

Ewa Frąckowiak

W kręgu "Kamienego świata" Tadeusza Borowskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 53/4, 451-476

1962

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

EWA FRĄCKOWIAK

W KRĘGU „KAMIENNEGO ŚWIATA” TADEUSZA BOROWSKIEGO

Wstęp

Wejście Tadeusza Borowskiego do polskiej literatury powojennej było wydarzeniem niezwykle, miało nieledwie posmak skandalu. Debiut prozatorski Borowskiego — mowa o dwóch opowiadaniach drukowanych w „Twórczości” w 1946 r.¹ — był pozbawiony wszystkich cech, jakie się zwykle z tym terminem wiązać. Borowski zaprezentował się jako pisarz już całkowicie ukształtowany, a deformacja rzeczywistości, jaką proponował, była wyrazem świadomie przyjętych założeń ideowych i artystycznych. Powyższą tezę zdaje się potwierdzać fakt, że największe osiągnięcia Borowskiego jako prozaika leżą właśnie na linii wytyczonej przez te dwa opowiadania.

Ów posmak skandalu — napaści ze strony prasy katolickiej oraz mylne odczytanie Borowskiego przez krytyków prasy, jak się wtedy mówiło, lewicowej — został spowodowany zupełnie odmiennym, niezwykle odważnym i z całym poczuciem odpowiedzialności dokonanym przez Borowskiego rozrachunkiem z rzeczywistością obozową.

Inna rzecz, że okres tuż po wojnie, gdy w twórczości dającej świadectwo dopiero co zamkniętej epoce górowały tendencje martyrologiczne, nie sprzyjał wystąpieniu prozy typu Borowskiego. Było to niewątpliwie stanowisko, które wymagało czasu, zgodnie z tym, co się mówi o fidge i tytoniu w trzeciej części *Dziadów*, a co poświadczają niedawne entuzjazmy nad opowiadaniem Ryszarda Kozińskiego *Trzeba głęboko oddychać*². Opowiadanie to, uważane za ewenement literacki, nie dodaje w swym spojrzeniu na obóz nic ponadto, co miał odwagę powiedzieć Borowski piętnaście lat temu.

¹ T. Borowski, K. Olszewski, *Dzień na Harmenzach, Transport Sosnowiec—Będzin*. „Twórczość”, 1946, z. 4. Jak się okazało później, autorem obu tekstów był Borowski.

² R. Koziński, *Trzeba głęboko oddychać*. „Twórczość”, 1961, z. 7.

Jarosław Iwaszkiewicz oceniając po tych piętnastu latach tragicznie niepełną twórczość Borowskiego pisze:

Borowski na zawsze zostanie autorem nowel obnażających całe upodlenie obozów koncentracyjnych. Reszta pism jego, poczynając od *Kamiennego świata*, to już jest ów potrząskany cmentarz złudzeń³.

Kamienny świat, ten cykl krótkich opowiadań, które zgodnie z życzeniem autora należy traktować jako jedno opowiadanie, nie od strony formalnej oczywiście, jest nierozzerwalnie związany z opowiadaniem oświęcimskimi. Nie sposób właściwie ocenić, nie tylko z historycznoliterackiego punktu widzenia, twórczość Borowskiego pomijając ten utwór, który usiłuje dać syntezę doświadczenia, jakie ukształtowało postawę twórczą pisarza.

Charakterystycznym zjawiskiem jest fakt, że w stosunkowo obfitej, jak na tak młodego twórcę, bibliografii wystąpień krytycznych poświęconych twórczości Borowskiego tak znikomą ilość zajmują pozycje dotyczące *Kamiennego świata*. Wokół tego utworu nagromadziło się wiele, dziś już zupełnie przebrzmiałych, nieporozumień, na co nie bez wpływu pozostały autointerpretacyjne sugestie samego pisarza⁴. Wiktor Woroszyński, autor jedynej próby monograficznego ujęcia twórczości Borowskiego, pisze o *Kamiennym świecie*:

Chyba żadna z książek Borowskiego nie budziła tyle zdziwienia i niepokoju, co ta. Trudności interpretacji skłaniały krytyków do wypowiedzania zdań bardziej zawyżonych aniżeli cokolwiek znaczących. Niewątpliwie: ciężka, zągęszczona atmosfera książki kazała się domyślać nowych i bynajmniej nie zwycięskich szamotań z osaczającym pisarza pesymistycznym obrazem świata. Zapewne te właśnie dwie przyczyny uwarunkowały widoczną (i nie przemijającą po dzień dzisiejszy) niechęć czytelników do *Kamiennego świata*. Ale, biorąc je oczywiście pod uwagę, jako pewne strony skomplikowanego zagadnienia, wciąż jeszcze nie wychodzimy ze strefy mglistych domysłów i wrażeń, wciąż jeszcze klucza do trudnego cyklu Borowskiego nie posiadliśmy⁵.

Kamienny świat zajmuje szczególne miejsce w twórczości Borowskiego ze względu na to, że jest — mówiąc najprościej — wyrazem poglądów autora na literaturę, a dokładniej: na relację literatura — rzeczywistość.

I tutaj należy szukać źródła nieporozumień związanych z owym opowiadaniem „złożonym z dwudziestu samodzielnych części” i zawie-

³ T. Borowski, *Pożegnanie z Marią i inne opowiadania*. Warszawa 1961, s. 6.

⁴ Por. artykuł T. Borowskiego o *Rozmowy* („Odrodzenie”, 1950, nr 8), będący włączeniem się w nurt rozrachunków pisarzy z samymi sobą po zjeździe szczecińskim.

⁵ W. Woroszyński, *O Tadeuszu Borowskim, jego życiu i twórczości*. Warszawa 1955, s. 64.

rającym „polemikę z cudzymi postawami pisarskimi” (2, 259)⁶. Chodzi mianowicie o to, że zwracano za mało uwagi na podstawową, polemiczną funkcję *Kamiennego świata*, że wnioski płynące z cyklu uogólniano zbyt szeroko: odnoszono do filozofii i postawy autora wobec świata⁷, podczas gdy kompromitacje dokonane w *Kamiennym świecie* odnoszą się nie bezpośrednio do samej rzeczywistości, lecz do sposobów jej ujmowania przez utwór literacki, a poczynione są w imię tej rzeczywistości.

Kamienny świat traktuje więc o życiu widzianym poprzez literaturę, a tak rozumiany jest podsumowaniem dotychczasowej twórczości Borowskiego, wyciągnięciem wniosków, wytłumaczeniem zajmowanej przez niego postawy twórczej, niejako, mówiąc metaforycznie, komentarzem do tej twórczości. Jeżeli mówiono o *Kamiennym świecie*, że w tym utworze Borowski doszedł do granic swego pisarstwa, że dalej po tej linii iść nie można, to jest to słuszne stwierdzenie tylko wówczas, gdy za jego przesłankę przyjmujemy wymieniony wyżej charakter cyklu. Utwór kompromitujący literackie schematy ujmowania rzeczywistości można napisać tylko raz i w tym sensie jest on zebraniem pewnego etapu doświadczeń pisarskich i wyrazem postawy pisarza.

Kamienny świat powstał w ciągu jesieni 1947. Świadczą o tym zwieźzenia Borowskiego w związku z pracą nad cyklem, poczynione w listach do Wandy Leopold⁸.

Pierwotna koncepcja utworu była zupełnie inna. Cykl miał nosić tytuł „Wielkie zmęczenie”. Borowskiemu chodziło o „zagadnienie nowej wojny i naszego do niej stosunku”⁹. Już wcześniej, bo w lipcu 1947, Borowski drukuje w „Odrodzeniu” trzy z opowiadań, które później wejdą do cyklu, a mianowicie *Odwiedziny*, *Pokój*, *Zaliczkę*. W liście z lutego 1948 donosi: „skończyłem moje krótkie opowiadania, z których parę Ci wysyłam”¹⁰.

⁶ Sformułowanie z przedmowy do *Kamiennego świata*. W: T. Borowski, *Utwory zebrane*. T. 1—5. Warszawa 1954. Ponieważ wszystkie cytowane fragmenty tekstów Borowskiego, jeżeli ich źródło nie zostało podane inaczej, pochodzą z tego wydania, lokalizację ich podajemy obok w nawiasach. Liczba przed przecinkiem wskazuje tom, po przecinku stronę.

⁷ Świadczy o tym np. wypowiedź A. Kijowskiego (*Tadeusz Borowski*. „Życie Literackie”, 1955, nr 24: „*Kamienny świat* stanowi w twórczości Borowskiego nihilistyczną depresję”) lub Woroszylskiego (op. cit., s. 64: „Niewątpliwie: ciężka, zagęszczona atmosfera książki kazała się domyślać nowych i bynajmniej nie zwycięskich szamotań z osaczającym pisarza pesymistycznym obrazem świata”).

⁸ W. Leopold, *Borowski w piątą rocznicę śmierci*. „Nowa Kultura”, 1956, nr 28. We wspomnieniach tych autorka cytuje fragmenty listów Borowskiego o pisanych do niej w latach 1947—1948.

⁹ *Ibidem*, list z 22 X 1947.

¹⁰ *Ibidem*, list z lutego 1948.

W przedmowie do *Kamiennego świata* autor sugeruje, by cykl ten uważać za jedno obszerne opowiadanie, złożone z dwudziestu samodzielnych części. Co wobec tego stanowi o jedności zbioru? Przypomnijmy znowu słowa autora:

Oddałem to do „Kuznicy”, Stefan ma wojować ze swoim personelem, żeby drukowali, bo tam pełno aluzji do postaw pisarskich Hertza, Dygata, Rudnickiego, Ważyka, taka malutka rozprawka z zakłamaniem¹¹.

Aby ocenić to skromne sformułowanie autorskie należy przyrzeć się bliżej *Kamiennemu światu*, który jest utworem skomplikowanym tak myślowo, jak i formalnie, rozgrywającym się na wielu planach.

