

Polemika Krytycznoliteracka w Polsce
pod redakcją Sylwii Panek

TOM 26

THE POZNAŃ SOCIETY FOR THE ADVANCEMENT
OF THE ARTS AND SCIENCES
PHILOLOGICAL AND PHILOSOPHICAL SECTION
PHILOLOGICAL COMMITTEE



Critical Literary Argument in Poland

edited by Sylwia Panek

volume 26

Jolanta Pasterska
Literary Polemics
On the Novel – Second Migration
Over Independence

The polemic presented in the work concerns the clash of swords over the concept of the novel led by *Second Migration Over Independence* circles and had two main aspects. First, in the context of so-called literary engagement and resulted directly from the goals of Polish Migration and the associated conceptual and moral aspects. The other aspect of the conflict was more universal in nature and was tied to discussion of the novel per se – its greatest possible ‘largeness’ for it to answer the challenges set by a postwar world amidst ruin. In the context of this worldview there occurs both a longing for the Polish migration ‘masterpiece’ (Epopée in Exile) and the polemic around the form of the novel. The discussion of standpoints is set against a historical-literary outline examined from three main perspectives: generational, aesthetic and that of worldview.

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK
WYDZIAŁ FILOLOGICZNO-FILOZOFICZNY
KOMISJA FILOLOGICZNA



Polemika Krytycznoliteracka w Polsce
pod redakcją Sylwii Panek
tom 26

Jolanta Pasterska
Spory o powieść
w dyskusjach krytycznoliterackich
drugiej emigracji niepodległościowej



Poznań 2021

WYDAWNICTWO POZNAŃSKIEGO TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ NAUK

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK
UNIwersytet IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

Główny Redaktor Wydawnictw PTPN
Jakub Kępiński

Recenzent
prof. dr hab. Marian Kisiel

Redakcja językowa i korekta
Wojciech Nowakowski

Projekt okładki
Elżbieta Kidacka

Łamanie
Marlena Roszkiewicz

Publikacja finansowana
w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego
pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki”
w latach 2017–2021, nr projektu 11H 16 0131 84



© Copyright by Sylwia Panek, Jolanta Pasterska, Poznań 2021

© Copyright for this edition by Poznańskie Towarzystwo
Przyjaciół Nauk, Poznań 2021

ISBN 978-83-7654-482-3

ISSN 2081-5999

Spis treści

ROZPRAWA WSTĘPNA

O kształt „wielkiej” powieści (na emigracji)	13
1. Rozpoznanie zagadnienia	13
2. Spór o powieściowe arcydzieło	18
3. Kres powieści czy jej nowe odsłony?	46

TEKSTY ŹRÓDŁOWE. ANTOLOGIA

Wykaz tekstów źródłowych	81
Nota edytorska	85

SPÓR O POWIEŚCIOWE ARCYDZIEŁO

W.[acław] A.[lfred] Zbyszewski Dlaczego nasza emigracja nie wydaje wielkiej literatury?	91
Juliusz Sakowski Uroki subiektywizmu	107
Jan Bielatowicz Nieśmiertelna literatura	117
Witold Gombrowicz Bronię Polaków przed Polską	123
Czesław Bednarczyk Laurki i literatura	129
Tymon Terlecki Literatura na emigracji	133
Jan Winczakiewicz Terlecki i Berman	153

Janusz Kowalewski	
Literatura na emigracji	161
Jan Lechoń	
Literatura polska i literatura w Polsce	165
Marian Pankowski	
Czy „obolały emigrant” może być pisarzem-artystą?	177
Jan Lechoń	
[Odpowiedź na artykuł M. Pankowskiego <i>Czy „obolały emigrant” może być pisarzem-artystą?</i>]	181
Michał Sambor	
Literatura na emigracji	183
Tymon Terlecki	
Głos diabelskiego adwokata (w sprawie literatury na emigracji)	195
Gustaw Radwański, Andrzej Busza	
Dialog o języku	209
Jan Darowski	
Nieobecność i Kara	217
Adam Czerniawski	
Polemiki	235
Jan Darowski	
Nieobecność i Kara – Stet	241
Adam Czerniawski	
Parę słów w odpowiedzi Sulikowi i Darowskiemu	247
KRES POWIEŚCI CZY JEJ NOWE ODSŁONY?	
Gustaw Herling-Grudziński	
Bezdroża powieści	251
Janusz Jasińczyk	
Głos pisarza	261
Witold Gombrowicz	
Przedmowa [do <i>Trans-Atlantyku</i>]	273
Józef Wittlin	
Apologia Gombrowicza	283
Tymon Terlecki	
Czy nowy typ powieści katolickiej?	299

Witold Gombrowicz	
[inc.] Proza powieściowa...	307
Czesław Miłosz	
W Polsce 1950 roku	313
Paweł Hostowicz	
Notatnik nieśpiesznego przechodnia	321
Józef Wittlin	
Młoda proza emigracyjna	335
Czesław Miłosz	
Diariusz paryski	345
Gustaw Herling-Grudziński	
Nota o „chorobie powieści”	353
Józef Wittlin	
Pochwała kobiety piszącej	365
Zbigniew Grabowski	
Kontrasty	371
Józef Mackiewicz	
Literatura contra faktologia	375
Wit Tarnawski	
Dokoła zagadnień nowoczesnej powieści	385
Wit Tarnawski	
Myśli o literaturze	397
Gustaw Herling-Grudziński	
[inc.] Powieść umarła...	403
Gustaw Herling-Grudziński	
[inc.] Nowa powieść...	405
Bibliografia	407
Indeks osób	417

Seria Polemika Krytycznoliteracka w Polsce przedstawia najważniejsze polskie polemiki krytycznoliterackie opatrzone obszernym komentarzem naukowym. Każdy tom obok *Rozprawy wstępnej* zawiera przedruki wchodzących z sobą w polemiczny dialog tekstów krytycznoliterackich, które – dotąd drukowane oddzielnie, niejednokrotnie trudno dostępne i rozproszone w czasopismach literackich – muszą być czytane razem.

ROZPRAWA WSTĘPNA



O kształt „wielkiej” powieści (na emigracji)

1. Rozpoznanie zagadnienia

Refleksja nad powieścią na uchodźstwie wpisuje się w komentowany już przez badaczy problem polskiego powojennego piśmiennictwa emigracyjnego. Oczywiście wcześniej sygnalizowano tę kwestię zarówno w opracowaniach twórczości pojedynczych pisarzy, jak i w syntezach literackich¹. Były to jednak uwagi na tyle ogólne, że wymagają dodatkowych badań i uzupełnień. Obranie za podmiot dociekań wyłącznie tego gatunku literackiego domaga się bowiem rozpatrzenia go w szerokim rozumieniu dziedzinowym (teorii i historii literatury, metodologii i krytyki literackiej) i kontekstowym (powieść krajowa i światowa). Takie założenia zmuszają do penetracji dużego zakresu materiału, uzmysławiają także bogactwo, ale i złożoność problematyki. Zwracał uwagę na tego typu piętrzące się przed badaczem trudności Marian Kisiel,

¹ Zob. np. T. Terlecki, *Polska literatura na obczyźnie, 1940–1960*, t. 1, Londyn 1964, t. 2, Londyn 1965; M. Danilewicz Zielińska, *Szkice o literaturze emigracyjnej*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1992; *Antologia polskiej krytyki literackiej na emigracji 1945–1985*, red. J. Dąbała, Lublin 1992; *Literatura emigracyjna 1939–1989*, t. 2, red. J. Garliński i in., Katowice 1996; *Proza polska na obczyźnie. Problemy – dyskursy – uzupełnienia*, t. 1–2, red. Z. Andres, J. Pasterski, A. Wal, Rzeszów 2007.

który, „apelując o włączenie refleksji nad poezją emigracyjną w kontekst poezji krajowej”, pisał:

Kierując teraz swój wzrok ku prozie emigracyjnej, nie mogę sformułować podobnej opinii. Jakaż tutaj różnorodność i różnorodność klasyfikacji, ileż pomysłów typologicznych! I jakaż – chciałoby się powiedzieć – słaba znajomość twórczości w recepcji powszechnej, ileż rozpraw do napisania, ile wątków do podjęcia i jakież trud edukacyjny na przyszłość!²

Podzielając ten pogląd, celem podjętych rozważań czynię jedynie fragment szerokiego obszaru badań nad powieścią. Jest nim omówienie zagadnienia sporów wokół tego gatunku prowadzonych na emigracji. Namysł nad tym wycinkiem krytyki literackiej XX wieku będzie obejmował poglądy na temat powieści, opinie, sądy, przekonania, zatem te wypowiedzi, które krytykę tworzą w jej aspekcie ideowym. Nie interesuje mnie zatem „literacność” krytyki, ale zawarte w tekstach krytycznych stanowiska i poglądy. W polu moich obserwacji znalazły się nie tylko opinie znanych i dobrze rozpoznanych twórców (pisarzy i krytyków) emigracyjnych, takich jak Gustaw Herling-Grudziński, Witold Gombrowicz, Czesław Miłosz czy Józef Wittlin, ale także Wita Tarnawskiego, Michała Sambora (Chmielowca), Wacława Alfreda Zbyszewskiego, Jana Bielatowicza – w sumie dwudziestu czterech twórców emigracyjnych XX wieku³.

² M. Kisiel, *O próbach typologii prozy polskiej na obczyźnie po 1939 roku*, w: *Proza polska na obczyźnie...*, t. 2, s. 27–28.

³ Dookreślam w tytule monografii tę formację terminem „druga emigracja niepodległościowa”, eksponującym analogie biograficzne (biografie powstańców, żołnierzy, spiskowców z charakterystycznymi dla nich dramatycznymi, heroicznymi wyborami) oraz ideowe związane z wpisaniem w wygnaczy los

Z punktu widzenia analizowanego problemu istotne jest to, że za przedmiot oglądu biorę opinie krytyków lub uprawiających krytykę autorów powieści. Krytycy są wszakże swego rodzaju mediatorami pomiędzy twórcami a grupą odbiorców, negocjatorami w tym sensie, że z jednej strony tłumaczą oni dzieło odbiorcy, z drugiej zaś, jako recenzenci danego utworu, są wyrazicielami opinii czy raczej zapotrzebowań/oczekiwań społeczeństwa względem twórców i ich dzieł. Trafnie ujął tę zależność Przemysław Czapliński, stwierdzając, że:

Pośrednictwo to przybierało zawsze wyrazistą postać tam, gdzie krytyk osądzał dzieło sztuki w myśl norm dyktowanych mu przez przeczuwalny ideał: jego wypowiedź krytyczna staje się reakcją na dostrzeżone niedoskonałości⁴.

Czapliński nawiązuje tutaj do myśli wyrażonej już wcześniej przez Karola Irzykowskiego: „krytyka jest formułowaniem rozczarowania”⁵. O zasadności tych ustaleń przekonują liczne spory/ataki wiedzione w przeszłości: choćby spory klasyków z romantykami albo – co istotne

paradygmatem romantycznym charakterystyczne dla Wielkiej Emigracji XIX wieku. Zob. dyskusja wokół terminologii, jaka toczyła się w latach 90. XX wieku, np. S. Bereś, *Trzy oddechy literatury emigracyjnej*, „Kultura” 1990, nr 1–2; M. Pytasz, *Kilka uwag wstępnych*, w: *Literatura emigracyjna 1939–1989*, t. 1, red. J. Garliński i in., Katowice 1993; J. Kryszak, *Literatura złej chwili dziejowej. Szkice o drugiej emigracji*, Warszawa 1995; A. Friszke, *Życie polityczne emigracji*, seria „Druga Wielka Emigracja” 1945–1990, t. 1, Warszawa 1999.

⁴ P. Czapliński, *Paradoksy sporu o powieść w latach 1944–1949*, „Studia Polonistyczne” 1991, t. 16/17, s. 381.

⁵ K. Irzykowski, *Godność krytyki*, w: *idem, Słoń wśród porcelany*, Kraków 1976, s. 218.

dla dalszych rozważań – rozpętana w Europie u schyłku XIX wieku batalia „wymazywania i zniknięcia” powieści⁶.

W takich sytuacjach podważana jest siła literatury, która nie potrafi sprostać wyzwaniom historii, nie nadąża za nią. Jej miejsce zajmuje krytyka – ma ona, jak pisał Stanisław Brzozowski, być „najsztubtelniejszą świadomością moralną danej epoki” i stanowić „fundament praw pod przyszłość”⁷, a także formułować nowego czytelnika⁸, ale przede wszystkim wskazywać mu drogę ku prawdzie. Oczywiście, ten ostatni cel poddany zabiegom sterującym/ideologicznym może powodować uwikłanie krytyki w cały system innych niż literackie zobowiązań, a to skutkuje wpływem na interpretację czy wartościowanie danego utworu. Nie trzeba nikogo przekonywać, że owe zabiegi sterujące procesem lektury widoczne były w powojennej Polsce, ale nie było od nich wolne, w innym znaczeniu, także środowisko drugiej emigracji niepodległościowej⁹. W obu jednak przypadkach po wojnie odbierano „literaturę ze zniecierpliwieniem,

⁶ M. Raimond, *La crise du roman*, Paris 1985, s. 9.

⁷ S. Brzozowski, *Sztuka i krytyka*, w: *idem, Współczesna powieść i krytyka literacka*, Warszawa 1971, s. 167; *idem, Współczesna powieść polska*, Stanisławów 1905.

⁸ R.W. Stallman, *Nowa krytyka*, w: *Nowa krytyka. Antologia*, przeł. M. Szpakowska, Warszawa 1983, s. 402.

⁹ Mam na myśli choćby dwa główne ośrodki kulturotwórcze i polityczne emigracji związane z paryską „Kulturą” i londyńskimi „Wiadomościami”. Kierowana przez Jerzego Giedroycia „Kultura” w założeniach miała być centrum kształtowania się swobodnych wolnościowych idei oddziałujących na kraj oraz Europę Wschodnią. „Wiadomości” zaś jako kontynuacja przedwojennego tygodnika „Wiadomości Literackie” redagowane przez Mieczysława Grydzewskiego propagowały konserwatywne idee „zamknięcia na kraj” w proteście przeciw komunistycznej władzy PRL. Zob. A. Friszke, *Życie polityczne emigracji...*

wchłaniano wszystko w oczekiwaniu na arcydzieło, które sprosta epoce” i nowym zadaniom¹⁰. Emigracja wymagała usankcjonowania dokonanego wyboru, a ten determinował cele. Jasno sprecyzował je już w roku 1945 Tymon Terlecki:

emigracja polityczna [...] to głos instynktu wolności, to jest akt wiary w wartości moralne życia, to jest gest prometejskiej woli. Emigracja póty żyje, póki walczy. I my, by żyć, musimy walczyć¹¹.

Ten apel przełożył się na zadania stawiane przed twórcami. W misję pisarza-emigranta wpisana została walka o kształt formującej się literatury powojennej emigracji niepodległościowej. Zatem na pierwszy plan działań twórców wysunął się zarówno temat zaangażowania społecznego literatury, jak i kwestie moralno-politycznych postaw pisarzy. Nie bez znaczenia pozostawała pokusa oddziaływania na literaturę krajową, a także ambicja dorównania piśmiennictwu zachodniej Europy. Tęsknota za arcydziełem powieściowym na emigracji przewija się w debatach krytycznych przez cały okres powojenny aż do lat 80. XX wieku i wpisuje w jeden z głównych nurtów mówienia/pisania o powieści na emigracji. Drugi, równie ważny problem podnoszony w dyskusjach, przybierający na sile zwłaszcza w latach 70. i 80. XX wieku, wyznaczają rozważania teoretyczne dotyczące „uwiadu” tradycyjnej powieści. Wiążą się z tym podejmowane polemiki na temat konieczności przededefiniowania tego terminu i prób wskazania nowych jej typów. Oba nurty często zazębiały

¹⁰ P. Czaplinski, *Paradoksy sporu o powieść...*, s. 384.

¹¹ T. Terlecki, *Emigracja polska wczoraj i dziś*, w: *idem, Emigracja naszego czasu*, red. N. Taylor-Terlecka, J. Świąch, Lublin 2003, s. 42.

się, podkreślając wielokierunkowy obszar działalności pisarzy, rozciągnięty pomiędzy misją emigranta a dbałością o artystyczną jakość utworu (Gustaw Herling-Grudziński, Czesław Miłosz, Wit Tarnawski)¹². Dwutorowość dyskusji podkreśla układ kompozycyjny monografii. Część pierwsza gromadzi dysputy koncentrujące się wokół problemów misji i zaangażowania powieści emigracyjnej, druga zaś całość skupia teksty krytyczne podnoszące kwestie kryzysu powieści.

Spory o kształt arcydzieła bez wątpienia były wynikiem dziedzictwa dwudziestolecia międzywojennego i dyskusji wokół propozycji „nowoczesnej” prozy wysuwanej przez środowiska związane z awangardą literacką. Trzeba zaznaczyć, że nie do przecenienia był także fakt, iż polska emigracja, osiadłszy w centrach kulturalnych zachodniego świata, mogła czerpać z jego kulturowych osiągnięć i doświadczeń, co, rzecz jasna, wzbogacało piarskie propozycje, potęgowało ambicje, ale i wzbudzało kontrowersje¹³.

2. Spór o powieściowe arcydzieło

W pierwszych latach polskiej emigracji powojennej w powieści, ale w zasadzie także w całej prozie, nie pokładano zbyt wielu nadziei na jej rozwój i światowe uznanie. Już w 1945 roku Manfred Kridl stawiał taką diagnozę:

¹² W tak wielokierunkowej działalności artystycznej tych twórców Dariusz Skórczewski dostrzegał kontynuację modelu krytyki zaangażowanej wypracowanego w dwudziestolecium międzywojennym. Zob. *idem, Spory o krytykę literacką w dwudziestolecium międzywojennym*, Kraków 2002.

¹³ Pisał na ten temat choćby Józef Garliński. Zob. *idem, Przedmowa*, w: *Literatura emigracyjna 1939–1989...*, t. 1, s. 7–10.

Najwyżej ze wszystkich dziedzin stoi [...] poezja. Ona nigdy nie zawiodła w najbardziej ponurych okresach bytowania narodu – nie zawiodła i obecnie¹⁴.

Krytyk przyczynę takiego stanu rzeczy upatrywał w tym, że większość uznanych powieściopisarzy pozostała w kraju. W podobnym tonie wypowiadał się Jan Bielatowicz, który ubolewał nad „przejściem” (powrotem do kraju) wielu wybitnych powieściopisarzy na stronę „przywódców kampanii przeciw emigracji”, co skutkowało „niewiarą Kraju w sens piśmiennictwa na emigracji”¹⁵. Rzeczywiście, literaturę tużpowojenną na emigracji zdominowało piśmiennictwo wspomnieniowe. I to właśnie spontaniczne „utrwalanie” traumatycznych doświadczeń bez dbałości o ich artystyczną formę stało się przyczyną dyskomfortu krytyków literackich, jak i źródłem znużenia czytelników. Ten stan rzeczy należało szybko zmienić i wyjść naprzeciw oczekiwaniom emigracyjnego odbiorcy, który, motywowany patriotycznie wpajaną przez opiniotwórcze pisma i instytucje wychodzącą misją, poszukiwał literackiego, uwznioślającego opisu wojennych doświadczeń i „epopei wygania” w formie godnej arcydzieła. Temu zadaniu miała sprostać powieść¹⁶. Trafnie sy-

¹⁴ M. Kridl, *Literatura polska (na tle rozwoju kultury)*, New York 1945, s. 537. Potwierdzeniem tego poglądu jest choćby wydana w roku 1953 antologia *Najwybitniejsi poeci emigracji współczesnej* z rysunkami Stefana Mrożewskiego, wydana przez Stanisława Lama i Księgarnię Polską w Paryżu, oraz publikacja „wykazu” z komentarzami *12 najlepszych powieści angielskich* w opracowaniu Marii Danilewiczowej („Wiadomości” 1953, nr 46, s. 1–2), przy braku takich prób dotyczących polskiej powieści emigracyjnej.

¹⁵ J. Bielatowicz, *Literatura na emigracji*, „Kultura” 1947, nr 2–3, s. 7.

¹⁶ Spostrzeżenie to potwierdza choćby ankieta przeprowadzona przez „Wiadomości” w roku 1948, której celem było ustalenie

tuację oczekiwania na wybitne dzieło polskie na emigracji przedstawił Juliusz Mieroszewski:

Tłum czytelnicy ma dość tych wszystkich Dumasów, Orzeszkowej czy Fiedlerów, którymi częstują go uporczywie polskie księgarnie, i czeka... wciąż czeka na prawdziwe, autentyczne wydarzenie literackie. Na polską książkę, która stanowiłaby przełom¹⁷.

Te propedeutyczne, na ogół dość ogólne dyskusje wokół powojennej literatury emigracyjnej zogniskowały się w artykule Wacława A. Zbyszewskiego *Dlaczego nasza emigracja nie wydaje wielkiej literatury?*¹⁸ Krytyk na ten, powtarzający się w wypowiedziach emigrantów, „zarzut” próbował dać wyczerpującą odpowiedź. Za punkt

swego rodzaju czytelniczego kanonu nie tylko polskiej literatury na emigracji. Wypowiedziało się wówczas kilkudziesięciu twórców emigracyjnych. Czytelniczny ranking otwierał *Pan Tadeusz* Mickiewicza i *Trylogia* Sienkiewicza (co potwierdzałoby silny wpływ literatury patriotyczno-misyjnej), sporadycznie wymieniano *Popioły* Żeromskiego, *Nurt* Berenta i *Płomienie* Brzozowskiego. Kilkunastu pisarzy nie wymieniło żadnej polskiej prozy (także poezji). Do utworów powstałych już na uchodźstwie (wspomnienia wojenne, opowiadania) w zasadzie nie nawiązywano, wyjątek stanowi *W domu niewoli* Rudzkiej [Oberotyńskiej]. Wśród literatury obcej czołowe miejsce zajmują: *Ciemność w południe* Koestlera, powieści Dostojewskiego, Heseya. Zob. *Ankieta* Które z książek (dawnych i nowych, polskich i obcych) przeczytanych od chwili wybuchu wojny zrobiły na Panu(i) największe wrażenie – i dlaczego?, „Wiadomości” 1948, nr 11, s. 1, nr 12, s. 3, nr 13/14, s. 4, nr 15, s. 3, nr 16, s. 4, nr 17, s. 3, nr 18, s. 4, nr 19, s. 4, nr 20, s. 4.

¹⁷ J. Mieroszewski, *Literatura oblężonego miasta*, „Kultura” 1952, nr 1, s. 8.

¹⁸ W.A. Zbyszewski, *Dlaczego nasza emigracja nie wydaje wielkiej literatury?*, „Wiadomości” 1951, nr 27, s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 91–106).

centralny swojej metody krytycznej przyjął tezę o zapotrzebowaniu społecznym na „wielką powieść”, bowiem wielka literatura to jest właściwie powieść¹⁹ – przekonywał. Przyczyn braku polskiej emigracyjnej „wielkiej powieści” upatrywał w słabo rozwiniętym na obczyźnie rynku wydawniczym i niewykształconych czytelnikach. W dalszej kolejności wskazywał na brak biegłości pisarzy w konstruowaniu powieściowego tworzywa, które rozumiał jako umiejętność: „obserwacji życia [...] fabułę można z pojedynczego epizodu sobie ułożyć, ale tło, atmosferę, ale ogólny nastrój, ale styl można sobie stworzyć tylko przez podpatrywanie zjawisk przez czas długi”²⁰, a to uniemożliwia powstanie powojennej powieści, która potrafiłaby „wydobyć [...] wielkość i cudowność naszego życia w diasporze [...]. Koczownicy nie piszą dobrych powieści”²¹.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 95–96).

²¹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 103). W tym miejscu wypada zaznaczyć, że wypowiedź krytyka, zwieńczona puentą, powtórzmy ją: „koczownicy nie piszą dobrych powieści”, stoi w wyraźnej opozycji do tezy Witolda Gombrowicza, który powiedział, że „jest rzeczą obojętną, w jakim miejscu świata męczą się pisarze [...] każdy wybitny pisarz wskutek wybitności swojej był cudzoziemcem nawet u siebie w domu” (zob. *idem*, *Komentarz*, *Kultura* 1952, nr 6, s. 6, a także: E.M. Cioran, *Dogodności i niedogodności wygnania*, „*Kultura*” 1952, nr 6, s. 3–6), i do później nieco wyartykułowanej formuły wygnańca Józefa Wittlina, który pozostając poza ojczyzną i czasem (*destiero-destiempo*), może przezwyciężyć niemoc twórczą będącą przypadłością emigranta. Zatem może także stworzyć arcydzieło. Zob. J. Wittlin, *Blaski i nędze wygnania*, „*Kultura*” 1959, nr 9, s. 3–15. Wittlin pisał: „Nie mogę podzielić poglądu Ciorana, że wygnanie jest szkołą szaleństwa. Owszem, wszyscy na emigracji jesteśmy z lekka pomyleni, ale niejeden z nas właśnie na obczyźnie zaczął myśleć rozsądnie, a co się tyczy pisarzy, niejeden na wygnaniu odnalazł właściwą swoją drogę i stworzył wybitne dzieła, których nie mógłby napisać u siebie w domu. Nie zawsze

Według Zbyszewskiego długofalowość i wrośnięcie w miejsce to okoliczności sprzyjające powieści, ale z drugiej strony – brak młodzieńczej wrażliwości u starszych pisarzy, archaizacje, sięganie w przeszłość składają się na przyczynę braku atrakcyjności ich dzieł. Wreszcie, powodów braku powieściowego arcydzieła upatruje krytyk w zamierzonym bądź mimowolnym uprawianiu powieści z tezą. Hołdowanie na emigracji różnego rodzaju „propagandzie”, wpadanie w nastrój cierpiętniczy, patriotyczny miało bardzo „szkodzić powieści obyczajowej”. Swoje ustalenia krytyk poparł wskazaniem dwóch dzieł literackich w dwudziestolecie międzywojennym godnych uznania (*Szczenięce lata* Melchiora Wańkowicza i *Ludzie stamtąd* Marii Dąbrowskiej) oraz trzech powojennych twórców emigracyjnych: Pawła Hostowca (Jerzego Stempowskiego), Tadeusza Nowakowskiego i Józefa Mackiewicza, którzy mogliby – jego zdaniem – sprostać zadaniu napisania powieściowego arcydzieła. Co prawda Zbyszewski dostrzega jeszcze talent Witolda Gombrowicza i oryginalność powieściowej formy, ale *Trans-Atlantyk* odczytuje w uproszczony sposób jako opis „dezercji w Buenos Aires w roku 1939”, w którym „Gombrowicz

wygnanie jest szkołą szaleństwa. Może też być szkołą jasnego i przenikliwego patrzenia na świat. Samotność ostudza pasję, ale też zaostrza spostrzegawczość. Samotność jest cudowną głębą, na której rodzi się zdolność beczasowego widzenia doczesności” (s. 12–13). W tym kontekście warto przypomnieć, że o emigracji jako o „nieszczęściach”, „przypadłościach”, „dolegliwościach”, ale i o „szczęściu” pisał Czesław Miłosz (*idem, O wygnaniu*, w: *Szukanie ojczyzny*, Kraków 1992, s. 178, 180, 185), zaś Gustaw Herling-Grudziński o „ból” i „przywileju” (*idem, O wygnaniu*, w: *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, Warszawa 1993, s. 376). Szczegółowo problem ten analizuje Wojciech Ligęza w: *Powroty w zapomnienie. Dekada literatury emigracyjnej 1989–1999*, red. B. Klimaszewski, W. Ligęza, Kraków 2001.

siebie samego przedstawia jako wariata”²², powieść tę traktuje zatem w kategoriach „incydentu”, a nie świadomej i zamierzonej metody pisarskiej prowadzącej do powstania arcydzieła. Teza Zbyszewskiego, wsparta nazwiskami i subiektywną oceną, wywołała burzliwą, rozciągniętą w czasie debatę.

Wkrótce po publikacji tego tekstu na łamach „Wiadomości” głos zabrali Juliusz Sakowski i Jan Bielatowicz. Pierwszy poddał rewizji wszystkie postulaty autora *Zagubionych romantyków*, obierając podobną do adwersarza metodę „ilustrowania każdej tezy nazwiskami”²³, dowodząc w ten sposób, że przykłady obrane przez Zbyszewskiego są subiektywne i nie oddają kondycji powieści emigracyjnej. Dlatego – przekonywał Sakowski – przy braku pogłębionej analizy wskazanych przez Zbyszewskiego utworów nie można uznać za „trzy rzeczy nieśmiertelne”, a ich autorów za „Wielką Trójkę” emigracji. W podobnym tonie wypowiedział się Bielatowicz, rozpatrując wystąpienie autora w kontekście słabości krytyki na emigracji, która korzysta z piór pisarzy politycznych (jak Zbyszewski), co skutkuje powierzchownością sądów, schematyzmem opinii i próbami „rozdawania laurów nieśmiertelności”²⁴. Obaj adwersarze upominali się o docenienie twórczości Mackiewicza, Goetla, Kossak, Naglerowej, Kuncewiczowej. Również Czesław Bednarczyk

²² W.A. Zbyszewski, *Dlaczego nasza emigracja...*, s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 91–106).

²³ J. Sakowski, *Uroki subiektywizmu*, „Wiadomości” 1951, nr 29, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 107–115).

²⁴ J. Bielatowicz, *Nieśmiertelna literatura*, „Wiadomości” 1951, nr 31, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 117–122). W nawiązaniu do tekstu Zbyszewskiego o merytoryczną krytykę dopominała się także Zita Sikorska w liście do redaktora „Wiadomości”. Zob. *idem*, *O sumienniejszą i bardziej wnikliwą krytykę literacką*, „Wiadomości” 1952, nr 4, s. 6.

zalecał Zbyszewskiemu wstrzeźliwość w radykalnych opiniach i rankingach:

ostrożnie z przedwcześnie wypowiedzianym sądem, bo pisarze są, tworzą, i jest literatura wcale nie gorsza od literatury wielkiej emigracji. Brak jej tylko dystansu i legendy oraz brak inteligentnego czytelnika²⁵.

Jako przykład dobrej powieści podawał przetłumaczony na wiele języków obcych *Inny świat* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Sposób podjęcia polemiki z tezami Zbyszewskiego rzeczywiście dowodzi, że dyskutanci nie mieli jasno wypracowanej metody krytycznej i wartościowania ukazujących się wówczas utworów. W miejsce ustawionych na emigracyjnym piedestale twórców umieszczali swoich kandydatów.

Sprowokowany przez Zbyszewskiego oskarżeniami wobec *Trans-Atlantyku* zabrał głos Witold Gombrowicz. Na zarzut, że tematem powieści jest dezercja pisarza w roku 1939, a utwór swą „błazenadą” budzi odrazę, pisarz odpowiedział, że jego powieść została błędnie odczytana, nie jest samobiczowaniem i kajaniem dezertera, ale propozycją „poddania rewizji dotychczasowego stosunku Polaka do Polski”. Gombrowicz argumentował:

Nietrudno też dostrzec, że w *Trans-Atlantyku* dochodzi do głosu coś, co wcale nie jest moim tylko kaprysem i fantazją, ale wspólnym dziś wielu ludziom przeżyciem i przemyśleniem (na marginesie, niestety, naszej oficjalnej publicystyki i literatury), a mianowicie potrzeba poddania rewizji dotychczasowego stosunku Polaka do Polski²⁶.

²⁵ C. Bednarczyk, *Laurki i literatura*, „Wiadomości” 1951, nr 31, s. 6 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 131).

²⁶ W. Gombrowicz, *Bronię Polaków przed Polską*, „Wiadomości” 1952, nr 4, s. 6 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 124).

Ta nowa postawa – zdaniem diarysty – „może ruszyć z miejsca naszą myśl emigracyjną, jak dotąd rzeczywiście niezbyt żywotną i twórczą”²⁷.

Pogląd na temat „niezbyt twórczej literatury” zdawał się podzielać Tymon Terlecki, który jej słabość widział już nie tyle w czynnikach zewnętrznych, ile w samej literaturze. Pisał:

Powody, że literatura jest taka, a nie inna, że choćby miała coś znaczyć, znaczy niewiele – leżą nie poza nią, ale w niej samej [...]. Wywodzą się one z tego zasadniczego faktu, że literatura na emigracji nie uwierzyła w swoją własną rację istnienia. Nie wierząc w nią sama, oczywiście nie była zdolna narzucić jej nikomu: ani społeczeństwu w Kraju, ani odbiorcom bezpośrednim, ani czynnikom urzędowym, ani eksploratorom gospodarczym²⁸.

Badacz wskazywał, że artystyczna niemoc powieści tkwi w trzech źródłach. Po pierwsze, w sentymentalnym micie widocznym w wiernopoddańczej, zmitologizowanej i usymbolizowanej postawie emigrantów w stosunku do kraju, która „zmniejsza zdolność krytycznej oceny faktów, odróżniania prawdy od fałszu”²⁹. Po drugie, w przeczuleniu na punkcie wolności – zamiast cieszyć się wolnością i korzystać z niej pisarz emigracyjny nieustannie wietrzy zamach na nią. Po trzecie, w demagogii pokoleniowej (niezdefiniowanego, bezpodstawnego sporu „młodych” ze „starymi”) i ideologii dezercji (próby tworzenia w języku

²⁷ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 124).

²⁸ T. Terlecki, *Literatura na emigracji*, „Wiadomości” 1951, nr 47, s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 134). Na ten temat wypowiedział się także nieco później w artykule *Głos diabelskiego adwokata* (maszynopis 1953), pierwodruk: „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2001, z. 4, s. 119–124.

²⁹ *Ibidem*.

kraju osiedlenia). Wszelkie żądania „wiecznych” wartości wysuwane wobec literatury są, według Terleckiego, odejściem od problemów rzeczywistości, „niezrozumieniem momentu historycznego”³⁰. Powinnością prozy miało być, wedle krytyka, uczestniczenie w życiu człowieka i całego społeczeństwa. Takie stanowisko wskazywało na preferowany przez Terleckiego model literatury zaangażowanej politycznie i moralnie, tzn. wzorzec myśli humanistycznej wywodzącej się z personalizmu i egzystencjalizmu chrześcijańskiego, praktykowany, a nawet, rzec by można, modny, w Europie³¹. Jako przykłady „biblijnych sprawiedliwych”, czyli wpisujących się swoją twórczością w zaproponowany model, wymienia Herminię Naglerową i jej powieść *Sprawa Józefa Mosta*³² (notabene Terlecki jest tu autorem wstępu), Zygmunta Nowakowskiego, Wacława Grubińskiego, Pawła Hostowca.

Przypominam w tym miejscu najważniejsze postulaty Tymona Terleckiego³³ z kilku powodów. Po pierwsze, omawiany powyżej artykuł stał się powojennym zarzewiem dość ostrego sporu wokół powieści na emigracji. Propozycja prozy zaangażowanej wysunięta przez Terleckiego nie zyskała powszechnej akceptacji emigrantów³⁴.

³⁰ T. Terlecki, *O odpowiedzialności pisarza*, w: *idem, Emigracja naszego czasu...*, s. 193–198.

³¹ Terlecki poświęcił wizji literatury wspartej na tej koncepcji dwie rozprawy: *Krytyka personalistyczna*, Londyn 1957 i *Egzystencjalizm chrześcijański*, Londyn 1958.

³² Zob. H. Naglerowa, *Sprawa Józefa Mosta*, Londyn 1953.

³³ Szczegółowo myśl Terleckiego analizuje Andrzej Korcz w monografii *Refleksja nad literaturą w polskim piśmiennictwie emigracyjnym. Tymon Terlecki, Czesław Miłosz, Gustaw Herling-Grudziński*, Warszawa 2017, s. 31–114.

³⁴ W Polsce dyskusja oscylowała wokół zagadnień realizmu, reaktywowanego za sprawą węgierskiego myśliciela Györgya Lukácsa i jego monografii *Zwierciadło rzeczywistości* (zob. *idem*,

Wielu pisarzy i krytyków widziało w niej nawiązanie do doktryny wcielanej w komunistycznej Polsce. Jan Winczakiewicz porównał postulaty krytyka do zarządzeń policyjnych Jakuba Bermana i zarzącał Terleckiemu opowiedzenie się po stronie „czynników kierowniczych”³⁵. Odmienności koncepcji Terleckiego nie zrozumiał także Jan Bielatowicz, kiedy pisał o krytyku jako „doktrynerze sowieckim”³⁶. Jednak, o czym warto pamiętać, program społecznego *engagement* literatury znany był już przed wojną za sprawą André Gide’a czy Jeana-Paula Sartre’a. Przypomnieli o tym, stając w obronie Terleckiego, Janusz Kowalewski³⁷, nieco później także Józef Bujnowski³⁸.

Po wtóre, koncepcja Terleckiego zwróciła uwagę na aspekty artystyczne powieści. Do nich odniósł się Michał Sambor, który przyczyn słabości powieści wychodzącej spod piór pisarzy emigracyjnych upatrywał w braku pisarskiego talentu. Krytyk przyznał rację autorowi *Etosu emigranta*, że „trudne warunki [na emigracji – przyp. J.P.] nie są przyczyną małości naszej emigracyjnej literatury,

Studies In European Realism. Balzac, Stendhal, Tolstoy, Zola, Gorky, London 1950). Artykuły poświęcone koncepcji Lukácsa były dość często publikowane w tygodniku „Kuźnica” redagowanym przez Stefana Żółkiewskiego (np. program „wielkiego realizmu” Jana Kotta).

³⁵ J. Winczakiewicz, *Terlecki i Berman*, „Wiadomości” 1952, nr 2, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 159).

³⁶ J. Bielatowicz, *Horyzont literacki*, „Życie” 1949, nr 7/8 i *Nieśmiertelna literatura*, „Wiadomości” 1951, nr 31, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 117–122). Zob. także J. Sakowski, *Uroki subiektywizmu*, „Wiadomości” 1951, nr 29, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 107–115).

³⁷ J. Kowalewski, *Literatura na emigracji*, „Wiadomości” 1952, nr 8, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 161–163).

³⁸ J. Bujnowski, *Szkic literacki i krytyka literacka*, w: *Literatura polska na obczyźnie 1940–1960*, t. 1, red. T. Terlecki, Londyn 1964, s. 268–270.

są objawem małości”³⁹, i na dowód podawał uargumentowany zestaw przykładów literatury światowej, której twórcami byli wygnańcy. Taki syntetyzujący przegląd posłużył kilka lat później Samborowi do opracowania typologii polskiej prozy emigracyjnej. W *Uwagach o prozie beletrystycznej* wyzyskał, jak się okazuje, często stosowaną przez „omawiaczy i laurkodawców” metodę „portretu” literackiego. Krytyk dał omówienia kilkunastu nazwisk pisarzy i podjął próbę wartościowania ich dzieł, tworząc tym samym, jak przyznał, „galerię wybitnie wartościującą”⁴⁰. Wynika z tego, że także w opracowaniach syntetyzujących nie poświęcano zbyt wiele miejsca kwestiom formalnym. Ustępowały one rankingom nazwisk twórców, którzy mogliby być obwołani autorami arcydzieła. Sambor był świadomy tego subiektywnego portretowania, gdy pisał:

Bardzo ograniczona jest liczba autorów, którym udało się zbliżyć do doskonałości, pełni i wyrazistości, że budzą – przynajmniej chwilami – już nie tylko zainteresowanie, szacunek, uznanie, podziw, lecz zachwyty. To uczucie było dla mnie decydującym i właściwie jedynym kryterium [...]”⁴¹.

Jak nietrudno dostrzec, emigracyjna krytyka tego okresu, wystawiając wysokie noty pojedynczym twórcom

³⁹ M. Sambor [właśc. Michał Chmielowiec], *Literatura na emigracji*, „Kultura” 1953, nr 6, s. 13–18 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 183–194).

⁴⁰ M. Sambor, *Uwagi o prozie beletrystycznej*, w: *Literatura polska na obczyźnie...*, s. 183.

⁴¹ *Ibidem*, s. 184. Podobny subiektywizm w doborze omawianych utworów, choć w oderwaniu od prób typologicznych, zastosowała Maria Danilewicz Zielińska w monografii *Szkice o literaturze emigracyjnej*, Paryż 1978. Recenzji pojedynczych utworów taką metodą podejmowała się także na łamach „Wiadomości” Stefania Zahorska (Pandora).

i ich powieściom, raczej pomijała ocenę „kierunków rozwojowych” tego gatunku. Poglądy Sambora na powieść i jego wartościująca metoda krytycznego oglądu literatury utwierdzają w przekonaniu, że ważne były nazwiska, a nie tendencje literackie⁴².

