

**BIBLIOTEKA  
ANALIZ LITERACKICH**

HELENA ZAWORSKA

**MEDALIONY  
ZOFII NAŁKOWSKIEJ**

PAŃSTWOWE ZAKŁADY WYDAWNICTW SZKOLNYCH



*Zofia Nałkowska*

BIBLIOTEKA ANALIZ LITERACKICH  
pod redakcją Eugeniusza Sawrymowicza

6

HELENA ZAWORSKA

MEDALIONY  
ZOFII NAŁKOWSKIEJ

НБ ПНУС



620117



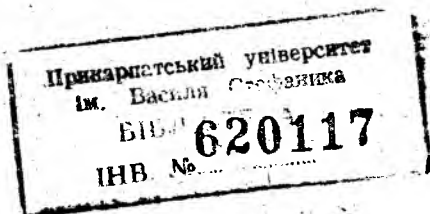
WARSZAWA 1961  
PAŃSTWOWE ZAKŁADY WYDAWNICTW SZKOLNYCH

Okladkę projektował

Robert Sobczyński

Redaktor

Helena Starzec



WARSZAWA 1961

PAŃSTWOWE ZAKŁADY WYDAWNICTW SZKOLNYCH

Wydanie pierwsze. Nakład 32 000+260 egz. Ark. wyd. 3,24.  
Ark. druk. 4,75. Oddano do składania 15 VIII 1961 r. Pod-  
pisano do druku 31 X 1961 r. Druk ukończono w listo-  
padzie 1961 r. Papier druk. sat. kl. V, 70 g, 70×100 cm  
z Fabryki Papieru we Włocławku. Cena książki zł 4,50  
Zamówienie 3303/365/k

L-6

ZAKŁADY GRAFICZNE PZWS W ŁODZI

## I. „OD KWIECISTOŚCI — DO PROSTOTY”

„Od początku mego życia otaczały mnie książki, dorośli naokoło mnie mówili o nauce, znajomi, którzy przychodzili — to byli uczeni albo pisarze. Myślałam, że pewno tak samo jest wszędzie, że świat myśli i idei to jest jedyna rzeczywistość. I później byłam zdziwiona, widząc, że jest inaczej.”

Zofia Nałkowska O sobie. *Wiadomości Literackie* 1929, nr 47.

Tak pisała Zofia Nałkowska w roku 1929. Słowa te doskonale charakteryzują atmosferę, w jakiej upłynęło dzieciństwo i wczesna młodość autorki *Medalionów*. Atmosferę pełną zaufania do wielkich ideałów, wielkich powag, wielkich zadań życiowych. Praca, nauka, kultura, uczciwość, szlachetność — były to pojęcia piękne i nienaruszalne. Świat był określony, zrozumiały, można w nim było znaleźć miejsce dla siebie i dla swojej pracy. Krąg ideałów, jakimi żyło to środowisko uczonych i pisarzy wydawał się być jedynym kręgiem rzeczywistości. Zofia Nałkowska miała wówczas lat kilka, kilkanaście. Zakryte były jeszcze przed nią największe doświadczenia jej pokolenia, któremu sądzone wszakże było przeżyć dwie wielkie wojny światowe.

Nałkowska była córką wybitnego uczonego i pedagoga Wacława Nałkowskiego, autora licznych prac z zakresu geografii oraz wielu rozpraw publicystycznych. Należał on do najwyższych, postępowych umysłów swojej epoki. Jego mądrość, połączona z dużym talentem pedagogicznym, wywarła

znaczny wpływ na rozwój wrażliwego i inteligentnego dziecka, które w swych pierwszych próbach zrozumienia świata zwracało się z pełnym zaufaniem do ojca.

„Ojciec rozmawiał ze mną jak z kimś dorosłym, o wszystkim, o czym chciałam. Gdy coś w życiu lub książkach gniewało mnie lub doprowadzało do łez, jemu robiłam o to wyrzuty. I on godził się na tę rolę, brał jakby przede mną odpowiedzialność za świat.”

Zofia Nałkowska *O sobie*. *Wiadomości Literackie* 1929, nr 47.

Mijały lata, gromadziły się doświadczenia i coraz więcej spraw w życiu „gniewało i doprowadzało do łez”. W roku 1905, roku wielkiego ruchu rewolucyjnego proletariatu, Nałkowska miała dwadzieścia jeden lat. Dla tych wydarzeń usiłowała znaleźć własny sąd. Życie nie wydawało się już spokojnym miejscem dla naukowych badań i pisarskich eksperymentów. Wielkie ideały, pisane dużymi literami, okazywały się niełatwe do zrealizowania. Świat nie składał się z książek i myśli, lecz z czynów i z namiętności; nie równowaga, lecz konflikty określały życie.

Na progu dojrzałości Nałkowskiej stanęły wielkie wydarzenia XX wieku. Spróbujmy odpowiedzieć na pytanie, jak zareagowała na nie pisarka, jaki znalazły one wyraz w jej bogatej i ciekawej twórczości? Jakim zmianom ulegało jej widzenie świata, jakim przeobrażeniom w związku z tym podlegała jej proza? Wiele doświadczeń społecznych i historycznych, wiele prób znalezienia dla nich właściwego wyrazu w sztuce — złożyło się na ten poziom artyzmu, który przyniosły Medaliony, jedna z najbardziej wstrząsających książek o pełnych grozy losach człowieka w czasie drugiej wojny światowej. Długą drogę musiała przejść Zofia Nałkowska od swych pierwszych, pełnych zaufania i spokoju wyobrażeń o świecie widzianym z perspektywy rodzinnego domu — aż do przerażających obrazów okupacji niemieckiej.

skiej. Pokolenie autorki *Medalionów* swe lata dojrzałe przeżywało w obliczu wielkich wstrząsów społecznych. Historia działa się na ich oczach i choć nie zawsze można było zrozumieć wszystkie ukryte jej mechanizmy i poznać jej prawa — należało dać świadectwo czasom, znaleźć wyraz artystyczny dla losu milionów ludzi. Nałkowska z całym poczuciem odpowiedzialności wzięła na siebie to dramatyczne zadanie pisarza postawionego wobec grozy dwudziestowiecznych kataklyzmów. Spróbujmy zrozumieć jej doświadczenia — jako człowieka i pisarza.

Nałkowska zaczęła pisać bardzo wcześnie, właściwie jako dziecko, jej pierwszy wiersz ukazał się bowiem w *Przeglądzie Tygodniowym* w roku 1898, a więc jego autorka miała zaledwie czternaście lat. Młoda dziewczyna zarzuciła jednak dość szybko poezję i zajęła się wyłącznie prozą, której fragmenty ukazywały się w czasopiśmie już od roku 1901. Co sprawiło, że Nałkowska zdecydowała się całkowicie poświęcić literaturze? Jakie zadania widziała wówczas przed sobą? Odajmy najpierw głos samej autorce:

„Dlaczego zaczęłam pisać tak wcześnie — czy że wszyscy naokoło robili to samo?

Pisanie wynikało u mnie z tęsknoty za cudzym życiem, za życiem innych ludzi. Myślałam o szczęściu tych miejsc, gdzie mnie nie ma. Myślałam o sobie — innej. O sobie — nie lepszej, nie szczęśliwszej — ale jak gdyby o sobie prawdziwej. Takiej, której wszystkie możliwości znalazły swoje drogi wyzwolenia, której wszystkie chcenia się stały.

Dzieje mego życia widzę jako dzieje mego stosunku do twórczości. Na smutki i troski roztrwoniałam swą młodość, ale pewno nie mogło być inaczej. Radość przyniosły mi inne lata. W pierwszym okresie mego pisania miałam oczy obrócone w głąb siebie — z surowym badaniem i jednocześnie z podziwem. W jednej książce pisałam tak:

»Poprzez siebie jedynie można powziąć pojęcie o piękności świata, sobą poznać doniosłość życia i jego moc, sobą ogarnąć ciemności i światła duszy ludzkiej. Kochając teraźniejszość swoją, musi człowiek także kochać siebie jako jedyny instrument poznania i zachwytu. Człowiek jest bowiem jedynym oknem swoim na nieskończoność.«

Byłam sama dla siebie miarą rzeczy, wystarczającym kryterium sądu o świecie.

W książkach swych pisałam o miłości i myślałam, że każdy ma do niej prawo. Pisałam też o sztuce, o piękności filozoficznego myślenia: Kobiety, Książę, Koteczka, Równieśnice, Narcyza, Węże i róże, Lustra — te książki należą do mojej tamtej przeszłości i dzisiaj są mi obce.

To się zmieniło, gdy wybuchła wojna. Świat określił się w swych posiadach. Ujrzałam wtedy, czym jest drugi człowiek, czym są ludzie. Zobaczyłam rzecz mało mi dotąd znaną: cudze cierpienie.

Nowa seria mych książek jest inna — prawie jak gdyby pisał ją ktoś drugi. Nie tylko inne podejmuje tematy, ma także odmienną zupełnie formę. Inne już jest to miejsce, z którego patrzę — więc świat wydaje mi się inny i inaczej musi być pisany. Ta forma, przez krytyków nazwana prostotą, odpowiada takiemu widzeniu świata, w którym właśnie rzeczy małe i mali ludzie godni są uwagi, współczucia, a autentyczność staje się najwyższym postulatem artystycznego piękna.”

Zofia Nałkowska *O sobie. Wiadomości Literackie* 1929, nr 47.

Słowa te pisała Zofia Nałkowska w roku 1929. A więc już wtedy pisarka uświadamiała sobie jasno drogę swojej twórczości, precyzyjnie określała zmiany w widzeniu świata, w ro-





zumieniu jego spraw, a co za tym idzie — zmiany w sposobach artystycznego wypowiedziania się.

*Czy przemiana postawy twórczej, o której mówi sama pisarka, przypomina wam jakieś momenty analogiczne w ewolucji twórczej innych naszych pisarzy? W jakim kierunku szły zmiany w twórczości Mickiewicza, Słowackiego? Czy można i tutaj mówić o „ujrzeniu, czym są ludzie” i w jakim sensie?*

Rok 1905 był, jak to już wspominałam, pierwszym zetknięciem się Nałkowskiej z burzliwymi wydarzeniami swojej epoki. Młoda dziewczyna odczuła je głęboko, ale na swój szczególny sposób. W powieści pt. *Księżę*, wydanej w roku 1907, ukazała bohatera tych czasów tak, jak go wówczas rozumiała: jako szlachetnego i samotnego człowieka, dla którego rewolucja społeczna jest niemal mityczną walką o ideał sprawiedliwości. Autorka nie zajmowała się tu szerokimi doświadczeniami ludzi uwikłanych w konflikty rewolucyjne, lecz doznaniem i wzruszeniem jednostki, którą w rewolucji pociąga piękno walki. *Księżę* należał właściwie do powieści, w których autorka miała jeszcze „oczy obrócone w głąb siebie” — mimo iż tłem książki były wydarzenia rewolucyjne. Nałkowska widziała rewolucję w świetle swych pojęć młodzieńczych, egzaltowanych, pełnych uwielbienia dla piękna pisanego z nabożeństwem dużą literą.

Prawdziwym przełomem stała się dopiero pierwsza wojna światowa. „Świat okręcił się nagle w swych posadach.” To doświadczenie było już doświadczeniem powszechnym, obejmowało tysiące, miliony ludzi. Nie chodziło już o wybór pięknej, rewolucyjnej postawy przez osamotnioną jednostkę, jak to jeszcze było w *Księżcu*. Chodziło o losy narodów, wszyscy dostali się w tryby ogromnego młyna historii. Po raz pierwszy ludzie i ich powszechne losy stały się tematem powieści Zofii Nałkowskiej.

Zestawmy książki Nałkowskiej o wojnie: jedną z roku 1917, drugą z roku 1927, trzecią z roku 1946. Z tego zestawienia bowiem widać wyraźnie, jak wielka była różnica doświadczeń,

różnica postaw wobec rzeczywistości. W *Tajemnicach krwi* (1917), a także w wydanej dziesięć lat później książce *Choucas*, dyskutowane są zasady współżycia narodów, internacjonalizmu, pacyfizmu. Doświadczeniom pierwszej wojny przeciwstawia autorka wiele pięknych, znanych, ogólnikowych pojęć. Doświadczeniom drugiej wojny światowej przeciwstawia już tylko milczącą grozę, będącą głębszym oskarżeniem niż najbardziej patetyczne słowa.

Wystarczy zacytować dowolny fragment pierwszej książki Nałkowskiej o wojnie, by potem, przy szczegółowym omawianiu *Medalionów*, tym ostrzej, tym wyraziściej narzuciła się różnica postaw, różnica interpretacji, różnica artystycznego przedstawiania rzeczywistości wojennej. W *Tajemnicach krwi* wyglądało to tak:

„Wojna — ciągnął — jest rzecz barbarzyńska. Już sama myśl o ogromie książek po bibliotekach świata, że ich nigdy nie przeczyta w jedno życie jeden człowiek, może pragnącego wiedzy wszystkiej doprowadzić do samobójstwa. A teraz wiadomo tylko, że najbogatsze biblioteki mogą być zrabowane, mogą spłonąć, że druki jedyne i bez ceny, jakieś manuskrypty bezpowrotne — nie odczytane, nie skopiowane — mogą przepadnąć (...)

Filozof wytrząsnął ze swej kieszeni kilkanaście kulek ołowianych, zgniecionych i wymodelowanych dziwnie losami rykoszetów.

— Ta oto rozniósła mi w strzępy starą edycję Kanta — mówił szorstko i ponuro, nie tyle zasmucony zdarzeniem, ile gniewny.”

*Tajemnice krwi*

Czy wyobrażacie sobie podobny „wykład” w *Medalionach*? Czy znalazłoby się tam miejsce dla roztrząsania sprawy niszczenia dóbr kulturalnych lub dzieł sztuki — wobec straszliwych masowych zbrodni dokonywanych na ludziach? Oczywiście palenie bibliotek, obracanie w gruzy arcydzieł architek-

tury — były to problemy również i ostatniej wojny. Ale Nałkowska nie mogłaby już ich wysunąć jako równorzędnego argumentu w *Medalionach* — tak jak to było jeszcze możliwe w jej pierwszej książce o wojnie. *Medaliony* oczyszczone są od nadmiaru faktów, od faktów o mniejszej sile wymowy niż zbrodnie dokonywane na człowieku.

W pierwszych książkach Nałkowskiej o wojnie, choć dużo w nich rezonerstwa i filozofowania, widać jednak również wyraźnie owo zainteresowanie losem prostych ludzi. „Ujrzałam wtedy, czym jest drugi człowiek, czym są ludzie”. Prości ludzie, których ciężko dotknęły okrucieństwa wojny, pojawiają się już w *Tajemnicach krwi*, by odtąd występować we wszystkich niemal późniejszych książkach Zofii Nałkowskiej.

A więc od pierwszych swych książek, mówiących o wyrafinowanych doznaniach, skomplikowanych stanach duszy, niezwykłych doświadczeniach wewnętrznych kobiet spędzających dnie na czulej analizie własnych przeżyć, przeszła Nałkowska do poszukiwania prawdy o wielu ludziach, do zrozumienia ich psychiki i ich losów. Wiązało się to ze zmianą całego jej warsztatu artystycznego. Nie można przecież za pomocą tych samych środków wyrazić na przykład egzaltacji i przewrażliwienia młodej damy — analizującej swe przeżycia miłosne — oraz trudnych, dramatycznych perypetii miłości ludzi uwikłanych w walkę z realną rzeczywistością społeczną, polityczną, obyczajową. Zarówno zakres obserwacji, jak i typ poruszanych problemów jest przecież zupełnie inny w *Koteczce*, wydanej w roku 1909, i inny w *Granicy*, która ukazała się w roku 1935. Przesadna uczuciowość i egzaltacja *Koteczki* wyrażona jest za pomocą zdań pełnych bogatej ornamentyki, efektownych porównań i zwrotów, bliskich jeszcze stylowi Młodej Polski. Zdania *Granicy* są proste, konkretne, rzeczowe, pełne precyzji tak w opisie rzeczywistości zewnętrznej, jak również stanów wewnętrznych. Porównajmy je, żeby lepiej zrozumieć, jak wielka różnica dzieliła te dwa sposoby pisania:

„Za to gdy obejrzała się na drzwi, które malarz teraz na klucz zamykał, w oczach jej stanęły dwie wielkie łzy, łzy natury. Sama nie wiedząc czemu, pełna dziwnego jakiegoś ogromnego żalu — zawróciła się nagle, z drogi usunęła malarza, otworzyła drzwi i w ciemną głąb chłodnej, wielkiej pracowni rzuciła z rozmachem pęk białych tulipanów, które niosła w rękę. Poleciały daleko, przez całą długość pokoju i upadły aż na sofę, duże, ciężkie, białe, wiosenne tulipany. I widziała je błyszczące tak w cieniu jak w grobie. I zatrzasnęła drzwi.”

