

KRZYSZTOF DYBCIAK

PRZYCZYNEK DO KWESTII ZWIĄZKÓW
MIĘDZY ETYKĄ A FORMAMI PROZY

Nic nam się nie podoba tak jak walka [...] choćby człowiek najbardziej był przejęty smutkiem, jeśli można sprawić tyle, aby go wciągnąć do jakiejś zabawy, natenczas już jest szczęśliwy.

Blaise Pascal. *Myśli* 203, 205.

Plus poetice quam humane locutus es.

Petronius. *Satyricon libri* 90, 3.

1

Opowiadania Jana Józefa Szczepańskiego poświęcone okresowi okupacji wpisują się tematycznie i problemowo w jeden z ważniejszych kręgów dwudziestowiecznej literatury; tego kręgu, którego przedstawiciele zajmują się zjawiskiem wojny, jego struktur i cywilizacyjnymi przyczynami, a szczególnie jego wpływem na jednostkę ludzką. Niewątpliwie, wojny (obok rewolucji) były największymi, co do rozmiarów i co do znaczenia, ruchami historycznymi w naszym stuleciu. Były też czymś nowym w dziejach — totalne wojny i rewolucje o światowym zasięgu są fenomenami odrębnymi od tego typu faktów znanych nam z historii. Można spokojnie stwierdzić, że są to oryginalne wynalazki nowoczesnego człowieka. Małe prozy Szczepańskiego (tak właśnie — szeroko i nieco ogólnikowo — trzeba nazwać jego utwory, bo obok opowiadań *stricte* fabularnych, spotykamy też prozy z pogranicza beletrystyki, dokumentu, eseju) podejmując problematykę wojny włączają się w wielką dyskusję toczącą się już kilkadziesiąt lat, dotyczącą źródeł, struktury i skutków totalitaryzmu. Działalność literacką autora *Butów* i *Świętego* określają więc motywacje nie tylko estetyczne, ale również poznawcze i ideologiczno-etyczne. Tym razem ma rację Maria Janion pisząc: „Swą literacką działalnością Szczepański jakby usiłuje nadrobić te [dotyczące znajomości faszyzmu — K. D.] braki polskiej humanistyki. Obok klasycznej rozprawy Krońskiego «Fa-

szym i tradycja europejska» można umieścić dwa eseje Szczepańskiego: «Tapczan gestapowca» (z tomu «Rafa») i «Święty» („Twórczość” 1974 nr 4)”¹. Dodajmy, że pisarstwo Szczepańskiego wpisuje się w tradycje humanistyki nie tylko zapisującej fakty, lecz także starającej się ocenić opisywaną sferę rzeczywistości i dążącej do sformułowania ogólnych sensów oraz budowania wartości. Dlatego też cel teoriopoznawczy niezmiennie przeplata się z celami ideologicznymi i moralnymi czy — najszerszej — światopoglądowymi. Ale przede wszystkim jest to działalność literacka, a więc teksty autora *Końca legendy*, niejako automatycznie, wpisują się w tradycję form prozatorskich, za pomocą których chcieli pisarze „wymierzać sprawiedliwość widzialnemu światu”.

Opowiadania *Wszarz* i *Buty* są utworami, w których chyba najwnikliwiej rozważył Szczepański problem relacji zachodzących między osobowością ludzką a światem wojny. Temat *Wszarza*, wydawałoby się, jest zwyczajnym wydarzeniem, jakie przydarzyć się może każdemu partyzantkowi oddziałowi — rozpoznanie konfidenta, schwytanie go, egzekucja. Narracja biegnie zgodnie z rozwijaniem się przedstawionych wydarzeń, a zdarzenia te przebiegają bez zakłóceń w porządku chronologicznym. Fabuła, zwarta i logicznie skonstruowana, przypomina dobre czasy tradycyjnej kompozycji utworów epickich. Wydarzenia powiązane są związkami przyczynowo-skutkowymi i dynamizowane przez celowe działania bohaterów. Fabuła stanowi więc układ zamknięty, przedstawiony z epickim dystansem i obiektywizmem. Narrator nie ingeruje w wydarzenia fabularne, ich dynamika motywowana jest przez mechanizmy tkwiące w nich immanentnie i zrozumiała staje się w kontekście prezentowanej sytuacji. Narrator respektuje prawa przedstawianej rzeczywistości, chce opowiedzieć historię zgodnie z prawdą, ale nie poprzestaje tylko na — wiemy dobrze jak trudnym, w pełni niemożliwym do zrealizowania — zadaniu przekazania tego, „jak było naprawdę”. Subtelnie stara się zaprezentować swój punkt widzenia — nie dokonuje tego za pośrednictwem narratorskiego komentarza, lecz poprzez konstrukcję bohaterów i ukazanie motywacji ich działań. Nie dysponuje on aprioryczną wiedzą o mechanizmach powodujących takie, a nie inne zachowania postaci występujących w opowiadaniu, odwrotnie — to ich zachowania odsłaniają ukryte struktury osobowości.