W przedmowie do opowiadań czytamy:

Niektóre z tych krótkich opowiadań są tylko realistyczne, niektóre są błahe, inne zawierają polemikę z cudzymi postawami pisarskimi. Adresy polemiki wskazują dedykacje, ale nie wszystkie. Niektóre są tylko grzecznościowe. [2, 259]

Plan pierwszy utworu to skondensowane, doskonale zbudowane nowelki. Jedne realistyczne w znaczeniu: przedstawiane w nich zdarzenia mogły mieć miejsce naprawdę; drugie błahe, tzn. też realistyczne w powyższym znaczeniu, tyle że tematycznie nie dotyczą spraw zasadniczych; wreszcie te zaopatrzone w dedykacje — niektóre są „realistyczne”, inne „błahe”.

W tej sytuacji jest oczywiste, że o jedności poszczególnych opowiadań stanowi drugi plan — identyczny ładunek myślowy, który jak podziemna rzeka płynąc poprzez wszystkie opowiadania tworzy głębszy nurt utworu, jego uogólnienie. Bowiem każda z części *Kamiennego świata* wymową zawartych w niej zdarzeń kompromituje jakieś ogólnie przyjęte schematy ujmowania rzeczywistości, schematy niewątpliwie wygodne, które jednak rzeczywistość tę upraszczają i zakłamują.

Podejmując niewdzięczne zadanie odkłamania Borowski postępuje, *toute proportion gardée*, jak nauczyciel, który mówiąc na lekcji polskiego, o metaforze tłumaczy dzieciom, że „słońce wschodzi” jest właśnie metaforą. Rzecz niby oczywista, ale czasami warto ją sobie uzmysłowić.

Demaskujący stosunek wobec konwencji literackich miał u Borowskiego swoistą genealogię. Decydująco zaważyły w tym przypadku przeżycia obozowe pisarza. Są to rzeczy tak znane i oczywiste, że truizmem wydaje się ich wspomnianie. Przeżycia wojenne i obozowe były wspólne całemu pokoleniu. Ale z drugiej strony jedynie Borowski, co w konsekwencji zadecydowało o „inności” jego prozy w stosunku do całej reszty literatury mającej za przedmiot czasy pogardy, potrafił

¹¹ *Ibidem*, list z 18 I 1948. Podkreślenie E. F.

z doświadczenia tego wyciągnąć krańcowe i ostateczne wnioski. Wnioski, od których nie mógł się wyzwolić i które raz na zawsze zdeterminowały jego twórczość.

Wrażliwy, obracający się w świecie myśli, uczuć i kulturalnej tradycji młody poeta, który widział współczesny mu świat w wymiarach spełniającej się Apokalipsy, został straszliwie oszukany. I nie chciał być oszukany po raz wtóry. Stąd bierze się mądre cwaniactwo i pozorny cynizm narratora jego opowiadań, któremu świat przedstawia się przerażliwie prosto i jasno:

Cały świat jest jak obóz: słaby pracuje na mocnego, a jeśli nie ma siły lub nie chce pracować — niech kradnie albo niech umiera. [5, 9]

Borowski przeżył obóz i dokonał brzemiennego w skutki dla swej dalszej drogi pisarskiej odkrycia: cywilizacja, kultura, sztuka nie pomagają człowiekowi, lecz służą jego zagładzie, ponieważ nie są nosicielkami prawdy. Prawdziwe jest tylko ludzkie cierpienie, żądza życia i strach przed śmiercią.

Doświadczenia tego nie sposób wykreślić. Świata powojennego nie można mierzyć wartościami sprzed dni zagłady. Nie można żyć dalej, jakby nic się nie stało. Tak więc krańcowa sytuacja, w której człowiek w każdej chwili był konfrontowany ze śmiercią, spowodowała redukcję wszystkich moralnych i kulturalno-cywilizacyjnych wartości, które nie wytrzymały jej próby. Literatura, która te zredukowane wartości reprezentuje, zostaje poddana zarzutowi kłamstwa.

Co prawda mógłbym również kłamać, używając odwiecznych sposobów, które literatura przyzwyczała się stosować, aby udąć, że wyraża prawdę, ale na to nie mam wyobraźni. [5, 20]

— stwierdza ironicznie narrator w opowiadaniu *Faszyści*.

Doświadczenie obozu doprowadziło więc do jednolicie zarysowanego stosunku wobec rzeczywistości. Tu nastąpiło obalenie wszystkich mitów związanych z kulturą i cywilizacją, co w konsekwencji spowodowało powstanie programu artystycznego: kompromitowanie legend, w które obrasta historia, a więc tom *Pożegnanie z Marią*, a także kompromitacja metod powstawania tych legend i jej twórców, a więc *Kamienny świat*

W poszukiwaniu „pierwiastka pałubicznego”

1

Irzykowski pisze w *Pałubie*:

Pierwiastek pałubiczny polega między innymi na inkongruencji (nieprzystawianiu) obrazu w duszy, myśli, fantazji, teorii z odnośną rzeczywistością. Aby głębiej odczuć działanie pierwiastka pałubicznego, trzeba stosunkować

się do życia, wybiegać poza nie myślą, mieć plany pojmowania lub kształtowania go, wyrosłe czasem do tzw. *idées fixes* lub mieć choćby jakieś żywej, osobiściej odczute szablony — wtedy nawiedza nas ten gość, skryty, niepożądany, wyrzucany za drzwi, gość, którego biletu nie kładzie się na tacy¹².

Jego niezwykła powieść eksperymentalna to nieustanne wyluskiwanie tego pierwiastka z grubych otoczek psychologicznych i literackich kłamstw i konwencji. Wstrętne, brutalne Kseńka-Pałuba symbolizuje Boginię Rzeczywistości i jakże daleka jest od dziecinnych marzeń i wyobrażeń Pawełka Strumieńskiego. Rzeczywistość umyka wszelkim schematom, a jej kult polega na dążeniu do prawdy poprzez demaskowanie tych schematów.

Była już mowa o tym, że *Kamienny świat* demaskuje konwencjonalizm literackich ujęć w imię prawdy rzeczywistości. Cykl ukształtowało krytyczne spojrzenie na polską literaturę powojenną. Ta „mała rozprawka z zakłamaniami” została dokonana w imię uczciwości postaw pisarskich. To był punkt wyjścia. Krótkie opowiadania *Kamiennego świata* mają powtarzający się rytmicznie schemat. Poprzez opis, dialog czy układ zdarzeń autor konstruuje wywód myślowy, z którym na pozór się zgadza, by w poincie przeprowadzić jego kompromitację, zaskakując czytelnika. Na *Kamienny świat* składają się opowiadania „przewrotne”. Najzwyklejsze sprawy zyskują nowy, niespodziewany akcent. Każde z opowiadań jest niespodzianką, która zawarta jest w poincie.

Należy przedstawić poszczególne plany przeprowadzonych przez Borowskiego kompromitacji, podbudowane wypowiedziami i sądami teoretycznymi autora, które ukażą proces kształtowania się polemicznej postawy pisarza w *Kamiennym świecie*.

Persyflażowy charakter cyklu ukształtowało przede wszystkim przeświadczenie Borowskiego, że literatura zajmująca się artystycznym przetworzeniem okupacyjnej grozy daje jej schematyczny, nieprawdziwy obraz.

W pierwszym rzędzie Borowski-materialista nie mógł się zgodzić z idealistyczną koncepcją świata i losu ludzkiego, jaką prezentują utwory pisarzy katolickich. Pod ich piórem okupacyjny świat zmienia się, zdaniem Borowskiego, w nierzeczywistą krainę czarów, w której „świat nadprzyrodzony rządzi rzeczywistością, rzeczy boskie są ważniejsze niż ludzkie poczynania, sens życia mierzy się wartościami nadprzyrodzonymi, niesprawdzalnymi i wiele trzeba samozaparcia, aby w nie uwierzyć” (4, 46).

Najdrastyczniejszy przykład skrzywienia obrazu spowodowanego boską, nadprzyrodzoną motywacją postępowania człowieka stanowi w dziedzinie literatury obozowej relacja oświęcimska Kossak-Szczuc-

¹² K. Irzykowski, *Pałuba*. Warszawa 1957, s. 186.

kiej, w której obóz był karą za grzechy, a jednocześnie okazją do zbiorowej ekspiacji. Podobnie w sferę moralnej ekspiacji przenosi sens i znaczenie powstania warszawskiego Jan Dobraczyński, jak to wykazuje Borowski w recenzji z jego książki *W rozwalonym domu*. Recenzja ta, znacząco zatytułowana *W oczach i uszach Courts-Mahlerowej*, zapożyczona jest w równie znaczące motto z Plauta: „poeta w ręce wzięwszy tabliczki szuka takich rzeczy, co ich nie ma na świecie, a przecież znajduje i prawdziwie równym czyni — to, co wręcz nakłamię” (3, 32). Pisze w niej Borowski o Dobraczyńskim i jego książce:

Poświęcił ją Warszawie i jej obrońcom — w istocie jednak, przemieszawszy podniosłe elementy uczuciowe i bardzo oryginalne poglądy etyczne z niewybredną akcją, zamiast powieści o gorzkiej akcji powstania stworzył utwór, w którym motywy zaczerpnięte z Mostowicza i Courts-Mahlerowej przesiąknięte są atmosferą znaną nam z dziesiątków mniej lub bardziej literackich reportaży z tragicznych wypadków warszawskich. [3, 32]

Przypomnijmy jeszcze, że przedmowa do *Kamiennego świata* zadedykowana jest właśnie Janowi Dobraczyńskiemu.

Innemu pisarzowi katolickiemu, już z pokolenia Borowskiego, Wojciechowi Żukrowskiemu, zadedykowane jest jedno z opowiadań cyklu *Lato w miasteczku*.

