

DOI 10.4467/25439561KSR.18.012.9370

MACIEJ CZERWIŃSKI  <https://orcid.org/0000-0002-6602-1299>

Uniwersytet Jagielloński

Kraków

POWIEŚĆ BORISLAVA PEKICIA  
*JAK POGRZEBAĆ WAMPIRA*  
W KONTEKŚCIE SPORÓW O HEROIZM  
W SERBSKIEJ PROZIE O DRUGIEJ WOJNIE ŚWIATOWEJ

THE NOVEL BY BORISLAV PEKIĆ *HOW TO QUIET THE VAMPIRE*  
IN THE CONTEXT OF DISPUTES  
OVER HEROISM IN SERBIAN FICTION

Streszczenie

Artykuł podejmuje próbę rozważenia ewolucji paradygmatu deheroizującego w serbskiej prozie wojennej. Analiza koncentruje się na powieści Borislava Pekicia *Kako upokojiti wampira* (1977), ale próbuje ją usytuować w kontekście wcześniejszych form narracyjnych. Lata 50. XX wieku przynoszą nowy model bohatera wojennego, który chwilowo się waha, aby ostatecznie powrócić na obronę przez siebie drogę (drogę rewolucji). W latach 60. dominują bohaterowie, którzy nie podejmują walki, co prowadzi ich do oblędu. Lata 70., w tym analizowane dzieło Pekicia, próbują przełamać impas defetyzmu przez ponowne odkrycie społecznej natury człowieka. To z kolei otwiera zupełnie nowe problemy.

Abstract

The article attempts to deal with the evolution of a paradigm which brings war heroism in Croatian and Serbian fiction into question. The analysis focuses on the novel of Borislav Pečić *How to Quiet a Vampire* (1977), but is contextualized within earlier literary poetics. The 1950s bring about a new model of a war hero who is temporarily hesitating but in the end



returns to his earlier path (the path of revolution). There is a new tendency in the 1960s: they decisively give up their role in the war and revolution which leads them to insanity. The 1970s, which is exemplified by the novel of Pekić, attempt to break the deadlock caused by the previous defeatism by re-discovering man's social nature. This, however, opens up completely new problems.

Słowa kluczowe: Borislav Pekić, proza wojenna, deheroizacja, Jugosławia, Serbia  
Keywords: Borislav Pekić, war fiction, deheroisation, Yugoslavia, Serbia

Heroizm to postawa utożsamiana z bezkompromisowym działaniem. Człowiek podejmuje ryzyko, najczęściej śmiertelne, żeby przeciwstawić się jakiemuś zagrożeniu, żeby obronić grupę, w imieniu której występuje. W tak rozumianym paradygmacie interesy wspólnoty górują ponad interesami jednostkowymi (śmierć za grupę), a przejawy indywidualizmu – koncentracja na sobie i własnym świecie – bywają określane mianem egoizmu, wygodnictwa czy oportunisty.

Paradygmat heroiczny pojawia się jako naturalna konsekwencja zakończonej wojny. Sięgają po niego zarówno zwycięzcy, jak i pokonani. Pierwsi po to, by legitymizować swoją wygraną i zbudować na jej fundamentach kapitał symboliczny, drudzy, by rekompensować przegraną. W powojennej Jugosławii władzę przejęli partyzanci komuniści, którzy stworzyli legendę o wojnie narodowowyzwoleńczej – najbardziej strzeżony mit założycielski nowego państwa. Drugą wojnę światową przedstawiano jako wojnę domową, w której – za sprawą przebiegłej i bezwzględnej polityki okupantów – doszło do konfliktu nie tyle między Serbami, Chorwatami i Boszniakami (wówczas określanymi mianem muzułmanów), lecz do konfliktu między serbskimi, chorwackimi i muzułmańskimi faszystami. W takiej optyce partyzanci, wśród których wiodącą rolę przejęła Komunistyczna Partia Jugosławii (KPJ), byli jedyną formacją, mogącą skupić w swoich szeregach przedstawicieli wszystkich narodów. Wszyscy, którzy nie przyłączyli się do komunistów byli określanymi mianem faszystów (był to, nawiasem mówiąc, obowiązujący model we wszystkich krajach demokracji ludowej). Walkę z faszyzmem – zewnętrznym i rodzimym – przedstawiano w sposób schematyczny jako bój ofiarnego ludu, który masowo popierał działania partyzantów. W tej narracji KPJ była przedstawiona jako jedyne prawowierne zaplecze ideologiczne, mogące uświadomić lud o konieczności walki i ponoszenia ofiar za nową ludową ojczyznę<sup>1</sup>.

Model *heroicum* nowej Jugosławii, przynajmniej do lat 60. XX wieku, stał się dominującą wizją świata, i to we wszystkich domenach sztuki. Malarstwo, rzeźba,

---

<sup>1</sup> Zob. M. Czerwiński, *Socrealizem u književnim predodžbama rata (slučaj hrvatske proze)*, „Fluminensia”, 2017, 29, nr 2, ss. 139-154.

film i literatura przedstawiały mniej lub bardziej schematyczne obrazy zwykłych chłopów, nieuzbrojonych i zmizerniałych, z determinacją podejmujących walkę o swój kraj (zostało to wpisane w paradygmat nierównej walki Dawida z Goliatem). Literatura, zwłaszcza pisana bezpośrednio po wojnie, obfituje w takie obrazy, na przykład w prozie Isidory Sekulić (*Zapisi o mome narodu*, 1945), Čedomira Minderovicia (*Oblaci nad Tarom*, 1947), Ivo Andrica (*Zeko*, 1947), a po chorwackiej stronie u Ivana Dončevicia (*Bezimeni*, 1945), Josipa Barkovicia (*Na zagrebačkoj fronti*, 1945), Joży Horvata (*Za pobjedu*, 1946), w niektórych opowiadaniach Vjekoslava Kaleba (*Na pragu*, 1945). Już jednak od początku lat 50. dochodzi do ujawniania się pewnych sprzeczności w tej wizji świata, co ostatecznie doprowadzi do wykształcenia się imaginariów kwestionujących nie tylko istotę heroizmu, ale wręcz zasadność prowadzenia wojny. Jest to naturalna konsekwencja przewartościowania szablonowego myślenia charakteryzującego okres bezpośrednio powojenny oraz psychologizacji postaci literackich i wprowadzania nowych technik narracyjnych (umownie mówiąc modernistycznych i postmodernistycznych<sup>2</sup>).