Szczepański w swych wojennych opowiadaniach nie rezygnuje z pośrednich sposobów porozumienia autora z czytelnikiem, lecz jego opinie zostają zupełnie wtopione w tekst i trzeba je wydedukować z całości utworu. Przesłanie autora zawarte jest w całości opowiadania, a nie — jak

¹ *Legenda i antylegenda wojny* (3). „Literatura” z 19 czerwca 1975 s. 14. Tekst zatytułowany *Święty* przedrukowany został w tomie opowiadań Jana Józefa Szczepańskiego *Przed nieznanym trybunatem* (Warszawa 1975 s. 31-58).

tradycyjnie — w odautorskim komentarzu. Autor decyduje za pośrednictwem narratora o kształcie fabularnym tekstu, natomiast bezpośrednio kształtuje samego narratora. We *Wszarzu* stanowisko autora wykryć można zestawiając fragmenty opowiadania narratorskiego i relacje bohaterów. Inność tych dwu języków naprowadza czytelnika na niezmiennie ważne układy znaczeniowe. Narrator pozostaje w ukryciu i nigdy nie ujawnia całkowicie tego, kim jest, zajmuje przeto pozycję nadrzędną, gdyż nie jest postacią wśród innych postaci. Jego punkt widzenia często zbliża się do punktów widzenia poszczególnych bohaterów, niemniej w wielu fragmentach zaznaczają się różnice perspektyw oglądu. Raz jeszcze zaznaczymy rzecz niezwykle ważną dla opowiadań okupacyjnych autora *Butów*. Zmiany perspektyw, z jakich dokonywany jest opis, nie naruszają tożsamości wydarzeń fabularnych: różnymi sposobami opisuje się tę samą historię. Ale właśnie ta inność sposobów mówienia i oceniania tego samego zdarzenia umożliwia zdobycie zaskakującej wiedzy o człowieku. Zresztą, owa historia-temat opowiadania *Wszarz* jest tak niezwykle po bliższym przyjrzeniu się jej, że warto dokonać dokładniejszego jej opisu.

Opowiadanie to podzielić można na cztery części. Pierwsza część obejmująca sześć stron jest przygotowaniem: zawiązanie intrygi, nakreślenie sytuacji, prezentacja bohaterów. W owej literackiej uwerturze poznajemy postać najbliższą stanowisku narratorskiemu — młodego porucznika, budzącego zaufanie czytelników już pierwszymi, drobnymi zachowaniami (głównie werbalnymi), świadczącymi o opanowaniu, inteligencji i wrażliwości. Nie dowiadujemy się, jaki nosi on pseudonim, ale wymienione cechy charakteru skłaniają do przypuszczenia, iż chodzi o porucznika Szarego, głównego bohatera innych partyzanckich opowiadań Szczepańskiego, zwłaszcza *Butów* i *Końca legendy*. Postacią narysowaną kontrastowo jest kapral Zbirek, najmłodszy wśród członków oddziału. Z napomknien sierżanta Hieronima można wywnioskować, iż Zbirek został „paskudnie trafiony”, w wyniku czego zmniejszyła się jego męsko-biologiczna sprawność. Niepowodzenia seksualne i związana z tym obniżona samoocena powodują ciągle stan podniecenia i wzmożonej agresywności. Pojawia się wreszcie tytułowa postać — *Wszarz*, czyli stary żebrak podejrzany o szpiclowanie. Wydarzeniem dynamizującym fabułę są zabiegi zmierzające do sprawdzenia, czy ów włóczęga rzeczywiście spełnia zadania konfidenta. Sposób sprawdzenia, kim w istocie jest żebrak, wymyślono z zadziwiającą oryginalnością; partyzanci postanawiają przebrać kilku kolegów za niemieckich żandarmów i zaskoczyć tą maskaradą żebraka niespodziewającego się tego podstępu.

