojca utrwalaona w legendzie rodzinnej, ojca-bohatera, którego czyny stale są przypominane przez odznaczenia przechowywane w jego pokoju. I opisy domu państwa Skrzyniewiczów, gdzie kultywuje się tradycje narodowe, śpiewa patriotyczne piosenki na młodzieżowych wieczorkach i celebrowa polskie obrządki, gdzie dużo się mówi o powinności, a miarą człowieka są jego żołnierskie i patriotyczne cnoty. Podstawowym zabiegiem formalnym w tego typu opisach jest pastisz, aluzyjne nawiązanie do tradycji już poromantycznej, choć z niej się wywodzącej, do powieści Orzeszkowej i Rodziwiczówny. To one stworzyły postać prawego Polaka i modelowy obraz kresowego polskiego domu, ubożającego wskutek działalności powstańczej (repressje po powstaniu styczniowym), ale kultywującego żelazne zasady moralne i patriotyczne. Domu, gdzie pamięta się o tradycji i zachowuje cechy narodowe.

Okres dorastania, pierwszych samodzielnych doświadczeń, staje się jednocześnie inicjacją w religię patriotyzmu. Młodzieży przekazuje się i wpaja tradycyjne, z czasów powstań i rozbiorów pochodzące wzory zachowań, system wartości i powinności. Czyni to dom, szkoła, a także Kościół (por. "Z oblężonego miasta"). Jak tyle poprzednich pokoleń i to jest również przygotowane w odpowiedni sposób do odegrania swej dziejowej roli.

Zanim jednak świat marzeń o czynie przybierze konkretny kształt, stanie się tego czynu koniecznością, jest wcześniej przecucie katastrofy, przecucie zbliżania się czegoś wielkiego i wszechogarniającego. Wróżby, przecucia, zapowiedzi zbliżających się zmian ustawicznie powracają w tych powieściach. To wieści o nieznanym przybyszach z "Dziury w niebie", wielokrotne zapowiedzi w "Kronice wypadków miłosnych", gdzie cały czas czuje się niejasne napięcie, oczekiwanie kataklizmu. Jedną z postaci w "Maturze" przed decydującą bitwą deklamuje wiersze o innych wróżbach, innym czasie, który uzyskuje tu zaskakującą aktualizację:

O roku ów. Kto ciebie widział w naszym kraju!

Ciebie lud zowie dotąd rokiem urodzaju

A żołnierz rokiem wojny, dotąd lubią starzy

O tobie bając, dotąd pieśń o tobie marzy...

Konwicki nawiązuje tu do konstrukcji typowo romantycznych. W literaturze romantycznej bowiem spotykamy całe zastępy wróżbitów, jasnowidzów, proroków natchnionych przez Boga, zdolnych odczytać znaki, którymi historia zapowiada ważne dla ludzkości wydarzenia. Nic nie dzieje się przypadkowo, wszystko jest zapisane w Księdze Kosmosu i objawione człowiekowi w rozmaity sposób. Przypomnijmy także tradycję późniejszą - z romantyzmu się wywodzącą - "Trylogię" Henryka Sienkiewicza, szczególnie zaś początek "Ogniem i mieczem". Burzliwa historia Polski wytworzyła swoisty typ oczekiwań i nastawienie na odczytywanie wieszczb, prorocत्व i przecuć. Każdy okres spokoju i stabilizacji wydaje się jedynie okresem przejściowym. "Ja wam mówię, że coś będzie. Dwadzieścia lat spokoju w naszym kraju, to jakoś nie tak. Podobno całą noc leciały samoloty na zachód" - powie jeden z bohaterów "Wniebowstąpienia" (WNE 22). Te słowa wypowiedane są długo po wojnie, w naszej współczesności.

Tamte przecucia się sprawdziły. Gwałtowne wkroczenie w historię staje się katastrofą, zachwianiem ładu świata, totalnym zagrożeniem, przed którym nie ma schronienia. Romantyczny młodzieńiec wyruszał w świat, opuszczał dom rodzinny, świat był dlań do zdobycia. Pokolenie Kolumbów też stanęło do walki o nowy świat. Tyle, że nie jest to sytuacja odejścia z wyboru. Oni stanęli przed bezwzględnością konieczności: "A co to jest wojna? To moja

młodość. To tak jak odrabianie lekcji, chodzenie na wagary, gra w piłkę nożną, słuchanie słowika wieczorem, pierwszy przyływ pożądania". (Os 52) - powiedzą po latach. Przyszło im teraz uczyć się nowego alfabetu życia, ustawicznej konfrontacji wpojonych im wartości z okrutną i nową rzeczywistością. Początkowo nie ma dylematów, rozterek. Wybór jest prosty, łatwy - żyli w czasie, który domagał się czynu. Bohater Konwickiego przystępuje do walki, przekonany o absolutnej słuszności tej decyzji: "Ojciec mój przekazał szkołę matce i pieszo pobiegł, tak, dosłownie pobiegł do Wilna. Wiem, że awanturował się długo w wojskowej komendzie rejonowej, gdyż nie chciano go zmobilizować z powodu nieodpowiedniej kategorii. Wojna zapowiadała się na krótką i zwycięską, ojciec drżał po prostu, że straci okazję do obrony kraju" (Zom 29). Obowiązek obrony ojczyzny jest tu zaszczytem, walka rozpatrywana jest właśnie w tych kategoriach. Wybuch wojny jest momentem przełomowym, świadomy tej przełomowości bohater musi w nim uczestniczyć. Być jak najbliżej tego miejsca, gdzie odmienia się bieg historii. Jest jeszcze euforia i obawa, żeby "zdążyć", żeby być na posterunku. "Proboszcz organizował w tym czasie szpital polowy". A młodzież szła do partyzantki: "Zeskoczywszy ze stryszku, gdzie spałem na sianie, spostrzegłem przebiegające w mroku postacie. Nawoływały się po polsku. Domyśliłem się, że to partyzanci. Bez namysłu przyłączyłem się do nich. Biegliśmy przez pola, wyłamywaliśmy płoty, potykaliśmy się o niewidoczne w mroku kamienie. Nie mogłem jeszcze zorientować się co do kierunku naszego natarcia..." (Zom 46).

Nie ma tu jeszcze grozy wojny. Jej brutalności, rozdzierających dramatów moralnych. To urok i piękno wojny, oglądanie jej przez pryzmat lektur, mitów; to okazja, aby włączyć się w zaszczytny ciąg bohaterskich pokoleń. Bohater Konwickiego ma świadomość, że uczestniczy w czymś, co jest kontynuacją "chlubnych tradycji", o czym uczono w szkole i w kościele, co wspominało się w domu. Przechowała się ta tradycja wszędzie, na każdym kroku można ją było odnaleźć: "Nasza puszcza była twierdzą wszystkich powstań polskich. Od losów powstańczych brały nazwę puszczańskie pagórki, doliny, uroczyska. Po powstańcach zostały kamienne i drewniane krzyże. Przetrwały aż do ostatniej wojny jakieś legendy, bajki, gadki". (Nic 8) Wojna jest tu przygodą,

bohaterską awanturą, westernem. Okazją do zaprezentowania odwagi, tematem przechwałek, pretekstem do wyolbrzymienia swego żękomego bohaterstwa i okazją, szansą do stania się bohaterem prawdziwym. Męska sprawa silnych ludzi. Urok partyzanckich postojów, podchodów, brawurowych zasadzek na nieprzyjaciela. Konwicki w pełni świadom jest tego typu tradycji i wzorów. I dystansuje się wobec nich właśnie poprzez ujawnienie i skonstrastowanie z opisami innymi, gdzie dominuje groza i chaos wojny. "Przy oknie żandarm popisywał się przed nowymi: - Wyskoczyłem, patrzę, a tu tyraliera Niemców. Chwytam granat i sam jeden... Spotkał wzrok majora, zmieszał się" (Zom 62). Także i w ten sposób tworzy się narodową mitologię - zdaje się mówić Konwicki. Albo przykład inny: sarmacka, sienkiewiczowska wersja: "Chyba miał jakiś instynktowny pociąg do awanturnictwa. To życie partyzanckie, gwałtowne, pełne niespodzianek, wyzute z dyscypliny, barwne, odrobinę bandyckie, a trochę rycerskie, widocznie mu się podobało. Był zawsze pierwszy do patrolu, do żunackiej akcji, do bijatyki z kolegami, do wiejskich dziewuch, które nigdy nie nosiły stanika i majtek" (Nic '59).

Była to przygoda niebezpieczna. Ślad partyzanckich wędrowek znaczyły mogiły. To bardzo charakterystyczne dla polskiej literatury o wojnie - prawie nie ma tu grobów - zawsze są mogiły. Obraz mogiły ukształtowany i rozpowszechniony w literaturze chyba od czasu "Nad Niemnem" Elizy Orzeszkowej, która podjęła i utrwaliła ten tak charakterystyczny dla poezji romantycznej motyw, powraca często, zwłaszcza w utworach obracających się wokół narodowych powstań, gdzie pełni funkcję ciągłości bojowych tradycji, przypomina o obowiązkach Polaka.

Śmierć pojawia się w świecie historii od samego początku. Jest to śmierć oswojona, zrytualizowana, pozbawiona swej strasznej intymnej prywatności: "Naturalna śmierć w tych czasach była śmieszna i wstydliva. Zmarłych chowano jakby ukradkiem, z obowiązku. Myśli wszystkich były daleko na frontach i w puszczech, były przy poległych" (Zom 42). Konwicki gorzko tu ironizuje. Obnaża romantyczną mitologię, wzorzec polskiego umierania: "Mit Polegnięcia, coś nieustannie dręczącegō nas w owych latach. Polec to zupełnie co innego niż zginąć, umrzeć, zdechnąć czy



paść w polu. Tego dziwnego czasownika nie da się objaśnić nawet w sążnistym traktacie. Tylko ludziom mego pokolenia zaczyna coś grać w duszy, coś jak niebiańskie organy, gdy słyszą o poleganiu. Bo polegnięcie to specjalny uroczysty akt w ohydzie śmierci. Do polegnięcia przygotowuje się mężczyzn już od dziecka. Z piętnem polegnięcia rosną, dojrzewają, sublimują swoje jestestwo, aby w końcu polec, jednak nie później niż w wieku dojrzałym. Starym ludziom odebrane jest prawo do polegnięcia. Polegnięcie nie ma w sobie żadnej tragiczności, żadnych historycznych smutków ani rozpaczliwych żalów. Polegnięcie jest dostojne, wzniosłe i uświęcające. Matki poległych nie wyją, nie wrywają sobie włosów, nie gryzą cmentarnej ziemi. Matki poległych stoją nad grobem wyprostowane, dumne, triumfujące. Polegnięcie wymyślili Polacy. To znaczy nie wymyślili, raczej przejęli incydentalny epizod początków ludzkości, obdarli go z konkretnego uwarunkowania doraźnych, oczyścili z funkcji służebnych, uwolnili z ziemskości i jako czystą, w pełni mistyczną ideę ponieśli przez pokolenia aż do naszych czasów" (Nic 52-53). Ironiczny dystans wydobyty tu został przez użycie neologizmu "polegnięcie", utworzonego jako rzeczownik odczasownikowy. Tragiczna to ironia. Spotęgowana przez kontrast z wierszem, do którego wyraźnie nawiązuje powyższy cytat. Chodzi oczywiście o wiersz Mickiewicza "Do Matki Polki". Tyle, że tam cel życia jest trochę jednak inny, bo czasy były wtedy trochę inne i inne doświadczenia doprowadziły do tych najtragiczniejszych strof w poezji polskiej. Romantyczne stereotypy ówczesnego postępowania dostrzega Konwicki z perspektywy współczesności, która pozwala już na pewien dystans, na próby ogarnięcia całości tamtych czasów, zobiektywizowania ich, wpisania w kanony filozoficzne. Rejestrując jednak fakt takich właśnie postaw ujawnia zarazem rzecz jeszcze inną - niemożność ogarnięcia do końca i wyrażenia tego, w czym się uczestniczyło, a co było tak bardzo odmienne od wszystkiego dotychczas. Przyjmowanie ról romantycznych, gdy nie można jeszcze było stworzyć roli całkowicie nowej, mówić językiem nowym o nowej sytuacji<sup>5/</sup>. Ujawnienie i nazwanie tego procesu oraz wszelkie odmiany dystansu do przedstawionych postaw stają się u Konwickiego ciągle ponawianą próbą stworzenia nowego języka, aby przy jego pomocy opowiedzieć historię pokolenia.

Świat wojny jednak pozostawi nie tylko biwakowe, partyzanckie piosenki i ubarwione wspomnienia kombatantów. I nie one będą dręczyły bohaterów Konwickiego długo potem, do końca: "Tyle już widziałeś śmierci. Naturalnych i bezsensownych, łagodnych jak zaśnięcie i okrutnych, wzniosłych i zbrodniczych. Ale tej jednej nie możesz zapomnieć. Pierwszej, zadanej twoją ręką" (Os 295). Napisze też Konwicki, że człowiek składa się w połowie ze wstydu, a w połowie z wyrzutów sumienia. Obok opisów partyzanckich postojów znajdziemy takie, jak w "Senniku współczesnym", przejmujący opis długiej drogi i egzekucji, której bohater ma dokonać. Wojna staje się ogromnym dylematem moralnym, który człowiek pozbawiony możliwości wyboru, miażdżony przez historię, musi ciągle rozwiązywać. W świecie, gdzie śmierć jest czymś zwyczajnym, pamięta się jednak pierwszego zabitego własną ręką. Tam, gdzie pogwałcono wszelkie prawa i normy, powstaje problem lojalności, wierności i zdrady.

Zdrada była obsesją romantyków, którym przyszło żyć w epoce przemiany tradycyjnych norm rządzących rzeczywistością. Jedną z nich była przemiana ethosu rycerskiego w ethos spiskowca - określając rzecz w dużym skrócie i dalej w ethos męczennika. Tu problem - komu w złożonej sytuacji historycznej należy się lojalność, gdzie zaczyna się zdrada i czy dobro narodu ją usprawiedliwia - pojawia się z niezwykłą ostrością. Romantycy, żyjący na pograniczu dwóch epok, tworzący naszą nowożytność, mają świadomość, że uczestnictwo historii wymaga przemiany starych norm, które przestały wystarczać. Jednocześnie te właśnie stare normy tkwią w nich na tyle silnie, że prowadzą do tragicznych dylematów moralnych<sup>6/</sup>. To jeden aspekt problemu. Drugi, równie ważny, to poczucie zdradzenia przez tych, którzy deklarowali wspólną dążeń i przez przywódców (szczególnie w literaturze dotyczącej dyskusji wokół powstań narodowych). U Konwickiego pojawiają się oba aspekty problematyki znane z literatury romantycznej. We wszystkich jego powieściach toczy się dialog o granicach lojalności, a zdrada, rzeczywista czy pozorna, waży na całym życiu bohatera. Staje się nieodłączną częścią historii.

Sytuacja jest pod pewnymi względami analogiczna do tej, która przypadła w udziale romantikom. Pokoleniu Konwickiego przyszło żyć na pograniczu epok, oddzielonych wojną, ustawicznie także

obserwujemy człowieka próbującego dostosować się do nowej rzeczywistości historycznej, tej wojennej i tej powojennej. Tworzy się pozory normalnego życia sprowadzonego do podziemi. Podejmuje się próby zabezpieczenia resztek człowieczeństwa, dotychczasowych zasad etycznych. Tajne komplety i łaźnie polowe, msze za dusze poległych i ta wojenna Wielkanoc, która zawsze ma być ostatnią przed nastaniem upragnionego pokoju. Tu już nie chodzi o to, aby, jak Kazio Kominek z "Matury" - zdążyć. Zdążyli wszyscy. Czy chcieli tego, czy nie. Chodzi o to, aby móc z tym żyć potem.

Sytuacja bohaterów Konwickiego komplikuje się jeszcze bardziej. Wojna, w której przyszło im uczestniczyć, jest specyficzna przez swoje geograficzne usytuowanie - wielonarodowościowa Wileńszczyzna, gdzie nawet wróg nie jest jeden i ten sam, a raczej jest ich wielu. Wybór, po czyjej stronie jest racja, staje się coraz trudniejszy. Partyzantka antyniemiecka przekształca się w antyradziecką. I jest to ciągle służenie "sprawie", Polsce, wolności. Pytania o granice lojalności, wierności do końca nabierają nowych znaczeń, innych uwarunkowań. Refleksja przyjdzie później, gdy już wszystko będzie wiadome, zadecydowane gdzieś daleko od puszczy wileńskich. Na marginesie zasadniczej dla nas problematyki warto w tym miejscu zwrócić uwagę na wyjątkową pozycję Tadeusza Konwickiego wśród piszących o wojnie i okupacji. Chyba jako pierwszy porusza on zagadnienie specyfiki tej wojny i jej szczególnego skomplikowania na Wileńszczyźnie. Jego relacje o przebiegu wydarzeń w tej części Polski mają charakter autobiograficzny, parapamiętnikarski. O tym jak wiele jest elementów wspomnieniowych w powieściach Konwickiego, świadczy zestawienie realiów partyzanckich z "Rojstów" i "Władzy". W każdej z tych powieści chodzi o zupełnie inną partyzantkę, działającą w zupełnie innych regionach. A jednak podobieństwo ich jest uderzające. Jakby przeniesienie realiów z "Rojstów" (sytuacji lat 1944-1945 w okolicach Wilna) w okolice Piotrkowa pod koniec lat czterdziestych i na początku pięćdziesiątych, jak to ma miejsce we "Władzy".

Ten okres pod koniec wojny na Wileńszczyźnie podsumuje później Konwicki w lapidarnym stwierdzeniu: "Wbrew historii dążyliśmy na wschód". W "Rojstach" odsłoni tragiczne kulisy tego marszu w niewłaściwym kierunku. Pokaże salonik Skrzyńiewiczów, gdzie

młodzież śpiewa: "Wojenka, cudna pani...", matki żegnają synów wyruszających do oddziału, dziewczyna czeka na "bohatera narodowej sprawy", z pogardą zaś odnosi się do "cywila". Odsłoni obrzęd wyruszenia w "święty bój" - błogosławieństwa, "specjalne" medaliki, ryngrafy. Całą teatralizację życia z jej przyczynami i skutkami, tak charakterystyczną dla kultury romantycznej i stamtąd przejętą przez współczesność. "Malarskość, teatralność, deklamacyjność romantyzmu uprzywilejowała oczywiście szczególnie gest. Lotman zwraca uwagę, że 'literackość' zachowań romantyków prowadziła do 'wycłbrzymienia roli gestu w życiu'. 'Gest - jest to działanie lub postępek mający nie tylko i nie tyle praktyczną orientację, ile odnoszący się do jakiegoś znaczenia. Gest to zawsze znak i symbol'. Polska literatura romantyczna roiła się zwłaszcza od patriotycznych gestów symbolicznych, później naśladowanych w życiu"<sup>7/</sup>.

Teatralizacja, dominacja gestu i symbolu pełni istotną funkcję w oswojeniu historii i taką ich rolę da się w "Rojstach" zauważyć. Podobną rolę odgrywały te typy zachowań i u romantyków, o których M. Janion pisze: "Historia dla nich - jak i dla wielu innych - była jakby zbyt "naturalna", oni musieli ją oswoić, nadać jej spektakularne znaczenia, uczynić z niej teatr, żeby móc się nią poruszać. Gest literacki stawał się jakby remedium na okropność "nagiej historii"<sup>8/</sup>. Cechę symbolicznego gestu ma także idea walki do końca i za wszelką cenę, jaka ujawnia się w takim oto wspomnieniu: "A więc o sobie: sześć miesięcy partyzantki 1944/45. Pod koniec już chyba dzikiej, znikąd nie sterowanej - może sterowanej tylko przez erudycję literacką. Umrzeć za Polskę. W ogóle umrzeć" (Kal 75).

Uczestniczący w wojnie bohaterowie Konwińskiego pojmowali ją jako chaos, "potop, gigantyczny pożar, trzęsienie ziemi w skali całej planety" (Kal 72). "Powiem wam tylko, że wojna to wielka Powszechna agonia. A podczas umierania przychodzą chwile jasnowidzenia" (Kal 377). Było to przerwanie ciągłości historii, początek historii nowej "pas graniczny między dwiema epokami". Doświadczenie, które domagało się wyjaśnienia, usensownienia. Jedno wiadomo na pewno - po wojnie świat będzie inny, lepszy i to oni, wojenne pokolenie, go zbudują: "Kiedy więc przypominam sobie ów niezwykły czas, to w skąpych strzępach, jakby w kłębach

zwiewnej mgły, wraca zapamiętanie naszego ówczesnego samopoczucia, naszej ówczesnej świadomości i naszych pragnień. (...) My, szesnastoletni, osiemnastoletni, brnący z lekkomyślnym uporem przez wszechświatowy kataklizm, uważaliśmy, że od nas zacznie się era boskości na ziemi. Przez płomienie i dymy patrzyliśmy z pogardliwym zdumieniem na czas przeszły, dawny, miniony, który jawił się nam jako ciąg nonsensownych pomyłek, błędów, oczywistych idiotyzmów. Nie mogliśmy zrozumieć, jak do tego doszło, że wszystkie generacje przed nami nie odkryły prostej prostoty ziemi i prostej prostoty żywota ludzkiego. Drżeliśmy z emocji i nie mogliśmy się doczekać chwili, kiedy my sami weźmiemy odpowiedzialność w swoje ręce. Wydawało nam się, a to wydawanie się było przepotężne na kształt ekstazy średniowiecznych świętych, wydawało nam się, że dzieje globu nazwanego ziemią zaczną się od naszego pokolenia, że czas wszechświata będzie liczony od naszych narodzin". (Kal 72).

Charakterystyczne jest głębokie przekonanie wewnętrzne, mistyczna wiara, że katastrofa jest po to, aby móc wrócić do raju, móc ten raj stworzyć. Romantyczne dążenie do uświęcenia i uetycznienia historii staje się tu siłą ocalającą od rozpacz, szansą życia w historii, jeśli się ją uczyni swoim posłannictwem, próbą wpisania doświadczenia wojny w sensowny i moralny porządek świata. Za to gotowi byli zapłacić najwyższą cenę. Rozczarowanie przyszło bardzo szybko. Po wojnie bohater "Z oblężonego miasta" będzie się brzydził polityką, ucieknie od niej, nie da się wciągnąć w manipulacje mnożących się stronnictw i ugrupowań. Odsunie się, nie będzie już walczył. Ucieknie w naukę, co najwyżej pomarzy, aby zostać księdzem lub świętym. "Pani mąż jest bohaterem. O nim we wszystkich puszczech śpiewają pieśni. (...) - Szybko zapomną o bohaterstwie. Zostanie lumbago". (Nic 33). Zostało lumbago, nocne majaki, poczucie oszukania, zdrady, ale i winy. Partyzant z "Sennika współczesnego" będzie jeszcze obnosił swą protezę jako symbol dawnej chwały, będzie wspominał ten dziwny czas, gdy każdy mógł wpływać na losy świata. Dziś jest małym, zagubionym, zupełnie rozbitym człowiekiem, na próżno szukającym ocalenia. W "Nic albo nic" pijany "kombatant" śpiewa żołnierskie pieśni w pociągu, aby zarobić na następną wódkę, niewybrednie karcąc tych, których nie wzrusza pieśń o płaczących wierzbach.

"Jestem eksperymentatorem, który zapłacił wielką cenę, aby się dowiedzieć, że człowieczeństwo to pusty frazes, retoryczny zwrot, jałowe zaklęcie powtarzane z pokolenia na pokolenie. W śmierci człowieka jest tyle samo znaczenia, co w eksplozji żarówki elektrycznej". (Wne 195) - tak podsumuje doświadczenie wojny bohater "Wniebowstąpienia".

Okres powojenny, czas budowy nowego ładu i odbudowy zrujnowanego kraju, staje się okresem tworzenia nowej tożsamości tych, którzy ocaleli. Następnym etapem romantycznej biografii bohatera, którego katastrofa wyrwała z kraju dzieciństwa i wczesnej młodości, rzuciła w daleki, obcy świat, skąd nie ma powrotu. Jest to już zupełnie inny człowiek. "Umrzeć lub się narodzić jako nowy człowiek, zmienić los, osobowość, imię - innego wyjścia nie było. (...) "Umarł" to znaczy: umarł taki, jakim był i dla tamtego kraju. To znaczy coś w nim umarło, coś w sobie skazał na zagładę, jakąś część siebie zabił. Owa śmierć wewnętrzna w romantycznej biografii wygląda najczęściej tak, że to ktoś umiera za niego, przez niego, w jego imieniu. Ktoś tam, w tym kraju wewnętrznym pozostał, zagrzebany w pamięci jak w ziemi, ocalony we wspomnieniu przed niszczącym czasem, zatrzymany w młodości, zabity i unieśmiertelniony"<sup>9/</sup>. To motyw bardzo charakterystyczny dla powieści Konwickiego. Czyjaś śmierć, którą się pamięta, przyjaciela lub wroga. Śmierć Stefana w "Rojstach", z wielokrotną później w innych powieściach, gdzie pojawia się zawsze ktoś swój, zabity przypadkiem, przez pomyłkę, z zepsutego automatu, który akurat wtedy się nie zaciął. I scena druga - wyrok i egzekucja na człowieku, którego z pewnego punktu widzenia, w danym momencie, uznano za zdrajcę.

Wiąże się z tym śmierć inna - umiera wewnętrznie sam bohater, zamyka pewien okres życia, świat staje się ruiną, na której trzeba budować od początku: "Druga wojna światowa zakończyła pewną epokę. (...) W każdym razie była to era Piusa XII, a nie Jana XXIII, Stalina, a nie Gagarina, Hitlerjugend, a nie hippisów. Dożywały swoich dni pewne doktryny, pewne standardy moralne, pewne obyczaje. Dożywały w stanie kompletnego zwapnienia. I nie mogło być inaczej". (Kal 71). Zaczyna się mozolne tworzenie nowej tożsamości. Bardzo szybko okazuje się jednak, że jest to niemożliwe. Umarły wewnętrznie bohater potrafi żyć tylko w swojej

śmierci, w przeszłości, która ciągle się domaga bilansu, rozrachunku, zrozumienia. Przeróżająca obcość w nowym świecie i przerażające powroty do okresu minionego to dwa podstawowe porządki, w których teraz żyją bohaterowie Konwickiego: "Jeszcze raz powtarzam: jestem cudzoziemcem. Jestem cudzoziemcem wśród znajomych, wśród sąsiadów i przechodniów, wśród przyjaciół i wrogów. Nic nie rozumiem, w niczym nie uczestniczę, do niczego nie dążę. Czekam wytrwale na przebudzenie, które będzie ostatecznym zaśnięciem" (Kal 337). Dominuje tu poczucie wygnania, sytuacja wiecznego emigranta. Obcość spowodowana jest nie tylko nowymi warunkami i nowym miejscem pobytu po wyjściu z Wileńszczyzny. Ona wynika przede wszystkim z niemożności uniwersalizacji swojego doświadczenia. To samotność Gustawa, którego cierpienie wyrwało ze wspólnoty, chociaż on jednak podejmie próbę uniwersalizacji. Bohater "Sennika współczesnego", "Salta", czy "Nic albo nic" spotyka ludzi, którzy mieli doświadczenia podobne albo jeszcze straszniejsze, którzy cierpią podobnie. Ale nie ma tu sytuacji współodczuwania; świadomość, że ktoś inny też jest nieszczęśliwy, nie pomaga. Każde cierpienie jest bowiem niepowtarzalne, jednostkowe, partykularne i wyjątkowe. Nie daje się sprowadzić do tego, co powszechne, dostępne każdemu. Wspólnie można je tylko skonwencjonalizować, zamknąć w obrzęd zbiorowej pamięci; przeżyć i umrzeć trzeba w samotności. "Najlepszą od wieków znaną metodą obrony przed przeszłością jest jednak jej zrytualizowanie. Bo w końcu nie o to chodzi, żeby zpomnieć, lecz o to, żeby nas duchy spalonych i rozstrzelanych nie nawiedzały więcej. Postawiliśmy im nagrobki i pomniki, wyznaczyliśmy każdemu z wyłączonych światów datę zapalenia zniczów i czytania elegii, w więzieniach i barakach pootwieraliśmy muzea pamiątek. Sprawa zaczęła się otorbiać, stając się - jak napisze Jan Strzelecki - czymś w rodzaju "folkloru narodowej pamięci" lub "ponurą egzotyką cierpień i walk w bolesnym kręgu nadwiślańskiej martyrologii"<sup>10/</sup>. U Konwickiego spotykamy wiele takich prób, rocznic - zbiorowego osławiania przeszłości. Ale jednostka nadal pozostaje w swoim "świecie wyłączonym" - bardzo to trafne określenie Jerzego Jedlickiego.

Możliwości ocalenia szuka bohater Konwickiego w powrotach. Różne to będą powroty i różne będą miały znaczenie. Wraca do

kraju dzieciństwa i do ludzi, których skrzywdził. W poczuciu utraconego szczęścia, ale także w poczuciu zdrady. Paniczny strach przed zdradą, poczucie winy, konieczność podjęcia odpowiedzialności i odbycia pokuty - to motywy obsesyjnie w tej twórczości powracające. Ścigają Bolesława z "Z obłąkanego miasta" bohatera "Sennika współczesnego" i "Znikąd do nikąd". Powraca problem lojalności wobec młodzieży AK-owskiej, wobec nieżyjących przyjaciół z oddziału. Ustawicznie ponawia się próby wyjaśnienia, usprawiedliwienia. Poszukiwanie ludzi z przeszłości, powrót do sytuacji sprzed lat, odtwarzanie ich w nieskończoność, aby uchwycić umykający ciągle sens. To człowiek błąkający się po świecie, zagląający w oczy ludziom, z których każdy wydaje się znajomy, każdy przypomina zdradzonego przyjaciela, zastrzelonego przez pomyłkę kolegę, wroga, któremu się przynosi w wieczór wigilijny wyrok, choć dziś już nie ma pewności, czy rzeczywiście był wrogiem. Jest to sytuacja pielgrzyma, który utracił swą ojczyznę, nawet jeśli jest to tylko ojczyzna duchowa. Wszyscy ludzie wydają się znajomi i wszystkie miejsca. A jednocześnie każdy jest kimś innym i wszystko jest gdzie indziej. Jak powtarzający się sen, który nigdy nie staje się rzeczywistością. "Ja snem nazwałem wasze i moje sumienie" - powie Konwicki.

Próba szukania ratunku są powroty innego rodzaju - w kraj lat dzieciennych, na prowincję, z której wyszło się w wielki świat. Miejsce, gdzie się wraca, aby odnaleźć dawnych znajomych, dzieciństwo i własną tożsamość jest zawsze to samo: Białoruś, Wilno i okolice, Ukraina. Jest to powracająca w każdej powieści dolina, senne miasteczko lub osada, dookoła iglaste lasy, w dole rzeczka, mała i leniwa, która symbolizuje powolny, niezmienny rytm życia, a jej gwałtowne wezbranie i powódź jest (jak w "Senniku współczesnym") zapowiedzią katastrofy. Dolinę łączy ze światem droga, a jeszcze częściej linia kolejowa. Wnętrza domów, do których się wraca, też są zawsze takie same - pokój ze starymi meblami, na ścianach fotografie w mundurach, bo w tym kraju przecież każde pokolenie miało swoich żołnierzy i powstańców. Te miejsca są ciche, zagubione i nierealne. Całkowicie mityczne. Białoruś, kraj dobrych, pracowitych ludzi: "Moje oczy są pełne Białorusi. Patrzę na Prowansję i widzę pagórki spod Oszmiany. Patrzę na Dunaj i widzę Niemen, widzę zamglony łagodnym smutkiem drugi



brzeg Niemna. Patrząc na autostradę w Los Angeles i widząc sanne pod Gudogajami, słysząc łomot pacyn śniegu, czuję ostry zapach końskiego potu, przeczuwam czerwone okienko samotnej chaty pod pagórem bogatego śniegu, jedyne i prawdziwe bogactwa tej ziemi". (Kal 31). I Ukraina widziana przez Sienkiewiczowski romantyzm - a więc bezkresne stepy, ciemne uroczyska, dzikie jary. Ukraina Malczewskiego i Goszczyńskiego. Taka, jakiej nie ma i nie wiadomo, czy była kiedykolwiek.

Sens tych powrotów można zamknąć między dwoma cytataми. Pierwszy pochodzi z Epilogu do "Pana Tadeusza":

Jedna już tylko jest kraina taka,  
W której jest trochę szczęścia dla Polaka:  
Kraj lat dziecińczych! On zawsze zostanie  
Święty i czysty jak pierwsze kochanie,  
Nie zaburzony błędów przypomnieniem,  
Nie podkopany nadziei złudzeniem  
Ani zmieniony wypadków strumieniem.

(.....)

Kraje dzieciństwa, gdzie człowiek po świecie  
Biegł jak po łące...

I cytata drugi - z IV części "Dziadów":

Niedawno odwiedzałem dom nieboszczki matki,  
Ledwie go poznać mogłem! już ledwie ostatki!  
Kędy spojrzysz - rudera, pustka i zniszczenie!

(.....)

O, inny dawniej bywał przyjazd mój w te bramy;  
Po krótkim oddaleniu gdym wracał do mamy.

(.....)

Tereź pustka, noc, cichość, ani żywej duszy!  
Słychać tylko psa hałas i coś na kształt stuku:  
Ach! tyż to, psie nasz wierny, nasz poczciwy Kruku!  
Stróżu i niegdyś całej kochanku rodziny,  
Z licznych sług i przyjaciół tyś został jedyny!

To jakby dwa oblicza romantycznego powrotu do miejsc utraconych. Oba znajdziemy u Konwického. Długi opis przyjazdu do domu, pustego i wymarłego, oczekiwanie na bliskich, którzy nie nadejdą; zabłąkany pies witający przybysza, ten opis z "Nic albo nic" jest jakby żywcem przejęty z opowieści Gustawa (por. Nic 245-251).

Wraca się, aby uciec od dręczącej rzeczywistości, aby przywrócić utraconą nagle ciągłość czasu i historii. Aby ocalić i uchronić ten świat, który dawno minął, ale ciągle jeszcze szuka się w nim sił i nadziei: "Chciałbym zapamiętać swoich bliskich. Kobiety, które kochałem, albo nie dość kochałem. przyjaciele, co wydawali mi się niezwykli czy zwykli. Jakies zdarzenia, chwilowe nastroje, fragmenty przeczuc. Chciałbym zapamiętać, choć to moje zapamiętanie chyba okaże się kruche i nietrwałe w rozdygotanej jak młyn, mrowiącej się chaotycznej ogólnej pamięci" (Os 288).

W ustawicznym powrocie do miejsc opuszczonych i czasów minionych zawiera się także poszukiwanie formuły czasu współczesnego, własnej tożsamości, oblicza pokolenia. Ogarnięcie tej biografii w całości, ułożenie jej w sensowny ciąg, jakiejs wreszcie projekcji przyszłości, nowych ram dla swego życia, celów jego i sensów: "Co mnie gryzie? Co nas wszystkich gryzie? To znaczy nie wszystkich. Może tylko pewne pokolenie. Ale nawet nie pokolenie. Nas męczy potrzeba bilansu. My się ciągle podsumowujemy. Rano, wieczorem, czasem w ciągu dnia. Podsumowujemy się i podsumowujemy, i nie możemy podsumować. Nic nie wychodzi. Nie ma sumy. Jest tylko puste miejsce, gdzie powinna być suma" (Os 288). Taką potrzebą bilansu pokolenia, jego poszukiwaniem, jest w całości "Sennik współczesny", ale nie tylko, to także ustawiczne wędrówki w "Nic albo nic"; pojawia się ten problem w większym lub mniejszym nasileniu w całej twórczości Konwickiego. Bilans może się dokonywać na płaszczyźnie społeczno-politycznej, jak we "Władzy", obejmować sferę uczuć, jak w "Zaduszkach" lub przybrać formę spowiedzi z życia - jest to główna formuła konstrukcyjna powieści "Z obłąkanego miasta".

Bilans okazuje się tragiczny. Jeśli w ogóle można mówić o bilansie w tej romantycznej biografii - otwartej i niespełnionej, jej fragmentach pogubionych w czasie i przestrzeni. Zaczyna się przyjazdem, powrotem w dolinę. Oderwaniem całkowitym od rzeczywistości zewnętrznej. Przestrzeń doliny jest przestrzenią zamkniętą. Otwarcie jest tylko droga, linia kolejowa. Tędy się przyjeżdża i tędy się odchodzi. Rzeka w dolinie jest paradoksalnym symbolem trwania, zmian powolnych, niedostrzegalnych, odmierzanych rytmem codzienności w zamkniętym, dobrze zorganizowanym

wanym świecie. Ale kolej czy droga to łącznik ze światem zewnętrznym, a więc wrogiem, obcym. Tędy przychodzi niebezpieczeństwo. Zaczyna się wszystko w momencie przyjazdu, który już zapowiada wydarzenia mające się w dolinie rozegrać, jak to ma miejsce w "Kronice wypadków miłosnych": "Tak to się właśnie zaczęło. Pociąg w monotonnym kołysaniu zapadał się coraz głębiej w piaszczyste rowy, w kłębowiska jałowców, w czerwone tunele skarłających sosenek". (Kr 5). Kończy się wyjazdem, jak w "Senniku współczesnym", gdzie bohater sam buduje linię kolejową, aby opuścić dolinę nad Sołą pierwszym pociągiem, który przejedzie po nowych torach: A między jedną a drugą podróżą przeżywa się jeszcze raz. Największą, romantyczną miłość, rachunek sumienia w dialogu z umarłymi, pierwsze uniesienia i doświadczenia, próby powrotu do życia. Jednocześnie ustawicznie się szuka punktu oparcia i się go nie znajduje. Spotkani ludzie są obcy, choć mają twarze dawnych znajomych, pierwsza miłość jest tylko ostatnim wspomnieniem przed śmiercią, wszystko jest inne, dalekie i obce. I po raz drugi bohater opuszcza dolinę. Tym razem na zawsze. Albo na zawsze w niej zostaje, jak ów nieznamy z "Dziury w niebie", który wraca i popełnia samobójstwo. Zamyka bilans swego życia.

