

Jacek Wiśniewski*

„Stare kłamstwo”: czy pora na nowe interpretacje?

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2018.031>

Streszczenie: Artykuł omawia zmieniające się w czasie (od lat trzydziestych XX wieku do chwili obecnej) podejścia i oceny dotyczące angielskiej poezji o I wojnie. Nowe spojrzenie, biorące pod uwagę badania historyków i socjologów prowadzone w nowym stuleciu, ukazuje nieco inny obraz wojny i sposobów jej upamiętniania. Schematyczne, zbyt powierzchowne opinie i sądy dotyczące rozwoju tej poezji (od wierszy heroicznych do poezji pacyfistycznej) ulegają rewizji i podlegają nowym ocenom. Autor zwraca też uwagę na potrzebę uwzględnienia w nowej historii angielskiej poezji o I wojnie twórczości osób niebiorących w niej bezpośredniego udziału oraz poezji kobiecej.

Słowa kluczowe: I wojna, poezja, patriotyzm, pacyfizm, poezja pisana przez cywilów

“The Old Lie”: Time for New Interpretations?

Abstract: The paper discusses the changes in attitudes and evolving assessments of English poetry of the Great War (from the 1930s to the present moment). The new approaches, taking into account the research conducted by historians and sociologists in the 21st century, reveal a slightly modified image of war and remembrance of war. Prevailing and too shallow opinions and judgments about the development of this kind of poetry (from heroic verse to pacifist poems) are being questioned and demand new assessments. The author suggests that the new history of English poetry of war should also consider poetry by non-combatants and poetry by women.

Keywords: First World War, poetry, patriotism, pacifism, poetry by noncombatants

* Prof. dr hab., wykłada na Uniwersytecie SWPS w Warszawie. Jego zainteresowania badawcze obejmują anglojęzyczną literaturę wojenną oraz poezję brytyjską. E-mail: jwisniewski2@swps.edu.pl.

Dla kilku pokoleń czytelników angielskiej poezji o I wojnie światowej fraza, którą umieściłem w tytule swojego artykułu, *Stare kłamstwo*, czyli *The Old Lie*, jest tak znana i tak rozpoznawalna, że wyjaśniam jedynie z obowiązku: pochodzi ona z ostatniej strofy wiersza Wilfreda Owena *Dulce Et Decorum Est*. Polski przekład wiersza, pióra Janusza A. Ihnatowicza, podaję według antologii *Poeci języka angielskiego* (1974). Pierwsza strofa brzmi:

Zgięci wpół, jak żebrak owinięci workiem,
chwiejni, kaszląc jak starcy, klęliśmy przez błoto,
aż w tyle pozostały przerażające ognie
i ku dalekim spoczynkom zaczęliśmy ciągnąć.
Ludzie spali w marszu. Wielu potraciło buty,
ale kuśtykali dalej obuci w krew. Wszyscy
kulawi, oślepli wszyscy, ze zmęczenia pijani,
głusi nawet na pomruk gazowych bomb,
co miękko padały za nami (Owen 1974: 332).

To właśnie w konkluzji wiersza, w jego retorycznym zwrocie do tych, którzy wojnę i śmierć na wojnie uważają za rzecz słuszną i chwalebłą, poeta ironizując, przytacza frazę z Horacego: *dulce et decorum est pro patria mori*, którą poeta w mundurze nazywa „starym kłamstwem” (ibid.: 334). Owen zginął w walce na tydzień przed ogłoszeniem ostatecznego zawieszenia broni na froncie zachodnim 11 listopada 1918 roku i jest powszechnie uważany za najważniejszego, a także najwybitniejszego angielskiego poetę I wojny. Wprawdzie dwoje znanych krytyków, Jon Silkin w Wielkiej Brytanii i Aleksandra Kędzierska w Polsce, pragnęło widzieć w tej roli Isaaca Rosenberga, ale dla większości czytelników interesujących się literaturą wojenną najslawniejszym angielskim poetą tego okresu pozostaje Wilfred Owen. Liczba wierszy wojennych Owena nie jest duża, liczba wierszy opublikowanych za życia poety jest jeszcze mniejsza, a do tego w opracowaniach krytycznych ubiegłego wieku pojawiały się skrajnie negatywne opinie na temat cikliwego emocjonalizmu tych utworów, wyrażone najdobitniej przez Williama Butlera Yeatsa. Yeats odmówił umieszczenia wierszy Owena w *The Oxford Book of Modern Verse* (1936), oświadczył, że „bierne cierpienie to nie jest temat dla poezji”, i dodał kilka uszczypliwych uwag na temat ich tradycyjnej formy oraz języka, który mógłby sprawiać wrażenie, że od śmierci Johna Keatsa nic się w angielskiej poezji nie zmieniło (Yeats 1955: 847; tłumaczenie własne). Cały niezbyt obszerny dorobek Owena, jego słynny *Wstęp* do planowanej edycji wierszy o wojnie, a także korespondencja z Siegfriedem Sassoonem oraz listy do rodziny, pojawił się w okresie międzywojennym (w krytycznym wydaniu i z biograficzną notą pióra innego znaczącego poety I wojny, Edmunda Blunden, 1933). We *Wstępie* Owen definiuje cele i ambicje antywojennej poezji: „To nie jest książka o bohaterach. Poezja angielska nie jest jeszcze gotowa by o nich mówić [...] Nade wszystko nie zajmuję się Poezją. Mój temat to wojna i żal wojny. Poezja jest w tej żalności” (Owen 1971: 31; cyt. w polskim przekładzie za: Heydel 2014). Wypada jednak dodać, że w latach, kiedy ukazywały się najsłynniejsze wojenne autobiografie (Edmund Blunden, Robert Graves, Siegfried Sassoon, 1928–1930), najwybitniejsze powieści (Frederic Manning, 1929) i pierwsze antologie poezji wojennej, pojawiła

się również polemika ze strony Douglasa Jerrolda, *The Lie About the War* (Kłamstwo o wojnie, 1930). Jerrold odrzuca argumenty o bezsensie wojny oraz tezę o „lwach prowadzonych na rzeź przez osły”¹.

W latach trzydziestych XX wieku rosnące zagrożenie wybuchem kolejnej wojny światowej spowodowało, że dla pokolenia W. H. Audena Wilfred Owen stał się piewcą pacyfizmu, wyrazicielem uczuć i poglądów całego straconego pokolenia. W latach hiszpańskiej wojny domowej, a następnie w latach II wojny prawdy o okrucieństwach totalnej wojny na wyczerpanie szukano w takich słynnych utworach Owena, jak: *Strange Meeting*, (*Dziwne spotkanie*), *Insensibility* (*Nieczułość*), *Spring Offensive* (*Wiosenna ofensywa*), *Futility* (*Bezsens*) czy właśnie *Dulce Et Decorum Est*. Nieprzypadkowo edytorem najważniejszego krytycznego wydania dzieł zebranych Owena, które ukazało się na początku lat sześćdziesiątych, był Cecil Day-Lewis, jeden z najslawniejszych lewicujących poetów lat trzydziestych. Nie bez powodu w najlepszych amerykańskich wierszach o wojnie w Wietnamie, pisanych przez jej uczestników pół wieku po Owenie, słychać tak często echa i nawiązania do utworów Wilfreda Owena – sława tych wierszy wykracza poza kulturę brytyjską i poza kontekst Wielkiej Wojny. Dobrym tego przykładem jest utwór amerykańskiego poety, weterana wojny w Wietnamie, W. D. Ehrharta *To Those Who Have Gone Home Tired* (Ehrhart 1985: 97–98).