---

<sup>2</sup> Nie chodzi mi tutaj o epoki literackie, modernę (modernizm) czy postmodernę (postmodernizm), które pojawiają się w różnych kulturach literackich w nieco innych momentach i są nośnikiem nieco innych treści; chodzi mi o zjawiska stylistyczne czy szerzej o filozoficzną postawę wobec świata. Modernizm, jako prąd w sztuce, można rozumieć jako wyraz takiej postawy. Włodzimierz Bolecki pisał: „Generalnie rzecz ujmując „modernizm” rozpatrywany jest jako konsekwencja procesów cywilizacyjnych i historycznych, określanych terminem „nowoczesność” (*modernity*). Sam termin jest jednak wieloznaczny. Używany bywa: 1) jako określenie idei (filozoficznych, społecznych, artystycznych) oraz procesów cywilizacyjnych trwających przez wiele wieków, 2) wydarzeń historycznych w konkretnym stuleciu, 3) jako nazwa uniwersalnej postawy człowieka wobec świata” (W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX w. (rekonesans)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 11). Modernistyczny pogląd należy potraktować jako artystyczną odpowiedź na kryzys paradygmatów pozytywistycznych w XIX wieku, a jego konsekwencją są eksperymenty formalne, skutkujące zakwestionowaniem tradycyjnych form przedstawiania. Ich najbardziej radykalną formułą były ruchy awangardowe. Modernistyczne (nowoczesne) techniki stylistyczne na trwałe weszły do repertuaru literatury XX i XXI wieku. Ponieważ socrealizm deklaratorywnie zrywał z nowoczesnością, określając ją mianem burżuazyjnej, a techniki modernistyczne – formalistyczną dekadencją, więc odchodzenie od tej formuły wiązało się ze świadomą rehabilitacją tego właśnie nurtu (piszą o tym autorzy syntez literackich w Jugosławii – Predrag Palavestra, Krešimir Nemeć, Krešimir Bačić, a także badacze zagadnień wpływu polityki na literaturę, np. Stanko Lasić). Mówiąc o narracyjnych technikach modernistycznych mam na myśli zjawiska, które w latach 50. XX wieku coraz silniej przenikały do prozy jugosłowiańskiej. Nawiązywały one zarówno do rodzimych osiągnięć przedwojennych, jak i czerpały z paradygmatów zachodnich, przede wszystkim francuskich i angloamerykańskich. Wśród najbardziej charakterystycznych zjawisk – odnoszących się do różnych porządków dzieła literackiego – wymienić należy: zastosowanie techniki strumienia świadomości, monologu wewnętrznego, a nierzadko nawiązującego do gatunków scenicznych solilokwium, wykorzystanie symultanimizmu i techniki montażu. W dziełach modernistycznych akcentuje się subiektywizm narratora, subiektywizm chronologiczny czy nawet zaburzenia struktury narracyjnej, liryzm, estetyzm, elitarność, kult eksperymentu, metatekstualność, intelektualizm, refleksyjność; koncentracja na podmiocie, nie na przedmiocie, na jednostce, nie na grupie. Niewiele łatwiej zdefiniować postmodernizm. Choć tendencje postmodernistyczne

Symptomy zwiastujące deheroizację wojny pojawiły się w literaturze serbskiej, i chorwackiej również, już w połowie lat 50., jednak dopiero lata 60. przyniosą prawdziwe odrzucenie paradygmatu bohaterskiego. Wówczas ujawnią się wizje katastroficzne, kreślące portrety samotnych ludzi w czasie konfliktu. W takich ujęciach, akcentujących absurdalność wojny, nie będzie miejsca na heroizm. Z kolei w latach 70., czego doskonałym przykładem jest powieść Pekicia, dojdzie do próby nowego spojrzenia na zagadnienie bohaterstwa, wyraźnie zrywającego z istniejącymi wcześniej rozstrzygnięciami. Uwikła to dyskusję o heroizmie w zupełnie nową problematykę, w swej istocie filozoficzno-etyczną. Moim zamierzeniem w niniejszym tekście jest pokazanie, w jaki sposób powieść Pekicia wchodzi z dialog z paradygmatem heroicznym wypracowanym w latach 50. i 60.

Niektórzy bohaterowie prozy lat 50., w przeciwieństwie do swoich poprzedników z okresu bezpośrednio powojennego, wyrażają wątpliwości dotyczące walki wyzwolenczej, ale są to jedynie chwilowe wahania. Po jakimś czasie je przezwyciężają i wracają do prawowitnych wartości. Dzieje się to dzięki odrzuceniu przejściowego indywidualizmu i powrotowi na łono grupy, która jest normotwórczym korelatem zachowań społecznych. Czynnikiem regulującym postawy heroiczne, strzegącym wyidealizowanego modelu herosa, jest zatem przynależność do kolektywu – do grupy partyzantów. Taką wizję stworzyli znani pisarze (niektóre ich powieści cechuje wysoka wartość artystyczna): Oskar Davičo (*Pesma*, 1952), Mihailo Lalić (w trylogii: *Zlo proljeće*, 1953; *Lelejska gora*, 1957; *Hajka*, 1958); a po stronie chorwackiej Čedo Prica (*Nekoga moraš voljeti*, 1957), Ivan Kušan (*Razapet između*, 1958), Ivan Supek (*Dvoje između ratnih linija*, 1959).

Powieść Oskara Daviča *Pesma* (polski przekład *Pieśń jego życia*, 1958), choć na poziomie języka, konstrukcji świata przedstawionego i stosowanych technik literackich zrywa radykalnie z socrealizmem, to komunizm, rewolucja i bohaterstwo nie ulegają tutaj zakwestionowaniu. Przewodnym motywem książki, której akcja dzieje się w okupowanym Belgradzie, jest konfrontacja dwóch postaci ruchu oporu: młodego działacza komunistycznego i idealisty Mici oraz starszego, nieco zgorzkniałego i pasywnego, ale znanego pisarza Andriję Vekovicia. Pierwszy wierzy w rewolucję i w sensowność tożsamości zbiorowych (idei kolektywizmu) i gotowy jest oddać życie za ideały walki antyfaszystowskiej. Drugi jest człowiekiem wąpiącym, pesymistą i defetystą, hamletyzuje, a ponadto prowadzi niemoralne i rozpustne życie. Ale

---

zrywają w niektórych aspektach z modernizmem (intelektualizm, estetyzm, stosunek do prawdy i do sztuki wysokiej i niskiej), to wiele technik stylistycznych zostaje utrzymanych (strumień świadomości, monolog wewnętrzny). Stąd nierzadko trudno uznać, czy jakiś utwór literacki jest modernistyczny czy postmodernistyczny. Tak jest na przykład w przypadku *Cyklopa* Ranka Marinkovicia czy *Klepsydry* Danila Kiša.

mimo to popiera rewolucję. „Był zawsze zwolennikiem buntu. [...] Wszystko jest lepsze od milczenia niewolników”<sup>3</sup>. Veković więc nie jest przeciwnikiem działania, po prostu inaczej je sobie wyobraża. Jest salonowym intelektualistą, kochającym życie. Jego serce jest po stronie rewolucji, ale w międzyczasie – dopóki ona nie zwycięży – woli oddawać się rozkoszom życia. Micia, mimo przyjaźni i zażyłości z pisarzem, sugeruje towarzyszom z partii, aby Vekovicia z niej wykluczyć i uniemożliwić mu przerzut na terytorium pod kontrolą partyzantów. Ma to być kara za hedonizm. W międzyczasie Veković zostaje aresztowany przez gestapo, torturowany, a na końcu uwolniony przez komunistów w brawurowej akcji, której przewodzi Micia, uświadomiony, że przez swój dogmatyzm naraził towarzysza na cierpienie. W powieści Micia i Veković reprezentują dwa konkurencyjne bieguny, ku którym ciąży egzystencja w czasie konfliktu zbrojnego: *tanatos* i *eros*, wojnę i miłość. To zaś symbolizuje dwie sprzeczne postawy: indywidualizm i kolektywizm.

