

Seweryna Wysłouch

Od socjologii do etyki : o twórczości Kazimierza Brandysa

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 80/3, 119-138

1989

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.

SEWERYNA WYSŁOUCH

OD SOCJOLOGII DO ETYKI
O TWÓRCZOŚCI KAZIMIERZA BRANDYSA

W przeszło czterdziestoletniej twórczości Kazimierza Brandysa — od *Miasta niepokonanego* (1946) do *Ronda* (1982) — problematyka jednostki oraz jej stosunku do historii stanowi sprawę centralną, decyduje o ewolucji tego pisarstwa i jego związkach z tradycją.

Dziedzictwo Gombrowicza

Niejednokrotnie Kazimierz Brandys dawał wyraz swej fascynacji Gombrowiczem:

Czytałem Gombrowicza częstokroć polemicznie, zawsze jednak budził we mnie podziw swoją nieustraszoną śmiałością i zachwycał językowymi wyczynami. Przywykłem go stawiać w rzędzie pisarzy wybitnych i osobliwych, obok Swifta, E. T. A. Hoffmanna czy Jana Potockiego, i uznałem go za jednego z twórców współczesnej powiastki filozoficznej¹.

Słuchając tego, co napisałem o Gombrowiczu, wpadam na odkrycie, czemu krytycy są nim tak urzeczeni. I myślę: bo poznali w nim swojego. Wielbią go jak nikogo, chociaż traktował ich źle („Słuchajcie, hipopotamy!”). Ależ tak, to był krytyk. W swoim pisarstwie podsuwał im pod nos gotowe tematy do intelektualnych analiz. Dlatego piszą o nim z takim apetytem. Także w jego stosunku do literatury są cechy typowe dla krytyków. Patrzy na nią, jak oni, i węszy za tym samym, co oni. Za problemami! Pisząc gdzieś o Genecie twierdzi, że autor poruszył co najmniej jedenaście problemów, których nie ma u Prousta. Pewnie! Proustowi nie śniło się poruszanie problemów. Ale Genet nie napisał ani jednej stroniczki takiej, jak opis pierwszego spotkania barona Charlusa z Jupienem. Filozofio, postanowiono, że masz wyręczać talent... Niedawno mądry Adam Z., którego lubię, przekonywał mnie, że Tomasz Mann wyrażał jedynie to, o czym wiedziano w jego epoce, nie był filozoficznie odkrywcy. Czy wiedziano także, jak madame Chauchat wchodzi do jadalni trzaskając drzwiami? Gombrowicz nie tworzył wyrazistych scen ani niezapomnianych postaci, tylko figury i linie myślowe. Ważne, niezwykle. [...] Nie miał kreacyjnej wyobraźni literackiej, był myślicielem — krytykiem, który genialnie zastąpił artystę. I tak jeszcze jedną swoją słabość przerobił na siłę. Wspomniały Gombro².

¹ K. Brandys, *Miesiące*. „Zapis” 1979, nr 11, s. 32.

² K. Brandys, *Miesiące 1980—1981*. Paryż 1982, s. 188—189.

Wypowiedzi Brandysa ujawniają znamioną ambiwalencję. Z jednej strony fascynacja Gombrowiczowską problematyką, datująca się jeszcze z czasów przedwojennej *Café Zodiak*, z drugiej — pewien niedosyt, tęsknota do „wyrazistych scen i niezapomnianych postaci” spod znaku Prousta i Manna. Oba te wątki występują w twórczości Kazimierza Brandysa i one w dużej mierze decydują o obliczu tego pisarstwa.

Fascynacja Gombrowiczowską problematyką znajduje wyraz przede wszystkim w uwrażliwieniu na interakcję społeczną³. Brandys obserwuje „ja” wobec innych, dramatyczne spięcia, jakie powstają między „mną” a tym drugim, którym może być przyjaciel, brat, dziewczyna. O ile jednak Gombrowicza interesowały konsekwencje filozoficzne zjawiska („figury i linie myślowe”), dla Brandysa ciekawy jest jego wymiar psychologiczny: konkretny człowiek w konkretnej („wyrazistej”) sytuacji i jego zachowanie wobec drugiego. Relacje międzyludzkie przedstawione w powieściach czy opowiadaniach są przedmiotem autorskiej refleksji i uogólniających komentarzy, co w dużej mierze decyduje o intelektualnym charakterze twórczości tego autora. W tym kształcie problematyka interakcji zaznacza się w całej twórczości Brandysa — od *Miasta niepokonanego* do *Ronda* i ukazuje znamioną ewolucję. Oto przykład z *Miasta niepokonanego*: komentarz do sytuacji, kiedy na fałszywy alarm o gazach trujących wszyscy znajdujący się w pokoju (a rzecz się dzieje w mieszkaniu przyjaciela) prędko zakładają maski przeciwgazowe, z wyjątkiem bohatera, który takowej nie posiada:

W chwilę później miałem przed sobą wszystkich troje — dziwaczne potworki z kiszkami zamiast nosów. Ich oczy mrugały zza okrągłych szkieł, jak gdyby zdziwione, że oto stoi przed nimi ktoś tak inny: ja z nieosłoniętą twarzą, którą mógł zdusić fosgen.

Nie było gazu. Czy była jeszcze przyjaźń? Jerzy miał twarz bladą jak płótno, gdy po zdjęciu maski spotkał mój wzrok. Ale patrzałem na niego bez żalu; z namysłem. Ludziom bez masek zbyt łatwo oskarżać tych, co mają maski. Okrutnie bolesna myśl trapiła mnie długo potem: jak bym zachował się wówczas? Gdyby przypadek dał osłonę mnie, a jego zostawił bezbronnym⁴.

Miasto niepokonane to powieść, w której problematyka okupacyjna została ukazana w wymiarze niejednoznacznych i skomplikowanych relacji międzyludzkich i — co ważne — relacji przebiegających wyłącznie między Polakami (Niemców nie ma w utworze). Narratora fascynują te relacje, fascynuje go gest ludzki i jego wieloznaczność. Gest odrzucenia, w którym bohater się spotkał dwukrotnie w ciągu jednego dnia,

³ Termin ten rozumiem — za Z. Łapińskim (*Ja Ferdynand. Gombrowicza świat interakcji*. Lublin 1985, s. 24) — jako „wzajemne oddziaływanie co najmniej dwu — czy, jak chcą inni: trzech — istot ludzkich, które pozostając w zasięgu spojrzenia, słuchu lub dotyku, kontaktują się ze sobą dzięki wypracowanym przez daną kulturę i podkulturę środkom werbalnej, parawerbalnej i niewerbalnej komunikacji”.

⁴ K. Brandys, *Miasto niepokonane*. Warszawa 1964, s. 25.

znaczył za każdym razem coś innego. W pierwszym przypadku wykonany na moment przed zamachem przez Michała dawał bohaterowi szansę ratunku, w chwilę później takiż gest ze strony tchórzliwego Emila szansę tę niweczył. Jeden drobny ruch ręki może ocalić komuś życie. Taki ruch wykonała żona pana Zielińskiego, która podczas selekcji w getcie oddała mężowi „bilet na życie”, a on nie mógł się zdobyć na to, by ten gest powtórzyć i oddać jej numerki. Ludzie w *Mieście niepokonanym* ukazani są w wymiarze społecznym, w nieustającej interakcji. Gesty i role mogą być zamienne (epizod z Jerzym), spowodowane presją sytuacyjną, i nie zawsze decyduje o nich charakter jednostki (przygryzanie pana Zielińskiego). Osobowość rozpada się więc na szereg gestów o niejasnej motywacji. Co w takiej sytuacji stanowi centrum wartości? Jak człowiek powinien postępować? ⁵ Według Emila psychologia i historia zastępują moralność. Pozbawiony transcendencji człowiek jest sam w obliczu zła. W okrutnym okupacyjnym świecie bohater tęskni za jakimś kodeksem moralnym:

Czułem, że brak nam systemu nakazów, które by mogły stać się systemem naszych instynktów. W braku wspólnych obwarowań ludzkiej prawdy każdy z nas musiał ją w sobie chronić własnym przemyśleniem i na własną rękę. Niekiedy zazdrościłem ludziom, co bali się grzeszyć ze strachu przed Bogiem. Urażałem stulecie, w którym religia nie przeszkadza źle czynić najgorliwszym wyznawcom. Czymże ma się bronić człowiek — myślałem — czym ludzkość, skoro postawiono im przed oczyma straszliwy obraz własnego zła, zdając resztę na łaskę sumienia, któremu od tak dawna odmawia się niezachwianych prawd? ⁶

Bohater usiłuje szukać ratunku w filozofii, uczestniczy w tajnym seminarium poświęconym definiowaniu pojęcia „aksjologia”. Ale kontrast przedmiotu rozważań z rzeczywistością jest zbyt brutalny. Jakie więc znaleźć wyjście? Narrator, po doświadczeniach powstania w getcie, proponuje kryterium użyteczności społecznej, dobra „trwalszego i większego niż życie”. Z tego punktu widzenia krytycznie mówi o samobójstwie pana Zielińskiego, który tym gestem raz na zawsze uwolnił się od wyrzutów sumienia wobec żony i zrehabilitował we własnych oczach:

długo jeszcze rozmyślałem nad tą śmiercią i trudno mi ją było uznać za śmierć użyteczną. Nie. Pan Zieliński wprawdzie rozstrzygnął swą grę w obrębie własnej duszy, lecz jego czyn pozostał daremny i samotny. Zyskał coś dzięki niemu, to pewne — lecz zyskał tylko on. Nie jest dobrze, gdy śmierć służy jednemu człowiekowi i jego własnym sprawom ⁷.

⁵ T. Burek (*Niepewna miara rzeczy: Człowiek. Fragment o pisarstwie Brandysa młodszego*. W zbiorze: *Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane S. Żółkiewskiemu*. Wrocław 1986, s. 586) pytanie, jak postępować, uważa za sedno zmagania intelektualnych Brandysa.

⁶ Brandys, *Miasto niepokonane*, s. 130.

⁷ *Ibidem*, s. 196—197.

Zamianifestowana w *Mieście niepokonanym* laicka postawa i poszukiwanie centrum wartości w obrębie kategorii społecznych, zaprowadziły Brandysa do ideologii marksistowskiej, która jednostkę ujmowała w aspekcie historycznych determinantów. Przełomem jest tom *Romantyczność* (1960), w którym problematyka jednostki dochodzi do głosu w nowy sposób. Powikłania stosunków osobowych to główny problem opowiadań *Sobie i Państwu czy Jak być kochaną*.

Sobie i Państwu to utwór o braku esencji, substancjalnego rdzenia osobowości i w związku z tym o niemożności samookreślenia. Bohater określić się może tylko „wobec” i tylko w określonym układzie „tu i teraz”, przed taką a nie inną publicznością. Zawsze bowiem gra określone role: wobec babci rolę mordercy kanarka, wobec Pułkownikowej — rolę Otella, a wobec zazdrosnej brunetki — rolę Desdemony. Mówi:

Trzeba przede wszystkim stworzyć sobie dramat. Potem już on nas będzie tworzył. Deski, deski sceniczne — to najważniejsza część naszych pomieszczeń⁸.

Role mogą być wymienne: raz Otello, raz Desdemona, w zależności od układu, ale zawsze są one okrutnym eksperymentem, który ma na celu ironiczną obserwację partnera. Do takich eksperymentów przyznaje się główny bohater *Sobie i Państwu* oraz jego antagonistą, Kulesza, który jeszcze w szkole ukradł piórniki po to tylko, by rzucić na kolegę podejrzenie i badać jego reakcje. Ale istnieją sytuacje, gdy rolę nie wybiera, gdy zostają one narzucone. Wówczas ludzie skazani na siebie zaczynają się nienawidzić. Ten drugi to świadek naszej klęski i jego ranimy najboleśniej (*Sobie i Państwu, Jak być kochaną*).

Człowiek nie może określić swej tożsamości i — co gorsza — staje się obiektem cudzych eksperymentów. Jak u Gombrowicza. Ale u Gombrowicza eksperyment jest aranżowany przez narratorkę-reżysera, który modeluje świat na nowo. Stara się stworzyć na tyle nienaturalną sytuację, by otoczenie wytrącić z równowagi i zaszokować. Zdzisław Łapiński pisał:

W świecie Gombrowiczowskim zwykle ulega dewastacji całość danego systemu, wali się cała sytuacja społeczna, chaos ogarnia wszystkich⁹.

Takiemu właśnie celowi służą w *Ferdydurke* zabiegi bohatera w domu Młodziaków czy sztucznie wyreżyserowana scena na wyspie w *Pornografii*. Narrator staje się stwórcą znaków, kreatorem rzeczywistości, której sztuczność uchyla referencje i sugeruje sensory filozoficzne. Gombrowicz jest więc programowo antypsychologiczny¹⁰. Inaczej Brandys. Eksperyment przebiega tu w warunkach „naturalnych”, tj. zgodnych

⁸ K. Brandys, *Romantyczność*. Wyd. 2. Warszawa 1962, s. 71.

⁹ Łapiński, *op. cit.*, s. 37.

¹⁰ Zob. M. Głowiński, *Parodia konstruktywna*. (O „*Pornografii*” Gombrowicza). W zbiorze: *Gombrowicz i krytycy*. Kraków 1984, s. 376.

z życiowym prawdopodobieństwem. Przedstawione sytuacje są jak najbardziej konkretne, jednostkowe, psychologiczne. Dewastacji ulega nie „kosmos”, lecz wewnątrz człowieka, który eksperyment przeprowadza na sobie i najbliższych. Korzystając z Gombrowiczowskiej inspiracji Brandys idzie własną drogą. *Romantyczność* wydana w tym samym roku co *Pornografia* stanowi inną propozycję: analizę problematyki interakcyjnej w wymiarze psychologicznym.

Bohater Brandysa wprawdzie jest obiektem cudzych eksperymentów, ale nie jest bezbronny. Jego bronią jest tekst, którym się może osłonić lub pocieszyć, jak ów szwagier z *Sobie i Państwem*, który, chociaż bardzo się boi, udzieli schronienia ściganemu mówiąc „mój dach jest twoim dachem”, bo:

my, ludzkość, dajemy mu narkotyk: ten tekst. Rodzaj, proszę Państwa, zastrzyku blokującego jego strach przed śmiercią strachem przed podłością. Prawdziwa rozpacz [...] zaczyna się w momencie, gdy nie ma już miejsca na tekst¹¹.

Brandysowe pojęcie tekstu tak skomentował Jerzy Ziomek:

„Tekst” to jest coś w rodzaju egzystencjalistycznego *être pour nous*, bytu dla nas, pojęcie zbliżone do Gombrowiczowskiej „gęby”, ale bez drwiącej obudowy terminu¹².

Nieprzypadkowo pada nazwisko Gombrowicza. Obserwacja relacji osobowych ujawnia nieautentyczność zachowań i istnienie sfery pośredniczącej: „tekstów”, tj. wzorców i stereotypów wypracowanych przez kulturę. Bohaterka *Jak być kochaną* wygłasza dwa „teksty”: swój własny, niejako dla siebie, w monologu wewnętrznym, oraz inny, narzucony koniecznością zarobkowania, banalną rolę pani Felicji z *Obiadów państwa Konopków* i — o ironio — właśnie ten ostatni zyskuje społeczną aprobatę. Podobnie bohater *Sobie i Państwem*. Przegrywa, bo na swoim jubileuszu wygłasza nie ten tekst. Tekst konwencjonalny, który mógł zyskać aplauz publiczności, mówi już na pustej scenie.

Romantyczność demaskowała nieautentyczność „tekstów” i zafałszowanie stosunków międzyludzkich, które cechuje wzajemne okrucieństwo oraz ironiczną niewspółmierność między autentycznym „ja” a wygłaszanym „tekstem”. *Sposób bycia* przedstawia rozmaite warianty i niuanse stosunków międzyludzkich, pokazując całkowitą destrukcję jednostki i rozpad jakichkolwiek wartości. Zatrważa zmienność ról, jakie przyjmuje ten sam człowiek. Irenka-łączniczka i Irenka-żona czy Górny — kolega w obozie i Górny — kolega w przedsiębiorstwie — dyrektor — wreszcie rywal zabierający Irenę, to zupełnie inni ludzie. Destrukcja osobowości staje się zupełna, życie człowieka rozpada się na segmenty,

¹¹ Brandys, *Romantyczność*, s. 81.