Warto w tym kontekście przypomnieć, że niemal równocześnie z postulatami Terleckiego głos w sprawie powieści zaangażowanej zabrał Gustaw Herling-Grudziński. Pisarz zwracał uwagę na niebezpieczeństwa uwikłania literatury w służbę autorytarnych rządów. Misję pisarza-emigranta pojmował jako próbę dotarcia do krajowego czytelnika poprzez komentowanie utworów wartościowych, ale i demaskowanie fałszerstw propagowanych przez dyktat komunistów⁴³. Herling omówił je, odnosząc się do wspomnianej już monografii Lukácsa⁴⁴. Liczne przekłamania budowane na bazie ustaleń tego marksisty w Polsce⁴⁵ sprowokowały Herlinga-Grudzińskiego do za-

⁴² Pisze o tym Marian Kisiel. Zob. *idem*, *O próbach typologii...*, s. 30.

⁴³ Chodzi o komentowanie na przykład powieści Andrzejewskiego czy Iwaszkiewicza na falach Radia Wolna Europa. Zob. V. Wejs-Milewska, *Radio Wolna Europa na emigracyjnych szlakach pisarzy. Gustaw Herling-Grudziński, Tadeusz Nowakowski, Roman Palester, Czesław Straszewicz, Tymon Terlecki*, Kraków 2007.

⁴⁴ Zob. komentarze Herlinga w Radiu Wolna Europa, np. *Podsumowanie twórczości literackiej w Kraju za rok 1958*, „Komentarz kulturalny” z 2 grudnia 1958 roku (nr 92); *Ciekawsze zagadnienia literackie miesiąca*, „Komentarz kulturalny” z 8 lipca 1958 roku (nr 78).

⁴⁵ Pisarz zwracał uwagę na słabą krajową krytykę, wśród której dominują młodzi recenzenci, „świeżo upieczeni marksiści” uprawiający „politykierstwo”, oraz panującą modę na metodologiczny przeros. Określał ten „walor” jako „dziki zupełnie terror specjalistów od metodologii, skrótów eschatologicznych, poetyki normatywnej i prakseologii”. Swoje przekonania dotyczące poddanej dyktaturze marksizmu refleksji nad literaturą

brania głosu w tej sprawie i na przykładzie twórczości Balzaca wskazania błędnych założeń metody krytycznej Lukácsa. Herling, poszukując odpowiedniej formuły pisania wobec powojennego „zmierzchu kultury”, wskazywał na literaturę zdolną dotrzeć do prawdy, „jedyną czystą, z której zbudować będzie można twórczość powojennego jutra”⁴⁶. Zatem taką, której problematyka zorientowana będzie na eksponowanie wartości:

jako warunku *sine qua non* nowego widzenia artystycznego. Czyli postulat uszlachetnionego realizmu. Dokument urasta do miary dzieła sztuki. W nim wyraża się człowiek, który moralnie pragnie dźwignąć to, co wymyka się jego sumieniu artystycznemu⁴⁷.

Jak z tego wynika, Herling-Grudziński wiązał idee społecznego zaangażowania literatury z uczestnictwem i wartościami. Tak pojmowany „uszlachetniony realizm” miał zapewnić skuteczność i prawdziwość opisu kondycji powojennego człowieka⁴⁸. Autor *Wieży* zaproponował także własną koncepcję metody krytycznej:

i jej propozycje romansu z realizmem powieściowym wyraził dosadnie: „Zamiast czytać długie artykuły o literaturze krytyków krajowych, którzy na ogół sami nie rozumieją tego, co piszą, lepiej od razu sięgnąć do źródła”. Zob. G. Herling-Grudziński, *Papież realizmu powieściowego*, „Wiadomości” 1951, nr 11, s. 4.

⁴⁶ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 1: 1971–1981, Kraków 2011, s. 290. Zob. także *idem*, *Portret Kanta*, „Wiadomości” 1948, nr 13/14, s. 4.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Do kwestii krytyki krajowej i nadinterpretacji przez nią powieści realistycznej powrócił kilka lat później Czesław Miłosz. W roku 1955 stwierdził: „jest faktem, że główne gatunki literatury: poezja, powieść, dramat nie są przystosowane do celów, jakie im się stawia. Mają za sobą długi rozwój. I prawa im właściwe. Być może te prawa nie muszą trwać wiecznie. Jednak to

Dobry krytyk literacki postępuje inaczej: zaczyna od ustalenia treści intelektualnej i artystycznej książek, konstruuje w oparciu o nią osobowość pisarza i wiąże to wszystko z tłem społecznym, politycznym czy obyczajowym; w ten sposób otrzymuje portret pisarza na tle epoki, a nie obraz epoki na tle pisarza⁴⁹.

Przyczynę braku dobrej powieści wydanej na emigracji upatrywał zatem przede wszystkim w samych pisarzach, w kłopotach z dostosowaniem się do nowej rzeczywistości nie tyle egzystencjalnej, ile literackiej, do pojawiających się nowych prądów i mód. Sprzyjały one „rozszerzeniu widnokągu życia”, wzbogacały tematykę, ale jednocześnie blokowały uruchomienie zapamiętanej rzeczywistości. Ową blokadę powodować miał Flaubertowski „demon stylu”, czyli oderwanie się od tradycji literackiej na rzecz własnej, wypracowanej wcześniej poetyki⁵⁰.

Do wysuwanych przez Terleckiego i Grudzińskiego założeń nawiązał kilka lat później Jan Brzękowski, analizując wpływ na polską powieść sartryzmu rozpatrywanego w kontekście realizmu socjalistycznego. Brzękowski, uwzględniając zmiany polityczne, jakie nastąpiły w Polsce po październiku 1956 roku, skupił się na próbie ponownego zdefiniowania powieści zaangażowanej. Omawiając jej ewolucję, zainicjowaną na Zachodzie przez Sartre’a, przestrzegał przed pułapkami sartryzmu czyhającymi

co się dzisiaj odbywa w Polsce jest czymś jak użycie konia do ciągnięcia traktora. Ponieważ podkreśla się, że prawa gatunków powinny być zachowane (powieść ma ciekawić, poezja wzruszać etc.), powstaje sprzeczność i ona to stanowi, w różnych ujęciach, przedmiot wypowiedzi Partii, Instytutu Badań Literackich i Ministerstwa Kultury i Sztuki”. Zob. *idem*, *Literatura po dziesięciu latach*, „Kultura” 1955, nr 10, s. 105.

⁴⁹ Zob. *idem*, *Papież realizmu powieściowego...*

⁵⁰ *Ibidem*.

na pisarzy zaangażowanych. Zaliczał do nich skłonność do nadmiernego upraszczania problemów, wierność w odtwarzaniu rzeczywistości („koncepcja literatury-zwierciadła”), która poza odwzorowaniem życia nie niesie żadnych wartości dla czytelnika. „Nie chodzi o nachylenie kultury do ludu, ale podniesienie ludu do (poziomu) kultury”⁵¹ – cytował André Gidé’a. Proces intelektualnej osmozy jest powinnością literatury i pisarzy. Zaangażowanie ma mieć treść społeczną, a nie polityczną, i powinno opierać się na podstawach moralnych – przekonywał Brzękowski⁵².

W tej perspektywie należałoby sytuować także późniejsze, bo sformułowane w roku 1957 wypowiedzi Ferdynanda Goetla, który apelował, by emigracyjni pisarze stali się: „kronikarzami polskiego wychodźstwa i jego dramatu historycznego”⁵³, zatem zainteresowali się tematem „wykorezienia się i związanych z nią starć. Inaczej [literatura emigracyjna] będzie należała do obcego kręgu”⁵⁴. Podobne stanowisko prezentował Emil Breiter, rozpatrując powinność powieści zaangażowanej w kontekście „służby narodowi”. Krytyk pisał wówczas o doświadczeniu emigracji jako „drodze krzyżowej narodu, karze i odkupieniu”⁵⁵, które należy ocalić dla potomnych. Do tych oczekiwań sformułowanych przez Goetla odniósł się Wacław Grubiński, kwitując je następująco: „aktualnością wieczystą

⁵¹ Zob. J. Brzękowski, *Koncept zaangażowania*, „Kultura” 1958, nr 7/8, s. 44–54.

⁵² Jest to kontynuacja myśli sformułowanych już w roku 1955. W jednej z wypowiedzi poety czytamy, że: „ważność dzieła literackiego nie może usprawiedliwiać odjęcia się od rzeczywistości. Moment społeczny odgrywa obecnie coraz większą rolę i nie można go pominąć”. Zob. J. Brzękowski, *Literatura wobec historii*, „Kultura” 1955, nr 5, s. 27–32.

⁵³ F. Goetel, *Prozaik na wygnaniu*, „Wiadomości” 1957, nr 10, s. 1.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ E. Breiter, *Literatura sumienia*, „Wiadomości” 1957, nr 42, s. 1.

i nieprzemijającą w utworze artystycznym jest tylko jedno: talent jego autora, mistrzostwo twórczego artysty [...] nie ma lepszego sposobu służenia narodowi niż bycie Praksytelem, Leonardem da Vinci, Szekspirem, Chopinem”⁵⁶. Do zagadnień literatury zaangażowanej i powieściowego arcydzieła nawiązała w roku 1959 także Barbara Toporska. Pisarka, poddając analizie powieść *Doktor Żiwago* Borysa Pasternaka, dowodziła, że zaangażowanie literatury przestało być już jej podstawowym zadaniem:

Widocznie wiele się zmieniło w ostatnich dziesiątkach lat – pisała – że ta postawa [bohatera prozy Pasternaka – przyp. J.P.] nie dziwi i nie budzi dziś sprzeciwów, raczej zrozumienie i sympatię [...]. „Niestrudzony działacz społeczny” nie brzmi dobrze nawet w nekrologach⁵⁷.

Zarysowane źródła polemiki stały się główną płaszczyzną, na której rozgrywał się spór o powieściowe arcydzieło. Ponadto uzmysławiają kierunek, w jakim zmierzała krytyka na emigracji: hierarchizacji nazwisk i dzieł oraz powinności (aksjologizacja) wobec dokonań literatury na emigracji⁵⁸. Te kryteria stawiane będą przed potencjalnym arcydziełem.

W innej optyce kwestię powstania „prawdziwie polskiej powieści” rozpatrywał Jan Lechoń – zwolennik kultywowania tradycji i dziedzictwa narodowego, rzecz by można – entuzjasta dokonań Wielkiej Emigracji. Na

⁵⁶ W. Grubiński, *Notatki literackie*, „Wiadomości” 1957, nr 46, s. 3. Dziesięć lat później do założeń tych odniósł się Tadeusz Nowakowski w artykule o wymownym tytule: *Bez ułanów, bez Szopena* („Wiadomości” 1967, nr 22, s. 4).

⁵⁷ B. Toporska, *Świadek epoki – Żiwago*, „Wiadomości” 1959, nr 3, s. 1.

⁵⁸ O preferowanych przez krytykę emigracyjną zasadach typologizacji pisze Marian Kisiel. Zob. *idem*, *O próbach typologii...*, s. 31.

odczytanie wygłoszonym podczas wieczoru w Polskim Instytucie Naukowym w Nowym Jorku (a następnie opublikowanym w „Wiadomościach”⁵⁹) powiedział:

Prawdziwym, wielkim pisarzem polskim może być ten tylko, który mieszkał tysiąc lat w Polsce, a to znaczy dwa tysiące lat w Europie. Niech się nikt z nas nie łudzi, że mógłby uczynić coś trwałego, fałszując albo obchodząc tę prawdę. Niech pamięta, że największe dzieła świata, przez cały świat uznane, były to zarazem dzieła naprawdę narodowe, najgłębszymi pisarzami byli ci, o których powiedziano, jak o Goethem, że przedstawiali całą ludzkość w kostiumie swego narodu. Zaglądając do coraz mu potrzebniejszego polskiego słownika, nie widząc swej nędzy, gardząc nią, jak gardził nią Mickiewicz i Żeromski, niech się modli o napisanie takiego dzieła⁶⁰.

Wystąpienie Lechonia, ukierunkowane na postulaty ideowe i wierność tradycji literackiej, zawierało także ogólną aprobatę dotyczącą „rzetelnych pisarzy emigracyjnych” i „uczciwych utworów napawających otuchą na przyszłość”⁶¹.

O jego komentarz pokusili się Marian Pankowski i Witold Gombrowicz. Pankowski podjął polemikę z tezą „wybitności” utworu i dopominał się uwagi, którą – jego zdaniem – należy skierować na formę i styl artystycznej wypowiedzi:

Za sztukę uważam tworzenie nowych, nieznanych dotychczas zdarzeń w dziedzinie uczuciowej. Sztuka nie ma więc

⁵⁹ Zob. J. Lechoń [właśc. Leszek Serafinowicz], *Literatura polska i literatura w Polsce*, „Wiadomości” 1952, nr 36/37, s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 165–175).

⁶⁰ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 175).

⁶¹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 165–175).

przypominać, lecz wzbogacać i poszerzać obszary naszego poznania. Musi przetwarzać wiadomą codzienną glinę rzeczywistości w kształt, którego dotychczas nie było. I to tylko jest tworzeniem [...]. Czyżby nikt spośród nas nie wiedział, że gdzie indziej nie porzeczano na zdobyczach z lat 1920–1939, lecz że bez przerwy trwają poszukiwania nowych środków formalnych? Jeżeli nie wywalczymy nowej sztuki, by zastąpić to, co jest obecnie – słabe echo wielkiej epoki „Skamandra” – wkrótce zatrze się wszelka różnica między sztuką polską na emigracji i tamtą w Kraju. Jedyną różnicą będzie tematyka, rzecz arcyobojętna, gdy chodzi o prawdziwą sztukę. [...] kronikę wydarzeń musi zastąpić nowe widzenie rzeczy. Módlmy się nie o napisanie wielkiego dzieła, jak nam radzi Lechoń, ale o to raczej, aby rumieniec wstydu zalał nam twarze i aby słowo „epigon” dzwonić nie przestawało. Bo my mamy wolność szukania i wyboru środków formalnych w przeciwieństwie do naszych nieszczęśliwych kolegów w Kraju⁶².

Krytycyzm autora *Pątników z Macierzyzny* widoczny jest zwłaszcza w ocenie jakości artystycznej utworów powstających na emigracji, które pisarz określa mianem „pocziwych”. Uzasadnia swoją opinię w taki sposób: „pisarze na emigracji nie uczą się pisać, lecz po prostu piszą. Wypisawszy wywiezione z Kraju zdobycze formalne, tkwią w miejscu, nie myśląc o szukaniu nowych”⁶³. O ile autor *Matugi...* upominał się o rzeczową krytykę ukierunkowaną na ocenę oryginalności powieści⁶⁴, o tyle

⁶² M. Pankowski, *Czy „obolały emigrant” może być pisarzem-artystą?*, „Wiadomości” 1952, nr 51/52, s. 10 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 179–180).

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Lechoń odpowiedział Pankowskiemu w krótkiej notatce pomieszczonej w *Dzienniku* (t. 2, Warszawa 1992, s. 393; zob. *Teksty źródłowe*, s. 181–182), że dla niego są to „rzeczy tożsame”.

Gombrowicz dyskredytował Lechoniowe próby porównywania utworów powstających na emigracji z arcydziełami światowymi. W *Dzienniku* zanotował:

Wywody te [wykład Lechonia – przyp. J.P.] zmierzają jeszcze raz (ach, już tyle razy!) do wykazania, że równi jesteśmy najlepszym literaturom światowym – równi, ale zapoznani i niedocenieni!⁶⁵

Irytację diarysty wzbudziła podtrzymywana przez Lechonia apologia twórczości Mickiewicza i porównywanie jej choćby z dziełami Dantego czy Szekspira. Według Gombrowicza takie próby hierarchizowania i zestawiania dawnych dzieł narodowych ze światowymi w odniesieniu do doby obecnej sprzyjają skostnieniu literatury polskiej, a nie jej rozwojowi. Poświęcanie „współczesnego rozumu na rzecz nieboszczyków” skutkuje „otępieniem Polaków w imię Mickiewicza”⁶⁶ – zanotował.

Pytanie o powieściowe arcydzieło powróciło w dyskusji młodych pisarzy związanych z londyńską grupą „Kontynentów”⁶⁷. Problem zatem zyskał wymiar międzypokoleniowy. Warto zauważyć jednak, że wielu przedstawicieli londyńskiej grupy swoje artystyczne zainteresowania skierowało w stronę poezji, na temat prozy wypowiedziano się głównie w wystąpieniach krytycznych niejako „przy okazji” omawiania problemów o szerszym wymiarze, takich jak choćby dyskusja o języku czy dwukulturowości⁶⁸. Z wypowiedzi tych wynika

⁶⁵ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, Paryż 1957; cyt. za: wyd. krajowe, Kraków 2004, s. 11.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 13.

⁶⁷ Taką dyskusję wywoływała także przyznawana w latach 1958–1990 Nagroda „Wiadomości” dla najlepszej książki roku.

⁶⁸ Wymieniłem tylko kilka tytułów rozmów i artykułów: Janusza Ilnatowicza *Z listów do przyjaciela*, „Merkuriusz Polski” 1955,

jasno, że „kontynentowcy” powstanie arcydzieła wiązali przede wszystkim z epopeją emigracyjną przedstawiającą „blaski i cienie” wygnania. Weźmy za przykład wypowiedzi Jana Darowskiego. Myślenie autora *Unsere* o prozie wyrasta z poszukiwania nowej formy wyrazu, która byłaby najlepsza dla opisanie emigranckiej rzeczywistości. To poszukiwanie odbywa się na płaszczyźnie odniesień do poezji. Echa tych przemyśleń zawiera tekst *Nieobecność i Kara*⁶⁹. W artykule wyraźnie odczuwalna staje się tęsknota Darowskiego za dojrzałością „prawdziwą”, niedeformowalną, samokrytyczną, która, wierna rzeczywistości, nie pozwala sobie na wypełnianie powieści „wartościami” dekoracyjnymi. Ale o różnicach pomiędzy językiem poetyckim a prozatorskim krytyk pisze obrazowo, poetycko właśnie: „Podglądanie należy do prozy, która musi być z najczystszeo, bezbarwnego szkła”⁷⁰. Owo podpatrywanie wynika z potrzeb racjonalnych, które zmuszają do działania. Powieść wytyczać ma cel, a jest nim – zdaniem Darowskiego – konkretny temat, czyli jej, powieści, pozajęzykowy świat, jak i określony stosunek samego autora do tego świata. Bowiern wychodząc poza język:

nr 4, s. 7; Adama Czerniawskiego i Jana Darowskiego *Czy spadliśmy z księżycy. Rozmowa o przyjęciu antologii* Opisywanie z pamięci, „Miesięcznik Literacki” 1966, nr 3, s. 58; Adama Czerniawskiego *Przedmowa*, w: *Ryby na piasku*, red. A. Czerniawski, Londyn 1965; Jana Darowskiego *Trzeci język*, „Kontynenty” 1962, nr 40/41, s. 10–11; a także dyskusji, np. *Cena wolności? Dyskusja o języku*, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” 1960, nr 13, s. 2–12.

⁶⁹ J. Darowski, *Nieobecność i Kara*, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” 1961, nr 25, s. 10–15 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 217–234).

⁷⁰ *Ibidem*, s. 12 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 226).

przestajemy być językowo samowystarczalni i będziemy zwracać się do kogoś, nie do kogoś hipotetycznego w czasie nieokreślonym, ale kogoś w pewnym momencie historycznym, w pewnym geograficznie określonym miejscu, czyli wchodzimy w społeczeństwo i nasz język musi być teraz językiem społecznym⁷¹.

Darowski jako bystry obserwator i komentator środowiska „poetów londyńskich” dowodzi, że u podstaw marzeń o arcydziele leży potrzeba psychologiczno-socjologiczna, wsparta wiarą, że „kiedyś zbiorowe ciało emigracyjne stanie się powieściowym słowem i hurtem zmartwychwstanie”. I zaraz dodaje: „Jak dotychczas, ciało to zdobyło się zaledwie na Doktora Niemago”⁷². Dlaczego? Potrzebę powstania takiej powieści widzi krytyk w konieczności stworzenia historycznego alibi ukrywającego powód, dla którego emigranci, owszem, współcierpią z narodem, ale z pozycji wygodnego angielskiego fotela. Nie bez znaczenia jest też konieczność zachowania dokonania emigrantów we wdzięcznej pamięci narodu. Krytyk z bezwzględnością studzi tu zapały swoich kolegów, pisząc: „w literaturze zamkniętej w historycznym getcie na nic epicki talent. Możemy stworzyć literaturę doniczkową lub strzec martwej litery”⁷³. W tym kategorycznym wyznaniu należałoby dopatrywać się potrzeby „dążenia do wolności” (zerwania ze skostniałą tradycją patriotyczno-romantyczną) i „likwidacji kłamstwa”. Jedną z przyczyn „prozatorskiej niemocy”, na jaką zwraca uwagę autor *Unsere*, jest brak „narzędzi” pisarskich. Darowski uważa bowiem, że język prozy, jakim dotąd przemawiali pisarze, a który wymuszała na nich emigracyjna diaspora, nie

⁷¹ *Ibidem*, s. 13 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 227).

⁷² *Ibidem*, s. 10 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 218).

⁷³ *Ibidem*, s. 12 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 219).

podola realistycznemu, obiektywnemu opisowi. „Sprawa polska”, mesjanizm i posłannictwo – hasła zatknięte na sztandarach misji emigranta – utrudniają to zadanie. Dlatego zapewne Darowski odwołuje się do znanych demystyfikatorów, Joyce’a czy Gombrowicza. Powieść współczesna mogłaby być dokumentem bliskim realnego życia pod warunkiem wyraźnego ograniczenia magicznego kręgu „ja” autora-literata. Darowski przekonuje, że aby napisać powieść o emigracji, należy być „organicznie w społeczeństwie”, w tej samej, co ono, sytuacji historycznej, psychologicznej, moralnej. Zbyt szybkie, wczesne odcięcie od nurtu mowy żywego społeczeństwa polskiego i pozostanie „pomiędzy” lub bycie „nigdzie” powoduje, że jest się w tym środowisku nieobecnym⁷⁴. Obecność to słowo-klucz, wyróżnione w eseju kursywą, które zdaje się mieć dla Darowskiego pierwszorzędne znaczenie. Ona łączy czasowo i przestrzennie, wymaga bycia świadkiem wydarzeń społecznych i ich uczestnikiem. Opowiadać o danym społeczeństwie mogą tylko wybrani, „a wybranymi mogą być tylko obecni”⁷⁵. „Nie jesteśmy obecni na żadnym podwórku i żadnego nie doświadczyliśmy psa. Raczej, wybraliśmy sytuację językową, czyli pustosłowie, jeśli chodzi o powieść”⁷⁶ – dodawał. Krytyk stawia zatem wniosek, że powieść prawdziwa „to jest powieść dająca autentyczne świadectwo jakiegokolwiek rzeczywistości zewnętrznej czy wewnętrznej, jest w ogóle w sytuacji emigranta niemożliwa”⁷⁷. Wyobcowanie emigrantów, obok rezygnacji

⁷⁴ A. Czerniawski, *Portret pamięciowy Jana Darowskiego*, „Odra” 2009, nr 4, s. 59–63. Jest to zatem kontynuacja wątku zapoczątkowanego przez Zbyszewskiego i Gombrowicza.

⁷⁵ J. Darowski, *Nieobecność i Kara...*, s. 12 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 228).

⁷⁶ *Ibidem*, s. 13 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 229).

⁷⁷ *Ibidem*, s. 15 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 242).

z ambitnej twórczości prozatorskiej, jest tytułową karą, główną przyczyną braku powieści o tym środowisku.

Polemikę z tezami autora *Unserer* podjął Adam Czerniawski, który na łamach kolejnego numeru „Kontynentów” stwierdził, że artykuł Darowskiego „oparty jest zasadniczo na mylnych spostrzeżeniach, dlatego wnioski wydają się być fałszywe”⁷⁸. Darowski zdaje się ulegać – twierdzi Czerniawski – złudnej pokusie obsesji formy wyrażonej w konieczności powstania eposu, powieści obyczajowej opiewającej „schizofrenię emigrantów”⁷⁹. Dyskusja wokół czegoś, co nie powstało, jest jałowa, a polemika odbywa się w próżni. Czerniawski słusznie zauważa, że uleganie fascynacji formą powieści, która rzekomo jako jedyna jest w stanie opowiedzieć „prawdę” o środowisku emigrantów, jest błędne. Istnieje cały wachlarz innych form, które można wykorzystać w tym celu. Drugą kwestią jest sprawa wyobcowania jako nadrzędnej przeszkody w powstaniu emigranckiej eposu. Autor *Krótkopisu*, odwołując się do twórcy nowego nurtu literackiego, określanego mianem nowej powieści, Alaina Robbe-Grilleta, dowodzi, że recepta Darowskiego „bycia organicznie w organizmie” jest przestarzała. Struktura powieści XIX-wiecznych w wieku XX nie sprawdza się.

Mnie się wydaje anachronizmem – pisze Czerniawski – szczegółowe opisywanie tła, wyważanie psychologicznych niuansów, budowanie trójwymiarowych, w wysokiej mierze zindywidualizowanych bohaterów. Prus, Orzeszkowa, Flaubert, Zola, Dickens [...] na pewno przynależeli do społeczeństwa, które opisywali. Ale to po prostu oznacza,

⁷⁸ A. Czerniawski, *Polemiki*, „Kontynenty” 1961, nr 27/28, s. 27 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 235).

⁷⁹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 236).

że istniało społeczeństwo, do którego można było przynależać. Dziś takiego społeczeństwa nie ma. Nie ma w sensie takim, jakim powieściopisarza mogło interesować [...] twierdzić dziś, w epoce, która wydała [...] *Obcego, Upadek, Zamek, Proces, Ferdydurke, Trans-Atlantyk* i *Rok 1984*, że pisarz musi „przynależać”, jest zasadniczym nieporozumieniem. Już James Joyce i Lawrence musieli się wyobcować, by móc pisać, mimo że na przynależności bardzo im zależało: nie oni się wyobcowali, tylko **ich** [podkr. A.C.] wyobcowano⁸⁰.

Kończąc swój wywód, stawia Czerniawski tezę: „Powieść wyobcowana jest dla nas propozycją najbardziej realną [...]. Musimy [...] czekać”⁸¹.

Odpowiedzią na tę replikę jest *Nieobecność i Kara – Stet*⁸², którą można uznać za drugą część omawianego eseju. Darowski zauważa, że temat braku powieści-arcydzieła jest niezwykle aktualny i mimo że takiego utworu nie ma, staje się on tematem wielu dyskusji, zatem zarzut o dywagowaniu nad tym problemem w próżni jest nieuzasadniony. Z responsu Darowskiego wyczytać można także jego stosunek do tradycji i nowoczesności. Odwołując się do postulatów nowej powieści Robbe-Grilleta, zwraca uwagę na konieczność dostrzegania zbieżności z tradycją, inaczej zatem jak w przypadku autora *Podglądacza*, który chcąc „się sprzedać, musi podkreślać inność, lepszość swego towaru”⁸³, i dlatego jest zmuszony eksponować „nowatorskie rozbieżności”. Pisarz, który ma do czynienia z żywym organizmem, jakim

⁸⁰ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 238–239).

⁸¹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 239).

⁸² Zob. J. Darowski, *Nieobecność i Kara – Stet*, „Kontynenty” 1961, nr 29, s. 12–13 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 241–246).

⁸³ *Ibidem*, s. 13 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 246).

jest społeczeństwo, przy jego opisie powinien umiejętnie korzystać z technik powieściowych minionych wieków, wplatając w nie nowe rozwiązania.

Krytyk zajmuje także jasne stanowisko wobec zarzutu ulegania kultowi epopei i obsesji formy. Uzasadnia je następująco:

Myli się Adam Czerniawski, twierdząc, że cierpię na obsesję formy (wmawiał kocioł garnkowi), że ulegam kultowi Epopei (szarżuje na wiatrak własnego wyrobu) [...]. Wspomina o „literaturze wyobcowanej” jako o realnej dla nas propozycji. Realnej? A z czego to jesteśmy wyobcowani? Z kraju, który najstarsi z nas zaledwie pamiętają? Z Anglii, do której nigdy nie należeliśmy? [...] ⁸⁴.

W zakończeniu artykułu dodaje:

[...] Czerniawski twierdzi, że nie istnieje dziś społeczeństwo, do którego można by przynależeć, tak jak przynależeli Flaubert i Dickens. Ciekawe. Milionom inteligentnych ludzi i tysiącom niezłych pisarzy udaje się to codziennie. Chyba że Czerniawski równa przynależność z aprobatą. Wtedy musiałbym mu zakomunikować, że tacy „obyczajowi” jak Flaubert i Zola, i Prus, i Dickens byli pisarzami najbardziej wyobcowanymi. Ale nikt przy zdrowych zmysłach nie powie, że byli *nieobecni* ⁸⁵.

⁸⁴ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 242).

⁸⁵ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 246). Szczegółowo esej Darowskiego omawiam w artykule *Historia Doktora Niemago, czyli dlaczego „Druga Emigracja ciągle czeka na Powieść?”* Wokół eseju Jana Darowskiego *Nieobecność i Kara*, w: *Trzeba się trzymać pięknych przyzwyczajęń. Twórczość Jana Darowskiego. Studia i szkice*, red. Z. Ożóg, J. Wolski, Rzeszów 2012, s. 260–272.

Według Darowskiego sytuacja „kontynentowców” jest zupełnie inna. Są obcy, wyalienowani z obu środowisk. Obcość stanowi desygnat niezrozumienia, dystansu i odmienności. Obcego zawsze oddziela przestrzeń, przeszłość, wieczny brak zadomowienia, ciągła świadomość niedostatecznego upodobnienia się do „tubylców”⁸⁶. Dlatego krytyk podtrzymuje tezę, że przyczyną niemożności powstania polskiej powieści o emigracji jest kwestia językowa, owo pustosłowie, którego nie można pokonać.

Echa polemik dotyczących wystąpień Darowskiego odnajdujemy także w esejach Czesława Miłosza. W jednym z nich noblista pisze, że „artykuły [Darowskiego – przyp. J.P.] są napaścią na dzieje całej Słowiańszczyzny i dzieje Polski, i to od strony *języka*” [wyróżnienie – C.M.]⁸⁷, a poglądy w nich zawarte wyraźnie mają charakter „urazowy”, bowiem:

Artykuły Darowskiego, bardzo pobudzające, są aktem przekory wobec plemiennych obrzędów, próbą wyzwolenia. Niemniej, chce on czy nie chce, należą do rodzaju lubianych przez Słowianina samobiczowań. Poza obszarem Słowiańszczyzny pytanie, „Dlaczego nie jesteśmy, kim być powinniśmy” jest znacznie rzadziej zadawane. O cechach narodowych można nieskończenie, bo są to [...] rzeczy mgliste [...] ze szczerzej desperacji zrodzone jego artykuły nawołują do opamiętania, godzą we wszystkich, którzy dziś po polsku mówią i piszą⁸⁸.

⁸⁶ H. Gruchlik, *Inność a obcość w kontekście filozoficznym*, „Anthropos” 2007, nr 8/9, s. 4. Zob. także M. Jędraszewski, *Wobec Innego. Relacje międzypodmiotowe w filozofii Emanuela Lévinasa*, Poznań 1990.

⁸⁷ C. Miłosz, *Język, narody*, „Kultura” 1973, nr 9, s. 34.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 5.

Autor *Unsere*, tak jak wielu poetów pozostających na obczyźnie, mimo podejmowanych prób uwolnienia się z romantycznego balastu, owych aktów przekory – jak powiada Miłosz – pozwalał się nim samobiczując – obciążać.

Natomiast bliski pokoleniowo Darowskiemu Wojciech Gniatczyński, dzieląc pogląd „wyższości poezji nad prozą”, postulował potrzebę prozy „zwykłej” i w tym celu „pozbycie się tego okropnego tonu uroczystego i patetycznego zaszczipionego nam [...] przez to, co mamy największe – poezję romantyczną”⁸⁹. Zalecał kształcić technikę pisarską i rozwijanie talentu. W tekście *Pypcie na prozie* notował:

Prozaik polski musi na każdym kroku walczyć, musi przecierać nowe drogi, wystrzegać się ślepych uliczek, omijać pułapki, mieć się na baczności przed tysiącem niebezpieczeństw. Znaczące jest chyba, że twórcami najlepszej naszej prozy nieartystycznej, prozy nowoczesnego eseju, relacji i narracji, są poeci i to poeci świetni. Taki Boy-Żeleński, taki Przyboś, taki Miłosz. Doskonała proza wyszła też spod piór znawców literatury, jak np. Borowego i Konrada Górskiego. Twierdzę więc, że polska proza nie dorosła do poezji; że polszczyzna jest instrumentem za delikatnym na potrzeby dziennikarstwa i innej prozy użytkowej, chociaż niezrównanym, kiedy przyjdzie do tworzenia świata poetyckiego⁹⁰.

Pisarz tworzący w języku kraju osiedlenia będzie zawsze – zdaniem Gniatczyńskiego – zmagał się albo z „cieniami Szekspira, albo zostanie jego epigonem”⁹¹.

⁸⁹ W. Gniatczyński, *Pypcie na prozie*, „Wiadomości” 1968, nr 13, s. 1–2.

⁹⁰ *Ibidem*, s. 2.

⁹¹ *Ibidem*.

Z polemik tych jasno wynika, że emigracyjne arcydzieło stało się ponadpokoleniowym i ponadczasowym wyzwaniem. Różnice dotyczyły kwestii tradycji i języka. Kłopot pojawiał się już z samym zdefiniowaniem pojęcia arcydzieła, bowiem „arcydzieła nie da się zdefiniować i zmierzyć [...]. Gra nie toczy się więc o wieczność, lecz o zmienność – o jej wytwarzanie, podtrzymywanie i minimalne panowanie nad jej przebiegiem”⁹². Przekonuje o tym eksponowana w tym sporze rola i powinność społeczna powieści oraz próby hierarchizowania pisarzy. Wielu krytyków zamiast ocen i wartościowania utworów skupiało się na inwentaryzowaniu dorobku literatury emigracyjnej. Nadało to tej polemice wymiar wewnętrzny, czysto polski.

Drugi spór implikował pytanie o wartości arcydzieła i koncentrował się wokół zagadnień teoretycznych powieści, poszukiwania nowych jej odmian, tym samym wpisując się w ogólnościową dyskusję na temat „kresu” powieści. Mimo że, jak słusznie zauważył Henryk Markiewicz, „w publicystyce emigracyjnej uogólnienia dotyczące powieści były rzadkie”⁹³, warto przyrzeć się tym próbom.

⁹² Nike 2011. *Nie czekajcie na arcydzieła*. Z Przemysławem Czaplińskim rozmawiała Donata Subbotko, „Gazeta Wyborcza”, 1 X 2011, <http://m.wyborcza.pl/wyborcza/o,o.htmlonataSubbotko> [dostęp: 10.09.2019]. W innym artykule krytyk stawiał pytanie: „dlaczego żądamy od prozy cudów, przecież sami staliśmy się niewierzący. Rozstaliśmy się z wiarą w niezwykłość książek, a mityczna rola literatury odchodzi w przeszłość... Literatura zabawia, a nie zbawia”. Zob. P. Czapliński, *Czekając na arcydzieło?* „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 12, s. 12–13. Zatem mimo upływu lat takie zakusy w chwilach dziejowego przełomu przybierają na sile.

⁹³ H. Markiewicz, *Polskie teorie powieści. Od początków do schyłku XX wieku*, Warszawa 1991, s. 165.

3. Kres powieści czy jej nowe odsłony?

Dyskusje wokół kryzysu, końca, obumierania czy śmierci powieści stały się motywem przewodnim wypowiedzi krytyków od końca XIX wieku. Nie dotyczyły, rzecz jasna, jedynie polskiej literatury. Kazimierz Bartoszyński, sięgając do monografii Michela Raimonda⁹⁴, szczegółowo opisał ich przebieg. Źródłem tych proroczych wieszczących „śmierć” powieści było przekonanie o silnym związku tego gatunku literackiego z naturalizmem, który właśnie u schyłku 1890 roku zamierał. Dość wspomnieć, za badaczem, że kres powieści wieścił Edmond de Goncourt, pisząc: „to gatunek zużyty, zmanierowany, który powiedział wszystko, co miał do powiedzenia”⁹⁵, zaś Robert Musil kilkadziesiąt lat później zanotował: „Powieść padła dziś w wewnętrzny kryzys, który znany jest specjalistom [...] jako [...] niechęć do rozwlekłego gadulstwa”⁹⁶. Mimo uwag dotyczących kryzysu powieści ta trwała (Proust obok Woolf, Joyce’a czy Manna), choć straciła na gatunkowej jednorodności⁹⁷. Nastąpił czas przewartościowania klasycznych konwencji i technik. W Polsce szczególnie silnie zaznaczyły się postulaty Witkacego odmawiające powieści wartości estetycznych i w związku z tym pojawiły się propozycje traktowania tego gatunku jedynie w wersji niejako prefabrykowanej, czyli „powieści worka”, kolażu, brikolażu, stanowiącej „repetycję z historii form narracyjnych”⁹⁸.

⁹⁴ Zob. M. Raimond, *La crise du Roman*, Paris 1985.

⁹⁵ P. de Bosidreffre, *Où va la Roman?*, Paris 1962, s. 300; cyt. za: K. Bartoszyński, *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Kraków 2004, s. 9.

⁹⁶ K. Bartoszyński, *Kryzys czy trwanie powieści...*

⁹⁷ Pisała o tym na przykład Maria Niemojewska w szkicu *Proza żywa*, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” 1970, nr 44, s. 1–5.

⁹⁸ W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982, s. 27. Także: D. Skórczewski, *Spory*

Problem ten był także podnoszony w latach II wojny światowej i w powojennych dyskusjach krytycznoliterackich w kraju i na emigracji. W roku 1942 Kazimierz Wyka pisał, że „powieść i sprzężony z nią realizm nie są zdolne do wyrażenia zarówno wymiaru tragicznego, jak i epickiego lat wojennych”⁹⁹. Głosy krytyczne na temat tego gatunku odnajdujemy m.in. w *Esejach*¹⁰⁰ Czesława Miłosza, *Mitologii i realizmie* Jana Kotta¹⁰¹ czy *Rachunku z dwudziestoleciem* Włodzimierza Pietrzaka¹⁰². Przyglądał się tym wypowiedziom Henryk Markiewicz, nie ma zatem potrzeby ich w tym miejscu szerzej referować. Dość przypomnieć, że przewija się w tych ustaleniach „krytycyzm zarówno wobec nihilistycznej faktografii, jak i wobec psychologizmu, który prowadził z jednej strony do atomizacji i fragmentaryzacji postaci powieściowej, z drugiej do relatywizmu, a nawet nihilizmu etycznego”¹⁰³. To właśnie postać literacka i kwestie moralne rozpatrywane w kontekście literatury zaangażowanej stały się główną osią polemik wokół „śmierci powieści”. W artykule *Bezdroża powieści* z roku 1947 Gustaw Herling-Grudziński notował:

Powieść współczesna oderwała się od swej wielkiej tradycji. Odwróciła się od narracji, fabuły, powikłań sytuacyjnych, kreacji postaciowych i poszukiwania prawdy o człowieku – słowem, od tego wszystkiego, co stanowiło

o krytykę literacką w dwudziestoleciu międzywojennym, Kraków 2002.

⁹⁹ K. Wyka, *Tradycja a przeszłość*, „Miesięcznik Literacki”, listopad 1942. Także *idem*, *Pogranicza powieści*, Kraków 1948.

¹⁰⁰ Eseje pisane w okresie okupacji weszły w skład zbioru *Legenda nowoczesności*, Kraków 1996.

¹⁰¹ J. Kott, *Mitologia i realizm*, Warszawa 1946.

¹⁰² W. Pietrzak, *Rachunek z dwudziestoleciem*, Kraków 1955.

¹⁰³ H. Markiewicz, *Polskie teorie powieści*, Warszawa 1998, s. 144.

niegdyś o jej wielkości. Schodzimy na poziom najprymitywniejszego kanonu prawdopodobieństwa¹⁰⁴.

Jako przyczynę wskazywał wysuwane przez neorealistów postulaty odrzucenia narracji, fabuły i pozbycia się nadmiernego psychologizowania oraz dążenie do „absolutnej czystości” formy. Autor *Wieży* żądania te podsumował tak: „Wkraczamy w sferę realizmu drobiazgowego, w którym wszystko jest jednakowo ważne, bo wszystko jest jednakowo nieważne”¹⁰⁵. Jako przykłady takich nieudanych powieściowych eksperymentów podaje *Milczenie morza* Vercorsa oraz *Noc Huberta* Jerzego Zawieyskiego i *Rzeczywistość* Jerzego Putramenta. Jego propozycja dotyczy zwrócenia uwagi na kwestię postaciowania, czyli „tworzenia żywych postaci powieściowych”. Ta umiejętność – zdaniem Herlinga – jest „sprawdzianem sztuki powieściopisarskiej”¹⁰⁶. Ale tego pierwiastka w powojennej prozie krajowej pisarz nie znalazł.