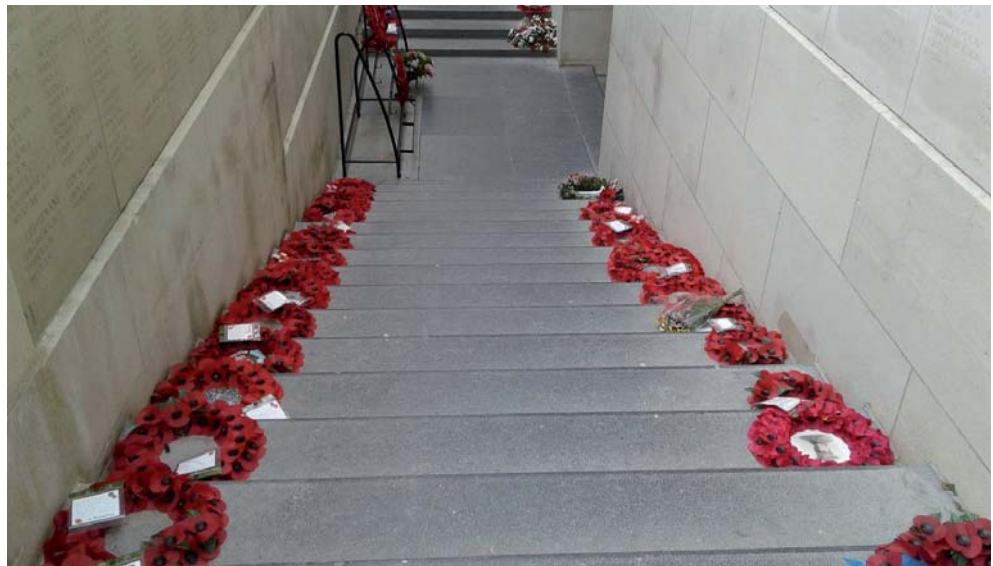
The Old Lie, stare kłamstwo, to w wierszu *Dulce Et Decorum Est* cała odwieczna tradycja, która każe śmierć na polu bitwy uznać za wydarzenie szczęśliwe (*dulce*) i z gruntu pozytywne, właściwe, w najgorszym wypadku usprawiedliwione (*decorum*). „Chwała poległym”, powtarzają Tyrteusz i Horacy, i ten sposób podejścia do ofiary życia charakteryzował nie tylko prowojenną, imperialną propagandę pierwszych lat Wielkiej Wojny (1914–1915), lecz także większość utworów poetyckich pisanych w pierwszym, heroicznym jej okresie, kiedy możliwa do przyjęcia była wiara w sens ofiary, a młodzi ochotnicy bez wahania rozlewali „słodkie wino swej młodości” na polach bitewnych Francji i Flandrii (ta fraza, „the red / sweet wine of youth”, pochodzi z jednego z wojennych sonetów Ruperta Brooke’a, zatytułowanego *The Dead – Polegli*; zob. Giddings 1988: 24; tłumaczenie własne). Wczesne patriotyczne wiersze o wojnie powstawały tak szybko, niemal natychmiast po wybuchu wojny, ponieważ ich autorzy mogli posłużyć się gotową i wielokrotnie wcześniej używaną retoryką heroicznych hymnów i wierszy o bohaterstwie. Na utwory, które kwestionowały mit o szlachetnym bohaterstwie wojny, trzeba było poczekać co najmniej dwa lata, aż wyłoni się inna, antyheroiczna retoryka „wojny jako rzeźni”. Musiała powstać bez oglądania się na wcześniejszą tradycję pisania o wojnie i bez korzystania z utartych fraz, którymi posłużyli się Julian Grenfell czy Rupert Brooke. I tak dla przykładu słynne zdanie otwierające sonet Brooke’a *The Soldier* (*Żołnierz*),

Gdybym miał kiedyś umrzeć – pomyśl czasem o mnie,
że gdzieś tam, na obczyźnie, jest obcy szmat pola,
co zawsze będzie Anglią ... i że tam, najskromniej,
bogaty proch bogata skryła w sobie rola (Brooke 1974: 233).

¹ Fraza o lwach i osłach jest przypisywana niemieckiemu generałowi Erichowi Ludendorffowi, który chwalił brytyjskich żołnierzy za ich niezwykłą odwagę, ale ganił dowódców za ich samobójczą strategię. Opinię Ludendorffa przytacza księżna Evelyn Blücher w książce pt. *An English Wife in Berlin* (1921: 21).

można bez żadnej przesady odnieść do wiersza Thomasa Hardy'ego o wydarzeniach wojny burskiej, *Dobosz Hodge*, w którym grób angielskiego żołnierza w odległej afrykańskiej ziemi staje się na zawsze skrawkiem Anglii.

W wierszu *Dulce et Decorum Est* Owen najpierw konfrontuje czytelnika z potwornym losem żołnierzy porównywanych przez poetę do żebraków i starców wyczerpanych walką i długimi tygodniami spędzonymi w zimnych, mokrych, błotnistych okopach, śmiertelnie zmęczonych, pijanych ze zmęczenia. Tych nieszczęsnych męczenników, z trudem wlokących się do bezpiecznego schronienia ziemianek i punktów opatrunkowych, zaskakuje już w drugiej linii okopów atak gazów bojowych. Następnie, trochę w stylu poezji Siegfrieda Sassoon'a lub Roberta Gravesa, Owen szokuje nas drastycznym widokiem młodego żołnierza umierającego w konwulsjach na totalne zatrucie organizmu fosgenem, zanim koledzy zdołają przydźwigać nosze do polowego szpitala. I tu następuje retoryczny zwrot do kogoś (ironicznie brzmi on „mój przyjacielu”), kto odpowiada za patriotyczne wychowanie młodego pokolenia. W tej roli duchowego przewodnika możemy sobie wyobrazić nauczyciela, polityka, duchownego, parlamentarnego oratora, dziennikarza lub poetę: heroiczne treści i wzory postaw, którymi od małego są karmione dzieci (*dulce*) to właśnie owo „stare kłamstwo” odpowiedzialne za straszliwy los milionów młodych ludzi ginących w okopach I wojny światowej. Owen pragnie przestrzec i uchronić kolejne pokolenia przed totalną wojną; to wszystko, co poeta może zrobić. W rękopisie *Dulce et Decorum* tuż pod tytułem wiersza pojawia się wykreślona ręką Owena dedykacja „to Jessie Pope”. Pope była znana od pierwszych dni wojny jako entuzjastyczna propagatorka heroicznej poezji, której celem stało się zachęcanie czy wręcz zmuszanie młodych ludzi, by masowo zgłaszali się do służby, a wiersz Owena miał zakwestionować taki etyczny nakaz, jest więc również tekstem propagandowym. *Dulce et Decorum* to spontaniczna, ale wielokrotnie przepracowana reakcja wrażliwego uczestnika wojny na teksty prowojenne i heroiczną tradycję, do której zaliczyć można i pompatyczne hymny Jessie Pope, i znakomite pod względem literackim sonety Ruperta Brooke'a.



Menin Gate. Fot. A. Branach-Kallas

Prawie pół wieku temu Jon Silkin, w pierwszym całościowym studium poświęconym brytyjskiej poezji I wojny, *Out of Battle* (Silkin 1987; pierwsze wydanie – 1972) – opisał cztery następujące po sobie etapy, czy też zmieniające się w czasie stadia, cztery sposoby postrzegania i przedstawiania wojny. Silkin pisze o ewolucji poglądów na sprawę wojny i o zmianach nastawienia młodych ochotników, dobrze wykształconych przedstawicieli klasy średniej i wyższej, którzy stanowili trzon młodszej kadry oficerskiej. Byli traktowani jako elita narodu, i to właśnie oni ginęli masowo w wielkich kampaniach pierwszych dwóch lat wojny, od bitwy pod Mons do bitwy nad Sommą. Krytyk dokonuje przeglądu od wczesnej poezji patriotycznej i heroicznej (etap pierwszy, reprezentowany przez sonety wojenne Ruperta Brooke’a i słynny wiersz Juliana Grenfella *Into Battle – Do boju*) do realistycznej i gniewnej poezji, której zadaniem jest ukazanie prawdziwego oblicza wojny okopowej i zdyskredytowanie, często przy użyciu drastycznego realizmu, satyry i sardonicznego humoru, mitu o heroizmie wojny (etap drugi, wiersze Siegfrieda Sassoona, np. *The Death-bed – Łoże śmierci*, i Roberta Gravesa, np. *A Dead Boche – Martwy Szkop*).

Co ciekawe, tytuł monografii Silkina *Out of Battle* został zaczerpnięty z pierwszego wersu najsłynniejszego poematu Wilfreda Owena *Strange Meeting* (*Dziwne spotkanie*): „It seemed that out of battle I escaped...” (w przekładzie Ewy Życieńskiej: „Wydało mi się, że uciekam z boju...”; zob. Owen 1983: 306). Być może Silkin zdawał sobie sprawę z tego, że ten właśnie wiersz był najślawniejszym, najlepiej rozpoznawalnym tekstem o I wojnie, przemawiającym do pacyfistycznie nastawionego pokolenia lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, pokolenia zimnej wojny i wojny w Wietnamie. Poeta pisze w nim o niezwykłym spotkaniu, w jakimś mrocznym podziemnym świecie, już poza granicami życia i śmierci: tylko w takim miejscu, być może w piekle, jest możliwe spotkanie i porozumienie między angielskim narratorem a jego niemieckim przeciwnikiem; ci wrogowie są obaj ofiarami wojny. To duchy rozmawiają tu ze sobą, zwracając się do siebie... „mój przyjacielu”. We wszystkich esejach, wstępach do popularnych antologii i w krytycznych opracowaniach Silkin wyrażał głębokie przekonanie o wyższości poezji Isaaca Rosenberga, o jej uniwersalnej i ponadczasowej wartości, jednak na tytuł swej antologii wybrał frazę zapożyczoną od Owena.

