

Krystyna Jakowska

"Sól ziemi" Wittlina a ekspresjonistyczna literatura o wojnie

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 63/2, 51-85

1972

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.

KRYSTYNA JAKOWSKA

„SÓL ZIEMI” WITTLINA
A EKSPRESJONISTYCZNA LITERATURA O WOJNIE

Szkic poniższy jest fragmentem większej pracy, której celem była wszechstronna interpretacja *Soli ziemi* Józefa Wittlina jako powieści ekspresjonistycznej. Mimo swego czasowego dystansu wobec prądu *Sól ziemi* bowiem poddaje się strukturalizacji ekspresjonistycznej; tzn. żadne istotne treści ani formy książki nie pozostają poza obrębem założonej struktury, a jednocześnie — wszystkie najistotniejsze rysy ekspresjonistycznej postawy znajdują w powieści swój wyraz.

Soli ziemi nie traktuje się przy tym jako utworu ekspresjonistycznego *sensu stricto* — nie pozwala na to choćby chronologia; jest to twórcza i literacko bardzo interesująca kontynuacja myśli zawartych w ekspresjonizmie w załączku, nie ujawnionych jednakże w intelektualnie mało pociągających i formalnie prymitywnych ekspresjonistycznych dokonaniach.

Związki ekspresjonizmu z wojną są różnorodne i silniejsze niż z jakimkolwiek innym tematem prądu. Z wojną jest więc związana historia ekspresjonizmu¹, motyw wojny jest — już poza wszelką diachronią — szczególnie podatny na ekspresjonistyczną metaforyzację², wreszcie, co najważniejsze, totalnie negatywny stosunek do wojny stanowi jeden z istotnych komponentów ekspresjonistycznego programu³.

Swój pacyfizm ekspresjoniści manifestowali zarówno w działalności

¹ Zob. W. H. Sokel, *Der literarische Expressionismus*. München 1960 (chronologia prądu). — L. Schacherl, *Die Zeitschriften des Expressionismus*. München b. r., s. 21 (wraz z przywołanym na s. 102 sądem H. Cysarza).

² O koincydencji metaforyki ekspresjonistycznej z wojną zob. H. Pongs, *Das Bild in der Dichtung*. T. 2. Marburg 1939 (rozdz. poświęcony metaforyce ekspresjonistycznej). Zob. też o poglądach R. Bratnego i Z. Kałużyńskiego w: M. Stępień, *Program literacki „Kuźnicy”*. „Ruch Literacki” 1964, z. 4, s. 185.

³ Zob. Sokel, *op. cit.*

publicznej⁴ jak w publicystyce⁵ czy w literaturze pięknej⁶. Na przegląd owych dokonań brak miejsca, interesować nas natomiast będzie charakterystyczne dla ekspresjonizmu ujęcie wojny. Z bogatego literackiego materiału da się ono wyabstrahować bardzo łatwo — i tym łatwiej, że jest ujęciem upraszczającym zjawisko wojny, od innych rodzajów pacyfizmu odmiennym merytorycznie i formalnie. Do cech charakteryzujących *meritum* należy przede wszystkim akcentowanie moralnej strony zagadnienia, z pominięciem aspektów politycznych, ekonomicznych i społecznych. Píše o tym Lilian Schacherl, określając brak zainteresowań polityką jako znamię pacyfizmu ekspresjonistów — w przeciwieństwie do pacyfizmu socjalistów⁷. Wprawdzie odróżnia się w ekspresjonizmie pisarzy całkowicie apolitycznych, jak Kaiser, Sorge, Werfel, od pisarzy polityką się interesujących, jak Toller, Mühsam, Rubiner, Frank czy Hasenclever, lecz rodzaj uprawianej przez nich polityki był dość specyficzny.

W ekspresjonistycznym ujęciu wojny silnie rozbudowany jest wyłączenie aspekt moralny, wiążąc się z ogólną ekspresjonistyczną koncepcją odnowy człowieka. Wymienieni wyżej pisarze byli przeświadczeni, że zlikwidować wojny można poprzez własną wewnętrzną przemianę, prowadzącą do przemiany całego narodu⁸. Ta właśnie cecha stanowi, zdaniem Wilhelma Szewczyka⁹, istotną różnicę między pacyfistycznymi wystąpieniami ekspresjonistów a późniejszymi powieściami antywojennymi Remarque'a, Zweiga, Glaesera czy Pliviera.

Nie należy sądzić, że ekspresjoniści ograniczali się jedynie do wyrażania emocji antywojennych, nie próbując intelektualnie rozstrzygnąć zagadnienia. Tyle że owe rozstrzygnięcia szły w innych kierunkach niż w pacyfizmie liberalnym czy socjalistycznym. Genezy wojny doszukiwali się oni w złej organizacji bytu pokojowego, a więc: uważali wojnę za konsekwencję istniejącego porządku społecznego, krytykowali nierówności społeczne, nędzę robotników — ale znów akcentowali głównie aspekt moralny, sprowadzając te fakty do zjawiska braku miłości w społeczeństwie¹⁰.

⁴ Chodzi tu szczególnie o działalność R. Schickelego i E. Tollera.

⁵ Zob. Schacherl, *op. cit.*, s. 58, 116. — R. Reichel, *Deutsche pazifistische Presse*. Berlin 1938, s. 40, 86.

⁶ O pacyfistycznych powieściach ekspresjonizmu niemieckiego zob. W. Klee, *Die charakteristischen Motive der expressionistischen Erzählliteratur*. Berlin 1934, rozdz. 2; o ekspresjonistycznym dramacie antywojennym: Л. Корелов, *Драматургия немецкого экспрессионизма*. W: *Экспрессионизм*. Москва 1966.

⁷ Schacherl, *op. cit.*

⁸ Zob. Sokel, *op. cit.*, s. 220.

⁹ W. Szewczyk, *Literatura niemiecka w XX wieku*. Katowice 1964, s. 59.

¹⁰ Zob. Sokel, *op. cit.*, s. 211.

Wojna była dla ekspresjonistów znienawidzoną funkcją najbardziej znienawidzonej spośród instytucji: państwa. Jak twierdził R. Reichel w r. 1938 owa antypaństwowość jest rysem charakterystycznym dla pacyfizmu niemieckiego. Według niego pacyfizm ówczesny posiadał dwa korzenie: amerykański i niemiecki. Ten pierwszy nosi charakter utylitar-ny (gospodarczo imperialistyczny) i religijny (kalwiński), nawiązuje do rozszerzających się aktualnie możliwości konfliktu w świecie. Natomiast pacyfizm niemiecki, nie zajmując wobec tych spraw stanowiska, skłania się ku rozważaniu przyszłej wspólnoty ludzkiej, która ma być urzeczywistniona w wieku techniki i ruchu. I choć oba kierunki są zgodne w zwalczaniu militarystyki, to jedynie pacyfizm niemiecki zwrócił się przeciwko militarnym założeniom państwa. Teza Reichela potwierdza się nie tylko w odniesieniu do niemieckiej publicystyki pacyfistycznej, która zawsze była związana z kołami demokratycznymi¹¹, ale i do niemieckiej twórczości literackiej. Nie jest rzeczą przypadku, że natrafiamy tu przede wszystkim na ekspresjonistów. Chiliastyczny wieczny pokój, który proponują, jest całkowicie sprzeczny z totalizmem¹² i choć — jak wykazuje szkic Szewczyka — niektórzy ekspresjoniści zdecydowanie dochodzili do pozycji komunizmu lub nacjonalizmu, we wcześniejszym okresie zarówno aktywiści jak i komuniści byli z istoty swych poglądów, nie zawsze to zresztą formułując, demokratami¹³.

Antypaństwowa postawa uwidoczniła się w wierszach Christiana Morgensterna czy kalamburach Karla Krausa¹⁴, a także w twórczości Ernsta Tollera. Jego *Masse-Mensch* zawiera konflikt pomiędzy dwojgiem kochanków (tym więc dramatyczniejszy), Mężczyzną a Kobieta: „Die Frau” to pacyfistka i anarchistka, „Der Mann” zaś — rzecznik wojny i państwa. Wojna wyraźnie została tu określona jako narzędzie, którym świadomie posługuje się kapitalizm¹⁵, co jest konkluzją samego Tollera raczej niż prądu, ekspresjonizmowi bowiem powszechnie zarzuca się demonizowanie wojny wskutek nieznamośności warunków społecznych, będących jej przyczyną.

Wskazywano też inną genezę zjawisk militarystyki i wojny — według koncepcji Werfla wojna była wynikiem istnienia patriarchalizmu, rozumianego bardzo szeroko, bo ujawniającego się w stosunkach rodzinnych czy w zakresie religii¹⁶. Przyczyny wojny wiązano również z „Entgeisti-

¹¹ Reichel, *op. cit.*, s. 72.

¹² Zob. Klee, *op. cit.*, s. 35.

¹³ Szewczyk, *op. cit.*

¹⁴ *Ibidem*, s. 46, 49.

¹⁵ E. Toller, *Masse-Mensch*. Potsdam 1922, s. 17, 21.

¹⁶ Sokel, *op. cit.*, s. 229.

guny" człowieka we współczesnej cywilizacji, w której człowiek stał się niewolnikiem pracy¹⁷.

Jakiegokolwiek jednak znajdowano przyczyny wojny, były one dalekie od konkretnych determinantów polityczno-ekonomiczno-społecznych. Dominacja moralnego aspektu wojny była niewątpliwa, miała zaś skutki bardzo różnorodne i daleko sięgające. Przede wszystkim skłaniała do posługiwania się nie intelektem, tylko intuicją, a także do korzystania z myśli teologicznej judejsko-chrześcijańskiej¹⁸. W dziedzinie propozycji determinowała utopijność programu — a raczej programów — zapobiegania wojnom, w dalszej konsekwencji powodowała symboliczność pomysłów literackich, a więc ich nieprzekładalność na język socjologii czy historii. Takim pomysłem jest np. pochod ludzi biednych i kalek, który, jak u Franka, wystarczy do obalenia rządu i zaprowadzenia na ziemi szczęśliwości; podobnie u Rubinera wystarcza gotowość śmierci i parę dobrych słów więźnia politycznego, by skłonić straż więzienną, oficera i nawet gubernatora do zjednoczenia się w duchu miłości i braterstwa, co powoduje także ogólny przewrót. Zwłaszcza tam, gdzie sam gatunek literacki tradycyjnie związany jest z motywacjami realistycznymi, czyli w powieści, tego typu koncepcje fabularne obnażają całą bezradną utopijność ekspresjonistycznego programu.

Dla zarysowania postawy ekspresjonistycznej ważny jest również rodzaj argumentów wysuwanych przeciwko wojnie. Te już częściowo tylko są określane przez dominację aspektu moralnego: tam mianowicie, gdzie zwraca się uwagę na skutki wojny grożące ludzkiej osobowości. Według Eriki Runge cechą szczególnie znamioną dla ekspresjonistycznego ujęcia wojny jest dostrzeganie w wojnie napięcia pomiędzy propagowaną nową duchowością a coraz widoczniejszym zmaterializowaniem (czy reifikacją? dokładnego odpowiednika polskiego dla „*Entgeistigung*” nie sposób znaleźć) człowieka w cywilizacji¹⁹. W tym rozumieniu wojna jest, według sformułowania Unruha, „wojną człowieka z nim samym”²⁰. Niewątpliwie ów argument natury duchowej, przejawiający się często w metaforze odczłowieczającej ludzi, jest najbardziej zgodny z rozumieniem całego zagadnienia wojny przez ekspresjonistów i dla nich najbardziej charakterystyczny. Napotykamy też wiele najprostszych argumentów natury humanitarnej, zapożyczonych z obserwacji rzeczywistości wojennej i z arsenałów sztuki werystycznej: ból ludzi rozłączonych (częsty motyw

¹⁷ Zob. E. Runge, *Vom Wesen des Expressionismus in Drama und auf der Bühne*. Frankfurt am Main 1962, s. 40.

¹⁸ Sokel, *op. cit.*, s. 212.

¹⁹ Runge, *op. cit.*, s. 40.

²⁰ Cyt. za: jw., s. 42—43.

osamotnionej matki czy narzeczonej), zwłaszcza zaś wygląd ran, krwi, śmierci. Z tych naturalistycznych elementów zbudowana jest większość konceptualistycznych, „barokowych” metafor ekspresjonizmu²¹. Taki „łatwy” argument, stosowany zapewne dla jego walorów emocjonalnych i publicystycznej siły, bardziej się rzuca w oczy od owego istotnego argumentu natury duchowej. Nic dziwnego, że on właśnie, jako bardziej zauważalny i bardziej „krzyczący”, przypisany został ekspresjonizmowi — choć w systemie jego idei bynajmniej wielkiej roli nie odgrywał.

Inną konsekwencję moralistycznego traktowania zagadnienia stanowi zbliżenie do religii, wyrażające się w nad wyraz chętnym sięganiu po sztafaż religijny.

Obok owej dominacji aspektu moralnego istnieje druga bardzo istotna cecha ekspresjonistycznego ujęcia wojny, mianowicie potraktowanie jej jako procesu niezależnego od człowieka, jako zjawiska obdarzonego własną siłą. To właśnie — w połączeniu z wyraźnym nastawieniem antywojennym — uważa za dostateczny wyróżnik ekspresjonistycznego ujęcia wojny Wolfgang Klee²². Przyczyn tej mitologizacji, demonizacji wojny należy szukać, jak się zdaje, z jednej strony w ubóstwie politycznych, społecznych czy gospodarczych, w sumie: historycznych aspektów, pozwalających na racjonalizację problemu, i z drugiej strony — w praktyce ekspresjonizmu, który posługiwał się personifikacją, a także innymi typami metafory mitologizującej, w sposób powszechnie już przyjęty i w ramach poetyki niemal skonwencjonalizowany. A oto uwagi Eriki Runge o interesującym nas przedmiocie: ekspresjoniści mają skłonność do umieszczania wojny w bliżej nie określonej historycznie przeszłości, do transponowania jej w świat mityczny, jeżeli zaś umieszczają ją w teraźniejszości, to opatrują utwór mitologizującym prologiem, epilogiem czy wstawkami²³. Skutkiem tego jest oderwanie zjawiska od jego realnego podłoża: wszelkich konkretnych determinantów. Wojna staje się ponadczasową potęgą, tajemniczą siłą²⁴.

