



JANUSZ JULIAN PLUTA

OBRAZ WOJNY W MIĘDZYWOJENNEJ PROZIE REMBEKA
(na podstawie powieści *Nagan* i *W polu*)

„WOJNA NIE BYŁA JEGO RZEMIOSŁEM”



Stanisław Edmund Rembek urodził się w 1901 roku. Doświadczenia wyniesione z walk na froncie wschodnim w okresie 1919—1920 dostarczyły materiału życiowego obydwu „dorosłym” (Rembek pisywał również dla młodzieży) jego powieściom, opublikowanym w dwudziestoleciu. Drukowaną na łamach „Robotnika” powieść *Nagan* wydano w 1927, dziesięć lat później opublikowano *W polu*. W 1947 pisarz ogłosił *Wyrok na Franciszka Kłosa* — studium sytuacji kolaboranta, zaś w 1956 tom opowiadań *Ballada o wzgardliwym wisielcu*. Krytycy i historycy literatury zawężają jego twórczość do batalistyki, studium niniejsze stawia tezę, że problemem pisarstwa Rembeka jest nie tyle wojna, ile człowiek w „sytuacji wojny”, jako sytuacji granicznej; autora *Nagana* można nazwać „pisarzem sytuacji granicznych”; tematyzując jego twórczość posłużmy się formułą: sytuacja człowieka wobec Boga. Odczytanie Rembeka jako batalisty a nie historyzofa — spowodowane zostało nietrafnym rozwiązaniem strukturalnym jego powieści: łączeniem żywiołów sprzecznych — konkretności i mitu. Założony projekt ideologiczny wymagał innego języka: zatarcia topografii, odindywidualizowania bohaterów, modelizacji a nie konkretyzacji świata przedstawionego. Konflikt projektu i realizacji rozgrywa się już na po-

ziomie słowa: projekt implikował operowanie słowem w funkcji magicznej, gdy konkret odwołuje się do funkcji semantycznej¹. Powieści Rembeka przedstawiają to, czym „ludzkość na wojnie” była, gdy ich „projekt” miał wyjaśniać podtekst, mówiący o tym czym „powinna być”.

Recepcję twórczości Rembeka podzielić można na trzy fazy. Najciekawsze głosy krytyczne przynosi okres dwudziestolecia — twórczość Rembeka bezpośrednio koresponduje ze znaczącymi problemami epoki. W okresie drugim (1945—55), dzieła autora *Nagana* były przemilczane a pisarz przeżywał kłopoty materialne i inne. Fazę trzecią (1956—70) cechuje głębokie milczenie (na krótko przerwane omówieniami *Ballady o wzgardliwym wisielcu*) na temat dorobku autora *W polu*; nieliczne jeszcze wypowiedzi z lat siedemdziesiątych oddają sprawiedliwość pisarzowi².

Krytyka dwudziestolecia eksponowała talent batalistyczny pisarza, umiejętność tworzenia zarówno obrazów wielkich grup ludzkich jak również ich indywidualizacji. Akcentowała demonizm i mistycyzm przenikające świat powieściowy, zarazem wskazywała na niedostatki kompozycji oraz psychologii jednostkowej. Nie próbowano szukać iunctim między *Naganem* a *W polu*, poza Kołaczkowskim — krytycy rozpatrywali te powieści oddzielnie. Kołaczkowski związki te upatrywał w mistyce, poczuciu humoru oraz postawie heroicznej rodem z Conrada. Breiter analizował Rembeka „filozofię wojny”, a Pietrzak postawę militarystyczną autora *W polu*, którą przeciwstawiał pacyfizmowi³.

Kluczowe zagadnienia dla oceny *W polu* podniósł Straszewicz. Wskazał, iż założenie utworu charakterystyczne jest w zasadzie dla noweli, a nie powieści. Wagę utworu obniża, zdaniem krytyka, wykładana w nim „filozofia wojny”. Według Straszewicza Rembek więcej powiada czytelnikom o stanach psychicznych bohaterów opisując ich czysto fizyczne reakcje, niż wówczas, gdy wdaje się w psychologiczne analizy. I wreszcie zarzut generalny: powieści zabrakło własnego projektu świata! Albowiem:

¹ E. Cassirer, *Funkcja mitu w życiu społecznym* [w:] *Filozofia i socjologia XX wieku*. Część I. Warszawa 1965, s. 85; S. Opara, *Język a religijność*. „Studia Filozoficzne” 1974, nr 7, ss. 118, 127.

² Stanisław Rembek — oświadcza. „Słowo Powszechne” 1957, nr 154, rozmowę prowadził A. Piotrowski. Pisarz omówił tu „perypetie recepcyjne” swoich utworów.

³ R. (Tadeusz Sinko), *S. Rembek, Nagan*. „Kuryer Literacko-Naukowy” 1928, nr 28; K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej*. Tom 3. *Ekspresjonizm i neorealizm*. Warszawa 1936, s. 276; L. Piwiński, *S. Rembek: W polu — opowieść*. „Życie Literackie” 1937, nr 5. s. 177—178; K. Wyka, *S. Rembek: W polu. Opowieść*. „Nowa Książka” 1938, z. II, s. 105—106; S. Kołaczkowski, *Wojna jako mistrzyni*. „Prosto z mostu” 1939, nr 26 i 27; E. Breiter, *Powieść o wojnie*. „Wiadomości Literackie” 1938, nr 13; W. Pietrzak, *Literatura o wojnie*. „Prosto z mostu” 1938, nr 51.

[...] pogląd na świat powieściopisarza nie powinien wyrażać się jedynie w aforyzmach o życiu, o śmierci, o wojnie i o czym tam jeszcze! Winien on emanować z całości, ze skoordynowania faktów, mówić o sobie całym dziełem, a nie poszczególnymi zdaniami. Te zdania, choćby inteligentne i wnikliwie, nie okupią braku generalnej koncepcji⁴.

Ów brak, pociąga za sobą rozpad powieści na dwa plany: plan powieściowy i naddany plan odautorskich deklaracji, przy czym plany te często pozostają z sobą w sprzeczności, co obniża rangę utworu i psuje prawdopodobieństwo powieściowej fikcji.

Fik podzielił polską literaturę o wojnie na trzy działy: a) poezję legionowo-patriotyczną, b) literaturę wspomnieniową i pamiętnikarską, c) właściwą literaturę problemu wojny jako zjawiska. Obydwie powieści wojenne Rembeka krytyk zaliczył do działu drugiego — z braku własnej koncepcji wojny⁵.

Dla przypomnienia dorobku Rembeka wielkie znaczenie miała recenzja Grochowiaka z reedycji *Ballady o wzgardliwym wisielcu*. Poeta dowodził, iż zachowawcze formalnie piarstwo Rembeka jest odkrywczwe w ukazaniu ludzkiego dramatu; wbrew ustaleniom międzywojennej krytyki sądził, iż dorobek Rembeka reprezentuje finezję psychologiczną i humanistyczną. Grochowiak ujmował rozumienie wojny Rembeka jako:

[...] porażanie wszystkich przez wszystkich, męczeńskie koło tortur, na którego szprychach wyłaniają się kolejno ofiary i mordercy, winni i niewinni, obrońcy i napaścnycy. Ów krwawy kołowrót, czym silniejsze obracają nim namiętności, tym zwawiej prowadzi do obłędu, do zatracenia wszelkiej dyferencji między wrogiem, półwrogiem, sojusznikiem i towarzyszem walki⁶.

Zaznaczono już, krytykę dwudziestolecia zachwycała wyborna batalistyka, a razia uproszczona psychologia utworów Rembeka. Bo też nie zwróciła ona uwagi na to, że bohaterowie Rembeka nie tyle poznają świat, ile odpoznają się w świecie boskim. Wojna „odslania” ludziom ich własny tekst, ułatwia im rozpoznanie dróg wiodących do stanu łaski, zarazem ludzie „odslaniają” wojnie jej własną logikę. Batalistyka Rembeka była powszechnie akceptowana, gdyż mieściła się w „horyzoncie oczekiwań odbiorcy”⁷, bowiem posługiwała się chwytami, do których

⁴ C. Straszewicz, *Opowieść o wojnie*. „Ateneum” 1938, z. 3, s. 503.

⁵ I. Fik, *20 lat literatury polskiej* [w:] *Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1961, s. 461.

