

Jacek Łukasiewicz

Tren

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (10), 146-152

1973

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jacek Łukasiewicz

Tren

Pierwszy raz została wydrukowana ta powieść w roku 1960, w 11 numerze „Twórczości”. Przedstawia dzieje jednej z kompanii zapasowego pułku wchodzącego w skład II Armii Wojska Polskiego. Pułk został sformowany na parę miesięcy przed zakończeniem wojny, a kompania po forsownym marszu cała prawie zginęła, dokonując wstępnego rozpoznania przed decydującą bitwą. *Tren* — to jednocześnie pochód wojska i poemat żałobny. Wiemy, że na końcu pochodu będzie wspólna śmierć na polu walki. Jednego z bohaterów czeka postrzał w brzuch, inny zostanie zabity strzałem w skroń, inny wyleci w powietrze wraz z wozem pełnym amunicji. Wiemy o tym i bohaterowie też jakby wiedzieli dokładnie, ku czemu zmierzają.

Nagła śmierć w wypadku, na atak serca, także śmierć na wojnie, także w bitwie może być przedstawiona jako przypadek. Zgodnie z *Pismem* nadchodzi jako złodziej. Przerywa życie zawsze inaczej ukierunkowane. Jest jedną z możliwości, ale nie tą, ku której się zdąża. Jest absurdalnym w swojej bezwzględności przerwaniem wątku, zniszczeniem pla-

Poemat
żałobny

Śmierć
nadchodzi
jak złodziej

nów, przecięciem aktywności. Sprzeciwia się wszystkiemu, co pożądane, a estetycznie działa jako zakłócenie. Albo — moment nagłej śmierci nie jest dla ginącego, w planie jego życia, przypadkiem. Czas ten można przewidzieć, przeczuć, są znaki, co go zwiastują. Śmierć nie jest wtedy przerwaniem, a dopełnieniem. Wszystko co ją poprzedza, to przygotowanie. W tym drugim wypadku uzasadnienie może być przedmiotowe; może mieć motywację metafizyczną czy psychologiczną. Motywacja wynika z praw rządzących światem przedstawionym. Ale może to być też uzasadnienie podmiotowe, wyraźnie należące do sposobu opowiadania. To nie bohaterowie żyją swoją śmiercią, tylko narrator mówiący o ich życiu, oświeśla je jakby ich śmiercią. Wybiera z tego życia to, co wiedzie ku zakończeniu. Śmierć jest właściwym przedmiotem każdego utworu żałobnego i ona stanowi cel, ku któremu jest kształtowana narracja. Według niej dokonuje się selekcji przedstawionych wydarzeń. Jest skutkiem (dopełnieniem losu), dla którego szuka się przyczyn, nie tylko i nie tyle na zewnątrz, ile w psychice bohaterów, w ich świadomych i mimowolnych zachowaniach. W *Trenie* Czeszki, dlatego właśnie, że nawiązuje on do trenów, do bogatej tradycji tego gatunku w naszej poezji, chodzi oczywiście o drugie z uzasadnień. To narrator — nie polityk, który często włącza się w pierwszą osobie, ale pisarz, ten, który komponuje tren, nie kryjąc tego, robiąc to jawnie na naszych oczach — właśnie on wybiera z zachowań swych bohaterów te, które świadczą, że śmierć ich nie będzie przypadkiem, ale nagła i przychodząca w tej, a nie innej chwili, będzie logicznym dopełnieniem każdego pojedynczego losu. Właśnie poszczególne.