¹² J. Ziomek, *Kazimierz Brandys*. Warszawa 1964, s. 69.

które wiąże jedynie jego imię i nazwisko. Pociąga to za sobą całkowity rozpad więzi społecznych: rodzina przestaje istnieć w sensie formalnym (rozwód) i w sensie nieformalnym, jako uczuciowa więź między dzieckiem a rodzicami. W sferze stosunków międzyludzkich *Sposób bycia* można odczytać jako egzemplifikację Sartre'owskiej tezy „piekło to inni”¹³, bluźnierczą rzecz o samotności człowieka. Ostatnie słowa mężczyzny wypowiedziane do Stwórcy brzmią:

Przebaczam Stwórcy. Odpuszczam Mu grzechy i zło, jakie mi wyrządził. Daruję Mu moje cierpienia. Oczyszczam Go. Przebaczam Mu winę mego życia. *Ego Te absolvo...*¹⁴

Równie pesymistyczną diagnozę stosunków międzyludzkich sugeruje opowiadanie *Bardzo starzy oboje*. Pozornie komediowe postacie, Bubulka i Dodeczek, trwałość i harmonię małżeńską osiągają wyłącznie za cenę rezygnacji (Dodeczek) i nieświadomości (Bubulka). Nawet po latach małżeństwa nie rozumieją się wzajemnie, mogą się jedynie pocieszać, że uczciwie wykonywali swe obowiązki...

Twórczość Brandysa z lat sześćdziesiątych wyciąga ostateczne konsekwencje z Gombrowiczowskiej tezy o nieautentyczności człowieka poddanego społecznej presji. Korzystając z inspiracji egzystencjalistycznej w jej Sartre'owskim wydaniu, Brandys ukazywał osobowość jednostki w stadium kompletnej destrukcji, traktując ją jako zespół ról wymierzonych przeciwko drugiemu człowiekowi, a w najlepszym razie wobec tego człowieka całkowicie bezsilnych (przypadek bohaterki *Jak być kochaną*). Dopiero po kilkunastu latach *Pomysł* (1974) stanowi pierwszą próbę ocalenia wartości osoby ludzkiej. Świadczą o tym perypetie osobiste bohatera (autora *Trzeciego Henryka*, nazywanego w powieści „Kruzoe”) i jego rozbitego małżeństwa, które udaje się w końcu scalić (wątek fabularny mało przekonujący, ale symptomatyczny, jeśli chodzi o ewolucję twórczości Brandysa) oraz znacznie ciekawsza sprawa Antka Piltza. Epizod ten sięga czasów okupacji. Piltz rozpił się i wszyscy się od niego odsunęli. I oto Kruzoe ocalił go okazując mu zaufanie. Właśnie o tym mówi Tym Aksak:

Grzesznikowi zaufałeś, adres swój podałeś. Filtrowa 83, on to zapamiętał. [...] Bo on wiedział, że ty się ukrywasz. [...] Wtedy jak go zaprosiłeś na bridża i dałeś mu swój adres. Doznał *katharsis* i zaczął się trząść¹⁵.

¹³ Warto dodać, że w *Miesiącach* Brandys bronił Sartre'a przed atakami J. M. Rymkiewicza. Pisał (*Miesiące 1985—1987*. Paryż 1987, s. 156): „Sartrowskie »piekło to są inni« i *Manifest 121* w sprawie algierskiej weszły do świadomości Europejczyków”.

¹⁴ K. Brandys, *Sposób bycia*. Warszawa 1963, s. 162—163.

¹⁵ K. Brandys, *Pomysł*. Warszawa 1974, s. 33.

Ale pod koniec utworu czytelnik dowiaduje się, że prawda wyglądała inaczej:

Przekazałeś Tymowi wersję lepszą: że ocaliłem cię przez zaufanie. W rzeczywistości pomogłem ci przez nieufność. Jeśli w ogóle w czymkolwiek ci pomogłem. Poszedłeś za mną chcąc się przekonać, która z dwóch wersji jest prawdziwa. I przekonałeś się, że gorsza. O ile cię znam, na pewno przyszło ci do głowy, że musi już być z tobą bardzo źle, skoro nawet ja ci nie ufam. Nie miałem racji. W każdym z dwóch wypadków ocaliłybyś się sam. Bo jesteś prawdziwym chrześcijaninem i boisz się podszeptów diabła. Przypuszczam, że w gruncie rzeczy uznałeś moje postępowanie za właściwe [...]: facetowi, który się ukrywa przed aresztowaniem, nikt nie ma prawa zarzucać, że podał swój fałszywy adres. Takie jest życie. Lecz aby dojść do tego wniosku, musiałeś za mną pójść i sprawdzić, jakie jest życie. A kiedy już sprawdziłeś, chciałeś, żebym się o tym dowiedział i po przebitce wyłożyliśmy karty, sprawa zakończona¹⁶.

Człowiek ocala się sam, ale z pomocą innych. Zachowanie bohatera stało się sygnałem ostrzegawczym dla Piltza, spowodowało moralny przełom. Jakkolwiek na to spojrzeć, jedno jest pewne: można człowiekowi pomóc, obudzić jego świadomość, wstrząsnąć nim.

W *Pomyśle* Brandys zdecydowanie odchodzi od egzystencjalizmu. Więź międzyludzką traktuje jako wartość w życiu jednostki. W *Rondzie* idzie jeszcze dalej. Bohater *Ronda*, Tom, jest człowiekiem o ustalonych zasadach i „obwodzie zamkniętym”. Posiada on swój własny świat wewnętrzny, autentyczny i nie podlegający niszczącej sile czasu. Więź międzyludzka w najbardziej intymnej postaci — miłość bohatera do Toli — to uczucie pozbawione agresji i egoizmu. To siła konstruktywna skierowana „ku”, a nie „przeciwko” drugiemu człowiekowi, która polega na fascynacji jego wartością moralną:

mądry reżyser wykryłby prawdziwe źródło mego oczarowania i określiliby je jako zachwyty moralny. [...] Dopiero [...] przez porównanie, zdołałbym może opisać bogactwo wewnętrzne Toli. To, co w niej naprawdę podziwiałem. Między innymi — brak strachu. Wszyscy ludzie, których znałem, czegoś się bali. Przyszłości, innych ludzi, nędzy, aresztowania... Ona jedna bała się tylko diabła¹⁷.

Miłość do Toli (a później do jej córki), chociaż nie odwzajemniona i pełna powikłań, staje się wartością najwyższą i niepodważalną w życiu bohatera, wartością bezinteresowną, którą niezależnie od konsekwencji uważa za wielki i błogosławiony dar życia. Powieść kończy się zresztą wymownie: po latach emigracji Tola wraca, by połączyć się z rodziną.

Ewolucja, jaką obserwujemy w twórczości Kazimierza Brandysa, jest konsekwentna: od maksymalnej komplikacji stosunków międzyludzkich w *Mieście niepokonanym*, prowadzącej do kwestionowania tradycyjnej etyki, poprzez całkowitą destrukcję psychiki człowieka i nihilizm moralny (*Romantyczność, Sposób życia*) do próby ocalenia wartości w sfe-

¹⁶ *Ibidem*, s. 76—77.

¹⁷ K. Brandys, *Rondo*. Warszawa 1982, s. 99.

rze stosunków osobowych, uznania autonomii jednostki i jej uczuć osobistych za wartość najwyższą (*Rondo*). Dziedzictwo Gombrowicza zostaje tym samym przewycięzone.

