

Łukasz Tischner

"Sól ziemi", czyli tęsknota do eposu

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 103/1, 87-109

2012

Artykuł został 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.

ŁUKASZ TISCHNER
(Uniwersytet Jagielloński, Kraków)

„SÓL ZIEMI”, CZYLI TĘSKNOTA DO EPOSU

Wszyscy jesteśmy żeglarzami, wszyscy jesteśmy wędrowcami po niezmiernym oceanie życia i wszyscy dążymy do praojczyzny naszej, co leży za morzem, za morzem, kędy myniemy odnaleźć gniazdo szczęścia¹.

Nie jest tajemnicą, iż *Sól ziemi* to próba stworzenia nowożytnego eposu. Sam autor w wywiadzie dla „Wiadomości Literackich” wyjawiał, że komponuje „w formie nowoczesnej epepei *Powieść o cierpliwym piechurze*”². O związkach utworu z tradycją Homerową pisali m.in.: Jerzy Stempowski, Ludwik Fryde, Zygmunt Kubiak, Zoya Yurieff, Krystyna Jakowska i Ewa Wiegandt. Dwie ostatnie badaczki wyodrębniły szereg cech zbliżających dzieło Wittlina do eposu. Jakowska zwraca uwagę na dygresyjność, prowadzenie akcji na dwóch płaszczyznach – boskiej i ludzkiej, oraz na charakterystyczne kody wieńczące rozdziały lub większe całości (u Homera np.: „Tak Odys spał, a przy nim spali młodzi” (*Odyseja*, pieśń XIV), u Wittlina: „Tak Piotr Niewiadomski przysięgał cesarzowi”, W 90). Ponadto błędnie interpretuje słowa Stempowskiego i dystans ironiczny traktuje jako wyznacznik stylu starożytnego eposu. Sugeruje wreszcie, że w pewnych fragmentach *Sól ziemi* staje się eposem heroikomicznym (J 183–185).

Wiegandt podejmuje wątek heroikomiczności i kładzie nacisk na nowoczesną epickość powieści. Za zasadnicze cechy prozy Wittlina uznaje „realizację poetyckiego modelu prozy oraz stylizację na mit”³. Te właściwości prozy generują wedle badaczki eposowe cechy: „niepowieściową” artystyczność stylu (odpowiadającą stylowi wzniosłemu), epizodyczność kompozycji (rozdziały – pieśni), absolutną epicką przeszłość („czas początków”). Na przekór Jakowskiej trafnie Wiegandt

¹ J. Wittlin, przedmowa w: Homer, *Odyseja*. Przeł. J. Wittlin. Warszawa 1982, s. 18.

² Cyt. za: E. Wiegandt, wstęp w: J. Wittlin, *Sól ziemi*. Oprac. E. Wiegandt. Wrocław 1991, s. LXX. BN I 278. Dalej do pozycji tej odsyłam skrótem W. Ponadto w artykule stosuję następujące skrótory: B = M. Bachtin, *Epos i powieść*. W: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. Grabowski. Warszawa 1982. –H = G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*. T. 3. Przeł. J. Grabowski, A. Landman. Objąsnienia A. Landman. Warszawa 1967. –J = K. Jakowska, *Z dziejów ekspresjonizmu w Polsce. Wokół „Soli ziemi”*. Wrocław 1977. –L = G. Lukács, *Teoria powieści. Esej historyczno-filozoficzny o wielkich formach epiki*. Przeł. J. Goślicki. Posłowie A. Brodzka. Warszawa 1968. –M = E. Mielecinski, *Poetyka mitu*. Przeł. J. Danczyngier. Warszawa 1981. –Y = Z. Yurieff, *Józef Wittlin*. Przeł. M. Szczubiałka. Warszawa 1997. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

³ Wiegandt, *op. cit.*, W LXXIV.

stwierdza, że dygresyjność homeryckiej narracji zastąpił Wittlin zdarzeniami wy-snuwanymi z toku opowiadania. W moim przekonaniu, niesłusznie jednak utrzymuje, że eposowa dwudzielność: świat boski – świat ludzki, ma w *Powieści o cierpliwym piechurze* swój odpowiednik w przeciwstawieniu czasu wojny czasowi pokoju. W tym wypadku zgadzam się ze stanowiskiem Jakowskiej, która potwierdza współwystępowanie w *Soli ziemi* paralelnych porządków: ludzkiego i boskiego, i przyjmuje, że jest to nawiązanie do tradycji homerowej. Uwagi Wiegandt zamyka konkluzja, że autor *Hymnów* osiąga epicki dystans poprzez stylizacyjny dystans kształtowany ironicznie, w czym badaczka upatruje znamię nowoczesności na tkance epickiej⁴.

Z jednej strony, spostrzeżenia te świadczą niezbitnie o znaczącym występowaniu cech eposowych w *Soli ziemi*. Z drugiej zaś, nie sposób powątpiewać o powieściowości *Powieści o cierpliwym piechurze*. Zarówno Jakowska, jak i Wiegandt mają z pewnością rację, gdy dochodzą do przekonania, że dzieło prozatorskie Wittlina tyleż przybliży się do tradycji eposowej, co od niej oddala. Pierwsza badaczka nazywa *Sól ziemi* utworem czerpiącym z ekspresjonizmu, który otwiera epokę powieści posługującej się mitem, druga zaś mówi o powieści mitograficznej.

Wydaje się zatem, że kwestia eposowości *Soli ziemi* została już wszechstronnie opisana. Jednak w swoich wnikliwych analizach obie autorki na ogół nie wykraczają poza obszar poetyki w sensie ścisłym. Moją intencją natomiast jest podjęcie kwestii eposowości i powieściowości *Soli ziemi* w świetle „filozoficznej historii form”, by posłużyć się formułą Györgya Lukácsa.

Co oznacza ten termin? Zacytuję najpierw badacza:

Oto każda forma sztuki rodzi się wtedy dopiero, kiedy słoneczny zegar ducha wyraźnie już wskazuje nadejście jej godziny. Kiedy zaś jej prawzory znikną z horyzontu, musi i ona nieuchronnie zejść ze świata. [L 33]

Z czym wiąże się dialektyka obumierania form i narodzin tych, które po nich następują? Proces ten odpowiada przemieszczaniu się „transcendentalnych punktów orientacyjnych” czy też – innymi słowy – różnicowaniu się sposobów bycia w świecie. Formy literackie pozostające w ścisłym związku z „transcendentalnymi punktami” odniesienia mają „aprioryczną naturę”, która czyni je zdolnymi do objęcia ściśle określonego horyzontu, czy, jak woli Lukács, celu. Zmiana owego układu odniesienia, a co za tym idzie – otwarcie się nowego horyzontu, sprawia, „że i dawna paralelność struktury transcendentalnej tworzącego podmiotu i objawiającego mu się świata form została zniesiona, że pod ostatnimi fundamentami aktu twórczego osunął się grunt” (L 32). Tych właśnie przemian dotyczy „filozoficzna historia form”. Interesuje mnie zwłaszcza jej wycinek naświetlający przy-czynę, dla których epos zaniknął, ustępując miejsca powieści.

Etos eposu

Zacznijmy od Georga Wilhelma Friedricha Hegla⁵, który poddał świat eposu najbardziej wnikliwym obserwacjom z interesującego mnie punktu widzenia.

⁴ *Ibidem*, W LXX.

⁵ Wzorcem dla G. W. F. Hegla jest epos homerycki. Inne rodzaje epopei traktuje jako pochodne tego modelu. Używając terminologii E. Mieleńskiego (M 340), można powiedzieć, że

W dyskusji o literaturze epickiej koncentruje się on niemal wyłącznie na „etosie ucieleśnionym w tekście”. Dla niego być dziełem epickim znaczy tyle, co „mieć jakąś epicką zawartość”⁶. W swoich *Wykładach o estetyce* dokonuje ogólnej klasyfikacji form literackich. Kryterium, które pozwala rozgraniczyć trzy rodzaje literackie, to podstawowa opozycja między tym, co obiektywne, a tym, co subiektywne. Stosując ten probierz, Hegel uznaje, że epika pokazuje „formę zewnętrznej rzeczywistości” rozwiniętej w jakiejś akcji. Forma ta znajduje wyraz w jakimś zdarzeniu, w którym akcja „rozwija się swobodnie dla siebie, poeta zaś pozostaje w cieniu” (H 386). Tym, co ujawnia się w utworze epickim, jest „sama obiektywność w jej obiektywności”⁷. Jak się wkrótce okaże, przyjęcie tej dystynkcji sprawi, że w centrum zainteresowania Hegla pozostanie epos, jednak nie sformułuje on teorii powieści czy powieściowości (wyzwanie to podejmie dopiero Lukács).

Epos pojawia się w ściśle określonym momencie dziejowym. W *Wykładach z estetyki* czytamy o tym konkretnym etapie dziejów:

Stosunki życia etycznego, więź łącząca rodzinę oraz lud jako cały naród w wojnie i pokoju, musiały [...] już powstać, ukształtować się i rozwinąć, ale nie mogły jeszcze osiągnąć formy ogólnych, ważnych dla siebie – także bez powiązania z żywą, subiektywną szczegółowością jednostek – postanowień, obowiązków i przepisów prawnych, utrzymujących się nawet wbrew indywidualnej woli. Przeciwnie, ich wyłącznym źródłem i podporą może być tylko w y c z u c i e prawa i słuszności, obyczaj, uczucie, charakter [...]. [H 408]

Epopeja jest „księgą ⟨świętą⟩, biblią narodu [...]” (H 397), w której wyraża się pierwotne (właściwe momentowi dziejowemu już tu wskazanemu, charakterystyczne dla danego narodu lub pewnej kultury) pojmowanie świata w jego totalności. W dzieło epickie jest zatem wpisana świadomość „naiwna” – w schillerowskim sensie. Bohaterowie są zadomowieni w swoim świecie. Zachowują „odczuwane” zasady honoru, szacunku, zaufania. Przyroda ich otaczająca, a także krąg przedmiotów, z którymi się stykają, to nie tylko „martwe środki [...]”, służące zaspokojeniu ich potrzeb. Herosi odczuwają z nimi „żywy [...] związek [...]” (H 409).

W eposie często przedstawiany jest czas wojny. Pozwala to zarysować wyraźną granicę między tym, co swoje, właściwe danej grupie etnicznej, a tym, co wrogie, obce (M 333). Stan owego świata nazywa Hegel heroicznym, w odróżnieniu od idyllicznego. Nie brakuje w nim bowiem sił wrogich, są one jednak rozpoznane i nie ma wśród nich potęg nadrzędnych i niedosiężnych. Bogowie, którzy mieszają się w sprawy ludzkie, właściwie niczym się od Ziemian nie różnią. Znamieniem boskości zdaje się tylko niemoralność. Hegel sugeruje, że bogowie to, być może, zaledwie spersonifikowane projekcje pojęć mentalnych. Konflikty

Hegla interesuje szczególnie epos klasyczny, nie zaś archaiczny. Wpisywanie *Soli ziemi* w kontekst niemieckiej myśli pohegłowskiej może się wydać zabiegiem arbitralnym, nie zapominajmy jednak, że Wittlin studiował filozofię. Zaczynał od wykładów na Uniwersytecie Wiedeńskim, na którym tradycja ta była bardzo żywa (np. S. Vincenz bronił tam w 1914 r. doktoratu o wpływie filozofii religii Hegla na Feuerbacha). Można ponadto przypuszczać, że jeśli nawet autor *Soli ziemi* nie studiował dogłębnie dzieła Hegla, znał ten wycinek jego estetyki, który dotyczy eposu.