„Ale w myślach Micia usłyszał głos Vekovicia: „Znowu abstrakcje! Czyż nie widzisz, Micia, człowieka? Zasady to las, a człowiek to drzewo. Las oznacza więcej niż sumę wszystkich pni, ale mimo to drzewo pozostaje drzewem i w lesie. Na przykład ten wąż, o który się opierasz, byłby sobą również w lesie. Korzenie jego piją soki z ziemi tak samo tu, jak i w lesie, jednakowo i nikt nie ma prawa ścinać go ani zakwestionować jakiegokolwiek jego cechy dlatego, że rośnie na skraju placyku, a nie w lesie”<sup>4</sup>.

Veković broni indywidualizmu przed plemiennością mas (las – drzewo), w które wierzą komuniści, w tym Micia. I na tej płaszczyźnie zarysowuje się ich najgłębszy konflikt. Jednak akcja utworu nie prowadzi do nierozwiązywalnego zderzenia się tych dwóch postaw, do aporii, ale do ich syntezy. Veković, mimo swojego indywidualizmu, okazuje się niezłomnym więźniem, który nie wydaje towarzyszy. Odkrywa w cierpieniu odpowiedzialność za gromadę, odnajduje sens życia. Z kolei Micia poznaje miłość i namiętność (spędza noc z kochanką Vekovicia). Miłość więc ostatecznie nie zagraża rewolucji, rewolucja nie zagraża miłości. Indywidualizm zaś musi ustąpić pod naporem kolektywizmu, ale nie staje się to automatycznie, lecz w procesie dorastania, samouświadamiania, zrozumienia konieczności odpowiedzialności za grupę. W jakimś sensie książka wpisuje się w gatunek *Bildungsroman*, nawiązuje też do krótkiej powieści Ivo Andrića *Zeko*. Z książką Andrića łączy ją wątek dojrzewania głównego protagonisty do czynu rewolucyjnego.

Tak więc powieść Daviča, choć literacko wybijająca się spośród większości książek o wojnie pisanych w tamtym czasie (i w ogóle będąca jednym z najlepszych

<sup>3</sup> O. Davičo, *Pieśń jego życia*, tłum. M. Krukowska, Warszawa, PIW, 1958, s. 159.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 369.

literackich świadectw o wojnie), nie kwestionuje kolektywistycznych mitów komunistycznych. Wprost przeciwnie – właściwie je potwierdza; autor nadaje im głębszy sens, w tym bezkompromisowe bohaterstwo. Żeby być prawdziwym bohaterem, należy przejść przez wyboistą drogę i uświadomić sobie konieczność podejmowania trudu i naturę męczeństwa.

Podobnie jest w trylogii Mihaila Lalicia, w której główny bohater Lado Tajović przechodzi przez różne stadia świadomości – od kwestionowania moralności rewolucyjnej (*Lelejska gora*) do jej ponownej afirmacji (*Hajka*). Kluczowa jest tutaj rola zbiorowości – bohater odrzuca moralność, ponieważ oddała się od gromady i zaczyna myśleć o sobie, ale ostatecznie wraca do brygady i odzyskuje etykę grupy (roztopia się w zbiorowości). Żeby zrozumieć istotę heroizmu i rewolucji, musi zakwestionować odziedziczony i zautomatyzowany rytuał heroiczny (tutaj: czarnogórski kod heroiczny), a następnie ponownie go odkryć w indywidualnym akcie poznawczym. Musi go sam zrozumieć.

Lata 60. przynoszą nową tendencję w portretowaniu bohatera walk partyzantskich. Wahania związane ze stosunkiem do wojny nie są przejściowe, jak wcześniej, lecz trwałe<sup>5</sup>. Nowy bohater nie odnajduje oparcia w grupie, lecz konsekwentnie pozostaje osamotniony, co najczęściej skutkuje poczuciem katastrofizmu, nierzadko obłędem. Zindywidualizowane postrzeganie wojny prowadzi go do odrzucenia aksjomatu o jej sensowności; bohaterowie, a z nimi czytelnik, konfrontują się z absurdem śmierci. Żadna obietnica świetlanej przyszłości, żadna kolektywna utopia, nie są w stanie zrekompensować jednostkowego cierpienia. Takie wizje pojawiają się w opowiadaniach Antonija Isakovicia (*Paprat i vatra*, 1962), w powieści Ranka Marinkovicia (*Kiklop*<sup>6</sup>, 1965) oraz Radomira Smiljanicia (*Mirno doba*, 1969)<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Nie omawiam w tym opracowaniu literatury o Holokauście, reprezentowanej w latach 60. i 70. XX wieku przede wszystkim przez Danila Kiša, ponieważ stanowi ona odrębny przedmiot badań.

<sup>6</sup> Choć Marinković jest pisarzem chorwackim, to jego powieść *Cyklop* została najpierw opublikowana w Belgradzie i w czasopiśmie serbskich – bardziej niż chorwackich – doczekała się omówienia.

<sup>7</sup> Zupełnie odrębnym i nadzwyczaj oryginalnym zjawiskiem z literaturze serbskiej i czarnogórskiej jest wojenna proza Miodraga Bulatovicia wykreowana w powieści *Bohater na ośle* (*Heraj na magarcu*, 1967). W powieści przeplatają się tragiczność z komicznością, powaga z szyderczym śmiechem, demoniczność z błazeństwem. Dominujący wzorzec estetyczny tej powieści Edward Madany określił mianem realizmu drapieżnego, który ma być wariantem naturalizmu (zob. E. Madany, *Jugosłowiański bóg Mars*. Proza narodów Jugosławii o czasach wojny wyzwoleniczej, Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1982, s. 354). Wyobrażenie wojny jako sprawiedliwego i honorowego czynu bohaterskiego zostało tutaj odwrócone; przedstawione w sposób karykaturalny i udziwniony do tego stopnia, że powieść odbiega nie tylko od oficjalnej wizji wojny (wyidealizowanej przez etos partyzantów), ale również od wyobrażeń o rzeczywistości. Do tego stopnia jest to świat zdeformowany, że Predrag Palavestra nazywa go wręcz światem protetycznym (zob. P. Palavestra, *Kritičke rasprave (Književne teme XI)*, Beograd, Prosveta 1995, s. 188). Można powiedzieć, że świat przedstawiony powstał na pograniczu rzeczywistości i onirycznej fantastyki. Madany – podobnie jak większość badaczy serbskich i czarnogórskich –