⁶ S. Grochowiak, *Okrutne drogi nadziei*. „Kultura” 1971, nr 39; por. T. Burek, *Problemy rewolucji i niepodległości w zwierciadle prozy narracyjnej* [w:] *Literatura polska 1918—1932*, Warszawa 1975, s. 475—476; M. Wańkowicz, *Wojna i pióro*, Warszawa 1974, s. 44.

⁷ R. Handke, *Arcydzieło w horyzoncie oczekiwań odbiorcy*. „Ruch Literacki” 1975, nr 4.

przyzwyczajaiła czytelnika powieść ekspresjonistyczna. Stąd obraz wojny jawi się czytelnikowi jako „własny”, gdy racjonalizacje świata dokonywane przez bohatera, odbiorca traktuje jako „myśli cudze”, nie jest więc skłonny do utożsamiania się z nimi. O tym, iż odbiorca odczuwa dystans wobec uogólnień Rembekowych przesądza, naszym zdaniem, określona strategia narracyjna. Narrator Rembekowy nie eksponuje swego autorytetu; z uwagi na posłużenie się techniką punktu widzenia, rzadko korzysta on ze swoich kompetencji, a i to wyłącznie w funkcji informacyjnej. Narratorskie widzenie „wraz” (implikujące mały dystans czasowy), zaciera granice między planem narracji a planem świata przedstawionego, zawęża czynności narratora do subiektywnego aktu wypowiedzenia⁸.

OSOBOWOŚCI POWIEŚCIOWE

Bohaterowie Rembeka wyznają pogląd, że moralność jednostki i moralność obywatela, to zupełnie różne sprawy⁹. Bohater *Nagana*, podporucznik Konrad Pomianowski, określa siebie następująco: „Ja jestem bojownikiem pewnej sprawy [niepodległości], ale nigdy nie byłem i nie miałem zamiaru być żołnierzem z zawodu, rzemieślnikiem do zabijania wrogów państwa”¹⁰. Staje przed nim zadanie odkrycia nowego celu życia. Jest to bohater „wrzucony” w wojnę, niczym człowiek w świat, nieustannie poszukujący sensu, umykający przed „złą wiarą”. Zarazem jest to człowiek eksternalizujący swoje życie duchowe na świat zewnętrzny, który dostarczać ma uzasadnień dla jego egzystencji. O *Naganie* i *W polu* można powiedzieć, iż są to powieści o ludzkiej egzystencji poszukującej własnej esencji. Najogólniej biorąc, można określić Pomianowskiego jako jednostkę cierpiącą na alienację Narcyza, czyli absolutyzację Ego¹¹; przejawiającą się utratą duchowego związku z Bogiem. Struktura duchowa oficera jest ziemskiej natury, przeto jest on „skazany” na szukanie laickiego sensu życia; myśl Pomianowskiego nie osiąga nigdy koherencji; mimo refleksyjnej natury, jego czyny i refleksje

⁸ K. Bartoszyński, *Problem konstrukcji czasu w utworach epickich* [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 2, wyboru prac dokonał H. Markiewicz, Wrocław 1976; M. Głowiński, *Powieść i autorytety* [w:] *Porządek, chos, znaczenie*, Warszawa 1968.

⁹ Por. J. Wittlin, *Mały komentarz do Soli ziemi*. „Wiadomości Literackie” 1936, nr 6.

¹⁰ S. Rembek, *Nagan*, Warszawa 1928, s. 13. Cytując zaznaczamy w nawiasie stronę (jeśli z kontekstu nie wynika, że chodzi o *Nagana*, to zaznaczamy N i stronę). Utwór następny cytujemy podług edycji S. Rembek, *W polu. Opowieść*, Warszawa 1937; Zasady cytacji identyczne jak w *Naganie* (tu zaznaczamy Wp, i stronę).

¹¹ E. Mounier, *Dwie alienacje* [w:] *Co to jest personalizacja?*, Kraków 1960, ss. 200—209.

nie korespondują ze sobą. Jest to rezultatem jego „dogmatyczności”, traktowania swoich racji, pragnień i doznań jako jedynie słusznych i wartościowych. Znamienna jest jego śmierć: „nikt w tej huczącej od wielu lat wojną okolicy nie zwrócił uwagi na samotny, głuchy wystrzał...” (244) — takie jest ostatnie zdanie powieści. Bardzo ważne jest tu słowo: nikt. Każdy umiera w samotności, ale dla Rembeka nie jest bez znaczenia, jak umiera. Nikt nie zauważy również śmierci Paprosińskiego, lecz umrze on pogodzony z ludźmi i Bogiem, umrze w stanie łaski, gdy Pomianowski do końca pozostanie skłócony ze wszystkimi, zbuntowany „przeciw całemu porządkowi świata” (241).

Bohatera *W polu*, podporucznika Fidelisa Paprosińskiego, łączy z Pomianowskim refleksyjność, niechęć do wojowania, uniemożliwiającego zajmowanie się własnymi myślami i uczuciami, zamiłowanie do metafizyki (tyle, że opozycję Ormuzd: Aryman, zastępuje on nietzscheańska Jednostką: Tłum.). Cechuje go rozdwojenie osobowości i marzycielstwo. Ukształtowany przez lekturę świat wyobraźni każe mu wierzyć w przeznaczenie, pielęgnować zasady rycerskiego honoru, restytuować mit św. Jerzego (garstka swoich i nieprzeliczone masy wroga), czyni go w konsekwencji nieautentycznym, nakazując mu kształtować swe życie na wzór książkowych postaci. Cierpi on na atrofię spontaniczności i hipertrofię egocentrycznej refleksyjności.

Od Pomianowskiego zdecydowanie odróżnia Paprosińskiego odnalezienie przezeń „porządku sensu”: wojna skłania Paprosińskiego do powrotu do wiary. Odcięty od swojej kompanii, w rozpaczliwym biegu, owładnięty panicznym strachem, zawiera pascalowski „zakład”. Paprosiński, podobnie jak Pomianowski, jest człowiekiem „dogmatycznym”, niezdolnym do rozumienia cudzych racji — po swojej konwersji wręcz lubuje się w pomiataniu rozumem i tym, co ludzkie. Podporucznik usiłuje w ten sposób scedować na Boga swą nieautentyczność, przerzucić nań ciężar swego losu. „Nawrócenie pod strachem” przynosi również pozytywne rezultaty: uświadamia oficerowi nierozzerwalną więź z „resztą swego rodzaju”, wyzwala go więc z „alienacji Narcyza”. W trawestacjach modlitw wypowiada prawdę człowieczego losu (zresztą bliższą wizji tragicznej niż chrześcijańskiej absolucji), prawdę „świadomości nieszczęśliwej”, by odnaleźć się we franciszkańskiej dobroci. Dlatego umiera pogodzony z sobą i światem.

Bohater Rembeka nie jest reprezentantem zbiorowości, nie pretenduje on do prawdziwości społecznej. Dla „obiektywnego” obrazu wojny reprezentatywne są losy i myśli pozostającej w tle zbiorowości, przybliżającej się do odbiorcy z woli głównej postaci, aktywizującej zbiorowość aktem swojej myśli. Tak, jak ciężar wojny dźwiga na sobie zbiorowość, tak ciężar dylematów egzystencjalnych i psychologicznych utworu — jego bohater. Bohater Rembeka to osobowość wprowadzająca podstawo-

we dla pisarza idee, określone odczucie świata, oraz postać z której perspektywy prowadzona jest narracja. Wreszcie bohater jest powieściowym reprezentantem ideologicznego projektu¹².

