

# Waleria P. Wiedina

---

## Sytuacja i charakter : "Wywiad z Ballmeyerem" i "Jak być kochaną" Kazimierza Brandysa

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 64/2, 189-198

---

1973

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

WALERIA P. WIEDINA (Kijów)

## SYTUACJA I CHARAKTER

„WYWIAD Z BALLMEYEREM” I „JAK BYĆ KOCHANĄ”  
KAZIMIERZA BRANDYSA

Współczesną polską prozę, krąg poruszonych przez nią problemów, drogę jej artystycznych poszukiwań, wzlotów i zrywów, trudno sobie wyobrazić bez twórczości Kazimierza Brandysa. Rzadko kiedy twórczość jednego pisarza zawiera tak wiele charakterystycznych i znamienych cech literatury określonego okresu, akumulując w sobie pewne istotniejsze problemy czasu, w którym powstawała ta czy inna książka.

Nie ma bodaj dzisiaj w Polsce drugiego pisarza, który by, jak Kazimierz Brandys, przynosił tyle niespodzianek swoim czytelnikom i sprawiał tyle kłopotu krytykom. Zachowuje on w pełni swoją twórczą indywidualność, ale jest w każdym kolejnym utworze inny. Nie obawiając się oskarżeń o niekonsekwencję, o wyrzeczenie się wcześniejszych osiągnięć artystycznych, które zdobyły uznanie czytelnika, nie przestaje uparcie szukać takiej formy wyrażenia życia i wewnętrznego świata swoich współczesnych, która by najbardziej odpowiadała sytuacji historycznej i duchowi czasu.

Brandys zawsze stara się być w czołówce społecznego i literackiego życia kraju i z reguły jako jeden z pierwszych wprowadza do swej twórczości nowe tendencje literackie, sięga po oryginalne, rzadko dotąd stosowane środki stylistyczne i formy gatunkowe. Właściwe mu nieustanne pragnienie ogarnięcia najbardziej palącej problematyki, stosowanie najsilniej oddziaływających, jego zdaniem, form artystycznego przekazu, pragnienie znalezienia się w nurcie najnowszych prądów literackich epoki — nie zawsze, niestety, sprzyjało ewolucji jego twórczości, choć znamię talentu i postawa pisarza-humanisty analizującego złożone problemy współczesności zazwyczaj uwidoczniały się w tej twórczości. Autorskie „ja” niemal z reguły daje o sobie znać, co nie mogło nie znaleźć odbicia w kompozycji utworów, w korelacji prawdy i fikcji, w ocenie współzależności tych dwóch elementów.

Mimo dbałości o stworzenie zajmującej fabuły, o poszczególne powikłania schematu fabularnego (сюжет) i psychologię bohaterów, w pierwszym okresie swej twórczości pisarz często wyrażał własne idee bezpośrednio, posługiwał się obszernymi komentarzami, wyjaśniającymi ukazywane w utworze wydarzenia i postaci. Brandys nie ogranicza się więc do obiektywnego przedstawiania sytuacji i konfliktów. Żeby uniknąć rozbieżnych interpretacji, wyeliminować możliwość rozumienia utworu, które byłoby niezgodne z autorską intencją, pisarz ucieka się czasami do bezpośredniego wyjawienia społeczno-politycznej i moralnej istoty postępków swoich bohaterów. Dyskursywnie wyrażona myśl autora przenika do utworu, w tym także — w jego struktury obrazowe. Szczególnie dużo tego rodzaju wstawek jest, jak wiadomo, w komentarzu do tetralogii *Między wojnami*. Fabuła i bohater stają się jawną i bezpośrednią ilustracją tez autorskich, dotyczących rozwoju historycznego.

Począwszy od połowy lat pięćdziesiątych — kiedy w sposób niewątpliwy uwidoczniła się zmiana postawy pisarza — przy skierowaniu całej uwagi na odbicie współzależności między osobowością a historią, ogromnie wzrosło zainteresowanie przeżyciami człowieka, jego zachowaniami i stanem duchowym, w pewnych szczególnie tragicznych dla polskiego narodu okresach historii.