Lecz granicy między uzasadnieniem przedmiotowym a podmiotowym nagłej śmierci bohatera nigdy nie da się ściśle przeprowadzić. W powieści Czeszki mamy do czynienia ze współdziałaniem dwu konwencji:

Narracja
trenu
bytem ku
śmierci

Motywacja
podmiotowa

trenu, wyznaczającego motywację podmiotową, kładącego wyraźny akcent na sposób opowiadania, i powieści realistycznej, respektującej prawdopodobieństwo motywacji psychologicznej. I właśnie od strony psychologicznej można przypuścić, że ktoś przeczuwa swoją nagłą śmierć, albo podświadomie dąży, by znaleźć sprzyjającą jej okazję, trudniej jednak uwierzyć, że dotyczyć to będzie wielu jednocześnie występujących, przypadkowo zgromadzonych osób, poborowych w tym oddziale, sformułowanym w powszechnej mobilizacji z ludzi w najróżniejszym wieku, o różnym pochodzeniu i odmiennych przeżyciach. Tak więc motywacji właściwej żałobnej pieśni i motywacji właściwej psychologicznej realistycznej powieści nie można traktować wymiennie.

W *Trenie* ściana śmierci, od początku o tym wiemy, dzieli każdego z bohaterów od ostatecznego zwycięstwa nad wrogiem i od czasów powojennych. W powieści realistycznej nie są mniej ani bardziej przystosowani do życia w warunkach przyszłego pokoju od innych swoich kolegów, którzy przeżyli, a wielu żyje i działa do dnia dzisiejszego. I jeśli spojrzymy na śmierć jako konsekwencję pojedynczego losu — końcowy pochód jest każdego z tych losów zaledwie fragmentem — to wcale nie *musieli* umrzeć.

Dojrzewanie
do śmierci

Sytuacja jest oczywiście inna, gdy śmierć nie jest nagłą, ale jest wynikiem długotrwałej choroby, z której powagi chory zdaje sobie sprawę. Wtedy możemy mówić o „dojrzewaniu do śmierci”, przygotowywaniu się do niej, oswajaniu się z przeciwnikiem, przyjęciu ostatecznej walki — agonii. Uczestnicy marszu są głodni, bardzo zmęczeni, wyczerpani, ale nie są śmiertelnie chorzy cieleśnie. Symptomy choroby, które odczuwają, jakie uważają za symptomy zbliżającej się śmierci, znajdują się tedy poza ich osobniczymi ciałami, w jakimś innym organizmie.

Takim organizmem jest wojna, wojna konająca, wojna w agonii, ulegająca w poetyce *Trenu* animizacji. Częścią tego nadrzędnego organizmu — bardzo małą

częścią — jest pochód: „Marsz nabiera rytmu pełzającej dżdżownicy, przez której ciało ruch przebiega nabrzmiewającą falą, wzdymającą kolejne segmenty”. Z fizjologią wojny związana jest najściślej fizjologia jej uczestników, stanowi porównanie, ale także stanowi jej składnik. To ta sama fizjologia. Dlatego nie brzmi sztucznie taki wstęp do końcowego ataku: „«Jazda» — krzyknie Borys i ruszą nagłym zrywem należycie przygotowani, z organizmami śpiesznie wydzielającymi wzmożone ilości substancji potrzebnych dla dokonania wysiłku: adrenaliny i glukozy”. Organiczność wojny, prawa wielkiej strategii i wielkiej polityki, którymi w pewnym momencie tylko częściowo można sterować, a w dużej mierze działają one automatycznie, te prawa wyznaczają rozmaite drobne działania na różnych niższych szczeblach, im podległe są niezliczone ruchy świadome i ruchy mimowolne, odruchy bezwarunkowe i warunkowe, jak w żyjącym organizmie. I odwrotnie — automatyzm tych ruchów, zachowanie się poszczególnych członków wpływa na całość organizmu.