Część druga opowiadania, stanowiąca blisko czterostronicowy fragment, to relacja z przebiegu akcji. Zdemaskowanie szpiega relacjonowane jest nie przez narratora, lecz przez uczestników zajścia. Podejrzenia okazały się

słuszne, włóczęga bez wątpienia szpiegował oddział partyzancki i fortel wojenny przyniósł natychmiastowy sukces — zdemaskowanie zdrajcy. Ale polowanie nie skończyło się, przeciwnie — dopiero się zaczęło naprawdę w tym momencie, przekształcając się w makabryczne polowanie-zabawę. Przebrani partyzanci nie zdradzają „Wszarzowi” istoty mistyfikacji i zachynają grać hitlerowskich żandarmów. Aktorstwo przynosi wszystkim wiele satysfakcji, a niektórym „leśnym ludziom” idzie wcale niezłe: „Ale heca! Nie macie pojęcia. Żebyście widzieli jak sierżant jeńca zgrywał. Jak się trząsł, jak się oglądał! Bimber też był dobry. A Głośny se użył. Kopnął nawet sierżanta w tyłek” (s. 12)². Od momentu uzyskania pewności co do szpiegowskich intencji żebraka został on spontanicznie zdegradowany do roli obiektu zabawy i zarazem... jedyne go widza aktorskich popisów. Widzem tym stanie się oczywiście w punkcie kulminacyjnym — ujawnienia mu ludycznego, teatralnego charakteru całej akcji: tropienia partyzantów, sporów o wysokość zapłaty itd. W czasie zabawy w naśladowanie każdy partyzant jest aktorem i jednocześnie widzem obserwującym grę innych. Musi być jednak ktoś zupełnie z zewnątrz grupy zabawowej — widz, którego obecności domaga się logika gry. To uprzedmiotowienie starego człowieka do koniecznego elementu rzeczywistości ludycznej przejawia się w języku późniejszej relacji, szczególnie w bogatym repertuarze obelżywych nazw żebraka: „wszarz” (najczęściej), „sukinsyn”, „cholernik”, „drań”, „gwizd”, „próchno”, „drań sakramencki”...

Przebranie i naśladowanie czynności wrogów powodują wewnętrzną przemianę naśladowujących. Zamiana ról własnych na role spełniane przez żołnierzy nieprzyjaciela (zainscenizowany atak na partyzancką pozycję, i „wzięcie do niewoli” kilku kolegów) aktywizuje nieoczekiwane agresywne zachowania. Załamują się dotychczasowe reguły postępowania i w czasie zabawy w teatr tworzy się nowa, autonomiczna rzeczywistość. Uczestnicy takiej rzeczywistości wpadają w rodzaj sadystycznej ekstazy, celem działań staje się wywoływanie strachu i sianie zniszczenia. Zdolność samokontroli i ocena świata zewnętrznego ulegają wyraźnemu obniżeniu. Stary żebrak — niesprawny umysłowo, nic nie rozumiejący z otaczającego go okrutnego świata wojny, gorączkowo pragnący zdobyć buty i kożuch — budziłby w człowieku, nieopętanym namiętnością okrutnej zabawy, litość i współczucie. Niekontrolowane odruchy włóczęgi odczytywane są przez prześladowców jako świadome akty wrogości. Oto np. partyzanci każą mu strzelać do sierżanta Skrzetuskiego: „Mierzył do mnie, panie poruczniku, żeby mnie zabić. Słowo daję, że mróz mi przeszedł po plecach, chociaż wiedziałem, że nie nabite. Ale trzeba go było widzieć! Ta-

² Wszystkie cytaty pochodzą z tekstu opowiadania zamieszczonego w tomie *Opowiadania dawne i dawniejsze*. Kraków 1973 s. 5-22.

kie próchno, taki lachman, dziadyga nad grobem. Siwy pysk, cały w kuddach i oczki maleńkie, szare, można by powiedzieć: pocziwe” (s. 13).

Zauważmy, 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. Przebranie spowodowało regres duchowy i nastąpiło wyzwolenie archaicznych, destruktywnych sił psychicznych. Człowiek nowoczesnej cywilizacji wrócił od początkowych faz swej historii, i to do wyjątkowo groźnych, zwracających człowieka ku chaosowi. Związek maski z niszycielskim transem w społecznościach pierwotnych opisali dokładnie etnografowie i religioznawcy (np. Boas, Eliade, Caillois). Zgodnie interpretowali tego typu zachowania, podkreślając, iż obok dążenia do połączenia się z energiami kosmicznymi idzie tu również o niezwykle upojenie, jakie łączy się z sianiem grozy i przerażenia. We współczesnych społeczeństwach (w warunkach pokojowych) wybuchowe energie są ujarzmione i przejawiają się w niegroźnych formach zastępczych. Natomiast sprzyjające warunki ekspresji uzyskują w czasie wojny, która znosi prawa rządzące w czasach pokoju i zezwala na czyny oceniane w normalnych warunkach jako zbrodnicze (zabijanie, niszczenie, kradzież, kłamstwo). W czystej postaci ujawnia się niszycielski trans w sytuacji bezpośredniego kontaktu z przeciwnikiem i taki stan psychiczny osiągają bohaterowie *Wszarza* w kumlinacyjnym momencie zabawy — ujawnieniu maskarady: „Nadzieja zarżał nagle hałaśliwym śmiechem. Ale miał minę! Zupełnie zdurniał! Co się dzieje! Tu szkopy, tu partyzanty, przed chwilą mieli się zabijać, teraz sztama...

