

Aleksandra LISZKA

OJCZYŻNA – OKRUTNA MATKA  
„Ave Patria, morituri te salutant...” Władysława S. Reymonta

*Siła morskiego żywiołu, ciemność, śmierć, grobowe milczenie i pustka stanowią dominujące stylistycznie elementy utworu, wskazujące na stałą obecność w przedstawianych wydarzeniach negatywnego oblicza kobiecości, które pełnię swojego okrucieństwa ukazuje w momencie starcia pod Port Artur. Na poziomie symbolicznym objawia się ono wówczas w obrazie makabrycznej rzezi ofiarnej, w figurze wodnej otchłani, pożerającej swe potomstwo.*

Dotychczas cała historia ludzka przedstawia się jako nieprzerwane i krwawe pasmo ofiar składanych przez miliony biednych istot ludzkich na ołtarzu jakiejś bezlitosnej abstrakcji: bogów, ojczyzny, potęgi Państwa, honoru narodowego, praw historycznych, jurysdykcji, wolności politycznej, dobra publicznego<sup>1</sup>.

Michaił Bakunin

Ten, kto pierwszy ogroził kawałek ziemi, powiedział «to moje» i znalazł ludzi dość naiwnych, by mu uwierzyć, był prawdziwym założycielem społeczeństwa<sup>2</sup>.

Jan Jakub Rousseau

W myśleniu o ojczyźnie obecna jest pewna sprzeczność, napięcie między tym, co kobiece, a tym, co męskie, między ziemią rozumianą jako symbol natury, wiecznego trwania, a ziemią pojmowaną w kategoriach legislacyjnych – systemem państwowym. To, co męskie, ojcowskie, choć wyraźne, etymologicznie zdaje się „przykryte” utrwalonym w wyobraźni zbiorowej silnym związkiem pojęcia ojczyzny z kobiecością. Maria Janion, omawiając romantyczną alegorię spersonifikowanej ojczyzny, zauważa: „To twarde utożsamienie ojczyzny z kobietą miało swoje głębokie uzasadnienia psychologiczne i socjologiczne. Z jednej strony wspomagało ono rycerski mit patriotyczny – wyzwolenia przez św. Jerzego księżniczki spod władzy smoka, z drugiej zaś było symbolicznym wyrazem szczególnej pozycji kobiety w Polsce, kobiety-obywatelki i patriotki”<sup>3</sup>. Relacja ojczyzny do tego, co kobiece i co męskie,

<sup>1</sup> M. B a k u n i n, *Bóg i państwo*, Oficyna Wydawnicza Bractwa „Trójka”, Poznań 2012, s. 78.

<sup>2</sup> J. J. R o u s s e a u, *Rozprawa o pochodzeniu i nierówności między ludźmi*, w: tenże, *Trzy rozprawy z filozofii społecznej*, tłum. H. Elzenberg, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1956, s. 186.

<sup>3</sup> M. J a n i o n, *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 47.

wyraża się również w archetypowej figurze Wielkiej Matki – kobiety, która rodzi i pochłania, karmi, ochrania i tworzy domostwo, czyli miejsce, w którym gromadzi rodzinę, córki i synów, a w szerszym ujęciu grupę etniczną, ostatecznie zaś naród. Jednocześnie etymologia leksemu „ojczyzna”<sup>4</sup> wiąże się z prawnopolitycznym posiadaniem terenu. Ojczyzna to „majątek dziedziczony po ojcu”<sup>5</sup>, figura ojca, mężczyzny, jest więc wyraźnie w tym słowie obecna. Tym bardziej zastanawia żeński rodzaj gramatyczny leksemu i zakodowany w nim językowy obraz świata, który przejawia się w kobiecej personifikacji terytorium, przestrzeni i związanych z nim asocjacji (domu, regionu, stron rodzinnych, wspólnoty, granic, więzi kulturowej). Jerzy Bartmiński zauważa, że spośród różnych kobiecych metaforyzacji ojczyzny to właśnie ojczyzna-matka stała się modelem syntetyzującym różne jej koncepcje: rodzinno-domową, lokalną, narodową, państwową, społeczną, kulturową czy też związaną z rozumieniem ojczyzny jako miejsca<sup>6</sup>. Językoznawca dodaje: „Popularny w literaturze i kulturze polskiej topos ojczyzny-matki bliższy jest tradycji ludowej niż romantyczno-literackiej. Można powiedzieć, że w językowo-kulturowym sensie matka nie jest tylko alegorią ojczyzny, jej metaforą, lecz czymś więcej, jej wzorcem, prototypem”<sup>7</sup>.

Prototypowość obrazu ojczyzny-matki, obecność podobnego spojrzenia w szerszym kontekście kulturowym, które sygnalizuje dominacja kobiecych personifikacji narodowych w europejskim kręgu kulturowym (Polonia, Britannia, Germania, Marianna, Italia Turrita, Nederlandse Maagd czy Moder Svea) i rodzaj żeński rzeczowników etymologicznie wskazujących na ojcowskość (łac. patria; franc. la patrie; ros. otcizna; w niemieckim odnajdujemy die Heimat (fem.), ale das Vaterland (neut.) – dosłownie „kraj ojców”)<sup>8</sup>, pozwalają spojrzeć na figurę ojczyzny w kategoriach archetypu – kliszy zakorzenionej w nieświadomości zbiorowej, macierzy, która manifestuje się w sztuce i mitach. Jest to treść instynktownie funkcjonująca w nieświadomości, która objawia się w świadomości w formie obrazu symbolicznego<sup>9</sup>.

<sup>4</sup> Jerzy Bartmiński zauważa, że obraz ojczyzny-matki w literaturze polskiej pojawia się już w szesnastym wieku, w *Kazaniach sejmowych* Piotra Skargi (por. J. B a r t m i ń s k i, *Polskie rozumienie ojczyzny i jego warianty*, w: *Pojęcie ojczyzny we współczesnych językach europejskich*, red. J. Bartmiński, Instytut Europy Środkowo-Wschodniej, Lublin 1993, s. 31n.).

<sup>5</sup> W. B o r y ś, hasło „Ojczyzna”, w: tenże, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 386.

<sup>6</sup> Por. B a r t m i ń s k i, dz. cyt., s. 34-40.

<sup>7</sup> Tamże, s. 41.

<sup>8</sup> Por. I. N a s a l s k i, *Funkcje i dysfunkcje języka inkluzywnego, ze szczególnym uwzględnieniem asymetrii rodzajowej w języku polskim*, „Socjolingwistyka” 34(2020), s. 284.

<sup>9</sup> Por. E. N e u m a n n, *Wielka Matka. Fenomenologia kobiecości. Kształtowanie nieświadomości*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2008, s. 14.

Ojczyzna-matka w noweli *Ave Patria, morituri te salutant...*<sup>10</sup>, utworze Władysława S. Reymonta z roku 1907, zdaje się manifestacją takiego właśnie archetypu Wielkiej Matki<sup>11</sup>. Cechuje go dwoista struktura, na którą składają się wyobrażenia pozytywne – łączone z tym, co żyjące (obliczem Dobrej Matki), oraz negatywne, te spod znaku śmierci (przywołujące oblicze Okrutnej Matki). Wśród aspektów pozytywnych ojczyzny-matki wyróżnia się w tym utworze zatem to wszystko, co związane jest z rodzeniem – z wyjściem z łona, przemianą, odrodzeniem, karmieniem, bezpieczeństwem, z macierzyńską troską i magicznym autorytetem kobiecym. Z kolei do cech negatywnego oblicza ojczyzny zaliczyć można to, co związane z zabijaniem i pożeraniem – z powrotem do łona, ze światem zmarłych, z grozą, tajemnicą, otchłanią i tym, co – jako aspekt losu – pozostaje nieuchronne<sup>12</sup>.