Elementy Herlingowej krytyki czynnej (za Andrzejem Korczem¹⁰⁷), zaangażowanej odnajdujemy zarówno w jego twórczości prozatorskiej, jak i licznych omówieniach czy recenzjach. Taki model dominuje choćby w „Komentarzu kulturalnym” poświęconym analizie opowiadań Andrzeja Kijowskiego, w którym pisarz przekonywał, że „najważniejsze jest zawsze to, co powieściopisarz [...] ma nowego i ciekawego do powiedzenia – jego mądrość życiowa i inteligencja. Żadna brawura opisowa nie uratuje powieści

¹⁰⁴ G. Herling-Grudziński, *Bezdroża powieści*, „Wiadomości” 1947, nr 50, s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 251).

¹⁰⁵ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 252).

¹⁰⁶ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 253).

¹⁰⁷ Zob. A. Korcz, *Refleksja nad literaturą...*, s. 253. Tym trzem autorom Korcz poświęca sporo uwagi, omawiając ich poglądy na literaturę ujętą w monografii jako całość piśmiennictwa polskiego.

żywiolowej, ale banalnej”¹⁰⁸. Grudziński utyskiwał, że często, jak w przypadku Kijowskiego, krytyk próbuje pisać powieść, ale nie potrafi zamienić formy eseistycznej, którą dotąd uprawiał, na narrację powieściową. Stąd rodzą się mniej lub bardziej udane gatunki pograniczne, które wypierają „czystą” powieść. Sąd ten powtórzy autor *Wieży* na marginesie rozważań dotyczących *Sławy i chwały* Jarosława Iwaszkiewicza, gdy stwierdzi: „umarła tradycyjna powieść, powieść obejmująca kilkadziesiąt lat czasu, powieść z prologiem i epilogiem zaludniona dziesiątkami postaci, które należą do paru różnych pokoleń”¹⁰⁹. Przyczyn „śmierci” tradycyjnej powieści upatruje także, za Italo Calvino, w dominacji nowoczesnej prozy, która odpowiada na wyzwania czasu, zatem w prymacie opowiadania, krótkiej powieści czy świadectwie autobiograficznym. Taka proza

ma nośność poetycką ograniczoną do momentu, w którym się żyje, tylko jemu potrafi nadać decydujące znaczenia i sens, musi zatem tkwić w teraźniejszości, ukazywać wypadki dziejące się w całości na naszych oczach, musi być jednolita w czasie i akcji jak tragedia grecka¹¹⁰.

¹⁰⁸ G. Herling-Grudziński, *Andrzej Kijowski – pięć opowiadań*, „Komentarz kulturalny” z 18 lutego 1958 roku (nr 58).

¹⁰⁹ G. Herling-Grudziński, *Ciekawsze zagadnienia literackie miesięca...* komentarz w audycji Radia Wolna Europa, cykl „Komentarz kulturalny”, emisja 9 października 1958.

¹¹⁰ *Ibidem*. W tym kontekście ocenia powieść Iwaszkiewicza jako „nieudaną, wręcz złą i nudną”, a wynika to z niedostosowania XIX-wiecznych realiów powieściowych i sposobu myślenia do epoki współczesnej. „W tej bezkształtności – powiada Herling – i sypkości postaci Iwaszkiewicza widzę najlepiej dowód, że pisarz współczesny, jeśli chce powiedzieć coś naprawdę istotnego, powinien jak ognia unikać pokus epickich”. W przypadku wypowiedzi krytycznych Gustawa Herlinga-Grudzińskiego dostrzec można ich ewolucję: od zainteresowania recenzjami

Do kwestii tych nawiązał także Janusz Jasińczyk, który jednak wyraźnie sprzeciwił się pogładowi, by powieściowa fabuła oparta była na własnych doświadczeniach pisarza. Twierdził:

Nieznanym Czytelniku. Masz już dość reportaży [...] wspieranym przez tęgie pióra – nie wiadomo, czy dla dziwactwa, czy przez błękitny snobizm. Myślę, że nie zależy ci na tym, co niósł w chlebaku „Ostatni z patrolu kaprala Bereznowskiego”, ani na tym, jak udawał lokaja jakiś cień Olbromskiego, straszący na popielisku prozy – w „powieści” nagrodzonego majora¹¹¹.

W miejsce autobiograficznych zapisów pełnych detali, długich fragmentów „naśladowujących” rzeczywistość i taniego psychologizowania, czyli „nudziarstw i patriotyzmów”, proponował ujęcia problemowe, uniwersalne, ponadczasowe. Pisarz ma za zadanie „ustawiać rzeczywistość w perspektywie wieczności”¹¹² – twierdził za Evelyn Waugh. Sceptycznie odnosił się także do prorocत्व dotyczących „zagłady” powieści, której miałyby zagrażać „masowe rozrywki”. Przekonywał, że literatura, „czerpiąc z własnych zasobów, ale także z kina, ze słuchowisk i z innych technik artystycznego wyrazu – potrafi trwać obok nich, więcej nawet: wpływać na nie, podnosić, rozwijać i doskonalić”¹¹³. Krytyk także za przedmiot namysłu obrał powieść Zawieyskiego. Podzielał pogląd Grudzińskiego na

pojedynczych nowości wydawniczych, poprzez obszerne rozważania na temat nowego kształtu powieści, która w nowej odsłonie potrafiłaby opisać kondycję człowieka doświadczającego złem i cierpieniem.

¹¹¹ J. Jasińczyk, *Głos pisarza*, „Kultura” 1951, nr 4, s. 50 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 265).

¹¹² *Ibidem*, s. 51 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 266).

¹¹³ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 267).

temat słabej wartości artystycznej *Nocy Huberta*, skupił się jednak nie na elementach realistycznych, ale na psychologizmie, który wprowadził do powieści „nudę, nadęcie, patriotyczną bujdę”. Pisarz, wedle Jasieńczyka, ma poszukiwać prawdy i ją przedstawiać w oryginalnej narracji, być krytyczny i podejrzliwy wobec rzeczywistości, ciekawy świata i odkrywający go dla czytelników na nowo. Pisarskie, wybujałe *ego* musi zastąpić bezinteresownością¹¹⁴.

Sporo zamieszania, wręcz zgorszenia, wynikającego często z zawężonej świadomości środowiskowej, co za tym idzie – błędnych interpretacji, wśród krytyków na emigracji wywołała publikacja *Trans-Atlantyku* Witolda Gombrowicza. W stosunku do omawianych powieści krajowych i emigracyjnych była pod każdym względem nowatorska. Dlatego, podobnie jak *Ferdydurke*, odczytywano ją w kategoriach zabawy czy kaprysu, dla innych stała się przykładem burzycielskich pasji autora albo wręcz – opisaną już wcześniej – próbą usprawiedliwienia „dezercji” w 1939 roku¹¹⁵. Gombrowicz na te głosy zareagował, pisząc *Przedmowę*, którą opublikował w numerze piątym

¹¹⁴ W polemice tej wziął udział Michał Sambor, który dał swój „przepis” na dobrą powieść i dobrego pisarza. Przekonywał, że fabułę powieściową należy budować rozwojowo, tzn. „w głąb”, a nie „wszerz”, nie konstruować obok siebie zdarzeń czy zapisywać myśli „spajanych przypadkowymi skojarzeniami”, ale rozwijać sukcesywnie jeden wątek. W dobrej powieści – pisał – już na pierwszych stronach ma być załączek całości. Sambor stworzył trójstopniowy schemat powstawania dzieła literackiego: 1) obrazować zjawiska konkretne; 2) przerabiać konkret na abstrakt. 1 i 2 odbywa się w umyśle każdego człowieka automatycznie. Pisarzem jest ten, kto umie dojść do trzeciego stadium. Zob. *idem, Zapiski o pisaniu*, „Wiadomości” 1953, nr 45, s. 2.

¹¹⁵ Zob. na przykład omawiany wcześniej artykuł Wacława Zbyszewskiego *Dlaczego nasza emigracja nie wydaje wielkiej literatury?* O błędnych odczytaniach powieści i dramatów Gombrowicza pisał także Bogdan Czaykowski (*idem, Gombrowiczowi – rzut oka na pięty*, „Kontynenty” 1961, nr 30, s. 20–21).

paryskiej „Kultury”. Dał tam wykładnię swoich poglądów na powieść. Odzęgnywał się wyraźnie od dotychczas obowiązujących, wyznaczonych przez poprzednie pokolenia, konwencji literackich. Uważał, że „wypracowania zadawające pod każdym względem, idealnie poprawne pisują tylko pensjonarki”¹¹⁶, i apelował:

Nie wymagajcie ode mnie, abym rozwiązał zagadkę bytu, opanował żywioł ludzki, ani też, abym dał w sztuce pełny jego obraz – nie, ja mogę tylko przekazać wam jeden aspekt rzeczywistości, fragment, cząstkę, która musi być uzupełniona tysiącem i tysiącem innych ujęć, innych podejść...¹¹⁷

Sztuka, literatura powinna iść zawsze krok do przodu, a nie powielać to, co już było. W stosunku do toczących się dyskusji nad realizmem powieściowym wyraźnie zaznaczył swoje stanowisko, deklarując: „Nie jestem opisywaczem i głosicielem świata zewnętrznego – jestem tylko piewą tego, co we mnie się dzieje. Niech więc nikt nie szuka w tym poemacie sprawiedliwego reportażu na temat naszych emigrantów lub wiernego opisu rzeczywistej Argentyny”¹¹⁸.

¹¹⁶ W. Gombrowicz, *Przedmowa do: idem, Trans-Atlantyk*. „Kultura” 1951, nr 4, s. 24 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 278). Obszerne fragmenty dotyczące kształtu powieści odnajdujemy także w *Pornografii* (Paryż 1960).

¹¹⁷ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 278).

¹¹⁸ *Ibidem*, s. 26 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 281). Potwierdził swoje stanowisko w roku 1957, notując w *Dzienniku*: „Polemiki. W.A. Zbyszewski zahaczył o mnie w «Wiadomościach» swym dziennikarskim piórem, po swojemu, to jest nadrabiając tupetem i płasko. Czy odpowiadać? [...] formułuje mi się, po raz pierwszy, zupełnie jasno moja teza: przewyciężyć obecną naszą polskość. Teza wpała w próżnię” (*Dziennik 1957–1961*, Kraków 1986, s. 20).

Do tych założeń twórczych odniósł się Józef Wittlin w artykule *Apologia Gombrowicza*¹¹⁹. Pisarz rozwinął je i wskazał także własne postulaty dotyczące terminologii „twórca” i „twórcza literatura”. Wbrew głoszonych sądom o emigracyjnej „nędzy” wydawniczej Wittlin uważa, że na obczyźnie namnożyło się wiele utworów odtwórczych, wtórnych, różnego rodzaju wariacji na temat oryginału, które wypierają dzieła samorodne, trudne tematycznie i skomplikowane artystycznie. Nazywa takich twórców „niedo-Kafkami, Prouścikami i sterylizowanymi Joyce’ami”. Na tym tle powieść Gombrowicza jawi się jako rzecz oryginalna, niezwykle kreatywna. Groteska, która rządzi *Trans-Atlantykiem*, jest udaną propozycją – dowodzi Wittlin – zastępuje realizm, nienadający się do opisu koszmaru wojny i emigracji. Wittlin zauważa, że jest to ciekawa kontroferta, wszak satyra czy ironia w sztuce zawsze niesie ze sobą głębsze znaczenia, to artystyczny

¹¹⁹ J. Wittlin, *Apologia Gombrowicza*, „Kultura” 1951, nr 7–8, s. 52–60 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 283–298). Na ten artykuł dał odpowiedź Gombrowicz w *Dzienniku*: „Fragmenty [*Trans-Atlantyku* – przyp. J.P.] ukazują się w «Kulturze». Zaraz potem Wittlin wylewa przejrzystą oliwę swojej prozy na wzburzone fale. Artykuł wymowny, odważny i spokojny, na wagę złota dla mnie (ale znów, broniąc wydobywa i uwypukla tenże problem polski, błędą coraz bardziej inne aspekty utworu)” (*Dziennik 1957–1961*, s. 20). Zob. także K.A. Jeleński, *Bohaterskie niebohaterstwo Gombrowicza*, „Kultura” 1957, nr 9, s. 31–42. Jeleński w odpowiedzi na uwagi krytyczne Gombrowicza na temat oceny twórczości autora *Trans-Atlantyku* pomieszczone w *Dzienniku* zanotował: „Gombrowicz zrugął mnie w *Dzienniku* za wskazanie pewnego powinowactwa pomiędzy nim a Pirandellem i Sartre’em. – Wie on doskonale, co miałem na myśli, ale słusznie uznał to za błąd natury taktycznej: «Zbyt często się zdarza w specyficznych warunkach naszego, polskiego obcowania, że ktoś za pomocą tych ‘rozgłoszonych nazwisk’ usiłuje mnie lekceważyć i, nadymając się Sartre’em, mówi z politowaniem; Gombrowicz»” (s. 32).

skrót, który jest niezwykle skuteczny w dotarciu do istoty tragedii. Jeszcze inną kwestią podejmowaną przez pisarza było dążenie do prawdy. Autor *Soli ziemi*, odwołując się do powieści Gombrowicza, przekonuje, że każdy artysta musi spojrzeć w głąb siebie i odnaleźć własny język na jej wyrażenie. Dopiero wówczas, w imię prawdy, można demaskować siebie i świat, „kruszyć szablony, w jakie wtłoczono naszą wyobraźnię [która] aż dusi się od tłumy zwalczających się mitów”¹²⁰. Ciekawe, acz kontrowersyjne dla wielu krytyków poglądy na temat powieści zawarł Gombrowicz w swoim *Dzienniku* przy okazji omówienia *Zniewolonego umysłu* Czesława Miłosza, który uważał za utwór „czysto polski”. Diarysta na tym przykładzie podkreśla ponownie konieczność ponadczasowości dzieła literackiego, którą można osiągnąć dzięki oderwaniu się pisarzy od spraw i tematów bieżących. We fragmentach *Dziennika* poświęconych utworowi Miłosza natrafiamy na dwie charakterystyczne sentencje: „Śpiew przyszłości nie narodzi się pod piórem zanadto związanym z czasem teraźniejszym” oraz „Jeśli chcecie, aby pocisk daleko zaleciał, musicie lufę skierować do góry, na pozór o wiele wyżej waszego celu”¹²¹. Dystans do opisywanych zdarzeń – powiada Gombrowicz – powinien być dla pisarza podstawą jego warsztatu:

¹²⁰ *Ibidem*, s. 56. Kilka lat później w podobnym celu groteską posłużył się Marian Pankowski, publikując powieść *Matuga idzie* (Paryż 1959), wzbudzając liczne dyskusje na temat pornografii w prozie. Zob. na przykład: *Rozmowa o pornografii, erotyzmie i prozie Pankowskiego*, „Kontynenty” 1963, nr 54, s. 1–5; albo Z. Grabowski, *Matuga nie dochodzi (jurność i erotyka w prozie polskiej)*, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” 1960, nr 18/19, s. 25–26; *idem*, *O nieprzystojności w literaturze*, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” 1960, nr 20, s. 3–5.

¹²¹ Chodzi o fragmenty dziennika opublikowane w „Kulturze” 1953, nr 9, s. 45–57.

Ale, choć nic nie przeraża mnie bardziej, niż anachronizm, wolę nie wiązać się zanadto z hasłami dnia dzisiejszego, które zmieniają się szybko. Uważam, że sztuka powinna trzymać się raczej z dala od sloganów i szukać własnych dróg, bardziej osobistych. W utworach artystycznych najbardziej mi się podoba to tajemnicze odchylenie, które sprawia, że utwór, przylegając do swojej epoki, jest jednak dziełem wyodrębnionej jednostki, żyjącej własnym życiem... – notował w odpowiedzi przysłanemu nobliście¹²².

Z koncepcją autora *Trans-Atlantyku* podjął polemikę Miłosz w artykule *Gombrowiczowi*¹²³. O ile podzielał z diarystą pogląd dotyczący potrzeby uniwersalizacji problematyki, o tyle nie przekonywało poety ostre wyznaczenie granic i odcinanie się od przeszłości czy ignorowanie terażniejszości. Przyznawał, że zanurzenie się w historyzmie jest zgubne, ale równie fatalne jest całkowite z nim zerwanie, które prowadzi do pustki i niemocy twórczej. Nie chciał, jak pisał, być w gronie „estetów żyjących poza czasem”. W Gombrowiczu dostrzegł niebezpieczną skłonność do „szukania drugiego brzegu historii”¹²⁴. Odpowiadając Gombrowiczowi, Miłosz stwierdzał:

Tak, ma pan rację mówiąc, że za mało jest we mnie śpiewu przyszłości. Bo nie pokazałem może jak by należało, że protest wobec zabójczej *historicité*, która wydrąża człowieka od wewnątrz, tak że zostaje z niego tylko powłoka jak z wyschniętego kraba, że ten protest możliwy jest jedynie w imię pełniejszego historycznego spojrzenia, w imię dania wolnego pola nowej, czystszej walce – tak

¹²² *Ibidem*, s. 51.

¹²³ C. Miłosz, *Gombrowiczowi*, „Kultura” 1953, nr 10, s. 11–14.

¹²⁴ *Ibidem*, s. 12.

aby człowiek, spragniony absolutnych wartości, przez historyczność mógł przewycięzać historyczność¹²⁵.

Dlatego prawdziwa sztuka może narodzić się tylko „pod piórem ściśle związanym z czasem terażniejszym”¹²⁶, bowiem:

Czystą sztukę osiąga się przez wyrzeczenie się czystej sztuki [...] mamy świadomość, że operujemy językiem pojęć i obrazów zawsze doraźnych i tylko tymczasowych [...]. Gombrowicz w swej sztuce rozumie to doskonale, nie chce używać sztudeł i „czystość” – „absolutność”, na które lubi się powoływać są zapewne samoobroną przed polskością. Ale nie możemy się ciągle definiować przez samoobronę – mówię to, choć sam dostatecznie często tak się definiowałem¹²⁷.

Zatem, wedle Miłosza, czystą, ponadczasową sztukę, czyli pisarstwo absolutne, można uprawiać tylko poprzez terażniejszość i tymczasowość. Natomiast z Gombrowiczem łączyło Miłosza przekonanie o szkodliwości postulatu wypełniania przez powieść/literaturę obowiązku wobec społeczeństwa (Kościoła, narodu, państwa), co zawsze – twierdził autor *Doliny Issy* – odbijało się na jej jakości¹²⁸.

Trzeba też powiedzieć, że obu twórców spajała niechęć do formy powieściowej. Miłosz na marginesie lektury recenzji *Zniewolonego umysłu* utyskiwał, że jest postrzegany jako prozaik i ekspert od komunizmu: „Ratunku! Jestem poeta liryczny, który został wtrącony w dziwaczną studnię

¹²⁵ *Ibidem*, s. 13.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ C. Miłosz, *Rodzinna Europa*, Paryż 1959; cyt. według wydania: Warszawa 1990, s. 111.

i starał się, jak umiał, z niej wydostać”¹²⁹. Nie ufał powieści, kojarzyła mu się ze zmyśleniem i udawaniem. Gombrowicz zaś konsekwentnie swoje dziennikowe zapisy dotyczące powieści opatrywał cudzysłowem, kwestionując w ten sposób ich gatunkową jednoznaczność: „«powieść» (moje utwory trudno nazwać powieściami) źle mi się pisze. Język jej, zbyt sztywny, paraliżuje mnie. Obawiam się, że wszystko co napisałem dotąd [...] jest okropnym świństwem”¹³⁰. Pisarz powieść traktował jako wyraz swojej osobowości, a tę z kolei postrzegał jako miernik jej wielkości. Nie chodziło oczywiście o zwykłą szczerą wyrażania siebie, ale o narzucenie odbiorcy własnej autokreacji. Uważał, że utwór powstaje na styku walki pomiędzy osobowością pisarza a formą, nie jest zatem jego bezpośrednią wypowiedzią¹³¹. Uchwycenie tej zależności i dostreżenie deformującego wpływu świata zewnętrznego pozwala – jego zdaniem – na zachowanie autentyczności i uruchamiania sprzeciwu wobec tych manipulacji. W powieści widział nakaz podejmowania problemów egzystencji, bo dzięki nim wzbogaca się wiedza o nas samych. Jednak nawet najbardziej skomplikowane i trudne tematy powinna opisywać z dystansem, bez patosu¹³².

Wyrażana niechęć wobec powieści nie przeszkadzała jednak obu twórcom oceniać pojawiających się utworów powieściowych. Miłosza interesował problem związków literatury i polityki (pisze o tym wyczerpująco Andrzej

¹²⁹ *Ibidem*, s. 12. Słowa te z różnym natężeniem powracają w późniejszych tekstach poety – np. w *Autoportrecie przekornym* z roku 1994 Miłosz zaznaczył, że „nigdy powieści nie napisałem, uznałem ją za gatunek niższy [...] ponieważ powieść nie może być dobrym dziełem w ogóle” (s. 120).

¹³⁰ W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961 (XX)*, Kraków 2004, s. 274.

¹³¹ Zwrócił na ten aspekt uwagę Henryk Markiewicz. Zob. *idem*, *Teorie powieści...*, s. 166.

¹³² Zob. W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*, t. 1, s. 7–11.

Korcz), Gombrowicz zaś „tropił” i obnażał „wielkość” polskich powieści, twierdził, że

gdy krytyka polska rzuciła się w pościg za wartościami [...] przy dobrej woli i w Gojawiczyńskiej nietrudno dostrzec się eposu [...] wszystkie te powieści nie urodziły ani jednej osobowości i nikt z nich nie był nawet na miarę Żeromskiego albo Sienkiewicza. Skąd się wzięło w Niepodległej to skarłowacenie ludzi? – pytał¹³³.

Miłosz swój niechętny stosunek do tego gatunku upatrywał w jakości powieści „uprawianej” w kraju. Nie dostrzegał dzieła godnego *Pustelni parmeńskiej* Stendhala, *Wojny i pokoju* Tołstoja czy prozy Faulknera. Źródła upadku polskiej powieści widział w wieku XVII i wiązał je z zanikiem w kraju protestantyzmu, co spowodowało zastój umysłowy. W jego wyniku powieść rodzima nie otworzyła się na zakorzeniający się choćby w powieści francuskiej sensualizm i subiektywizm. Opóźnienie, następnie zbyt szybkie przyswojenie tych tendencji w okresie międzywojennym sprzyjało różnego rodzaju wypaczeniom i zdecydowanie kontrastowało z równomiernie rozwijającą się dużo dojrzalszą poezją¹³⁴. Za jedną z przyczyn upadku współczesnej powieści uważał także, podobnie jak Jasieńczyk, tzw. nowoczesne psychologizowanie (co miało już swój początek w dwudziestolecu) i związane z nim techniki narracyjne (zatem te elementy, które uznaje się za cechy nowoczesnej powieści¹³⁵) oraz

¹³³ Zob. *idem, Dziennik 1953–1956 (XVII)*, s. 238.

¹³⁴ Wyczerpująco na ten temat pisze Andrzej Korcz. Zob. *idem, Refleksja nad literaturą...*, s. 210–220.

¹³⁵ Miłosz w *Kontynentach* zanotował, że właściwie gdzieś na szczytach obrzydliwości trzeba umieścić Żeromskiego, Mauriaca i całą literaturę wywodzącą się z podobnego gatunku. *Idem, Kontynenty*, Kraków 1993, s. 73.

wyjałowienie naturalistycznych sposobów przedstawiania świata (w związku z roz biciem kategorii bohatera i niemożliwością rzetelnej oceny rzeczywistości). Kwestie te szczegółowo analizował w odniesieniu do powieści *Le moissonneur d'épines* Georges'a Govy'ego¹³⁶. Zarzucał pisarzowi brak umiejętności lub powierzchowną obserwację rzeczywistości (powojennej Polski), która odbiła się negatywnie na kreacji bohatera (ujęcie schematyczne, ogólnikowe, wypaczone). Antidotum mające ustrzec przed takimi pisarskimi błędami widział w konieczności bazowania na własnych doświadczeniach i doznaniach zapamiętanych z dzieciństwa i młodości. Trzecią przyczyną upadku powieści był natrętnie eksponowany język potoczny, żargon środowiskowy. Diagnoza powieści dokonana przez Miłosza nie była optymistyczna: „proza polska musiałaby się dzisiaj gimnastykować za wszystkie czasy. Nie żeby zdobyć «lekkość» [...]. Raczej żeby zdobyć elastyczność potrzebną do uporania się z trudną problematyką”¹³⁷. Może tego dokonać tylko poprzez „szeroką perspektywę narracyjną”¹³⁸, czyli wykorzystującą różne sposoby dystansu narratora wobec bohatera.

Poeta panaceum dla „obumierającej” powieści upatrywał w powrocie do początków powieści¹³⁹. Za wzór w kraju obrał pisarstwo Stefana Kisielewskiego, uwodzące

¹³⁶ *Idem*, *W Polsce 1950 roku*, „Kultura” 1956, nr 1, s. 137–141 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 313–319).

¹³⁷ *Idem*, *Diariusz paryski*, „Kultura” 1960, nr 3, s. 24 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 348).

¹³⁸ *Idem*, *Prywatne obowiązki*, Paryż 1972, s. 233. Zdiagnozował postawę Miłosza wobec powieści i wyodrębnił wspomniane tu przyczyny dekadencji powieści oraz szczegółowo je opisał Włodzimierz Bolecki w rozprawie *Proza Miłosza*, w: *Poznawanie Miłosza*, cz. 2: 1980–1998, red. A. Fiut, Kraków 2001, s. 37–41.

¹³⁹ Z tych między innymi względów przychylności nie zyskała nawiązująca do awangardowych nurtów międzywojnia powieść Mariana Pankowskiego.

„autentycznością” i osiemnastowiecznym dystansem autora do siebie, witalnością i realizmem rodem z powieści Daniela Defoe. Na emigracji zaś zwracał uwagę na prozę Józefa Mackiewicza, Stanisława Vincenza i przy zastrzeżeniach, o których wcześniej pisałam, także Gombrowicza. W ich utworach upatrywał ratunek dla powieści emigracyjnej.

Natomiast autor *Trans-Atlantyku* widział zdecydowanie innych polskich pisarzy wybijających się na nieprzeciętność. W *Dzienniku* sporo miejsca poświęcił powieściom Sienkiewicza¹⁴⁰ i Żeromskiego, ale jako tych, którzy nie wykorzystali swojej twórczej potencji, wskazywał Kadena i Witkacego:

„Obaj, przekonywał Gombrowicz, mogli być twórcami, gdyż los wytrącił ich z «normalnej» polskości. Jednakże oni właśnie ulegli manierze i przegrali z kretesem swoją walkę o wyraz, a ich klęska była powtórzeniem klęsk poprzedniego pokolenia”¹⁴¹. U obu dostrzegał bezsilność twórczą wobec rzeczywistości¹⁴².

¹⁴⁰ Gombrowicz, analizując powieści historyczne Sienkiewicza (*idem, Sienkiewicz*, „Kultura” 1953, nr 6, s. 3–11), wskazywał, że są one przykładem zakłamania i mistyfikacji oraz „polskiego uchylania się prawdzie”. A przecież to prawda i trzeźwy osąd sytuacji miały być podstawą działania emigracyjnego pisarza. Z tym stanowiskiem nie zgadzał się Jan Lechoń, który cenil język *Trylogii* i jej baśniowość, a także funkcje terapeutyczne (tworzenia „ku pokrzepieniu serc”). Na esej Gombrowicza zareagował impulsywnie, pisząc: „brednie horrendalne”. „Pan Gombrowicz jest zgoła o tych czasach i ludziach wiadomością nie obciążony” (*Dziennik 1953–1956*, t. 3, Warszawa 1993, s. 147).

¹⁴¹ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956 (XVII)*, s. 238, 264.

¹⁴² Trzeba zwrócić uwagę, że Miłosz, Gombrowicz (także Herling-Grudziński i Terlecki) swój ogląd literatury przeprowadzali w widocznie oddziałującej na ich umysły europejskiej/światowej perspektywie. Potwierdzają to nazwiska Camusa, Greene’a, Orwella, Pasternaka, Eliota, Conrada, których twórczość stała się przedmiotem wypowiedzi wymienionych wyżej pisarzy.

Z takim stanowiskiem polemizował Jerzy Stempowski. Autor *Notatnika niespiesznego przechodnia* zwracał uwagę, że współcześni pisarze łatwo ulegają „kaprysom mody i prądom”, co powoduje nagromadzenie utworów podobnych, ale jednocześnie tymczasowych, które zostaną wyparte przez następujące po nich nowe tendencje. Nie do zaakceptowania była dla Stempowskiego literatura, która rezygnuje z porządkowania i waloryzowania świata. Powieść zdominowana przez język ulicy, więzień, marginesu społecznego (*argot*), obfitująca w brutalizm obrazów, jest rysem współczesnych jej przemian. Zainteresowanie sobą, własną psychiką i introspekcyjnymi doznaniem powoduje zatracenie wyobraźni. Taką literaturę określa eseista terminem „sztuka omfaloskopiczna”:

Świat wyobraźni wysnuty z patrzenia w własny pępek jest z natury ograniczony. Zamykanie się w nim nie jest dla nikogo rzeczą bezpieczną. Pies, gdy przestaje obserwować otaczające go przedmioty, zaczyna wyc. Literatura obecna pełna jest skomlenia i wycia¹⁴³.

W tym kontekście jako prozatorski wzór stawia Stempowski twórczość Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, która jest „wznowieniem tradycji poszukiwania stylu”, sięganiem po najcenniejsze literackie ideały. Pisanie o tragicznych doświadczeniach wymaga, zdaniem Stempowskiego, nowego „jasnego i rzetelnego języka” pozbawionego manieryzmów i błyskotliwych „udziwnień”. I taki jest język prozy Herlinga: „poważny i powolny, nieco jak gdyby zatroskany, o nieporównanej jasności i dokładności, przylegający ściśle do każdego opisywanego przedmiotu. Język

¹⁴³ P. Hostowicz [właśc. J. Stempowski], *Notatnik niespiesznego przechodnia*, „Kultura” 1959, nr 1, s. 15 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 329).

ten budzi zaufanie jak relacja człowieka mającego za sobą wielkie doświadczenie pozaliterackie”¹⁴⁴.

Inaczej problem ten widział Gombrowicz. Zaprzepaszczenie możliwości „drapieżnej” prozy skutkowało, wedle niego, powstawaniem utworów pozbawionych dynamizmu, „naśladowniczych i usypiających”. Jako przykład podawał diarysta powieści kobiece:

powieść [...] opierała się głównie na kobietach i była jak one. Okrągała w liniach, miękawa, rozlazła. Sumienna, drobiazgowo, dobrotliwa, czuła. Ona to „z mądrością serca nachylała się nad szarym losem ludzkim” lub „pracowicie przędła kanwę wielu istnień we wzór serdecznej troski i uświęcającej litości” – oto autorki zawsze skromne lub nawet pokorne, z godnym pochwały zaparciem się siebie, zawsze gotowe rozplnąć się altruistycznie w innych, lub też zgoła w bycie, głosicielki „prawd niewątpliwych” w rodzaju Miłości lub Litości, które Renata lub Anastazja odkrywały pod koniec sagi w drzeniu liści lub w śpiewie drzew... Nikt nie neguje talentu tym Dąbrowskim, Nałkowskim, do Gojawiczyńskiej włącznie, ale czyż ta rozplwająca się w kosmosie babskość mogła w jakikolwiek sposób ukształtować świadomość narodu? Cóż dziwnego jednak, że kobiety pisały po kobiecemu? To był literatura ślepych kur¹⁴⁵.

Gombrowicz zainicjował w ten sposób dyskusję na temat dość gwałtownie rozwijającej się powieści pisanej przez kobiety. Ten progres miałby przeczyc obumieraniu prozy tego typu. Autor *Kosmosu* zauważa, że jednak ich „wielkość” i popularność była tylko chwilowa, talenty te obumierały, nie odcisnąwszy piętna na świadomości

¹⁴⁴ *Ibidem*, s. 17 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 332–333).

¹⁴⁵ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956 (XVII)*, s. 257, 258.

społeczeństwa. Pogląd ten zdawał się podzielać Jan Lechoń, który pojawiające się na emigracji debiuty powieściopisarek kwitował ostro i ironicznie:

Jakaś nowa pisarka – stwierdzał Lechoń – Węgrzyńska-Kościałkowska znów opowiada w „Wiadomościach” dzieje jakiejś rodziny, cyzelując najnieważniejsze rzeczy, celebrując jakieś babskie złośliwości. Coś w tym zasadniczo wspólnego z Nałkowską, Kuncewiczową i wszystkimi naszymi damami z piórem. Ważne czy nieważne, byle pogadać¹⁴⁶.

Zaś na marginesie lektury *Nocy i dni* Marii Dąbrowskiej notował w diariuszu:

Wszędzie, gdzie występuje Agnisia – wrażenie mimowolnego komizmu. Sama mądrość, szlachetność, zaradność, szczerłość, skomplikowane jakimiś potknięciami, niby wadami, które wszystkie są jak pieprzyki mające podkreślić nadzwyczajność bohaterki, czyli samej Dąbrowskiej. I ta miłość bohaterska, bezwyznaniowa, z czwartaka, z Brukseli, z Lozanny, pełna sztubackiej egzaltacji i smarkaczowskiego człowieczeństwa [...] I jak u Nałkowskiej, Naglerowej, Kościałkowskiej za dużo ludzi, za dużo spraw, konfliktów – nad sztuką, nad powieścią raz po raz bierze górę babskie plotkarstwo, które może obrzydzić wszelki realizm¹⁴⁷.

Bardziej łaskawy w ocenie tego powieściopisarstwa był Józef Wittlin, który w artykule *Młoda proza emigracyjna*¹⁴⁸

¹⁴⁶ J. Lechoń, *Dziennik*, t. 1, Londyn 1973, wyd. krajowe: Warszawa 1993, s. 292.

¹⁴⁷ *Idem*, *Dziennik*, t. 3, Londyn 1973, wyd. krajowe: Warszawa 1993, s. 537–538.

¹⁴⁸ J. Wittlin, *Młoda proza emigracyjna*, „Wiadomości” 1959, nr 34, s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 335–343).

doceniał oryginalność powieści Zofii Romanowiczowej, w innym, zatytułowanym wymownie *Pochwała kobiety piszącej*¹⁴⁹, podkreślał walory filozoficzne prozy Herminii Naglerowej, artyzm Marii Kuncewiczowej i ciekawy zamysł kompozycyjny powieści Halszki Guilley-Chmielowskiej. Widział w tych utworach możliwość odrodzenia się powieści. Polemizował z Gombrowiczem i Terleckim w kwestii przeciwstawienia w literaturze umysłowości („dojrzałości”) męskiej – kobiecej na niekorzyść tej ostatniej. „Ale faktem jest – notował – że przywykliśmy w twórczości kobiet upatrywać cechy rzekomo dla nich typowe, przewagę uczucia nad intelektem lub nerwów nad wyobraźnią”¹⁵⁰. Mimo tego, zdawałoby się pozbawionego patriarchalnego wydzwiku, stanowiska Wittlin dość pobłażliwie odnosi się do tej twórczości. Usprawiedliwia się żartobliwie, że jest literackim „kobieciarzem”. Przypomina swoim pryncypialnym stylem wypowiedzi ojca głaszczącego dziewczynki za dobrze wykonane zadanie. Dość dwuznacznie w tym kontekście wybrzmiewa konkluzja dotycząca kobiecej twórczości powieściowej: „A teraz pragniemy zapamiętać wrogom kobiet w literaturze i sztukach pięknych przypomnieć, że Muzy były rodzaju żeńskiego, jakkolwiek dyrygował nimi Apollo”¹⁵¹.

W podobnym tonie wypowiadał się Jan Bielatowicz, który na marginesie oceny twórczości Janiny Wyczółkowskiej pisał:

była do wojny tylko wachlarzem sławy swojego stryja, aczkolwiek mimo młodego wieku, zdołała już wtedy ogłosić pięć powieści [...] bardzo możliwe, że powieści

¹⁴⁹ *Idem, Pochwała kobiety piszącej*, „Wiadomości” 1961, nr 25, s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 365–370).

¹⁵⁰ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 365).

¹⁵¹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 370).

Wyczółkowskiej miały walory nie byle jakie, skoro z uszanowaniem pisali o nich Lorentowicz i Parandowski, świadcząc o tym mogłaby *Teresa*, wspinały okaz rudy, materii powieściowej, niezbyt starannie wypolerowanej i zbyt pośpiesznie w świat puszczonej [...]. Z moralnego inwentarza Wyczółkowskiej jedno tylko można wybrać bez zastrzeżeń: tolerancję, wyrozumiałość i wielkoduszość¹⁵².

Niewątpliwie po wojnie na emigracji nastąpił bardzo wyraźny przyrost kobiecej twórczości. Niemniej jednak, podobnie jak w przypadku literatury tworzonej przez mężczyzn, pojawiały się tu utrzymane w sentymentalnym, nostalgicznym tonie realistyczne powieści opisujące doświadczenia wojenne lub emigracyjną codzienność (Mostwin, Surynowa-Wyczółkowska), jak i proza zdradzająca dążenia pisarek do eksperymentowania i poszukiwań nowych środków artystycznego wyrazu (Scherer, Romanowiczowa).

O „drogach i bezdrożach” gatunkowych powieści przekonują także dyskusje, jakie wywołały pojawiające się utwory historyczne, m.in. Józefa Mackiewicza (*Lewa wolna*, 1965; *Nie trzeba głośno mówić*, 1969), Jana Brzękowskiego (*Science fiction*, 1964) czy Włodzimierza Odojewskiego (*Zasypie wszystko, zawieje...*, 1973)¹⁵³. Dwa pierwsze uruchomiły dyskusję na temat wierności faktom

¹⁵² J. Bielatowicz, *Impresjonistyczna proza*, „Wiadomości” 1962, nr 41, s. 2.

¹⁵³ Zob. J. Mackiewicz, *Literatura contra faktologia*, „Kultura” 1973, nr 7/8, s. 179–183 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 375–383) oraz *Przedmowa*, w: *idem*, *Nie trzeba głośno mówić*, Londyn 1969; B. Brodziński, *Lewa wolna a zniewolone umysły*, „Kontynenty” 1966, nr 88, s. 13–14; W. Tarnawski, *Mysli o literaturze*, w: *idem*, *Od Gombrowicza do Mackiewicza. Szkice i portrety literackie*, Londyn 1980, s. 172 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 397–402).

historycznym w powieści¹⁵⁴. Paweł Starzeński w recenzji prozy *Nie trzeba głośno mówić* Józefa Mackiewicza napisał:

Autor zastrzega się w przedmowie, że odbiega ono od formy klasycznej powieści, bo jest połączeniem elementów występujących zwyczajowo w tzw. „fiction” i w „non-fiction”. Są one jednak tak ze sobą powiązane, że nieprzestrzeganie utartych konwencji w niczym nie ujmuje tej książce cech tego, co zwykło się określać jako „wielka powieść” [...]. Niebywała jest ta mieszanina ludzka, którą tylko wojny i przewroty wysuwają na pierwszy plan, nieraz z całkiem nieznanego ukrycia. Ale cechą wspólną tych wszystkich postaci jest ich zupełna autentyczność, poruszają się swobodnie na scenie Mackiewicza, każda ma swój określony charakter, nawet i wtedy, gdy go jej zupełnie brak. Nie wiedzieć, które z nich należy zaliczyć do „fiction”, a które do „non-fiction”, zaciera się granica dzieląca rygorystycznie te dwa pojęcia. Wielka powieść¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Powieść *Nie trzeba głośno mówić* Mackiewicza wywołała spory odzew czytelnicy. Zob. np. artykuł Adama Pragiera *Mackiewicz o polityce*, zamieszczony w „Wiadomościach” 1969, nr 43, s. 2. Zdaniem Pragiera w powieściach Mackiewicza emocjonalna warstwa dominuje nad „prawdą artystyczną”. Podobny pogląd wyraził Henryk Grynberg: „Mackiewicz nie jest jednak obiektywny do końca. Człowiek jest tylko człowiekiem, nawet wybitny pisarz. W końcowych partiach książki wyraźnie bierze górę uczucie, wielkie rozgoryczenie”. Zob. *idem*, *Wielka wojna małych ludzi czyli musimy głośno mówić*, „Wiadomości” 1969, nr 52, s. 1. Na temat tej powieści dyskutował także Tadeusz Norwid (Czy „*Nie trzeba głośno mówić*”? „Wiadomości” 1969, nr 36, s. 1–2), który zwrócił uwagę na warstwę ideową w kontekście wplecenia przez autora w fabułę nieznanymi faktami historycznymi: „książkę [...] czyta się jako przykuwającą powieść, epopeję zmierzchu polskości na dawnych kresach Rzeczypospolitej, ale jednocześnie jako akt oskarżenia polityki Polski nieodległej XX wieku”. W kontekście arcydzieła recenzował książkę Paweł Starzeński. Zob. *idem*, *Arcydzieło*, „Wiadomości” 1969, nr 49, s. 2.