— Tu dają, tu odbierają — dorzucił Skrzetuski.

— Raz każą strzelać, raz w mordę biją — przekrzykiwał ich Głośny. — Prawdziwy cyrkus! — Znów śmieli się bijąc dłońmi o kolana, zanosząc się aż do kaszlu” (s. 14).

Trzecią część opowiadania stanowi scena egzekucji relacjonowana przez narratora. Istnieją w tej scenie dwa ścierające się punkty widzenia i układy wartości. Obok sprawozdania narratorskiego przytaczane są bezpośrednio wypowiedzi wykonawców wyroku śmierci i dokładnie prezentowane ich zachowania. Nadal zachowują się niemal euforycznie — przygotowania do wykonania kary, ów cały rytuał egzekucyjny stanowi dla nich przedmiot zabawy. Teraz „wszarz” staje się głównym aktorem widowiska, zresztą po pewnym czasie zaczyna mu się podobać wyznaczona rola.

Inną pozycję zajmuje narrator, jego stosunek do przedstawianych wydarzeń sygnalizowany jest bardzo dyskretnie za pomocą środków językowych. Przeciwność postawy moralnej narratora zauważalna staje się na najniższym poziomie aktywności werbalnej: doboru słów, a dokładniej — doboru określeń starego człowieka. Gdy wykonawcy akcji rozpoznawczej i egzekucji prześcigają się w wymyślaniu pogardliwych okreś-

leń, narrator zachowuje się zupełnie inaczej; nazywa skazanego najczęściej „dziadkiem”, a także „starym”, „żebrakiem”, „dziadem”. W opowiadaniu uczestników akcji jawi się „wszarz” jako postać odrażająca i odczłowieczona, za to w narracji uzyskuje w pełni ludzki, nawet tragiczny, wymiar. Jego biedny wygląd zaczyna budzić sympatię i współczucie czytelnika: „Trochę kości i patyków przylgnęło do nędznego przyodziewku, a nawet zaplątało się w zmierzwiony gąszcz brody. Kapelusz, przetłuszczony i wytarty na czubku od proszalnego trzymania, zjechał na bok, co dodaje postaci jakiegoś groteskowo-ponurej fantazji” (s. 17). Jego przygotowania do śmierci wywierają głębokie wrażenie, gdyż tym razem depersonalizujące porównania nie degradują człowieka, lecz sprawiają że z dotychczasowego demona przemienia się skazaniec w bezbronną ofiarę: „Stary leży na dnie, mości się na kwaśno pachnącej podściółce, ręce podkłada pod głowę. Wygląda jak kukła z brudnych szmat.

Ktoś zachłystuje się pierwszy i raptem wszyscy wybuchają śmiechem. Kukła nieruchomieje, patrzy niedowierzająco w górę ku tym hałaśliwym twarzom. Po chwili wokół małych oczu zbierają się zmarszczki, w niechlujnym zaroście rozwiera się szrama ust, wargi odsłaniają kilka zielonkawych pieńków. Jakby bezbronny wobec wesołości tych ludzi, dziadek uśmiecha się także” (s. 16-17).

W ostatniej części noweli dalej prowadzony jest kompozycyjny kontrast postaw narratora i bohaterów. Zbiorek wykonuje z satysfakcją i wewnętrznym zaangażowaniem rzemiosło katowskie podsumowuje obfity w wesołe wydarzenia dzień: „Dziś bracie miałem smak na coś takiego. Czułem, że urwę się, jak kogo nie kropnę” (s. 19). Inni partyzanci traktują Zbirka z pewnym podziwem, jeden ze współtowarzyszy nazywa go wprawdzie draniem, ale mówi to żartobliwie i bardziej jako komplement niż naganę. Jeśli rozum i nabyte wartości skłaniają do oceny negatywnej, to namiętności i biologiczne determinanty skłaniają do akceptacji zabójstwa i do szacunku dla zdecydowania i bezwzględności Zbirka. Odwaga zabijania fascynuje, jest czymś nieludzkim, a przez to dla prymitywnego umysłu czymś demonicznym lub nawet boskim. Po stronie wartości akceptowanych przez narratora opowiada się jednak główny bohater. Mówi on o skazanym włóczędze jako o „biedaku”, posługując się językiem narratora wpisuje się jednocześnie w jego świat wartości. Jeszcze bardziej manifestuje on swój wybór określonej postawy światopoglądowej w końcowym fragmencie tekstu, relacjonującym jego decyzję wysłania Zbirka „na melinę”, aby odpoczął po wojenno-egzekucyjnych trudach.