WIZJA WOJNY

Rekonstrukcję obrazu wojny w twórczości Rembeka zacząć należy od stwierdzenia, iż proza ta stawia sobie za cel oddanie fenomenologii wojny a nie jej etiologii. Dlatego powieści te służyć mogą równie dobrze negacji, jak apologii wojny: ponieważ umożliwiają one przeżycie a nie wyjaśnienie zjawiska wojny¹³. Rembek programowo rezygnuje z jakiegokolwiek kontekstu społecznego, historycznego czy ideologicznego, swą uwagę skupia na samej wojnie. Ale też izolując obraz wojny^o od całokształtu życia, uniemożliwia dotarcie do jej przyczyn i funkcji kulturowych. Przeto nic dziwnego, że efektem tej postawy jest psychologizm i mistycyzm; „antykwaryczne” rozumienie kultury jako składnicy różnych (na ogół niesprowadzalnych do siebie) faktów uniemożliwia również stworzenie jasnej, całościowej „filozofii wojny”, wpisanie jej w szerszą perspektywę antropologiczną, w określoną filozofię kultury. Rembekowy obraz wojny zorganizowany jest wokół opozycji bezruch — ruch, okopy — pole bitewne; nuda okopów — kołowrót walki. Znakiem dodatnim oznaczony jest człon drugi, a więc ruch, pole bitewne, kołowrót walki, ujemnym: bezruch, okopy, nuda okopów. Kategorią naczelną jest antynomia nikkzemnienia i szlachetnienia człowieka pod wpływem wojny. Ludzkie „szlachectwo” ujawnia się, zdobywane jest w walce, bezruch okopów rodzi nikkzemnienie; Rembek przekracza jednak powyższą antynomię, ukazując dialektykę nikkzemności i szlachetności. Okopowe znikczemnienie jest rezultatem bitewnej logiki śmierci, gdy bitewne „szlachectwo” poprzedza okopowa wspólnota. Logikę wojny określa opozycja bytu i nicości, czyli Rembek miarą śmierci ocenia życie, ale też jego bohaterowie jakby dorastają do śmierci, biorą za nią odpowiedzialność. Świadomość „bytu-ku-śmierci” nie uwalnia od odpowiedzialności, ale wręcz do niej skłania. Inaczej: nicość nie tyle likwiduje, co „produkuje” określony sens egzystencji. Od innych, bliskich egzystencjalizmowi

¹² Ani Pomianowski, ani Paprosiński, nie są bohaterami w Stendhałowskim sensie, jako centralna osobowość określająca kompozycję utworu. Bliższy tej formule jest Pomianowski, natomiast *W polu* „bohaterem” jest kompania, skazana na zagładę mocą „kłątwy” sierżanta Derenia.

¹³ O ile procedury wyjaśniania zmierzają do totalizacji wojny (wpisania jej w możliwie szeroki krąg zjawisk), traktując ją jako zjawisko sekundarne, o tyle rozumienie traktuje wojnę jako zjawisko prymarne, skupiając swoją uwagę na psychologicznym i militarnym aspekcie wojny. Ograniczenie się do tych aspektów wspólne jest myśli militarystycznej i... pacyfistycznej.

twórców, Rembeka różni „ideologiczna nadwyżka sensu”; agnostycyzm Conrada i Malraux zastąpił Rembek chrześcijańską Łaską, ich laicki tragizm — chrześcijańską „wizją tragiczną” rodem z *Myśli* Pascala, wizją paradoksalnego Boga, jednocześnie objawionego i ukrytego, zawsze obecnego i nieobecnego. A nie zapominajmy, iż paradoksalna myśl Pascala patronuje całemu współczesnemu egzystencjalizmowi zarówno w chrześcijańskiej, jak laickiej mutacji. Dlatego nazwaliśmy Rembeka pisarzem „sytuacji wojny”, a nie batalistą. Tę różnicę dostrzec można nawet w sposobie ukazania bohatera *W polu*. Paprosiński został „wrzucony w wojnę”, wobec której musi na nowo się określić, jakby całe jego dotychczasowe życie było bez znaczenia (dlatego zgadzamy się z Czachowskim, co do zbędności partii retrospekcyjnych — niczego one nie tłumaczą, miast pogłębiać, zaledwie poszerzają sylwetkę bohatera¹⁴. Przeszłość nie istnieje tu jako wartość samoistna, film życia bohatera kręci się do tyłu: to terażniejszość decyduje o charakterze przeszłości, przeszłość jest „czytana” z perspektywy terażniejszości. Życie cywilne i wojenne dzieli przepaść, stąd konieczność całkowitego przedstawienia się w nowej sytuacji determinuje nową lekturę świata. Tyle, że Rembek programowo przez świat rozumie świat wewnętrzny jednostki, która „czyta” siebie, a nie „księgę świata”.

„Wojna nie zawsze jest zbrodnią, ale zawsze daje wszelkim zbrodniarzom zasłonę” (N, 129—130) — tym stwierdzeniem określa Rembek społeczną wartość wojny. Problem „pasożytów wojny” należy do istotnych wtajemniczeń czytelniczych pierwszej powieści pisarza. Z całą uczciwością twórca ukazuje istnienie wojennych morderców w obydwu armiach. Są to ludzie, których satysfakcją życiową jest zabijanie dla samej radości oglądania cudzej śmierci. W polskim obozie taką hieną wojenną jest Ciernikowski, osobnik, który potrafił doskonale urządzić się na wojnie, który zrozumiał z niej tyle, że tu „wszystko wolno”. W obozie przeciwnym — „specjalista od rozstrzeliwania rannych”, osobnik kompensujący swoje tchórzostwo strzelaniem do bezbronnych. Można powiedzieć: wyrzutki społeczne. Ale Rembek idzie krok dalej: pokazuje, w jaki sposób można spożytkować zbrodnicze instynkty, które ujawnia wojna. *W polu* określi dosadnie różnicę między walczącymi, a cywilami; tych pierwszych nazwie: ludzie wojny, drugich: ludzie dobrej woli. Bo też wojna „potrzebuje” określonego typu człowieka i, co ważne, potrafi go „wyprodukować”. Idealnym „człowiekiem wojny” nie jest bynajmniej zupak — ten ma swoją zupacką moralność — ale człowiek, który nie potrafił zrealizować się w czasach pokojowych i teraz kompensuje klęskę swego życia pokojowego. Takim osobnikiem w *Naganie* jest sierżant Go-

¹⁴ K. Czachowski, *Najnowsza polska twórczość literacka 1935—1937*, Lwów 1938, s. 142—145.

ląbek. Przytoczymy narratorską charakterystykę eks-kelnera, gdyż ujawnia ona pewne ponadjednostkowe mechanizmy.

[...] ten dla pani wojenki jest lepszy, kto lepiej pojmuje ją i wszystkie jej naki. A on pojął ją niedługo. Pojął ją, jako bóstwo krwi i uwielbienia chciwe, pojął ją jak artysta: jako sztukę zabijania dla zabijania. Miał co prawda zawsze na pogotowiu parę frazesów oficjalnie patriotycznych, które wbijał w głowy rekrutom, ale dla niego samego były one pustym dźwiękiem bez znaczenia, koniecznym wszelako dla całokształtu aparatu wojny równie, jak np. salutowanie przełożonych (N, 94).

A więc wojna jako bóstwo, jako sztuka zabijania dla zabijania, wymaga swoich kapłanów i artystów. Tylko ci wybrani mogą nawiązać z nią kontakt psychiczny. A jest to bóstwo hojne, nagradzające za dostarczone sobie ofiary, za posłuszeństwo — Gołąbek z wszelkich niebezpieczeństw wychodził nietknięty. Kto nie jest zdolny do przyswojenia sobie „praw” wojny, skazany jest na zagładę. Jakże nieszczęśliwi są ci, którzy niezdolni do tego mistycznego związku, próbują różnych cywilnych chwytów mających ocalić ich jestestwo czy to fizyczne, czy psychiczne. W czasie bezruchu skazani są na straszliwą nudę monotonii frontu, w czasie bitwy na rozpaczliwą, bezładną ucieczkę lub szaleńcze pogonie za nieprzyjacielem. Z punktu widzenia Gołąbka zachowują się niegodnie: do szturmów trzeba ich zaganiać kopniakiem i kolbą, gdy uzyskują przewagę ogarnia ich zapał, gdy nieprzyjaciel góruje — rozpaczliwie uciekają. W obu przypadkach zachowują się bezmyślnie, strach lub amok powodzenia gubi ich. Gołąbek nigdy nie traci rozwagi, kiedy trzeba, potrafi doszczętnie wystrzelać wycofującą się własną kompanię dla utrzymania swego stanowiska.