¹⁵⁵ P. Starzeński, *op. cit.*

Wątpliwości na temat konieczności weryfikacji faktów historycznych w powieści Mackiewicza wyraził natomiast Wit Tarnawski. Krytyk zwrócił uwagę, że żądanie od powieści historycznej wiernej prawdy jest nieporozumieniem (*vide: Trylogia i Faraon*), chodzi bowiem o prawdopodobieństwo, o taki dobór znanych i wiarygodnych faktów, by czytelnik odbierał je jako rzeczywiste¹⁵⁶. Natomiast Mackiewicz w nawiązaniu do recenzji własnych powieści oraz do utworu Odojewskiego opowiadał się za „prawdą historyczną”, uważał, że fakty mają być uzupełniane przez *Geist*, czyli stronę uczuciową, emocjonalną opisywanych zdarzeń¹⁵⁷. Zastrzegł jednocześnie, że autor powieści historycznej (*Nie trzeba głośno mówić*) „nie wypowiada żadnej tezy” i nie występuje z „polemiką polityczną”, a proza ta jest „wyłącznie i po prostu próbą opisu tego co było naprawdę”¹⁵⁸.

Z kolei Irena Hradyska (Chmielowiec) wskazywała na wzrastającą obojętność czytelników dla „fikcji” i coraz żywsze zainteresowanie „literaturą rzeczową ze szczególnym uwzględnieniem biografii, które są ciekawsze niż powieści”¹⁵⁹. Natomiast równie szeroko komentowana

¹⁵⁶ W. Tarnawski, *Rzut oka wstecz na powieść Józefa Mackiewicza (miniatura krytyczna)*, „Wiadomości” 1970, nr 44, s. 1.

¹⁵⁷ J. Mackiewicz, *Literatura contra faktologia...*, s. 179–183 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 375–383). Zob. także wcześniejsze postulaty wyrażone w: *idem*, „*Powieść pisać może tylko szlachta*”, „Wiadomości” 1955, nr 43, s. 2, a także późniejsze, gdy odpowiedział na list Barbary Szubskiej („Wiadomości” 1967, nr 32, s. 6): „Sprawdzeniem każdej literatury jest, moim zdaniem, jej szczerłość [...]. Prawdziwa literatura (nie namiastka udająca literaturę) jest dzieckiem wolności słowa, wolności działania, wolności wyboru jednostki” [...]. Zob. *idem*, *Droga Pani...*, „Wiadomości” 1967, nr 10, s. 1.

¹⁵⁸ J. Mackiewicz, *Pytania i odpowiedzi*, „Wiadomości” 1968, nr 17, s. 1.

¹⁵⁹ I. Hradyska, *Ogród zakopanych talentów*, „Wiadomości” 1966, nr 31, s. 5.

proza Brzękowskiego miała torować drogę powieści *science fiction* i zakładała „ufikcyjnienie fikcji”, czyli ufan-tastycznienie, była kierunkiem odwrotnym od propozycji rezygnacji z fikcji¹⁶⁰. Analizując bestsellery literatury światowej, odnotowywano także pojawienie się „nowego” gatunku – „powieści autentycznej (*non fiction*)”, która, wedle krytyczki Danuty Kossowskiej, „ma więcej wspólnego z laboratoryjnymi poszukiwaniami niż z literaturą”¹⁶¹.

Na ten dojmujący problem zacierania granic pomiędzy gatunkami literackimi wskazał Zygmunt Markiewicz. Powieść, zdaniem krytyka, nie jest czystym gatunkiem:

W ciągu ostatniego półwiecza jesteśmy świadkami zacierania się granic między rodzajami literackimi. Dawne podręczniki stylistyki odróżniały w odróżnieniu do prozy beletrystycznej: powieść, nowelę, opowiadanie. Ta klasyfikacja powszechnie przyjęta jeszcze w XIX w. została uzupełniona dalszymi nabytkami. Mianowicie, w miarę jak wzbogacają się środki ekspresji artystycznej przez stosowanie świetnych zdobyczy technicznych, do tradycyjnych form utworu literackiego dochodzą nowe osiągnięcia rozpowszechnione przez dziennik, film, radio [...]. Oczywiście, równoległe z urozmaiceniem sposobu wypowiedzi wzrastają możliwości nowych i starych form w nieistniejących dotychczas kombinacjach¹⁶².

¹⁶⁰ Zob. M. Czuchnowski, *Pokusa nie do odparcia*, „Kontynenty” 1965, nr 77, s. 8–9.

¹⁶¹ D. Kossowska, *Literackie plotki z drugiej syrony oceanu*. „Powieść autentyczna”, „Wiadomości” 1966, nr 32, s. 2. Uwagi te odnoszą się do recenzowanej powieści Trumana Capote’a *Z zimną krwią* (1965), docenionej Nagrodą im. Edgara Allana Poe.

¹⁶² Z. Markiewicz, *Proza beletrystyczna*, w: *Literatura polska na obczyźnie 1940–1960...*, t. 1. s. 133. Pogląd ten zdawał się podzielać Adam Czerniawski, który wskazywał na trudności w rozróżnieniach zacierających się wyznaczników formalnych

Ustalenia dotyczące owego przeplatania się starych i nowych form powieściowych zwróciły uwagę krytyków na kwestię ewolucji tego gatunku. Takie próby podejmował na przykład Wit Tarnawski. Krytyk zauważył, że na przestrzeni lat rzeczywiście obserwuje się „uwiad powieści współczesnej”. Ratunkiem przed jej „śmiercią” i jednocześnie odpowiedzią na potrzeby czasu ma być przypowieść. Ta forma gatunkowa miała okazać się najlepszym antidotum na otaczający chaos aksjologiczny, który pozwoli jednostce odnaleźć sens życia. Tarnawski był, podobnie jak wcześniej Sambor, przeciwnikiem mody na powielany w powieściach od dwudziestolecia typ monologu, jakim był strumień świadomości. Przekonywał, że tropienie ciągu myśli nie powoduje, że czytelnik lepiej pozna psychikę bohatera, a wyzwalanie się od klasycznej akcji i obrazu wpędza w „labirynty antypowieściowych szarad, na których [...] więcej błądzi się niż dociera tak do prawdy życia, jak i do prawdy sztuki”¹⁶³. Krytyk zalecał odwrotną drogę, „drogę skupienia się, a nie rozpraszania obrazu i dobywania istoty z mnogości zjawisk, sens ich i właściwy nastrój”¹⁶⁴, który następnie należy „zawrzeć

poezji i powieści. Poeta dowodził: „W ocenach krytycznych bowiem stale wyczuwamy potrzebę rozgraniczenia między poezją a prozą. Powtarza się więc kwestia, jak te różnice zdefiniować, gdyż okazuje się, że oczywisty podział wedle układu w strofy i w paragrafy zawodzi w bardzo wielu wypadkach. Ograniczenie terminu „poezja” do utworów pozbawionych elementów fabularnych, a więc elementów rozgrywających się poza jakąkolwiek skalą chronologiczną, może się okazać decyzją metodologiczną bardziej realistyczną od stosowanych dotychczas”. A. Czerniawski, *Rozmyślenia o prozie i poezji*, „Wiadomości” 1968, nr 38, s. 1.

¹⁶³ W. Tarnawski, *Dookoła zagadnień nowoczesnej powieści*, w: *idem, Od Gombrowicza do Mackiewicza...*, s. 126 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 387).

¹⁶⁴ *Ibidem*, s. 127 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 387).

w jędrnym, przenikliwym zarysie”¹⁶⁵. Potwierdzeniem tezy, że powieść zmierza w tym właśnie kierunku, są, wedle Tarnawskiego, utwory: *Sąd idzie* Andrzeja Siniawskiego, *Barabasz* oraz *Mariamne* Pära Lagerquista, które posłużyły krytykowi do wypracowania dwóch modeli nowoczesnej powieści. Model Siniawskiego (Terca) opiera się na wyborze elementów zaczerpniętych z otaczającej rzeczywistości, które jednak niosą ze sobą ukrytą wartość symboliczną, nadającą obrazom pełnię znaczenia. Autor *Ucieczki* dowodzi bowiem, że:

Rzeczywistość przestała mieć dla nas, współczesnych, wagę samą dla siebie, jak to bywało w dawnej sztuce powieściowej – stąd nuży, jeśli jest podawana w całej swej rozciągłości, obciążona momentami nieważnymi i obojętymi znaczeniowo. Inteligentnego czytelnika obchodzi dziś przede wszystkim sens życia i jego ukazania oczekuje od pisarza¹⁶⁶.

Model Lagerquista zaś wykorzystuje parabolę religijną, ale pod taką przykrywką powieściową ukryty zostaje głębszy sens ogólny. Dzięki temu przypowieść o Barabaszu staje się przypowieścią o każdym człowieku, o jego duszy. O ponadczasowości tego typu powieści ma świadczyć fakt, że ich symbolikę, zawierającą głębsze sensy, można interpretować zarówno współcześnie, jak i historycznie, jednostkowo i społecznie. Powieść taka nabiera wymiaru uniwersalnego, opiera się próbom czasu i zmiennym modom – przekonuje Tarnawski. Dlatego pisarz „poszukiwaczom nowych dróg powieściowych (które często znajduje się, wędrując starymi śladami)”¹⁶⁷ poleca lekturę takich dzieł.

¹⁶⁵ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 387).

¹⁶⁶ *Ibidem*, s. 128 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 389–390).

¹⁶⁷ *Ibidem*, s. 134 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 396).

Za symboliczną czy mitotwórczą konstrukcją świata przedstawionego optował także Tymon Terlecki¹⁶⁸. Obaj pisarze właśnie w (przy)powieści katolickiej upatrywali możliwość odrodzenia się tego gatunku¹⁶⁹. Za sprawą tych twórców co kilka lat powracają na łamy emigracyjnych pism pytania o powieść katolicką, powieść zgłębiającą sens moralny i filozoficzny¹⁷⁰.

W krąg teoretycznych rozważań nad żywotnością powieści i jej moralnym wydźwiękiem wpisuje się ponownie Gustaw Herling-Grudziński¹⁷¹, który systematycznie do tych tematów powracał. W *Nocie o „chorobie powieści”* odniósł się do diagnozy, że „powieść jest chora, może

¹⁶⁸ Zob. T. Terlecki, *Czy nowy typ powieści katolickiej?*, „Wiadomości” 1953, nr 25, s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 297–305).

¹⁶⁹ Stanowisko to, aczkolwiek z innego powodu, wszak sceptycznie wyrażał się o proponowanych uproszczeniach psychologizacji postaci („wydaje mi się, że ten rodzaj dialektyki czystość-grzech psychologicznie nieprawdziwy i wysilony”), podzielał także Miłosz (zob. *idem*, *Życie na wyspach*, Kraków 1997, s. 140), który notował: „Uświadamiam sobie teraz, co skłoniło mnie do przypuszczenia, że jeżeli w Polsce będzie powieść, będzie to powieść poruszająca się w obrębie katolicyzmu” (*ibidem*, s. 142). Źródła narodzin takiego dzieła upatrywał autor *Ziemi Ulro* w katolickim zakotwiczeniu rodaków, którzy swoimi publikowanymi w formie listów na łamach religijnych pism wyznaniem, cierpieniami, radościami, wewnętrznymi konfliktami dostarczali materiału literackiego czekającego „na nazwanie”.

¹⁷⁰ Takie pytania powracały także na łamach literatury krajowej. Ich omówienia dokonał Henryk Markiewicz w: *Polskie teorie powieści...*, s. 154–156.

¹⁷¹ O ile temat „choroby” powieści w Polsce powojennej nie był głównym motywem toczących się dyskusji, to na Zachodzie rozwijał się on w różnych konfiguracjach. Do tych europejskich głosów nawiązywał Grudziński, poddając ocenie tamtejsze nowości wydawnicze i propozycje metod krytycznych. Szczegółowo na temat metody krytycznej Herlinga pisze Z. Kudelski, *Posłowie*, w: G. Herling-Grudziński, *Wyjście z milczenia*, Warszawa 1993, s. 386–393.

nawet nieuleczalnie chora”¹⁷². Pisarz, analizując pojawiające się od czasów wojny wypowiedzi na ten temat, wskazał, że przyczyna „lamentów nad chorobą powieści” tkwi w tradycji gatunku, która narzuciła „bardzo ograniczony miernik życia [...] [to znaczy – J.P.] umiejętność imitacji, ową słynną «autentyczność przeżyć, wypadków i postaci» wywołującą u czytelnika radosne okrzyki potakiwania”¹⁷³. O artyzmie powieści nie świadczy, zdaniem Grudzińskiego, przestrzeganie gatunkowych prawideł, ale własny, oryginalny styl i kompozycja. Poprzez taką formę, w której skryty jest temat, pisarz wyraża swój stosunek do życia. Spory wpływ na dekadencję powieści miał także zanik umiejętności opowiadania, który to dar posiadają nieliczni twórcy, ale dzięki nim właśnie gatunek ten przetrwał¹⁷⁴. Odnosząc te uwagi do dzieł Pasternaka, Miłosza, Jamesa, Herling daje taką oto konkluzję:

¹⁷² G. Herling-Grudziński, *Nota o „chorobie powieści”*, „Kultura” 1960, nr 7/8, s. 187 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 353).

¹⁷³ *Ibidem*, s. 189 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 357).

¹⁷⁴ O powracającej jak bumerang diagnozie „choroby powieści” pisał także Zbigniew Grabowski. Krytyk dowodził, że co pewien czas pojawiają się próby jej reaktywacji czy raczej „modernizacji”. Wskazywał na odnowę tego gatunku u progu XX wieku (Balzac, Stendhal, Flaubert) i przedwojenny rozwój „antypowieści” (Irzykowski, Witkiewicz). Mimo tych zabiegów powieść, pisał: „albo została zdystansowana przez rzeczywistość, albo też straciła walory informatora o dziedzinach niedostępnych dla przeciętnego czytelnika”. Przyznając rację Herlingowi, przekonywał, że oczekiwania odbiorcy konkretyzują się na potrzeby „słuchania opowiadania o życiu”: „Na czym wspierać się będzie powieść w przyszłości? [...] Na głęboko zakorzenionym w człowieku instynkcie bajki, słuchania czyjegoś opowiadania o życiu [...]. W chwili, kiedy świat się atomizuje i rozpada, kiedy człowiek nie może doszukać się ładu i składu w roztrząskanym obrazie świata – powieść może przywrócić sens i spistość temu obrazowi. Sama powieść o życiu będzie nas zawsze fascynowała” – dodawał za angielskim powieściopisarzem So-

Powieść nie jest chora i nie potrzebuje ani obfitych zastrzyków odżywczych z rąk ortodoksyjnych rygorystycznych stróżów tradycji, ani głodowej diety przepisanej przez nowoczesnych «reistów». Przeżywa najwyżej naturalne zaburzenia wieku i rozwoju, a to jeszcze nie powód, by ją zaraz kłaść do łóżka i zwoływać u jej wezglowia konsylium doktorów literatury¹⁷⁵.

Wniosek ten pisarz uzupełnił zapisami w diariuszu pod datami 3 lipca 1973 i 20 maja 1985: „Powieść umarła, ale co jakiś czas cudownie zmartwychwstaje”¹⁷⁶, „Wskrzyszony piórem [Moravii] «realizm okulistyczny» odgrzeje [...] stare polemiki na temat «śmierci powieści»”¹⁷⁷. Grudziński jednak uznał te erystyki za jałowe, bowiem systematycznie objawiają się pisarze „rozsmakowani w sztuce opowiadania” – przekonywał¹⁷⁸. Jednak podstawą dobrej powieści nie może być chęć opowiadania ani sprawność rzemiosła pisarskiego – polemizował z Moravii propozycją powrotu do „szkoły spojrzenia”:

mersestem Mauganem (zob. Z. Grabowski, *Czy kryzys powieści?*, „Wiadomości” 1963, nr 4, s. 4). Zatem Grabowski nakłada na powieść funkcję porządkującą i objaśniającą. Zdaje się, że wywodzi się ten postulat z ducha pozytywistycznego, od fikcji do realizmu, od baśni po historię.

¹⁷⁵ G. Herling-Grudziński, *Nota o „chorobie powieści”*, s. 191–192 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 363).

¹⁷⁶ *Idem*, *Dziennik pisany nocą 1971–1981*, t. 1, Kraków 2011, s. 243 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 404).

¹⁷⁷ *Idem*, *Dziennik pisany nocą 1982–1992*, t. 2, s. 297 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 405).

¹⁷⁸ *Ibidem*. Pisarz nawiązuje tutaj do powieści Moravii *Człowiek jako koniec* z 1963 roku i artykułu *Życ wzrokiem nie myśląc*, w których autor *Pogardy* przedstawił program literacki reaktywujący francuską „szkołę spojrzenia”.

Nie wyobrażam sobie – notował w *Dzienniku* – dobrej prozy powieściowej [...] bez większego czy mniejszego poczucia zagadkowości i wieloznaczności istnienia, bez daru widzenia nie równoznacznego wcale z umiejętnością patrzenia. Niebezpieczeństwem jest grubo ciosana jednoznaczność, lęk przed nieznanym i na pozór nieprzenikalnym. Kto patrzy i nie myśli, komu „szkoła spojrzenia” ma zastąpić imaginację i intuicję, ten sztuce narracyjnej odbiera najgłębszą rację bytu¹⁷⁹.

Herling-Grudziński był niewątpliwie rzecznikiem powieści wykraczającej poza sprawne opowiadanie. Od sztuki prozatorskiej oczekiwał głębi refleksji i wielowymiarowości. Jego zdaniem powieść musi odpowiadać całej złożoności nie tylko egzystencjalnych, ale i duchowych doświadczeń człowieka, powinna być otwarta na płaszczyznę metafizyczną i tajemnicę, nie może być tylko zwierciadłem, lecz także owocem swobodnej pracy wyobraźni. W tym sensie powieść musi być zespolona z całym uniwersum ludzkich przeżyć, doświadczeń, pragnień i ograniczeń.

Jak nietrudno dostrzec, polska emigracyjna krytyka powojenna, wartościując wysoko pojedyncze powieści, raczej negatywnie oceniała „kierunki rozwojowe” tego gatunku. Refleksja nad powieścią rozciągała się pomiędzy misyjnością, zaangażowaniem społecznym poprzez wymiar etyczny po rozważania na temat jej uniwersalizmu i miejsca/obecności w literaturze światowej. Zatem zakres ważności postulowanej tezy o „śmierci” powieści jest różnorodny.

¹⁷⁹ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1982–1992*, s. 297 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 406).

Emigracja niepodległościowa 1945 roku sprzyjała wolności. Poprzedzona więzieniem, zesłaniem, tułaczką i wyrzeczeniami: wykorzeniem z języka czy wyobcowaniem, rodziła także wiele twórczych możliwości. Dzięki dystansowi fizycznemu (przestrzennemu) od ojczyzny i zakorzenieniu w odmiennej kulturze tworzyła rezerwuar możliwości otwarcia na nowe dzieła epickie. Pojawiły się inne sytuacje, tematy, nowe narzędzia, które sprzyjały powstaniu arcydzieła. To wartość, która mogła być przez polskich pisarzy emigracyjnych wykorzystana, ale nie została. Okazało się bowiem, że emigracja paraliżuje, odpycha od eksperymentu, każe okopać się w dobrze znanych, „utartych” literackich opisach.

Powieść na emigracji, mimo braku zakazów i cenzury, nie uwolniła się od zadań polityczno-społecznych. Tuż-powojenny okres zaznacza się wyraźnie sporem rozciągniętym na płaszczyźnie ideologia–dzieło. Dążenie do stworzenia oczekiwanego ideału powieści, która uwzględniałaby preferowane wartości i koncepcje człowieka, często przysłańało wymogi literackie. Nie bez znaczenia było odwoływanie się do wzorców literatury romantyzmu i pozytywizmu. Znaczy to, że powieść polska na emigracji nie znalazła odpowiedniej jednej formuły, która oddawałaby główne obszary ówczesnych problemów, konfliktów, ujawniała ich zależności i powiązania. Jednostkowe doświadczenie, nawet najbardziej tragiczne, okazało się niewystarczające, by wypowiedzieć „prawdę”. Z czasem także światowy kryzys tego gatunku wymuszał poszukiwanie nowych rozwiązań formalnych i prób redefiniowania tego pojęcia na rzecz wszystkich systemów narracyjnych wskazujących na sposób poznawania rzeczywistości¹⁸⁰. Zwolennicy pozostawania w obszarze utrwalonych i sprawdzonych

¹⁸⁰ Zob. K. Bartoszyński, *Kryzys czy trwanie powieści...*, s. 24.

wzorów czerpanych z tradycji zderzali się z nowatorami opcji awangardowej kierujących uwagę w stronę tradycji zachodnioeuropejskiej. W jeszcze innej przestrzeni plasują się twórcy emigracji powojennej, którzy wychodzili naprzeciw propozycjom formułowanym przez zachodnich pisarzy.

Wreszcie pojawiły się głosy pisarzy, nawiązujące do prognoz Gustawa Herlinga-Grudzińskiego dotyczących konieczności fabularyzacji otaczającej rzeczywistości, rezygnacji ze sztywnych genologicznych terminów i przyjęcia w ich miejsce konwencji umożliwiających odejście od subiektywnego wartościowania na rzecz pewnego zespołu cech charakterystycznych dla danego utworu¹⁸¹. Zjawisko to skomentował Barthes, pisząc, że współczesne arcydzieło jest niemożliwe, bowiem tworzenie arcydzieła ściśle jest powiązane z uleganiem martwym, nieprzystającym do epoki konwencjom¹⁸². Powieść powinna stać się „czymś innym”.

W taką przestrzeń dyskusji wkracza dziś popkultura z atrakcyjnością prostych tematów i nieskomplikowaną formą narracji. Pojawiają się zatem w dalszym ciągu rozbieżności oczekiwań między odbiorcami a ich realizacjami. Powoduje to, że dotychczasowe narzędzia i chwytysą nieprzydatne. Trafnie oddał ten krajobraz pojmowania powieści Nigel Watts: „Aby napisać udaną powieść, trzeba zastosować trzy reguły. Niestety, nikt owych trzech reguł

¹⁸¹ Edward Balcerzan proponuje termin „orientacja” (*idem*, *Przygoda druga: żywioły prozy w PRL*, w: *Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczególne)*, Warszawa 1990, s. 20–31), zaś Marian Kisiel interpretuje tę propozycję badacza w kategorii konwencji (*idem*, *O próbach typologii...*, s. 36).

¹⁸² R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* (éd. Seuil, 1953); cyt. za: *idem*: *Stopień zero pisania*, Warszawa 2009, s. 123–124.

nie zna”¹⁸³. Z tego starcia zostają zatem powieści, które są dopiero podglebkiem, fundamentem pod wielkie epickie dzieła. Rzec by można, iż to łaknienie polskiego powieściowego arcydzieła nabiera ponadczasowego i ponadpoleniowego znaczenia. Jest istotnym spoiwem literatury emigracyjnej i krajowej XX wieku.

¹⁸³ N. Watts, *Jak napisać powieść?*, przekład i posłowie E. Kraskowska, Kraków 1998, s. 7.

TEKSTY ŹRÓDŁOWE
ANTOLOGIA



Wykaz tekstów źródłowych

Spór o powieściowe arcydzieło

- Wacław Alfred Zbyszewski, *Dlaczego nasza emigracja nie wydaje wielkiej literatury?*, „Wiadomości” 1951, nr 27, s. 2.
- Juliusz Sakowski, *Uroki subiektywizmu*, „Wiadomości” 1951, nr 29, s. 4.
- Jan Bielatowicz, *Nieśmiertelna literatura*, „Wiadomości” 1951, nr 31, s. 4.
- Witold Gombrowicz, *Bronię Polaków przed Polską*, „Wiadomości” 1952, nr 4, s. 6.
- Czesław Bednarczyk, *Laurki i literatura*, „Wiadomości” 1952, nr 4, s. 6.
- Tymon Terlecki, *Literatura na emigracji*, „Wiadomości” 1951, nr 47, s. 1.
- Jan Winczakiewicz, *Terlecki i Berman*, „Wiadomości” 1952, nr 2, s. 4.
- Janusz Kowalewski, *Literatura na emigracji*, „Wiadomości” 1952, nr 8, s. 4.
- Jan Lechoń, *Literatura polska i literatura w Polsce*, „Wiadomości” 1952, nr 36/37, s. 1.
- Marian Pankowski, *Czy „obolały emigrant” może być pisarzem-artystą?*, „Wiadomości” 1952, nr 51/52, s. 10.
- Jan Lechoń, [Odpowiedź na artykuł M. Pankowskiego *Czy „obolały emigrant” może być pisarzem-artystą?*], w: *idem, Dziennik*, t. 2, Warszawa 1992, s. 616–617.

- Michał Sambor, *Literatura na emigracji*, „Kultura” 1953, nr 6, s. 13–18.
- Tymon Terlecki, *Głos diabelskiego adwokata (w sprawie literatury na emigracji)* (maszynopis 1953, pierwodruk: „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2001, z. 4, s. 119–124).
- Gustaw Radwański, Andrzej Busza, *Dialog o języku*, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” 1960, nr 14, s. 11–12.
- Jan Darowski, *Nieobecność i Kara*, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” 1961, nr 25, s. 10–15.
- Adam Czerniawski, *Polemiki*, „Kontynenty” 1961, nr 27/28, s. 27–29.
- Jan Darowski, *Nieobecność i Kara – Stet*, „Kontynenty” 1961, nr 29, s. 12–13.
- Adam Czerniawski, *Parę słów w odpowiedzi Sulikowi i Darowskiemu*, „Kontynenty” 1961, nr 32, s. 16–17.

Kres powieści czy jej nowe odsłony?

- Gustaw Herling-Grudziński, *Bezdroża powieści*, „Wiadomości” 1947, nr 50, s. 1.
- Janusz Jasińczyk, *Głos pisarza*, „Kultura” 1951, nr 4, s. 48–53.
- Witold Gombrowicz, *Przedmowa do: idem, Trans-Atlantyk*, „Kultura” 1951, nr 5, s. 20–26.
- Józef Wittlin, *Apologia Gombrowicza*, „Kultura” 1951, nr 7–8, s. 52–60.
- Tymon Terlecki, *Czy nowy typ powieści katolickiej?*, „Wiadomości” 1953, nr 25, s. 3.
- Witold Gombrowicz, [inc.] *Proza powieściowa...*, w: *idem, Dziennik 1953–1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013, s. 254–258; pierwodruk: *idem, Dziennik 1953–1956*, Instytut Literacki, Paryż 1957.
- Czesław Miłosz, *W Polsce 1950 roku*, „Kultura” 1956, nr 1, s. 137–141.

- Paweł Hostowiec, *Notatnik nieśpiesznego przechodnia*, „Kultura” 1959, nr 1/2, s. 11–17.
- Józef Wittlin, *Młoda proza emigracyjna*, „Wiadomości” 1959, nr 34, s. 1.
- Czesław Miłosz, *Diariusz paryski*, „Kultura” 1960, nr 3, s. 24–27.
- Gustaw Herling-Grudziński, *Nota o „chorobie powieści”*, „Kultura” 1960, nr 7/8, s. 187–192.
- Józef Wittlin, *Pochwała kobiety piszącej*, „Wiadomości” 1961, nr 25, s. 2.
- Zbigniew Grabowski, *Kontrasty*, „Kontynenty” 1962, nr 40/41, s. 13–14.
- Józef Mackiewicz, *Literatura contra faktologia*, „Kultura” 1973, nr 7/8, s. 179–183; przedruk: *idem*, *Wielkie tabu i drobne fałszerstwa* (Dzieła, t. 24), wybór M. Bąkowski, przypisy N. Karsov, „Kontra”, Londyn 2015, s. 330–335. Przedruk za zgodą Niny Karsov.
- Wit Tarnawski, *Dokoła zagadnień nowoczesnej powieści*, w: *idem*, *Od Gombrowicza do Mackiewicza. Szkice i portery literackie*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1980, s. 125–134.
- Wit Tarnawski, *Myśli o literaturze*, w: *idem*, *Od Gombrowicza do Mackiewicza. Szkice i portery literackie*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1980 s. 168–172.
- Gustaw Herling-Grudziński, [inc.] *Powieść umarła...*, w: *idem*, *Dziennik pisany nocą 1971–1981*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011, s. 243–244; pierwodruk: *idem*, *Dziennik pisany nocą 1973–1979*, Instytut Literacki, Paryż 1980.
- Gustaw Herling-Grudziński, [inc.] *Nowa powieść...*, w: *idem*, *Dziennik pisany nocą 1982–1992*, t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012, s. 297–298; pierwodruk: *idem*, *Dziennik pisany nocą 1980–1983*, Instytut Literacki, Paryż 1984.

Nota edytorska

Antologia prezentuje krytycznoliterackie spory o powieść, które toczyły się przede wszystkim w polskiej prasie emigracyjnej w latach 1945–1989. Za podstawę przedruków przyjęto pierwodruki prasowe oraz zapisy diariuszowe. W przypadku dzienników Witolda Gombrowicza oraz Gustawa Herlinga-Grudzińskiego z powodu utrudnionego dostępu do pierwodruków korzystano z nowszych wydań krajowych. Zamieszczono jedynie artykuły i rozprawy bezpośrednio wpisujące się w dyskusję o powieści. Zachowując zasadę dochowania wierności oryginałom, ograniczono zakres ingerencji edytorskiej do zmian koniecznych, które służyć mają czytelniejszemu odbiorowi przekazywanych treści. Jednocześnie, ze względu na specyfikę pism emigracyjnych, wynikającą m.in. z osiedlenia się w różnych częściach świata ich autorów, a co się tym wiąże – czasem docierania do redakcji artykułów, nie została zachowana ścisła chronologia. Układ kompozycyjny materiału źródłowego podporządkowano tematowi dyskusji, które nieraz toczyły się kilka lat. Dokonane w części źródłowej modyfikacje wprowadzono według przyjętych w całej edycji zasad, zgodnych z wymogami współczesnej sztuki edytorskiej:

– tytuły utworów opatrzone pismem pochyłym, tytuły czasopism i wydawnictw pismem prostym, w cudzysłowie,

- ujednolicono użycie półpauzy jako jedyne go znaku pełniącego funkcję myślnika,
- ujednolicono notację śródtytułów,
- ujednolicono cytację, dłuższe cytaty wydzielono z tekstu głównego i zapisano mniejszą czcionką, zlikwidowano cytacje pismem pochyłym,
- zamieniono cudzysłowy maszynowe na cudzysłowy typograficzne,
- opuszczone fragmenty zostały opisane w przypisach i oznaczone nawiasem kwadratowym,
- wyróżnienia typograficzne (pogrubienia, rozstrzele-
nia) pozostawiono w takiej w wersji, w jakiej są w tekście
źródłowym,
- każdy odautorski przypis został opatrzony nawia-
sem kwadratowym z informacją o autorze zawierającą
inicjały jego imienia i nazwiska: [przyp. – X.Y.]. W arty-
kułach Tymona Terleckiego w stosunku do pierwodruków
wprowadzone zostały przypisy uzupełniające dokonane
przez Ninę Taylor-Terlecką. Na prośbę Niny Karsov nie
wprowadzono żadnych zmian do artykułu Józefa Mac-
kiewicza.

– nazwa pisma „Kultura” odnosi się do periodyku wy-
dawanego w Paryżu przez Jerzego Giedroycia.

Każde pojawiające się w tekstach źródłowych po raz pierwszy nazwisko opatrzono przypisem zawierającym biogram tej osoby. W odsyłaczach umieszczano także podstawowe informacje o utworach literackich, tekstach filozoficznych, twórcach kultury i ich dziełach, wskazanych przez autorów w tekstach źródłowych. Objąsniiono wszystkie wyrażenia obcojęzyczne oraz środowiskowe. Zwroty obcojęzyczne zapisano pismem pochyłym. Wpro-
wadzono objaśnienia dotyczące polskich tłumaczeń ty-
tułów powieści, np. w tłumaczeniu odautorskim tytuł
powieści Alberta Camusa brzmi *Zaraza*, wyjaśniono

zatem w przypisie, że chodzi o *Dżumę*. Nie udało się zlokalizować wszystkich cytatów obecnych w przytaczanych artykułach (uwaga dotyczy zwłaszcza cytowanych wypowiedzi polityków). Teksty poddano modernizacji pisowni i interpunkcji, którą dostosowano do zasad współczesnych. Ważniejsze zmiany, jakie wprowadzono w zakresie pisowni i interpunkcji:

- głoskę *j* zamieniono na *i* w odmianie wyrazów, np. *idej* – *idei*,

- przyjęto pisownię łączną lub rozłączną wyrażeń przyimkowych, połączeń partykuł i końcowych części wyrazów zgodnie z obowiązującymi współczesnymi zasadami, np.: *przedewszystkiem* – *przede wszystkim*, *któreby* – *które by*,

- pozostawiono wychodzącą z użycia pisownię rozłączną *nie* z imiesłowami przymiotnikowymi, tak by zachować intencję autora, np. *nie mający*, *nie znający*, *nie widzący*,

- zastąpiono końcówki *-em*, *-emi* końcówkami *-ym* (*-im*), *-ymi* (*-imi*), np. *logicznemi* – *logicznymi*, *którymi* – *którymi*,

- pozostawiono pisownię dużą literą wyrazu *Kraj*, co pozwoliło zachować intencję autora,

- zachowano pisownię tytułów powieści (np. *Doktor Żiwago*), pisownię niektórych utworów zaś uwspółcześniono (np. tytuły dzieł Joachima Lelewela, powieść *Trans-Atlantyk*),

- poprawiono i ujednolicono pisownię przymiotników pochodzących od nazwisk: *mickiewiczowskie* na *Mickiewicza*, *norwidowskie* na *Norwidowskie*,

- poprawiono pisownię: *marxista* na *marksista*, *ghetto* na *getto*, *essaystika* na *eseistyka*, *Goyi* na *Goi*, *po krótcie* na *pokrótce*, *codzień* na *co dzień*, *sandomierskim* na *Sandomierskiem*,

- pozostawiono bez zmian zapis liczebników,
- tam, gdzie wystąpiły obok siebie przecinek i myślnik, pozostawiono tylko jeden z tych znaków,
- zmieniono pisownię skrótów: *n.p.* na *np.*, *p.t.* na *pt.*, *i.t.d.* na *itd.*, *t.z.w.* na *tzw.*

Wprowadzono także korektę błędów drukarskich, literówek.

SPÓR
O POWIEŚCIOWE ARCYDZIEŁO

W.[acław] A.[lfred] Zbyszewski¹
**Dlaczego nasza emigracja nie wydaje
wielkiej literatury?**

Zarzut ten słyszymy stale. Wszyscy pojękują, że nasi pisarze nie płodzą rzeczy, które by choć trochę dorównywały dziełom emigracji polistopadowej. Zarzut ten jest tylko częściowo słuszny. Emigracja r. 1831 wydała tylko wielką poezję. Proza jej była raczej słaba: Matuszewski² nie był wcale gorszy od Mochnackiego³, Kukiel⁴ jest lepszy od

¹ Wacław Alfred Zbyszewski (1903–1985) – dziennikarz i publicysta. Przed 1939 rokiem pracował w Ministerstwie Spraw Zagranicznych, był konsulem w Paryżu, Nowym Jorku i Tokio. Po wybuchu II wojny światowej rozpoczął pracę w polskiej sekcji radia BBC. Po wojnie pozostał na emigracji w Wielkiej Brytanii, współpracował z monachijskim oddziałem rozgłośni Głos Ameryki, „Dziennikiem Polskim i Dziennikiem Żołnierza” oraz „Kulturą”.

² Ignacy Matuszewski (1891–1946) – polityk, dyplomata, emigrant. Zbyszewski poświęcił działalności Matuszewskiego kilka artykułów, na przykład: W.A. Zbyszewski, *Ignacy Matuszewski*, „Wiadomości” 1946, nr 28, s. 1, oraz *Śp. Ignacy Matuszewski*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1946, nr 28, s. 1.

³ Maurycy Mochnacki (1803–1834) – działacz i publicysta polityczny, emigrant, badacz polskiego romantyzmu.

⁴ Marian Kukiel, właśc. Marian Krajewski-Kukiel (1885–1973) – wojskowy, polityk, działacz społeczny, autor pism politycznych i historycznych, m.in.: *Dzieje oręża polskiego w epoce napoleońskiej* (1912), *Wojny napoleońskie* (1927), *Zarys historii wojskowości w Polsce* (1929). Na emigracji w Anglii (Londyn).

Lelewela⁵, Worcell⁶, Mierosławski⁷ itd. byli tylko miernymi publicystami o ileż niższego kalibru od Stanisława Mackiewicza⁸. W powieści ówczesnej króluje Rzewuski⁹, w teatrze Fredro¹⁰; obaj przebywali w kraju. „Trybuna Ludów” była pismem nudnym i słabym¹¹. Nasza obecna literatura emigracyjna jest przeciętna, ale czy zdaje egzamin o tyle gorzej od polskiej polityki emigracyjnej? Chyba nie.

Pomińmy poezję, która jest sprawą bardzo szczególną: istnieją zresztą epoki poetyckie, a nasza do nich nie należy,

-
- ⁵ Joachim Lelewel (1786–1861) – historyk, działacz polityczny, uczestnik powstania listopadowego, autor pism, m.in.: *Rzut oka na dawność litewskich narodów i związki ich z Herulami* (1808), *Uwagi nad Mateuszem herbu Cholewa polskim XII wieku dziejopisem, a w szczególności nad pierwszą dziejów jego księgą* (1811), *Cześć bałwochwalcza Sławian i Polski* (1857).
 - ⁶ Stanisław Gabriel Worcell (1799–1857) – polski działacz polityczny, publicysta, emigrant, autor *O własności* (1854) oraz *Pism społecznych i politycznych* (1980).
 - ⁷ Ludwik Mierosławski (1814–1878) – wojskowy, uczestnik powstania listopadowego i wielkopolskiego, działacz polityczny, emigrant, pisarz, poeta, autor opracowania *Powstanie narodu polskiego w roku 1830 i 1831: od epoki na której opowiadanie swoje zakończył Maurycy Mochnacki* (1845).
 - ⁸ Stanisław Mackiewicz, pseud. Cat (1896–1966) – działacz i publicysta polityczny, w 1956 roku powrócił z emigracji do kraju, autor książek, m.in.: *Książka moich rozczarowań* (1939), *Klucz do Piłsudskiego* (1943), *Dostojewski* (1947), *Stanisław August* (1953), *Londyniszczanie* (1957).
 - ⁹ Henryk Rzewuski, pseud. Jarosz Bejła (1791–1866) – prozaik i publicysta, autor m.in. powieści historycznych (6 tomów, 1855–1857) oraz utworów: *Zamek krakowski* (1847–1848), *Adam Śmigieński* (1851), *Próbki historyczne* (1868).
 - ¹⁰ Aleksander Fredro (1793–1876) – poeta, autor komedii, m.in.: *Damy i huzary* (wyst. 1825), *Pan Jowialski* (wyst. 1832), *Śluby panińskie, czyli Magnetyzm serca* (wyst. 1833).
 - ¹¹ Chodzi o „La Tribune des Peuples”, międzynarodowy dziennik polityczny, głoszący idee Wiosny Ludów, wydawany w języku francuskim w Paryżu w roku 1849.

tak jak – z innych powodów – i wiek XVIII, pod wieloma względami czołowy w dziejach kultury, wielkiej poezji nie wydał. Nie wierzę, by Valéry¹² czy Eliot¹³ uzyskali na parnacie trwale miejsca obok Verlaine'a¹⁴ i Shelleya¹⁵. Stosunek Eliot–Byron¹⁶ nie jest wcale lepszy niż Łobodowski¹⁷–Słowacki¹⁸.

Ale proza? Są przede wszystkim oczywiste przeszkody materialne. Dobre książki nie mogą powstawać tam, gdzie nie ma dużego rynku i ożywionej działalności wydawniczej. Jak nie można zasiać zboża, w którym by nie było kłokolu, tak nie mogą powstawać arcydzieła bez drukowania równocześnie rzeczy drugorzędnych, a nawet marnych. Ciano¹⁹ zanotował uwagę Mussoliniego²⁰, że kiedy Dante²¹

¹² Paul Valéry (1871–1945) – francuski poeta, eseista i prozaik.

¹³ Thomas Stearns Eliot (1888–1965) – amerykański i brytyjski poeta modernizmu, dramaturg i eseista, laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury (1948).

¹⁴ Paul Verlaine (1844–1896) – poeta francuski, impresjonista, przedstawiciel tzw. poetów wyklętych.

¹⁵ Percy Bysshe Shelley (1792–1822) – angielski poeta okresu romantyzmu, dramaturg.

¹⁶ George Byron (1788–1824) – jeden z największych angielskich poetów i dramaturgów. Przyjaźnił się z Percym Shelleyem, razem przebywali w Genewie i odbywali podróż po Grecji.