W opowiadaniach Isakovicia eksponuje się tragedię jednostki, która podczas konfliktu zbrojnego nie jest skonfrontowana wyłącznie ze śmiercią, ale również z brakiem odpowiedzi na podstawowe pytania etyczne. Jeszcze bardziej radykalne wizje powstały w wymienionych powieściach. W *Cyklopie* Marinkovicia ciało protagonisty zostało zawłaszczone przez instytucje państwa prowadzące wojnę. Główny bohater Melchior nie chce walczyć, pragnie uniknąć rekrutacji, a swoje ciało postrzega jako łup, na który poluje władza. Paliwem w „kotle” wielkiej historii są ofiary – wrzucane doń ludzkie ciała (*hrana za kotao Historije*). Człowiek nie jest niezależny, lecz służy państwu, więc Melchior musi zmagać się z nim o zachowanie tożsamości. Przegrana oznacza utratę swojego „ja”. Oczywiście, protagonista jest na straconej pozycji i ostatecznie kapituluje. Ubiera mundur i świadomie oddaje życie we władanie mitycznego potwora symbolizującego represyjne państwo.

Mimo iż książka Smiljanicia nie opowiada o drugiej wojnie światowej, lecz o „jakiejs” wojnie, to jednak jest to oczywista parabola konfliktu z lat 1941-1945. Autor tworzy obraz uniwersalny, wykraczający poza konkretny czas. W tej niedocennej przez krytykę i mało znanej książce, dwie walczące ze sobą strony przygotowują się do potyczki. Nie wiadomo jednak, kto ma z kim walczyć i co jest stawką bitwy. Także żołnierze są anonimowi, poza jednym, nie mają imion, nazwisk ani pseudonimów, jedynie rangę w wojsku (major, dowódca, komisarz). Jeszcze mniej informacji jest o wrogu, o którym wiadomo jedynie, że istnieje. Czytelnik momentami zaczyna się zastanawiać, czy ów przeciwnik nie jest czasem wytworem wyobraźni – projekcją, stworzoną na potrzebę mobilizacji ludzi wokół jakiegoś celu. Czasem narrator mówi o wrogu jako o „niewidzialnym, a można nawet powiedzieć, w jakimś

---

uznaje, że w powieści doszło do „negacji heroizmu w ogóle jako zjawiska i wartości moralnej. W czasach hańby heroizm został zdegradowany” (E. Madany, *Jugosłowiański bóg Mars...*, op.cit., 362). Faktem jest, że wojna ulega w powieści Bulatovicia daleko posuniętej, wręcz bluźnierczej desakralizacji (przyrównuje się ją do seksu czy wręcz do pornografii). Jednak, nie wydaje mi się, żeby można było jednoznacznie powiedzieć, iż zakwestionowaniu ulega tutaj paradygmat heroiczny jako taki. Przecież Gruban Malić jest w sumie jedyną pozytywną postacią w morzu protagonistów zepsutych, bez wartości i zdehumanizowanych. Jako jedyny nie kieruje się oportunizmem, lecz uczuciami patriotycznymi, rzuca rękawicę silniejszemu, otwarcie podejmuje walkę przeciwko okupantom. Zamyka swoją karczmę, w której rozpuście oddawali się Włosi i wywiesza na drzwiach tabliczkę o następującej treści: „Nie chcę dłużej pracować dla ‘okupanta’. Zakład zamykam z przyczyn ‘politycznych’. Jestem ‘wszędzie’”. Fakt, że jego walka wywołuje szyderczy śmiech, że okupanci nie traktują go poważnie, że go lekceważą, że wypada żałownie – wszystko to nie musi oznaczać odrzucenia heroizmu, choćby to był heroizm opaczny, oparty na wybujałej megalomanii i konfabulacji (Malić chce dołączyć do nieistniejącej pięćset pierwszej dywizji proletariackiej). W tym sensie przypomina Don Kichota (na co zwraca uwagę także Palavestra), choć jest to plebejski wariant błędnego rycerza. Autor pokazuje, że gdy heroizm odziera się z patosu, staje się on blażeński, ale to nie oznacza, że neguje potrzebę bohaterstwa. Więcej, ona właściwie ją afirmuje. Malić wbrew światu, w którym przyszło mu żyć, światu zepsutemu, próbuje uratować resztki uczuć wyższych, niezwiązanych z zaspokajaniem popędu seksualnego, lecz szukających odniesień do czegoś bardziej wzniosłego.

sensie nieistniejącym wrogu”<sup>8</sup>. W gęstej atmosferze stworzonej przez tę obsesyjną projekcję walka ma trwać do ostatecznego zniszczenia. Nie dochodzi jednak do żadnej potyczki. Gdy ma ona dojść do skutku, autor nagle sięga po – mówiąc językiem teorii formalistycznej – efekt udziwnienia. Pojawia się wielka woda. „Wszystko zniknęło [...]. I wkrótce wszystko stało się wodą”<sup>9</sup>. Ostatnie sceny z książki przywołują na myśl wizję biblijnego potopu, jednak w przeciwieństwie do starotestamentowej przypowieści, zniszczony przez wodę świat nie ma swojego Noego, symbolu nadziei. Nie ma bowiem szans na nowe, lepsze życie. Po katastrofie jest spokój, ale cisza jest możliwa tylko dlatego, że na świecie nie ma już ludzi. Nie przeżył nikt.

Naszkiecowane przykłady pokazują, że w serbskiej prozie w okresie od lat 40. do 60. XX wieku dokonała się wyraźna modyfikacja wyobrażeń o heroizmie<sup>10</sup>. W latach 50. doszło do przewartościowania zautomatyzowanych zachowań bohaterskich, co urzeczywistnia się w chwilowym odrzuceniu etyki grupowej, a w ślad za tym – odejściem od grupy. Powrót do gromady umożliwia jednak przewyciężenie słabości i re-afirmację herosa. Z kolei w latach 60. pojawia się tendencja odrzucająca kolektywizm w ogóle, co skutkuje zakwestionowaniem etycznych fundamentów modelu heroicznego. Bohater rzucony w chaos wojny nie podejmuje walki, bo nie ma o co walczyć – świat jest absurdem, a wojna tylko jednym z elementów tego obłędu.

Wprawdzie w latach 70. poszukuje się podobnych odpowiedzi na pytania związane z wojną, i również sięga się po narzędzia psychologizacji bohatera rzuconego w świat wojennej zawieruchy, to jednak pojawia się pewne *novum*. Podczas gdy lata 60. eksponowały indywidualny wymiar cierpienia i odrzucały kolektywizm, tak w latach 70. pojawia się skłonność do pogłębiania rysu filozoficznego, która próbuje przełamać impas hermetycznego indywidualizmu i defetyzmu. Odbywa się to przez ponowne odkrycie społecznej natury człowieka. Fakt, że przynosi to nowe rozczarowania, to już kwestia zupełnie innego rodzaju.