Dodajmy, że Silkin, poeta, akademicki krytyk, wydawca literackiego magazynu „Stand”, edytor antologii poezji o I wojnie *The Penguin Book of First World War Poetry* (pierwsze wydanie z roku 1979), która uwzględnia również utwory pisane przez jej uczestników m.in. w Niemczech, Austrii, USA, we Włoszech, Francji i w Rosji, zdaje sobie sprawę ze sztuczności czy schematyczności takiego opisu, który zakłada istnienie czterech następujących po sobie etapów rozwoju tej poezji. Generalnie wypada się zgodzić z Silkinem, że stosunek do wojny ewoluował od entuzjazmu do pacyfizmu; krytyk zauważa jednak, że we wczesnych wierszach poetów powszechnie uznawanych za pacyfistów, krytyków militarne go i politycznego establishmentu, np. w wierszach Siegfrieda Sassoona, Wilfreda Owena czy Isaaca Rosenberga pisanych w roku 1914, pojawiają się również heroiczne tony zbliżone w charakterze do sonetów Ruperta Brooke’a, napisanych i opublikowanych *nota bene* zanim poeta na własne oczy ujrzał realia wojny okopowej. Silkin zauważa na marginesie swojego opisu, że niewiele różni najwcześniejsze wiersze Sassoona od poezji Brooke’a czy Grenfella (Silkin 1987a: 30–39).

Powróć jeszcze w drugiej części artykułu do tych rozróżnień i zastrzeżeń Silkina, który w trzecim i czwartym etapie rozwoju angielskiej poezji wojennej znajduje najbardziej wartościowe utwory, ponieważ uważam, że schemat „od entuzjazmu do protestu przeciw

wojnie” jest jedynie wygodnym skrótem myślowym, a prawdziwy obraz tej poezji okazuje się znacznie bardziej złożony. Co jest wygodną i atrakcyjną narracją w antologiach poezji czy w programach akademickich kursów poświęconych Wielkiej Wojnie – nie pokrywa się w istocie z prawdą faktów. Byli przecież tacy (wprawdzie nieliczni) poeci, którzy od początku manifestowali niechęć do heroicznej tradycji tyrtejskiej (Charles Sorley, Ivor Gurney, Edward Thomas), ale przeważająca większość wierszy o wojnie (Catherine Reilly w swej Bibliografii angielskiej poezji o I wojnie, 1977, naliczyła grubo ponad 2000 nazwisk autorów, którzy publikowali swe utwory w trakcie wojny) podąża przetartą ścieżką tradycji heroizmu i celebrowania ofiar. Poetycka forma i środki wyrazu tych utworów są konwencjonalne, rzadko widać próby wprowadzenia formalnej innowacji czy językowego eksperymentu. Jedynie Davida Jonesa, Herberta Reada i Isaaca Rosenberga można zaliczyć do modernistów. Większość wierszy publikowanych w antologiach, także tych, które przygotowano w Wielkiej Brytanii na obchody stulecia Wielkiej Wojny, mogłaby z powodzeniem pojawić się w znanym i często wznawianym zbiorze *The Golden Treasury* Francisa Palgrave’a, wydawanym w drugiej połowie XIX wieku, lub też w antologiach pogardzanej dziś, lekkiej, łatwej i przyjemnej poezji gregoriańskiej (nazwa tej poetyckiej szkoły nawiązuje do panowania króla Jerzego V), propagowanej swego czasu przez Edwarda Marsha, który był osobistym sekretarzem Winstona Churchilla.

Silkin po etapie pierwszym (heroizm) i drugim (szokujący realizm i ostra satyra) widzi kolejny etap trzeci; tu najważniejsza jest koncepcja Owena, który źródło prawdy o wojnie znajduje w empatii i współczuciu dla cierpienia ofiar, w owej „żałości wojny – the pity of war”. Najwyżej przez edytora antologii ceniony jest etap czwarty, w którym poeci, tacy jak Isaac Rosenberg, David Jones, Herbert Read czy Edward Thomas, potrafią spojrzeć na problem wojny głębiej i szerzej, postrzegając ją w perspektywie historycznej: z jednej strony lokują I wojnę w kontekście imperialnej przeszłości Brytanii, a z drugiej potrafią spojrzeć z wielkim niepokojem w niepewną przyszłość. W wierszach reprezentujących etap czwarty gniew i empatia zlewają się w jedno, co prowadzi do przemożnego pragnienia zmiany, jaka mogłaby uchronić narody przed kolejnym szaleństwem wojny (Silkin 1987a: 41). Marzenie o ponadnarodowym porozumieniu stron, o stworzeniu organizacji, która mogłaby niwelować napięcia i konflikty między państwami, nie ziściło się w krótkim dwudziestolecu międzywojnia. Liga Narodów okazała się nieskuteczna, ogromne kontrybucje nałożone na państwa centralne doprowadziły do kryzysu ekonomicznego, masowego bezrobocia, a nawet rewolucyjnego wrzenia. Kryzys był znakomitym podglebiem dla ekstremalnych ruchów nacjonalistycznych, jak faszyzm we Włoszech i nazizm w Niemczech. Kiedy Edmund Blunden w roku 1933 publikował pierwsze kompletne wydanie *Wierszy wojennych* Wilfreda Owena, kiedy ukazało się pierwsze wydanie autobiografii Very Brittain *Testament młodości*, połowa Europy znowu znalazła się pod wpływem szalonych ideologii, które ponownie parły do wojny.

Jest rzeczą zrozumiałą, że trauma I wojny odbiła się w świadomości Brytyjczyków silniej być może niż wśród obywateli innych państw biorących udział w tym „samobójstwie narodów”. Z jednej strony należy pamiętać o prawie stu latach pokoju od zwycięstwa nad Napoleonem pod Waterloo w roku 1815. W rosnącej w siłę imperialnej Brytanii, zwłaszcza podczas długiej epoki wiktoriańskiej, rewolucje, wojny domowe i zbrojne konfrontacje między europejskimi potęgami były obserwowane z chłodnym dystansem. Potęga brytyjskiej marynarki zapewniała nie tylko bezpieczeństwo handlu, gwarantowała też nie-

tykalność samych wysp i kontrolowanych przez Brytanię terytoriów Imperium. Dopiero w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku, za panowania Edwarda VII, 1901–1910, zaczęły pojawiać się apokaliptyczne wizje generowane przez rosnącą siłę militarną Niemiec i rosnące imperialne apetyty cesarstwa. Był to pierwszy dwudziestowieczny wyścig zbrojeń, kiedy to niemiecka Kriegsmarine, rozbudowując flotę pancerników i okrętów podwodnych, usiłowała dorównać Royal Navy. Z drugiej strony współcześni nam historycy i krytycy literaccy, spoglądający wstecz na wydarzenia i konsekwencje I wojny z perspektywy stulecia, powołują się na fakty, które nie do końca pasują do wcześniej dominujących narracji. Chodzi tu nie tylko o opisany wcześniej proces przejścia od początkowego entuzjazmu do gorzkiego rozczarowania po roku 1916, kiedy to wysoka cena, jaką przyszło zapłacić za zwycięstwo, okazała się nie do zaakceptowania. I tak w książce historyka Andrew Marra z roku 2009, *The Making of Modern Britain: From Queen Victoria to VE Day*, czytamy o liczbach, o bilansie strat i danych statystycznych, które nieco modyfikują wizerunek „straconego pokolenia”.