*Koteczka*

„Weszła żywo, z uśmiechem, mówiąc głośno od progu, jak jest zdziwiona, jak się cieszy. Nawet, jak jest wdzięczna, że nie zapomniął. Wszystko to była nieprawda, służąca do zajęcia miejsca w czasie, do zorientowania się w sytuacji. Jak również wiadomość, że pani Koliczowska czuje się niedobrze i nie będzie mogła go zobaczyć. Jakaż różnica od dzieciństwa, gdy istotną radość okrywała złą miną i impertynenckimi słowami Teraz konwencjonalna radość służyła do okrywania pustki.”

*Granica*

Oto dwa fragmenty, dotyczące podobnej sceny życiowej — i tu i tam zachowanie kobiety ma ujawnić jej stosunek do człowieka, z którym się w danej chwili spotyka. Czy widzicie różnicę pomiędzy tymi dwoma opisami? Na czym ona polega? Czy dla oddania sentymentalnego i pełnego nieokreślonej afekcji zachowania bohaterki *Koteczki* Nałkowska mogłaby użyć tych słów i określeń, których użyła chcąc ukazać pełną opamiętania i daleką od patetycznych gestów bohaterkę *Granicy*? Fragment pierwszy pełen jest czysto estetycznych efektów: białe tulipany rzucone w czarną głębię pracowni. Nie brak tam również słów o dużym emocjonalnym zabarwieniu: „wielkie łzy”, „ogromny żal”, „w cieniu jak w grobie”. Czy zestawienie podobnych słów dla oddania atmosfery charaktery-

stycznej dla sceny opisanej w *Granicach* byłoby celowe? Oczywiście nie, a więc Nałkowska używa tu tylko słów najprostszych, mówi o faktach, o zwykłym codziennym życiu, podporządkowuje się sposobowi myślenia dziewczyny, o której pisze, nie narzuca jej żadnych artystycznych gestów czy póż.

Na takim drobnym przykładzie widać, jak zmieniali się bohaterowie Nałkowskiej, jak inny, szerszy krąg ludzi zaczęła dostrzegać. Rozszerzyła się problematyka jej prozy, pogłębiła znajomość człowieka, wzrosło zainteresowanie dla codzienności, dla powszechności doświadczeń. Zmiany te były widoczne zarówno w problematyce, jak i w stylu jej książek. Przypomnijmy sobie również, jak stawia autorka *Granic* problem krzywdy człowieka. Co wyrażają słowa: „Jest się takim, jak myślą ludzie, nie jak myślimy o sobie my”?

Pisali o Nałkowskiej wielokrotnie liczni krytycy w okresie międzywojennego dwudziestolecia. Pozwólcie, że zacytuję tu bardzo trafne spostrzeżenia Tadeusza Brezy, który w artykule pod tytułem *Doskonałość Zofii Nałkowskiej* tak pisał w nrze 20 *Wiadomości Literackich* z roku 1938:

„Nałkowska pokazuje, że istnieje sposób na mówienie rzeczy ostatecznych — wprost, z miejsca, bez wywodzenia ich od początku.

To obywatelstwo się bez przygotowań i wstępów, cudowna właściwość jej prozy, jest tajemnicą jej talentu. To dar, ale dar, który nie zjawił się jako coś gotowego, lecz rozwijał się stopniowo. Czytając krótkie zarysy o osobach, fragmenty zawarte w *Charakterach*, widzi się, jak z początku tylko niewielkie całości dały się za pomocą tego daru zgłębić. Ale potem, w dalszych książkach, drugiej, powojennej fazy twórczości Nałkowskiej, te fragmenty olbrzymieją, zrastają się ze sobą. Zjawiają się wtedy już nie profile, nie jakieś wyłączone gesty, lecz ludzie pełni życia, zupełne, kompletne towarzystwa. Dar ten wypełnia książki Nałkowskiej, jest ich treścią, stanowi o ich doskonałości (...)

Wypełnia zaś doskonałość, decyduje o jej gatunku ten zdumiewający dar zaklinania rzeczy w skrót, szlachetny, estetyczny, zawierający całe perspektywy. Ten dar jest najwyższym walorem sztuki Nałkowskiej."

Nie tylko krytycy zresztą podkreślali, iż istotą artystycznego rozwoju Nałkowskiej jest jej dążenie do maksymalnej prostoty. Sama autorka pisała o tym wielokrotnie. Oto jej zdania:

„Jeżeli mogę mówić sama o sobie, to stwierdzam w moich rzeczach ewolucję — od kwiecistości do prostoty, ewolucję, która nie przyszła mi łatwo. Wymagała dużo wyrzeczeń się. Nie bez trudu niszczyłam w sobie niejeden zamiar »dekoracyjny«, który szkodziłby prostocie. Właściwie do tej prostoty dąży pisarz. Odniosłam niejaki zwycięstwo nad samą sobą."

Co mówi Zofia Nałkowska. Nowe książki autorki „Księżca". Wywiad specjalny *Wiadomości Literackich* 1924, nr 48.

„...w książkach moich nie pouczam o niczym, nie głoszę żadnej prawdy. Muszę to wyznać, że jej nie znam. Usiłuję tylko wynajdywać odcinki jej tu i tam, rozpoznawać ją po małych, ledwie widocznych oznakach, odczytać najuważniej jej wielorakość. Jak promień światła załamuje się w powietrzu — tak ona załamuje się w mrokach i głębiach duszy ludzi zwyczajnych, skromnych i cierpiących."

Zofia Nałkowska *O sobie*. *Wiadomości Literackie* 1929, nr 47.

Tak więc droga „od kwiecistości do prostoty" charakteryzowała całą twórczość Zofii Nałkowskiej. *Medaliony* to niewątpliwie punkt szczytowy tej drogi. Sam temat wyznaczał tu środki wyrazu artystycznego. W wiele lat po wojnie, w ankiecie *Nowej Kultury: Pisarze wobec dziesięciolecia*, Zofia Nałkowska tak pisała o genezie *Medalionów*:

„Na zasadzie mych wieloletnich doświadczeń utrzymuję z uporem, że właśnie temat — nie narzucony przez zamówienie ani zalecany przez krytykę — determinuje środki wyrazu. Pracując zaraz po wojnie w Komisji Badania Zbrodni robiłam to nie dlatego, by znaleźć materiał do nowej książki. A pisząc następnie *Medaliony* nie myślałam wcale, że robię to inną techniką, w innym trybie literackim, niż książki dawniejsze. Sam temat — tak trudny do objęcia myślą, tak uczuciowo nie do wytrzymania — sprawił, że użyłam tych realistycznych środków wyrazu. Nie z góry powzięty zamiar ani mocne postanowienie.”

Nowa Kultura 1954, nr 2.

Na podstawie omówionego materiału spróbujmy odpowiedzieć na następujące pytania:

*Jaka była droga pisarska Zofii Nałkowskiej? Jak można by scharakteryzować pierwszy, młodzieńczy okres jej twórczości? Czy pierwsze wielkie doświadczenie społeczne, rewolucja 1905 roku, zmieniło w sposób zasadniczy jej estetyzujące spojrzenie na świat? Czym były dla Nałkowskiej przeżycia pierwszej wojny światowej, jaki rodzaj problematyki, jaki krąg ludzi wszedł odtąd do jej twórczości? W jakim stopniu zmiana typu bohatera i rodzaju problematyki wpłynęła również na zmianę stylu, kompozycji, obrazu artystycznego? Co na temat kierunku rozwoju pisarskiego mówiła i pisała sama autorka? Jak wypowiadali się krytycy? W jakich utworach Nałkowskiej z okresu dwudziestolecia międzywojennego widzimy te przemiany pisarki, które prowadziły do „Medalionów”?*

*Medaliony to szczyt długiej drogi pisarskiej. Doświadczenia drugiej wojny światowej, ogrom powszechnych cierpień, groza rzeczywistości masowej zagłady — wymagały od pisarza zupełnie innych środków wyrazu artystycznego niż te, którymi Nałkowska posługiwała się w swych wcześniejszych utworach.*





Прикарпатський університет  
ім. Василя Стефаника

БІБЛІОТЕКА

ИНВ. № 620117

## II. WIEDZA O EPOCE W „MEDALIONACH”

*Medaliony* składają się z ośmiu króciutkich opowiadań. Cała książeczka ma zaledwie 67 stron. A przecież właśnie ta niewielka książka błyszczy najjaśniej wśród wielu tomów powieści, nowel, pamiętników, reportaży, wspomnień o okupacji, jakich mnóstwo pojawiło się po wojnie. To ten niewielki zbiór opowiadań tłumaczony był już na wiele języków świata: chorwacki, czeski, esperanto, niemiecki, portugalski, rumuński, włoski.

Nałkowska w *Medalionach* ograniczyła liczbę faktów i dowiodła, że nie długie, szczegółowe opisy, nie ilość faktów, nie ich drobiazgowość, wierne aż do najdrobniejszych szczegółów wyliczanie oddaje najpełniej prawdę o rzeczywistości. Z ogromnego materiału, trudnego do objęcia myślą i uczuciem, niemożliwego do pełnego ogarnięcia przez najgrubsze tomy, Nałkowska świadomie wybrała tylko kilka charakterystycznych fragmentów. Zrezygnowała z ilości faktów na rzecz jak najsurowszej ich selekcji.

Wiemy doskonale, jak różne są sposoby przedstawiania prawdy o epoce w literaturze. Przypomnijmy sobie dla przykładu choćby tylko *Lalkę* Bolesława Prusa. Pamiętamy, jak bogata była tam panorama środowisk, postaci, problemów ukazujących konflikty społeczne, polityczne, obyczajowe kilku dziesiątków lat XIX wieku. Jak obszerne i wyczerpujące były opisy sytuacji, osób, ówczesnych ubiorów, mieszkań, sklepów, ulic. Prawda o epoce była wyrażana w najrozmaitszy sposób: od centralnych konfliktów po szczegóły mody damskiej. Wielka dziewiętnastowieczna powieść realistyczna, jaką była *Lalka*,

...wywała — dokładnie, spokojnie, precyzyjnie świat, który naprawdę był pełen sprzeczności, lecz trwał. Nie był to świat nawiedzony przez kataklizm. Można było badać troskliwie jego liczne schorzenia, można było przewidywać poważne zmiany, toteż powieść dziewiętnastowieczna pełna była analiz, sądów, interpretacji.

Przypomnijmy sobie *Nad Niemnem*. Jaka była tam zasadnicza problematyka utworu, sposoby przedstawiania różnych środowisk, ludzi, konfliktów między nimi i sposobu ich bycia?

W *Medalionach* mamy do czynienia z zupełnie odmiennym rodzajem prozy. Wiedza o epoce przekazywana jest nam w zupełnie inny sposób. Na czym to polega? Pozornie wiele zdań Nałkowskiej nie różni się bardzo od dobrze nam znanej dziewiętnastowiecznej realistycznej powieści. Pierwsza strona *Medalionów*, opowiadanie zatytułowane *Profesor Spanner*, rozpoczyna się opisem do złudzenia przypominającym dawne, spokojne książki, mówiące o spokojnym świecie:

„Tego rana byliśmy tam po raz drugi. Dzień był pogodny, majowy, chłodnawy. Wiatr od morza szedł rześki, coś sprzed lat przypominał. Za drzewami szerokiej, wyasfaltowanej alei stał mur ogrodzenia, za nim ciągnął się rozległy dziedziniec. Wiedzieliśmy już, co przyjdzie nam zobaczyć.

Tym razem towarzyszyło nam dwóch starszych panów. Ci przyszli w charakterze „kolegów” Spannera — obaj profesorowie, obaj lekarze i uczeni. Jeden wysoki, siwy, o twarzy szczupłej i szlachetnej, drugi również duży, ale przy tym tęgi i ciężki. Jego pełna twarz wyrażała dobroduszość i jakby zatroskanie.

Ubrani byli dość podobnie i nie po naszemu, raczej prowincjonalnie — w czarne, długie wiosenne palta z dobrej wełny. Na głowach mieli miękkie, również czarne kapelusze.”

*Profesor Spanner*

Oto opis właściwie tradycyjny. Oto zdania mówiące o pogodzie, o dwóch starszych panach, o ich wyglądzie, nawet o ich ubraniu i o dobrej wełnie. A więc początek taki, jak gdyby miał to być wstęp do długiej powieści, pełnej szczegółowych obserwacji, rozlewnej, dobrze nam znanej. Ale nagle w ten spokojny, informacyjny tok narracji włączone zostają zdania — równie informacyjne, rzeczowe, beznamienne — które burzą całkowicie złudzenia spokoju. Po tym tradycyjnym opisie, po informacjach o stanie pogody i o sylwetkach dwóch starszych panów — padają zdania pełne grozy:

„Naprzód zeszedliśmy do rozległej, ciemnej piwnicy. W pochyłym świetle, idącym od dalekich, wysoko umieszczonych okien, umarli leżeli jak wczoraj. Ich ciała, nagie, białokremowe, młode, podobne do twardych rzeźb, były w doskonałym stanie, mimo że czekały tu już od szeregu miesięcy na chwilę, w której wreszcie przestaną być potrzebne.

Leżeli jak w sarkofagach, w cementowych, długich basenach, z uniesionymi pokrywami — wzdłuż, jedni na drugich. Mieli ręce opuszczone wzdłuż ciała, nie złożone na piersiach według pogrzebowego rytuału. A głowy odcięte od torsów tak równo, jakby byli z kamienia.”

*Profesor Spanner*

Czy spokojny, beznamienny opis przyrody na początku opowiadania nasuwa myśl o tragicznych sprawach okupacji? Co osiąga autorka przechodząc od tego spokojnego opisu do obrazu zezwierzczenia hitlerowskiego?

Ów początek, stwarzający złudzenie tradycyjnego, banalnego opisu, jest środkiem artystycznym, wywołującym w nas, poprzez zaskoczenie, tym mocniejszą reakcję, tym większe przeżenie. W *Medalionach* jest to świadoma metoda postępowania artystycznego, oddziaływanie na czytelnika za pomocą wyraźnych, jaskrawych kontrastów.

Zofia Nałkowska miała okazję poznać prawdę o okresie wojny w sposób dokładny i jaskrawy. Po pierwsze — sama przeżyła sześć lat wojennych w okupowanej przez hitlerowców Warszawie. Po drugie — po wojnie brała udział w pracach Komisji Badania Zbrodni Niemieckich, uczestniczyła w przewodach sądowych, jeździła na liczne wizje lokalne miejsc zbrodni. Po wyzwoleniu początkowo mieszkała w Łodzi, skąd bardzo często wyjeżdżała. Oto co mówiła o tym okresie sama autorka:

„Moje życie w Łodzi było bardzo pracowite, a ponadto pocięte w strzępki przez ustawiczne wyjazdy. To z Łodzi wyjeżdżam już po wojnie do Paryża, do Moskwy, do Belgradu, dwukrotnie do Czechosłowacji, a poza tym parę razy na miesiąc do Warszawy. Na początku też fruwałam raz po raz samolotem do Krakowa i nawet do Gdańska (...)