Najpełniejszym wyrazicielem tej tendencji jest Borislav Pekić. Jego powieść *Kako upokojiti vampira* (1977) wyznaczyła w jakimś sensie punkt graniczny dla istniejącego modelu heroicznego. Przede wszystkim zerwała – mówiąc językiem G. Genette’a – z fokalizacji na rodzimych patriotów walczących przeciwko faszystom na rzecz przedstawienia drugiej strony, czyli okupantów. Autorowi nie chodziło, rzecz jasna, o heroizację najeźdźców, lecz o coś wykraczającego daleko poza spór o rolę tego czy innego narodu w konflikcie. Chodziło mu, między innymi, o rozważenie

<sup>8</sup> R. Smiljanić, *Mirno doba*, Beograd, Prosveta, 1969, s. 8.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 251.

<sup>10</sup> Oczywiście, mowa tylko o pewnych tendencjach, bo przecież równolegle rozwija się literatura pielęgnująca bohaterów jednoznacznych i monumentalnych. Jest ich jednak w prozie znacząco mniej. Być może wynika to (również) z tego, że głównym medium propagującym postawy heroiczne, wspieranym przez oficjalne instytucje państwowe, stała się od lat 60. XX wieku kinematografia.



ludzkiej umiejętności w tworzeniu logicznych argumentacji umożliwiających rehabilitację zbrodniarza, tak aby stał się bohaterem pozytywnym. Stworzenie fałszywego autoportretu, ale opartego na logicznych przesłankach i zasadach dyskursu filozoficznego, stało się możliwe za sprawą przeformułowania stosunku do prawdy. Tak więc w proponowanej przez Pekicia rehabilitacji zbrodniarza dokonuje się rozrachunek z korespondencyjną teorią prawdy.

Struktura książki Pekicia opiera się na formule znalezionej rękopisu – 26 listów napisanych przez profesora historii średniowiecznej z Heidelbergu – Konrada Rutkowskiego, Niemca-folksdojczy, wywodzącego się z południowego Banatu w serbskiej Wojwodinie (przyпуска się, że od strony matki był pochodzenia słowiańskiego). Adresatem korespondencji jest szwagier Rutkowskiego, również profesjonalny historyk. Listy są porządkowane przez redaktora (podpisuje się jako Borislav Pečić), który uzupełnia je przypisami wyjaśniającymi okoliczności ich powstania oraz przekazuje uwagi konsylium psychiatrów, odpowiedzialnych za badanie zdrowia autora korespondencji.

Z listów dowiadujemy się, że Rutkowski w czasie wojny został zmobilizowany do jednostek SS, a następnie, w roku 1943, pracował w gestapo w nadadriatyckim miasteczku D. (protagonistą nie jest więc Jugosłowianin, ale przegrany Niemiec). Przeszło dwadzieścia lat później, w roku 1965, już jako profesor historii średniowiecznej Uniwersytetu w Heidelbergu, przyjeżdża na wakacje z żoną do tego samego miejsca. Raczej nieprzypadkowo hotel, w którym się zatrzymują był w czasie wojny siedzibą gestapo, a więc jego miejscem pracy. Pobyt wakacyjny wywołuje wspomnienia z minionych lat. Listy będące swego rodzaju monologiem, ale w istocie dialogiem z samym sobą, są próbą leczenia traumy i konfrontacją z przeszłością. Rutkowski relacjonuje swój aktualny pobyt, powracając pamięcią do czasów wojny. Wyznanie nie prowadzi go jednak do uznania jakichkolwiek win za pracę w aparacie represji. Wprost przeciwnie. Za pomocą przemyślnie skonstruowanej argumentacji do końca broni tezy, jakoby jego praca jako porucznika gestapo była w istocie walką z III Rzeszą. Jego powrót do miasta D. jest zatem powrotem zwycięzcy, nie zaś – przegranego. Listy, które układają się w swego rodzaju autobiografię, stanowią zarazem próbę racjonalizacji przeszłości, zmierzającej do stworzenia sobie intelektualnego alibi.

W powieści demaskuje się fakt, że opowieść o zdarzeniach, w których braliśmy udział jest nie tylko naznaczona subiektywizmem. Dzieli nas bowiem od momentu ich zajścia jakiś czas – czas, który siłą rzeczy oddala nas od faktów. Współczesność ponadto narzuca nam określony odbiór przeszłości. W roku 1943 Konrad Rutkowski nie mógł wiedzieć, że wojna zostanie przegrana, i że historyczny osąd III Rzeszy będzie tak druzgocący. Tymczasem, w jego wypowiedzi wyraźnie pobrzmiewają poglądy na temat drugiej wojny światowej, które zostały w pełni wyartykułowane dopiero

po jej zakończeniu. Na przykład pedantyczność zbrodni nazistowskiej (w powieści symbolizuje ją pułkownik gestapo Steinbrecher), nazizm jako konsekwencja procesu modernizacji i rozwoju zachodniej myśli filozoficznej (w powieści ciągle odwołania do klasyków filozofii – od państwa Platona do logiki Wittgensteina), czy idea banalności zła (symbolizuje ją, i zarazem kwestionuje, sam Rutkowski). Tym sposobem do głosu dochodzi jeden z najbardziej obsesyjnych motywów prozy Pekicia, a mianowicie pragnienie i zarazem niemożliwość stworzenia obiektywnego przekazu o przeszłości, a ściślej: modyfikacja sensów uzależniona od okoliczności, takich jak perspektywa i użyteczność. List siódmy do Hilmara Wagnera zaczyna się następująco:

„Drogi Hilmarze,

nasza opowieść przypomina tory, których niewidoczne szyny wiodą w tym samym kierunku, ale lewa jest położona dwadzieścia lat później niż prawa. Tory przez cały ten czas nie nadawały się do użytku i opowieść nie mogła przybrać kształtu. Trzeba było, żebym przyjechał do D. i żeby wrzeczono losu z wezglowia kolebki zaczęło się odmotywać wstecz, kładąc drugą szynę. Tak oto z obydwu powstał tor opowieści. A żeby płynęła rytmicznie, musi się kłaść progi tak, żeby obejmowały jednocześnie dwa okresy, ten z 1943 i ten z 1965 roku. Dopiero w ich przenikaniu się opowieść nabiera sensu. Wspomnienia stanowią istotę rozmyślań, a rozmyślania cel wspomnień”<sup>11</sup>.