Utwór Reymonta oparty jest na tych właśnie relacjach między archetypowymi obliczami Wielkiej Matki – Dobrej Matki, tej, która wydaje życie, i Okrutnej Matki, tej, która przyjmuje je z powrotem. Oblicza te reprezentują, a zarazem spajają cechy i funkcje wzajemnie przeciwstawne, a poprzez ów ruch przemian tworzą coincidentia oppositorum, składając się na archetyp. Są komplementarne, a dopełniają się właśnie dzięki obecnym w nich elementom wzajemnie przeciwstawnym: dobrotliwa ojczyzna-matka (niosąca w sobie pozytywny aspekt kobiecości) skażona jest okrucieństwem, a śmierć-kochanka (negatywny aspekt kobiecości) zawiera cechę pozytywną – jest nią warunkowanie ruchu przemian, których ośrodek korelacji to ofiara. Nietrudno dostrzec że określenia: pozytywne – „ojczyzna-matka”, i negatywne – „śmierć-kochanka”, reprezentują jednocześnie wyobrażenia typowo młodopolskie<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Dzieło zostało po raz pierwszy opublikowane na łamach krakowskiego „Czasu” w roku 1907 (zob. W. S. R e y m o n t, *Ave Patria, Morituri te salutant...*, „Czas” 1907, nr 75 (30 III 1907) [2 – wydanie wieczorne], s. 1-3). Równoległe ukazało się w warszawskiej „Ludzkości” (zob. t e n ż e, *Ave Patria, Morituri te salutant...*, „Ludzkość” 1907, nry 165, 167, 196, 171) oraz w zbiorze opowiadań Władysława S. Reymonta *Burza* (zob. t e n ż e, *Ave Patria*, w: tenże, *Burza*, Towarzystwo Akcyjne S. Orgelbranda Synów, Warszawa 1907, s. 67-97). W niniejszym artykule cytaty przywołuję za najnowszym wydaniem krytycznym tekstu (zob. t e n ż e, *Ave Patria, morituri te salutant...*, w: tenże, *Pisma*, oprac. A. Bar, t. 13, *Nowele*, cz. 3, Gebethner i Wolff, Warszawa 1952, s. 5-26).

<sup>11</sup> Terminologiczną strukturę podziału Wielkiej Kobiecości opieram na badaniach Carla G. Junga (zob. C. G. J u n g, *O naturze kobiety*, tłum. M. Starski, Brama, Poznań 1992) i Ericha Neumanna (zob. N e u m a n n, dz. cyt.).

<sup>12</sup> Por. J u n g, dz. cyt., s. 11.

<sup>13</sup> Kobiecość w wyobraźni Młodej Polski niejednokrotnie przedstawiana jest dwujakościowo: z jednej strony przez akcentowanie erotyzmu łączonego z życiodajną siłą, z drugiej zaś przez ekspozowanie jej potencjału śmiercionośnego i niszczyielskiego (zob. M. P o d r a z a - K w i a t k o w s k a, *Pustka — otchłań — pełnia (Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia)*, w: taż, *Somnambulicy, dekadenci, herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 29-78.; P. W i ę c e k, *Powrót na ziemię. Młodopolski obraz Terrae Matris*, w: *Żywioły wyobraźni poetyckiej XIX i XX wieku*, red. I. Misiak, A. Czabanowska - Wróbel, Wydaw-

Negatywny aspekt kobiecości łączony jest w noweli z żywiołem wody i ciemnością, które przywołują w wyobraźni czytelnika nieprzebrane, odwieczne otchłanie śmierci i mroku. Siła morskiego żywiołu, ciemność, śmierć, grobowe milczenie i pustka stanowią dominujące stylistycznie elementy utworu, wskazujące na stałą obecność w przedstawianych wydarzeniach negatywnego oblicza kobiecości, które pełnię swojego okrucieństwa ukazuje w momencie starcia pod Port Artur. Na poziomie symbolicznym objawia się ono wówczas w obrazie makabrycznej rzezi ofiarnej, w figurze wodnej otchłani, pożerającej swe potomstwo. Pozytywny aspekt tego oblicza sygnalizowany jest natomiast obecnością naturalnego światła oraz ziemi, łądu, i ujawnia się głównie w pierwszej części noweli. Obraz ten utrzymuje się aż do czasu, gdy akcja utworu doprowadzona zostaje do momentu zapadnięcia całkowitej ciemności nocnej, kiedy to brandery<sup>14</sup> wypływają na pełne morze. Ów pozytywny aspekt ojczyzny-matki rysuje się wówczas w kontraście do tego, co morskie (jej negatywnego oblicza), a zatem ujawnia się on w kontakcie bohaterów z łądem, którego – co znamienne – nie dotykają, przepływając jedynie kanałami, poruszając się między wysepkami tętniącej życiem ojczyzny. „Wili się niepostrzeżenie wąskimi przepływami, jakby nieskończoną kwietną aleją. Ptaki śpiewały w gąszczach, a biały, wonny okwiat sypały na nich wiśnie pochylone; gdzieniegdzie przebłyskiwały światła; gdzieniegdzie w łodziach kołyszących się pod obłokami kwiatów śpiewały dziewczyny”<sup>15</sup>. Takie właśnie jest w utworze jedyne bezpośrednie i „realne” doświadczenie przez bohaterów ziemi, łądu. To miękkie, synestezyczny obraz przyrody, w którym przez rozśpiewanie ptaków, zwiewność i zapach kwiatów wyeksponowana została zmysłowość natury, kojarzona z delikatnym obliczem kobiecości. Kończący scenę obraz statków („Bezmierna pustka wód i przestrzeni opadła na nich i niby w całun siny spowijała”<sup>16</sup>) symbolizuje wejście w rzeczywistość tanatyczną. Od tego momentu bohaterów otaczać już będzie jedynie nieprzenikniona ciemność i chłodna wilgotność morza. W ich bezpośrednim doświadczeniu ojczyzna-matka więcej się już nie pojawi. Jednie jej obraz powróci w pamięci dowódcy w postaci reminiscencji: „I naraz drgnęło mu serce zakute w surową moc obowiązku, trysnęły olśniewające wspomnienia, rozwarła mu się dusza do głębi, podniosła się w niej wszystka pamięć żywota, wszystkie dnie wstawały z zapomnienia i szły przez pamięć czarownym, weselnym korowodem. Spowił go różany obłok marzeń i kołysząc pieściwie wiódł w okwiecony gaj cichego,

nictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 141-154.; A. Czabanowska, *Wyobraźnia akwaticzna w poezji Młodej Polski*, „Pamiętnik Literacki” 78(1987) nr 3, s. 99-135.

<sup>14</sup> „Brandery” (ang. blockships) to stare, wypełnione ciężkimi materiałami statki, które przeznaczano na zatopienie, by zablokować ujście portu przeciwnika.

<sup>15</sup> R e y m o n t, *Ave Patria, morituri te salutant...*, s. 10.

<sup>16</sup> Tamże, s. 11.

człowieczego szczęścia i śpiewał hymny istnienia”<sup>17</sup>. Nastrój tej sceny podobny jest do tego, który niosły z sobą opisy lądu, przywołujące jakże pozytywny obraz kobiecości.

Mimo słabej obecności w fabule całego utworu figura ojczyzny-matki pełni w nim ważną rolę determinanty działań bohaterów: zbiorowego (żołnierzy) i indywidualnych (dowódców), cel ich wspólnego czynu stanowi bowiem złożenie ofiary Japonii, co podkreślają słowa inicjalnego przemówienia wiceadmirała Hikonojo Kamimury<sup>18</sup>: „Japonia potrzebuje waszej śmierci”<sup>19</sup>. Słowa te to jedyna wskazana w utworze motywacja całej opisaney w nim misji<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Tamże, s. 14.

<sup>18</sup> Wiceadmirał Hikonojo Kamimura, był dowódcą Drugiej Eskadry Floty Cesarskiej Marynarki Wojennej Japonii. To właśnie jego rozkaz rozpoczyna akcję noweli Reymonta, historycznie jednak nie był on głównodowodzącym prób zablokowania Port Artur. Przemówienie Kamimury podobne do tego, które przywołane zostaje w utworze, pojawiło się w polskiej prasie (zob. W. F e l d m a n, *Ex oriente lux*, „Krytyka” 6(1904) nr 2, s. 3n.), lecz zgodnie z ustaleniami Katarzyny Dei (por. K. D e j a, *Polski japonizm literacki 1900-1939*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021, s. 154) nie znajduje ono historycznego potwierdzenia w innych ówczesnych materiałach dotyczących wojny rosyjsko-japońskiej ani we współczesnych badaniach historycznych.

<sup>19</sup> R e y m o n t, *Ave Patria, morituri te salutant...*, s. 7.