Moje częste jazdy, właściwie wówczas jeszcze loty, do Krakowa i Gdańska wywołane były udziałem w pracach Głównej Komisji Badania Zbrodni Niemieckich. Ze wstrząsających przeżyć ówczesnych pozostała mi skromna książeczka, zatytułowana *Medaliony*, dająca wyraz zdumieniu, że to ludzie ludziom zgotowali ten los.”

Zofia Nałkowska. *Wywiad*. W tomie *Pisma wybrane* 1956, t. 2, str. 769—770.

Owa „skromna książeczka” związana była z konkretną pracą autorki i Nałkowska zachowała w niej cechy reportażu, cechy dokumentu, sprawozdania z realnych, rzeczywistych faktów. Tę książkę pisała kobieta, przed którą, z racji jej funkcji społecznej, ujawniano systematycznie, konsekwentnie, rzeczowo fakty, które miały miejsce w niedawnej przeszłości, pokazywano jej ślady zbrodni, przedstawiano metody zbrodni, wskazywano zbrodniarzy. W *Medalionach* jest wiele

z tej wymowy dokumentów, surowej wymowy faktów. Chwilami proza ta przypomina reportaż, sprawozdanie z procesu sądowego, wykaz suchych informacji. Oto beznamiętne wyliczenie miejsc zbrodni z podaniem przybliżonych liczb ofiar:

„Uduszono i spalono te nieprzebrane masy ludzkie w trybie najstaranniej przemyślanej, zracjonalizowanej, sprawnej i udoskonalonej organizacji. Nie wyrzekano się przy tym sposobów bardziej dowolnych, amatorskich, odpowiadających upodobaniom indywidualnym.

Nie dziesiątki tysięcy i nie setki tysięcy, ale miliony istnień człowieczych uległy przeróbce na surowiec i towar w polskich obozach śmierci. Oprócz szeroko znanych miejscowości, jak Majdanek, Oświęcim, Brzezinka, Treblinka, raz po raz odkrywamy nowe, mniej głośnie.

Ukryte pośród lasów i zielonych wzgórz, nieraz z dala od torów kolejowych, pozwalały na rozwinięcie systemów jeszcze bardziej uproszczonych i oszczędnych.

Tak znaleziono całe złoża umarłych, zagrzebane w Tuszyńku i Włóczynie pod Łodzią.

Tak wystarczył jeden stary pałac w Chełmnie, położony na wzgórzu, z przepięknym widokiem na rozkołysany trawami i zbożami krajobraz, jeden na pół zrujnowany spichrz, jedna w pobliżu rozległa, ściśle oparowana parcela młodego sosnowego lasu, by osiągnąć cyfrę ofiar sięgającą miliona.”

*Dorośli i dzieci w Oświęcimiu*

To jeden ze sposobów przekazywania przez Nałkowską wiedzy o epoce. Wiedzy bezpośredniej, mającej niemal charakter statystycznej notatki sporządzonej dla celów naukowych. Nie trzeba doszukiwać się jej tu w konstrukcji losów bohaterów, w wymowie ich skomplikowanych postaw, w gąszczu sprzecznych ze sobą racji różnych stron. Gdy była mowa o pierwszej wojnie światowej, młoda Nałkowska prezentowała całą kolekcję różnych, często wykluczających się sądów na ten

temat, oddawała głos różnym bohaterom. Charakterystyczne, że w jej książkach o doświadczeniach pierwszej wojny mowa była nie tyle o faktach, ile o samych interpretacjach faktów. Fakty zaś pozostawały dość nieokreślone, niesprecyzowane, mgliste. W *Medalionach* natomiast prezentacja faktów odznacza się precyzją niemal naukową. I to jakich faktów!

Skoro wymienia się metody zbrodni dokonywanych na milionach ludzi, skoro opisuje się techniczne sposoby palenia ludzi, wspomina się o przemyśle, dla którego surowcem było ciało ludzkie — każdy z tych faktów posiada wymowę tak wielką i tak oczywistą, że nie sposób przyjąć, iż można by podać kilka ich interpretacji. Oczywiście, można się zastanawiać nad przyczynami społecznymi, politycznymi, ekonomicznymi, które doprowadziły do powstania takiej sytuacji w Europie. Problematyka z tym związana jest tak szeroka i różnorodna, że długo jeszcze historycy, socjologowie, politycy, ekonomiści, prawnicy będą się biedzić nad pełnym wyjaśnieniem tych spraw. Książka Nałkowskiej, którą pisała bezpośrednio po wojnie, w latach 1945—1946, nie miała ambicji wyjaśniania, interpretowania tego kataklizmu, jakim dla wielu narodów była okupacja hitlerowska, nie zajmowała się analizą skomplikowanych przyczyn, które spowodowały powstanie niemal w środku Europy w wieku XX wielkich pieców, w których płonęły ciała mordowanych masowo ludzi. Chciała ona tylko dać świadectwo tym czasom, ukazać rozmiary zbrodni i rozmiary ludzkiego cierpienia.

W jednej z najlepszych recenzji, jakie ukazały się o *Medalionach*, Kazimierz Brandys bardzo ciekawie starał się wytłumaczyć, na czym polega ów szczególny rodzaj wiedzy o epoce, jaki przynosi nam ta książka. Za punkt wyjścia Brandys obrał sobie pytanie: jak wyglądają ludzie, których przedstawia Nałkowska w *Medalionach*? Jak przeprowadzona jest charakterystyka? Czy tak samo, jak charakteryzowała autorka swych bohaterów w powieściach międzywojennego dwudziestolecia? Nie. A więc na czym polega różnica? Dla jakich powodów autorka *Granicy* zrezygnowała ze swych

wypróbowanych, przez wiele lat doskonalonych sposobów analizy psychologicznej? Czemu właśnie w *Medalionach* musiała użyć zupełnie innych sposobów charakterystyki? Na czym te sposoby polegały i do jakich wniosków ogólnych prowadziły? Jaki sąd o wydarzeniach wyłania się pośrednio z portretów ludzi, o których mowa w tych opowiadaniach? Spróbujcie najpierw odpowiedzieć sobie sami na te pytania, a potem porównajcie wasze sądy z ciekawymi wywodami Brandysa:

„Nikt dotąd nie opisał Niemców tak, jak to uczyniła Nałkowska w *Medalionach*. Nie spotkamy tam niebieskookich cherubinów z panięską cerą i z kańczugiem w ręku, jasnowłosych esmanów z twarzami pięknych diabłów. Maniera okupacyjnej prozy przedstawiająca hitleryzm jako rodzaj skrzyżowania Walhalli z piekłem, została nam oszczędzona (...)

Niemcy w książce Nałkowskiej należą raczej do dziedziny rzeczy niż zjawisk istotnie ludzkich. Opisywani są tą samą techniką rejestracji szczegółów, barwy, wyglądu. Zapewne ci dobroduszni starsi panowie kryją w sobie straszliwe zagadki. Ale aby zbliżyć się do nich, nie ma, zdawałoby się, innej drogi niż obserwacja. Gest, głos, uśmiech, spojrzenie, intonacja — czy może to dać nam empiryczną odpowiedź na pytanie, jak stało się, że człowiek wytapiał na mydło tłuszcz z ciała innego człowieka? Człowiek tak podobny zewnętrznie do innych ludzi, jak pałac w Chełmnie zamieniony na katownię podobny był do innych pałaców. Oczywiście psychologia człowieka nie da tu odpowiedzi na to pytanie, jak nie da jej architektura pałacu. Autorka dobrze zdaje sobie z tego sprawę.

Opis niemieckich świadków, ich zachowania się, ich zeznań spełnia tu więc rolę tę samą, co rejestracja urządzeń w systemie niszczenia; co bunkier, kocioł lub retorta. Jest to dalszy ciąg procesu inwentaryzacji — człowiek jest częścią aparatu. Pytanie, dla czego tak





**była, nie jest postawione. Sprawa ogranicza się do tego, jak było (...)**

**Autorka Niedobrej miłości i Granicy, odkrywczynie rozległych obszarów psychologii ludzkiej staje w Medalionach przed człowiekiem bezradna, pojmując jak gdyby z góry, że zagadek zawartych w tym świecie psychologią jednostki wytłumaczyć się nie da. Jest to pierwsza książka Nałkowskiej, w której człowiek nie jest penetrowany przez pisarkę, lecz tylko opisany — jak mur, pod którym się ginie, lub narzędzie śmierci. Włączony do świata realiów spełnia tam jedno z zadań w kompozycji ponadindywidualnego dramatu, wobec którego autorka uznaje bezsilność swej dotychczasowej metody.**

Oczywiście — człowiek niemiecki. Bo w *Medalionach* ukazani są i inni, ci, których technika niszczenia nie dosięgła, którzy się jej wymknęli — Polacy, ocaleni z więzień i obozów. Ale ci przedstawieni są w najprostszych rysach psychologii ludzkiej, jak gdyby został już z góry założony pewnik, że to, co o sobie powiedzą, nie wytłumaczy nic z tego, co się działo. Jedni mówią, że się bali, drudzy, że cierpieli, trzeci, że byli zmęczeni i głodni, inni wreszcie, że chcieli po prostu żyć. Wszyscy są równie bezradni wobec tego, co było, jak ten, co patrzy na nich i notuje ich słowa. Mają tę wyższość, że widzieli, ale żadnych z tego wniosków nie potrafią wysnuć; żadnym również świadectwem nie są ich słowa, wygląd, czy gesty. Opisują fakty. Ale ani z faktów, ani z uczuć nie wynika nic, co by pomogło zrozumieć. Nic, co ułatwiłoby odpowiedź na pytanie: dlaczego tak było? Wszystko zamyka się nadal w odpowiedzi na pytanie pierwsze: jak było? (...)

Zważywszy dotychczasową twórczość Zofii Nałkowskiej, ów gest wyrzeczenia przed penetracją psychologiczną człowieka wojny i okupacji wydaje się tym bar-

dziej zaszczytny. Twórczyni powieści *psychologicznych*, ukazujących człowieka w jego rozległym, *skomplikowanym* wymiarze wewnętrznym, rezygnuje w swym  *pierwszym* powojennym tomie z dziedziny tak sobie *podległej* i opanowanej z tak niezwykłym kunsztem — na rzecz uznania sił ponadindywidualnych, które rządzą psychologią ludzką. Siłom tym przyporządkowała świat rzeczy i ludzi w *Medalionach*, świat — nie rozsądzony, lecz opisany gruntownie i przejmująco w kilku statycznych obrazach. Siły te pozostają jednak anonimowe. Nie próbuje autorka ich nazwać. Obrazy są potężne: trwają jak odłamy starych kamiennych rzeźb, ocalałe z kataklizmu. Z kataklizmu nieodgadnionego.”

Kazimierz Brandys „*Medaliony*“ Zofii Nałkowskiej. *Kuźnica* 1947, nr 4.

Kazimierz Brandys nie był jedynym krytykiem, który zwracał uwagę na fakt, iż autorka *Medalionów* pomija milczeniem dramatyczne pytanie „dlaczego tak było?”. Wielokrotnie cytowano te znaczące zdania z ostatniego opowiadania tomiku:

„Jeżeli objąć myślą ogrom przyspieszonej śmierci, jakiej miejscem — niezależnie od działań wojennych — stały się tereny Polski, to obok zgrozy najsilniejszym uczuciem, jakiego doświadczamy, jest zdziwienie.”

*Dorośli i dzieci w Oświęcimiu*

Kazimierz Wyka w swej recenzji *Medalionów* tak interpretował te zdania:

„Takie zdziwienie udało się Nałkowskiej przechować przez wszystkie stroniczki jej zbioru. Jest to zdziwienie człowieka, który nade wszystko nie może pojąć różnic między minionego szaleństwa i tym właśnie wyraża protest absolutny, że z szaleństwem nie wchodzi w żaden kon-

takt, nawet w kontakt dokładniejszego opisu, wyjaśnienia, szukania powodów. Bo ilekroć mówimy o pewnym zjawisku, że nie mieści się w jakiegokolwiek wyobraźni i pojęciu, odbieramy mu poniekąd prawo istnienia."

Kazimierz Wyka *Nowe dzieło Natkowskiej. Odrodzenie 1947, nr 3.*

Takie były głosy krytyków, którzy oceniali *Medaliony* bezpośrednio po ich ukazaniu się. Już wtedy dostrzegli oni brak jakiegokolwiek prób szukania odpowiedzi na pytanie, co było przyczyną tego strasznego kataklizmu, który potrafili spowodować ludzie. Dziś, po piętnastu latach, to pytanie narzuca się nam, być może, z jeszcze większą siłą. Dla pokolenia, które czyta *Medaliony* jako obowiązującą lekturę szkolną, czasy, które ta książka opisuje, są już właściwie historią. O tym, jakie były przyczyny, jakie były warunki umożliwiające zbrodniczą działalność faszystów, dowiadujemy się z podręczników. *Medaliony* nie zawierają tego rodzaju wiedzy. W tej książce nie ma wyjaśnień, tłumaczeń, interpretacji. Ale zostało w niej zamknięte ludzkie cierpienie, o którym milczą podręczniki i tomy analizujące sytuację i przyczyny drugiej wojny światowej. Została w niej przekazana groza tych lat, przerażenie, bunt, pragnienie życia milionów ludzi skazanych przez hitleryzm na śmierć. Natkowska często podaje fakty tak, jak podaje je notatka w gazecie, informacja w podręczniku. Z jej informacji jesteśmy w stanie odtworzyć przerażający obraz zbrodni. Fakty w *Medalionach* mają charakter i wartość dokumentów, przekazują nam psychiczną atmosferę lat okupacji, uzmysławiają ciężar tych doświadczeń przekraczających wytrzymałość ludzką. Tym, dla których wojna i okupacja są tylko historią — *Medaliony* przynoszą wiedzę bezcenną i niczym nie zastąpioną: wiedzę o przeżyciach ludzi zniszczonych przez „czasy pogardy”, o wielkiej grozie tych lat.

A teraz zastanówmy się nad kilkoma pytaniami, które pomogą nam zebrać omówiony materiał:

Czym różni się opis rzeczywistości „Medalionów” od opisów rzeczywistości tradycyjnych powieści realistycznych, na przykład „Lalki” Bolesława Prusa? Czy Nałkowska podaje podobną ilość faktów, czy też przeprowadza bardzo ścisłą ich selekcję? Czy gromadzi najdrobniejsze obserwacje? Czy znajdziemy w „Medalionach” długie, wyczerpujące analizy psychologiczne lub opisy sytuacji? Czy wiedza o epoce zawarta w „Medalionach” jest wiedzą analizującą skomplikowane przyczyny i genezę faktów, o których mowa? Czy Nałkowska starała się wyjaśniać, interpretować sytuację, która doprowadziła do zbrodni faszystowskich? Co więc skłoniło autorkę do napisania „Medalionów”? Czy Nałkowska powstrzymała się od jakiegokolwiek sądu, od moralnej oceny opisywanych faktów i czy zwalnia od tej oceny czytelnika? Jaka jest moralna reakcja czytelnika?

### III. „OSKARŻAM” ZOFII NAŁKOWSKIEJ

Czy brak odautorskiego komentarza interpretacyjnego w *Medalionach*, unikanie przez pisarkę bezpośrednich sądów, znaczy, że sąd ten nie jest zawarty w tej książce? W jaki sposób autorka zdołała wzbudzić w czytelniku najwyższe oburzenie, najmocniejszy protest — nie używając żadnych mocnych słów, wykrzykników, żadnych zwrotów potępiających, żadnych zdań pełnych emocji?