¹⁷ Józef Łobodowski, pseud. Krawczenko, Maiński, Marienholz, Pszonka, Stefan Kuryłło, Szperacz (1909–1988) – poeta, prozaik, tłumacz. Na emigracji w Hiszpanii (Madryt).

¹⁸ Juliusz Słowacki (1809–1849) – poeta romantyzmu, dramaturg, jeden z wieszczów narodowych; twórca filozofii genezyjskiej.

¹⁹ Gian Galeazzo Ciano (1903–1944) – włoski dyplomata i polityk, od 1936 do 1943 roku minister spraw zagranicznych w rządzie swojego teścia Benita Mussoliniego.

²⁰ Benito Mussolini (1883–1945) – włoski polityk, założyciel partii faszystowskiej we Włoszech, premier Włoch i dyktator Włoskiej Republiki Socjalnej.

²¹ Dante Alighieri (1265–1321) – włoski poeta i filozof, autor *Bożkiej komedii*, uważanej za arcydzieło literatury światowej.

napisał *Boską komedię*, większość Włochów nie umiała czytać i pisać; dzisiaj, ciągnął, nie mamy analfabetów, a gdzie, wołał, jest Dante? Dyktator wyciągnął stąd wniosek (owego dnia skarży się na dolegliwości wątrobiane), że przymus szkoły powszechnej jest zgubny i szkodliwy. Na to można odpowiedzieć, że za czasów Dantego wychodziło pewno nędznych dzieł niemało; tylko ponieważ były słabsze, więc zaginęła o nich pamięć.

Nikt z nas nie może dzisiaj liczyć, że znajdzie wydawcę, tym mniej, że napisanie książki da mu środki do życia. Zniechęca to, rzecz jasna, do pisania. Nie tylko ubóstwo jest powodem tego smutnego stanu. Powieści np. zawsze miały odbiorców głównie wśród kobiet. Nowoczesna ewolucja, która wszędzie kasuje służbę domową, uderza silnie w zbyt książki. W tym samym kierunku działa prześladowanie trutniów, spivów²², próżniactwa, tępienie leniwych i bałaganiarskich urzędników i pracowników. Wytężona praca zabija chęć czytania. Klasyczny biurokrata XIX w., wierząc w *laissez faire*²³, trawił swe urządowanie na lekturze. Dzisiaj ledwo stać go na przejrzanie gazety.

Ale bieda nie tłumaczy wszystkiego. W „Kulturze” i „Wiadomościach”²⁴ (bez których nie byłoby w ogóle śladu piśmiennictwa na obczyźnie) ukazują się wcale do-

²² *Spiv* – wyrażenie slangowe używane w Wielkiej Brytanii określające rodzaj drobnego przestępcy, który handluje nielegalnymi towarami. Słowo zrobiło „karierę” podczas II wojny światowej oraz w okresie tużpowojennym, kiedy wiele towarów było trudno dostępnych.

²³ *Laissez faire* (fr.) (leseferyzm) – „pozвольcie czynić” – pogląd filozoficzny propagujący wolność jednostki w wymiarze społecznym i ekonomicznym.

²⁴ Chodzi o dwa najważniejsze pisma społeczno-kulturalne wydawane na emigracji po II wojnie światowej: „Kulturę”, ukazującą się najpierw w Rzymie, a później w Paryżu (1947–2000), redagowaną przez Jerzego Giedroycia, oraz „Wiadomości”, wychodzące w Londynie w latach 1946–1981, redagowane kolejno

bre artykuły, rozprawy, felietony, wspomnienia, nowele. Natomiast częste „fragmenty większej całości” są z reguły słabe i przyznają, że nie żałują, iż dalsze ciągi nie zjawiają się w druku (o ile w ogóle są napisane). Osobiście wyznają zasadę nowojorskiego „Time’a”: *names make news*²⁵. Każda teza ilustrowana nazwiskami od razu staje się interesująca. Teoria sztuki jest nudna, omawianie obrazów Rembrandta²⁶, Watteau²⁷, Goi²⁸ i Piera della Francesca²⁹ może podniecić i zainteresować nawet laików. Kazanie jest piłą, plotki są zajmujące. Niestety, redakcja „Wiadomości” nie podziela tych poglądów. Dlatego z żalem muszę zrezygnować z zilustrowania mej tezy.

Dobra książka musi mieć zbyt. Musi mieć publiczność – i to publiczność wybredną i z wyrobionym smakiem. Taka publiczność a zawodowi krytycy czy literaci to są dwie różne rzeczy. Jak w sporcie, tak i w czytelnictwie amatorzy mają pierwszeństwo przed fachowcami. Ci „laicy” muszą mieć oczywiście duże odczytanie i żywe wyczuwanie, ale bezinteresowne, eklektyczne, podczas gdy krytycy zawsze w końcu stają się niewolnikami pewnych konwensansów, przesądów czy koterii. Niestety takich „laików” mamy bardzo mało. I znowuż wymieniałbym kilka nazwisk, ale boję się czerwonego atramentu redaktorskiego.

Większe dzieło wymaga wreszcie tworzywa. Tym tworzywem może być tylko obserwacja życia, ale wbrew

przez Mieczysława Grydzewskiego, Michał Chmielowca i Stefanę Kossowską.

²⁵ *Names make news* (ang.) – nazwiska tworzą wiadomości.

²⁶ Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606–1669) – holenderski malarz, jeden z największych światowych artystów.

²⁷ Jean Antoine Watteau (1684–1721) – malarz, przedstawiciel francuskiego rokoka.

²⁸ Francisco José de Goya y Lucientes (1746–1828) – hiszpański malarz okresu romantyzmu.

²⁹ Piero della Francesca (1415–1492) – włoski malarz.

pozorom nie mogą to być wypadki niezwykle, muszą to być stosunki możliwie niezmiennie: fabułę można z pojedynczego epizodu sobie ułożyć, ale tło, ale atmosferę, ale ogólny nastrój, ale styl można sobie stworzyć tylko przez podpatrywanie zjawisk przez czas długi, a więc te elementy muszą być dość trwałe, statyczne, bo inaczej mamy tylko kakofonię: bogactwo składników psuje harmonię utworu; powieść nie może być filmem, ma być raczej obrazem. Romans bulwarowy może obfitować w nieprawdopodobieństwa, w gwałtowne przeskoki z jednego środowiska w inne; Dołęga-Mostowicz³⁰ mógł przerzucać Dyzmę od nożowców z Woli do Hotelu Europejskiego i z powrotem, ale Reymont³¹, Prus³², Sienkiewicz³³, Orzeszkowa³⁴ utrzymywali ten sam koloryt od pierwszej do ostatniej kartki. Któż zdoła oddać prawdziwie życie bohatera, pędzącego leniwe życie ziemiańskie w sandomierskim, walczącego bratersko we Wrześniu, potem tułacza na Węgrzech, „zupaka” w Szkocji, bohatera spod Monte

³⁰ Tadeusz Dołęga-Mostowicz (1898–1939) – prozaik, scenarzysta. Autor *Kariery Nikodema Dyzmy* (1932). Pisarz cieszący się popularnością w dwudziestoleciu międzywojennym.

³¹ Władysław Stanisław Reymont (1867–1925) – pisarz, jeden z głównych przedstawicieli realizmu w prozie Młodej Polski. Laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury za epopeję *Chłopi* w roku 1924.

³² Bolesław Prus, właśc. Aleksander Głowacki (1847–1912) – pisarz, autor powieści i nowel, publicysta okresu pozytywizmu, współtwórca polskiego realizmu.

³³ Henryk Sienkiewicz, pseud. Litwos, Musagetes, Juliusz Polkowski, K. Dobrzyński (1846–1916) – powieściopisarz, nowelista, publicysta, laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury za rok 1905.

³⁴ Eliza Orzeszkowa, pseud. E.O., Li...ka, Gabriela Litwinka (1841–1910) – jedna z najwybitniejszych pisarek polskich epoki pozytywizmu.

Cassino, black-markeciarza³⁵ w dziesięciu stolicach, wreszcie pomywacza u Lyonsa³⁶? A gdy jeszcze na dobrą miarę doda mu sporą porcję łagrów czy kacetów, czy podziemia, czy obrony getta? Stworzy szmirę. Każdego z tych elementów starczy tylko na nowelę, nie powieść. O obozach niemieckich kilka wybranych nowel napisał Tadeusz Nowakowski³⁷, nie wierzę, by mógł z tych wspomnień zrobić aż powieść. Wstrząsający był *Zbydniów* Łempickiego³⁸, najlepsza rzecz, jaką czytałem o podziemiu – ale znowuż nie widzę całej powieści z tego tematu. Józef Mackiewicz³⁹

³⁵ Określenie kogoś, kto nielegalnie handluje (handlarz na czarnym rynku).

³⁶ Chodzi o brytyjską sieć restauracji.

³⁷ Tadeusz Nowakowski, pseud. Taddy, Tadeusz Olsztyński (1917–1996) – pisarz. Na emigracji w Londynie i Monachium. W 1990 roku powrócił do rodzinnej Bydgoszczy. Chodzi m.in. o opowiadania: *Głos z becзки*, „Wiadomości” 1947, nr 1, s. 2; *Opowiadanie dla Daphne*, „Wiadomości” 1948, nr 10, s. 3; *Dwa dni*, „Wiadomości” 1949, nr 9, s. 1; *Księgi szczepów Dipsów. Epizod pierwszy, w którym mówi się o czekaniu*, „Wiadomości” 1949, nr 25, s. 1–2; *Księga Dipsów. Epizod drugi, w którym delegacja jedzie do majora*, „Wiadomości” 1949, nr 26, s. 3; *Oberammergau*, „Wiadomości” 1950, nr 4, s. 1–2; *Voice of America*, „Wiadomości” 1950, nr 17, s. 1; *Hard Core*, „Wiadomości” 1951, nr 11/12, s. 1–2. Na emigracji w okresie, o którym pisze Zbyszewski, Nowakowski wydał zbiory opowiadań *Szopa za jaśminami* (1948) i *Panna z drugiego piętra* (1951).

³⁸ Chodzi o Aleksandra Łempickiego, pseud. Łukomski (1922–2007), który opisał w formie wspomnienia *Zbydniów* mord w dworze Horodyńskich, „Wiadomości” 1947, nr 39, s. 1.

³⁹ Józef Mackiewicz (1902–1985) – pisarz i publicysta. Świadek zbrodni katyńskiej. Za zgodą władz podziemnego państwa polskiego był obserwatorem przy ekshumacji zwłok zamordowanych żołnierzy. Napisał m.in.: *Bunt rojstów* (1938), *Zbrodnia katyńska w świetle dokumentów* (1948), *Sprawa mordu katyńskiego* (1949, tłumaczona na wiele języków), *Karierowicz* (1955), *Droga donikąd* (1955), *Kontra* (1957), *Zwycięstwo prowokacji* (1962), *Sprawa pułkownika Miasojedowa* (1962), *Lewa wolna*

dał kilka prawdziwych arcydzieł z życia kresów pod bolszewikami – pozostając sceptyczny co do powieści, którą miał o tym okresie napisać. Niektóre urywki o łagrach Herlinga-Grudzińskiego⁴⁰ były znakomite – znowuż przypuszczam, że oddzielnie są lepsze niż w całości.

Wrażliwość ludzka jest najsilniejsza w młodości: stąd wielkie dzieła nie są nigdy prawie współczesne: obracają się w świecie i w epoce, gdy autor był dzieckiem lub młodzieniaszkiem – powiedzmy nie doszedł trzydziestki. Balzac, Stendhal⁴¹ opiewali głównie świat restauracji, nie Ludwika Filipa⁴², kiedy obaj pisali swe najlepsze utwory. Flaubert⁴³ znowuż opisuje erę monarchii lipcowej. Tołstoj⁴⁴ dał mistrzowski obraz epoki, którą znał tylko z opowiadań ojca i stryjów. U nas archaizują i Prus, i Reymont;

(1965), *Nie trzeba głośno mówić* (1969), *W cieniu krzyża* (1972). Na emigracji w Londynie i Monachium.

⁴⁰ Chodzi o fragmenty powieści *Inny świat* (1951). Gustaw Herling-Grudziński (1919–2000) – pisarz, eseista, krytyk literacki, żołnierz, więzień Gułagu. Autor utworów: *Żywi i umarli* (1945), *Skrzydła ołtarza* (1960), *Drugie Przyjście oraz inne opowiadania i szkice* (1963), *Dziennik pisany nocą*, t. 1–3 (1973–1984) i innych. Na emigracji we Francji, Wielkiej Brytanii, Niemczech i Włoszech.

⁴¹ Dwaj pisarze francuscy, przedstawiciele realizmu powieściowego: Honoré de Balzac (1799–1850) – zaliczany do największych powieściopisarzy XIX wieku, autor cyklu *Komedia ludzka* z *Ojcem Goriot* (1835) na czele, oraz Stendhal, właśc. Marie-Henri Beyle (1783–1842) – prekursor realizmu w literaturze, autor m.in. *Pustelni parmeńskiej* (1839).

⁴² Ludwik Filip I (1773–1850) – ostatni król Francji z rodu Burbonów, panował w latach 1830–1848.

⁴³ Gustaw Flaubert (1821–1880) – pisarz francuski, przedstawiciel naturalizmu, opisywał społeczeństwo za czasów rządów konstytucyjnych króla Ludwika Filipa I.

⁴⁴ Lew Tołstoj (1828–1910) – pisarz rosyjski, przedstawiciel realizmu, autor m.in. powieści *Wojna i pokój* (1863–1869) i *Anna Karenina* (1873–1877).

nawet Żeromski⁴⁵, którego często psuje zbytnia aktualność, najlepszy jest w partiach, gdy cofa się w przeszłość bliższą czy dalszą. Znakomici *Ludzi stamtąd*⁴⁶ Dąbrowskiej⁴⁷ są oparci na wspomnieniach z czasów około r. 1905, gdy autorka była dzieckiem. Tak samo najlepsza książka Wańkowicza *Szczeniące lata*⁴⁸ to pamiętnik z dzieciństwa. Po trzydziestce, często wcześniej, nasza wrażliwość dziwnie maleje. Stąd większość naszych żyjących pisarzy może najlepiej opisywać okres między obiema wojnami. A okres ten z punktu widzenia literackiego jest polem znacznie mniej wdzięcznym niż epoka sprzed r. 1914, kiedy to – dopiero wtedy – skończył się wiek XIX.

Jest mniej wdzięczny, bo choć tak bliski – już niesłychanie odległy. Dużo odleglejszy niż domek pp. Niechciwców z t. I *Nocy i dni*⁴⁹ był w r. 1914. Dlatego to czytelnicy tak często skarżą się na „wspominkarstwo”, jakby nasi pisarze pławili się w opisach epoki saskiej, stanisławowskiej czy Księstwa Warszawskiego.

⁴⁵ Stefan Żeromski (1864–1925) – prozaik, dramaturg, autor m.in. powieści *Ludzie bezdomni* (1900), *Wierna rzeka* (1912), *Przedwiośnie* (1924).

⁴⁶ Zbiór opowiadań Marii Dąbrowskiej wydany w roku 1926.

⁴⁷ Maria Dąbrowska (1889–1965) – polska powieściopisarka, eseistka, dramatopisarka, tłumaczka, autorka m.in. tetralogii powieściowej *Noce i dni* (1931–1934), *Znaków życia* (1938), *Dzienników* (powst. 1914–1965).

⁴⁸ Melchior Wańkowicz (1892–1974) – pisarz, dziennikarz, reportażysta, autor m.in. utworów: *Monte Cassino* (1945), *Wrzesień żagwiący* (1947), *Hubalczycy* (1959). Chodzi o powieść *Szczeniące lata* wydaną w roku 1934.

⁴⁹ *Noce i dni* – uważane za najlepszą powieść dwudziestolecia międzywojennego. Wydana w latach 1931–1934 składa się z czterech tomów: tom I: *Bogumił i Barbara* (1931), tom II: *Wieczne zmartwienie* (1932), tom III (część 1 i 2): *Miłość* (1933), tom IV (część 1 i 2): *Wiatr w oczy* (1934). Powieść nominowana do Nagrody Nobla.

Dalej, epoka międzywojenna była epoką rewolucyjną, wielkich przewrotów w naszym układzie społecznym, ruiny starożytnej przewagi magnaterii i ziemiaństwa, zastąpienia warstw historycznych elementem żydowskim, inteligenckim i biurokratyczno-oficerskim. Jak uchwycić jej tło, nadać jej klasyczne, spokojne, stałe kontury? Co więcej, powieść obyczajowa musi koncentrować się na środowisku w danym okresie panującym, rządzącym, stąd też najbardziej typowym. Tym środowiskiem były u nas w latach 1919–1939 warstwa urzędnicza i korpus oficerów zawodowych. Jakżeż te dwie warstwy są wytarte, wyprane z uroku, jałowe, nudne, mało estetyczne, szare, bezbarwne nie tylko w porównaniu z myśliwymi Weysenhoffa⁵⁰, ale także z gospodarzami Reymonta⁵¹! Jak tu coś wykrzesać z tego nudnego urzędowania, z tych wiecznych dyskusji o personaliach, rugach, awansach, przełożonych i „karierach” kolegów, które były, obok wielkich frazesów i drobno-urzędniczych kłopotów, treścią życia naszej warstwy urzędniczej i oficerskiej przez dwadzieścia lat? To życie, te spory, te rywalizacje i kłótnie – to była nuda piekielna; gdzież tu temat dla wielkiej powieści?

Powieść wreszcie musi być bez tezy, nie może służyć żadnej sprawie, żadnej ideologii, nie może być obciążona żadnym balastem ideowym czy tym bardziej propagandowym. Są co prawda powieści, które zdołały osiągnąć wysoki poziom artyzmu, choć wyraźnie grzeszą przeciw tym kanonom. Aby uniknąć zarzutu stronniczości, przytoczę przykład, gdzie nie mogą być posądzony o zwalczanie tezy

⁵⁰ Chodzi o pisarza i poetę Józefa Weysenhoffa (1860–1932), hołdującego tradycji ziemiaństwa kresowego, autora m.in. powieści *Żywot i myśli Zygmunta Podfilipskiego* (1898).

⁵¹ Aluzja do powieści *Chłopi* (1904–1908) Władysława Stanisława Reymonta.

mi niemiłej. *Quo vadis*⁵² jest propagandową powieścią katolicką. Któż zaprzeczy, że stronniczość autora chybia celu, że wywołuje znużenie czytelnika? Któż wreszcie nie uzna, że wartość *Quo vadis* bardzo się dzisiaj obniżyła w naszych oczach i że to obniżenie się przypisać należy nie tylko jego nieznośnemu manieryzmowi secesyjnemu, ale również i temu, że każda powieść tendencyjna szybciej się dezaktualizuje od dzieł zachowujących stanowisko obiektywne lub sceptyczne.

Tymczasem w czasie wojny prawie każdy z piszących był wciągnięty w olbrzymie tryby bezdusznej i oglupiającej maszyny, która nazywa się propagandą. Jest częściowo wciągnięty w nią – zarobkowo – i po dziś dzień. Oczywiście te nasze wysiłki propagandowe nie dadzą się porównać z tą prasą hydrauliczną, która działa w Polsce, gdzie nie może powstać, nie powstało i nie powstanie ani jedno dzieło beletrystyczne o nieprzemijającej wartości. Ale i wśród nas dawka propagandowa jest za duża. Mimo woli wpadamy w nastrój cierpiętniczy i patriotyczny, który wydaje mi się szkodliwy dla prawdziwej powieści obyczajowej. Znowu przykład. W zeszytcie 43 „Kultury”⁵³ czytamy fragment Witolda Gombrowicza⁵⁴ pt. *Trans-Atlantyk*, którego treścią jest jego dezercja w Buenos Aires w r. 1939.

⁵² Nawiązanie do powieści Henryka Sienkiewicza z 1896 roku.

⁵³ Zob. W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, „Kultura” 1951, nr 5, s. 19–41. Powieść drukowana we fragmentach w paryskiej „Kulturze”, a następnie wydana przez Instytut Literacki w Paryżu w roku 1953.

⁵⁴ Witold Gombrowicz (1904–1969) – pisarz i dramaturg. Jeden z najwybitniejszych prozaików polskich XX wieku. Autor m.in. *Pamiętnika z okresu dojrzwania* (1933), *Ferdydurke* (1938), *Iwony, księżniczki Burgunda* (1938), *Opętanych* (1939), *Trans-Atlantyku* (1953), *Ślubu* (1953), *Dziennika 1953–1956* (1957), *Dziennika 1957–1961* (1962), *Dziennika 1961–1966* (1966). Na emigracji w Argentynie i we Francji.

Przyznaję, że temat ten wnosi ożywczy powiew czegoś nowego, czego jeszcze nie było. Ale jest to znośne dla naszych przewrażliwionych nastrojów patriotycznych tylko dlatego, że Gombrowicz siebie samego przedstawia jako wariata, zresztą nie bez powodów: gdyby to opowiadanie było napisane normalnie, jak piszą ludzie przy zdrowych zmysłach, wywoływać by musiało w dzisiejszym czytelniku polskim odrazę.

Powieść obyczajowa może operować zmyśloną fabułą, ale musi opisywać świat rzeczywisty. Przedstawiać tę rzeczywistość ujemnie, czarno, to obmawianie Polski wobec świata, szarganie świętości, działanie na rzecz Bierutowej⁵⁵ hołoty. Akcenty liryczne, patos, łezka, to tworzenie śmiecia. Jak z tego wybrnąć? Można oczywiście uciec w przeszłość, jak to zrobił na emigracji Parnicki w swych *Srebrnych orłach*⁵⁶, a w Polsce Gołubiew czy Grabski w rapsodach o Chrobrym⁵⁷. Ale nie tego nasza publiczność chce i oczekuje. Gdy nasza emigracja woła o literaturę, ma na myśli powieść – i to współczesną, o tej Polsce, którą znaliśmy między dwiema wojnami, i o naszych kolejach od pamiętnego Września.

⁵⁵ Bolesław Bierut (1892–1956) – polski działacz komunistyczny, przywódca i I sekretarz KC PZPR, prezydent Rzeczypospolitej Polskiej w latach 1947–1952.

⁵⁶ Powieść historyczna Teodora Parnickiego wydana w 1944 roku w Jerozolimie. W Polsce opublikowana w roku 1949, a w 1951 objęta zakazem cenzorskim. Teodor Parnicki (1908–1988) – pisarz, autor powieści historycznych, m.in.: *Srebrne orły* (1944), *Koniec „Zgody Narodów”* (1955), *Słowo i ciało* (1958), *Śmierć Aecjusza* (1966). Na emigracji w Meksyku. Do kraju powrócił w roku 1967.

⁵⁷ Chodzi o czterotomową powieść *Chrobry* (1947–1974) Antoniego Gołubiewa (1907–1979) i trzytomową powieść Władysława Jana Grabskiego (1901–1970) *Saga o Jarlu Broniszu* (1946–1947).

W powstanie powieści wojennej już dzisiaj nie wierzę. Może ją stworzą po latach ludzie młodszy, którzy nie pamiętają Polski przedwojennej i potrafią wydobyć ze wspomnień wielkość i cudowność naszego życia w diaspory. Nastąpi to dopiero, gdy się gdzieś ci nowi pisarze ustabilizują. Koczownicy nie piszą dobrych powieści. Taka twórczość wymaga zżycia się z jednym miastem, jedną ulicą, jednym domem, jednym pokojem. Dopiero gdy się twardo stoi na gruncie niezmiennych realiów, można popuścić cugli fantazji, ubrać chałupę czy ruderę w przepyszne barwy, nędzne mebelki poustawiać w niezapomnianej harmonii. To samo jest zresztą z malarstwem: Steen i de Hooch⁵⁸ stworzyli swe znakomite wnętrza właśnie dlatego, że całe życie ich upłynęło w tych schludnych holenderskich domostwach, wśród tych zajęć prozaicznych i banalnych. Wojna czy tułaczka są tematem trudnym, bo za dużo dają przeżyć. Na emigracji nie powstała ani jedna powieść choćby średnia z życia 20-lecia, ale powstały drobne obrazki trzech pisarzy: Hostowca⁵⁹, Józefa Mackiewicza i Tadeusza Nowakowskiego. Hostowca *Wronia i Sienna* w nr. 42 „Kultury”⁶⁰ jest arcydziełem, Józefa Mackiewicza *Wyprawa po skarb* w „Wiadomościach” (1951,

⁵⁸ Jan Havickszoon Steen (1626–1679) – holenderski malarz okresu baroku. Pieter de Hooch (1629–1684) – holenderski malarz, jeden z głównych przedstawicieli nurtu rodzajowego w malarstwie holenderskim XVII wieku.

⁵⁹ Jerzy Stempowski, pseud. Paweł Hostowiec (1893–1969) – esekista, krytyk literacki związany z paryską „Kulturą”. Autor utworów: *Dziennik podróży do Austrii i Niemiec (listopad–grudzień 1945)* (1946), *Ziemia berneńska* (1954), *Eseje dla Kassandry* (1961), *Od Berdyczowa do Rzymu* (1971). Na emigracji w Szwajcarii.

⁶⁰ Chodzi o opowiadania Hostowca: *Dzieci Warszawy w początku XX-go stulecia*, „Kultura” 1951, nr 2/3, s. 18–26 i *Wronia i Sienna*, „Kultura” 1951, nr 5, s. 42–53 oraz *Dziennik podróży do Niemiec*, „Kultura” 1951, nr 9, s. 37–53, s. 1. Chodzi o opowiadanie *Dzieci*

nr 90/91)⁶¹ jest arcydziełem; podobnie arcydziełem jest Tadeusza Nowakowskiego *Wycieczka do Juraty* w nr. 173⁶². Trzy rzeczy nieśmiertelne. Trzej pisarze, którzy mogą zostać polskimi klasykami. Pomijając poetów, krytyków, publicystów i historyków, powiedziałbym, że na tych trzech nazwiskach opierają się nasze nadzieje pozostawienia literatury, która by naszą emigrację okryła nieprzemijającym blaskiem i wszystkich nas obroniła przed zapomnieniem.

Z tych trzech pisarzy Hostowiec ma najwięcej kultury, łączy wrażliwość z głębią mędrca: to pisarz elitarny, arystokratyczny, wspaniały morderczym sceptycyzmem, wybredną pogardą dla blichtru, błagi, szmoncesu, erzacu. Józef Mackiewicz jest naszym najbardziej proletariackimi pisarzem: regionalny do szpiku kości, jego królestwo ciągnie się od Białegostoku po Smoleńsk, ale już na Podlasiu byłby „dépaysé”⁶³ – duchowo dziecię literatury rosyjskiej, następcą Gorkiego⁶⁴, czuje się on dobrze tylko w towarzystwie biedoty, wśród ludzi używających palców zamiast chustki do nosa, wśród nędzy, wśród brudu, wśród smrodu. Świat jego jest idealnie bezklasowy, miejsca w nim choćby dla drobnomieszczaństwa nie ma. Jest to świat krzywdy, beznadziejności, cierpienia tak okropnego, że aż naturalnego, że aż się go nie odczuwa: jak życie mogłoby być inne? Z tej wielkiej trójki Tadeusz Nowakowski

Warszawy w początkach XX-go stulecia, „Kultura” 1951, nr 4, s. 18–26.

⁶¹ *Wyprawa po skarb* – opowiadanie Józefa Mackiewicza, „Wiadomości” 1947, nr 51/52, s. 3 (w artykule podano błędny rok publikacji).

⁶² *Wycieczka do Juraty* – opowiadanie Tadeusza Nowakowskiego, „Wiadomości” 1949, nr 30, s. 1.

⁶³ *Dépaysé* (fr.) – zdeorientowany, nieswój.

⁶⁴ Maksym Gorki (1868–1936) – rosyjski pisarz i publicysta, przedstawiciel rosyjskiego modernizmu. Jego utwory zawierają krytykę burżuazji i inteligencji rosyjskiej.

jest najmłodszy, więc i najmniej wyrobiony, najbardziej nierówny: łączy on drapieżność stylu z pogodnym i dobrym humorem (patrz jego zakończenie *Wycieczki do Juraty*), prusowskim w swej poczciwości. Ale musi on jeszcze znaleźć swój świat; najlepiej mu będzie odpowiadać chyba drobnomieszczaństwo, świat małych kamieniczników, łyków, mieszcuchów, nowa edycja świata Prusa. Jego hrabia Załuski nie jest hrabią⁶⁵, nie jest nawet byłym hrabią, jest sztaampą, oleodrukiem. I będąc właśnie najmłodszym, Tadeusz Nowakowski ma najwięcej możliwości, jego talent może nam przynieść najwięcej niespodzianek. Radosnych.

W polityce społecznej wiele argumentów przemawia za egalitaryzmem; równe racje dla wszystkich, ten sam dystans od zbytku, co i od śmierci głodowej, to zasady słuszne lub co najmniej uzasadnione. Lecz w dziedzinie sztuki są to zasady zgubne. Po 20 czy 30 funtów miesięcznie dla trzystu literatów „na przeżycie” (metoda śp. Strattonu⁶⁶), to samo honorarium dla wieszca i dla grafomana, cykanie i jednego, i drugiego w równych dawkach na łamach pism, to najpewniejszy sposób wytwarzania bezwartościowej makulatury, zabijania talentów. Trzeba z tym zerwać. Trzeba też skończyć z bezsensownym sloganem „popierania młodych”: popieranie młodego grafomana jest wyrządzaniem jemu samemu krzywdy – bo może nauczyłby się dobrze handlować kielbasą czy sprawnie przyklejać znaczki pocztowe – i społeczeństwu, bo skazuje się je na utrzymywanie grafomana przez 65 lat i co gorzej, okazjnie na czytanie jego poronionej twórczości. Sztab bez armii jest katastrofą; katastrofą są przemysłowcy

⁶⁵ Aluzja bohatera opowiadania Nowakowskiego do hrabiego Liścińskiego – postaci z *Lalki* Bolesława Prusa.

⁶⁶ Termin pochodzi od Stratton House, w którym mieściła się siedziba Rządu RP przy Stratton Street 5 w Londynie.

bez robotników, planiści bez administrowanych. Ale w literaturze szeregowcy są niepotrzebni – trzeba samych marszałków. Zadaniem krytyków, redaktorów, wydawców jest ich wypatrzyć i wybrać; zadaniem społeczeństwa jest im dać środki utrzymania za życia, przechować ich dzieła po śmierci.

Juliusz Sakowski⁶⁷
Uroki subiektywizmu

Do redaktora „Wiadomości”

Rozkwit twórczy Wielkiej Emigracji nie był odosobnionym w świecie ówczesnym przypadkiem: wielkie dzieła pojawiały się równocześnie w Niemczech, Anglii, Francji czy Rosji. Nasza obecna emigracja nie wydaje wielkiej literatury, ale nie ona jedna. Gdzie indziej jest niewiele lepiej. Byłoby to może wystarczające uzasadnienie tego zjawiska, które na tle ogólnego wyjąłowania twórczego, powszechnej szarzyzny, wcale nie jest uderzające czy wyjątkowe.

W.A. Zbyszewski w zwykłej sobie chwalebnej pasji, raz burzycielskiej, raz odkrywczej, szuka źródeł bezwładu czy niedowładu naszej twórczości emigracyjnej i wynik swych dociekań przekazuje w artykule zamieszczonym w nr. 275 „Wiadomości”⁶⁸.

⁶⁷ Juliusz Sakowski, właśc. Julian Saydenbaytel (1905–1977) – dyplomata, eseista i felietonista. Współpracował z londyńskim „Wiadomościami” i „Dziennikiem Polskim i Dziennikiem Żołnierza”. Autor szkiców *Asy i damy. Portrety z pamięci* (1962), *Dawne i nowe lata* (1970), *Wety i odwety* (1976) oraz opracowań pomieszczonych w emigracyjnych antologiach, m.in.: *Conrad żywy* (1957), *Wyspiański żywy* (1957), *Pamięci Jana Lechonia* (1958), *Gombrowicz* (1971). Na emigracji w Londynie.

⁶⁸ W.A. Zbyszewski, *Dlaczego nasza emigracja nie wydaje wielkiej literatury?* „Wiadomości” 1951, nr 27, s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 91–106).

Zapewnienie, że „każda teza ilustrowana nazwiskami od razu staje się interesująca”, można przyjąć pod warunkiem, że ilustracja będzie właściwa, dobrana umiejętnie. W uwagach o poezji dobór ten szwankuje. Zbyszewski nie wierzy, „by Valéry czy Eliot uzyskali na parnacie trwałe miejsca obok Verlaine’a i Shelleya”. Teza interesująca, ilustracja – zła. [...]⁶⁹.

Załatwiwszy się z poezją, Zbyszewski przechodzi na pewniejszy dla siebie grunt prozy i bada przyczyny jej niedorozwoju już szczegółowo, analitycznie. Jest ich wiele. Pierwsza – ubóstwo. „Nikt z nas nie może liczyć dzisiaj, że znajdzie wydawcę, tym mniej, że napisanie książki da mu środki do życia. Zniechęca to, rzecz jasna, do pisania”. Nie zniechęca. Norwid⁷⁰ za życia swego wydał jeden tom wierszy, które nie wywołały żadnego echa, żył w nędzy, zmarł w przytułku, w którym spędził siedem długich lat, tworzył w pustce i samotności. Gdyby teza Zbyszewskiego była prawdziwa, nie można by wytłumaczyć dokonanych w późniejszych epokach odkryć pisarzy za życia nie uznawanych lub za ledwie znanych. A są to nie tylko Rimbaud, Lautréamont, Melville⁷¹, Whitman⁷², ale i Stendhal, i Baudelaire⁷³. Każde pokolenie ma takich

⁶⁹ Pominięty fragment dotyczy uwag o poezji.

⁷⁰ Cyprian Kamil Norwid (1821–1883) – poeta, prozaik, dramatopisarz epoki romantyzmu, emigrant. Autor poematów, np. *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem* (1851), dramatów, np. *Wanda* (1851), prozy, np. *Czarne kwiaty* (1856). Zmarł w Paryżu.

⁷¹ Herman Melville (1819–1891) – amerykański pisarz, eseista, autor m.in. powieści *Moby Dick* (1851).

⁷² Walt Whitman (1819–1892) – jeden z największych amerykańskich poetów, autor m.in. tomu wierszy *Żdźbła trawy* (1855).

⁷³ Dla przykładu, zainteresowanie twórczością francuskiego poety symbolisty Comte’a de Lautréamont (1846–1870) wzrosło dopiero przed I wojną światową, zwłaszcza wśród surrealistów,

pisarzy przemilczanych za życia, w naszych czasach był nim np. Kafka⁷⁴.

Inną i poważniejszą już przyczyną ma być brak odpowiedniego, dostatecznego dystansu do współczesnych pisarzom naszym wydarzeń. Zdaniem Zbyszewskiego „wielkie dzieła prawie nigdy nie są współczesne”, powołuje się on na Balzaca, Stendhala, Flauberta, Tołstoja, którzy za tło wielu swych utworów obierali przeszłość niedawną lub dawniejszą. Bogactwo literatury jest nieprzebrane, dla każdej tezy dobrać można z niej przykłady. Trzecia część *Dziadów* była niewątpliwie dziełem wielkim, chociaż opiewała zdarzenia współczesne. W prozie – bo o nią raczej chodzi – przykładów jest znacznie więcej, jest ich tyle, że wybrane sobie przez Zbyszewskiego okażą się właśnie wyjątkowe. Ograniczmy się do pisarzy najwybitniejszych, którzy w twórczości swej rzadko wydalali się poza współczesność. W literaturze angielskiej choćby stary, wielki Dickens⁷⁵, a w nowszej Conrad, Shaw, Wells, Chesterton⁷⁶.

zaś Arthur Rimbaud (1854–1891) czy Charles Baudelaire (1821–1867) zaliczani są do kręgu tzw. *poètes maudits*.

⁷⁴ Franz Kafka (1883–1924) – niemieckojęzyczny pisarz, autor m.in. powieści: *Proces* (1925), *Zamek* (1926), *Ameryka* (1927). Zyskał rozgłos po śmierci za sprawą Maxa Broda, który propagował twórczość Kafki w latach 40. i 50. na fali powojennego zainteresowania egzystencjalizmem.

⁷⁵ Charles Dickens (1812–1870) – angielski powieściopisarz, autor powieści realistyczno-obyczajowych, m.in. *Klubu Pickwicka* (1836–1837), *Olivera Twista* (1837–1838) czy *David Copperfielda* (1849–1850).

⁷⁶ Joseph Conrad, właśc. Józef Teodor Konrad Korzeniowski (1857–1924) – pisarz angielski polskiego pochodzenia, autor m.in. powieści: *Szaleństwo Almayera* (1895), *Murzyn z załogi „Narcyza”* (1897), *Lord Jim* (1900), *Jądro ciemności* (1902), *Nostrum* (1904). George Bernard Shaw (1856–1950) – irlandzki dramaturg i prozaik, przedstawiciel dramatu realistycznego. Herbert George Wells (1866–1946) – brytyjski pisarz, prekursor literatury science fiction, autor powieści, m.in.: *Wojna światów*

W rosyjskiej Dostojewski, Turgieniew, Czechow⁷⁷. W niemieckiej choćby *Czarodziejska góra* Manna⁷⁸, najwybitniejsza powieść niemiecka ostatnich lat. W bliskiej sercu Zbyszewskiego Francji ulubiony jego pisarz Proust⁷⁹ po-grażony wyłącznie we współczesności, a cała w ogóle powieść francuska naszego stulecia przekornie, bezczelnie współczesna: Colette, Giraudoux, Bernanos, Larbaud, Montherlant, Mauriac, Lacretelle, Maurois, Romains, Duhamel, Morand, Cendrars, Carco, Greene, Céline, St. Exupéry⁸⁰ itd. bez końca.

(1895), *Wehikuł czasu* (1898). Gilbert Keith Chesterton (1874–1936) – brytyjski pisarz.

⁷⁷ Fiodor Dostojewski (1821–1881) – rosyjski pisarz, autor powieści, nowel, opowiadań. Iwan Turgieniew (1818–1883) – rosyjski pisarz, przedstawiciel realizmu krytycznego. Antoni Czechow (1860–1904) – rosyjski nowelista i dramatopisarz, mistrz małych form prozatorskich.

⁷⁸ Powieść zaliczana do najwybitniejszych dzieł literatury niemieckiej, wydana w roku 1924. Tomasz Mann (1875–1955) – niemiecki prozaik i eseista, laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury za rok 1929.

⁷⁹ Marcel Proust (1871–1922) – francuski pisarz, autor powieści *W poszukiwaniu straconego czasu* (1913–1927).

⁸⁰ Sidonie-Gabrielle Colette, pseud. Colette (1873–1954) – francuska pisarka, autorka m.in. cyklu *Klaudyna* (1900–1922). Hippolyte Jean Giraudoux (1882–1944) – francuski dramaturg. Georges Bernanos (1888–1948) – francuski pisarz katolicki, autor m.in. *Pamiętników wiejskiego proboszcza* (1936). Valery Larbaud (1881–1957) – francuski pisarz. Henri Millon de Montherlant (1895–1972) – pisarz francuski, autor m.in. cyklu *Dziewczęta* (1936–1939). François Mauriac (1885–1970) – francuski pisarz katolicki, laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury (1952), autor powieści, m.in. *Pustynia miłości* (1925), *Kłębowisko żmij* (1932). Jules Romain, właśc. Louis Henri Jean Farigoule (1885–1972) – francuski pisarz, poeta, eseista, autor m.in. cyklu prozy *Ludzie dobrej woli* (1932–1947). Georges Duhamel (1884–1966) – francuski pisarz, autor *Drogi męczenników* (1918) i *Cywilizacji* (1918). Paul Morand (1888–1976) – francu-

Według Zbyszewskiego „u nas archaizują i Prus, i Reymont”. To uogólnienie nie jest pozbawione uroku. Prus „archaizował” tylko w *Faraonie*⁸¹, Reymont tylko w *Roku 1794*⁸². To mało jak na cały ich obfity dorobek twórczy.

W niedorozwoju naszej współczesnej prozy wiele zawiniło Zbyszewskiemu niepodległe dwudziestolecie. Jak można było coś z tych czasów wykrzesać w dziedzinie powieści „z nudnego urzędowania, wiecznych dyskusji o personaliach, rugach, awansach, przełożonych i karierach kolegów”?