Jednostka i Historia

Drugim niesłychanie istotnym problemem w utworach Kazimierza Brandysa jest stosunek osoby ludzkiej do Historii, pojmowanej jako proces dziejowy niezależny od woli jednostki¹⁸. Problematyka ta została zarysowana już w *Drewnianym koniu* (1946), powieści pisanej jeszcze w czasie okupacji i zaliczanej do tzw. obrachunków inteligenckich¹⁹. Oto wyznania bohatera:

Byłem jak dziecinna laleczka, bezbronny pajacyk na sznurku, ze strapioną miną, jednocześnie wdzięczny i pokraczny, bezużyteczny i posłuszny; maleńka zabawka losu. Niewielki miałem wybór. Moje serce, mózg i sumienie popychały mnie w określone strony, mówiąc mi: zrób to, nie rób tego, uczyni tamto, wyrzeknij się tamtego; i ja, uległy, wierzący, robiłem to lub owo, przeczyłem, potwierdzałem, ufałem jednym, lękałem się innych. Ale nieduży miałem wybór, bo w moim sercu, mózgu i sumieniu mieściły się wielkości skończone i szczelne. [...]

Niewielki był mój wybór, bo cóż mogłem uczynić z rozumem, sumieniem i sercem, które nie chciały wyruszyć poza sztachety zielonego parku z wodotryskiem, gdzie uczyłem się świata?²⁰

I w innym miejscu:

Mój świat był nieprawdziwy jak koń, co dźwigał mnie w smutnym galopie, któremu nie ufałem nawet ja²¹.

Topika dziecinnej zabawki współtworzy groteskową wizję świata. Bohater staje się marionetką, o jego okupacyjnych losach dwukrotnie decyduje niezbyt chlubny i ośmieszający go przypadek. Jego słabość, bierność i próżność powodują, że daje się bezwiednie wciągnąć w wewnętrzne rozgrywki faszystowskiej organizacji, ale nawet wówczas, gdy przejrzał grę Doktora, nie stać go na protest i pozwala się szantażować. Świat przedstawiony ma wymiar groteskowy i jest światem wartości pozornych. Zanegowana została żywa w każdym domu tradycja narodowyzwolenicza (wuj kombatant w rzeczywistości walczył o obce sprawy), zakwestionowane wartości moralne (podwójne życie obojga rodzi-

¹⁸ Problematykę tę w literaturze powojennej omawia A. Sobolewska (*Polska proza psychologiczna <1945—1950>*). Wrocław 1979, s. 90—103.

¹⁹ K. Wyka, *Rozrachunki inteligenckie*. W: *Pogranicze powieści*. Warszawa 1974. — H. Zaworska, *Po upadku mitów inteligenckich. O prozie tzw. obrachunków inteligenckich w latach 1945—1948*. W zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 3. Warszawa 1965.

²⁰ K. Brandys, *Drewniany koń*. Warszawa 1958, s. 112—113.

²¹ *Ibidem*, s. 18.

ców). Ale jednocześnie wypowiedź bohatera ma charakter lirycznego wyznania:

Grzmiący wał stąpa ku mnie nocami i co dzień czyni w moją stronę nieubłagany krok; jakby dalekie góry ruszyły na mnie z posad, by mi ukazać małość moich spraw. Nie umieram jednak. Szepcę słowa trwogi, ale trwam w lęku, aby nie stały się ciałem. Boję się ciała moich trwóg. Nie chcę śmierci, która by nie urodziła się we mnie, lecz w obcej, twardej dłoni. [...] Pragnę umierać powoli, jak noc, jak jesień, zboże i dąb. Pragnę, aby mój kres zaczął się z mego ziarna, aby mnie oplótl łagodnie i wyrósł ze mnie jak z pnia; pozwoliłbym mu okryć mnie sobą i zasłonić mi oczy przed widokiem ziemi, która nie była mi nigdy przyjazna. Chcę umierać spokojnie. Błogosławię spokojną śmierć²².

To już nie groteska. Bezsilność wobec Historii została wyrażona w sposób liryczny i poetycki. Liryzm w *Drewnianym koniu* to próba obrony świata wartości indywidualnych, pojedynczego człowieka. To wyraz tęsknoty za stabilnymi wartościami. Symbolem tych wartości stają się w powieści poczciwe mieszczańskie meble, z którymi bohaterowi najtrudniej się rozstać.

Anna Sobolewska pisała o odwołaniach powojennej prozy — m.in. i *Drewnianego konia* — do różnych konwencji i norm literackich: do tradycji groteski oraz do konwencji powieści psychologicznej, co powoduje niespójność w narracji i motywacji²³. Niespójność tę dobrze wyczuli kuźniczanie, nie szczędząc książce głosów krytyki²⁴. Po latach zaś Helena Zaworska pisała o niej jako o jednej z najokrutniejszych i najbardziej pesymistycznych powieści o okupacji²⁵. Tymczasem *Drewniany koń* ważny jest właśnie dlatego, że nie jest ani wyłącznie groteskową wizją czasów zagłady, ani powieścią psychologiczną. Ważny jest, bo pokazuje wewnętrzny autorski dylemat: ponadosobista Historia czy żywy pojedynczy człowiek? Marksistowska koncepcja dziejów czy jednostka ludzka?

W okresie socrealizmu dylemat ten zostaje przez Brandysa rozwiązany jednoznacznie. Jednostka ustąpi miejsca Historii, a osobista pierwszoosobowa narracja — mentorskiej narracji auktoralnej. Brandys, współtwórca programu „Kuźnicy”, realizuje go w praktyce powieściowej, i to ze znakomitym skutkiem, jeśli wziąć pod uwagę dwie nagrody państwowe: za cykl *Między wojnami* i za *Obywateli*. Cykl *Między wojnami*, w skład którego wchodzi *Samson* (1948), *Antygoną* (1948), *Troja*

²² *Ibidem*, s. 116—117.

²³ Sobolewska, *op. cit.*, s. 93—95.

²⁴ S. Żółkiewski, *Nowe treści*. „Kuźnica” 1946, nr 46. — A. Ważyk, *Na drewnianym koniu*. Jw., 1947, nr 7. Oba artykuły przedrukował Ziomek (*op. cit.*).

²⁵ Zaworska, *op. cit.*, s. 97. Według Zaworskiej *Drewniany koń* nawiązuje do nurtu prozy wywodzącej się od *Ferdynandurke*, który analizuje mechanizmy życia społecznego.

miasto otwarte (1949) i *Człowiek nie umiera* (1951), rozwija tezę o socjologicznym uwarunkowaniu człowieka, którą ilustrują losy kilku osób pochodzących z jednego miasta. Uproszczenie psychiki postaci i ograniczenie motywacji do socjologicznych determinantów prowadziło do zakwestionowania odpowiedzialności jednostki²⁶. Odpowiedzialność spoczywała na ponadindywidualnych i anonimowych siłach społecznych — na Historii. W trakcie powstawania cyklu Brandys coraz bardziej rozbudowywał komentarze ideologiczne, nie ufając światu przedstawionemu, dołączał do tekstu całe rozdziały będące marksistowską wykładnią zjawisk, a nawet — jak w powieści *Człowiek nie umiera* — personalnym atakiem na członków Rządu RP w Londynie. Dlatego na tle powieści tego okresu zyskują *Obywatele* (1954). Rezygnacja z jednostkowego bohatera na rzecz galerii rozmaitych postaci i panoramy różnych środowisk pozwoliła obok stereotypów socrealizmu zamieścić akcenty krytyczne wobec „fałszerzy rzeczywistości” (wątek redaktora Łękota)²⁷.

Twórczość Brandysa z okresu odwilży i przełomu październikowego (1956—1957) wprowadza zasadnicze *novum*: człowiek odzyskuje podmiotowość, prawo do indywidualnego rozrachunku ze światem, natomiast Historia jako najwyższe kryterium oceny zostaje zdecydowanie zakwestionowana. Wyrażone to zostaje wprost, w autorskich komentarzach zawartych w *Obronie „Grenady”*:

Mówią mu [tj. człowiekowi]: twój stary ryszunek dziś jest nieprzydatny, twoja moralność to produkt klasowy. Ocenia cię historia, przed nią się nie ostonisz. „Jeśli ocenia mnie historia — myśli wówczas człowiek — jeśli moje serce jest tylko owocem z drzewa mojej klasy, jeśli moje czyny są tylko tyle warte, na ile czas je potwierdzi, to coż mi pozostaje? Sumienie? Po co mi sumienie, kiedy i tak mnie będą sądzić inni. Pozostaje mi węch i słuch.

Takie słowa to bicie na alarm; wielkie niebezpieczeństwo płynie z takich słów. Ta najnędniejsza rola, jaką człowiek może odegrać — niemy epizod mima — powinna być wytarta z naszego życia²⁸.