Kim jest człowiek na wojnie, jaka jest wartość jednostki? Poza „artystami wojny” reszta wojujących posiada znaczenie czysto użytkowe. Ich wartość rośnie, gdy rezygnując z podmiotowej autonomii wtapiają się w masę, czyniąc się częstkami wielkiego, anonimowego mechanizmu wojny. Najbardziej użyteczne są trupy. Mogą służyć jako osłona dla żywych w okopie (N, 122), jako wezwanie do szturmów dla pozostałych przy życiu (N, 188), jako argument ideologiczny, wreszcie nieznośny zaduch, jaki wydzielają, wpływać może na decyzje dowództwa (por. Wp, 80). Mechanizacji ludzi odpowiada animizacja maszyn. Wojna to nic innego jak rozmowa ludzi przy pomocy maszyn. Ludzie zarówno jak maszyny upodobniają się do wielkiej psiarni, która: gułgocze, terkoce, jazgocze, szczeka, ogłuszająco hałasuje. Znacząca jest metaforyka Rembekowa: Polacy przyrównywani są ciągle do zgrai drapieżników, do głodnych wilków, przeciwnicy do jaszczurek, pajaków, ryb, itd. Świat powieściowy jako wielkie bestiarium, jako pieśń o zagładzie gatunków — to narzucająca się konkluzja obrazu wojny w *Naganie*.

W następnej powieści spotykamy kilka definicji wojny i bitwy, do-

dajmy: definicji sprzecznych. 1) bitwa jako zawrotny taniec, „koło śmiechu” (181); 2) bitwa jako kołowrót (183), 3) bitwa jako komiczna pantomima śmierci (244), 4) bitwa jako ciężka praca (252, 325); 5) wojna jako grzech pierworodny rodzący zło (322), 6) wojna jako proces nikkzemnienia (392), 7) wojna bez bitew jako straszliwa nuda (284), 8) wojna 1920 roku jako walka o uratowanie zachodniej cywilizacji (256—7). Jak widać definicje wojny (punkty 4—8) nie grzeszą oryginalnością, również najciekawszy punkt ósmy jest waloryzacją wtórną, funkcjonującą w świadomości potocznej lat trzydziestych, a nie w perspektywie roku 1920, najlepszym dowodem jest fakt, iż w *Naganie* trudno dostrzec nawet pierwociny takiej koncepcji. Mit „zagrożenia Zachodu” funkcjonuje oczywiście w prozie lat dwudziestych (a także w katastrofizmie Witkacego, Mariana Zdziechowskiego, czy Floriana Znanieckiego)¹⁵. U Rembeka spotkamy zaledwie jego strywializowaną wersję, ograniczoną do paru sloganów: glajchszaltacja, barbarzyństwo itd. Ale pojawia się tu zastanawiające zdanie: „Za jakie tysiąc lat te tak przezeń dzisiaj pogardzane hordy stworzą nową kulturę, być może wspanialszą od dzisiejszej” (257) — wskazujące, że zasady procesualnego rozumienia historii nie były mu obce. Do wymienionych wyżej dodać jeszcze trzeba wizję wojny jako wielkiego polowania (np. 206, 234).

Jeśli nie zadowalają nas Rembekowe definicje wojny, o tyle interesujące i „nośne” semantycznie wydają się jego definicje bitwy, aczkolwiek obrazowanie to należy do sztampowego ekspresjonistycznego „ekwipunku”. Przy czym Rembek poprzez akcentowanie zewnętrznego komizmu śmiertelnego boju zdobywa dystans wobec śmierci, uwalnia się od zagrażającego mu sentymentalizmu, dzięki czemu przewycięża „ekspresjonistyczną poetykę wojny”, zbliża do groteskowego „świata na opak”. Śmiertelna powaga lub, co najwyżej, zgryźliwa ironia ekspresjonistów maskowały ich sentymentalne i powierzchowne widzenie wojny; niemal nigdy nie docierali oni do istoty ludzkiego przeżycia wojny. Autor *Nagana* jeśli do niej nie dotarł, to bardzo się zbliżył. Zgodzimy się z tezą Kołaczkowskiego¹⁶, iż dotarcie to możliwe było dzięki nasyceniu jego powieści humorem, w którego rozumieniu Rembek, zdaniem krytyka, zbliża się do stanowiska Brzozowskiego. Brzozowski, który swoje rozumienie humoru wypracował w czasie studiów nad literaturą angielską, za jego komponenty uważał: wytworzenie dystansu wobec siebie, umożliwiającego twórczą postawę wobec świata; myślenie w kategoriach konkretnego, co prowadzi do cenięcia pracy i rozumienia jej wartości społecznej oraz umożliwia przyswajanie „nieprzewidzianego”.

¹⁵ M. Rawiński, *Wobec mitu zagrożenia Zachodu (O „Palę Paryż” Brunona Jasińskiego)* [w:] *O prozie polskiej XX wieku*, Wrocław 1971.

¹⁶ S. Kołaczkowski, op. cit.,

Tylko dopóty żyjemy, póki jesteśmy materia, obiektem możliwego śmiechu. Śmiech nie zaprzecza, nie zadziwia; samego siebie można ująć jedynie poprzez śmiech: męstwo nasze jest w nim (...). Kto, by być mężczyzną, potrzebuje uroczystego ku sobie spojrzenia, samouwielbienia, monumentalności, ten już podziwem swym zakreślił swoje granice, a te wobec nieskończoności uderzającej na nas, są zawsze niedorzecznie śmieszne. Życie nie potrzebuje i nie znosi słuszności, stwarza ją, więc jej nie ma¹⁷.

Ten cytat pozwala lepiej zrozumieć sens określenia bitwy jako komicznej pantomimy śmierci a zarazem ciężkiej fizycznej pracy, ukazując niespodziewaną więź pomiędzy tymi, pozornie sprzecznymi obrazami.

Dostrzeżemy ją przede wszystkim w znakomitym obrazie pogoni (183—6), gdy uciekający Paprosiński i ścigający go nieprzyjaciele, goniąc resztką sił, odbywają śmiertelne zapasy.

Nie mogąc go osiągnąć, wołali za nim żalonym zamierającym z braku sił głosem: — Zdajśia, pan! Nie ujdiesz! [...] Postanowił biec, dopóki serce nie pęknie, co według jego obliczeń musiało nastąpić lada chwila. Tylko, że poprzez te wszystkie doskwierania przebił się dzięki swej ostrości ból w prawej stopie (184, por. 387—390).

Obraz morderczych wyścigów zamyka paradoksalną formułą: „Tylko w znoju wojny mogło powstać pojęcie zagłady jako wiecznego spoczynku” (343). Podobny charakter ma „dowcip” przeciwnika — polowanie na polską kuchnię polową (61—62). Świadomość wspólnego uczestnictwa w bitewnym kołowrocie rodzi poczucie żołnierskiej solidarności w postaci braku pretensji do nieprzyjaciela za spełnianie jego żołnierskich obowiązków (por. s. 138). Nienawiścią i pogardą otaczają frontowcy natomiast — cywilów i w ogóle ludzi tyłów. Posuwa się ona tak daleko, iż porucznik Ludomski, rozmyślając o sposobach dobijania własnych rannych w szpitalach, suponuje:

[...] jeśli wojna wyzwala w człowieku zwierzę, to bardziej jeszcze na tyłach niż na froncie. Takiemu «łapiduchowi» dobrze w ciepłe i obfitości jadła, to myśli tylko, jakby sobie jeszcze poprawić, a nie o tym, że inni cierpią (Wp, 73).

Ze sprawą powyższą łączy się dialektyka strachu i odwagi. W polu wysuwana jest teza, iż odwaga i bohaterstwo wynikają z bez-myślności (posługujemy się norwidowskim łącznikiem by pokazać, że chodzi o coś innego niż pospolita głupota), z wyłączenia ewentualności śmierci; im głębsze oswojenie z muzyką frontu, tym cichszy głos strachu. Im bliżej frontu, tym strachu mniej, im dalej — więcej, gdyż „lęk wzrasta w miarę, jak się oddalać od jego ogniska” (Wp, 106). Ale walka ma jeszcze

¹⁷ S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski* [w:] *Dzieła wszystkie*. Tom VIII, Warszawa 1937, s. 250; por. ss. 243—283.

inny wymiar: gry z losem. „Znikł niepokój, znikła męka oczekiwania, rozpoczęła się rozpychająca piersi radosna rozkosz walki” (Wp, 105).

W tej perspektywie wszystko i wszyscy będą uczestnikami wspólnego „obrzędku”. Muzyka frontu jest wzajemnym przywoływaniem się partnerów, hipostazy typu: „front rozśmiał się czerwonymi kłami błysków...” (37), unaoczniają totalny charakter aktu; partnerzy są karani za nielojalność: „...doprowadzeni do wściekłości jakim celnym granatem bolszewicy mścili się często na niewinnej zupełnie piechocie, zasypując jej okopy ogniem bez żadnego powodu. Wywoływało to niejednokrotnie swary i kłótnie między dwiema (artylerią i piechotą) zawsze rywalizującymi ze sobą broniami” (76—7). Prawdziwe ukojenie „gracze” odnajdują dopiero we wspólnej śmierci. Tę „wspólnotę śmierci” zamyka Rembek w zdaniu, które należy do najpiękniejszych nie tylko w jego twórczości:

Na zaciągniętej pajęczynami dymów ulicy szarzały rozsypane dość gęsto trupy Polaków i bolszewików wypisując jak hieroglifami historię ataków i kontrataków, które przez wieś przechodziły (161).