Kończyła się II wojna światowa, największa operacja wojskowa w dziejach ludzkości. Armie państw sojuszniczych są potężne. W strategii rachuje się armie, dywizje, pułki, potem następują bataliony i kompanie, które są czymś bardzo malutkim. W sformowanym pod koniec wojny regularnym oddziale są byli partyzanci, powstańcy warszawscy, konspiratorzy, uczestnicy dawnych kampanii, młodzieńcy chłopcy — wszyscy przeżywali wojnę, większość walczyła, ale w warunkach dających większą swobodę własnej inicjatywy, w zespołach, które można było ogarnąć; relacje w tych zespołach były możliwe do poznania. Teraz, w czasie pochodu, gigantycznego pochodu na dogorywające Niemcy, uświadomili sobie, że są uczestnikami działań strategicznych w skali światowej, że są małą częścią przepotężnego mechanizmu. Zdali sobie sprawę z ogromu sprawy, w jakiej uczestniczą, z jej choćby ilościowego wymia-

Liczą się
armie

Chory
organizm
świata

Jak Gallowie
zwyciężający
Rzymian

ru. Są także włączeni w organizm chory, bo chorobą jest pewnie każda wojna, a już niewątpliwie wojna w skali światowej. Myśli tak dobrze znane z *Wojny i pokoju*, zawarte tam interpretacje narzucać się mogły ze szczególną siłą uczestnikowi ostatniej fazy wojny, maszerującemu żołnierzowi głodnemu i zawsonemu, gdy jednocześnie: „Byliśmy w rzadko spotykanej w dziejach sytuacji. W sytuacji Gallów dorzynających legiony Cezara, w sytuacji Inków miazdzących konkwestę.” Dowódca batalionu jest podobny do Tołstojowskiego Kutuzowa. A przecie kolorowe portrety Kutuzowa stały wtedy w przyfrontowych lasach. To, co dzieje się, przerasta jednostkę, która znalazła się w członku organizmu zwyciężającego chorobę, w członku, który jednak ma zostać odcięty, unicestwiony, musi zginąć. W chwili ostatniej, tuż przed końcowym atakiem wydało się, że może będzie można umknąć losowi. Podobne to było do przesilenia w śmiertelnej chorobie, do nagłego polepszenia tuż przed agonią, które budzi nadzieję wyzdrowienia mimo wszystko: „Wyglądało to tak, jakby wojna znów oddalała się od nich w leniwych i przypadkowych skurczach, przypominających drganie mięśni martwego organizmu, i leżąc na setkach kilometrów broniła się jedynie swym zmęczonym bezwładem”. Ale los musiał zostać dopełniony. Po piętnastu latach polegli doczekali się trenu.

Autor tego trenu żałuje, ale i chwali umarłych. Mówi o nich, ale i milczy, gdy trzeba. Sama śmierć poszczególnych ludzi jest przepowiedziana i to przepowiedziana dość szczegółowo przy opisie pochodu, ale jej dopełnienie zostało zmilczane. „I tu ich pozostawimy, ponieważ nie ma powodów, aby upokarzać i ich, i nas podglądaniem i kłamać lub prowadzić coś na kształt smutnej kroniki cmentarnej”. Fatum jest interesujące, gdy towarzyszy życiu, gdy jeszcze można je odgonić, albo wydaje się, że można odgonić; kiedy się dopełni, już nie można o nim mówić, bo można mówić o życiu. Tren ten jest pochwałą, lecz