⁶ S. B u n g a y, *Literature: the Realm of Gold. W: Beauty and Truth. A Study of Hegel's Aesthetics*. Oxford 1987, s. 153.

⁷ *Ibidem*, s. 147.

między nimi są „jakimś komicznym zapomnieniem” o ich „wiecznej naturze”⁸. Wszystko to wskazuje na istnienie potęgi nadrzędnej wobec mieszkańców Olimpu – konieczności, która właściwie pozostaje poza obszarem przedstawianego świata⁹. *Fatum* doprowadza do stopniowego „wyludniania się nieba”¹⁰, co na poziomie rozwoju ducha odpowiada narodzinom tragedii.

Nietzsche, piewca żywiołu dionizyjskiego, podążył tym tropem i zaatakował Homerową iluzję świata harmonii:

Gdzie w sztuce napotykamy „naiwność”, tam winniśmy rozeznaczyć najwyższe działanie kultury apollińskiej, która zawsze wpięrow musi obalić państwo tytanów i zabić potwory i za pomocą silnych omamień i rozkosznych złudzeń odnieść zwycięstwo nad jakąś straszną głębią poglądu na świat i najpobudliwszą zdolnością cierpienia¹¹.

Wskazał na celowe ograniczenie horyzontu poznawczego w eposie i tym samym postawił pod znakiem zapytania ową pierwotną totalność oglądu świata.

Zajmijmy się konstrukcją bohaterów eposu. Są oni, podobnie jak otaczająca ich rzeczywistość, zredukowani tylko do tego, co daje się uchwycić zmysłowo. Dlatego też często stosowany jest zabieg „eliminowania treści psychicznych poprzez ich uzewnętrznienie”¹². Herosi – pozbawieni subiektywności i wnętrza – pozostają od początku do końca niezmienni. Cała opowieść wszakże koncentruje się wokół jednego, uchwyconego w całej konkretności herosa. Ale mimo niepowtarzalności tego protagonisty, w jego postaci wyraża się duch narodu. Pozwala to Heglowi stwierdzić, że powrót Odysa na Itakę jest „odzwierciedleniem powrotu wszystkich Greków [...]” (H 434).

Na koniec tych rozważań chcę zwrócić uwagę na narratora. Od opiewanych zdarzeń oddziela go konieczny dystans epicki.

Potrzeba zajmowania się nim [tj. światem eposu] jako w o b r a z e n i e m, twórczość artystyczna, rodzi się z natury rzeczy później niż samo życie i duch, który czuje się swobodnie jak u siebie w swym bezpośrednio poetyckim istnieniu. [H 400]

Świat, ku któremu się zwraca, jest już „zamkniętą dla siebie rzeczywistością [...]” (H 387), więc aby pozwolić mu przemówić, musi wznieść się ponad subiektywność i recytować. Przepaść historyczna jednak nie pociąga za sobą dystansu obcości. W uniwersum eposu rapsod ma czuć się „jak w domu [...]” (H 403). Utwór epicki zatem rodzi się z tęsknoty.

Do spostrzeżeń Hegla dorzucmy parę przemyśleń późniejszych badaczy. Lukács przyznaje, że kosmos przedstawiony w eposie ma ściśle ramy, poza którymi działają mroczne potęgi. Autor *Teorii powieści* stwierdza jednak, że mogą one „zniszczyć życie, ale na sens targnąć się nie zdołają” (L 26). Nie staje się on

⁸ G. W. F. Hegel, *Fenomenologia ducha*. T. 2. Przeł. A. Landman. Warszawa 1963, s. 333–353.

⁹ E. Auerbach (*Blizna Odysa*. W: *Mimesis*. T. I. Przeł. Z. Żabicki. Warszawa 1964) zauważa, że bohaterowie eposu pozostają niezmienni – wiecznie młodzi. Jeśli umierają, to staje się to nagle, w kwiecie wieku. Nie znają przymusu starzenia się i powolnego umierania. Zob. też P. Ricoeur, *Symbolika zła*. Przeł. S. Cichowicz, M. Ochab. Warszawa 1986, s. 201–205.

¹⁰ Hegel, *Fenomenologia ducha*, s. 348.

¹¹ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*. Przeł. L. Staff. Warszawa 1985 (reprint wyd. z 1907 r.), s. 34.

¹² Bungey, *op. cit.*, s. 156.

bowiem jeszcze przedmiotem spekulacji, gdyż: „Grek posiadał odpowiedzi wcześniej, nim zdołał postawić pytania” (L 24). Lukács mówi o swoistym „prowidencjonalizmie” występującym w eposie. Zauważa pewną prawidłowość – rządzący światem bogowie niejako z konieczności biorą górę nad przeciwnościami losu. W tym upatruje autor *Teorii powieści* bezpośrednią przyczynę bierności bohaterów epepei.

Węgierski filozof wypowiada też kilka istotnych myśli na temat języka epepei. Zauważa, że mowa rapsoda jest w pewien sposób tworem sztucznym. Epicki dyktans, przepaść dzieląca narratora od boskich herosów są podkreślane przez gorset heksametru i patos stylistyki.

Michał Bachtin, wyodrębniając konstytutywne cechy eposu, pisze, że „absolutna przeszłość” epicka to czas „początków” i „»szczytów« historii narodu [...]” (B 548), źródeł wszystkiego, co dobre. Dopowiada dalej, że tworzywem, podstawą tej formy gatunkowej jest narodowa „legenda święta i niezaprzeczalna [...]” (B 553). Jeśli sama nie przybiera postaci mitu, to z całą pewnością można powiedzieć, że nim się żywi.

Warto w tym miejscu podjąć kwestię wzajemnych relacji między mitem a eposem. W tym celu chciałbym sięgnąć do analiz Eleazara Mielecinskiego zawartych w *Poetyce mitu*. Okazuje się, że źródłem eposu są bajki-pieśni o tematyce heroicznej, mity i bajki o praprzodkach-bohaterach kulturowych (M 332). Przejście od mitu do eposu wiąże się z pewnym przemieszczeniem, właściwa mitom perspektywa kosmiczna zostaje przysłonięta przez „relacje między plemionami i państwami archaicznymi, z reguły istniejącymi historycznie”. Mielecinski wyróżnia eposy archaiczne, które uogólniają przeszłość pierwotną „za pośrednictwem języka i koncepcji mitów pierwotnych [...]” i pod wieloma względami są wierne „tradycji pierwotnego folkloru narracyjnego” (M 332), oraz eposy klasyczne, w mniejszym stopniu zakorzenione w mitach. Zasadnicza

różnica między epiką archaiczną a klasyczną tkwi w [...] „języku” narracji, posługującej się terminologią etniczną, nie zaś kosmiczną, operującej nazwami geograficznymi, historycznymi nazwami plemion i państw, królów i wodzów, wojen i migracji. Czas epicki [...] skonstruowany jest według wzorca mitycznego jako czas p o c z ą t k o w y oraz czas aktywnych czynów przodków, które zdeterminowały późniejszy porządek, mowa jest tu jednak już nie o stworzeniu świata, lecz o świcie historii narodowej [...]. [M 340]

Epos zatem, silnie zakorzeniony w mitach, stanowi już pewien etap w procesie demitologizacji, racjonalizacji świata, którą za Nietzschem nazwę zwycięstwem kultury apollińskiej nad pierwiastkiem dionizyjskim. Zawsze jednak można w nim wyróżnić bardziej lub mniej szczątkowe ślady motywów mitologicznych.

Ostatnie ważne twierdzenie Bachtina wiąże się z „jednojęzycznością”, monologicznością przypisywaną eposowi. Intuicje rosyjskiego literaturoznawcy pokrywają się częściowo z sądami wypowiedzianymi przez badaczy wcześniejszych. „Jednojęzyczność” bowiem kojarzy się z uwagami Hegla na temat epepei jako „biblii” jednego wyłącznie narodu, który nie zdołał jeszcze przyswoić sobie ducha obcej kultury, oraz z terminem „totalność”, rozwijanym następnie przez Lukácsa. To świat, w którym występuje jeden tylko „transcendentalny punkt orientacyjny”, jedna obiektywnie dana prawda, która nie rodzi się w dialogu i obywa się bez sokratejskiej „akuszerki”. Stąd bierze się tak znikoma liczba dialogów w eposie,

które pełnią na ogół funkcję sprawozdawczą, nie stają się natomiast areną sporów światopoglądowych, nie objawiają ducha interlokutorów.

Wszyscy przywoływani przeze mnie myśliciele koncentrują się wokół problematyki rozwoju eposu. Wskazują na przemiany w jego obrębie i dokonujący się na przestrzeni dziejów proces dekadencji gatunku. Hegel, który uważał epopeję za wciąż żywą, choć umierającą, nie traktował jeszcze powieści jako jej następcy w łańcuchu form literackich. *Roman* to dla Hegla „nowoczesna epopeja mieszczańska”, do której miał dość protekcyjny stosunek¹³. Rozstrzygnięcia dokonał natomiast Lukács, który przeistaczanie się eposu nazwał „upowieściowieniem”, a za spadkobiercę gatunku uznał właśnie powieść.

Etos powieści

Etosem powieści jest p o s z u k i w a n i e etosu. Rozpadła się oto pierwotna „totalność świata”, pojawiła się obcość – podmiot stał się sam dla siebie przejawem, przedmiotem. Formuluje to celnie Lukács:

Powieść jest epopeją epoki, w której nie ma już bezpośrednio danej, spontanicznej totalności życia, w której immanentna obecność sensu w życiu stała się problemem, ale która nadal zwrócona jest ku totalności. [L 48]

Powieść to epopeja *à rebours*. Spróbuję wyodrębnić jej konstytutywne cechy, rysy antytetyczne. Świat powieści nie ma granic. Bohaterowie są weń „wrzuceni”. Bez względu na to, czy akcja rozgrywa się w okresie współczesnym autorowi czy też w przeszłości, z punktu widzenia formalnego powieść prezentuje terażniejszość w jej stawaniu się.

Warto usytuować powieść w kontekście rozwoju ducha. Jej aprioryczna forma wykształciła się jako rezultat narodzin świadomości, która pozwala na wyodrębnienie podmiotu spośród tego, co inne. Bachtin, spoglądający na to zagadnienie historycznie, powiada, że moment ten to: „przejście od sytuacji społecznej zamkniętego i nieświadomego, na poły patriarchalnego bytowania do nowej sytuacji charakteryzującej się związkami międzynarodowymi i międzyjęzykowymi” (B 546).