<sup>20</sup> Akcja utworu nawiązuje do pierwszej fazy wojny rosyjsko-japońskiej z lat 1904-1905, a mianowicie do prób zablokowania Port Artur przez stronę japońską. Wszystkie trzy operacje zablokowania portu (23-24 II 1904; 26-27 III 1904; 3-4 V 1904) były do siebie podobne pod względem strategii i przebiegu działań, tym samym mogły „splatać się” w doniesieniach prasowych. Można jednak przypuszczać, że bezpośrednią inspirację do napisania noweli stanowiła dla Reymonta druga z tych operacji – to wówczas zginął bowiem komandor podporucznik Takeo Hirose, który dowodził statkiem Fukui Maru. Warto odnotować, że misja zatopienia branderów w okolicach redy portu, choć ryzykowna, inaczej niż to przedstawiono w noweli, nie była z założenia samobójcza. Większość historycznej załogi po zatopieniu statku ratowała się ucieczką na czekające w pobliżu torpedowce. Postać Takeo Hirose ma znaczenie historyczne i kulturowe, został on bowiem pośmiertnie uhonorowany tradycyjnym tytułem boga wojny (jap. gunshin). Tradycyjny przekaz mówi, że w trakcie ewakuacji z tonącego okrętu Hirose zorientował się, że brak jest jednego z członków załogi, zawrócił i trzykrotnie przeszukał statek. Przy próbie powrotu, już na łodzi ratunkowej, został trafiony pociskiem w głowę i poniósł śmierć. Jego bohaterska postawa została rozpropagowana jako przykład odwagi i oddania sprawie narodowej (zob. I. C h i b a, *Shifting Contours of Memory and History, 1904-1980*, w: *The Russo-Japanese War in Global Perspective: World War Zero*, t. 2, red. D. Wolff, S.G. Marks, B.W. Menning i in., Brill Academic, Leiden–Boston 2007, s. 355-378; por. R. K o w n e r, *The A to Z of the Russo-Japanese War*, Scarecrow Press, Lanham, Maryland, 2009, s. 146n.).

Jednocześnie warto zwrócić uwagę na ustalenia rozbieżne z przedstawionymi wyżej. Beata Utkowska wskazuje na przykład: „[Reymont – A.L.] nakreślił literacką wizję bitwy na redzie Port Artur, od której rozpoczął się konflikt zbrojny z Rosją” (B. U t k o w s k a, *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*, Universitas, Kraków 2004, s. 347.). W noweli Reymonta pojawia się jednak informacja nie o ataku rozpoczynającym wojnę, ale o blokadzie portu. Z perspektywy historycznej wojnę rozpoczął nocny ostrzał 9 lutego 1904 roku, który nie był połączony z próbą zablokowania portu. W badaniach Katarzyny Dei (por. D e j a, dz. cyt., s. 153) nie została określona żadna z trzech operacji zablokowania portu, natomiast opis działań strategicznych i dowództwa, który przytacza badaczka, wskazują na trzecią operację. Nie jest to jednak jednoznaczne i można sądzić, że w badaniach Dei obie misje zostały połączone w jedną. Powyższe ustalenia literaturoznawczyń

Jest to zastanawiające, ponieważ działania wojenne najczęściej kierowane są przeciwko określönemu wrogowi. W utworze tymczasem nieprzyjaciel pozostaje przemilczany, a sam przebieg operacji bardziej przypomina akt złożenia ofiary niż wojenne starcie. Założoną a priori intencję śmierci wszystkich żołnierzy potwierdzają końcowe zdarzenia przedstawione w utworze, których zapowiedzi odnajdujemy zarówno w tytule, poprzez obecność w nim słowa „morituri”, jak i w przemyśleniach Hirosego: „Ojczyzna wysłała ich na śmierć, to zginąć muszą co do jednego... Bądź błogosławiona twoja wola, Japonio, błogosławiona i święta”<sup>21</sup>. W innym miejscu komandor wspomina pożegnanie z matką i jej słowa: „Cieszę się, że cię wydała na świat, bo teraz mogę cię oddać ojczyźnie. Bądź dumnym, że możesz za nią umrzeć”<sup>22</sup>, oraz swoją odpowiedź: „Umre, matko! Umre!”<sup>23</sup>. We fragmentach tych powraca przywoływane już w tych rozważaniach połączenie symboli ojczyzny i matki. Zwodnicze są słowa: „Japonia potrzebuje waszej śmierci” – to kaprys raczej, nie zaś konieczność, tekst nie odslania bowiem żadnej wizji faktycznego zagrożenia. Powód misji pozostaje ukryty przed czytelnikiem, znany jest jedynie jej cel – zablokowanie portu: „Tak, tam pomrzemy, tam. Ale tak im sobą zapchamy gardziel, że się udławia!”<sup>24</sup>.

Jeżeli kaprys ów uznać jednak za faktyczną potrzebę, to miałyby ona charakter czysto sadystyczny, a więc ujawniałyby oblicze „kobiecości straszli-

---

wynikają zapewne z niewystarczająco dokładnych na gruncie polskim badań historycznych dotyczących ataków na Port Artur. Wartym odnotowania (i zachęcającym do podjęcia szczegółowych analiz) przykładem niespójnych ustaleń tego rodzaju są również informacje o postaci Takeo Hirose. W publikacji *Wojna rosyjsko-japońska 1904-1905. Działania na morzu* Piotra Olendera, gdzie we wzmiance o pierwszej próbie zablokowania portu pojawia się nazwisko „Hirose”, indeks informuje, że mowa jest nie o Takeo Hirose, a o jego bracie Katsuhiko Hirose (por. P. O l e n d e r, *Wojna rosyjsko-japońska 1904-1905: działania na morzu*, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 2010, s. 147, 616). W literaturze polskiej postać Takeo Hirose pojawia się jedynie w opracowaniach Józefa Dyskanta, w obu wypadkach w kontekście pierwszej i drugiej próby zablokowania portu (por. J.W. D y s k a n t, *Port Artur 1904*, Wydawnictwo Bellona, Warszawa 1996, s. 69, 94.; J.W. D y s k a n t, A. M i c h a ł e k, *Port Artur – Cuszima 1904-1905*, Wydawnictwo Bellona, Warszawa 2005, s. 83). Dyskant utożsamiał przy tym osobę dowódcy z postacią z noweli Reymonta, jakoby noszącej tytuł „Pro Patria” (por. D y s k a n t, *Port Artur 1904*, s. 94). Dzieło Reymonta o takim tytule nie zostało jednak odnalezione przez autorkę niniejszych rozważań w trakcie kwerendy, a sam tytuł *Ave Patria, morituri te salutant...* na żadnym etapie pracy Reymonta nad tym utworem nie przyjął brzmienia wskazywanego przez polskiego historyka. Ze względu na znaczenie, jakie osoba Takeo Hirose miała dla propagandy wojennej, stanowiącej istotny element japońskiej strategii, fakt marginalizowania postaci japońskiego dowódcy w badaniach historyczno-literackich można uznać za zdumiewający.

W przywoływanym w tym artykule wydaniu noweli Reymonta nazwisko „Hirose” zapisywane jest jako „Hirose” i w tej postaci pojawia się w cytatach.

<sup>21</sup> R e y m o n t, *Ave Patria, morituri te salutant...*, s. 16.

<sup>22</sup> Tamże, s. 14.

<sup>23</sup> Tamże, s. 15.

<sup>24</sup> Tamże, s. 18.



wej”, która pragnie unicestwienia swoich ofiar niejako dla samej śmierci. „Ta straszna kobiecość to żadna ofiary ziemia pożerająca własne dzieci, lubująca się w spoglądaniu na ich zwłoki, to sep i trumna, to mięsożercy sarkofag, którego rozwarta paszcza spogląda pożądliwie, pochłania krople krwi ściekającej z ludzi i zwierząt, która żywi się nasieniem krwi, która się nim zapładnia i syci, by w końcu wydać na świat nowe życie – życie, jak każde życie, przeznaczone śmierci”<sup>25</sup>. Dobra matka (ojczyzna-matka) w schemacie działania archetypu manifestuje zatem swoje ciemne oblicze i odrzuca własne dzieci, co skutkuje pozbawieniem ich opieki, a jednocześnie jest impulsem do rozpoczęcia procesu ich przemiany, niejednokrotnie związanego z samotną tułaczką, wędrówką<sup>26</sup>. Archetyp Wielkiej Kobiecości cechuje dwubiegunowa struktura, jej oba komplementarne oblicza uzupełniają się nawzajem w cyklu życia, śmierci i przemiany. Oblicze pozytywne – matki rodzącej i dającej życie – wyraża się w ukierunkowaniu tego, co zrodzone, na wzrost, wydanie plonów. Powrót do ziemi, łona matki, czyli śmierć, choć rozumiany jako aspekt negatywny, jest paradoksalnie jednym z elementów rytmiki cyklu życiowego, wiecznego trwania, nieskończonej ciągłości bytu, którego nadrzędną zasadą jest istnienie. Reymontowska ojczyzna-matka zdaje się realizować ten schemat. Teoretycznie reprezentuje ona oblicze pozytywne – oczami Japończyków widziana jest jako kochająca, dająca życie matka, za którą należy umrzeć. Jednocześnie jednak w swojej postawie i żądaniach przejawia cechy negatywnego aspektu Wielkiej Kobiecości.