Cechą ekspresjonistycznego ujęcia wojny jest wreszcie patos, związa-

²¹ Por. np. metaforę tego typu u L. Franka (*Człowiek jest dobry*. Warszawa 1923, s. 49): „wyobraźcie sobie ten fantastycznie długi pociąg: pierwszy wagon stoi jeszcze w Monachium, ostatni na dworcu Berlina, a wszystkie napełnione krwawymi głowami ludzi!”

²² Klee, *op. cit.*, s. 35.

²³ Runge, *op. cit.*, s. 42—43.

²⁴ Zob. H. Cysarz, *Zur Geistesgeschichte des Krieges*. Halle 1931, s. 37. Autor przeciwstawia ujęcie realistyczne wojny ekspresjonistycznemu; krytykę ekspresjonistycznej mitologizacji wojny odnajdujemy u Runge (*op. cit.*, s. 43) oraz u A. Łunaczarskiego (*Sztuka i jej nowe formy*. W: *Pisma wybrane*. T. 2. Warszawa 1963).

ny z profetyzmem ogólnej postawy ekspresjonistów. Tak więc np. powieść Franka nosi dedykację: „Przyszłym pokoleniom”, a naturalistyczno-biblijna stylizacja, otwarta kompozycja książki są dalszymi efektami takiego patetycznego założenia.

Streszczając w kilku słowach: pacyfizm ekspresjonistów odznaczał się akcentowaniem moralnego aspektu wojny, a ich zasadniczym przeciw niej argumentem była krzywda osobowości ludzkiej. Stąd „odczłowieczająca” metaforyka, stąd powiązanie problemu wojny z postawą antyinstytucjonalną, rozumienie wojny jako funkcji państwa. Osobną sprawą jest mitologizacja wojny jako zjawiska transcendentального, kosmicznego, niezależnego od człowieka, ujęcie *quasi*-religijne i patetyczne. Nie wchodząc w dalszą krytykę takiego przedstawienia wojny, sprawdźmy, jak traktowali ten motyw ekspresjoniści polscy.

Obraz problematyki pierwszej wojny światowej w beletrystyce polskiej dał Ignacy Fik w r. 1939 i odtąd nikt się tym nie zajmował. Zatrzymawszy się dłużej jedynie nad utworami Wittlina i Szelburg-Zarembiny jako zajmującymi się samym zjawiskiem wojny, spośród problemów z nią związanych dostrzega w tych utworach jedynie psychologiczne problemy, jak to formułuje, „na tle swoistej moralności wojny”. Ujęcie takie podaje Fik dość surowej krytyce, a jeszcze większy jego sprzeciw budzi fakt, że dla bohatera książki Wittlina

Wojna wyrasta [...] w jakąś kosmiczną potęgę, wobec której jest on nieporadną ofiarą, nie mającą żadnego wpływu na sprawy, które się dzieją²⁵.

Fik nie znajduje dla tego ujęcia wojny żadnej interpretacji: „Nie jest wyraźny cel takiego postawienia sprawy przez Wittlina, znanego jako pacyfista” — i negatywnie ocenia rezultat:

W każdym razie atak przeciwko wojnie traci w tych warunkach mocno na sile i skuteczności. Równie fatalistycznym traktowaniem zjawiska wojny odznacza się Szelburg-Zarembina w *Sygnalach* i w *Ecce homo*, humanitarnym proteście przeciw groźbie wojny²⁶.

W wypowiedzi Fika ciekawy i wiele mówiący jest zwłaszcza dobór nazwisk. Nie może być przypadkiem, że bliższej interpretacji poddaje Fik jedynie utwory pisarzy związanych z ekspresjonizmem. Świadczyłoby to, że na gruncie polskim pacyfizm w beletrystyce pełny wyraz znalazł tylko w obrębie tego prądu. Ekspresjonistyczną proweniencję tej problematyki potwierdza także uchwycony trafnie przez Fika charakterystyczny sposób ujęcia. Na tle tego, co już wiemy o ekspresjonistycznym

²⁵ I. Fik, *20 lat literatury polskiej. (1918—1938)*. Kraków 1949, s. 82.

²⁶ *Ibidem*, s. 83.

potraktowaniu wojny, dominowanie aspektu moralnego i charakterystyczna mitologizacja tłumaczą się tu bardzo jasno.

Istnieje jednak w cytowanych wypowiedziach Fika sugestia, którą trzeba sprostować: chodzi mianowicie o postawienie znaku równości pomiędzy sposobami ujęcia wojny u Wittlina i u Szelburg-Zarembiny. Istotnie, najważniejsze rysy są jednakowe i świadczą o związkach z ekspresjonizmem. Różnice jednak, które postaramy się uchwycić, ukążą nam znowu odrębność *Soli ziemi* od doktrynalnie potraktowanego ekspresjonizmu, a zarazem przyczyny, dla których ranga artystyczna tej powieści może być od rzeczy *stricte* ekspresjonistycznych wyższa.

Należy zastrzec, że przedmiotem naszych rozważań będzie tylko ta wersja polskiego pacyfizmu, która łączy się z ekspresjonizmem, tzn. to, co Fik uznał za literaturę o właściwym zjawisku wojny. Poza obrębem rozważań znajdują się więc wszystkie inne kategorie beletrystyki wojennej wymienione przez Fika, czyli wielkie grupy utworów zaliczone przez niego do poezji legionowo-patriotycznej i literatury wspomnieniowo-dokumentalnej. Wyszukiwanie tam licznych i różnorodnych elementów pacyfistycznych miałyby się z celem, bo żaden z tych utworów nie był w całości pacyfistyczny (już nie mówiąc o tym, że nie byłby to również utwór ekspresjonistyczny). Wreszcie uwzględnienie tych utworów wymagałoby także przywołania nazwisk pisarzy, u których można odnaleźć akcenty pacyfistyczne rozsiane w pismach z wojną nie związanych — jak np. u Żeromskiego w *Wietrze od morza* czy u Kasprowicza w *Księżdzie ubogich*.

Tu dygresja: przegląd sposobów traktowania wojny w naszej, rozumianej bardzo szeroko, beletrystyce wojennej doprowadzić musi do wniosku, że ujęcie wojny jest na ogół różne od ekspresjonistycznego — z wyjątkiem metaforyki. Obecność ekspresjonistycznego sposobu obrazowania w całościach nieekspresjonistycznych potwierdzałyby podobne spostrzeżenie uczynione wyżej względem literatury niemieckiej: że dla motywu wojny ekspresjonistyczna metaforyka jest środkiem wyrazu najbardziej przystosowanym. W literaturze Polski międzywojennej miałyby to jeszcze inne znaczenie: występowanie stałe tych samych ukształtowań, ich konwencjonalizacja, nadała beletrystyce tego okresu specyficzne piętno. Bylibyśmy tu na tropie istotnego — choć niekoniecznie dobrego — wpływu, jaki wywarł na nią ekspresjonizm. Jest to zagadnienie dość szerokie i wymagające osobnego studium.

Wracając do pacyfizmu polskiego: wyraźniej niż w samej literaturze ujawnił się w publicystyce, i to raczej *per negationem*; była to bowiem postawa, która irytowała wszystkich politycznie zaangażowanych, bez względu na kierunek zaangażowania. Wystarczy porównać ataki na pacyfizm w recenzjach pisarzy zgrupowanych wokół lewicowego „Miesięcz-

nika Literackiego" (Standego, Wata, Hempla, podpisującego się kryptonimem J. Sz., lub Schürera) z analogicznymi wypowiedziami zagorzałych nacjonalistów w rodzaju Skiwskiego²⁷. Ogólnie biorąc, komuniści odrzucali pacyfizm proponowany np. przez Struga jako mieszczański i postulowali pacyfizm rozumiany jako „przygotowanie mas do oporu”. Nacjonałiści przeciwstawiali się pacyfizmowi z innych, ale jeszcze bardziej oczywistych pobudek. Zacierzewienie powodowało niejednokrotnie niełajność w stosunku do omawianych czy cytowanych autorów. Wytknął to słusznie, omawiając Piechala *Rozmowy o pacyfizmie*, Irzykowski, który przy okazji zajął sam stanowisko wobec pacyfizmu, bardzo dla jego niezaangażowanego racjonalizmu zresztą znamienne: „nie jest on [tj. pacyfizm] jeszcze i może nigdy nie będzie uzasadniony naprawdę”²⁸. Te ataki i kontrowersje kierują się zresztą tylko po części na pacyfistów polskich — antagoniści pacyfizmu rozpatrywali go na jego terenie ojczystym, niemieckim (Wat, Stande), tropiąc wszystkie refleksy tej postawy w Polsce.

Badanie pacyfizmu polskiego i jego możliwych odmian nie leży w zakresie naszych zadań, toteż informacje powyższe ograniczają się jedynie do tego, co w pacyfizmie miało charakter ekspresjonistyczny.

Pacyfizm ekspresjonistyczny odnajdujemy w latach 1918—1922 w „Zdroju” i u związanych wówczas z tym pismem autorów. Sztandarowym pacyfistą „Zdroju” był Józef Wittlin, który drukował tam cieszące się ogromnym uznaniem zdrojowców antywojenne *Hymny*. Tuż po nim ujawnił się jako pacyfista Zegadłowicz. Podobny rodzaj pacyfizmu reprezentowali Szelburg-Zarembina, Tuwim i Słonimski. Ich pacyfizm przejawiał pewne rysy wspólne, tworzące w sumie konglomerat postaw typowo ekspresjonistyczny. A więc — rozpoczynając od cech najistotniejszych — wszyscy ujmują wojnę z aspektu moralnego i w sposób mitologizujący, a także wiążą w specyficzny sposób zagadnienie wojny z zagadnieniem państwa²⁹, wreszcie wprowadzają podobną do niemieckiej antywojennej „argumentację”. Ta ostatnia, z racji swego literackiego charakteru, ma kształt motywów fabularnych czy klisz metaforycznych, któ-

²⁷ A. Wat, *Pacyfistyczna literatura w Niemczech*. „Miesięcznik Literacki” 1929, nr 1. — R. Stande, *Pacyfista*. Jw., nr 3. — A. Strug, *Klucz otchłani*. Jw., nr 1. — E. Schürer, *Przedślowie*. W: M. Piechal, *Rozmowy o pacyfizmie*. Warszawa 1930. — J. E. Skiwski, *Ich „pacyfizm”*. *Apoteoza rozbestwionego tłumu*. „Kronika Polski i Świata” 1939, nr 25.

²⁸ K. Irzykowski, *Pacyfiści w potrzasku*. „Europa” 1930, nr 8, s. 243.

²⁹ W „specyficzny sposób”, bo łączy się pacyfizm z antypaństwowością, a nie z postawą propaństwową, jak np. u Kołonieckiego. Rys anarchizmu, tak wyraźny u Słonimskiego, o wiele mniej zaś wyraźny, lecz istotny — u Wittlina, cechuje, wraz z postawą antytotalitarną, właśnie ekspresjonizm.

rych powtarzanie wskazuje na pokrewieństwo posługujących się nimi utworów.

Na skutek iście ekspresjonistycznej chęci oddziaływania na czytelnika, a może i z prostej przyczyny braku talentu oraz pewnej płytkości, widocznej niekiedy w publikacjach w „Zdroju”, moralizm ujęcia wojny przekształcał się w sentymentalizm. Trudno jednak te utwory oceniać ponadhistorycznie. Ostatecznie — uznanej za znakomitą powieści Franka też zarzucilibyśmy dzisiaj sentymentalizm i łatwość efektów. Zarówno Frank jak i inni niemieccy ekspresjoniści tudzież ich pobratymcy ze „Zdroju” operowali chętnie motywami matek oplakujących synów, rozłączonych kochanków, nieznanego żołnierza, losu kalek wojennych i czynili to z całą powagą, chcąc wzruszyć czytelników. Utwory wybitniejsze, jak chociażby *Człowiek jest dobry* Franka, posługiwały się tymi obrazami z nieco mniejszym namaszczeniem, traktując je jako środki do celów „wyższych”, tzn. do utworzenia pewnych konstrukcji intelektualnych, np. problemu winy i kary³⁰. Ale już np. u Szelburg-Zarembiny cały „obraz” zatytułowany *Przy grobie nieznanego żołnierza* jest pozbawiony takich uzasadnień. Pacyfizm tego „obrazu” (odpowiednika aktu w dramacie o budowie klasycznej) jest natury uczuciowej — z owych wprowadzonych motywów żalu matek za zabijanymi synami, krzywdy kalek wojennych, odepchniętych po wojnie od rodzin, pracy i normalnego życia, w zasadzie nie wynika nic³¹. Podobnie i płomienne *Hymny* Wittlina: ukazują w krańcowo zemocjonalizowany sposób cierpienia żołnierzy ginących z głodu, ran i zimna na froncie, co samo ma wystarczać jako argument. Ekspresjoniści polscy byli zatem w owym czasie dość dalecy od ekspresjonizmu niemieckiego, który czynił mniej (przeważnie) lub bardziej udane próby intelektualnego rozeznania się w problemie. Niemal cała produkcja ta jest literacko zła — związana z tematem profetyczność tonu razi szczególnie u Zegadłowicza, który w tyradach pacyfistycznych wypada nie tylko z góralskiej stylizacji całości ballady, ale epickość zastępuje bezpośrednią agitacją, zresztą najgorszego gatunku³². Niezbyt przekonujące są dzisiaj również *Hymny* Wittlina, które spotkały się w swoim czasie z aprobatą, a nawet zachwytem. Zrodziło *Hymny* autentyczne oburzenie i cierpienie, ale Wittlin poprzestał na ujawnianiu tych uczuć, i to przy pomocy stereotypów obrazowych, uderzająco z dzisiejszej perspektywy podobnych nie

³⁰ Polską paralelę utworu Franka *Człowiek jest dobry* stanowi poemat A. Słonimskiego *Oko w oko* (w: *Wiersze wybrane*. Warszawa 1933), będący jakby poetyckim tłumaczeniem owej książki. Napotykamy te same motywy tematyczne, wraz z pochodem kalek.