Poszukując istoty wojny, Rembek w niewątpliwy sposób nawiązuje do nietzscheańskiej typologii dramatu, wojna wpisana jest w dionizyjski porządek Natury, pozostając w zasadniczej opozycji wobec Kultury. A więc wojnę cechuje „bezprawie”, obrzędowość i szaleństwo, premiuje ona zbrodnie i okrucieństwo (jedyne przestępstwa to nieposłuszeństwo i tchórzostwo); ponieważ sprawiedliwość wymaga pewnych dekoracji na froncie nie istniejących, przeto będący niemyym świadkiem pospolitego morderstwa dokonanego na białoruskim chłopie podporucznik Paprosiński, nie chcąc strzelać mordercy w plecy, „musiał zrezygnować ze słusznej zemsty obrażonego sumienia i zgodzić się na triumf nikczemności i zbrodni” (Wp, 243). Patrząc na pożary — „sztandary wojny” — może pokrzepiać swoje sumienie sloganem, że gdyby ludzkość pamiętała, czym jest wojna, to ta byłaby ostatnią; a zresztą skoro już znalazł się na froncie, to między innymi po to, żeby zaznać wojny we wszystkich jej przejawach. Front „produkuje” własną rzeczywistość, różną od rzeczywistości cywilnej; aby ją rozpoznać, trzeba ją przyswoić, a to znaczy — zaakceptować. Przystawianie wojny równoznaczne jest z „uwalnianiem” się od cywilnych uwarunkowań, z internalizacją „bezprawia” wojny. Wojna alienuje się, ludzie stają się wyłącznie jej aktorami, zapominając, iż są zarazem jej autorami. Porucznik Ludomski sądzi, iż wojnę prowadzi się po to, „żeby bić nieprzyjaciela, gdziekolwiek się go napotka” (367), Paprosiński replikuje mu co prawda: „Wojna tym się różni od łobuzerskiej bijatyki, że posiada swoje racjonalne zasady skupienia energii do osiągnięcia określonych celów” (367), tyle że nie umiając skonkretyzować swojej definicji, stwarza wrażenie repetycji wyuczonego sloganu. Lu-

domski, całkowicie podporządkowuje się regułom wojny i — przegrywa; wyzbywając się człowieczeństwa, traci, mimo swoich niewątpliwych walorów dowódczych, sympatię i zaufanie kompanii. Paprosiński tę sympatię posiada, tyle że zdobywa ją wskutek fałszywego odczytania przez żołnierzy jego postępowania. We własnym sumieniu ocenia on swój proces przystosowywania się do prawideł gry jako postępujące nikczemnienie, gdy Ludomski oceniany jest tak w odczuciu cudzym. Rzec można: uczestnictwo w zbrodniczym obrzędzie jest zbrodnią; porzucenie Kultury na rzecz Natury pociąga za sobą dehumanizację. Rembekowy obraz wojny zgodny jest z eposową konwencją, utrwaloną na naszym gruncie przez utwory historyczne Sienkiewicza. Wielokrotnie przywoływany jest panteistyczny obraz pełnej harmonii wszechświata osiągniany dzięki hipostazowaniu frontu, wpisywaniu odgłosów walki w porządek natury, zaś przyrody i rzeczy w porządek ludzki (np. s. 15, 36—7). Procedura animizacyjna i personifikacyjna stosowana jest w odniesieniu do sprzętu wojskowego: karabinów i dział. I tak czytamy o zbrodniczych i krwiożerczych maszynkach, które wściekły się; żołnierze popychają przed sobą maszynkę „pękata niby opita krwią pijawkę” (305), czytamy o ciągłym brzęczeniu kul; z kolei armaty przyrównywane są do brytanów (340) „pracujących z zajadłością” (189), choć czasami bywają one przygnębione (77), czasami ogarnia je panika (206); innym razem „działa dyszały z przeciążenia pracą” (203). Kulomioty „śpiewają wrzaskliwą a monotonną pieśń”, gdy „stukotanie dział przypomina szczekanie psów w czasie orkanu” (109). Jednym z „najmocniejszych” obrazów powieści jest opis chłopskiego psa, któremu zawalił się wskutek wojny cały świat i który teraz obserwuje z budy kalejdoskop walki.

Miał więc o czym rozmyślać wygłodniały, przez całe swoje życie głupi o skołtunionej sierści kundel chłopski w swojej ostatniej godzinie (209).

Ludzie, jak wspomniano, przemieszczeni są natomiast w świat rzeczy i zwierząt: Rembek „wypisuje”, i to walczących po obu stronach, z ludzkiej społeczności. Bestiarium Rembekowe służy określönemu celowi ideowemu: ukazaniu spustoszenia i zdziczenia ludzi. Czerwoñoarmiści to „dzicz i tłuszcza” (338) obdarzona „wrodzoną drapieżnością i okrucieństwem” (62), „rozjuszone istoty najbardziej krwiożercze pod słońcem” (78, 129), poległy porównany jest do gada (168), komisarz do żmii (163), utopiony do szczura (360). Najczęstsze są porównania ornitologiczne, stosowane z reguły w odniesieniu do cofających się nieprzyjaciół. Porównuje się ich wtedy do wypłoszonego ptactwa, do wron i wróbli. Natomiast Polacy przypominają wilki (79, 163, 172), wydają ryk bojowy niczym zamknięte w klatce drapieżniki i wyskakują lamparcim ruchem z okopów (120), wężą niebezpieczeństwo jak zwierzęta leśne (161), w oko-

pach przypominają szczury (447). W odniesieniu do cofających się lub uciekających polskich żołnierzy Rembek używa określeń następujących: stado zwierząt szukające ratunku u swych przewodników (oficerów) — (129), ukazują się jak kuropatwy, przemykają niby spłoszone jaszczurki (159), obdarzeni nienawiścią ptactwa dziennego do puchacza lub sowy (163). Odnajdziemy wreszcie reakcje wspólne i porównania obejmujące obie strony walczące. Uciekających cechuje nikczemny strach zagnanej w kocioł zwierzyny (120, 176), stojące naprzeciw siebie armie solidarnie wyją i wrzeszczą (132), warują naprzeciw siebie jak zziąbane psy (295).

Rembek nie ogranicza się jednak do ukazywania wyłącznie zezwierzecenia człowieka na wojnie; ukazuje również proces automatyzacji i depersonalizacji. Czynności żołnierza winny być zautomatyzowane, co umożliwi zagłuszenie instynktu samozachowawczego (108), a w rezultacie „uwolnienie się” od swego człowieczeństwa; Paprosiński patrząc na armaty rozmyśla:

Co za rozkosz oddać się w służbę takim istotom! Wyzbyć się własnych myśli, uczuć i odpowiedzialności za własne istnienie i rolę we wszechświecie! (193).