To prawda, że już w miesiąc po wybuchu wojny 4 sierpnia 1914 roku ponad 750 000 ochotników zgłosiło się do służby (Brytania tradycyjnie nie polegała na obowiązkowej służbie wojskowej, ale na regularnej armii profesjonalnej, wspomaganej w razie potrzeby przez ochotników). Do końca roku 1915 liczba to osiągnęła 2,5 miliona. Prawdą jednak jest i to, że na wiosnę roku 1916 Ministerstwo Wojny, by sprostać wymaganiom totalnej wojny na wyczerpanie, było zmuszone wprowadzić, po raz pierwszy w historii Wielkiej Brytanii, obowiązkowy pobór do wojska (Marr 2009: 137). Po sromotnej porażce ekspedycji przeciwko Turcji (bitwa o Gallipoli) i po tragicznej bitwie nad Sommą (przez wielu wcześniejszych historyków uważanej za bezsensowną rzeź) uaktywniają się ruchy pacyfistyczne i odbywają się pierwsze procesy ludzi, którzy odmawiali służby w wojsku ze względu na sumienie. Marr jednak proponuje szersze, europejskie, a nie tylko brytyjskie spojrzenie na strategię wielkich kampanii na froncie zachodnim w latach 1916 i 1917: bez brytyjskiej ofensywy nad Sommą, która związała znaczne siły przeciwnika, najpewniej załamałby się francuski front broniący dostępu do Paryża i powtórzyłaby się historia z roku 1870. W tej sytuacji Brytyjski Korpus Ekspedycyjny nie miałby już czego bronić na europejskim kontynencie. Historyk przypomina nam i o tym, że Imperium osiągnęło w latach I wojny poważne zyski i zdobycze terytorialne w Afryce oraz w Azji, więc teza o imperialnym charakterze tej wojny jest trudna do obalenia: obrona „dzielnej małej Belgii” to jedno, a wyparcie niemieckiej konkurencji z Afryki południowo-zachodniej to drugie.

Marr przypomina też, że z globalnej perspektywy (w I wojnie wzięły udział trzydzięści trzy państwa, nie licząc nawet żołnierzy z terytoriów podbitych i podległych – Polacy np. służyli we wszystkich trzech armiach kontynentalnych: niemieckiej, rosyjskiej i austriackiej) rola Brytyjskiego Korpusu Ekspedycyjnego była mniej istotna, niż podają oficjalne brytyjskie źródła Ministerstwa Wojny. W roku 1914 Brytyjczycy bronili dwudziestu pięciu mil frontu zachodniego, podczas gdy Francuzi bronili trzystu mil (ibid.: 138). Historyk podaje też statystyczne dane, które modyfikują nieco nasze wyobrażenia na temat „straconego pokolenia”: w wyniku działań wojennych na froncie zachodnim, w Afryce i w Azji, straty brytyjskie, bez mała milion ludzi, oczywiście traumatyczne i tragiczne, błędą nieco w zestawieniu ze stratami innych państw. Francja utraciła prawie dwukrotnie więcej swych obrońców (co stanowiło 3,7% ludności, a w przypadku Wielkiej Brytanii odsetek ten wynosił 1,5%). Niemcy straciły trzykrotnie większą liczbę żołnierzy (3,2% ludności). W sumie

I wojna pochłonęła około 10 milionów ofiar. Marr konkluduje: historia wojen imperialnych nie przygotowała Brytyjczyków na taki rozmiar tragedii (ibid.: 126)².

W XXI wieku nastąpiła istotna zmiana także w krytycznym podejściu do poezji wojennej. Wcześniejsze, dwudziestowieczne opracowania krytycznoliterackie i antologie skupiały się prawie wyłącznie na wierszach pisanych przez młodych żołnierzy – uczestników wydarzeń. Pojawiły się terminy „poezja okopowa” i „poeci z okopów”, milcząco przyjmujące tezę, że prawdę o wojnie poznali i mają prawo pisać o niej jedynie ci, którzy na własnej skórze doświadczyli jej okropności i „żałości” (*the pity of war*). Nieczęsto, jakby z obowiązku, typowa antologia uwzględniała, zwykle na początku i na końcu wyboru, wiersze Thomasa Hardy’ego, który w chwili wybuchu konfliktu miał 64 lata, pisał więc o wojnie z pozycji emocjonalnie zaangażowanego cywila, zachęcane do tworzenia takich tekstów przez Ministerstwo Wojny. Ten wielki (i wciąż niedostatecznie doceniony) poeta jest autorem kilku przejmujących utworów, których pominięcie mogło by oznaczać kreowanie zawężonego i zubożonego obrazu angielskiej literatury o I wojnie. Jakby na marginesie pojawiały się dwa lub trzy wybrane wiersze Edwarda Thomasa, moim zdaniem jednego z najważniejszych brytyjskich poetów piszących o tej wojnie. Dlaczego na marginesie? Otóż Edward Thomas dopiero pod koniec 1914 roku porzucił prozę dla poezji, a wszystkie swoje wiersze napisał między grudniem 1914 a grudniem 1916 roku, zanim w wieku 38 lat udał się na front, gdzie zginął pierwszego dnia wielkiej ofensywy pod Arras. Jest oczywiste, że w jego wieku, jako mąż i ojciec trojga dzieci, nie musiał zgłosić się do służby, ale uznał, że nie ma wyboru. W tych 144 wierszach Thomas nie pisze o wojnie wprost, ale wszystkie one powstały jako reakcja na wydarzenia wojenne, dotyczą dylematów, jakie nurtowały większość niezależnie myślących ludzi z jego pokolenia (miłość ojczyzny z jednej strony i niechęć do militarizmu z drugiej). Pragnę przytoczyć tu krótki wiersz, który jak zwykle u Thomasa jest głęboką refleksją na temat wojny, choć nie jest ani hymnem na jej cześć, ani jej potępieniem:

Szeregowiec

Ten oracz padły w boju, co przespał na dworze
 Niejedną mroźną noc, nudziarzom i pijakom
 Statecznym, co zawsze zdążą do łóżka się położyć,
 Wesoło odpowiadał: – Spałem dziś pod krzakiem
 Głogu pani Greenland. – Nikt nie wiedział, który
 To krzak, bo za Gospodą, gdy spojrzeć do góry,
 Co krok to kępa głogu w Wiltshire. I dziś nic nie wiecie –
 Miejsce, gdzie we Francji na dobre śpi, też trzyma w sekrecie (Thomas 1983: 313).

Thomas, jako oficer artylerii, zginął w walce zanim miał szansę przekuć niezwykle przenikliwe obserwacje zawarte w *Wojennym dzienniku* na dojrzałą wypowiedź poetycką. Wiemy, że śmierć poety przerwała proces twórczy, ponieważ znamy treść *Wojennego dziennika* i zawartość notesu, który Thomas miał przy sobie w momencie śmierci (przechowywany jest on w zbiorach The Imperial War Museum w Londynie).

² W tym kontekście warto przywołać prace historyków, którzy dokonują rewizji mitu straconego pokolenia. Zob. np. Corrigan 2004 lub Sheffield 2002.

Gorzkie doświadczenie wojny i jej „żałości” dotykało nie tylko samych uczestników, ale ich bliskich, rodziców, siostry, żony i ukochane kobiety, w niektórych przypadkach również podrastające dzieci, przyjaciół i krewnych. Najlepszym na to dowodem, że doświadczenie wojny to nie tylko doświadczenie pól bitewnych, jest ogromny sukces wydawniczy (a niedawno również filmowy) autobiografii Very Brittain *Testament młodości*, najważniejszej książki ukazującej kobiecy punkt widzenia. *Nota bene*, Brittain pisała przejmujące, chociaż niezbyt oryginalne wiersze o swoich doświadczeniach (przez cztery lata w czasie wojny pracowała jako pielęgniarka we Francji, często zajmując się koszmarnie okaleczonymi brytyjskimi, ale również niemieckimi żołnierzami). Pisała też o swoim doświadczeniu straty i osamotnienia: na wojnie straciła narzeczonego, początkującego poetę Rolanda Leightona, a także jedynego brata i wszystkich przyjaciół z lat dzieciństwa. Cytuje ona w autobiografii zarówno wiersze pisane na początku wojny przez Leightona, typowe gregoriańskie ody czy heroiczne hymny wzorowane na Horacym, jak i fragmenty listów, w których pojawiają się gorzkie komentarze o rzeczywistym obliczu wojny w okopach, kwestionujące heroizm i szlachetność ofiary za ojczyznę. Można przypuszczać zatem, że gdyby nieszczęśni poeci pierwszego etapu wojny – Rupert Brooke, Julian Grenfell, Roland Leighton – przetrwali dłużej w okopach, do fazy pozycyjnej wojny na wyczerpanie (*war of attrition*), w ich poezji pojawiłyby się zapewne inne motywy i inne tony, bliższe pacyfistycznej poezji protestu przeciw wojnie.