Oficjalną ideologię, która zapomniała o człowieku i podporządkowała go Historii, reprezentuje i przekazuje doktor Faul, sprawca dramatu „Grenady”, który ją zniszczył jako teatr narzucając socrealistyczne schematy. Narrator przytacza to, co ludzie mówią o doktorze Faulu:

Jego bezosobowość łatwo wziąć za bezinteresowność — jest to bezinteresowność gatunku wykonującego swoją funkcję. On nie widzi człowieka, reaguje tylko na system zjawisk, w którym człowiek jest drobnoustrojem²⁹.

²⁶ Zauważył to już T. Borowski (*Szukam prawdy o „Antygonie”*. „Odrodzenie” 1949, nr 16/17. Przedruk w: Ziomek, op. cit.).

²⁷ Píše o tym Ziomek (op. cit., s. 48—52).

²⁸ K. Brandys, *Wspomnienia z teraźniejszości*. Warszawa 1959, s. 381. W późniejszych wydaniach (zob. np. *Opowiadania*. Warszawa 1973, s. 90) Brandys skrócił komentarz.

²⁹ Brandys, *Wspomnienia z teraźniejszości*, s. 391.

A oto obraz nacisków doktora Faula na aktorów „Grenady”:

Ukazuje im daremność ich oporu. Tak spokojnie przemawia się w interesie sił nadrzędnych, wobec których niewiele znaczą ich los i sumienie. Demonstruje im nicłość indywidualnych konfliktów, wszystko jest w cieniu wielkiej budowli, powstającej z olbrzymich cyfr, z milionowego wysiłku. Człowiek? Zastąpmy go słowem „ludzkość”. Nie ma człowieka na dziś, jest to pojęcie do spełnienia, hipoteza robocza, służąca budowaniu. Rzecznik praw ponadindywidualnych zarządził w ich imieniu przestój w człowieczeństwie na konieczny okres budowania nowego człowieka⁸⁰.

Publiczność literacką interesowało przede wszystkim, kim był doktor Faul. Brandys wspomina:

Napisałem tę nowelę w tym samym roku 1955 i środowisko orzekło wówczas: Jakub Berman. Tymczasem dr Faul, co wyraźnie podkreśliłem w tekście, był figurą bezosobową, jedną z funkcji systemu; w zaklętym kręgu fałszywych sugestii każdy miał swego doktora Faula, a zarazem był doktorem Faulem dla kogoś. Kiedy próbowałem o tym zapewniać, śmiano się — tak jasne było dla wszystkich, kim jest dr Faul!⁸¹

Intencje Brandysa zrozumiał Jerzy Ziomek, który tak zinterpretował postać dra Faula:

To prawda, że ta postać jest jakoś symboliczna. Symboliczna nie jako charakter, ale jako rola stacji przekąźnikowej. Można by powiedzieć, że każdy miał swojego Faula, ale problem zacznie się wtedy, kiedy powiemy, że i doktor Faul też zapewne miał swojego Faula. Jaka jest moralność stacji przekąźnikowej? Czy stacja przekąźnikowa ponosi odpowiedzialność za to, co przekazuje? Można by te pytania mnożyć. A jeśli Faul osobiście wierzył w to, czego nauczał innych? Czy moralność komunisty może być moralnością intencji?⁸²

Stacja przekąźnikowa nie odpowiada za to, co przekazuje, ale człowiek winien być czymś więcej niż stacją przekąźnikową. Opowiadanie Brandysa kompromituje doktora Faula poprzez ukazanie go w takiej roli. Sam jest uprzedmiotowiony i innych sprowadza do roli przedmiotu czy funkcji drobnoustrojów. Obciąża go również to, że posługiwał się nie tylko słowną perswazją, lecz i systemem represji (np. zwalniał ludzi z pracy). Nie poniósł żadnych moralnych kosztów odnowy i potrafił z dnia na dzień zmienić skórę. Doktor Faul to wzorowy funkcjonariusz, który każdej władzy się przyda.

Rozrachunek z czasami stalinowskimi dokonuje się w *Obronie „Grenady”* w dużej mierze w sposób publicystyczny, poprzez osobiste dywagacje narratora, który akcentuje wspólnotę duchową z bohaterami i nie tai swego emocjonalnego stosunku do wydarzeń⁸³. Nieposzanowa-

⁸⁰ *Ibidem*, s. 380.

⁸¹ K. Brandys, *Miesiące 1985—1987*. Paryż 1987, s. 157.

⁸² Ziomek, *op. cit.*, s. 55—56.

⁸³ Z postawą narratora *Obronny „Grenady”*, jego tendencyjnością i subiektywną oceną faktów polemizował A. Sandauer (*O bohaterskim oportunizmie*. „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 8. Przedruk w: *Zebrane pisma krytyczne*. T. 3. Warszawa 1981).

nie praw jednostki to główna przyczyna dramatu „Grenady”. Podobnie w *Matce Królów*. Perypetie Wiktora Lewena, bohatera powieści, ujawniają, że u podstaw etyki partyjnej leży „zakaz własnej gry z dobrem i złem” i wymóg bezwzględności posłuszeństwa:

każda twoja myśl i każda cudza, inna niż myśli, jakich żąda partia, jest obiektywną przeszkodą dla twojej i naszej sprawy. Jeśli usłyszysz czyjeś „nie” — zastanów się, kto i po co je wymówił. Zawsze jest ktoś, komu twe zwątpienie okaże się potrzebne⁸⁴.

Dlatego w partii panuje atmosfera nieufności i wzajemnych podejrzeń. Lewen, przedwojenny inteligent, który siedział w więzieniu za działalność komunistyczną, musiał nieustannie tępić w sobie ludzkie odruchy i wielokrotnie doświadczał podejrzliwości towarzyszy (absurdalna sprawa Buchnera, z której Lewen ustawicznie się musi tłumaczyć i składać samokrytykę). Ale nie zdecydował się na konflikt z partią, ponieważ oznaczało to samotność i wyłączenie z rewolucji.

Matka Królów pokazuje, że przekreślenie podstawowej wartości, jaką jest człowiek, i podporządkowanie go ideologii, jest głównym źródłem zła; prowadzi do czystek wewnętrznych, procesów politycznych i wzajemnego okrucieństwa. Niszczy więzi rodzinne i powoduje spustoszenia moralne (żona wyrzeka się męża, brat brata).

Rozrachunek październikowy Brandys przeprowadzał z pozycji wewnątrzpartyjnej, co sam podkreśla w *Miesiącach*⁸⁵. Wierzył w możliwości naprawy systemu i uniknięcia błędów w przyszłości. Bohaterowie jego utworów — po dramatycznych przeżyciach — z wiarą i nadzieją zaczynają od początku (*Obrona „Grenady”*, Lewen w *Matce Królów*). O partyjnym zaangażowaniu autora najlepiej świadczy opowiadanie *Nim będzie zapomniany* — pełna temperamentu napaść na tego, który zdradził, opuścił kraj, niezdolny do uczestnictwa „w najtrudniejszym”.

Lata 1956—1957, jakkolwiek ważne w twórczości Brandysa, nie przynoszą przełomu ani światopoglądowego⁸⁶, ani artystycznego, ale znamienne korektę. Pisarz upomina się o prawo jednostki do własnej gry z dobrem i złem, upomina się w swoim własnym imieniu, korzystając z praw narracji autorskiej. Przełomem jest dopiero tom opowiadań *Romantyczność* (1960), który stanowi jednoznaczne odejście od marksistowskiej koncepcji dziejów i marksistowskiej wizji człowieka. Zachwianie wiary w racje rozumu i Historii łączy się z ostateczną rezygnacją z narracji auktoralnej i poszukiwaniem nowych form wypowiedzi literackiej. W *Romantyczności* Historia traci swój racjonalistyczny sens. W rozważaniach bohaterów tytułowego opowiadania fakty historyczne interpretowane są jako dzieło absolutnego przypadku:

⁸⁴ K. Brandys, *Matka Królów*. Warszawa 1957, s. 75.

⁸⁵ Brandys, *Miesiące 1980—1981*, s. 46.

⁸⁶ Zauważył to Ziomek (*op. cit.*, s. 51).