³¹ E. Szelburg-Zarembina, *Ecce homo*. „*Oto człowiek*”. Warszawa 1932.

³² Zob. E. Zegadłowicz, *Dziewanny. Sześć ballad wtórych*. Wadowice 1921, s. 295.

tylko do wzorów niemieckich, ale i do fragmentów antywojennej prozy poetyckiej Witolda Hulewicza, drukowanej odcinkami w „Zdroju”³³.

Wypada przejść do drugiego etapu literatury pacyfistycznej związanej z ekspresjonizmem. Tu zetkniemy się z nazwiskami Tuwima i Słonimskiego, jednakże i tym razem, jak poprzednio, przedstawicielem najwybitniejszym będzie Wittlin — jako autor *Soli ziemi*.

W tym miejscu należy kilka słów poświęcić ewolucji Wittlina, która go doprowadziła do koncepcji zawartej w *Soli ziemi* i dzięki której pacyfizm tej powieści nie ma tak naiwnego kształtu. W trakcie pisania powieści, a w 12 lat po wydaniu *Hymnów* opublikował Wittlin artykuł pod znamienym tytułem: *Ze wspomnień byłego pacyfisty*. Jak z tego artykułu wynika, Wittlin był pacyfistą — a przynajmniej się przyznawał do pacyfizmu — zaledwie do lat dwudziestych. Później, jak stwierdza, po perswazjach Ortwina, a także po rozczarowaniu wywołanym charakterem nowo powstałej ojczyzny, pacyfistą być przestał. W tym samym artykule znajduje się zresztą sformułowanie: „na owej płaszczyźnie, która moim zdaniem jest jedyną płaszczyzną godną pisarza, tj. duchowej”³⁴, świadczące, że ewolucja ta nie zmieniała w niczym jego ekspresjonistycznej postawy wobec sztuki — a więc i jego pacyfizm w głębszym tego słowa znaczeniu nie mógł zniknąć zupełnie. Wyjaśnienie pobudek tak wyraźnego odżegnania się Wittlina od pacyfizmu znajdujemy w szkicach z roku 1924:

pacyfistyczna idea bardzo często rodzi się u poetów samodzielnie, poza wszelką religią i moralnością, poza dobrem i złem, jako głos samozachowawczy instynktu całego ludzkiego rodzaju. Zamyka się wtedy oczy na wszelkie przyczyny narodowe, polityczne, gospodarcze, rasowe, które uzasadniają wojnę, a widzi się tylko obraz cierpienia całego człowieczeństwa. W takim pojmowaniu tkwi pewien dyletantyzm [...] ³⁵.

Zraził, jak widać, Wittlina aintelektualizm pacyfistycznego ujęcia wojny, jego jednostronność. Znów jednak pojawia się tu zdanie stojące w sprzeczności z racjonalizmem wymogów poprzednich: pisarz twierdzi, że jego „organem” nie jest „zdrowy rozsądek” ani „rozum”, ale „rozum mistyczny”³⁶. Pod ów „rozum mistyczny” czy, jak go gdzie indziej określa, „maeterlinckowski” na pewno zdołałby pacyfizm podciągnąć każdy zdecydowany ekspresjonista!

Antologia pt. *Polska myśl demokratyczna w ciągu wieków*, opracowana m. in. przez Wittlina, zawiera interesującą wypowiedź Samuela Przyp-

³³ Zob. Olwid [W. Hulewicz], *Patrzej, dziecino; Tanecznicu*. „Zdrój” 1913, t. 4, z. 4.

³⁴ J. Wittlin, *Ze wspomnień byłego pacyfisty*. „Wiadomości Literackie” 1930, nr 1.

³⁵ J. Wittlin, *Wojna, pokój i dusza poety*. Zamość 1925, s. 20.

³⁶ *Ibidem*, s. 21.

kowskiego, zatytułowaną przez wydawców: *Beznadziejność absolutnego pacyfizmu*, a traktującą o nieuniknioności wojen. Obecność tego fragmentu zdaje się świadczyć, że Wittlin wycofał się zupełnie ze swego poprzedniego, nieubłagane pacyfistycznego stanowiska. Oto ów tekst:

Oczywiście, idealny byłby to stan rzeczy, gdyby wojny usunąć z każdego zakątka ziemi. [...] Niestety, przez to samo jednak nie ustanie jeszcze niezbędność wojen [...], gdyby się usunęło te niesprawiedliwości i krzywdy, które są bezpośrednią przyczyną wojen, tak długo nie tylko nie byłoby konieczności wojny, dopóki by ich przyczyny były oddalone, ale gdyby na nowo odżyły, czego po wolności woli ludzkiej musi się oczekiwać, natychmiast wróciłaby razem z nimi konieczność wojen³⁷.

Wittlin odzegnał się od pacyfizmu, ale — jak zobaczymy — pacyfistą nigdy być nie przestał. Jest rzeczą pasjonującą tropienie w dziele tak dojrzałym jak *Sól ziemi* — niedoskonałych związków z ekspresjonizmem w ogóle, a z ekspresjonistycznym pacyfizmem w szczególności.

Wróćmy więc do *Soli ziemi*, tym razem patrząc na nią z innej strony. Niezależnie od aspektu, będzie rzeczą oczywistą, że jest to powieść o wojnie. Świadczy o tym język, najbogaciej stylizowany i zmetaforyzowany w partiach traktujących o zjawiskach związanych z wojną, świadczy koncepcja bohatera (chłop pobrany w rekruty), czas i miejsce akcji (akcja rozdziału 1 rozpoczyna się 28 lipca 1914, czyli w dniu wybuchu wojny, a obejmuje czas wędrówki Piotra na front i początek jego pobytu w garnizonie na Węgrzech), wreszcie, aby już nie było wątpliwości, świadczą o tym odautorskie wypowiedzi w *Prologu*. To wszystko miałoby jednak mniejsze znaczenie wobec faktu, że ważność wojny potwierdzona jest przez element dla powieści najistotniejszy: przez konstruującą cały świat fikcyjny psychikę Piotra. Przy uważnym zanalizowaniu mitologii, jaką Piotr otacza cały dostępny mu świat realny, dostrzeżemy, że nie jest ona w różnych momentach życia Piotra jednakowa — innymi słowy, że Piotr przechodzi w swych pojęciach o świecie ewolucję. I aczkolwiek o wojnie mowa już od pierwszych kart, to świadomość Piotra dostrzeże ją i przy-swoi swej mitologii nie od razu, lecz w trakcie licznych z nią zetknięć. Zakończenie tego procesu zbiega się z zakończeniem książki: z momentem przysięgi rekrutów w garnizonie miasta Andrasfalva. „Cywilna” mitologia Piotra okazała się niepełna i została w tym momencie uzupełniona mitologią „wojenną”. Najwyższym bóstwem przestał być cesarz, stała się nim Subordynacja. Drogę Piotra do poznania tego bóstwa zakończy zetknięcie się z nim bezpośrednio, mistyczne, w stylizowanym na *Genesis* ostatnim fragmencie powieści.

³⁷ S. Przykowski, *Cogitationis sacrae* [1692]. Cyt. za: *Polska myśl demokratyczna w ciągu wieków. Antologia*. W opracowaniu M. Kridla, W. Malinowskiego, J. Wittlina. New York 1945, s. 41.

Taki sposób potraktowania problemu wojny wyznacza mu wysoką rangę w hierarchii problematyki *Soli ziemi*. Jak spostrzegli krytycy, ta powieść o wojnie — wojnę jako temat właściwie pomija; nie ma frontu, działań wojennych, okopów, krwi. Nie zwrócono jednak uwagi, że Wittlinowskiemu ujęciu wojny wcale to nie było potrzebne — przedmiotem tego ujęcia stała się tu innego typu krzywda ludzka, a jego humanitaryzm okazał się niekonwencjonalny. Rozpatrywał Wittlin jeden tylko aspekt relacji człowiek—wojna, a mianowicie pozbawienie człowieka jego ludzkiej indywidualności, wyrażające się w fizycznym, ale przede wszystkim psychicznym ubezwłasnowolnieniu³⁸. Do prezentacji tego aspektu zakres wprowadzonych w książce jako temat realiów jest całkowicie wystarczający. Jest także logicznie konieczny. To ostatnie zaś świadczy z kolei o poprawności proponowanej wyżej interpretacji.

Przyjrzyjmy się zatem bliżej demonom i bóstwom Piotra. Ewolucja ich zmierza do degradacji cesarza; Subordynacja, która zajmuje jego najwyższe w hierarchii bóstw miejsce, jawi się Piotrowi z początku w postaciach bóstw pomniejszych, które ją reprezentują. Są nimi strach i na równi z nim upersonifikowana przysięga. Na początku jednak sama wojna przychodzi do Piotra — w postaci kaprała Durka. To zdarzenie jest wyeksponowane przez skonstrastowanie go z ciszą panującą we wsi i dzięki temu nabiera właściwej grozy:

I przyszła taka godzina, nie czarna, lecz jasna, godzina przedwieczorna, kiedy ziemia się ucisza, jakby pogłaskana ręką anioła, któremu właśnie dzwonią dzwony we wszystkich cerkwiach. Czyste niebo jak błękitna szata Panny Marii obejmuje ziemię łagodnym kloszem i milkną pod nim wszystkie swary i zgiełki. [s. 63]³⁹

W takiej właśnie chwili, gdy „Już przebrzmiały w stygnącym powietrzu ostatnie zawodzenia piły z dalekiego tartaku, a ponad zieloność krzewów [...], z wszystkich chałup snuć się poczęły sine dymy”, Piotr zaś w całkowitym spokoju „zabierał się do obierania kartofli” (s. 64), wtedy to —

Wśród zarośli błysnął bagnet, skupiając na sobie, jak lustro, ukośne promienie zapadającego słońca. Potem ukazał się złoty szpic złotego hełmu, i naraz spoza szkarpu wyłoniła się wojna. [s. 65]

³⁸ Por. ciekawe wypowiedzi J. Wittlina (*Mały komentarz do „Soli ziemi”*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 6): „Wyznaję [...] otwarcie [...], że dla mnie każda wojna jest przede wszystkim zagadnieniem moralnym i społecznym”; „umiejętna reforma czy rewolucja moralna może uszlachetnić całe narody i zapewnić im spokój”.

³⁹ Cytaty z *Soli ziemi* podajemy za wyd.: Warszawa 1936.

Pojawienie się wojny rozbija senność huculskiego spokoju — zgrzyt formalny uzyskany dzięki kontrastowi odpowiadać ma jej brutalności. To pierwsze zetknięcie się z wojną nie zmienia jeszcze w niczym „cywilnych” wier Piotra. Uważając wojnę za prywatną sprawę pomiędzy sobą a cesarzem, swój w niej udział za dług posłuszeństwa, który jest winien cesarzowi, staje przed komisją poborową, a później jedzie na Węgry jako „własność cesarza”, w tym jednak zakresie nie tracąc do wojny indywidualnego stosunku. Jedzie bronić cesarza od złych ludzi, którzy na niego napadli. Trzeba dobrze zdać sobie sprawę, że udział Piotra w wojnie jest świadomy i zaaprobowany — jak wiemy, Piotr, biorąc na serio odezwy cesarskie, zachował autentyczność w doszczętnie zafałszowanym systemie państwowym. Jest to już samo w sobie wartością powieści, jako jedno ze źródeł jej tragizmu — w obrębie jednak problematyki wojennej ma swoją szczególną rolę: mianowicie dzięki temu, że Piotr zgodził się poświęcić życie cesarzowi, jest przed wymarszem czy w drodze do wojska — człowiekiem jeszcze wolnym.

W tym czasie Piotr wierzy w bóstwo cesarza i szatana administracji. Widzi też od czasu do czasu działalność diabła tu i ówdzie — np. ponieważ mimo swych lat czterdziestu nie wie, gdzie lewa strona, a gdzie prawa, wierzy, że

W polu [...] często diabeł kręci ziemią i to, co przed chwilą było lewe, staje się prawe. [...] Co prawda sam Pan Jezus przykazywał coś ludziom o prawicy i lewicy [...]. Piotra ogarniał lęk, ilekroć ks. Makarucha czytał odnośny ustęp z *Ewangelii*. Czuł się wydany diabłu [...]. [s. 133—134]

Diabelską działalnością tłumaczy sobie Piotr również pewne niezrozumiałe dla niego zjawiska związane z wojną (s. 139—140) i sam fakt wojny (s. 171), a przerażający widok węgierskiego żandarma, z „którego ust nie wychodziły ludzkie dźwięki” (s. 207), każe Piotrowi zobaczyć w nim wcielenie diabła (s. 206), tak jak w spełniającym dziwaczne czynności łaziebniku (s. 310).

Skutkiem prostej niewiedzy otaczają Piotra demony mniej lub bardziej przerażające. Każde nieznanne zjawisko domaga się interpretacji, a jedyną interpretacją dostępną prostaczkowi jest przypisywanie owemu zjawisku bytu nadprzyrodzonego.