Zdarzenia same w sobie znaczyły coś innego w momencie, w którym się działy, a dzisiaj znaczą coś innego. Tym sposobem stajemy przed wrotami pluralizmu czy nawet relatywizmu. Faktem jest, że Pekić jest krytyczny wobec jakiegokolwiek systemu totalnego, ale nie można z tego wnioskować o jego bezgranicznej adoracji dla relatywizmu. Albo ściślej: ogólnie jest on zwolennikiem świata niedookreślonego, w którym na równych prawach istnieją różne prawdy (uważa pluralizm za coś sprawiedliwego, co należy się jednostce ludzkiej), ale czysta egzystencja pokazuje, iż pluralizm/relatywizm prowadzi do absurdu, zarówno poznawczego (konflikt prawd), jak i egzystencjalnego (alienacja człowieka, obłąd). W tym ujęciu pluralizm jest u Pekicia nie tylko postawą intelektualną, konieczną w życiu człowieka, ale zarazem jest brzemieniem ludzkiego losu. Chciałoby się dopowiedzieć – stawia przed nim konieczność odpowiedzialności, która jest źródłem bezsilności, pasywności i niepokoju.

Obraz przeszłości powstały w umyśle Rutkowskiego jest spójny, w jakimś sensie logiczny, choć jest to logika przewrotna. Bił więźniów, bo gdyby nie bił, byłiby potraktowani elektrowstrząsami, bił, ale nie bił mocno – gdyby wpadli w ręce prawdziwym gestapowskim katom, ucierpieliby jeszcze bardziej. Był więc wrogiem nazizmu, ale mógł z nim walczyć jedynie wtedy, gdy oficjalnie nie zdradzi swojego prawdziwego ja. Tak tłumaczy swoją postawę:

<sup>11</sup> B. Pekić, *Jak pogrzebać wampira*, przeł. M. Petryńska, Łódź, Wydawnictwa Łódzkie, 1985, s. 103.

„Chodzi mi o obowiązki człowieka, istoty inteligentnej, która się nie solidaryzuje z kursem historii i która z tego powodu ma obowiązek coś przedsięwziąć. I jak tak czynię, Hilmarze. Na ile mogę oczywiście i przy ograniczeniach narzuconych koniecznością pozostania w ukryciu. Jestem mianowicie jedyną osobą w tym przeklętym Sonderkommando, która zgodnie ze swoją ludzką i intelektualną świadomością chce coś zrobić dla nieszczęsnych więźniów. A moja własna gotowość udzielenia im pomocy zależy od utrzymania pozycji, z której mogę to zrobić, a nawet awansowania na wyższe stanowiska, by móc to robić jeszcze skuteczniej. [...] Taki program wymaga dokładnie i sumiennego wykonywania wszystkich policyjnych obowiązków, nawet tych najmniej przyjemnych, z wyraźną świadomością, że jest to tylko podły środek dla osiągnięcia wzniesłego celu, że **tymczasowe** męczenie ludzi jest tylko konieczną drogą do ich pełnego wyzwolenia”<sup>12</sup>.

A w innym miejscu:

„Na pierwszy rzut oka może się wydawać paradoksalne, że katowanie ludzi traktuje się jako wkład w humanizację rzeczywistości. A jednak mając na uwadze okoliczności, było to humanitarne. Logiczne i bezwzględne. Tak jak logiczne i bezwzględne katowanie przez Rotkopfa tego samego robotnika pozostało tylko bezmyślną torturą. Bo kapitan stosując bicie nie dążył do ucłowieczenia wojny. Tak więc to, co w moim przypadku było tylko małym kompromisem na drodze ku dobru, w przypadku Rotkopfa stawało się zbrodnią. Logicznie i bezwzględnie. [...] Ponieważ teraz policzek stał się moją roboczą zasadą duchową, a rzeczywistość wymagała zabicia robotnika, znów uciekłem się do kompromisu: skatowałem go, ratując w ten sposób od śmierci. Fakt, że on jednak od razów umarł, nie ma spektakularnego znaczenia. Błąd tkwił w wyliczeniu, nie w motywie. Robiłem, co mogłem. [...] Poprawiałem rzeczywistość w swoim kręgu działania: katowanie zastępowałem policzkami, morderstwa katowaniem, masowe ludobójstwa jednym morderstwem”<sup>13</sup>.

Kreacja Rutkowskiego umożliwia Pekiciowi sformułowanie krytyki całego systemu filozofii zachodniej, od Platona do Wittgensteina, a patronuje jej Nietzsche. Filozofia zachodnia nakłada na człowieka obowiązek tworzenia świata doskonałego i zarazem umożliwia tworzenie sądów logicznych, ale zupełnie oderwanych od rzeczywistości. Za ich sprawą powstają konstrukty pojęciowe, które pozwalają na zwerbalizowanie nawet najbardziej aroganckiego kłamstwa, ale opartego na logicznych przesłankach i wnioskowaniach (sofizmaty). Pekić przez postać Rutkowskiego bezwzględnie demaskuje fakt, że korespondencyjna teoria prawdy może być nic nie znaczącą konwencją. Logika zaś umożliwia przekształcenie kłamstwa w prawdę

---

<sup>12</sup> Ibidem, s. 43.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 415.

zgodnie z jej regułami (przesłuchania Steinbrechera) i obronę każdej tezy (alibi Rutkowskiego). Nazizm u Pekicia nie jest więc przedstawiony jako aberracja kultury i filozofii Zachodu, lecz jako jego tragiczna, ale w istocie naturalna, konsekwencja. W komentarzu dotyczącym tej powieści, opublikowanym w książce *Vreme reči* (1993), Pečić stwierdził, że upadek Rutkowskiego miał swoje korzenie w przekonaniu, iż jako dziedzic tradycji chrześcijańskiej (konkretnie: ewangelickiej) i etosu klasy średniej jest chroniony przed barbarzyńskimi instynktami.

Ale Rutkowski nie uważa się za nazistę, i w rzeczy samej można by tę tezę zaakceptować, ponieważ jego grzech nie polega na wierze w błędną ideologię, lecz na zaniechaniu. Nie przyjmuje on konsekwentnie do wiadomości faktu, iż sprzeniewierzył się wartościom, w które rzekomo wierzył. Mimo iż przyznaje, że drobne ustępstwa otworzyły drogę większym kompromisom, to i tak nie jest to w jego przekonaniu czymś złym. Kompromisy bowiem pozwoliły mu zdobyć to, co najcenniejsze: możliwość czynienia dobra. Pragnienie urzeczywistnienia boskiej doskonałości i przekonanie o własnym dobru skutkuje przyjęciem metod działania charakterystycznych dla swoich domniemanych adwersarzy, gestapowskich oprawców m.in. Steinbrechera. Na końcu swego pobytu wakacyjnego, ogarnięty obłędem, postanawia zniszczyć wszystkie parasole, kojarzące mu się z jednym z więźniów, który wskutek jego przesłuchań został stracony. Tym sposobem daje wyraz tej części własnej osobowości, którą jako intelektualista wypierał, którą otwarcie gardził.