Przypomnijmy sobie opowiadanie *Profesor Spanner*. Sucho i lakonicznie podane jest tu sprawozdanie z przesłuchania młodego chłopca, którego Spanner zatrudnił jako preparatora trupów w swym przedsiębiorstwie zajmującym się produkcją mydła z tłuszczu ludzkiego. Wszystkie odpowiedzi młodego człowieka są rzeczowe i zupełnie pozbawione jakiegokolwiek zabarwienia emocjonalnego. Chłopiec opowiada o sposobach produkcji, o recepturze, o trudnościach technicznych tak, jakby opisywał normalny proces produkcyjny, jakby chodziło o sprawy zupełnie naturalne. Nie jest przerażony, nie jest ogarnięty zgrozą, aż do końca przesłuchania świadomość jego pozostaje w kręgu spraw, które ludzie tacy, jak doktor Spanner kazali mu uznać za naturalne. Oto słowa, jakie świadek przerażających eksperymentów profesora Spannera wygłasza na zakończenie przesłuchania:

„Każdy się bał tym mydłem myć na początku... Obrzydzenie było do tego mydła. Zapach miało niedobry. Profesor Spanner bardzo się starał, żeby ten zapach

ustał. On pisał do chemicznych zakładów, żeby przysłali olejki. Ale zawsze czuć było, że to nie takie mydło.

— Owszem, mówiłem w domu... Z początku nawet jeden kolega widział: miałem dreszcz, że można się tym myć. W domu mama też się obrzydzała. Ale się dobrze mydliło, więc go używała do prania. Ja się przyzwyczailem, bo było dobre...

Na jego chudej, wybladłej twarzy pojawia się wyrozumiały uśmiech.

— W Niemczech, można powiedzieć, ludzie umieją coś zrobić — z niczego.”

*Profesor Spinner*

Nie wiem, jakie słowo oskarżenia mogłoby być mocniejsze od tego fragmentu pozornie pozbawionego zupełnie emocjonalnych treści. Ale przecież tylko pozornie. W kilku zdaniach zawarta tu została przerażająca prawda o epoce. Jej pierwszą warstwą, podaną najbardziej bezpośrednio, są wiadomości o tym, iż podczas drugiej wojny światowej uczeni niemieccy po wielu eksperymentach osiągnęli umiejętność wytapiania mydła z tłuszczu ludzkiego. Ludzie myli się mydłem z ludzi — oto rzeczowa informacja, od której czytelnikowi zapiera oddech ze zgrozy, która działa mocniej niż jakiegokolwiek wyrafinowane opisy. Wymowny jest fakt, że informację tę słyszymy z ust chłopca, którego nie sposób uznać za zbrodniarza, a którego faszyci nauczyli obojętności dla zbrodni, traktowania jej jako czegoś zupełnie naturalnego, ba! niezauważania jej! Przed sądem stoi zabiedzony, bezradny chłopiec mający za sobą ciężkie dzieciństwo, bity przez los, chłopiec, który nie zdążył sobie jeszcze wyrobić własnego spojrzenia na świat, gdy kazano mu patrzeć na preparowanie setek trupów, na produkcję, której surowcem było ciało ludzkie. Chłopiec ten z całą nieświadomością własnego okrucieństwa mówi o rzeczywistości faszystowskich kaźni jako o rzeczywistości normalnej, zrozumiałej, o rzeczywistości, która była jego codziennym zajęciem. Pracując tam, zarabiał na

chleb! Robił, co mu kazano i nie odczuwał grozy sytuacji! Początkowo miał dreszcze obrzydzenia, gdy przychodziło myć się mydłem spreparowanym z ludzi, ale i to minęło.

Oto w jaki sposób ukazała Nałkowska jedną z najbardziej przejmujących prawd o okupacji: zniszczenie przez faszyzm psychiki człowieka, zabicie jego wrażliwości moralnej. Fakt, że normalnego, prostego człowieka, nie mającego nic wspólnego z samym mechanizmem zbrodni — doprowadzono do całkowitej obojętności na to, co się działo, że zabito w nim zdolność do wewnętrznego protestu, do przerażenia — to wstrząsające oskarżenie. Obok setek unicestwionych fizycznie ofiar Nałkowska postawiła tu człowieka, którego zniszczono wewnętrznie. Człowieka, który na procesie, mówiąc o produkcji mydła z ciał ludzkich, mógł powiedzieć zdumiewające, straszliwe słowa:

„W Niemczech, można powiedzieć, ludzie umieją coś zrobić — z niczego.”

Proszę zastanowić się nad treścią tego jednego krótkiego zdania. Coś, to znaczy mydło, artykuł w czasie okupacji wysoko ceniony i poszukiwany, jest tu przeciwstawione owemu niczemu, z czego jest fabrykowane, a tym niczym jest martwe ciało ludzkie! Oto skala wartości w pojęciach narzucanych temu chłopcu przez faszyzm: mydło jest czymś, ciało ludzkie — jest niczym. Długi opis psychologicznych przemian, jakie musiał przejść człowiek, by stało się dla niego możliwe wartościowanie tego rodzaju — zastąpiony tu został tym jednym zdaniem, które właściwie mówi wszystko.

Ukazanie zniszczeń, jakich okupacja faszystowska dokonała w psychice ludzi — jest jedną z największych wartości *Medalionów*. Jest to bowiem rodzaj wiedzy, której nie znajdziemy nigdzie, do której nie pomogą nam dotrzeć żadne uczone analizy, żadne dane statystyczne. Są to fakty, o których milczy historia, a o których najpełniej może mówić właśnie sztuka.





Nie sposób nie zauważyć, iż w analizowanym wyżej fragmencie sąd autorki, choć nigdzie nie wyrażony wprost — rysuje się przecież w sposób zupełnie wyraźny. Autorka w postaci owego młodego człowieka postawiła wstrząsającego świadka oskarżenia. W opowiadaniu tym mówi do nas ofiara, która nawet nie pojmuje, że jest ofiarą! Mówi człowiek wewnętrznie zniszczony, choć wydaje mu się, że właśnie szczęśliwie ocalał! Obok obrazów piwnic pełnych równo posegregowanych trupów, obok opisu ich ciał poćwiartowanych wedle potrzeb uczonego profesora Spannera postawiła Nałkowska tego chłopca, który żyje, ale który mówi słowa budzące może większe przerażenie niż owe obrazy pomordowanych. Autorka bowiem oskarża tu nie tylko o fizyczne morderstwa, ale i o zbrodnie dokonywane na psychice ludzkiej, o narzucenie faszystowskiej miary rzeczy, jej skali wartościowania. Jest to oskarżenie bardzo ciężkie.

Przykładów podobnych. można by z *Medalionów* wybrać wiele. Protest pisarki, jej sąd, jej przerażenie zawsze są tu obecne, choć autorka nie mówi o tym wprost. Nie używa nigdy wielkich słów, celowo mówi o drobiazgach, ale każdy drobiazg przytoczony — to pocisk wymierzony w zatrącenie człowieczeństwa, jaką niósł ze sobą faszyzm.

W jaki sposób udało się autorce uniknąć nadmiernego patosu?

„Ktoś pokazywał znaleziony strzęp pudełka od zapalek z greckim nadrukiem, inny wymyte przez deszcz papierki z cudzoziemskimi firmami aptek. Ktoś na miejscu dawnego krematorium znalazł dwie małe kosteczki ludzkie.”

*Człowiek jest mocny*

Opis całego stosu kości ludzkich byłby makabrą, ale wcale nie budziłby większej grozy, niż te wymienione na końcu, po innych informacjach, żałosne, odgrzebane „dwie małe kosteczki ludzkie”.

A oto przykład inny, słowa ocalonej więźniarki obozu koncentracyjnego:

„Ja miałam tylko jedno oko i zrobił mi się na tym oku taki jęczmień jak wrzód. No to byłam ślepa. Ale pracowałam, żadnego dnia nie opuściłam, po dwanaście godzin. Tydzień przez dzień, tydzień przez noc. I widzi pani, nie uwolniłam się, nie poszłam do doktora. Bałam się. Bo to była śmierć. Myślałam, że może przeżyje i tak, a może...”

Uśmiechnęła się nieśmiało i wstydliwie:  
— Widać znowu chciałam żyć.”

*Dwojra Zielona*

Widzimy, że Nałkowska nigdzie nie komentuje bezpośrednio wytrzymałości człowieka, która pomogła mu znieść nieprawdopodobne cierpienia. Nie wdaje się w żadne szczegółowe analizy zdumiewającego faktu, że ludzie potrafili przeżyć sytuacje zdawałoby się niemożliwe do przeżycia. Ale potrafi w kilku zdaniach prostej kobiety pokazać, czym było pragnienie życia. Nie dodaje do tych słów nic od siebie, a przecież wyczuwamy wyraźnie, ile w zwykłym opisie kryje się podziwu Nałkowskiej dla ogromnej wytrzymałości człowieka.

Komentarz autorki, choć wtopiony w akcję opowiadań, jest wyraźny. Oddając głos swym bohaterom, szeregując fakty, wprowadzając szczególny ton do ich opisu, przekazuje nam pisarka swój sąd o rzeczywistości. Czy w powieści tradycyjnej sąd autora jest łatwiej, czy trudniej odnaleźć? Kto w tej powieści tradycyjnej zastępował często autora? Komentarza Nałkowskiej należy szukać w sposobach przedstawienia sytuacji, w doborze faktów, w szczególnym ich uszeregowaniu, w wymowie świadomie przez nią zestawionych kontrastów. Była o tym szczegółowo mowa w cytowanych wyżej przykładach. Pokazują one, że w każdym opisie sytuacji, zestawieniu zdań można doszukać się głębokiej wymowy, można pełniej

zrozumieć to, co autorka miała tu do powiedzenia, można w nich odnaleźć świadomy zamiar artystyczny. Tylko taka wnikliwa, analizująca lektura jest w stanie odsłonić nam tę szeroką wiedzę o epoce, jaką autorka zdołała zawrzeć w swej niewielkiej książeczce.

Wszyscy krytycy piszący o *Medalionach* starali się wykazać, iż pozorna beznamiętność, suchość, powściągliwość tej książki zawiera jednak w sobie jak najgorętsze oskarżenie, żarliwy protest człowieka przeciwko grozie okupacji.

*Przytoczcie jakiś fragment, który waszym zdaniem przy całej powściągliwości i rzeczowości zawiera wstrząsające oskarżenie faszyzmu. Czy książka ta pogłębiła waszą wiedzę o epoce faszyzmu? Czy postawienie czytelnika wobec faktu ludobójstwa ma być tylko świadectwem czasu minionej grozy, czy też ma spowodować rozrachunek człowieka z własnym sumieniem?*

Na zakończenie tego rozdziału chciałabym poruszyć jeszcze jeden bardzo ważny problem, który dla analizy *Medalionów* ma zasadnicze znaczenie, odróżnia je bowiem od produkcji literackiej tego okresu w sposób wyraźny. Jest to problem zauważony przez krytykę i najwnikliwiej może wyłożony przez Kazimierza Wykę w jego omówieniu *Medalionów*. Zacytujmy najpierw ten fragment, a później postarajmy się znaleźć liczne dowody w książce:

„...osiąga Nałkowska wrażenie powszechności przedstawionych przez siebie wydarzeń. Wynik, jakiego nikomu z piszących o okupacji nie udało się osiągnąć w sposób tak prosty a mistrzowski.

Chodzi o to, że każde — z wyjątkiem Borowskiego — przedstawienie ostatecznych stopni grozy sprowadzić się musiało do wyboru jednej, dwóch postaci, do wejścia w ich osobowość przy pomocy narzędzi normalnej analizy psychologicznej. Los obozowy był losem milionów, obrazowany zaś bywa na losie jednostek, nieraz zbyt



wyodrębnionych, zbyt egotycznych nawet w doznaniu cierpienia, by stawały się typowe dla cierpień masowych.

Tymczasem cierpienia owe były najczęściej udziałem ludzi, nie umiejących nawet mówić o zaznanym okrucieństwie. Ludzi, których ciało pokaleczone głosi więcej niż język. Dopiero z trudem wydobywana opowieść Dwojry Zielonej, czy Michała P., dopiero szorstki tok i błędy gramatyczne gdańskiego więźnia, zeznającego o fabryce mydła profesora Spannera, nieumiejętnością swoją przystają nagle do masowego istnienia tej grozy. Oto udziałem takich ludzi była ona. Oto sprawcy i ofiary. Ich językiem opowiedziana groza przemawia tonem prawdy tak przejmującej i nie oglądzonej, jak podsłuchany szept spowiedzi."

Kazimierz Wyka. *Nowe dzieło Zofii Nałkowskiej. Odrodzenie* 1947, nr 3.

Wyka uchwycił tu jedną z najbardziej charakterystycznych cech *Medalionów*, podkreślając ich odmienność na tle ówczesnej prozy mówiącej o doświadczeniach okupacji. *Medaliony* są istotnie książką, w której autorce udało się — jak nikomu innemu w tym stopniu — przedstawić powszechność doświadczeń okupacyjnych. W *Medalionach* widzi się nie tylko cierpienia jednostek, ale i cierpienia milionów. W jaki sposób autorka zdołała tego dokonać?

*Komu autorka oddała głos w swej książce? Kto jest głównym narratorem i o czym opowiada? Czy Nałkowska zachowuje wiernie wyobrażenia o świecie prostego człowieka: jego autentyczny stosunek do cierpień, jakie przeszedł, styl jego wypowiedzi, składnię jego zdań, nieporadność jego wystąpienia?*

Oto fragment opowieści Dwojry Zielonej:

„Zabrali mnie do szpitala. W oku nic nie czułam, tylko mnie więcej bolało tutaj: krzyż i nogi. Od stłu-

czenia. To mówiłam: »Dajcie mnie noża«. Bo chciałam zrobić z sobą koniec. Już nie mogłam żyć. Oka nie miałam, nic nie miałam. Oko wypłynęło całe. Na uchu też miałam ranę. Mieli mnie prześwietlić. Ale samo się zagoiło.

Jak już resztę nas zabrali, to już się nie chowałam. I sama poszłam za naszymi do tego Majdanka.

Grosza nie mam, jedzenia nie mam, oka nie mam. Żydów nie ma — to co miałam robić sama na tym strychu? Kawalek chleba już też nie miałam. Jak mam umrzeć, to wolałam umrzeć razem z nimi, nie sama.”

*Dwojra Zielona*

Jak widać fragment ten zachowuje wiernie całą autentyczność opowiadania prostej kobiety. Autorka nie dodaje od siebie ani słowa komentarza, nie usiłuje opisywać psychiki bohaterki. Ale najprostsze sformułowania tej kobiety kreślą jej pełny portret psychiczny, pozwalają zrozumieć jej przeżycia i jej wewnętrzne przemiany. Nałkowska nie przeprowadza „swoimi słowami” żadnej analizy psychologicznej bohaterki, zestawia jednak jej wypowiedzi w taki sposób, że czytelnik jest w stanie pojąć cały dramatyzm jej losów. Zwróćcie uwagę na to, że nie jest to przecież bynajmniej postać statyczna, nie zmieniająca się. W kilkudziesięciu zaledwie nieporadnych zdaniach Dwojra Zielona odsłania swe najgłębsze wewnętrzne przemiany. Ranna, głodna, zaszczuta, załamana — pragnie już tylko śmierci, zdaje się jej, że życie nie ma dla niej wartości. Ale mimo wszystko będzie bronić swojego życia. Ta prosta kobieta okaże się bohaterką, która jest świadomą grozy tego, co się dzieje i która z całą świadomością chce przeżyć, by dać potem świadectwo tej grozie:

„Pani powiem: ja chciałam żyć. Nie wiem, bo nie miałam męża ani rodziny, ani nikogo, i chciałam żyć. Oka nie miałam, byłam głodna i chłodna — i chciałam

żyć. Dlaczego? To pani powiem: po to, żeby powiedzieć wszystko tak, jak pani teraz mówię. Niech świat o tym wie, co oni robili.”