By zrozumieć ojczyznę jako Wielką Matkę w sensie, w jakim pojawia się ona w noweli, należy przyrzeć się jej relacji do tego, co zrodziła. Postacie ludzkie, „dzieci” ojczyzny, dzielą się w utworze na dwie grupy: dowódców i żołnierzy. Postacie dowódców – Kamimury i Hirosego – wyodrębniają się na tle tłumu podwładnych. Wśród czynników, które różnicują te dwie grupy, należy wskazać: mowę, materialność, sprawczość i indywidualność.

Reymont wyposaża dowódców w boskie narzędzie – słowo, i to ono nadaje im charakter podmiotów, w kontraście do żołnierzy, którym wydają oni rozkazy. Podwładni wykrzykują tylko jedno słowo, jest nim chóralne „Banzaj!”, będące japońskim okrzykiem tryumfu<sup>27</sup>, w tekście pełniące rolę wykrzyknienia o funkcji bardziej apelatywnej niż konotującej pojęcie. Brak swobodnych wypowiedzi poszczególnych żołnierzy i kolektywność ich głosów są elementami

<sup>25</sup> Neumann, dz. cyt., s. 157.

<sup>26</sup> Zob. M. J a w o r s k a - W i t k o w s k a, *Nienasycenie i „niewygasła żywotność” Archetypu Wielkiej Matki. Misterium „rodzącego łona” jako symbol uniwersalizmu tworzenia*, „Rocznik Naukowy Kujawsko-Pomorskiej Szkoły Wyższej w Bydgoszczy. Transdyscyplinarne Studia o Kulturze (i) Edukacji” 2012-2013, nr 7-8, s. 91-106.

<sup>27</sup> Zob. hasło „Banzai”, w: *The Oxford English Dictionary*, t. 1, red. J. Simpson, E. Weiner, Clarendon Press, Oxford 2000, s. 939.

świadczącymi o ich zespoleniu – również na poziomie obrazowym jawią się oni jako jednolita, widmowa masa, mgła. Mglistość oddaje wojskową rzeczywistość na dwóch płaszczyznach – realnej i metaforycznej. Począwszy od siedemnastego stulecia, zadymione pola walki stanowiły stały element przedstawień batalistycznych, co wiązało się z faktem powszechnego wykorzystywania wówczas broni czarnoprochowej, wytwarzającej w trakcie wystrzału gęsty dym. (Chociaż pod koniec dziewiętnastego wieku coraz powszechniejsza stawała się technologia wykorzystania prochów bezdymnych, użycie gazów bojowych podczas pierwszej wojny światowej przywróciło i umocniło panoramę zamglonego pola bitwy)<sup>28</sup>.

Przedstawiony poziom obserwacji realistycznych łączy się w przypadku utworu Reymonta z ujęciem metaforycznym: w noweli armia tworzy monolityczny organizm, który, niczym chmura, kłębi się i dzieli na mniejsze części, rozlewa i zagęszcza, ale zawsze jest jednomyślny, zunifikowany, półprzezroczysty. Jego identyczne składowe – żołnierze, poruszają się w jednakowym rytmie, kierunku i mają wspólny głos. Łąd jest rozśpiewany, morze rozwrzeszczane, dowódcy dysponują głosem zarówno wewnętrznym, jak i zewnętrznym, żołnierze są natomiast niewidzialni, a przez większość akcji – niesłyszalni: „Schodzili do nich [do szalup – A.L.] w głębokim milczeniu niby korowód widm zstępujących do wspólnego grobu”<sup>29</sup>. „Oczy nieodgadnione i uśmiechy wiły się na ustach pobladłych”<sup>30</sup>. „Wysiedli z szalup i jak cienie bez szmeru rozpełzli się w mrokach”<sup>31</sup>. „Hirose przesuwiał się jakby wśród mar”<sup>32</sup>. W trakcie ich drogi do celu, którym jest Port Artur, mglistość żołnierzy zlewa się z morską mgłą, a ich sylwetki giną w ciemnościach. Hirose natomiast jest przez cały ten czas widoczny – nawet w mroku, w którym rozplynęły się widma, narrator dokładnie śledzi jego ruchy. Dzięki zabiegowi temu postaciowość bohatera zostaje zachowana, wyrażając jego człowieczeństwo, a raczej nadczłowieczeństwo: boskość, która oddziela go od widmowej masy.

Obok porównań do mgły, które podkreślają kolektywność tłumu żołnierzy, w tekście pojawiają się analogie do kamieni: „Wszyscy [...] skamienieli”<sup>33</sup>, „spadali w morze jak kamienie”<sup>34</sup>. Analogie te podkreślają ludzki bezwład, urzeczowienie, i wzmacniają cechę milczenia („milczeć jak gład, skała”). W przeciwieństwie do żołnierzy dowódcy dysponują siłą indywidualnego gło-

<sup>28</sup> Por. G.I. Brown, *Historia materiałów wybuchowych. Od czarnego prochu do bomby termojądrowej*, tłum. R. Trębiński, Książka i Wiedza, Warszawa 2001, s. 190-197.

<sup>29</sup> Reymont, *Ave Patria, morituri te salutant...*, s. 9.

<sup>30</sup> Tamże, s. 11.

<sup>31</sup> Tamże.

<sup>32</sup> Tamże, s. 12.

<sup>33</sup> Tamże, s. 7.

<sup>34</sup> Tamże, s. 23.



su i mocą podejmowania decyzji, dzięki którym przynależą do sfery niemal boskiej – wydają rozkazy i rzucają ludźmi-kamieniami: „A Hirosze, jak bóg ukryty w ciemnościach i jak bóg nieubłagany, wciąż rzucał ich na śmierć. [...] I tak jeden za drugim, «jak kamienie, ręką Boga rzucone na szaniec», waliły się na dno trupy statków i ludzi”<sup>35</sup>. Reymont posłużył się w tym fragmencie cytatem z wiersza Słowackiego niezgodnie z oryginalnym brzmieniem tego tekstu<sup>36</sup>, a co istotne, w tej wersji wykorzystał go także w swoim reportażu z zamieszek podczas rewolucji 1905 roku w Warszawie, zatytułowanym *Z konstytucyjnych dni*<sup>37</sup> i poprzedzającym nowelę *Ave Patria, morituri te salutant...* Celowo dokonana parafraza rozszerza znaczenie słów pochodzących z *Testamentu mojego*. Gest rzucania kamieniami zostaje w niej bowiem uczłowieczony – bóstwo, wyposażone w tym wyobrażeniu w rękę, otrzymuje zarazem ludzkie ciało, a obraz rzutu kamieniem wykonanego ręką staje się niezwykle dynamiczny, realistyczny, i może przywoływać na myśl jakąś formę zabawy bóstwa człowieczym losem. Gest tego rodzaju pojawia się w tekście niejednokrotnie, choćby we fragmentach: „Hirosze, stojąc poza szeregiem, spokojnie i nieubłagane rzucał ich w paszczę śmierci”<sup>38</sup>; „A Hirosze, jak bóg ukryty w ciemnościach i jak bóg nieubłagany, wciąż rzucał ich na śmierć”<sup>39</sup>. Pojawia się też na początku akcji, gdy żołnierze wysłani zostają przez Kamimurę na misję: „Szli cichą kohortą piorunów rzuconych dłonią przeznaczenia”<sup>40</sup>. We fragmencie tym to właśnie rozkaz Kamimury pełni rolę „dłoni przeznaczenia”; wydawszy go, dowódca znika z fabuły, a pozostaje w niej w tej roli jedynie Hirose. Już jednak ów krótki fragment, w którym Kamimura pojawia się w tekście, pozwala stwierdzić, że obu dowódców cechują podobne atrybuty boskości. Mimo że Kamimura nie zostaje bezpośrednio przyrównany do bóstwa, jego rozkazy wciąż uosabiają „dłoń przeznaczenia”, a moc władania „kohortą piorunów” przywołuje na myśl atrybuty bogów uranicznych różnych religii (Zeusa, Peruna, Thora, wedyjskiego Indry czy występującego w shintō Raijina). Tak jak bogowie i Kamimura, mocą wydawania rozkazów błyskawicznych dysponuje również Hirose: „Hirosze wiódł wyprawę z nieulekłą pewnością, [...] podawał niekiedy sygnały, które błyskawicami rozpruwały ciemnice”<sup>41</sup>.

<sup>35</sup> Tamże, s. 21.

<sup>36</sup> „A kiedy trzeba, na śmierć idą po kolei, / Jak kamienie, przez Boga rzucone na szaniec”. J. S ł o w a c k i, *Testament mój*, w: tenże, *Wiersze*, oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2017.

<sup>37</sup> Zob. W. S. R e y m o n t, *Z konstytucyjnych dni. Notatki*, w: tenże, *Pisma*, t. 14, *Nowele*, cz. 4, red. A. Bar, Gebethner i Wolff, Warszawa 1950, s. 48.