Treścią życia w tych czasach były dzieje warstwy urzędniczo-oficerskiej. Treścią życia, ale czyjego? To życie prawdziwe, którego Zbyszewski nie dostrzegał, nie tylko istniało, ale znalazło wyraz w powieści. Choćby w *Przedwiośniu*⁸³ Żeromskiego, choćby w niesłusznie

ski pisarz, autor powieści i reportaży z podróży. Blaise Cendrars, właśc. Frédéric-Louis Sauser (1887–1961) – francuski poeta i prozaik, z pochodzenia Szwajcar, autor m.in. czterech tomów *Kronik*, pisanych od roku 1940, które ukazywały się cyklicznie po II wojnie światowej. Francis Carco, właśc. François Carcopino-Tusoli (1886–1958) – pisarz francuski, autor powieści, m.in.: *Osaczony* (1922), *Ciemność* (1935), *Ukąszenie* (1949). Henry Graham Greene (1904–1991) – angielski pisarz, dramaturg, autor powieści psychologicznych, m.in. *Tchórza* (1929) i *Trądu* (1961). Louis-Ferdinand Céline, właśc. Louis-Ferdinand Destouches (1894–1961) – francuski pisarz i eseista, autor powieści oddających kondycję człowieka XX wieku (*Podróż do kresu nocy*, 1932, *Śmierć na kredyt*, 1936). Antoine Marie Jean-Baptiste Roger de Saint-Exupéry (1900–1944) – francuski pilot, pisarz i poeta, autor m.in. *Małego Księcia* (1943) i *Nocnego lotu* (1931).

⁸¹ *Faraon* – powieść historyczna Bolesława Prusa publikowana od 1895 roku w „Tygodniku Ilustrowanym”.

⁸² Chodzi o trylogię powieściową: *Ostatni Sejm Rzeczypospolitej* (1913), *Nil desperandum* (1913), *Insurekcja* (1916).

⁸³ *Przedwiośnie* – powieść polityczna wydana w 1924 roku. Utwór opowiada o życiu Cezarego Baryki – młodzieńca urodzonego i dorastającego w carskiej Rosji.

zapomnianych, niedocenianych *Czarnych skrzydłach*⁸⁴ Kadena.

Dalsza przyczyna nie sprzyjająca twórczości emigracyjnej wynikać ma nieuchronnie z naszej postawy i związanych z nią konieczności propagandowych. Zdaniem Zbyszewskiego „powieść... musi być bez tezy, nie może służyć żadnej sprawie, żadnej ideologii”. Autor tych słów wiele stracił, że przyszedł na świat trochę za późno. Najlepiej by się czuł w dobie Przybyszewskiego⁸⁵, nagiej sztuki, *evvia l'arte*⁸⁶ i walk z mydlarzami⁸⁷, wśród dekadentów i półdziewic, w cieniu cyprysów i nenufarów. Dziś jego poglądy na sztukę są z lekka zwietrzałe, odrobinę spóźnione. W literaturze wszystko jest dopuszczalne, nie ma sztucznych zakazów, nieprzekraczalnych kanonów. Może być dobra powieść z tezą i zła powieść bez tezy. Nie zmniejsza wartości artystycznej dzieła, jak o niej zresztą również nie świadczy, służba sprawie, ideologii. U nas służyli jej Sienkiewicz i Orzeszkowa, później powieść niepodległościowo-socjalistyczna: Żeromski, Strug⁸⁸. Wyrazem literatury tendencyjnej jest miła Zbyszewskiemu powieść katolicka, Bernanos i Mauriac we Francji, Graham Greene

⁸⁴ *Czarne skrzydła* – powieść Juliusza Kadena-Bandrowskiego wydana w latach 1928–1929, jej fabuła osnuta jest wokół katastrofy górniczej, która w 1923 roku wydarzyła się w kopalni w Dąbrowie Górniczej.

⁸⁵ Stanisław Feliks Przybyszewski (1868–1927) – polski pisarz, poeta, dramaturg, przedstawiciel okresu Młodej Polski i nurtu polskiego dekadentyzmu, autor m.in.: *W drodze* (1895), *Dzieci szatana* (1919).

⁸⁶ *Evvia l'arte* (fr.) – niech żyje sztuka.

⁸⁷ Mydlarz – określenie kołtuna, filistra, używane w XIX wieku w gwarze artystów.

⁸⁸ Andrzej Strug, właśc. Tadeusz Gałęcki (1871–1937) – pisarz i publicysta, wolnomularz, działacz ruchu socjalistycznego i niepodległościowego, autor powieści, m.in. *Ludzie podziemi* (1908), *Pokolenie Marka Świdry* (1925).

i Evelyn Waugh⁸⁹ w Anglii. Ideologii służył przedwojenny Malraux⁹⁰ i cała światowa powieść komunistyczna, nie koniecznie i nie zawsze na niskim poziomie. Wyrazem ideologii jest zarówno Orwell, jak i Koestler⁹¹, jak wreszcie sam ekstrakt nowoczesności: Sartre, Camus, Simone de Beauvoir⁹².

Ostatni argument Zbyszewskiego: „Koczownicy nie piszą dobrych powieści”. Co prawda z górą dziesięć lat pobytu w Anglii trudno zaliczyć do koczownictwa, ale jeśli przez to autor miał na myśli oderwanie od gruntu ojczystego, przykład Bunina⁹³ przeczyłby i tej jego prawdzie.

-
- ⁸⁹ Arthur Evelyn Waugh (1903–1966) – angielski pisarz katolicki.
- ⁹⁰ André Malraux (1901–1976) – francuski pisarz, eseista, autor powieści, m.in. *Dola człowieka* (1933), *Czas pogardy* (1935).
- ⁹¹ George Orwell, właśc. Eric Arthur Blair (1903–1950) – brytyjski pisarz i publicysta, przeciwnik totalitaryzmu, autor m.in. *Folwarku zwierzęcego* (1947) i *Roku 1984* (1953). Arthur Koestler (1905–1983) – angielski pisarz pochodzenia węgierskiego, autor m.in. powieści *Ciemność w południe* (1940).
- ⁹² Jean-Paul Sartre (1905–1980) – francuski, pisarz, dramaturg, eseista i filozof, przedstawiciel egzystencjalizmu. Laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury za rok 1964. Autor m.in. *Mdłości* (1938), *Much* (1943), *Przy drzwiach zamkniętych* (1944), cyklu *Drogi wolności* (1945–1949). Albert Camus (1913–1960) – francuski pisarz, dramaturg, eseista, intelektualista, przedstawiciel egzystencjalizmu w literaturze. Laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury za rok 1957. Autor m.in. powieści *Obcy* (1942), *Dżuma* (1947), eseju *Człowiek zbuntowany* (1951). Simone de Beauvoir (1908–1986) – francuska pisarka, filozofka i feministka, autorka m.in. *Drugiej płci* (1949). Uwagi na temat powieści i jej kształtu rozwinął Sakowski w artykule *W pustyni i puszczy*, „Wiadomości” 1951, nr 43, s. 2.
- ⁹³ Chodzi o Iwana Bunina (1870–1953) – rosyjskiego poetę i prozaika, autora m.in. *Nieszczęsnych dni. Dziennika z lat 1918–1919* (1925–1926) i kilkudziesięciu zbiorów opowiadań, których tematyka związana jest z Rosją. Laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury za rok 1933. Na emigracji od 1918 roku w Paryżu.

I nowszy przykład, znacznie nam bliższy w czasie i okolicznościach: wielkie powodzenie we Francji książki „koczownika”, Rumuna Gheorgiu *La 25-ème heure*⁹⁴.

Jakie są środki zaradcze na podniesienie stanu twórczości emigracyjnej? Zbyszewski widzi je w poparciu udzielanym wyłącznie wielkim talentom: „w literaturze szeregownicy są niepotrzebni, trzeba samych marszałków”. Jak pogodzić ten końcowy wniosek z wyrażoną na wstępie przesłanką, że „nie mogą powstawać arcydzieła bez drukowania równocześnie rzeczy drugorzędnych, a nawet marnych”? Jak się okazuje, wszystko da się pogodzić, bo tak się szczęśliwie złożyło, że literatura na emigracji wydała już trzy arcydzieła. Tak określił badacz jej słabości wspomnienie Hostowca *Wronia i Szczygła*⁹⁵ oraz opowiadania Józefa Mackiewicza *Wyprawa po skarb*⁹⁶ i Tadeusza Nowakowskiego *Wycieczka do Juraty*⁹⁷. Nie tylko jako arcydzieła, ale „trzy rzeczy nieśmiertelne”. Arcykapłan udzielający swej sakry powstałym na emigracji utworom okazał się zarazem arcywzorem oszczędności słowa, arcy mistrzem niedopowiedzenia.

Na szczytach, na które ich wyniósł Zbyszewski, uraczeni przez niego pisarze muszą się czuć dość nieswojo. Jednocześnie prawie z artykułem Zbyszewskiego w „Wiadomościach” ukazało się w „Kulturze” piękne opowiadanie Józefa Mackiewicza *Ballada o nowym sterniku*⁹⁸. Zakłopotanie ogarnia, jakim je opatrzyć superlatywem,

⁹⁴ Constantin Virgil Gheorghiu (1916–1992) – rumuński pisarz i kapłan mieszkający we Francji. Rozgłos przyniosła mu powieść *25 godzin* (*La 25-ème heure*) wydana w 1948 roku.

⁹⁵ Zob. Paweł Hostowiec, właśc. Jerzy Stempowski, *Dzieci Warszawy w pocz. XX stulecia...*

⁹⁶ Zob. *Teksty źródłowe*, s. 103–104.

⁹⁷ Zob. *Teksty źródłowe*, s. 104.

⁹⁸ Zob. J. Mackiewicz, *Ballada o nowym sterniku*, „Kultura” 1951, nr 6, s. 62–80.

bo w swej hierarchii utworów emigracyjnych Zbyszewski nowego opowiadania Józefa Mackiewicza jeszcze nie przewidział. Zarówno autor *Ballady o nowym sterniku*, jak i autor *Wycieczki do Juraty* nie wyczerpali wszystkich swych możliwości – byłoby to przedwczesne – i nie spoczęli na tych szczytach, skąd trudno się wznieść ponad doskonałość poprzednio napisanych utworów. Napisze wiele jeszcze podobnych opowiadań, dobrych, lepszych coraz lepszych. Co wtedy będzie? Świat zaroi się od arcydzieł. Nie znoszący przesady, rozumny Hostowiec z pełnym wyrozumiałości uśmiechem, z zażenowanym pobłażaniem przyjmie wiadomość, że miły drobiazg, który wymknął mu się spod pióra dla wytchnienia wśród poważniejszych prac i zajęć, zapewni mu czołowe miejsce w literaturze i otworzy podwoje nieśmiertelności.

Hostowiec, Józef Mackiewicz, Tadeusz Nowakowski to według Zbyszewskiego „wielka trójka”, która obronić ma emigrację przed zapomnieniem. „Wielką trójką” pisarską nazywano także Sienkiewicza, Prusa i Orzeszkową, jeśli nie szukać bardziej zdradliwych porównań i zestawień. Arcydziała, nieśmiertelność, wielka trójka.

O, pełnio polotu! O, młodości!

Lekkie pióro W.A. Zbyszewskiego ma zawsze tę właściwość, że działa ożywczo, podniecająco. Niechby nam pisał jak najwięcej. O krajach i ludziach, o zmarłych i żywych, o miłości i polityce, o wszystkim, co zna, czuje, rozumie; jego wypadki w dziedzinę literatury są podróżą w nieznane, mimo wdzięku świeżości – zawrotną, nieobliczalną.

Jan Bielatowicz⁹⁹

Nieśmiertelna literatura

Do redaktora „Wiadomości”

„...Gombrowicz – napisał p. W.A. Zbyszewski w nr. 275 „Wiadomości” – siebie samego przedstawia jako wariata”¹⁰⁰. Zbyszewski świetnie scharakteryzował literacki chwyt Gombrowicza. Trafił kapitalnie, zapewne skutkiem podobieństwa metody pisarskiej Gombrowicza i własnej – przy znacznej zresztą różnicy wartości obu pisarzy. Ale mało kto tak arcyzabawnie podkpiwa z czytającego społeczeństwa jak Zbyszewski.

Artykuł *Dlaczego nasza emigracja nie wydaje wielkiej literatury* to nieprzeciętna satyra na czytelników. Zbyszewski – mistrz hiperboli – nie tylko w idei generalnej swego dzieła ukrył pazur dowcipu, ale w każde niemal zdanie wetknął lont satyrycznego żądła.

⁹⁹ Jan Bielatowicz (1913–1965) – prozaik, poeta, publicysta, krytyk literacki, redaktor, współpracownik Radia Wolna Europa. Autor syntetycznego opracowania polskiej powojennej literatury emigracyjnej *Literatura na emigracji*, Londyn 1970 (pośmiertnie) oraz prozy, m.in.: *Passeggiata. Szkice włoskie* (1947), *Książeczka* (1961), *Opowiadania starego kaprala* (1966). Na emigracji w Wielkiej Brytanii.

¹⁰⁰ Nawiązanie do artykułu W.A. Zbyszewskiego *Dlaczego nasza emigracja nie wydaje wielkiej literatury?*, „Wiadomości” 1951, nr 27, s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 91–106).

Już sam fakt, że ekonomista i dyplomata zabiera się do pryncypialnych sądów literackich, nie jest pozbawiony smaku. Wobec chudości literackiej krytyki na emigracji w prasie polskiej coraz częściej odzywają się oryginalne głosy pisarzy politycznych. Zbyszewski w tej krytyce króluje.

W badaniach swych stosuje on pomysłów „regułę trzech”. Trzy dzieła literackie dostrzegł i wyróżnia w okresie dwudziestolecia wolności (*Szczenięce lata*, *Ludzie stamtąd* i *Bunt rojstów*). Trzem opowiadaniom emigracyjnym zapowiada nieśmiertelność (Hostowiec, Tadeusz Nowakowski, Józef Mackiewicz).

Największym wdziękiem metody krytycznej Zbyszewskiego jest jej bezpośredniość. Wobec literatury zachowuje się on jak urodziwy wiejski furman, który z batogiem i w czapce na głowie wchodzi do salonu, by zawiadomić gości, że się odjeżdża. Po cóż jakieś tam maniery? Bez „Kultury” i „Wiadomości” – powiada Zbyszewski – „nie byłoby w ogóle śladu piśmiennictwa na obczyźnie”. Tak jak w beczce śmiechu: Bohdanowiczowa¹⁰¹, Czapska¹⁰², Giertych¹⁰³, Grubiński¹⁰⁴,

¹⁰¹ Zofia Bohdanowiczowa (1898–1965) – poetka, prozaiczka, autorka tomików poezji, m.in.: *Ziemia miłości* (1954) i *Przeciwiając się świerszczom* (1965), oraz powieści *Droga do Daugiel* (1938) i *Gwiazdy i kamienie* (1960). Na emigracji w Wielkiej Brytanii i Kanadzie.

¹⁰² Maria Czapska (1894–1981) – historyczka literatury, eseistka, współpracowniczką Jerzego Giedroycia i paryskiej „Kultury”. Autorka opracowań i wspomnień, m.in.: *Szkice mickiewiczowskie* (1963), *Dwułgłos wspomnień* (1965), *Europa w rodzinie* (1970). Na emigracji we Francji.

¹⁰³ Jędrzej Giertych (1903–1992) – polityk, dyplomata i publicysta. Na emigracji w Londynie.

¹⁰⁴ Wacław Grubiński (1883–1973) – dramaturg, prozaik, krytyk literacki, autor powieści, m.in.: *Uczta Baltazara* (1906), *Listy pogańskie* (1938), *Pani Sapowska* (1953), wspomnień *Między młotem a sierpem* (1948). Na emigracji w Wielkiej Brytanii.

Kozarynowa¹⁰⁵, Kowalewscy¹⁰⁶, Lurczyński¹⁰⁷, Łobodowski, Naglerowa¹⁰⁸, Wierzyński¹⁰⁹ w „Wiadomościach” są dłudzy i wysocy, ale w „Życiu”¹¹⁰ np. krótcy i pękaci. Zależnie od lustra, przed jakim stają. W „Kulturze” Hostowiec¹¹¹ zapisuje się piórem w poczet nieśmiertelnych, ale w ostatnich „Wiadomościach” np. paple trzy po trzy.

¹⁰⁵ Zofia Kozarynowa, pseud. Tadeusz Brudzewski (1890–1992) – pisarka, publicystka, tłumaczka, autorka bajek dla dzieci i powieści, m.in.: *Walka z cieniem* (1924), *Dzwon na trwogę* (1926), *Zatrute źródło* (1927). Od 1947 roku na emigracji w Wielkiej Brytanii, w 1982 roku opublikowała w Londynie tom wspomnień *Sto lat* opisujący życie kilku pokoleń polskiej inteligencji.

¹⁰⁶ Janusz Kowalewski (1910–1996), pisarz, redaktor „Tygodnia Polskiego” i „Orla Białego”, autor zbiorów opowiadań *O żołnierzu ciulaczu* (1955) oraz *Miłość i hazard* (1964), a także wspomnień *Droga powrotna* (1974). Na emigracji w Wielkiej Brytanii.

¹⁰⁷ Mieczysław Lurczyński (1907–1992) – dramatopisarz, poeta i malarz. Autor m.in. tomików *Dom pod wysokim księżycem* (1946) i *Łuski syreny* (1945) oraz dramatów *Janka* (1945) i *Stara Gwardia* (1946). Na emigracji w Wielkiej Brytanii.

¹⁰⁸ Herminia Naglerowa, pseud. Jan Stycz (1890–1957) – pisarka i publicystka, redaktorka „Ochotniczki”, autorka m.in. wspomnień *Ludzie sponiewierani* (1945) oraz powieści *Sprawa Józefa Mosta* (1953) i (pośmiertnie) *Wierność życiu* (1967). Na emigracji w Wielkiej Brytanii.

¹⁰⁹ Kazimierz Wierzyński (1894–1969) – polski poeta, prozaik, eseista, autor tomów poezji, m.in. *Wiosna i wino* (1919), *Laur olimpijski* (1927), *Czarny polonez* (1968), prozy, m.in. *Cygańskim wozem. Miasta, ludzie, książki* (1966), *Moja prywatna Ameryka* (1966). Na emigracji w USA, Włoszech i Anglii.

¹¹⁰ Chodzi o „Katolicki Tygodnik Religijno-Społeczny” wydawany w Londynie w latach 1947–1959.

¹¹¹ Uwaga krytyczna Bielatowicza dotyczy szkicu Hostowca poświęconego krajobrazowi w literaturze. Zob. *idem*, *Ogród Armidy*, „Wiadomości” 1951, nr 4, s. 1.

Nieśmiertelność – oto słowo. Zbyszewski pod maską przedniej satyry kryje mądrość wieczystą. Słucha widać jak Kalchas¹¹², Tejrezjasz¹¹³ czy choćby Mme Lenormand¹¹⁴ („strzeż się sroki”) poszeptów z za świata. On wie, komu nieśmiertelność włoży laur na literackie czoło. Co więcej – Zbyszewski ma wpływ na przydział tych wawrzynów. Nic dziwnego, że niebo obdarzyło nimi już za życia przyjaciół Zbyszewskiego. Za to na złość komunistom nikt z pisarzy w Kraju nie dostał dyplomu nieśmiertelnych: „w Polsce... nie może powstać, nie powstało i nie powstanie ani jedno dzieło beletrystyczne o nieprzemijającej wartości”¹¹⁵. Cóż za ulga! Bóg jest ze Zbyszewskim, a Zbyszewski z nami. Z emigrantami: z Mackiewiczami, z Nowakowskimi, ze Zbyszewskimi, choć przeciw Kowalewskiemu, przeciw Parnickiemu, przeciw Goetlowi¹¹⁶, przeciw Zofii Kossak¹¹⁷, Naglerowej, Kuncewiczowej¹¹⁸, przeciw... ach, przeciw wszystkim, którzy nie są autorami trzech nieśmiertelnych nowel.

¹¹² Kalchas – obok Mopsosa i Tejrezjasza jeden z najsłynniejszych wieszczów greckich, słynny z wróżb z lotów ptaków.

¹¹³ Tejrezjasz – grecki wróżbita oślepiiony przez bogów.

¹¹⁴ Marie Anne Adelaide Lenormand (1772–1843) – sławna w czasach napoleońskich francuska wróżka.

¹¹⁵ Zob. *Teksty źródłowe*, s. 101.

¹¹⁶ Ferdynand Goetel (1890–1960) – prozaik, dramaturg, działacz polityczny. Autor drukowanych po wojnie m.in. powieści i wspomnień: *Cyklon* (1939), *Czasy wojny* (1955), *Nie warto być małym* (1959) oraz wydanych pośmiertnie *Anakonda* (1964), *Patrząc wstecz* (1966). Na emigracji w Londynie.

¹¹⁷ Zofia Kossak, Zofia Kossak-Szczucka (1889–1968) – powieściopisarka, autorka m.in.: *Pożogi* (1922), *Przymierza* (1952), *Ognistego wozu* (1963). Na emigracji w Wielkiej Brytanii.

¹¹⁸ Maria Kuncewiczowa (1895–1989) – pisarka, tłumaczka, po wojnie w Wielkiej Brytanii i USA. Do Polski wróciła w roku 1969. Na emigracji wydała m.in.: *Klucze* (1943), *Zmowę nieobecnych* (1946), *Leśnika* (1952).

Zbyszewski nie ogranicza się jednak w swych wyrokach do *praesens historicum*¹¹⁹ i *futurum exactum*¹²⁰. Gospodaruje też nieomylną dłonią w *perfectum*¹²¹. „W powieści ówczesnej – powiada o czasach wielkiej emigracji – króluje Rzewuski, w teatrze Fredro”. Fredro jest wprawdzie autorem słynnego pytania: „Cóż, u diabła, z tym kutasem?”, ale jako żywo za życia nie miał szczęścia do „teatru”. Jeśli jednak dramat miał na myśli Zbyszewski, to cóż mu winien biedny Słowacki, który tyle napisał dramatów i tak się ludził, że jego to będzie za grobem zwycięstwo? No i Krasiński¹²², choć hrabia, też pisywał dramaty. Może nie tak bardzo nieśmiertelne jak na gust Zbyszewskiego, ale przecież dramaty. A powieści? Mój Boże! Takich jak Rzewuski¹²³ mieliśmy w owych czasach kilkunastu: poczynając od Niemcewicza, poprzez Bernatowicza, Kropińskiego, Michała Czajkowskiego (ba!) i młodego, bo młodego, ale jednak Kraszewskiego¹²⁴. – Późny wnuk zmasał jednak wszystkie te nazwiska z tablicy nieśmiertelnych. Z pism zaś literackich w owych czasach dojrzał tylko... „Trybunę Ludów” – „pismo nudne i słabe”.

¹¹⁹ *Praesens historicum* (łac.) – czas teraźniejszy historyczny, użycie gramatycznego czasu teraźniejszego dla oznaczenia czasu przeszłego.

¹²⁰ *Futurum exactum* (łac.) – czas zaprzyszły.

¹²¹ *Perfectum* (łac.) – czas przeszły dokonany.

¹²² Zygmunt Krasiński, hrabia herbu Ślepowron (1812–1859) – jeden z największych poetów polskiego romantyzmu, autor m.in. *Irydiona* (1936), *Nie-Boskiej komedii* (1835), *Przedświtu* (1843).

¹²³ Chodzi o Henryka Rzewuskiego, zob. przyp. 9, s. 92.

¹²⁴ Chodzi o pisarzy i dramatopisarzy epoki romantyzmu: Juliana Ursyna Niemcewicza (1758–1841), Feliksa Aleksandra Geysztowta Bernatowicza, właśc. Feliksa Berna (1786–1836), Ludwika Kropińskiego (1767–1844), Michała Czajkowskiego (1804–1886) i Józefa Ignacego Kraszewskiego (1812–1887) z pierwszego etapu jego twórczości.

Literatura – dowodzi Zbyszewski – to jest właściwie powieść. Krytyk pomija poezję, bo to „sprawa bardzo szczególna”. Dotąd sądziło się powszechnie, że i proza była „sprawą bardzo szczególną”. A także i krytyka literacka.

Teraz wszystko jest jasne. Wiemy już, co szczególne, co nieszczególne, kto nieśmiertelny, gdzie nie ma ani śladu, od Rzewuskiego po rzewną współczesność. Dziękujemy Ci, Redaktorze, żeś nas obdarzył porcją nieśmiertelnej ambrozji literackiej.

Witold Gombrowicz¹²⁵
Bronię Polaków przed Polską

Do redaktora „Wiadomości”

W artykule pt. *Dlaczego nasza emigracja nie wydaje wielkiej literatury* („Wiadomości”, nr 275)¹²⁶ p. W.A. Zbyszewski poświęcił kilka uwag memu *Trans-Atlantykowi*, którego fragmenty ogłosiła „Kultura”¹²⁷. Twierdzi on, że treścią tego fragmentu jest „dezercja” Gombrowicza w Buenos Aires w r. 1939, że „Gombrowicz siebie samego przedstawia jako wariata” i że „gdyby opowiadanie napisane było normalnie, jak piszą ludzie przy zdrowych zmysłach, wywoływać by musiało w dzisiejszym czytelniku polskim odrazę”.

Pan Zbyszewski się myli. Moja dezercja nie może stanowić treści *Trans-Atlantyku*, ponieważ ja nigdy nie dezercerowałem. Do Polski w owym czasie nie można już

¹²⁵ Biogram autora – zob. przyp. 54, s. 101.

¹²⁶ W.A. Zbyszewski, *Dlaczego nasza emigracja nie wydaje wielkiej literatury?* „Wiadomości” 1951, nr 27, s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 91–106).

¹²⁷ Fragmenty *Trans-Atlantyku* były drukowane w „Kulturze” w roku 1951, w numerach: 5, s. 25–41 i 6, s. 47–61. Zob. *Teksty źródłowe*, przyp. 53, s. 101. Natomiast wyimek *Przedmowy* zamieszczam w dalszej części monografii (zob. *Teksty źródłowe*, s. 273–281).

było się przedostać, o formowaniu wojska polskiego na obczyźnie nikt jeszcze nie myślał – żaden więc obowiązek, nawet moralny, nie zmuszał mnie, by wracać tym właśnie statkiem „Chrobry” do Anglii. Pomimo że od służby w wojsku z powodu słabego zdrowia byłem zwolniony i żadnego przeszkolenia nie otrzymałem, zameldowałem się bez zwłoki w poselstwie, a w późniejszych latach zgłosiłem się na komisję poborową i uzyskałem kategorię D. Jeżeli zaś p. Zbyszewski, używając słowa „dezercja”, miał na myśli bardziej skomplikowane procesy duchowe bohatera *Trans-Atlantyku*, to szkoda, że wyraźniej tego nie zaznaczył.

Ale nawet w tym głębszym, duchowym sensie należałoby określić tę moją dezercję trans-atlantycką jako wyraz szczerego przejęcia się Polską i jej sprawami; i chociaż zgadzam się z p. Zbyszewskim, że do pewnego stopnia jestem wariat, a do pewnego stopnia robię z siebie wariata, to przecież jestem naturą tak dalece antynomiczną, że właśnie im bardziej szaleję, tym bardziej staję się poważny. Nietrudno też dostrzec, że w *Trans-Atlantyku* dochodzi do głosu coś, co wcale nie jest moim tylko kaprysem i fantazją, ale wspólnym dziś wielu ludziom przeżyciem i przemyśleniem (na marginesie, niestety, naszej oficjalnej publicystyki i literatury), a mianowicie potrzeba poddania rewizji dotychczasowego stosunku Polaka do Polski. I ta nowa postawa wobec narodu, która poczyna się wytwarzać na razie gdzieś na boku i nieoficjalnie, wydaje się mnie osobiście tak brzemienna w konsekwencje, że nawet skłonny byłbym przypuszczać, iż ona to właśnie może ruszyć z miejsca naszą myśl emigracyjną, jak dotąd rzeczywiście niezbyt żywotną i twórczą.

Jeżeli w *Trans-Atlantyku* daje się słyszeć (w humorystycznej instrumentacji) pewien niedopuszczalny dotąd ton w stosunku do Polski – niechęć, lęk, szyderstwo i wstyd – to dlatego, że utwór pragnie bronić Polaków

przed Polską... wyzwolić Polaka z Polski... sprawić, aby Polak nie poddawał się biernie swojej polskości, ale właśnie potraktował ją z góry. Cóż to znaczy, konkretnie mówiąc, Polska? Polska to nasze życie zbiorowe, tak jak ono urobiło się w ciągu wieków. Ale czyż nie były to wieki ciągłego rozpaczliwego szamotania się i zmagania z przeważającymi, wrogimi siłami, wieki chorobliwego, konwulsyjnego istnienia, wieki niedorozwoju? Czyż więc „Polska” nie jest tworem niedoskonałym, słabym i zżartym wszelkimi jadami słabości, zniekształconym i zgwałconym? Czy Polak nie jest obciążony dziedzicznie Polską, tzn. chorą przeszłością narodu i jego nieustannym umieraniem? Czy, wobec tego, jeżeli Polak pragnie być człowiekiem pełnowartościowym, zdolnym do maksymalnego napięcia wszystkich energii swoich w tak przełomowej, jak obecna, chwili naszego bytu, nie powinien on wypowiedzieć służby tej „polskości”, która go dzisiaj określa?

A teraz dalsze pytania: czy ja, broniąc Polaków przed Polską, jestem czy nie jestem patriotą? Czy myśl, wyłożona powyżej, w ostatecznych swoich następstwach wzmacnia czy osłabia naród? Bo przecież Polska składa się z Polaków. I, na przykład, czy ci, co mają na widoku jedynie doraźne interesy Polski, nigdy zaś własną godność, uczciwość, własny rozum, własne uzdolnienia, ci, co oddają się fałszowaniu rzeczywistości, jakiejś taniej i niemądrej propagandzie, albo wprost głoszą konieczność rezygnacji z własnego „ja” na rzecz ślepej dyscypliny, mającej wytworzyć tę upragnioną moc, albo zmuszają siebie i innych do miłości i wiary – czyż oni na dalszą metę nie przekreślają wszelkich możliwości rozwojowych narodu? Cóż wart jest naród złożony z ludzi sfałszowanych i zredukowanych? Z ludzi, którzy nie mogą sobie pozwolić na żaden szerszy, swobodniejszy odruch z obawy, by im się ten naród nie rozpadł?

Ten dylemat, powtarzam, nie jest dziś obcy inteligentnym Polakom, podobnie jak i innym obywatelom świata współczesnego. Wielu Żydów i Niemców, i Francuzów, i Włochów, i Rosjan (i na pewno wielu Polaków w Kraju), wielu ludzi, których narody brną z katastrofy w katastrofę, zaczyna rozumieć, że naród to nie tylko coś pięknego i wzniosłego – że to coś niebezpiecznego, przed czym należy mieć się na baczności... A myśl ta łączy się z inną, szerszą myślą – o powszechnej deformacji, o nieuniknionej sztuczności człowieka, o tym, iż musielibyśmy także zrewidować sam nasz stosunek do Formy.

Sygnalizuję tutaj jedynie, w kilku słowach, niektóre z punktów wyjściowych *Trans-Atlantyku*. Ale dla p. Zbyszewskiego ten kompleks zagadnień to jedynie „dezercja” budząca odrazę. Kiedyż wreszcie polska krytyka literacka zdobędzie się na nieco poważniejsze podejście do literatury? Przygniatająca jest przewaga szybkostrzelnego dziennikarza nad artystą i trzeba dużego taktu i nie byle jakiej klasy, by jego kulturalno-wychowawcza działalność nie stała się młynem mielącym wszystko na drobny proszek. Jakże łatwo piszą się te felietony! „Dlaczego nasza emigracja nie wydaje wielkiej literatury”? Doceniając w pełni słuszność uwag autora co do roli służby domowej w tym kryzysie oraz trudności wydawniczych itd., itd., pozwolę sobie uzupełnić je jak następuje: wielka literatura jest przedsięwzięciem, które wymaga rozmachu, polotu swobody i dumy, a przede wszystkim woli, by być kimś, by nie poddawać się światu, ale świat stwarzać. Otóż ten, nieodzowny w danym wypadku, stan ducha z trudnością tylko może się utrzymać tam, gdzie z natury rzeczy subtelniejsza, głębsza, na dalszy obliczona dystans myśl literacka prowadzana jest do najbardziej płaskiego i trywialnego aspektu. Literatura prawdziwa łatwo może obejść się bez zasiłków, propagandy, popularyzacji, konkursów, ba – nawet bez czytelników i krytyków, ale jednego musi się

domagać: aby jej nie trywializowano. I póki społeczeństwo polskie nie nauczy się szanować tej „woli twórczości”, która cechować powinna każdy istotny wysiłek literacki, póty... będzie miała taką „wielką literaturę”, na jaką zasługuje.

(Buenos Aires)

Czesław Bednarczyk¹²⁸

Laurki i literatura

Do redaktora „Wiadomości”

W ostatnich czasach, tu i owdzie w pismach emigracyjnych, głównie w „Wiadomościach”, kilku pisarzy zajęło się literaturą na emigracji. Czytelnicy musieli zwrócić uwagę na kilka wypowiedzi, które klasyfikują autorów.

Krytyki na emigracji nie ma, przeważają natomiast grzecznościowe recenzyjki, w których autorzy mówią o wszystkim, tylko nie o wydanej książce, nie o jej wartości artystycznej i nie o jej brakach. Obok *omawiaczy* twórczości emigracyjnej wytworzyła się wśród pisarzy emigracyjnych grupa laurkodawców, która gdzieś z niebotycznej wysokości klasyfikuje piszących, wystawia stopnie, segreguje, mierzy talenty i nie popierając żadnym argumentem, dlaczego i za co, wtlacza siłą w czytelnika (wprawdzie nielicznego) swoją opinię. Pojawienie się tego rodzaju krytyków i ich grasowanie w pismach przynosi szkodę. Aby

¹²⁸ Czesław Bednarczyk (1912–1994) – poeta i prozaik. Autor zbiorów poetyckich, m.in.: *W walce* (1945), *Obręcze* (1956), *Rdza* (1962), *Rosocha* (1978), *Odrastająca pamięć* (1981), *Obrysowane cieniem* (1983), *Szuwary* (1987), *Wiersze wybrane* (1990), *Czy przyjąć musiało?* (1991), oraz prozy: *Kubuś* (1985) i *W Podmostowej Arkadzie* (1988). Na emigracji w Wielkiej Brytanii.

nie być gołosłownym, pozwolę sobie dać przykład, który barwniej zobrazuje powyższe stwierdzenie.

Znany, utalentowany i przez wielu ceniony pisarz, p. W.A. Zbyszewski¹²⁹, od dłuższego już czasu woła na wszystkie strony świata, że na emigracji są tylko trzy talenty: p. Józef Mackiewicz, p. Tadeusz Nowakowski i p. Paweł Hostowiec, wszyscy inni nie warci nawet spojrzenia w ich stronę. Nie przeszkadza to p. Zbyszewskiemu twierdzić na innym miejscu, że pisma, które ratują honor emigracji, to „Wiadomości” i „Kultura”, a przecież do pism tych pisują nie tylko Hostowiec, Mackiewicz i Nowakowski? Zbyszewski nawołuje społeczeństwo do zaopiekowania się tymi talentami, do stworzenia im warunków życia w zbytku i nawet radzi umożliwić im wyjazdy do Paryża bez żon.

Ma rację p. Zbyszewski, twierdząc, że są to pisarze utalentowani, po których możemy się spodziewać książek nieprzemijających. Jednak tego rodzaju pochwały nie zawsze trafiają w sedno rzeczy. Na poparcie tego służę drugim przykładem. Pojawienie się książki Gustawa Herlinga-Grudzińskiego w języku angielskim. Pisarz ten, rzadko i nikle wspominany przez opiniodawców, jedną jedyną książką¹³⁰ spowodował morze recenzji, nie recenzjek, u obcych. Jedną tylko napisaną pracowicie i z talentem książką zrobił więcej dla sprawy polskiej i literatury niż setki broszur wydanych za pieniądze „niczyje”, niż dziesiątki pism wydawanych lekką ręką na hańbę emigracji. W tym miejscu ciśnie się pod pióro smutne stwierdzenie.

¹²⁹ Nawiązanie do artykułu Wacława A. Zbyszewskiego *Dlaczego nasza emigracja nie wydaje wielkiej literatury*, „Wiadomości” 1951, nr 27, s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 91–106).

¹³⁰ Chodzi o wspomnienia *Inny świat*, opublikowane po raz pierwszy w przekładzie angielskim w 1951 roku jako *A World Apart: a Memoir of the Gulag*, a następnie po polsku w 1953 roku w Londynie.

nie, że gdyby Grudziński książkę swoją wydał po polsku, książki by nikt nie kupił i na pewno byłoby „głucho wszędzie, cicho wszędzie”... Smutne, że do swoich trzeba iść przez obcych. Stąd wniosek: ostrożnie z przedwcześnie wypowiedanym sądem, bo pisarze są, tworzą, i jest literatura wcale nie gorsza od literatury wielkiej emigracji. Brak jej tylko dystansu i legendy oraz brak inteligentnego czytelnika.

(Tonbridge)

Tymon Terlecki¹³¹

Literatura na emigracji

W ostatnich czasach zaczęto dostrzegać także i tę sprawę. Dostrzegli ją nawet sami pisarze. Zjawiły się, chyba przedwczesne, próby obrachunków. Przybrały na sile raczej spóźnione biadania, że nie wydaje się książek. Wyszły na jaw bolesne fakty z codziennego bytowania ludzi piszących.

Jest to obraz przerażający niedołęstwem i nieporadnością, brakiem wizji. Można by wiele powiedzieć o stosunku „ośrodków kierowniczych” do literatury. Jest to temat bezdenny. Jest to także temat beznadziejny, drażnienie go bowiem nie zbliża do sedna sprawy. Bez utrafienia w to sedno wszystko jest mówieniem obok rzeczy, a nie o samej rzeczy, jest podstawianiem objawów w miejsce przyczyn, gmatwaniem obrazu.

Jakkolwiek jest to zadanie trudne i przykre, niniejsze uwagi chcą dotrzeć do ukrytej, wstydlivej istoty zagadnienia. Gdyby to nie było banalne i jeszcze więcej pretensjonalne, można by tu mówić o psychoanalizie literatury na emigracji, o próbie takiej psychoanalizy.

¹³¹ Tymon Terlecki (1905–2000) – krytyk literacki, teatralny, esejista, wykładowca. Autor zbiorów esejów, m.in.: *Rzeczy teatralne* (1984), *Szukanie równowagi. Szkice literackie i publicystyczne* (1985), *Spotkania ze swoimi* (1999), *Emigracja naszego czasu* (pośmiertnie, 2003). Autor monumentalnej monografii *Literatura polska na obczyźnie w latach 1940–1960* (1963).

Wstępne rozpoznanie

Powody, że ta literatura jest taka, a nie inna, że choć mogłaby coś znaczyć, znaczy niewiele – leżą nie poza nią, ale w niej samej. I programowy brak zainteresowania oficjalnego, i brak wydawców, i rozdzierająca często niedola pisarzy są to wszystko objawy pochodne. Wywodzą się one z tego zasadniczego faktu, że literatura na emigracji nie uwierzyła w swoją własną rację istnienia. Nie wierząc w nią sama, oczywiście nie była zdolna narzucić jej nikomu: ani społeczeństwu w Kraju, ani odbiorcom bezpośrednim, ani czynnikom urzędowym, ani eksploatatorom gospodarczym.

Literatura na emigracji nie zrozumiała sensu emigracji, nie ogarnęła wyobraźnią i uczuciem jej patosu, przeznaczenia, konieczności historycznej – oto diagnoza. Jest ona tak prosta, że wydaje się aż nieprawdopodobna. Skąd się wzięła ta dramatyczna sprzeczność?

Kłęska roku 1945 uderzyła najmocniej w grupę inteligentką. Reakcje tej grupy w Kraju i poza Krajem nie zdradzają większych różnic, podlegają jakby tym samym sekretnym prawom. Okazuje się, że lęk przed „zerwaniem związku” przynajmniej w tym punkcie był nieuzasadniony.

Inteligencja w Kraju, przede wszystkim – co nas tu interesuje – literatura w Kraju, weszła na drogę oportunistu. Można się zgodzić, że ominięcie tej drogi nie było możliwe. Działy tam takie naciski z zewnątrz i od wewnątrz, znużenie na tyle górowało nad wolą odporu, nadzieje błyskały tak łudząco, że był to jedyny wylot otwarty. Może również – jedyny rozsądny.

Trudno uznać za zgodne z rozsądkiem, że literatura na emigracji, wolna od nacisków zewnętrznych i postawiona w miejscu nieporównanie korzystniejszym dla oceny wydarzeń – zaczęła omackiem szukać tej samej drogi. Roifa

się jej rola „trzeciej siły”, zysk podwójny: zysk swobody indywidualnej poza Krajem i zysk z „rewolucyjnej etatyzacji” w Kraju.

Nadano tam szeroki obieg terminowi „wewnętrzna emigracja”. Ma on z punktu widzenia okupanta sens ujemny i oznacza ludzi, którzy, przebywając w Kraju, są w nim nieobecni duchowo, są emigrantami z niespełnionego marzenia. Dla literatury na emigracji można by stworzyć analogiczny termin, który by wyrażał fizyczne przebywanie poza Krajem i jednocześnie świadome lub półświadome ciężenie do porządku narzuconego Krajowi, uznanie go za rzecz nieuchronną.