Bardzo charakterystyczne są te zmiany, które Brandys wnosi do swej tetralogii *Między wojnami* przygotowując jej wydanie w 1962 roku. Z utworu całkowicie znika bezpośredni komentarz autorski, styl staje się bardziej lakoniczny, zmniejsza się właściwa pierwszej wersji ilustracyjność i wielopłaszczyznowość. Pisarz kierował się najprawdopodobniej zamiarem zbliżenia swego utworu do form powieści psychologicznej.

Brandys od dawna znany był jako głęboki i przenikliwy psycholog, obecnie jego bohaterowie zaczynają jeszcze bardziej uparcie rozmyślać nad istotą swojego istnienia, przy czym istnienie owo jest pokazywane w całym bogactwie społeczno-politycznych więzi, w całej jego złożoności i sprzeczności.

Od utworu do utworu rośnie przekonanie o tym, jak trudno w sposób ostateczny oceniać poszczególne ludzkie czyny i motywy działania, gdyż w określonych warunkach bywają one nieoczekiwane i nieprzewidziane. Zainteresowanie ogólnoludzkimi problemami w celniejszych utworach Brandysa podyktowane jest rosnącym zainteresowaniem problemami humanizmu w ogóle, a humanizmu socjalistycznego w szczególności.

Twórczość Brandysa ostatnich lat rozwija się w zasadzie dwoma torami. Z jednej strony, zawsze właściwa pisarzowi dążność do samookreślenia, do refleksji, do podejmowania istotnej problematyki intelektualnej, znalazła wyraz w formie eseju. Z drugiej strony, w czysto artystycznej płaszczyźnie utworów, zauważa się odwrót autora od wyrażania wła-

snych poglądów i opinii w sposób bezpośredni, jak można było to obserwować wcześniej.

W cyklu *Wspomnienia z terażniejszości* obserwujemy tendencję do ujęć eseistycznych, przekazujących bezpośrednio problematykę nurtującą pisarza, oraz do redukcji fabuły i roli bohatera.

Czy nowa forma służy głębszemu potraktowaniu treści? Wszystko oczywiście zależy od wzajemnego stosunku tych dwóch uzależnionych od siebie pojęć.

Jedną z cech stylu Brandysa staje się zwięzłość, przy dużej jednak dbałości o szczegóły. Wzrasta zaufanie do czytelnika, któremu przyznaje się rolę aktywną. Autor konsekwentnie odchodzi w cień, mistrzowsko wyreżyserowawszy wszystkie role. Gdzieniedzie zaś przejawia wyraźną skłonność do pisania w stylu filmowym, do dramatyzowania narracji. Bohaterowie często wyrażają siebie najpełniej w dialogach i monologach. Sytuacja w utworach przyjmuje z reguły kształt wybitnie konfliktowy, zmuszający bohatera do ujawnienia swej prawdziwej istoty, do dokonania wyboru określającego tę istotę i w znacznym stopniu warunkującego ją. Wiele uwagi poświęca autor opracowaniu, przemyśleniu samej sytuacji, moralne oblicze bohatera określane bywa niejednokrotnie poprzez jego reakcję na konkretne warunki życiowe.

W całej swej twórczości Brandys zawsze interesował się relacją: człowiek a obiektywne prawa historii. Ostatnio coraz więcej miejsca zaczyna zajmować problemy osobistej odpowiedzialności człowieka za dokonane czyny, problemy wyboru. Temat ten zyskał szczególną głębię intelektualną i artystycznie przekonywający charakter w dwóch utworach, wchodzących w skład zbioru *Romantyczność* — są to *Wywiad z Ballmeyerem* i *Jak być kochaną*.

*Wywiad z Ballmeyerem* skonstruowany został w formie dokumentalnej kroniki, w formie specyficznego protokołu rozmowy, odbywającej się między amerykańskim dziennikarzem Davesem a hitlerowskim zbrodniarzem, byłym generałem SS — Ballmeyerem. W opowiadaniu nie występuje fabuła w tradycyjnym sensie. Prawie nie ma lirycznych dygresji, styl jest maksymalnie lakoniczny, a konstrukcja utworu celowo uproszczona do ostatnich granic. W rozmowie obydwu bohaterów, a jeszcze wyraźniej w opisie sytuacji, w jakiej ona się odbywa, występują elementy techniki reportażowej i filmowej. Niektóre opisy sprawiają wrażenie bezpośrednich wskazówek, udzielanych niewidocznemu reżyserowi i operatorowi. Celem autora nie jest zarysowanie kolorytu miejscowego ani nawet zachowania się bohaterów, będącego wyrazem ich stanu duchowego. Całą uwagę skupia autor na konstatowaniu dwóch pozycji światopoglądowych, dwóch sprzecznych punktów widzenia na granice moralnej odpo-

wiedzialności za dokonane przestępstwo, na stosunek osobistej i społecznej winy w warunkach totalitarnego reżimu hitlerowskiego.