<sup>38</sup> T e n ż e, *Ave Patria, morituri te salutant...*, s. 20.

<sup>39</sup> Tamże, s. 21.

<sup>40</sup> Tamże, s. 8.

<sup>41</sup> Tamże, s. 14.

Nierówność między żołnierzami a ich dowódcą ujawnia się w sposób najbardziej wyraźny we fragmentach kończących dzieło. Śmierć zwykłych żołnierzy ukazana zostaje przy wykorzystaniu wartości estetycznie ostrych, to poetyka turpistyczna. Postacie, mimo ich wcześniejszej mglistości, na moment materializują się, chwilowo przywdziewają ciała, by te mogły następnie zostać rozszarpane, ukazując pełną obrzydliwość śmierci na polu walki („czołgając się wśród szczątek ciał i pocisków”<sup>42</sup>; „co chwila wznosiły się w powietrze okrwawione strzepy ciał, drzewa i stali”<sup>43</sup>). Rozszarpane zwłoki ponownie tworzą jednolitą masę, stapiają się ze sobą i z otoczeniem – z materią stali, drewna, amunicji i żywności. Pojawiająca się materia ludzkich ciał to cielesność rozczłonkowana, pozbawiona indywidualności, wkomponowana w otoczenie. Podobnie jak wcześniejsza scena, w której „mglistość” postaci likwidowała ich indywidualność, niejako roztapiając je w powietrzu, obraz ten oddaje monolityczną strukturę wojskowego kolektywu: „Już trupy i ranni spływali... już śmierć kończyła swoją kość niemiłosierną. A tylko na rejach ostatniego masztu, pod słoneczną, poszarpaną banderą, tuliła się jeszcze garść niedobitków”<sup>44</sup>. Walczący, którzy przetrwali, tulą się do siebie, tworząc jedną masę, a umarli spływają, stanowiąc coś na kształt trupiej magmy, powstałej po wybuchu wulkanów – branderów: „Brandery stały się już jakby wulkanem, bo co chwila wybuchwały słupami ognia i żelaza”<sup>45</sup>.

„Ludzie marli dokoła, padając jak drzewa podarte, walili się trupami na stopy jeszcze drgające, spadali w morze jak kamienie, wili się w kałużach krwi, w kupach ciał straszliwie poszarpanych, ale pozostali, porwani bojową wichurą, oślepli w dymach, pijani szaleństwem mordy, walczyli do ostatniego tchu, walczyli już bez pamięci, o śmierć tylko i męstwo”<sup>46</sup>. Akcja określana w tekście jako bój w rzeczywistości nie jest walką, a rzezią – zaplanowaną ofiarą. Ostrzał artyleryjski w większym stopniu przypomina interwencję boską w postaci ognia i wichru zesłanych z niebios niż walkę z przeciwnikiem. Ciała tworzą zaś stopy ofiarne. „Zatrzęsła się ziemia, fale jeły się miotać i wyć niby bydlęta ogarnięte strachem, a wzburzone ciemności dygotały nieustannymi błyskawicami, bo już ze wszystkich wzgórz biły armaty, gruchotały kartaczownice, sypiąc gęstym, śmiertelnym gradem, a wstrząsające ryki dział obłężniczych rozlegały się co chwila i co chwila z dzikim świstem i warkotem przelatywały kloce stalowe, i co chwila straszliwy trzask, jakby tysiące piorunów, rozdzierała powietrze, a morze od pękających w głębiach pocisków

<sup>42</sup> Tamże, s. 23.

<sup>43</sup> Tamże.

<sup>44</sup> Tamże, s. 24n.

<sup>45</sup> Tamże, s. 23.

<sup>46</sup> Tamże.

tryskało wulkanami”<sup>47</sup>. Opisy przywołujące podobne obrazy pojawiają się w tekście jeszcze kilkukrotnie, gdy brandery wstępują w nieokiełznany żywioł, który unicestwia je potęgą ognia.

W wyobrażeniach związanych z archetypem Wielkiej Matki przeprawa i ofiarna śmierć powinny prowadzić do przemiany i odrodzenia; powinna to być śmierć wyzwalająca. Jednakże w noweli Reymonta śmierć-kochanka umożliwia tego rodzaju akt jedynie w przypadku dowódcy, zwyczajni żołnierze przepadają bez śladu. W ich przypadku zgon to śmierć totalna, to śmierć, która nie umożliwia wzrostu, rozmnożenia czy odrodzenia; są oni tytułowymi morituri, poprzez których misję ojczyzna nie realizuje cyklu płodności i życia – po prostu posyła ich na śmierć. Co więcej, wprawdzie skierowanie na śmierć przez Wielką Matkę stanowi nieodłączny element cyklu życia, w noweli ojczyzna-matka kieruje jednak żołnierzy ku zgonowi przedwczesnemu. „A oni przechodzili niemym szeregiem, dumni, młodzi”<sup>48</sup>. To także zgon nieuzasadniony: „Oto na jej głos święty podniósł się ofiarny huf i z uśmiechem szczęścia idzie na bój nieubłagany, na śmierć pewną, na zatrąte...”<sup>49</sup>. „Waliły się na dno trupy statków i ludzi; jeden za drugim umierały radośnie dla ojczyzny dalekiej, jeden za drugim kładły się stosem bohaterskim, szły w przepaści ze straszliwym majestatem poświęceń i obowiązku”<sup>50</sup>. Zabieg literacki polegający na osadzeniu celu akcji noweli w sadystycznej potrzebie ojczyzny-matki, która nie dostrzega podmiotowości żołnierzy, służy odkryciu przed czytelnikiem, jaki faktycznie jest status „dzieci” ojczyzny. Turpistyczno-ekspresjonistyczny obraz umierania tłumu zestawiony został w noweli Reymonta z głęboko zakorzenionym w wyobraźni Młodej Polski sensualnym ujęciem śmierci jako zespolenia z kochanką, które prowadzi do ukojenia i wolności<sup>51</sup>. „Śmierć niszcząca i śmierć wyzwalająca – pisze Antonina Lubaszewska – to dwie możliwości ujmowania znaczenia tej sytuacji granicznej w literaturze Młodej Polski”<sup>52</sup>. Ciekawe jest jednak występowanie obu tych motywów w obrębie jednego dzieła, wprowadzające kontrast, który nie pozostaje bez znaczenia. Służy on przede wszystkim uwydatnieniu nierówności ludzi-żołnierzy i bogów-dowódców, nieustannie sygnalizowanej w ten sposób przez Reymonta.

Tylko bowiem dowódca zdaje się prawowitym, umiłowanym synem ojczyzny-matki – wskazuje na to sposób przedstawienia śmierci Hirosego. Jako bóg wojny, ginie on śmiercią piękną, łagodną, wyczekiwaną, która przynosi roz-

<sup>47</sup> Tamże, s. 20n.

<sup>48</sup> Tamże, s. 8.

<sup>49</sup> Tamże,

<sup>50</sup> Tamże, s. 21.

<sup>51</sup> Por. K. W y k a, *Modernizm polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968, s. 92-101.

<sup>52</sup> A. L u b a s z e w s k a, *Życie – Śmierci doskonałość. Młodopolska antropologia śmierci i literacki świat wartości*, Wydawnictwo UJ, Kraków 1995, s. 117.

kosz, ukojenie i apoteozę: „A on opadał z wolna, woda chwyciła go za nogi, że wdrapał się na szczyt masztu i przywiązał szczątkami bandery, ale woda podnosiła się wciąż, nieubłagane, była mu już po pas... podnosiła się do piersi... pluła mu w twarz... wspinała się do ramion... lizała po szyi... i do ust jęła sięgać lodowatym, gorzkim pocałunkiem... na oczy kładła zielone, chłodne pletwy... i szemrała mu jakąś pieśń... kojącą pieśń zapomnienia...”<sup>53</sup>. Dowódca nie ginie śmiercią żołnierza, ale umiera niczym kochanek. Po złożeniu krwawej ofiary ze swoich ludzi bóg wojny dopełnia jej osobie – w erotycznym zbliżeniu ze śmiercią-kochanką. Hirose staje się przedmiotem namiętności zantropomorfizowanej morskiej toni, jej sensualny ruch, symbolizowany przez rytmiczne wspinanie się i pocałunki, prowadzi go do absolutnego uwolnienia, odprężenia, rozpląnięcia w niebycie. Orgazm i śmierć łączą stare analogie, które język francuski dobrze ujmuje w znanym wyrażeniu „la petite mort”. W językowym obrazie świata odzwierciedla ono związek między doświadczeniem orgazmu i okresem refrakcji (fazy niewrażliwości na bodźce) a wyobrażeniami śmierci jako rozbłysku ostatecznego spełnienia, po którym następuje zanik bytu i mrok nieskończoności. Moment śmierci Hirosego to ekstaza w płomiennym świetle słońca, zakończona odlotem w nieskończoność i zatonięciem w morskich odmętach. „Spojrzał z uniesieniem w tę płomienną, przენajświętszą twarz, niby w boże, miłosierne oblicze, i oczy jego zatrzepotały się jak ptaki, strzeliły błyskawicami szczęścia i dziękczynień i poleciały lotem nieśmiertelnym w nieskończoność”<sup>54</sup>.