*Dwojra Zielona*

A więc ta kobieta chce być świadkiem historii. Potrafi podnieść się z największych klęsk, z najbardziej beznadziejnego załamania, potrafi uwierzyć, że jej życie jest potrzebne. Portret Dwojry Zielonej jest portretem doskonałym, bogatym psychologicznie, opartym wyłącznie na narracji bohaterki, narracji oczyszczonej z wszelkich zbędnych szczegółów, krótkiej, wymownej. Portret ten zawiera w sobie zarazem uogólnienie losów milionów kobiet, które w okresie okupacji przeszły podobne doświadczenia. Jest portretem typowym. Nałkowska nie stara się tu wydobyć żadnych niezwykłych, niepowtarzalnych rysów tej postaci, nie notuje jej wrażeń szczegółowych, jej reakcji wyjątkowych. W ten właśnie sposób osiąga ów wielki skrót artystyczny, w którym jednostka jest w stanie wyrazić powszechność. Na kilku stronach jej krótkiego opowiadania mieszczą się tylko fakty najważniejsze, uczucia takie, jak strach, zmęczenie, ból, zniechęcenie, rezygnacja, chęć życia. Z tych podstawowych elementów zbudowana jest cała psychika Dwojry Zielonej, dlatego zapewne wydaje się nam tak posągowa, tak klasyczna i tak trwała, jak rzeźba, albo medalion, na którym wyryto jej rysy i uznano je za oblicze całej epoki.

Nie bez powodu Zofia Nałkowska dała taki właśnie tytuł: *Medaliony*. Istotnie, te utwory literackie bliskie są formom plastycznym, mają „rzeźbiony kształt medalionów”. Są jakby wykute z kamienia.

*W jaki sposób udaje się Nałkowskiej przedstawić w „Medalionach” p o w s z e c h n o ś ć doświadczeń okupacyjnych? Czy fakt, iż oddaje w swej książce głos prostym ludziom, że patrzymy na rzeczywistość okupacyjną ich oczami, poznamy ją poprzez ich doświadczenia — jest metodą właściwą? Czy*



portret psychologiczny jest tu portretem typowym, czy portretem indywidualistycznym? Przypomnijcie sobie te dwa rodzaje portretów w znanych wam utworach literackich. W jakim sensie słowo medaliony odpowiada owym prostym, klasycznym, niemal posągowym portretom?

Żeby w pełni zdać sobie sprawę, jak bardzo *Medaliony* różniły się od tego, co w okresie ich ukazania się i w latach następnych napisano w naszej prozie na temat doświadczeń okupacji — trzeba porównać książkę Nałkowskiej z ówczesną twórczością prozatorską. Dopiero to porównanie uprzytomni nam, jak wysoką i jak odmienną klasę artyzmu zaprezentowała Nałkowska w *Medalionach*.

#### IV. „MEDALIONY” NA TLE LITERATURY O OKUPACJI

Zakończenie drugiej wojny światowej przerwało sześcioletni okres milczenia polskich pisarzy, którzy pozostali w kraju. Jeśli nie liczyć drukowanych w prasie konspiracyjnej fragmentów i nielicznych, konspiracyjnie odbijanych tomików, przez szereg lat pisarze nie mieli możliwości wypowiedzania się w druku. Jakże to przy tym były czasy! Wydarzenia każdego niemal dnia przerastały swą intensywnością to, co w okresie pokoju przeżywało się w ciągu lat, najstraszliwsze doświadczenia stały się udziałem wszystkich. Człowiek stawiany był wobec problemów, których przed wybuchem wojny nie umiałby sobie nawet wyobrazić, musiał zajmować określoną postawę w sytuacjach, których nie był w stanie pojąć. Każdy dzień okupacji stawiał miliony ludzi wobec prób, którym nigdy nie zostałyby poddana ich moralność, ich wytrzymałość, ich odwaga, gdyby mogli przeżyć życie w czasie pokoju. Człowiek postawiony został twarzą w twarz wobec problemów zasadniczych i ostatecznych, takich jak śmierć, bohaterstwo, tchórzostwo, wierność, zdrada. Wszystkie pojęcia o świecie, o moralności, o stosunkach między ludźmi, o całym życiu — zostały poddane owej próbie. Dawne wyobrażenia, przekonania, miary wartości waliły się w gruzy. Wobec tak wielkiego historycznego kataklizmu pisarze tym bardziej czuli się odpowiedzialni za swą sztukę. Miała ona dać świadectwo tym czasom. Miała przekazać doświadczenia, które trudno zamknąć w słowa. Miała bronić wartości człowieczeństwa przeciwko potopowi zbrodni.

Po sześciu latach nieustannej grozy przemówiła sztuka. W latach 1945—1948 na rynku księgarskim pojawiło się mnóstwo książek mówiących o okupacji i o wojnie. Były to książki różnego rodzaju. Najogólniej można by podzielić ówczesną literaturę okupacyjną na dwa wielkie działy: na prozę dokumentalną, a więc na wspomnienia, reportaże, dzienniki oraz na prozę artystyczną, a więc na powieści, nowele, opowiadania.

Oba działy były bogate. Wśród książek dokumentalnych o charakterze pamiętnikarskim wymienić tu można dla przykładu jedną z najlepszych: *Dymy nad Birkenau* Seweryny Szmaglewskiej. Autorka była więźniarką kobiecego obozu w Brzezince. Jej książka, oparta na własnych doświadczeniach i przeżyciach, przynosi bogaty opis życia kobiet w obozie koncentracyjnym, opis ich cierpień, katorżniczej pracy, chorób, kar, bicia, śmierci. *Dymy nad Birkenau* to dokument zbrodni i dokument przeżyć ofiar. Nie wychodzą jednak prawie poza ramy dokumentu, poza ramy osobistych wspomnień. Nie jest to, oczywiście, żaden brak *Dymów nad Birkenau*. Książka ta bowiem miała zdecydowany charakter pamiętnikarsko-dokumentalny i jako taka jest książką doskonałą.

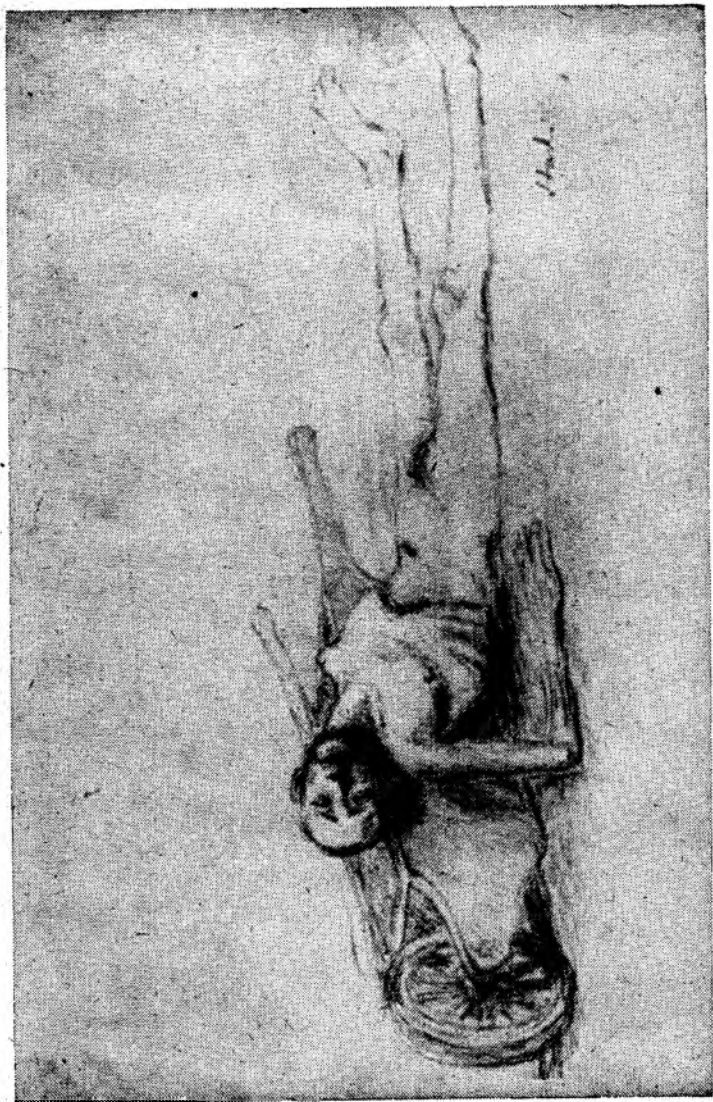
Wspominam o niej przy okazji *Medalionów* dlatego, iż proza Nałkowskiej miała wiele cech wspólnych z tego rodzaju literaturą dokumentacyjną. A przecież była od tej literatury w sposób zdecydowany odmienna. Na czym polegały podobieństwa? Z czego wynikały różnice? Postarajmy się odpowiedzieć sobie na te pytania.

Szmaglewska pisze w swej książce: „Zamierzam podać wyłącznie fakty bezpośrednio zaobserwowane albo przeżyte... Wszystko, cokolwiek tu podam, jestem w stanie udowodnić przed każdym trybunałem.” Oto główna cecha *Dymów nad Birkenau*: autentyczność faktów. W *Medalionach* Nałkowskiej rzecz ma się wszakże podobnie. Większość opowiadań oparta jest na autentycznych faktach, zebranych przez autorkę podczas jej prac w Komisji Badania Zbrodni Niemieckich. Na kartkach jej książki pojawiają się ludzie, których widziała,

z którymi rozmawiała, od których słyszała to, co opisuje. Kiedy jest mowa o przesłuchaniach świadków, o wizjach lokalnych — atmosfera *Medalionów* zbliża się niemal do reportażu. A przecież nigdy nie staje się po prostu reportażem, ani dziennikiem, ani stosem notatek o autentycznych faktach. Natomiast przy całym wykorzystaniu ich autentyzmu — staje się prozą artystyczną, świadomie, precyzyjnie zorganizowanym obrazem artystycznym.

Główną metodą artystyczną Nałkowskiej jest metoda skrótu. Zamknąć w kilkunastu zdaniach coś, o czym można by napisać dziesiątki stron — to niełatwe zadanie. Książka Szmaglewskiej opisuje rzeczywistość tak, jak zachowana ona została w bezpośrednim wspomnieniu, bez szczególnej selekcji faktów, a nawet z pewnym świadomym podawaniem wielu charakterystycznych szczegółów. Książka Nałkowskiej przeprowadza selekcję ścisłą, absolutną, niesłychanie surową. Spośród wielkiej ilości faktów wybiera tylko pewne z nich, odpowiednio je szereguje, ustanawia ich kolejność wcale nie według tego, jak narzucają się one pamięci — ale wedle tego, jaki ich układ będzie układem o najwyższej ekspresji, o największej zdolności wyrażenia istoty rzeczywistości. Grupowanie przez nią faktów nigdy nie dokonuje się przypadkowo czy spontanicznie lub po prostu tak, jak notuje je chaotyczna pamięć. Najbardziej rzeczowe informacje są zestawiane ze sobą w ten sposób, że wywołują w czytelniku wrażenie szoku, że go zaskakują, zdumiewają, wywołują przeżenie. Każde zdanie ma wyznaczone należne sobie miejsce, takie, by jego wymowa znaczyła jak najwięcej, by ono było zarazem i zwykłą informacją i wielkim uogólnieniem. Za każdym zdaniem *Medalionów*, suchym, surowym, rzeczowym — kryje się głęboka treść emocjonalna. Fakt, że czytelnik treść tę odczuwa, rozumie, głęboko przeżywa — jest właśnie sprawą artyzmu Nałkowskiej.

Szmaglewska opowiada szczegółowo o wybranych fragmentach rzeczywistości obozowej. O uczuciach, wrażeniach, sądach mówi wprost i takie jest prawo prozy dokumentalnej. U Nał-



kowskiej natomiast każdy szczegół służy uogólnieniu. Nieraz jeden przymiotnik kryje w sobie komentarz autorki, wyraża jej uczucia, jak na przykład w tym opisie ciała martwego „marynarza”:

„W jednym z tych sarkofagów leżał na stosie umarłych znany już »marynarz« bez głowy — młodzieniec wspaniały, wielki jak gladiator. Na jego piersi szerokiej wytatuowany był kontur statku. Poprzez zarysy dwóch kominów przechodził napis wiary daremnej: »Bóg z namik.«”

Profesor Spinner

„Wiara daremna” — w tym jednym przymiotniku zawarła Nałkowska całą gorycz zawiedzionych nadziei, zaufania, wiary, która nie była przecież w stanie odwrócić biegu wydarzeń ani osłabić rozmiarów straszliwych klęsk drugiej wojny światowej.

A więc *Medaliony* choć bliskie prozie dokumentalnej o czasach okupacji, choć mające z nią wiele wspólnego w podawaniu autentycznych faktów, powoływaniu się na autentyczne osoby — były jednakże zupełnie odmiennym rodzajem artystycznego obrazowania. Stanowiły najdoskonalszy przykład połączenia literatury, która chciała „dać świadectwo faktom” — ze świadomą, zorganizowaną koncepcją artystyczną. *Medaliony* były czymś więcej niż dokumentem — były literaturą piękną.

Wielka fala literatury dokumentalnej — to zaledwie jeden nurt książek o okupacji. Drugim nurtem były liczne powieści i opowiadania mówiące o czasach grozy. Z szerokiego tego nurtu wymieńmy tylko kilka najciekawszych pozycji: *Noc Jerzego Andrzejewskiego*, *Pożegnanie z Marią* Tadeusza Borowskiego, *Święta kulo* Jerzego Putramenta, *Szekspir* oraz *Ucieczka z Jasnej Polany* Adolfa Rudnickiego. Wszystkie te pozycje różniły się między sobą w sposób zasadniczy. Inne

było spojrzenie na rzeczywistość okupacyjną, inny styl pisania ich autorów, ale łączyła je wspólna cecha: **byli to książkowi** mówiące o tragicznych losach jednostek wystawionych na próbę charakteru, wytrzymałości i odwagi. Stanowiska pisarzy wobec tej problematyki były różne. Adolf Rudnicki dostrzegał w człowieku, nawet w najstraszliwszych warunkach, wciąż te same tęsknoty, potrzebę duchowej niezależności, pragnienie sprawiedliwości. Tadeusz Borowski natomiast w swych opowiadaniach obozowych pokazywał ludzi, których faszyzm zniszczył wewnętrznie, zdeprawował, rozbudził w nich najbardziej niskie instynkty. Postawa moralna człowieka nawet w obliczu śmierci, obrona wewnętrznej godności — to jedyny sposób walki bohaterów Andrzejewskiego zawsze i wszędzie. Okupacja jest u niego tylko tłem, na którym rozgrywa się wewnętrzny dramat człowieka, możliwy w najrozmaitszych czasach i sytuacjach.

Nałkowska pokazuje, jakie piętno wycisnęła okupacja na milionach ludzi poddanych jej straszliwym prawom. Czy więc *Medaliony*, ich problematyka, postawa bohaterów da się oderwać od rzeczywistości okupacyjnej? Czy jej studium człowieka da się oderwać od konkretnych sytuacji?

Przypomnijmy sobie opowiadanie *Przy torze kolejowym*. Młody człowiek stoi w gromadzie ludzi przyglądających się dość beznamiętnie rannej Żydówce, która usiłowała zbiec z transportu wiozącego ją do obozu koncentracyjnego. Kobieta ta ma złamaną nogę i nie jest zdolna do ucieczki, a więc nieodwołalnie skazana na śmierć — chodzi tylko o to, kiedy to się stanie i jak. Nikt z otaczających ją ludzi nie myśli o radykalnej formie pomocy, sytuację oceniają jako beznadziejną. Człowiekiem, który usiłuje — w minimalnym stopniu — pomóc skazanej, jest ów „frant małomiasteczkowy”, który na jej prośbę przynosi jej wódkę i papierosy. On jeden również stoi tam wytrwale. A kiedy dwaj policjanci nie mogą się zdecydować na zabicie kobiety — wyręcza ich właśnie ów młody człowiek.