Pytania Davesa prowadzą do ujawnienia niektórych faktów z biografii Ballmeyera. Był on mianowany komendantem na wyspie Barnum, w czasie kiedy rozpoczął się tam ruch partyzancki. Postawione przed nim zadanie niedwuznacznie zakładało nie tylko zlikwidowanie buntu, ale także fizyczną zagładę miejscowej ludności. Ballmeyer początkowo, ze względu na zasady taktyki, był przeciwny temu rozkazowi Hitlera, wychodząc z założenia, że perspektywa masowej zagłady ludności spowodowałaby kontrakcję ludzi, którzy nie mieli już nic do stracenia. Zdarzyło się nawet tak, że sam nie brał bezpośredniego udziału w zagładzie ludności na zbuntowanej wyspie. Przerzucono go na front wschodni, ledwie zdążył zorganizować obozy dla powstańców. Na wyspie zaczęła działać państwowa administracja, która — wedle słów Ballmeyera — wypracowała „specjalne metody”, których stosowanie doprowadziło do ludożerstwa, do zagłady ludności jej własnymi siłami.

Kto powinien ponieść odpowiedzialność za zwierzęce, szatańskie morderstwo, za zlikwidowanie 120 tysięcy ludzi? Jak powinien czuć się człowiek, który przyczynił się do tego strasznego przestępstwa? Wszystkie tego rodzaju pytania znajdują się w centrum uwagi Brandysa, który precyzyjnie i bezstronnie przedstawia argumenty obu stron, zeznania obrońcy i oskarżenia.

Skazany w procesie norymberskim na 15 lat więzienia, Ballmeyer został wkrótce wypuszczony na wolność „ze względów zdrowotnych”. Zamieszkawszy w zwykłej szopie, żyje w całkowitej izolacji. Dość charakterystyczne dla określenia ideowej tendencji utworu wydaje się to, że Davesa i reprezentowaną przez niego amerykańską gazetę interesuje nie tyle istota przestępstwa dokonanego przez Ballmeyera i jego polityczne przesłanki, co moralne i psychologiczne oblicze człowieka, który uczestniczył w potwornej zbrodni. Czy czuje się winien, czy męczą go wyrzuty sumienia, czy nie wydaje mu się, iż życie, które wie dzie teraz, jest swego rodzaju pokutą, moralno-psychologicznym szokiem, powstałym w rezultacie doznanego wstrząsu.

Propozycje Davesa, jego wyobrażenia o wewnętrznym świecie przestępcy, wiara w istnienie właściwych jakoby naturze ludzkiej moralnych regulatorów, określających odwieczne kryteria etyczne — wszystko to natrafia na morderczo cyniczną logikę Ballmeyera. Ten nie uważa się za winnego, ponieważ jego zdaniem „jesteśmy odpowiedzialni tylko za to, co zdarzyło się na powierzonym obszarze działań” (s. 261)<sup>1</sup>. A na tym wąskim, powiada, powierzonym mu odcinku wykazał, i to nie tylko ze

<sup>1</sup> Lokalizacje dotyczące utworów K. Brandysa odsyłają do wyd.: *Opowiadania*. Warszawa 1963.

względów taktycznych, swoistą lojalność, skoro nie zdecydował się od razu zgładzić ponad 100 tysięcy ludzi. A jeżeli w sytuacji stawiającej go przed wyborem: stać się przestępcą albo ryzykować swoją karierą czy nawet życiem, wybrał pierwszą możliwość, to, powiada, także nie zbrodnia, w określonych warunkach można pójść na kompromis z własnym sumieniem, zapominając o elementarnej godności i uczciwości. Dla niego wszystkie tego typu pojęcia to zupełna abstrakcja, bowiem on jest Niemcem-faszystą, „człowiekiem, który całą swą uczciwość powierzył Niemcom” (s. 268).