Jest rzeczą symptomatyczną, że wydany w roku 2005 przewodnik po literaturze krytycznej dotyczącej dwudziestowiecznej brytyjskiej poezji o wojnie (*20th-c War Poetry: A Reader's Guide to Essential Criticism*), którego edytorem jest Philippa Lyon, upomina się we *Wstępie* o pomijaną w opracowaniach „wielką liczbę wierszy wojennych stworzonych przez kobiety z różnych środowisk oraz o wiersze pisane przez mężczyzn i kobiety, którzy nie musieli brać bezpośredniego udziału w walce na froncie” (Lyon 2005: 1). Już nieco wcześniej, przed końcem XX wieku pojawiła się antologia zatytułowana *Scars Upon My Heart (Blizny na sercu)*, z podtytułem *Women's Poetry and Verse of the First World War*, w której jej edytorka, Catherine Reilly, zamieściła ponad setkę wierszy pióra kilkudziesięciu brytyjskich poetek. Są wśród nich nazwiska tak znane, jak Frances Cornford, Elizabeth Daryush, Elaine Feinstein, Naomi Mitchison, Edith Sitwell, Stevie Smith czy Sylvia Townsend Warner. Co ma swoje symboliczne znaczenie, na okładce tomu umieszczono wizerunek młodej kobiety w jedwabnej tunice modnej na początku XX wieku, zajętej przeglądaniem korespondencji, a na ścianie za jej głową widać portret młodego mężczyzny w wojskowym mundurze. Kobieta jest tu więc biernym uczestnikiem wojny, chociaż wojna ją rani (pozostawiając blizny na jej sercu), a jedynie nieobecny przy niej mężczyzna może opisać przebieg wydarzeń, opisać wojnę tak, jak postrzega ją bezpośredni uczestnik (Reilly 1981). W wydanej trzy lata później antologii kobiecej poezji o II wojnie, *Chaos of the Night: Women's Poetry and Verse of the Second World War* na okładce pojawia się portret siedzącej kobiety w mundurze, kapral J. M. Robins z hełmem na głowie, baretką wojskowego odznaczenia na piersi i maską gazową na kolanach: jest to znacząca zmiana, ponieważ w tym przypadku, po upływie zaledwie dwudziestu kilku lat, kobieta z biernego obserwatora zamienia się w kombatanta: sugeruje to mundur WAAF (Women's Auxiliary Air Force) oraz ekwipunek służb przeciwlotniczych (Reilly 1984).

W drugiej dekadzie XXI wieku, po roku 2010, zbliżająca się setna rocznica wybuchu I wojny zachęciła wydawców, media, autorów popularnych książek historycznych, albumów

fotograficznych i telewizyjnych seriali dokumentalnych do wyczerpanej pracy. Wiadomo było też, że w latach 2014–2018 należy się spodziewać wzmoczonego zainteresowania tematyką wojny wśród czytelników i widzów oraz ogromnej liczby naukowych konferencji, do których wiodące uczelnie, wyspecjalizowane placówki muzealno-badawcze, takie jak The Imperial War Museum w Londynie, jak również międzynarodowe stowarzyszenia akademickie (np. The International Association of University Professors of English) przygotowywały się od lat. I tak w obradach IAUPE zorganizowanych w Londynie w roku 2016 przez University College London przewidziano aż dwie sesje naukowe poświęcone Wielkiej Wojnie (ta nazwa, „the Great War”, pozostaje nadal w powszechnym użyciu) i jej obrazowi w literaturze, krytyce literackiej i kulturze popularnej (plakat, muzyka, teatr, filmy dokumentalne i fabularne). Niezwykle ważnym i wciąż aktualnym tematem okazała się pamięć – sposoby upamiętniania ofiar wojny przez projektowanie i budowanie wojennych cmentarzy, pomników-grobowców, grobów nieznanego żołnierza, lokalnych pomników i tablic pamiątkowych w kościołach, budynkach wojskowych i koszarach, w szkołach i uczelniach, których uczniowie, studenci lub absolwenci zginęli na wojnie (w samej Wielkiej Brytanii pomników takich jest ponad 40 000, a do tego trzeba doliczyć cmentarze i mauzolea na terenach, gdzie toczyły się walki – w całej Europie, ale także w Afryce i w Azji). Pamięć (*memory*) i upamiętnianie (*remembrance*) to kulturoznawcze pojęcia, które powracają w dyskusjach o edukacji: ustawicznie powraca bowiem pytanie o to, jaką wersję historii I wojny, jaką pamięć o tej wojnie przekazać młodemu pokoleniu, wzrastającemu w nowym stuleciu (zob. Winter 1998 lub Winter 2006). Ciekawe są zawsze próby ponadnarodowego spojrzenia na literaturę I wojny. Widać to już w starej, klasycznej antologii opracowanej przez Jona Silkina, gdzie w części drugiej edytor zamieścił przekłady wierszy poetów niemieckich, austriackich, francuskich, włoskich i rosyjskich. Widać to w studiach komparatystycznych, które zestawiają ze sobą eseje o pisarzach z różnych państw. Widać to wreszcie w publikacjach niektórych ośrodków naukowych, które specjalizują się w takim ponadnarodowym podejściu do tematu I wojny. Świetnym tego przykładem są badania komparatystyczne prowadzone na uniwersytetach austriackich – w Wiedniu, Grazu i Salzburgu – których owocem jest m.in. zbiór esejów o anglojęzycznej i niemieckojęzycznej literaturze I wojny: *Intimate Enemies: English and German Reactions to the Great War, 1914–1918*, wydany przez Franza Karla Stanzla i Martina Löschnigga (1993).

Dobrym przykładem publikacji rocznicowej, wydanej w roku 2013 w serii „Oxford Textual Perspectives”, przygotowanej w związku ze zbliżającą się setną rocznicą wybuchu wojny, jest książka Randalla Stevensona *Literature and the Great War, 1914–1918*. W części czwartej, *Unforgettable War (Niezapomniana wojna)*, Stevenson zamieszcza uwagi dotyczące zmian w pozycji kobiet, a także źródeł ekonomicznego kryzysu okresu międzywojnia, upatrywanego w kolosalnych wydatkach wojennych; pisze też o radykalnych zmianach struktury społecznej (Stevenson 2013: 201–207).

Wkrótce po zakończeniu wojny odezwały się liczne głosy, że pyrrusowe zwycięstwo nad państwami centralnymi, opłacone śmiercią prawie miliona ludzi, nie przyniosło Brytanii żadnych wymiernych korzyści, że „stracone pokolenie” to bezsensowna ofiara, za którą odpowiedzialność ponoszą politycy, wysocy dowódcy wojskowi, cały establishment i elita społeczna oraz tzw. front domowy, czyli ci, którzy zbijali majątki na produkcji materiałów wojennych i optowali za prowadzeniem wojny aż do bezwarunkowej kapitulacji Niemiec, bez kompromisów i negocjacji. Dług publiczny w latach wojny wzrósł czterna-

stokrotnie, o prawie 150 milionów funtów, za które można było zbudować uniwersytety, szpitale i szkoły w każdym większym mieście Zjednoczonego Królestwa, rozwinąć opiekę zdrowotną i socjalną, zmniejszyć podatki i pozytywnie wpłynąć na demografię Wysp poprzez znaczne podniesienie poziomu życia (Marr 2009: 219).

Jednak historycy piszący o I wojnie już w nowym stuleciu potrafią wskazać także pozytywne zmiany: wygrana wojna pozwoliła przetrwać Imperium Brytyjskiemu przez kolejnych kilkadziesiąt lat; wojna doprowadziła do wyzwolenia kobiet, dała milionom z nich szansę samodzielności i dobrych zarobków (choć głównie w przemyśle zbrojeniowym, w którym panowały fatalne warunki – zatrudnienie w fabrykach produkujących pociski, bomby, granaty i naboje było zwykle okupione ciężkim uszczerbkiem na zdrowiu). Parlament przyznał nareszcie, po latach energicznej kampanii sufrażystek, prawo głosu kobietom, które ukończyły trzydziesty rok życia i mogły wylegitymować się stałym dochodem. W roku 1919 inny akt Parlamentu zlikwidował dyskryminację kobiet w zakresie dostępu do uniwersyteckiej edukacji, a co za tym idzie do wszystkich zawodów (prawo, medycyna, szkolnictwo wyższe, służba cywilna). Wprawdzie po roku 1918 wiele kobiet straciło dobrze płatną pracę na rzecz powracających weteranów, lecz mentalna zmiana już się dokonała w latach wojny – kobiety coraz częściej pojawiały się w życiu publicznym kraju, w mediach i w polityce (kobiety po raz pierwszy zasiadają w Parlamencie w roku 1918 i 1919).