Tak kończy się — opisany wiernie i z pełnym obiektywizmem — pewien pogodny dzień żołnierzy podziemnego frontu. Autor szkicowo przedstawił spór etyczny między porucznikiem a jego kolegami, ujawniający sprzeczność dwu postaw światopoglądowych. Spór ukazany w świecie

przedstawionym *Wszarza* nie mógł — z powodu militarnych konieczności — przybrać postaci jawnej. Bohaterowie noweli nie zastanawiali się pewnie jak podstawowe problemy antropologii filozoficznej zaktualizowane zostały przez zaprezentowane wydarzenia, rozgrywające się w listopadzie 1944 r. w lasach środkowej Polski. Natomiast czytelnik powinien zrekonstruować owe tło światopoglądowe, aby w pełni zrozumieć znaczenie niezwykłego opowiadania.

2

W wojnie idei — a taką była II wojna światowa — giną nie tylko idee i ludzie, ale także dzieła literackie. Taka refleksja nasuwa się współczesnemu obserwatorowi procesów kulturalnych, który widzi, że alianci odnieśli całkowite zwycięstwo na polach bitew wielkiej wojny i... w literaturze. Przyzwyczailiśmy się do tego, iż cała wartościowa literatura analizująca fenomen nowoczesnych wojen reprezentuje humanistyczną, głęboko etyczną postawę światopoglądową. Już nawet pogarda, lecz zapomnienie jest powszechną odpowiedzią na dzieła nurtu „mistyki wojennej”, wpływowego i doniosłego poznawczo w latach 1914-1945³. Przypominajmy tylko kilka charakterystycznych zdań, pełnych pierwotnej siły i przerażająco prawdziwie wyrażających doświadczenia epoki wielkich wojen: „My, żołnierze frontowi, możemy dziś powiedzieć, że zazналиśmy tego, co w życiu najważniejsze i odkryliśmy istotę naszych własnych jestestw [...] Dosięgliśmy najgłębszego nurtu życia, by doznać w nim całkowitego przeistoczenia” (E. Jünger). „Wojna to najpierwotniejsza forma ukochania życia” (J. Goebbels).

Okrutne przesłanie apologetów wojny sprawiło, iż życzliwość czytającej publiczności dla moralistycznego i racjonalistycznego nurtu literatury wojennej stała się zanadto pobłażliwa, pomijająca pływiczny 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 racjonalizmu sugerowała, że gigantyczne wydarzenia militarne były spowodowane siłami zewnętrznymi: zbrodniczymi machinacjami polityków i generałów, dewiacjami życia społecznego lub innymi zewnętrznymi siła-

³ O tej tendencji w literaturze niemieckiej obszernie pisał Hubert Orłowski. Szczególnie ciekawe są dwa teksty: *Pierwsza wojna światowa w literaturze niemieckiej lat 1919-1939* („Przegląd Zachodni” 19:1968 nr 4) oraz piąty rozdział *Literatury w III Rzeszy* (Poznań 1975) zatytułowany *Kierunek: wojna*.

mi trudnymi do identyfikacji i przezwyciężenia. W kimś, kto uczestniczył w nowoczesnych hekatombach, mogły zbudzić 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?

Istnieje, na szczęście, jeszcze inna postawa wobec totalnej wojny. Dojrzała postawa odważnego samopoznania, prowadząca do ujawnienia agresywnych mechanizmów jednostkowej osobowości oraz do krytyki całej cywilizacji atlantyckiej ostatniego stulecia za doprowadzenie do ogólnoswiatowych katastrof wojennych. Demaskacja i krytyka prowadzona oczywiście nie w celu apologii instynktu agresji, lecz w celu trafnego rozpoznania i zniszczenia najgroźniejszej choroby zachodniej kultury. Roger Callois w bardzo interesującej książce z 1950 r. *Człowiek i „sacrum”* postawił taką diagnozę popularności wojny w naszej epoce: „Problem techniki, i co za tym idzie, środków kontroli i nacisku, triumf ducha laickiego nad religijnym i w ogóle przewaga poczynań docelowych nad bezinteresownymi, powstanie ogromnych narodów, gdzie władze pozostawiają jednostce coraz mniej swobody i muszą wyznaczać jej coraz ściślej określone miejsce w coraz bardziej złożonym mechanizmie — wszystko to są istotne przeobrażenia, bez których nie do pomyślenia byłaby wojna w swej obecnej postaci absolutnego paroksyzmu wstrząsającego kolektywnym bytowaniem. One to wyznaczają wojnie status czarnego święta i opacznej apoteozy. Dzięki nim wojna wywiera dziwny urok na religijną cząstkę duszy ludzkiej, która drży ze zgrozy i uniesienia, widząc jak na wojnie moce śmierci i zniszczenia odnoszą nieuchronne zwycięstwo nad wszelkimi innymi potęgami”⁴.