Z okazji wojennych opowiadań Żukrowskiego zawartych w tomie *Z kraju milczenia* napisano wiele o zmyśle epicznym tego autora, o witalizmie i zmysłowości jego opowiadań oraz o szkaplerzykowej religijności rodem z Sienkiewicza¹³. Przeżycia religijne nie są u Żukrowskiego sprawą psychologii, lecz gestów¹⁴. Borowski wprowadza lekki niepokój w ten jednoznacznie religijny, bez cienia wątpliwości świat Żukrowskiego. Jego pogodnie złośliwe opowiadanko, a właściwie, jeżeli już jesteśmy w sferze zagadnień religijnych, przypowieść, przedstawia młodego księdza, który spaceruje po ogródku swojej plebanii czytając brewiarz. Nie zwraca żadnej uwagi na gwar dochodzący z placyku obok plebanii, gdzie roztarasowali się wędrowni cyrkowcy. Ale... Jest tylko w ascetycznej postawie młodego księdza jedno ale. Otóż od czasu do czasu zwraca wzrok ku galeryjce na piętrze, gdzie „wisiały półkolem przejrzyste i powiewne, różnobarwne — seledynowe, karminowe,

¹³ K. Wyka, *Pogranicze powieści*. Kraków 1948. Zob. rozdział *Wszystkie lata okupacji*. — W. Mach, *Kwitające krzyże*. „Twórczość”, 1946, z. 6.

¹⁴ Sprawę tę omawia Wyka w *Pograniczu powieści*. Pisze tam (cyt. za: K. Wyka, *Szkice literackie i artystyczne*. T. 2. Kraków 1956, s. 40—41): „Jest to religijność całkowicie fideistyczna, zamknięta w systemie katolickich znaków religijnych, gestów wewnętrznych, ich bezpośredniego wpływu na konkretne sytuacje życiowe, wpływu, w jakim zupełnie jest nieobecna skomplikowana więź metafizyczna czy etyczna. [...] Religia w stanie codziennej i użytkowej oczywistości. [...] Religijność absolutnie tradycyjna, a już najbardziej tradycyjna w sferze literatury”.

niebieskie i czarne części damskiej bielizny: koszule, staniczki, pizamy i pończoszki, — i, jakby ktoś w nich przebierał dla zabawy, kołysały się łagodnie na sznurze, potrącane ciepłym wiatrem” (2, 294). A więc kompromitacja jednolitego, spokojnego schematu religijności Żukrowskiego, wskazanie na pęknięcia, rysy i skazy, jakie na nim kreśli — „Bogini-Rzeczywistość”.

Jeżeli główną przyczyną niegodzenia się Borowskiego z twórczością pisarzy katolickich były dzielące go różnice światopoglądowe, to dla innych racji oceniał krytycznie związaną z wojną literaturę, której twórcami byli pisarze przekonań lewicowych.

Była to po pierwsze naiwna i upraszczająca praktyka ostrego rozgraniczania postaci, a zarazem wyrażanego przez nie ładunku wartości na negatywe i pozytywne, jak w westernie. W jednym z listów do Wandy Leopold pisze Borowski:

Całe święta przesiedziałem albo w Łodzi, albo w Zakopanem na brudnej robocie — dialogi do filmu spartolonego przez Kotta i Żółkiewską o drukarni, oczywiście AL-owskiej i oczywiście bohaterkiej, ani jednego słowa prawdy, ani jednego prawdziwego człowieka¹⁵.

Następnie mitologizowanie, a tym samym odrealnianie pewnych zagadnień, np. motywu śmierci, bohaterstwa, konspiracji.

Zarzut mitologizowania śmierci stawia Borowski Adolfowi Rudnickiemu. Nad sprawą kompromitacji w *Kamiennym świecie* postawy Rudnickiego wypadnie zatrzymać się dłużej. Zadekowane jest mu opowiadanie *Człowiek z paczką* — historia chorego Żyda, „doświadczonego lagrowca”, który został przy pierwszej selekcji, chociaż był „prominentem”, wyznaczony do gazu. Jako doświadczony lagrowiec nie mógł się ludzić, mimo to do ostatniej chwili trzymał w rękę paczkę, w której mieścił się jego cały obozowy majątek: para butów, łyżka, ołówek i jakieś wiktuały. Narrator dziwi się tak nierozsądnemu w obliczu śmierci przywiązaniu do tych smutnych resztek ziemskiej własności. Rozmawiający z nim Doktor sugeruje, że człowiek nigdy nie godzi się ze śmiercią, do końca ma nadzieję, że coś jej zapobiegnie. Przeznaczonych do gazu Żydów wrzucono nagich na auta ciężarowe. Ludzie ci płacząc i złorzeczając odjechali z obozu. Następuje pointa opowiadania:

Nie wiem dlaczego, mówiono później na lagrze, że odjeżdżający do gazu Żydzi śpiewali po hebrajsku jakąś wstrząsającą pieśń, której nikt nie mógł zrozumieć. [2, 273]

Opowiadanie to jest doskonałym w swej surowości i syntetycznym skrócie zobrazowaniem schematu powstawania legendy.

¹⁵ Leopold, *op. cit.*, list z lutego 1948.

Skonfrontujmy *Człowieka z paczką* z jednym z najbardziej reprezentatywnych opowiadań Rudnickiego z tomu *Szekspir*, a mianowicie z *Wielkim Stefanem Koneckim*. Oto pokrótce fabuła opowiadania: Stefan Konecki, pisarz, przed wojną poglądów skrajnie prawicowych, ukrywał swe żydowskie pochodzenie — naprawdę nazywał się Kon. Ukrywał, to za mało powiedziane — był synem marnotrawnym, bo wyparł się swego narodu. W czasie okupacji wpadł w ręce Gestapo. Odesłano go do Lwowa, a stąd do obozu. Konecki uciekł z obozu, resztkami sił dowlókl się do swego pięknego mieszkania we Lwowie. Syn marnotrawny powrócił, bo oto jak kończy się opowieść o Stefanie Koneckim:

Teraz usłyszałem wreszcie jego tak przeze mnie upragniony głos — piosenkę. Stefan Konecki śpiewał starą żydowską piosenkę o żydowskiej mełdii, rozpoznawalnej nawet na końcu świata; obozy kaźni, obozy śmierci rozbrzmiewały wieloma takimi pieśniami. Równocześnie czułem, iż ktoś stoi w drzwiach. Odwróciłem się. Istotnie, stał tam milicjant ukraiński:

Jude — rzekł do mnie — wskazując wielkiego Stefana Koneckiego, wielki pseudonim literatury naszej drugiej niepodległości.

Jude — powtórzył i zaśmiał się grubo¹⁶.

Ukazanie sensu kompromitacji postawy Rudnickiego dokonanej przez Borowskiego w *Kamiennym świecie* ograniczymy w dalszym ciągu tylko do konfrontacji wypowiedzi pisarskich.

Oto jak rozumie posłannictwo literatury Rudnicki:

Pierwszy i główny cel literatury: dotrzeć do tego, co w człowieku wielkie, podniebne. Innego celu poza ściganiem wielkości w człowieku literatura nie powinna mieć¹⁷.

Przypomnijmy, że opowieść o Koneckim zatytułowana jest *Wielki Stefan Konecki*.

Gdy pałą się w czasie powstania mury getta, czarna kobieta z etiudy prozaicznej¹⁸ *Wielkanoc* mówi do narratora:

Żeby to choć ktoś napisał. Wzniósł wysoko pod słońce, dał świadectwo ich życiu i temu nieludzkiemu i tak pięknemu ich końcowi. Jeśli jeden pozostanie, niechby on to w Biblii napisał. Żeby ludzie zza siódmego morza przyjeżdżali pod te mury — i tak płakali jak my dzisiaj¹⁹.

Na te deklaracje pisarskie Borowski, bardzo trafnie oceniając idee pisarstwa Rudnickiego związanego z latami wojny, odpowiada:

Rudnicki jest dziś namiętnym ideologiem Żydów, pozwala im odbudować wiarę w siebie, jako w naród i w ludzi, dlatego typowość losów jest u niego

¹⁶ A. Rudnicki, *Szekspir*. Warszawa 1949, s. 61.

¹⁷ A. Rudnicki, *Niebieskie kartki, ślepe lustro tych lat*. Warszawa 1958, s. 18.

¹⁸ Terminem tym określa utwory Rudnickiego z tomu *Szekspir Wyka w Pograniczu powieści*, rozdz. *Funkcja solidarnej pamięci*.

¹⁹ Rudnicki, *Szekspir*, s. 205.

ciem, wyjątkowość — wybija się na plan pierwszy. Według fałszywej, ale efektownej formuły chrześcijańskiej Rusinka w dyskusji nad *Etapem*: „Jeden dobry człowiek okupił ohydę Oświęcimia”. Adolf uważa, że najlepszym lekarstwem na faszyzm jest pokazać piękność umierających przez niego (przez co zaciemnia sam mechanizm faszyzmu — jeżeli ludzie byli tacy, to jak możliwe było to — co się stało?)²⁰.

Rudnicki w prozie okupacyjnej broni godności człowieka, a tym, co godność tę mogło obronić najbardziej, była piękna, bohaterska śmierć. Mitologizując, wyolbrzymiając jej często jakże zwykły, ludzki wymiar Rudnicki spełnia to zadanie pisarza — dać świadectwo czasom minionym — które Wyka w *Pograniczu powieści* nazywa funkcją solidarnej pamięci, a Rudnicki sam określił przytoczonymi wyżej słowami: „żeby to choć ktoś napisał”.