Pozostaje jeszcze ostatnia szansa ocalenia - przez miłość: "Miłość to powszechny, dla wszystkich dostępny narkotyk. Miłość to nadzieja i rozczarowanie. Miłość to chwila i całe życie. Miłość to lęk i odwaga. Miłość to siła i słabość. Miłość to wiersz i plugawa zbrodnia. Miłość to atrybut Boga i instykt stada. Miłość to wszystko i nic" (Kal 342). Przypomnijmy: "Władza" i "Zaduszki", "Nic albo nic", "Salto", "Ostatni dzień lata". Miłość staje się szansą na nowe, inne życie. Jest to próba przełamania samotności, wyjścia ze swojego "świata wyłączzonego", ze swojej obcości. "Napięcie miłosne młodości, które tak fascynowało romantyków, znajduje w Konwickim swego szalonego barda. Eros i Tanatos - tak jak i im - jawią mu się w konwulsyjnym uścisku. "Miłość romantyczna" wyposażona jest w siłę magiczną, przemienia rzeczywistość nie do poznania, stwarza inny wymiar, inne życie, przekracza nieznośną płaskość codzienności. To hazard, upojenie, narkotyk. Uczucie kruszy to, czego rozum nie złamie, cud miłości odmienia świat, wymyślony przez mędrców,

ludzi bez wyobraźni i bez serca. Wszystko może się zmienić w każdej chwili, wszystko może się stać, los może się odwrócić za sprawą spotkanej - niby to przypadkiem - osoby. Żywiąc się duchem nadziei i ryzyka, romantyzm namawiał do "stawiania na jedną kartę" - była nią przeważnie miłość. W Polsce jednak taki romantyzm wybuchł i - niestety - zgasł już w IV części "Dziadów"<sup>11/</sup>. Konwicki nawiązał do tej tradycji, napisał książkę poświęconą uczuciu - "Kronikę wypadków miłosnych". Powieść znajduje się prawie zupełnie poza tyrtejsko-mesjanistycznym systemem literatury polskiej.

Nad uczuciem też jednak zaciąży koszmara przeszłości, której nie można się pozbyć, która uniemożliwia porozumienie. W "Zaduszkach" Wala i Michał wyjeżdżają do małego miasteczka z nadzieją, że to uratuje ich miłość, pozwoli zapomnieć. Ale tego miasteczka też nie ominął czas: "Pośrodku, na małym skwerku, leży piaskowa płyta kamienna z zarysem krzyża żołnierskiego i długim napisem. Jeden z tych pomniczków, jakie widzi się w każdym miasteczku, przez które przeszła wojna" (Os 86). W pokoju hotelowym "fotografia mężczyzny w nieokreślonym mundurze, pewnie jakiegoś powstańca, bo wszyscy kiedyś byli powstańcami" (Os 89). A więc znów niemożliwość ucieczki od przeszłości. To miejsce, które miało uratować miłość, przyspieszy jej koniec. Każde z tych dwojga ludzi będzie wspominało inne uczucie, nie spełnione, unicestwione przez historię. Analogicznie potoczą się losy bohaterów "Ostatniego dnia lata", tak bardzo przecież sobie potrzebnych. Kobieta mówi: "Poszedł na wojnę, przedostał się do Anglii, latał na jakichś samolotach. Tyle lat czekam" (Os 71). Te formułę polskiej miłości można zestawić z jeszcze jednym tylko cytatem, początkowymi słowami wiersza-piosenki, śpiewanej w dniach listopadowego powstania: "Bywaj dziewczę zdrowe, ojczyzna mnie woła!" Dwoje ludzi, którzy poznali się w nieodpowiednim czasie, może wręcz za późno. To argument przekazywany w sztafecie pokoleń, z góry przesądający niemożność trwałego związku.

W tym świecie miłość też jest niemożliwa: "Jak zwykle w powieściach Konwickiego - wszystko odeszło w przeszłość i runęło w klęskę. 'Różne incydenty z kloaki historii' oddzieliły dawność od dzisiejszości. Stąd ciągle 'dawniej', 'kiedyś' i 'to już nie wróci' oraz postarzony sobowtór młodzieńczego bohatera, oddala-

jący się nieuchronnie w nieszczęście i śmierć. (Mowa o bohaterze "Kroniki" - przyp. mój - D.D.) Bohater Konwického zmiądzony przez wypadki dziejowe? metafizykę losów historycznych? przez to, że 'Polakom się nie wiedzie?', kiedy usiłuje wrócić do siebie, do swego zarzuconego, autentycznego życia prywatnego, nieodmiennie ponosi klęskę. Miłość jest mu już niedostępna, a klęska nie opuszcza go ani na krok. We mgle i bólu usiłuje przedostać się 'tam' - i upada bez siły"<sup>12/</sup>.

Można tu mówić o swoistej filozofii klęski. Tej ukształtowanej przez romantyzm, będącej próbą obrony przed miażdżącym działaniem historii. Przejawia się ona w specyficznych typach zachowań, w systemie znaków i symboli, szczególnie ostro ujawnionych po upadku powstania styczniowego - przypomnijmy tylko najbardziej charakterystyczne - czarne suknie bez ozdób, surowa, metalowa biżuteria, zamierzone ubóstwo, atmosfera narodowej żałoby, pełnej powagi i godności. Konwicki przeprowadza w swej twórczości wszechstronną analizę "ducha narodowego" i tego fenomenu, jakim jest filozofia, antropologia, kultura klęski. Różnie ją nazywa - mówi o kompleksie niższości, prowincjonalności, przegraniu wszystkich bitew w historii. Traktuje tragicznie lub ironicznie. A z tych wszystkich analiz wypływa jeden naczelny wniosek - Polak nie potrafi żyć w sukcesie. Polak realizuje się tylko w klęsce.

Bohaterowie powieści Konwického są nosicielami tej właśnie postawy. W walce i w miłości, w kulcie tradycji, wzorach, hierarchii wartości, w wychowaniu dzieci, w lekturze i piosence celebrują rytuał klęski. Manifestuje się tu przeżycie, w formie stereotypu i mitu, romantycznej postawy wobec historii. Tym, co organizuje świat przedstawiony w powieściach Konwického, jest bowiem romantyczne przeżycie czasu. Tego czasu, który czyni książki Konwického tak zaskakującymi, który tak fascynuje badaczy jego twórczości. Przede wszystkim jest to czas nieciągły. Rozbłyskująca wielkimi wydarzeniami. Historia, skupienie całej wieczności, przeszłości i przyszłości w jednej chwili. Chwila staje się tym, co decyduje o całym życiu, zmienia je, niszczy lub buduje. Ciągłe nawroty do tych samych spraw, łączenie niemal w jednym zdaniu dwu różnych porządków czasowych, dzieci śniące sny swoich ojców, nagłe odejścia w przeszłość i równie nagłe

powroty - to właśnie próby uchwycenia, utrwalenia w ciągu li-  
nearnym owego migotania pamięci, momentów, zdarzeń w niej utwa-  
ranych. Ale jest to jednocześnie odkrycie, poprzez ustawiczną  
zmiennosc, relatywizmu etycznego, prowadzące do rozdwojenia  
bohaterów, do rozbitcia ich tożsamości. To przekonanie o nie-  
możności trwania i poszukiwanie jakiejś rzeczywistości, która  
nie byłaby tylko chwilowa. Bo chwila nie wystarcza, więc roz-  
ciąga się ją na wieczność. Obejmuje ona przeszłość i przysz-  
łość. Co charakterystyczne, zarówno u romantyków, jak i u  
Konwickiego niemal wcale nie ma terażniejszości. Jeśli się poja-  
wia to jako moment przełomowy, zakręt w historii - wybuch wojny,  
rewolucji, powstania. Teraźniejszość zastąpiona zostaje prze-  
szłością, która projektuje przyszłość. U Konwickiego przyszłość  
nie zawsze jest możliwa, wtedy zostaje tylko czas miniony; on  
uzyskuje dominantę i wypełnia bez reszty terażniejszość. "Odc-  
zuwać własne istnienie jako otchłań - to odczuwać bezgraniczny  
brak aktualnego momentu. Chwila spłodzona przez człowieka już  
nie wystarcza człowiekowi. Choćby nie wiem jaką żywą czynił swą  
myśl czy wrażenie, każda próba ujawnia mu zawsze, że spartaczył  
tę właśnie kreację siebie samego. Niezmiennie tworzy i odbiera  
siebie poniżej własnych wymagań. Szeroka i niejasna wiedza, jaką  
ma o sobie, ostrzega go zawsze, że pozostawił istotną część  
samego siebie poza własną kreacją. (...) Zdolny sam tworzyć  
chwile życia, człowiek okazuje się niezdolny do stworzenia  
bytu, do nadania sobie istnienia"<sup>13/</sup>.

I właśnie niezdolność do nadania sobie istnienia, wywołana  
przeżyciem historii, staje się przekleństwem bohaterów Konwic-  
kiego. Nie potrafią oni spojrzeć na swoje życie z perspektywy  
współczesności - to opisana wyżej niemożność bilansu. Dręczy ich  
ustawiczne poczucie zdrady samego siebie, poczucie niespełnie-  
nia. To pokolenie chore na swoją "chorobę wieku". Człowiek  
rozbitý na wiele osobowości, zabląkany tu i jednocześnie gdzie  
indziej, młodzieniec rozmawiający ze sobą samym, ale innym,  
stojącym u schyłku życia lub już umarłym. Daremnie próbujący  
"uciec od rozpacz", pozbawiony całkowicie wszelkiej transcen-  
dencji, jakiegokolwiek absolutu, układu odniesienia, który by  
dawał nadzieję na schronienie. Człowiek dźwigający brzemie  
czasu, w którym wypadło mu żyć, pełen winy i poczucia odpowie-

działności za to, w czym uczestniczy. Tak oto sam siebie podsumuje, tworząc jedyny możliwy bilans: "Przeżyłem tak, jak chciał czas. A właściwie jak chciała cząstka czasu, drobny wir, co powstał z niczego i skończy się w nicości. Dlaczego mam być mądrzejszy od czasu ja, oduczony wiary w geniusz ludzki". (Kal 85).

#### Przypisy

- 1/ T. Konwicki, Kalendarz i klepsydra, Warszawa 1976, s. 140. Powieści T. Konwickiego cytuję wg następujących wydań: *Rojsty* (R) 1956, *Z oblężonego miasta* (Zom) 1956, *Dziura w niebie* (Dz) 1977, *Sennik współczesny* (Sn) 1973, *Wniebowstąpienie* (Wne) 1967, *Zwierzoczekoupiór* (Zw) 1969, *Nic albo nic* (Nic) 1971, *Kronika wypadków miłosnych* (Kr) 1976, *Ostatni dzień lata* (Os 1973), *Kalendarz i klepsydra* (Kal) 1976. W nawiasach podaję skrót tytułu i numer strony.
- 2/ I. Opacki, *Pomnik i wiersz*, (W:) *Poezja romantycznych przełomów*, Wrocław 1972, s. 96.
- 3/ A. Fiut, *Przeklęta pamięć*, "Teksty" 1973, nr 4.
- 4/ M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 371.
- 5/ Proces osuwania koszmaru wojny przez szukanie w dziejach analogii wnikliwie analizuje T. Kroński w swoim studium *Faszyzm a tradycja europejska*, (W:) *Rozważania wokół Hegla*, Warszawa 1960.
- 6/ Obszernie analizowała tę problematykę M. Janion. Por. szczególnie *Tragizm "Konrada Wallenroda"* (W:) *Romantyzm. Studia o ideach i stylu oraz: Literatura i spisek, Pamiętnik Literacki* 1976, nr 4.
- 7/ M. Janion, *Literatura i spisek*, op. cit., s. 52-53.
- 8/ Tamże.
- 9/ M. Piwińska, *Człowiek i bohater*, (W:) *Problemy polskiego romantyzmu*, seria 2, pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1974, s. 59.
- 10/ J. Jedlicki, *Dzieje doświadczone i dzieje zaświadczone*, *Twórczość* 1977, nr 7.
- 11/ M. Janion, *Szalona miłość na Litwie*, *Literatura* 1974, 28 XI.
- 12/ Tamże.
- 13/ G. Poulet, *Metamorfozy czasu*, tłum. zbiorowe, Warszawa 1977, s. 54-55.

## 2. Koniec legendy

Tadeusz Konwicki w swoich powieściach wyciąga z romantyzmu konsekwencje ostateczne. Jak żaden chyba polski pisarz współczesny potrafił ujawnić opozycję między życiem a literaturą, a jednocześnie nie poprzestaje na prostym zanegowaniu wzorców literackich, na pokazaniu ich nieprzydatności w historycznej, konkretnej rzeczywistości. Wręcz przeciwnie, tragizm bohatera Konwickiego polega na tym, że ustawicznie próbuje on właśnie te wzorce w życiu stosować, potwierdzać. I jest tutaj konsekwentny aż do samounicestwienia siebie i swojej tożsamości. Kultura XIX wieku staje się dla Konwickiego źródłem postaw koniecznych w sytuacji wojennej. Przestaje tu być ważne, że określone wartości wzięły się z literatury, bo zostały potwierdzone w życiu i jest pewność, że inaczej stać się nie mogło. Konwicki ma świadomość wszystkich konsekwencji, jakie niesie ze sobą taka postawa, zdobywa się na tragiczno-ironiczny dystans, ale nigdzie nie zaneguje romantycznych wartości, nie powie, że się one zdewa- luowały, straciły znaczenie we współczesności.

W swoich najnowszych powieściach: "Kompleks polski", "Mała apokalipsa" i "Wschody i zachody księżycy" pisarz chyba najpełniej wypowiedział swój stosunek do tradycji. W "Kompleksie polskim" staje się ona obroną przed absurdem współczesności, próbującą stworzyć nowy system wartości, odbierany jako chaos, nie mogący wypełnić życia, nie mogący nadać mu sensu celowej egzystencji. Pojawiające się w powieści epizody z powstania styczniowego są ilustracją postaw jakby z innego kanonu, który trzeba sobie przypomnieć i w nim szukać ocalenia. Stanisław Barańczak, zwracał uwagę na dwa powtarzające się u Konwickiego motywy ucieczki od rzeczywistości, której znieść nie można - czekanie na cud, świadomość tymczasowości swej egzystencji, która cudem właśnie ulegnie zasadniczej przemianie, oraz filozoficzny dystans, jakby wzniesienie się ponad rzeczywistość. Według Barańczaka "Kompleks polski" przynosi jeszcze inną, bardziej pogłębianą formułę - może nie ocalenia (bo tego u Konwickiego nie znajdziemy), ale obrony siebie, swojej wolności, godności i tożsamości: "Wolność: gdyby nie istniała ta wartość, tru-



nie byłoby zrozumieć, że ucieczki od absurdu (...) można szukać nie w naiwnej nadziei na cud i nie w filozoficznym wzniesieniu się ponad marność tego globu; ucieczka od absurdu kryje się - wbrew wszelkiej logice, właśnie w tych sferach, w których tyle było i jest bezsensu, pomyłek, niemocy, zdrady. Inaczej mówiąc, polski pisarz - jeśli nie jest zaślepionym nacjonalistą - bardziej może niż kto inny potrafi dostrzec, ile absurdów kryje w sobie nieraz historia uciemnzonego narodu, ale też właśnie polski pisarz ma najwięcej okazji po temu, aby wyłowić z tej historii sytuacje, kiedy to ludzie - wbrew wszystkim - umieli absurdowi przeciwstawić sens. I to są pisze Konwicki - ci 'nieznani ludzie, którzy zatopieni w morzu anonimowości wypełniają zgrzebny człowieczy obowiązek, którzy w mroku beznadziei zagradzają swoimi kośćmi drogę potopom zła czasu albo historii, którzy w mozole i bólu rodzą mnie po to, żebym krzyczał jak najgłośniej, żebym wył do końca ziemi i do końca nieba, żebym ocucił siebie i Boga'. 'Zgrzebny człowieczy obowiązek': trzeba odwołać się (...) wstecz, do historii, aby ukazać ludzi, którzy potrafili ten obowiązek wypełnić. Po to właśnie pojawiają się w tej powieści współczesnej dwie rozbudowane wstawki 'historyczne': opowieść z 1863 roku o Zygmuncie Mineyko, dowódcy garstki powstańców, która rozpierzcha się po pierwszej potyczce, on sam zaś wydany zostaje przez rodaków carskim żandarmom i opowieść o Traugucie, dyktatorze nieudanego powstania, który wie, że poniesie klęskę, ale wie również, że musi spełnić swój obowiązek do końca. Oba - anonimowy powstaniec i przywódca powstania - przegrali i oboj w jakimś sensie są zwycięzcami. 'Nie wiem, czy był sens. Wiem, że był mus'. - W tych zdaniach Traugutta zawiera się jedyna możliwa odpowiedź na pytanie o sens walki z potęgą Wielkiego Bezsensu<sup>1/</sup>. W historii nie należy szukać sensu - zdaje się mówić Konwicki. Istnieje w niej tylko "mus", "wielki zbiorowy obowiązek", jakby powiedział Norwid. Ale w tym właśnie sprawdza się i ocala człowiek. I jeszcze może jedno - dla Polaków ten obowiązek bywa ciągle taki sam albo bardzo podobny. I ciągle tak samo jest podejmowany. W tym jest nasza tożsamość. We "Wschodach i zachodach księżycy" Konwicki daje chyba najbardziej zwięzłą, tragiczną i romantyczną formułę polskiego losu i historii - wszystko jest ciągle aktualne, a spory o to, czy jesteśmy XIX-, czy XX-

-wieczni, należą do statystyki: "Władza schwyciła naród za gardło. A naród ścisnął władzy krtań. Obie strony są jednakowo silne albo jednakowo słabe. Nikt nie zwycięży. Jedni drugich pociągną na dno. Matko Boska. Który to raz? Ileż razy w życiu oglądałem ten króliczo krótki czas pyszności i potem lata łez, niedoli, upadku. Moment pawiej wspaniałości mężczyzn powstających do boju i dziesięciolecia katorgi kobiet biegających do więzień, noszących paczki i ciepłą bieliznę, kurujących chorych zbiegów i prowadzących ku granicy uciekinierów. Piękny tęczowy rozbłysk i lata lodowatej arktycznej nocy. Matko Boska"<sup>2/</sup>.

Konwicki nawiązuje do polskiego romantyzmu poprzez wykazanie konieczności takiego właśnie jego kształtu w polskiej sytuacji historycznej i jednocześnie ujawnia konieczność ciągłych aktualizacji we współczesności, która nie potrafiła stworzyć konkurencyjnego paradygmatu ani w literaturze, ani w życiu. Oczywiście u podstaw takiego myślenia leży rozumienie historii Polski jako historii powstań. I nie można powiedzieć, że romantyzm zostaje tu przekroczony, raczej jest właśnie kontynuowany, dopełniany przez włączenie perspektywy człowieka współczesnego. Od innych pisarzy-kontynuatorów różni Konwickiego jednak niezwykle ostra świadomość ograniczeń i konsekwencji postawy romantycznej, które też z pełną świadomością pisarz przedstawia.

Twórczość Konwickiego można potraktować jako jeden z licznych przykładów podejmowania problematyki tradycji XIX-wiecznej w polskiej literaturze współczesnej. Punkt wyjścia - konieczność ustosunkowania się do kanonu romantycznego, czyli do romantycznego rozumienia sprawy narodowej - występuje u wielu pisarzy w podobny sposób. Próby rozwiązywania tej problematyki bywają jednak skrajnie odmienne i na tych różnicach chciałbym w tym miejscu szczególnie się skupić. Jako materiał porównawczy niech nam posłużą dwie - krańcowe różne postawy, jakie prezentują w swojej twórczości Jan Józef Szczepański i Jerzy Putrament. Zestawienie może być szokujące, ale będzie chyba tu dopuszczalne, właśnie ze względu na odmiennosc obu pisarzy, przy czym różnica tzw. pokoleniowa wydaje się jednak najmniej ważna. W świadomości obu pisarzy punktem zwrotnym, wyraźną granicą w historii Polski, jest wrzesień 1939 roku, wybuch drugiej wojny światowej, świadomość końca pewnej epoki i początku czegoś nowego. Ale rozpo-

znanie sytuacji i perspektyw układa się tu zupełnie odmiennie. Uprzedzając nieco szczegółową analizę twórczości, można chyba już w tym miejscu powiedzieć, że i Putrament, i Szczepański dochodzą w swoich rozważaniach do wniosku, że z chwilą wybuchu wojny "skończyła się legenda", obaj dokonują rewizji romantyzmu, wersji legendy oficjalnie obowiązującej w dwudziestolecie. Ale na tym podobieństwa się kończą. Na pytanie - jakie są konsekwencje faktu, że historia zniszczyła legendę - odpowiedzi padają różne.

Z twórczości Jerzego Putramenta, w której wojna zajmujeoczesne miejsce, zatrzymać się należy na jednej tylko, ale za to bardzo reprezentatywnej dla interesującej mnie problematyki, powieści "Wrzesień". Przyjrzyjmy się, w jaki sposób i w jakim celu dokonuje Putrament aktu deziluzji. Zaczniemy od okresu jeszcze przed wybuchem wojny, którego mechanizmy propagandy sanacyjnej pisarz analizuje. Zwracając uwagę dwie rzeczy - ludzenie się do końca, że wojny nie będzie i jednocześnie organizowanie akcji mających na celu "pokrzepienie" serc, podtrzymanie narodu w przekonaniu o tym, że kraj jest do wojny przygotowany, że powinien solidarnie przeciwstawić się wszelkiej prowokacji, stanąć zwarty u boku swego rządu z pełnym zaufaniem w słuszność linii politycznej. Putrament opisuje świetne sceny teatru politycznego - starannie reżyserowane manifestacje patriotyczne, służące wyłącznie celom propagandowym - jak akcja kopania rowów i uroczystość przekazania wojsku broni zakupionej ze składek społecznych. Kopanie rowów odbywa się pod okiem prasy, radia i kroniki filmowej, z udziałem wiceministra Burdy: "Wiceminister skręcił, poszedł w prawo. Ten z radia podsunął mu pod nos drążek z mikrofonem. Wiceminister odruchowo chrząknął, po czym wygłosił dwudziestominutowe przemówienie, w którym stwierdził, że naród polski w zwartych szeregach, bez różnicy przekonań politycznych, stoi za prezydentem Rzeczypospolitej Ignacym Mościckim, za marszałkiem Śmigłym-Rydzem, za rządem. Dowodem powyższego, między innymi, jest dzisiejsza akcja kopania rowów, w której biorą udział przedstawiciele najszerszych warstw społecznych obok funkcjonariuszy państwowych. W ogóle przemówienie było utrzymane w takim podniosłym, dostojnym, bez efektów wiecowych i za cel mającym pokrzepienie serc, nie uciekało się do łaskotliwych argu-

mentów. Wobec Niemiec wiceminister przyjął ton ostry, ale bez karczemnych połajanek. Najwięcej zaś mówił o armii polskiej, jej wyszkoleniu, uzbrojeniu, sile. Zakończył okrzykami. Pokrzyczano "niech żyje". Znowu sekretarz u dygnitarskiego ucha. Wiceminister jeszcze raz się uśmiechnął i skrzywił wreszcie na trawnik. Woźny w nowym mundurze podał mu na wyciągniętych rękach - jak chleb i sól, tyle że bez ręcznika - odpolerowaną łopatę<sup>3/</sup>. Zanim jednak Putrament opisze tę scenę - "premierową" niejako wobec publiczności, pokaże jej kulisy, próbę generalną i pracę reżyserską: "- Robota obronna... - Obronna! Pan myśli, że akurat na tym dołku Hitler nogi sobie połamie? Ha, ha! Wykopiecie rów, a minister przyjdzie i co, schowa się cały, jak ja ze zdjęciami będę wyglądał? Przerwać pracę - zawołał na cały skwerek - poczekać! No więc naczelniku, pod lipę, z lewa trochę tłumu, w artystycznym, panie tego, nieładzie, byle nie w zwartych szeregach. Bachorów pan trochę nałap, to zawsze dobrze wychodzi. No, jazda, ruszaj pan!"<sup>4/</sup>

Zupełnym milczeniem pomija Putrament fakt oczywisty, że każda władza w obliczu zagrożenia bytu narodowego podejmuje wszelkie możliwe działania, aby zmobilizować społeczeństwo i przygotować je psychicznie do nadchodzących wydarzeń. W powieści sytuacja ostatnich dni przed wybuchem wojny potraktowana jest jako wyjątkowa, chodzi bowiem o to, aby odsłonić przede wszystkim środki, a nie cel tych przygotowań, cynizm władzy, mechanizm propagandy okłamującej społeczeństwo. Zabieg ten jest równocześnie zapowiedzią przyszłych działań bohaterów ze sfery rządowej, których pisarz jednoznacznie rozpoznaje jako zdrajców. Już więc na początku powieści zarysowuje się wyraźnie podział na stronę dobra i stronę zła, konsekwentnie w całej powieści utrzymany. "Wrzesień" miał być powieścią polityczną i rozrachunkową, przy czym rozrachunek dotyczy oceny warstw i klas społecznych przedwojennej Polski.

Podobnie jak w scenach wyżej opisanych, tyle że jeszcze bardziej tragicznie wobec nadchodzących wydarzeń, przedstawia Putrament sprawę zakupu i przekazywania przez społeczeństwo broni dla wojska. I tu jest patriotycznie, trochę sentymentalnie z dbałością o szczegóły scenografii. Widać w tych scenach wyraźne oddzielenie władzy państwowej od narodu, w imieniu którego ta

władza jest sprawowana. Zręczne manipulacje nastrojami patriotycznymi, manifestacje obliczone jedynie na efekt, widowisko, propagandę. Oto jak wyglądała sprawa broni zakupionej ze składek społecznych: "Erkaem! Jaki śliczny erkaemik dzisiaj odebraliśmy od cywilów! Nowiutki, oczyszczony, palce lizać. (...) Właściwie jednc tylko miał zastrzeżenie: Czemu nie od razu tę wszystkie erkaemy, moździerze gazmaski. I to wprost do Brejwy, po co te ceregiele... - Ha, na, ha! - Brejwo aż się zakrztusił: - No, rzeczywiście tręba jesteście, poruczniku! Wprost do mnie? A skąd się one bicrą? Z nieba spadają? Przecież ode mnie, ode mnie z magazynów! Całe ranki nasz pisarz wypisuje..."<sup>5/</sup>.

Putrament oskarża rząd, ustrój polityczny, układy w wojsku. Miejscami wyolbrzymia do karykatury i groteski sytuacje i ludzi. Niewątpliwą jednak zaletą tej książki jest dążenie do ukazania każdej sytuacji możliwie wielostronnie, z różnych punktów widzenia, do zderzenia różnych, przeciwstawnych racji. Ta wielopłaszczyznowość nie prowadzi wprawdzie do obiektywizacji relacji o Wrześniu, ale o tym dalej. W tej chwili interesuje nas co innego. Otóż opisane wyżej pokazowe manifestacje, z całym romantyczno-patriotycznym rytuałem, z wszelkimi odwołaniami do tradycyjnych sentymentów i przywołaniem sytuacji zakodowanej niejako w polskim myśleniu, a wywodzącej się z okresu XIX-wiecznych walk o niepodległość, mają tu swoją drugą stronę, nie do końca przez Putramenta wydobytą, właśnie przez to, że jego opis ograniczą się do polityki, pomijając fenomen świadomości zbiorowej. Chodzi tu o ukazaną częściowo w powieści reakcję społeczeństwa, a przynajmniej jego części, na poczynania propagandy. Społeczeństwo bowiem przyjęło poważnie tego typu gesty, akcje zbiórek na cele wojskowe, apele o kopanie rowów i drużyny OPL, podjęło jako swój obowiązek, ani przez chwilę nie rozważając możliwości rezygnacji z obrony.

Nastroje patriotyczne poprzedzające wybuch drugiej wojny światowej odsłaniają niezmienną cechę polskiego patriotyzmu, wykształconą w okresie niewoli i walk o wyzwolenie kraju. Jest to gotowość w każdej chwili do ofiar na rzecz ojczyzny, ogólna mobilizacja narodu w chwili zagrożenia. Nie została ona zatracona w okresie dwudziestu lat niepodległej Polski, odżyła z ogromną siłą tuż przed wybuchem wojny i we wrześniu 1939 roku. Niezależna

od sił i układów politycznych i wyrastająca ponad nie. W książce Putramenta zostają przeprowadzone bardzo ostre podziały na tych, którzy są, i tych, którzy nie są narodem. Rząd, sfery rządowe, wielki przemysł i kapitał, wyżsi dowódcy wojskowi w dużej mierze, śmietanka towarzyska wraz z żonami i kochankami, inteligencja na usługach sanacji - wszyscy oni są przedstawieni jako ludzie dbający jedynie o własne interesy, podczas gdy naprawdę patriotycznie nastawione i jedynie zdolne do ponoszenia ofiar są warstwy najniżej stojące w hierarchii społecznej. Robotników warszawskich obdarza autor największą świadomością polityczną mechanizmów wojny. Szczególnie dotyczy to komunistów, których wątek nadmiernie został w powieści wyeksponowany, do tego stopnia, że chwilami odnosi się wrażenie, iż ta garstka ludzi uwolnionych z więzień przez działania wojenne była jedną z głównych sił w kampanii wrześniowej. Wrzesień był tragedią polskich komunistów, których symbolem stał się Marian Buczek, ale był jednocześnie bardzo podobny losowi innych klas i warstw społecznych. Wydaje się słuszniejsze rozpatrywanie tego problemu w kategoriach solidarności społeczeństwa i podniesienia w chwili zagrożenia wartości wyższych ponad klasowe i społeczne, ponieważ wtedy właśnie męczeństwo polskich komunistów we wrześniu 1939 roku nabiera dopiero właściwych wymiarów.

Putrament dokonuje więc charakterystyki poszczególnych środowisk pod kątem stosunku do przyszłej wojny i tych postaw, które wobec niej zajmą. Ujawnia z jednej strony patriotyczne i bezkompromisowe stanowisko robotniczych dzielnic Warszawy, z drugiej zaś - intrygi w kołach rządowych, rozgrywki o władzę i wpływy w kraju, ich wielokrotnie w powieści podkreślaną pogardę dla narodu. Na podobnej dialektyce opiera się cała powieść Putramenta. Linia podziałów przebiega między "patriotyzmem" i "kombinacją", a poszczególni bohaterowie określani są przez wybór jednej z tych kategorii. Dotyczy to zarówno ostatnich tygodni przedwojennych, jak i okresu walk we wrześniu. W ten sposób dąży Putrament do zbudowania całościowego, syntetycznego obrazu roku 1939. W dialektykę patriotyzmu i kombinacji wpisani są nie tylko cywilni członkowie społeczeństwa, ale także wojsko. Wyższe dowództwo zostaje oskarżone o spowodowanie klęski na równi z rządem. Jemu to przeciwstawia Putrament podporucznika Markiewicza - żołnierza, któremu wszelkie polityczne racje i me-

chanizmy rozgrywek są obce i który, dojrzewa w trakcie kampanii wrześniowej do solidarności z komunistami. Właśnie w trakcie walki i ciągłych odwrotów, od szoku spowodowanego pierwszym atakiem czołgów na pozycje jego plutonu do obrony warszawskiej barykady, Markiewicz uświadamia sobie to wszystko, czego dawniej nie dostrzegał, uświadamia sobie także, że dał się oślepić propagandzie i oficjalnym wystąpieniom rządu na tyle, że przestał dostrzegać rzeczywistość, która teraz dopiero, po wybuchu wojny, zaczęła upominać się o swoje prawa.

Putrament podejmuje próbę określenia charakteru narodowego Polaków przede wszystkim pod kątem narodowych wad, jeszcze poszlacheckich, które przejmuje Polska międzywojenna i które okażą się dla kraju zgubne. Cały 5 rozdział powieści jest wielką dyskusją o Polsce, którą prowadzą - potomek magnaterii senator Potocki i zachodni bankier Vestri. Ten ostatni tak oto charakteryzuje Polskę: "To towarzystwo warszawskie zapatrzone w różne tam zagranice jak jacyś Rumuni. Ta bida, niechlujstwo, niedołęstwo i jednocześnie zarozumiałość. I jednocześnie, jak powiedziałem, to służalstwo wobec każdego obcokrajowca. Każdego! Był zebrał włoski traktowany jest tutaj jak udzielny książę. A jednocześnie to przekonanie, że Polska jest pępkiem wszechświata... bezmyślny, zwierzęcy patriotyzm. I przy tym zupełny brak zmysłu politycznego. Kłótnie i swary wszystkich ze wszystkimi. I jednocześnie zgodne i zgrane pchanie ukochanej ponad wszystko ojczyzny do wielkiej katastrofy"<sup>6/</sup>. Vestri podkreśla niedojrzałość Polaków, zatrzymanie się na pewnym etapie społecznego i narodowego rozwoju. Przypomina tradycyjne wady szlacheckie, teraz kontynuowane przez inne warstwy narodu.

Ten dialog toczy się w nocnym lokalu. W chwilę później utonie we wspólnej zabawie, która przekształci się w zbratanie, jeśli nie wszystkich, to przynajmniej niektórych stanów. Wezmą w niej udział wszyscy, których oskarża Putrament o przyczynę klęski wrześniowej. Wspólny ognisty oberek jest jeszcze jednym chocholim tańcem w naszej literaturze, poprzedzającym katastrofę.

W swojej powieści rozprawia się Putrament także z tradycją romantyczną, z określonymi schematami myślenia patriotycznego, które, według niego, straciły swą aktualność, a nawet więcej, mogą się w obecnej sytuacji okazać groźne czy wręcz szkodliwe.

Ironicznie dystansuje się wobec romantycznego ducha poświęcenia, który zastąpić ma wszelkie niedostatki. Ważne jest przy tym nie tylko to, co się mówi w powieści na ten temat, ale także - kto się wypowiada. A wypowiadają się dowódcy wojskowi, czyli ci, którzy doskonale wiedzieć powinni, jakie warunki muszą być spełnione, aby zapewnić krajowi bezpieczeństwo. Generał Porola mówi: "Oczywiście inaczej nie można. Materialną przewagę, uhm, musimy nadrobić bojowym duchem. A tego proszę zapewnić Wodza Naczelnego, tego nam na pewno, na pewno nie zabraknie". Generał Friedenberga zaś snuje takie oto rozważania: "Polska - to wojsko. W momentach rzadkich zastanowień myślał, że jeśli jest charakter narodowy polski - to właśnie zamyka się w słowie 'żołnierz'. Byleby znalazł dobrego wodza, a już jest gotów zawsze, w każdej potrzebie, w byle jakiej nawet. Wtedy nawet kanty jego wrodzonego warcholstwa znakomicie można wykorzystać - do drobnych, ryzykownych operacyjek zwiadowczych na przykład albo dywersanckich"<sup>7/</sup>. Tak wg Putramenta myślą wodzowie, wykazując w ten sposób przekonanie, że "zapał czyni cuda" i rozstrzygnie losy wojny.

Putrament przedstawia kampanię wrześniową jako rozbitcie i zanegowanie stereotypów romantycznych. Stają się one w konkretnej wojnie jedynie frazesami, piękną i niebezpieczną otoczką. Wcielone w konkretne postaci są groteskowe, ale i tragiczne jednocześnie, gdy postawić je wobec rzeczywistej klęski narodu. Taką postacią, śmieszną, bo reprezentującą romantyczne wyobrażenie o wojnie i wojsku, ale także tragiczną przez swe wrześniowe losy, jest generał Friedenberga: Generał, który przez całą kampanię szuka swojego wojska, nie uczestniczy w żadnej bitwie i w końcu pijany topi się w Wiśle. Jego sytuacja natychmiast przywołuje przeszłość, generał rozmyśla o minionych klęskach, dopatruje się analogii, sam zaś wpisuje się w rolę księcia Józefa. Przez to nadaje swej bezsensownej śmierci wymiar śmierci za ojczyznę i z tą myślą umiera: "- Jak księżę Józef! Także wiejąc! Także przez rzekę! - Nachylił się, dłonią klepnął mętną i chłodną wodę. - Ale! Tamten gdzieś w Saksonii, a tu nasza kochana, śliczna Wiśka! (...) - pływać nie umiem! - i zaraz sobie odpowiedział: - a księżę Józef umiał? (...) - Bez sensu! Tę! - to krzyknął i zaraz myśl głupia: a księżę Józef z sensem?"<sup>8/</sup>. Najlepiej intencję Putramenta widać chyba w scenie ucieczki wiceministra Burdy,



która została pomyślana jako symboliczne obnażenie i zanegowanie mitów romantycznych: "Scarlett wołała, żeby wynosić walizy do samochodu. Wybiegając potknął się o książkę, kopnął, potem machinalnie się schylił, podniósł. Był to tani tom Mickiewicza, niegdys w nagrodę mu dany, w drugiej czy trzeciej klasie. Otworzył się na "Dziadach" i oczy Burdy, rozbiegane od pośpiechu, trafiły bezmyślnie w zdanie pochyłą czcionką wyróżnione w stronicy. Cisnął książkę do kąta. Hic obiit Conradus, natus est Gustavus - skakało mu po głowie, gdy wpychał do samochodu potężne walizy w płóciennych pokrowcach"<sup>9/</sup>. Jest to wyraźne nawiązanie do schematu biografii romantycznej, tyle że odwróconej, tak jak Burda przez roztargnienie odwraca cytaty z Mickiewicza. W jego życiu nie był więc najpierw Konrad, teraz dopiero zaczyna się Gustaw. Ale bycie Konradem, a więc tym, który całego siebie złożył w ofierze ojczyźnie, wygląda w wersji Burdy bardzo podejrzanie - rozgrywki polityczne, intrygi, walka o władzę - nie wiadomo ile w tym zostaje ze służby dla kraju, a ile jest tylko staraniem wokół własnej kariery. Jako Gustaw jest Burda właśnie tym, który rezygnuje z walki o sprawę polską, który ucieka z zagrożonego kraju. W postaci Burdy Putrament dokonuje ostatecznego odrzucenia i wyszydzenia mitów romantycznych.