Powieść rodzi się na gruzach wieży Babel. Konfrontacja wielu języków, różnych kultur, co można nazwać zderzeniem rozmaitych „transcendentalnych punktów orientacyjnych”, osłabia znacznie ich grunt, czyli jakąś rację ostateczną. Odtąd podmiot staje się „jedynym nosicielem substancjalności [...]” (L 26). Dlatego też, jak powiada Lukács: „Powieść jest [...] epopeją świata opuszczonego przez bogów [...]” (L 80).

Wedle Bachtina powieść zrodziła się ze śmiechu. Jak wiadomo, śmiech w koncepcji autora *Twórczości Franciszka Rabelais’go* jest czymś różnym od ironii. Rosyjski badacz mówi o nim w kontekście karnawałowej kultury ludowej. Swobodna i bezpośrednia ekspresja – w swojej istocie bezrefleksyjna i pozbawiona elementu gry – pozwala wyswobodzić się z kieratu oficjalności. Bachtin uwypukla radosny i twórczy moment śmiechu, który odsłania istnienie świata autentycznego i własnego¹⁴. Wykraczając nieco poza teorię badacza, można wysunąć hipotezę,

¹³ H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*. Warszawa 1992, s. 123.

¹⁴ Zob. M. Bachtin, wstęp w: *Twórczość Franciszka Rabelais’go*. Przeł. A. i A. Goronowie. Kraków 1975.

że śmiech poprzedza ironię – to jakby ironia nieświadoma samej siebie. Twierdzenie Bachtina zatem głoszące, że karnawalizacja świadomości to zjawisko poprzedzające i przygotowujące wielkie przewroty (również naukowe), należałoby uzupełnić. Dopiero ironia jako rozmyślnie zaprzeczenie zastanych prawd, umożliwia przewroty.

Bachtin wskazuje na familiaryzacyjną funkcję śmiechu. Świat przedstawiony powieści jest bliski odbiorcy:

powieść powstawała [...] w toku destrukcji epickiego dystansu, kiedy śmiech pozwalał na spoufalenie się ze światem i z człowiekiem, na obniżenie przedmiotu przedstawienia artystycznego i umieszczenie go w wymiarze bieżącej, współczesnej rzeczywistości. [B 579]

Lukács z kolei postrzega ironię jako „ekran dobrotliwej lub złośliwej działalności demonów [...]” (L 83). Ironia bowiem oznacza negatywną wolność od bogów. Autor *Teorii powieści* pojmuje ironię tragicznie, a zarazem heroicznie – to wyraz nowej sytuacji w świecie, w której wraz z rozwojem wolności wzmogło się poczucie obcości.

Totalność świata w „Soli ziemi”

Pora już zająć się *Powieścią o cierpliwym piechurze*¹⁵. Zapytam: jaki moment dziejowy obrał Wittlin za czas akcji *Soli ziemi*? Otóż paradoksalnie (przecież to XX wiek!) ów moment odpowiada dokładnie wskazanemu przez Bachtina przełomowi historycznemu, który dał początek powieści. Rozgrywa się to w wymiarze, by tak powiedzieć, ontogenetycznym, przechodzącym bowiem od sytuacji jednojęzykowej do wielokulturowej jest właściwie nie naród – w tym wypadku grupa etniczna o niewykształconym poczuciu tożsamości narodowej – Hucułowie, lecz Piotr Niewiadomski, nieomal wioskowy głupek, któremu daleko do typowości. Jak może jednak, stara się on reprezentować „swoich”.

W moim przekonaniu, w *Soli ziemi* stajemy się świadkami metamorfozy, świat eposu zostaje zniesiony poprzez brutalne upowieściowienie. Figurą tego procesu jest podróż Piotra, wyprawa na wojnę. Opuszcza on zamknięty mikrokosmos, namiastkę eposowego uniwersum, i zostaje wchłonięty przez mroczne potęgi wielojęzykowego świata. Niewiadomski, co warto podkreślić, ze starcia z wrogimi żywiołami nie wychodzi nietknięty, demony znoszą „transcendentalny punkt orientacyjny”, który odsyłał go do prawdy danej w totalności. Przyjrzyjmy się tej wędrówce.

Oto początek. Mamy przed sobą małą stacyjkę kolejową Topory-Czernielica na wschodnich rubieżach Cekanii, a tam Piotra Niewiadomskiego, tragarza, pomocnika od wszystkiego.

Świat, w którym zadomowił się nasz bohater, ma ściśle określone granice – jest zamknięty, co obrazowo przedstawia narrator. Ciasny mikrokosmos rozciąga się między domem, stacją a budką dróżnika. Bezmiar, który wyłania się poza jego przyczółkami, to już domena mrocznych potęg, „didki”. Fakt, że tylko na bardzo wąskiej przestrzeni Piotr czuje się pewnie, ma bardzo zdroworoządkowe uzasadnienie: otóż biedny Hucuł ma bardzo poważny mankament – nie odróżnia stron:

¹⁵ W mojej interpretacji pomijam *Prolog*, który jest częścią względnie samoistną.

Skoro nie wie, gdzie lewa, a gdzie prawa strona – mógł nie wiedzieć, gdzie przód, a gdzie tył. [...] Kiedyś, gdy Piotr był dzieckiem, wodził go szczerun wśród ciemnej nocy polami, polami, może dwie godziny. Piotr błdził i szukał swego domu i nie mógł trafić, a dom stał tuż pod nosem, o sto kroków. [W 107]

Symbolicznie granicę Piotrowego horyzontu wyznacza szlaban. Wspomina się go kilkakrotnie. Przyrównuje się go do anioła zesłanego przez Pana Boga, który ratuje nie umiejących czytać – konia, krowę i Hucuła – przed niechybną śmiercią. Słowo pisane ma rzekomo jednoznacznie diabelskie pochodzenie. Dlatego też szlaban-druh, zastępujący szyldy z ostrzeżeniami, chroni przed wpływami złego. Ukazuje to opis Piotra spełniającego swą powinność:

W głębokim przekonaniu, że służy przez to cesarzowi, zaczął kręcić korbą. [...] Brzękły druty, szlaban spadł. A Piotrowi spadła połowa ciężaru z serca. Tak było dobrze. Dopóki był przyteczny, dopóki czuł się potrzebny, złe myśli nie miały dostępu do jego duszy. Szlaban zagradzał drogę złym myślom. [W 97]

Mała ojczyzna Hucuła wbrew pozorom pozostaje jednojęzyczna. W Czernielicy, co prawda, mieszają się różne żywioły – narodowe, wyznaniowe, a także społeczne (Piotr nosił bagaże hrabiów, stykał się z kupcami...) – przenikają się jednak w stopniu nieznacznym. Widać to na przykładzie Piotra, którego nęci i ciekawi obca kultura, jednak nie znajduje on dla niej zrozumienia. Oto kilka znamienych przykładów. Narrator wspomina o kontaktach naszego bohatera z Żydami. W dzieciństwie zdarzyło mu się gasić szabasowe świece w domu żydowskim. Czynność ta, wykonana odpłatnie, pozostała dla niego zagadką i nie domyślał się nawet roli, którą spełnił. Uznał atrakcyjną siłę „obcego i tajemniczego świata”, niemniej po namyśle stwierdził: „Zawsze się modlą [Żydzi] – pomyślał – a przecież i tak pójdą do piekła” (W 101).

W rzadkich chwilach zwątpienia Piotr brał w rachubę wyjazd na saksy, prędko jednak zwyciężał w nim optymizm i przywiązanie do własnych kątów. Szacunek i onieśmienie towarzyszyły wszelkim kontaktom z tym, co tajemnicze i odległe:

Gdy dotykał rękami kół pociągów towarowych, co szły w dalekie, a nieznanne kraje, było to tak, jakby dotykał samej tajemnicy świata, której nigdy nie poznał. [W 36]

Figury nieznanymi sił to pociąg i szyny, od których skutecznie odgradzał Piotra szlaban.

Czernielicki tragarz to nieodpowiedni, jak się zdaje, kandydat na herosa. Nie ma w nim żadnych przymiotów boskich, wręcz przeciwnie – jest raczej stary, niezbyt mocny i ciemny jak tabaka w rogu. Paradoksalnie jednak, współcześnie tylko ktoś taki jak on nadaje się na eposowego bohatera.

Pragnę zauważyć, że Piotr Niewiadomski pojmuje świat naiwnie w jego totalności. Pomagają mu w tym niewątpliwie religia i kobieta, czyli dwie spośród trzech rozkoszy (trzecia – wódka – odgrywa w jego przypadku mniejszą rolę), „chroniących duszę ciemnego Hucuła od rozpacz i piekła na ziemi” (W 121). Zaznaczę od razu, że choć Piotr przyznaje się do wiary unickiej, to w jego duszy kryje się wiele pogańskich nawyków.

Nasz Hucuł wyczuwa wokół siebie obecność trzech potęg: Boga, do którego należą „Ziemia i niebo, Prut i Czeremosz, Karpaty i krowy, psy i ludzie” (W 56), cesarza posiadającego całą kolej, którego własnością są pieniądze, a wreszcie

wodzącego na manowce diabła, ukrytego w słowie pisanym, zasiewającego w duszy wątpliwości. Jednakże wszystkie nadprzyrodzone potęgi mają wedle Piotra tę właściwość, że nie są mu dostępne empirycznie: „Cesarz jest w przestworzach, niewidzialny, jak Bóg, którego też nikt nie ogląda własnymi oczami” (W 89). To istotna różnica między Piotrem a bohaterami eposu. Co znamienne jednak, „cierpliwy piechur” traktuje wizerunki „święte” – np. cesarza na wpiętym w mundur kaprała Durka krzyżu – jak żywe.

Bóg i miłościwie panujący Franciszek Józef sprawują, wedle „człowieka, który wyszedł z ciemności” (W 29), pieczę nad światem, dzięki nim zwycięża sprawiedliwość. Piotr Niewiadomski okazuje się providencjonalistą.

Jak zauważa Zoya Yurieff, Piotr zajmuje w łańcuchu istot bardzo niski status: „Miejsce Piotra w hierarchii istnienia jest dość niskie – gdzieś na granicy świata ludzi, zwierząt, roślin, a nawet rzeczy nieożywionych [...]” (Y 85). Bohater *Soli ziemi* odczuwa żywy związek z przyrodą, a także z przedmiotami, z którymi się styka. Jego największa miłość to pies Bas i królestwo przedmiotów. Gdy okazuje się, że czernielicki tragarz wyruszy na wojnę, następuje moment pożegnania z ulubioną stacyjką. Zacytuj ten fragment:

Bardziej od rozłąki z żywymi smuciło go rozstanie z światem rzeczy martwych. Temu światu czuł się bliższy niż ludziom. Sam był tutaj czymś w rodzaju dźwigara stacyjnego. A te szyny, te kamienie, te progi, czyż nie nosiły na sobie śladów jego rąk, nie były przesiąknięte jego potem? [W 115]

Rzeczy martwe zatem obdarza Piotr życiem.