Borowski dekomponuje przebieg myślowo-ideowy martyrologicznej legendy Rudnickiego, powoduje w niej zgrzyt przez sprowadzenie jej do wymiarów, które uważa za rzeczywiste. A więc tym dekomponującym czynnikiem jest to, co za Irzykowskim nazwalibyśmy pierwiastkiem pałubicznym. Pokazuje — do czego moralne przyzwolenie dają mu jego przeżycia oświęcimskie — że w człowieku bardzo silny jest instynkt samozachowawczy, a śmierć nie ma nic z patosu. „To tylko jest zwykłe świństwo”²¹ — jak mówią bohaterowie Hemingwaya.

Kontynuując rekonstrukcję sądów Borowskiego o głównych grzechach literatury czy w ogóle sztuki powojennej tematycznie związanej z wojną, należy wspomnieć o jego recenzji z *Zakazanych piosenek* (3, 37—41). Film *Zakazane piosenki* — rzecz sama w sobie niewinna, ale symptomatyczna: sentymentalna, łzawa, hurrapatriotyczna, psychologicznie niesłychanie naiwna. Szlachetne intencje realizatorów nie ulegają wątpliwości. Borowski jednak surowo a dosadnie pyta: „Po jaką cholere był ten kicz spreparowany?” Rzeczywiście, na *Eroikę* Munka, która w swym antykonwencjonalizmie kompromitującym papierową, „literacką” bohaterskość jest tak bliska postawie Borowskiego, trzeba było zaczekać dobre parę lat.

Błaha recenzja, tak jak i błahe opowiadania *Kamiennego świata*, pozwala na wyciągnięcie niebłahych wniosków: sentymentalizm, krzepienie serc, wszelka romantyczność była najdalsza postawie Borowskiego. Jego domeną była Apokalipsa, a uznanym celem literatury nie budzenie szlachetnych uczuć, lecz bezwzględna, surowa, możliwie najpełniejsza prawdziwość obrazu. W cytowanej właśnie recenzji pisze:

Nie sądzę, aby literatura nasza bez wyjątku trafnie ujmowała obraz minionych lat. Te same problemy są oświetlane z diametralnie różnych stanowisk

²⁰ Leopold, op. cit., list z 23 VI 1948.

²¹ E. Hemingway, *Pożegnanie z bronią*, Warszawa 1957, s. 348.

(powstanie warszawskie, obozy), postawy ideologiczne są najrozmaiciej osądzane (sprawa AK), są zagadnienia i fakty mitologizowane, wyolbrzymiane lub zmniejszane albo wręcz niedostrzegane (choćby brak obrazu struktury gospodarczej GG). Tu bystrzejszą od literatury stała się publicystyka polityczna i gospodarcza, a nagą prawdę ukazuje częstokroć najwymowniej — dokument. Posługując się zarówno materiałem literackim, jak dokumentarnym, jak wreszcie własnymi wspomnieniami — można by pokusić się o stworzenie syntetycznego obrazu życia okupacyjnego, obrazu, w którym by wszystkie elementy były — prawdziwe. [3, 38]

Następnie Borowski poddaje krytyce jakże częsty daltonizm polityczny, nieumiejętność czy cofanie się przed wyciąganiem wniosków z wielkiej lekcji, jaką stwarza ciągle historia. Chodzi mi o ten nurt twórczości Borowskiego, którego najpełniejszym wyrazem jest *Bitwa pod Grunwaldem*. Doświadczenie wojny nauczyło Borowskiego zbyt wiele (inna rzecz, że był wyjątkowo pojętym uczniem), by po jej zakończeniu wołać wraz z innymi: cieszymy się, wojna się skończyła. W powojennym zamieszaniu natychmiast ocenił prawidłowo sytuację w zachodniej Europie. Tak prawidłowo, że przerażająca jest dzisiejsza aktualność jego monachijskich wierszy.

Pierwszym, psychologicznie zrozumiałym, rozczarowaniem Borowskiego po wyjściu z obozu było spostrzeżenie, że mimo wojny cały dawny świat, który do niej doprowadził, wcale się nie zawalił. Spostrzeżenie to świetnie oddaje aluzyjne opowiadanie z *Kamiennego świata* pt. *Opera, opera*. Po wyzwoleniu narrator jest w Niemczech w operze z elegancką i wyperfumowaną Niemką, Słuchają *Fidelia*, wszystko jak przed wojną. Tyle tylko, że Niemka ma wątpliwości, czy jej towarzysz dobrze się bawi. Uporczywie zapytuje: „*Bist du vielleicht böse?*” Narrator — w posesmańskiej kurtce, którą dostał, gdy wychodził z obozu, za pasiak i koszulę z pokrzyw — równie uporczywie odpowiada: „*Aber wo! Warum soll ich denn?*” Cóż innego można było odpowiedzieć komuś, dla kogo wojna niczego nie zmieniła i kto nic nie rozumie.

Dla polskiej emigracji zachodniej, tych żalonych cieni wielkich emigrantów, Borowski ma w swoich środkach pisarskich tylko zjadliwą ironię i szyderstwo. Jej groteskowy wymiar ocenia trzeźwo i bezbłędnie:

Pułkowniku spod Zamościa,
 prowadź pewnie, prowadź prosto,
 z echem piosnki marsz, Dębrowski!
 Z tej niemieckiej ziemi sielskiej
 wejdziem prosto do angielskiej. [1, 160]

W *Bitwie pod Grunwaldem* jest scena pełniąca funkcję metafory politycznej. Amerykański wartownik zastrzelił dziewczynę z obozu dipi-

sów. Przerazonemu porucznikowi narrator odpowiada: „Przez sześć lat strzelali do nas Niemcy, teraz strzeliliście wy, co za różnica?” (2, 206. A tłum zgromadzony nad ciałem dziewczyny skanduje: Ge-sta-po! Ge-sta-po!

Podobnie metaforyczną rolę spełnia opowiadanie z *Kamiennego świata* pt. „*Independence Day*”. Akcja jego rozgrywa się w tym samym obozie dipisów. Były więzień Dachau, ukarany przez Niemców bunkrem za sabotaż polegający na pieczeniu placków kartoflanych, zostaje ukarany tym samym bunkrem za to samo przestępstwo przez nową władzę obozu — Amerykanów.

Naciągnięta do granic prawdopodobieństwa pointa opowiadania wskazuje wyraźnie na jego symboliczny charakter. Opowiadanie to najbardziej z całego cyklu można by, ze względu na spełnioną funkcję metaforyczno-dydaktyczną, nazwać przypowieścią w znaczeniu, jakie temu terminowi nadaje *Biblia*. Zadeedykowane jest „Publicyście Kazimierzowi Koźniewskiemu” jako autorowi wojennych reportaży z alianckich frontów dyplomatycznych, pt. *Rok ziemi obcej* i *Przez dziesięć wojen*, napisanych w beztroskim stylu *roman d'aventures*, z szlachetnym zamiarem przedstawienia, „jak to na wojence ładnie”. Autor tych reportaży ukazuje z równym zapałem zabiegi dyplomatyczne Rządu londyńskiego, organizowanie kontaktu z krajem, jak i uczenie się przez polskich żołnierzy w Szkocji, przy wydatnej pomocy Szkotek, języka angielskiego oraz tęsknotę do kraju — między jednym a drugim *party* — polskich oficerów-lotników w Afryce. Romantyczny i gawędziarski charakter tych wspominek pokrewny jest relacji Wańkowicza o Monte Cassino, o którym w jednym z listów z Monachium Borowski z przekąsem napomyka:

Melchior Wańkowicz niesłuchanie gruby i opowiada wszystkim o Monte Cassino, które zdobywał (z laską w ręce, bo było pod górę)²².

Adres polemiczny jest zrozumiały. W tego rodzaju dokumencie nie było miejsca na jakąkolwiek ocenę, przyporządkowanie ideologiczne czy polityczną refleksję. Autorowi, który w przypadku znalezienia się w obozie dipisów należałoby do tych, którzy urządzają patriotyczne ogniska, prezentuje ujrzany przez siebie ponuro-groteskowy porządek wprowadzony przez polskie władze emigracyjne i nadrzędne — amerykańskie.

Opowiadania cyklu pozbawione dedykacji, a związane z rzeczywistością obozową i końcem wojny, podbudowują i rozszerzają oskarżenia z wyraźnymi adresami.

²² List do H. Bodalskiej. W: A. Małek, *W 10-lecie śmierci T. Borowskiego*. „*Twórczość*”, 1961, z. 8, s. 62.

Odmistyfikowane życie obozowe to opowiadanie *Kolacja* — brutalny skrót obozowej rzeczywistości, jaką kreuja opowiadania z tomu *Pożegnanie z Marią*. Egzemplifikacja spostrzeżenia, że człowiek zagrożony śmiercią nie cofa się przed niczym, aby przeżyć. Świadomie prowokacyjna pointa: narrator nie jadł mózgów rozstrzelanych więźniów, bo nie mógł „dodrapać się na czas” — wymierzona zostaje przeciwko jednostronnie bohatersko-męczeńskiemu schematowi przedstawiania wojennej rzeczywistości. Sprawiedliwość — to akty samowoli w typie „oko za oko” reprezentowane przez *Milczenie* i *Spotkanie z dzieckiem*. Niemcy po wielkiej wojnie to cichy kościółek z otoczonymi czią tabliczkami nagrobnymi esesmanów w *Końcu wojny*.

Wszystko opowiadania przewrotne, rozbijają one schematy i nad każdym z nich można by umieścić jako dedykację wezwanie z monachijskiego wiersza pisarza:

Tłumowi słowem iść na przekór! [1, 187]

2

Następny plan polemiczny cyklu to rozprawa z literaturą nazwaną przez Kazimierza Wykę rozrachunkami inteligenckimi.