Wojna, z którą się Piotr bezpośrednio już styka w chwili przybycia do koszar, obfituje w niezrozumiałe dlań zjawiska. Ludzie po przyjeździe

Od wielu godzin siedzieli na obszernym placu między browarem a barakami, otoczeni kolczastym drutem, osaczeni zagadkami i rodzącą się w nich trwogą. [s. 226]

Nic więc dziwnego, że Piotr zaczyna odkrywać nowe bóstwa, o których istnieniu dotąd nie wiedział. Siłą, która go od początku prawie pęta,

jest przysięga. Już bowiem w drodze „Cały pociąg był spętany przysięgą, jak te konie na łąkach — powrozami” (s. 198). Przysięga jest siłą upersonifikowaną i działającą:

Sama przysięga go [tj. transportu rekrutów] pilnuje. Ona w razie potrzeby uruchomi straszliwe kriegsartikle, sądy polowe, ona już dzisiaj daje kapralom prawo bicia rekrutów po mordzie. [s. 199]

Jechali więc, co dla Piotra było bardzo uciążliwe, „Skrepowani przysięgą mocniej niż kajdanami” (s. 199). W stosunku do przysięgi siłą odrębną i nadrzędną jest strach:

nagle zrozumieli cywile, że w tej kadrze gospodarzem jest strach. On zarządza całym tym folwarkiem wojny, do niego prowadzi przysięga uroczyście złożona cesarzowi. Strach, strach zamienia żywych ludzi w sztywne czworoboki, w rytmicznie maszerujące kolumny. [...] Strach wywiedzie kiedyś te karne oddziały [...] i zapędzi daleko, het — na spotkanie ze śmiercią. [s. 237]

Przed tą siłą nie ma dla człowieka ratunku:

Wszędzie didko siał strach i daremna ucieczka, daremny trud, jaki zadała sobie biedna dusza, zagnana na Węgry. [s. 303—304]

Strach nie jest jednak w hierarchii bóstw najwyższym. Rzecz istotna: tym, co przeraża Piotra najbardziej, jest uporządkowanie armii, które ma dlań charakter nadprzyrodzony. Oczywiście Piotr nie zdaje sobie z tego sprawy, ale wyraźnie przejawia się to w jego mitologii. Armia, oficerowie, regulamin, kolumny żołnierskie — są terenem działania sił tajemnych. Przyczyny, dla których się służy wojnie, przestają być proste, rozsądne, do rozważenia umysłem. Stają się irracjonalne, oparte na tajemniczych działaniach nieokreślonych sił; a jak w mistyce — część odzwierciedla tajemniczą doskonałość całości:

Albowiem wszystko na żołnierzu, wszystko w jego uprząży, ma swój głęboki cel, żaden guzik nie jest zbyteczny, każdy centymetr — logicznie wyzyskany. [s. 329]

Nie darmo więc używa się tu stale metafor i leksyki zaczerpniętych z religii i kultu. Nie darmo Piotr wyczuwa, że

Między oddziałem wojska a resztą świata ciągnie się [...] niewidoczna, lecz bardzo niebezpieczna strefa [...]. Jak gdyby pas śmierci, lecz nie fizycznej. [s. 236—237]

— Piotr bowiem zauważył, że po wcieleniu w szeregi jego dawni kamraci nie mówią nic zgoła, nie słyszą, nie odpowiadają. Tę strefę śmierci dostrzega Piotr jeszcze parokrotnie: dzieli ona żołnierzy od rekrutów (s. 236), dzieli także dezertera od pilnującego go żołnierza (s. 263).

Z bóstwem najwyższym styka się Piotr w osobach oficera Garbacza i sztabsfeldfebla Bachmatiuka. Garbacz maltretujący rekruta nie patrzył na wyraz jego oczu:

Stare oczy, jak dwaj żebracy, szukały łaski w oczach Subordynacji. Lecz nie znalazły łaski. Subordynacja nie widziała ludzkich oczu. [s. 260]

Człowiek więc zmienia się tu nie tyle w reprezentanta siły tajemnej, co w siłę samą:

Najadisz się do syta ukłonów z pozycji siedzącej, Subordynacja uśmiechnęła się życzliwie ustami młodzieńca i ukazała dwa rzędy mocnych, pięknych zębów. [s. 261]

Jeszcze bardziej interesująca jest postać Bachmatiuka, najwyższego kapłana, a zarazem i ofiary bóstwa, który z kolei „rozpłynął się w Nim [tj. w bóstwie] i zgubił” (s. 289) — tej postaci trzeba będzie użyzyć miejsca osobno ze względu na jej znaczenie w utworze. To właśnie dzięki punktowi widzenia Bachmatiuka, pod koniec powieści równie silnie wyeksponowanemu jak punkt widzenia Piotra, zapoznać się możemy bliżej z bóstwem, któremu Wittlin przypisuje tak wielką, historyczną nawet wagę:

Trzymając człowieka w pozycji „Bacznosc!” — można nim tłuc o ziemię, można mu kazać biec, klękać, rzucać się do wody, w ogień, strzelać, kłuć, tratować! „*Habt Acht!*” — to złoty klucz otwierający historię narodów! [s. 290]

Piotr wcielony wreszcie w kolumnę, dochodzi do mistycznego poznania Subordynacji, ona zaś przekształca go swym potężnym wpływem: w chwilę zaledwie po umundurowaniu rekrutów

Stał się cud: w nietresowaną masę — wstąpiła Subordynacja. Wlazła w kości, zmieszała się ze szpikiem i usztywniła ruchy. Nawet głos im zmieniła. [s. 329]

Po poddaniu zaś Piotra rozkazowi „*Habt Acht!*” traci on resztki wolności.

Teraz dobrze byłoby zmówić pacierz — pomyślał sobie Piotr. — Albo przynajmniej przeżegnać się. I chciał podnieść rękę, lecz nie mógł jej ruszyć. Leżała martwa na szwie cesarskich spodni, jak gdyby sparaliżowana słowem Bachmatiuka. [s. 342—343]

To już koniec powieści. Piotr staje się rzeczą.

Z tego przydługiego przeglądu mitologii bohatera chcielibyśmy wyciągnąć parę wniosków i parę wskazówek badawczych.

Z całą oczywistością uwidoczni się w powieści „zobiektywizowanie” mitologii. Jak gdyby na przekór wiedzy, skutek swej ciemnoty i pocho-

dających stąd skłonności do mitologizacji, Piotr dostrzega siły, których działanie uchodzi uwagi ludzi cywilizowanych, które jednak, jak sugeruje Wittlin, istnieją realnie. Istnieją realnie — inaczej bowiem pozostawiłby autor całą tę mitologię w sferze wyobrażeń Piotra. Tymczasem Piotr podlega, jako osoba, działaniu swych bóstw. Niespodziewanie czytelnik zostaje przeniesiony w świat mitologiczny, ciemnota Piotra, nigdy zresztą nie poddana autorskiej krytyce, dostępuje niezwyklej wprost nobilitacji. Bohater-prostaczek łatwiej widzi demoniczność sił władających ludźmi w czasie wojny. Nie dość więc tutaj przyznać Wittlinowi, że przed Gombrowiczem

postawił duże S przed słowem Subordynacja, schwycił proces tworzenia się mitu na gorącym uczynku i dzięki temu podjął temat wychowania totalistycznego społeczeństwa ⁴⁰.

Trzeba jeszcze dodać, że owa mitologia dotyczy sił, których istnienie — w pewnym stopniu, do jakiego zdolna jest literacka fikcja — autor implikuje. Ta postawa Wittlina znów grawituje ku ekspresjonizmowi. Jakże jednak odmiennie! Aby ocalić motywację realistyczną powieści, posłużył się tu Wittlin postacią, dla której mitologizowane bóstwa były czymś realnym. Dzięki temu cała ta wprowadzona mitologia zyskuje swego rodzaju cudzysłów, tak bardzo potrzebny współczesnemu czytelnikowi. Dzięki stylizacji jednak autor otworzył furtkę transcendencji. Na tym polega najistotniejszy chyba wynalazek artystyczny *Soli ziemi*. W sposób niesłychanie subtelny przekracza Wittlin niekiedy granice dzielące realistyczną powieść od baśni o złych mocach. Jak udało mu się to uczynić, pokazałaby dopiero analiza perspektyw narracyjnych *Soli ziemi*. W tej chwili trzeba zapamiętać tylko, że w swojej najgłębszej warstwie ideowej, istotnie głębokiej i w stosunku do późniejszych dokonań literackich prekursorskiej ⁴¹, *Sól ziemi* jest kontynuacją i rozwinięciem myśli ekspresjonistycznej.

Wprowadzona w obręb powieści mitologia dopiero wówczas ukaże nam swój sens, gdy zbadamy bliżej, jakie siły są mitologizowane, a także — jakie są skutki tego procesu dla jego podmiotu.

Mitologizacji ulegają pewne znane fakty. Interpretowanie ich zależnością od sił związanych z cesarzem czy od jeszcze bardziej abstrakcyjnych sił związanych z Subordynacją tworzy mitologię „cywilną” lub „wojenną”. Mniejszą w tym rolę odgrywa rodzaj owych faktów, większą zaś aktualny etap rozwoju Piotra. Z początku wszystkie zjawiska wojenne jest gotów bohater powieści wiązać z osobą cesarza; później, pod

⁴⁰ W. Maciąg, „*Sól ziemi*” Wittlina. „*Życie Literackie*” 1956, nr 29.

⁴¹ Zob. *ibidem*.

wpływem zetknięcia się z armią, te same zjawiska przypisuje nowernu i bardziej abstrakcyjnemu bóstwu.

Istnienie „cywilnej” mitologii wojny obnaża jeden z pacyfistycznych sensów *Soli ziemi*: wojna jest prywatną sprawą garstki ludzi posiadających władzę. Tezy tej nie podważa wcale fakt, że ujawnia się ona w formie karykaturalnych pomysłów i wierzeń ciemnego Hucuła. Wittlin sformułowania Piotra akceptuje. W danym przypadku znajduje to potwierdzenie w „narratorskim” *Prologu*, gdzie grupka ministrów zmusza bezwolnego i niewiele rozumiejącego cesarza do podpisania aktu wypowiedzenia wojny. Tym właśnie, przedstawionym w krańcowej deformacji postaciom potrzebna jest figura cesarza do wprowadzenia w ruch całej mitologii, którą nazwaliśmy „cywilną”. W ostatecznym więc sensie wojna, którą Piotr uważa za prywatną sprawę pokrzywdzonego cesarza — jest prywatną sprawą grupy ministrów. To, że Piotrowi każe się wierzyć w cesarza, powoduje, że aprobejuje on całą sprawę wojny i swoje w niej uczestnictwo. Ta prostoduszność człowieka zgadzającego się umrzeć za cesarza jest, w konfrontacji z ukazanymi w powieści realnymi stosunkami, jednym ze źródeł ironii, a co za tym idzie, jednym ze składników wymowy pacyfistycznej utworu.

Ironia dostrzegalna jest wszędzie tam, gdzie Piótr traktuje wojsko jako własność cesarza, co ujawnia się w rodzaju metaforyki.

Wagony, w których cesarz i król Franciszek Józef przewoził swych żołnierzy (40 *Mann*) lub swoje zwierzęta (8 *Pferde*), zamykano na dwa sposoby [...]. [s. 192]

Te pociągi z „ładunkiem dla cesarza” (s. 195) jechały „na Węgry w interesach cesarza” (s. 196). I to było w porządku, cesarz musi wygrać, gdy „cały pociąg Hucułów pędzi Mu na pomoc” (s. 198). Źródłem ironii jest aprobejująca postawa Piotra, skutek jego wiar. Najsilniejszy wyraz znajduje ona we fragmencie, gdy Piotr usprawiedliwia państwo z prowadzenia wojny:

rozumiał [Niewiadomski], że tylko w mundurze wolno zabijać człowieka, i tylko w banderoli, w państwowym opakowaniu ciał, ważna jest śmierć za cesarza. Cesarz bowiem miał monopol nie tylko na tabakę i sól, lecz i na ubój ludzi. [s. 321]

Nie na zasadzie ironii funkcjonują jednak zjawiska, którym się Piotr w owej cesarskiej wojnie dziwi. To są — jeśli je przetłumaczyć z języka Piotra — zarzuty wprost. Piotr nie wszystko rozumie w wojsku. Mimo całego przywiązania do cesarza martwi go trochę własny los:

ani sobie dogodzić nie można, ani cesarzowi. Chcesz żyć, dezertujesz — krzywdzisz cesarza, i cesarz funduje ci za to kulę w łeb. Jego prawo, boś

przysięgał. I gniesz w ziemi. A pchasz się na front, leziesz w najgorszy ogień — krzywdzisz siebie i też leżysz w ziemi. I tak źle, i tak źle.

Piotr Niewiadomski bardzo kochał cesarza, nie był wszakże zupełnie obojętny na swój los. [s. 198]

Tu dochodzi do głosu moment krzywdy indywidualnej, ponoszonej przez człowieka czasu wojny: podstawowe ryzyko śmierci. Warto zauważyć, że w rejestrze zarzutów, które w ukazaniu postawy Piotra wysunięte są przeciw wojnie, ów podstawowy argument narażania życia nie jest bynajmniej wyeksponowany. Staje na równi z innymi zarzutami, głównie natury moralnej. Przedmiotem zdumienia Piotra jest więc codzienne instytucjonalne kłamstwo propagandy (s. 139), tresura wojskowa (s. 265) i inne swoistości koszarowego życia, które dotkliwie dają mu się we znaki, a które po swojemu interpretuje poprzez mitologizację — zamiast oskarżać instytucję o fałsz, przypisuje całą rzecz diabłu (s. 240).

Powieść zawiera również *passus* traktujący o niedozwalaniu Żydom wypełniania w wojsku przepisów religii. Żydzi muszą tam jeść to co wszyscy. „I spożyją menaż. A za skażone dusze odpowie kiedyś przed Wiekuistym — sam cesarz” (s. 240). Tu trzeba zwrócić uwagę, że patos i niewątpliwa odautorskość tej wypowiedzi wykluczają jakikolwiek jej związek z Piotrem. Widać więc szczególnie wyraźnie, że „widzenie poprzez Piotra”, tworzenie z Piotra medium, jest jednym z zabiegów, których używa Wittlin dla wyrażenia idei, niewątpliwie — jak wszystkie inne myśli — nadrzędnej w stosunku do wszelkich form powieści.

W eseju pacyfistycznym Wittlina *Wojna, pokój i dusza poety*, który powstał na rok przed rozpoczęciem pisania *Soli ziemi*, znajdujemy sformułowania świadczące, że już wówczas, w r. 1924, Wittlin wiązał zagrożenie wojny z zagadnieniem państwa:

[na wojnie człowiek] nie wymyśla osobliwych aparatów śmierci, które mogłyby się obejść bez ludzkiej ręki. Nie, ze wszystkich swych zdrowych obywateli płci męskiej robi państwo [...] wojsko, które pod karą śmierci [...] musi zabijać inne wojsko. Tak więc państwo morduje ludzi machiną z ludzi⁴².