Właściwa tresura powoduje, iż rozkazy „znów zamieniły w regularne wojsko rozwrzeszczaną hałastrę rabusiów” (332). Sposób, w jaki pisarz ukazuje socjotechnikę wojska, porównywany może być w naszej literaturze jedynie z *Solą ziemi* Wittlina. Tyle, że Wittlin, podobnie jak A. Rudnicki czy Z. Uniłowski, ogranicza się do nieco banalnych oskarżeń o reifikację człowieka w procesie żołnierskiej tresury, co jest oczywiste. Rembek pamiętając o podniesionym przez autora *Powieści o cierpliwym piechurze* problemie, ukazuje wszystkie jego aspekty. Autor *Nagana* pamięta doskonale, iż wojna jest nieludzka, a skoro tak, to prowadzić ją muszą ludzie do nieludzkości przywykli, im lepszej tresurze będą poddani, tym większe mieć będą szanse przeżycia! Armia (nie mówiąc już o wojnie) wytwarza własną przestrzeń znakową, której budulcem są rytuał i „słowo magiczne”, budujące terytorium symboliczne, specyficzną „strefę świętości”. Wojna co prawda „jest kontynuacją polityki innymi środkami”, tyle że środki posiada własne, w małym stopniu związane z tym, co uznaje się za polityczne. Oczywiście wojna realizuje określone cele polityczne, ale innymi „argumentami”¹⁸. Powieści Rembeka przy-

¹⁸ Najogólniej biorąc, polityka zmierza do depersonalizacji konfliktu, skierowuje swoją „artylerię” na wrogi system, traktując przeciwników jako reprezentantów systemu, a nie jako wrogów osobistych. Armia konfliktu personalizuje, ukierunkowując intencjonalnie na celowe zniszczenie przeciwnika (oczywiście personalizuje System), wobec którego wywołuje nienawiść odpowiednio tresowanych żołnierzy. Por. M. Michalik, *Moralność a wojna*, Warszawa 1972, F. Ryszka, *Polityka i wojna*, Warszawa 1975.

wołują ideologiczne rozumienie konfliktu, przeciwnicy niemal w ogóle nie posługują się nacjonalnymi, lecz politycznymi epitetami: pany, biali, bolszewicy, czerwoni. Ten właśnie fakt określa intensyfikację personalnego traktowania wroga, uosobieniem zła wydają się komisarze i oficerowie, na nich skierowana jest szczególna uwaga walczących. Dla jednych oficer jest synonimem kontrrewolucjonisty i „pana”, dla drugich komisarz — synonimem bolszewizmu. Narażeni są oni zresztą nie tylko na szczególną „uwagę” wroga, ale i swoich żołnierzy. Oficer i komisarz reprezentują z reguły (przynajmniej u Rembeka) element inteligencki, który w obydwu chłopskich armiach jest „obcy” społecznie, przeto ekceptowany z konieczności. Są oni tymi, którzy w „święty chaos” wojny wnoszą porządek i organizację oraz cel, czyli zakłócają, desakralizują święto wzajemnego mordowania; są też tymi, którzy dysponują pełną władzą nad swymi podwładnymi — władzą życia i śmierci. Ale ta władza to broń obosieczna, oficerowie muszą się liczyć z tym, że w każdej chwili mogą otrzymać votum nieufności od swoich podkomednych, a to oznacza w najlepszym razie wypowiedzenie posłuszeństwa (czyli kompromitację zawodową), w gorszym — kulę. Właśnie od takiej bratniej kuli ginie Paprosiński, gdy próbuje zasłonić sobą porucznika Ludomskiego, przeciw któremu zbuntowała się własna kompania. O ile między żołnierzami a oficerami toczy się nieustanna gra emocjonalna (w niebezpieczeństwie żołnierze lgną do swych dowódców, od nich oczekując ratunku) o tyle w stosunku do podoficerów żołnierze żywią wyłącznie nienawiść (często zapośredniczając w ten sposób swą nienawiść do oficerów). Oni bowiem kolbami i kopniakami wzbudzają zapał do walki, oni wyznaczają na patrol, przydzielają zadania indywidualne, oni wreszcie ustawicznie ponizają godność własną żołnierzy. Podoficerowie tresują żołnierzy i... od jakości tej tresury częstokroć zależą losy kompanii.

Rembek jest w ogóle mistrzem w konstruowaniu takich pozornych antytez. Dialektyczne jest jego ujęcie bitwy jako relacji przypadku i planu, chaosu i porządku. Ci, którzy znajdują się w ogniu bitwy, sądzą, iż jej rezultaty są dziełem przypadku (*Wp*, 268), a decyzje dowództwa niepojęte (by ze zdumieniem odkrywać, że „nawet w tym chaosie panowała jasna myśl i kształtująca wola ludzka [...] Więc wszystko to, co się działo, należało do normalnych zjawisk, objętych doświadczeniem i przewidzianych przez regulaminy i instrukcje...” (*Wp*, 249). Trudno się dziwić, iż ludzie nieustannie obcuający ze śmiercią, miast odczytywać wojnę poprzez rozjaśnianie „ciemnej księgi” regulaminów i sztabowych planów, wolą je personifikować i powodzenia lub klęski składać na barki „genialnego” albo nieudolnego wodza (wodzów). *W polu* zaprezentował autor klasyczną sztukę kultu wodza z udziałem takich „akcesoriów”, jak skrzydlata Nike unosząca się nad generałem Żeligowskim: jak cuda, które wódz sprawia, wreszcie peryfrazy typu człowiek—posąg, czcigody ojciec

(Wp, 271—4); kulminacją jest obraz wręcz religijnej czci, jaką otacza wodza Paprosiński (Wp, 335—6). Wszystkie te eposowe chwytły podporządkowane są idei prymarnej Rembeka: wojna jako batalia egzystencjalna, rozgrywana w sytuacjach granicznych o zbawienie, Łaskę i sens człowieczej egzystencji.

REMBEK WOBEC LITERATURY

Rembekową wizję wojny konstytuuje zespół środków artystycznych zaczerpniętych z dwóch źródeł: ekspresjonistycznego wzorca antywojennych powieści oraz z Jüngerowskiego wzorca apologii wojny; tę pozorną antynomię dezantynomizuje wspólna epistemologia (rozumienie a nie wyjaśnienie) oraz fakt, iż estetyzm i antyestetyzm spotykają się w nadawaniu wojnie wymiaru demonicznego. Zarówno ekspresjonizm, jak i poglądy Jüngera wyrastają z pnia Lebensphilosophie, a tę cechował pesymizm społeczny i kulturalny.

Na terenie powieści nie tworzyła ona i nie udawadniała jakichś tez, lecz takie fakty, nastroje i przejawy emocjonalnego stosunku do życia, które świadczyły o tym, że spoza pozornych osiągnięć społeczeństwa, cywilizacji i kultury XX wieku wyciera może wytłumaczalny, ale nieodwołalny koniec świata, a negatywny rozwój wszystkich tych sfer życia prowadzi do samozagłady ludzkości¹⁹.

Takie rezultaty filozofii życia w odniesieniu do powieści zauważa współczesny historyk gatunku.

Narrator w powieści ekspresjonistycznej na plan pierwszy wysuwał wartości transcendentne, opowiadał się za twórczością, za metafizyką, przeciwko cywilizacji, standaryzacji i uniformizacji grożącej społeczeństwu. Widział twarz Losu, znał tajemnicę Istnienia i ukazywał ludzi błędzących, ślepych, głuchych i krnąbrnych, którzy przechodzą przez szkołę życia nie zawsze ją rozumiejąc. Stąd akcja powieściowa była prosta, z reguły ukazywała fragment życia postaci — końcowy etap, w którym dosięgał ją Los, a wypadki toczyły się zgodnie z chronologią. Powieść tę cechowała metaforyczność języka, emocjonalnie ukształtowana składnia: powtórzenia, paralelizmy, anafory, zdania wykrzyknikowe, odwołania do *Biblii* i mitologii, wzniosłość i patos obok brzydoty; słownictwo o wartości estetycznej ostrej, wulgaryzmy, żargon, metafora animalizacyjna i depsychizacyjna, kreowała ona nowe frazeologizmy — w sumie była to estetyka bogactwa i rozlewności narracji. Częstym sposobem defor-

¹⁹ M. Sükösd, *Wariacje na temat powieści*, Warszawa 1975, s. 69; kategorie epistemologiczne Lebensphilosophie omawia B. Faron, *Stefan Kolaczkowski jako krytyk i historyk literatury*, Wrocław 1976, ss. 14—24, 48—68.