„Człowiek, który wyszedł z ciemności” żyje w ścisłym związku z przyrodą. Charakterystyczne są pod tym względem dwa, oddalone od siebie, zdania. W pierwszym rozdziale, gdy nasz bohater spoglądał na naczelnika, odczytującego w milczeniu telegraf informujący o rozpoczęciu wojny, zrodziły się w nim złe przeczucia, ale: „Niebo i drzewa go uspokoiły” (W 38). Kiedy zaś otrzymał wezwanie do stawienia się przed komisją w Śniatyniu i poczuł się naprawdę zagrożony, jak powiada narrator: „wstał, westchnął ciężko, [...] i odwrócił się od nieba, od ziemi i od nadciągającej nocy” (W 58). Przyroda współodczuwa z bohaterem. Krowy, tak samo jak Piotr, przeczuwają niejasno zagładę:

W krowich chorałach odzywały się pradawne siły życia i wegetacji, mleka i macierzyństwa. Bydłu załamywał się głos, jakby w przeczuciu szlachtuzów. W tym żalonym wołaniu o ulgę, o odroczenie, o sen, rozpoznał Piotr Niewiadomski głos własnej duszy. [W 59]

Również Bas, w dniu, kiedy jego pan dostał wezwanie do stawienia się przed komisją poborową, tajemniczo wyje do księżycy. Zagadkowe powinowactwo łączy też zaćmienie słońca oraz poprzedzającą je panikę wśród ptaków i owadów, ze śmiercią papieża i wybuchem wojny, a nawet grzechami Piotra. Rytm przyrody, porządek czasowy, jak się okazuje „nie jest po prostu zjawiskiem przyrody, lecz pewną stroną moralnego porządku świata”¹⁶. To zbieżność z wczesnogreckim, wpisanym w dzieła Hezjoda i Homera, choć także ze starotestamentowym rozumieniem fenomenów natury jako znaków danych od bogów lub Boga.

¹⁶ G. E. Lloyd, *Czas w myśli greckiej*. Przeł. B. Chweńcuk. W zb.: *Czas w kulturze*. Red. A. Zajązkowski. Warszawa 1988, s. 215.

W świecie Huculów istnieją już normy moralne. Wytycza je, z jednej strony, prawo Boskie, a właściwie jego funkcjonariusz, czyli ksiądz Makarucha, z drugiej zaś, prawo cesarskie, które ucieleśnia żandarm, kapral Durek. Świadomość prawa nie jest jednak najmocniejszą stroną czernielickich prostaczków. Ich wyrocznią pozostaje „Hryć Łotocki, o którym przecie nikt nie wątpił, że jest najmądrzejszym człowiekiem w Toporach, chociaż analfabeta. Sam ksiądz paroch Makarucha nieraz go się radził w różnych ważnych sprawach [...]” (W 91). Czernieliccy parafianie niechętnie wstępują w związki małżeńskie, żyją „na wiarę” (W 127). Zapisane w *Biblii* religijne dyrektywy moralne trafiają do Huculów dzięki pośrednictwu parocha, który, jak wiadomo, lepiej znał się na miodzie niż na dogmatyce. Wskazania Makaruchy wszakże – w toku przyswajania – podlegały prywatnej egzegezie. Dlatego też Piotr nie przyjmował przykazania „nie zabijaj” w całej apodyktyczności, lecz uzasadniał je przekonaniem, że życie może odebrać człowiekowi tylko ten, który go nim obdarzył¹⁷.

Piotr nie pojmuje zależności między państwem a Kościołem (W 131–132). W wyborach do parlamentu głosuje na hrabiego, bo przecież

Wiadomo: hrabiowie, książęta, magnaci, zawsze rządzili i będą rządzić światem. [...] Z nimi cesarz gada, ich cesarz słucha. A taki chłopski poseł co? Nawet nie wypada, żeby się pchał między pany i mieszał się do rządu. [W 133]

Podstawę posłuszeństwa wobec cesarza stanowią, początkowo przynajmniej, szacunek i miłość:

Wiara w cesarza Franciszka Józefa jednoczyła na tych dalekich ziemiach – rzymskich katolików i greckich katolików, Ormian i Żydów – w jeden wspólny i powszechny Kościół. [W 44]

W Toporach-Czernielicy panują zatem na polu patriarchalne stosunki. „Stosunki życia etycznego” osiągnęły już wprawdzie „formy ogólne”, ale Huculi, lud ciemny, nie powodują się w swym postępowaniu imperatywem kategoriycznym, tylko w y c z u c i e m. Metaforycznie, jak się zdaje, wyraża ową pierwotność wspomniana ignorancja Piotra – nierozoznaczanie stron – ograniczająca znacznie pole jego aktywności, pozwalająca mu jednak unikać spotkania z diabłem, czyhającym nań w polach.

Ale rodzinna wieś Piotra nie ma nic wspólnego z Russowską utopią naturalnego stanu szczęśliwości. Cywilizacja odcisnęła na niej swoje piętno. O samym Piotrze wypowiedział się Wittlin następująco: „To prymityw już zdegenerowany przez cywilizację”¹⁸. Narrator zaś stwierdza: „Byli w Toporach złoczyńcy: złodzieje i cudzołożnicy. Był nawet jeden morderca” (W 136). Na sumieniu Niewiadomskiego ciążyło co najmniej kilka grzechów. Zdarzały się Piotrowi drobne kradzieże – hrabskie papierosy, owies i kukurydza odsypane z naciętych uprzednio worków, o których mówił, że „»same« były dziurawe” (W 30). Żył z Magdą Mudryk „na wiarę”. Trawiła go, aczkolwiek w umiarkowanym stopniu, zawodowa ambicja, chciał zostać dróżnikiem. Gdy nim został, marzył sobie, że rozstanie się z Magdą, będzie on bowiem „doskonałą partią dla niejednej przyzwoitej

¹⁷ Zob. J. Wittlin, *Mały komentarz do „Soli ziemi”*. W 289.

¹⁸ J. Wittlin, *Pisma pośmiertne i inne eseje*. Wybór, oprac., przedm. J. Zieliński. Warszawa 1991, s. 353.

wdowy, a nawet starszej panny, lecz, ma się rozumieć, posażnej, gospodarskiej córki” (W 36). Czarnielicki tragarz cierpi na typowo galicyjską „chorobę”: upodobanie do tytułów i stopni – osobliwie kolejowych, rzecz jasna – które w jego mniemaniu nie tylko określały miejsce w społeczności, ale były czymś w rodzaju sakramentów, nadanych, jeśli nie przez Boga samego, to przez cesarza, pierwszego po Bogu.

Wśród Hucułów zbrodnia czy występki nie znajdują usprawiedliwienia. Charakterystyczne są pod tym względem tragiczne losy Paraszki, siostry Piotra, która została odrzucona przez czarnielicką społeczność, gdy powiła nieślubne dziecko. Ludzie w Toporach jeśli grzeszą, to ze świadomością grzechu. Doskonale można to dostrzec na przykładzie Magdy, która każdorazowo przed rozpoczęciem „służby Wenerzy” odprawia długie modły przebłagalne. Bogobojność „swoich” uwidacznia się także w czasie zaćmienia Słońca. Każdy ma coś na sumieniu, wszyscy wszakże truchleją i doznają skruchy. Choć bogowie nie są dostępni zmysłowo, to jednak nie zbiegli jeszcze z Toporów-Czarnielicy, ich mowa pobrzmiwa w zjawiskach przyrody.

Wtargnięcie chaosu

Do Toporów-Czarnielicy dociera wieść o wybuchu wojny. W pierwszej chwili wywołuje grozę, wkrótce jednak, jak to w Galicji, górę bierze pocziwy optymizm: wojna nie potrwa dłużej niż 4 tygodnie, w najgorszym razie „będzie szlus z całą paradą” (W 57) przed Bożym Narodzeniem. Nadzieje okazują się wszakże przedwczesne – front zbliża się do Toporów, obcość przenika do ojczyzny Hucułów. Tak oto rozpada się pierwotna totalność Piotrowego świata. Prześledźmy ten proces.

Pierwszą oznaką wojny staje się dla Piotra wstrzymanie ruchu pasażerskiego:

Tej nocy runął rozkład jazdy, który od niepamiętnych lat był dziesięciorgiem przykazań na drodze żelaznej Lwów–Czerniowce–Ickany. [W 39]

Odtąd przez Czarnielice przejeżdżają o dowolnych porach pociągi z wojskiem i bronią. Tym sposobem zostaje usankcjonowany chaos. Równocześnie Piotr obejmuje funkcję dróżnika, jako że poprzednik wyruszył już na wojnę. Awans, choć przymusowy, daje nieco radości byłemu tragarzowi. Zwróćmy uwagę na pewien szczegół – Piotr rozstaje się ze swoim domem, przenosi się do budki dróżnika. To jakby pierwszy etap wędrówki. Tam spędza całą dobę w towarzystwie Basa, raz dziennie widuje się z Magdą. Ma bardzo dużo pracy, czuje się nieco zagubiony: „Zahukała go ta wojna hukami wagonów, szczękami przeciągających na lorach dział, wielojęzycznym tumultem żołnierzy”. Po jakimś czasie transporty ustają, Piotr znów sypia w domu, przywrócono ruch pasażerski, co jednak znamienne: „za punktualność nie ręczył już żaden rozkład jazdy” (W 47).

Moment przełomowy to spotkanie Piotra z kapralem Durkiem. Jego nadejście poprzedza złowieszcze szczekanie Basa. Żandarm, który przynosi wezwanie do stawienia się przed komisją poborową, to upersonifikowana wojna. Czytamy:

naraz spoza szkarpy wyloniła się wojna. Maszerowała w czarnych podkutych butach z cholewami, [...], aż stanęła przed Piotrem Niewiadomskim w postaci kaprała żandarmerii, Jana Durka. [W 50]

Po raz pierwszy styka się z nią Piotr naocznie, przychodzi ona właśnie do niego. Już w tym fragmencie zauważyć można, że *Sól ziemi* nie mieści się w wąskim kręgu literatury pacyfistycznej. O wojnie, czyli kapralu Durku w tym wypadku, powiada się:

A złe, cicho jak zmija, pełzało przez zarośla, złotymi plamkami błyskało pośród zieleni, gubiło się, to znów mignęło. [W 50]

Żandarm przynosi ze sobą powiew obcości. Zapachy – mydła do golenia oraz kajdanek i kryminału¹⁹. Zapieczętowany papier to p i s e m n e wezwanie do stawienia się przed komisją poborową (jak już wspominałem, wynalazek pisma i druku zawdzięczamy wedle Piotra diabłu). Wittlin zatem traktuje wojnę metonimicznie, pozwala mu ona ukazać naturę zła.

W krótkiej wymianie zdań między Piotrem a Durkiem daje o sobie znać wieloznaczność:

- Mam dla was zaproszenie, Niewiadomski!
- Niby do wojska?
- Nie, na bal!

Żandarm posługuje się ironią, która „była obca w tych stronach” (W 51).