„Ale dlaczego on do niej strzelił, to nie jest jasne — mówił opowiadający. — Tego nie mogę zrozumieć. Właśnie o nim można było myśleć, że mu jej żal...”

*Przy torze kolejowym*

Nie wiemy zupełnie nic o tym młodym człowieku. Ani kim był, ani jak wyglądał, ani nawet, co myślał. A przecież w tej postaci, tak niewyraźnej, naszkicowanej zaledwie kilkoma kreskami — tkwi głęboki problem psychologiczny i wnikliwy czytelnik może go sobie uświadomić. Ile w tej decyzji zabicia rannej kobiety było uczucia litości, współczucia? A ile było w tym znieczulenia na grozę pozbawienia człowieka życia — znieczulenia, które okupacja mogła już wyrobić w ludziach, nawet bez udziału ich świadomości? Czy ów strzał rewolwery był aktem litości — czy aktem okrucieństwa? Czy zafascynowanie widokiem kobiety skazanej nieuniknienie na śmierć łączyło się u młodego człowieka z jego własnym wewnętrznym cierpieniem, czy może było dla niego formą okrutnej satysfakcji, db jakiej nieraz zdolne są dzieci męczące zwierzęta? Czy wszystko, co robił ów chłopiec było więc wynikiem jego wielkiej wrażliwości, czy jego kompletnego znieczulenia? Jak rozpoznać w takich wypadkach reakcje ludzkie, jak oddzielić litość od bezwzględności, jak rozumieć pobudki takich czynów?

Oto jakie pytania narzucają się z wielką siłą po przeczytaniu tego krótkiego opowiadania. Oto jak bogate możliwości interpretacyjne sugeruje autorka, szkicując w kilku zdaniach portret człowieka, którego skomplikowanie jesteśmy w stanie pojąć, choć nie potrafimy dać odpowiedzi, która z możliwych interpretacji jest prawdziwa. Może żadna, a może dziwne połączenie wszystkich razem? Spróbujcie na to odpowiedzieć.

*Czym wyróżniała się książka Nałkowskiej na tle powojennej prozy polskiej mówiącej o czasach okupacji? Co łączyło „Medaliony”, a co je różniło od szerokiej fali tzw. literatury*



dokumentalnej? Czy Nałkowska, opierając się na faktach autentycznych, zamykała je w formach bezpośredniego, dokumentalnego opisu, czy też w formach obrazów artystycznych? Czy grupowanie przez nią faktów jest poddane tylko prawom pamięci lub dokumentu, czy też specyficznym prawom artystycznym? Na czym polega jej umiejętność skrótu artystycznego?

## V. ARTYZM MAŁEJ FORMY PROZATORSKIEJ

Przeczytajcie uważnie opowiadanie *Przy torze kolejowym* i spróbujcie odpowiedzieć na pytanie, kto w tym opowiadaniu jest głównym bohaterem? Oczywiście, powiecie, iż owa kobieta, która ranna i całkowicie bezradna oczekuje na śmierć. Będziecie mieli niewątpliwie rację, wokół tej postaci toczy się bowiem, krótka zresztą w czasie, akcja opowiadania. Czy rzeczywiście jedyną bohaterką opowiadania jest owa tragiczna postać? Czy w tej określonej sytuacji może ona działać? Czego dowiadujemy się o jej przeżyciach? Czy jej reakcje są w jakikolwiek sposób niezwykle, niewyjaśnione, trudne do zrozumienia? Kobieta, która wie, że musi umrzeć, chce już tylko skrócić czas męczącego oczekiwania. Jest zrezygnowana. Jest już właściwie po drugiej stronie życia. Autorka ani jednym słowem nie opisuje jej uczuć. Wyraża je tylko jej zachowanie.

Przeżycia tej kobiety nie są poddane analizie. Możemy się ich tylko domyślać. Prosi o wódkę i papierosy, a więc chce się odurzyć, nie chce myśleć. Uczucia te nie są opisane, czytelnik może je sobie odtworzyć tylko na podstawie pewnych szczegółów. Artyzm *Medalionów* polega między innymi właśnie na przemilczeniach. Nałkowska nigdzie prawie nie używa słów oznaczających konkretne stany uczuciowe. Nie pisze: kobieta, która wie, że ma umrzeć, boi się śmierci. Nie pisze: człowiek w obliczu śmierci jest samotny. Zamiast tych bezpośrednich stwierdzeń mamy w opowiadaniu taki fragment:

„Spróbowała napić się mleka, ale po chwili w zamysleniu odstawiła kubek na trawę. Przetaczał się ciężki,

wietrzny dzień przedwiosenny. Było chłodno. Za pustym polem stało parę domków, z drugiej strony kilka niedużych chudych sosen zamiatało gałęziami niebo. Las, do którego mieli uciec, zaczynał się dalej od toru, poza jej głową. To pustkowie było całym światem, który oglądała."

*Przy torze kolejowym*

Nie padają tu żadne wielkie słowa o strachu, o śmierci, o rozpacz, o samotności. Ale krajobraz opisany przez autorkę jest scenerią pełną grozy i przejmującego smutku. Widzimy kobietę oczekującą na śmierć, widzimy obłoki przepływające nad jej głową, wiemy, że było chłodno, niemal czujemy zapach owego „ciężkiego, wietrznego dnia przedwiosennego”, widzimy cały ubogi, smutny krajobraz: puste pole, kilka chudych sosen. Co sugeruje nam ten krajobraz? Jak rozumiecie słowa: „To pustkowie było całym światem, który oglądała”? Na czym polega tragizm tej kobiety, która w ostatnich chwilach swego życia widzi tylko to przerażające pustkowie, a która uciekała od śmierci do świata?

*Przypomnijmy sobie, jaka jest funkcja obrazu artystycznego np. u Żeromskiego, Reymonta? Czy więc pisarz o uczuciach swych bohaterów musi mówić wprost, czy też dla wyrażenia ich wystarczy nieraz opis rzeczywistości zewnętrznej albo opis jednego gestu człowieka? Czy wymowa krajobrazu otaczającego kobietę leżącą przy torze kolejowym sugeruje czytelnikowi samodzielne wnioski dotyczące przeżyć bohaterki? Jakie budzi w nim uczucie? A jakie uczucia budzą w czytelniku ludzie zgromadzeni wokół?*

*Przeczytajmy uważnie te fragmenty:*

„Gromada na zboczu nasypu ściągała uwagę. Wciąż ktoś nowy się przyłączał. Leżała pośród ludzi, ale nie liczyła na pomoc. Leżała jak zwierzę ranne na polowaniu, którego zapomniano dobić. Była pijana, drzemała.

Nieprzeparta była ta siła, która odgradzała ją od nich wszystkich pierścieniem przerażenia.”

„Do niej nie odezwał się nikt. To ona wypytywała, czy ci, co leżą pod lasem, nie żyją. Dowiedziała się, że nie żyją (...)

Nowi ludzie przystawali, wracający z roboty. Dawniejsi objaśniali tych nowych, co się stało. Mówili tak, jakby nie słyszała ich wcale, jakby jej już nie było.

— To jej mąż tam leży zabity — mówił kobiecie głos.”

*Przy torze kolejowym*

Ci ludzie otaczający ranną — to także „bohaterowie” opowiadania, chociaż stanowią bezimienną gromadę i tylko dwie osoby zostały bliżej scharakteryzowane: kobieta, która przyniosła dla rannej mleko i chleb oraz ów młody człowiek, liściowy i okrutny zarazem. O reszcie osób nie wiemy nic, kim są, ani jak wyglądają, a przecież wszyscy oni, jako grupa, stanowią całość, wyrażają jeden z najbardziej dramatycznych konfliktów moralnych czasów okupacji: konflikt pomiędzy poczuciem braterstwa, chęcią niesienia pomocy ofiarom faszyzmu, bronięcia życia człowieka — a zwykłym strachem, świadomością, iż grozi to śmiercią, pragnieniem ucieczki od odpowiedzialności. Na temat tego konfliktu, jednego z najbardziej centralnych konfliktów moralnych okupacji — napisano już i jeszcze napisze się tomy. Nałkowska ukazuje ten problem w drapieżnym skrócie. Zmieniająca się wciąż gromada ludzi, otaczających ranną kobietę, scharakteryzowana jest zaledwie kilkunastoma zdaniami. Ale w tych kilkunastu zdaniach zawarty został cały dramatyzm sytuacji, w której ludzie chcieliby pomóc bezbronnemu, wydanemu na śmierć człowiekowi — a strach przed straszlivymi konsekwencjami takiej pomocy paraliżuje ich najlepsze chęci. Wszyscy, nawet staruszka, która odważyła się przynieść rannej pożywienie — nie chcą dla obrony cudzego życia ryzykować życia własnego. Nałkowska pokazuje, iż w tych straszlivych cza-



sach najbardziej elementarne uczucia ludzkie poddane zostały próbom, z których nie zawsze wychodziły zwycięsko.

Zwróćcie uwagę na anonimowość gromady stojącej nad ranną kobietą. Nikt z gromady nie ma imienia ani nazwiska, o nikim nie wiemy, jak wygląda, ani czym się zajmuje, ani jakie są jego cechy charakterystyczne. Bezimienna grupa ludzi urasta tu niemal do symbolu wszystkich takich sytuacji i takich konfliktów, jakie zdarzyły się w tych tragicznych latach.

Czy tylko gromada jest w tym opowiadaniu anonimowa? Czy o kobiecie leżącej przy torze wiemy coś konkretnego? Czy znamy jej imię? Czy wiemy, ile ma lat? Czy o jej wyglądzie można powiedzieć coś ponad to, że jest Żydówką? Kobieta oczekująca na śmierć jest wcieleniem milionów ofiar. Reprezentuje cierpienia wszystkich, ma twarz Żydówek całego świata i z nimi dzieli swój los. Jest realna, konkretna, dowiadujemy się o jej ruchach, jej gestach, przez chwilę patrzymy na krajobraz i na ludzi jej oczami, a jednocześnie pozostaje na tyle anonimowa, że można w niej widzieć uosobienie losów milionów ofiar faszyzmu.

Czy możemy powiedzieć coś konkretnego nawet o najbardziej skomplikowanym psychologicznie portrecie młodego człowieka? — kim jest, co robi? Czy możemy odpowiedzieć na pytanie, czy jest on dobroczyńcą skazanej kobiety, czy też jej mordercą? Czy działał pod wpływem zainteresowania pełnego litości, czy też pełnego okrucieństwa? Wszystkie możliwości są tu zasugerowane, żadna nie jest udowodniona. Młody człowiek zamyka w sobie wiele wariantów możliwych reakcji. W tym znaczeniu jest również uosobieniem wszystkich.

Omawiane opowiadanie najwyraźniej ukazuje metody, jakimi osiąga Nałkowska wrażenie powszechności opisywanych przez siebie doświadczeń. Jest to cecha wyróżniająca *Medaliony* w sposób zdecydowany spośród wszystkich książek o okupacji, wydanych w owym okresie. Literatura dokumentalno-pamiętnikarska zachowywała przecież wyraźnie subiektywne spojrzenie narratora na opisywaną przez siebie

rzeczywistość — mówiła o faktach zamkniętych w kręgu określonej, autentycznej jednostki. Nałkowska w *Medalionach* prezentuje trudną sztukę pisania o doświadczeniach jednostek w taki sposób, by mieściły się w nich doświadczenia powszechne.

Na przykładzie opowiadania *Przy torze kolejowym* widzimy wyraźnie, w jaki sposób tworzy Nałkowska postaci swych bohaterów, jak opisuje ich przeżycia. Wiemy, że indywidualne losy podnosi do rangi losów ogólnych, że krótki opis wystarcza dla oddania atmosfery przeżyć wewnętrznych bohatera, że skomplikowane stany psychiczne może pisarz wyrazić poprzez opis jednego gestu. Uświadomienie sobie tych metod i sposobów pisarskich jest niezwykle ważne. Metoda pisarska Nałkowskiej, jej sposób obrazowania artystycznego, jej typ analizy psychologicznej, umiejętność wielkiego skrótu artystycznego, w którym zawiera się skondensowana wiedza o epoce, o ludziach, o życiu — wszystko to pozwala nam bowiem nie tylko rozumieć lepiej i głębiej *Medaliony*, ale jest bardzo charakterystyczne dla rozwoju wielkiej gałęzi prozy XX wieku.

*Medaliony* są przykładem mistrzowskiego opanowania małej formy prozatorskiej: krótkiego opowiadania. Każde opowiadanie liczy zaledwie kilka stron, a przecież zawiera bogatą problematykę, ostro zarysowane sytuacje, wnikliwe portrety psychologiczne. Przypomnijmy sobie, na czym polega ten niezwykle kunszt, umiejętność zamknięcia wielkich obszarów rzeczywistości w tak niewielu zdaniach? Omówiliśmy już sposób charakterystyki postaci, możliwość wyrażenia bogatych stanów wewnętrznych poprzez celowe zgrupowanie faktów, poprzez krótki opis, oddający atmosferę przeżyć. Spróbujmy teraz zastanowić się nad tym, w jaki sposób Nałkowska organizuje fabułę tych opowiadań. Jakimi metodami osiąga — przy tak ograniczonej ilości stron — różnorodność wydarzeń, bogactwo faktów? Spróbujmy odpowiedzieć sobie na następujące pytania: Czy autorka wprowadza do akcji tylko jednego bohatera, czy kilku? Czy łatwo nam powiedzieć, kto jest bohaterem poszczególnych opowiadań?

Przykład opowiadania *Przy torze kolejowym* świadczy, że taka odpowiedź nie jest łatwa. Wokół rannej kobiety koncentruje się wprawdzie cała akcja, ona jest centralną postacią. Ale postacią pierwszoplanową wydaje się być również ów młody człowiek, którego zachowanie wobec rannej Żydówki jest tak bardzo wymowne, pełne skomplikowanych problemów psychologicznych. Kobieta leżąca przy torze ukazuje wielką tragiczną prawdę okupacji: jest człowiekiem, który ginie, jest ofiarą faszyzmu. Portret młodego człowieka ukazuje również prawdę o czasach okupacji: jest to prawda o tym, jak sprzeczne uczucia powstawały w duszach ludzkich wobec straszliwego mechanizmu zbrodni, która stała się rzeczywistością dnia codziennego. Nałkowska odślania nam tu, jak różne reakcje w prostych ludziach, bynajmniej nie zbrodniarzach, budziła praktyka hitlerowców, jak czasy, w których przekreślono wszystkie wartości ludzkie, w sposób niemal niedostrzegalny zmieniały wrażliwość ludzi, czyniły ich obojętnymi, stwarzały pewną skorupę znieczulenia.

*Czy nie taką skorupę znieczulenia reprezentuje gromada ludzi przyglądająca się rannej Żydówce? Czy wszyscy reagują jednakowo? Na czym polegają różnice w tej wielości postaw? Jaką postawę reprezentuje ów chłopak, który najpierw przynosi rannej kobiecie wódkę i papierosy, a potem nie waha się strzelić do niej z rewolweru?*

W tym opowiadaniu, poprzez krótkie relacje o zachowaniu się ludzi, Nałkowska ukazała jedną z najtragiczniejszych prawd owych czasów, ukazała odbicie zbrodni faszystowskich w psychice prostych ludzi.

Fabuła tego opowiadania zamyka się w czasie kilku godzin. Pozornie nie jest zbyt bogata. Wiemy, iż Żydówka uciekła z transportu wiozącego ją do obozu. Czy autorka podaje dokładny opis tej ucieczki? Dlaczego Nałkowska zrezygnowała z dramatycznego opisu odrywania deski w wagonie, nie pokusiła się o oddanie przerażającego momentu, jaki musiała przeżyć kobieta, znalazłszy się pod huczącymi kołami pociągu,



gdy w każdej sekundzie groziła jej śmierć? **Groziło jej zrodzić** wiele rodzajów śmierci: koła pociągu i strzały **strażników**, którzy zauważyli ucieczkę. Opowiadanie mogłoby więc **zaczynać się** od wartkiej, dramatycznej akcji. Ale opowiadanie **tak się nie zaczyna**. Oto jego pierwsze zdanie:

„Należy do tych umarłych jeszcze jedna, ta młoda kobieta przy torze kolejowym, której ucieczka się nie udała.