Daves jest oszołomiony. Jego ponadhistoryczne, abstrakcyjne rozumienie kategorii moralnych zostało zniszczone, obalone. Amerykański dziennikarz sądził, że wszystko na świecie zależy od decyzji i woli człowieka, że wrodzone poczucie dobra i sprawiedliwości powinno być wskazać Ballmeyerowi, jak należy postępować. Polityczne sprężyny wydarzeń, sam fakt istnienia faszyzmu, który zrodził ludzi podobnych Ballmeyerowi, wpłynął na ich światopogląd, niewiele go obchodzi.

Ballmeyer wpada w drugą skrajność. Sfera samodzielnej działalności jednostki sprowadzona jest w jego rozumieniu do minimum, wszystkimi czynami, pomysłami człowieka rządzi, powiada, historia. Ona jest jedynym sprawcą ludzkich czynów, ona jest za nie całkowicie odpowiedzialna.

Po której stronie jest prawda? Czy błędą obie strony? W zakończeniu utworu Brandys pozostawia Davesowi i czytelnikom jeszcze jeden niebagatelny fakt do roztrząsania. Otóż Ballmeyera ponownie aresztowano. Tym razem — za dokonane przez niego zabójstwo: 25 lat temu zabił on generała, który sprzeciwił się faszystowskiemu przewrotowi.

Powstaje paradoksalna sytuacja. Wypuszczony z więzienia, w którym przebywał za popełnienie zbrodni masowej, Ballmeyer znalazł się za kratami jako oskarżony o zlikwidowanie jednego człowieka. Było to zabójstwo dokonane jego własnymi rękoma; jeżeli podążać za koncepcjami hitlerowskiego generała, to kara, którą teraz poniesie, będzie zupełnie sprawiedliwa, tego przestępstwa dokonał bowiem osobiście, a nie pod naciskiem cudzej woli.

Na pierwszy rzut oka może się wydawać, że Brandys skłania się do takiego właśnie podziału odpowiedzialności. Jest to jednak świadomy zabieg artystyczny: tak rzecz ujmując, autor jeszcze silniej uwydatnia problematykę moralną. To pogłębiona analiza wszystkich okoliczności, której celem jest uzasadnienie wszystkich punktów oskarżenia.

I w jednym, i w drugim wypadku Ballmeyer występował jako jedno z ogniw systemu faszystowskiego, jako posłuszny wykonawca woli Hitlera. Winien jest nie tylko obiektywnie, ale także i subiektywnie. Ballmeyer fetyszyzuje historię, uważając jednostkę za bezsilną wobec potężnego nacisku dziejowej maszyny. W istocie jednak Ballmeyer fetyszy-

zuje nie obiektywne prawidłowości historyczne, lecz prawo do samowoli i gwałtu, podnoszone do rangi omal że bezpośrednich nakazów historii.

Wyciąganie wszystkich tych wniosków pisarz pozostawia samemu czytelnikowi. Dzięki mistrzowskiej budowie utworu, przy braku autorskich komentarzy i pozornie beznamiętnym tonie narracji, czytelnik doskonale orientuje się w istocie tego „dialogu naiwnego progresisty z historią, komentowaną przez Szatana”<sup>2</sup>.

Mikropowieść Brandysa *Jak być kochaną* dalej w pewnym sensie rozwija, tylko że w innym uwikłaniu, niektóre problemy podjęte przez pisarza w *Wywiadzie z Ballmeyerem*. W samym naświetleniu niełatwej do rozwiązania kwestii zauważa się jednak różnice. I tak w *Wywiadzie z Ballmeyerem* celowo nie podkreślono jakichkolwiek czysto ludzkich, indywidualnych cech głównego bohatera. Nie wiadomo, jak wygląda, co czuje, w jakim stopniu jego odpowiedzi są szczerze. Nie jednostka głównie interesuje tu autora, lecz idee, którymi kierowały się tysiące podobnych jej ludzi-manekinów, pokornych narzędzi cudzej woli. W mikropowieści *Jak być kochaną* dużo uwagi poświęca się również rozważeniu i pogłębieniu samej sytuacji, społeczno-psychologiczne oblicze bohaterki wynika jakby z tej sytuacji. Ale przy tym nie zacierza się psychologiczny rysunek, jak w *Wywiadzie z Ballmeyerem*, gdzie dominuje reportażowo-dokumentalna technika. W *Jak być kochaną* właśnie konfliktowa, niezwykła sytuacja pozwala pełniej nakreślić sylwetkę bohaterki, sposób jej reagowania na świat.