Sentymentalny mit i trywialne wyrachowanie

Ta „wewnętrzna kolaboracja” wyraziła się w dwu postaciach typowych. Jak to często bywa, podstawiały się one nieraz jedna pod drugą, przesłaniały i przerastały wzajemnie.

Jedna z nich rośnie na podłożu uczuciowym. Prostą, bezsporną prawdę o konieczności związku z Krajem nasyca cikliwym, panicznym sentymentalizmem. W śnie i na jawie przywiduje się jej obraz przepaści dzielącej Kraj i emigrację, przepaści ruchomej, rosnącej nieustannie w głąb i wszere. Cofa się przed wszystkim, co w Kraju mogłoby nie wzbudzić powszechnego uznania. Drży przed wydziedziczeniem i straszy innych zemstą. Powrót do Kraju w tym ponurym wizjonerstwie ma przedsmak sądu ostatecznego.

Jak każda mitologia sentymentalna i ten mit wikła się w grube pomyłki. Upraszcza pojęcie „Kraju”, podstawiając pod rzeczywistość bardzo złożoną mglisty symbol. Bierze często głosy własnych przywidzeń za głosy rzeczywiste, bo w miarę jak wzrasta święty strach i łzawe rozrzewnienie,

zmniejsza się zdolność krytycznej oceny faktów, odróżniania prawdy od fałszu.

O drugiej postawie można mówić spokojnie, bo stanowi już tylko wstydlivy zabytek historyczny. Wychodziła ona z założeń rozumowych, usiłowała wznieść się ponad emocje, odzęgnywała się od „histerii emigracyjnej”, ale w praktyce okazała całkowitą niczość intelektualną i moralną. Nie rozumiała, że okupacja sowiecka jest czymś całkowicie odmiennym od wszystkich poprzednich za-
borów. Nie umiała dostrzec, że rytm „łagodnej rewolucji” w Polsce jest febrycznie przyspieszony. Brała „polski NEP”¹³² za ostateczny układ stosunków. Łudziła się, lub chciała się łudzić, że totalizm sowiecki dopuści u nas jakąś „narodową odmianę” swego ustroju.

Albo też uważała, że to wszystko jest – nieważne. Wynawiała zasadę: *le commerce d'abord*¹³³, handlować można z samym diabłem.

Stanowisko wroga

Wróg szybko zorientował się w sytuacji i równie szybko ją wyzyskał. Sposoby rozkładania emigracji antykomunistycznej, w szczególności „białej” literatury rosyjskiej, są na pewno dokładnie analizowane i szczegółowo skodyfikowane. W nowym przypadku zadanie było pod wieloma względami prostsze i łatwiejsze. Czerwona Rosja i biała

¹³² NEP – Новая экономическая политика (Novaya ekonomicheskaya politika) – aluzja do doktryny polityki gospodarczej Rosji, a potem ZSRR z 1921 roku, określanej jako gospodarka mieszana (obok gospodarki socjalistycznej dopuszczano działalność drobnej gospodarki prywatnej).

¹³³ *Le commerce d'abord* (fr.) – handel na pierwszym miejscu [przyp. – T.T.].

emigracja stanowiły istotne przeciwieństwa: przeciwieństwa poglądów na świat, przeciwieństwa interesów. Między narodem polskim a emigracją tego narodu nie było i nie ma, nie może być, takiego przedziału. W tym stanie rzeczy łatwo jest podszyć się pod nieswój głos, zamącić źródło, zatrzeć kontur.

Sentymentalne załęknienie sprzyjało takim praktykom. Było dobrym celem do ostrzału wymysłów. Na emigracji nie bardzo rozumiano, kto wymyśla i dlaczego. Nie zauważono wśród wielu innych schematów jednego, który powtarzał się z nużącą dokładnością. Każdy, kto dostał paszport za granicę i trochę pieniędzy, obowiązkowo płacił haracz po powrocie – haracz obelg. Gdy tu był z nami, dziwił się, wzruszał w nocnych rozmowach, czasem zazdrościł, ale wróciwszy pod ojczyście niebo – wymyślał. Na emigracji brano to za głos „Kraju”. Niektórzy z tych, co nam wymyślali, już dołączyli do nas, ale skutki moralnego terroru są – z naszej winy – głębsze i trwalsze.

Wobec drugiej postawy okupant zastosował zwyczajne przekupstwo. Nieliczni ulegli mu bez oporu, duża część odrzuciła je bez wahania i stanowczo, ale większość... była zgubiona. Ujawniło się to, gdy rozpoczęła się nagonka na znaną uchwałę Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie w sprawie ogłaszania pod okupacją sowiecką¹³⁴. Nie warto dziś wszczynać na nowo sporu o tę uchwałę; jakkolwiek by ją oceniać, obrót spraw w Kraju potwierdził ją w całej rozciągłości. Tutaj idzie o zmianę jej oceny pod bezpośrednim lub pośrednim naciskiem prasy reżymowej. Był to znamieny objaw kompleksu, o którym mowa.

¹³⁴ Chodzi o uchwałę ZPPnO podjętą w roku 1947 wzywającą pisarzy emigracyjnych, by nie drukowali swoich utworów w wydawnictwach krajowych. Powtórnie głosowano nad nią w roku 1956, ale wówczas przeciwko niej opowiedziało się kilkoro członków, zaś w roku 1957 została już zliberalizowana.

Logicznie rzecz biorąc, nie wiadomo, czego oczekiwali ci, co ową uchwałę podpisali: że prasa kontrolowana przez aparat najazdu pochwali ich za odwagę? Że wytłumaczy społeczeństwu ich samowyrzeczenie się, ich ofiarę, żeby użyć chyba nie za wielkiego słowa, ich tragedię? Jeśli oczekiwali wieńców cierniowych albo wawrzynów akademickich, to oczywiście zachodziło tu duże i wymowne nieporozumienie.

Wyłomy, zrobione przez korupcję, zdawałoby się niewielkie, podział opinii ujawniony w nieszczęśliwej dyskusji nad wspomnianą uchwałą – umożliwiły wrogowi wczesne i trafne rozpoznanie organicznej słabości literatury na emigracji. Oceniał bez trudu, że nie stanowi ona niebezpieczeństwa: nie ma wewnątrz siebie siły przebojowej, nie będzie miała siły przyciągającej dla Kraju. Zostawił ją z lekceważeniem własnemu losowi. Skazał na *Totschweigen*¹³⁵.

Można zaryzykować tezę, że krótki „NEP polski” był najbardziej fatalny dla literatury na emigracji. Poraził ją paraliżem dziecięcym, zanim jeszcze zdołała dobrać głosu. W procesie, który go nieuchronnie czeka, Gomułka¹³⁶ miałby prawo powołać na swoją obronę to „socjalistyczne osiągnięcie”.

Urojenia i wielkookie strachy

Pierwszym wyraźnym objawem choroby było poczucie niższości wobec literatury w Kraju. Z pozoru sądząc, miało ono pewne uzasadnienie. W pierwszych latach, w okresie miodowym „polskiego NEP-u”, wyszła na światło dzienne

¹³⁵ *Totschweigen* (niem.) – zamilknięcie [przyp. – T.T.].

¹³⁶ Chodzi o Władysława Gomułkę (1905–1982) – polityka komunistycznego, sekretarza KC PPR i KC PZPR.

od razu spora ilość książek. Kończyły one przedwojenne wątki rozwojowe i dawały przejmujące, ale często zbyt pośpieszne świadectwo jeszcze świeżym przeżyciom wojennym. Tak je też należało oceniać. Nie mogą i nie powinny nas tutaj obowiązywać inne miary, tylko te, które by nas obowiązywały, gdybyśmy przebywali w Kraju. Na przekór zdrowemu sensowi uważano, że wszystko musi się nam podobać, że przed wszystkim winniśmy leżeć plackiem. W tym nastawieniu taił się kompleksowy motyw okupu mającego wyrównać fakt, że zostaje się na emigracji. Taki to był „związek z Krajem”: łączność lęklivego dziecka ze spódnicą, nie pełnoprawnego syna narodu z jego żywym istnieniem.

To stanowisko może miało usprawiedliwienie w okresie złudzeń wiązanych, także po tej stronie, z „narodową drogą do socjalizmu”. Nie ma żadnego sensu teraz, kiedy zduszono „święty ogień”, rzekomo rewolucyjny (nb. niejedna książka wydana bezpośrednio po wojnie powstała przed „wyzwoleniem” przez Armię Czerwoną, dzięki pomocy „faszystowskiej” emigracji londyńskiej i „faszystowskiego” rządu podziemnego). Dziś literaturę w Polsce ujarzmia się według wzoru udoskonalanego w Sowietach od dwu dziesiątków lat z okładem. Mimo to nie do rzadkości należy, że krytyk katolicki na emigracji za krytykiem niekatolickim w Kraju bezkrytycznie powtarza potępienie „literatury mistyfikującej i metafizykującej” (cóż za terminologia!). Miłosz¹³⁷, któremu można w tym zawierzyć, stwierdza, że za żelazną zasłoną „jednym z naj-

¹³⁷ Czesław Miłosz (1911–2004) – najwybitniejszy poeta polski XX wieku, eseista, historyk literatury, tłumacz, na emigracji w latach 1951–1993 (Francja, USA), laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury za rok 1980. Po wojnie opublikował tomy poezji, m.in.: *Światło dzienne* (1953), *Traktat poetycki* (1957), *Nieobjęta ziemia* (1984), *Orfeusz i Eurydyka* (2002), prozę, m.in.: *Dolina Issy* (1955), *Zdobycie władzy* (1953), *Góry Parnasu* (2012),

niebezpieczniejszych zarzutów stawianych pisarzom jest pośądzenie ich wierszy, sztuk teatralnych czy powieści o «metafizyczne *residuum*» („Kultura”, nr 45/46)¹³⁸. A nawet gdyby tak nie było, czy cała wielka literatura nie jest „metafizykująca”: *Antyгона*¹³⁹ i *Boska komedia*¹⁴⁰, i *Hamlet*¹⁴¹, i *Don Kichot*¹⁴², i *Dziady*¹⁴³, i *Król-Duch*¹⁴⁴, i *Zauberberg*¹⁴⁵, i *Noce i dnie*?

Objaw nieporównanie subtelniejszy, ale bez wątplenia chorobliwy stanowi mania niepokalaności, osiągnętej za cenę odżegnania się od życia, od uczestnictwa w czymkolwiek, związania się z czymkolwiek. Jest rzeczą prawie kompromitującą pisarza, jeśli ma określone poglądy, cóż dopiero, jeśli należy do stronnictwa politycznego. Symbolicznie wyraża to urojenie wiersz emigracyjnego poety, zapewniający z natarczywością: „Jestem czysty, jestem czysty, jestem czysty”. A przecież czysty metal można

oraz tomy esejów, np.: *Zniewolony umysł* (1953), *Rodzinna Europa* (1958), *Ziemia Ulro* (1977), *Ogród nauk* (1979).

¹³⁸ Chodzi o tekst Miłosza *Ketman* zamieszczony w numerze 7. (45/46) paryskiej „Kultury” z roku 1951, s. 24–43.

¹³⁹ *Antyгона* – tragedia Sofoklesa z 442 roku p.n.e.

¹⁴⁰ *Boska komedia* – poemat włoskiego poety Dantego Alighieri napisany w latach 1308–1321, arcydzieło literatury włoskiej.

¹⁴¹ *Hamlet* – tragedia napisana przez Williama Szekspira powstała na przełomie XVI i XVII wieku, arcydzieło teatru elżbietańskiego.

¹⁴² Powieść renesansowego pisarza hiszpańskiego Miguela de Cervantesa (1547–1616) *Don Kichote z La Manchy* (pełny tytuł: *Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manchy*). I część – 1605 rok, II część – 1615 rok.

¹⁴³ *Dziady* – cykl dramatów romantycznych Adama Mickiewicza publikowany w latach 1823–1860.

¹⁴⁴ *Król-Duch* – poemat historyzoficzny Juliusza Słowackiego powstały w latach 1845–1849.

¹⁴⁵ Chodzi o powieść *Czarodziejska góra* (niem. *Der Zauberberg*) Tomasza Manna wydaną w roku 1924 – jedno z najbardziej wpływowych dzieł literatury niemieckiej w XX wieku.

wydobyć tylko z zanieczyszczonej rudy, wzlecieć w niebo można tylko, odbiwszy się od ziemskiej trampoliny, zbawić duszę tylko poprzez ciało.

[...] ¹⁴⁶

Ogólną aurę choroby, która trawi literaturę na emigracji, tworzy przeczulenie na punkcie wolności. Nie korzysta się z wolności, nie użytkuje się tego daru i przywileju, ale wszędzie, w każdym nakazie, w każdym apelu idącym od życia wietrzy się zamach na nią, okrzykuje się jej naruszenie.

Jeśli dotknąć tej nadczulej strefy, dochodzi do głosu swoisty likwidatoryzm. W Kraju „likwiduje się” za urojone lub rzeczywiste, za chciane lub częściej bezwiedne odstępstwo od „linii politycznej”. Na emigracji nie ma, na szczęście, ani politycznej, ani żadnej innej linii, ale istnieje bezsilnie zacierzewanym, wyrównywanym kompleks upodlenia słówko: „to bolszewickie”.

Engagement

Personalizm, a za nim egzystencjalizm francuski, wprowadził w obieg termin *engagement*, dziś szeroko używany, nawet nadużywany. (Trudno go przełożyć na język polski: włączenie się? złączenie? wprzęgnięcie się? sprzęg? „Zaangażowanie”, jak „zaawansowanie”, jest potworkowate, ale w trochę innym znaczeniu zdobyło sobie już prawo obywatelstwa.)

To pojęcie i to słowo wyrażają związaną osobę ludzką z rzeczywistością, ze światem innych osób, ze światem idei i przedmiotów. Osoba ludzka żyje, świadomość jednostkowa rozwija się, rozszerza się, dojrzewa poprzez inne świadomości i wespół z nimi. Nie można bez śmiertelnej

¹⁴⁶ Pominięty fragment odnosi się do publicystyki.

groźby wyłączyć jej z otoczenia, z kontekstu historycznego. Im wyższy stopień tego zaangażowania, tym szerszy jest krąg świadomości, tym głębiej sięga ona w byt i tym wyżej się w nim wznosi. *Refuser l'engagement c'est refuser la condition humaine* (Wzbraniać się przed zaangażowaniem, znaczy wzbraniać się przed tym, aby być człowiekiem) – mówi twórca personalizmu Emmanuel Mounier¹⁴⁷. *Les plus consacrés sont les plus disponibles* (Ci, co w największym stopniu oddają siebie, także w największym stopniu sobą rozporządzają) – stwierdza egzystencjalista chrześcijański Gabriel Marcel¹⁴⁸.

Aby trochę utrudnić zabieg likwidatorski („to bolszewickie”), trzeba stwierdzić, że *engagement* jest przeciwieństwem *embrigadement* – zapędzania do szeregu, podciągania pod strychulec, wtłaczania w gotowe formy, w mechaniczne przegródki, w abstrakcyjne schematy. Personalizm programowo przeciwstawia się wszelkim totalizmom. Walczy o wyzwolenie człowieka z niewoli przedmiotów, narzędzi i maszyn, z niewoli pojęć oderwanych, z niewoli mitów.

Każdy człowiek i wszystko, co ludzkie, co po ludzku wartościowe, każda myśl, każda literatura, każda kultura urzeczywistnia się przez udział w „dramacie epoki”. Zaangażowanie jest jedyną drogą prowadzącą do wolności – tak brzmi podstawowy paradoks personalizmu.

Przybliżając teraz te dwa zarysy, można stwierdzić, że literaturze na emigracji nie dostaje wierności czasowi, miejscu, wspólnej doli; dlatego nie jest w pełni i naprawdę wolna. Przez neurotyczną odmowę zaangażowania zawisła

¹⁴⁷ Emmanuel Mounier (1905–1950) – francuski filozof, jeden z twórców personalizmu katolickiego, krytyk literacki.

¹⁴⁸ Gabriel Honoriusz Marcel (1889–1973) – francuski filozof, dramaturg, krytyk literacki, współtwórca i jeden z głównych przedstawicieli egzystencjalizmu chrześcijańskiego.

ona pośrodku między emigracją, z którą nie chciała dzielić całego losu, a Krajem. Można by to zilustrować wieloma przykładami. Jest na przykład uderzające, że poeci, którzy urodzili się z wojny lub rozłączyli od jej uderzenia, nie czuli potrzeby związku z emigracją. Zapłacili za to utratą głosu, spadkiem lub zanikiem wpływu.

Tę postawę streszcza butada, na którą odważył się w publicznej dyskusji pewien młody pisarz: „Emigracja jest fikcją polityków”. W logicznym następstwie znałyoby to, że okupacja Polski jest również złudzeniem optycznym, że nie możemy być także pewni istnienia owego pisarza.

Jest to to, co Mounier nazywa *l'abstention boudeuse*¹⁴⁹, albo gdzie indziej *ninisme* – ani-ani, ani tu, ani tam. Czyli nigdzie. Czyli wcale. Poza dolą ludzką i historią ludzką.

Jest to również przeciwieństwo tego, co Mickiewicz¹⁵⁰ postanowił o sobie po roku 1831. Mógł wrócić do kraju, był, praktycznie biorąc, mniej „skompromitowany” niż każdy żołnierz polskich sił zbrojnych na Zachodzie w roku 1945. Został na emigracji z całą świadomością wyboru, z zadziwiającym jasnowidzeniem instynktu. Było to klasyczne *engagement*.

Dziś emigracja polska nie jest zjawiskiem tak osamotnionym jak sto lat temu. Istnieją obok niej wychodźstwa polityczne dziesiątka krajów: czeskie, węgierskie, litewskie, estońskie itd. Są one częściowymi „sytuacjami”, żeby użyć terminologii egzystencjalistów, składającymi się na „sytuację”, w jakiej znalazła się cała kultura zachodnia,

¹⁴⁹ *L'abstention boudeuse* – powstrzymanie się [przyp. – T.T.] [*boudeur*: czyli nadąsany, przyp. – N.T.T.].

¹⁵⁰ Adam Mickiewicz (1798–1855) – poeta, działacz polityczny, publicysta, mistyk okresu romantyzmu, emigrant. Autor m.in. *Sonetów krymskich* (1826), *Dziadów cz. III* (1832), epopei *Pan Tadeusz* (1834). Zmarł w Stambule.

cały świat jej wartości i dążeń. Szukanie w takim układzie historycznym stanowiska pośredniego zdradza niezrozumienie oczywistej prawdy, że nie można jednocześnie należeć do dwu różnych kręgów kultury, jak nie można jednocześnie chodzić po ziemi i latać w powietrzu.

Osądzając to pomylenie, trzeba uwzględnić okoliczności łągodzące. Być może pchał do niego ślepy odruch, broniący się przed powtórzeniem jeszcze raz bolesnego, kosztownego, głęboko w pamięć zbiorową wrytego doświadczenia – emigracji już piątej czy szóstej z kolei. W Polsce niepodległej można było obserwować podobne przymknięcie oczu na jej tragizm, uchylenie się od niego wyobraźni i serca. Dotyczyło to całej literatury, może tylko poza Berentem¹⁵¹, Lechoniem¹⁵² z *Karmazynowego poematu*¹⁵³, Wierzyńskim z *Wolności tragicznej*¹⁵⁴. Wiemy już, ile kosztowało to nie tylko literaturę, ale cały naród.

Odwrócenie się tyłem do losu, usiłowanie, aby go zapomniać, kończy się klęską, czasem czymś więcej: klęską niegodną. Taka samoobrona jest tylko postacią samobójstwa.

¹⁵¹ Wacław Berent (1873–1940) – powieściopisarz i tłumacz okresu modernizmu, przedstawiciel realizmu w literaturze Młodej Polski. Chodzi o tomy opowieści biograficznych (*Nurt*, *Diogenes w kontuszu*, *Zmierzch wodzów*) poświęconych wybitnym osobistościom zaangażowanym w walkę o wolność i kulturę polską.

¹⁵² Jan Lechoń, właśc. Leszek Serafinowicz (1899–1956) – poeta, eseista, krytyk literacki, członek grupy Skamander, autor zbiorów poezji, m.in. *Karmazynowy poemat* (1920), *Srebrne i czarne* (1924), *Poezje* (1963), tomów esejów *O literaturze polskiej* (1942), *Mickiewicz* (1955) oraz trzytomowego dziennika (1967, 1970 i 1973). Na emigracji w Stanach Zjednoczonych.

¹⁵³ *Karmazynowy poemat* – tom poetycki Jana Lechonia wydany w 1920 roku odnoszący się do historii Polski.

¹⁵⁴ *Wolność tragiczna* – tom poetycki Kazimierza Wierzyńskiego wydany w 1936 roku poświęcony przeszłości Polski, walce Polaków o wolność.

Świecenie nieobecnością

Najbardziej skrajnym wyrazem niezaangażowania jest tylko fizyczna, paszportowa czy nominalna obecność wielu pisarzy na emigracji. Można by wymienić pół tuzina, może więcej takich, którzy od pięciu, niekiedy od dziesięciu lat nie ogłosili ani słowa. Znajdują się wśród nich pisarze, którzy w Polsce przedwojennej mieli głośne nazwiska, i pisarze, którzy wschodzili na niebie literatury błyskotliwymi zapowiedziami.

U jednych uraz sięga jeszcze Września. U innych zahamowanie jest mechanicznym skutkiem przedstawionego tutaj stanu rzeczy. Są tacy, którzy nie piszą, bo pracują w fabrykach. Tacy, którzy uwikłali się w sprzeczności wewnętrzne i nie mogą się z nich wyplątać. Wreszcie tacy, którzy programowo nie chcą pisać.

Jest to nie tylko absenteizm, nieobecność osób, ale uchYLENIE SIĘ od uczestnictwa w przetaczającym się życiu: w zjawiskach, prądach, procesach myśli. Jest to także nieobecność w nieprzerwanym trybie odczuć zbiorowych, w którym sprawdza się pojęcie sztuki i artysty.

Jest to wreszcie nieobecność w rewizji historii. W kraju hula obłąkany rewizjonizm, który z Kołłątają¹⁵⁵ i Mickiewicza robi marksistów (jest zresztą w tym obłądnie metoda). Na emigracji w najlepszym razie kwitnie wspominkarstwo, przekładanie zwiędłych wstążek, zasuszonych kwiatków w rodowym sepeciku¹⁵⁶, pachnącym paczulą. Emigracja nie daje odporu na fałszerstwo przeszłości, na fałszerstwo samowiedzy zbiorowej. Czyni niewiele, by ją pogłębić, rozświetlić nowym światłem, zbliżyć do

¹⁵⁵ Hugo Kołłątaj (1750–1812) – polski polityk, mąż stanu, publicysta oświeceniowy, pisarz polityczny.

¹⁵⁶ Sepecik – okuta skrzynia, kufer, sakwojaż.

dzisiejszego czasu, jak to zrobił Kukiel w *Księżu Adamie*¹⁵⁷. Jest to najpewniejsza recepta na to, by tradycja przestała być żywą treścią, stała się martwym, szybko kruszejącym rekwizytem.

Valéry stworzył określenie: *Entrer dans le futur à reculons* (Wchodzić do przyszłości, cofając się wstecz jak rak¹⁵⁸). Są epoki, do których nie można wejść w taki sposób.

Zdrada mimo woli

W sumie ta sentymentalna, anarchiczna postawa literatury na emigracji jest bezwiedną zdradą Kraju. Paniczny lęk, aby „nie zerwać związku” z Krajem, oddala od niego na astronomiczną odległość. Grozi całkowitym rozluźnieniem więzi.

W pierwszych latach emigracji trzeba było cywilnej odwagi, aby mówić o jej literaturze. Ile razy próbowało się określić jej sens, zarys, rację bytu w uzupełnieniu literatury krajowej, podnosił się obłudny albo spłoszony, histeryczny krzyk: jedna! jedna! Niedługo nie będzie żadnej. Ani w Kraju, ani tutaj.

Powiedzenie: literatura polska jest w Kraju – właściwie nic nie znaczy, jeśli je odrzeć z szantażowego sentymentalizmu. Trzeba rozstrzygnąć, co się rozumie przez literaturę „polską”. Podejrzewam, że np. p. Wanda Wasilewska¹⁵⁹ i ja rozumiemy przez to słowo coś zupełnie innego. Trzeba

¹⁵⁷ *Księż Adam* – książka Mariana Kukieła o ks. Adamie Czartoryskim. Zob. *idem, Czartoryski and European Unity*, Princeton 1955.

¹⁵⁸ [Przyp., korekta – N.T.T].

¹⁵⁹ Wanda Wasilewska (1905–1964) – działaczka socjalistyczna i komunistyczna, pisarka, założycielka Związku Patriotów Polskich w Związku Radzieckim.

także ustalić, co się rozumie przez „Kraj”, bo jest to pojęcie wieloznaczne. Jest Kraj, w którym szaleje terror bezpieki, odbywają się procesy pokazowe, trąbi się w świat propagandę obelg pod adresem „imperialistycznego” Zachodu i „faszystowskiej” emigracji, jest także Kraj, który milczy przejmującym milczeniem odległej gwiazdy i człowieka z kneblem na ustach. Istnieje tam wreszcie „literatura” na rozkaz, która krwawi od kagańca i ugina się od łask, oraz inna literatura, bytująca w podziemiach duchowych, wysławiająca się ukradkiem, pod grozą prześladowania, lub niewysłowiona i nie mająca się nigdy wysłowić. Więc o jaki „Kraj” i jaką „literaturę” idzie? W latach 1830–1840 nie powstawało zagadnienie, gdzie jest literatura polska. I dziś mniej istotne od tego, gdzie ma być literatura polska, jest, aby – *była*.

Formuła Brzozowskiego¹⁶⁰: „społeczeństwo, które walczy i o ideał, i o sam fakt życia”, jest znowu aktualna i dosłownie, przeraźliwie ścisła. Dla kraju niewolnego ma sens literatura wolna, czyniąca pełny użytek z wolności. Dla kraju odciętego od Zachodu ma wartość literatura łącząca z nim. Dla kraju skazanego na przymusową, sztuczną hodowlę pisarza ma wagę literatura przeprowadzająca w swobodnej, nieskrępowanej dyskusji rewizję pojęć i w swobodnym, nieskrępowanym akcie dająca jej twórczy wyraz.

Nie trzeba szerzej rozwodzić się o tym, że emigracja również potrzebuje literatury, jeśli ma być sobą. Poza wszystkim innym potrzebuje jej do poczucia swojej pełnej wartości. Emigracja, uwikłana w kompleks upośledzenia,

¹⁶⁰ Stanisław Brzozowski, pseud. Adam Czepiel (1878–1911) – filozof, pisarz, krytyk teatralny i literacki. Autor m.in. powieści *Płomienie. Z papierów po Michale Kaniowskim* (1908) oraz esejów *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy ludzkiej* (1909).

traci wszelką rację bytu, zdradza siebie i zdradza tę wyższą wspólnotę, z której powstała i dla której istnieje.

L'esilio che m'è dato onor mi tegno (Wygnanie, które stało się moim udziałem, przynosi mi zaszczyt¹⁶¹) – pisał emigrant z Florencji, będący ofiarą podziału opinii, która wobec ogromu i ostrości dzisiejszego konfliktu wydaje się niemal nieporozumieniem w gronie wyrostków albo kłótnią w rodzinie. Ale z tego uczucia godności zrodził się największy, najbardziej uniwersalny poemat wygnańczy – *Boska komedia*.

Demagogia pokoleniowa i ideologia dezercji

Gdy załęczniony egotyzm i zawiedzione wyrachowanie oddaliły literaturę na emigracji od emigracji, a nie zbliżyły do Kraju – zjawiają się w ostatnich czasach próby otwarcia dwu ujść z dusznej atmosfery.

Jedną z nich stanowi demagogia pokoleniowa, pokrzykująca na „starych”. Te pokrzykiwania, frondy i intrygi są dosyć groteskowe. Trudno to uważać za starcie między pokoleniami, zjawisko normalne i często płodne w skutkach. Aby można było o nim mówić, musi istnieć temat „materia sporu”. Bez tego jest to jeszcze jedno podskórne, trujące źródło.

Poważniejsza jest pokusa dezercji: na wychodźstwie nie ma wydawców i czytelników, nie pozostaje więc nic innego, niż obrazić się na wychodźstwo i szukać posłuchu, uznania, laurów u obcych. To „rozumowanie” jest niebezpieczne, ponieważ istotne zagadnienie działania na rzecz sprawy polskiej przez słowo pisane przesłania hasłem dezercji – beznadziejnej. Dezercji z niczym i donikąd.

¹⁶¹ «*Tre donne intorno al cor mi son venute*» Dante, *Rimi*, 47. [korekta – N.T.T].

Widzieliśmy to zjawisko w pierwszych latach wojny wśród emigrantów z Niemiec do Anglii. Nie ma dziś z niego śladu. Okazuje się, że, wbrew pozorom, literatura jest we wszystkich dziedzin humanistycznych najbardziej impregnowana, najmniej przenikliwa. Przenikanie z jednej do drugiej podlega dość rygorystycznym, ale uchwytym prawom.

Ukazanie się na rynkach zachodnich kilku dobrych książek o Rosji, napisanych przez Polaków, jest jednocześnie łudzące i pouczające. Łudzące, bo popycha do uogólnień, które nie uwzględniają współczynnika koniunktury. Pouczające, bo wskazuje naocznie, że widoki przyjęcia mają książki „zaangażowane”, zrodzone z autentycznych przeżyć i zajmujące wobec nich określone stanowisko. Wśród książek tego typu gotowa powieść Naglerowej *Sprawa Józefa Mosta*¹⁶² będzie (jeśli wyjdzie) pierwszą, która doświadczenia sowieckie traktuje jako surowiec do obróbki artystycznej; nie jest to dokument, ale dzieło sztuki; ocena moralna wynika tu z twórczego układu elementów.

Biała emigracja rosyjska oddała Sowietom, zapewne bez żalu, Aleksieja Tołstoja¹⁶³ i Erenburga¹⁶⁴. Zaznaczyła się na zachodzie pisarzami, którzy zostali wierni swojej mowie i swojej odrębności, jak laureat Nobla Bunin, jak oryginalni myśliciele Bierdiajew¹⁶⁵ i Szestow¹⁶⁶. Szczególnie Bierdiajew jest przykładem namiętnego, trwałego zaan-

¹⁶² Zob. H. Naglerowa, *Sprawa Józefa Mosta*, Londyn 1953. Terlecki jest autorem wstępu do tej powieści.

¹⁶³ Aleksiej Tołstoj (1883–1945) – rosyjski pisarz, dramaturg, realista, pisał utwory socrealistyczne.

¹⁶⁴ Ilja Erenburg (1891–1967) – rosyjski pisarz, poeta.

¹⁶⁵ Nikołaj Bierdiajew (1874–1948) – rosyjski filozof, zaliczany do największych myślicieli prawosławnych XX wieku.

¹⁶⁶ Lew Szestow (1866–1938) – filozof rosyjski.

gażowania w los swojego kraju, ujęcia go w taki sposób, że ma ono sens powszechny. Nie bardzo można sobie bez niego wyobrazić współczesną myśl francuską.

Ideologię dezercji literackiej przekreśla nauka doświadczenia: idąc do obcych, trzeba przyjąć z własnym bagażem, ważnym i cennym, albo przyjąć – cudzy bagaż. W tym drugim przypadku wszystko jest niewiadome prócz tego jednego: zdrady, której nie można by już nazwać zdradą mimo woli.

Biblijni sprawiedliwi

W tych uwagach nie idzie o ludzi, ale o zjawiska. Jeśli szukają one teraz biblijnych sprawiedliwych, to nie w tej intencji, aby sprawić komuś przykrość, a komuś innemu przyjemność, także nie po to, aby stępić ostrze wszystkiego, co dotąd powiedziano. Nie chodzi tu o *happy end*¹⁶⁷, ale o naoczny dowód, że żądania, które kryją się poza przeprowadzoną krytyką, należą do świata rzeczywistego, nie do świata pobożnych urojeń.

[...] ¹⁶⁸

Jeszcze dwa przykłady, bo nie idzie tu o rejestr: Grubiński i Hostowiec. Pierwszy z nich, swymi pojęciami o sztuce bliższy XIX stuleciu niż naszej konwulsjami wstrząsanej epoce, we wspomnieniach o Rosji *Między młotem a sierpem*¹⁶⁹ dał świadectwo, które jest zwycięskim

¹⁶⁷ *Happy end* (ang.) – szczęśliwe zakończenie.

¹⁶⁸ Opuszczony fragment dotyczy wpływu zaangażowanej publicystyki Zygmunta Nowakowskiego oraz działalności satyrycznej Mariana Hemara na ich rozwój artystyczny w kontekście twórczości poetyckiej Kazimierza Wierzyńskiego, jak i udanych jego prób dramatycznych (*Towarzysz Październik*).

¹⁶⁹ Chodzi o relację z Gułagu Waclawa Grubińskiego, wydaną w roku 1948 w Londynie przez Stowarzyszenie Pisarzy Polskich.

sprawdzeniem i uwierzytelnieniem jego postawy wobec świata. Hostowiec (pseudonim jak wymyślony przez Żeromskiego) w swojej twórczości powojennej przeszedł ze stanowiska pogodnego sceptycyzmu na stanowisko obrony określonych wartości duchowych. Jego *Dziennik podróży do Niemiec i Austrii*¹⁷⁰, wymierzony przeciw anglosaskiemu stylowi okupacyjnemu, jest książką w takim samym sensie i stopniu wyznawczą jak *Krzyże i miecze*¹⁷¹.

Ci biblijnie sprawiedliwi ratują bardziej swój własny honor niż honor literatury na emigracji. Są żywymi argumentami nie za nią, ale przeciw niej.

Zamknięcie

Byłoby prościej, łatwiej, wygodniej tego wszystkiego nie napisać. Ale za dużo jest słów pisanych z prądem, nie przeciw prądowi. Ktoś musi się odważyć i na takie słowa.

Jestem przygotowany na reakcję, jaką podobne przedsięwzięcie może wywołać. Chciałbym jednak tym, których wyrażone tutaj sądy dotkną, zranią, obrażą, odebrać dwa argumenty.

Nie wyłączam siebie z nakreślonego obrazu; sądzę, że gdybym do niego nie należał w takiej lub innej mierze, nie czułbym potrzeby wydobywania go na światło.

Nie uważam, że obowiązuje zakaz mówienia o takich sprawach i w taki sposób – z lęku przed wrogiem. Z dwu gróźb, zawieszonych nad nami przez naszą własną słabość, na pewno większa jest nie ta groźba, o której wie wróg, ale ta, o której my sami nie wiemy lub nie chcemy wiedzieć.

¹⁷⁰ Diariusz publikowany na łamach paryskiej „Kultury” i wydany w roku 1946.

¹⁷¹ Nawiązanie do tomu poezji Kazimierza Wierzyńskiego wydanego w Londynie w 1946 roku.

Jan Winczakiewicz¹⁷²

Terlecki i Berman

Do redaktora „Wiadomości”

„Nowa Kultura” z 11 listopada ub. r.¹⁷³ zamieściła ogłoszone na zjeździe pisarzy i artystów przemówienie o zadaniach literatury w Kraju. Niemal w tym samym czasie w „Wiadomościach” (nr 295 z 25 listopada 1951¹⁷⁴)

¹⁷² Jan Winczakiewicz, pseud. Cezary Lutecki (1921–2012) – poeta, tłumacz literatury hiszpańskiej, malarz. Autor: *Andaluzja i Kastylija. Antologia poezji hiszpańskiej* (1963), *Sonety hiszpańskie, spolszczył Jan Winczakiewicz* (1965), *Audycje polskie z Paryża* (2000), *Z szuflady emigranta* (2001).

¹⁷³ „Nowa Kultura” – tygodnik społeczno-literacki wydawany w latach 1950–1963 w Warszawie. Pierwszym redaktorem pisma był Paweł Hoffman. W jego numerach prezentowano m.in. referaty wygłaszane podczas Zjazdów Literatów Polskich, których celem było wyznaczenie nowego kierunku w literaturze. Chodzi tu o artykuł Jakuba Bermana *Pokażcie wielkość naszych czasów*, „Nowa Kultura” 1951, nr 45, s. 1. Winczakiewicz powołuje się także na inne opublikowane wystąpienia pisarzy, m.in. Leona Kruczkowskiego *Skończyć z połowicznością, zmniejszyć dystans między tworzeniem a życiem*, „Nowa Kultura” 1951, nr 45, s. 1–2 czy Antoniego Słonimskiego *Przywróćmy słowom ich świeżość i siłę*, „Nowa Kultura” 1951, nr 45, s. 2.

¹⁷⁴ T. Terlecki, *Literatura na emigracji*, „Wiadomości” 1951, nr 46[47], s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 133–151).

ukazał się artykuł Tymona Terleckiego o zadaniach literatury na emigracji.

W Warszawie główny referent, Jakub Berman¹⁷⁵, zaczął od tego, że

twórczość artystyczna nie nadąża za rozwojem naszego życia społecznego... Kto wie, czy główna przyczyna naszego nienadążania w różnych dziedzinach sztuki nie tkwi w niepełnym, nie całkowicie dojrzałym zrozumieniu i wyuczuciu tego wszystkiego, co zachodzi dookoła nas, zrozumieniu najgłębszego sensu walki, która się toczy, form tej walki w aspekcie ludzkich przeżyć, ludzkich przeobrażeń.

A w Londynie Terlecki:

Literatura na emigracji nie rozumiała sensu emigracji, nie ogarnęła wyobraźnią i uczuciem jej patosu, przeznaczenia, konieczności historycznej – oto diagnoza... literaturze na emigracji nie dostaje wierności czasowi, miejscu, wspólnej doli¹⁷⁶.

Berman zastrzega się: „Pewnie, że nie wolno do tej sprawy podchodzić z jakąś mechaniczną miarką”¹⁷⁷.

Terlecki również nie chce „podciągania pod strychiec, wtłaczania w gotowe formy, w mechaniczne przegródki”...¹⁷⁸

¹⁷⁵ Jakub Berman (1901–1984) – prawnik i polityk komunistyczny, członek prezydium tajnego Centralnego Biura Komunistów Polski przy KC WKP, członek Biura Politycznego KC PPR, w latach 1949–1956 wraz z Bolesławem Bierutem i Hilarym Mincem kierował PZPR.

¹⁷⁶ Zob. *Teksty źródłowe*, s. 142.

¹⁷⁷ J. Berman, *Pokażcie wielkość naszych czasów*.

¹⁷⁸ Zob. *Teksty źródłowe*, s. 142.

Ale zamiast o literaturze wszyscy zaczynają nagle mówić o wrogu. Oto kilka próbek.

Berman: „Wróg usiłuje zerować na tej sytuacji”¹⁷⁹.

Kruczkowski: „w ostatnim okresie z różnych powodów stwierdzić możemy zjawisko jak gdyby pewnej demobilizacji... To zjawisko wynika w pewnej mierze z nacisku wroga”¹⁸⁰.

Słonimski: „Nie bagatelizujemy sytuacji. Walka o poglądy ludzi przybrała na sile. Kraj znajduje się pod ostrzałem wrogiej propagandy”¹⁸¹.

Terlecki: „Wróg szybko zorientował się w sytuacji i równie szybko ją wyzyskał”¹⁸² itd., itd.

Berman rzuca taki apel: „... nie gardźcie słowem i piórem propagandzisty, współpracujcie z naszą prasą i radiem. Kto zasklepia się w kręgu utyskujących inteligentów, ten nie zrozumie istoty toczącej się walki i przemian”¹⁸³.

Terlecki: „Objaw... niewątpliwie chorobliwy stanowi mania niepokalaności, osiąganey za cenę odżegnania się od życia, od uczestniczenia w czymkolwiek, związania

¹⁷⁹ J. Berman, *Pokażcie wielkość naszych czasów*.

¹⁸⁰ Leon Kruczkowski (1900–1962) – pisarz, dramaturg, publicysta, działacz komunistyczny. Autor powieści, m.in.: *Kordian i cham* (1932), *Pawie pióra* (1935), *Sidla* (1937), i dramatów, m.in.: *Niemcy* (1949), *Odwiedziny* (1955), *Pierwszy dzień wolności* (1964). Chodzi o artykuł Kruczkowskiego *Skończyć z płomiennością...*

¹⁸¹ Antoni Słonimski (1895–1976) – poeta, dramatopisarz, prozaik, członek grupy literackiej Skamander. Na wychodźstwie współpracował z periodykami emigracyjnymi, założył pismo „Nowa Polska”. Do kraju powrócił w 1951 roku. W latach 1956–1959 prezes Związku Literatów Polskich. Autor m.in. tomów poezji *Czarna wiosna* (1919), *Godzina poezji* (1923), *Okno bez krat* (1935), *Alarm* (1940), *138 wierszy* (1973). Chodzi o tekst Słonimskiego *Przywróćmy słowom...*

¹⁸² Zob. *Teksty źródłowe*, s. 136.