W powojennej rzeczywistości, która wymagała od pisarza pełnego zaangażowania i aprobaty dla dziejących się przemian, pisarze usiłując odnaleźć miejsce swego socjologicznego zaszeregowania przeprowadzili, poprzedzoną rachunkiem sumienia, generalną spowiedź ze swej inteligenckości. Postawę inteligencką określa Wyka następująco:

Zagadnienie postawy inteligenckiej powstaje w naszej prozie wówczas, kiedy uczestnicy dokonanego już procesu wyodrębnienia i izolacji inteligenta polskiego podejmować zaczynają próby przeciwstawienia się temu procesowi. Nie mogąc już w dziedzinie faktów społecznych, przynajmniej na obszarze swojej świadomości usiłują stanąć w konkretnym szeregu społecznym²³.

Nurt rozrachunków inteligenckich reprezentują: Dygat w *Jeziorze Bodeńskim* i *Pożegnaniach*, Paweł Hertz w *Sedanie*, Kazimierz Brandys w *Drewnianym koniu* czy Wilhelm Mach w *Rdzy*.

Słusznie zauważa Andrzej Kijowski²⁴, że literatura ta rozgrywała się w kategoriach biograficznych. Znalazło to swój formalny wyraz w narracji prowadzonej w pierwszej osobie czy po prostu w konstrukcji pamiętnika. Bohater jest ofiarą alienacji. Nie wiąże go nic z mieszczańskim środowiskiem, z którego najczęściej pochodzi, w każdym razie na pozór nic. Świat realny oglądany jest poprzez jego psychikę,

²³ Wyka, *Pogranicze powieści*, s. 210.

²⁴ A. Kijowski, *Miniatury krytyczne*. Warszawa 1961, s. 186.

a konflikt polega na dążeniu do przewyciężenia alienacji, którą pogłębia okoliczność, że bohater ten, jak to występuje np. u Dygata, obdarzony jest gombrowiczowską niemożnością. Kijowski pisze o tym bohaterze:

Z plazmy psychologicznej i surowych praw socjologicznej konstrukcji losu ludzkiego ulepiono cierpiętniczą kukłę odchodzącego inteligenta²⁵.

Kukła — to właściwe określenie, zwłaszcza jeżeli chodzi o bohatera stworzonego przez Hertza. Został on skonstruowany tylko po to, by zaprezentować przebieg procesu socjologicznego. Toteż nie ma żadnych cech indywidualnych, wszystko w nim jest typowe, każda jego myśl czy ruch służy ilustracji z góry założonej tezy. Jest to bohater-symbol, bohater-ilustracja. Nie ma mowy, by wzruszał, jak też z drugiej strony nie można jego losu nie zaaprobować. Bezwzględna typowość konfliktu, która obchodzi jedynie Hertza, znalazła wyraz nie tylko w kreacji bohatera, lecz i w rodzaju prozy, jaką zastosował w *Sedanie*. Jest to proza na pograniczu eseju, gdzie komentarz gra rolę główną, a wydarzenia służą wyłącznie egzemplifikacji podanych w komentarzu uogólnień.

Literatura ta usiłując przewyciężyć postawę inteligencką przewycięża ją tylko pozornie. Jeżeli bohater nie działa, lecz myśli, to jego zerwanie z mieszczaństwem odbywa się tylko w kategoriach intelektualnych. Przemiany spadają na niego z zewnątrz, decyduje o nich historia. Tak zadecydowała np. wojna o losach Adama Lamberta z *Sedanu* Hertza.

Zagadnienie rozrachunku inteligenckiego, które przejawia się jedynie jako pewna konwencja literacka, Borowski podchwytuje i kompromituje w *Kamiennym świecie*. Dwa spośród opowiadań cyklu zadedykowane są Hertzowi i Dygatowi.

Klucz do interpretacji opowiadania *Kamienny świat*, opatrzonego w adres polemiczny „Dla towarzysza Pawła Hertza”, daje sam autor określając w *Krótkiej przedmowie* kompromitowaną postawę jako pozytywny katastrofizm. W poglądzie na świat bohatera, jakiego stworzył Hertz, Adama Lamberta, dominantą jest przeczucie nieuniknionej katastrofy, która grozi światu mieszczańskiemu. Tę nieuchronną klęskę symbolizuje tytuł tomu: *Sedan*.

Autor nie poddaje krytyce swego bohatera, lecz go aprobuje, co wynika, o czym już była mowa, z typu jego kreacji. Adam Lambert jest bohaterem pozytywnym: przeczuwana przez niego klęska mieszczańskich wartości doprowadza do zajęcia wobec tych wartości stanowiska krytycznego, a w dalszej konsekwencji do jedyne go słusznego

²⁵ A. Kijowski, *Różowe i czarne*. Kraków 1957, s. 16.

wyboru: zaakceptowania przemian, opowiedzenia się po ich stronie. Ale „treści, do których zdąża moralnie, szczególnie w *Porwaniu Europy*, będą antylambertowskie, antyinteligencjne, droga ku nim nie przestaje być lambertowska”²⁶.

Adam Lambert, którego przemianę sugeruje komentarz, jest ukształtowany od pierwszych stron książki i do końca pozostaje taki sam: wyrafinowany kulturalnie, ostatni z wielkiego, mieszczańskiego rodu Lambertów. Tylko w świecie myśli i sztuki czuje się pewnie. Realne zdarzenia, cała codzienność jest mu równie obca, gdy poddaje się kuracji psychoanalitycznej w sanatorium pod Wiedniem, jak kiedy przystępuje do pracy w muzeum w zburzonej Warszawie.

Borowski kompromituje po pierwsze w ogóle postawę katastroficzną, dla której charakterystyczne jest bierne oczekiwanie, zupełne nieangażowanie się w bieg wypadków. Pokazuje najpierw jej moralne zakłamanie. Narrator opowiadania, totalny katastrofista, który oprowadzony jest obsesją, że „wszechświat wycieka w pustkę jak woda przez palce i że kiedyś — może jeszcze dziś, może dopiero jutro, może za parę lat świetlnych — wsiąknie w nią bezpowrotnie, jakby był zbudowany nie z solidnej materii, lecz tylko z przelotnego dźwięku” (2, 269), mimo to kłopotczy się sprawami codziennymi. Załatwia w biurach jakieś sprawy, wieczorem wraca do mieszkania kupionego „na lewo” za wysoką sumę.

Wszystko to robi z pogardą i lekceważeniem, do czego daje mu prawo rzekoma wyższość nad innymi. Bo on jeden wie, że wszystko nie ma sensu, jeżeli prawdziwym końcem jest nicłość i pustka. Tę wyższość wyraża poprzez patrzenie z góry, okiem turysty, na otaczającą go rzeczywistość. Jak Adam Lambert, jest chłodnym i obojętnym obserwatorem. Unicestwiająca dla krytykowanej postawy pisarskiej jest, jak zawsze w *Kamiennym świecie*, pointa opowiadania. Obojętnie i z wyższością patrzący na świat narrator, dla którego najważniejsze są jego psychiczne doznania, co stanowi zaprzeczenie epickiego dystansu i epickiej sprawiedliwości, usiłuje wzbudzić w sobie tkliwość dla oglądanych rzeczy i uchwycić ich sens:

Zamierzam bowiem napisać wielkie, wieczyste dzieło epickie, godne tego nie przemijającego, trudnego, jakby ciosanego w kamieniu świata. [2, 263]

Podobnie Hertz, tworząc bohatera jak najbardziej inteligentnego w swym odczuwaniu, jego losami wyraził prawdę obiektywnego procesu socjologicznego, co w wyniku dało pozorne przewyciężenie postawy inteligentnej.

²⁶ Wyk a, *Pogranicze powieści*, s. 227.

Dyगतowi zadedykowane zostało opowiadanie pod tytułem *Mieszczkański wieczór*. Narrator opowiadania jest skondensowaną, skrótową kreacją utworzoną według wzoru Dygata. O *Jeziorze Bodeńskim* pisze Wyka w *Pograniczu powieści*:

Tylko zachowując dużą ostrożność i pamiętając o różnicach powiedzień można, że organizuje tę książkę monolog autorski. Proza z umieszczonym pośrodku egotycznym narratorem zawsze ciąży ku podobnemu monologowi. W wypadku Dygata ciąży tym mocniej, że sprawa wewnętrznego i zewnętrznego aktorstwa stanowi jeden z najgłówniejszych jej motywów myślowych²⁷.

Bohater Dygata jest egocentryczny, zamknięty w świecie własnych myśli i doznań, marzy o wyrwaniu się z mieszczańskiego środowiska i o czynnym udziale w życiu, ale poza te pragnienia nie wychodzi. Zbyt interesuje się sobą, wypadki zewnętrzne, nawet takie jak wojna, nie wnoszą żadnych zmian do mikrokosmosu jego psychiki. Jest po gombrowiczowsku niedojrzały, a jego bunt przeciwko intelektualnym i obyczajowym konwenansom stanowi wynik dążeń, też rodem z Gombrowicza, do wyrwania się z określających człowieka ram, w jakie wtłaczają go inni ludzie.

Borowski — w imię zachowania właściwych proporcji ludzkich doznań i przeżyć, w których najważniejszym powinien być czynny kontakt z realnym, zewnętrznym światem — naraża Dyगतowskiego bohatera na konfrontację z rzeczywistością, z której ten wychodzi ośmieszony.