Kto odpowiada za Listopad? Tłum? Podchorążowie? Tłum czekał, a podchorążowie stali się bohaterami. Nikt nie wiedział naprawdę, czego chcą — zagrały okoliczności⁸⁷.

Najbardziej drastycznie problem ten przedstawia się w *Wywiadzie z Ballmeyerem*. Zbrodniarz wojenny, Ballmeyer, zasłania się Historią:

Historia i natura [...] zabijają anonimowo, w ten czy w inny sposób. Nie należy szukać indywidualnych sprawców. W Norymberdze zdawało się wam, że oskarżacie ludzi. Oskarżaliście historię. I ona będzie miała ostatnie słowo⁸⁸.

Nie sposób dociec, kto odpowiada za mord na Barnum: Hitler, który nakazał natychmiastowe zniszczenie wyspy, Ballmeyer, który tego rozkazu nie wykonał, tylko zorganizował obozy dla ludności, czy sami mieszkańcy, którzy mordowali się na wzajem za dodatkowe racje jedzenia. Ale najbardziej szokujące jest to, że zniszczenie wyszło wypie na dobre. Dzięki Niemcom dawne zaniedbane Barnum dziś jest nowoczesnym kurortem... Fakty są ironiczne i nie mają swych „autorów”. Historia, tak jak ją pojmuje Ballmeyer, urasta do siły irracjonalnej, która nie zostawiając miejsca na działania jednostki, przekreśla w ogóle pojęcie winy i odpowiedzialności człowieka. Zastrzeżenie wyrażone w autorskim komentarzu *Obrony „Grenady”* zostało tu przełożone na sytuację fabularną. Sytuację niejednoznaczną, bo w dialogu Ballmeyer—Daves góruje zdecydowanie Ballmeyer, góruje logiką i precyzją myślenia. Amerykański dziennikarz może mu przeciwstawić tylko własne kompleksy i zupełnie chybioną próbę psychologicznego wyświetlenia faktów. Narrator *Wywiadu z Ballmeyerem* prócz reżyserskich wzmianek, kto i kiedy mówi, głosu nie zabiera. Wstrzymuje się od komentarza i oceny i żadnemu z adwersarzy nie przyznaje racji, ale kompromituje obydwóch. Kompromituje ich jako ludzi, poprzez ich własne postęпки. Ballmeyer, wobec którego prawo jest bezsilne i którego nie można skazać za mord na Barnum, okazuje się bezczelnym cynikiem, jednym z zabójców Kuna von Mohra, którego książkami się otacza. Daves jest słabym, pełnym kompleksów człowiekiem, gotowym wszystko poświęcić dla banalnego romansu. Anonimowej, irracjonalnej Historii przeciwstawiony został konkretny, żywy człowiek. *Wywiad z Ballmeyerem* pokazuje nieprzystawalność etyki jednostkowej do skomplikowanej sytuacji historycznej⁸⁹, ale prowadzi do wniosku, że jakkolwiek by było, nie da się uniknąć indywidualnej odpowiedzialności.

Ironiczna refleksja nad mechanizmami dziejów prowokuje do pytań o rolę pisarza, o jego stosunek do Historii. W opowiadaniu *Romantyczność* problem ten jest dyskutowany przez poetę z rue Saint-Mathieu i polityka, którym jest eks-poeta, Czterdziesty Czwarty. Dylemat: poezja

⁸⁷ Brandys, *Romantyczność*, s. 125.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 56.

⁸⁹ Ziomek, *op. cit.*, s. 68.

czy działalność polityczna — zostaje postawiony z całą ostrością. Obaj adwersarze sądzą, że jest on nie do pogodzenia. Inaczej tylko rozkładają wartości. Czterdziesty Czwarty deprecjonuje poezję, wielbi materię życia i tłum, poeta natomiast uważa, że najwyższą wartość stanowi słowo i jest to jedyna rzecz na świecie, za którą autor ponosi odpowiedzialność. Zadaniem poezji jest budzenie sumień, bezpośrednio zaangażowanie w walkę polityczną ją niszczy. Działalność polityczna prowadzi do całkowitego uzależnienia się od grupy, odstępców czeka śmierć skrytobójcza (ostrzeżenie dostał nawet Czterdziesty Czwarty!). Jak w *Wywiadzie z Ballmeyerem*, autor żadnemu z dyskutujących nie przyznaje racji: ciężko chorego poetę z *rue Saint-Mathieu* czeka śmierć, a przedtem utrata głosu, utrata kontaktu z otoczeniem, społeczeństwem, narodem. Ale literatura i polityka zostały przedstawione jako dziedziny z natury rzeczy antynomiczne.

Zagadnienie polityki i etyki powróci kilkanaście lat później — w *Pomyśle* (1974). Początek tego utworu to streszczenie monodramu o Henryku Walezym, pióra bohatera powieści. Jak z autorskiej relacji wynika, posunięciami władcy nie kieruje bynajmniej racja stanu czy moralność, lecz cyniczne reguły gry: w walce trzech stronnictw popierać słabszych przeciw silniejszemu, ale w ostatecznej rozgrywce stanąć po stronie zapewniającej zwycięstwo, „żeby nie zginąć ze słabszymi”⁴⁰. Dopiero *post factum* Henryk do swego postępowania dorabia motywację i mówi o racji stanu. Wymowa *Trzeciego Henryka* jest jednoznaczna. Człowiek ma możliwość wyboru (Henryk mógł zostać w Polsce), ale wybór działalności politycznej to jednocześnie rezygnacja z jakichkolwiek innych motywów poza cyniczną rozgrywką.

Ironiczna refleksja nad Historią i uwikłaną w nią beznadziejnie jednostką staje się głównym problemem *Wariacji pocztowych* (1972) i *Ronda* (ukończone w r. 1977, wydane 1982).

W *Wariacjach pocztowych* jedyna bezpośrednia refleksja nad historią pojawia się w wypowiedzi ostatniego z Zabierskich — Zyndrama, który obserwując kręcenie filmu o wojnie mówi:

przeszłość się dziedziczy w postaci wspólnej nieprawdy dla powszechnego użytku. Moment stawania się historii jest zwykle lekkomyślny. W przeszłości nie byłem majorem, ale oni dostali naszą przeszłość jako scenariusz z nami w roli majorów. I w tej liczbie mnogiej jest już manipulacja historii. Powstanie film — ja umrę. I ze mną odejdzie moja prawda pojedyncza⁴¹.

Słowa te można uznać za kluczowe w powieści. *Wariacje pocztowe* są polemiką z oficjalną wersją Historii, obroną „prawdy pojedynczej”, która ginie w procesie dziejowym. Ta prawda pojedyncza zostaje przekazana w długich, osobistych listach-testamentach pisanych przez ojców do synów i przez synów do ojców — przez całe 200 lat, od czasów

⁴⁰ Brandys, *Pomyśl*, s. 14.

⁴¹ K. Brandys, *Wariacje pocztowe*. Warszawa 1972, s. 222.

konfederacji barskiej (1770) do pomarcowych represji (1970). Siedmiu bohaterów *Wariacji*, przedstawiciele rodu Zabierskich, to zwykli „szeregowcy”, uczestnicy powstań i walk narodowowyzwoleńczych (konfederacja barska, kampania napoleońska, powstania 1830, 1863), emigranci i sybiracy, o czym informują nagłówki listów (daty, miejsca, adresy). Jednak przedmiotem ich refleksji nie są bynajmniej dzieje narodowe, ale osobiste, często dramatyczne przeżycia i przemyślenia, które pragną przekazać potomkom. Są to przeważnie problemy egzystencjalne i etyczne: granice człowieczeństwa, moralność ludzka w sytuacji skrajnego zagrożenia, człowiek w konflikcie między naturą a normami obowiązującymi w społeczeństwie (przypadek Jakuba i Seweryna), jednostka a grupa ludzka (Jan Nepomucen), osobiste perypetie miłosne (Julian), dewiacje i fiksacje Zabierskich (Michał, Jan Nepomucen). Historia narodziła kształtuje biografie, ale prawda pojedyncza wykracza ponad historię, jest prawdą ogólnoludzką i ponadczasową.