Kontynuację tej postawy w *Soli ziemi* naszkicowaliśmy uprzednio. Całkowicie się ona tłumaczy na tle tego, co powiedzieliśmy wyżej o niemieckim pacyfizmie i ekspresjonistycznej jego wersji. Jak pamiętamy, wiązanie wojny ze sprawą totalitarnego państwa było szczególnie uzasadnione tam, gdzie były po temu przyczyny historyczne, czyli w Niemczech. Przejrzenie publicystyki niemieckiej, jeszcze nawet z okresu poprzedzającego hitleryzm, dostarcza dowodów na istnienie tej postawy, a poświadczona jest ona również wypowiedziami badaczy, cytowanymi już w tej pracy⁴³.

⁴² Wittlin, *Wojna, pokój i dusza poety*, s. 32.

⁴³ Zob. Reichel, *op. cit.*, s. 67.

Wittlin zdaje się być spadkobiercą tych właśnie, zabarwionych antytotalitarnie pacyfistycznych idei i dlatego to krytycy Wittlinowi niechętni nazywali jego powieść „austriacką” i „obcą duchem” — z najzagorzalszymi atakami wystąpiła krytyka lewicowa i prawicowa; również Wierzyński, wysoko zresztą ceniąc tę książkę, osądził ją jako obcą i mało sympatyczną⁴⁴.

Antypaństwowość istotnie nie była w dwudziestoleciu rysem charakterystycznym pacyfistycznej literatury polskiej, jeśli nie brać tu pod uwagę pewnego anarchizmu Słonimskiego i Tuwima. Państwo polskie dopiero co powstało i było demokratyczne. Nie sprzyjało to postawie, którą wyżej omówiliśmy. Nic więc dziwnego, że pojawia się ona u ludzi związanych z niemieckim ekspresjonizmem, np. u Stanisława Kubickiego⁴⁵. Jego ujęcie wojny łączy z Wittlinowskim zrzućcie odpowiedzialności za wojnę na barki królów i cesarzy.

Jak widać, wartość poznawcza tej postawy nie jest imponująca, choć pacyfistyczne pobudki na pewno szlachetne. Wittlin — jeśli by go oceniać tymi kategoriami — nie poszedł nawet tak daleko jak Toller. Analiza zjawiska wojny ujawnia więc tu istotny brak, związany, jak widzieliśmy, genetycznie z ekspresjonizmem.

Kategorie te są jednak nieprzydatne, gdy przedmiotem uwagi jest powieść, a nie artykuł publicystyczny. Nieprzydatne zwłaszcza w powieści ekspresjonistycznej, która wprowadza jako środek wyrazu deformację, przerysowania, niekiedy karykaturalne, wynikające, z natury rzeczy, w obrębie problematyki centralnej, tym bardziej zaś poza jej obrębem.

Chyba z takim właśnie zjawiskiem spotykamy się w *Soli ziemi*. Jej pacyfizm, jak jeszcze zobaczymy, nie nadaje się właściwie do intelektualnej oceny, bo analizy przyczyn wojny nie ma w niej wcale, akcenty antytotalitarne zaś znajdują się na marginesie zasadniczej problematyki wojny. Dla powieści bowiem nie „cywilna” mitologia Piotra jest istotna — ważniejsza jest jego mitologia „wojenna”. Zanim do niej przejdziemy, zrekapitułujmy: obok ukazywania mechanizmu zniewalania psychicznego jednostek przez państwo przedmiotem zainteresowania autora *Soli ziemi* jest militarna funkcja państwa — znów dostrzegamy, jak wiernie podąża Wittlin tropami ekspresjonistycznej problematyki.

Zasadniczym oskarżeniem wojny stają się w powieści fakty, które Piotr przypisuje działaniom najwyższego bóstwa: Subordynacji. Jakiego rodzaju są te fakty? Odpowiedź na to pytanie zorientuje nas w koron-

⁴⁴ Zob. wypowiedź K. Wierzyńskiego cytowaną w sprawozdaniu z posiedzenia jury nagrody „Wiadomości Literackich” („Wiadomości Literackie” 1936, nr 6).

⁴⁵ S. Kubicki, *Panującym!* „Zdrój” 1919, t. 6, z. 2, s. 46. Artykuł ten jest odpowiedzią na artykuł Adlera *An die Herrscher*.

nym argumencie *Soli ziemi* przeciw wojnie, a zarazem przeniesie nas w obręb nowej dziedziny zainteresowań ekspresjonizmu.

Z góry powiedzmy, że celem wprowadzenia „mitologii wojny” jest pokazanie, jak pod wpływem „tajemnych sił” armii człowiek traci swe człowieczeństwo i staje się przedmiotem. Dowodzą tego przede wszystkim losy Piotra, zakończone jego całkowitą reifikacją. Zanim jednak do tego dojdzie, Piotr odkrywa wciąż coś obcego w armii, przypisując to zdemoni-zowanej Subordynacji. Podobnie Bachmatiuk, stylizowany na kapłana tego bóstwa, kocha to, co w armii jest Subordynacją, a „nienawidzi każdego żołnierza z osobna” (s. 322). W ukształtowaniu obu tych postaci wyraźna jest więc tendencja do przeciwstawienia tego, co w armii jest człowiekiem, i tego, co przestając nim być, staje się skutkiem zabiegów wojskowej tresury. Zarówno w opisie stojących na placu apelowym żołnierzy jak w opisie oficera Garbacza zaakcentowane jest całkowite odczłowieczenie. Subordynacja otrzymuje cechy ludzkie — człowiek je traci. Siły władające w armii zostają upersonifikowane, odbierając jakby człowieczeństwo swoim ofiarom. Esencjalną różnicę pomiędzy człowiekiem a tym, co zeń powstaje w armii, podkreśla znakomity, stylizowany na *Genesis* ostatni fragment powieści. Bachmatiuk swoich żołnierzy stwarza. Trudno o przyznanie bardziej boskich atrybutów ukrytym potęgom wojny. Trzeba tu zwrócić uwagę, że mitologizacji i demonizacji w *Soli ziemi* podlega w mniejszym stopniu samo zjawisko wojny, w większym zaś to wszystko, co jest groźną konsekwencją wojny dla indywidualności i morale człowieka, przede wszystkim — reifikacja człowieka. Pisał Wittlin w roku 1936:

Wydaje mi się rzeczą prawie pewną, że moralność jednostki, a więc człowieka, nie daje się pogodzić z moralnością obywatela. Są to dwa obce sobie żywioły, prowadzące ustawiczną walkę. Tam gdzie obie te moralności doszły dobrowolnie do porozumienia i żyją w harmonii — zaobserwować możemy znaczne obniżenie wartości jednostki ludzkiej zarówno pod względem umysłowym jak i ogólnozyciowym: koszarowanie umysłów, charakterów, gustów i uniesień. Dlatego tak wysoko cenię moralność prywatną i wielkie pokładam nadzieje w rozwoju moralności każdej jednostki z osobna ⁴⁶.

Rys, który dzięki temu zabiegowi zyskuje pacyfizm Wittlina w *Soli ziemi*, jest godny szerszego omówienia — ze względu i na swe parantele ideowe, i ważność w powieści. W ideowej strukturze *Soli ziemi* idea „człowieka urzeczowionego” ma bowiem walor najwyższy. Mogliśmy zaobserwować, jaką ona pełni funkcję kompozycyjną (podporządkowane są jej losy Piotra) — zobaczymy następnie, jak wpływa na inne aspekty utworu.

„*Er ist eine Revolution der Seele gegen den Mechanismus*” — pisał Mahrholz o ekspresjonizmie ⁴⁷. Mahrholz zarysował problematykę aktywizmu w taki sposób, że i w wyżej omawianym aspekcie *Sól ziemi* nie

⁴⁶ Wittlin, *Mały komentarz do „Soli ziemi”*.

⁴⁷ W. Mahrholz, *Deutsche Literatur der Gegenwart*. Berlin 1931, s. 363—364.

tylko tłumaczy się jako powieść aktywistyczna, ale może być uważana za stojącą w samym centrum problematyki tego prądu. W rekonstrukcji ideologii aktywizmu dokonanej przez Mahrholza uwolnienie człowieka od niebezpieczeństw mechanizacji jest jedną z dwóch (obok walki z przemocą) myśli podstawowych. W związku z tą też myślą-postulatem krytyce podlega państwo i militaryzm. W związku z tą samą myślą traktuje się wojnę przede wszystkim jako potęgę organizacji⁴⁸.

Tak jak w aktywizmie, tak i w *Soli ziemi* krytyka państwa i wojny dokonana jest z tego właśnie, jednego punktu widzenia. Stwierdziliśmy już, że dla Wittlina najistotniejszym niebezpieczeństwem totalizmu jest pozbawienie człowieka wolności: uzależnienie od „wychowawczych” wymysłów nieodpowiedzialnych ludzi stojących u szczytu władzy. O to samo zaś w ostatecznym rachunku chodzi w procesie przystosowywania człowieka do potrzeb wojskowych. Problematyka *Soli ziemi* przesuwana jest więc obok samej wojny — lub lepiej: ponad wojnę — i dotyczy spraw demoralizowania człowieka przez wojsko, a biorąc pod uwagę całość problematyki: i przez państwo, posługujące się siłą i organizacją.

Owo „urzeczenie” człowieka Wittlin pokazał w kilku co najmniej aspektach. Zanik osobowości jest m. in. skutkiem odebrania własności osobistej. Piotr pakując kuferek, „Zabierał w nim na wojnę resztki swobody, sam spód swej cywilnej osobowości, sekretną część swojego wyglądu, którą pokryje mundur” (s. 181). Dość długa dygresja o własności i jej znaczeniu dla poczucia wolności (s. 179—180) tłumaczy się w kontekście tej problematyki znakomicie. Piotr póty był wolny, póki miał coś własnego. Odebrano mu to z chwilą umundurowania.

Fakt przebrania ludzi w mundury, uniformizacja, również jest elementem odczłowieczającym. W poświęconym temu wydarzeniu fragmencie odnajdujemy charakterystyczne elementy: pozbawienie indywidualności i irracjonalizm, wyrażający się w przywiązywaniu wagi do drobiazgów, w sumie — przydanie pozaracjonalnego sensu:

Niebawem transport chłopów, pasterzy, górników, handlarzy przedzierzgnął się we wojsko. Przepadły jaskrawe różnice, które dotychczas tak bardzo ludzi dzieliły. Huculi nie byli już Hucułami, Żydzi nie byli Żydami. [...] Także i w duszach dokonała się wielka przemiana. To byli już nie ci sami ludzie. Naraz zdziecinnieli, zaczęli zwracać uwagę na błahostki, na guziki, rzemyki. [s. 328—329]

Sam moment przemiany uwydatniony jest bardzo silnie:

Gdy zdjęli cywilne odzienie, nastąpiła chwila, podobna do tej, jaka była między nocą a brzaskiem. Dzień nie jest jeszcze dniem, a noc już nie jest nocą. Tak też i ludzie: nie byli już cywilami, a jeszcze nie byli wojskiem. Ludzki stwór przechodził z jednego kształtu w drugi [...]. [s. 327—328]

⁴⁸ Zob. *ibidem*, s. 365—366.

Podobnie zarysowany jest przełom w kończącej powieść scenie kreacji: na okrzyk Bachmatiuka „Ja zrobię z was ludzi!” — rekruci zadają sobie pytanie, czym byli do tej pory:

Wszyscy czuli, że ten człowiek [...] przekreśla, unieważnia całe ich dotychczasowe życie. To były niemowlęta o siwych i łysych łbach, wąsate oeski, które wielka matka Subordynacja nauczy ssać z swojej piersi. Mieli dopiero jeden dzień życia, od kiedy nosili mundury. [s. 341]

Wittlin akcentuje problematyczną wartość indywiduum powstałego dzięki tym zabiegom: ta nowa istota to żołnierz —

Żołnierz składa się z bluzy, spodni, płaszcza, butów, karabinu, pasa, dwóch ładownic, bagnetu, tornistra, chlebaka, łopatk (albo bajlpiki), menażki, manierki, dwóch koców, jednego celtblatu, czyli płótna do rozpinania namiotów, z wielkiej ilości rzemieni — oraz z siebie. No i z czapki. [s. 323—324]

To przewartościowanie jest rzeczą w armii naturalną:

Jeżeli Bachmatiukowi droższy był mundur od człowieka, cóż dopiero karabin, centralny narząd człowieka, ważniejszy od serca i mózgu! [...] I czym był człowiek w porównaniu z Mannlicherem, a nawet starym Werndlem, który żyje dłużej od człowieka? [s. 325]

Kolejnym krokiem w procesie reifikacji Piotra, a zarazem następnym elementem reifikacyjnego systemu armii, jest uczestniczenie w rytuałach wojskowych. Tym się z kolei tłumaczy dość rozbudowany fragment poświęcony salutowaniu. Wskazuje w nim Wittlin na absurdalność, a zarazem potęgę tego, co jest w wojsku tylko rytuałem; niewinny gest salutowania czyni Wittlin przeciwnym rozumowi ludzkiemu:

Skoro kaprała pozdrowiało się jedną ręką — powinno się generała salutować obiema. [...] Tak też uczynił pewien żołnierz [...]. Żołnierza owego wyrzucono potem z c. i k. armii jako wariata. [s. 257]

Traktując salutowanie jako rytualny, obrzędowy gest należący do misterium ku czci Subordynacji, stwarza Wittlin jeden z piękniejszych fragmentów powieści, stylizowany na groźną baśń:

I nie dziw się, wnuku, prawnuku, któremu opowiadam tę długą opowieść, że w owych czasach dalekich miliony mężczyzn musiało zastygać w bezruchu i kłaniać się obcym ludziom, ponieważ błyszczały na nich gwiazdy. [s. 256—257]

Fascynuje również Wittlina stanie i marsz w ordynku, czemu poświęca sporo obrazów; przede wszystkim zaś z sytuacjami tymi wiąże element szczególnie ważny, ukazuje bowiem świadomość postaci całkowicie już przez armię zdemoralizowanej — sztabfeldfebla Bachmatiuka. Porządkowi armii nadaje Wittlin także aspekt nadprzyrodzony:

Wszyscy zaczęli pojmować, że w tej rytmicznej manifestacji podkutych butów kryje się głęboko ukryty sens, coś nadludzkiego, choć produkowały ją

ludzkie nogi. Piękno marszu było nie z tego świata. Działały tu jakieś niewidzialne siły, te same zapewne, które rodzą światło elektryczne i rozpęd gorzelnianych maszyn. [s. 231]

Armia ponadto odziera człowieka z jego prawa do spełniania przepisów i praktyk religijnych. Cytowaliśmy już dotyczący tego, patetycznie zabarwiony fragment.