Mieszkański wieczór jest opowiadaniem złośliwym. Bohater Dygata, który w *Jeziorze Bodeńskim* mówi o sobie: „Szlachetne porywy dokonywały się przed zaśnięciem w łóżku, nasycaly mrok nocy i rozpraszały się w blasku dnia”²⁸, w *Mieszkańskim wieczorze* przed zaśnięciem oddaje się erotycznym marzeniom. Marzenia te w terminologii freudowskiej noszą miano marzeń na jawie i tak jak sny zaspokajają ukryte życzenia i pragnienia człowieka, rekompensują jego niepowodzenia w życiu realnym. Narrator *Mieszkańskiego wieczoru* myśli więc o kobietach. Wszystko byłoby zrozumiałe, logiczne, gdyby nie dekomponująca pointa opowiadania. Oto marzący o różnych kobietach i związanych z nimi różnych przeżyciach erotycznych bohater w kulminacyjnym punkcie „myślonej” fabuły musi ją z żalem przerwać, by wziąć w ramiona młodą żonę, która właśnie wróciła z łazienki. Rzeczywistość więc, zewnętrzny świat jest odległy o ruch ręką, ale Dyगतowski bohater, który marzy o czynnym w nim udziale, dobrowolnie zasklepia się w sprawach własnej jaźni. Jego główny pro-

²⁷ *Ibidem*, s. 218.

²⁸ S. Dyगत, *Jeziorko Bodeńskie*. Warszawa 1956, s. 9.

blem: człowiek jako aktor grający samego siebie przed audytorium wszystkich innych i przed samym sobą — doskonale podchwytuje Borowski w konstrukcji przedsennego marzenia na jawie.

Autor *Kamiennego świata* uważa literaturę rozrachunków inteligentnych za ucieczkę od zasadniczych problemów współczesnej rzeczywistości. Wiąże się to z jego poglądami na zadania pisarza i literatury, którym dał wyraz w swej publicystyce i krytyce literackiej. Nie bez wpływu na to stanowisko były też zapewne ówczesne polemiki literackie.

Chodzi tu przede wszystkim o tocząca się w latach 1945—1948 na łamach „Kuźnicy” i „Odrodzenia” dyskusję nad ideowo-artystycznymi założeniami literatury Polski Ludowej. Główny nurt tej dyskusji koncentrował się wokół zagadnień prozy, a jej kierunek polemiczny skierowano przeciwko literaturze dwudziestolecia.

W „Kuźnicy” i „Odrodzeniu” ścierało się w dyskusjach średnie pokolenie pisarzy i krytyków. Młodzi dawali wyraz swym poglądom przede wszystkim na łamach „Poklenia”, dwutygodnika literackiego wychodzącego w latach 1946—1947.

Do bardzo „dorosłej” dyskusji, wkraczającego do literatury pokolenia twórców, nowy, ożywczy ton wniósł Borowski. Nie miejsce tu na relacjonowanie jej przebiegu. Chodzi tylko o wypunktowanie stanowiska Borowskiego. Znalazło ono szczególny wyraz w pełnym pasji i manii pouczenia artykule, napisanym w formie dialogu wspólnie ze Stanisławem Marczakiem-Oborskim, pt. *Pamflet na starszych braci*²⁹. Jest to znakomita ilustracja młodzieńczej gwałtowności i niecierpliwości Borowskiego, jego żądań przemiany w literaturze typu *hic et nunc*, jego zrozumiałego w kontekście biografii żalu: „Apokalipsa była! Poszła! A w literaturze spokój”³⁰.

W artykule tym wyraźnie doszły do głosu te pretensje Borowskiego do kształtującej się literatury Polski powojennej, które później znalazły artystyczne przetworzenie w *Kamiennym świecie*.

Najgłówniejsze zarzuty dotyczą — po pierwsze: nieautentycznego i niepełnego odzwierciedlenia przez literaturę dokonujących się w kraju przemian; po drugie: rzekomej zmiany postaw pisarzy, którzy w przeważającej ilości wywodząc się z klasy mieszczańskiej przystosowali się do nowej rzeczywistości, ale literatura, jaką tworzą, nie spełnia przyjętych przez nich zobowiązań ideowych; po trzecie: przeważającego w literaturze tonu „tradycyjnego, bogoojczyźnianego i mieszczańskiego”.

²⁹ T. Borowski, S. Marczak-Oborski, *Pamflet na starszych braci*. „Pokolenie”, 1947, nr 3.

³⁰ Sformułowanie użyte w powyższym artykule.

Ustosunkowując się do tradycji dwudziestolecia, prowadzący dialog stwierdzają, że powojenne postulaty poezji zaangażowanej i komunikatywnej powinny organizować się w opozycji do dwóch podstawowych szkół poetyckich dwudziestolecia: Skamandra i Awangardy. Ten stosunek do tradycji dwudziestolecia ma dalszą genealogię niż czasy bezpośrednio po wojnie. Da się on bowiem łatwo odczytać z dyskusji i programowych utworów poetów okupacyjnej Warszawy. Na pytanie „jak pisać?” pierwszy z prowadzących dialog, Tadeusz Borowski, odpowiada:

Wierzę, że żywa, prawdziwa literatura leży raczej na ulicy niż na biurku pisarza, że bez kontaktu z rzeczywistością, bez porzucenia eklektycznej postawy smętnie zadumanego klerka, bez ostrej i bezwzględnej walki o swoją rzeczywistość społeczną i ideologiczną — ani się atmosfery życia literackiego nie oczyści, ani się nie napisze żadnej rzeczy, w której by było choć jedno słowo o rzeczywistym świecie.

W pierwszym numerze poświęconego zagadnieniom kultury efemerycznego czasopisma „Nurt”, którego założycielem i redaktorem naczelnym był Tadeusz Borowski, ukazał się programowy artykuł Stanisława Marcza-Oberskiego pt. *Walka o treść po raz drugi*. Artykuł ten można uważać także za wyraz ówczesnych poglądów Borowskiego. Jest on rozwinięciem postulatów *Pamfletu na starszych braci*. Pisze w nim Marczak-Oberski:

Gotowi jesteśmy przyjąć taki lub inny wyraz artystyczny, jeżeli tylko dzieło będzie miało w sobie prawdziwie „życiowe bebechy”, a nie tęsknotę za niewidomym księżycem.

Twórczość Hertza uważa za „okaz niezwykle wyrafinowanego estetyzmu”, a o *Jeziorze Bodeńskim* pisze:

Jest to zamknięte koło błyskotliwych sformułowań i sublimowanych nastrojów, poza które nie potrafi wyjść ani bohater powieści, ani autor — obaj cierpiący na nieuleczalną „piętrowość”, tzn. przekorną manierę oglądania świata z wyższej jakiejś kondygnacji. Ale wszystko, na co patrzy się z wieży, wydaje się małe, nieproporcjonalnie wielka staje się własna postać³¹.

Zarzucając gubienie właściwych proporcji, rozdmuchiwanie psychicznych problemów bohatera tak dalece, że niemożliwy staje się kontakt z rzeczywistością, Borowski nie godzi się na postawę Dygata.

Opowiadania zadedykowane Hertzowi i Dygatowi wyróżniają się wyraźnie spośród innych opowiadań w *Kamiennym świecie*. To nie jest proza Borowskiego. Zarówno *Kamienny świat*, jak i *Mieszkański wieczór* są pastiszami. Dlaczego Borowski „podrabia” prozę tych dwóch

³¹ S. Marczak-Oberski, *Walka o treść po raz drugi*. „Nurt”, 1947, nr 1, s. 47, 44.

pisarzy? Kazimierz Wyka pisze w rozdziale *Pogranicza powieści* zatytułowanym *Rozrachunki inteligenckie*:

Ponadto w tych książkach właśnie od ujęcia formalno-narracyjnego prowadzi najpewniejsza droga do pełnego opisu krytycznego i dobrze oznaczone kąty tego ujęcia mogą wyznaczać cały przebieg kierunku³².

Ukazanie w krzywym zwierciadle postaw Hertza i Dygata jest pełniejsze, wyraźniejszy jest polemiczny stosunek dzięki podchwyceniu przez Borowskiego właściwości narracyjnych i stylowych tej prozy. Jej charakteru zwierzeń, jaki nadaje narracja prowadzona w pierwszej osobie oraz introspekcyjna metoda analizy psychologicznej. Dalej — w sferze cech językowych długa, skomplikowana, o szerokim oddechu fraza zdaniowa, spokojny tok wypowiedzi, daleki od języka mówionego. Oto dwa fragmenty, które zobrazują pastiszowe uzdolnienia Borowskiego. Pierwszy z *Sedanu* Hertza, drugi, z *Kamiennego świata*:

Byłem smutnym dzieckiem mojego czasu, rosłem sam, pełen pogardy dla ludzkich spraw moich rodziców, pełen lekceważenia dla rówieśników: oni bowiem, jak to zauważyłem, przyjmowali obraz świata łatwawiernie, nie podejrzewając, że kryje w sobie ogromną ruinę i ciszę, która przyjdzie i zakończy, niby dobrze skonstruowana muzyczna fraza, kanonadę artylerii i płacz dziecka w spalonym domu pod wzdętym jak papier dachem³³.

Od pewnego czasu, jak płód w łonie kobiety, dojrzewa we mnie i trwożnym oczekiwaniem napęla mnie świadomość, że Niezmierzony Wszechświat wydyma się z niewyobrażalną szybkością, niczym kosmiczna bańka mydlana; nurtują mnie kłujące niepokoje skąpca, kiedy choćby przez chwilę pomyślę, że wszechświat wycieka w pustkę jak woda przez palce i że kiedyś — może jeszcze dziś, może dopiero jutro, może za parę lat świetlnych — wsiąknie w nią bezpowrotnie, jakby był zbudowany nie z solidnej materii, lecz tylko z przelotnego dźwięku. [2, 260]

3

Następny problem, jaki wyłania się z demaskującego stanowiska Borowskiego w *Kamiennym świecie*, stanowi zagadnienie etyki pisarskiej. Doszło ono do głosu w opowiadaniu *Dziennik podróży*. Opowiadanie to prezentuje swoiste i nietypowe wrażenia, jakie wyniósł Borowski z podróży do Jugosławii, którą odbył w jesieni 1947 jako członek delegacji Związku Literatów Polskich.