Pekić zdaje się poddawać druzgocącej krytyce nie tylko logikę, ale również mechanizmy umożliwiające usprawiedliwianie własnych wyborów przez okoliczności, w jakich zostały one dokonane. W etyce Pekicia, którą rekonstruujemy, okoliczności nie są źródłem zła, lecz jedynie mogą być jego zwornikiem. Zło tkwi w człowieku, nawet w intelektualistcie, który tylko pozornie mu się przeciwstawia. Zdaniem Bogdana Rakicia, Pečić przez kreację Rutkowskiego chce dowiedzieć, że ideologie totalitarne mogą się pojawić w każdych okolicznościach historycznych. Żeby tego dokonać „Pekić has to show that Rutkowski's case is not unique but paradigmatic”<sup>14</sup>. Pomimo faktu, iż niektórzy badacze poszukiwali pokrewieństwa Rutkowskiego z rzeczywistymi postaciami (Rakić sugerował, że Rutkowski może być *alter ego* samego autora, a Sabina Giergiel, że Martina Heideggera<sup>15</sup>), jest on postacią uniwersalną, swego rodzaju metaforą człowieka w ogóle.

Rutkowski jest człowiekiem bez twarzy. Jest podskórnie przekonany, że zło, które go otacza samo musi się wypalić, a do tego czasu należy przeczekać, znaleźć

<sup>14</sup> B. Rakić, *Humanist as Cannibal: Borislav Pečić's How to Quiet the Vampire*, „Serbian Studies“, 2005, 19, nr 2, s. 260.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 264; S. Giergiel, *Obcość jako los. O prozie Borislava Pekicia*, Opole, Uniwersytet Opolski, Opolskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2008, ss. 75-77.

odpowiednie dla siebie miejsce, i zrobić tyle, ile da się zrobić w tych trudnych momentach. Ponieważ taka postawa zakłada kompromisy, więc on je czyni – od drobnych i niewinnych do ostatecznych, które przyczyniają się otwarcie do zbrodni. Jego usprawiedliwienie ma jednak formę uniwersalnej reguły: nawet, jeśli przyczyniłem się do zła, to i tak było ono mniejsze, niż gdyby mnie w tym miejscu nie było. Moje miejsce zajęliby kaci z gestapo, ludzie bez skrupułów. Tym sposobem dochodzi do spotkania człowieka bez twarzy (Rutkowskiego) z człowiekiem bez skrupułów (Steinbrechera). Pekić chyba nie daje jasnej odpowiedzi, który z nich jest gorszy. Jego książka jest grą, w której nie widać wyraźnego zwycięzcy (sięgając po szachową metaforę z powieści – na planszy pozostały dwa króle). Górę bierze zło.

Ale nie jest to zło ewidentne, takie jak choćby w *Doktorze Faustusie* Thomasa Manna, z którym powieść Pekicia pozostaje w dialogu. Adrian Leverkühn podpisuje cyrograf z diabłem – w imię sławy i w imię miłości. Rutkowski nie podpisuje żadnego porozumienia, choć diabeł – a właściwie wampir jako duch jednego z więźniów – odwiedza go, ale to nie on jest źródłem zła. Zło zostało popełnione wcześniej, bez obecności żadnej nadprzyrodzonej siły. Być może więc Rutkowskiego można uznać za diabła albo przynajmniej za uosobienie/a zła, ale zła przewrotnego, a więc innego niż u Manna. W *Doktorze Faustusie* jasne jest, kto jest zły i co jest złem, u Pekicia te podstawowe kategorie ulegają pewnemu zatarciu. Nawet redaktor, który opracowuje listy jest przewrotny; z Rutkowskim i z czytelnikiem prowadzi przebiegłą grę, która utrudnia znalezienie odpowiedzi na najbardziej podstawowe pytania<sup>16</sup>. Świat Pekicia jest więc bardziej przerażający niż świat Manna. Przypomina opis piekła i raj u dokonany przez pułkownika Steinbrechera.

„Piekło to definitywna odpowiedź na wszystkie ziemskie pytania. Raj także. Drogi stamtąd nie prowadzą nigdzie. Raj i piekło obejmują wszystko. Nic się nie dzieje, bo dzieje się wciąż to samo. A w naszym świecie będzie panował wieczny wybór. Wszystkie procesy będą podlegały stałemu wznawianiu i apelacji. Ludzie będą kierowani do raj u lub do piekła, ale niczego im to nie zagwarantuje. Nigdy nie będą na zawsze przeklęci ani na zawsze zbawieni. To, gdzie przebywają, będzie poddawane nieustannej rewizji. W piekle będą musieli walczyć, żeby z niego wyjść, a rzeczywistą szansę da im tylko znalezienie odpowiedniego zastępstwa. W raj u będą musieli stale uważać, żeby ich nie strącono do piekła. Strach uczyni z raj u piekło, a nadzieja – z piekła raj”<sup>17</sup>.

W takim świecie nie ma twardych prawd, a wszystko jest obciążone brzemieniem ludzkiego bytowania w świecie i ciągłą koniecznością wyboru. Wyobrażenie piekła

<sup>16</sup> Zagadnienie związku Rutkowskiego, wydawcy i czytelnika omawia Bogdan Rakić, zob. B. Rakić, *Humanist as Cannibal...*, op.cit.

<sup>17</sup> B. Pekić, *Jak pogrzebać...*, op.cit., s. 48.

i nieba, czy ich wzajemnej współzależności, jak u Steinbrechera, to nietzscheańska „ruchoma armia metafor”. Zdaniem Tatjany Bečanović w powieści zlikwidowana została nie tylko opozycja dobro – zło, ale również góra – dół. Świat przedstawiony to w istocie „dolny świat”, podziemie, w którym „rządzi zło”<sup>18</sup>. Cytat z *Fausta* Goethego (*U početku beše Reč, U početku beše Smisao, U početku beše Snaga, U početku beše Delo*) zdaniem czarnogórskiej badaczki ulega w tej powieści odwróceniu: słowo przekształca się w kłamstwo, sens z bezsens, siła w słabość, czyn w zbrodnię (zło-czyn), więc powstaje świat diabelski: na początku było kłamstwo, bezsens, słabość i zbrodnia. Powieść Pekicia można potraktować jako diagnozę brzemienia ludzkiej egzystencji, bezsilności wobec własnego losu, niezgodę na mnogie „ja”.

Pekić odniósł się w swojej książce również do bardzo istotnego zagadnienia, mianowicie do sporu dotyczącego filozofii historii i historiografii. Rutkowski wchodzi ze swoim szwagrem w spór, i metodologiczny i teoretyczny. Zdaniem Rutkowskiego Wagner reprezentuje szkołę, która wylicza fakty i poszukuje obiektywizmu do tego stopnia, że zjawiskom tragicznym przypisuje nazwy neutralne (na przykład Holokaust nazywa rozwiązaniem kwestii żydowskiej). Unikanie wartościowania jest zdaniem Rutkowskiego wystarczającym argumentem, by uznać, iż Wagner jest rewizjonistą. Sam Rutkowski jest zaś zwolennikiem filozofii historii, wnikania w sensy, głębokie znaczenia i poszukiwanie motywacji dla takich czy innych procesów.