Wojna doprowadziła również do radykalnych zmian w klasowej strukturze brytyjskiego społeczeństwa. W pierwszych miesiącach konfliktu, gdy formowały się oddziały Lorda Kitchenera, by wesprzeć nieliczną armię zawodową (B.E.F. – British Expeditionary Force), oficerskie szlify mogli otrzymać młodzi ludzie z klas wyższych, często bez jakiegokolwiek doświadczenia wojskowego, za to z dyplomem Eton czy Oksfordu. Ich życie na froncie było bardziej komfortowe (ordynans, osobna ziemianka, lepsze wyżywienie w oficerskiej kantine, paczki z domu, częstsze przepustki), chociaż wypada przyznać, że straty wśród młodszych oficerów były ogromne. Straty w kadrze oficerskiej wymusiły klasową przemianę: do roku 1918 awansowano do stopni oficerskich prawie ćwierć miliona ludzi, rekrutujących się często spośród doświadczonych szeregowych żołnierzy frontowych (około 50%), a także z niższych klas społecznych (ponad 30%). Dla wielu szansa awansu na „gentlemanów na czas trwania wojny” (temporary gentlemen) była czymś bardzo atrakcyjnym: np. ojciec Wilfreda Owena, niższy urzędnik kolejowy, był niezwykle dumny z syna-oficera, do tego odznaczonego za bohaterstwo. Frontowe doświadczenia niwelowały uprzedzenia klasowe. Wielu oficerów pochodzących z wyższych sfer po raz pierwszy w życiu miało bezpośredni kontakt z plebejuszami, po raz pierwszy w życiu zawierało przyjaźnie „na śmierć i życie” z chłopcami z dołów społecznych i zdawało sobie sprawę ze sztuczności czy szkodliwości klasowych podziałów. Poczucie odpowiedzialności i wspólnoty, zacieranie różnic między ludźmi, nadzieja na nowe otwarcie po zakończeniu wojny, na zwiększoną mobilność społeczną – wszystko to pośrednio przyniosło doświadczenie w okopach. Szeregowi pochodzący z ubogich rodzin często lepiej znosili trudy wojny okopowej, nie tak straszne były dla nich głód i chłód, ból i cierpienie, szczury i błoto czy brak porządnej latryny. Lepiej wytrzymywali stres, a ich odporność fizyczna i psychiczna budziła podziw, nawet zazdrość ich oficerów. Na przykład dla górników sprowadzanych z kopalni w Wielkiej Brytanii po to, by drążyć tunele i zakładać ogromne miny pod liniami wroga (jak opisuje to Sebastian Faulks w powieści *Ptasi śpiew* z roku 1993), ryzyko śmierci czy poważnego kalectwa nie było większe niż w przemyśle ciężkim albo w niebezpiecznych kopalniach Walii i północnej

Anglii. Nawet w latach po zakończeniu I wojny około pół miliona brytyjskich robotników ulegało corocznie ciężkim obrażeniom. Nie ma więc wątpliwości, że sztywna struktura społeczeństwa brytyjskiego (co potwierdzają zarówno *Dzienniki* Viginii Woolf z roku 1918, jak i popularne współczesne filmy i seriale o tamtych czasach, jak *Downton Abbey*) uległa poważnej zmianie, co pośrednio należy uznać za efekt I wojny.

Wszelkie narracje historyczne o wojnie, zakładające pewien logiczny, chronologiczny porządek (np. cztery fazy, od entuzjazmu do żalości wojny, jak w publikacjach Jona Silkina), czy też narzucające czytelnikowi pewną etyczną interpretację wydarzeń (upór i głupota dowódców wojskowych oraz bohaterstwo tych, którzy odważyli się przeciw wojnie protestować) wydają się nam dziś podejrzane: Paul Fussell, wybitny amerykański historyk literatury zajmujący się pamięcią o I wojnie wśród współczesnych pokoleń (autor znakomitej i nadal aktualnej książki z 1975 roku, *The Great War and Modern Memory – Wielka Wojna i współczesna pamięć*), zgodziłby się zapewne z tezą, że nadają one chaotycznemu doświadczeniu wojny formę i sens, jakiego ono dla indywidualnego uczestnika mieć nie mogło (Fussell 1975: 172). Doświadczenie absurdu, chaosu, totalnego bezsensu i żalości wojny (znowu przywołuję tu frazę Owena) nie daje się wprost przełożyć na rygorystyczną formę sztuki: sonet, odę czy powieść. Sztuka musi mieć kształt i sens, podczas gdy doświadczenie wojenne pojedynczego żołnierza, kryjącego się w okopie konkretnego odcinka frontu, który rozciągał się na setki kilometrów, że nie wspomnę o innych, odległych teatrach działań zbrojnych (nie biorę tu również pod uwagę oficjalnych historii poszczególnych regimentów, pisanych przez wojskowych apologetów już po zakończeniu wojny), takiego kształtu i sensu mieć nie mogło. Odnosi się to także do wybitnych twórców, którzy w większości nie dotrwali do zakończenia wojny, do jakiegokolwiek zamknięcia. Brooke, Grenfell, Sorley, Owen, Rosenberg, Thomas, ci, którzy zginęli po kilku tygodniach, a czasem po długich miesiącach służby frontowej – to tylko nieliczni spośród brytyjskich poetów mierzących się z wyzwaniem: jak opowiedzieć o tej wojnie językiem zrozumiałym dla czytelnika. Ich „na wpół zużyte życie”³ nie dało im szansy na namysł, na syntezę, na zrozumienie tego, co się stało. Słynne wojenne autobiografie, *Good-bye to All That* Roberta Gravesa (1929), *Memoirs of an Infantry Officer* Siegfrieda Sassoon (1930), *Undertones of War* Edmunda Blunden (1928), pisane i wydawane w kilka lub kilkanaście lat po wojnie, podczas wielkiego „the Great War book boom”, to ciekawe próby odpowiedzi na pytanie: jak opowiadać. Graves stosuje ironię i czarny humor, Blunden jest liryczny i melancholijny, Sassoon w niezbyt udany sposób próbuje połączyć w jedno dwa gatunki – powieść autobiograficzną i niefabularne wspomnienie.

Z perspektywy stu lat wyraźnie dziś widać, że w pamięci pokoleń pozostaje kilka heroicznych i często cytowanych przy okazji jubileuszy strof Brooke’a i Grenfella, oraz kilkadziesiąt późniejszych wierszy antywojennych Gravesa, Owena, Sassoon czy Rosenberga. Dłuższe epickie formy, rzadziej pojawiające się w antologiach i rzadziej omawiane przez krytyków, ukazywały się wiele lat po zakończeniu wojny: mam tu na myśli *In Parenthesis* Davida Jonesa (1937) i *The End of a War* Herberta Read (1933).

W końcowej części artykułu pragnę przedstawić argumenty broniące następującej tezy: żadna z ogólnie przyjętych narracji o I wojnie, heroiczna czy pacyfistyczna, nie da się do końca obronić, ponieważ doświadczenie wojenne w indywidualnych przypadkach

³ To słowa Isaaca Rosenberga z wiersza *Składowisko trupów* (1983: 311).

było tak różnorodne. Nie chodzi mi wyłącznie o to, że każdy z teatrów wojny (okopowa wojna we Francji, katastrofalna ekspedycja w Gallipoli, front wschodni, skomplikowana sytuacja w Polsce, austriacko-włoskie batalie w Alpach, walki w Afryce) ukazywał uczestnikom inne oblicze wojny, trudne do porównania czy włączenia do jednej meganarracji o Wielkiej Wojnie. Trudno też przekonać Polaków, że ofiary poniesione w I wojnie były bezsensowne, skoro polscy żołnierze, początkowo wcielani do armii Niemiec, Austrii i Rosji, w końcu tak znacząco przyczynili się do odzyskania niepodległości kraju. Mam wrażenie, że silnie pacyfistyczna wymowa najślawniejszych dzieł pióra brytyjskich pisarzy (wśród poetów Graves, Sassoon, Owen i Rosenberg; wśród autorów wspomnień i autobiografii ponownie Graves, lecz także Edmund Blunden i David Herbert Lawrence, a wśród powieściopisarzy Frederic Manning i Ford Madox Ford) to specyficzna cecha brytyjskiego punktu widzenia: cztery lata okopowej wojny na wyczerpanie, którą żołnierze dosadnie nazywali maszynką do mięsa, a samych siebie mięsem armatnim, utrwaliło w świadomości czytelników jednobarwny obraz tego, co się stało, i jak na wydarzenia wojny reagowali pisarze w różnych jej stadiach. Liczy się przekazana w poezji prawda o wojnie: czytelnicy oczekują, że poeci zajmą jakieś jasne, wyraźne stanowisko, że przekaz ich poezji da się łatwo zrozumieć i streścić, przekuć na jednoznaczne stanowisko: heroizm Brooke'a i Grenfella, pacyfizm Sassoon i Owena. O tych poetach najczęściej wspominają autorzy esejów o literaturze wojennej, o ich świadectwie czytamy w podręcznikach literatury angielskiej, które często poświęcają literaturze I wojny osobny rozdział (Carter and McRae 2001: 331–334). Mniej można znaleźć sensownych opinii na temat poetów, którzy nie dają się tak łatwo zasufladkować: na temat wierszy Blundena, Thomasa, Rosenberga, chociaż w opinii wielu krytyków ich poezja *j a k o p o e z j a*, a nie jako deklaracja poglądów, przewyższa wszystko to, co stworzyli poeci sławiący wojnę lub ci, którzy głosili poglądy pacyfistyczne. Jest to poezja prywatna (w odróżnieniu od publicznej manifestacji poglądów), refleksyjna i niedeklaratywna, trudniejsza w odbiorze: poeta zmagą się z wątpliwościami, zadaje sobie (albo też czytelnikowi) pytania, na które nie ma prostych odpowiedzi.