Książka Putramenta miała być z założenia antyromantyczna. I na pewno w pewnym sensie nią jest, ale nie jest nią do końca. Bowiem w ocenie Września autor sam posługuje się romantycznymi schematami. Uwidacznia się to przede wszystkim w ocenie przyczyn klęski, jaką można z powieści wyczytać. Generalnie rzecz ujmując, oskarża o nią Putrament "wodzów", przeciwstawiając im męstwo prostego żołnierza. Motyw zdrady, oszukania przez wodzów i sojuszników, ich nieudolność wreszcie, a więc motywy typowo romantyczne, stałe obecne w literaturze skupionej wokół polskich powstań, wciąż powracają w powieści.

"Wrzesień" powstał w okresie rozrachunku generalnego z Polską międzywojenną z jednej strony, z inteligencją zaś z drugiej. I te założenia ideowe wyraźnie odbiły się na kształcie i wymowie osłóściowej powieści. Romantyzm został odrzucony, utożsamiony z oficjalną linią wychowania patriotycznego w okresie międzywojennym i sentymentami marszałka Piłsudskiego. Nie ma więc odwołań bezpośrednich do myśli romantycznej, raczej reprezentuje Putrament

obiegowe sądy utrwalone w potocznej świadomości przez tradycję legionową.

Przedstawicielami inteligencji są w powieści adwokat Zaleski i jego żona Anna. Główny zarzut, jaki autor stawia tej warstwie, to jej koniunkturalizm i apolityczność, oderwanie od problemów kraju, od realnej rzeczywistości, dbałość jedynie o własną karierę i pogrążanie się we własnych psychologicznych i filozoficznych problemach. Wybuch wojny jest dla nich szokiem chyba największym, gwałtownym powrotem do rzeczywistości, z której nic nie rozumieją. To zagubienie inteligencji streszcza się w słynnym, po wielokroć przywoływanym cytacie, jakby żywcem wziętym z pism Marksa: "Polityka w swej najbrutalniejszej formie wojennej wtargnęła w najbardziej prywatne losy najskromniejszych, najcichszych ludzi, biła ich po głowie zaciekle, codziennie, coraz silniej. W zasadzie takie bicie powinno pobudzać procesy myślowe, powinno rodzić elementarne pytanie: za co? za co właśnie mnie? Ale nieprędko dojrzeje w okrutnie doświadczonej logiczna odpowiedź. Kiedyż urzędniczka z banku, pani doktorowa, nauczycielka - choćby i historii - potrafią zrozumieć tragicznie prosty, choć wieloogniowy związek między stłuczeniem podmuchem bomby lustra, różwaleniem domku, śmiercią bratanka pod Mławą a zjawiskiem nierównomiernego rozwoju kapitalizmu i płynącym stąd potokiem konsekwencji?"<sup>10/</sup>

Romantycznym stereotypom, przeciwstawia więc Putrament materializm dialektyczny, prawa historii i ekonomii. W takim ujęciu romantyzm musi się okazać zbiorem pięknych, ale fałszywych legend, bohater romantyczny zaś kabotynem, który nie rozumie rzeczywistości. Wojna jest jakby pretekstem, sytuacją graniczną, która odsłania pustkę, frazes i "kombinację" tam, gdzie podejrzewano wielkość. Prawa historii weryfikują legendę, wykazują niebezpieczeństwo jej trwania, jej wsteczność. Co charakterystyczne - mi<sup>+</sup>v romantyczne są tu również podejrzane klasowo - powołując się na nie przecież przede wszystkim przedstawiciele skompromitowanych warstw społecznych. Romantyzm zostaje utożsamiony ze szlachtą czy pozostałościami szlacheckich, czymś więc, co się przeżyło, co skazane jest na zagładę, co w zasadzie już umarło, a czego niedobitki zmiecie ostatecznie wojenna zawierucha. Nowa klasa społeczna, która wkracza do historii, stwarza, według Putramenta, nową jakość historii. Czysty i niewinny "lud"

okazuje się nośnikiem "prawdziwego" patriotyzmu. Pisarz zdaje się przy tym zapominać, że lud Warszawy idący po broń do Arsenału w Noc Listopadową i zamykane okiennice domów bogatych mieszczan to chyba jedna z najbardziej znanych scen z Mochnackiego, scena-symbol. W rzeczywistości, w ostatecznych konsekwencjach mały tu więc do czynienia z pozornym jedynie odrzuceniem szablonu romantycznego. Interpretując "klasowo" i odrzucając stereotypy patriotyczne, Putrament nawiązuje jednocześnie do romantycznej mitologizacji ludu - narodu, stróża i nośnika najczystszych, pierwotnych wartości, także "prawdziwej" miłości ojczyzny.

Oczywiście "Wrzesień" jest powieścią tendencyjną, traktującą tradycję romantyczną bardzo powierzchownie i agitacyjnie, pomijając milczeniem to wszystko, co w tym schemacie nie może się pomieścić. Można by się więc nad tą powieścią nie zatrzymywać dłużej, gdyby nie fakt, że reprezentuje ona pewien szerszy nurt, a stanowisko takie zostało w pełni rozwinięte w literaturze polskiego realizmu socjalistycznego. Jeśli więc mówimy o kontynuatorach paradygmatu i "szydercach", nie sposób pominąć tego ogniw pośredniego, nurtu, który nie jest ani kontynuacją, ani dyskusją z romantycznym systemem kultury polskiej. Nie jest też, jak wynika z bliższego przyjrzenia się powieści, zerwaniem całkowitym i zwrotem w kierunku nowego paradygmatu.

Zupełnie odmienny punkt widzenia prezentuje natomiast w swojej twórczości Jan Józef Szczepański, który również dokonuje rewizji narodowych stereotypów romantycznych. Tym, co wyróżnia Szczepańskiego w omawianej grupie pisarzy, jest jego dążenie do zrozumienia i opisanie fenomenu faszyzmu, umieszczenie go w ciągu kultury i tradycji. Nie chodzi tu więc tylko o polskie, specyficzne losy, ale o problem kultury europejskiej w ogóle, o pytanie może nie tyle: jak faszyzm mógł się w niej pojawić, ale o to, jakie nieodwracalne dla tej kultury skutki przyniósł. Drugą wojnę światową jako kwintesencję faszyzmu będzie więc Szczepański rozważał i opisywał z tego punktu widzenia. Dopiero na to nadrzędne jakby założenie nakładają się losy polskie z ich dodatkowym skomplikowaniem. Aby odczytać, jak Szczepański rozpoznaje sytuację, wyjść trzeba od prześledzenia wojennych losów jego bohaterów, od postawienia sobie pytania: jak człowiek na wojnie się zmienia, jak ona go zmienia? Możemy taką linię po-

prorowadzić od "Polskiej jesieni" poczynając, poprzez opowiadania typu "Wszarż" i "Buty", kończąc na "Trzech czerwonych różach" i "Końcu legendy".

Bohater "Polskiej jesieni" jest bardzo typowy - w swym podobieństwie do postaci z innych utworów o tematyce wrześniowej, o których Andrzej Kijowski pisał: "We wrześniu 1939 roku narodził się dla literatury polskiej nowy bohater literacki. Był to inteligent z poczuciem współodpowiedzialności za klęskę. Wybuch wojny zaskakuje go - pierwsza wina: nasz bohater dał się uspić monachijskiemu pacyfizmowi i sanacyjnej propagandzie antywojennej. Zaskoczył go rozmiar klęski - druga wina: nie docenił faszystowskiego niebezpieczeństwa, przecenił siłę sanacyjnego państwa. Wypadki rzucają go na szlak ucieczki; wmieszany pomiędzy przerażone tłumy prąca na wschód, ociera się o limuzyny elity torującej sobie drogę do Zaleszczyk. W limuzynach rozpoznaje autorytety, którym wierzył, które czcił. Rozsypuje się na jego oczach gmach państwowości, ufundowany na społecznej krzywdzie, na mitologii, na fałszywej kalkulacji. Pozostaje potęga faszystów i ten tłum skłębiony na zapyłonej drodze. Pozostaje kraj stratowany gąsienicami czołgów, kraj nie znany dotąd, źródło siły i energii, co teraz dopiero objawia się oczom naszego bohatera. W świadomości jego dokonuje się zasadnicza przemiana: zrywa związki uczuciowe i ideowe ze swym przedwrześniowym światem, z pasażerami limuzyn - pozostaje z 'narodem'. Taki jest najbardziej schematyczny przebieg losów bohatera, którego zrodził wrzesień"<sup>11/</sup>.

Zobaczmy, w jaki sposób powieść Szczepańskiego wypełnia ten schemat. Zaczyna się od niewiary w możliwość wybuchu wojny, co zgodne jest z ówczesną potoczną świadomością i opinią społeczną. Bohater "Polskiej jesieni" podziela tę świadomość. Jego optymizm przeciwstawia Szczepański postawie pana Domana, który ma trochę inne spojrzenie, ma przeczucie nadciągającego katalizmu, kończącego epokę. Wskazówki, jakie daje młodemu kandydatowi na bohatera, brzmią jak odautorskie wezwanie, jak komentarz do całej późniejszej twórczości Szczepańskiego: "Dobrze - powiedziały, - niech się pan przygląda. Niech pan patrzy uważnie i niech pan wszystko zapamięta. A jeśli doczeka się pan kiedyś potomstwa, w co osobiście bardzo wątpię, opowie pan młodzieży,

jak to wszystko wyglądało. To jest ostatnia okazja. Bo ten nasz świat ginie. Za dwa, trzy miesiące już go nie będzie. Mówię poważnie. Jutro, pojutrze cała ta niezgrabna budowla zacznie się walić, zacznie się nam sypać na głowy... Przygarbił ramiona, jakby przeczuwając już lecące z góry cegły<sup>12/</sup>. Tego samego dnia, podczas letniej burzy zebrane w saloniku towarzystwo czyta i komentuje zamieszczoną w "Ilustrowanym Kurierze Codziennym" "Przepowiednię z Tegoborza". Powracają w tym ujęciu dalekie echa konstrukcji typowo romantycznych - celowości świata, w którym przyszłość objawia się wybranym jednostkom, umiejącym odczytać szyfr kosmosu. I towarzyszące tej "lekturze" sny, jasnowidzenia, przepowiednie i przeczucia.

Przepowiednie pana Domana sprawdzają się bardzo szybko. Moment wybuchu wojny jest dla Pawła wstrząsem fizycznym i psychicznym - bardzo dosłownie odczuty przez bohatera, chociaż pierwsze zdanie jego opowiadania ma także głębszy sens: "Wielki wstrząs wybił mnie ze snu. Więcej: wyrzucił wprost z łóżka. Stałem boso na podłodze, wytrzeszczając nie rozumiejące nic oczy na postaci w bieliźnie wyskakujące z sąsiednich łóżek. W uszach drgał mi wysoki dźwięk szarpiących jak struny szyb; ale musiało to być wspomnienie sprzed paru sekund, bo właśnie poza trzeszczeniem prycz i tupotem nie było tu żadnych innych hałasów. Przez chwilę przyglądaliśmy się sobie wszyscy w milczeniu, z głupimi uśmiechami, z wyrazem niedowierzania na twarzach. (...) - Co to jest - zapytałem (...) - Wojna". I dalej: "Dzisiaj w piątek pierwszego września tysiąc dziewięćset trzydziestego dziewiątego roku, ja, Paweł Strączyński, liczący dwadzieścia lat życia, byłem świadkiem zjawiska, które nazywa się 'wybuchem wojny'. To trzeba zapamiętać. (...) Teraz to już naprawdę coś się dzieje. My jeszcze w tym nie bierzemy udziału, ale mimo że zapomniano chwilowo o naszym istnieniu, dosięga nas jednak jak gdyby podmuch wzniesiony przez jakąś ogromną nadbiegającą falę. W naszej mrocznej podoficerce siedzimy jak w łodzi podwodnej, starając się zabić czas, który gdzieś kroczy już łoskotem spełniających się losów"<sup>13/</sup>.

"Polska jesień" jest powieścią, która w porównaniu z poprzednio analizowanymi posiada największy dystans wobec opisywanych wydarzeń. Dominuje w niej dążenie do zrozumienia dziejącej się

rzeczywistości, umieszczenia jej i wyrażenia w języku znanym, przede wszystkim w języku wcześniejszych walk powstańczych i wojen. Nowość sytuacji wrzesniowej wyraża się niemożnością zastosowania do niej znanych i uznanych, zrozumiałych, oswojonych i wypróbowanych kategorii.

Bohater powieści - jak się rzekło - jest bardzo typowy: dwudziestoletni podchorąży, wychowany na określonych wzorach, wchodzący w wojnę z pewnym zasobem wiedzy historycznej, lektur, wskazówek wychowawczych, ze swoją młodością wreszcie i zapałem. W każdym razie wie, jak wojna w Polsce powinna wyglądać i ma świadomość, że uczestniczy w historii, a świadomość ta napawia go dumą i budzi obawę, czy aby "zdąży" wziąć udział w walce, zanim ona się skończy, czy aby zdoła swą szansę bycia w historii należycie wykorzystać. Bardzo to romantyczne pragnienia. Szczepański od pierwszych stron powieści ironicznie dystansuje się jednak od "romantyzmu" swego bohatera. Zwróćmy uwagę choćby na scenę pożegnania na dworcu przed wyjazdem do jednostki: "Przy sąsiednim stoliku ktoś powiedział półgłosem: 'patrzcie, mały Strączyński idzie na wojnę'. Wyprężyłem się na krześle, szczęknąłem głośno ostrogami, zacząłem pospiesznie recytować wszystkie optymistyczne frazesy na temat "masła i armat", "okrążenia", "gwarancji" i "hitlerowskiej polityki bluffu". Ale matka i siostra dosłyszały tamto zdradliwe zdanie. Uśmiechami pełnymi łagodności i cierpliwości kwitowały pustotę moich słów, a czułość ich spojrzeń pograżyła ostatecznie wszystkie moje wysiłki. W tym krytycznym momencie, kiedy tak przyjemnie było czuć się obrońcą, wtłoczono mnie z powrotem w dzieciństwo"<sup>14/</sup>.

Paweł trafia do baterii nadwyżek. Wybucha wojna i właściwie dalej nic się nie dzieje. Następują długie dni bezczynności, nudy, oczekiwania nie wiadomo na co. Rodzą się pierwsze refleksje, próby wyobrażenia sobie, jak będzie wyglądała ta wojna, w której przecież przyjdzie wreszcie uczestniczyć. Jawi się ona Pawłowi jako ciągły odwrót, bałagan, sprzeczne rozkazy i ogólny chaos. W czasie tej przymusowej wędrówki poznaje cały ogrom zniszczeń i cierpienia, które wojna niesie zwykłym, cywilnym ludziom, widzi pojedyncze tragedie i ogólną pożogę. Wrzesień nie pasuje do tego, co znał dotąd z książek. Nie może być obrońcą, nie ma wielkich bitew, efektownych zwycięstw, śmiałych ope-

racji. Jest codzienność, zmęczenie i zniechęcenie, drobne wydarzenia, uciążliwe marsze, niedogodności: "Nastawiłem się na "wydarzenia dziejowe" - mówi - bałem się, czy znajdę dla nich dość wspaniałe, dość wstrząsające słowa. Może historycy przyszłych pokoleń będą mogli tu coś powiedzieć. dla nas "dziejowych wydarzeń" nie ma i nie będzie. Trzeba być skromnym. Trzeba czekać "wydarzeń" po prostu. A te - cóż? W największym wymiarze to może być kula, która utkwi między żebrami, to może być twardy odłamek granatu. (...) Popadamy z wolna w rutynę naszego bezładnego pochodu, w rutynę "widoczków" i drobnostek. Nie ma patosu. Naprawdę nie ma. Do godności zagadnień urastają natomiast zupełnie niedoczekiwane sprawy"<sup>15/</sup>.

Nie ma u Szczepańskiego ani cienia zachwytu, piękna wojny, żadnych jej efektownych stron. Wszystko to zostaje w "cywilnym" świecie wyobrażeń i pragnień, w świecie sprzed wojny. Rzeczywistość okazała się zupełnie inna i do niczego niepodobna. Najbardziej dotkliwa jest niemożność walki, ciągle pochody i cofania się, świadomość bezsilności wobec wroga, gdy samemu pozostaje się poza głównym nurtem wydarzeń. Wszystko, w czym się uczestniczy, traci sens, gdy patrzy się na straty, gdy słucha się o poddających się kolejno miastach, których się nie mogło obronić. Chęć walki, zmierzenia się z wrogiem i niemożność bycia żołnierzem powodują rozgoryczenie i poczucie bezsensu. Myśli i wypowiedzi bohatera ujawniają romantyczną potrzebę czynu, brak zgody na klęskę, którą się ogłasza wtedy, gdy są jeszcze ludzie, którzy chcą i mogą walczyć. Tymczasem przed kapitulacją i pójściem w niewolę Paweł będzie uczestniczył jedynie w mało znaczących potyczkach. Ale w dniach wrzesniowego pochodu zmienia się świadomość bohatera. Nie pozostanie w nim już nic z bufonady początku wojny. Dojrzeje do przekonania, że klęska nie jest ostateczna, wojna dopiero się zaczyna i trzeba szukać sposobów i dróg walki. I jeszcze to, że Polska żyje, póki żyje naród, który ma świadomość swej odrębności i wolę bycia wolnym. Paweł dojrzał do innego rozumienia patriotyzmu - tego rozumienia, które wytworzyło się w okresie rozbiorów, a które Maria Janion analizuje przy okazji "Pieśni legionów": "Zarysowała się już z całą mocą myśl, którą romantyzm podchwycił i rozwinął, myśl o identyfikacji z ojczyzną, o takim jej uwewnętrznieniu, by żyła

naszym życiem. Wówczas zewnętrzne unicestwienie państwa nie było w stanie przekreślić jej wewnętrznego bytu. To ta właśnie cecha ukonstytuowała styl nowożytnego patriotyzmu polskiego, styl emocjonalnego utożsamienia z ojczyzną, styl duchowego istnienia narodu<sup>16/</sup>.

Znamienne jest tu szczególnie zakończenie powieści, gdzie Szczepański wprowadza postać "starszego pana" i każe mu wygłosić, nową dla Pawła, formułę patriotyzmu: "Polski nie ma? Dlaczego? Jak może jej nie być? Wy jeszcze tego dobrze nie rozumiecie, ale moja młodość upłynęła w niewoli. Zapewniam was, że Polska wtedy była, i jeszcze jak! Czasami zdaje mi się, że istniała prawdziwiej i szerzej, niż w ciągu tych dwudziestu lat niepodległości. Polska? Cóż to jest? Czy to nazwa firmy, którą można w jednej chwili wymazać z szyldu? Qwszem, nie ma rządu, nie ma ministerstw ani dyplomatów. Temu nikt nie zaprzeczy, bo to jest fakt. Ale czyż to jest Polska? Widzieliśmy przecież, jak to wszystko ładnie schodzi. Jak pozłótka na deszczu. Zostają rzeczy inne, znacznie trwalsze, trwałe jak człowiek i ziemia. (...) Jeśli dziś ludzie płaczą, to nie dlatego, że zabrakło pana Mościckiego czy Składkowskiego, albo że sprzed niektórych gmachów znikły ministerialne limuzyny, ale dlatego, że prawdziwa Polska cierpi. Będzie cierpieć jeszcze stokroć gorzej, ale zobaczycie, że teraz jak nigdy przekonacie się o jej istnieniu"<sup>17/</sup>. Przede wszystkim więc należy odróżnić państwo od ojczyzny. Ojczyzna jest tu czymś, co człowiek uwewnętrznia, co istnieje w nas niezależnie od uwarunkowań zewnętrznych. Ojczyzna nie jest tu więc pojmowana w kategoriach społeczno-politycznych, jak u Putramenta, ani w kategoriach "zgody narodowej" w obliczu wroga, jak to rysuje się u Żukrowskiego.

Po klęsce wrześniowej, stając na progu nowej nieznannej rzeczywistości, Paweł dojdzie do takiej właśnie świadomości. Będzie to jednak tylko pewnego typu przemiana bohatera - zostaje jakby poszerzona perspektywa oglądu świata; pogłębione zostają wartości, które teraz dopiero tak naprawdę się przeżyło i sprawdziło. Doświadczenie wrześniowe rozwija w Pawle tylko to, co już w nim było, powoduje nie tyle odrzucenie, co z jednej strony potwierdzenie, z drugiej - dopełnienie tych przekonań, z którymi wkraczał w wojnę. Stąd zakończenie powieści jest mimo wszystko



optymistyczne. Nie dlatego, że uświadamia bohaterowi, że wojna się dopiero zaczyna i w związku z tym klęska nie jest ani nieodwracalna, ani ostateczna, a tym samym jakby otwiera perspektywę i oczywistość dalszej walki, prowadzonej w nieco innej formie. Mamy zresztą niezbitą pewność, mimo że nigdzie to wprost nie jest powiedziane, że Paweł taką walkę podejmie. Jest to już np. w jego decyzji pozostania w kraju. Powieść Szczepańskiego kończy się optymistycznie dlatego, że jego bohater wychodzi z klęski wrześnie czysty etycznie, że jego normy moralne nie zostały zachwiane. W świecie Pawła nadal wiadomo, co jest dobre, a co złe, po czyjej stronie są racje. I te racje - wolności, walki z najeźdźcą, solidarności z cierpiącą Polską są łatwo rozpoznawalne i nie nasuwają żadnych rozterek czy podejrzeń moralnych. Jeszcze dominuje przeświadczenie, że nie ma sprzeczności między racją etyczną i patriotyczną.

Sytuacja zmienia się zasadniczo w opowiadaniach o tematyce partyzanckiej. Nie ma w nich dążenia do syntetycznej refleksji nad wojną w ogóle, nad przebiegiem działań wojennych. Nie ma nawet opisów partyzanckich akcji, a jeśli się pojawiają, to akcje jakieś takie niedokończone, nieudane. Jest za to szara codzienność przerywana alarmami i problemy, których zupełnie nie miał Paweł Strączyński. Najbardziej znamienne są tu opowiadania "Wszarz" i "Buty", chociaż podobna problematyka powtórzy się i w innych utworach. Niepostrzeżenie wojna zmienia człowieka, wciąga go w swój krąg. Krzysztof Dybciak określa sytuacje opisane przez Szczepańskiego jako rodzaj gry o ściśle sprecyzowanych zasadach. Cel samej wojny jakby umyka tu z pola widzenia bohaterów, ogarniętych i pochłoniętych przez instrument wojny. Niezwykle to niebezpieczny, zabójczy dla jednostkowej tożsamości instrument. "Zauważmy - pisze K. Dybciak - jak od pewnego momentu gra wyłamuje się z ludzkiej kontroli, a w końcu zaczyna grać grającymi. Już nie oni panują nad nią - pokonani stali się elementami mechanizmów zabawy"<sup>18/</sup>. Mówi się często o teatralizacji wojny w literaturze. Zabieg ten wykorzystuje i Szczepański, jednakże jest to zabieg pomocniczy jedynie, służący do ukazania wpływu wojny na ludzką jednostkę i na zbiorowość zespoloną wspólnymi celami. Przy czym, o ile zwykle teatralizacja wojny służy do ukazania jej swoistego piękna, tutaj mamy do czynienia

z sytuacją akurat odwrotną - przez wprowadzenie elementu gry ukazuje Szczepański niszczącą siłę historii, jej totalne działanie, którego człowiek sobie w pełni nie uświadamia i przed którym nie znajduje obrony. Szczególnie charakterystyczne jest opowiadanie "Wszarz". Wobec nie rozumiejącego nic człowieka podejrzanego o szpiegostwo żołnierze inscenizują przebieranek, sytuację, w której ma się okazać jego wina lub niewinność, o której później opowiadają tak: "- Ale miał minę! Zupełnie zdurniał. Co się dzieje? Tu szkopy, tu partyzanci, przed chwilą mieli się zabijać, teraz sztama... - Tu dają, tu odbierają - dorzucił Skrzetuski. - Raz każą strzelać, raz w mordę biją - przekrzykiwał ich Głošny. - Prawdziwy cyrkus! - Znow śmieli się bijąc dłońmi o kolana, zanosząc się aż do kaszlu"<sup>19/</sup>. Wina została wcześniej udowodniona, więc niby wszystko w porządku. Ale czy na pewno? I cóż to jest? To naigrywanie się z pokonanego wroga? Napawanie się zemstą? Czy chęć rozrywki w monotonii życia partyzanckiego? W każdym razie z walką rycerską nie ma to nic wspólnego - ani przeciwnik, ani partyzanci nie są rycerzami. Wydawać by się mogło, że każdy czyn da się zakwalifikować etycznie. Tutaj tę pewność się traci. Szczepański nie odpowiada na żadne z tych pytań. Wręcz przeciwnie, pięć kolejnych komplikacji na drodze dociekań moralnych. Dalsze wydarzenia przebiegają już poza formułą gry. Bezpośrednio po cytowanym fragmencie mamy scenę następną: "Hieronim podsunął się do porucznika z tyłu, pociągnął go za rękaw. - No to... - pokazał kciukiem w dół. - Jama? (...) - Tak - powiedział - nie ma się co bawić! Zbirek postąpił naprzód, stanął w ukośnej smudze. - Panie poruczniku, proszę pozwolić mnie. - Wyprężony czekał na odpowiedź. (...) - Czemu? - zapytał porucznik. - Proszę mi pozwolić - powtórzył kaprał Zbirek wysokim, natarczywym głosem. - Niech mu pan pozwoli - rzekł Hieronim. Porucznik wzruszył ramionami - dobrze"<sup>20/</sup>. I dalej: " Jak to się długo pieprzą - zrzędził Biskaj. - Będę musiał kolację po ciemku wydawać. Co to tyle barłoczy? Trzask - prask i załatwione! (...) - To z tych nudów, panie poruczniku - rozważał Biskaj. - Z byle czego, robią sobie zabawę. Ja się nawet nie dziwię. Nudno tu jak jasne kule. No nie? Takie życie..."<sup>21/</sup> (podkr. moje - D.D.).

W opowiadaniach "Buty" i "Koniec legendy" pojawiają się opisy mordowania jeńców. I ten fakt przyjmowany jest "normalnie", jako zgodny z normą wojenną. Nie wywołuje wstrząsu ani rozterek u większości bohaterów, na refleksję zdobywają się tylko nieliczni. Problem - kto jest tak naprawdę ofiarą tej wojny, przestaje być oczywisty podobnie jak sprawa zwycięzców i pokonanych. Szczepański dąży w swoich opowiadaniach do umieszczenia problematyki wojny przede wszystkim na płaszczyźnie moralnej, czyni to jednak w sposób zasadniczo odmienny, niż miało to miejsce w prozie J. Andrzejewskiego, S. Szmaglewskiej czy W. Żukrowskiego. Jan Józef Szczepański, podobnie jak Bohdan Czeszko w "Trenie", odkrywa inną, brutalną prawdę o tej wojnie i o człowieku. W jego ujęciu wojna pozbawiona zostaje wszelkich upiększających atrybutów, nie mogą się w niej zrealizować żadne wartości, a słowa takie, jak honor, wola, godność człowieka, nawet patriotyzm tracą swe znaczenie, stają się patetycznymi sloganami, nie istnieją w kręgu codziennego doświadczenia. Nie jest tu przypadkiem, że nie pojawiają się w ogóle w omawianych opowiadaniach refleksje natury ogólniejszej - przestaje być nawet istotne, kto z kim i o co walczy. Tego typu rozważania pojawiają się w "Końcu legendy", w sytuacji, gdy wojna dobiega końca i bohater Szczepańskiego ma owo doświadczenie prawie całkowicie poza sobą.

Krzysztof Dybciak, rozważając fenomen literatury wojennej, pisał: "Okrutne przesłanie apologetów wojny sprawiło, iż życzliwość czytającej publiczności dla moralistycznego i racjonalistycznego nurtu literatury wojennej stała się zanadto pobłażliwa, pomijająca pływaczność i sprzeczności wielu popularnych dzieł. Główną zasadą 'humanitarnego' kręgu literatury o wojnie było widzenie dychotomiczne, z jednej strony okrucieństwo i obrzydliwość wojny, z drugiej niewinność jej uczestników. Z jednej strony przedstawianie makabrycznych obrazów pełnych nędzy, krwi i zniszczenia, z drugiej - sugestywne obrazy cierpienia, wstydu, poniżenia pracowników wielkiej rzeźni narodów. Lektura dzieł nurtu "humanitarnego" sugerowała, że gigantyczne wydarzenia militarne były spowodowane siłami zewnętrznymi - zbrodniczymi machinacjami polityków i generałów, dewiacjami życia społecznego lub innymi siłami trudnymi do identyfikacji i przewyciężenia. W kimś, kto uczestniczył w nowoczesnych hekatombach, mogli

budzić się wątpliwości, czy rzeczywiście sprawy przedstawiają się tak prosto, czy przyczyny niespotykanych dotąd w dziejach konfliktów zbrojnych znajdują się w przestrzeni poza osobowością jednostki i mają źródło tylko w patologicznych zjawiskach nowoczesnej cywilizacji? Jeśli nie, to budzą się wątpliwości, czy można tak dobrodusznie - jak wielu pacyfistów i racjonalistycznych humanistów - przeprowadzać podział na dwie sfery: wewnątrzosobową i zobiektywizowaną w świecie kultury, co pozwala ocalić niewinność uczestnika wojennych wydarzeń sprowadzając go do roli ofiary destrukcyjnych, nadrzędnych mechanizmów" <sup>22/</sup>.

Szczepeński odchodzi wyraźnie od "humanitarnego kręgu literatury o wojnie", odsłania inną prawdę o niej wstydliwie dotąd ukrywaną, bo kłójącą się z romantycznym wyobrażeniem bohaterstwa, z tradycją wielkich bitew i czystych herosów. Dlatego od znaczących, efektownych bitew ważniejsza jest dla niego codzienność partyzancka, w której człowiekowi można się z bliska przyrzec, gdzie nie mówi się o ideałach, gdzie dominuje okrutny konkret. Szary, bohater "Końca legendy", znajduje się w sytuacji, gdy ma o swoim partyzanckim życiu opowiedzieć staremu dziedzicowi panu Woyno. Przyjrzyjmy się tej opowieści: "Zaczął opisywać najbardziej ogólne sprawy, będące tam istotną treścią każdego dnia. Rozwodził się nad ilością i rodzajem posiadanej broni, nad sposobami zaopatrywania się w żywność i odzież, nad techniką budowy obozów, maskowania i ubezpieczeń. Uprzytomniał staremu panu i sobie trud nieustannych nocnych marszów, niewygodę i monotonię ciągnącej się miesiącami bezdomności" <sup>23/</sup>. Taka opowieść nie satysfakcjonuje pana Woyno. Najwyraźniej oczekuje on konkretów, i to wielkich - opowieści o bitwach, bohaterstwie; to wszystko, co Szary opowiada, nie jest dla niego właściwą "rolą" partyzanta. To wszystko za mało i wszystko nie tak. Pan Woyno doskonale wie, jak powinno wyglądać partyzanckie życie i walka. Od Szarego żąda opowieści, która potwierdzałaby jego wiedzę i wyobrażenia. Jakiego typu jest ta wiedza - możemy się tylko domyślać. Pan Woyno komentuje opowieść Szarego tylko pytaniami, jakby chciał naprowadzić go na właściwy ślad, na właściwy sposób opowiadania. Jest w tych pytaniach pewność, że Szary też wie, co i jak powinien opowiadać i

nasz bohater doskonale sobie z tego zdaje sprawę. A jednak decyduje się na przełamanie niepisanej konwencji tego typu rozmów. W imię prawdy swojego doświadczenia, które przeczy konwencji, przeczy temu, "jak być powinno" czy "jak kiedyś bywało". Gdzie bywało - w życiu czy w literaturze - nad tym żaden z nich się nie zastanawia. Przywołajmy jeszcze zakończenie rozmowy, ponieważ dochodzimy w tym miejscu do pewnej, bardzo istotnej w twórczości J.J. Szczepańskiego, prawdy: "No, a rezultat tej walki? - upomniał się pan Woyno. - Zdobyliśmy trochę broni, ale mieliśmy dwóch zabitych i dwóch rannych. Jeden z nich, Kwiatek, miał niecałe osiemnaście lat. Kula zgruchotała mu kolano... - Ale Niemców ilu? Ilu Niemców zabiliście? - Nie pamiętam - przyznał się Szary. - Trzech czy czterech. No i wzięliśmy dziewięciu jeńców. Biednemu Kwiatkowi trzeba było robić amputację - ciągnął dalej. - Obcinali mu tę nogę bez chloroformu i nawet bez znieczulenia. A następnego dnia umarł w brudnej chałupie, pełnej much i robactwa. Nasz medyk mówił potem, że to była zgorzel gazowa. - A z tymi jeńcami, Józeczku, coście zrobili? (...) Co zrobili? - Zabili. Zobaczył znowu tę scenę: strzelec Błękitny z krzywym uśmiechem na ospowatej gębie pokazywał kolegom swoje spodnie spryskane mokrą jeszcze krwią i saperską łopatkę, na którą on, Szary, nie odważył się spojrzeć. Ten pokój, taki cichy i czysty, nie był odpowiednim miejscem na tego rodzaju historie. Ale właśnie kontrast podniecał Szarego. Zapalił, znajdował jakąś niezdrową satysfakcję w konfrontowaniu tamtych obrazów z wykwintem Chopinowskiej tęsknoty i elegancją stylowych biedermeierowskich mebli. (...)

- Ale dlaczego, dlaczego w ten sposób? - zapytał zmartwiony<sup>24/</sup>. Salonik pana Woyno, sam gospodarz, grany gdzieś za ścianą Chopin - to wszystko z jednej, a brud, muchy, robactwo, dziewięciu zabitych jeńców z drugiej strony. I jeszcze - stereotypy i wyobrażenia o pięknie wojny i bohaterkiej śmierci zestawione z umieraniem osiemnastoletniego Kwiatka, wcale nie heroicznym. Nie może tu być żadnego porozumienia. Pan Woyno jest "zmartwiony". Opowiadanie Szarego nie mieści się w jego pojmowaniu walki, w jego "humanitarnym" obrazie wojny. Zauważmy: nie krzyczy, nie protestuje jednak, nie udowadnia moralnej zbrodni - jest zmartwiony. Chce zrozumieć i usprawiedliwić. Ciągłe w imię tej

samej racji. Dlatego rozmowa ma ciąg dalszy - wszystko musi być wypowiedziane do końca: "Dlaczego? Dlatego, że było mało amunicji i że nie można było zdradzać strzałami miejsca postoju. A poza tym to było przyjęte. I w ogóle nieprawda, że Polacy nie są okrutni. Nieprawda! Do każdej egzekucji zgłaszało się trzy czy cztery razy więcej ochotników, niż było trzeba. (...) - Słuchaj, Józeczku, przecież Niemcy robili to samo. To oni zaczęli. Szary ochłonął. - Oczywiście - odparł. - Robili i robią rzeczy znacznie gorsze i w dodatku z precyzją i wyrachowaniem systemu. (...) Tylko, widzi pan - znów podniósł głos wzburzony - u nich to jest naturalne, po nich nie można się niczego lepszego spodziewać i... i... ich mi nie żal, to znaczy, nie żal mi ich, że oni w to brną, ale żal mi naszych. Nie mówię teraz o tych torturowanych i męczonych, ale o tych, którzy się nauczyli robić to samo" (podkr. moje - D.D.)<sup>25/</sup>.