Tymi prostymi metodami armia doprowadza do zniewolenia człowieka, całkowitego podporządkowania go sobie. Wittlin mitologizuje owe metody, przedstawiając to, rzecz jasna, jako sposób widzenia ich przez Piotra. Tu pora, by docenić ukształtowanie Piotra jako stwórcy mitycznych światów. Piotr aprobejuje obie mitologie, „cywilną” i „wojskową”; godzi się zostać rzeczą, nie zależy mu na człowieczeństwie.

Krytyka Wittlina dotyczy tu społecznych skutków mitu. Jego sąd jest bliski krytyce mitu, którą przeprowadził Ignacy Fik w roku 1939⁴⁹. Bliskość zastanawiająca, skoro Fik w r. 1938 skrytykował *Sól ziemi* za jej sposób potraktowania wojny.

Reifikacja ludzi w wojsku jako przedmiot zainteresowań Wittlina najdoskonalej ujawnia się w językowej warstwie jego powieści. Znamienne, że człowiek bywa zazwyczaj przedstawiany jako mechanizm⁵⁰.

W *Soli ziemi* Wittlin wskazał na dwa zjawiska psychosocjologiczne, towarzyszące — według Goldmanna — zjawisku po marksowsku rozumianej reifikacji⁵¹, a więc: 1) wymiennosc człowieka w ramach tej samej funkcji, powodująca utratę wartości człowieka jako indywiduum; 2) dualizm świadomości człowieka będącego kim innym jako osoba prywatna i kim innym jako funkcjonariusz.

Są to zjawiska nie tylko ważne dla ideowej struktury *Soli ziemi*, ale ciekawe z punktu widzenia analogii z ekspresjonizmem. Pierwsze z nich, mniej w powieści rozbudowane, zawierające się właściwie tylko w jednym fragmencie, nie znajduje zresztą, o ile zdołaliśmy to stwierdzić, analogii w ekspresjonizmie. Jeśli je tutaj podnosimy, to tylko z tego względu, żeby wskazać moment, w którym Wittlin zdaje się przerastać społeczne doświadczenie ekspresjonizmu i antycypować o wiele późniejsze teorie socjologiczne. Piotra Niewiadomskiego wiele rzeczy w armii gnębiło, ale nawet wtedy, gdy nie stał w obliczu żadnej groźnej tajemnicy, gdy nie

⁴⁹ I. Fik, *Mitologia mitu*. „Sygnały” 1939, nr 69.

⁵⁰ Zob. K. Jakowska, *Język i sposób narracji w „Soli ziemi” Wittlina jako środki wprowadzenia ukształtowań ekspresjonistycznych w obręb powieści realistycznej*. W zbiorze: *O prozie polskiej XX wieku. Materiały konferencji ogólnopolskiej w Toruniu. Listopad 1968*. Pod redakcją A. Hutnikiewicza i H. Zaworskiej. Wrocław 1971.

⁵¹ Terminu tego używam zgodnie z jego rozumieniem przez L. Goldmanna (*Urzeczenie*, „Zeszyty Teoretyczno-Polityczne” 1959, nry 4—5).

stykał się bezpośrednio z żadną z krzywd, „ciągle było [mu] smutno”. Powodem tego stanu jest obserwacja pewnego wydarzenia: oto żandarm prowadzi aresztanta. W obu poznaje Piotr swych znajomych ze wsi. Ten fakt prowokuje go do niewesołych rozmyślań i — dziwne — zdaje się go bardziej poruszać niż inne, bardziej namacalne udręki życia koszarowego:

Piotrowi ciągle było smutno. [...] Areszty, kasarniaki, ciemnice, posty, szpangi. Dość tego było u cesarza, dość! Ale najgorsze to, że kolega kolegę „na ostro” prowadzi [...]. [s. 266].

Dzięki metamorfizującym właściwościom Subordynacji — u cesarza „dzisiaj żandarmem jesteś, jutro złodziejem” (s. 261). Żandarm zaś nazajutrz

Ostre naboje, którymi miał obowiązek strzelać do kolegi na wypadek, gdyby ten usiłował uciec, odda do rąk dowódcy warty. Z żandarma, z profosa, z wroga, na powrót przemieni się w przyjaciela. [s. 266]

W tym fragmencie wyraźnie widać bolesne odczuwanie przez Piotra reifikacji ludzi poddanych organizacji armii — przynajmniej zaś tego jej objawu, który polega na alienacji stosunków między nimi i dowolnym podstawianiu ludzi pod stałe funkcje. Wittlin jest tu — co zresztą dzieli z całym ekspresjonizmem — wrogiem alienacji i antycypuje tym samym istotną problematykę epoki, która przyjdzie po nim⁵². Wydobyty jest etyczny aspekt przedmiotu: Piotr widzi przerażony, że w takiej sytuacji uczucie koleżeństwa czy braterstwa jest niczym. „Nie mógł pogodzić się z tym nowym porządkiem” (s. 267). Etos Piotra jest najwyraźniej cywilny. Aczkolwiek sam fakt zaatakowania alienacji, i to z moralnego punktu widzenia, jest zgodny z praktykami ekspresjonizmu, to problematyka szczegółowa wyrasta nieco ponad jego doświadczenia.

Jak powiedzieliśmy, nieporównanie szerzej rozwinięty został motyw dualizmu człowieka — opozycja człowieka prywatnego i tego samego człowieka jako reprezentanta znieprawionej instytucji. Ten motyw nawet stał się podstawą większych ukształowań kompozycyjnych — takich jak postacie. Wszystkie niemal ważniejsze postacie *Soli ziemi* — oprócz Piotra, który jest tylko osobą prywatną i który dzięki temu zresztą ma zdolność kompromitowania instytucji — są ukształtowane w ten sposób, aby ujawniała się opozycja pomiędzy ich człowieczeństwem a ich funkcjonowaniem jako reprezentantów instytucji. Tak ukształtowani są: kapral Durek, kadet Garbacz, sztabfeldfelbel Bachmatiuk i kapitan Alois Leithuber — czterej przestawiciele armii. Tak też — lekarz pułkowy Jellinek.

⁵² Zob. S. Żółkiewski, *Główne problemy literatury współczesnej*. W: *Zagadnienia stylu. Szkice o kulturze współczesnej*. Warszawa 1965. — Goldmann, op. cit. — A. Werner, *O pojęciu alienacji w badaniach literackich*. „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 2.

Tak wreszcie ukształtowany jest cesarz, przedstawiciel swego własnego bóstwa.

Gdy do Piotra przychodzi kapral Durek, ukazany zostaje jako reprezentant sił tajemnych:

Dla ludzi, którzy umieli czytać, był Durek jedynie wykonawcą rozkazów wyższej władzy, wobec analfabetów jednak czuł się nie tylko jej współnikiem, wtajemniczonym w jej intencje [...]. [s. 69]

W sytuacji, gdy całkiem już prywatnie Durek pali wraz z Piotrem papierosa, o jego rękach pisze się jako o „rękach, które każdej chwili mogły się zmienić w ręce sprawiedliwości” (s. 71). Nawet usta ta rządowa osoba otwierała w sposób dwojaki:

Najbardziej jednak imponował [...] złoty ząb, który świecił w ustach zandarma, ilekroć je otwierał bądź służbowo, bądź prywatnie. [s. 65; podkreśl. K. J.]

Tym razem Durek otworzył usta służbowo, jakkolwiek raczył je okraszyć prywatnym uśmiechem. [s. 66]

Nic dziwnego, że wobec tej niezupełnie ludzkiej osoby Piotr czuje respekt i zachowuje dystans. Jest rzeczą artystycznej finezji Wittlina, że symbolem tego, co w Durku było instytucją, czyni złoty ząb, czyli szczególnie najzupełniej prywatny. W chwilach gdy Durek czuje się niepewnie, jego „rządowość” jest mu oparciem. To prawo psychologiczne, działające u wszystkich ludzi pozbawionych siły własnej, zilustrowane jest dość wyraźnie:

Durek był upokorzony. Żeby zataić porażkę, uśmiechnął się, obnażył złoty ząb i z hałasem ściągnął karabin. [s. 71; podkreśl. K. J.]

Podobnie rzecz się ma z doktorem Jellinkiem, który w swej randze wojskowej szuka oparcia dla swojej słabości. Ta znakomita postać epizodyczna wprowadzona jest i stosunkowo silnie rozbudowana — wydawałoby się, bez związku z losami Piotra; jej sens ujawni się dopiero wtedy, gdy odnajdziemy analogiczną jak u Durka opozycję upokarzającej „prywatności” i będącej dla niej oparciem — rangi. Konstruuje postać doktora Jellinka Wittlin dość dużo miejsca poświęca przyczynom, które spowodowały, że „Nikt [...] nie gardził Jellinkiem tak, jak on sam sobą gardził” (s. 95). Gardzi sam sobą za łapówki, które bierze, za wszystkie swoje życiowe klęski, za to, że jest Żydem — wyposażony jest w potężny kompleks niższości. Temu właśnie nieszczęsnemu indywiduum za jedyne moralne oparcie służy świadomość własnej rangi wojskowej:

Stale nosił ostrogi. Miał prawo do konia, ale od wielu lat nie jeździł konno. Tymi ostrogami spinał nie boki wierzchowca, lecz samemu sobie dodawał bodźca. Na dźwięk własnych ostróg prostowała się w nim godność, tylekroć

deptana. I łudził się, że jego ostrogi czynią wrażenie nie tylko na nim, lecz i na otoczeniu. Nie roztawał się z nimi przez cały dzień. Nosił je od rana do wieczora i nawet w chwilach, gdy był sam, nie chciał ich zdejmować. Najchętniej przytwierdziłby je sobie do nocnych pantofli, by usnąć przy ich brzęku. Lub do nagich stóp, żeby rano nie budzić się ze zwykłym uczuciem niesmaku. [s. 96]

Na zasadzie wspomnianego dualizmu zbudowana jest postać kadeta Garbacza, młodego oficera „z rumianą, dziecięcą twarzą” (s. 259), pięknymi zębami i uśmiechem (s. 261). Ten „połową swej istoty tkwił jeszcze w człowieczeństwie, aczkolwiek druga połowa już nie była ludzka” (s. 262). Garbacz znęca się nad rekrutem, ale nie jest złym człowiekiem:

Wszyscy, którzy Garbacza znali, wiedzieli, że osobiście nic mu na tym nie zależy, czy ludzie mu się kłaniają. Gwizdał na ludzkie ukłony. Ale złego salutowania tolerować nie mógł. Tylko ci oficerowie, którzy złe salutowanie uważali za lekceważenie własnych osób — mogli na to patrzeć przez palce. Były to bowiem ich palce, a nie Subordynacji. [s. 261]

Postać podpułkownika Aloisa Leithubera ukazana jest jedynie w sytuacji wewnętrznego konfliktu — znów jest to konflikt, jaki rozgrywać się może między oficjalną, reprezentującą instytucję, a prywatną postacią tego samego człowieka. Podczas swej patriotycznej, wzniosłej przemowy Leithuber wygłasza monolog wewnętrzny, wyrażony w mowie pozornie zależnej i brzmiący mało parlamentarnie: „Czemu na mnie wytrzeszczacie gały, byki śmierdzące? Ja dobrowolnie chciałem iść na front...” (s. 339). Owa sytuacja opatrzona jest zresztą odautorskim komentarzem:

I dwie mowy jednocześnie wygłaszał teraz podpułkownik Leithuber. Jedną na głos, ustami, drugą — bez słów.

Honor munduru — krzyczał na cały plac — to wielka rzecz! Uważajcie, żebyście nie splamili munduru... Tylko krew nie plami munduru... Niech wam się nie zdaje, że ja się dekuję! [s. 339]

Jak widać, wszystkie postacie epizodyczne (oprócz Piotra, służącego innym celom, i Magdy, nie związanej z żadnym wojskowym czy cywilnym urzędem) zbudowane są na opozycji prywatność — oficjalność. Już to samo świadczy o randze problemu w ideowej strukturze książki. Ranga ta okaże się jeszcze wyższa, gdy spostrzeżemy, że wzmiankowana wyżej opozycja tkwi w założeniu konstrukcji postaci niemal równie ważnej kompozycyjnie jak Piotr — postaci, która w końcowej części książki (rozdz. 8—10) została bez wątpienia bardziej rozbudowana niż postać Piotra. Chodzi o sztabfeldfebla Bachmatiuka, „żelaznego zupaka kadry” — kapłana i ofiarę wojennego bóstwa Subordynacji. W ostatnim fragmencie powieści to on, będąc reprezentantem najwyższych mocy tajnych, mocą kreacyjnego aktu zmienia żywych ludzi w wojsko. To on staje się więc zwyczajnym protagonistą Piotra, bezwiednie broniącego swego człowieczeństwa. Bach-

matiuk jest ponadto symbolem wszystkiego, co wojskowe — cechy Bachmatiuka, których zresztą Wittlin nie poskąpił, powiadają nas nie tyle o kształcie osoby prywatnej, ile o charakterze instytucji. W tej właśnie, z wielu aspektów nad wyraz ważnej postaci, opozycja: człowiek prywatny — człowiek reprezentujący instytucję, jest wydobyta w sposób szczególnie dramatyczny.