Wariacje pocztowe to powieść w listach, która pokazuje przemiany stylu, języka, obyczaju w przeciągu 200 lat, ale przede wszystkim sugeruje, że prawda pojedyncza jest nieprzekazywalna. Wiedza o ojcach w żaden sposób nie wpływa na synów, nie zmienia ich życia, nie zostaje przekazana dalej ani utrwalona. Zyndram czyta historię Marii Sochnackiej i nie wie (lub nie pamięta), że wmieszany w nią był jego rodzony ojciec i wuj. Ze strzępów i okruchów prawdy pojedynczej tworzą się mity i plotki (sprawa Michała). One fałszują prawdę, ale zapewniają ciągłość tradycji.

Pomysł (1974) jest kontynuacją *Wariacji pocztowych* i zapowiedzią *Ronda* (1982). Krytycyzm wobec Historii idzie tu jeszcze dalej niż w *Wariacjach*, prowadzi do niwelowania jakiegokolwiek różnicy między prawdą a zmyśleniem:

Świadectwa są częstokroć wątpliwe, czasem fabrykowane po latach, a ich autorzy rzadko się troszczą o prawdę. Czy piórem i pamięcią władają tylko uczciwi? Nikt nie wybiera historycznych świadków. Opisy legendarnych bitew przekazują nieraz dezterterzy, żywoty męczenników sławią sybaryci nękami wyrzutami sumienia, a wśród tych, co się wyparli Ukrzyżowanego, prawie zawsze się znajdzie jeden utalentowany. Tak powstaje tradycja: z wszelkich ludzkich przyczyn prócz bezinteresowności⁴².

Toteż w gruncie rzeczy nie ma różnicy między apokryfem a tym, co rzeczywiście było. Dlatego bohater *Pomysłu*, autor *Trzeciego Henryka*, wykładając kurs literatury ojczyźnej na zagranicznym uniwersytecie zamienia prawdę na fikcję, bo ta jest ciekawsza i bardziej atrakcyjna dla słuchaczy: wymyśla nie istniejących pisarzy i nie istniejące rewelacyjne dzieła. Ale w końcu czeka go klęska, sam musi się uczyć tego, co wymyślił i na samym sobie doświadcza, jak barwna fikcja zmienia się w nudny erudycyjny materiał.

⁴² Brandys, *Pomysł*, s. 58.

W antynomii: Historia—jednostka ludzka przegrywa etycznie Historia. Zostaje zdyskredytowana jako proces dziejowy niezależny od woli jednostki, bo tę jednostkę ogranicza, bo odbiera jej wolną wolę i prawo do życia na własny rachunek (*Obrona „Grenady”, Romantyczność*). Zostaje także zdyskredytowana jako nauka o faktach, ponieważ fakt historyczny zostaje podany w wątpliwość (*Pomysł*). Można rzec, że w kolejnych utworach Brandysa człowiek nie tylko odzyskuje podmiotowość (*Wariacje pocztowe*), ale staje się twórcą historii. Dzieje się to nie w sposób świadomy i zaplanowany, ale mimowolnie, i niejako przypadłościowo. Oto teoria kleksów, którą wyznaje bohater *Pomysłu*:

Po pierwsze: wiele zjawisk, które uważamy za wytwory pracy i myśli, powstało z przypadku. Po drugie: to, co jest przypadkowe, zaczyna niezwłocznie wrastać w zastaną rzeczywistość, kojarzyć się z nią, sklejać z jej kształtem i nabywać jej ruchów. Po trzecie wreszcie: każdy twór przypadku stanowi okazję dla podświadomości. Kropla atramentu upuszczona na papier rozlewa się w kleks. Od nas zależy, co z nim uczynimy: możemy go przekształcić w okręt czy wielbłąda. Z chwilą jednak, gdy uczyniliśmy go wielbłądem lub okrętem, przestaje ulegać jedynie naszym kaprysom — odtąd nim i nami zaczyna rządzić wspólne przeznaczenie. Przypadkowy kleks wchodzi wówczas w sferę powszechnej sumy przypadków zwanej życiem. Losy kleksa-wielbłąda lub kleksa-okrętu będą więc teraz poddane jak gdyby prawom pustyni i morza⁴⁸.

Realizacją „teorii kleksów” jest *Rondo*. Powieść ma formę sprostowania, jakie pisze bohater, Tom, do redakcji kwartalnika historycznego, polemizując z artykułem prof. Janoty *Kartka z dziejów walki*, dotyczącym organizacji Rondo. Polemika dotyczy sprawy zasadniczej, rzecz można: ontologicznej. Tom twierdzi, że organizacja Rondo nie istniała, była fikcją, którą sam stworzył, aby uchronić swoją dziewczynę, Tolę, od niebezpieczeństw prawdziwej konspiracji. Sprawozdanie bohatera pokazuje, jak wymyślona przez niego fikcja przestaje być fikcją. Aby Tola wierzyła w Rondo i nie podejrzewała mistyfikacji, do Ronda muszą być dokooptowani inni ludzie, krąg osób się poszerza, zaczyna się walka o władzę. I oto fikcja przeistacza się w rzeczywistość i zaczyna żyć własnym życiem, a nawet działać przeciwko swemu twórcy (zamach na jego życie), ma swoje grupy w terenie, walczy w czasie powstania. A po wojnie historia Ronda ma dalsze groźne ciągi. Powieść jest przekorna wobec „prawdy historycznej” i pokazuje skomplikowaną genezę faktów, których twórcą jest jednak konkretny człowiek. Wprawdzie traci on panowanie nad swym dziełem, które podlega już innym prawom: regułom życia społeczno-politycznego (walka o władzę, spory ideologiczne) i regułom konspiracji (metody walki), a po wojnie — prawom kolejnych fluktuacji politycznych. Ale, chociaż w ograniczonym zakresie, człowiek w powieści Brandysa odzyskał podmiotowość. Jest podmiotem, a nie przedmiotem wydarzeń, o swoim życiu decyduje sam.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 45.

Forma sprostowania, w jakiej napisana jest powieść, ma jeszcze jeden wymiar polemiczny. Jest niezgodą i protestem wobec postawy Władka Szneja, który zresztą okazuje się później profesorem Janotą, historio- grafem Ronda. Polemika z Władkiem Sznejem to powrót do problematyki pierwszej powieści Brandysa — *Drewnianego konia*, dalszy ciąg dyskusji o inteligencji. Ale po 30 latach pisarz te sprawy widzi inaczej. Problemem staje się nie bierność inteligenta, lecz nadmiar aktywności, dobrowolne i różnorodne akcesy polityczne. Taka właśnie jest ewolucja polityczna Władka Szneja. Jego logiczny umysł fascynuje bohatera, a jednocześnie zmusza go do nieustannego sprzeciwu. Mówi o nim:

Nie zaliczam Władka Szneja do ludzi złej ani małej wiary. Nie uważam go także za karierowicza. Był tylko dobrym przewodnikiem czasu. Tak jak miedziany drut przewodnikiem elektryczności. Przepuszczał przez siebie prądy epoki, rozżarzał się nimi i spalał. I gasł⁴⁴.

Potrzeba społecznej akceptacji, obawa Władka, że „nie zostanie zaproszony do nadchodzącej epoki” (s. 55), powodowały u niego zmiany poglądów i przekonań. Jego oceny i kalkulacje są ściśle i logiczne, charakteryzuje go „konceptualne wyrachowanie” (s. 167), a kategorie moralne nie grają roli w jego myśleniu i działaniu. I to właśnie jest źródło zła. Jeszcze w r. 1971 — w wywiadzie przeprowadzonym przez Krystynę Nastulanę — Brandys powiedział:

W moim prywatnym pojęciu inteligent to człowiek, który przeżywa swoje życie jako los, jako literaturę [...]. Natomiast nie wyobrażam sobie inteligenta obojętnego, niezdolnego do cierpień z przyczyn, powiedzmy, pozaosobistych⁴⁵.