Autor *Wszarza* ukazał fascynującą siłę, z jaką mit śmiertelnej walki zdobywa swych wyznawców. Zrobił to z sugestywnością nie mniejszą niż reprezentanci „mistyki wojny” — pokazał zaborczą energię walki oraz pewien, trudny do określenia, mroczny urok życia współczesnego wojownika. Jednak sam autor, jako nadawca wszystkich znaczeń literackiego komunikatu, zajął pozycję demaskatora mitu wojennego i obrońcy zakwestionowanych wartości. Obecność tego stanowiska — jak wspomnieliś-

⁴ Cytat według polskiego wydania prac R. Callois pt. *Zywiol i ład* (Wybór A. Osęka, przekład A. Tatarakiewicza. Warszawa 1973 s. 181-182).

my poprzednio — można wykryć nie w bezpośrednich komentarzach (nie ma ich w opowiadaniach partyzanckich Szczepańskiego), lecz w sposobie opowiadania i kompozycji utworów. Oschłość narracji i logika budowy tekstu, obiektywizm i wierna relacja o faktach — oto cechy tworzące strukturę artystyczną, jedynie zdolną ujarzmić świat oszalałych namiętności destrukcyjnych. Wybór strategii pisarskiej, którą nazwać by można „minimalizmem formalnym”, był decyzją słuszną. Krótkie formy epickie demonstracyjnie przeciwstawiały swą tradycyjną postać światu agresywnej egzaltacji.

Logiczne następstwo wydarzeń, beznamiętne przedstawianie racji uczestniczących w sporze stron, supremacja ogólnego nad cząstkowym, przeciwstawione zostały postawie preferującej indywidualizm wyzwolony z wszelkich norm społecznych oraz subiektywizm poznawczy i relatywizm aksjologiczny, przewagę działania nad refleksją i siły nad słusnością. Znakomitą analizę i próbną systematykę problemów związanych z względnością lub bezwzględnością wartości przedstawił Roman Ingarden w rozprawie *Uwagi o względności wartości*. Nie miejsce tu na bardziej szczegółowe dyskusowanie tego zagadnienia i przeprowadzanie analizy porównawczej, ale zaznaczmy tylko, że i dla Szczepańskiego najbardziej intrygującą wydaje się kwestia, „czy każda wartość «moralna» jest jedynie dziwną i niepokojącą iluzją wytworzoną przez nasz sposób przeżywania i ewentualnie nasze poznanie, czy też jest raczej «rzeczywistą» kwalifikacją pewnych czynów i działań człowieka lub też jego woli, czy wreszcie osoby, która stanowi podmiot odpowiedzialny za świadomie przezeń spełniane czyny”. Wydaje się również, iż autor *Polskiej jesieni* — przynajmniej w utworach o czasach wojny światowej — sceptycznie odnosiłby się do argumentacji relatywistów, którą tak referował autor *Sporu o istnienie świata*: „[...] argument za «względnością» wartości moralnych, że w różnych czasach i kulturach np. takie same czyny ludzkie są raz uznawane za «dobre» i «szlachetne», drugi raz, przeciwnie — za «złe» i «haniebne», nie świadczy wbrew pozorom wcale za względnością ich wartości w znaczeniu iluzoryczności w każdym wypadku występowania ich w doświadczeniu. Świadczy jedynie za tym, że w którymś z wypadków niezgodnych ocen zachodzi błąd czy złudzenie”⁵. Doświadczenia wojny i ustrojów totalitarnych były mocnym argumentem na rzecz niepodważalności regulujących życie społeczne wartości i nadających sens jednostkowej egzystencji. Były także głosem za formami sztuki umożliwiającymi akceptację tych wartości i ich praktykowanie.