Świeżo upieczony dróżnik odkrywa granice swego świata. Dostrzega niejasno iluzoryczność stanu, w którym żyje:

Od dziś wiedział, że istnieją siły niewidzialne, które też mogą obezwładnić człowieka i pozbawić wolności. Przebywają one gdzieś daleko, a wszystko o nas wiedzą i wszystko mogą o nas postanowić, nawet posłać na śmierć. [W 58]

Hucuł odczuwa bezsilność wobec ukrytego w słowie pisanym „wroga, którego mógłby zgnieść w palcach i potargać na strzępy, a on by nawet nie drgnął” (W 57). Obce żywioły zatem sforsowały barykady i za pośrednictwem uczonego w piśmie kaprala przedostały się do Piotra. Od tej chwili domeną diabelską nie są już tylko pola, otaczające przyczółki świata bohatera Wittlina, zapach siarki czuć wszędzie. Hucuł ogranicza przestrzeń swojskości – w dniu, w którym otrzymał list od cesarza, po raz pierwszy w życiu zamyka przed zaśnięciem dom na klucz.

Pomimo zarysowujących się zmian czarnielicki dróżnik w dalszym ciągu mówi o cesarzu „nasz”, darzy go miłością i szacunkiem. To właśnie przywiązanie, wzmacnione, oczywiście, strachem, sprawia, że Piotr stawia się przed komisją w Śniatyniu.

W sławnym mieście następuje „pomieszanie wszystkich stanów i ubiorów” (W 61). Świadczą o tym najwymowniej wrażenia olfaktoryczne:

Huculi przyprowadzili zapach kurnych, nigdy nie wietrzonych lepienek, rolników czuć było ziemią i zbożem, pasterzy – gnojówką, a Żydów – karczmą, młynem i szabasem. [W 63]

Zapachy te jednak łączą się zgodnie w symfonię natury i wspólnie odnoszą zwycięstwo nad karbolem, który reprezentuje „cywilizację i higienę” (W 64). Pomimo różnorodności poborowych można przypuszczać, że wszystkich wezwanych, nawet Żydów, uznaje się za „swoich”. Pewien podział następuje wówczas, gdy wspomniane jest pozorowanie chorób, zwane „markieracją”. Wychodzi tu na

¹⁹ Na temat zmysłu zapachu w *Soli ziemi* zob. uwagi Yur i e ff (Y 86).

jaw naiwność Piotra, jego nietypowość. Czernielicki dróżnik bowiem „sam nie był markierantem, lecz nawet nie przypuszczał, że tacy ludzie istnieją” (W 70).

Przed oczyma Piotra ustalony porządek wartości zostaje odwrócony.

To, co przed 28 lipca było złe, na przykład obustronny katar szczytów płucnych, wada serca, chroniczny katar kiszek, przepuklina, stało się po 28 lipca nie tylko źródłem radości, ale czymś w rodzaju żelaznego kapitału, zabezpieczającego od śmierci. [W 68]

Część poborowych z dumą obnosi swoje kalectwa, braki, które stają się „oznaką zwycięstwa” (W 70). Odbywa się to jednak jakby poza Piotrem. Nasz bohater nie rozumie rozgrywających się przed nim wydarzeń. Na obcym gruncie, nie znający urzędowego języka niemieckiego, milczy i zasłania swój srom.

W Śniatyniu następuje „powtórzony” odczucie zmały pierworodnej. Obnażony Piotr, czekający wśród innych ciał na oględziny i werdykt komisji, wstydzi się swej nagości i po raz pierwszy żałuje, że nie ożenił się z Magdą. Budzi się uśpio-
ne „prawo”, etyczność.

Zwróćmy uwagę na jeszcze jedną zmianę. Dróżnik, z wypisaną na piersi cyfrą, nagi i ubezwłasnowolniony czuje się „zwierzęciem, psem, Basem” (W 80). Spogląda na siebie jak na przedmiot, przedmiot prawie martwy (jakby był oznakowanym zwierzęciem w rzeźni), zastanawia się nad przydatnością poszczególnych części ciała. Przypomina bowiem „mebel zajęty przez komornika i opieczętowany [...]” (W 84). Opisy są znakomicie ilustrowane przez uprzedmiotowienie i „rozczłonkowanie” poborowych. Często w *Soli ziemi* wykorzystuje się metonimię, ukazując np. same głowy, brzuchy, kręgosłupy. Tak ludzie przemieniają się w masę.

Oględziny nie trwają długo. Piotr na powrót „włazi w dawną skórę” (W 84), wraca do siebie. Z żarliwością powtarza już słowa przysięgi, która wieńczy ceremonię poboru. W sali gimnastycznej, gdzie odbywają się zaślubiny z wojskiem, Hucuł czuje się jak w cerkwi. W kulminacyjnym punkcie spuszcza głowę jak podczas podniesienia. Przysięgał bowiem cesarzowi, jemu obiecywał, że go nie zdradzi, dla niego przyjechał do Śniatynia.

Piotr czuje się jednak ogłuszony bezmiarem obcych wrażeń. Nie pozostaje mu nic innego jak tylko upić się wraz z krajanami w szynku Sz. Ch. Schamesa. W tym dniu wódka właśnie wybawia „duszę ciemnego Hucuła od rozpacz i piekła na ziemi” (W 121).

Po Sądzie Ostatecznym (do niego nawiązuje opowieść o wyprawie do Śniatynia) następuje uspokojenie²⁰. Cisza przed burzą. Narrator poświęca nieco miejsca opisowi prac polowych. Huculi uporali się już ze zbożami, teraz zajmują się sianem.

Powoli narasta wrażenie grozy. Najpierw opanowuje ono stare matki-Hucułki, które zazdroszczą matkom-krowom błogiej nieświadomości „losu potomstwa, mordowanego po jatkach”. Zazdrość przeradza się w zemstę – kobiety z dziką pasją szarpia wymiona, „jakby nie mleko z nich wydoić chciały, lecz krew” (W 93). To jeden z symptomów rozpadu pierwotnej totalności świata natury i człowieka.

Mimo manifestowanego oficjalnie tryumfalizmu „w duszach obywateli śniatyńskiego powiatu zagnieździł się robak zwątpienia” (W 93). Pogłoski o nadciągających Moskalach zataczają coraz szersze kręgi. Wkrótce docierają i do samego

²⁰ Wi e g a n d t (*op. cit.*, W LIII) celnie wskazuje na zasadę kompozycyjną, która organizuje akcję w porządek: przesilenie – przemiana – początek.

Piotra. Opowieści przemycone z terenów zajętych przez wroga powodują niemałe zamieszanie w głowie dróżnika. Mówi się o „elementach moskalofilskich”, które przy spotkaniu z okupantem „wylażą [...] na wierzch jak tłuste plamy, wywabione ze sukna bibułką i żelazkiem” (W 94). Czy „elementy” te żyją w Toporach-Czerńielicy? Kim są? Czy ten, kto rozmawia z Kozakami i odpowiada – kłamliwie – na ich pytania, to zdrajca? Czy godzi się go wieszać? Te i inne wątpliwości dręczą Piotrową duszę. Na razie wszakże odgradza go od nich szlaban.

Nasz bohater czuje się coraz bardziej obco. Obserwuje przejeżdżające pociągi. Żołnierze przewożeni w wagonach towarowych są wyraźnie odmienieni. Nie słychać już butnych i wesołych śpiewów. Zniknęły paradne mundury. Piotr widzi „ciche jak groby” wozy, znaczone wielkim czerwonym krzyżem, które ukrywają „zmasakrowane mięso ludzkie”. Obok posterunku Hucuła przetaczają się wagony z „Izraelem” (W 99), uciekającym do ziemi obiecanej na Morawach. Na jego oczach odbywa się ewakuacja Pokucia.

W czernielickim dróżniku rodzi się sprzeciw. Jak wolno uciekać? „Huculi nigdy i przed nikim nie uciekają. Bo czy można ze sobą zabrać ziemię i krowy, i owce?” Piotr marzy: „O, gdyby można tak do końca życia siedzieć na sztrece!” (W 102). Mała budka, z którą wiąże swe nadzieje, pozwala mu przetrzymać trudne chwile, ratuje sens świata poddanego wpływom demonów. Mówi się o niej: „Była mała, lecz ważna, i ważny czuł się mały człowiek, który w niej rezydował” (W 103).

Tymczasem zło, z którym już nieco oswoił się Bas, ponownie zaskakuje naszego bohatera. Kapral Durek, prezentujący się znacznie mniej okazale, przynosi nieoczekiwaną wieść o ewakuacji. Piotr, zgodnie z rozkazem, zobowiązany jest wyjechać nazajutrz na Węgry. Zrazu nie może się z tym pogodzić, po chwili jednak zaczyna mgliście pojmować plan cesarza:

Cesarz nie zostawi go dla Moskala. Cesarz w pośpiechu zbiera teraz swoich ludzi, jak mądry gospodarz, co przed burzą zwozi snopy do stodoły. Piotr poczuł wielką ulgę. [...] Przykre ewentualności, których się obawiał, przestały istnieć. Teraz Moskal mógł już spokojnie wkroczyć do Toporów. Nie znajdzie tam Piotra Niewiadomskiego. [W 106]

Hucuł wierzy w cesarską opatrność.

Piotr rozstaje się z ukochaną budką. Tego wieczoru zamyka po raz ostatni szlaban na linii Lwów–Czerńiowce–Ickany.

Po pracy udaje się do naczelnika po plan marszruty. Stacyjka jest już domeną obcych sił. Napis na drzwiach kancelarii naczelnika: „»Wstęp obcym surowo wzbroniony« – stał się już anachronizmem. Kto tu jest teraz obcy, a kto swój?” (W 111), Obecnie rządzi tu wojsko, w osobie kadeta – aspiranta Hopfenziehera. Peron tonie w śmieciach, a w poczekalni, rozłożeni na słomie, leżą trzej żołnierze. „Kurzą fajki” i rozmawiają w obcym języku. Ktoś zdążył już ukraść lampę naftową. Nasz bohater czuje się niepewnie, puka do drzwi naczelnika. Były zwierzchnik chętnie przyjmuje „swojego”. Obcymi, których dotyczy wypisany na drzwiach zakaz wstępu, okazują się intruzi, którzy wtargnęli tego dnia na stację. To im „po wszystkiek czasy powinien być wstęp wzbroniony” (W 111).

Piotr na prośbę naczelnika wykonuje „ostatnią usługę”. Zdejmuje szyldek z nazwą stacji. Polecenie to „zachwiało wiarę Piotra w porządek świata” (W 112). Nazwy własne przecież pochodzą od samego Boga, który nadał je w akcie stwo-

rzenia. Nasz bohater spełniający swą powinność „Wyglądał jak Mojżesz, roztrząskujący tablice Zakonu” (W 114). Oto początek motywu fałszywej kreacji (Y 79–84).

Po raz kolejny wszakże rozum i przywiązanie do cesarza ratują Hucuła od zwątpienia. Piotr dochodzi do wniosku, że zdjęcie szyldu wprowadzić ma w błąd nadciągających Moskali: „Niech sam sobie szuka lub niech się pyta swoich moskalofilów. My – Moskalowi nie pokażemy, gdzie są Topory-Czernielica” (W 113). Bohater Wittlina wierzy, że wkrótce skończy się wojna, wrócą ład i porządek. Tej nocy po raz ostatni usypia w ramionach Magdy.

Następnego dnia, 21 VIII 1914 nadchodzi zagłada. Poprzedzają ją komentarze narratora: o przepowiadających koniec świata jarmarcznych lirnikach, o knującym coś poprzedniej nocy księżycu, o śmierci Piusa X, a wreszcie o panice wśród zwierząt.