Połączenie figur Erosa i Tanatosa wskazuje na tendencję wyobraźni charakterystyczną dla Młodej Polski, w przypadku tekstów o charakterze martyrologicznym nie jest to jednak zabieg powszechny. Tymczasem w noweli Reymonta akt tanatyczno-erotyczny stanowi zarazem radosne misterium ofiarne, a postać Hirosego – przez jego seksualne zjednoczenie ze śmiercią-kochanką (ojczyzną-matką) – realizuje archetyp syna-kochanka. Połączenie ról syna i kochanka w relacji do matki łączy się – według Neumanna – z dominacją Wielkiej Matki, z jej pierwotnością, odwiecznym istnieniem, samowystarczalnością oraz siłą tworzenia, a zatem z rodzeniem. Okrutna Matka uwodzi syna i popycha go do samounicestwienia, do ofiary fallicznej: „Zapłodnienie Wielkiej Matki zakłada śmierć mężczyzny [...] płodność Matki Ziemi warunkują śmierć, zabijanie, kastracja i ofiara”<sup>55</sup>. Śmierć towarzysząca temu aktowi wiąże się również z niewystarczającą dojrzałością syna-kochanka, któremu brakuje siły, aby zrównoważyć moc Wielkiej Kobiecości<sup>56</sup>. „Młodzi mężczyźni, któ-

<sup>53</sup> R e y m o n t, *Ave Patria, morituri te salutant...*, s. 25.

<sup>54</sup> Tamże, s. 25.

<sup>55</sup> E. N e u m a n n, *The Origins and History of Consciousness*, Princeton University Press, Princeton 1973, s. 67. O ile nie wskazano inaczej, tłumaczenie fragmentów obcojęzycznych – A.L.

<sup>56</sup> Por. tamże.

rych Wielka Matka wybiera na swoich kochanków, mogą ją zapłodnić, mogą nawet być bogami płodności, ale faktem jest, że są oni jedynie fallicznymi nałożnikami Wielkiej Matki, trutniami służącymi królowej pszczół, które są zabijane, gdy tylko wypełnią swój obowiązek zapłodnienia<sup>57</sup>. Tym samym zaczyna się w noweli Reymonta ujawniać oblicze śmierci-kochanki. Spełnienie ofiary umożliwi dalszy pęd życia, wszędzie wówczas słońce, symbolizujące jednocześnie zmartwychwstanie i odrodzenie ojczyzny. Oba oblicza ojczyzny pozostają ze sobą skorelowane, to pozytywne jest jednocześnie negatywnym – i odwrotnie. Symbolika solarna (ogniowa) przeważnie kojarzona jest z zasadą męską<sup>58</sup>, w dziele Reymonta ujawnia się jednak zarazem jako pozytywny aspekt ojczyzny-matki, związany przy tym również z symbolami narodowymi Japonii, a także z polską symboliką niepodległościową, na którą składają się obrazy świtu, jutrzeńki i porannej zorzy („wolności błyszczą zorza”<sup>59</sup>, „jutrzeńka swobody”<sup>60</sup>), przekazujące nadzieję na narodowe zmartwychwstanie, odrodzenie polskiej państwowości<sup>61</sup>.

Umotywowanie i przebieg cyklu życia i śmierci w utworze prowadzą do refleksji nad sensem śmierci – ofiary za ojczyznę. W ujęciu archetypowym jej celem jest przemiana i odrodzenie, tymczasem w narracji Reymonta po zwykłych żołnierzach nie zostaje nic, ich „nagrodą” jest odejście w zapomnienie, całkowite unicestwienie, rozplnięcie się w wodnistym niebycie po wykonaniu misji. W obliczu ofiarnej śmierci zostają przez ojczyznę-matkę osieroceni, osamotnieni. Ostatnie słowa utworu, „Wszystko się skończyło”<sup>62</sup>, przełamują podniosły nastrój zgonu Hirosego: „Spiętrzone fale porwały go w odmęty i poniosły na zielonych grzbietach ku słońcu, do ojczyzny dalekiej...”<sup>63</sup>.

W opisie starcia pod Port Artur obserwujemy splatanie się ekspresjonistyczno-turpistycznego obrazowania z wręcz przesadną retoryką patetyczną, która eksponuje górnolotne motywacje żołnierzy, „uszlachetnia” walkę, pozostając jednocześnie w kontraście z potwornością. Zabieg ten stanowi z jednej strony syntezę pobrzmiwających w roku 1905 podniosłych nastrojów rewolucyjnych. Z drugiej strony kontrastowość ta i przełamanie ekspiacji Hirosego od-

<sup>57</sup> Tamże, s. 68.

<sup>58</sup> Zob. J.E. C i r l o t, hasło „Słońce”, w: tenże, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Znak, Kraków 2012, s. 373-376.

<sup>59</sup> J. S ł o w a c k i, *Hymn*, w: tenże, *Wiersze*, red. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Ossolineum, Wrocław 2017, s. 56.

<sup>60</sup> A. M i c k i e w i c z, *Oda do młodości*, w: tenże, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Czytelnik, Warszawa 1979, s. 16.

<sup>61</sup> Zob. S. N i e b r z e g o w s k a, hasło „Jutrzeńka”, w: *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, t. 1, *Kosmos*, cz. 1, *Niebo, światła niebieskie, ogień, kamienie*, red. J. Bartmiński, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1996, s. 221-226.

<sup>62</sup> R e y m o n t, *Ave Patria, morituri te salutant...*, s. 26.

<sup>63</sup> Tamże.

miennym stylistycznie podsumowaniem: „Wszystko się skończyło”, wskazują na ironię, która najmocniej wybrzmiewa w kończącym utwór wykrzyknieniu, z jednoczesnym zawahaniem, sygnalizowanym przez wielokropek: „Ave Patria!...”<sup>64</sup>. Interpunkcja tej frazy jest wewnętrznie sprzeczna. Krzyk i zawahanie nie mogą występować w mowie równocześnie, a ewentualna niepewność może być co najwyżej wynikiem błyskawicznej refleksji *post factum*. Krzyk jest ekspansją, wykrzyczane słowa mają dotrzeć jak najdalej, objąć większy fragment przestrzeni niż zwykła mowa. Zawahanie – przeciwnie – stanowi wyraz regresji, coś zostaje wypowiedziane z jednoczesnym zastrzeżeniem prawa do wycofania słów. Dlatego krzyk i zawahanie, ekspansja i regresja, nie łączą się w naturalnej mowie. Wykrzyknienie, któremu towarzyszy zawahanie, jest formą teatralną o silnym wydźwięku ironicznym, zabarwionym goryczą i smutkiem.

Pesymizm tego wyrażenia wzmacniają dwa wcześniejsze zdania: „Wszystko się skończyło. I pomarli na swoich trumnach-branderach; umarli wszyscy co do jednego”<sup>65</sup>. Ze względu na inicjalną pozycję słów „wszystko” i „wszyscy” akcent w tych zdaniach pada właśnie na *nie*. Wskazują one zatem na koniec pewnej całości, na śmierć całokształtu rzeczywistości. Razem zamykają opowieść, która została wyczerpana, zakończona, a jednocześnie na nowo otwierają dzieło, jeśli wielokropek, obecny we frazie-łączniku „Ave Patria...” uzupełnimy pozostałą częścią tytułu: „morituri te salutant”. Zabieg ten ujawnia powtarzalność całego cyklu, wskazuje na nieprzerwane i (co gorsza?) identyczne przetaczanie się koła historii.

Owa wymiana, dokonująca się w postaci krwawej ofiary, między kobiecymi bóstwami – obliczami Ojczyzny (łac. *patria*), w której ojczyzna-matka posyła na śmierć to, co zrodziła, mogłaby stanowić literacką realizację cyklu wiecznego trwania, lecz jeśli dostrzeżemy w niej śmierć totalną żołnierzy (bez możliwości ich odrodzenia), okaże się ona zaprzeczeniem tego cyklu. Dowódca, który – w przeciwieństwie do podwładnych, prowadzonych przez niego na rzeź – ma status bóstwa, jest jednocześnie pośrednikiem. Składając krwawą ofiarę, sam składa siebie w ofierze, ale, co istotne, przechodzi przez nią inaczej: jako wybraniec, syn-kochanek, bóg wojny<sup>66</sup>. Śmierć jest dla niego stanem przejściowym, umożliwiającym ekspiację, a więc dopełnieniem cyklu wiecznego trwania. Obecna w tytule utworu Reymonta oczywista aluzja do

<sup>64</sup> Tamże.