Mamy tutaj odpowiedź na pytanie o wpływ wydarzeń wojennych na jednostkę. Wobec stwierdzenia Szarego - "nauczyli się robić to samo" - pan Woyno jest zupełnie bezradny, nie znajduje argumentacji. W tych scenach Szczepański, jak żaden chyba współczesny pisarz, pokazuje, na czym polega "zarażenie śmiercią" tego pokolenia, o którym tak często pisano i mówiono, przeważnie tonem dezaprobaty, przeważnie przy okazji "Popiołu i diamentu" J. Andrzejewskiego, twórczości Borowskiego i Różewicza. Krzysztof Dybciak pisząc o nowatorstwie Szczepańskiego w ujmowaniu tematyki wojennej, widzi jego przejawy w kilku zasadniczych płaszczyznach. Stwierdza: "Szczepański nie operował dychotomiczną zasadą podziału świata historycznego. Wskazywał, iż każdy człowiek może łatwo zarazić się śmiercią, że płynną granicą dzieli spełnianie obowiązku od bezinteresownego okrucieństwa. I nieprawda, że zajęcia wojenne wykonywane są z rozpaczą w sercu i budzą odrazę! Nieustannie można było przekonać się, jakie rzeczywiście budzą uczucia: zrealizowanie 'woli mocy', intensyfikację poczucia istnienia, udowodnienie przed sobą i innymi sensu własnego życia. Przerażenie budziło pokazanie przemożnej siły wciągającej w grę militarną. Szczepański r o z- bijał narodowe stereotypy opromieniające poezją i chwałą rzemiosło wojenne. Wyobrażenia o barwnym życiu wśród niezwykłych przygód i o 'dziarskich chłopcach' zupełnie nie pa-

sowały do rzeczywistości wojny totalnej, gdzie elementarne konieczności zmuszały na przykład do zbiorowych zabójstw jeńców. (...) Opowiadania te były wreszcie pośrednim oskarżeniem cywilizacji, która nie mogła zapobiec rozwojowi samobójczych dążeń i doprowadziła do ogólnoswiatowej katastrofy"<sup>26/</sup>.

Nasuwa się w tym miejscu szereg dalszych pytań i problemów. Przede wszystkim sprawa naczelna - czy człowiek może obronić się przed tak niszczącym działaniem totalitaryzmu, czy każdy musi - świadomie bądź nie - ulec jego trującym działaniom. I w jakich rejonach ludzkiego doświadczenia, egzystencji i kultury należy tego ocalenia poszukiwać. Tadeusz Kroński w swojej fundamentalnej rozprawie "Faszyzm a tradycja europejska" przeprowadził bardzo wnikliwą analizę mechanizmu podstępnego działania faszyzmu, widząc jedyną możliwość obrony wtedy, gdy naród lub jednostka posiada silne zakorzenienie w tradycji i stamtąd czerpie wskazówki, kanon wartości, który jest na tyle ugruntowany, że pozwala dostrzec zagrożenie. Przeszłość nie jest tu ucieczką w świat mitów, ale raczej właśnie punktem oparcia i wskazówką do działania we własnej współczesności. Kroński wykazuje, że tylko narody, które niejako w swojej mentalności mają zakodowany swoisty konserwatyzm, silny, emocjonalny związek z własną tradycją, która pozostaje czymś stale żywym, tylko te narody potrafiły uniknąć zarazy faszyzmu, odczuwając go jako coś obcego ich kulturze, mentalności i systemowi wartości. Takie ujęcie można by, przynajmniej częściowo, zaobserwować w omawianej wcześniej twórczości Tadeusza Konwickiego. Zupełnie inaczej problem ocalenia przed faszyzmem wygląda natomiast w obozowych opowiadaniach Tadeusza Borowskiego. Tam faszyzm rozpatrywany jest z punktu widzenia jednostki, która w swojej jednostkowej perspektywie takiego ocalenia nie znajduje i znaleźć nie może.

Jan Józef Szczepański podejmuje problem tradycji i podstawowych narodowych wartości w wielu swoich utworach. Punktem wyjścia był on w "Polskiej jesieni", powraca później na wiele różnych sposobów, na wielu płaszczyznach - egzystencjalnej, historycznej, sentymentalnej wreszcie. Czy może wobec tego być sposobem na ocalenie jednostki - przed stoczeniem się w totalitaryzm z jednej, przed jego niszczącą siłą z drugiej strony? Była już mowa o tym, jakie znaczenie ma romantyczny kanon war-

tości dla bohatera "Polskiej jesieni", jak prowadzi go od rewizji stereotypu "szkolnego" do odkrycia ocalającej formuły patriotyzmu. Przyjrzyjmy się z kolei pod tym kątem opowiadaniu "Koniec legendy", bardzo ważnemu zarówno w twórczości Szczepańskiego, jak i dla omawianej tutaj problematyki.

Bohater opowiadania, Szary, dostaje miesiąc urlopu z partyzantki i udaje się do "zaprzyjaźnionego" dworu. Ważny jest tu jego pierwszy kontakt ze światem innym, zewnętrznym w stosunku do "lasu". Konstatacja, że nic się nie zmieniło, świat był i jest, tylko on czuje się w nim obco - jest pierwszym doznaniem Szarego: "Pierwszym zdumieniem dla Szarego było to, że ten świat się nie zmienił, że czekał na niego ustawiony tak samo jak wtedy, gdy po porzucił. Drugie zdumienie było trudniejsze do zdefiniowania. Drugie zdumienie zarejestrowało właśnie zmianę. Ale jaką, gdy wszystko było tak samo?"<sup>27/</sup>. Ta zmiana będzie dotyczyła symptomów końca wojny, dających się zauważyć w zwykłych, codziennych zachowaniach ludzi. Ale nie ona będzie tu najważniejsza, lecz poczucie obcości w zetknięciu z "normalnym", chociaż też wojennym światem, uświadomienie sobie własnej izolacji tam, w lesie, gdzie wytworzył się inny styl życia, inny system wartości. Skąd powraca się jak z odległego kontynentu. Podobny motyw pojawi się w opowiadaniu "Gdzie nów zachodzi": "Szła jesień. Jej kwaśny zapach zalegał drogi. Agonia Warszawy trwała jak zły sen, z którego nie można się obudzić. Mijały dni rozmaite. W niektórych grzęzło się jak w błocie, inne miały w sobie jesienną przejrzystość i słodycz. Czasami zdawało się nam, że nie może być innego życia, że kiedy to się skończy, nie będzie już miało smaku. Kiedy indziej spoglądaliśmy na siebie wzajemnie z nienawiścią, a ten i ów prosił o zwolnienie na melinę. W sadach dojrzewały jabłka"<sup>28/</sup>. Las tworzy zamkniętą przestrzeń rządzącą się własnymi prawami. Nie pamięta się o tym w codziennej monotonii. Pozostawiony gdzieś daleko inny świat wraca jedynie w chwilach szczególnych i jedynie we wspomnieniu. Ale te wspomnienia odnoszą się do czegoś, co jakby skończyło się na zawsze. Z tamtego świata przenosi się do lasu niektóre zwyczaje, dawne tęsknoty, ale to wszystko funkcjonuje teraz inaczej, w innym porządku. Niepostrzeżenie las staje się domem - azylem, miejscem "swoim", czymś tak naturalnym, jakby nigdy



nie było się inaczej i gdzie indziej. To, co wyniosło się z zewnątrz zostaje podporządkowane leśnej rzeczywistości, dostosowane do niej.

Istnieje w opowiadaniach Szczepańskiego jeszcze jedna płaszczyzna, z której dokonuje się oceny partyzanckiego doświadczenia, ściśle związana ze wspomnieniem tego "innego świata", do którego się wraca z lasu. Jest nią tradycja rodzinna, świadomość własnego pochodzenia, wychowania rodzinnego w kulcie dla pewnych swoistych wartości. Czym ono jest? Dodatkowym obciążeniem czy pomocą? Szary czuje się w nocnym lesie jak w zaciszu klasztoru: "Tu, tak samo jak w bunkrach, przejmującą wymowę odyskiwał głos, co się 'Wśród nocnej ciszy rozchodzi". Nie śmiał go zresztą dobyć z gardła, ale wewnątrz cały rozbrzmiewał pieśnią. Nieopstrzeżenie wysnuła się z tego inna melodia i inne słowa. Zaczął je mruczeć cicho: 'Przyszły pastyry do Jerozołym...' To była 'rodzinna' kolęda. Dziadek twierdził, że śpiewano ją 'u nas na Biełorusi', chociaż sam nie mógł tego pamiętać, urodziwszy się nad Irtyszem jako syn zesłańca"<sup>29/</sup>.

Typowo polski życiorys wywodzący się z typowo polskich losów. Ta rodzinna klechda ma jednak dla Szarego wartość, jest czymś, w czym szuka ocalenia - właśnie w ciągłości tradycji, której w tym momencie czuje się jednym z ogniw, chce być jej przekaznikiem, gdy stwierdza: "jeśli tylko przeżyję (...), mój syn będzie śpiewał tę kolędę". Natychmiast pojawia się jednak inna refleksja, tak dobrze znana z wielu tekstów tego pokolenia - świadomość, że ich doświadczenie jest jednak jakościowo różne, że nie da się go wpisać jako ogniwa w łańcuch tradycji, bo jest inne, nieprzekazywalne, że być może to, co jeszcze dla nich jest trochę tradycją, trochę legendą, na nich się skończy. Przyszłe pokolenia zostaną od tego oddzielone progiem dziejącej się właśnie wojny, którego nie będą mogły i chciały przekroczyć: "Szary próbował wyobrazić sobie tego nie znanego syna. Nie umiał, ale już biegł dalej chwiejną myślą ku tym licznym, nie zniszczonym jeszcze ludziom, mającym kiedyś wziąć jego dziedzictwo. Trzeci lub czwarty z nich nie będzie już pewnie znał jego imienia i może zapamięta jedynie z mrocznej rodzinnej legendy tylko tyle, że dziad był "w lesie" podczas którejś tam wojny. Może uśmiechnie się pobłaźliwie, tak jak on sam uśmiechał

się do wąsów i bombiastej piersi pewnego srogiego łansjera, którego miniaturowa podobizna w mahoniowej ramce wisiała nad łóżkiem babci. A może z mdłego dosytu szczęśliwego już świata muśnie go słabym westchnieniem lekkomyślnej zazdrości?"<sup>30/</sup>

Tyle więc ma zostać z tego, co teraz wypełnia całe życie. Tylko tyle i aż tyle, bo jeśli nie można przekazać następcom prawdy swego życia, wartością dla nich staje się ocalająca legenda. Widać jednak w tej refleksji także coś więcej - widać różnicę między prawdą rzeczywistości a swoistym kłamstwem legendy. Legenda jest zamiast: prawdy, życia, rozumienia. Dla Pawła z "Polskiej jesieni" była zakodowanym wzorem, zespołem wartości. Ale jeżeli legenda jest fikcją, czy mogą być prawdziwe wartości przez nią przekazywane? W przytoczonym cytacie kryje się jakby jeszcze jedna wątpliwość - czy przyszłe pokolenia odczują wyjątkowość tego losu.

Sprawa komplikuje się jeszcze bardziej, gdy Szary przybędzie do dworu w Gryniewiczach. Tutaj jego wątpliwości będą mogły rozstrzygnąć się od razu i to nie przy pomocy przyszłych pokoleń, ale ludzi, wydawałoby się, uczestniczących we wspólnym losie. Wojna nie oszczędziła Gryniewicz, zresztą tłumy uciekinierów z powstania warszawskiego nie pozwalają o niej zapomnieć. Szary trafia na bal kończący stary rok, bal przebierańców, gdzie każdy kostium jest znaczący, bo odbija marzenia i tęsknoty. Gryniewiczze to stary, szlachecki, typowo polski dworek, jakby uosobienie przeszłości, tradycji, kwintesencja polskości jeszcze z "Pana Tadeusza" się wywodzącej. I tu właśnie Szary odczuje ostatecznie, że to już tylko przeszłość, że trafił na ostatni moment. Ma świadomość, że to wszystko przemienie i nie ma tu możliwości ucalenia, tak bardzo Gryniewiczze są nierzeczywiste i anachroniczne wobec tej wojny i przemian, która ona ze sobą niesie. Przeczuwa to także chyba gospodyni dworu - Joanna, która na ten bal przebiera się za własną babkę. Szczepański doskonale uchwycił nastrój przemijania całej epoki, odchodzenia w przeszłość wszystkiego, z czym było się tak bardzo związanym, co musi ulec zniszczeniu w działaniu historii. Nastrój tych wszystkich i tego wszystkiego, co jest po raz ostatni, tak dobrze znany z "Pana Tadeusza".

Sceny balu w Gryńiewiczach nawiązują nie tylko do "Pana Tadeusza", ale także do "Wesela" Wyspiańskiego - przez swoje dyskusje o Polsce wplecione między tańce, przegląd różnych typów i grup ludzkich, ich postaw wobec współczesności. Do obu utworów równocześnie odwołuje się Szczepański w scenie poloneza tańczonego o północy, na powitanie nadchodzącego roku. Jest to znów "ostatni" polonez prowadzony przez "ostatniego" dziedzica, pana Woyno. I on jeden traktuje ten taniec jako ważną ceremonię, wyrosłą z tradycji, bardzo polską, jako symbol łączności z przeszłością, ze wspaniałym minionym, odchodzącym czasem. Zachowania pozostałych osób są drastycznym zanegowaniem tej symboliki. Ci ludzie, po doświadczeniach powstania warszawskiego, partyzantki, wszelkich okrucieństw wojny, utraty najbliższych, domu, wszystkiego co łączyło się z zamierzchnią przeszłością przedwojenną, odczuwają poloneza jako coś niestosownego. Osaczeni przez rzeczywistość, która tuż za bezpieczną ścianą dworu daje o sobie znać odgłosami zbliżającego się frontu, są już poza tradycją, poza legendą romantyczną. Nie potrafią oderwać się od tej "swojej" rzeczywistości na tyle, aby zapomnieć chociaż na chwilę, poddać się urokowi tańca i zatopić się w jego rytuale. Odczuwają go, podobnie jak wszystko inne w gryńiewickim dworze, jako coś, co się kończy, przemija na ich oczach, czego jednak nie mogą i nie chcą ratować. I nie chodzi tu o ginącą klasę społeczną, jak u Mickiewicza, ani o niemożność porozumienia poza swoim grupowym interesem, jak u Wyspiańskiego, ale chodzi o to, że kończy się, odchodzi w przeszłość pewien typ kultury. Tak dobrze znany, ceniony, który teraz utracił swą żywą treść. Nikt jeszcze dobrze nie wie, co otrzyma w zamian, co przyniesie to "nowe", które się zbliża. Nie wielu się zresztą nad tym zastanawia. Stan, który Szczepański tu uchwycił, jest stanem pustki, świadomości utraty i niewiedzy przyszłości. Nie ma tu też przejściowego, subiektywnego optymizmu bohaterów Konwickiego, przekonanych, że stara epoka kończy się po to, aby powstał nowy, wspaniały świat. U Putramenta koniec epoki jest jeszcze inny, zdecydowanie optymistyczny przez perspektywę zmiany stosunków społecznych i budowy sprawiedliwego, demokratycznego ustroju.

Pojawiają się natomiast u Szczepańskiego rozważania innego typu. Wojna się kończy, to jest raczej pewne. Jej uczestnicy

próbują pierwszych podsumowań, rozrachunku z latami wojny. Pojawiają się dyskusje o metodach i sensie walki, o racjach historii, rozumu i uczucia, tak dobrze znane z polskiej literatury, wystającej z romantycznego kręgu lub pozostającej z nim w związku - aprobaty lub negacji. Rację rozumu reprezentuje Siciński - nielubiany przez nikogo człowiek - który przez całe powstanie ukrywa się w piwnicy. Siciński ma całą filozofię swojej decyzji pozostania z boku, do której próbuje przekonać obecnych i atakuje tych, którzy wybrali inny typ doświadczeń lub których los inaczej potraktował. Zastanawiając się nad powodami ludzkiej niechęci, Siciński dochodzi do wniosków następujących: "Otóż dlatego, że ja mam odwagę nie zachwycać się szaleństwem, że mam czelność patrzeć trzeźwo na rzeczy, nazywać je po imieniu i mówić każdemu w oczy, co o nich myślę. Dlatego, że mam odwagę nie być bohaterem ani głupcem. Tak. Gdybym po prostu udawał tchórza, którym nie jestem, byłoby wszystko w porządku. Ale ja usiłuję przeciwstawić zaślepieniu trzeźwą i krytyczną myśl. Dlatego właśnie ten smarkacz mnie nienawidzi. Wszyscy mnie tutaj nienawidzą. (...) Tak, wśród tych wszystkich jadowitych spojrzeń i jadowitych słów... łatwo jest się załamać, załamać w znaczeniu jakiegoś bezsensownego odruchu wywołanego jedynie wstydem. Rozumie pan? Rzucić się w bezcelową masakrę, tylko po to, żeby sobie zaoszczędzić tych słów i tych spojrzeń. Czy myśli pan, że mało było takich, którzy skręcili kark tylko dlatego? Nie wytrzymali nerwowo. Stchórzyli. Tak - stchórzyli. Ja wytrzymałem. Ja sobie to nakazałem całą siłą woli, bo ja jestem naukowiec, ja mam ważniejsze rzeczy do zrobienia niż rzucanie butelkami w czołgi"<sup>31/</sup>.

Czym są i skąd się biorą te racje Sicińskiego? Czy jest to typ refleksji znany nam z Gombrowicza, czy kompleks profesora Sonnenbrucha? W każdym razie znamy tego typu dyskusje. Inny gość Gryniewicz, stary profesor antropologii, próbuje rzecz ująć naukowo, ale wywody te też już skądś znamy: "Siciński buduje sobie twierdzą z rozsądku. Pewnie, że ma swoją część racji. Ale tylko część. Tutaj chodzi o bardzo istotny dla naszych czasów konflikt. O konflikt między rozumem a uczuciem. Tak zwani ludzie wykształceni wstydzą się dzisiaj uczucia i wypierają się go na każdym kroku. (...) Trzeba podjąć naukową rehabilitację

uczucia, udowodnić, że jest ono..."<sup>32/</sup>. Profesor nie kończy swej wypowiedzi. Nie dowiemy się już, czym jest dla niego uczucie.

Istota sporu zostaje sprowadzona więc do starej opozycji rozumu, rozsądku i uczucia, emocji, racji irracjonalnych. Konieczności walki z wrogiem nikt tu nie neguje. Neguje się jedynie metody - romantyczne, anachroniczne, samobójcze, bezsensowne wobec wroga i praw historii. Neguje się uczucie przeciwstawione potędze faszyzmu. Zamiast tego Siciński proponuje rozsądek a Wielgosz realizm polityczny. Konspiracja, powstanie warszawskie i partyzantka zostają w ten sposób wpisane w romantyczny ciąg walk o niepodległość utożsamionych ze straceńczym poświęceniem, żarliwym patriotyzmem nie popartym argumentem siły, młodzieńczym marzeniem o czynie, który kończy się bezsensowną masakrą i nie jest w stanie zmienić biegu historii. To jakby dalszy ciąg wielkiej dyskusji o polskich powstaniach XIX-wiecznych, które nie przyniosły Polsce niepodległości. Podobnie jak wtedy w roku 1918, tak i teraz losy Polski decydują się według tego poglądu, zupełnie gdzie indziej, w starciu światowych potęg, w działaniu polityków patrzących niezależnym, chłodnym okiem. I oczywiście pada tu natychmiast przykład Czechosłowacji, która w tym gąszczu tajemnic politycznych, układów i zależności międzynarodowych, zawsze potrafiła się "dobrze ustawić". Wielgosz mówi: "Co przyniosły nam awantury, strzelaniny i wszystkie inne bohaterstwa? Co przyniosło powstanie? Co przyniosło? Zniszczenie i ruinę, nic więcej. Nieprawdopodobna wprost manifestacja głupoty; zbrodniczej głupoty... bo to jest zbrodnia. Tak, zbrodnia". I dalej, tym razem jest to dyskusja z Sicińskim: "Czesi, widzi pan, to jest naród naprawdę uświadomiony. Oni dobrą sprawę nie tylko czują, ale i rozumieją, i potrafią realizować ją konsekwentnie. U nich nie ma w tym żadnego zakłamania. Wiadomo, o co chodzi: o życie całego narodu. W takiej grze trzeba kalkulować. Po co zaraz umierać? Po co poświęcać wszystko, kiedy można wyliczyć sobie drogę przynoszącą najmniejsze straty. Głupcowi zawsze łatwiej jest umrzeć niż obliczyć. Śmierć to bodajże jedyna rzecz, której nie trzeba się uczyć. Dlatego jest u nas tak popularna. Czesi umieją kalkulować. Nie robią szaleństw. Mówi się u nas: boją się, wysługują, godzą... niech będzie. Mają rząd "quislingowski", narzucony - dobrze. Czemu nie? Ale przynajmniej w jakimś tam

stopniu mają kontrolę nad swoją administracją, gospodarką, szkolnictwem. Istnieją bardziej realnie niż my. A na ostatniego robra mają też swoją bohaterską kartę: jedną dywizję za granicą i Benesza w Anglii. Czy potrzeba więcej? Zobacz pan, jak świetnie wyjdą z tej wojny - zdrowi i cali, ze stratami o niewiele przekraczającymi ilość wypadków samochodowych za okres sześciu lat. A my? (...) Co mamy? (...) Nic! (...) We własnym sumieniu opinię bohaterów, w mniemaniu cywilizowanego świata opinię głupiego Jasia albo dzikiego Gurkhi, który "kocha się bić"<sup>33/</sup>.

Cóż może takiej argumentacji przeciwstawić Szary? Nawet powołując się na swoje doświadczenie? Szczepański udowadnia, że stereotyp romantyczny musi się rozpaść pod naporem historii i konkretnego doświadczenia, które samo w sobie jest zaprzeczeniem XIX-wiecznego kanonu wartości, dowodzi bowiem, że formuła "tryumf albo zgon" jest może najprostszą z możliwych, ale w tej wojnie uległa jakiejś potwornej komplikacji. Właśnie o to wszystko, co nie jest ani "tryumfem", ani "zgonem", co więcej nie przynosi, podobnie jak tamta formuła, żadnego rozwiązania. Ale Szary będzie się bronił przed odebraniem sensu swojego doświadczenia, chociaż trudno mu przyjdzie znaleźć racjonalne, nie patetyczne uzasadnienie. Raczej przeczuwa, że to nie jest takie proste, jak się Sicińskiemu i innym wydaje. Nie padnie też argument, że on jednak się bił, podczas gdy Siciński siedział w piwnicy, bo właśnie fakt, dlaczego się bił, musi teraz wytłumaczyć. To, co dotąd wydawało się mu oczywiste, naturalne, niemal odruchowe - należy racjonalnie uzasadnić. Czystemu, schludnemu Sicińskiemu, który wygłasza swoje teorie leżąc pod kocem, bezpieczny w ostatnim polskim dworku, Szary może przeciwstawić tylko swoje odparzone nogi i wszy zręcznie wyłuskowane z jedwabnej "spadochronowej" koszuli. Może więc rzecz polega właśnie na tym, że jeden ma teorię, drugi praktykę, i nawet jeśli teorii zarzucić nie można, to i tak praktyka okazuje się prawdziwszą, autentyczniejszą, właśnie dlatego, że osobista, przeżyta do końca ze wszystkimi konsekwencjami.

W dyskusji o sensie walki, szczególnie powstańczej, pojawi się w tym opowiadaniu jeszcze jeden głos. Będzie to głos Madzi, która w powstaniu warszawskim straciła dwóch braci i matkę. I właśnie Madzia podsuwa Szaremu argumenty w jego dyskusji z

Wielgoszem i Sicińskim, których mu zabrakło. To właśnie Madzia wygłasza w tym opowiadaniu najbardziej romantyczną obronę powstania warszawskiego. Siciński twierdził, że jego racje są racjami historii w jej planie wielkim, ogólnoludzkim, gdzie pojedyncze dramaty niewiele znaczą. Madzia używa innych argumentów - można by je umownie nazwać argumentami legendy. Sens powstania jest w tym, że stanie się ono legendą i w niej będzie trwać, że dołączy się w ten sposób do ciągu wcześniejszych powstań i jak one zaciąży na przyszłych pokoleniach. Dla Madzi legenda romantyczna trwa dalej i w niej jest ocalający sens: "Bo to wszystko wydaje się takie proste: było miasto - nie ma miasta; byli ludzie, i jeszcze jacy! - i nie ma ich... Wie pan, ja tam nie jestem mądra ani uczona jak oni, ale mnie się zdaje... a raczej ja wiem na pewno, że przecież ani miasto, ani ludzie nie są wieczni. Te wszystkie domy tak czy owak kiedyś by się rozpadły, a ludzie poumierali, i może nikt by z tego nie miał żadnej nauki. A tak, jak się stało, proszę pana, to zostałam na setki, na tysiące lat krzyk, że nie wolno. (...) Że nie wolno męczyć (...), torturować i zakłamywać na śmierć. Że myśmy tego nie chcieli i nie mogli znieść, że uważaliśmy ten protest za ważniejszy niż domy, meble, rodzinne pamiątki, skarby kultury... i życie. (...) Ja nawet nie myślę tutaj o żadnej polityce, o żadnych sztabach i władzach. To właśnie my, to myśmy chcieli to powiedzieć światu. I nie żałujemy, chociaż mało kto z nas tak naprawdę rozumie... Żałują tacy jak tamci. Oni by paktowali z samym diabłem o swoje biblioteki i knajpy. A może im tylko wstyd?"<sup>34/</sup>

Madzia prezentuje tu stanowisko, które można by streścić we wspomnianej już w innym miejscu formule: "Nie wiem, czy był sens. Był mus". Była konieczność w imię wyznawanego systemu wartości i poczucia odpowiedzialności. Szary odrzucił i te argumenty. Do końca nie znajdzie rozwiązania, jego świat mitów i legend się rozpadł, tego zaś, co inni proponują w zamian, przyjąć nie może. Ale Szczepański da gdzie indziej odpowiedź na postawione tutaj kwestie. Z perspektywy końca legendy odpowiedź, która mimo wszystko legendę ocala, tyle że w innych nieco rejonach - nie na płaszczyźnie stereotypu zachowań romantycznych, lecz na płaszczyźnie rozumienia i sensu właśnie tych zachowań. Sensu w planie historii pojętej jako całość, jako "długie trwa-

nie", w czasie którego dopiero krystalizuje się rzeczywista wartość przeszłości. Rozwiązanie tych kwestii zawrze Szczepański w swojej dylogii powieściowej "Ikar. Wyspa", opisującej dzieje Antoniego Berezowskiego, który dokonał nieudanego zamachu na cara Aleksandra II. O książce tej pisał Krzysztof Dybciak: "Najbliższą prawdy ocenę życia bohatera dokona czytelnik, któremu narrator ukaze, w kilku fragmentach 'Wyspy' pośrednio związanych z historią Berezowskiego, jak owocuują w historii czyny, które nie osiągnęły swego doraźnego celu. Wprawdzie Antoni Berezowski strzelał niecelnie, ale: a/ bojowcy Komuny Paryskiej pamiętali o zamachu 6 czerwca 1867 roku - był on jednym z elementów tradycji rewolucyjnej, b/ akcja terrorystyczna Narodowej Woli przyniosła powodzenie i Aleksander II zginął 1 marca 1881 roku: bombę rzucał Ignacy Hryniewiecki, c/ Polska odzyskała niepodległość w kilka lat po śmierci Berezowskiego..." A więc: "Problem moralny dylogii Szczepańskiego rysuje się wyraźnie: czy dla godnego ludzi istnienia jakiejś grupy można poświęcić życie innego człowieka? Jest to zagadnienie centralne wszelkich działań historycznych. (...) Możliwe do przyjęcia rozwiązanie jest chyba takie: wspólnota nie może żądać od jednostki poświęcenia życia, ale indywidualum może - czasem powinno ofiarować siebie wspólnocie"<sup>35/</sup>. To więc, co z punktu widzenia współczesności wydaje się pozbawione sensu, nieudane i niepotrzebne - może okazać się istotną wartością historii, wyższym, ogólniejszym sensem ofiary. Nie dostrzegą tego ci, którzy myślą kategoriami dnia dzisiejszego, ale dostrzegą ludzie, dla których terażniejszość jest tylko etapem. Oczywiście wiara w sensowność i celowość historii jest tu sprawą podstawową. Jej rodowód jest wyraźnie romantyczny. Do tego typu wiary nie dochodzi bohater "Końca legendy", znajduje ją jednak Szczepański jako wartość ocalającą.

Można się już chyba w tym miejscu pokusić o próbę podsumowania - czym jest wobec tego dla Szczepańskiego romantyczny system kultury? Czy jest w jego świadomości nadal żywy jako źródło wartości dla współczesnego człowieka, czy też został całkowicie zakwestionowany przez dwudziestowieczne doświadczenie? W twórczości Szczepańskiego toczy się ustawiczna dyskusja z romantyzmem, podejmowana na wielu różnych płaszczyznach. Pisarz dezawuuje



romantyczny mit wojny, obnaża stereotypowość zachowań i wyobrażeń. Dostrzega przemijanie formy polskiej świata wyrosłego z romantyzmu i postromantycznych naśladowców. Szczególnie znamienne jest pod tym względem, obok "Końca legendy", opowiadanie "Trzy czerwone róże". Legenda musi się rozpaść pod naporem rzeczywistości historycznej. Pozostają jednak wartości trwalsze od legendy, to co było fundamentem legendy - poczucie narodowej tożsamości wyrosłe z bardzo ścisłego związku z kulturą i tradycją rodzimą, które pozwala tak a nie inaczej poznawać, odbierać i oceniać rzeczywistość wojenną. Wszelkie rozterki Szarego biorą się w końcu stąd, że świat nie pasuje do wyobrażeń, a to, co o nim wiedział dotychczas, było pięknym mitem. Mit nie wytrzymał historycznej konieczności, ale nową prawdę o rzeczywistości Szary zdobywa właśnie konfrontując ją z mitem, badając stopień odstępstwa. Moralna ocena wojny stąd się bierze - romantyczny kanon wartości jest tu nadal punktem odniesienia. Dlatego Szary nie godzi się ani na tych, "co nauczyli się robić to samo" co Niemcy, ani na zdroworozsądkowe stanowisko Sicińskiego. I jedno, i drugie jest bowiem swego rodzaju pułapką, żąda podporządkowania się człowieka jakiemuś fatum. Szczepański poszukuje więc ocalającego systemu wartości gdzie indziej. Nie wystarcza mu samo poczucie tradycji, tak jak wystarczało Krońskiemu. Szczepański udowadnia, że i ono nie może zapobiec "stoczeniu się" w totalitaryzm. Może być probierzem odstępstwa i niczym więcej. Pisarz zwraca się do innego kanonu wartości, który można określić co najwyżej jako pogranicze romantyzmu, a który znajduje w twórczości Josepha Conrada. Właśnie w Conradzie odnajduje tożsamość swego pokolenia. W pięknym szkicu o nim, zatytułowanym "W służbie Wielkiego armatora", Szczepański prezentuje ówczesną samoświadomość swego pokolenia i rolę, jaką w jej kształtowaniu odegrał Conrad jako duchowy patron. Ważny jest tu rodzaj lektury, ważne jest to, jak pokolenie Szczepańskiego odczytało życie i dzieło Conrada. Otóż dominuje tu przekonanie o tym, że Conrad jest odstępcą od polskiego romantyzmu, że ucieka w swą morską podróż przed "mroczną sceną narodowego misterium", w imię "normalności". To był pierwszy powód fascynacji tego pokolenia "odzowieńców", jak je Szczepański określa. Dalsze powody były bardziej złożone - wynikały w dużej mierze z konkretnych sytua-

cji wojennych, z którymi się stykali. W nich rozpoznawali "sytuacje conradowskie" i na sposób conradowski chcieli je rozwiązywać. Conrad dawał bowiem uniwersalny system wartości, stawał się drogowskazem innym, bardziej realnym niż polscy romantycy: "Sytuacja conradowska - przede wszystkim ta właśnie z 'Lorda Jima' - odpowiadała nam tak bardzo jako określenie zawisłej nad nami groźby, ponieważ nie wydawała się sytuacją gettową. Była uniwersalna. A my nie chcieliśmy poddać się paraliżującemu poczuciu polskiego fatum. Nie chcieliśmy peleryny tamtego Konrada z celi bazylianów ani bagnetu Kordiana, ani szynelu Żołnierza Tułacza. Chodziło nam o takie uzasadnienie naszej wierności, które nie wymagałoby oderwania się od ziemi. A także o wyznaczenie kompromisu między koniecznym ryzykiem a słabością. Żeby wiedzieć, gdzie kończy się obowiązek, a zaczyna tchórzostwo. To były nasze 'sytuacje conradowskie'. Wszystkie jakby przewidziane zawczasu. Tylko, że nie mogliśmy tego odgadnąć, dopóki nie nadeszła właściwa pora"<sup>36/</sup>.

Maria Janion w swoim szkicu o Conradzie wskazuje na dwie cechy jego pisarstwa, które wydają się znaczące dla pokolenia Szczepańskiego. Pierwszą z nich określa jako "zło historyczne utożsamione ze złem egzystencjalnym", druga jest jej wynikiem - to "doświadczenie klęski jako totalnego doświadczenia bytu". Obie te zasady wywodzą się z romantyzmu, z powstania styczniowego, ale sposób w jaki Conrad je podejmuje jest oryginalny i twórczy, jest przekroczeniem romantyzmu, dokonany w sposób opisany przez M. Janion: "Porażony tragizmem wspólnego losu narodowego, który tak dotkliwie dała mu odczuć klęska powstania styczniowego, Conrad nie chciał podzielać jednak ekstremizmów romantycznego patriotyzmu. Jego świadomość, jak nieświadomość wzdragała się przed możliwością utraty człowieczeństwa i honoru przez złożenie z nich ofiary na ołtarzu choćby najbardziej wzniosłej Idei. Stąd jego związek z romantyzmem polskim można określić jako podjęcie legatu antydespotycznych oraz indywidualistycznych przekonań romantyków - przy jednoczesnym odrzuceniu wszystkich ostateczności romantycznej "religii patriotyzmu"<sup>37/</sup>. Wydaje się, że taką właśnie conradowską kontynuację romantyzmu podejmuje w swej twórczości Jan Józef Szczepański. Twórczość Conrada staje się tu źródłem wartości uniwersalnych, które zostają przełożone na sytuacje

wojenne, w nich znajdują zastosowanie, powodują określone wybory i zachowania. Przyjrzyjmy się niektórym z tych wartości i zobaczymy, jak one są odbierane w autointerpretacji Szczepańskiego.

Przede wszystkim nie istnieje tu problem zbiorowości, a w każdym razie istnieje marginalnie. Na plan pierwszy wysuwają się sprawy jednostki i jej postawy wobec świata, jej poczucia odpowiedzialności za kształt tego świata. Jest to z reguły jednostka, która dąży do realizacji pewnych wartości uniwersalnych i w tym dążeniu ponosi klęskę. Ale klęska jest motorem dalszego działania. Właśnie dlatego, że bohater nie sprostał próbie, podejmuje wysiłki, aby swą wartość potwierdzić. W ten sposób idzie przez życie od jednej klęski do drugiej, w imię wierności sobie, do końca i wbrew wszystkim. W tym ustawicznym zmaganiu człowieka ze światem świat widziany jest jako wyzwanie rzucone człowiekowi. O jedynym możliwym wyborze pisał Michał Komar: "Niebo jest puste, mówi Conrad, a uspokajające kłamstwa odbierają człowiekowi tę resztkę godności, jaka możliwa jest do pomyślenia w "błocie ziemi". Naprawdę absurdalny jest nie fakt śmiertelnych narodzin ciała (...), lecz istnienie nieznośnej doskwierającej świadomości. Wybór jest taki: albo udźwignąć jej ciężar i w grze ze strachem, pożądaniami, wiarą i zdrowym rozsądkiem utrzymać się na rozkołysanej linii, która oddziela obłąd od normalnego, więc mało wartościowego życia, albo wyzbyć się świadomości. Nie mieć jej. Trwać w obliczu bytu jak drzewo, trawa, fale"<sup>38/</sup>. Bohaterowie Conrada wybierają na ogół świadomość. Konsekwencją tego wyboru jest konieczność samookreślenia się wobec świata, wyboru systemu wartości, siły dla ich realizacji - i to bez żadnej pewności sukcesu i nagrody. Pisze dalej M. Komar: "Jeśli już się żyje, to trzeba w możliwie godny sposób określić się wobec błężnierczego kotłowiska świata. Znowu przyjęcie postawy jakiegokolwiek, a co dopiero godnej, zakłada świadomość tego, za czym lub przeciw czemu się występuje, a ta właśnie świadomość rodzi w człowieku lęk przed wyrokiem i nadzieję, że zbawienie z łaski niebios lub z łaski postępu cywilizacyjnego ochroni go przed prawem wyższego porządku. Świadomość to zaprzeczenie wiary, że człowiekowi należy się cokolwiek więcej niż śmierć, strach i ból"<sup>39/</sup>. Człowiekowi według Conrada nic się więcej nie należy. Dlatego wszystko inne musi sam zdobyć, musi ustawicznie zmagać

się z losem, aby potwierdzić godność swego człowieczeństwa. Toteż Conrad ustawia swoich bohaterów z reguły w sytuacjach granicznych, tam, gdzie człowiek musi okazać się herosem albo nikim. Przy czym wyboru dokonuje się w imię wartości tylko ludzkich, nie mających żadnego transcendentnego potwierdzenia i poręczenia, punkt widzenia jest tu zawsze ludzki i tylko ludzki. Właśnie dlatego człowiek może się realizować jedynie w ustawicznym przekraczaniu siebie, sprawdzaniu swoich możliwości, pokonywaniu własnej słabości. Na tym polega chyba owa słynna conradowska zasada wierności sobie. Streszcza się ona w dwóch cytatach z jego dzieł. Pierwszy pochodzi z "Lorda Jima", gdzie Stein mówi: "Iść za marzeniem i tak ewig - usque ad finem...". Drugi to wypowiedź Zofii Antonowny z utworu "W oczach Zachodu": "Życie, by nie było nikczemne, musi być buntem, bezlitosnym, nieustannym buntem".