Jeśli los człowieka określa się zewnętrznymi, niezależnymi od niego okolicznościami — w jakim stopniu jest on zdolny wpłynąć na swój los? Które z ludzkich postępów można uważać za wysoce moralne w określonych, szczególnie skomplikowanych warunkach historycznych? Jak je osądzać: według intencji, które powołały je do życia, czy według obiektywnych rezultatów, do których doprowadziły? Wszystkie te interesujące postawione w utworze *Jak być kochaną* pytania zmuszają do intensywnego myślenia, porównywania, decydowania, nikogo nie mogą pozostawić obojętnym.

W sprawie związków osobistej inicjatywy i zewnętrznych okoliczności, w których ona się przejawia, Brandys zajmuje stanowisko zasadnicze. Okoliczności niewątpliwie mogą wpływać na człowieka, wypaczać stosunki między ludźmi, jednak w każdych warunkach pozostaje możliwość wykazania bohaterstwa i człowieczeństwa.

W centrum utworu znajduje się los kobiety-aktorki, okaleczony przez wojnę i okupację. Tragiczny zwrot w życiu bohaterki odbywa się jakby przypadkowo. Jej koledze z teatru grożą represje ze strony gestapo, jest

<sup>2</sup> K. Brandys, *Mój bohater literacki*. „Życie Literackie” 1962, nr 14.

podejrzany o zamordowanie osoby współpracującej z Niemcami. Nie namyślając się, kobieta postanawia ukryć go we własnym mieszkaniu. W ten sposób wybór został dokonany. Bohaterka wyraża przez ten wybór i swój patriotyzm, i szlachetność, i w końcu — swą bezgraniczną miłość do człowieka, który bez jej pomocy nie mógłby uniknąć cierpień i śmierci. Niebezpieczeństwa, na które sama się narażała, ukrywając w ciągu pięciu lat poszukiwanego przez gestapo człowieka, jakoś nie brała pod uwagę. Wszystko postawiła na jedną kartę w imię uratowania bohatera ruchu oporu, wszystko złożyła w ofierze miłości. Podejmuje nawet pracę na scenie niemieckiej, żeby zagwarantować mu bezpieczeństwo.

Za to wszystko musiała później okrutnie płacić — koniec wojny nie przyniósł ani sukcesów w teatrze, ani szczęścia w życiu osobistym. Człowiek, którego uratowała, dla którego poświęciła wszystko, porzucił ją. Później okazało się nawet, że to nie on uśmiercił zdrajcę, choć był o to podejrzewany. Rozbity i wyjałowiony moralnie, ginie na jej oczach, wyskoczywszy z okna.

Bohaterka przeżywa ogromną tragedię. Wszystko okazało się bezużyteczne, niepotrzebne, iluzoryczne, ofiarność nie przyniosła zadowolenia, poczucia uczciwie wypełnionego obowiązku. Niczym choćby odrobinę podobnym do wdzięczności nie odpowiedział jej ukochany człowiek. Życie przeżyte jakby na próżno.

Miłość i uznanie przychodzą w sposób nieoczekiwany i jak gdyby niezupełnie zasłużenie. Niezwykły tembr jej głosu spowodował, iż się nią zainteresowano, zaproszono do wzięcia udziału w cyklicznej powieści radiowej, w której miała grać rolę opiekuńczej i oddanej żony. Właściwie te niewysokiego lotu audycje, których zadaniem było stworzenie iluzji spokojnego rodzinnego życia starszego małżeństwa, audycje o codzienności powszedniej, przyniosły jej popularność i jakieś poczucie zadowolenia.

A przecież audycje radiowe, ich sens i znaczenie były bardzo odległe od istoty człowieka, który brał w nich udział. W nich — bohaterka najmniej była sobą. Wszystko to stanowiło zupełną fikcję, nie mającą najmniejszej styczności z tragedią jej życia, z jej duchowym stanem. Życie niosło same gorycze, a gra, maska dały pierwszy przeblýsk szczęścia i radości.