<sup>65</sup> Tamże.

<sup>66</sup> Fakt że historyczny pierwowzór tego bohatera, Takeo Hirose, został pośmiertnie uhonorowany tytułem boga wojny i że identycznym mianem określano w kulturze polskiej Napoleona, mógł wpłynąć na wyobraźnię poetycką Reymonta, tworząc wyobrażenie dowódcy jako charyzmatycznego i potężnego, półboga, nadczłowieka. To wizerunek charakterystyczny dla powszechnego postrzegania bohaterów historycznych, jednostek, które szczególnie wpłynęły na bieg dziejów.



zawołania gladiatorów: „Ave Caesar, morituri te salutant”, zapowiada nieludzką zabawę bogów, polegającą na igraniu z ludzkim losem. Ojczyzna-matka to okrutna i kapryśna bogini, która delektuje się rozgrywkami na arenie dziejów. Czerpie sadystyczną rozkosz z męczeństwa i ofiar składanych ku jej czci. Jaki jest zatem sens poświęcenia się dla niej?

Przemilczenie słów „morituri te salutant” w konkluzji utworu nie tylko tworzy jego klamrę, ale też uwydatnia aspekt historycznej niepamięci o podrzędnych żołnierzach, ich „chwalebnych zgonach”, jak ukazuje je patetyczno-patriotyczna narracja. W dziele Reymonta stanowią oni jedynie przedmiot rozrywki bogów wojny i ojczyzny. Pamięć może pozostać tylko po dowódcach i to ona jest źródłem ich apoteozy – nieśmiertelności. Tacy bogowie – jak zauważa Reymont – składają swoim ojczyznom-matkom, swoim wojnom i swoim kochankom krwawe ofiary z milionów ludzkich istnień, które ostatecznie okazują się jedynie historyczną mgłą, statystką: „Było ich stu dwudziestu”<sup>67</sup>.

Dowódca Hirose ukazywany jest w noweli jako samotna jednostka stojąca w opozycji do tłumu, którym steruje. Tymczasem faktycznie wyobcowani są żołnierze, masa poborowa, która mimo swojej liczebności zostanie przez Ojczyznę „porzucona”, pozostawiona w samotności. Konsekwencją śmierci dowódcy jest jego ekspiacja – pozostaje on w wiecznej pamięci, „powraca” do Ojczyzny, również jako zespołu wyobrażeń patriotycznych, które symbolizuje wystrzelenie jego duszy ku górze, w stronę słońca. Mimo że „spiętrzone fale porwały go w odmęty”, w opisie jego śmierci kilkakrotnie podkreślony jest ruch wstępujący. Nie umiera on przy tym samotnie, lecz jako kochanek Ojczyzny. Żołnierze natomiast w chaosie starcia „spływają”, tworząc podwodne stopy – zbiorowe mogiły, a ich duchy zostają na wieczność uwięzione w podwodnej przestrzeni, w symbolicznych letejskich wodach zapomnienia, na co wskazuje postrzeganie poległych w kategoriach statystycznych i kolektywnych. Wszystko to prowadzi do specyficznego rodzaju samotności pośmiertnej żołnierzy, opartej na zapomnieniu o nich. Praktykom żałobnym zwykle towarzyszy obawa związana z samotnością zmarłego i potrzeba jej zapobiegania. Ujawnia się ona zarówno na płaszczyźnie językowej, gdzie pojawiają się sformułowania takie, jak „towarzyszenie w ostatniej drodze”, „opieka nad grobem” czy „obecność zmarłego”, jak i w wyobrażeniach ludowych, których przedmiotem są samotnie błąkające się dusze pokutujące. W ten sposób po stronie żyjących rodzi się potrzeba podtrzymywania pamięci o zmarłych. Nowela Reymonta przywołuje w jakimś sensie casus Antygony, zasadę, że zmarłemu należy jest godny pochówek, a w polskiej wyobraźni narodowej – symboliczny brzozywy krzyż, pomnik pamięci. W retoryce polityczno-historycznej pamięć o czynach bohaterskich obejmuje wybrane jednostki i najczęściej są to dowódcy.

<sup>67</sup> Reymont, *Ave Patria, morituri te salutant...*, s. 9.

Reymont, któremu bliska była perspektywa ludowa, zauważa jednak tragizm anonimowości prostego żołnierza, prowadzący do jego samotności post mortem w zbiorowej mogile, a przede wszystkim wtedy, gdy nie ma on mogiły, gdy pozbawiony został rytuału pogrzebowego i nikt nie towarzyszył mu do miejsca wiecznego spoczynku ani nikt o to miejsce nie dba.

Wielowarstwowość utworu Reymonta w jakimś sensie oddaje różne spojrzenia na konflikty zbrojne – od zakorzenionej w romantyzmie postawy narodowo-patetycznej po materialistyczno-egzystencjalną refleksję nad położeniem jednostki i jej relacją do ludzkiej masy. Takie podejście ma swoje źródło w empatycznej wyobraźni Reymonta, który jako doskonały obserwator i członek wielu kręgów społecznych przyglądał się rzeczywistości z różnych perspektyw, niejednokrotnie całkowicie odmiennych. Jeśli bowiem utwór czytany jest przez pryzmat symboliki narodowej i patriotycznej, perspektywa masy poborowej – w istocie tak zdumiewająco wymowna – pozostaje właściwie ukryta.

Na sposób widzenia konfliktu zbrojnego przez Reymonta niewątpliwie wpłynął również ówczesny rozwój prasy i fotografii. Publikowane relacje ze starć zbrojnych, w tym doniesienia z ważnej dla Polaków i Polek wojny rosyjsko-japońskiej, przybliżały ludziom rzeczywistość frontu. Drastyczne zdjęcia ofiar i pól bitewnych przerażały, ale jednocześnie skłaniały do spojrzenia na wojnę w oderwaniu od politycznej statystyki i głoszonych bezrefleksyjnie ideałów.

\*

Działanie wyobraźni patriotycznej Reymonta w utworze *Ave Patria, morituri te salutant...* prześledziliśmy w oparciu o analizę sylwetek dowódców i ambiwalencji oblicza ojczyzny w relacji do bohatera zbiorowego, czyli żołnierzy. Wyobraźnia ta opiera swoją uniwersalność na myśleniu mitotwórczym i archetypowym. Obraz ojczyzny, zakorzeniony w wyobrażeniach Wielkiej Matki, z jednej strony realizuje założenia tego archetypu, z drugiej zaś go przełamuje – Reymontowska ojczyzna nie jest matką całego narodu, a jedynie matką wybrańców. Przenikanie się tych motywów, brak jednoznaczności i wielowarstwowość refleksji sprawiają, że utwór Reymonta pod pozorną warstwą patetycznej pochwały bohaterstwa Japończyków prowadzi do przenikliwej refleksji nad zagadnieniem ojczyzny, losem masy poborowej i niesprawiedliwością społeczną.

## BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Bakunin, Michaił. *Bóg i państwo*. Poznań: Oficyna Wydawnicza Bractwa "Trójka," 2012.
- Bartmiński, Jerzy. "Polskie rozumienie ojczyzny i jego warianty." In *Pojęcie ojczyzny we współczesnych językach europejskich*. Edited by Jerzy Bartmiński. Instytut Europy Środkowo-Wschodniej, Lublin 1993.
- Bartmiński Jerzy, ed. *Słownik stereotypów i symboli ludowych*. Vol. 1. *Kosmos*. Part 1. *Niebo, światła niebieskie, ogień, kamienie*, s.v. "Jutrzenka" (by Stanisława Niebrzegowska). Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1996.
- Boryś, Wiesław. *Słownik etymologiczny języka polskiego*, s.v. "Ojczyzna." Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2005
- Brown, George I. *Historia materiałów wybuchowych: Od czarnego prochu do bomby termojądrowej*. Translated by Radosław Trębiński. Warszawa: Książka i Wiedza, 2001.
- Chiba, Isao. "Shifting Contours of Memory and History, 1904–1980." In *The Russo-Japanese War in Global Perspective: World War Zero*. Vol. 2. Edited by David Wolf, Steven G. Marks, Bruce W. Menning, et al. Leiden and Boston: Brill Academic, 2007.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Słownik symboli*, s.v. "Słońce." Translated by Ireneusz Kania. Kraków: Znak, 2012.
- Czabanowska, Anna. "Wyobrażenia akwaticzna w poezji Młodej Polski." *Pamiętnik Literacki* 78, no. 3 (1987): 99–135.
- Deja, Katarzyna. *Polski jazonizm literacki 1900-1939*. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2021.
- Dyskant, Józef W. *Port Artur 1904*. Warszawa: Bellona, 1996.
- Dyskant, Józef W., and Andrzej Michałek. *Port Artur Cuszima 1904-1905*. Warszawa: Bellona, 2005.
- Feldman, Wilhelm. "Ex oriente lux." *Krytyka* 6, no. 2 (1904): 1–7.
- Janion, Maria. *Reduta: Romantyczna poezja niepodległościowa*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1979.
- Jaworska-Witkowska, Monika. "Nienasycenie i 'niewygasła żywotność' archetypu Wielkiej Matki: Misterium 'rodzącego łona' jako symbol uniwersalizmu twórczenia." *Rocznik Naukowy Kujawsko-Pomorskiej Szkoły Wyższej w Bydgoszczy. Transdyscyplinarne Studia o Kulturze (i) Edukacji*, nos. 7–8 (2012–2013): 91–106.
- Jung, Carl G. *O naturze kobiety*. Translated by Magnus Starnski. Poznań: Brama, 1992.
- Kowner, Rotem. *The A to Z of the Russo-Japanese War*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2009.
- Lubaszewska, Antonina. *Życie – Śmierci doskonałość: Młodopolska antropologia śmierci i literacki świat wartości*. Kraków: Wydawnictwo UJ, 1995.

- Mickiewicz, Adam. "Oda do młodości." In Mickiewicz, *Wiersze*. Edited by Czesław Zgorzelski. Warszawa: Czytelnik, 1979.
- Nasalski, Ignacy. "Funkcje i dysfunkcje języka inkluzywnego, ze szczególnym uwzględnieniem asymetrii rodzajowej w języku polskim." *Socjolingwistyka* 34(2020): 275–294.
- Neumann, Erich. *The Origins and History of Consciousness*. Princeton: Princeton University Press, 1970.
- . *Wielka Matka: Fenomenologia kobiecości; Kształtowanie nieświadomości*. Translated by Robert Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2008.
- Olender, Piotr. *Wojna rosyjsko-japońska 1904-1905: Działania na morzu*. Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 2010.
- Podraza-Kwiatkowska, Maria. "Pustka – otchłań – pełnia (Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia)." In Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy, dekadenci, herosi: Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1985.
- Reymont, Władysław S. "Ave Patria, Morituri te salutant..." *Czas* 1907, no. 75 (30 March 1907) [2, Evening Edition]: 1–3.
- . "Ave Patria, Morituri te salutant..." *Ludzkość* 1907, nos. 165, 167, 196, 171.
- . "Ave Patria, Morituri te salutant..." In Reymont, *Burza*. Warszawa: Towarzystwo Akcyjne S. Orgelbranda Synów, 1907.
- . "Ave Patria, morituri te salutant..." In Reymont, *Pisma*. Edited by Adam Bar. Vol. 13. *Nowele*. Part 3. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1952.
- . "Z konstytucyjnych dni. Notatki." In Reymont *Pisma*, Edited by Adam Bar, Vol. 14. *Nowele*. Part 4. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1950.
- Rousseau, Jan Jakub. "Rozprawa o pochodzeniu i nierówności między ludźmi." In Rousseau, *Trzy rozprawy z filozofii społecznej*. Translated by Henryk Elzenberg. Warszawa: PWN, 1956.
- Słowacki, Juliusz. "Hymn." In Słowacki, *Wiersze*. Edited by Jacek Brzozowski and Zbigniew Przychodniak. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2017.
- . "Testament mój." In Słowacki, *Wiersze*. Edited by Jacek Brzozowski and Zbigniew Przychodniak. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2017.
- Simpson, John, and Edmund Weiner, eds. The Oxford English Dictionary, s.v. "Ban-zai." Oxford, Clarendon Press, 2000.
- Utkowska, Beata. *Poza powieścią: Mate formy epickie Reymonta*. Kraków: Universitas, 2004.
- Więcek, Paweł. "Powrót na ziemię: Młodopolski obraz Terrae Matris." In *Żywioły wyobraźni poetyckiej XIX i XX wieku*. Edited by Iwona Misiak and Anna Czabanowska-Wróbel. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2008.
- Wyka, Kazimierz. *Modernizm polski*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1968.

## ABSTRAKT / ABSTRACT

Aleksandra LISZKA – Ojczyzna – Okrutna Matka. *Ave Patria, morituri te salutant...*  
Władysław S. Reymonta

DOI 10.12887/33-2022-3-139-15

Tekst stanowi interpretację noweli Władysława S. Reymonta *Ave Patria morituri te salutant...* opartą na dostrzeżeniu w Reymontowskiej wyobraźni archetypu Wielkiej Kobiecości opisanego przez Ericha Neumanna. Analizowana nowela przedstawia atak japońskich branderów na Port Artur w trakcie wojny rosyjsko--japońskiej i prezentuje relacje człowiek–ojczyzna. Podobnie do archetypowej Wielkiej Matki, ojczyzna ma w noweli Reymonta dwa oblicza – matki dobrotliwej i matki okrutnej, które ujawniają się odpowiednio w relacji do żołnierzy i do ich dowódców. W dziele nie został jednak ukazany konflikt zbrojny ani przeciwnik – atak na Port Artur przypomina ofiarę nieuzasadnioną. Prowadzi więc do refleksji, wyrastającej z tytułu *Ave Patria, morituri te salutant...*, nad pojmowaniem wojny jako prowadzonej przez dowódców i ojczyznę zabawy, której przedmiotem są żołnierze, masa poborowa. W tekście artykułu szczegółowo przeanalizowane zostało również kontrastowe ujęcie żołnierzy i dowódców, które ujawnia się na płaszczyźnie audialnej (milczenia i mowy) oraz wizualnej (unifikacji i indywidualizacji). Wydobywa je również analiza funkcjonowania kategorii ofiary: w przypadku dowódców ofiara prowadzi do ich deifikacji, a w przypadku żołnierzy do zatracenia i samotności post mortem. Artykuł przedstawia zatem Reymontowską refleksję nad zagadnieniem ojczyzny i losem żołnierzy.

Słowa kluczowe: ofiara, wojna, Wielka Matka, ojczyzna-matka, samotność, *Ave Patria*, Władysław S. Reymont

Kontakt: Instytut Literaturoznawstwa, Uniwersytet Śląski, ul. Uniwersytecka 4, 40-007 Katowice

E-mail: [aleksandra.liszka@us.edu.pl](mailto:aleksandra.liszka@us.edu.pl); [aleksandra.j.liszka@gmail.com](mailto:aleksandra.j.liszka@gmail.com)

Aleksandra LISZKA, The Motherland—A Cruel Mother: “*Ave Patria, morituri te salutant...*” by Władysław S. Reymont

DOI 10.12887/33-2022-3-139-15

The paper offers an interpretation of Władysław S. Reymont’s “*Ave Patria, morituri te salutant...*” with a view to the ways in which the short story manifests the workings of The Great Feminine Archetype, as scrutinized by Erich Neumann. The work in question describes the attack of Japanese blockships at Port Arthur during the Russo-Japanese War of 1904–1905, highlighting the relationship between human beings and their motherland the text embraces. Like the archetypal Great Mother, the motherland manifests a duality: it can show the face either of a good mother or of a cruel one, which is demonstrated

in her attitude to the commanders and the soldiers, respectively. However, the story depicts neither an actual armed conflict nor an actual enemy, the attack at Port Arthur suggesting an unreasonable sacrifice on the part of the soldiers instead. Thus the plot inspires reflection—suggested already by the short story's title—on war as a form of playground for both the commanders and the motherland, where the lives of the soldiers, conceived of as human mass, are at stake. The paper also provides a detailed analysis of the contrasting portrayals of the soldiers and the commanders in the text which can be seen on the aural and visual levels (silence as opposed to speech; unification as opposed to individuation). The contrast in question also comes to light in an analysis of the difference between the two groups in their offering of life which, in the case of the commanders, results in a deification, and, in the case of the soldiers, is tantamount to oblivion and loneliness in death. Thus the paper addresses also Reymont's concepts of the motherland and of the soldiers' lot in life.

Keywords: sacrifice, war, Great Mother, motherland, loneliness, Ave Patria, Władysław S. Reymont

Kontakt: Instytut Literaturoznawstwa, Uniwersytet Śląski, ul. Uniwersytecka 4,  
40-007 Katowice, Poland  
E-mail: [aleksandra.j.liszka@gmail.com](mailto:aleksandra.j.liszka@gmail.com)