Wierność sobie jest także wiernością sprawie, którą się wybrało, nawet sprawie przegranej, w której zawsze jeszcze można ocalić swą godność i honor. Tego typu wierność jest w pojęciu conradowskim wypełnieniem obowiązku wobec siebie i innych ludzi. A oto jak zasady conradowskie interpretuje Szczepański: "Potrzebowaliśmy metafizyki. Tak, to jest jedyne wyjaśnienie. Zmuszani nieustannie do działań sprzecznych z dekalogiem, walcząc anonimowo i w ukryciu, szukaliśmy jakiejś wyższej sankcji, zdolnej uświęcić nas we własnych oczach. (...) Co można powiedzieć o metafizyce Conrada? O jego filozofii? Może to przede wszystkim, że wydaje się ona nacechowana rodzajem dumnej rozpaczki. Świadomością nieodgadnionego sensu naszego istnienia i determinacją stworzenia sobie owego sensu własnymi siłami - na własną odpowiedzialność. (...) Bo skoro sfera ładu absolutnego pozostaje niedostępna naszemu poznaniu, musimy przynajmniej okazać się godni tego ładu, który nas ukształtował, którego dziedzictwo uznajemy z dumą za własne i którego prawom winni jesteśmy wierność. Duchowanie owej wierności naszym celem i naszą nagrodą. (...) Patriotyzm mojego pokolenia też był patriotyzmem cywilizacji europejskiej. Chociaż, jak mówiłem, dalecy byliśmy od filozofowania, wiedzieliśmy, że zalewa nas żywioł chaosu, groźna fala atawizmów historii i że musimy się przeciwstawić tej katastrofie - tym razem już nie tylko w imię alegorycznej, grot-

tgerowskiej damy w kajdanach, ale w imię wszystkiego, co dzieliło nas od tych barbarzyńskich początków tego kontynentu, co z takim trudem rosło przez tyle wieków, aż w końcu słowo Europa stało się nazwą wizji, stało się zobowiązaniem. Przyswiecała nam nadzieja powrotu na stały ląd owej idealnej Europy. Powrotu z czystymi rękami"<sup>40/</sup>.

Poprzez Conrada dochodzi więc Szczepański do przekroczenia polskiego losu nadając mu uniwersalny, europejski sens. Dochodzi także do uniwersalnego kanonu wartości ludzkich, nie polskich tylko i narodowych. Jego bohater istnieje zawsze w historii, ale pisarza interesuje bardziej wymiar egzystencjalny niż historiozoficzny, stąd i analizy wojny, faszyzmu dokonuje z tego punktu widzenia. Z lektury Conrada wreszcie, może nieco paradoksalnie, bierze się jeszcze jeden, niesłychanie istotny dla Szczepańskiego problem, który w tym miejscu możemy jedynie zasygnalizować. Jest to nieodłącznie z ludzką egzystencją związane poszukiwanie i potrzeba transcendencji. Same wartości nie wystarczają, człowiek jest dla nich sankcją bardzo ważną, ale poszukuje zawsze tej najwyższej, najważniejszej, absolutnej. Świat Conrada jest na pozór przerażająco ludzki i ziemski tylko. Na pozór, bo Szczepański inaczej go odczytuje: "Kiedyś sprawy były prostsze. Wystarczały hasła: 'Bóg i Ojczyzna' albo 'Za Wolność i Lud'. Wydaje mi się, że byliśmy jakoś dziwnie wstydliwi. Hasła widniały na winietach tajnych gazetek, w programach polityków, ale my nie wypowiedaliśmy ich nigdy. Dla nas te słowa były czymś w rodzaju tabu. Budziły nieufność i lęk. Lęk przesądny. Można je było wykrzyknąć tylko przed plutonem egzekucyjnym. Dlatego zalepiano usta. Więc trzeba było lawirować, omijać. Żyć tak, jakby wszystko dało się wytłumaczyć bez tych wielkich słów. Bez tych pojęć. Conrad robił to samo. Jakiś 'Duch Kraju', jakaś 'Wierność', 'Honor'... Wierność czemu? Wobec kogo zobowiązanie honoru? Mimo wszystko człowiek sam dla siebie nie może być wystarczającym źródłem nieomylnych kryteriów. Pod jaką maską ukrył Conrad swojego Boga? Bo On jednak jest między okładkami jego książek. Istnieje jak prawo - nie nazwane, ale bardzo surowe i nie podlegające dowolnym interpretacjom. Takie prawo i\* my czuliśmy nad sobą nieustannie. Wielu w imię tego prawa umierało. (...) To była nasza metafizyka.

(...) Nade wszystko bowiem potrzebne nam były reguły postępowania. I przeświadczenie, że wspiera je jakaś absolutna sankcja. Cóż by nam z tego przyszło, gdybyśmy w kodeksie owym odnaleźli cechy kontraktu, a Prawodawcę rozpoznali pod charakterystyczną armatora?" (podkr. moje - DD)<sup>41/</sup>.

Odwołanie do podstawowych "haseł" romantycznych jest tu sygnałem, że taką transcendentną sankcją był kiedyś system narodowych wartości, romantyczna "religia patriotyzmu". Odrzucenie jej czy - ostrożniej - przewartościowanie, rewizja, pociąga za sobą poszukiwanie innej sankcji. Jest to sprawa dla Szczepańskiego niezwykle istotna, choć nigdzie nie sformułowana wprost w postaci zasady transcendencji. Pisarz próbował do niej dojść również poprzez Conrada, u którego dostrzegł problem podobny i podobnie ważny, pomimo ciągłych zapewnień tego pisarza, że "niebo jest puste", a człowiek skazany sam na siebie. Kilka fragmentów z tekstów Conrada przekonuje, że sprawa nie jest aż tak prosta: "Nie ma takiej rzeczy, którą można by wiedzieć, choć jest parę takich, w które można by uwierzyć". "Moje wysiłki wydają się nie mieć żadnego związku z czymkolwiek w niebie, a wszystko, co pod niebem - jest tak nieuchwytnie, jak kształt z mgły... Wszystko jest złudzeniem... Wszystkie obrazy pływają niezdecydowanie w morzu wątpliwości - sama wątpliwość gubi się w niezbadanym wszechświecie niepewności". "Jedyną niezaprzeczną prawdą życia jest nasza niewiedza. Oprócz niej nie ma nic oczywistego, nic absolutnego, nic niezaprzecznego; nie ma zasady ani instynktu, ani impulsu, które mogłyby stanąć u początku i przetrwać beztrąsko do końca". "... nie wiemy, co to miłość, co to przebaczenie, ani gdzie jest Bóg"<sup>42/</sup>.

Byłby to więc pascalowski "Bóg ukryty", który nie ingeruje w sprawy świata i w konsekwencji pozostawia człowieka własnemu losowi? Coś jest z tej postawy u Conrada, ale u Szczepańskiego sprawa się bardziej komplikuje. Odwołajmy się do współczesnych badaczy religii. C. G. Jung pisze: "Od nas zależy wybór 'pana', któremu chcemy służyć, po to, by służba u niego chroniła nas przed panowaniem 'czegoś innego', czego nie wybraliśmy"<sup>43/</sup>. Erich Fromm natomiast dowodząc potrzeby transcendencji w życiu człowieka, stwierdza: "Nie ma człowieka bez potrzeby religijnej, potrzeby posiadania układu orientacji i przedmiotu czci. (...)

Człowiek może czcić zwierzęta, drzewa, bożki ze złota lub kamienia, niewidzialnego boga, świątobliwego człowieka czy diabolicznych przywódców. Może on czcić swych przodków, swój kraj, swą klasę czy partię, pieniądze lub sukces. Jego religia może prowadzić do rozwoju tendencji niszczycielskich albo miłości, dominacji albo uczuć braterskich, może rozwijać siłę jego rozumu lub ją paralizować. Człowiek może zdawać sobie sprawę, że jego system ma charakter religijny, różny od systemów świeckich, albo też może sądzić, że nie ma religii i interpretować swe oddanie dla pewnych rzekomo świeckich wartości, takich jak siła, pieniądze czy sukces, jako tylko swą troskę dla spraw praktycznych i przynoszących korzyść. Nie chodzi o to, czy człowiek ma religię, czy nie, ale o to, jaki ma rodzaj religii, czy jest to religia, która posuwa naprzód rozwój człowieka i rozwój jego specyficznie ludzkich władz, czy też je paraliżuje<sup>44/</sup>. Takie rozumienie transcendencji byłoby chyba najbliższe Szczepańskiemu. W swoim tomie "Przed nieznanym trybunałem", w całości poświęconym współczesnym postaciom absolutu, Szczepański bada właśnie to wszystko, co człowiek XX-wieczny, doświadczony totalitaryzmem i kryzysem dawnych wartości, wybiera. Pytanie - na ile te nowe formy absolutu służą człowiekowi, na ile zaś są tylko coraz nowymi formami zniewolenia - wydaje się pytaniem nadrzędnym. W tych poszukiwaniach Szczepański przyznaje ogromną rolę literaturze i misji pisarza. Nie jest to romantyczny wieszcz wyznaczający kanony wartości i zachowań. Jest to raczej archiwista, skrzętny obserwator swojego czasu, świadek - w znaczeniu tego, który daje świadectwo prawdzie. Tej pisanej z dużej litery, która jest w konsekwencji również pewną formą absolutu. W "Liście do Juliana Strykowskiemu" Szczepański pisze: "Chcę tylko powiedzieć, że w możliwościach literatury leży zarówno podsuwanie sromotnych usprawiedliwień, jak i rzucanie wspaniałych wyzwania. (...) My dzisiaj nie kwapimy się stanowić praw ani sądzić, ani nawet pouczać. Może dlatego, że zbyt często próbowano ostatnio wkładać nam różne posłannictwa w usta, a pewnie i dlatego także, że nasz czas płynie coraz szybciej i że wysiłek, jakiego potrzebujemy na utrzymanie się w jego nurcie, utrudnia nam przyjęcie hieratycznej postawy. Należy raczej do gatunku nerwowych i onieśmielonych świadków. Czujemy, że bez naszych zeznań świat utraci formę. Pęknie bez

nich ciągłość pamięci (mimo archiwów wypełnionych starannie zarejestrowanymi faktami), obumrze wyobraźnia, pozwalająca dostrzeżać w rzeczywistości zrozumiałe wzory, a jedyną moralną sankcją pozostaną utylitarne wymagania chwili. Ale przeraża nas ciężar odpowiedzialności. Świadczyć, znaczy starać się ustalić prawdę. Gdyby była ona wiadoma, nie byłibyśmy potrzebni. I nie jesteśmy potrzebni ani tym, którzy uważają, że nie warto się trudzić, ani tym zwłaszcza, którzy mniemają, że prawdę posiadli, a od nas żądają tylko potwierdzeń. Musimy ośmieszać się i narażać, znając swoją bezradność i nie tracąc równocześnie nadziei. (...) Przecież w naszej pracy dajemy się prowadzić raczej instynktowi i chociaż wiemy, że służy ona stałemu wyostreniu zbiorowej świadomości, rzadko zdajemy sobie sprawę z istoty naszych motywów i celów. Określić je możemy tylko w przybliżeniu, porównaniami do działań i pojęć z zakresu powszechnych i prozaicznych doświadczeń. Jednakże jeśli spełniana przez pisarza funkcja świadka może być rozumiana dosłownie, to już do przyczyn jej podjęcia i do związanych z wykonywaniem jej nadziei trudno dobrać się bez alegorii. Czyż nie jest tak, że biorąc na siebie rolę świadków deklarujemy tym samym naszą (częstokroć nieuświadomioną) wiarę w istnienie jakiegoś Trybunału?"<sup>45/</sup>

#### Przypisy

- 1/ S. Barańczak, O "Kompleksie polskim". Rozmyślania wigilijne na stojąco, (W:) Nie podlegać nicości, Kraków 1981, wyd. KOS.
- 2/ T. Konwicki, Wschody i zachody księżycy, Warszawa 1982, wyd. Krąg, s.179.
- 3/ J. Putrament, Wrzesień, Warszawa 1952, s.13-14.
- 4/ Tamże, s.12.
- 5/ Tamże, s.52-53.
- 6/ Tamże, s.58.
- 7/ Tamże, s.118,147.
- 8/ Tamże, s.463.
- 9/ Tamże, s.393.
- 10/ Tamże, s.353.
- 11/ A. Kijowski, Arcydzieło nieznane, Kraków 1964, s.51-52.
- 12/ J.J. Szczepański, Polska jesień, Kraków 1955, s.51-52.



- 13/ Tamże, s.19-20,25.
- 14/ Tamże, s.11.
- 15/ Tamże, s.60.
- 16/ M. Janion, Reduta (...), op. cit., s.9.
- 17/ S.J. Szczepański, op. cit., s.345-346.
- 18/ K. Dybciak, Gry i katastrofy, Warszawa 1980, s.106.
- 19/ J.J. Szczepański, Wszarż, (W:) Opowiadania dawne i dawniejsze, Kraków 1973, s.14.
- 20/ Tamże, s.14.
- 21/ Tamże, s.19.
- 22/ K. Dybciak, op. cit., s.108-109.
- 23/ J.J. Szczepański, Koniec legendy, (W:) op. cit., s.126-127.
- 24/ Tamże, s.129.
- 25/ Tamże, s.129.
- 26/ K. Dybciak, op. cit., s.110-111.
- 27/ J.J. Szczepański, Koniec legendy, op. cit., s.107.
- 28/ J.J. Szczepański, Gdzie nów zachodzi, op. cit., s.83.
- 29/ J.J. Szczepański, Koniec legendy, op. cit., s.112.
- 30/ Tamże, s.112-113.
- 31/ Tamże, s.153.
- 32/ Tamże, s.154.
- 33/ Tamże, s.172, 187-188.
- 34/ Tamże, s.171.
- 35/ K. Dybciak, op. cit., s.117-118.
- 36/ J.J. Szczepański, W służbie Wielkiego Armatora, (W:) Przed nieznanym trybunałem, Warszawa 1980, s.10.
- 37/ M. Janion, Conrad wobec dylematu polskiego romantyzmu, Twórczość 1978, nr 3.
- 38/ M. Komar, Piekło Conrada, Warszawa 1978, s.19.
- 39/ Tamże, s.18.
- 40/ J.J. Szczepański, W służbie (...), op. cit., s.23-25.
- 41/ Tamże, s.26.
- 42/ Cyt za: M. Komar, op. cit., s.32-33.
- 43/ C.G. Jung, Psychologia a religia, Warszawa 1970, s.175.
- 44/ E. Fromm, Szkice z psychologii religii, Warszawa 1966, s.137-138.
- 45/ J.J. Szczepański, List do Juliana Strykowski, (W:) Przed nieznanym (...), op. cit., s.118-120.

## 3. Konteksty "Kartoteki"

Chleb  
 który żywi i zachwyca  
 który się w krew narodu zmienia

poezja Mickiewicza

sto lat nas karmi  
 ten sam chleb  
 siłą uczucia pomnożony

(PZ 10)<sup>1/</sup>

Ten wiersz Tadeusza Różewicza pochodzi z roku 1955, roku obchodów setnej rocznicy śmierci Mickiewicza. Czy jest to tylko wiersz okolicznościowy, przekreślony przez całą "szyderczą" twórczość Różewicza, w której nigdzie już takiego hołdu nie znajdziemy? Najbardziej zwięźle, ale jednocześnie niezwykle trafnie ujął problem stosunku Różewicza do tradycji romantycznej Kazimierz Wyka, właśnie przy okazji wiersza "Chleb": "Jakże głęboki, chociaż tylko przez dalekie i stłumione echo, a nie przez oficjalne fanfary, stosunek do tradycji musi mieć poeta, który o Mickiewiczu napisał, że jest on po prostu - chlebem poezji narodowej"<sup>2/</sup>. Dodajmy - nie tylko poezji, także myśli i czynów. Chleb, przyjmowany przez naród jak komunია, w tym wierszu należy do sfery sacrum.

Twórczość Różewicza nacechowana jest skrajnościami, które w takim wymiarze spotykamy w polskiej literaturze współczesnej chyba tylko u Gombrowicza. Postawa Różewicza jest postawą poszukiwania prawdy bezwzględnej i jednocześnie wyrazem totalnej nieufności wobec wszelkich przejawów tej współczesności, której obrazu poeta ustawicznie poszukuje. W jego twórczości dokonuje się ciągle powrót do źródeł, odsłanianie motywów uznanych już i rodzących się dopiero postaw, zachowań, poglądów. Poszukiwaniem źródeł także w tradycji, szczególnie tej romantycznej, najgłębiej zakorzenionej w polskiej świadomości. Nie dokonuje jednak

Różewicz prostej demystyfikacji, ironicznego wykpienia romantycznych mitów, a w każdym razie nie poprzestaje na tym. Ma on pełną świadomość istnienia systemu romantycznego i jego aktualności w kulturze polskiej, ale jego stosunek do tego systemu jest złożony; rozpatrywać go należy na wielu różnych poziomach.

Świat Różewicza będzie skomplikowany - nie podzieli go poeta na to, co czarne i na to co białe. Zbada raczej stopień odstępstwa i jego przyczyny, niż przydatność systemu romantycznego w świecie egzystencji współczesnego człowieka, doświadczonego kataklizmem wojny i faszyzmu, rewolucji i przemian cywilizacyjnych, człowieka który przeżył śmierć Boga i zaprzeczenie wszystkich dotychczasowych wartości.

Już najwcześniejszy dramat Różewicza, "Kartoteka" zawiera całość problematyki, stale powracającej potem w twórczości poety. "Kartoteka" stanowi bowiem bilans, punkt dojścia, została uznana za podsumowanie doświadczeń pokolenia. Dramat zbudowany jest jako ciąg luźnych scen, powiązanych tylko osobą głównego bohatera; mieści w sobie wiele różnych płaszczyzn czasowych, pozwalających na stopniową rekonstrukcję życiorysu człowieka reprezentującego tu pokolenie ukształtowane przez wojnę i przemiany powojenne. Jego życie widziane z perspektywy kilkunastu lat po wojnie, nabiera zupełnie nowych znaczeń, a raczej wszelkie znaczenia zostają mu odebrane, wszystko, cokolwiek kiedyś miało wartość czy chociaż liczyło się w jakiś sposób, teraz nagle przestaje być ważne. Bohater leży w łóżku, odwrócony twarzą do ściany. A cała akcja "Kartoteki"? "Przez otwarte drzwi przechodzą spiesznie lub wolno różni ludzie. Czasem słychać urywki rozmów. Zatrzymują się i czytają gazetę... Wygląda to tak, jakby przez pokój Bohatera przechodziła ulica. Niektórzy przysłuchują się przez chwilę temu, co mówi się w pokoju Bohatera. Czasem wtrącają kilka słów. Przechodzą dalej. Akcja trwa od początku do końca bez przerwy". (ST 8). Pojawiają się rodzice, żona, kobiety kiedyś znajome, wujek z prowincji, dziennikarz, nauczyciel, przypadkowo zabłąkana młoda Niemka. Coś mówią, do czegoś namawiają, czegoś żądają. Przypominają sprawy sprzed lat. Bohater leży w łóżku. Czyta w gazecie artykuł o piwie. Życie toczy się obok niego. On w nim nie uczestniczy. I będzie w ten sposób toczyło się nadal. Ten życiorys nie jest zakończony.

Sztuka urywa się w dowolnym momencie: "Kurtyna nie spada. Być może opowiadanie jest tylko przerwane. Na godzinę, na rok..." - pisze Różewicz (ST 7). Z tego jednak co obserwowaliśmy dotychczas wynika, czego możemy oczekiwać dalej, już poza tekstem dramatu. Może jeszcze jednej dziewczyny z młodości, kiedyś opuszczonej i zdradzonej, jeszcze jednej gazety przeczytanej przez Bohatera, jeszcze jednego snu przerwane krzykiem przerażenia. Jakiś przyjaciel zabity na wojnie i jakiś wujek, któremu znów trzeba będzie tłumaczyć, dlaczego niemożliwy jest powrót do małego prowincjonalnego miasteczka. To wszystko.

W wierszu "Okruh" z tomu "Niepokój" pisał Różewicz:

Ja połykacz płomieni  
z pożogi  
w powietrzu na ziemi i na morzu  
czarną spękaną wargą  
chcę jej powiedzieć

(PZ 8)

W jednym z fragmentów, które nie weszły do zasadniczego tekstu "Kartoteki", znajduje się taka wypowiedź: "Kobieta: Jaka to zarozumiałość w takim człowieku! Gadałby i gadał. Musi wytłumaczyć, porachować się. A kto ma czas słuchać? Tak jak by on był jedyny na świecie. Ważne sprawy! Gada, że ważne. Dla mnie nie ważne. (...) Mężczyzna: Gdyby każdy chciał opowiadać historie swojego życia! Przecież i tak jest tylko ograniczona ilość modeli życia przeznaczona dla człowieka". (ST 50). Cytowany fragment nie wszedł ostatecznie do zasadniczego tekstu. Nie pasował do niego, burzył jednolitą strukturę Bohatera, który we właściwym dramacie nie chce już nikomu nic mówić, nic robić i zmieniać. Nie chce i nie może. Jego doświadczenie życiowe jest doświadczeniem niemożności przekazania czegokolwiek, wyjścia poza zaklęty krąg słów tylko i przedarcia się do drugiego człowieka. Ludzie zjawiający się w jego pokoju żądają, aby był kimś, aby działał, wpisał się w określone role społeczne, przybrał jakąś twarz, miał światopogląd. Dla niego są to sprawy mało ważne, a jednocześnie niemożliwe. Działać można w imię czegoś, w imię wartości, które trzeba mieć i rozumieć, aby stały się bodźcem do czegokolwiek. A nasz Bohater? On woła: "Jak to się stało!? Nie mogę zrozumieć. Byłem przecież i we mnie było dużo różnych rzeczy, a teraz tu

nic nie ma" (ST 25). To samo jeszcze wyraźniej w wierszu kilka lat późniejszym od "Kartoteki" - "Nic w płaszczu Prospera". Te słowa określają sytuację egzystencjalną Bohatera. Istnieje tylko "nic". Ale określają także świat, w którym on żyje, ludzi i sytuacje, z jakimi się styka, sens słów do niego kierowanych. Jeśli wymiarem naszego istnienia jest to, jak nas odbiera społeczeństwo, w którym żyjemy, to "Kartoteka" jest obrazem błędnego koła: oto człowiek wątpiący w wartości i świat, który zamiast nich proponuje mu "nic" zmielone na papkę wytartych słów, sloganów, gazetowych artykułów.

Różewiczowski Bohater jest całkowitym zaprzeczeniem bohatera romantycznego - antybohaterem. Kott zestawia go z Kordianem. U Kordiana jednak niemożność czynu wpływa z dylematów etycznych, w jakie został uwikłany wchodząc na drogę spisku na życie cara. "Kordian" jest zapisem pewnego etapu świadomości, procesu narodzin ethosu spiskowca i wszelkich dramatów moralnych, które on ze sobą niesie. Bohater "Kartoteki" nie jest zdolny do działania, ponieważ nie dostrzega w tym żadnego sensu, nie posiada żadnego systemu wartości, nie uczestniczy w życiu. Słowacki pokazał cały proces zachodzący w świadomości Kordiana, gorączkowe poszukiwanie sensu, który mógłby wypełnić jego życie. I takie wartości Kordian znajduje. Bohater Różewicza ma ten proces dawno za sobą. Jego wartości się nie sprawdziły, nie potrafi zaś i nie chce budować niczego w ich miejsce. Jest pozbawiony nie tylko heroizmu postaci romantycznych, ale także wyraźnie skryształizowanej osobowości. Jest mu źle i to jest jedyne, co odczuwa i co go określa jednocześnie. To człowiek bez tożsamości, podobnie jak podmiot wiersza "Rozebrany":

Wszystkie wspomnienia obrazy uczucia wiadomości  
pojęcia doświadczenia które składały się na mnie  
nie łączą się ze sobą nie stanowią całości  
we mnie  
tylko czasem dopływają do mnie do brzegu  
mojej pamięci dotykają skóry  
lekką dotykają stęplonymi paznokciami  
Nie będą kłamał.  
nie stanowią całości zostałem rozbity i rozebrany  
któż się pochyli kto zainteresuje tymi fragmentami  
ja sam jestem tak bardzo zajęty

kto może sobie przypomnieć formę mojego wnętrza  
 w tym zawieszeniu gorączkowym ruchu  
 na korytarzu gdzie tysiące drzwi otwiera się i zamyka  
 kto odtworzy formę która  
 nie odbiła się ani w białej kredzie  
 ani w czarnym węglu  
 ja sam zapytany nagle  
 nie mogę sobie przypomnieć

mówią o mnie że żyję

(PZ 347)

Model życia, który odtwarza Różewicz w "Kartotece", tłumaczy się już w tytule. "Właściwie to nie wiem, co dalej robić. Jak się żyje, to trzeba jeszcze grać. Trzeba prowadzić kartotekę" - mówi Bohater (ST 48). Jego życie jest jak kartoteka, złożona z uporządkowanych elementów - odgrywanych ról społecznych. W świecie dramatu nie istnieje niż poza rolą, całość życia człowieka zostaje do niej sprowadzona. Role te są z góry przygotowane, nadrzędne wobec człowieka, narzucone mu przez otoczenie. Zostaje on pozbawiony możliwości wyboru. Tożsamość możliwa jest tu również jako tożsamość ról tylko. Romantyczna opozycja - tego co wewnętrzne i tego co społeczne, zewnętrzne; osobowości i ról; spontaniczności, indywidualizmu i normy społecznej - zostaje u Różewicza uchylona przez całkowitą negację jednego z jej członów. Ludzie odwiedzający pokój Bohatera także pozbawieni są osobowości, istnieją jako reprezentowane przez siebie role społeczne i zmuszają go do takiego samego istnienia. Nie wymagają niczego ponadto.

Taka struktura "Kartoteki" warunkuje również swoisty typ pamięci, jaki występuje w dramacie. Obserwujemy tu niemożność zatrzymania czegokolwiek. Wszystkie postacie przechodzą tylko przez pokój, pojawiają się i znikają; ich ruch niczego nie tworzy. Jest to bowiem pamięć modelowych zachowań, podobnie jak słowa, które te postacie wypowiadają, są modelowymi formułkami, jakich używa się mówiąc do dzieci, żony, ucznia, zwierzchnika, kochanki. Wszelki inny typ pamięci może bowiem cechować jedynie osobowość. Nie może jej posiadać człowiek zredukowany do roli, egzystujący jedynie jako element "kartoteki".

Nawet sam fakt istnienia musi być potwierdzony przez innych. Analogiczna sytuacja występuje w późniejszym od "Kartoteki" dramacie "Wyszedł z domu" (1964). Tutaj bohater - Dudek-Lewandowski - przez utratę pamięci pozbawiony został całkowicie życiorysu, osobowości, wszelkich związków ze światem. Jest na nowo, z uporem tworzony przez innych. Włączany w dawne i nowe schematy. Narzucane mu są wartości, których on jednak uznać nie chce. Ucieka przed światem w swoją niepamięć i to jest dla niego stan najlepszy:

"Henryk: Jestem (podśpiewuje) szczęśliwy, szczęśliwy, szczęśliwy!  
Ewa: (stanowczo) Mylisz się/ chyba zapomniałeś/ co ci wczoraj w nocy opowiadałam/ przecież ci wytłumaczyłam/ dlaczego jesteś tak bardzo nieszczęśliwy" (ST 243).

i dalej: "Henryk: (nagle zbuntowany) Ja sobie nie życzę! Proszę mi nic nie przypominać. Chcę swobodnego lotu. (...) Zrzuciłem starą skórę, jestem biały, niepokalany. Chcę latać wysoko, daleko.

Ewa: Uspokój się kochanie...

Henryk: Ależ, kochanie, ja mam szansę, ja mogę zapomnieć, mogę zacząć od początku...

Ewa: Początek jest złudzeniem, jest tylko koniec...

Henryk: To, co od was usłyszałem o sobie, nie jest ani ciekawe, ani pociągające. To nie jest nawet życiorys, to jest jakiś stary odgrzewany kawał z brodą. Jeśli mówię o początku, to mówię o tym, że mogę teraz przeżyć swoje życie raz jeszcze, od początku.

Ewa: Możesz, ale z nami. Ze mną, z dziećmi, z mamą..." (ST 253).

Ewa ma rację. Nie ma żadnego początku. Przemiana Dudka w Lewandowskiego jest tylko wskazaniem niemożności przemiany romantycznej Gustawa w Konrada. Nic nie znaczy i niczego nie zmienia. Jak żałosny zart brzmią słowa Henryka o romantycznym locie Konrada i Farysa.

Na podobnej zasadzie konstruowani są bohaterowie innych dramatów Różewicza. Określa ich rola społeczna i przez nią są charakteryzowani. Przypisani do roli partyzanta, kombatanta, emigranta w "Spaghetti i mieczu". Jak truono się z niej wyzwolić pokazuje dramat "Na czworakach". Laurenty istnieje tylko jako pisarz, wszelkie próby manifestacji indywidualnej osobowości są natychmiast podchwytywane przez otoczenie i przyjmowane jako

jeszcze jeden element "roli" pisarza. Nawet jego egzystencja pośmiertna przyjmowana jest jako określony model, wpisana w schemat kultu dla zmarłego wieszczka. W "Świadkach" Różewicz pozbawia swoich bohaterów nawet imion, ostatnich cech różnicujących. Występują tu: Kobieta, Mężczyzna, Drugi, Trzeci, On, Ona. Podobnie było już w "Kartotece", gdzie Bohater ma z kolei wiele imion.

Odebranie człowiekowi osobowości ma swoje dalsze konsekwencje, o których w tym miejscu można jedynie wspomnieć. Następuje zrównanie człowieka z rzeczami, odebranie mu możliwości autentycznego uczucia, myślenia i przeżywania. Miłość staje się tylko posiadaniem drugiego człowieka, posiadaniem przedmiotu w myśl zasady: posiadam, więc jestem, istnieję. Romantyczna wspólnota duchowa zostaje zastąpiona wspólnotą majątkową, ciągłą inwentaryzującą rzeczy. "Rzecz" stają się także wartości duchowe, sztuka, piękno i prawdy moralne. "Estetyka i etyka stają się prywatnymi p r z e d m i o t a m i posiadania. Całe życie uczuciowe ludzi małej stabilizacji jest związane z faktem posiadania. Niepokój odczuwany tak dotkliwie przez tych ludzi bierze się ze świadomości zagrożenia stanu posiadania. On i Ona nie są związani żadnym węzłem uczuciowym, oni posiadają się wzajemnie i ich wzajemny strach o siebie jest niczym innym, jak obawą utraty tej własności prywatnej. Przy czym On w hierarchii wartości posiadanych przez siebie dóbr stawia Ją zaraz za obiadami, które są raz lepsze, raz gorsze" - pisze Stanisław Gębala przy okazji dramatu "Świadkowie"<sup>3/</sup>.

Wróćmy do pytania postawionego przez Bohatera "Kartoteki": Jak to się stało? W jego życiu były dwa ważne doświadczenia - wojna i to, co nazywa on "okresem klaskania". Wojna powraca w snach, uniemożliwia porozumienie, ogarnia pamięć. To wojna ze wszystkimi swoimi konsekwencjami zniszczyła możliwość budowy jakiegokolwiek systemu wartości. W twórczości Różewicza wojna stanowi punkt wyjścia do wielu innych tematów, wątków, rozważań. Nie spotykamy u niego wielkich wizji historyzoficznych, tak charakterystycznych np. dla niektórych wierszy Baczyńskiego, ani scen batalistycznych, ani pogłębionych dyskusji ideologicznych. Są to pojedyncze zapamiętane obrazy (jak powtarzający się obsesyjnie w wierszach i w opowiadaniu "Owoc żywota" obraz nagich zwłok party-



zanta), sytuacje, rozmowy. "Wszystkie one są po prostu zapisem realnym, stają na pograniczu reportażu zaopatrzonego w przydatek fabularny" - pisze Kazimierz Wyka<sup>4/</sup>. To spojrzenie na wojnę oczami małego żydowskiego chłopca, ukrywanego przez rodzinę w szafie ("Gałąź"), strach pracowników tajnej drukarni, ich obawa, czy zniosą okrucieństwa śledztwa ("Trucizna"), studium własnej nienawiści do wroga, który przestaje istnieć jako człowiek, chociaż jest tak blisko i taki bezbronny, że ujawniają się tylko jego człowiecze ułomności ("Pragnienie"), jakaś przypadkowa śmierć kogoś, z kim się przed chwilą rozmawiało ("Opadły liście z drzew"), egzekucje dokonywane w imię aktualnych narodowych wartości ("Spowiedź"), śmierć brata w ostatnich już dniach wojny ("Synowie"). To jakby wojna widziana w maksymalnym skrócie, przybliżeniu. Powraca taki opis i w "Kartotece": "Bohater: Pamiętasz fabrykę drutu? W piątek 1 września 1939 roku rano spadły tam pierwsze bomby. Siedziałem po gazetę. Jakiś chłopak krzyczał, że wybuchła wojna. Drugi kopnął go w tyłek: "nie pieprz, gówniarzu", ale za godzinę zbombardowali miasto. Nasza ulica się paliła. Później to wszystko trwało jeszcze kilka lat. Była okupacja. W maju 1945 roku wojna się skończyła. Zginęło podobno 33 miliony ludzi". (ST 38)

Różewicz pozbawia wojnę wszelkiego patosu, romantycznych gestów, heroicznego stereotypów, całej literacko-mitycznej nadbudowy. Dąży do tej prawdy, jaką daje nieosłonięty niczym szczegół, zbliżenie pojedynczej postaci czy sytuacji, pozbawionej uogólniającego komentarza. Jest to ekspresjonistyczne (w takim znaczeniu, jakie wyróżnia M. Janion)<sup>5/</sup> i naturalistyczne widzenie wojny, zbliżone do tego, które znamy z Żeromskiego "Wiernej rzeki" i "Rozdziobią nas kruki, wrony..." "Różewicz bywa bardziej naturalistyczny i wręcz pospolity, a w istocie jest to kontynuacja takiej prozy i takiego widzenia powstańczej rzeczywistości. To również przydatek do Grottgera, do polskiej nędzy narodowej"<sup>6/</sup>. Bardzo trafnie zestawia Wyka sposoby traktowania wojny w twórczości Różewicza z powstańczymi obrazami Grottgera. Jest to zestawienie na zasadzie zaprzeczenia - Różewicza nazywa Wyka anty-Grottgerem. "Chodziło o to, aby wyjść intelektualnie i uczuciowo poza zaklęty krąg "zawsze tej samej" legendy powstańczej, której nieprzystosowalność widziano wyjątkowo jasno"<sup>7/</sup>.

Antyromantyczne ujęcie wojny i człowieka w niej zdaje się wypływać u Różewicza z przekonania, że było to doświadczenie, którego nie można porównać z żadnym dotychczasowym, dokonany kiedykolwiek w historii. I dlatego u tego pokolenia bardzo szybko rodzi się pewność, że doświadczenia tego nie będzie można przekazać. Piszą o tym Baczyński, Borowski. Bohater "Kartoteki" woła: "Bracia moi, moje pokolenie! Do was mówię. Nie mogą nas zrozumieć młodzi i starzy!" (ST 25).

Wojna wytworzyła pewien swoisty, niepowtarzalny typ wspólnoty i braterstwa. Ale była to wspólnota obowiązująca tylko to pokolenie, powstała przez jednakowość doświadczeń i wspólną walkę. Sprawdzają się sytuacje wcześniej przewidziane w wierszach okupacyjnych. Historia wprowadziła często, żeby nie powiedzieć: zawsze, odwoływała się do potomnych, ale czyniła to niejako w sposób pozytywny. To ci, którzy nadejdą, mają ocenić heroiczne wysiłki, dla nich ocalało się honor Polaka za wszelką cenę. Szczególnie ważny był to problem dla romantyków, oni posiadali wyjątkowe wycucie uczestnictwa w wydarzeniach, które miały zmieniać bieg i kształt świata. Toteż ich działanie jest zawsze działaniem dla przyszłości. W twórczości wojennej sprawa przedstawia się nieco inaczej. Z wyjątkowości doświadczenia wynikały obawy, czy zostanie ono należycie zrozumiane. Bowiem "nieufność ta jest oceną potomności, nie siebie. Jest wyrokiem, ale wyrokiem wydanym z całym zrozumieniem tego, że aby żyć, na ziemi czarnej od krwi, to nowe pokolenie będzie musiało mieć mrówczy instynkt i być ślepe, będzie musiało odrzucić niezrozumiałą naukę grozy tego czasu i zapomnieć umarłych"<sup>8/</sup>.