„Po co się oszukiwać, Hilmarze? Nawet najlepsi spośród nas nigdy nie dochodzą dalej niż mniej lub bardziej świadoma rekonstrukcja faktów historycznych. A fakty historyczne to małże, z których czas wyluskał perły. Mimo najbogatszych materiałów nie jesteśmy w stanie odtworzyć ich żywego jądra, lecz jedynie suchą i martwą skorupę, pozostawiając poza zasięgiem wiedzy i odczucia wszystko, co się naprawdę działo pod tymi enigmatycznymi szyframi przeszłości – choćby miało to postać najokrutniejszego cierpienia, ciężkiej próby i śmierci – a co, teraz dopiero widzę, stanowi jedyną istotną treść prawdziwej historii, która nigdy nie zostanie napisana”<sup>19</sup>.

Dążenie do zrozumienia istoty czy ducha historii, co obsesyjnie absorbuje Rutkowskiego, to kolejny wątek faustyczny. Pragnienie zapanowania nad światem, chęć jego całościowego zrozumienia, prowadzi do upadku człowieka. Pekić przez powieść wyraża charakterystyczne dla współczesności przekonanie o kryzysie rozumu. Racjonalne uporządkowanie rzeczywistości, wedle zasad logicznych i istniejących epistemologii, nie daje żadnych gwarancji, że świat będzie sprawiedliwy i dobry. Pekić albo jest katastrofistą i nie widzi dla świata szansy, albo próbuje zwrócić

<sup>18</sup> Zob. T. *Naratołoški i poetički ogledi*, Podgorica, CID, 2009, s. 140.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 23.

uwagę, że w porządkowaniu świata konieczne jest coś więcej niż tylko rozum – może moralność?, może irracjonalność?, może emocje?, a może coś jeszcze innego. Albo inaczej: mimo iż katastrofa jest nieunikniona, to i tak warto przeciwstawiać się złu.

Pekić, poprzez kompleksową postać Rutkowskiego, zdiagnozował jeszcze coś, a mianowicie pewną możliwość argumentacji, która obecnie zyskuje na znaczeniu w dyskusjach na temat zbrodni hitleryzmu, nie tylko Zagłady. Ekspozowanie indywiduów, akcentowanie ich biogramów i psychologicznych fotografii, sytuje odpowiedzialność za wojnę i zbrodnię na jednostkach, a jednocześnie umożliwia osłabienie odpowiedzialności zbiorowej. Umożliwia pokazanie, że większość oprawców nie była zła, lecz tylko stała się przedmiotem w rękach innych, jakiejś władzy. W tym ujęciu masy ludzi przyczyniające się do eksterminacji i upadku moralności, które dokonały się w czasach II wojny światowej nie są oprawcami, jak Rutkowski, lecz właściwie ofiarami. Grupa ludzi, by nie powiedzieć garstka, Hitler, Goebbels, Heydrich, Eichmann (w książce to Steinbrecher), sterroryzowali całe społeczeństwo.

Aby moralnie się usprawiedliwić Rutkowski dokonuje trzech zabiegów, w swojej istocie logicznych. Po pierwsze, dowodzi, że sam nie chciał pracować w gestapo, tylko został przymusowo zmobilizowany. To w jego mniemaniu anuluje winę – takie były okoliczności, a on zrobił, co mógł, żeby uratować resztki przyzwoitości (książka demaskuje ten mechanizm, jako podświadomą mistyfikację). Po drugie, wywód opiera na logicznej argumentacji i żelaznych regułach filozoficznych, a jednocześnie krytykuje stosowanie logiki i filozofii jako błędne i umożliwiające wytłumaczenie wszystkiego – nawet konieczności zbrodni. Po trzecie, ekspozuje i dokładnie opisuje ludzi prawdziwie złych, żeby na ich tle usytuować siebie. W powieści jest to pułkownik Steinbrecher – psychopatyczny zbrodniarz. W świecie opływającym krwią i ogarniętym szaleństwem bestialstwa, postawa miernego porucznika gestapo, który – wykonując swoją pracę mniej solidnie niż inni – wydaje się nie całkiem negatywna, nawet jeśli nie uznamy jej, jak chce profesor z Heidelbergu, za heroiczną.

## Literatura

- Bečanović T., *Naratološki i poetički ogledi*, Podgorica, CID, 2009, 201 ss.
- Bolecki W., *Modernizm w literaturze polskiej XX w. (rekonesans)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, ss. 11-34.
- Czerwiński M., *Socrealizam u književnim predodžbama rata (slučaj hrvatske proze)*, „Fluminensia” 2017, 29, nr 2, ss. 139-154.
- Davičo O., *Pieśń jego życia*, tłum. M. Krukowska, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958.

- Giergiel S., *Obcość jako los. O prozie Borislava Pekicia*, Opole, Uniwersytet Opolski, Opolskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2008, 216 ss.
- Madany E., *Jugosłowiański bóg Mars. Proza narodów Jugosławii o czasach wojny wyzwoleniczej*, Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1982, 406 ss.
- Palavestra P., *Kritičke rasprave (Književne teme XI)*, Beograd, Prosveta 1995, 291 ss.
- Pekić B., *Jak pogrzebać wampira*, przeł. M. Petryńska, Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1985, 456 ss.
- Rakić B., *Humanist as Cannibal: Borislav Pekić's How to Quiet the Vampire*, „Serbian Studies“ 2005, vol. 19, nr 2, ss. 253-267.

## References

- Bečanović T., *Naratološki i poetički ogledi* [Narratological and Poetical Essays], Podgorica, CID, 2009, 201 pp.
- Bolecki W., *Modernizm w literaturze polskiej XX w. (rekonesans)* [Modernism in 20-Century Polish Literature. An Introductory Survey], „Teksty Drugie” [Second Texts] 2002, no. 4, pp. 11-34.
- Czerwiński M., *Socrealizam u književnim predodžbama rata (slučaj hrvatske proze)* [Socialist Realism in Literary Depictions of (the case of Croatian Prose Narratove)], „Fluminensia” 2017, 29, no. 2, pp. 139-154.
- Davičo O., *Pieśń jego życia* [The Poem], trans. M. Krukowska, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958.
- Giergiel S., *Obcość jako los. O prozie Borislava Pekicia* [Foreignness as Fate. About the Fiction of Borislav Pekić], Opole, Uniwersytet Opolski, Opolskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2008, 216 pp.
- Madany E., *Jugosłowiański bóg Mars. Proza narodów Jugosławii o czasach wojny wyzwoleniczej* [The Yugoslav God Mars. Prose Narrative of the Yugoslav Nations about the Liberation War], Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1982, 406 pp.
- Palavestra P., *Kritičke rasprave (Književne teme XI)* [Critical Investigations (Literary Topics)], Beograd, Prosveta, 1995, 291 pp.
- Pekić B., *Jak pogrzebać wampira* [How to Quiet a Vampire: A Sotie], trans. M. Petryńska, Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1985, 456 pp.
- Rakić B., *Humanist as Cannibal: Borislav Pekić's How to Quiet the Vampire*, „Serbian Studies“ 2005, vol. 19, no. 2, pp. 253-267.