Pisarze zmęczeni zwiedzaniem Dubrownika przysiedli na chwilę na kamiennej ławie, jakich jest dużo po drodze ze starego Dubrownika do nowego portu. Jeden z członków delegacji zastanawia się, ile i co napisano o nim w gazecie, inny myśli o obiedzie. Borowski w przeglądanej gazecie znajduje zdjęcie, które przedstawia rozstrzelanie

³² Wyka, *Pogranicze powieści*, s. 212—213.

³³ P. Hertz, *Sedan*. Warszawa 1950, s. 8.

greckiej ludności przez greckich faszystów. Opowiadanie zaopatrzone jest w motto z Ważyka: „...faszysto, wrogu mój śmiertelny” (w skład tej delegacji Ważyk też wchodził) — i kończy się zdaniem:

Wstaliśmy i poszliśmy rażno do hotelu, gdzie nam podano: *hors d'oeuvres variés i caviar de Cladave* do wyboru, *crème de volaille, dindonneau rôti, charlotte russe* oraz *dingač* i „turską kafe”. [2, 306]

Wymowa zestawienia wstrząsającej fotografii i wykwintnego menu obiadu polskich pisarzy jest jednoznaczna, choć z drugiej strony należy stwierdzić, że jest to dosyć demagogiczny i niewybredny chwyt. Poza tym opowiadanie to ma nieprzyjemny posmak osobistych porachunków.

Borowski nie znosił atmosfery, jaka z konieczności wytwarza się w zamkniętym klanie literatów. Był w ogóle zaprzeczeniem tego, co się wiąże ze słowem „literat”. Podróż do Jugosławii spotęgowała te urazy. Pisze o niej w liście do Wandy Leopold:

Wróciłem z pewnym osadem w głowie, samą podróż miałem bardzo nieprzyjemną, towarzystwo wprost fantastycznie niedobre od Rudnickiego pochodząc, który — zresztą wspaniały człowiek, tylko dobrze świadom swej wartości — wrócił zaraz do Polski, znudzony, a na Mortonie kończąc. Zrobiliśmy wrażenie bardzo dziwne, coś pośredniego między surrealistami, obzartuchami, hipochondrykami i hrabiami³⁴.

Jak bardzo zafascynowała Borowskiego ta znaleziona w „Borbie” fotografia, świadczy jej ponowne pojawienie się w artykule zamieszczonym przez Borowskiego w „Przeglądzie Akademickim” pt. *Koło, trójkąt i rozstrzelany człowiek*, gdzie z kolei jako symbol dziejących się ciągle jeszcze na świecie zbrodni faszystowskich służy ona konfrontacji z abstrakcyjnymi obrazami. Jest to „wycieczka” Borowskiego przeciwko malarstwu nieprzedmiotowemu, w którego systemie estetycznym, zdaniem autora, „mieści się kwadrat, trójkąt i koło, ale nie ma miejsca dla rozstrzelanego za wolność człowieka” (4, 15).

A więc problem *Dziennika podróży* zawiera się w słowach Borowskiego o prawdzie pisarzy „na wychodne i na po domu” z cytowanego artykułu *Pamflet na starszych braci*. Jest to zagadnienie autentycznego zaangażowania się w sprawy ideowe i autentycznej uczciwości wobec przyjętej postawy.

4

Odkłamania dotyczące literatury i jej twórców dopełnione zostają przez demaskowanie kłamstw, nazwijmy je tak, psychologicznych. Chodzi o takie fragmenty *Kamiennego świata*, jak *Śmierć Schillingera*, *Upalne popołudnie*, *Zaliczka*. Borowski dekonspiruje tu ten pro-

³⁴ Leopold, *op. cit.*, list z 5 XII 1947.

ces psychiczny, który Irzykowski nazywa w *Pałubie* garderobą duszy lub punktem fałszywym.

Punkt fałszywy jest to świadome albo zwykle nieświadome zamilczenie prawdy, uchylenie pierwiastka pałubicznego, wyminięcie tego, co jest dla naszego dobrobytu intelektualnego w pewnej chwili niewygodnym³⁵.

Punkt fałszywy to zatem nic innego jak to, co Freud nazywa cenzurą. Wyciągnięcie na jaw przeżyć stłumionych i wypieranych ze świadomości występuje w opowiadaniach *Zaliczka* i *Upalne popołudnie* charakteryzujących się freudowskim podejściem do zagadnień psychicznych.

W *Zaliczce* narrator, który zmuszony jest prosić wysokiego urzędnika, zapewne jakiegoś wydawnictwa, o zaliczkę, podświadomie jest wrogo do niego nastawiony. Gdy ten mu odmawia wypłacenia pieniędzy, narrator wychodzi z gabinetu zadzierając dumnie głowę i stąpając na palcach. Uważa, że urzędnik nawet jest przyjemny, co sobie tłumaczy tym, iż wbrew zwyczajowi ludzi niskich nie próbuje rekompensować braku wzrostu zadzieraniem głowy. Tu następuje kompromitujące dla narratora zdanie:

nagle uświadomiłem sobie, że przecież ja jestem o wiele niższy od niego. [2, 298]

Podobny schemat ma *Upalne popołudnie*. Chłopiec wskazuje narratorowi opalającą się w dość swobodnej pozie dziewczynę i mówi: „O, jaka bezwstydną dziewczyną”, a narrator: „W rzeczy samej, co za bezwstydną dziewczyną — odpowiedziałem przyjaźnie kiwnąwszy głową i, położywszy chłopcu rękę na ramieniu, zacząłem patrzeć na nią zachłannie — tak samo jak on” (2, 299—300).

Zupełnie inny charakter ma fragment *Śmierć Schillingera*. Nie obrazuje on w gruncie rzeczy społecznie nieszkodliwych kłamstw, jakimi człowiek chce podnieść się w oczach innych, lecz mówi przede wszystkim o samookłamywaniu. *Śmierć Schillingera* stawia problem poczucia winy w skromnym wymiarze *Kamiennego świata*. Starszy sierżant SS Schillinger, znany z okrutnego obchodzenia się z więźniami, gdy spotyka go wreszcie dobrze zasłużona kara, mówi:

O Gott, mein Gott, was hab' ich getan, dass ich so leiden muss? [2, 269]

Opowiadający o tym zdarzeniu forarbijter, którego sumienie też nie jest zupełnie czyste, dziwi się, jak to możliwe, by zbrodniarz nie zdawał sobie sprawy z popełnionych win. Ironia tego opowiadania, wskazującego na krańcowe zakłamanie moralne, do jakiego zdolny jest czło-

³⁵ Irzykowski, *op. cit.*, s. 382.

wiek, mieści się w tym, iż brak poczucia winy zarzuca zupełnie szczerze zbrodniarz zbrodniarzowi.

5

Ostatnią grupę stanowią opowiadania „ostrzegające”. Istotę ich pałubicznej linii oddaje dobrze powiedzenie: „za ładne, żeby było prawdziwe”. Jeżeli przebieg myślowy czy zdarzeniowy układa się w „ładną”, konsekwentną i uporządkowaną ku zadowoleniu czytelnika całość, należy odnieść się do niego podejrzliwie. Bowiem wszelki porządkujący schemat, dający w percepcji to estetyczne zadowolenie, może być źródłem fałszu.

W *Podróży pulmanem* wracające do kraju gruźlicze dzieci witane są orkiestrą, kwiatami, podróżują wygodnie, podczas gdy stłoczone w towarowych wagonach gnieźdzą się z całym dobytkiem rodziny przesiadleńców. W innym fragmencie, zatytułowanym *Pokój*, mieszkająca z narratorem dziewczyna żyje nie z nim, lecz — ku zdziwieniu czytelnika — z młodym bezrobotnym.

W *Dziewczynie ze spalonego domu* narrator patrząc na ruiny wspomina swoją dziewczynę, która tu mieszkała. Przechodząc koło domu czuje unoszący się w powietrzu zapach gnijącego ciała. Czytelnik jest już mylnie zasugerowany, toteż w tym miejscu następuje chłodne i rzeczowe ostatnie zdanie:

Jednakże węch mnie omylił, gdyż, jak mnie przypadkowo poinformowano, dziewczyna ta została na innej ulicy i w innym domu zasypała gruzem, w pół roku zaś po jej śmierci ekshumowali ją krewni i *lege artis* pochowali na tamim podmiejskim cmentarzu. [2, 297]

Technika przeprowadzonego ostrzeżenia w opowiadaniu „Pod Bohaterskim Partyzantem” jest analogiczna. W ogródku rozrywkowym „Pod Bohaterskim Partyzantem” odbywa się zabawa taneczna. Ogólną uwagę zwracają dwie pięknie tańczące lesbijki. A jednak:

Nie wierzyliśmy własnym oczom. Gdy zaś lesbijka weszła w krąg światła dopinając charakterystycznym, męskim ruchem rozporek, przekonaliśmy się ostatecznie, że to był mężczyzna. [2, 302]

Opowiadanie to skomponowane jest zresztą tak, że nie tylko pointa rozwiewa jego konsekwentną i logiczną konstrukcję. Ostrzeżenia napotykałyśmy już po drodze. Na przykład opisując akordeonistę narrator dodaje: „Jego wyłupiaste oczy były — rzecz oczywista — ślepe”. Dlaczego „rzecz oczywista”? Prowincja, prowincjonalna zabawa. Znany jest schemat udziwniania, niezwykłości, romantycznego i brzydkiego czaru, jaki często w literaturze nadaje się właśnie prowincji.