W 1971 r. Brandys podkreślał refleksyjny stosunek do życia i wrażliwość na problematykę społeczną, w 1977, w *Rondzie* wypowiada zdanie, że inteligent to człowiek, „który łączy sprawy intelektu z etyką i chce być uczciwy nawet w przypadku narzuconego mu fałszu”⁴⁶. Logiczna kalkulacja pozbawiona ocen moralnych (a tak np. Władek Sznej analizował działania Hitlera podczas okupacji) cechuje drobnomieszcza- nina, od inteligenta wymaga się czegoś więcej. Z dwóch krańcowo róż- nych bohaterów *Ronda* inteligentem jest właśnie Tom, a nie profesor Sznej-Janota.

Problematykę *Ronda* w sposób publicystyczny rozwija *Nierzeczywi- stość* (1978) — ciąg odpowiedzi na ankietę układa się w biografię poko- lenia od międzywojnia do lat siedemdziesiątych, a centralnym proble- mem jest wolność i etyka jednostki. Dwie siły według bohatera ograni-

⁴⁴ Brandys, *Rondo*, s. 61.

⁴⁵ K. Nastulanka, *Dialog z Opatrznością czy przygoda ze światem (roz- mowa z Kazimierzem Brandysem)*. W: *Sami o sobie. Rozmowy z pisarzami i uczo- nymi*. Warszawa 1975, s. 226.

⁴⁶ Brandys, *Rondo*, s. 331.

czają wolność jednostki: biologia i Historia, która w naszych czasach zastępuje Opatrzność. Pojmowana jako wyrok na przyszłość, zwalnia jednostkę od odpowiedzialności i skłania do „grzechu kolektywnego”, jak bohater określa akcesy polityczne po wojnie. Jaką receptę daje pisarz na przezwycięzenie tych dwóch ograniczeń, opanowanie instynktów i odmitologizowanie Historii? Ma nią być etyka jednostki, etyka, której podstawą jest Kantowska dewiza „prawo moralne we mnie”:

Prawo moralne we mnie to nic innego jak tylko formuła zakreślająca ludzką wolność. Cokolwiek bym odpowiedział na jakiegokolwiek pytanie, nieodmiennie do tej formuły będę musiał wrócić, bo w gruncie rzeczy ona wskazuje fundament człowieczeństwa. Wszystkie myśli prowadzą od niego i do niego — obojętnie czy pytanie dotyczy polityki, czy sztuki, zawsze chodzi o wolę etyczną i o to, co przy jej pomocy możemy ze sobą zrobić⁴⁷.

Autor nie czuje się kompetentny, bo rozstrzygać, jaka jest geneza etyki: metafizyczna, formalna czy społeczna. Czy prawo moralne jest objawione, czy jest imperatywem niezmiennym w swej istocie, czy umową społeczną; niemniej podkreśla szczególną wagę tego pytania mówiąc:

To jedno z pytań najbardziej obgadanych filozoficznie, ale też jedno z najważniejszych, najbardziej personalnych, jakie można człowiekowi zadać [...]⁴⁸.

Choć brak odpowiedzi na to „jedno z najważniejszych” pytań, nacisk zostaje położony na personalny aspekt zagadnienia. W centrum świata wartości jest jednostka ludzka, dysponująca wolą etyczną, kierująca się rozumem i pragnąca uwolnić się od determinantów: biologii i Historii, które stwarzają „podwójne fałszywe ja”⁴⁹. Problematyka transcendencji zostaje uchylona, autor proponuje następującą „hipotezę roboczą nie uchybiającą logice i instynktowi”:

postępować i myśleć tak, jak gdyby Bóg istniał i zło było możliwe do całkowitego wyplenienia. Uważam to za najużyteczniejszą z hipotez roboczych⁵⁰.

Ostrożność wobec metafizyki, niechęć do relatywizmu i akcentowanie woli etycznej człowieka zdaje się wskazywać, że najbliższa Brandysowi jest racjonalistyczna etyka Kanta⁵¹.

⁴⁷ K. Brandys, *Nierzeczywistość*. Paryż 1978, s. 61—62.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 62.

⁴⁹ W *Miesiącach* (*Miesiące 1985—1987*, s. 144) Brandys pisał: „Naprawdę istniały dla (we) mnie od początku tylko dwa tematy: 1) kiedy i w jaki sposób rzeczywistość staje się opowiadaniem, a opowiadanie rzeczywistością; 2) czy, albo do jakiego stopnia, można sobie stworzyć własne przeznaczenie, niezależnie od Opatrzności i Historii”.

⁵⁰ Brandys, *Nierzeczywistość*, s. 68.

⁵¹ I. Kant, *Uzasadnienie metafizyki moralności*. Z oryginału niemieckiego przełożył M. Wartenberg. Warszawa 1953. — Zob. też W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*. T. 2. Warszawa 1958. — R. Przybylski, *Dostojewski i przekłete problemy*. Warszawa 1964, s. 272—277.

Cała twórczość Kazimierza Brandysa (z wyjątkiem powieści z okresu socrealizmu), od *Drewnianego konia* do *Nierzeczywistości*, stanowi próbę obrony świata wartości indywidualnych. Równocześnie autor dokonuje demistyfikacji Historii jako procesu dziejowego, przebiegającego „ponad” i poza jednostką (*Obrona „Grenady”*, *Romantyczność*, *Wariacje pocztowe*) i jako nauki o faktach (*Pomysł*, *Rondo*).

Zakończenie

Twórczość Kazimierza Brandysa ujawnia znamienne i konsekwentną ewolucję: od ukazywania wszystkiego, co zagraża osobie ludzkiej od wewnątrz i od zewnątrz, do zainteresowania tym, co ją ocala — godnością, wolnością, etyką. A więc: od destrukcji do konstrukcji, od socjologii — do etyki. Jednostka przez swą świadomość i wybór moralny aktywnie współtworzy rzeczywistość, w której żyje. Jest podmiotem, nie przedmiotem Historii. Punkt dojścia autora *Ronda* można by określić jako laicki personalizm: najwyższą wartość stanowi osoba ludzka, wolna, integralna, skierowana ku innym, pozbawiona oparcia w transcendencji. Konsekwencją takiego stanowiska jest przyjęcie Kantowskiej etyki.

Zasadniczym zwrotem w twórczości Brandysa okazuje się tom opowiadań *Romantyczność* (1960), który stanowi przełom światopoglądowy i artystyczny, odejście od marksizmu i tzw. realizmu oraz wprowadzenie nowych technik narracyjnych. Należałoby tu szczególnie mocno podkreślić, że narracja w utworach Brandysa *z n a c z y*, jest sposobem przekazywania prawdy o świecie. Komplikacja technik narracyjnych wynika z zachwianej pozycji autorskiego „ja” i zależy od stopnia komplikacji przedstawianych problemów. Nieprzypadkowo najciekawsze pod względem narracyjnym są utwory z lat sześćdziesiątych. „Subiektywne” techniki narracyjne⁵², różnego typu monologi, ukształtowanie czasu i przestrzeni pokazywały dramatyczne rozbieżności osobowości bohaterów.

⁵² Charakterystykę techniki narracyjnej opowiadań Brandysa przynoszą następujące prace: A. Okopień-Sławińska, *Kazimierz Brandys*, „*Jak być kochaną*”. W zbiorze: *Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*. Warszawa 1974. Wyd. 2; 1979. — W. P. Wiedina, *Sytuacja i charakter. „Wywiad z Ballmeyerem” i „Jak być kochaną” Kazimierza Brandysa*. Z rosyjskiego przełożył T. Zielichowski. „*Pamiętnik Literacki*” 1973, z. 2. — H. Wojtas, *Konstrukcja monologu wewnętrznego w krótkich utworach narracyjnych Kazimierza Brandysa (wybrane zagadnienia)*. „*Prace Literackie*” t. 9 (1967). — S. Wysłouch, *Technika symultaniczna a technika monologu wewnętrznego w dwudziestowiecznej prozie*. W zbiorze: *Modele świata i człowieka. Szkice o powieści współczesnej*. Lublin 1985. — B. Chrzastowska, S. Wysłouch, *Poetyka stosowana*. Warszawa 1987, s. 374—377.

W późniejszych utworach, w których człowiek ocala swą podmiotowość i system wartości, Brandys preferuje uporządkowaną narrację pierwszoosobową, stylizowaną na wzór dłuższej wypowiedzi pozaliterackiej, jak list, sprostowanie, odpowiedź na ankietę. W każdym z tych przypadków forma narracji wzbogaca tekst o nowe sensory.