Powstaje sytuacja oddzielenia dwóch pokoleń, bliskich sobie czasowo i odległych jednocześnie poprzez skalę przeżyć. Istnieje świat umarłych, gdzie są i ci, którzy przeżyli i świat żywych. Między nimi toczy się ustawiczny proces zawłaszczania. Pisze Różewicz w "Kartotece": "Bohater: Boże! Żeby tylko pani mnie zrozumiała. To wszystko jest takie proste. Zabiorę pani kilka minut i odejdę, ale mam obowiązek coś pani powiedzieć, a pani ma obowiązek mnie wysłuchać. Chcę powiedzieć, że to dobrze, że pani jest. Że pani jest na tym świecie, taka właśnie, że ma pani osiemnaście lat, takie oczy, usta, włosy i że pani się uśmiecha. Tak właśnie powinno być. Młoda, z czystą twarzą, z oczyma, które

nie widziały... nie widziały. Chcę tylko jedno powiedzieć: nie czuję do pani nienawiści i życzę szczęścia. (...) Widzi pani, ja jestem uwalany w błocie, we krwi... pani ojciec i ja polowaliśmy w lasach.

Dziewczyna: Polowali? Na co?...

Bohater: Na siebie. Z karabinami, ze strzelbami... nie, nie będę opowiadał... teraz lasy stoją ciche, prawda? (...) W tobie jest cała nadzieja i radość świata. Musisz być dobra, czysta, wesoła. Musisz nas kochać. My wszyscy byliśmy w strasznej ciemności pod ziemią. Chciałem jeszcze raz powiedzieć, ja, dawny polski partyzant życzę pani szczęścia". (ST 27).

Wojna jest tu nie tylko polowaniem w lasach, jest także walką o prawo do uśmiechu dla przyszłych pokoleń. Najprostsze, najbardziej ludzkie określenie praw historii. Ale porównajmy dwa wiersze Różewicza:

Ja to odejmę przeszłości

Ja człowiek pobity w tej wojnie  
jak drzewo i trawa  
ja wyziębiony  
jak podziemia kościołów  
ja dół pełen wspomnień  
a jedne leżą na drugich

stworzę dla was obraz nowy  
pożywny i pełen piękna  
Wy nie znacie naszej śmierci  
nie kryjecie pod korą  
ciemnych korytarzy  
wy z twarzami w słońcu  
dzieci moje

Dla was milczę  
w środku majowego pola  
Za ręce się trzymamy  
trawa kłuje nasze stopy  
kwiaty jasnym patrzą dniem

Ja to odejmę przeszłości

("Obietnica" z tomu "Czas który idzie, PZ 166)

Zapomnijcie o nas  
o naszym pokoleniu  
życie jak ludzie  
zapomnijcie o nas  
(.....)  
zapomnijcie o nas  
nie pytajcie o naszą młodość

zostawcie nas

("Zostawcie nas" z tomu "Poemat otwarty", PZ 312)

Nadzieja, że świat wyciągnął z wojny konsekwencje na przyszłość, pojawia się w wielu wierszach Różewicza, koresponduje wyraźnie z cytowanym fragmentem "Kartoteki". Nic nie uratuje straconego pokolenia, dobrze jednak, że ich doświadczenie nie zostanie powtórzone - zdaje się mówić poeta. Ale wskazuje jednocześnie, jaką cenę to pokolenie musi zapłacić. Tą ceną jest konieczność zapomnienia o nim, odcięcia się od sprawy wojny. Oni sami zapomnieć nie mogą:

Krzyczałem w nocy

umarli stali  
w moich oczach  
w moich ustach  
cicho uśmiechnięci

ostrze ciemności  
wchodziło we mnie  
zimne martwe

otwarło moją wewnętrżności

(PZ 312)

Umarli wracają. Niosą koszmarnie obrazy, żądają rachunku. Oskarżają. Różewicz w jednym ze swoich wierszy zapewnia: "Moje sprawy są sprawami żywych", twierdzi: "nic nie jest mi tak obce jak ty umarły przyjacielu". Ale to nie wystarcza, żeby się odciąć.

Pojawia się romantyczne poczucie winy, oszukania tych, co zginęli. O poczuciu długu wobec nich zaciągniętego, którego życiem spłacić nie można: "Po tej wojnie wszyscy jesteśmy podejrzani. Bohaterowie i zdrajcy, konspiratorzy i paskarze, szantażyści i szantażowani, prowokatorzy, oprawcy i ich ofiary. Nawet umarli są podejrzani. Wszyscy zostali zatruci. Umarli i żywi". - pisze Różewicz w "Nowej szkole filozoficznej" (P 99) podobnie jak w przejmującym wierszu "Pośmiertna rehabilitacja".

A więc poczucie winy, ale i nieufność. Powraca w "Kartotece" pytanie: jak przeżyłeś wojnę? To ciągle żądanie rachunku z tamtych lat w imię swobodnego kanonu etycznego, jaki się wtedy tworzył. Pisał o nim Jan Strzelecki: "Czuliśmy wtedy, że jakby zwiększamy wymiar dziejącej się przeciwko nam zbrodni, jeśli życie nasze jest oddane wartościom, jeśli przez nas, dzięki nam zwiększa się ilość piękna czy miłości. Czuliśmy się najgłębiej odpowiedzialni za to, aby zbrodnia ich była największa, aby zabijając was zabijali coś o wiele niż my ważniejszego - to, czego śmierć nie pozwoliłaby nam stworzyć. Czuliśmy, że jeśli nie stajemy się źródłem wartości, usprawiedliwiamy to, co robią, zmniejszamy godność życia, niemal przyznajemy im rację"<sup>9/</sup>. Chodziło więc nie tylko o walkę z wrogiem, także o walkę ze sobą, o ocalenie godności człowieka, ludzkich wartości, zasad etycznych. Pytanie: jak przeżyłeś wojnę - jest także pytaniem o te wartości. Andrzej Kijowski pisał: "Ocalenie życia lub wartości moralnych - to wszystko, na co człowiek mógł się zdobyć w momencie katastrofy. Literatura tego okresu stworzyła całą mitologię bohaterstwa, uczyniła wiele, aby człowiek wracając myślą do tych dni, uwierzył w walność swego działania i swego wyboru. Najbardziej gorzkim doświadczeniem kultury epoki katastrofy jest to: ideologia ocalenia (życia lub wartości) jest ustępstwem na rzecz zbrodni, ponieważ gdy nie można ocalić tego, co się chce, ocala się tylko to, na co pozwoli agresor. I dlatego spod jego ręki wszyscy wchodzą upodleni, niezależnie od tego, jak się zachowali"<sup>10/</sup>.

Jest to także pytanie o sposób obrony tych wartości dzisiaj w przekazach i opowieściach o tamtych latach. W jednym z fragmentów, które nie weszły do zasadniczego tekstu "Kartoteki", opisuje Różewicz rozmowę Bohatera z jego byłym żołnierzem z partyzantki:

"Bohater: (...) Pewnie zaczniesz się martyrologia.

Chłop: Co panie podchorąży?

Bohater: Gadanie o cierpieniach i torturach.

Chłop: To nawet nie wiem, że to się tak nazywa... jak to... marynata?

Bohater: Martyrologia, męczeństwo... rozumiecie Mewa? (ST 46)

Ale wyszydzi kombatantkie gadanie pisarz gdzie indziej - w dramacie "Spaghetti i miecz": "Do kawiarni wchodzi Cudzoziemiec w towarzystwie przewodnika. Kelnerzy i kelnerki w strojach ludowych z okolic Łowicza.

Przewodnik: Tam, gdzie stoi bufet, stała barykada.

Cudzoziemiec: (kiwa głową - ogląda bufet i bufetową)

Przewodnik: Między stolikami przebiegały okopy.

Cudzoziemiec: (kiwa głową)

Przewodnik: Na miejscu tego krzesła.

Cudzoziemiec: (kręci głową)

Przewodnik: Ci panowie brali udział...

Cudzoziemiec: A co teraz robią?

Przewodnik: Wspominają.

Cudzoziemiec: Co wspominają?

Przewodnik: Dawne dobre czasy." (ST 167).

Wspominają panowie, wspomina łączniczka o znaczącym imieniu Wanda, która udziela także lekcji polskiego młodej Włoszce (lekcja polskiego to jeszcze jeden rozdział z naszego "ducha narodowego", tak charakterystyczny dla literatury współczesnej). Polacy w Polsce i Polacy za granicą. "Obydwa te miejsca są kiczowato-stereotypiczne, tak je Różewicz kreuje. Łowicz, jeśli chodzi o stereotyp Polski, serwowany cudzoziemcom: procesja i święto Bożego Ciała w Łowiczu - celebrans pod sutym baldachimem, pasiaki, Reymont, dolarowi rodacy zza oceanu w stanie zachwytu"<sup>11/</sup>.

Jest to wojna w stylu "dawnych dobrych czasów", pięknych i bohaterskich. Historia oswojona, widziana przez pryzmat romantyczno-legionowej przygody, wyszydzony kicz wojny. Czy jeszcze jedna prawda o niej, o ludziach, którzy przeżyli? Na pewno jakaś prawda o współczesności, odpowiedź na pytanie: Jak można z tym żyć? Ano, widocznie można. Romantycznie, po polsku, tak, że cudzoziemcy tylko kiwają głowami. To jeszcze jedna odmiana dylematu - czy opowiadać i jak opowiadać: "Widzicie, szanowni państwo

- mówił przewodnik - tu jest szubienica zbiorowa, gdzie wieszano naraz dziesięciu więźniów, pewnego razu wieszano tu młodego człowieka, który urwał się ze sznura, jednak wieszano go po raz drugi i znów się urwał, lecz go powieszono, mimo że jak wiadomo, istnieje prawo szanowane przez wszystkie narody, że urwanemu z szubienicy daruje się życie, to jednak hitlerowcy powiesili tego człowieka po raz trzeci, wbrew prawom ludzkości, gdyż trzeba znać podstępność i charakter Krzyżaków, co tak pięknie opisał Sienkiewicz w "Krzyżakach" i Kraszewski w "Starej baśni", a teraz przejdźmy dalej..." (P 152).

Jak opowiadać - to sprawa szczególnie ważna dla pisarza. Łączy się z całą ogromną i złożoną problematyką sztuki, roli artysty w społeczeństwie, wartości, jaką nadaje się słowu, wiary w siłę jego oddziaływania. Na tej płaszczyźnie nawiązuje Różewicz dialog z romantykami. Można mówić o dialogu, ponieważ nie ma tu ani absolutnej negacji koncepcji romantycznych, ani całkowitej ich akceptacji. To właśnie Różewicz mówi o śmierci poezji w świecie współczesnym. Bohater zaś "Kartoteki" stwierdza: "Czuję obcego... czuję wazelinę, lakier, bździnę i literaturę!" (ST 18). W jednym z wariantów "Kartoteki" problem wygląda nieco inaczej: "Bohater: Czemu mi pan dokucza. Mówiłem, że czasem pisuję do gazet. Raz na rok ... jestem..."

Kelner: No, odważnie!

Bohater: (z rozpaczą w głosie) (Krzyczy) Jestem poetą, jestem poetą! (Bohater śmieje się) jestem poetą, jestem poetą, jestem... (Bohater płacze)

Kelner: (...) (odwraca się. Patrzy na bohatera. Pokazuje palcem i mówi dobitnie) On jest poetą. Wszystko się wydało.

Bohater: Gdyby pan wiedział, jak trudno być poetą w naszych czasach" (ST 40).

Literatura nie budzi zaufania. Bycie poetą jest czymś wstydlivym. To zupełne zaprzeczenie ogromnej roli poezji w romantyzmie, z jego nobilitacją poety - wieszczą. U Różewicza literatura jest jeszcze jedną skompromitowaną wartością. Będzie nią cała sztuka i kultura, co ujawnia się w cyklu utworów podejmujących temat Italii. "Jak tu myśleć o teatrze, kiedy życie jest takie straszne? Życie, to znaczy utrzymywać się przy życiu, stało się dzisiaj sztuką; kto jeszcze chce rozmyślać o tym, jak można by sztukę

utrzymać przy życiu?" - pisał Bertold Brecht<sup>12/</sup>. Pojawie się tu romantyczny problem sztuki i życia, czynu i słowa. Romantycy głosili, że należy żyć tak, jak się pisze. U Różewicza życie czy - ściślej - historia przekreśliła możliwość pisania. Sztuka skompromitowała się - nie potrafiła w ludziach nic zmienić, nie potrafiła zapobiec faszyzmowi i wojnie. Faszyzm odebrał wszelkie racje całej tradycji i historii kultury. Człowiek współczesny nie może już uwierzyć w ich zbawczą moc. Różewicz zawiezie do Italii obrazy pomordowanych, będzie oglądał piękno zabytków przez "oczodół wojny". U niego można dostrzec swoiste nawiązanie do programu romantyków - odwróci tylko kolejność. Swoją twórczością głosi, że literatura jest prawdziwa wtedy, gdy pisana jest tak, jak się żyje i jak się przeżywa. Wypadnie jeszcze do tego problemu wrócić.

Posiada jednak Różewicz także program pozytywny i on właśnie zbliża go do romantyków. Bohater "Kartoteki" mówi, że trudno być dzisiaj poetą. Różewicz uzupełnia to zdanie w swoich wierszach - dzisiejsza poezja musi być po prostu inna, musi być taka jak czasy, w których powstaje:

Przyszedł do was  
i mówi

nie jesteście odpowiedzialni  
ani za świat ani za koniec świata  
zdjęto wam z ramion ciężar  
jesteście jak ptaki i dzieci  
bawcie się

i bawią się

zapominają  
że poezja współczesna  
to walka o oddech

("Zdjęcie ciężaru" PZ 456)

Poezja jest, powinna być, "aktem moralnym ujętym w słowie" (określenie Kazimierza Wyki). Taki jest jej maksymalistyczny program i nie należy o nim zapominać. Treści sztuki przenosi Różewicz w dziedzinę etyki, moralności. Czyni artystę osobiście odpowiedzial-



nym za kształt świata i daje mu prawo do osądzania go. "Poeci lepiej od innych ludzi czują bezsilność i słabość człowieka w świecie współczesnym. Błądzą z rozpaczy". - mówi Różewicz w "Przygotowaniu do wieczoru autorskiego" (Przyg. 184). I w tym miejscu spotyka się z romantykami. Jego śmierć poezji jest bowiem śmiercią jedynie pewnego typu poezji, niezdolnej do podjęcia ciężaru, do "walki o oddech". Poezji słów tylko, nie zaś idei i wartości. Różewicz mówi: "Przez wiele lat pisałem wiersze. Czy tworzyłem poezję? Ciągłe ta sprzeczność była we mnie obecna. Od roku 1945. Chciałem dotrzeć do poezji i od poezji uciec. Zniszczyć poezję i zbudować poezję. Nie miało to nic wspólnego z pisaniem tzw. nowych wierszy". (Przyg. 176).

U Różewicza można obserwować romantyczne utożsamienie człowieka i pisarza. Jego "przygotowanie do wieczoru autorskiego" jest przygotowaniem pisarza do literatury. Występuje tu przekonanie o niemożności życia, tworzenia, komunikowania się poza literaturą, szczególnie tą romantyczną. Tej problematyce poświęcił Różewicz swego "Sobowtóra". Wykpił tu romantycznego wieszczą, ale jednocześnie dowiódł, że staje się on modelem biografii (z typowymi romantycznymi "znakami": raną na czole, próbą samobójstwa). O literaturze mówi się tu słowami i zwrotami romantycznymi, ale przez odwołania do "Nie-Boskiej" nawiązuje Różewicz do już romantycznego przeświadczenia o kłamstwie literatury będącej sztucznie konstruowanym dramatem. Do przeświadczenia, zawartego w dramacie Krasińskiego, że literackość działania jest martwa, daleka od życia. Różewicz dodaje do tego niemożność i słabość literatury, konieczność walki o prawo do niej w świecie współczesnym: "To nie ja przydeptuję gardło pieśni, tylko tabuny dzieci i piesków, śmietnik, trzepaki, tramwaje... na rany Chrystusa... obdarli mnie ze skóry!" - mówi (Przyg 319). W finale "Sobowtóra" mamy jednak świadomy powrót do artykulacji romantycznych - z pełną świadomością ich ważności. Powrót do romantycznych dylematów, szatańskich rozmów, gdzie na każde działanie szatan ma odpowiedź: dramat układasz. Dylemat Różewicza da się zawrzeć między dwoma bardzo charakterystycznymi cytatami: "Człowiek czas traci, zajmuje się śmieciami zamiast tworzyć 'piękno'. Miły Boże, zostań maszynką do produkowania 'piękna' i 'poezji'! I tak już całe życie paprać się w tym

'pięknie', doić to piękno, karmić ludzi tymi odchodami natchnienia i wyobraźni" (Przyg. 179).

"Ale czemu obawiają się nas władcy. Czemu nie boją się uczonych, astronomów, dentystów, śpiewaków, tancerzy, lekarzy ... boją się najsłabszych. Boją się ludzi słowa. Tego zbrudzonego, zdeptanego, wytartego słowa. Boją się. Wiedzą, że na początku jest słowo. Nie, to nie prawda! To fałsz". (Przyg. 177).

Brak zaufania do literatury jest przede wszystkim odebraniem znaczenia słowu. "W wierszach i dramatach Różewicz często stosował swoiste wyliczanki. Słowa zestawione w jakimś quasi-logicznym porządku, alfabetycznym najczęściej, brzmiały jak niejasne groźby złych zaklęć, straszyły. Dlatego chyba, że co drugie z nich było słowem-kłamstwem, słowem-udręczeniem, słowem, w imieniu którego zabijano. Słowniki, encyklopedie, książki, gazety pełne są takich słów"<sup>13/</sup>. W "Kartotece" znajdziemy i wyliczankę, i inne sposoby demaskacji języka, charakterystyczne dla twórczości Różewicza. To wszelkiego rodzaju przysłowia, przekładła, utarte, stereotypowe zestawienia frazeologiczne, wreszcie cytaty i aluzje literackie. Odsłaniają one pustkę myślową, powtarzalność sytuacji życiowych z odpowiednio do nich dopasowanymi zwrotami, martwość i automatyzm ludzi, którzy się nimi posługują.

Oskarżenie słowa przez Różewicza jest bowiem oskarżeniem ideologii, która się nim posługuje działając przeciwko człowiekowi i wartościom przez niego tworzonym. W romantyzmie dominowało przekonanie o wielkiej wartości Idei, której przyznano zdolność do zmiany zastanej rzeczywistości. "W romantycznej wykładni - idei towarzyszyć musi czyn. Słowo, Słowo z dużej litery, którego poszukuje wiek XIX, to zaklęcie działające na masy, to idea zdolna radykalnie przemienić rzeczywistość. (...) Pojawia się coś takiego, jak miara intensywności przeżycia idei, jej daleko posunięta interioryzacja, utożsamienie się z nią, a nawet osobiście intymny do niej stosunek. Życie z ideą"<sup>14/</sup>. Wyalienowanie idei, uczynienie z idei wartości samej w sobie, prowadzi do ideologii całkowicie panującej nad człowiekiem. Taką ideologią był faszyzm, który z idei uczynił bogą i skierował ją przeciwko człowiekowi.

"Niewybaczalną nigdy lekkomyślnością byłoby jednak nie wyiągnąć nauk z faszystowskiej lekcji idei - pisze M. Janion - Jeśli idea

jako taka bywa dziś w świadomości europejskiej zarażona, trzeba dotrzeć do źródeł zarazy, prześledzić bieg i charakter choroby, a nade wszystko poznać ideę oskarżoną o zbrodnię. Treści znacznie łatwiej zdemaskować i odrzucić niż obronić się przed mogącymi się wślizgnąć przez każde słowo podstępny, częstokroć zamaskowanym naciskiem całego znakomicie sfunkcjonalizowanego systemu"<sup>15/</sup>. Rozpoznawanie zbrodniczej idei staje się zadaniem literatury współczesnej. Także rozpoznanie ewentualnych jej następstw. Obroną staje się także nieufność do wszelkiej ideologii, a następstwem procesu jest kryzys języka, kryzys słowa. Różewicz doskonale ilustruje tego typu konsekwencje faszyzmu w kulturze współczesnej. Wynika stąd jego gwałtowny protest przeciwko wszelkim "światom gotowym", wszelkim formułkom, systemom zamkniętym i podanym za pewniki. Stąd jego ustawiczne sprawdzanie każdej myśli, każdej zastanej wartości. Różewicz jest poetą ruchu, który wyraża się w mozolnym tworzeniu czy odtwarzaniu wartości, potem poddaniu ich próbom, konfrontowaniu ze współczesnością i negocjowaniu w imię współczesności. Zanim się zestarczą i oderwą od człowieka.

Różewicz, w przeciwieństwie do romantyków, jest analitykiem. Romantyzm traktował rzeczywistość systemowo, dążył do jej ogromnej, kosmicznej syntezy, gdzie każdy, najmniejszy nawet element miał swoje miejsce w kosmicznej Księdze znaczeń i znaków. Twórczość Różewicza dąży do rozłożenia, atomizacji rzeczywistości. On jest przede wszystkim analitykiem, a rzeczywistość rozłożona na atomy nie daje się scalić, brakuje jej wątku łączącego.

W "Kartotece" daje się zaobserwować wewnętrzny ruch myśli. Dramat ten posiada swoją akcję wewnętrzną, która rozwija się obok pozornego bezruchu Bohatera. Różewicz zbliża się tu do romantyków. To oni żyli w ciągłym przekraczaniu wartości gotowych i uznanych, w ciągłym proteście, w krytyce. Bohater romantyczny przez swoje ciągle stawianie się przekraczał rzeczywistość, która go otaczała, tworzył rzeczywistości nowe. Ale na tym podobieństwa się kończą. Ważniejsze są bowiem różnice, które przebiegają na płaszczyźnie antynomii wyznaczonej przez materię i ducha. To co duchowe, wewnętrzne, było wartością samą w sobie. Materia stanowiła pierwiastek ograniczający człowieka. U Różewicza opozycja ta przekształca się w "napięcie (...) między Bytem a

Świadomością. Różewicz jest poetą bytu, nie ufa świadomości. Traktuje ją jako opaczną z reguły próbę ujęcia bytu"<sup>16/</sup>.

Byt, materia, ciało wydają się być jedyną sprawdzalną wartością, dostępną człowiekowi współczesnemu. A jednocześnie tym, co jest wyznacznikiem jego tożsamości. Oto początek "Kartoteki", gdzie Bohater mówi o sobie, przedstawia się: "To jest moja ręka. Ruszam ręką. Moja ręka. (porusza palcami) Moje palce. Moja żywa ręka jest tak posłuszna. Robi wszystko, co pomyślę" (ST 8). W świecie, gdzie wszelka forma jest tylko konwencją, wszelka myśl zaś jest podejrzana, wewnątrz człowieka ulega maksymalnej dezorganizacji, rozbiciu czy "rozebraniu" - jak pisał Różewicz. Człowiek został pozbawiony jakiegokolwiek idei absolutnej, układu odniesienia, który pozwoliłby mu na określenie siebie i wyznaczenie miejsca wśród innych ludzi, w świecie. "Jedyną żywą prawdą ludzkiej egzystencji pozostaje ciało. Gdy rozsypały się konstrukcje psyche, soma wydaje się ostatnim i najpewniejszym azylem dla indywidualności. Słowo 'azyl' w swym znaczeniu etymologicznym mówi o 'miejscu wolnym od gwałtu'. Ludzi nie łączy już abstrakcja, lecz mogą łączyć jeszcze prawa biologii" - pisze Edward Balcerzan<sup>17/</sup>. Zwróćmy uwagę, ile się mówi w "Kartotece" o ciele, jego funkcjach, dolegliwościach, jego pięknie i brzydocie. Nie tylko Bohater, wszyscy są tu określani przez ciało i tylko ono ich różnicuje, jest jedynym wyznacznikiem tożsamości. Przeróżający, brutalny, skrajnie minimalistyczny program dla współczesnego człowieka.

Różewicz pozostawia mu tylko ciało. Romantyzm miał wielkie idee, które stanowiły panaceum na dolegliwości duszy i zamęt historii. Kres jednej idei był zarazem początkiem, narodzinami następnej. Żadna klęska nie prowadziła do zatraty tożsamości, do kompletnej pustki. Nawet klęska o wymiarach ostatecznych, jaką wydawał się upadek powstania listopadowego. Ideą zbawczą okazał się tu meşjanizm. Współczesny Gustaw nie przemieni się w Konrada. Człowiek współczesny cierpi na niemożność stworzenia i posiadania Idei zdolnej odmienić jeśli już nie rzeczywistość, to jego własne życie. Dlatego zyciorys Bohatera "Kartoteki" jest właśnie taki - i inny być nie może. Bohater wie jedynie przed czym się broni, jego program negatywny jest szeroki i doskonale rozpoznany, ale brak mu programu pozytywnego, dróg wyjścia. Pozostaje jedynie

tw. stabilizacja. Stabilizacja, małe szczęście w ograniczeniu, miała być odpowiedzią człowieka na doświadczenie historii. Miała zastąpić wszelkie ideały, dać uspokojenie, nauczyć zaufania do świata. Okazała się powolnym umieraniem, powtarzaniem ciągle tych samych czynności, gestów i słów, stabilizacją kartoteki:

Kończy się ten dzień  
 Kończy się kolacją  
 czyszczeniem zębów  
 pocałunkiem  
 ułożeniem rzeczy  
 więc to był jeden dzień  
 z tych najcenniejszych dni  
 które nigdy nie wracają

Co mnie spotkało

Przeszedł minął  
 od rana do nocy  
 podobny do zeszłego

/Moje usta, PZ, 248/

Brak wiary w cokolwiek, brak idei jest powolnym umieraniem. Człowiek zmienia się w przedmiot, w automat, świat porównuje Różewicz do wielkiego domu towarowego. Współczesna odmiana losu, starożytnego Fatum, to urzeczowienie - pustka i martwość:

Już dziś  
 w tej chwili  
 życie bez wiary jest wyrokiem  
 przedmioty stają się bogami  
 ciało staje się bogiem

jest to bóg bezwzględny i ślepy  
 swego wyznawcę połyka i trawi  
 i wydała

/Kara, PZ, 394/

Człowiek Różewicza jest manifestacyjnie zwyczajny, podobnie jak zwyczajne jest to wszystko, co go otacza, co mu się zdarza. Zaprzeczona jest cała romantyczna wielkość ludzi i wydarzeń, świat został rozpoznany, policzony, zaklasyfikowany. Nie ma w

nim miejsca na tajemnicę. To przestrzeń cywilizacji wielkoprzemysłowej, a nie dzikiej, nieokiełznanej natury. Człowiek dąży tu raczej do ukrycia się niż manifestowania swej indywidualności. Bycie takim jak inni, zniknięcie w tłumie, wydaje się gwarancją bezpieczeństwa - jak w wierszu "Chłopiec w czerwonej rogatywce".

Świat stracił swą tajemniczość, człowiek zdolność do fascynacji, zdziwienia. Romantyk żył w "wolnej okolicy". W "Kartotece", zostaje ona zastąpiona pokojem, który jest ściśle wymierzany przez jakichś urzędników. Każdy przejaw życia, każdy problem, każdy aspekt świata musi być policzony, zaklasyfikowany, zdefiniowany. Człowiek utracił swą podmiotowość. Andrzej Kijowski pisze: "Nie ma tajemnicy, która nie byłaby nam znana lub do której - jeśliśmy jej jeszcze nie wyjaśnili - nie mielibyśmy klucza. Znamy mechanizmy najskrytszych odruchów indywidualnych i wiemy, jak powstają odruchy zbiorowe. Umiemy wyjaśnić na wielu płaszczyznach poszczególną biografię i bieg historii. Zbudowaliśmy gigantyczną drabinę wiedzy o człowieku, poruszamy się swobodnie po ogromnej przestrzeni, której jeden kraniec jest sceną historii, kraniec zaś przeciwległy tonie w mrokach mitu. Snu, w poruszeniach instynktu i wyobraźni. Słyszymy mowę człowieka we wszystkich tonacjach i umiemy tłumaczyć ją we wszystkich stadiach rozwoju od podświadomego bełkotu aż po formuły, w których precyzuje on prawa i przewiduje przyszłość. Człowiek jest istotą znaną, choć natura jego, która dotąd przedstawiała się nam w formie monolitu, uległa rozbiciu. Posiadamy dziś fantastyczną wiedzę o nas samych, o każdym z aspektów naszego istnienia i o każdej dziedzinie naszej działalności; w tysiącach laboratoriów, na tysiącu stołów leżą wpisane do ankiet i wykresów, ujęte w cyfry, wskaźniki i symbole, nasze zdolności, nasze władze, nasze możliwości, nasze tajemnice. Złożyć je na powrót w całość, czyli podporządkować systemowi wartości. Kto to uczyni?"<sup>18/</sup>.

Współczesność nie napisała wielkich ról dla człowieka. Nie sprzyja rozwojowi indywidualności. Nie stwarza nawet takich potrzeb, stawiając na masę - tworząc kulturę masową, osiedla - mrowiska, ogromne domy towarowe, masową motoryzację. Jeden wzorzec dla wszystkich. Różewiczowski "śmieszny staruszek" mówi: "Tak. Ten dzień, w którym zdałem sobie sprawę z tego,

że już nigdy nie będę Napoleonem, był w moim życiu chyba najważniejszym dniem. Potem zaczęła się tylko wegetacja. To znaczy, żyłem jak wszyscy ludzie. Spokorniałem i liczyłem się ze spojrzieniami bliźnich, z ich opinią o mnie i tak dalej. Od tego dnia mówiłem cicho, prawie szeptem. Nigdy nie podnosiłem głosu, nigdy nie rozkazywałem. Ciągle wszystkich przepraszałem, choć wiedziałem, że oni też nie będą Napoleonami. Budziłem się w nocy i perswadowałem sobie, że to bardzo dobrze. Ale jak się nie jest Napoleonem, to trzeba się liczyć ze wszystkimi drobiazgami. A to właśnie jest życie. Zaraz jak człowiek zrozumie, że już nigdy nie będzie Napoleonem, zaczyna dbać o wygody. Unika wszelkich niewygód, wysiłków. Bo już nie widać celu wyrzeczeń". (ST 138). Przypomnijmy - już bohater "Kartoteki" nie widział celu wykonywania jakichkolwiek czynności. Ograniczył swoje życie do leżenia w łóżku z twarzą odwróconą do ściany. "Różewicz jest poetą dramatycznym i tragicznym, poetą ostatecznych spraw życiowych. Różewicz prowadzi codzienne doznania życia do o wiele dalszych konsekwencji, niż możemy normalnie odczuwać. Stąd drwina czy patos, rozpacz czy niepokój doprowadzone są w jego liryce do maksymalnych, zdawałoby się granic natężenia. (...) To jest integralna koncepcja osobowości - ta cała twórczość jest jednością i nigdy Różewicz nie wyszedł z obsesji ani niepokoju. Ta twórczość nie mówi: oto taki bywa świat, lecz woła: nie ma innego świata, innych nas"<sup>19/</sup>.

Różewicz oskarża swoją współczesność o to, że jest nieludzka, oskarża w imię ideałów, które ona utraciła. Także w imię tradycji romantycznej, z którą na swój sposób szuka porozumienia. Romantyzm stanowi tutaj rodzaj układu odniesienia, za pomocą którego bada się stopień odstępstwa, czym zbliża się do problematyki twórczości Jana Józefa Szczepańskiego. Przed swoimi czasami stawia poeta problemy, które kategorycznie, domagając się ostatecznych rozwiązań, postawił romantyzm. Tyle, że rozwiązania tych problemów zaproponowane przez współczesność są zupełnie inne, mniejsze, pozbawione owej "siły fatalnej" właściwej romantyzmowi.

Różewicza z romantykami łączy pewien typ wspólnej postawy światopoglądowej, etycznej, przejawiającej się w bezkompromi-

sowym dążeniu do prawdy, nawet jeśli jest to prawda okrutna w odsłanianiu wszelkich zakłamań życia, kultury, sztuki i ideologii. W maksymalizmie etycznym, który nakłada obowiązek odpowiedzialności wobec siebie i czytelnika. Odpowiedzialności za słowo i czyn, za treści, które się im nadaje. Różewicz proponuje swoistą współczesną odmianę romantycznej jedności słowa i czynu. Wspomniano wyżej o postulacie, głoszącym, że pisać należy tylko tak, jak się żyje. Monotonia, jałowość rozmów, puste, nic nie znaczące dialogi, brak akcji scenicznej i owa słynna mucha chodząca po cukrze, wszystko, co wypełnia dramaty Różewicza drażniąc recenzentów i irytując publiczność, stanowi właśnie manifestację takiej jedności, wyznacza zarazem Różewiczowski realizm. Nie polega on na odzwierciedlaniu struktur rzeczywistości, lecz jest raczej próbą zapisu strumienia życia, które tak właśnie się toczy - niewiele jest w nim momentów znaczących, bardzo rzadko coś się w nim dzieje. Na co dzień to tylko monotonne powtarzanie ciągle tych samych gestów, słów, mechaniczne powielanie siebie i innych, wypełnianie gotowych, utrwalonych schematów, odgrywanie wiecznie tych samych ról. Życie postrzegane jedynie, nie zaś przeżywane.

Te podobieństwa występują w planie najbardziej ogólnym, w planie postaw. Na innych planach zależności od romantyzmu są bardziej skomplikowane. Zdecydowanie neguje Różewicz język romantyczny, ten język, którym mówi się o historii. Wyolbrzymia go i wyszydza w dramacie "Spaghetti i miecz". Jest to negacja dokonana z punktu widzenia nieprzydatności tego języka do omawiania problemów współczesności. Język traktuje bowiem Różewicz jako kategorię historyczną, dostosowaną do czasu i sytuacji. Nowe doświadczenie w innym już czasie historycznym wypracowało nowe zasady językowe. W przeciwnym wypadku wytwarza się pewien rytuał językowy, służący mitologizacji rzeczywistości, a więc tworzący jej obraz zafałszowany. Szczególnie to dramatyczna sytuacja, gdy rzeczywistością fałszowaną jest wojna, faszyzm, zbrodnia. Rytuał językowy osłania ją bowiem i łagodzi, paradoksalnie wspiera, skierowując przeciwko człowiekowi i jego kategoriom moralnym. Zacierza bezwzględność różnicy między dobrem i złem. "Trudno ustalić - pisze E. Balcerzan - co budzi większą nienawiść, sama zbrodnia czy upiększanie zbrodni. Wojna czy kostiumowa o niej opowieść. Jedno jest pewne: im jaskrawsze



obfitości rytuału, który osłania sztucznym pięknem rzeczywistość beznadzieję człowieka na wojnie, tym potężniejsza eksplozja buntu<sup>20/</sup>.

System romantyczny funkcjonuje w twórczości Różewicza na zasadzie braku, zaprzeczenia lub niemożności. Porównajmy w tym miejscu kompozycję "Kartoteki" i dramatu romantycznego. Różewicz dokonał w swoim dramacie inwersji romantyzmu. Unieruchomił bohatera w szeregu ról społecznych, gotowych i zamkniętych, które mu się proponuje jako warianty jego całościowego istnienia. Bohater romantyczny był natomiast rodzącą się osobowością, jego życie było procesem uświadamiania się sobie i światu. W cyklu kolejnych inicjacji odsłaniała mu się coraz wyższa świadomość jego istnienia i misji, jaką ma do spełnienia w świecie.

Programowo zaprzeczony zostaje bohater romantyczny, jako niemożliwe określa się podstawowe romantyczne wartości, przede wszystkim Ideę. Nie jest to negacja, lecz właśnie wskazanie niemożności. Negacja jest bowiem zawsze dokonywana w imię czegoś, w imię wartości, które się uznaje za wyższe, ważniejsze od dotychczasowych. To co Różewicz rozpoznaje jako propozycje współczesności, mające wejść na miejsce romantycznych, a więc anachronicznych w pewnym sensie rozwiązań, jest tak różne jakościowo, że jakiegokolwiek porównanie wydaje się niemożliwe. Romantyzm w swych podstawowych strukturach historycznych się skończył; jest dziś, w zmienionych warunkach niemożliwy, ale aktualne pozostają jego wielkie pytania o wymiarze uniwersalnym, na które każde pokolenie musi znaleźć swoje odpowiedzi, na swoją miarę. Tak wydaje się brzmieć diagnoza Różewicza. Jego analiza współczesności prowadzi jednakże do wniosku, że w tym wypadku śmierć jednej Idei nie prowadzi, nie jest wystarczającym warunkiem, do powstania Idei nowej. Toteż pustka po romantyzmie jest tu bardzo znacząca. Bardziej niż to, co po nim we współczesności w różnych formach pozostało.

Bezpośrednich odwołań do romantyzmu spotykamy w twórczości Różewicza mało. Jeśli się pojawiają, to na zasadzie cytatu czy aluzji, jak w "Kartotece". Przytoczony tu fragment "Ody do młodości":

Dzieckiem w kolebce kto łeb urwał Hydrze.  
Ten młody zdusi Centaury

Piekłu ofiarę wydrze

Do nieba pójdzie po laury

- jest bardzo znamienny poprzez swoje usytuowanie. Wypowiada te słowa Chór Starców, któremu Różewicz wyznacza taką oto rolę: "Chór starców wykorzystuje przerwy w akcji; udziela nauk, daje przestrogi, budzi otuchę" (ST, 8). Mickiewiczowski wiersz pojawia się w "Kartotece" w momencie, gdy rodzice udzielają Bohaterowi przestrogi, gdy ubolewają nad jego postępowaniem, nad tym, że nie spełnił pokładanych w nim nadziei. "Oda do młodości" zostaje przez wypowiedzi rodziców zaprzeczona, zanegowana jest jej prawdziwość i przydatność w konkretnym życiorysie. A przecież był to kiedyś wiersz, który wiódł na barykady...