W autobiografii *Good-bye to All That* Robert Graves wspomina swoje pierwsze spotkanie z Siegfriedem Sassoonem w jesieni 1915 roku, w okopach bronionych przez Royal Welch Fusiliers. Starszy o dziewięć lat Sassoon już przed wojną zdobywał uznanie krytyków i poetów publikujących swe wiersze w gregoriańskich antologiach, Graves natomiast dopiero planował swój pierwszy tomik. Sassoon pokazał młodszemu koledze kilka nowych wierszy o wojnie, utrzymanych w stylu heroiczno-idealistycznym, co dwudziestolatek skwitował kwaśną uwagą, że realia wojny szybko skorygują ten styl (Graves 1973: 146). Graves cytuje tylko początkowy dwuwiersz, więc trudno o wyważoną ocenę tego hymnu, który równie dobrze mógłby wyjść spod pióra Ruperta Brooke'a, czołowego poety gregoriańskiego. Z pierwszego okresu wojny pochodzi również wiersz Sassoon *The Kiss (Pocałunek)*, rzadko przedrukowywany w antologiach, ponieważ zwyczajnie nie pasuje do wizerunku Sassoon-pacyfisty. Wiersz ten jest formą modlitwy żołnierza do ołowiu i stali, czyli do pocisku karabinowego i bagnetu. Jest prośbą o to, by karabin i bagnet nie zawiodły żołnierza, by dały mu odczuć uniesienie i dreszcz satysfakcji ze zwycięstwa, by pozwoliły przeżyć moment triumfu, gdy pocisk „strzaska czaszkę wroga”, a bagnet przeszyje ciało leżącego przeciwnika. Nie ma w tym tekście cienia ironii, satyry czy choćby małego znaku, że wiersz ten może ukrywać jakiegokolwiek inne znaczenie: jest wyrazem fascynacji bronią, jej ślepą

siłą i czystym pięknem; podziwu dla jej destrukcyjnej siły; niezdrowego podniecenia, gdy mówiący te słowa wyobraża sobie rozbitą czaszkę i ciało wroga przebite bagnetem.

Siegfried Sassoon, *The Kiss*

To these I turn, in these I trust –
Brother Lead and Sister Steel.
To his blind power I make appeal,
I guard her beauty clean from rust.

He spins and burns and loves the air,
And splits a skull to win my praise;
But up the nobly marching days
She glitters naked, cold and fair.

Sweet Sister, grant your soldier this:
That in good fury he may feel
The body where he sets his heel
Quail from your downward darting kiss
(Sassoon 1984: 15–16)

Pocałunek

Do nich się zwracam, im bez granic wierzę
Bratu z Ołowiu i Siostrze ze Stali.
Jego ślepa siła to nasze przymierze,
A jej czyste piękno przed rdzą chcę ocalić.

On tnie powietrze i jak iskra płonie
By zdobyć me uznanie strzaska czaszkę wroga;
Chociaż nieznany jest drogi mej koniec
Stal błyszczą naga, zimna, piękna, sroga.

Słodka ma Siostrzo, żołnierz o to prosi
Byś w chwili szturmowania dała mu ratunek:
Kiedy na ciele wroga stopę swą postawię
Przeszyje go śmiertelny stali pocałunek.
(tłumaczenie własne)

Sassoon jawi się w tym wierszu jako sprawny, a nawet wytrawny poeta gregoriański: wszystkie trzy strofy są świetnie skonstruowane, używają nie tylko rymu i marszowego rytmu, lecz także aliteracji (cechy te tylko częściowo dadzą się oddać w polskim tłumaczeniu). Poeta wybiera krótkie, w większości jednosylabowe anglosaskie słowa, unikając zapożyczeń z łaciny czy francuskiego, które często występują w heroicznym hymnach, słów jak honor, gloria, patriotyzm, bohaterstwo. Tytuł wiersza, *Pocałunek*, znajduje swe pełne uzasadnienie w ostatnim wersie trzeciej strofy, jest powtórzony jako ostatnie słowo wiersza. Jest to pocałunek, który nie ma nic wspólnego z miłością, to pocałunek śmierci; co więcej, pocałunek okazuje się pchnięciem bagnetu; modlący się przed bitwą żołnierz pragnie poczuć pod stopą śmiertelne drgawki wroga. Ołowiany pocisk karabinowy i stalowy bagnet, jako brat i siostra żołnierza, nie są w tym wierszu wymienione czy nazwane, ale czytelnik nie może mieć wątpliwości, że Sassoon odwołuje się tu do starej tradycji, kiedy heros ze starodawnej epopei lub średniowieczny rycerz przed wyruszeniem na pole bitwy prosi swój miecz lub wojenny topór, by go nie zawiodły w potrzebie. Wróg pojawia się w wierszu wyłącznie jako przeszkoda na trasie marszu (strzaskana czaszka, ciało przebite bagnetem), a w ostatniej strofie pojawia się też spora doza perwersyjnej satysfakcji, kiedy stopa żołnierza wyczuwa śmiertelny dreszcz, kiedy bagnet (w tym wierszu ewidentnie kojarzony z kobiecością, nazywany sweet sister, „słodką siostrą”) przeszywa zgubnym pocałunkiem ciało powalonego już na ziemię nieszczęśnika.

Wiersz ten, podobnie jak *Absolution* (*Rozgrzeszenie*), również napisany na wiosnę roku 1915, niezwykle rzadko pojawiający się w antologiach poezji I wojny, potwierdza moją tezę: w latach 1914–1915 większość twórców odpowiadała na oczekiwania publiczności w tradycyjny sposób – pisało się wtedy o „słodkim winie młodości” rozlanym dla ojczyzny, o wojnie jako tym wydarzeniu, które przyniesie oczyszczenie i odnowę (ochotnicy czują się „jak pływak skaczący w czystość” – Brooke w sonecie *Peace, Pokój*). Poeci utożsamiani z pacyfizmem, jak Sassoon czy Owen, również mają na swoim koncie entuzjastyczne wier-

sze o szczęśliwych legionach, które wyruszają do walki o wolność. Owen w wierszu 1914 (najprawdopodobniej napisanym w roku 1914, zanim poeta zdecydował się zgłosić do służby) pisze o wojnie jako o nadciągającej zimie, i o potrzebie rozlewu krwi, która to ofiara zapewni nadzieję nowej wiosny. Wojna ma przynieść światu odrodzenie, krew rozlana na polach bitewnych ma uleczyć całe zło, rozleniwienie i dekadencję przedwojennej rzeczywistości, ofiara życia to gwarancja, że powojenny świat będzie lepszy. Rosenberg, obserwujący rozwój wydarzeń z odległego Cape Town, dokąd wyemigrowała jego siostra z rodziną, napisał krótki wiersz pt. *On Receiving News of the War (Gdy przyszła wieść o wojnie)*. Nie ma w nim ani entuzjazmu, ani heroicznej pozy; jednak podobnie jak Owen w wierszu 1914, Rosenberg identyfikuje wojnę z zimą, ze śniegiem i z lodem, z przerażającą wizją zagłady; nawet tu można znaleźć przekonanie, że wojna pochłonie i strawi całe zło, przywracając światu ukwieconą wiosnę. Ten motyw, przekonanie, że wojna może być antidotum na zepsucie i niesprawiedliwość, pojawia się także w poezji włoskiej, niemieckiej i austriackiej o I wojnie⁴. Z drugiej strony we wczesnych wierszach Charlesa Sorleya (który zginął na froncie zachodnim w 1915 roku) pojawiają się antywojenne nuty, jakie utożsamiamy zwykle z ostatnim etapem wojny, po morderczych ofensywach roku 1916. Sorley nie akceptuje przedstawiania Niemców jako krwiożercze, brutalne bestie, które należy eksterminować jak robactwo. Jako pierwszy pisze o totalnym charakterze tej wojny, o milionach ofiar, które są pozbawione głosu i odchodzą w niepamięć.