Daje się poznać już dziś tylko w opowiadaniu człowieka, który to widział i który nie może tego zrozumieć. I żyje też już tylko w jego pamięci.”

*Przy torze kolejowym*

Ten początek jest charakterystyczny. Nie tylko dla tego opowiadania, ale i dla całych *Medalionów*. Trzeba bowiem podkreślić bardzo ważny fakt: *Medaliony* nie są książką mówiącą o okupacji w taki sposób, który stwarzałby fikcję aktualnie dziejącą się rzeczywistości.

*Przypomnijmy sobie innych autorów powieści czy nowel, którzy przedstawiają wypadki tak, jakby aktualnie toczyły się przed naszymi oczami. Jak postępuje Nalkowska?*

Obraz okupacji przedstawiony w *Medalionach* jest obrazem przekazywanym nam przez narratora. Jest to obraz nie bezpośredni, lecz uzyskiwany z pewnego dystansu. *Medaliony* mówią o faktach, które już się stały. Nie o faktach, które właśnie się dzieją. Oglądamy rzeczywistość już zamkniętą, minioną. Oglądamy ją ponadto poprzez czyjś opis, czyje wspomnienia. Niekiedy jest to po prostu opis narratora, którym jest sama autorka. Ale najczęściej narratorów jest aż dwóch: jednym z nich jest pisarka, drugim — człowiek, z którym ona rozmawia lub którego słucha. Czyimi oczami oglądana jest rzeczywistość w części pierwszej opowiadania *Professor Spanner*? Czyje spojrzenie na rzeczywistość autorka

relacjonuje w części drugiej? Mamy więc dwóch narratorów: młodego chłopca, który pracował w „fabryce” profesora Spannera, oraz samą autorkę. A jak jest w opowiadaniu *Przy torze kolejowym*? Autorka opowiada nam to, co z kolei opowiada jakiś zupełnie nieznan nam narrator, naoczny świadek wydarzenia. Jest to stała zasada konstrukcji fabularnej w *Medalionach*. Porównaj — z tego punktu widzenia — opowiadania inne: *Kobieta cementarna*, *Dwojra Zielona*, *Wiza*, *Człowiek jest mocny*.

W analizowanym tu przez nas szczegółowo opowiadaniu *Przy torze kolejowym* mamy więc również dwóch narratorów. Autorka opowiada nam o faktach usłyszanych od człowieka, który widział, ale o którym mówi, iż do końca nie zrozumiał tej sytuacji. Opowiadanie zaczyna się spokojną informacją. Nie wprowadza nas bynajmniej w dramatyczną akcję, która mogłaby się dopiero rozwijać, wzmagając napięcie. Wręcz przeciwnie. Już w pierwszym zdaniu dowiadujemy się wyników tej ucieczki, już w pierwszym zdaniu wiemy, że bohaterka nie zdołała się ocalić. To, co w tradycyjnej powieści czy opowiadaniu mogłoby być punktem kulminacyjnym fabuły, utrzymującym czytelnika w wielkim napięciu — tu podane jest w jednozdaniowej, rzeczowej i nie pozostawiającej wątpliwości informacji zamieszczonej na początku. Jakże odmienna jest ta metoda od tego, co uważamy za fabułę opowiadania w sensie przygodowym.

W pierwszym zdaniu wiemy już, co się stało z bohaterką opowiadania. Jej ucieczka nie jest opisana. Mamy na ten temat tylko kilka rzeczowych informacji. Autorka postępując w ten sposób skupia wyobraźnię czytelnika wyłącznie na obrazie kilku godzin, w których musi umrzeć ranna kobieta, mimo iż otacza ją gromada ludzi tzw. dobrej woli. Oto czym była okupacja — mówi ten obraz. Okupacja, która doprowadziła do takich sytuacji, w których człowiek nie był w stanie ratować człowieka. Czy wymowa tego faktu nie jest bardziej wstrząsająca od perypetii ucieczki? Ucieczka jest tu zaledwie prologiem dramatu. Sam dramat dotyczy sytuacji o wiele

bardziej skomplikowanej, głębszej, tragicznej. Sytuacji, w której ludzie nie są w stanie pomóc cierpiącemu człowiekowi.

„Co chwila tworzył się niewielki wianuszek ludzi, którzy stojąc oglądali się niespokojnie i prędko odchodzili. Przychodzili inni, ale też nie zatrzymywali się dłużej. Rozmawiali z cicha między sobą, wzdychali, jakos się naradzali odchodząc (...)

Był biały dzień, miejsce otwarte, z dala zewsząd widoczne. Ludzie zwiedzieli się już o wypadku. Czas był wzmożonego terroru. Za danie pomocy lub schronienia groziła pewna śmierć.”

*Przy torze kolejowym*

W opowiadaniu tym, jak i w innych opowiadaniach *Meda-lionów*, Nałkowska pokazuje ludzi, których okupacja postawiła w sytuacjach przymusowych, którym narzuciła bierno podporządkowanie się jej straszliwym koniecznościom. Zeznania preparującego trupy asystenta profesora Spannera są straszliwe w swej nieludzkiej obojętności na moralną stronę tego, co się działo. Oskarżenie Nałkowskiej skierowane jest przede wszystkim przeciwko tym, którzy stworzyli tę rzeczywistość przeczącą najbardziej podstawowym pojęciom moralnym. Autorka nie komentuje moralnego zdżiczenia młodego chłopca i zabójstwa kobiety *Przy torze kolejowym*. Czy to znaczy, że rezygnuje z ostrej problematyki moralnej? Że każe przejść nad tym wszystkim do porządku, uznać konieczności silniejsze od człowieka? Czy też to „świadełstwo czasu” ma obudzić człowieka w człowieku, zaostrzyć jego poczucie moralne? W opowiadaniu *Kobieta cmentarna* stróżka porządkująca groby, prosta kobieta, mówi również rzeczy przerażające: „Że niechby tylko Niemcy wojnę przegrały, to Żydzi wezmą i nas wszystkich wymordują”. Autorka nie odsądzi jej za to od wszelkiego poczucia moralnego. Napíše tylko: „Wiedziała lepiej, do czegoś jej była potrzebna ta wiara”. Do czego? Może do tego, żeby nie zwariować, patrząc na to, jak codziennie

matki z dziećmi skaczą z wysokich pięter podpalanych przez hitlerowców domów. Ta kobieta jest przecież u kresu wytrzymałości nerwowej. To, co dzieje się za murami getta, niszczy ją samą. Więc może wiara w bzdurne zdania na temat Żydów ma jej pomóc w wytrzymaniu tego, co się dzieje? Może w ten sposób chce za wszelką cenę osłabić niemożliwą do wytrzymania grozę, na którą patrzy codziennie?

W opowiadaniu *Kobieta cmentarna* padają właśnie zdania („...do czegoś jej była potrzebna ta wiara”), które wielokrotnie cytowano jako motto do *Medalionów*, jako drugie motto.

*Przypomnijmy sobie pierwsze motto: „Ludzie ludziom zgotowali ten los”, jak je rozumiecie? Czy rzeczywiście nadaje się jako motto do „Medalionów” i dlaczego? Czy stanowi istotnie dominujący ton tej książki?*

„Rzeczywistość jest do wytrzymania, gdyż niecała dana jest w doświadczeniu. Albo dana niejednocześnie. Dociera do nas w ułamkach zdarzeń, w strzępach relacji, w echem wystrzałów, w dalekich dymach rozpylających się po niebie, w pożarach, o których historia mówi, że »obracają w perzynę«, chociaż nikt nie rozumie tych słów. Ta rzeczywistość, daleka i zarazem rozgrywająca się o ścianę, nie jest prawdziwa. Dopiero myśl o niej usiłuje pozbierać ją, unieruchomić i zrozumieć (...)

Rzeczywistość jest do zniesienia, gdyż jest niecała wiadoma. Dociera do nas w ułamkach zdarzeń, w strzępach relacji. Wiemy o spokojnych pochodach ludzi idących bez sprzeciwu na śmierć. O skokach w płomień, o skokach w przepaść. Ale jesteśmy po tej stronie muru.”

*Kobieta cmentarna*

W tym cytacie z opowiadania *Kobieta cmentarna* zawarta jest głęboka prawda psychologiczna. Fakt, iż cała groza oku-



pacji nigdy nie docierała do nas w jednym momencie i w całej swej pełni — umożliwiał przetrwanie tych czasów. Nałkowska konstruuje rzeczywistość *Medalionów* również na tej zasadzie — przedstawia tylko fragmenty doświadczeń, poszczególne sytuacje. Na ich podstawie możemy, oczywiście, wysnuwać uogólnienia, ale to już jest sprawą perspektywy, sprawą myśli, a nie przeżycia, nie konkretnego doświadczenia, które jest zawsze tylko częścią rzeczywistości.

Owe fragmenty doświadczeń zamknęła Nałkowska w doskonałej formie krótkiego opowiadania. *Medaliony* są miniaturami prozatorskimi, przypominają trochę *Charaktery*. Doskonałość artystyczna krótkiego opowiadania została w *Medalionach* doprowadzona do mistrzostwa. Artyzm zrównany jest tu tak z faktami, iż wydaje się trudny do określenia, do zdefiniowania. Brak w tej książce bowiem łatwych efektów artystycznych, niewidoczność stylu jest jego największą doskonałością. Ten typ małej formy prozatorskiej oparty jest przede wszystkim na prostocie środków wyrazu.

*Przypomnijmy sobie, jakimi środkami osiąga Nałkowska prostotę wyrazu? W jaki sposób charakteryzuje człowieka (Rola konkretnych faktów, informacji rzeczowych, prostych, nie grzeszących bynajmniej nadmiarem słów)? Jak świadome szeregowanie faktów organizuje wyobraźnię czytelnika, oddziałuje na niego za pomocą zdziwienia, zaskoczenia, narzucenia atmosfery, nastroju? Przypomnijmy sobie, jaką funkcję ma narrator, a często kilku narratorów?*

Narrator służy tu określonym celom artystycznym. Po pierwsze — stwarza pewien dystans w stosunku do rzeczywistości, o której mowa. Nie jest to rzeczywistość, która się dzieje, lecz o której się opowiada. To nadaje tej rzeczywistości pewien kształt pomnikowy, zastygły, właśnie kształt medalionów.

Po drugie: narratorzy opowiadający tu o „czasach pogardy” są prostymi, zwykłymi ludźmi. Ich oczami patrzymy

własną rzeczywistość okupacyjną. Widzimy ją poprzez ich typ reakcji, poprzez ich świadomość. Autorka na ogół powstrzymuje się od własnego bezpośredniego komentarza. Co nie znaczy, że nie zawiera się on w tej książce, ukryty w wymowie obrazów artystycznych, ujawniający się nawet poprzez świadome przemilczenia. Na temat rzeczywistości *Medalionów* specyfiki komentarza odautorskiego bardzo trafnie pisał Kazimierz Wyka:

„Autorka nigdzie nie wykracza poza to, co jest jej dane w słowach najprostszycy ludzi, świadków najbardziej wymyślnych okrucieństw. Świadków przez to właśnie pełnych zdumionej niewiedzy, że prostych, którym ani prawa historii, ani metafizyka nie objaśniają niczego z przeżytych potworności, bo nie mieszczą się w ich rozpoznaniu świata. Mordowali Niemcy ludzi? — odpowiada Dwojra Zielona — »oni się bawili w Sylwestra«.

Nigdzie też Nałkowska nie wykracza poza to, co sama ujrzeć mogła. Dzięki temu zdobywa momenty niezwyklej prawdy artystycznej, jak chociażby zamknięcie medalionu *Człowiek jest mocny*:

»Ktoś pokazywał znaleziony strzęp pudełka od zapalek z greckim nadrukiem, inny wymyte przez deszcz papierki z firmami aptek. Ktoś na miejscu dawnego krematorium znalazł dwie małe kosteczki ludzkie«.

Kończąc opowieść na tym słowie, pisarka zdaje się mówić: tyle pozostałoby z niezliczonych jeszcze istnień ludzkich, gdyby oprawcy zwyciężyli. Jej elipsy i przemilczenia służą bowiem temu, by wnikało w nie doświadczenie każdego czytelnika. Ta książka jest czujna, bo pobudza do współpracy.”

Kazimierz Wyka *Nowe dzieło Zofii Nałkowskiej. Odrodzenie 1957, nr 3.*

Inny krytyk piszący o *Medalionach* bardzo ciekawie ujął rzeczywistość tej książki w trzy przeplatające się ze sobą warstwy, z których każda ma określoną funkcję w układzie całości. Oto zdanie na ten temat Henryka Voglera:

„Technika Nałkowskiej jest przy swojej przejrzystości bardzo misterna. Jednopłaszczyznowy świat okrucieństw i barbarzyństwa niemieckiego (fabryka mydła z tłuszczu ludzkiego, dno kobiecego obozu w Ravensbrück, likwidacja getta warszawskiego itp.) — przy dokładniejszej analizie okazuje się kilkuwarstwową kondygnacją, która, przecinając się wielokrotnie, tworzy wypukłą i doskonale brylowatą, trójwymiarową całość. Gdyż w tej całości mamy niejako trzy warstwy, trzy wymiary tych rzeczywistości. Jedna warstwa to bezpośrednio w pierwszej osobie podawane relacje uczestników koszmarnych wydarzeń, odbierane czy to w formie zeznań (laborant w ponurym Instytucie Anatomicznym profesora Spannera), czy przypadkowych rozmów (*Kobieta cmentarna*), czy wreszcie prywatnych wywiadów (*Dwojra Zielona*). Jest to pierwsza, podstawowa rzeczywistość, rzeczywistość widziana na pół ślepych oczyma tych prostych ludzi różnej narodowości i płci, ale tego samego pochodzenia klasowego: dzieci ludu. Stąd język i styl ich relacji brzmi podobnie. Wszyscy oni ujawniają tylko najdostępniejsze im fragmenty przeżyć, wszyscy, pełni spokoju i rzeczowości, odsłaniają z namysłem ten okrucieństwo rzeczywistości, jaki jest im dostępny, a którego związku z całością nie ogarniają i nie usiłują ogarnąć. Ten okrutny okrucieństwo rzeczywistości, który obecnie powoli odwalają, jak ciężki głaz rzucony na ich przeszłość — nie jest dla nich ani zdumiewający, ani straszny, po prostu — jest (...)

Pomiędzy warstwy opowiadań, włożonych w usta zeznających, wdziera się inna warstwa, odautorski komentarz: wymiar obiektywnej rzeczywistości (...) Opisy,



przy których pomocy Nałkowska konkretyzuje tło i urealn-  
nia obraz przedstawianego świata, są ciosane z naj-  
prostszego materiału, z najbardziej istotnych elemen-  
tów (...)

Ten upiorny spokój zewnętrznej rzeczywistości w po-  
łączeniu z wewnętrznym światem przesłuchiwanym,  
zawierającym tylko zastygłe szczątki zubożniałych już  
przeżyć, stwarza przejście do trzeciej rzeczywistości.  
Namiętność, oskarżenie, trzymane na uwieży artystycz-  
nego umiaru, są jak dynamit zmagazynowany w war-  
stwach podziemnych, który wybucha, kiedy przyłożyć  
doń lont myśli. Trzecia rzeczywistość Nałkowskiej nie  
leży na powierzchni. Mieści się poza tekstem. Jest to rze-  
czywistość myśli, która zbiera odłamki zaobserwowanych  
scen i przeżyć, unieruchamia je w rzeźbionym kształcie  
medalionów, po czym naucza rozumieć i potępiać. Ten  
trzeci wymiar, który wyrasta z dwóch poprzednich, czą-  
stkowych, jest już wymiarem całości. Ogarnia całość  
wojennej rzeczywistości szerzej, niż by to zdołał uczynić  
najbardziej skrupulatny i dokładny (ale tylko skrupu-  
latny i dokładny) reportaż. Przemawia — milczeniem.  
Milczenie ma wartość tam, gdzie najmocniejsze nawet  
słowo — będzie za słabe.”