Aluzje i cytaty romantyczne funkcjonują w twórczości Różewicza jako elementy życia-kartoteki, jako stereotypowe, gotowe i zastygłe formułki, całkowicie pozbawione swego pierwotnego znaczenia i siły oddziaływania.

Romantyzm pozostaje dla pisarza wartością, ale wartości nie- możliwą do realizacji dzisiaj. Historia uśmierciła tradycję. Jej ocalałe elementy zmieniły funkcję, a co za tym idzie - swoje znaczenie. Stały się częścią życia jako kartoteki, człowieka jako roli społecznej, weszły w masowy obieg i przestały znaczyć albo znaczenie zmieniły. Twórczość Różewicza jest wyciągnięciem wszystkich konsekwencji z pytania, które ustawicznie zadaje: Co oznacza i jakie ma konsekwencje życie jako kartoteka w określonej sytuacji społecznej, politycznej, historycznej i egzystencjalnej?

#### PRZYPISY

- 1/ Utwory T. Różewicza cytuję według następujących wydań: Sztuki teatralne (ST), Wrocław 1972; Proza (P), Wrocław 1973; Poezje zebrane (PZ), Wrocław 1976; Przygotowanie do wieczoru autorskiego, (Przyg.) Warszawa 1977; W nawiasach podaję numery stron.
- 2/ K. Wyka, Różewicz parokrotnie, Warszawa 1977, s. 11.
- 3/ S. Gębala, Teatr Różewicza, Wrocław 1978, s. 63.
- 4/ K. Wyka, op. cit., s. 66.
- 5/ Zob.: M. Janion, Wojna i forma (...), op. cit., s. 263.
- 6/ K. Wyka, op. cit., s. 68.

- 7/ M. Piwińska, Legenda romantyczna (...), op. cit., s. 263.
- 8/ Tamże, s. 271.
- 9/ J. Strzelecki, Próby świadectwa, Warszawa 1975, s. 9.
- 10/ A. Kijowski, Arcydzieło (...), op. cit., s. 61-62.
- 11/ K. Wyka, op. cit., s. 56.
- 12/ B. Brecht, Wartość mosiądzu, Warszawa 1975, s. 67.
- 13/ M. Piwińska, op. cit.
- 14/ M. Janion, Człowiek i idea, /w:/ Humanistyka: poznanie i terapia, Warszawa 1974, s. 116-117.
- 15/ Tamże, s. 121.
- 16/ K. Wyka, op. cit., s. 30.
- 17/ E. Balcerzan, Strategia "pacjenta", "Odra" 1978, nr 2.
- 18/ A. Kijowski, Szósta dekada, Warszawa 1972, s. 91-92.
- 19/ J. Trznadel, Wobec Różewicza, /w:/ Z problemów literatury polskiej XX wieku, pod red. S. Żółkiewskiego i in., t. III, Warszawa 1965, s. 280, 285.
- 20/ E. Balcerzan, op. cit.

## 4. "Jak to na wojence ładnie..."

Gdy śledzi się polską literaturę poświęconą drugiej wojnie światowej, rodzi się pewien problem, pewne pytanie: czy istnieje w Polsce literatura pacyfistyczna? Oczywiście cały czas chodzi nam o dzieła poświęcone drugiej wojnie, z pierwszą bowiem sprawa jest zupełnie inna, bo i wojna ta dla nas była jednak czymś zasadniczo innym. Utworów poświęconych okresowi 1939-1945 na naszych ziemiach mamy bardzo dużo. Mamy literaturę bohaterską i historiozoficzną, rozrachunkową i oskarżycielską, ułańską i partyzancką, przekrojową, sławiącą męstwo i tworzącą syntezę. Powtórzmy pytanie - czy mamy literaturę pacyfistyczną? Taką chociażby, jaką stworzyła pierwsza wojna na Zachodzie, taką na miarę "Na zachodzie bez zmian", "Pożegnania z bronią" czy "Podróż do kresu nocy"? Okazuje się, że takich utworów mamy bardzo mało. Może opowiadania Tadeusza Borowskiego, może "Tren" Czeszki, twórczość J. J. Szczepańskiego, może jeszcze kilka tytułów i nazwisk dałoby się dorzucić. Z perspektywy naszych doświadczeń, tak przecież tragicznych i bolesnych, wydaje się faktem zdumiewającym, że nie rozwinął się u nas szerszy nurt literatury zdecydowanie antywojennej, gdzie nic co z wojną związane, nie dałoby się obronić, nie byłoby absolutnie dla nikogo wartością, cieniem nawet i podejrzeniem o wartość.

Przyczyn takiego stanu rzeczy szukać należy chyba przede wszystkim w utartych, wywodzących się jeszcze z romantyzmu sposobach traktowania walki, wojny, szczególnie zaś walki i wojny o niedpoległość, a także w swoistym, również wtedy wytworzonym, systemie wartości, gdzie szczególnie ceniło się żołnierskość i cechy żołnierskie, męstwo, nieustępliwość w walce. Romantyzm, a jeszcze bardziej chyba powieści Sienkiewicza i tradycja legionowa, wytworzyły sposób pisania, który można by określić jako "styl wojenny". Został on wpisany do narodowego kodeksu wartości, uznany za prawomocny, a odstępstwa od niego wywoływały burzliwe polemiki. Polski "styl wojenny" został w przeważającej mierze wykorzystany przez piśmiennictwo poświęcone drugiej wojnie światowej. Może właśnie efektem braku nowych form (przy pełnym docenieniu tych nowych form, które jednak powstały) jest owo przedziwne i zagadkowe zjawisko braku czy może, tak małej

liczby utworów pacyfistycznych, antywojennych we współczesnej literaturze polskiej. Problem ten sam w sobie wydaje się bardzo ciekawy i godny szerszych badań. Tutaj można go było jedynie zasygnalizować w celu uwypuklenia istotnego nowatorstwa i "inności" dramatu Różewicza "Do piachu" na tle utworów o podobnej problematyce, których współcześnie napisano przecież bardzo wiele.

"Do piachu" powstawało wyjątkowo długo. Różewicz w "Przygotowaniu do wieczoru autorskiego" pisze, że rozpoczął pracę nad tym dramatem w 1948 roku, potem w 1955. O porzuceniu pomysłu i ponownym do niego wracaniu trzeba pamiętać o tyle, że nie można chyba uznać "Do piachu" jako spojrzenia na wojnę z perspektywy wielu lat po jej zakończeniu; co najwyżej jest to ciągle, przez długie lata się dokonujące patrzenie na tamten czas, które wreszcie się sumuje w ogłoszonym w 1979 roku dramacie. Zresztą "przymiarki" do tematu mamy u Różewicza już wcześniej, chociażby we fragmentach "Kartoteki", które nie weszły ostatecznie do jej wersji kanonicznej. Ponadto problematyka "Do piachu" i sposób przedstawienia i oceny wojny, jaki się tu zarysuje, występują w całej twórczości Różewicza, w jego ustawicznym niepokoju o to, "jak możliwa jest poezja po Oświećcimiu".

Dramat składa się z Prologu i 10 Obrazów, pozostających ze sobą w związku fabularnym, ale stanowiących jednocześnie pewne zamknięte całości. Są to obrazy z życia oddziału partyzanckiego AK pod koniec wojny. Problematyka "Do piachu" zawiera się między dwiema podstawowymi relacjami. Pierwsza z nich to oddział partyzancki a reszta świata (jeśli można tak powiedzieć). Druga to sprawa Walusia wobec postaw i zachowań pozostałych żołnierzy z oddziału. Nad obiema tymi relacjami daje się nadbudować sens ogólny wyznaczający specyficzny typ spojrzenia na wojnę i ludzką egzystencję. Prześledźmy te sprawy po kolei.

Zacznijmy od problemu pierwszego - relacji, jaka zachodzi między oddziałem partyzanckim a tymi wszystkimi, którzy są wobec niego niejako na zewnątrz. W dramacie Różewicza będzie to dwór sprzyjający partyzantom i w ogóle cywile z jednej strony, z drugiej zaś naczelne dowództwo kierujące walką. Od razu na wstępie należy stwierdzić, że są to dwa odizolowane od siebie mniej lub więcej światy. Oddział przedstawiony jest jako grupa

zamknięta, rządząca się swoimi prawami, zwyczajami, rytmem życia, posiadająca własny język, własne kody zachowania i systemy porozumiewania się. Są to ludzie połączeni wspólnotą losu, która podkreślana jest przez przestrzeń lasu - przestrzeń dla nich niejako naturalną, jednocześnie zaś oddzielającą tę grupę od innych. Z wyjątkiem Prologu, cała akcja dramatu dzieje się w lesie. Oto jak Różewicz, z właściwą sobie dokładnością, opisuje scenerię poszczególnych Obrazów: "Ziemianka (albo szałas)", "Noc. Szum drzew, skrzywienie konarów, szelest, stłumione, dochodzące z oddali kroki. Trzask gałęzi", "Polana leśna. Dwa szałasy i jakaś buda sklecona z gałęzi", "Latryna ukryta wśród drzew", "Pora obiadowa. Przed szałasem stoją albo siedzą na gałęziach, workach, partyzanci", "Cisza. Cicho jest w lesie. Jesienne słońce jest łagodne, przysłonięte. (...) Słysząc stukanie dziecięcia"<sup>1/</sup>.

Przeźródź lasu jest przestrzenią symboliczną - oznacza ukrycie, oddzielenie, ale także pewnego rodzaju wolność. W kraju będącym pod okupacją las staje się terenem wolnym od wroga, miejscem schronienia i przygotowania do walki. Miejscem dla wroga niebezpiecznym. Wyspą wolności właśnie, chociaż ustawicznie zagrożoną. W innym miejscu Różewicz nazwie las domem.

Jest to jednak przede wszystkim wolność "od" - a więc od codziennych trosk tego świata, który pozostał gdzieś daleko, od cywilności, w konsekwencji także wolność, a raczej zwolnienie od podejmowania decyzji, od myślenia. Zwrot: "wodzowie za nam myślą" - powtarza się w dramacie kilkakrotnie. W ostatecznej wymowie jest to więc wolność pozorna, chwilowe jedynie jej poczucie, jak w cytowanym fragmencie prozy Różewicza. Las wytwarza bowiem jedynie inny rodzaj zniewolenia jednostki, wynikający z jej żołnierskich obowiązków, z przynależności do oddziału. Ale o tym dalej.

Świat zewnętrzny, cywilny, przywołany zostaje we wspomnieniach - o pozostawionej gdzieś rodzinie, o przeszłości, o miejscach, gdzie się było. Jest nierealny jak marzenie. Ale jest także świat zewnętrzny inny, ukazany w dramacie w krzywym zwierciadle groteski. Pojawia się już w Prologu jako wprowadzenie w aurę dramatu, jako jego lokalizacja już od początku. Mamy więc wiejski dworek, bardzo polski i bardzo typowy, w którym odbywa się coś w rodzaju narady dowództwa, choć trochę jest w tym

zebrania towarzyskiego. Różewicz opisuje pokój, gdzie toczą się polityczne i salonowe dyskusje: "Światło naftowej lampy wypełnia pokój pełen dymu tytoniowego. Wielki pokój, ni to salon, ni jadalnia, obok stołu stoją krzesła i fotele, pod oknem fortepian, oszklona szafa z książkami. Na ścianie wisi obraz Matki Boskiej Częstochowskiej, poza tym jakieś obrazki w stylu Juliusza Kossaka".

Jest to sceneria bardzo dobrze nam znana. Różewicz umieszcza tu typowo polskie rekwizyty, może brak tylko skrzyżowanych szabli pod portretem zasłużonego przodka. Są za to "obrazki w stylu Juliusza Kossaka", przywołujące od razu romantyczno-sienkiewiczowską tradycję. No i Matka Boska Częstochowska. A więc powtórzony już po raz któryś w naszej literaturze obraz "białych ścian polskiego domu". Takiego domu, który jest redutą polskości w zniewolonym kraju, gdzie kultywuje się tradycję, konspiruje, skąd wyrusza się do powstania, do lasu. Opis Różewicza przypomina opis inny - pochodzący z "Warszawianki" Wyspiańskiego. Porównajmy: "Na przedmieściu; w dworku; na parterze. Salon obszerny, styl cesarstwa. Sala jasna; ściany dzielone pilastrami wysokimi; czasem szczegół jaki zaślony. W głębi dwa szerokie okna. (...) Z prawej i lewej drzwi wysokie; nad drzwiami szczerńnięte obrazy: portrety w strojach z roku 1810. Między oknami na wysokim postumencie: popiersie Cesarza Napoleona jako Augusta Imperatora, z opaską liści laurowych. (...) Na środek sali wysunięty klawikord"<sup>2/</sup>.

Rekwizyty, zgodnie z modą i duchem epoki trochę inne, ale zbieżność obu opisów jest uderzająca. Szczególnie jaskrawo uwiadcza się ona w warszawskiej inscenizacji dramatu Różewicza w Teatrze na Woli. Jest to zbieżność nie tylko przestrzeni, wnętrza opisanego. Przede wszystkim odnosi się ona do sytuacji - narady wojennej dowódców. Jest i u Różewicza młoda polska panienka, która gra na fortepianie. Tyle, że nie jest to pieśń-symbol polskich powstań - "Warszawianka". To po prostu "Für Elise", grane po to, aby całe zebranie wyglądało w oczach postronnych i niewtajemniczonych na przyjęcie urodzinowe Hanki.

Sytuacja jest więc w obu dramatach podobna. Różewicz jednak nawiązuje do "Warszawianki" nie w celu wpisania walki partyzanckiej w ciąg polskiej tradycji niepodległościowej. Przez tego

typu analogie obnaża stereotyp zachowań patriotycznych, rozumowanie według utartych schematów, zewnętrzne tylko przywiązanie do wartości, które znaczą już co innego w zmienionej sytuacji historycznej. Zostają tylko gestem. W ten sposób staje się Różewicz bliski grotesce Jerzego Andrzejewskiego z jego opowiadania "Kukułka", przedstawiającego w sposób groteskowy właśnie, polski rytuał konspiracyjny. U Różewicza określona sytuacja powoduje automatycznie niejako określone zachowania. Powtarzalne, niezmiennie, wynikające z zakorzenionego w mentalności tych ludzi przeświadczenia, że tak właśnie trzeba. Różewicz obnaża tego typu mechanizm, z właściwą sobie ironią zestawiając "torcik" z patetyczną przemową Ułana i pełną powagi dyskusją polityczną nad nowym urządzeniem świata: "Do pokoju wchodzi starsza Pani. Niesie na tacy torcik. Uśmiecha się do wszystkich. Stawia tort pośrodku stołu.

PANI: Przepraszam (zwraca się do Ułana) proszę sobie nie przerywać.

UŁAN: (skłania głowę. Mówi dalej patrząc na tort) ... Państwo Polskie zdolne zapewnić trwały byt Narodowi Polskiemu (...)

PANI: Ten torcik, panowie, to kłapa bezpieczeństwa. W razie czego obchodzimy urodziny Haneczki. (...)

HANKA: To już trzecie urodziny w tym roku!"

Przyjrzyjmy się z kolei osobom zebranym w salonie i problemom, nad którymi się zastanawiają. Jest tu Komendant, Pan I, Pan II, Ułan. Dyskusja dotyczy granic demokracji i równości, jakie dopuszczalne są w oddziale partyzanckim. Potem, głównie za sprawą Ułana, podjęty zostaje problem wzajemnych relacji między AK i NSZ. A wszystko to wobec teorii dwóch wrogów, Manifestu PKWN i reformy rolnej. Panowie zastanawiają się, czy ze względu na zasady psychologii mas lepsza jest forma "pan" czy forma "obywatel" przy zwracaniu się podkomendnego do przełożonego. Ułan wygłasza długie tyrady o wielkomocarstwowej Polsce i roli, którą ma ona do odegrania wobec zaistniałej sytuacji politycznej. Jest śmieszny i napuszony w swoich deklaracjach, powtarza slogany propagandowe, brak w tej wypowiedzi jednej własnej myśli. Ale może przez to właśnie jest niebezpieczny. Przez swoje zaślepienie i bezwzględne podporządkowanie wobec nauczonych i narzuconych ideałów. W innym miejscu Komendant powie o nim: "Idea wodzo-



stwa... autorytet... że też nam szkoły takich zawodowych durni produkowały. Tak, to już ostatni miot... endecko-ozonowskie nasienie". (0-7)

Idea wodzostwa, mit wielkiego wodza, który przyniesie Polsce niepodległość - a z drugiej strony nieudolność, ugodowość lub wręcz zdrada wodzów rzeczywistych to jeden z wielkich tematów romantycznej myśli i literatury niepodległościowej. U Różewicza powraca motyw dyskusji na wyższych szczeblach, z daleka od walczącego w lesie oddziału, od realiów codzienności tej walki. Dyskusji prowadzonej w kategoriach rozgrywek politycznych, w której bardziej chodzi nie o to, czy będzie Polska - to zostało już przez historię przesądzone, ale - jaka to będzie Polska. A więc w konsekwencji, do jakiej walki i przeciwko komu popchnie się partyzancki oddział. Jeszcze zanim padnie w dramacie po raz pierwszy stwierdzenie "wodzowie za nas myślą", Różewicz pokazuje, kto myśli, jak i w czym imieniu. Sens tego myślenia i sposób, w jaki Różewicz konstruuje całą dyskusję, ujawnia się w pełni w dalszym tonie dramatu w coraz wyraźniej odsłaniającej się nieprzystawalności sytuacji zarysowanej w Prologu i tego wszystkiego, co zdarza się później

Warto zwrócić uwagę na dwie postacie z Prologu, które mają dla dramatu istotne znaczenie. Chodzi o postać Komendanta i Ułana. Ułan jest karykaturą stereotypu polskiego żołnierza, jaki przekazało dwudziestolecie - stereotypu "ułana" właśnie. Ślepo wierzącego wodzowi, pięknego żołnierza zapatrzonego w piękno wojny, wyszkolonego i zdyscyplinowanego, któremu hasła propagandowe zastępują światopogląd. Jest "żołnierzem jak laleczka" (por. piosenkę: "Ułani, ułani, malowane dzieci..."), marzy mu się Polska mocarstwowa i właściwie lata wojny niczego go nie nauczyły. Ułan zachowuje się tak, jakby to był dopiero początek wojny, a nie jej schyłek, jakby nie była mu znana cała jej historia od września 1939 roku poczynając. Jego śmieszność i anachronizm znakomicie wydobywa Różewicz w scenach rozgrywających się w oddziale po przystąpieniu do niego Ułana. Wyróżnia się tam nie tylko nienagannym strojem i srebrnym kubkiem, z którego pije spirytus. Wyróżnia się przede wszystkim swoją chęcią uzdrowienia sytuacji w polskim wojsku, która jego zdaniem jest zła. Że jest zła - to w kontekście fabuły dramatu - prawda. Tyle, że Ułan

widzi zło nie tam, gdzie ono rzeczywiście jest - widzi je w zbytnim demokratyzmie panującym w oddziale, w tym, że żołnierze nieprawidłowo składają meldunki, nie zachowują należytego respektu wobec dowódców, że szeregowcy i oficerowie śpią w jednej ziemiance i mają wspólną latrynę.

Ułan nie dostrzega żadnego z rzeczywistych problemów. Jest symbolem postawy z zewnątrz ludzi, którzy wiedzą, jak być powinno, jak powinno wyglądać prawdziwe wojsko, którzy mają wyczytany, idealny obraz polskiego żołnierza. I do tego stopnia wierzą w jego prawdziwość, że rzeczywiste sprawy, konkretni ludzie, sytuacje zdarzające się naprawdę - umykają im z pola widzenia. Nie przystają do ideału, więc ich nie ma. Wtedy zaczynają się dyskusje o latrynie. Czy ma być wspólna czy osobna. I od tego uzależnia się "duchowe oblicze polskich sił zbrojnych". Oczywiście Różewiczowi nie chodzi o latrynę. Chodzi o obnażenie pewnych postaw, które autor skupił w świetnie skonstruowanej postaci Ułana. Postaci ważnej, bo przecież w ostatecznym rachunku zwycięża właśnie jego racja. Przynajmniej częściowo. Do pełnej charakterystyki Ułana dodać należy jeszcze jedno - jest on wytworem i rezultatem, a także reprezentantem drylu koszarowego, gdzie regulamin zastępuje myślenie, a "porządek" jest naczelną zasadą. Tutaj już wychodzimy poza stereotyp polskiego tylko żołnierza. To, co określa się jako "dryl koszarowy", charakterystyczne jest bowiem dla wielu, jeśli nie dla wszystkich armii.

Ułan traktuje swoją wojnę niezwykle serio, bardziej nawet niż wszyscy pozostali. (Chociaż, co tu jest rzeczywiście ważne i traktowane serio, to się dopiero okaże). Charakterystyczny jest opis reakcji Ułana na przypadkowy strzał: "W tej samej chwili z głębi wybiega porucznik Ułan, w podniesionej do góry dłoni trzyma pistolet i krzyczy przejmującym głosem:

UŁAN: Bracia!!! Do broni!!!

Biegnie dalej; jeszcze raz słychać jego okrzyk "do broni".

Porucznik wbiegający na scenę z okrzykiem powstańców spod Belwederu, z okrzykiem rozlegającym się ciągle na nowo w Polsce przez tyle dziesiątków lat, jest tutaj, wśród tych ludzi, teatralny i sztuczny. Jego gest jest gestem patetycznym, pasuje do wyobrażeń o żołnierzu, jakie Ułan posiada. Ale jest elementem

tylko jego wojny - widzianej jako okrzyki, deklamacje, piękny mundur, dyscyplina i marzenia o bohaterstwie.

Drugą postacią, niejako przeciwstawioną Ułanowi, jest w dramacie Różewicza Komendant. Pełni on funkcję łącznika między obu przedstawionymi w dramacie światami. Zna je oba, co tu szczególnie ważne. On jeden ma możliwość realnej oceny poglądów wygłaszanych w salonie. I realnej konfrontacji z rzeczywistością. To z tej wiedzy wypływają stwierdzenia typu: "Tezy naszego młodego kolegi są zbyt, że się tak wyrażę, abstrakcyjne. A my tutaj mamy sytuację realną. Tu, w obwodzie". I dalej określenie wywodów Ułana: "Frazesy, frazesy...". Toteż Komendant w zasadzie nie włącza się do dyskusji, co najwyżej odpiera ataki młodego porucznika i to jakby od niechcienia. Jego problem jest bowiem inny. Mówi: "Proszę panów, ja mogę sympatyzować, albo nie, z tym, co panowie mówicie, ale to będą moje prywatne sympatie, jednak w tej chwili jestem wyłącznie podwładnym Komendanta Sił Zbrojnych w kraju i stosuję się lojalnie do jego rozkazów". A więc i on jest szczeblem w nieskończonej hierarchii dowództwa. I on nie jest powołany do zasadniczych decyzji, do zastanawiania się nad sytuacją. Jego żołnierskim obowiązkiem jest lojalność wobec rozkazów. Ale jednocześnie Komendant jest przywiązany do oddziału, którym dowodzi. Mówi o swoich ludziach: "My tu tworzymy trochę jakby rodzinę, znam każdego z tych ludzi jak brata, syna albo wuja...". Czuje z oddziałem tę szczególną więź, jaką stwarza wspólna walka, a jakiej nie mogą znać jego rozmówcy. Toteż jego problem streszcza się w pytaniu: jak pogodzić racje tych dwóch stron, jak pogodzić swoją lojalność wobec wyższego dowództwa z lojalnością wobec własnych żołnierzy. Historia Walusia jest przykładem niemożności porozumienia i uzgodnienia tych racji, chociaż - co charakterystyczne - Komendant nie wypowiada w dramacie ani jednego słowa odnoszącego się do Walusia. Wyrok, jaki Walusiuowi zostaje odczytany, jest wydany bezimiennie, jest to "wyrok sądu". Jakiego i kto do niego należał - tego się nie dowiadujemy. Cała rzecz odbywa się jakby poza Komendantem.

Komendant deklaruje swoje przywiązanie do oddziału. Mówi o "Rodzinnej atmosferze", jaka tam panuje. Ale mamy w dramacie jeszcze dwie jego wypowiedzi, charakteryzujące tę relację. Pierwsza dotyczy pogadanki propagandowej. Komendant mówi do

Kilińskiego: "Ludzie mi się rozlatują... trzeba ich podbudować ideologicznie. (...) Trzeba tym ludziom wytłumaczyć, że biją się nie tylko z Niemcem, nie tylko o świnię do własnego brzucha, ale o całą przyszłość swoją i swoich dzieci, rozumiecie Kiliński, a teraz mamy na karku drugiego wroga i to trzeba ludziom uświadomić, posłucham, coście wymyślili, nie lubię polityki w wojsku, ale czasem trzeba...".

I wypowiedź druga - rozmowa przy goleniu:

"Komendant: (...) Jak ludzie? ... co mówią?

Szydełko: Co mają mówić, gadają byle co, nawet przepowiednie Sybilli se powtarzają... i Nostradamusa.

Komendant: Sameś Nostradamus!

Szydełko: Ludzie patrzą jakoś przeżyć, zjeść, popić jak trzeba, postrzelać... tak, żeby myśleli, to nie powiem. Wodze za nas myślą...".

Efektom pierwszej z cytowanych wypowiedzi jest pogadanka Kilińskiego, wygłoszona "przystępnie, żeby ludzie wiedzieli, o co chodzi". Natomiast druga rozmowa jest jednym z licznych, obecnych w dramacie dowodów tego, co ludzie rzeczywiście wiedzą, czego chcą i co myślą. Komendant jest chyba przede wszystkim zmęczony tą wojną, a na dodatek zmuszony do politykowania, w czym nie czuje się najlepiej. Jest żołnierzem i stoi na stanowisku, że nie należy tych dwóch rzeczy ze sobą mieszać, że wojsko powinno pozostać apolityczne. Gdy nie da się tego uniknąć, całą polityczną stronę zagadnienia powierza Kilińskiemu i pogadankom dla żołnierzy.

Powróćmy jeszcze raz na chwilę do salonu z Prologu. Mamy tam bowiem jeszcze jedną grupę osób - tych, za których żołnierze w lesie się biją. Mamy cywilów - polski dwór. Różewicz pokazuje także ich wojnę - to, co oni z niej rozumieją, jak oceniają sytuację polityczną i czego oczekują. Pani mówi: "My was tak kochamy, myślimy o was, modlimy się...". Mówi to, co mówiło się w historii Polski już nieskończoną ilość razy. O szacunku i uwielbieniu dla żołnierzy - obrońców i oswobodzicieli ojczyzny. Ale jest to miłość do żołnierza w ogóle, jeszcze jeden wielki mit wytworzony przez polski romantyzm, który Różewicz tu przywołuje, aby natychmiast obedrzeć ze złudzeń, pokazać jego drugą, prawdziwą stronę. Bo Pani mówi także: "A my, drogi profesorze,

my mamy teraz prawdziwe urwanie głowy z tym wojskiem... co dzień inne wojsko do nas przychodzi... (...) a swoją drogą, panie komendancie, nasze żołnierzyki też jedzą za dużo mięska... a to niezdrowo. Ja bym im dawała marchewkę, buraki, szpinak... my sami jadamy teraz mięso najwyżej dwa, trzy razy w tygodniu". "My sami" - czyli kto? My - cywile, my - właściciele dworu, my - a więc ktoś inny niż oni, żołnierze, ktoś lepszy. Nam potrzeba - im nie. No tak, wojna, ojczyzna i "my was tak kochamy". Ale także "Urwanie głowy z tym wojskiem". Cała ta wojna, wszystkie te problemy polityczne toczą się jakby z daleka od dworu, obchodzą Panią tylko o tyle, o ile dotyczą możliwości utraty stanu posiadania, o ile wymagają od niej wyrzeczeń. Choć i ona słyszała o teorii dwóch wrogów i w związku z tym widzi dla partyzantów jeden jedyny obowiązek - obronę polskiego dworu przed komunizmem.

To był świat jeden, istniejący daleko od lasu, ale na różne sposoby zaangażowany w sprawy oddziału, decydujący o jego losach, stawiający diagnozy, rozgrywający losy partyzantów gdzieś daleko od nich. Różewicz przedstawiając go wpisuje się w ciąg dyskusji rozrachunkowych wokół Armii Krajowej, jakie toczyły się u nas po wojnie. I tutaj może najbardziej odbija się "spóźnienie" tego dramatu, ukazującego się dzisiaj, już po wygaśnięciu głównych ognisk sporu, po głośnych powieściach, analizach historycznych i literaturze wspomnieniowej, także tej funkcjonującej w tzw. drugim obiegu. Ale ten ciąg problematyki wydaje się tu konieczny dla sprawy w dramacie głównej - historii Walusia i oceny wojny. Właśnie dlatego, że następuje zderzenie tych dwóch światów zaangażowanych w rozmaity sposób w jedną sprawę, a tak od siebie odległych i sobie obcych.

Wydarzenia opisane w dramacie służą ukazaniu partyzanckiej codzienności i historii Walusia. Różewicz tak o niej pisał: "Niecieława to sprawa żałosna brudna okrutna. Opowieść z lasu. Tak ale nie opowieść o bohaterach i tchórzach wrogach cudownych chłopcach tylko o tępym ciemnym parobku któremu śmierdziały nogi i który "poszedł z oddziału na bandziorkę". I dalej: "Ja teraz dopiero dojrzewam do tego żeby napisać rzecz o głupim Walusiu. Nie o rycerzu, astronomie, filozofie, świętym jeno o głupim śmierdzącym Walusiu, który urodził się i szczęł za czasów

narastającego faszyzmu. Nie wybrałem bohatera wybrałem śmierdziela, wybrałem ludzką kreaturę godną pogardy i zapomnienia a nie szacunku i pamięci. (...) Tyle lat musiało minąć, żebym zrozumiał, że pisarz-poeta nie ma prawa do pogardy, że ma prawo tylko do miłości od chwili kiedy Bóg opuścił istotę ludzką"<sup>3/</sup>. Już w tej deklaracji mamy do czynienia z manifestacyjnym odejściem, rezygnacją z tematyki "bohaterskiej", z romantycznego pisania "ku czci", "dla upamiętnienia", z wszelkiej hagiografii. Różewicz deklaruje się tutaj jako anty-Rilke z "Pieśni o miłości i śmierci korneta Krzysztofa Rilke". Kazimierz Wyka nazywa go anty-Grottgerem: "Ta dziesiątka obrazów partyzanckich to zarazem coś jak Artura Grottgera 'Polonia' i 'Lituania'. Patetyczne i wysoko teraz stawiane przez historię sztuki cykle z lat powstania styczniowego. (...) Grottger w sposób romantyczny oraz idealizujący czynił wzniosłym to, co w powstaniu 1863 roku było na co dzień ponure, okrutne, z wszą w powstańczej odzieży i nie gojącą się raną na ciele. (...) Wysiłek, a nieraz bohaterstwo partyzanckie musiało być niewidoczne, w szalasach leśnych i w nocnym wędrowaniu ukryte. Czyli Różewicz może być nazwany anty-Grottgerem"<sup>4/</sup>.

Przez porównanie z Grottgerem uchwycił Kazimierz Wyka bardzo ważną cechę pisarstwa Różewicza, doprowadzoną w dramacie "Do piachu" do swych ostatecznych konsekwencji. Jest to przekonanie, że wojna to nie wspaniała przygoda "cudownych chłopców", to nie tylko wielkie bitwy, brawurowe ataki, bohaterskie czyny, o których śpiewa się potem pieśni. To przekonanie, że skończyły się bezpowrotnie czasy rycerzy. Wojna w jego dramacie to szara, ohydna i beznadziejna codzienność. Śmierć w niej nie jest piękna i malownicza ani bohaterska, nie można z niej zrobić wartości.

Przyjrzyjmy się tej partyzanckiej codzienności - temu, z czego się składa. A składa się z marszu i postojów. Co charakterystyczne, ani razu nie oglądamy oddziału w walce. W ogóle mówi się o tym niewiele - można wskazać tylko dwie, za to bardzo znamienne wypowiedzi. Komendant reaguje na przypadkowy strzał: "W powietrze strzelają, ale jak trzeba trafić do żandarma, to cały pluton strzela przez pół godziny, 'wojsko Królowej Jadwigi'!" I wypowiedź druga, odnosząca się do bardzo niedawnej akcji:

"ŻELAZO: Wojsko, kurwa! Na trzech żandarmów było was dwudziestu, co wyśta z nimi przez pół godziny robili, w karty grali? Dobrze, że z miasta nie ściągnęli na łeb wermachtu... I to zasadzka! SFINKS: Przynieśli karabin i dwa pistolety.

KWIATEK: Buty, pasy, torby.

ŻELAZO: Wojsko Królowej Jadwigi! ..."

Nie są to na pewno "bohaterskie" wspomnienia. Są po prostu zwyczajne. Raz coś się udaje, raz nie. Nikt nie wyróżnił się specjalną brawurą, odwagą, pomysłowością. Mała, lokalna akcja, która wcale nie okazała się łatwa. Trochę wojennej, cennej dla oddziału zdobyczy. Nic więcej. W obu wypowiedziach pojawia się zwrot "Wojsko Królowej Jadwigi" na określenie "działań bojowych" oddziału. Określenie to pełni tu funkcję zdecydowanie pejoratywną, jest pogardliwe, neguje wartość tych żołnierzy. Zostało więc użyte w znaczeniu dokładnie przeciwnym niż miało je w swojej pierwotnej, wywodzącej się z romantyzmu wersji. Seweryn Goszczyński napisał w 1833 roku wiersz zatytułowany właśnie "Wojsko Królowej Jadwigi", który zaopatrzył w taki oto komentarz: "W r. 1833, w tymże czasie, kiedy się objawił w Galicji ruch do nowego powstania, znany pod nazwą partyzantki, krążył między innymi dziwny posłuch, że w lasach świętokrzyskich zjawiało się jakieś wojsko, które czasami tylko dawało się widzieć. Co to było za wojsko, w jakim celu zjawiało się i odbywało swoje ruchy, tego nikt nie mógł wyjaśnić. Zgadzano się wszakże, iż wojsko to zwiastowało jakieś ważne dla Polski wypadki, a lud chrzczył je 'Wojskiem Królowej Jadwigi'. Oto źródło poezji pod tym tytułem"<sup>5/</sup>. W wierszu Goszczyńskiego wojsko cieni, zjawiające się nagle nie wiadomo skąd i równie nagle znikające, wzywa lud do walki, do pomszczenia krzywd, samo też występuje jako mściciel. Genezę tego motywu wyjaśnia Helena Kapełus, pisząc o ludowych podaniach dotyczących śpiących rycerzy i ich wielkiej popularności w romantyzmie: "Podanie to, wiązane zwykle z pobojowiskiem pamiętnych bitew, wyniosłą górą czy wzgórzem, umieszczano pod ziemią uśpionych rycerzy i ich wodza, którzy kiedyś mają wyjść z ukrycia i stanąć do nowej walki. Do jakiej walki, o tym polska tradycja ludowa niewiele zazwyczaj wspominała, widzieli za to doskonale pisarze romantyczni, chętnie sięgający po wątek, bo stwarzał możliwość alegorycznego, politycznego

wykładu. Jeden z najdawniejszych naszych zapisów zawdzięczamy Lompie. (...) Jego tekst (...) dotyczy okolic Bytomia, gdzie z wojskiem śpi św. Jadwiga, i kończy się stwierdzeniem, że wojsko 'wyjdzie (...) pokonać walczące w tym miejscu narody i zaprowadzi wieczny pokój'<sup>6/</sup>.

Śpiące wojsko czy - jak u Goszczyńskiego - wojsko cieni stało się w literaturze romantycznej mitem i nadzieją na przyszłą, zwycięską walkę. U Różewicza służy określeniu partyzantów - też walczących w ukryciu, zjawiających się na polu walki i znikających. Tyle, że mit ten zestawia się z akcjami małymi, nieudanymi, odbierając mu jego znaczenie, czyniąc przezwiskiem, czymś obraźliwym i służącym dosadnemu podkreśleniu nieudolności żołnierzy. W nawiązaniu do romantycznego podania dokonuje Różewicz rzeczy jeszcze innej - wyszydzenia polskiego "czekania na cud", który przyniesie wolność.

"Do piachu" nie jest więc literaturą batalistyczną i bohaterką. Partyzantów widzimy w ziemiance, przy praniu, czyszczeniu broni, ćwiartowaniu zdobycznego świniaka i łapaniu wszy. I w rozmowach. Są to przeważnie tzw. prości ludzie, wielu z jednej wsi, co daje Komendantowi asumpt do jego deklaracji o rodzinie. Dwóch jest może trochę innych - Marek i Sfinks. Marek jest wykształcony i pochodzi z arystokracji, co zresztą na każdym kroku podkreślane jest przez niego i kolegów. Dla Marka wojna i partyzantka to przede wszystkim przygoda, barwne życie, ciągłe zmiany, okazja do bitki i wypitki, do życia trochę bandyckiego, ale owianego heroiczną legendą. Oczywiście on sam motywuje swoją decyzję przystąpienia do oddziału zupełnie inaczej. Uruchamia wszystkie znane z tradycji i literatury stereotypy i slogany patriotyczne, deklamując w pijanym bełkocie: "Do was przyszedłem, bracia, chłopci... miałem kiedyś majątki ziemskie i kamienice, cham czapkę zdejmował i w rękę całował, (...) karetą jeździłem, ale plunąłem na wszystko i do was przyszedłem, do was przyszedłem, bo wasza krwawica i pot wasz jest mlekiem naszej ojczyzny, dla której słodkie są kajdany i blizny, chcę z wami walczyć, z wami krew przelewać za wolność naszej wspólnej matki, której my wszyscy jesteśmy sieroty i dziatki...".