Wiadomość o śmierci papieża dociera do Piotra wraz z obiadem, przyniesionym przez Magdę. Przebieg myśli ciemnego Hucuła zdradza bezradność wobec chaosu świata. Rozmyśla on nad przyczyną zgonu następcy Piotrowego:

To pewnie dlatego [...], że księża pozwolili zabijać. [...] Wygląda już na to, że zabicie Moskala wcale nie jest grzechem, albo liczy się za pół grzechu, jak zabicie Żyda. Chociaż to nie to samo. Żydzi są niewierni, a prawosławni wierzą w Pana Jezusa. [W 131]

Potem uzmysławia sobie, że prawosławni czczą cara, nie uznają zaś Ojca Świętego. Rumuni jednak – bohater ciągnie swą myśl – wyznający prawosławie, służą cesarzowi. Były tragarz gubi się w domysłach. Jednego wszakże jest pewien: „wszystko się pokręciło” (W 133), a na ziemi hula diabeł.

Zaćmienie słońca przynosi potwierdzenie najgorszych obaw. W śniatyńskim powiecie następuje „płacz i zgrzytanie zębów”. W świecie pojmowanym w totalności człowiek stanowi jedność wraz z otaczającą go rzeczywistością. Znaki przyrody zaś, jak już wspomniałem, są interpretowane w kategoriach moralnych, jako mowa bogów. Po raz ostatni słyszy ją Piotr w czasie dwuipółgodzinnej ciemności. Zjawisko, którego jest świadkiem, wiąże nie tylko z wojną i śmiercią papieża, ale także ze swoimi przewinami. Pada na kolana, po raz drugi gorzko żałuje, że nie ożenił się z Magdą.

Stwórca łaskawie wysłuchał modlitwy biednego Hucuła i po raz ostatni, ale to naprawdę ostatni, przebaczył grzesznemu światu. I równie nagle jak zapadła, zaczęła ciemność ustępować, i z wolna świat się rozwidnił. [W 138]

Apokalipsa okazała się pozorem. Choć nie do końca. Piotr nigdy już nie odnajdzie swego miejsca w świecie.

Cierpliwy piechur przygotowuje się do podróży. Powierza Basa „wątpliwej opiece Magdy”, zamyka dom: „a w nim wszystkie swe ruchomości: łóżko, skrzynie, garnki – i wszystkie swe nadzieje” (W 141). Czapkę kolejarską i klucz zabiera ze sobą.

Rozstanie z małą ojczyzną i bliskimi nastąpiło koło godziny siódmej. Na stacji rozległ się ogólny płacz:

Żydówki darły się jak przodownice tragicznych chorów, Hucułki skamlały, [...] niemowlęta kwiliły, psy pod wodzą Basa [...] ujadły [...]. Tylko starcy i starszki mieli suchy płacz. [W 146]

Wojenne *fatum* ciąży nad wszystkimi. Chwiejna jest wiara w Opatrzność. Huculska Kasandra, która mówi coś do szyn, zwiastuje narodziny tragedii. Nikt jej jednak nie słyszy. Kreśli następnie nad szynami potrójny, grecki krzyż.

Podróż

Hucuł utracił swój „transcendentalny punkt orientacyjny”:

Ta podróż z każdym kilometrem odrywała go od terenu, na którym jako tako godził się z życiem. Piotr nie rozumiał się na innym gruncie niż Topory-Czernielica. [W 156]

Co charakterystyczne, przez jakiś czas obowiązuje „swoich” pewnego rodzaju kodeks etyczny – kto przejeżdża przez strony rodzinne, może stać przy oknie. Wierzą oni jeszcze w sprawiedliwość na świecie. Piotr też wierzy, ale „tylko do stacji Delatyn” (W 150).

Yurieff celnie zauważa, że w trakcie podróży dokonuje się odwrócenie wartości (Y 79). Zaczyna ciążyć Hucułom krępująca ich przysięga. Piotr kocha wciąż cesarza, ale uzmysławia sobie, że słowo, które go wiąże, jest bezterminowe, a on ma tylko jedno życie. Znów wszakże budzi się optymizm – cesarz musi wygrać. Ciekawość świata przyćmiewa ponure myśli.

Bohater zakłada na głowę kolejarską czapkę. Jest z niej dumny, chociaż radość nie trwa długo. Gdy Piotr dostrzega Żydów w chałatach, pilnujących mostu na Prucie, rodzi się w nim bunt – kolej staje się obca: „Pamiętał już tylko same złe strony swojej służby” (W 155). Czuje się coraz bardziej wykorzystany:

Zdaje się, że jest to los wszystkich ludzi, którym życie upływa na jednym miejscu. Gdy jakaś siła wyższa wyrwie ich raptownie z macierzystej ziemi, stają się sobie obcy. [W 156]

„Swoi ludzie” odwracają się od siebie, okazują się coraz bardziej samolubni i podejrzliwi (Y 79).

Huculi wyjeżdżają do obcego kraju, w którym cesarz jest ledwie królem. Tam też, na stacji Huszt, odbywa się pierwszy postój. Różnojęzyczny tłum, spragniony wody, wypada z wagonów.

W duszach chłopów ruskich i chłopów słowackich, i chłopów węgierskich w ciągu kilku minut urodziła się [...] bezinteresowna wrogość, podsycana wspólną bezradnością wobec losu. Nie mogąc na losie wyrzucić zemsty za to, iż brutalnie oderwał ich od pól, od pastwisk i lasów – potraćali wzajemnie swe ciała i rzucali sobie nienawistne spojrzenia. [W 158–159]

Kierują się w stronę studni. Jak powiada Yurieff:

Studnia, odwieczny (szczególnie w folklorze słowiańskim) symbol miłości i życia, staje się źródłem nienawiści między galicyjskimi a węgierskimi żołnierzami, poddanymi jednego władcy, Franciszka Józefa. [Y 79]

Tam ostatecznie mieszają się języki. Żandarm, pilnujący dostępu do wody, nie dopuszcza do niej Galicjan. Tłumaczy coś, ale „mowa madziarska nie była ludzka”, lecz raczej diabelska („Była ogniem, siarką i papryką”, W 160). Próbuje rozmawiać z nim po niemiecku człowiek bywały w świecie, Semen Baran. Bezskutecznie: „między nim a Semenem Baranem jest gruby, nieprzenikniony mur”, czyli „Odłamek wieży Babel” (W 160). Obraz ten jest bardzo sugestywny, narrator bowiem

uzupełnia go wyjaśnieniem, w którym stwierdza, że Huculi stykali się i w rodzinnych stronach z obcym językiem.

Ale co innego słyszeć niezrozumiałe dźwięki u siebie w domu, gdzie bądź co bądź panem i gospodarzem jest, był i będzie język ukraiński czy też polski, a cudza mowa mieszka tylko kątem na prawach podnajemcy lub przebywa na gościnnych występach, a co innego znaleźć się nagle wśród samych obcych ludzi, gdzie jakby na złość nikt naszej mowy nie rozumie. [W 159–160]

Przy studni wywiązuje się bójka, zażegnana dopiero przez Żydów, „którzy jeszcze przed wieżą Babel byli na świecie i znali wszystkie języki [...]” (W 161). Okazało się, że żandarm występował w interesie butnych „dzikusów”, woda bowiem była najprawdopodobniej zakażona. Wydarzenie to sprawia, że Piotr po raz pierwszy uświadamia sobie rozmiary klęski budowniczych wieży Babel. Chcę dorzucić jeszcze jedną uwagę, zaczerpniętą od Yurieff. Twierdzi ona, że na stacji dokonuje się przemiana – Piotr „zaczyna nazywać rzeczy ich zwykłymi nazwami, zaprzestaje racjonalizacji tak boskich, jak cesarskich wyroków” (Y 79). Z tą chwilą zadomawia się też na dobre wielojęzyczność.

Pokój przychodzi dopiero wraz z napieniem się wina. Śpiew huculsko-słowacki pozwala się odprężyć. Dionizos godzi Piotra z koleją. Wkrótce jednak przychodzi opamiętanie: „*Szcze papa rymskij teptyj, win i u trumni szcze ne leżyt...*” Bogobojność, wzmocniona poczuciem osłabionej już solidarności, zwycięża – „Co sobie te kalwiny pomyślą?” (W 163).

Mężczyźni ruszają w dalszą podróż. Synowie huculskiej ziemi pokornieją, poddają się losowi. Natłok wrażeń oraz bezmiar przestrzeni „wyrwały z nich żądła” (W 166). Zmienia się krajobraz – znikają góry, pojawia się przed nimi rozległy step.

Wszyscy przesiadają się w Budapeszcie. Dobroczynne damy obdarowują ich jedzeniem i papierosami. Przełamuje się nieco wrogość wobec Madziarów. Piotr zapada w drzemkę, w której trakcie śni o zwierzętach przemawiających po madyarsku, po słowacku, po niemiecku. Języki zlewają się następnie w masę dźwięków, w pramowę, którą posługiwała się ludzkość przed budową wieży Babel. Śpiący „każde słowo z tego praidiomu rozumiał [...]” (W 169). Marzenie o bydlęcej jedności zamienia się w obraz ślubu. W czasie ceremonii ksiądz Makarucha nakłada na głowę Piotra koronę św. Szczepana. Pod jej ciężarem pan młody upada. Podróż dobiega końca.

Świat bez bogów

Piotr wkracza w inny świat. Świat równie zamknięty jak Topory-Czernelica, którego granice jednak są nieprzekraczalne – w tym wypadku bowiem zamknięcie znaczy tyle, co przymusowe uwięzienie. W wielojęzycznym uniwersum zbędny staje się „transcendentalny punkt odniesienia”. Strach zajął miejsce pierwotnego wyczucia i wspomagającego je rozumu, wolną wolę zastąpiła subordynacja, Boga-Stwórcę fałszywy kreator, a natura została wyparta przez technikę.

Kadra mieści się w starym browarze. W jej najbliższym sąsiedztwie znajduje się rzeźnia i cmentarz. Otaczają ją druty kolczaste, strzegą wartownicy. „Nie ufa-

no nam” (W 208) – powiada Piotr. Koszary stanowią „odrębny świat” – odgradzony od świata kobiet i Madziarów.

Lekceważy się tu prawa Kosmosu. Nadejście nocy zwiastuje nie ciemność, lecz trąbka, która bez względu na porę roku wybrzmiewa o godzinie dziewiątej. Życiodajnemu deszczowi odpowiada kąpiel w łaźni. Znajdują się tu sami mężczyźni. Gwiazdy na niebie ustępują miejsca gwiazdom stopni wojskowych. „Nasi ludzie” ostatecznie gubią ufność w sensowność świata: „Rozczarowani ziemią i niebem, ludzie skulili się w sobie, zapadli, odpłynęli w mroczną głąb swoich istot. Wszyscy w milczeniu przeklinali swe matki” (W 208). Czuć tu „didkę”.