Cóż to: życiowy paradoks czy też odbicie ogólnego absurdu istnienia, ulubiona przez pisarzy-egzystencjalistów, wieczna jakoby, dysproporcja między prawdziwą istotą jednostki a tymi jej cechami, które znajdują się w polu widzenia i ocen otoczenia?

Absurd w utworze Brandysa nie jest ponadczasową intelektualno-moralną konstrukcją, nie staje się regułą, nie podnosi się go do rangi absolu. To tragizm konkretnej sytuacji, pod wieloma względami uwarunkowany obiektywnymi okolicznościami życia.



W istocie jednak nie ma tak głębokiej przepaści między prawdziwym obliczem bohaterki, jej życiowymi ideałami, a tą radiową maską, którą od czasu do czasu zakłada. Nieprzypadkowo praca w radiu, choć bohaterka odnosi się do niej nieco ironicznie, zaczyna przynosić zadowolenie, nie całkiem jeszcze uświadamiane i odczuwane, ale jednak zadowolenie. Przecież głosem swoim niesie ona ludziom radość i uspokojenie: „Ja tak nie mówię, to prawda, ale na ziemi kochają mnie za te słowa. Wypowiadam je w imieniu miliona abonentów” (s. 368).

Budowa utworu jest oryginalna — to jakby dokładny zapis myśli i uczuć bohaterki w czasie jej lotu do Paryża. Fabularne powiązania ustępują miejsca skojarzeniowym, akcji brak, poszczególne informacje o losie bohaterki są porzucane po całym tekście. Sztuka wewnętrznego monologu pomaga Brandysowi pokazać dramatyzm losu bohaterki od wewnątrz, z pewnego dystansu, za pomocą przesunięcia perspektywy czasowej wytłumaczyć jej aktualny stan duchowy.

Szczera rozmowa z samym sobą — a właśnie taką szczerą, niesłyszalną rozmową jest monolog wewnętrzny — sprzyja tu ukazaniu tego, co w człowieku najbardziej tajemnicze, najbardziej istotne. Krańcowa swoboda, chwilami logiczna i doraźna chaotyczność mowy wewnętrznej służy pisarzowi jako środek możliwie najbardziej wiarygodnego przedstawienia procesu psychologicznego, w całej pełni jego życiowej spontaniczności. W opowiadaniu nie ma narratora, który by komentował zdarzenia; zostało ono pomyślane tak, by same wypowiedzi bohaterki zapewniły rozległą o niej wiedzę. Dystans między bohaterem a czytelnikiem ulega zmniejszeniu. Czytelnik występuje jako rodzaj powiernika cudzych niepowodzeń, staje się sędzią czynów bohaterki i całego jej życia, którego obraz daje cały ten wewnętrzny monolog. Z drugiej zaś strony — sam tekst, jego znaczeniowa i stylistyczna struktura powinny wyeliminować wszelką myśl o sztuczności i tendencyjności, w przeciwnym razie szczerą rozmową bohaterki z samą sobą grozi przekształceniem się w mizdrzenie się bądź czężą deklarację. Wszystkie te pułapki, jakie może nieść ze sobą próba stworzenia naturalnego, ekspresyjnego monologu wewnętrznego, Brandys ominął z powodzeniem, wręcz znakomicie. Odkrywanie poszczególnych stadiów procesu myślowego łączy się z wręcz badawczą uwagą skierowaną na wszystkie te realia rzeczywistości, które ten proces tworzą. Poprzez wspomnienia, wrażenia bohaterki, jej uczucia — obiektywnie, realnie istniejący świat ukazuje się pośrednio; monolog ogarnia i ocenia życiowe okoliczności, charakterystyczne dla określonego okresu historycznego konfliktu. Sfera jego oddziaływania w ten sposób poszerza się, a pełniona przezeń funkcja staje się bogatsza.

Skoncentrowanie uwagi na wewnętrznym świecie bohaterki, na jej autoekspresji, w sposób naturalny osłabia elementy fabularne dzieła,

w tradycyjnym rozumieniu terminu „fabuła”. Konstrukcja opowiadania opiera się nie na wydarzeniach zewnętrznych, lecz na dramatyzmie wewnętrznych przeżyć i podporządkowana jest ich logice. Najistotniejszą cechą, która zdecydowanie różni mikropowieść Brandysa od podobnych formalnie utworów pisarzy-egzystencjalistów, jest nieustanne analizowanie tych obiektywnych przyczyn, które kaleczą osobowość człowieka, rodzą jego wątpliwości i obawy. Nie same te cechy w swej odwiecznej i nieziennej formie, lecz przyczyny, które je spowodowały, tkwią w głównym kręgu zainteresowań utworu.