jest pochwałą dokonaną w poczuciu winy, winy wobec zmarłych, wobec poległych. To łączy powieść Czeszki z innymi utworami jego rówieśników, którzy też mają owo poczucie winy, o poległych mówią bez wywyższenia, nie są od nich lepsi i wyrzucają sobie, że żyją trochę na ich rachunek — z prozą Konwického, a przede wszystkim z utworami Herberta i Rózewicza. To dzieli powieść Czeszki od triumfalnego pamiętnikarstwa i gawędziarstwa, które tak rozplenilo się po jej napisaniu. Hołd oddany w *Trenie* jest wpisaniem poległych w wymiar antycznej tragedii. A w tragedii tej autor nie stał nad bohaterami, nie był od nich większy, próbował tylko ułomnie tłumaczyć ich los. W przyjętej konwencji postacie zostały zarysowane, ich przeszłość napomknięta jedynie w tym stopniu, który potrzebny był do dopełnienia obrazu, który wynikał z przyjętego punktu widzenia — z perspektywy tragicznej śmierci. Ale gdyby owe losy rozwinąć, gdyby rozbudować tren w epopieję, to z trenu właśnie płynie jedna dyrektywa: absolutny szacunek w stosunku do bohatera, absolutna rzetelność wobec ludzi. Żaden z nich nie może być ilustracją, każdy jest celem opowieści. Jest więc *Tren*, napisany na przełomie dziesięcioleci szóstego i siódmego, jakby rozpoznaniem moralnej możliwości większej formy epickiej na ten sam temat. Sama książka, sprzeczny, jakie ona wywołała, i praktyka wydawnicza lat późniejszych udowodniły, że dopełnienie warunków obowiązujących autora w takim przedsięwzięciu jest niezmiernie trudne, jeśli nie niemożliwe. Obok wierszy poetów *Tren* pozostaje więc jedyny w naszej literaturze. A gdy chodzi o dzieje wojska polskiego w ostatniej fazie wojny na froncie wschodnim, to nic tak napisanego, oprócz *Trenu*, nie mamy. Zresztą sam Czeszko pisał już potem tylko drobne utwory i marginałki.

Tren wzbudził zachwyt wielu recenzentów, ale również spotkał się z gwałtownymi atakami za pesymizm — jakby utwory żałobne były optymistyczne. Tak

Pochwała w
poczuciu
winy

Rzetelność
wobec
bohaterów

jak własnych klęsk nie można wpisywać na rachunek zmarłych, tak i nie można na ich rachunek wpisywać własnych sukcesów. Takt moralny i takt artystyczny, co tu jest oczywiście nierozdzielne, nie został przez Czeszkę w *Trenie* niczym naruszony. Język powieści powstał z wyważenia elementów stylizacji i kolokwializmów. Nic z tego, co stanowi realia, nie zostało ozdobione ani polakierowane. Wzniosłość obejmuje całkiem naturalnie wszystko, co traktowane oddzielnie, anegdotycznie albo dydaktycznie byłoby płaskie, brudne, nijakie. Wartości tkwią w ludziach: zwykłych, prostych, w starych analfabetach i nonszalanckich szczeniakach. *Tren* jest ich pochwałą, musi więc być o nich. Tych, którzy forsowali Nysę i polegli — polegli, więc już nie mieli szansy, nie mogli się zmienić. Pedagogiczny stosunek do zmarłych towarzyszy boju — cóż mogłoby być bardziej obrzydliwego? Może tylko wykorzystywanie ich sfalszowanych postaci jako umoralniających przykładów.

Tak, *Tren*, który jest hołdem poległym, przetrwał próbę dziesięciolecia i — sędzę — przetrwa dalsze próby. Nie ma w nim morału, każdy morał wpisany tam, byłby zgrzytem. Jego forma też nie jest morałem, jest hołdem; także implikowane przez nią, zawarte w niej sugestie historiozoficzne. Ona *ujmuje* losy poległych. Ona nie *ujmuje*, nie może *ujmować* losów tych, którzy przeżyli. Nie można jej nade wszystko podporządkować losu samego narratorki-artysty. *Tren* można napisać z pozycji końca, ze stanowiska finalnego. Jeśliby jego formułę przyjąć jako usprawiedliwienie dla tych, co przeżyli, w ich dalszych losach, będzie to wybieg niegodny. Co więcej, byłoby to głęboko sprzeczne z ideą organizującą formę utworu. I dlatego ów nadrzędny organizm, ów potwór, upersonifikowana choroba wynikła ze sposobu opowiadania, nie mogąc służyć niczemu poza tego opowiadania przedmiotem.

Forma jest
hołdem, nie
morałem