Huculi stają się sobie coraz bardziej obcy. Po przyjeździe do koszar Piotr zauważa przybyłych tam wcześniej krajan. Podchodzi do nich:

Chciał się przywitać, chciał przemówić do znajomych twarzy. Na próżno. Ludzie w szeregu okazali się niemi, jak ten Wasyl Horoch z Czernielicy. [W 182]

Wartownikami są swoi, którzy wszelako nie znajdują uczuć dla pobratymców. Kolega kolegę prowadzi „na ostro” (W 204) do aresztu²¹. Piotr zaczyna nieufnie spoglądać na ukochanego cesarza. Wciąż jednak powtarza: „U nas zdrady nie było i nie będzie!” (W 194). Z dała od Hrycia Łotockiego, opuszczony przez Semena Barana, „zdany na łaskę własnego rozumu, raz po raz plątał się w sidłach, zastawionych przez czarta” (W 232). W Huculach budzi się rozpaczliwa tęsknota za domem.

Nowe roczniki przygotowuje się do wcielenia, czyli „powtórnego stworzenia” (W 262). Następuje strzyżenie. Żydzi rozstają się ze swymi brodami, spadają włosy poborowych. Potem „nasi ludzie” trafiają do łaźni, odbierają żołąd. Przebrani w mundury nie odróżniają się już od innych: „Huculi nie byli już Hucułami, Żydzi nie byli Żydami” (W 251). Pułkownik Bachmatiuk jest nowym demiurgiem:

Bóg Ojciec już się nie liczy, bo mały, smagły owłosiony palec sztabfeldfabela wydziela prąd, mogący uśmiercić wszystko, co żywe i na nowo do życia powołać. [W 224]

Odczytuje „artykuły wiary” i wciela w stojące przed nim równe rzędy subordynację. Po ceremonii Piotr chce się przeżegnać, ale nie może ruszyć ręką. Dzieło dokonało się – ciało nie jest mu już dłużej posłuszne.

Tak kończy się nowożytna przypowieść o rajcu utraconym.

Narrator aojdem?

Spróbuję przyjrzeć się bliżej narratorowi. Jak zapewnia sam autor, może on być utożsamiany z samym Wittlinem²². Dlatego też wymiennie będę mówił o narratorze autorskim lub wprost o autorze (J 185–186). Przysługuje mu przywilej wszechwiedzy, z którego bardzo rzadko rezygnuje. Pozwala mu on na częste komentowanie przebiegu zdarzeń i wgląd w psychikę bohaterów. Autor nie opuszcza ani na chwilę przedstawianego świata. Kazimierz Wyka nazywa ten proceder „narracją bezpośrednią” i doprecyzowuje: „w znaczeniu ustawicznego panowania

²¹ Całkowitą przemianę Piotra w „obcego” widzimy dopiero we fragmencie *Zdrowej śmierci*, w scenie, gdy na rozkaz przełożonego próbuje poniżyć Lesia Nechodiuka (W 278–279).

²² Wittlin, *Pisma pośmiertne i inne eseje*, s. 353.

pisarza nad całością akcji”²³. Na wszędobylstwo narratora wskazuje dobitnie technika symultanicznego prowadzenia akcji²⁴. Jakowska wyodrębnia aż dwóch narratorów, autorskiego i samego Piotra Niewiadomskiego (J 185–195). Wzajemne przenikanie się dwóch punktów widzenia – ciemnego Piotra i subtelnego intelektualisty – otwiera wiele możliwości interpretacyjnych, teza Jakowskiej jednak wydaje mi się zbyt mocna, do czego zaraz powrócę.

Czy narrator i narracja wpisana w *Sól ziemi* odpowiadają eposowym wzorcom? I tak, i nie. Rozważmy kolejno „za” i „przeciw”.

Autor stylizuje swoje wypowiedzi na żywe opowiadanie ustne (J 186). Oto jeden z przykładów ujawniania sytuacji opowiadania:

I nie dziw się wnuku, prawnuku, któremu opowiadam tę długą opowieść, że w owych czasach dalekich miliony mężczyzn musiały zastygać w bezruchu i kłaniać się obcym ludziom, ponieważ błyszczały na nich gwiazdy. [W 197]

Zabieg ten jest reminiscencją rapsodowej czy w tym wypadku aoidowej tradycji recytacyjnej. Język narracji jednak nie ma nic wspólnego z uroczystym, sztucznym brzmieniem heksametru. Subiektywny ton wypowiedzi, liczne komentarze i stale pojawiająca się ironia odsyłają do uwag o śmiechu czy ironii znamionujących „upowieściowienie”.

Spoufalenie z bohaterami, penetracja ich psychiki (mowa pozornie zależna, monologi wewnętrzne) burzą epicki dystans, który winien oddzielać od zamkniętego uniwersum epepe. Nie radykalnie wszakże. Narrator stara się przedstawić „absolutną epicką przeszłość”. Często mówi o „pierwodziałaniach” i „pierwoprzedmiotach” (M 215): Piotr pierwszy raz żałuje, że nie ożenił się z Magdą (W 67), pierwszy raz zamyka drzwi domu na klucz, pierwszy raz wybiera się w daleką podróż, widzi pierwszego wojennego nieprzyjaciela w tytułarnym kapralu Resztyle. Nie wydaje się jednak, aby pociągało to za sobą wprowadzenie „najwyższego stopnia czasu-wartości [...]” (B 551). Równie znaczące są wzmianki o tym, co zdarza się po raz ostatni. Podobnie jak w wysokich gatunkach starożytności i średniowiecza „koniec” urasta do rozmiarów katastrofy, apokalipsy (B 557). Ironicznymi próbkami takich obrazów są choćby: apokaliptyczny opis zaćmienia słońca czy też przyrównanie poborowej komisji wojskowej w Śniatyniu do Sądu Ostatecznego.

Narrator usiłuje stworzyć pozór oddalenia czasowego. Czyni to jednak przekornie. Nie sytuuje się bowiem poza opiewanym światem, nie obiera jakiegokolwiek perspektywy temporalnej. Mówi o świecie sobie współczesnym. Między sobą a słuchaczem, odbiorcą („wnuku, prawnuku”, W 197) kreuje natomiast dystans historyczny. Wirtualny odbiorca należy już do innej cywilizacji²⁵.

Wspomnę jeszcze o tym, co oczywiste. Nieomal cała opowieść koncentruje się wokół jednego bohatera. Wyjątkowe są tylko: rozdział poświęcony Bachmatukowi i epizod związany z doktorem Jellinkiem. Jak już zaznaczyłem, Piotr stara się reprezentować „swoich”. Narrator powtarza: „nasi ludzie”, czasem nawet „My” – Huculi (w 62, 207), „synowie huculskiej ziemi [...]” (W 157), o Piotrze

²³ K. Wyk a, *Stara szuflada*. Kraków 1967, s. 161.

²⁴ Zob. J 151. – W i e g a n d t, *op. cit.*, W LI.

²⁵ Jak zauważa W i e g a n d t (W 69, przypis 15), wskazuje na to umieszczenie żartobliwych komentarzy np. na temat pochodzenia nikotyny (W 69) czy wynalazku druku (W 51).

natomiast mówi najczęściej jako o Hucule, a nie o kimś odosobnionym, samotnym. Można przypuszczać, że gdyby Piotr był bardziej typowy i gdyby Huculi jako jednorodna grupa etniczna „wyszli już z ciemności”, wtedy zapewne czarnielicki tragarz ucieleśniałby w pełni ducha swego narodu.

Opowiadający wybiera bardzo eposowy temat. Wojna wszakże, w czasie której najpełniej objawiał się duch narodu, która dawała sposobność do sławienia męstwa narodu, rozsadza na naszych oczach zamknięty świat Huculów, niweczy jego sens. „Nasi ludzie” zatracają się w obcym świecie, stają się dla siebie obcy. Choć nie znajdujemy w *Soli ziemi* scen batalistycznych (jak wiadomo, dopiero w kolejnych częściach zamierzonej trylogii miały się pojawić obrazy z frontu), to jednak uprawniona zdaje się hipoteza o niezdolności Wittlina do sławienia heroizmu uprzedmiotowionych mas.

Niewątpliwie z tradycji eposowej wywodzi się wprowadzenie sztafażu mitologicznego. Autor często próbuje uzasadniać przebieg obserwowanych zdarzeń interwencją bogów. Przykłady można mnożyć, wymieńmy zatem tylko niektóre: konieczność stawienia się przed komisją lekarską przed wyruszeniem na wojnę tłumaczy się przymierzem Marsa z Eskulapem (W 68), Polihymnia i Terpsychora sprawiły, że „młodsze roczniki wyśpiewywały tęskne dumy o dawnych wyprawach wojennych lub imitowały zawzięcie bek baranów, kobzę i trombitę” (W 162–163). Ornamentacja ta jednak nasycona jest dużą dozą ironii.

Zadajmy wreszcie pytanie najistotniejsze: czy opowiadający czuje się w świecie, o którym mówi, „jak w domu”? Zanim odpowiem, muszę dokonać kilku niezbędnych ustaleń.

Wspominałem już o zarysowującej się trudności interpretacyjnej – liczbie narratorów. Niewątpliwie, opowiadający to ktoś nie poddający się jednoznacznej ocenie. Z jednej strony, cechuje go bowiem wysoce rozwinięta świadomość kulturowa, wyostrowana inteligencja, z drugiej zaś, przyjmuje on bardzo często punkt widzenia „ciemnego” Piotra, raz to uznając go za swój, a kiedy indziej obierając go po to tylko, aby ujawnić jego fałsz. Bezsprzecznie zatem w obrębie narracji zachodzi „Integracja racjonalizmu z irracjonalizmem [...]”, by posłużyć się słowami Jakowskiej (J 189). Zauważmy jednak, że autor, skądinąd przyjazny Piotrowi, nie pozwala mu się samodzielnie wypowiedzieć. Jak celnie spostrzegła Wiegandt:

Narrator odtwarza jego [tj. Piotra] sposób myślenia, lecz nie werbalizację [...]. Myśli Piotra opowiada bądź stosuje taki rodzaj mowy pozornie zależnej, który je „przekłada” na inteligencko-artystyczny język własny opowiadacza²⁶.

Myślę, że cytowany fragment przynosi rozwiązanie kwestii narratorów. Narrator choć „rozdwojony w sobie”, pozostaje jednością.

Gadulstwo opowiadającego sprawia, że w *Soli ziemi* występuje znikoma liczba dialogów (Y 91). Przypomina to znów tok narracyjny eposu. Tam wszakże rapsod nigdy nie był mądrzejszy od bohaterów, jego język był językiem herosów. Tu zaś w obrębie narracji dostrzec można dwujęzyczność. Jak się zdaje, Wittlin rozmyślnie utrzymuje ją na wyższym poziomie organizacji tekstu, po to aby nie przeniknęła do świata przedstawionego. W ten sposób w pewnej mierze ratuje jednojęzyczność, totalność czarnielickiego świata.

²⁶ Wiegandt, *op. cit.*, W LVIII.