Bardzo symptomatyczna dla postawy, z którą polemizował Szczepański,

⁵ R. Ingarden. *Uwagi o względności wartości*. W: *Metaetyka*. Wybór i redakcja J. Lazari-Pawłowska. Warszawa 1975 s. 445-446.

była wypowiedź sympatyzującego z nazizmem filozofa niemieckiego: „Nie wierzymy w to, co absolutne, nie cenimy tego, co wieczne, niezmienne. Cały duchowy świat przeszłości opierał się na prymacie tego, co ogólne... Prymat ten obaliliśmy. Rzeczywistość jest zmienna, konkretna, okolicznościowa. Nasze myślenie jest uwarunkowane sytuacją, zwłaszcza zaś polityczną. Wie ono, iż ład w świecie stwarzany i utrzymywany być może tylko przez przemoc. Chcemy działać — nie chcemy żadnych ogólnych wskazań i norm”⁶.

To, co w opowiadaniach wojennych Szczepańskiego wydaje się dzisiaj najbardziej odkrywczym i co przetrwało jako wartość oryginalna, to właśnie nie mogło być bezboleśnie zasymilowane w pierwszych latach powojennych⁷. Szczepański nie operował dychotomiczną zasadą podziału świata historycznego. Wskazywał, iż każdy człowiek może łatwo zarażać się śmiercią, że płynna granica dzieli spełnianie obowiązku od bezinteresownego okrucieństwa. I nieprawda, że zajęcia wojenne spełniane są z rozpaczą w sercu i budzą odrazę! Nieustannie można było przekonać się, jakie rzeczywiście budzą uczucia: zrealizowanie „woli mocy, intensyfikacja poczucia istnienia, udowodnienie przed sobą i innymi sensu własnego życia. Przerażenie budziło pokazanie przemożnej siły wciągającej w grę militarną. Szczepański rozbijał równocześnie narodowe stereotypy opromieniające poezją i chwałą rzemiosło wojenne. Wyobrażenia o barwnym życiu wśród niezwykłych przygód i o „dziarskich chłopcach” zupełnie nie przystawały do rzeczywistości wojny totalnej, gdzie elementarne konieczności zmuszały np. do zbiorowych zabójstw jeńców (*Buty*, *Koniec legendy*). Opowiadania te były wreszcie pośrednim oskarżeniem cywilizacji, która nie mogła zapobiec rozwojowi samobójczych dążeń i doprowadziła do ogólnoświatowej katastrofy. W 1956 r. we wstępie do pierwszego książkowego wydania opowiadań uzasadniał autor wybór takich właśnie — burzących spokojne sumienie — tematów i problemów: „[...] zbrodnia nie jest czymś, co przychodzi z zewnątrz i może być prze-

⁶ H. Hersigel. *Der Mensch in der Wirklichkeit. Zehn Sätze von der Wandlung des Denkens*. 1942. Cyt. za: B. Suchodolski. *Dusza niemiecka w świetle filozofii*. Poznań 1947 s. 48.

⁷ Niezwykłość redukcji formalnej — na tle produkcji literackiej pierwszych lat powojennych — i szokujące wnioski światopoglądowe eksplikowanych w tym tekście opowiadań okazały się nie do przyjęcia wówczas nawet dla krytyka tej klasy co Kazimierz Wyka, który napisał po ukazaniu się *Butów*: „W najbardziej wstydlive sprawy okupacji sięga z wnikliwością, która pozwala umieścić jego opowiadanie gdzieś w moralnym pobliżu *Dnia na Harmenzach Borowskiego* [...]. Podkreślam tylko tym okrutniejszą [...] beznadziejność jego relacji. Tak się stało, powiada narrator: i nic ponad fatalistyczne stwierdzenie, że tak się stać musiało, od niego nie usłyszymy” (*Pogranicze powieści*. Wyd. 2. Warszawa 1974 s. 341-342).

zwyciężone doraźnie, ale stanowi aktualną możliwość, o której nie można zapomnieć ani na chwilę”.

Można wreszcie przypomnieć historycznoliteracki kontekst ukazujący: 1. związki z tradycją interpretowanego utworu — prozę „wielkich moralistów” badającą uniwersalne mechanizmy natury ludzkiej, a więc typ literatury, której mistrzami są bliscy Szczepańskiemu Dostojewski i Conrad, o którym po latach interesująco pisał w szkicu *W służbie Wielkiego Armatora*⁸; oraz 2. relacje z powieściopisarstwem współczesnym, gdzie najbliżsi polskiemu autorowi są pisarze, których podobnie nurtują sprawy współzależności walki, gry, zabijania oraz obrona kilku niepodważalnych wartości moralnych; paru wielkich Rosjan, Lowry i Graham Greene (tłumaczoney przez Szczepańskiego). Wszyscy oni przystaliby na stwierdzenie, że czyste sumienie jest wymysłem diabła, bez względu na to jak sprawna jest jego argumentacja i jakimi posługuje się językami: psychologicznym, socjologicznym, filozoficznym. Bliska im jest też koncepcja literatury i powinności pisarskich wypowiedziana przez Szczepańskiego w odautorskiej nocie dołączonej do opowiadania *Manekin*. Przytoczmy charakterystyczny fragment końcowy, w którym autor wypowiedział swoje estetyczne (i nie tylko) *credo*: „[...] sztuka nie bywa na ogół kwiatem czystego sumienia i [...] do chwały człowieka nieuchronnie dąży poprzez jego upadek. Dlatego to rozpacz w życiu jest jej silnym pożywieniem, a jej naturalnym ruchem jest właśnie ruch powstania z upadku. Bowiem w moim przynajmniej przekonaniu, prawdziwą ojczyzną sztuki jest raj utracony”⁹.