macji postaci stawało się zastąpienie opisu psychologicznego przez ekwiwalent w reakcjach fizjologicznych, przeżycia bohaterów przekładano na obraz cielesny, co znajdowało wyraz w zachowaniach, asocjacjach, mimice. Funkcją deformacji było ukazywanie wyższości metafizyki, Tajemnicy Istnienia i irracjonalnych praw Losu²⁰. Bez trudu dostrzeżemy, że wymienione powyżej cechy powieści ekspresjonistycznej „przystają” do obydwu (zwłaszcza zaś *W polu*) powieści Rembeka. Ale należy teraz wymienić cechy łączące jego utwory z dziełami Jüngera, gdyż i one zaważyły na kształcie *Nagana* i *W polu*. Będzie to więc przede wszystkim mniemanie o moralno-twórczym charakterze wojny: wyzwala ona solidarność, szczerłość, obowiązek etc., stanowi „sytuację graniczną” stawiającą człowieka twarzą w twarz z Absolutem. Dzieli Rembek również z Jüngerem przekonanie o estetycznych wartościach wojny. Gdyby zbadać statystycznie częstotliwość występowania chwytów ewokujących piękno i brzydotę, okaże się, iż przewaga estetyzacji jest przygniatająca (ok. 90% do 10%). Wzorem autora *Księcia piechoty* przywołuje Rembek średniowieczny ethos rycerski. Czy to w funkcji estetyzacyjnej (*N*, 230), czy to etycznej (gdym Paprosiński nie potrafi dobić rannego żołnierza, któremu mógłby zaoszczędzić okrutnych cierpień), czy wreszcie ideologicznej — porucznika Ludomskiego, identycznie jak średniowiecznego rycerstwa nie interesuje: „kto tam robi wojny, to mnie nie obchodzi. Odpowiadam tylko za siebie” (*Wp*, 301) — a jednak współczesnego człowieka winno to obchodzić²¹. Odnajdziemy wreszcie, zarówno w *Naganie* (s. 204—9), jak *W polu* (s. 134) klasyczne... pojedynki. Ale to już nie tyle Jünger, co Sienkiewicz. Bo trzecim kręgiem literackich odwołań Rembeka jest polska literatura XIX wieku.

Pomysł fabularny *Nagana* zaczerpnąć mógł Rembek z dwóch źródeł: z noweli Leonharda Franka *Karol i Anna* lub noweli Jacka Londona *Wiara w człowieka*, ale nawet imię głównej postaci — Konrad — szukać nakazuje źródeł inspiracji gdzie indziej. Można powiedzieć, iż Konrad Pomianowski to (toutes proportions gardées) Mickiewiczowski bohater przeniesiony w rzeczywistość XX wieku. Zmienione warunki, zrealizowany cel: niepodległość, odebrały sensowność jego życia. Konrad jest nie tylko „wydrażonym” człowiekiem naszego stulecia, ale ukazaniem ceny, jaką

²⁰ S. Wysłouch, *Strategia narratora i odbiorcy w powieści ekspresjonistycznej*. „Twórczość” 1975, nr 5, ss. 101—105; por. K. Jakowska, *Język i sposób narracji w „Soli ziemi” Wittlina jako środki wprowadzenia ukształtowań ekspresjonistycznych w obręb powieści realistycznej* [w:] *O prozie polskiej XX wieku*, loc. cit.; M. Janion, *Wojna i forma* [w:] *Literatura wobec wojny i okupacji*, Wrocław 1976, ss. 199—207.

²¹ Por. S. Rembek — oświadcza, loc. cit. O. Jüngerze vide, M. Janion, op. cit., s. 209—210; W. Szewczyk, *Pacyfista na wojnie* [w:] *Literatura niemiecka XX wieku*, Katowice 1964, ss. 292—294; H. Orłowski, *Pierwsza wojna światowa w literaturze niemieckiej lat 1919—1939*. „Przegląd Zachodni” 1968, z. 4.

zapłaciliśmy jako ludzie redukując swe istnienie do jednego wymiaru. Jego realizacja odebrała sens życia całemu pokoleniu bojowników niepodległościowych. Subtelna demystyfikacja naszego romantyzmu dowodnie ukazuje jego ograniczoność: uzbierał do walki, ale demobilizował do życia, wywoływał „próżnię egzystencjalną” u jego wyznawców, którą za autorem *Homo patiens* ujmijemy jako frustrację tego dążenia, które pod względem motywacji teoretycznej uznać można za podstawowy stan faktyczny i określić jako „wołę sensu życia” (*Der Wille zum Sinn*)²².

Zauważmy, iż na chorobę tę cierpią obydwaj bohaterowie Rembeka — Pomianowski i Paprosiński. Konrad umiera samobójczo. Natomiast Paprosiński (znów „imię znaczące”: Fidelis czyli wierny, wierzący), dzięki odnalezieniu tego sensu w zwrocie do Boga, dzięki odwołaniu się do innej niż romantyczna tradycji chrześcijaństwa, przede wszystkim więc do Blaise Pascala, a także do nowożytnej tradycji fenomenalizmu (Berkeley, Hume, Kant) poprzez więc zwrot od zewnątrz do własnego wnętrza potrafi wypełnić tę próżnię, odnaleźć sens istnienia. Również dyskretnie przywoływany ukraiński „romantyzm graniczny” sierżanta Sołyszki ma, per analogiam, służyć ironicznemu zakwestionowaniu wartości historiozoficznej naszego, polskiego: „Paprosiński wybaczał mu to łatwo, dostrzegał bowiem w stanowisku Ukraińca karykaturę pewnych poglądów grasujących wśród jego rodaków w okresach klęsk narodowych” (*Wp*, 57). A to już jest pocisk wymierzony w Sienkiewiczowską wersję romantyzmu, w zasadę ku pokrzepieniu serc. Aczkolwiek stosunek Rembeka do Sienkiewiczowskiej tradycji batalistycznej jest ambiwalentny. Wskazano już na posłużenie się wzorem autora *Trylogii* w konstrukcji pojedynków frontowych; „kult wodza”, generała Żeligowskiego, jest wiernym odwzorowaniem kultu Jeremiego Wiśniowieckiego (w akcesoriach — wznosząca się nad generałem Nike — dostrzeżemy wpływ *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego), podobnie binarna konstrukcja postaci i sytuacji, z tej wywodzi się tradycji²³. Zbliżony jest stopień identyfikacji narratora z bohaterem, tyle że Sienkiewicz — zgodnie z zasadą autorytatywnego narratora — identyfikował się przede wszystkim z interesami polskiej zbiorowości, a Rembek — znów zgodnie z zasadą „punktu widzenia” — utożsamia się z interesami bohatera prowadzącego (np. *N*, 34, 232). Narrator Rembekowy bardzo rzadko ingeruje bezpośrednio w akcję, jeśli już to czyni, to wyłącz-

²² V. E. Frankl, *Próżnia egzystencjalna*. „Ekspres Informacyjny «Roche»”, *Rocznik* 41, Bazylea 1973, s. 54.

²³ Konstrukcja „podwojonych” bohaterów wykazuje podobieństwa również do konstrukcji postaci bohatera i kontrpartnera w *Entwicklungsroman*. Por. H. Orłowski, *Stereotyp fabularny niemieckiej „powieści rozwojowej” (Entwicklungsroman) okresu mieszczańskiego realizmu [w:] Poetyka i historia*, Wrocław 1968. W *Naganie* Pomianowski — Jarzyński, W *połu* Paprosiński — Ludomski, drugie nazwisko w parze „reprezentuje” kontrpartnera.

nie w celach informacyjnych, dając rzeczowy komentarz do zasięgu rozrzutu eksplodującego pocisku armatniego (*Wp*, 214) lub do strategii nieprzyjaciela (*Wp*, 312), sygnalizując tym swą suwerenność nad światem przedstawionym, której nota bene w przeciwieństwie do Sienkiewicza nie nadużywa. Różnica zasadnicza między Sienkiewiczem a Rembekiem leży w ich stosunku do śmierci. Autor *Krzyżaków* czyni z śmierci misterium, śmierć bohaterów ma wymiar sakralny i eposowy, gdy dla autora *Nagana* jest istotna wyłącznie z perspektywy życia, jako sytuacja graniczna, natomiast zjawisko śmierci nie interesuje go, desakralizuje i demistyfikuje „symboliczny” wymiar śmierci. Nikt nie słyszy samobójczego strzału Pomianowskiego, nikt nie zauważa śmierci Paprosińskiego. Manifestacją wartości jest życie (pojmowane jako byt-ku-śmierci), a nie śmierć. Widzieć w tym trzeba opozycję generalną. Nic to, iż Rembek posługuje się pewnymi chwytami Sienkiewicza, obca jest mu zasadniczo postawa wobec życia autora *Bez dogmatu*. Bo różnica stanowisk wobec śmierci jest naprawdę różnicą stanowisk wobec życia.