Henryk Vogler *Medaliony ryte w sło-  
wie*. W tomie: *Z notatek przemysłni-  
ka*. Warszawa 1957, str. 88—92.

Jak widzimy więc, w tej małej formie prozatorskiej Nał-  
kowska umiała zamknąć bogatą rzeczywistość, potrafiła uka-  
zać ją z różnych stron, poprzez różne sposoby narracji. Pod-  
kreślana przez krytyków wielowarstwowość rzeczy-  
wistości *Medalionów* jest istotnie wynikiem określonej me-  
tody pisarskiej. Dzięki różnym sposobom narracji, dzięki kilku  
planom — jak by powiedział scenograf — mogła nawet  
w bardzo krótkim opowiadaniu zmieścić bogatą problematykę,

scharakteryzować wiele osób, przedstawić szereg konfliktów. Prostota stylu Nałkowskiej, prostota konstrukcji fabularnej jest więc tu sprawą głęboko przemyślanego wyboru postawy artystycznej i wynikiem doskonale zorganizowanego warsztatu pisarskiego.

Na czym polega doskonałość artystyczna tzw. małej formy prozatorskiej w „Medalionach”? W jaki sposób konstruuje Nałkowska obraz artystyczny, za pomocą którego może wyrazić zarówno najgłębsze stany wewnętrzne bohaterki, jak i oddać największą groźbę sytuacji? Jaką funkcję spełnia na przykład opis krajobrazu w opowiadaniu „Przy torze kolejowym”? Czy najczęstszym sposobem przedstawiania przeżyć wewnętrznych jest u Nałkowskiej bezpośrednie stwierdzenie, czy też opis, który ma je wyrażać, sugerować ich atmosferę? Jakie fakty, jakie szczegóły zachowania bohaterki, zachowania ludzi otaczających ją, nawet szczegóły krajobrazu — wyrażają samotność człowieka wobec śmierci? W jaki sposób tworzy Nałkowska postaci swych na ogół anonimowych bohaterów? Na czym polega siła wymowy i powszechność ich przeżyć? Czym różniły się „Medaliony” od środków wyrazu tradycyjnej realistycznej powieści dziewiętnastowiecznej, opisującej świat pełen konfliktów, ale świat, który trwa?

## VI. ZAKOŃCZENIE

Z okazji jubileuszu pięćdziesięciolecia pracy twórczej Zofii Nałkowskiej Jarosław Iwaszkiewicz tak wypowiedział się o *Medalionach*:

„...chciałbym na chwilę zatrzymać się na dziełku małym rozmiarami, wielkim osiągnięciami, na dziełku, któreś nam i literaturze ofiarowała po wojnie i po czarnej nocy zbrodniczej okupacji. Jak poławiacz pereł z odmetów tej nocy wyniosłaś prawdziwy klejnot umiaru, inteligencji, zrozumienia, analizy — i stworzyłaś z niego instrument najpoważniejszego oskarżenia ludobójstwa i faszyzmu. Tylko z głębokiej mądrości i wielkiego uczucia rodzą się takie dzieła, na pozór powściągliwe i chłodne, a w rzeczywistości palące i porywające. To Twoje wielkie *J'accuse* (Oskarżam), godne jest Twojego wielkiego pisarstwa, Twojej kultury, Twojego dziedzictwa. Powiem więcej — godne jest polskiej literatury i jej największej tradycji.”

Jarosław Iwaszkiewicz *Do Zofii Nałkowskiej*. W tomie: *Cztery szkice literackie*. Warszawa 1953.

A oto fragment artykułu Juliana Przybosa z roku 1961:

„Z określonego doświadczenia wojny i okupacji czerpią pisarze do dnia dzisiejszego, ale tylko w niewiele

książkach przekroczyli oni tradycyjny krąg wyobrażeń heroiczno-martyrologicznych uświęconych przez poezję romantyczną i Żeromskiego. Wracam często do *Medalionów* Nałkowskiej: »Ludzie ludziom zgotowali ten los«. Zdaje mi się, że w całej literaturze polskiej nie znajdzie się równie mocno wyrażonej tej straszliwej prawdy o człowieku.»

Julian Przyboś Kilka spostrzeżeń.  
*Przegląd Kulturalny*, 1961 r., nr 20.

Co ci dała lektura „*Medalionów*” Nałkowskiej? Czy wartości tej książki uważasz za trwałe i dlaczego? Zestaw „*Medaliony*” z jakąś znaną ci książką o okupacji. W czym widzisz podobieństwa i różnice? Które z opowiadań „*Medalionów*” uważasz za najbardziej wstrząsające i dlaczego? Czy formę krótkiego opowiadania, wybraną przez Nałkowską, uważasz za właściwą, tzn. odpowiadającą powadze poruszonych spraw? Przeanalizuj temat: „*Medaliony*” Nałkowskiej jako wstrząsający wyraz protestu przeciw krzywdzie człowieka i dokument walki z faszyzmem”.

\*  
\*\*

Poniżej zamieszczamy opowiadanie pt. „*Albin*” z książki Nałkowskiej „*Charaktery*”:

„*Albin* pochodzi ze wsi, wychował się pośród starych drzew sadu, pośród miłych zwierząt domowych. Ale żądza nauki wydarła go z rodzinnego gniazda i rzuciła w świat wszechnic, bibliotek i muzeów. *Albin* marzy o stworzeniu głębokich dzieł filozoficznych, o objęciu katedry, o wpływie na młode, nie skażone życiem umysły. Pragnienia *Albina* są czyste i bezinteresowne. Jeżeli nawet myśli czasem i o sławie, to o tej zasłużonej i niegłośnej, która jest uznaniem przez jakichś paru bliskich duchem pośród pustki świata.



Ale siła umysłu jego nie może sprostać pragnieniom. W mrokach i ciszy nocnej z mozolem tworzone prace nie posiadają głębi ani talentu. Młode ciało Albina, dawniej pełne siły i zdrowia, schnie i niedożywienie, na chudych policzkach palą się rumieńce chore. Oczy mają wyraz posepny, a czarna grzywa zwisa w nieładzie na czoło zachmurzone od nieustającego wysiłku.

Nauka pożera młodość Albina, praca nie daje mu radości. Z mózgu jego myśl płynie bolesnie jak krew z rany. Każda życiowa ponęta wydaje mu się groźna dla celów nauki i sławy. Unika kobiety, by nie odciągnęła go od przeznaczenia. Wszystko z życia staje mu się tragedią i udręką.

Albin nie uznaje mimo to, aby pomylił się co do siebie. Przeciwnie, lituje się nad ludźmi, co o świtanu biegną z rakieta w dłoni na tenisa lub chodzą po basenach, by upolować jaką słonkę albo ksyżka. Albin bowiem jest szczęśliwy. Cały wrogi, obłudny i płytki świat oskarża o swą porażkę; w sobie przecież znajduje niezmacone, tajemne źródło radości i dumy. I na żadne inne dobro nie zechciałby wymienić swych ukochanych mąk, udręczeń i goryczy zawodów.

Charaktery 1927

*Zwróćcie uwagę na sposób, w jaki autorka charakteryzuje Albina. Na czym polega różnica między tą metodą a metodą stosowaną w „Medalionach”?*

\*  
\*\*

*Zestawcie przytoczony fragment książki Seweryny Szmaglewskiej „Dymy nad Birkenau” z jakimkolwiek opowiadaniem „Medalionów”:*

*„Kobiety walczą z brudem. Tworzą się specjalne systemy, udoskonalane i stosowane powszechnie. Lecz*

walka jest bezcelowa. Jak wspomniałam, na postaniu sypia pokotem obok siebie kilka kobiet. Jeżeli nawet wszystkie one po niezliczonych wysiłkach oczyszczą koce i odzież i doprowadzą swoje legowisko do stanu względnej czystości, cały ich trud idzie na marne w chwili, gdy na blok przychodzi „Zugang”<sup>1</sup> z innego baraku. Jeżeli wniosą wszy, jeżeli wniosą rozpowszechniony w obozie świerzp, to śpiąc pod wspólnymi kocami wszystkie są tą klęską dotknięte. I znowu podejmuje się wysiłek od początku.

Pomiędzy rusztowaniami legowisk nocna warta z blokową i sztabowymi popychają teraz ludzi przy pomocy rąk i kijów w kierunku drzwi. Gęsty tłum idzie powoli i niechętnie, ociągając się przed wyjściem w wilgotny chłód nocy. Suną w półsennie, w półprzytomnie, głowa przy głowie, ramię przy ramieniu. Nie widać, kto jest obok pod powłoką ciemnych łachmanów. Od progu słychać już chlupot błota rozdeptywanego licznymi stopami. Światło gwiazd i księżyca, osłabione blaskiem płynącym od strony drutów na krańcach obozu, oświetla pochylone sylwetki kobiet, z trudem wyciągających z błota nogi poowijane w szmaty.

Niektóre twarze jawią się na chwilę w tym oświetleniu i nikną szybko w cieniach nocy. Niektóre mają w swych rysach ciszę zupełną i przedziwne piękno spokoju, jakby te kobiety umarły już wcześniej i oblicza ich zakrzepły w niemym wyrazie smutku. Tych zapomnieć niepodobna. Inne mają rysy wykrzywione pasją wściekłości, gniewem. O tych pragnie się zapomnieć.

Kto czuje się na siłach, kto ma nie opuchnięte nogi, może jeszcze pobiec przed porannym apelem na poszukiwanie wody. W całym kobiecym obozie Birkenau jest w tym czasie ciężko z wodą. Do kuchni i baraku

---

<sup>1</sup> Zugang — tu: nowo przybyły do obozu więźniów albo grupa więźniów.

dezynfekcyjnego pełnego zawsze nowo przywiezionych nie wolno wchodzić, jeśli się chce uniknąć pogruchotania kości kijem SS-mana. Kilkudziesięciu tysiącom ludzi dostarcza wody jeden kran za klozetem, czynny najczęściej nad ranem, przed gwizdkami na apel (gdy nawet otwierano niekiedy wodę w ciągu dnia, nie można było z niej korzystać będąc przy pracy poza lagrem). Jeżeli wstanie się dość wcześnie, jeżeli ma się szczęście, że właśnie w tym dniu wodę otwarto, jeżeli uda się przecisnąć przez tłum setek lub tysięcy kobiet, jeżeli uniknie się kija jakiegś capo<sup>1</sup> nawet tu rozdającej ciosy z wrodzonego zamknięcia do porządku, to w szczęśliwym przypadku chwyci się do miski kwaterkę wody. Można teraz, jeżeli tłum rozkołysany nie wyleje jej, robić, co się tylko podoba: pić albo prać, albo myć się — co kto chce.

Po błocie, w którym nogi grzęzną do kostek, idą w stronę klozetów lub z powrotem postaci wlokące się z trudem, oświetlone białawym światłem lamp na betonowych słupach. Czasem ktoś pada i daremnie usiłuje wstać o własnych siłach. Padając i wstając słabnie coraz bardziej, aż wreszcie atak bóleści zmusza go do pozostania na miejscu. Upiorne widma leżą tu wszędzie. Ktoś jęczy. W słabym oświetleniu nie wiadomo, kto jest martwy, a kto wzywa pomocy.

Tymczasem blokowa i sztabowe zaczynają ustawiać apel. Nie mają one najczęściej pojęcia o mustrze, a czasem nawet i o rachunkach, przeto ustawianie i liczenie trwa niezwykle długo. Tymczasem rozdano kawę, jedyny posiłek poranny przed dniem pracy. Skostniałe dłonie chwytają skwapliwie blaszaną miskę, na której dnie widnieje trochę czarnego płynu. Nie unosi się już para nad napojem, ale drżące wargi szukają odrobiny ciepła dla siebie, ręce usiłują ogrzać się od miski.

---

<sup>1</sup> Capo — dozorca wybierany spośród więźniów.





Gwiazdy zaczynają błędnąć, ale zorza nie zjawia się jeszcze na wschodzie. Policzywszy ludzi przed swoim blokiem sztabowe zaczynają wyprowadzać gorączkujące lub osłabione czerwönką chore i umieszczają je na stołeczkach lub na ziemi. I wreszcie wynoszą konające, żeby ułożyć je przed blokiem dla policzenia. Bezwładnie wyciągnięte na mokrej ziemi postacie ludzkie, przyrzucone taplającymi się w błocie kocami, przykuwają wzrok zdrowych, które przybyły do obozu niedawno. Ktoś mówi cicho:

— Niosą teraz p. Pietkiewiczową, żonę kapitana z Rawy Mazowieckiej. Umrze już lada dzień. A tu leży pani Zahorska, literatka. Inteligencją znosi to wszystko najgorzej. Tam siedzi doktor Garlicka, lekarz-ginekolog z Warszawy, obok niej, pani Grocholska z Polskiego Radia.

Nie można odwrócić wzroku; wszędzie pod innymi barakami widać to samo. Trzeba patrzeć wprost i myśleć o nadejściu gorączki, która nie omija nikogo. Ktoś mówi szeptem, jakby do siebie:

— To jednak dobrze, że Oświęcim otoczony jest tajemnicą, że dzieci nie wiedzą, jak giną ich matki."

Seweryna Szmaglewska *Dymy nad Birkenau*. Warszawa 1958, str. 17—19.

*Jakie widzisz różnice między „Medalionami” Nałkowskiej a „Dymami nad Birkenau” Szmaglewskiej — dwoma dokumentami „czasów pogardy”?*

## WYKAZ ILUSTRACJI

	Str.
<i>Zofia Natkowska</i> . Fot. B. J. Dorys . . . . .	2
<i>Płonące miasto</i> . Mieczysław Kościelniak . . . . .	9
(jako druga ilustracja)	
<i>Więźniowie Oświęcimia</i> . Mieczysław Kościelniak . . . . .	17
<i>Praca</i> . Mieczysław Kościelniak . . . . .	25
<i>Więźniowie</i> . Mieczysław Kościelniak . . . . .	33
<i>Dzieci</i> . Mieczysław Stobierski . . . . .	37
<i>„Arbeit macht frei”</i> . Julian Studnicki . . . . .	45
<i>„Kolaps”</i> . Mieczysław Kościelniak . . . . .	53
<i>Śmierć kolegi</i> . Mieczysław Kościelniak . . . . .	61
<i>Śmierć na drutach</i> . Mieczysław Kościelniak . . . . .	69
<i>Kobiety w Brzezince</i> . Mieczysław Kościelniak . . . . .	73

## SPIS TREŚCI

✓ I.	„Od kwiecistości — do prostoty” . . . . .	5
✓ II.	Wiedza o epoce w „Medalionach” . . . . .	18
III.	„Oskarżam” Zofii Nałkowskiej . . . . .	30
✓ IV.	„Medaliony” na tle literatury o okupacji . . . . .	42
	V. Artyzm małej formy prozatorskiej . . . . .	50
✓ VI.	Zakończenie . . . . .	67

НБ ПНУС



620117

**BIELIMOŃSKA ANALIZ LITERACIÓŃ**

pod redakcją

Eugeniusza Świrszczyńskiego

Dotychczas ukazały się:

1. Wanda A. Bohanowiczowa Pod  
skrzydłami, str. 24
2. W. G. Gerasimowicz Wiersze  
i kochanki, str. 64
3. J. Sienkowski Wiersze i kochanki  
1918-1920, str. 120
4. Mieczysława Domańkówna Pod  
skrzydłami, str. 104
5. Julian Klisz Pod skrzydłami  
1918-1920, str. 104
6. Helena Ziwońska Pod skrzydłami  
1918-1920, str. 104

ИБ ИИУС



620117