Marek reprezentuje więc współczesną wersję romantycznego "czerwonego kasztelanica", ideologię solidarności narodowej w



imię "miłości ojczyzny" i walki o jej wolność. Jest to rola, w którą się wpisuje, którą chce kreować. Manifestacyjnie jest patriotą, deklamuje swoją chęć "krwi przelewania". Jest także poetą - karykaturą romantycznego wieszczka - tyrteusza - żołnierza. W jego wierszach pojawiają się wszystkie znane z romantycznej i postromantycznej literatury i uwznioślającej ikonografii sytuacje i obrazy. Jest więc "orzeł biały" i dziewczyna smutna, czekająca na żołnierza, którego "trup na polu chwały już sinieje". A wszystko to deklamowane bardzo patetycznie, z gestem "przeklinającego proroka", ze szlochom i łkaniem nad dolą nieszczęśliwej ojczyzny i jej wiernych żołnierzy. A wszystko to pijacki bełkot, zakończony atakiem torsji prosto do pudła pamiątkowego patefonu, gdzie zdarta płyta głosi, że "Miłość ci wszystko wybaczy".

O tym, że patriotyczne deklaracje Marka są gestami tylko, tylko rolą, którą się gra, świadczą dalsze losy tej postaci. Marek wraz z Buryem i Walusiem wyrusza z oddziału "na bandziorkę". Pod szyldem wojska polskiego dokonuje gwałtu i rabunku. Potem Marek i Bury dezertują z oddziału. Zostaje Waluś, niewiele z tego wszystkiego rozumiejący, na którego spada cała ta wina. I tu się zaczyna "historia Walusia". I jemu, i Buremu Marek bardzo imponuje. Dla Walusia jest reprezentantem innego, dalekiego świata, którego chłopak nigdy nie widział. Jest bowiem Waluś ciemnym parobkiem, wiejskim chłopakiem, który prawdopodobnie nigdy poza rodzinne opłotki nosa nie wychylił. Po spektaklu patriotyczno-pijackim zainscenizowanym przez Marka Waluś długo w nocy wyciąga na rozmowy Siekierkę - człowieka starszego i doświadczonego, bywałego tu i ówdzie. Opowiada mu o swoich nagle obudzonych marzeniach: "Wi Siekierka, czasem to se myślę, póde z tego lasu we świat do Częstochowy albo do Krakowa...". Siekierka nękaną pytaniami opowiada o Krakowie, muzeach, obrazach, o odległym, nierealnym dla Walusia świecie kultury, tu, w tej ziemi, gdzie na wspólnej pryczy, ze wspólnymi wszami śpią pokotem partyzanci, Siekierka opowiada o "Hołdzie pruskiej" i "Szale" Podkowińskiego, o grobach polskich królów i "największym dzwonie Zegmoncie". Siekierka ma dla Walusia słowa pociechy - przecież wojna kiedyś się skończy, oni wszyscy będą bohaterami, jeszcze Waluś niejedno zobaczy: "Jak się wojenka

skończy, to pojedziesz do Częstochowy i Krakowa, panny się będą witały, dadzą ci mędal".

Ale Waluś nigdy końca wojny nie zobaczy. Zostanie "za rabunek z bronią w rękę, gwałt i rozbój skazany na śmierć... (...) wyrokiem sądu, na śmierć". Przez całą dalszą część dramatu przewija się obraz Walusia prowadzonego na sznurku lub Walusia zamkniętego w budzie, której pilnuje wartownik. Aż do obrazu ostatniego, kiedy to powiedzą mu, że wychodzi do domu, każą zabrać wszystkie rzeczy i Żelazo, etatowy wykonawca wyroków, zastrzeli go nad wykopany wcześniej dołem. Waluś do końca nie przyzna się do swojej winy, nie rozumie, czego chcą od niego, dlaczego ma umierać i w ogóle co się stało. Zginie w imieniu porządku i praw wojennych, w imię obrony honoru żołnierza, któremu się sprzeniewierzył. Tyle, że w sytuacji dramatu Różewicza są to wartości puste, abstrakcyjne, czysto zewnętrzne formy. Nikt się nie zastanawia nad ich absurdalnością, nikt nie zadaje sobie pytania, po co właściwie należy zabić Walusia. Jest rozkaz i tylko rozkaz jako najwygodniejsza forma zrzucenia z siebie odpowiedzialności, jako magiczne zaklęcie zwalniające od myślenia i wyrzutów sumienia. Partyzant pilnujący Walusia, eskorta Walusia, Kiliński - wszyscy oni powołują się na rozkaz. Żelazo, któremu zarzucają, że zawsze on wykonuje wyroki, "katowską robotę", mówi: "Mnie tam wszystko jedno. Rozkaz to rozkaz. Ojciec nie ojciec, brat nie brat... ciebie też bym rozwalił, jakby kazali". Być może takie są prawa tej wojny, jak każdej wojny zresztą.

Z grona partyzantów wyróżnia się jeden - jak na ironię jest to rzeźnik Sfinks. Ten pseudonim jest tu znaczący. Sfinks mówi mało, nie kończy przeważnie swojej myśli, zawiesza głos, macha ręką. Jest cały czas jakby z boku, jakby obserwował otoczenie. On jeden ma świadomość tego, co się dzieje, on jeden chciałby inaczej. Jedyny sprawiedliwy? Tak został potraktowany w warszawskiej inscenizacji "Do piachu", gdzie miejscami wybija się na plan pierwszy. Chyba niesłusznie. Bo w końcu i Sfinks niczego nie zmienia. Różewicz nie napisał moralitetu. Sfinks myśli, ale nie działa (czy może działać, co mógłby zrobić i czy w ogóle można coś zrobić - to zupełnie inna kwestia). Jego zainteresowanie Walusiem podyktowane jest odruchem litości; może refleksją,

co by było, gdyby... Mówi do Walusia: "A co ci teraz pomożę? Żebym był cię wcześniej dostał, to bym ci skórę z dupy zdarł i wygarbował".

Walus nie jest tu wyjątkiem, chociaż jest w oddziale skrajnością, no i tym, któremu się nie powiodło. Ale jego koledzy są do niego mniej lub bardziej podobni. Są typowym "mięsem armatnim", myślą jak zdobyć coś do jedzenia i wypicia, w jakich koszulach wszy się nie trzymają, jak zawiązać onuce, żeby nogi się nie obcierały w marszu. Chcą, żeby to wszystko się wreszcie skończyło, ale ich świadomość nie wykracza poza obręb lasu i codziennego bytowania. Ich dyskusje polityczne, odbywane w latrynie, są właśnie na takim, latrynowym poziomie. Czekają na pomoc "z nieba", na desant, który nie wylądaje (jeszcze raz odzywa się tu polskie czekanie na niezawodnych sojuszników - mityczną Anglię), powtarzają zasłyszane gdzieś wieści, z których zresztą niewiele rozumieją:

GŁOS I: Churchill. (wymowa Churchill)

GŁOS II: Churchill, Churchill, dużo ci da Churchill... (chwila ciszy) A co powiedział...

GŁOS I: Powiedział, że "godzina największego wysiłku jest bliska".

GŁOS II: I co z tego... moje wszy tego nie słuchają..."

i dalej: "GŁOS III: Wodze myślom za nas... my walcujemy.

GŁOS II: Masz trzy granaty, jedną fuzję, co jest z amunicją, to wiesz, po trzydzieści naboń na karabin, z tego jeden magazynek pewny, a reszta... wszystkiego dobrego na pół godziny wojny, a potem zostanie ci siekiera.

GŁOS III: (...) Instruktor mówił, że będzie zrzut... szykują latarki na światła... czekają na melodie. (...)

GŁOS III: A co tam w polityce? Dąbrowski nic nie mówił?

GŁOS II: Dąbrowski mówił, że Churchill miał wielką mowę w Londynie".

Tyle wiedzą ci żołnierze o swoim losie, o racjach, za które walczą. A co otrzymują od tych, którzy wiedzą więcej i dalej, tych powołanych do dowodzenia i "oświaty szerzenia wśród ciemnego narodu"? Otrzymują pogadanki polityczne Kilińskiego o materializmie dialektycznym i teorii dwóch wrogów, wykłady wojskowe o zasadach działania granatu (granat jest oczywiście angielski i wcale nie wiadomo, czy partyzanci będą mieli okazję

wypróbować go w walce - por. wypowiedź o stanie uzbrojenia oddziału) i mszę polową, gdzie ksiądz na wstępie zwraca się do ustawionego w dwuszerę oddziału: "Przepróśmy Boga za nasze grzechy, abyśmy mogli godnie odprawić Najświętszą Ofiarę". Na mszę przybywają "goście z terenu", ksiądz modli się o odpuszczenie grzechów i "doprowadzenie do żywota wiecznego". Jest to obrzęd teatralny - ta dbałość o czystość dusz, zaproszeni goście i centralnie ustawiony ołtarz, dzwonek kościelny: "Ten dzwonek w lesie brzmi niezwykle" - zaznacza Różewicz w didaskaliach. W tej scenerii klęczy przed swoją budą Waluś, który prosi: "Baranku Boży, który gładzisz grzechy świata, Obdarz nas pokojem". Natomiast i "pogadanka" Kilińskiego, i wykład o broni są typowym przykładem papki słownej, przypominają, tak charakterystyczną i znaną z twórczości Różewicza, wyliczankę, odklepywanie słów pozbawionych związku ze sobą. Są tak samo pozbawione znaczenia, są słowami tylko.

Tadeusz Łomnicki, reżyser warszawskiej inscenizacji "Do piachu", napisał w Programie do przedstawienia: "Wśród leśnych duktów i ostępów, wiosną czterdziestego czwartego roku, szamocze się w pętli powrozu człowiek skazany na śmierć przez chłodne wymogi dyscypliny. Nie znam w naszej powojennej dramaturgii utworu równie przejmującego. (...) Jest wojna i jest śmiertelne zagrożenie. Są wysokie cele, zagłuszane przez ścierające się orientacje i spory o taktykę i przyszłe sojusze. (...) Głównym tematem jest tu jednak dola człowieka i prawo wojny, które ją przerasta"<sup>7/</sup>. I właśnie o to "prawo wojny" chodzi w dramacie Różewicza najbardziej. Wybrał on do swego dramatu realia dobrze sobie znane. Dramat wywołał szeroką dyskusję - o racjach politycznych, o niedocenianiu Armii Krajowej, odbieraniu zasług polskiemu żołnierzowi. Więc znowu jest to w gruncie rzeczy dyskusja o "polskim stylu" pisanie o wojnie. Różewicz pisze o niej inaczej. Odbiera wojnie prawo do piękna, do bycia wartością. Udziara ją z wszelkich złudzeń, upiększeń, za wszelką cenę nie chce dopuścić, aby była do przyjęcia. Zdziara z niej wszystkie maski - literackie, mitologiczne, propagandowe. Opowiada historię śmierci Walusia i rzuca pytanie - dlaczego musiał umrzeć? Żeby nie było to pytanie proste - czyni z Walusia ofiarę wojny, ale nie daje mu zginąć "na polu chwały". Bo śmierć Walusia ma

właśnie obnażyć to, co nazywa się prawem wojny, a czym jakże często kwituje się wiele rzeczy. Absurdalność tej śmierci polega na istocie wartości, w imieniu której się dokonuje. W straszliwej, upadającej rzeczywistości, w ciągłym zagrożeniu, w brudzie, głodzie, tępotcie i bezmyślności, w ogólnej deprawacji, upadku i zanegowaniu wszelkich norm, wszelkich kryteriów etycznych, w sytuacji totalnego zanegowania człowieczeństwa - pojawia się prawo rozkazu i prawo dyscypliny wojskowej jako jedyna wartość, norma, jedyny element pozwalający zachować pozory ładu i porządku w świecie, który stał się chaosem, który został doświadczony Apokalipsą. I dlatego Walus musi umrzeć.

Różewicz ten świat Apokalipsy opisuje w swoim dramacie. Stwarza dostatecznie szerokie tło dla historii Walusia, stwarza konkret i konkretne odniesienia historyczne. Ale ogólny mechanizm działania "prawa wojny" wydaje się tu ważniejszy niż cały ten kontekst polityczny. Ogólny mechanizm, a więc także relacje: świat cywilny a wojsko, dowództwo a żołnierze, zasady regulaminów a partyzancka codzienność. I tak chyba trzeba ten dramat czytać - w kategoriach uniwersalnych właśnie. Zawężenie całej historii do jej jednostkowych, partykularnych wymiarów jest bowiem obroną wojny, zrzuceniem odpowiedzialności, wskazaniem palcem na tego, kto zawinił, kto skazał Walusia na śmierć, kto kazał czekać na "Churchilla", komu przeszkadzała wspólna latryna. Wskazanie zaś winnego jest uniewinnieniem wszystkich pozostałych, zdjęciem z ludzkości odpowiedzialności za wojnę. Do tego pisarz dopuścić nie chce. Chce natomiast uświadomić nam, że każda wojna jest taka sama - także ta "polska wojna", "święta wojna" o niepodległość. I to jest niezwykle, niesłychanie rzadko pojawiające się w naszej literaturze.

Józef Kellera pisze w swoich "Tezach o Różewiczu": "1. Spróbujmy odnaleźć i uchwycić 'To, co najważniejsze' i rzeczywiście decydujące w dziele Różewicza. Na początek powiedzmy, że jest to, najogólniej rzecz biorąc, problem wartości. 2. Nie chodzi tutaj o 'sposób istnienia' vulgo 'ontologię' wartości, ani o określenie ich genezy, o ich trwałość czy historyczność. (...) Chodzi natomiast o rzeczywiste funkcjonowanie wartości danych w ich obiegu społecznym i w doświadczeniu historycznym dwudziestego wieku"<sup>8/</sup>.

W całej twórczości Różewicz dokonuje ustawicznego sprawdzania tzw. uznanych wartości i poszukiwania tych, które rzeczywiście istnieją. Wojna jest ich totalnym zanegowaniem, koniecznością budowy od podstaw. Ale pisarz sprzeciwia się, w imię szacunku dla tych, co zginęli i dla tych, co przeżyli, szukaniu wartości na siłę, wszelkiemu oswajaniu wojny, wszelkiemu "przyrzędzaniu" jej obrazu tak, aby był dla żyjących i dla przyszłych pokoleń do przyjęcia. Dlatego jest chyba najbardziej antywojennym pisarzem współczesnym w Polsce. Jego "zapatrzanie w oczodół wojny" zamyka się między dwoma stwierdzeniami. Pierwsze głosi, że "wszyscy są winni", drugie jest heroicznym podjęciem odpowiedzialności i pochodzi z "Kartoteki": "Nie trzeba! Nie zawiązywać! Nie trzeba zawiązywać oczu! (...) Chcę patrzeć do końca!"<sup>9/</sup> "Do piachu" jest właśnie takim protestem przeciwko "zawiązywaniu oczu", przeciwko zafałszowaniu (zawsze przecież w dobrej wierze) obrazu wojny, przeciwko jej kombatanckiej wersji, jakiejś odmianie polskiego folkloru, przeciwko literackim i filmowym wersjom "opowieści o cudownych chłopcach z lasu". W imię "patrzenia do końca".

#### Przypisy

- 1/ Wszystkie cytaty z tekstu "Do piachu" pochodzą z pierwodruku, Dialog 1979, nr 2.
- 2/ S. Wyspiański, Warszawianka, (W:) Dramaty, t. 1, Kraków 1970.
- 3/ T. Różewicz, Przygotowanie do wieczoru autorskiego, Warszawa 1977, s. 319, 320.
- 4/ K. Wyka, Różewicz parokrotnie, Warszawa 1977, s. 67-68.
- 5/ S. Goszczyński, Wojsko Królowej Jadwigi, (W:) Dzieła zbiorowe, t. 2, wyd. Z. Wasilewski, Lwów 1911, s. 97.
- 6/ H. Kapełuś, Romantyzm i folklor, (W:) Problemy polskiego romantyzmu, seria 1, op. cit., s. 311.
- 7/ T. Różewicz, Do piachu. Program Teatru na Woli, Warszawa 1979.
- 8/ J. Kellera, Tezy o Różewiczu, Dialog 1979, nr 2.
- 9/ T. Różewicz, Sztuki teatralne, Wrocław 1972, s. 25.

## W STRONĘ NOWEGO PARADYGMATU KULTURY POLSKIEJ

Próbowałam zarysować sylwetki kilku polskich pisarzy współczesnych, których uważam za reprezentantów pewnych ogólniejszych tendencji występujących w tej literaturze. Można by tu dorzucić jeszcze parę nazwisk i tytułów książek opartych na podobnych schematach, obejmujących podobną problematykę. We wszystkich tych utworach daje się zauważyć wyraźne ciążenie schematu romantycznego na wielu poziomach - języka, konstrukcji fabularnych, preferowanego systemu wartości itp. Tego typu tendencje zdominowały naszą literaturę współczesną dotyczącą wojny i okupacji. Bez względu na to, czy będzie to bezrefleksyjny sposób transponowania tradycji literackiej na zasadzie takiego jej uwewnętrznienia, że przestaje być odczuwana jako anachroniczna, czy też - przeciwnie - z pełną świadomością obciążeń pisarz podejmuje kontynuację, polemikę czy próbę ich przewyciężenia. Niezmienna pozostaje zależność od romantyzmu, od romantycznych wzorów, tym co różni pisarzy jest jedynie stosunek do tych wzorów.

Na podstawie kilku wybranych przykładów starałam się pokazać konsekwencje takiej sytuacji dla literackiego obrazu wojny i okupacji. Dominują tu patriotyczne falsyfikacje mityczne, mistyfikacja tego obrazu i sposobu przeżywania wojny przez bohaterów literackich. Powstrzymując się od jednoznacznych ocen, trzeba wskazać na jedną, znaczącą i ważną funkcję tego typu zabiegów - pomagały przetrwać okres wojny i okupacji, podjąć walkę z wrogiem i przechować podstawowe humanistyczne wartości. I to jest ich realna wartość. Określenie "falsyfikacja" zakłada fałsz, i to fałsz świadomy. Sprawa jednak nie jest tak prosta. Intencje pisarskie były na ogół bowiem bardzo pozytywne i trudno jest mówić o fałszu, trudno go oceniać w sytuacji, gdy pisarz mówi narodowi to, co chce on usłyszeć i pokazuje to, co chce on zobaczyć. Tego typu funkcję pełnią omawiane tutaj teksty literackie, będące w pewnym przynajmniej sensie odbiciem tego, co naród o sobie myśli, jak siebie widzi. Zostały w nich uchwycone dyrektywy zbiorowego myślenia, a po części także działania. Jeżeli nie zawsze były one zgodne z realnym przebiegiem wydarzeń, to w każdym razie ma się to tak do prawdy i fałszu, jak wymiar

eposu heroicznego do rzeczywistej skali ludzi i wydarzeń. Pisząc o "falsyfikacjach" mam tu na myśli ową szczególną stylizację heroizującą, jaka występuje w omawianej grupie utworów.

Dla dopełnienia, przynajmniej częściowego, tego obrazu konieczne wydaje się zwrócenie uwagi na te zjawiska naszej literatury, które prezentują skrajnie odmienny punkt widzenia, proponują inny sposób rozumienia i przeżycia historii. Ponieważ jest to już wykroczenie poza zasadniczy temat pracy, poprzestaną jedynie na zasygnalizowaniu kierunków pisarskich poszukiwań uniezależniających się od romantyzmu. Czy są one początkiem nowego paradygmatu kultury polskiej - trudno chyba jeszcze w tej chwili powiedzieć. Tym, co łączy pisarzy wyłamujących się z kanonu romantycznego, jest pewien wspólny im punkt wyjścia - poczucie kryzysu języka. Tradycyjnego języka literatury i języka w ogóle. Także języka jako ekspresji odczuć zbiorowych. Toteż wszystkie poszukiwania będą szły w kierunku przezwyciężenia tego kryzysu i w kierunku wypracowania nowej formy literackiej, w tym także nowego stosunku do tradycji. Podejmują je pisarze próbujący odczytać fenomen faszyzmu, jak Borowski czy Gombrowicz. Borowski z perspektywy świata obozowego, poza którym nic już nie istnieje i nie ma znaczenia. Faszyzm jest dla niego triumfem zwyrodniałej cywilizacji nad kulturą. Rzeczywistość zostaje podzielona na "ten" i "tamten" świat - "tamten" znaczy tu wszystko, co jest poza obozem. Bohater przynależy do świata obozu i tylko do niego, ulega całkowicie jego presji. Śledząc po kolei stosunek narratora do świata przedstawionego, od "U nas w Auschwitzu", poprzez "Proszę państwa do gazu", po "Dzień na Harmenzach", można obserwować jak zmniejsza się jego dystans wobec obozowej rzeczywistości, jak coraz bardziej staje się ona rzeczywistością jedyną bez możliwości obrony. Inaczej więc niż to było w twórczości Jana Józefa Szczepańskiego - jego bohater stając w obliczu totalnego działania faszyzmu, zdobywa się na dystans wobec niego, na refleksję. W rezultacie, opowiadając o rzeczywistości, w której żyje, sytuuje się jakby ponad nią, czy obok niej, mimo że również uczestniczy w tworzeniu potęgi zła, jest jakby lepszy od innych, właśnie poprzez swoją zdolność oceny i refleksji.

Natomiast bohater opowiadań Borowskiego jest tego wszystkiego pozbawiony, staje się jednym z elementów świata obozowego i



nikim więcej. Zamiast refleksji moralnej typu Szczepańskiego, analizuje kilka podstawowych zasad, na których się ten świat opiera - relacja kata i ofiary jako podstawowa relacja między ludźmi, powszechność zła, kłamstwo jako jedyna forma litości, życie zastąpione biologicznym istnieniem. Jest to jednocześnie myślenie wyłącznie kategoriami obozowymi, bez odwołań do jakiegokolwiek sankcji pozwalającej na ocenę. Dlatego pisarz musi pozostać na poziomie relacji, opisu, jakakolwiek ocena jest niemożliwa. Ponieważ nie istnieje tu żaden typ odwołań do tradycji i kultury obowiązujących za drutami, nie istnieje także żaden typ odwołań do rzeczywistości pozaobozowej. Jakby nigdy tego nie było. Świat w obozie tworzy się od podstaw - zarówno świat materialny, jak i system wartości i osobliwa obozowa moralność. Borowski dokonuje analizy faszyzmu jakby od wewnątrz. Nie tak, jak robił to np. T. Kroński, przez porównanie, poszukiwanie i odrzucanie analogii, ale przez obserwację fenomenu tak, jakby nic innego nie istniało. Po to, aby przez symptomy i przejawy dojść do zasad, do całościowego modelu. Dominuje u Borowskiego typ refleksji katastroficznej, nieobecny u pisarzy w rodzaju J.J. Szczepańskiego z jednej, czy T. Krońskiego z drugiej strony. Świat obozu, tak jak widzi go Borowski staje się realniejszy od tego, co zostało za drutami. Obóz pochłania stopniowo to wszystko, co nim nie jest, świat "normalny" nie odniesienie triumfu nad faszystowskim barbarzyństwem.

Borowski dąży do maksymalnej obiektywizacji przedstawianych zdarzeń, unika jakiegokolwiek komentarza i oceny wypowiedzianej wprost, jednak element oceny świata obozów i człowieka w tym świecie funkcjonującego jest zawarty w sposób pośredni w jego opowiadaniach. Zawarty jest w proteście przeciw idealizacji literackich przedstawień obozu. Stąd ostra selekcja materiału faktograficznego w imię nadrzędnej wartości - dążenia do prawdy i odpowiedzialności za zło ze strony każdego człowieka. Stanowisko Borowskiego, dające się wyczytać z jego opowiadań, jest identyczne z ujawnianym przez pisarza w artykułach i wypowiedziach krytycznych i polemicznych, jak chociażby w recenzji z książki Z. Kossak-Szczuckiej pt. "Z otchłani", gdzie pisał: "Porozumiejmy się: nikt nie złapie mnie na to, że zarzucam autorce "Z otchłani", iż przeszła obóz w sposób nieetyczny. Mam

jej tylko za złe, i to bardzo za złe - że nie miała odwagi wprowadzić do opowieści i osądzić siebie samą. Uważam bowiem, że nie da się pisać o wielkich zaburzeniach etycznych, że nie da się pisać o Auschwitzu inaczej niż w kategoriach czysto ludzkich, operując słownictwem sprawdzalnym, nie wprowadzając jako wyjaśnień działania sił nadprzyrodzonych. (...) Uważam dalej, że nie wolno pisać o Oświęcimiu bezosobowo. Pierwszym obowiązkiem oświęcimiaków jest zdać sprawę z tego, co to obóz - tak, ale niech nie zapominają, że czytelnik, który czyta ich relacje i przebrnie wreszcie przez wszystkie okropności, nieodmiennie zapyta: no, dobrze, ale jak to się stało, że właśnie pani(i) przeżył(a)? (...) Nie ma co - opowiedzcie wreszcie, jak kupowaliście miejsca w szpitalach, na dobrych komandach, jak spychaliście do komina muzułmanów, jak kupowaliście kobiety i mężczyzn, co robiliście w unterkunftach, kanadach, krankenbaumach, na obozie cygańskim, opowiedzcie to i jeszcze wiele drobnych rzeczy, opowiedzcie o dniu codziennym obozu, o organizacji, o hierarchii strachu, o samotności każdego człowieka. Ale piszcie, że właśnie wyście to robili. Że cząstka ponurej sławy Oświęcimia i wam się należy. Może nie, co?"<sup>1/</sup>.

Formuła Gomborowicza jest inna. Traktuje on romantyzm jako system zafałszowań i przeciwstawia mu symetryczny i antagoniczny model własnego rozpoznania świata. Podejmuje niemal wszystkie podstawowe kategorie romantyczne negując je jako chore i zniewalające: Polakowi przeciwstawia Człowieka, Ojczyźnie - Synczyznę, młodości - niższość, indywidualizmowi - formę, jaką się stwarza wobec siebie i innych i jaką inni w nas stwarzają, wieszczemu natchnieniu - grę, sztuczność. Pozornie zachowuje tylko jedną romantyczną wartość - Słowo, które może zmieniać rzeczywistość. U Gombrowicza słowo wypowiedziane powoduje zmianę rzeczywistości, ale natychmiast pisarz pokazuje wszelkie niebezpieczeństwa i konsekwencje, jakie z tej magicznej siły słowa wynikają.

Gombrowicz podejmuje z romantyzmem dyskusję językową - w języku widzi głównie sposób ciążenia schematu. Przez stworzenie alternatywnego modelu Gombrowicz uwalnia się od romantyzmu. Ale jednocześnie - w sposób niejako paradoksalny - istnieje dzięki niemu, dzięki romantycznemu modelowi, który jest w tym wypadku

cia Gombrowicza modelem negatywnym. Musi więc być stale przywoływany na zasadzie zaprzeczenia i jako środek do samookreślenia się pisarza.

Dystansuje się wobec romantyzmu także Jerzy Andrzejewski w niektórych opowiadaniach, takich jak "Kukułka" i "Paszportowa zona". Andrzejewski posłużył się tu groteską w celu zakwestionowania romantycznego stylu zachowań patriotycznych. Bohaterami jego opowiadań są ludzie podziemia, konspiratorzy. Pisarz umieszcza ich w sytuacji groteskowej, powstającej w wyniku zderzenia dwóch, jak się okazuje sprzecznych ze sobą, norm - zachowania romantycznego i wojennej, będącej wynikiem konkretnego doświadczenia konspiracji i jej wymogów. Norma romantyczna funkcjonuje tu na zasadzie archetypu, niejako automatycznie się ją przyjmuje i przywołuje w sytuacji, rozpoznawanej jako analogiczna do wydarzeń przeszłości. Zostaje więc przywołany typ bohatera czy dokładniej stereotyp bohatera-konspiratora, zespół gestów i zachowań, sposób ubierania się, polski patriotyczny dom, służący za schronienie itp. Pojedynczy bohater zostaje u Andrzejewskiego zwielokrotniony zgodnie z przeświadczeniem o masowości konspiracji w okresie drugiej wojny światowej. W konsekwencji zostaje zanegowana sama zasada konspiracji, polegająca, po pierwsze, na określonych formach walki, po drugie - na walce w ukryciu. Bohaterowie Andrzejewskiego nie walczą, dążą jedynie do ukrycia się, ale masowość konspiracji doprowadza z kolei do jej zupełnego ujawnienia, tym bardziej, że wszyscy konspiratorzy są jednako ubrani i wyposażeni.

Andrzejewski doprowadza system romantyczny nie tyle może do jego ostatecznych konsekwencji, co do absurdu przez udosłownienie, dosłowne odczytanie i przeniesienie na płaszczyznę rzeczywistości wskazań literackich. Jest w tej procedurze w dalszym ciągu jakiś rodzaj powiązania z systemem romantycznym, ale romantyzm przestaje tu znaczyć w sensie tworzenia czy obrony wartości. Znaczy jedynie w sensie negatywnym - jako element komizmu i groteskowej wizji świata. Podobny zabieg doprowadzi do perfekcji Sławomir Mrozek, u którego unieważnienie romantyzmu dokona się przez jego zlekceważenie.

Jeszcze inny sposób zanegowania romantycznych stereotypów podejmuje twórczość Mirona Białoszewskiego, szczególnie "Pa-

miętnik z powstania warszawskiego". Analizując ten utwór, Maria Janion wskazywała na wyjątkowość tego pisarza w literaturze polskiej i światowej: "Spojrzenie na miejsce Białoszewskiego w obrębie literatury polskiej każe wprowadzić zupełnie nową problematykę badawczą, znajdującą się poza dotychczasową walką romantyzmu i antyromantyzmów, Białoszewski nie stworzył po prostu jeszcze jednego antysystemu; antysystem znajdowałby się przecież w obrębie systemu. (...) Białoszewski stworzył po prostu 'swoją literaturę' - coś obok systemu, właśnie - nowy system. (...) Tworząc 'światopogląd prywatno-cywilny', studiując chłodną starożytną prozę o wojnie, fenomenologicznie zgłębiając istotę rzeczy, Białoszewski mógł zrealizować zamiar, który nosił w sobie przez dwadzieścia trzy lata: mógł napisać najbardziej "cywilną" polską prozę o najwyższej jakości formy, osobistej i społecznej zarazem. 'Wojna' i 'forma' połączyły się w całość, jakich niewiele w literaturze świata"<sup>2/</sup>.

Spośród omawianych tutaj pisarzy jedynie Białoszewski osiąga rzeczywistą niezależność od wzorów romantycznych. Pisze tak, jakby w Polsce nigdy romantyzmu nie było, jakby unieważnia jego "fatalną siłę". Dla badaczy ciekawe byłoby znalezienie odpowiedzi na pytanie o rodzaj i sposób funkcjonowania tradycji literackiej u tego pisarza. Teoretycznie żaden pisarz nie tworzy przecież w próżni kulturowej. A jednocześnie taką tradycję, system odwołań czy wzorów literackich trudno wskazać w wypadku Białoszewskiego. Zdaje się on funkcjonować jako zjawisko zupełnie odrębne, nie dające się włączyć w proces historycznoliteracki. Podobnie można by pytać o jego kontynuatorów, o sposób podjęcia jego dzieła przez innych pisarzy. I na to pytanie odpowiedź jest niezwykle trudna.

Wśród utworów tematycznie związanych z okresem drugiej wojny światowej osobne miejsce należy się powieści Kisielewskiego "Sprzysiężenie". Jest to tekst na swój sposób fascynujący, m.in. z tego względu, że przynosi zupełnie inną wizję września 1939 roku i całej II wojny światowej. Powieść ta stanowi próbę intelektualnego opanowania historii, wyrobienia w sobie chłodnego dystansu do wydarzeń. Wojna widziana jest tu w perspektywie jednostki i w perspektywie bardziej egzystencjalnej niż historiozoficznej. Zygmunt, główny bohater powieści, usiłuje

początkowo jakby "dopasować" swą egzystencję do historii, znaleźć wspólną płaszczyznę tego, co w konkretnym tu i teraz jednostkowe i tego, co ogólne i zanurzone w historii. Rozważania o "polskim fatum" i "polskich imperatywach" mogłyby się znaleźć np. u Konwickiego czy Szczepańskiego - bohater "Sprzysiężenia" posiada podobny dystans wobec tych uwarunkowań. Ale jednocześnie i ta świadomość cykliczności historii zostaje wpisana w plan egzystencji który staje się tu nadrzędny. Niewiele mamy w polskiej literaturze podobnych manifestów własnej indywidualności połączonych z unieważnieniem zbiorowości ze wszystkimi jej racjami. W tym ujęciu wojna zostaje potraktowana jako wydarzenie zmieniające nie tylko i nie tyle świat, co przede wszystkim jednostkę. Przynosi rozwiązanie jej własnych wewnętrznych powikłań, a więc w planie egzystencji bohatera staje się czymś pozytywnym (co oczywiście nie oznacza, że Kisielewski broni wojny jako takiej). Dlatego jest tu możliwy bilans, do którego tak uparcie dąży bohater Konwickiego i który okaże się dlań niemożliwy, bo poszukiwać go będzie nadal w planie historii.

Podczas lektury "Sprzysiężenia" na pewno uderza nowe, inne na tle podobnych tematycznie utworów, spojrzenie na wojnę. Ale jednocześnie nasuwa się refleksja czy raczej pytanie: Na ile wpływ na takie ujęcie miało przeżycie wojny, na ile zaś zaważyło na powieści Kisielewskiego doświadczenie polskich lat pięćdziesiątych? Wydane w 1957 r. "Sprzysiężenie" można by chyba czytać również w kontekście tzw. literatury rozrachunkowej. Ale to już odrębne zagadnienie, które tutaj tylko zasygnalizujemy.

Wyliczone, w wielkim skrócie, nowe jakościowo zjawiska w naszej literaturze powojennej pozwalają dostrzec, jak żywa i ciągle aktualna pozostaje sprawa przełamywania romantycznego kanonu. Wydaje się przy tym, że tylko literatura podejmująca na nowo podstawową ludzką problematykę, poszukująca nowych form, rozbijająca zastane schematy - i te literackie, i te myślowe - ma szansę wydać wielkie dzieło o czasach wojny i okupacji. Rodzi się w tym miejscu paradoksalne nieco pytanie. Jeśli za istotę romantyzmu przyjąć nowatorstwo, dążenie do przekraczania form zastanych, ustawiczne poszukiwanie, penetrację wszelkich możliwych i niemożliwych dziedzin życia człowieka, manifestację wreszcie zdolności kreacyjnych i przekraczającą wszelkie zastane

granice wyobraźnię, czy wówczas nie okaże się, że prawdziwie romantyczne jest dzieło Gombrowicza, Białoszewskiego, Buczkowskiego? Oczywiście w tak postawionym pytaniu nie chodzi o historyczny, rzeczywisty w naszej tradycji romantyzm (ten oddziaływał na pisarzy omawianych wcześniej), lecz raczej o pewien fenomen postawy romantycznej.

#### Przypisy

- 1/ Cyt. za: T. Drewnowski, Ucieczka z kamiennego świata, Warszawa 1962, s. 132-133.
- 2/ M. Janion, Wojna i Forma (...), op. cit., s. 267.

Warszawa 1986



ROMANTICISM AND THE WAR. THE INTERPRETATION OF HISTORY  
IN POLISH LITERATURE ON THE SUBJECT OF OCCUPATION

Summary

The book presented here deals with the means of romantic stereotypes and motifs functioning in Polish contemporary literature devoted to the II World War and to the German occupation.

The Introduction contains an attempt to define the nature of the romantic value system and the ways of its influence on the contemporary literature.

There have been mentioned three fundamental manners of the romantic system appearance in the contemporary literature:

1. its absolute intrabeing,
2. a conscious interception of this system connected with various efforts do keep a distance to it,
3. a complete departure from the romantic patterns bounded with the creature of a new paradigm of Polish culture.

The work consists two parts. The first one, entitled "A Dictionary of the romantic stereotypes", shows in what way the stereotypes and schemes built up by the romantic literature are functioning in the contemporary literature.

Using as examples the novels by R. Bratny, W. Żukrowski, continuation of the romantic type of conspirator and martyr, the unhan's tradition in the literature devoted to the battles in September 1939 also fixing of the Warsaw Insurrection in the 19th Century insurrections context have been shown.

The second part - "How to cross the romanticism" is going about the literary creations by T. Korwicki, T. Różewicz, J. Putrament, J.J. Szczepański.

In their novels we have to do with an entire awareness of the romantic stereotypes duration in the Polish culture, which they try to overcome.

These writers let us see the uselessness and the unactuality of the romantic patterns in the reality created by the II World War.

At the end Author of the presented book points out the trials, which have been undertaken nowadays and this age to make the literature independent from the romantic system. The literary output by M. Białoszewski, W. Gombrowicz, T. Borowski and same works by J. Andrzejewski can be treated as a beginning of the new paradigm of the Polish literature.