Szukając związków Rembeka z polską tradycją literacką wskazać należy na *Wesele* Wyspiańskiego. W *Naganie* ukazuje żołnierską zabawę — złączyli się w tańcu żołnierze pochodzący z różnych regionów geograficznych i społecznych. Pomianowski odniesie ją do tamtej, bronowickiej, i określi mianem „polskiego wesela zjednoczenia” (44—5); z kolei *W polu* oczekującą na szturm nieprzyjaciela kompanię przyrówna narrator do weselników czekających na dźwięk złotego rogu (93). O ile obraz drugi stanowi przywołanie per analogiam, o tyle pierwszy ma zasadnicze znaczenie ideowe, wskazuje bowiem na intencje, które przyświecały ówczesnym kierowniczym organom państwa: armia i toczone przez nią walki miały integrować młodzież wywodzącą się z różnych zaborów, kultur i grup społecznych w jednolitą polską społeczność. Rembek — mimochodem? — ujawnił tu ważki aspekt ówczesnych wydarzeń, pokazał jak zza patriotycznych frazesów wyziera socjotechnika, traktująca wojnę w kategoriach eufunkcjonalności społecznej. Militarne powinności armii ustępują powinnościom społecznym. Solidarystyczny mit społeczny zespolony z Jüngerowską mistyką żołnierską miał dać w efekcie nową jedność narodową użyźnioną wspólnie przelaną krwią.

Powieści Rembeka ujawniają autora mocno zakorzenionego w literaturze, o sporej samoświadomości teoretycznej. Pisarz ten traktuje „cudze głosy” z należną im rewerencją, wprowadza w swój tekst z pełnym rozeznanie kontekstu. Charakterystyczna jest dlań swoboda korespondencji z tekstem cudzym, nastawienie na dialog, zarazem wyczucie autonomii tekstu literackiego, aspektu literackości. Świat rzeczywisty podlega za pośrednictwem przez literaturę, wpisany jest w generowany przez nią porządek. W *Naganie* przybierze to postać bezpośredniego dialogu z odbiorcą (por. 166—7) oraz dialogu z tradycją (Kraśnicki marzący o umie-

raniu w stylu księcia Józefa, generała Sowińskiego, czy załogi reduty Ordona, s. 156; Sztajnbach, który nie okazał się materiałem na Leonidasa, s. 176), natomiast *W polu* charakter refleksji autotematycznej: jak to opisać? (221, 433) oraz konfrontacji obrazu literackiego z rzeczywistością wojny (130, 182—3, 196, 208, 327) — konfrontacja ta wypada zawsze na niekorzyść idealizującego obrazu literackiego; Rembek przywołuje cudze wyobrażenia, utarte frazesy „literackiego obrazu wojny” — polemicznie. Ukazuje nie tylko ich „kłamliwość”, lecz również to, że oswajają one z wojną, czynią z niej pasjonujące widowisko: „ta zabawa w śmierć nie mogła robić poważnego wrażenia na widzu” (N, 102), skomentuje narrator obraz bitwy skojarzony z wczesnymi burleskami filmowymi. Wojna jawi się więc jako „problem do opisania”, jako problem literacki.

Tak oto doszliśmy do Rembekowej „filozofii kultury”. Zbudowana jest ona na nietzscheańskiej zasadzie negatywizmu: obnażenia fałszu, umowności i pozorności kultury „oficjalnej”, konfrontowanej z „istotą rzeczy”. Analizując opozycję Erosa (jako czynnika konstruktywnego) i Tanatosa (czynnik destruktywny), Rembek stwierdza, iż stanowią one „w rozmaitej formie jedyną treść przeżyć każdej świadomej istoty. Zdawało mu się, że wydarł tym odkryciem tajemnicę rządów Boga nad światem i zaczął myśleć o Nim z nienawiścią zbuntowanego niewolnika” (Wp, 128). Cytat ten obrazuje przejrzyste teleologię powieści: uparte dążenie do wydarcia Tajemnicy, do odebrania jej Bogu, do ograniczenia zakresu terra incognita, tyle że dążeniom tym przypina się etykietkę niewolniczego buntu. Podmiot poznający i przedmiot poznawany rozdziela cezura kompetencji: człowiek jest wasalem, który tylko próbować może rozpoznania swej sytuacji, ale jego los uzależniony jest w pełni od woli suwerena-Boga, sytuacja człowieka jest więc „sytuacją niemożliwą”: wie, ale nie może. Konkluzją tego rozumowania jest pojęcie kultury jako zespołu „odwiecznych umownych kłamstw (...) Wszędzie i zawsze jedni kłamią świadomie dla interesu, a inni z lenistwa, snobizmu czy tchórzostwa. Na tym stoi świat. Tak samo przedstawia się sprawa z wojną i jej romantyzmem niebezpieczeństwa, odwagi i poświęcenia” (Wp, 220). W imię demaskacji zaatakowane zostaną uczucia wojennej przyjaźni, która okazuje się tylko „narzuconą formą współżycia ludzi, skazanych na jednakową dolę” (Wp, 281). Dopiero głębsze wtajemniczenie w wojnę (a tutaj oznacza to: w świat) pozwala Paprosińskiemu dostrzec wagę konwencji, tego, iż kultura nie jest wyłącznie dziedziną „tłumienia naturalności” (por. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*), ale przede wszystkim sferą człowieczeństwa. „Czymże jest kultura? Jest nią suma tego wszystkiego, co narosło w człowieku na biologii (...) Jest sztuczna? — Tak! Bo jest sztuką, bo jest tworem człowieka. Czysto ludzkim i jedynym ludzkim tworem. Więc człowieka szukać gdzie? Tylko w niej! Poza nią nie ma człowieka! Jest

tylko biologia! Jest tylko zwierzęcy gatunek «homo»²⁴. Świat konwencji jest sztuczny i kłamliwy, ale ludzki, tym bardziej ludzki, im bardziej sztuczny. Dzięki wojnie zrozumie Paprosiński potrzebę konwencji, jej konieczność.

Człowiek jest takim, jaką maskę przywdzieje przed wejściem na scenę życia. To, co pod maską, jest tylko cuchnącą kloaką instynktów, pożądań i wiecznego lęku (Wp, 350).

Tak, być może nieoczekiwanie, znaleźliśmy się w kręgu najistotniejszych zagadnień lat trzydziestych, w kręgu dyskusji o kulturze, osobowości, autentyczności, w kręgu refleksji nad sensem człowieczej egzystencji i sposobem bycia człowiekiem. Rembek znalazł się w tej dyskusji nie po stronie „demaskatorów” kłamstw kultury, lecz po stronie tych, którzy pragnęli autentyczności człowieka, tzn. jego samowiedzy i akceptacji swego miejsca w świecie. Kryterium „użyteczności człowieka” stanowić dlań winno postępowanie zgodne z nakazami sumienia (Wp 409). W tym wielkim sporze, którego „bohaterem” była alienacja, wyodrębniły się trzy stanowiska: 1. Analiza przejawów alienacji (najgłębiej wyraził ją Gombrowicz), 2. Postulat dezalienacji (głoszony przez marksistów, najgłębiej wyrażony przez Brechta), 3. Postulat „ocalenia wartości” (w tej grupie mieści się stanowisko między innymi Rembeka). Stanowisko pierwsze określimy jako *apolityczne*, drugie jako *rewolucyjne*, zaś trzecie jako *konserwatywne*.

Nie ma absolutnego, ahistorycznego pojęcia postępu, reakcji czy konserwatyzmu, aktualizują się one zawsze w odniesieniu do konkretnych warunków. En bloc powiedzieć można, iż dla mentalności konserwatywnej charakterystyczne jest, że „akcent pada tu, przeciwnie niż w utopii liberalnej nie na powinność, ale na to, co jest (...) Uwaga jest tu zwrócona ku przeszłości, przeszłość jest potencjalną terażniejszością. Wszystko zatem, co istnieje, ma pozytywną wartość, ponieważ rodziło się stopniowo i z nieuniknioną koniecznością”²⁵. W perspektywie lat trzydziestych, w przededniu zagłady, konserwatywny postulat „ocalenia wartości” posiadał swoją wagę, był głosem za kulturą i człowieczeństwem, a przeciw nadciągającemu barbarzyństwu.

²⁴ I. Fik, *Miny trudne i miny łatwe*, loc. cit., s. 186.

²⁵ A. Folkierska, *Mentalność a ideologia i światopogląd jako dwa aspekty świadomości społecznej w wybranych koncepcjach socjologicznych* [w:] *Osobowość w społeczeństwie i kulturze*. „Studia Pedagogiczne” XXX, Wrocław 1974, s. 26; por. M. Szpakowska, *Pewność i wątpliwość. Uwagi o prawicowym i lewicowym sposobie myślenia*. „Student” 1973, nr 2.