O ile Garbacz jest istotą półludzką, o tyle Bachmatiukowi Wittlin z założenia odmawia cech człowieczeństwa i poprzez różnego rodzaju sytuacje wiąże z nadprzyrodzonością armii. Służą temu celowi wszystkie możliwe elementy kształtowania postaci. A więc historia jego życia (s. 279), wygląd jego pokoju, który „przypominał celę zakonnika” (s. 281), rodzaj zajęć (czytanie jedynie regulaminu), przyzwyczajenia:

Punktualność i dyscyplina nie były Bachmatiukowi narzucone przez potęgę obce jego naturze. W ciągu kilkudziesięciu lat służby weszły te cnoty w jego krew i jak wapno przeniknęły do tkanek [s. 273—274]

— wreszcie wygląd zewnętrzny:

Na środku głowy przecinała je [tj. włosy] biała, idealnie prosta, jakby wycieniowana linia. Szła od czoła aż prawie po sam kark. Przedział na głowie i wypustki na spodniach zdawały się wyrażać tę samą ideę. [s. 276—277]

Bachmatiuka określają także jego postawy i emocje:

Nienawdził oficerów i jednorocznych, ponieważ rekrutowali się z wyższych sfer, nie cierpiał gemajnych za to, że byli ludem, z którego sam pochodził. Lecz błędne byłoby mniemanie, że umiał tylko nienawidzić, umiał również kochać. I jak! Jak namiętni kochankowie w kwiecie wieku i jak starcy pałający grzesznym afektem ku nieletnim dziewczętom. Nienawdził każdego żołnierza z osobna, za jego pysk, za jego duszę, to prawda, lecz kochał symetryczne linie utworzone z jego ciała, munduru i butów. [s. 332]

— i tu następuje długie wyliczenie przedmiotów miłości Bachmatiuka, związanych wyłącznie z armią. Nic dziwnego, że „W błyszczących butach piechoty przeglądał się jak w zwierciadle prawdy. Prawdy jedynej i absolutnej” (s. 232). Podporządkowaniu Bachmatiuka instytucji wojska służy wreszcie środek najpotężniejszy i w rękach Wittlina niezawodny: konsekwentna stylizacja tej postaci. Polega ona na stałym wiązaniu z postacią sztabsfeldfebla metaforyki religijnej, która nadaje zespoleniu się Bachmatiuka z instytucją tak pożądany walor metafizyczny. Z wielu przykładów tylko jeden — Bachmatiuk czyta regulamin:

Całe godziny trwał w zachwyceniu sam na sam z duchem świętym służby. Odprawiał ciche msze przy regulaminach i, jak każdy mistyk, znajdował najwyższą rozkosz w bezpośrednim obcowaniu z Tajemnicą. [s. 289].

Otóż on, który posiadał wszystkie cnoty wojskowe i ludzkich słabości się pozbył, jest człowiekiem nieszczęśliwym, co tydzień upijającym się do

nieprzytomności, wbrew wszelkim regulaminom. Tylko dlatego toleruje się to w kadrze, że przez cały tydzień poza niedzielą Bachmatiuk jest niezastąpiony. Tę koncesję na rzecz prywatności narrator ocenia — konsekwentnie — w kategoriach religijnych, jako grzech. Bachmatiuk wobec swego bóstwa czuje się grzesznikiem. Ale przypuszczalna motywacja owych pijaństw jest zaskakująca i tym jaskrawiej wskazuje na dualizm psychiki Bachmatiuka, im silniej akcentowano przedtem jego instytucjonalizm. W paru minutach bezczynności Bachmatiuka pokazuje się go wyzbytego z oficjalności:

Jeszcze czas, jeszcze [...] mógł być sam. To znaczy: mógł nikomu się nie pokazywać. Bo właściwie rzadko kiedy bywał naprawdę sam. Od wielu lat zawsze i wszędzie towarzyszyło mu jego Bóstwo. Lazło za nim niewidzialne, prześladowało go, jak uprzykrzony szpicel, szpiegując każdą myśl, każde słowo, każdy krok. Wpełzało nawet w sny. Od niego to, od Bóstwa, uciekał co niedziela do alkoholu, w nadziei, że tam go już nie dosięgnie. Na próżno! Dopadało go w pijackich halucynacjach i dręczyło wyrzutami sumienia. Pokąsany na całej duszy niby od wściekłego psa — wracał Bachmatiuk do swojej celi. Wiele lat mocował się z Bóstwem, w końcu poddał się pokornie, rozpląnął w Nim i zagubił. Dziś był już niewolnikiem, rozkochanym w Subordynacji. [s. 288—289]

Przy okazji unaocnił Wittlin moment transformacji człowieka prywatnego w człowieka-symbol. Bachmatiuk był już stary i bolały go nogi. Przez nikogo nie widziany, sztabfeldfebel zaczyna rano schodzić ze schodów „Ciężkim, nierównym krokiem starego cywila”. W miarę schodzenia, w miarę przybliżania się do miejsca, z którego mógł już być przez kogoś widziany, oficjalność wzrastała i Bachmatiuk tracił cechy starego człowieka — „już odmłodził swój chód, uelastyczył kroki” (s. 301), w końcu zaś:

Maszerował [...] z taką godnością i siłą, jakby za sobą prowadził całą kompanię. Lecz ani jeden żołnierz za nim nie postępował. Schody były puste. W chwili gdy wyszedł z bramy i stanął w pełnym słońcu — był już niemal młodzieńcem. Może to przesada. W każdym razie kim innym był sztabfeldfebel Bachmatiuk u siebie, na górze, a kim innym — na dole. [s. 301—302]

Jak widzimy problematyka dualizmu świadomości człowieka reprezentującego instytucję przedstawia się następująco: ludziom słabym instytucja służy jako proteza, sztuczna podpórka dla utrzymania własnej godności. Z chwilą gdy zawładnie człowiekiem na dobre, rujnuje całkowicie prywatną sferę osobowości. Warto zwrócić również uwagę na etyczny aspekt problematyki: za każdym razem ta opozycja to opozycja między dobrem a złem. Durek jest bezpośredni i poczciwy; kapral Durek — aż zabawnie zakłamany i zafalszowany w swojej dumie. Garbacz jest dobrym chłopakiem, który nikogo by nie skrzywdził; kadet Garbacz jako reprezentant Subordynacji znęca się nad niemłodym rekrutem. O cesarzu przejawiającym smutek w obliczu konieczności wypowiedzenia wojny już

pisaliśmy; ten dobry człowiek z racji swego urzędu wojnę wypowiada. Z Bachmatiukiem sprawa jest oczywista. Alois Leithuber burzy się przeciw własnej demagogii, którą uprawia jako funkcjonariusz.

Niewątpliwie ów aspekt personalistyczno-etyczny był dla Wittlina w problematyce wojny bardzo ważny, przynajmniej w okresie pisania *Soli ziemi*. Na rok przed rozpoczęciem powieści z tego właśnie aspektu dokonuje przeglądu pacyfistycznej beletrystyki zachodniej i stwierdza, że autorzy przeżywają tragiczne rozdarcie widząc, jak „wojnę robią ci sami dobrzy i mądry ludzie, którzy w życiu prywatnym i obywatelskim tyle cnót wykazują”⁵³. Jest zresztą rzeczą nieprzypadkową, że o jednej tylko książce pisze z entuzjazmem, jako o „wzniosłej opowieści” — ta książka to *Człowiek jest dobry* Franka.

Omawiany obecnie aspekt reifikacji człowieka w obrębie instytucji (wojska) jest dostatecznie oryginalny, by odnalezienie go w kilku utworach świadczyło o ich pokrewieństwie; jak dotychczas jednak — tak i teraz nie stanie się podstawą tezy o jakichkolwiek bezpośrednich wpływach. Nie można wszakże przeoczyć faktu, że dualizm świadomości i istoty człowieka, będącego jednocześnie osobą prywatną i przedstawicielem instytucji, był przedmiotem zainteresowania ekspresjonistów niemieckich. Wiązało się to z ich antyinstytucjonalizmem, którym obejmowali nie tylko wszystkie instytucje państwowe, jak sąd, szkołę, Kościół podporządkowany państwu i państwo samo, ale nawet tak, wydawałoby się, mało groźna dla osobowości ludzkiej instytucję jak rodzina. Pisze o tym Wolfgang Klee w swej analizie ekspresjonizmu.

Wojna także była państwową instytucją i protest przeciw jej wpływowi na osobowość ludzką znajdujemy np. w *Die Wandlung* Tollera czy w noweli Ulitza *Der ewige Soldat*, w różny zresztą wyrażający się sposób. Zarówno jednak dramat Tollera jak groteskowe nowele Ulitza zawierają protest przeciw podporządkowaniu się dryłowi wojskowemu, i to w imię tych samych, które obserwowaliśmy u Wittlina, motywów. Erika Runge stawia tezę, że wojna była dla ekspresjonistów m. in. wyrazem napięcia, jakie panowało między propagowaną przez nich duchowością i etyką a coraz bardziej widocznym „*Entgeistigung*” człowieka w cywilizacji⁵⁴. Cytowaliśmy już dotyczącą tego wypowiedź Unruha; ale nie tylko on

⁵³ Wittlin, *Wojna, pokój i dusza poety*, s. 23. Por. też A. Słonimski, *Zołnierze!* W: *Wiersze wybrane*, s. 211:

W domu by żaden się w palec nie zaciął,
A gdy mu jaką wymyślą abstrakcję,
W brzuch wali nożem swych własnych przyjaciół
I przekonany jest, że on ma rację.

⁵⁴ Runge, *op. cit.*, s. 40.

uważał, że „wojna czyni z ludzi niewolników”⁵⁵. Jeśliby się przyjęło tę tezę, postawa ekspresjonistów niemieckich ujawniłaby nam daleko idące podobieństwo z postawą Wittlina.

Tak samo jednak jak w literaturze niemieckiej powyższa problematyka łączy się z problematyką szerszą, z postawą antyinstytucjonalizmu w ogóle (we wspomnianej noweli Ulitza przedmiotem ataku obok instytucji wojny jest instytucja szkoły), tak i u Wittlina, mimo że przedmiotem jego uwagi jest wojna, odnajdujemy charakterystyczny antyinstytucjonalizm we fragmentach powieści dotyczących władzy gminy czy kancelarii, która „nigdy się nie myli” (s. 238). Ostatecznie, nawet kapral Durek jest — przynajmniej do momentu wybuchu wojny — reprezentantem instytucji pokojowej, funkcjonuje jako element cywilizacyjnego systemu. Opozycja człowieczeństwo—instytucjonizm u Durka nie dotyczy bynajmniej jedynie spraw wojny.

To wszystko uprawnia nas do rozszerzenia problematyki dualizmu świadomości człowieka „urzeczowionego” przez instytucję — z zakresu instytucji wojny do zakresu instytucji w ogóle. Przeciwwstawianie człowieka prywatnego i człowieka będącego reprezentantem instytucji znajdujemy — w postaci najbardziej rozwiniętej spośród przykładów, jakich dostarczają dostępne nam teksty ekspresjonistyczne — w drukowanej w „Zdroju” *Kantacie* Werfla. Wina występującego w dramacie Sędziego polega na tym, że wykonując swój zawód działa jako reprezentant sądu — instytucji, do której ekspresjoniści czuli zawsze animozję. Ujawnienie omawianej opozycji jest u Werfla szczególnie dobitne, wyraża się nawet w geście, jakim Sędzia, pełen poczucia winy, zdejmuje togę i oddaje ją więźniowi, przed chwilą przez siebie skazanemu na śmierć. W dramacie Werfla człowieczeństwo Sędziego tryumfuje — odrzuca on ze wstrętem swą państwową funkcję i przyjmuje przebaczenie z rąk więźnia. Ta ostatnia sytuacja jest o tyle ważna, że wskazuje na stopień potępienia instytucjonalizmu. Więzień jest zbrodniarzem, ale mniejszą winą jest być zbrodniarzem niż sędzią. Wszelki udział w jakimkolwiek porządku państwowym, pokojowym czy wojennym, ulega u ekspresjonistów potępieniu. Tak samo jest u Wittlina. Podobnie u Słonimskiego, którego sformułowania z *Czarnej wiosny* nie sposób tu nie zacytować:

Mord rozgrzeszę, gdy oczy gniewu zamroczy zawieja,
A mordem nazwę czyny, ręką zadane liktora⁵⁶.

Jeśli jest w tym rys pewnego anarchizmu, to niewątpliwie jednak jest to anarchizm akcydentalny, bo — przynajmniej u Werfla i u Wittlina — chodzi tu o moralny jedynie aspekt całej problematyki. Wolny duchem

⁵⁵ Cyt. za: jw., s. 41—42.

⁵⁶ A. Słonimski, *Czarna wiosna*. W: *Wiersze wybrane*, s. 135.

może być tylko człowiek wyzwolony spod jarzma instytucji, której służył. Człowiek służący instytucji jest rzeczą. Słowa Wittlina w pacyfistycznym eseju: „państwo morduje ludzi machiną z ludzi”⁵⁷, ukazują w jednym sformułowaniu wszystkie aspekty tej postawy.

Zarówno u Werfla jak i u Wittlina dualizm wyżej opisany poddany jest wartościowaniu. Nie jest to niczym szczególnym, gdy wziąć pod uwagę generalną orientację etyczną ekspresjonizmu. Cała opozycja jest wprowadzona po to, aby móc potępić te cechy człowieka, które oznaczają jego związanie z instytucją.

Jak wynika z analizy języka *Soli ziemi*, metaforyka wojenna przeważnie pełni tam funkcję reifikującą człowieka, animizującą zaś czy personifikującą, a nawet deifikującą siły tajemne, które nim rządzą. Mitologizacji podlega więc w tej powieści nie aspekt krzywdy ludzkiej rozumianej jako zadanie bólu czy śmierci. Podnosi się krzywdę zadaną ludzkiej osobowości. Reifikacja i ubezwłasnowolnienie człowieka przez dwie potęgi: państwo i wojsko, stanowi właściwą problematykę *Soli ziemi*.

Pora teraz pokusić się wreszcie o konfrontację ujęcia wojny w *Soli ziemi* i w ekspresjonizmie. Z góry można powiedzieć, że zachowane zostały w *Soli ziemi* te rysy ekspresjonistycznego ujęcia wojny, które są dla prądu najbardziej istotne a wyeliminowane — cechy charakterystyczne wprawdzie, lecz z punktu widzenia zawartości myślowej prądu i jego zasadniczej ideologii akcydentalne.