Wraz ze zbliżającą się setną rocznicą I wojny krytycy piszący o poetach i ich wierszach, które pozostają istotne dla naszego czasu, zaczęli częściej pisać o nich z punktu widzenia pamięci o wojnie oraz o potrzebie rewizji poglądów i przewyżczeniu stereotypów. Prekursorem tego nurtu jest Jay Winter, od czterdziestu lat zajmujący się pamięcią i sposobami upamiętniania Wielkiej Wojny oraz jej ofiar. Wiersze, które pamiętamy (te, które najczęściej spotykamy w antologiach lub słyszymy cytowane w wykładach i telewizyjnych programach o wojnie), to są te utwory, które kształtują naszą wiedzę i nasze opinie o wojnie. W ostatnich latach programy edukacyjne i naukowe konferencje coraz częściej posługują się takimi terminami, jak „nowy kontekst” tej poezji (reframing Great War poetry), „nowe spojrzenie” (reconsidering), „świadectwo i pamięć” o wojnie (witnessing and remembering). Pamiętamy te utwory, które podsuwają nam antologie i okolicznościowe programy o wojnie: jeśli spośród dwóch tysięcy angielskich poetów piszących o I wojnie wybieramy zaledwie kilku (od heroizmu Ruperta Brooke’a do pacyfizmu Siegfrieda Sassoon), to dlatego, że właśnie te teksty najlepiej oddają nasze myśli i utrwalone przekonania, czy też najlepiej współgrają z naszym myśleniem o wojnie. Nie liczy się tak bardzo ani wielkość dorobku (wszystko wskazuje na to, że Julian Grenfell był autorem zaledwie jednego sławnego wiersza o wojnie, *Into Battle*, pozostałe to wcześniejsze utwory o tematyce pastoralnej), ani nawet poetycki kunszt autora (niektóre świetnie znane wiersze Sassoon pozostawiają wiele do życzenia z punktu widzenia ich literackiej wartości) – ważne, by obraz wojny przekazany w tekście współgrał z naszym myśleniem o wojnie tu i teraz. Aby przewyciężyć stereotyp, nie powinniśmy pomijać poezji tworzonej przez przedstawicieli starszego pokolenia, nieuczestniczącego bezpośrednio w walce, poezji tworzonej przez kobiety, czy też poezji z innych niż front zachodni teatrów wojny. Jeśli przyznamy, że nie ma jednej prawdy o I wojnie i jednej powszechnie akceptowanej narracji o niej, to wniosek jest prosty: musimy wciąż

⁴ Pisał o tym przekonująco amerykański krytyk włoskiego pochodzenia, Alfredo Bonadeo (1989: 58–76).

na nowo czytać, analizować, spierać się o tę poezję i znajdować w niej r ó ż n o r o d n o ś ć ideologicznych, etycznych i artystycznych reakcji.

Bibliografia

- Blücher, Evelyn 1921. *An English Wife in Berlin*. London: Constable.
- Blunden, Edmund 1928. *Undertones of War*. London: Cobden-Sanderson.
- Bonadeo, Alfredo 1989. *Mark of the Beast: Death and Degradation in the Literature of the Great War*. Lexington, KY: The University Press of Kentucky.
- Brittain, Vera 1933. *Testament of Youth: An Autobiographical Story of the Years 1900–1925*. London: Victor Gollancz.
- Brooke, Rupert 1974. „Żołnierz”. Tłumaczenie Włodzimierz Lewik. W: Henryk Krzeczowski, Jerzy S. Sito, Juliusz Żuławski (red.). *Poeci języka angielskiego*. Tom 3. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Carter, Ronald and John McRae 2001. *The Routledge History of Literature in English*. London: Routledge.
- Corrigan, Gordon 2004. *Mud, Blood and Poppycock: Britain and the Great War*. London: Cassell.
- Ehrhart, William Daniel (red.) 1985. *Carrying the Darkness: The Poetry of the Vietnam War*. New York: Avon Books.
- Faulks, Sebastian 2014. *Ptasi śpiew*. Tłumaczenie Jerzy Łoziński. Poznań: Zysk i S-ka.
- Fussell, Paul 1975. *The Great War and Modern Memory*. New York–London: Oxford University Press.
- Giddings, Robert (red.) 1988. *The War Poets*. New York: Orion Books.
- Graves, Robert 1973. *Goodbye to All That*. Harmondsworth: Penguin Book.
- Heydel, Magda 2014. „Żalność wojny – Anglia”. *Tygodnik Powszechny* 7 lipca 2014 (dodatek *Magazyn Literacki: Wielka Wojna* 5/6). <https://www.tygodnikpowszechny.pl/zalosc-wojny-anglia-23483> [21.03.2018].
- Jerrold, Douglas 1930. *The Lie About the War: a Note on Some Contemporary War Books*. London: Faber and Faber.
- Jones, David 1937. *In Parenthesis*. London: Faber and Faber.
- Kendall, Tim (red.) 2013. *Poetry of the First World War: An Anthology*. Oxford: Oxford University.
- Krzeczowski, Henryk, Jerzy S. Sito i Juliusz Żuławski (red.) 1974. *Poeci języka angielskiego*. Tom 3. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Lyon, Philippa (red.) 2005. *Twentieth-Century War Poetry: a Reader's Guide to Essential Criticism*. London: Palgrave Macmillan.
- Marr, Andrew 2009. *The Making of Modern Britain: From Queen Victoria to VE Day*. London: Macmillan.
- Owen, Wilfred 1971. *The Collected Poems*. Day Lewis (red). London: Chatto and Windus.
- 1974. „Dulce Et Decorum Est”. Tłumaczenie Janusz A. Ihnatowicz. W: Henryk Krzeczowski, Jerzy S. Sito, Juliusz Żuławski (red.). *Poeci języka angielskiego*. Tom 3. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- 1983. „Dziwne spotkanie”. Tłumaczenie Ewa Życieńska. *Literatura na świecie* 2 (139): 306–307.
- Read, Herbert 1933. *The End of a War*. London: Faber and Faber.
- Reilly, Catherine W. 1977. *English Poetry of the First World War: a Bibliography*. London: G. Prior.
- (red.) 1981. *Scars Upon My Heart: Women's Poetry and Verse of the First World War*. London: Virago.
- (red.) 1984. *Chaos of the Night: Women's Poetry and Verse of the Second World War*. London: Virago.

- Rosenberg, Isaac 1983. „Skladowisko trupów”. Tłumaczenie Jadwiga Piątkowska. *Literatura na świecie* 2 (139): 310–312.
- Sassoon, Siegfried 1984. *Collected Poems 1908–1956*. London: Faber and Faber.
- 1930. *Memoirs of an Infantry Officer*. London: Faber and Faber.
- Sheffield, Gary 2002. *Forgotten Victory. The First World War – Myths and Realities*. London: Review.
- Silkin, Jon 1987. *Out of Battle: The Poetry of the Great War*. London: Routledge.
- (red.) 1987a. *The Penguin Book of First World War Poetry*. Harmondsworth: Penguin.
- Stanzel, Franz Karl and Martin Löschnigg (red.) 1993. *Intimate Enemies. English and German Reactions to the Great War 1914–1918*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.
- Stevenson, Randall 2013. *Literature and the Great War, 1914–1918*. Oxford: Oxford University Press.
- Thomas, Edward 1983. „Szeregowiec”. Tłumaczenie Ewa Życieńska. *Literatura na świecie* 2 (139): 313.
- Winter, Jay 1998. *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 2006. *Remembering War: The Great War between Memory and History in the 20th Century*. New Haven: Yale University Press.
- Woolf, Virginia 2007. *Chwile wolności: dziennik 1915–1941*. Tłumaczenie Magda Heydel. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Yeats, William Butler 1955. *The Letters*. Allan Wade (red.). New York: The Macmillan Company.