Dla metody pisarskiej Szczepańskiego charakterystyczne było połączenie tendencji demystyfikatorskich, sięgania — jak pisał Kazimierz Wyka — „w najbardziej wstydlive sprawy okupacji” z obroną podstawowych wartości moralnych, a szczególnie prawa jednostki do zachowania osobowej niezależności oraz prawa literatury do wydawania sądów etycznych. Niezgoda na odwartościowienie życia społecznego i rozpatrywanie historii jako doskonałej, czystej gry, której reguły nie odnoszą się w żadnym stopniu do rzeczywistości moralnej, była wymierzona w teorie filozoficzne, dotyczące polityki i historii, będące na terenie myśli reprezentantem ruchów totalitarnych. Wybitny polski badacz faszyzmu, Franciszek Ryszka, w ten sposób charakteryzuje filozofię polityczną Carla Schmitta, która zbieżna była ze stylem myślenia i działania hitleryzmu: „Jest ona [teoria polityczna Schmitta — K.D.] historyczna i socjologiczna. Nawiązuje tam, gdzie autorowi wygodnie do dialektyki Hegla, gdyby jednak poszukiwać wyraźniejszych filiacji, to za podstawę tej filozofii

⁸ *Przed nieznanym trybunałem* s. 5-30.

⁹ Tenże. *Opowiadania dawne i dawniejsze* s. 227.

uznać trzeba egzystencjalizm będący zaprzeczeniem metafizyki i ontologii. [...] Wrogość i przyjaźń określają sferę tego, co polityczne, tak jak dobro i zło określają sferę etyki, słuszność i niesłuszność — sferę moralności [...] Jeśli wojnę traktuje się egzystencjalnie, sądy moralne nie mają żadnego znaczenia. Nie mogą zaprzeczyć wrogości, nie mogą zatem przeciwdziałać konfliktowi”¹⁰.

Szczepański pokazuje w okupacyjnych opowiadaniach, jakie niszczące skutki przynosi rozpad jedności kultury prowadzący do autonomizacji poszczególnych sfer ludzkiego życia. Dlatego wybiera formy prozatorskie, będące nośnikami zakwestionowanych wartości, formy budzące i rozwijające w odbiorcy postawy i sprawności zdolne obronić go przed agresywnością mrocznej ideologii zniszczenia i nienawiści.

CONTRIBUTION AU PROBLEME DES RAPPORTS ENTRE L'ETHIQUE ET LES FORMES DE LA PROSE

R é s u m é

La littérature consacrée à la II-e guerre mondiale dut soulever le problème des rapports intervenant entre l'éthique et la poétique. En outre, la charge morale des oeuvres littéraires touchant la problématique de guerre devint un des critères de leur valeur. Les récits de Jan Józef Szczepański datant de l'immédiat après-guerre apportent un précieux modèle d'une littérature qui réalise l'idéal unissant l'esthétique et l'éthique. L'auteur interprète avec perspicacité l'influence destructive qu'a la guerre totale sur la psychisme de l'individu. Les participants des événements subissent la contagion du mal et jouissant de la tuerie transforment l'action militaire en jeu. Le monde de la guerre devient un théâtre cruel et les soldats une espèce dangereuse — puisque fonctionnant hors de toute éthique — de *homo ludens*. Jan Józef Szczepański compromet ce type d'attitudes et polémise avec les idéologies totalitaires qui sont le fondement axiologique et psychique de l'attitude nihiliste des hommes. Cette démascation s'effectue au moyen d'une prose concise, logique, objective, ascétique dans sa forme et en même temps proposant une subtile valorisation des attitudes morales présentées. Elle participe ainsi dans une grande discussion idéologique concernant la guerre totalitaire — sa base culturelle, sa phénoménologie, son influence sur l'individu.

¹⁰ *Polityka i wojna. Świadomość potoczna a teorie XX wieku*. Warszawa 1975 s. 147, 156.