Poważnym wyzwaniem dla owej totalności jest wszakże wielopiętrowa ironia narratora, która wynika z jego rozdwojenia. Jak wiadomo, sąd ironiczny wyróżnia się tym, że jego założone przez autora, ale ukryte, znaczenie pozostaje w sprzeczności ze znaczeniem dosłownym²⁷. Jego odbiorca, rozpoznając odpowiednie sygnały, zmuszony jest deszyfrować właściwy sens, którego rozumienie wymaga wysiłku interpretacji, dotarcia do odpowiedniego kontekstu kulturowego. W *Soli ziemi* sprawy się wszakże komplikują, bo konwencjonalna ironia werbalna zdominowana jest przez ironię strukturalną, która w tym przypadku polega na posługiwaniu się przez autora punktem widzenia prostaczka²⁸. Jak zauważa Abrams:

ironia werbalna zasadza się na znajomości intencji ironicznej mówiącego, która jest wspólna podmiotowi mówiącemu i czytelnikowi; ironia strukturalna zaś zasadza się na znajomości intencji ironicznej autora, którą podziela czytelnik, nie jest jednak zamierzona przez mówiącego²⁹.

Rozszyfrowanie ironicznej intencji Wittlina (ironii strukturalnej) nie zawsze jest jednak łatwe, bo czułość dla „ciemnego Hucuła” i niechęć do nowoczesnego instrumentalnego świata osłabiają zrozumiałe „demitologizujące” i „odczarowujące” zapędy narratora. Zacytujmy kilka problematycznych przykładów:

Stwórca łaskawie wysłuchał modlitwy biednego Hucuła i po raz ostatni, ale to naprawdę ostatni, przebaczył grzesznemu światu. I równie nagle jak zapadła, zaczęła ciemność ustępować, i z wolna świat się rozwidnił. Znów ćwierkały wróble, śpiewały skowronki, brzęczały owady, i z powrotem nastał piękny, pogodny dzień. [W 138]

I tak Piotr Niewiadomski, zdany na łaskę własnego rozumu, raz po raz plątał się w sidłach, zastawionych przez czarta. [W 232]

Trudności z deszyfracją Wittlinowej ironii mają związek ze wspomnianą już znaczącą w *Soli ziemi* „obecnością mitu”, który przybiera bardzo rozmaite formy. Z mitami i mitologiami stykamy się w powieści Wittlina na dwu poziomach. Po pierwsze, w obrębie świata przedstawionego, dzięki wglądowi w psychikę Piotra, po wtóre zaś – na poziomie narracji. W pierwszym wypadku mamy do czynienia z mitem żywym, który uchwytyjemy *in statu nascendi*, w drugim natomiast – z mitem bardziej lub mniej martwym.

Piotr ma swą prywatną mitologię. Jego rozumienie świata to czysty przypadek myślenia mitycznego – *bricolage*:

Piotr Niewiadomski należał do ludzi, dla których najróżnorodniejsze nawet zjawiska wypływają z tej samej przyczyny i mają oczywisty związek z ich osobą. W umyśle jego – wszystkie współrzędne wypadki łączyły się w jedną całość, a raczej w jedną chaotyczną masę, którą ten umysł zwykł był porządkować według własnej logiki. [W 137–138]

Bóg i cesarz wprowadzają w świat ciemnego Hucuła ład, didko zaś usprawiedliwia istnienie chaosu. Wyprawa na wojnę jednak niweczy „transcendentalny punkt orientacyjny” Piotra i brutalnie odczarowuje rzeczywistość.

²⁷ Zob. D. S. Muecke, *Ironia: podstawowe klasyfikacje*. Przeł. G. Cendrowska. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1.

²⁸ Zob. *Irony*. Hasło w: M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*. Fort Worth – Tokyo 1993, s. 97–98.

²⁹ *Ibidem*, s. 98.

Przyjrzyć się chce znów narratorowi, który także usiłuje wyjaśniać świat za pomocą mitu. Porusza się on jakby na trzech poziomach: wczuwa się w myślenie Piotra, dodaje od siebie sztafaż mitologiczny, a wreszcie stara się stworzyć nową mitologię – wojenną. Przypadek pierwszy jest najbardziej skomplikowany. Często bowiem nie wiadomo, w którym momencie narrator ironizuje z zamiarem obnażenia pożałowania godnej naiwności Piotra (demaskującej jednak na ogół obłudę lub okrucieństwo nowoczesnego świata), kiedy zaś jego pobłażliwość wyraża czułą tęsknotę do pierwotnej spontaniczności życia i tym samym pozostawia nierozstrzygnięte pytanie o prawdziwość sądów czernielickiego dróżnika. To bodaj jedyny moment, gdy traci na mocy negatywność Wittlinowej ironii.

Sztafaż, który jest *licentia poetica* opowiadającego, łatwiej poddaje się interpretacji. Pojawia się on jako ornament stylizacji na epos, o czym już wspominałem. Mity archaiczne jednak, które mają wyjaśniać naturę rzeczy, są puste. Kontekst kulturowy – autora, a tym bardziej odbiorcy – pozwala odkryć ironiczną intencję, dla której wskrzeszeni zostają greccy bogowie. Istnieją oni jedynie na prawach figur retorycznych. Wyjątkiem są, być może, odwołania do *Odysei*, a zwłaszcza do występujących w niej motywów orfickich (np. pojawienie się matki Piotra, zwabionej z zaświatów przez zapach zupy)³⁰.

I wreszcie pora zająć się trzecim rodzajem mityzacji na poziomie narracyjnym – kreacją wojennego mitu o Olimpie. Tu także daje o sobie znać absolutna negatywność ironii. Współczesny mit o religii subordynacji należałoby raczej pojmować w duchu Barthes'a jako instrument służący przekształceniu historii w ideologię, umożliwiający demagogiczne zafałszowanie obrazu rzeczywistości³¹. To już mit innego rodzaju, polityczny, który wykorzystuje mit w pierwotnym znaczeniu jako pożywkę, sam jednak nie jest zwrócony ku sferze *sacrum*. W przypadku współczesnego mitu o poddanych Subordynacji bogach, centaurach i herosach to nie bogowie zostali zantropomorfizowani, lecz to człowiek został ubóstwiony.

Powróć jeszcze do kwestii występowania ironii w powieści (Y 91–95). Ironia jest, rzecz jasna, oznaką upowieściowienia, wielojęzyczności i pozostaje światu Huculów obca. Ma naturę demoniczną, bo wyraża zasadę permanentnej destrukcji (L 76–85). W *Soli ziemi* czytamy o Izydorze Parawanie: „Nie wiadomo, czy żartował, czy się gniewał. Jak to diabeł?” (W 238). Jeśli nie liczyć kilku bodaj wyjątków, ironia pozostaje domeną narratora. Różne są wszakże jej odcienie: od tonu pełnego zapalczego sprzeciwu (np. dla Bachmatiuka „droższy był mundur od człowieka, cóż dopiero karabin, centralny narząd piechura, ważniejszy od serca i mózgu!” W 249), poprzez negację bardziej lub mniej powściągliwą („Mówiąc »wkroczymy do Belgradu« [...], nie miał naczelnik na myśli swego fizycznego udziału w wyprawie [...]. Użył on tylko popularnej w czasie wszystkich wojen formy czasownika, przy pomocy której ci, co zostają w domu, manifestują swą solidarność z tymi, co idą na wojnę”, W 45), aż po przypadki graniczne, ujawnia-

³⁰ Świadczenie odczytania *Odysei* w duchu orficyzmu przynosi przywoływana już przedmowa Wittlina do własnego przekładu eposu. Na liczne powinowactwa z *Odyseją* zwracał uwagę w swoim pięknym esejie pt. *Polski homeryda* Z. Kubiak (Posłowie w: J. Wittlin, *Sól ziemi. Powieść o cierpliwym piechurze*. Warszawa 1979).

³¹ R. Barthes, *Mit dzisiaj*. W: *Mit i znak. Eseje*. Przeł. W. Błońska [i in.]. Warszawa 1970.

jące wyrozumiałość, a może nawet aprobatę dla naiwności Piotra³², o których już nadmieniałem.

Wróć teraz do pytania o zadomowienie autora w czarnielickim świecie. Wydaje się, że liczne zabiegi formalne – przyjęcie perspektywy Piotra, często pojawiająca się pierwsza osoba liczby mnogiej, pobłażliwa ironia (tak różna od satyry), współczucie okazywane bohaterowi (W 250) oraz wypowiedzi samego Wittlina³³ dowodzą, że choć narrator jest niewątpliwie różny od karpaccich górali, to czuje się w Toporach-Czarnielicy „jak u siebie”. *Sól ziemi* zrodziła się bowiem z tęsknoty.

W moim artykule starałem się uchwycić powody, dla których Wittlin chciał (daremnie, jak się okazało) skomponować epopeję. Odsłaniając dychotomiczność wpisaną w strukturę jego dzieła, próbowałem podążać śladem Gombrowicza, który tak wypowiadał się o autorze *Soli ziemi*:

Piekielny, czyli demoniczny – ale wołę „piekielny”, brzmi dosadniej. Jakżeż to, Wittlin, ta anielskość w szlafmocy, prawie jak z Dickensa, zboliała i kwękająca, z kośćmi zacna?... Ano tak, Wittlin. I gdybym miał pisać kiedyś studium o Wittlinie, udowodniłbym czarno na białym, że on jest taki, jaki jest, po to tylko, aby nie być własną odwrotnością, przewrotnością. Jeśli Wittlin jest święty, to żeby nie być diabelski. Jeśli Wittlin tłumaczy *Odyseję*, to nie żeby *Odyseja* mu odpowiadała, a tylko żeby nie stać się jej burzycielem³⁴.

W *Powieści o cierpliwym piechurze* Wittlin zdaje się powtarzać: nigdy nie powrócimy do rajy na zawsze utraconego, epos jest nam odebrany. Komponuje jednak *Sól ziemi*, bo chce ocalić pragnienie całościowego sensu, opowiedzieć się przeciw nicości.

Abstract

ŁUKASZ TISCHNER
(Jagiellonian University of Cracow)

“SALT OF THE EARTH” (“SÓL ZIEMI”), OR LONGING FOR THE EPIC STORY

The article is an attempt at interpreting Józef Wittlin's *Salt of the Earth* in the context of the epic story's historical semantics and the novel investigated not as much as regards their formal construction but the original connections with the different cultural formations which as superior “macrostructures” define the conditions of the authentic functioning of those artistic forms. In his analyses the author refers to Hegel's aesthetic views and Lukács' *Theory of the Novel*. He asserts that Wittlin's novel is of internally antinomic and intentionally equivocal structure: it is set between an attempt at reviving the epic story as a form that corresponds to “closed culture” and a need to be a novel form peculiar to culture in which “totality of the world” is no longer accessible. It results in the construction of the narrator who wants to be an epic story *aoidos* but cannot be one in the world alien to him.

³² Przypomina się formuła Cz. Miłosa (Traktat teologiczny. W: *Wiersze*. T. 5. Przypisy A. Fiu t. Kraków 2009, s. 226), który mówił o własnej „pobożności zabobonnego dziecka”.

³³ Wittlin, *Pisma pośmiertne i inne eseje*, s. 351–353. Zob. też w przywoływanej edycji *Soli ziemi*: *Mały komentarz do „Soli ziemi” oraz Postscriptum do „Soli ziemi” po 35 latach*.

³⁴ W. Gombrowicz, *Dziennik 1961–1966*. Kraków 1986, s. 61–62.