Albo taki opis:

Tymczasem w ogródku ściemniło się zupełnie. Pomiędzy drzewami kołysały się na wietrze światła jak złote kule. Czarne cienie drzew bezszelestnie przesuwały się po ziemi. Liście topól drżały i migotały prześwieconym grzbieciem, wiatr odchyłał je, zanurzał w cień i pokazywał ich czarne podbrzusza. Niebo było sine, prawie granatowe, woń potu ludzkiego mieszała się z zapachem lip, które rosły w parku po drugiej stronie ulicy. [2, 302]

To nie jest rzeczowa i oszczędna proza Borowskiego. Wrażliwy, nastrojowy opis, atmosfera, oczywiście ledwo naszkicowana, dziwności i niezwykłości, brutalnie rozbita. Dodajmy, że opowiadanie zadedykowane jest Iwaszkiewiczowi, a zatytułowane „*Pod Bohaterskim Partyzantem*”, i że Borowski miał Iwaszkiewiczowi bardzo za złe, że wojna wywołała tak mały bezpośredni rezonans w jego twórczości³⁶.

I wreszcie *Opowiadanie z prawdziwego życia*, które mówi w ogóle, co warta jest literatura, jak trudne i właściwie niemożliwe jest sprostanie w literackiej wizji bogatej i okrutnej rzeczywistości. Spojrzenie na literaturę spoza wielkiego rozczarowania negującego jej pocieszającą i upiększającą życie rolę, rozczarowania, które nazwano kompleksem obozowym pisarza.

Narrator opowiadania, ciężko chory, w obozowym szpitalu opowiada kapie Kwaśniakowi, który jest wielbicielem autentyzmu, bzdurne, ale prawdziwe historyjki z własnego życia, marząc o kubku zimnej kawy stojącej przy łóżku kapy.

Byłem uczciwy i mówiłem w najprostszych słowach prawdę, nic, tylko prawdę. Ale czas mijał bardzo powoli, a ja miałem coraz większą gorączkę i coraz silniejsze pragnienie. [2, 264—265]

Gdy wyczerpał już repertuar tych prawdziwych opowiastek, opowiedział kapie historię chłopca z *Biblią*. Kwaśniakowi nie podobała się ta opowieść, bo „To nie było zdarzenie z pańskiego życia”, ale łaskawie dodaje: „Może pan wypić moją kawę, mnie i tak nie wolno [...]. Ale niech mi pan już nic nie opowiada” (2, 265—266).

A więc opowiadanie z prawdziwego życia, jak w obozowym wierszu pisarza *Niebo października*: „ziemia jest prawdziwa, i wiem już, jak prawdziwe jest ludzkie cierpienie” (1, 145). Reszta to są prawdziwe zmyślenia, bo oto co pisze Borowski w *Igraszkach uczonego dowcipu*:

Wśród zdarzeń i opowieści, które wypełniły dziesięć dni *Dekameronu*, tylko ponura zaraza we Florencji i sielanka wykwintnej młodzieży są prawdziwe, reszta jest pięknym kłamstwem poezji. [4, 39—40]

³⁶ Mówią o tym artykuły Borowskiego: cytowany już *Pamflet na starszych braci* oraz *Czy narodziny nowej literatury?* („Przegląd Akademicki”, 1947, nr 2).

Opowiadanie zadedykowane jest Stefanowi Żółkiewskiemu, który pisał o Borowskim:

W młodzieńczej jeszcze twórczości Borowskiego odwaga rewizjonistycznego sądu moralnego miesza się z przerażeniem drobnomieszczańskim, przyjętym wraz z tradycją chwytów celine'owskich³⁷.

Tak jakby samounicestwiającej oddanie bez osłonek potworności ludzkiego cierpienia było tylko domeną drobnomieszczanina.

Podsumowanie

Jeżeli posłużyliśmy się tu terminologią *Pałuby* jako czynnikiem porządkującym elementy stanowiska Borowskiego, to dlatego, że postawa pisarska autora *Kamiennego świata* jest bliska niezwykle prekursorskiemu stanowisku Irzykowskiego wobec zagadnienia: literatura a rzeczywistość, twórca a literatura i rzeczywistość, które staje się zagadnieniem moralnym. Borowski podobnie jak autor *Pałuby* — ale oczywiście w o wiele mniejszym wymiarze — tropi i wywleka na światło dzienne w *Kamiennym świecie* pierwiastek pałubiczny. Sandauer wskazuje nawet na podobieństwo chwytu formalnego zastosowanego przez Borowskiego w *Kamiennym świecie* i Irzykowskiego w *Snach Marii Dunin*³⁸.

Chodzi o te konstrukcje *Kamiennego świata*, w których Borowski naprowadza czytelnika na mylny ślad, wypowiada poglądy i sugeruje zdarzenia, z którymi się nie tylko nie zgadza, lecz które, co ujawnia pointa, pragnie skompromitować. Ten typ autokompromitującej narracji nazywa Sandauer „prozą złej wiary”, a trzymając się terminologii Irzykowskiego można by go nazwać palimpsestem.

Kazimierz Wyka pisze o *Pałubie*:

Najgłębsza uczciwość i surowość w demaskowaniu przed samym sobą wszystkiego, co zaciemnia pisarzowi dokładne poznanie przedstawionych spraw i osób, pełnia wiedzy, że proces powstawania dzieła jest procesem poznawczym i moralnym jednocześnie, gdzie wszelka blaga odciśnie się skazą artystyczną, oto, co zdaje się być główną i nieprzebrzmiałą linią *Pałuby*³⁹.

Borowski podejmuje — oczywiście bez chęci świadomej kontynuacji — tę linię.

Zasadniczym elementem postawy twórczej autora *Kamiennego świata*, z którego wynikają i wokół którego koncentrują się wszystkie inne, było ukształtowane przez przeżycia obozowe, a potem przez udział w życiu literackim kraju, przeświadczenie, że literatura fałszuje rzeczy-

³⁷ S. Żółkiewski, *O literaturze współczesnej*. „Kuznica”, 1947, nr 37.

³⁸ A. Sandauer, *Bez taryfy ulgowej*. Warszawa 1959, s. 144.

³⁹ K. Wyka, *Modernizm polski*. Kraków 1959, s. 244.

wistość wtrącając ją w ustalone tradycją schematy. Dlatego naczelne zadanie swej twórczości — mówienie prawdy — rozumie jako kompromitowanie konwencji literackich, a tym samym wytwarzanych przez nie pewnych nawyków odczuwania, interpretowania zjawisk. W tym sensie jego twórczość determinowana przez tę naczelną zasadę jest jednolita. Organizuje ją nastawienie polemiczne.

Tak więc obraz obozu i okupacyjnej Warszawy w *Pożegnaniu z Marią* jest oczywiście jednostronny, bo celem pisarza nie jest oddanie sprawiedliwości przedstawianemu światu, lecz polemika z martyrologicznym schematem.

Kamienny świat to nie wyraz „nihilistycznej depresji”⁴⁰ pisarza. Postuluje on tu przecież konieczność zaangażowania twórcy w dziejącą się rzeczywistość, mówienia o sprawach zasadniczych i wstydlivych, szczerosc i uczciwość postawy pisarskiej. Ale postuluje nie bezpośrednio, lecz poprzez polemikę, dla której celu konieczne jest nagromadzenie argumentów o jednostronnej sile wyrazu.

Gdy Borowski po drugim, już dobrowolnym pobycie w Niemczech dochodzi do przygotowanego doświadczeniem wojny wniosku, że kultura i polityka to wcale nie dwie odrębne rzeczy, ale że druga wyznacza wartość pierwszej, podporządkowuje swoją twórczość sprawom większym — rewolucyjnej przemianie rzeczywistości. I tutaj sięga polemiczny charakter jego twórczości. Afirmacja znajduje niewiele miejsca w publicystyce Borowskiego — przede wszystkim odkrywa on w żarliwej i błyskotliwej argumentacji fałszowanie rzeczywistości przez pisarzy ideologicznie wrogiego obozu. W *Opowiadaniach z książek i gazet*, na co wskazuje tytuł zbioru, kierunek poszukiwań wiedzie od literatury do rzeczywistości, a nie na odwrót.

Problem filozoficznie pojętej szczeroci to jeden z wielkich motywów literatury dwudziestowiecznej. Wyraża się on w demaskowaniu pozorów i upraszczających schematów, w walce z wszelką mitologią i mitomanią, w obsesji ukazywania człowieka takim, jakim wydaje się być naprawdę. Są to postulaty, które pociągają za sobą trzeźwość, krytycyzm i surowość intelektualną, a przede wszystkim ogromne wyczulenie na problemy moralne, a także przeświadczenie, że prawdę można osiągnąć tylko poprzez kompromitację póz i postaw, jakie przybiera człowiek, i jakie nadaje literatura rzeczywistości, by osiągnąć wrażenie ładu, porządku i samozadowolenia.

Camus w *Upadku* pisze, że „gdyby wszędzie i zawsze skazywano sutenerów i złodziei, wszyscy uczciwi ludzie uważaliby się wciąż za niewinnych”⁴¹, i sędzia-pokutnik w wielkim monologu udowadnia, że

⁴⁰ Zob. przypis 7.

⁴¹ A. Camus, *Upadek*. Warszawa 1957, s. 35.

wszyscy ludzie uczciwi i niewinni są oszustami, że miłosierdzie i litość to tylko poza. Podobnie Andrzejewski w *Bramach raju* dekonspiruje właściwe, jak najbardziej ziemskie, pobudki dziecięcej krucjaty w obronie Grobu Chrystusa.

Nie chodzi tu rzecz oczywista o wykazanie jakichś bezpośrednich analogii, lecz o podkreślenie, że właśnie Borowski podchwycił czy też wręcz zapoczątkował w naszym powojennym piśmarstwie ten zasadniczy i odkrywczy nurt współczesnej literatury. Z tym, że u Borowskiego nie było to zastosowanie się do mody literackiej, lecz konieczność nadania wyrazu własnemu, zdobytemu przez obozowe doświadczenie, widzeniu rzeczywistości. Fakt, że spotkało się ono z ogólnie panującymi tendencjami, świadczy o właściwym i niezmiernie dojrzałym zrozumieniu przez Borowskiego zasadniczych problemów współczesności.