Narracja, a raczej nieprzerwany monolog wewnętrzny bohaterki, rozwija się w trzech planach, w trzech płaszczyznach czasowych.

Pierwszy plan — to bezpośrednie obserwacje i doznania bohaterki w samolocie. W fotelu obok niej siedzi wypielęgowany Amerykanin, z którym rozmawia, którego losy próbuje odgadnąć. Bohaterka czuje się nie najlepší, gdyż samolot kołysze. Pije koniak.

W tę percepcję bezpośrednio otaczającej bohaterkę rzeczywistości wdzierają się tragiczne wspomnienia z lat wojny. Co ciekawe, zanim nastąpiła retrospekcja, przeszłość pojawiała się tylko wówczas, gdy jakiś element tego świata, w którym bohaterka obecnie przebywała, wywoływał takie skojarzenia. Niczego przypadkowego i nie uargumentowanego psychologicznie nie ma, wszystko podporządkowane jest logice myślowego procesu. Własne samopoczucie w samolocie oraz ludzie, którzy ją otaczają, skłaniają do refleksji i porównań z tragicznymi latami okupacji. Sprawy terażniejszości ogląda co chwila przez pryzmat gorzkich, niezapomnianych przeżyć z tamtych czasów. W tym sensie przeszłość stanowi nieodłączną część obecnej sytuacji bohaterki.

Świadomość bohaterki bądź rejestruje otaczające ją w danym momencie zjawiska, bądź zwraca się do dalekiej przeszłości, bądź też wreszcie koncentruje się na niedawnych wydarzeniach, które gwałtownie odmieniły jej losy. Oto już 70 razy występowała w swojej nowej roli — pani Felicji w cyklu audycji radiowych. Przecież dzięki tej właśnie roli znalazła się w samolocie lecącym do Paryża. U podstaw wszystkich tych planów, myśli i doznań stoją wydarzenia o różnej mocy i sile oddziaływania, niekiedy bardzo odległe w czasie; nachodzą one na siebie, by stworzyć psychologicznie przekonujący obraz człowieka, jak najdokładniej określić subiektywne i obiektywne przyczyny jego tragedii. Splątanie myśli — zdawałoby się, niezbyt powiązanych — tutaj jest uzasadnione i usprawiedliwione. Strasznej przeszłości nie można zapomnieć: uporczywie przypomina o sobie tysiącem mniejszych lub większych szczegółów i drobiazgów. Za pomocą krótkich, porwanych zdań zostaje tu oddana tragedia zmarnowanego życia; zdań, w których fragmentaryczności, w szeregach skojarzeniowych, w nerwowym toku myśli, kryje się i ból, i iry-

tacja, i znieważona duma kobieca, i urażona ambicja zawodowa aktorki.

W całości oparta na monologu wewnętrznym mikropowieść Brandysa daje przykład interesującego i godnego uwagi procesu dramatyzowania narracji. W utworze, w którym działa jeden bohater — ukryty dialog i nieustanna polemika tym bardziej zwracają na siebie uwagę.

Skierowanie wnikliwej obserwacji na wewnętrzny świat człowieka, okoliczności jego życia, pozwoliło Brandysowi bez śladu autorskiej ingerencji, autorskiego komentarza, przekazać dokonany przez jednostkę wybór własnego losu, historyczne uwarunkowanie tego wyboru i czynniki wybitnie osobiste, charakteryzujące i określające dokonany przez człowieka wybór: „Nie mogłam przewidzieć wszystkich wypadków, ale spełniłam wszystkie obowiązki. Ratowałam go” (s. 366).

Filmowa konstrukcja utworu Brandysa nie pozostała niezauważona. Według scenariusza samego pisarza zrealizowano film. Powodzenie, jakim ten film powszechnie się cieszy, Grand Prix przyznane mu na międzynarodowym festiwalu filmowym w r. 1963 — to jeszcze jedno świadectwo głębi poruszanego problemu i wielkiego artystycznego mistrzostwa jego ujęcia.

Z rosyjskiego przełożył  
*Tadeusz Zielichowski*