Istotne jest to, co w prądzie jest postawą, to, co determinuje formę. Trudno zresztą powiedzieć, czy rzecz ma się tak samo w innych prądach, ekspresjonizm jednak wykazuje tę cechę szczególną, że bardziej niż prądem literackim jest prądem „filozoficznym”; bardziej niż sposobem pisania jest sposobem myślenia⁵⁸.

Analizy — zarówno Waltera Sokela jak Eriki Runge czy Wolfganga Klee — dotyczą przede wszystkim postaw ekspresjonizmu wobec rzeczywistości, co sprowadza się w praktyce do badania kilku aspektów tejże rzeczywistości, które ekspresjonistów szczególnie poruszały. Ujawnia się więc tu ich stosunek wobec wojny, do wszelkich autorytetów i instytucji, począwszy od rodzinnych aż do państwowych, do społeczeństwa, do polityki, do religii itp. To dopiero namiętna postawa ekspresjonistów wobec tych zjawisk determinowała „krzyk” formy. Ekspresjoniści chcieli być usłyszani, ale w analizie ich utworów trudno pominąć to, co chcieli, by usłyszano. Bardziej już immanentną cechę formy stanowi mitologizacja — cecha, która jest konsekwencją sposobu widzenia rzeczywistości, a nie tylko, jak ów „krzyk”, wyrazem chęci wstrząśnięcia czytelnikiem.

⁵⁷ Wittlin, *Wojna, pokój i dusza poety*, s. 32.

⁵⁸ Tak traktują ekspresjonizm nowsi badacze, m. in. Sokel (*op. cit.*).

Tak patrząc na prąd, nietrudno umieścić na jego tle ewolucję Wittlinowskiego ujęcia wojny, od *Hymnów* do *Soli ziemi*. *Hymny* — jeśli choćby o *meritum*, o postawę autora — zawierają argumenty pacyfistyczne oczywiste, ale literacko prymitywne, wspólne ekspresjonistycznej wersji pacyfizmu i wszystkim innym jego wersjom. Groza wojny, przejawiająca się w pozbawieniu człowieka zdrowia, jedzenia, życia, jest oczywista i była eksploatowana przez pisarzy najrozmaitszych kierunków. Bardziej charakterystycznym i istotnym rysem ekspresjonizmu *Hymnów* wydaje się pozytyw: postulaty miłości i braterstwa. Tu *Hymny* przypominają żywo *Die Wandlung* Tollera, i to nie tylko merytorycznie, lecz i formalnie: eksklamatywność, profetyczność wyrazu łączy się tu z publicystycznymi prozaizmami⁵⁹. Nic dziwnego, że *Hymny* były przedmiotem zachwytu w naszym „Zdroju”. Ale Wittlin, wbrew pozorom, zaczynał dopiero być ekspresjonistą.

Ekspresjonizm *Soli ziemi* — a mówimy tu wyłącznie o aspekcie pacyfistycznym — był dojrzałszy. Argumentacja antywojenna zyskała, zgodnie z duchem ekspresjonizmu, charakter moralny i personalistyczny. Jest to związane z przesunięciem tematyki z samych działań wojennych na przygotowania do nich. Na przygotowanie ludzi. Zrezygnował Wittlin z oczywistego, lecz nazbyt już wyeksploatowanego wojennego koszmaru, zastąpił go koszmarem bardziej wyrafinowanym: traceniem w armii człowieczeństwa. Należy tu zachować pewną ostrożność, bo choć niewątpliwie jest to właściwy temat *Soli ziemi* — w całokształcie poglądów Wittlina na wojnę mógł mieć walor mniejszy, niż się wydaje (*Sól ziemi* jest zaledwie pierwszą częścią powieściowego cyklu). Wolno jednak ten moment wysuwać w naszych rozważaniach, bo według informacji autora bohaterem dalszych części cyklu miał być nie Piotr, lecz postać, której za prototyp służyłby Józef Roth, pisarz austriacki i przyjaciel autora⁶⁰. Dzieje Piotra byłyby więc zamknięte, można je traktować jako całość. Stanowią argument przeciwko wojnie, argument natury duchowej, personalistycznej. Na tle tego, co powiedzieliśmy o ujmowaniu wojny przez ekspresjonistów, pokrewieństwa wydają się oczywiste. Przypomnijmy także, jakiego typu protest przeciwko wojnie wysuwa Piotr. Wojny samej Piotr nie kwestionuje (jest ona zakwestionowana „odautorsko”, poza czy ponad Piotrem, poprzez ironizowanie jego pojęć); nie może sobie tylko dać rady z jawnymi kłamstwami propagandy, z obłudą, zatrata człowieka. Protest Piotra jest protestem moralisty. Dzięki wszechstronnej dominacji Piotra i w kompozycji fabuły, i w narracji — ujęcie wojny sprowadza się do konfrontacji zjawiska wojny z tą jednostką i do określenia jego wpływu na Piotra:

⁵⁹ Zob. *ibidem*, s. 224.

⁶⁰ Informacja z listu do autorki pracy.

pozbawienia go wolności. Dla Wittlina ważne jest to, co metafizyczne, niemierzalne; ekonomiczne podstawy wojny nigdy nie budziły w nim zainteresowania dostatecznie wielkiego, by mogło znaleźć wyraz w powieści — hierarchia wyznawanych przezeń wartości pokrywa się z ekspresjonistyczną.

Ujęcie wojny z jej aspektu moralnego pociąga za sobą — tak jak w ekspresjonizmie — operowanie kategoriami winy. Inaczej niż u Franka, winnym wojny nie jest Piotr, choć zdaje się on bez własnej woli, ale i bez szczególnych oporów, podporządkowywać wojennej mitologii. Podobnie jak u Unruha, wina jest zrzucona na barki generalicji i, pośrednio, cesarza — stosunek Wittlina do tej nieszczęsnej jednostki reprezentującej państwo jest pełen chrześcijańskiej *charitas* — i znów paralela z ekspresjonizmem, który zdecydowanie odróżniał instytucję od człowieka. Tak jak w ekspresjonizmie, pacyfizm Wittlina charakteryzuje antyinstytucjonalizm i antytotalizm; państwo z jego instytucjami, wraz z najważniejszą — wojną, to zmitologizowane siły, atakowane w obronie praw wolności psychicznej człowieka. Silne wyeksponowanie tych wszystkich rysów nadaje pacyfizmowi *Soli ziemi* charakter tak odbiegający od tradycyjnego pacyfizmu *Hymnów*, że krytyka polska była zdezorientowana. Dziwiono się. Nawet Ludwik Fryde pisał, że morał powieści jest „bardzo mglisty” i że „istotnej problematyki pacyfizmu w *Soli ziemi* nie ma”⁶¹. Podobnie Ignacy Fik nie rozumiał takiego ujęcia wojny, jak to wynika z cytowanych już jego wypowiedzi. Usiłował je tłumaczyć Emil Breiter, też jednak nie dostrzegając właściwej problematyki⁶². Stosunkowo najlepiej postawę Wittlina skomentował w ciekawej i dobrze napisanej recenzji Tadeusz Breza, twierdząc, że Wittlin pisze o nonsensie wojny „wywiedzionym z głupstw pokoju”⁶³. Została tu uchwycona antypaństwowość pacyfizmu Wittlina.

Wobec tak licznych zbieżności merytorycznych, zbieżności w postawie wobec wojny Wittlina i ekspresjonizmu — nie jest chyba niczym niewłaściwym uznać ujęcie wojny w *Soli ziemi* za ekspresjonistyczne, choć poza *Prologiem* język powieści obfituje w ukształtowania ekspresjonizmowi obce.

Jak przedstawia się jednak druga cecha ekspresjonistycznego ujęcia wojny: jej mitologizacja? Jeśliby zdać się na opinię krytyki, musielibyśmy i tu uznać *Sól ziemi* za ekspresjonistyczną:

⁶¹ L. Fryde, *Dyskusja o „Soli ziemi”*. „Pion” 1935, nr 48.

⁶² E. Breiter, *Odwet serca*. „Wiadomości Literackie” 1936, nr 43: „Pacyfizm Wittlina ma swoje głębokie podłoże biologiczne i religijne. Nie ma on nic wspólnego z humanitaryzmem i nie jest pacyfizmem za wszelką cenę”.

⁶³ T. Breza, *Piękna książka Józefa Wittlina* [...]. „Kurier Poranny” 1935, nr 344.

W oczach Wittlina wojna, jako zjawisko społeczne, przekracza granice ludzkiego rozumienia. Jest czymś tak bardzo przeciwnym naturze rzeczy, że może być tylko dziełem szatana

— pisze Breiter, dodając jeszcze, że dla Wittlina „Świat jest [...] równie wielką tajemnicą jak dla najciemniejszego chłopca” i że autor *Soli ziemi* „z mistycznym niemal uwielbieniem podchodzi do każdego zjawiska, widząc w nim wyraz tej samej tajemnicy”⁶⁴. Fik nie idzie aż tak daleko i nie Wittlina uważa za wyznawcę tych tajemnic, tylko Piotra za ich ofiarę, co jest niewątpliwie bliższe prawdy:

dostał się [Piotr] w tryby tajemniczej i groźnej maszyny wojennej. Wojna wyrasta dla niego w jakąś kosmiczną potęgę, wobec której jest on nieporadną ofiarą, nie mającą żadnego wpływu na sprawy, które się dzieją⁶⁵.

Nie ma tu miejsca na szczegółową analizę postawy Wittlina wobec Piotra i wobec tworzonej przezeń mitologii. Upraszczając: Piotr jest jej twórcą — Wittlin zaś w obrębie powieści traktuje ją jako wytwór wyobraźni bohatera, a nie jako byt realny, zgodnie z realistycznym założeniem. Reifikację Piotra w armii, jego ubezwłasnowolnienie tłumaczy w tekście powieści nie działalnością sił tajemnych, lecz psychologicznie: działaniem strachu, mechanizmami musztry i wielkiego fizycznego znużenia, a także istnieniem swoistych mitologizujących wyobrażeń o wojnie. Piotr jest nie tyle ofiarą sił tajemnych, ile własnych o nich wyobrażeń. Na tym polega najistotniejsza różnica między mitologizacją wojny w *Soli ziemi* i w ekspresjonizmie. Wittlin wyszedł z ekspresjonizmu, ale przekroczył zakreślone przez ten prąd granice; posługując się świadomością prymitywnego człowieka jako medium narratorskim, zdołał wprowadzić ekspresjonistyczną mitologię i zarazem opatrzyć ją cudzysłowem.

Sprawa realizmu czy irrealizmu motywacji *Soli ziemi* musiałaby być osobno rozpatrywana, jako nadzwyczaj ważna dla poetyki tej powieści. Tu jednak musimy przyjąć określoną hipotezę ze względu na ważność z kolei tego zagadnienia dla interpretacji problemu mitologizacji wojny. Powyżej potraktowaliśmy *Sól ziemi* jako powieść o motywacji realistycznej — z chwilą jednak, gdy weźmiemy pod uwagę całość powieści, czyli zarówno jej tekst właściwy, jak ekspresjonistyczny *Prolog*⁶⁶, będziemy ją mogli interpretować irrealistycznie.

W *Prologu* mitologia wojny ulega obiektywizacji — to, co w tekście powieści jest jedynie wytworem wyobraźni Piotra, w *Prologu* zyskuje byt obiektywny. Wojna przebiega płoty jako czarny kot, wciela się w coraz

⁶⁴ Breiter, *op. cit.*

⁶⁵ Fik, *20 lat literatury polskiej*, s. 82.

⁶⁶ O ekspresjonizmie *Prologu* do *Soli ziemi* pisał wyczerpująco L. Fryde (*O prozie Wittlina*. „Ateneum” 1939, nr 3).

to nowe przedmioty, manifestuje swoje nadprzyrodzone, potężne istnienie. Poza tym sam nawet tekst powieści ukazuje „szpary” w swej realistycznie uporządkowanej rzeczywistości: jakim sposobem bowiem Piotr wymyślonym przez siebie siłom ulega? Jakim sposobem staje się rzeczą? Możliwa byłaby interpretacja socjopsychologiczna: zmitologizowane przez człowieka siły zyskują nad nim rzeczywistą władzę — tak czy owak, mamy tu jednak do czynienia z ukształtowaniami właściwymi raczej baśni. Tekst powieści jawi się nam ostatecznie jako przewrotne i realistyczne uzupełnienie ekspresjonistycznego *Prologu*. Obserwujemy zresztą u Wittlina zabieg formalny stosowany przez ekspresjonistów niemieckich dość często — zdaniem Eriki Runge zdarzało się, iż ekspresjonistyczny prolog czy epilog bywał przydawany przez niemieckich autorów tekstom o naturze realistycznej.

Tak i w wypadku *Soli ziemi* trzeba się zgodzić z Ludwikiem Fryde, który odnalazłszy w *Prologu* „czystej krwi ekspresjonizm”, określa jego stosunek do powieści. Píše, że wprawdzie oczekiwano by się po *Prologu* nastąpienia poematu, a takiego nie ma, ale w powieści „więź kompozycyjna [...] wyrasta organicznie z tej ekspresjonistycznej koncepcji życia, którą odnaleźliśmy w szczątkach poematu”⁶⁷. Fryde wprawdzie co innego niż my rozumie przez „więź kompozycyjną”; jest nią dla niego samo wprowadzenie szarego człowieka jako bohatera, reprezentanta człowieczeństwa. Nazwaliśmy to konstrukcją bohatera, więzi kompozycyjnej doszukując się raczej w historii jego psychicznych i fizycznych związków z Subordynacją — w każdym razie jednak zostajemy w obrębie ekspresjonistycznej problematyki, czy też, używając trafniejszych słów Frydego, w obrębie „ekspresjonistycznej koncepcji życia”.

Pozostaje pytanie najważniejsze: po co korzeni owej znakomitej i po dziś dzień żywej powieści szukać w prądzie, który dawno się zakończył, a co istotniejsze, wybitnych rezultatów nie przyniósł? Jeśli naszym celem nie jest — a być nie może — dyskwalifikacja powieści, to być nim musi specyficzna nobilitacja prądu. *Sól ziemi* jest świadectwem istnienia w ekspresjonizmie trafnych sugestii intelektualnych i artystycznych, które — nie podjęte przez współczesnych — znalazły swój kształt w innej już epoce.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 439.