¹⁸³ Chodzi o artykuł Bermana *Pokażcie wielkość naszych czasów...*

się z czymkolwiek. ... niechęć sprzęgnięcia się z rzeczywistością występuje w grubej postaci jako uraz antypublicystyczny¹⁸⁴.

Aby to wezwanie brzmiało uroczyście, ubiera się je w szaty doktryny. W Warszawie nosi ona nazwę soc-realizmu, w Londynie *littérature engagée*¹⁸⁵. Ale jaka jest między nimi różnica?

„Dźwignią sztuki realizmu socjalistycznego – mówi Kruczkowski – jest aktywny stosunek twórcy do rzeczywistości, a więc nie kontemplacja świata, ale udział w jego przeobrażeniu¹⁸⁶.”

Wydaje mi się, że Terlecki posuwa się dalej, bo wzywa do uczestniczenia „w nieprzerwanym trybie odczuć zbiorowych, w których sprawdza się pojęcie sztuki i artysty¹⁸⁷.”

O tym, aby pisarz mógł oddzielić swoje poglądy polityczne od swych zajęć literackich, nie ma mowy.

nie ma miejsca – grzmi Kruczkowski – na robienie czegokolwiek tylko częścią swego ja, swoich możliwości. Połowiczność, czyli nieszczerłość. Można to nazwać jeszcze inaczej – grzeczność, poprawność. Tę politurę, ten lakier grzeczności musimy z siebie zrzucić¹⁸⁸...

Grzmi także Terlecki:

Najbardziej skrajnym wyrazem niezaangażowania jest tylko fizyczna, paszportowa czy nominalna obecność pisarza na emigracji... Jest to nie tylko absenteizm,

¹⁸⁴ Zob. *Teksty źródłowe*, s. 140.

¹⁸⁵ *Littérature engagée* (fr.) – literatura zaangażowana.

¹⁸⁶ L. Kruczkowski, *Skończyć z połowicznością...*

¹⁸⁷ Zob. *Teksty źródłowe*, s. 145.

¹⁸⁸ L. Kruczkowski, *Skończyć z połowicznością...*

nieobecność osób, ale uchylanie się od uczestnictwa w przetaczającym się życiu...¹⁸⁹.

Obie też strony powołują się na tradycję. Terlecki przytacza przykłady Dantego i Mickiewicza, u Kruczkowskiego czytamy:

Bo pamiętajmy, że do najlepszych tradycji naszej literatury, naszej sztuki, należy właśnie ta – jak pozwoliłem sobie określić – wypłacalność twórców, to wspaniałe wypełnienie zadań stawianych przez epokę i przez naród¹⁹⁰.

Proszę nie myśleć, że cytaty dobrałem w sposób umyślnie złośliwy dla Terleckiego. Te analogie mógłbym ciągnąć dalej, a są one tak wyraźne, tak uderzające, że w końcu można się w nich zgubić. Komu na przykład przypisać takie słowa: „Ogólną aurę choroby, która trawi literaturę, tworzy przeczulenie na punkcie wolności... wszędzie, w każdym nakazie, w każdym apelu idącym od życia wietrzy się zamach na nią, okrzykuje się jej naruszenie”. Czy to Berman mówi, czy Terlecki? Niestety, Terlecki.

„Zdrada”, „dezercja” – któż takich słów używa pod adresem niesfornych pisarzy, Berman czy Terlecki? Niestety, Terlecki. [...] ¹⁹¹

Nie będę tu polemizował z Terleckim, bo wszystko, co mam do powiedzenia w tej sprawie, napisałem już w efemerycznym piśmie „Kolumna Pisarzy Paryskich” (grudzień 1946)¹⁹² z okazji czystki, której ofiarą padli Ach-

¹⁸⁹ Zob. *Teksty źródłowe*, s. 145.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ Pominięty fragment dotyczy kilku dodatkowych przykładów wypowiedzi Terleckiego.

¹⁹² „Kolumna Pisarzy Paryskich”, red. Bronisław Kamiński, wyd. Tadeusz Pajor i Spółka, Paryż 1946.

matowa¹⁹³ i Zoszczenko¹⁹⁴. Sądzę, że wystarczy, jeżeli na tym miejscu wskażę na podstawowy błąd Terleckiego. Nie ulega wątpliwości, że literatura spełnia pewne zadania narodowe i społeczne, z czego jednak wcale nie wynika, że literaturze można stawiać żądania narodowe i społeczne – a z takiego właśnie mylnego założenia wyszedł Terlecki.

Pragnę także zwrócić uwagę na utajoną walkę, jaka toczy się obecnie o niezależność literatury. Z jednej strony stoją niezamożni, słabo zorganizowani pisarze, którzy nawet nie potrafią zastrajkować, z drugiej – olbrzymie fundusze, potężne administracje, urzędy propagandowe itd., itd. Te czynniki, od których niestety literaci zależą, choćby pod względem materialnym, starają się siłą zaprząć ich do propagandy politycznej. Walka jest nierówna. Już teraz istnieje tzw. cenzura nieoficjalna, istnieją tematy zakazane, tematy, na które można pisać tylko w jeden określony sposób, istnieją ambicje i metody kierowania literaturą, na co skarżyli się publicznie Melchior Wańkowicz, Janusz Kowalewski¹⁹⁵, redaktor „Kultury” Jerzy Giedroyc¹⁹⁶ i inni. Znam wielu, wielu ludzi pióra, którzy dla celów zarobkowych muszą tracić wielką część swego czasu i energii na

¹⁹³ Anna Achmatowa (1889–1966) – jedna z najwybitniejszych rosyjskich poetek XX wieku.

¹⁹⁴ Michaił Zoszczenko (1894–1958) – rosyjski pisarz, autor opowiadań satyrycznych, komedii obyczajowych.

¹⁹⁵ Janusz Kowalewski (1910–1995). W międzywojniu był redaktorem pisma Związku Młodzieży Demokratycznej „Życie Akademickie”. Sybirak, brał udział w bitwie o Monte Cassino. Publikował w „Wiadomościach”, „Orle Białym” i „Kulturze”. Autor dwóch tomów opowiadań: *O żołnierzu ciulaczu* (1955) oraz *Miłość i hazard* (1964), a także wspomnień *Droga powrotna* (1974). Na emigracji w Londynie.

¹⁹⁶ Jerzy Giedroyc, właśc. Giedroyc (1906–2000) – polski publicysta, działacz emigracyjny, założyciel wydawnictwa Instytut Literacki, wydawca „Kultury” i „Zeszytów Historycznych”. Na emigracji we Francji.

wypełnianie banalnych zamówień propagandowych, nic z literaturą nie mających wspólnego. Niech się więc Terleckiemu nie zdaje, że swym artykułem wystąpił przeciw prądowi. Przeciwnie, poszedł z prądem naszej uroczej epoki, z prądem tendencji, zmierzającej do poddania literatury polityce. Niech mu się także nie zdaje, że złożył dowód odwagi. Po prostu, mając do wyboru obóz pisarzy i obóz „czynników kierowniczych”, stanął po stronie silniejszych.

(Paryż)

Janusz Kowalewski¹⁹⁷
Literatura na emigracji

Do redaktora „Wiadomości”

Smutkiem mnie przejmują wielkim, chociaż humorysta, los, jakiego doznał w tej rubryce wspaniały, poważny, pełen trosk najgłębszych o naszą kulturę artykuł Tymona Terleckiego *Literatura na emigracji* („Wiadomości”, nr 295¹⁹⁸). Pan Jan Winczakiewicz (nr 302¹⁹⁹) zestawiał ten artykuł z ubranymi w formę postulatów zarządzeniami policyjnymi Bermana, stalinowskiego owczarka, zagnającego do kupy nieszczęsną trzódkę pisarzy polskich w Kraju.

Już samo zestawienie tych dwu nazwisk – świętego humanisty, głębokiego znawcy literatury oraz teatru – z nazwiskiem czerwonego stupajki, musi wywołać sprzeciw.

Pan Winczakiewicz z 880 wierszy artykułu Terleckiego wyjął 39 i odkrył, że zawierają one słowa podobne do tych, które po tamtej stronie wygłasza od czasu do czasu

¹⁹⁷ Biogram autora – zob. przyp. 106, s. 119.

¹⁹⁸ Chodzi o artykuł Tymona Terleckiego *Literatura na emigracji*, „Wiadomości” 1951, nr 46[47], s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 133–151).

¹⁹⁹ Aluzja do artykułu Jana Winczakiewicza *Terlecki i Berman*, „Wiadomości” 1952, nr 2, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 153–159).

enkawudzista Berman czy żalosna kukielka Kruczkowski, czy głupawy cynik Słonimski.

Podobnie ponurą chirurgią bawił się niegdyś zaciekły brodaczk Marx²⁰⁰. Potrafił on, przy pomocy odpowiednio przykrojonych i w najbardziej fantastycznych miejscach z tekstu wyrwanych cytatów, dowieść, że na przykład tak kryształowy idealista, jak Bakunin²⁰¹, jest zdrajcą ludu, a wspaniały awanturnik Lassalle²⁰² – lokajem burżuazji. Po mistrzu wziął topór Lenin²⁰³. W znanym paszkwilu *Materializm i empiriokrytycyzm*²⁰⁴, udającym książkę filozoficzną, złożonym prawie wyłącznie z cytatów, Lenin przerobił Macha²⁰⁵, Avenarius²⁰⁶, Petzolda²⁰⁷ na czystych mistyków. Stalin²⁰⁸ nie potrzebuje już ciąć cytatów, tnie bezpośrednio ludzi.

W pewnym miejscu p. Winczakiewicz powiada, że Terlecki stanął po stronie „czynników kierowniczych”. Jakich? Jakie tu na emigracji istnieją czynniki, kierujące

²⁰⁰ Karol Marks (1818–1883) – niemiecki filozof, ekonomista, historyk i działacz rewolucyjny.

²⁰¹ Michaił Bakunin (1814–1876) – rosyjski rewolucjonista i anarchista.

²⁰² Ferdinand Lassalle (1825–1864) – polityk niemiecki pochodzenia żydowskiego, pisarz.

²⁰³ Włodzimierz Lenin, właśc. Władimir Iljicz Uljanow (1870–1924) – rosyjski teoretyk ideologii komunizmu, organizator i przywódca rewolucji październikowej.

²⁰⁴ *Materializm a empiriokrytycyzm. Krytyczne uwagi o pewnej reakcyjnej filozofii* – podstawowa rozprawa filozoficzna Włodzimierza Lenina opublikowana w 1908 roku.

²⁰⁵ Ernst Mach (1838–1916) – austriacki filozof i historyk nauki.

²⁰⁶ Richard Heinrich Ludwig Avenarius (1843–1896) – niemiecki filozof, twórca kierunku filozoficznego zwanego empiriokrytycyzmem.

²⁰⁷ Joseph Petzold (1862–1929) – niemiecki filozof, empiriokrytyk.

²⁰⁸ Józef Stalin, właśc. Josif Wissarionowicz Dżugaszwili (1878–1953) – sowiecki rewolucjonista, dyktator, jeden z organizatorów rewolucji październikowej.

literaturą? Kto tu się w ogóle literaturą interesuje? Niech wiem, natychmiast pójdę po forszę na „Wiadomości”. Ot, chlapnięte. Tak samo i to, jakobym ja skarżył się kiedyś na ambicje i metody kierowania literaturą u nas na emigracji. Nie mogłem się skarżyć, bo nikt tych ambicji nie ma. Pokpiwałem jedynie z pisarzy, którzy usiłują monopolizować dla siebie opinię publiczną.

Na podstawie słów p. Winczakiewicza mogłoby się zdawać, że pewni pisarze na emigracji – do nich i ja zostałem zaszczytnie wliczony – walczą o wolność literatury przeciw Terleckiemu i jakimś mitycznym „czynnikiem kierowniczym”, dążącym jakoby do zakucia jej w kajdany! Zupełny nonsens. Jeśli chodzi o mnie, jak dotychczas, zawsze się z Terleckim zgadzałem w jego ocenach, walkach i usiłowaniach przyjscia z pomocą naszej wolnej literaturze na emigracji. Z główną tezą artykułu Terleckiego, że literatura na emigracji musi się włączyć w bieg życia, że musi po prostu „z żywymi naprzód iść”, zgadzam się *entuzjastycznie*. Wszystkimi swymi próbami pisarskimi staram się dowieść, że literatura to nic więcej niż, skomponowane artystycznie, czyste życie. Niektóre nic nie piszące pięknoduchy dlatego właśnie nazywają moje pisanie „emigracyjnym socrealizmem”, a zupełnie czyści, rasowi grafomani mówią „to bolszewickie”.

Jeśliby list p. Winczakiewicza zapoczątkował dyskusję „realistów”, „naturalistów”, „życiowców”, czy jak byśmy się tam nazwać chcieli, z czcicielami pustych form, poszukującymi, wciąż bezskutecznie, „własnego nowego stylu”, własnego „ferdyduractwa” – owszem, w takim wypadku, ale tylko w takim, list jego mógłby się stać pożyteczny.

Jan Lechoń²⁰⁹

Literatura polska i literatura w Polsce²¹⁰

Wśród zadań, jakie emigracja stawia sobie, w każdym razie – we wszystkich niemal oficjalnych oświadczeniach jej przywódców, seniorów i senatorów, obrona kultury polskiej, jak się pisze przy tych okazjach, śmiertelnie zagrożonej w Kraju, jest celem jak gdyby uznanym przez wszystkie skłócone emigracji tej odłamy. Nie ma powodu wątpić w szczerłość tych ustawicznych zapewnień, mimo że ich częstotliwość i beznadziejna niezmiennosc formuł, w których ten szlachetny zamiar jest wyrażany, przypominać nam już poczyna wiecowe sprzed wojny i z czasów wojny zakłęcia pokrywające szumnymi słowy wszelki brak pomysłu, jak owe szczytne hasła wcielić w rzeczywistość. Los prac i instytucji, właśnie do obrony i rozwoju naszej kultury na emigracji zmierzających, nie świadczy też o zgodności naszych najlepszych nawet chęci i naszego działania. Wszystkie liczne i czynne organizacje naukowe i kulturalne w Anglii, pominąwszy te, które są zarazem dostawcami zabawy i wesołości, żyją z dnia na dzień i co dzień zagrożone upadkiem. Dwa pisma literackie, wysokiego poziomu, ale bynajmniej nie hermetyczne, żywe,

²⁰⁹ Biogram autora – zob. przyp. 152, s. 144.

²¹⁰ Odczyt wygłoszony na wieczorze Polskiego Instytutu Naukowego w Nowym Jorku [przyp. J.L.].

mieszające nieraz piórem, kaduceuszem albo i literacką miotłą naszą emigracyjną kadź narodową, dokonywają, byle przetrwać, cudów propagandowego i budżetowego żonglerstwa.

[...] ²¹¹

Kiedy mówimy o kulturze i myśli emigracyjnej – widzimy od razu bruk paryski, o który rozbrzmiewał krok Mickiewicza i Słowackiego, myślimy o Chopinie ²¹², jedynym Polaku, który zaważył na uczuciach i stylu duchowym całego świata, a który w swej wielkopańskiej skromności wzruszająco podkreślał swą łączność z wygnańczą masą najsprzecznieszej wartości Polusów.

Można by powiedzieć, że jak na dni szczęśliwe podświadomym, niemal już w krew weszłym naszym ideałem jest Polska jagiellońska, tak też w dniach potopu i pożogi zwróciliśmy się do idei wielkiej emigracji, ku cieniom jej wodzów, wajdelotów i proroków, jakby spodziewając się od nich cudownego zaklęcia, które by zapewniło nam powrót do Kraju, i może również łudząc się, że w fałdach swych romantycznych płaszczy ukryją naszą nędzę i dźwiękiem swej pieśni zagłuszą skrzek naszej wygnańczej codzienności. [...] ²¹³

²¹¹ Pominięte fragmenty dotyczą upadku „Polish Review”, działalności Polskiego Instytutu Naukowego oraz Fundacji Kościuszkowskiej.

²¹² Fryderyk Chopin (1810–1849) – kompozytor i pianista epoki romantyzmu, emigrant. Zmarł w Paryżu.

²¹³ Pominięty fragment dotyczy wskazania analogii emigracji powojennej z Wielką Emigracją. Lechoń omawia te podobieństwa na podłożu politycznym, egzystencjalnym i literackim. Komentuje wybrane utwory polskiego romantyzmu, m.in. *Dziady* Mickiewicza, i omawia je w kontekście światowej literatury „martyrologicznej”. W ten sposób stara się przekonać o odrębności polskiej kultury, konieczności jej misyjnej roli i posłannictwa.

Ta Polska, nie znana, choć on właśnie znać ją był powinien, ordynarne niewdzięcznemu Churchillowi²¹⁴, która nawet w jednym z najpiękniejszych angielskich stylów pisarskich wyraziła się, dzięki genialnemu polskiemu rozbitkowi Josephowi Conradowi, obrazami milczącego honoru, prawdziwego, można by powiedzieć, dżentelmeństwa wobec przeznaczenia, powstawała nie tylko w walce z obcym najeźdźcą, z nie znaną innym narodom wrogością geografii i historii – ale w walce też z samą sobą, w zmaganiach się z demonami swej duszy ułańsko-beztroskiej i szlagońsko-mazurowej, z Polską dziecinną i tą też, którą Brzozowski nazwał „zdziecinniałą” W tej walce instynktowne a sprzeczne cechy lubiących sielanki Słowian, Wenedów²¹⁵, ufających bardziej dźwiękom harfy niż sile broni, Kmiciców²¹⁶, zdolnych zarówno do popo-
litych zbrodni i niepospolitego bohaterstwa, prostaczków, wierzących ślepo w dziesięcioro przykazań, i wielkich panów, wierzących ślepo w honor, stopiły się w całość, w tym natężeniu wad i cnót niepowtarzalną, w charakter polski odrębny od innych, w duchowość, nieraz pociągana urokami Wschodu, ale będącą przeciwieństwem duszy rosyjskiej.

Nie wielka emigracja oczywiście, ale literatura i myśl wielkiej emigracji i jej krytycy i zarazem dziedzice – Norwid, Wyspiański²¹⁷, humanitarna i instynktownie chrześcijańska społeczna literatura polska – Prus, Orzeszkowa i Żeromski byli zarazem twórcami i zwierciadłem

²¹⁴ Winston Churchill (1874–1965) – brytyjski polityk, mówca, strateg, pisarz i historyk, dwukrotny premier Zjednoczonego Królestwa.

²¹⁵ Wenedowie – lud zamieszkujący w okresie rzymskim (I–IV w. n.e.) ziemie nad Bałtykiem.

²¹⁶ Aluzja do bohatera *Potopu* Henryka Sienkiewicza.

²¹⁷ Stanisław Wyspiański (1869–1907) – dramaturg, poeta, malarz. Autor m.in. *Wesela* (1901) i *Akropolis* (1904).

tej polskiej odrębności, równie, choć on o tym nie wie, potrzebnej światu jak *les âmes d'autres peuples*²¹⁸, jak wynalazczość francuska, wytrwałość angielska i amerykański dynamizm, potrzebnej może naprawdę dziś dopiero, kiedy pół Europy już wie z własnych przeżyć, że cierpienia pani Rollisonowej²¹⁹ czy męczeństwo Cichowskiego²²⁰ nie są to tylko historyczne wymysły polskiej poezji, a drugie pół – to właśnie, które dawniej patrzyło na los Polski jak dobroczynni panowie na nie mogącą się jakoby im nigdy przytrafić nędzy maluczkich – żyje pod grozą, iż każdej chwili może przekonać się o autentyzmie i realizmie *Dziadów*.

[...] ²²¹

Ale zmiany historyczne, tragiczne doświadczenia, w których Polska miała smutny przywilej pierwszeństwa w czasie i w intensywności ich doznania – zmieniły jeśli nie uznane miejsce naszego piśmiennictwa w świecie, to na pewno jego istotną aktualność i umożliwiły teoretycznie przynajmniej jego uniwersalność.

Bo oto, co pisze Camus, Francuz wychowany na najwspanialszej literaturze psychologicznych jasnovidzeń i dociekań, nie tylko natchniony apologeta, ale przenikliwy znawca Prousta.

²¹⁸ *Les âmes d'autres peuples* (fr.) – dusze innych ludów.

²¹⁹ Rollisonowa – bohaterka epizodyczna dramatu *Dziadów cz. III* Adama Mickiewicza. Wdowa, niewidoma matka uwięzionego przez władze carskie studenta, symbol Matki-Polki.

²²⁰ Cichowski – bohater *Dziadów cz. III* Adama Mickiewicza, męczennik narodowy.

²²¹ Pominięty fragment dotyczy analizy twórczości Alberta Camusa ukierunkowanej na zawartą w jego powieściach ocenę współczesności.

Nie wystarczy już, żeby twórca powtarzał panią La Fayette²²² dzisiaj, gdy nasi mroczni książęta nie mają czasu na miłość. Dzisiaj, kiedy pasje zbiorowe wzięły górę nad namiętnościami osobistymi, można opanować przez sztukę furie miłości. Ale zagadnieniem stało się, jak opanować pasje zbiorowe i walkę historyczną. Przedmiot sztuki, choćby nawet miało to zasmucić różnych literackich naśladowców, rozszerzył się poza psychologię, *obejmując całą byt człowieka*. Kiedy namiętność czasu stawia świat cały na jedną kartę, twórczość chce opanować całe przeznaczenie. Tworzyć znaczy dzisiaj tworzyć niebezpiecznie²²³.

To, w czym świetny ten, olśniewający, do okrucieństwa odważny myśliciel widzi dzisiaj zadanie, rację bytu i zbawienie dla literatury, był to właśnie świat zagadnień, żywioł literatury polskiej, która w *Dziadach*, *Samuelu Zborowskim*²²⁴, *Nie-Boskiej*, *Wyzwoleniu*²²⁵ stawiała i rozstrzygała nie znane luksusowym pisarzom Zachodu tragiczne zagadnienia, będące już dzisiaj zagadnieniami naszego czasu i całego świata. Gustaw²²⁶, przemieniając się w Konrada, cóż innego czynił, niż właśnie wychodził poza ciasną

²²² Hrabina de La Fayette, znana jako Madame de La Fayette (1634–1693) – pisarka francuska okresu baroku, autorka *Księżnej de Clèves*, pierwszej francuskiej powieści psychologicznej opowiadającej o romansie mężatki.

²²³ Cytaty za esejem Alberta Camusa *Człowiek zbuntowany* (*L'Homme Revolté*) z 1951 roku.

²²⁴ *Samuel Zborowski* – dramat Juliusza Słowackiego opublikowany w roku 1902 w „Słowie”.

²²⁵ *Wyzwolenie* – dramat Stanisława Wyspiańskiego opublikowany w 1903 roku.

²²⁶ Bohater dramatu *Dziady* Adama Mickiewicza, który z Gustawa – bohatera rozpaczającego z powodu nieszczęśliwej miłości przeobraża się w Konrada – bojownika walczącego o wolność ojczyzny.

jednostkową psychologię, wyłamywał kraty tego psychologicznego więzienia, w którym duszy współczesnej od dawna już zabrakło oddechu i w którym już teraz grozi jej wyraźne szaleństwo. Czyż zresztą jeden z pisarzy najbardziej zajmujących Camusa, jeden z jego w pewnym sensie mistrzów – Lautréamont – nie powoływał się na Mickiewicza, dając tym istotny przyczynek do rodowodu zarysowującej się dziś duchowej rewolucji. Czyż można by trafniej określić sprawę Konrada niż używając określenia, przez które Camus wyraża zadania współczesnego twórcy, „zapanować nad całym przeznaczeniem”, czyż nie był Konrad, jak i Samuel Zborowski Słowackiego owym właśnie „człowiekiem zbuntowanym”, w którym Camus widzi jedyny ratunek dla naszej myśli i dla tego dziedzictwa uczuć, wierzeń i dokonań, które wciąż rewidując i sądząc z taką odwagą i okrucieństwem, uważa przecież za swój świat, świat nas wszystkich. Jeżeli *Samuel Zborowski* wydaje się zdumiewającym niemal przeczuciem Camusa – to nie będziemy oczywiście twierdzili, że *Dziady* na przykład są wypełnieniem tego zbawczego buntu, gdyż Camus przekonany jest, żeśmy w naszym zdobywaniu świata przeszli już jako jeden tylko z etapów tej walki – religię. Ale nie o to przecież chodzi, nie chodzi o to, że to, co dla nas jest poruszaniem się w świecie absolutnej prawdy, wydaje się Camusowi anachronizmem takim jak mitologia nieśmiertelnie przecież słusznej *Uczty* Platona²²⁷. Chodzi o to, że literatura polska, wszystkie jej odcienie i różne indywidualności twórców uwzględniając, jest w swej wielkiej linii literaturą wielkich pisarzy buntowników, że zstąpiwszy razem z narodem naszym do piekła, wróciła z niego nie tknięta ani szaleństwem, ani rozpaczą, i że na

²²⁷ Dialog Platona, który obok *Państwa* uważany jest za jedno z jego szczytowych osiągnięć literackich. Głównym tematem *Uczty* jest eros.

zaprzedanym przez świat w niewolę dalekim krańcu Europy istnieli ludzie urobieni przez tę literaturę albo będący jej wzorem – nie pogodzeni ze zbrodnią i szaleństwem naszego czasu, ludzie naprawdę zbuntowani.

Czyż można sobie wyobrazić, że literatura o tej linii, o tej tradycji, o tym instynkcie – będzie mogła zostać sobą, wchodząc w jakieś kompromisy czy milczące pakt z systemem, nie bójmy się tego słowa, filozoficznie propagującym niewolę, czyż można wątpić, że celem tego systemu musiało być jej zupełne złamanie, poddanie niewoli, już bodaj teraz ostatecznie dokonane.

Czoło trzech pokoleń pisarskich, przedstawiających tę wielką polską linię od Sieroszewskiego poprzez Berenta do Boya-Żeleńskiego i Kadena²²⁸, padło pod gruzami Warszawy, zginęło w popiele obozów, zmarło w niedostatku i rozpacz – szczęśliwi, że ominęła ich hańba tego, co by musieli teraz napisać lub podpisać. Ci, co zostali, z małymi, paru zresztą bardzo świetnymi, wyjątkami, piszą już i podpisują wszystko. Poeci świetni, prawdziwi lub choćby tylko niegdyś uczciwi, piszą wiersze sławiące najeźdźców i oprawców słowami tak służalczymi, że by się ich może w stosunku do naprawdę zasłużonych powstydzili niegdyś nasi patriotyczni pochlebcy. Pisarze, którzy w krótkim okresie literackiego NEP-u w Polsce

²²⁸ Wacław Kajetan Sieroszewski (1858–1945) – pisarz, autor powieści, nowelista, etnograf opisujący życie ludzi na Dalekim Wschodzie. Tadeusz Boy-Żeleński (1874–1941) – pisarz, poeta, tłumacz, eseista, krytyk literacki i teatralny. Juliusz Kadenda-Bandrowski (1885–1944) – pisarz i publicysta. Wszyscy zginęli lub zmarli podczas II wojny światowej.

wzbudzili nadzieję odnowienia naszej literatury, przodują teraz w cynicznym podążaniu za każdorazową instrukcją literackiej policji. Gdyby nie liczyć milczenia najlepszych i owych wyjątków, zdawałoby się, że nic już niemal nie ma w tej uwięzionej naszej literaturze naprawdę polskiego, że jest to żaloszny, groteskowy jak sceny z Gogola²²⁹ wyścig służalstwa, obraz nie andrzejewskiego clowna²³⁰, ale rosyjskiego niewolnika, który sam się bije po twarzy.

W tych warunkach jest oczywiście bezmyślnym frazesem wzywać nas, jak to niektórzy mętni mentorzy emigracyjni czynią, abyśmy nasłuchiwali głosów z Kraju. Kraj zachował serce i myśl polską, ale już w żadnym słowie ich nie zdradzi i w żadnym nie wypowie czynie. Byłoby też rzeczą niezrozumiałą, gdyby zawiedzony tak straszliwe na politycznych możliwościach emigracji, nie miał on przecież instynktownie zwracać się do nas w nadziei, że przynajmniej zachowamy i, jeśli to możliwe, wzbogacimy wydane w Kraju na zupełną zagładę dobro: myśl polską i polską sztukę. Pod tym względem żadnego nie może być porównania między odpowiedzialnością wobec Kraju wielkiej emigracji a naszą. W polistopadowej Polsce zabronione były tylko pewne buntownicze tematy, ale przecież nie było zakazu czucia po polsku ani nakazu, aby nie czuć po polsku, a jeśli nic pisarze polscy w Kraju nie stworzyli na większą miarę po Listopadzie – to dlatego, że właśnie karmazyny wyszły z Polski, a zostały tylko szaraczki.

²²⁹ Nikołaj Gogol (1809–1852) – rosyjski pisarz, poeta, dramaturg, autor komedii obyczajowych.

²³⁰ Chodzi o zastosowanie różnych form humoru, m.in. ujęcia artysty jako aktora i clowna (błazna), bliskich metodom wypracowanym przez Leonida Andriejewa (1871–1919) – rosyjskiego pisarza, dramaturga, prekursora ekspresjonizmu w literaturze rosyjskiej.

Nasza literatura emigracyjna nie zrozumiałaby oczywiście sensu swego dziedzictwa, gdyby chciała czy to urzeczywistniać, czy też powtarzać w swych pismach marzenia lub złudzenia polityczne swych wielkich poprzedników, czyniąc patriotycznym swym obowiązkiem to, co było u tamtych natchnieniem ich genialnej albo zbląkanej wyobraźni i myśli. Mickiewicz, rzucając po raz pierwszy hasło braterstwa ludów, był prorokiem, podczas gdy dzisiejszy, choćby najszlachetniejszy pracownik federacji Europy – będzie tylko politykiem [...] ²³¹. Nie starając się przecież ani politycznie podrabiać wielkiej literatury emigracyjnej, ani artystycznie ku niej się wspinać, może być nasza emigracja i jest prawdziwym dziedzicem tej wielkiej przez swoją postawę, przez to, że może ona i na swoją miarę reprezentuje prawdziwego ducha literatury polskiej i przez to ducha naszego narodu. Rzetelne, a nawet bardzo wybitne utwory zarówno w prozie, jak wierszem, kilka prac historycznych doskonałych piór i szerszego znaczenia, kilka nowych, świetnie zapowiadających się talentów – jest to uczciwy i napawający otuchą na przyszłość plon naszej literatury emigracyjnej.

Wykonywa ona to swoje zadanie w warunkach wielostronnie najgorszych. Prócz widocznych, jak ubóstwo pisarzy i instytucji kulturalnych, jej udręk, bólu wygnania, dołączają się ku jej pognębieniu i pogarszają trudności jej pracy bóle mniej głośnie, jak odwykanie od żywego języka, brak atmosfery, brak wreszcie zdrowej krytyki, jakże trudnej do sprawowania, gdy jej kolce mogą do krwi skaleczyć obolałego emigranta, ale przecież koniecznej, jeśli nie mamy przez nieodpowiedzialne plebiscyty i przyjacielskie laury i laurki dojść do stanu takiego załgania,

²³¹ Pominięty fragment dotyczy interpretacji Mickiewiczowskiej sceny z *Dziadów* w kontekście wizji przyszłych losów Polski (Majdanka i Oświęcimia).

że, chowając nie daj Boże i po najdłuższym jego życiu któregoś z naszych użytecznych kolegów, powiemy to, co kiedyś w okresie literackiej posuchy napisano w Krakowie po śmierci pocziwego Edmunda Wasilewskiego²³², stwierdzając, że „cała Słowiańszczyzna okryła się żałobą”.

Atmosfera, w której działali i pisali Mickiewicz i Słowacki, była jakżeż od naszej odmienna, jakżeż mimo wszystko dająca pole do służby dla Polski, wtenczas będącej nie tylko modą salonów i liberalnych pięknoduchów, ale i probierzem naprawdę wtedy mocno bijącego sumienia świata. [...]²³³

W tym świecie wygnania, tyłu wiar podeptanych, w którym głos słuszności, sprawiedliwości tylko wtedy może być usłyszany, jeśli przypadkiem ta słuszność pokrywa się z interesem możliwych tego świata, w owym głuchym milczeniu, w którym jego głos samotny rozlega się jak krok bardzo zapóźnionego przechodnia wśród dziejowej nocy – jakież może być nie owo codzienne, powierzchowne, zawsze w końcu do urządzenia życie polskiego pisarza na emigracji – ale to jedynie ważne, prawdziwe, to pędzone na bezustannych samotnych rozmowach ze swoim sumieniem, z tajemnicą bytu i z geniuszem naszego narodu. Wielka pisarka norweska, wygnanka jak my w czasie wojny, Sigrid Undset²³⁴, zapytana przez kogoś z Amerykanów, dlaczego nie napisze książki, która by mówiła o sprawach i ludziach bliskich Ameryce, odpowiedziała: „Nie napiszę takiej książki, bo mieszkałam tysiąc

²³² Edmund Wasilewski (1814–1846) – poeta, piewca Krakowa, autor m.in. *Katedry na Wawelu* (1841) i *Dzwonu Wawelskiego* (1841).

²³³ Pominięty fragment dotyczy analizy sytuacji politycznej, w jakiej znalazła się Polska przed wybuchem II wojny światowej.

²³⁴ Sigrid Undset (1882–1949) – norweska pisarka, eseistka, laureatka literackiej Nagrody Nobla (1928). Autorka powieści, m.in.: *Młodość* (1910), *Jenny* (1911), *Wiosna* (1914), *Wierna żona* (1936).

lat w Norwegii”. Prawdziwym wielkim pisarzem polskim może być tylko ten, który mieszkał tysiąc lat w Polsce, a to znaczy dwa tysiące lat w Europie. Niech się nikt z nas nie łudzi, że mógłby uczynić coś trwałego, fałszując albo obchodząc tę prawdę. Niech pamięta, że największe dzieła świata, przez cały świat uznane, były to zarazem dzieła na prawdę narodowe, najgłębszymi pisarzami byli ci, o których powiedziano, jak o Goethem²³⁵, że przedstawiali całą ludzkość w kostiumie swego narodu. Zaglądając do coraz mu potrzebniejszego polskiego słownika, nie widząc swej nędzy, gardząc nią, jak gardził nią Mickiewicz i Żeromski, niech się modlą o napisanie takiego dzieła.

²³⁵ Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) – niemiecki poeta przełomu XVIII i XIX wieku, dramaturg, prozaik, najwybitniejszy przedstawiciel literatury niemieckiej.

Marian Pankowski²³⁶

Czy „obolały emigrant” może być pisarzem-artystą?

Do redaktora „Wiadomości”

Odczyt Lechonia pt. *Literatura polska i literatura w Polsce*, udostępniony czytelnikom „Wiadomości” (nr 336/337)²³⁷, jest ważną datą w historii życia kulturalnego emigracji. Niewielu mamy dziś pisarzy polskich, którzy by potrafili ujmować zagadnienie literatury tak syntetycznie i widzieć je z taką ostrością na tle wydarzeń. Technika artykułu cechuje wspaniała swoboda. Mądre przechadzanie się po przeszłości i terażniejszości dwu tysięcy lat Europy, słuszne zestawienia i oceny arcydzieł literatur obcych, wszystko to daje Lechoniowi pełne prawo do śledzenia dotychczasowego polskiego dorobku.

²³⁶ Marian Pankowski (1919–2011) – prozaik, poeta, dramaturg, tłumacz. Autor powieści, m.in.: *Smagła swoboda* (1955), *Matuga idzie* (1959), *Pątnicy z Macierzyzny* (1985), *Ostatni zlot aniołów* (2007), tomów poezji: *Pieśni pompejańskie* (1946) i *Wiersze alpejskie* (1947), a także dramatów: *Teatrowanie nad świętym barszczem* (1968), *Nasz Julio czerwony i siedem innych sztuk* (1981). Na emigracji w Belgii (Bruksela).

²³⁷ Chodzi o artykuł Jana Lechonia *Literatura polska i literatura w Polsce*, „Wiadomości” 1952, nr 36/37 (336/337), s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 165–175).

O ile, z jednej strony, forma odczytu uzwięzliła formalne poglądy autora, nie pozwalając mu na rozwinięcie spraw, które uważał za drugorzędne, o tyle samo oglądanie literatur (w tym i naszej, polskiej) zdradza punkt patrzenia obrany przez Lechoń. Jest to odgórne spojrzenie historyka, filozofa i moralisty narodowego, poety, który dochował wierności ideałom lat „górnym i chmurnym”. Ale należy żałować, że tak świetny szkic nie zawiera ani jednego słowa na temat sztuki tworzenia. [...] ²³⁸ Za sztukę zaś uważam tworzenie nowych, nieznanym dotychczas zdarzeń w dziedzinie uczuciowej. Sztuka nie ma więc przypominać, lecz wzbogacać i poszerzać obszary naszego poznania. Musi przetwarzać wiadomą, codzienną glinę rzeczywistości w kształt, którego dotychczas nie było. I to tylko jest tworzeniem.

Lechoń, wspominając literaturę emigracyjną, pisze o „rzetelnych, a nawet bardzo wybitnych utworach”; stwierdza, że „jest to uczciwy i napawający otuchą na przyszłość plon”. Jest w tym coś z tonu, w jakim zwykło się mówić o niektórych kobietach: „Brzydka jak noc, ale uczciwa”. Zresztą Lechoń, paryżanin, wie dobrze, co znaczy w języku krytyki literackiej słowo *honnête*. Tyle, co „pocziwy”. A co do utworów „bardzo wybitnych”, sądzę, że mamy tu do czynienia raczej ze szczodrym gestem aniżeli z oceną. Więcej by się znalazło utworów „uczciwych” i „rzetelnych”. Dlaczego? Dlatego, że od kilkunastu lat polscy poeci na emigracji nie ucą się pisać, lecz po prostu piszą. Wypisawszy wywiezione z Kraju zdobycze formalne, tkwią w miejscu, nie myśląc o szukaniu nowych. [...] ²³⁹ I szkoda, że Lechoń, zganiwszy tak słusznie „nieodpowiedzialne plebiscyty i przyjacielskie laury i laurki”, które mogą doprowadzić do „stanu takiego załgania” itd.,

²³⁸ Pominięty fragment dotyczy uwag na temat poezji.

²³⁹ Jw.

osłabia siłę swoich zarzutów strzelistym aktem współczucia, gdy pisze o „kolcach” „zdrowej krytyki”, „które mogą do krwi skaleczyć obolałego emigranta”.

Trudno, krytyka literacka to nie Czerwony Krzyż!

Owszem, jest referendum, nieustający chór głosów czytelników, głosów, które uderzają bądź szczerością, bądź kabotyństwem. I to jest jedyna krytyka drukowana, o jakiej mogą marzyć poeci piszący na emigracji. Brak artykułów omawiających warsztat pisarza. Nie ma nikogo, kto by chciał się zająć jego błędami i trudnościami. I nikt się temu nie dziwi. [...] ²⁴⁰

Czyżby nikt spośród nas nie wiedział, że gdzie indziej nie porzestano na zdobyczach z lat 1920–1939, lecz że bez przerwy trwają poszukiwania nowych środków formalnych? Jeżeli nie wywalczymy nowej sztuki, by zastąpiła to, co jest obecnie – słabe echo wielkiej epoki „Skamandra” – wkrótce zatrze się wszelka różnica między sztuką polską na emigracji i tamtą w Kraju. Jedyną różnicą będzie tematyka, rzecz arcyobojętna, gdy chodzi o prawdziwą sztukę. Rymowaną kronikę wydarzeń musi zastąpić nowe widzenie rzeczy. Módlmy się nie o napisanie wielkiego dzieła, jak nam radzi Lechoń, ale o to raczej, aby rumieniec wstydu zalał nam twarze i aby słowo „epigon” dzwonić nie przestawało. Bo my mamy wolność szukania i wyboru środków formalnych w przeciwieństwie do naszych nieszczęśliwych kolegów w Kraju [...] ²⁴¹.

Korzystajmy z naszego pobytu za granicą, wchodząc w kontakt z poetami innych narodów, poznając nowe formy i nową myśl. Lecz przede wszystkim porzućmy formy przestarzałe. Nikt nam w tym nie pomoże. Redaktor „Wiadomości”, twórca złotej legendy „Skamandra”, jak

²⁴⁰ Jw.

²⁴¹ Pominęty fragment dotyczy uwag na temat sytuacji twórczej Tadeusza Różewicza.

może, tak przychyła słońca i nieba chętnym naśladowcom Lechonia, Tuwima i Wierzyńskiego – i nie z tej strony należy oczekiwać inicjatywy. Co najwyżej przyjaznego zrozumienia. (Bo bez tego ani rusz!)

Poeci-seniorzy, Lechoń, Wierzyński czy Łobodowski, mają prawo pisać „po swojemu”. Styl ich jest autentyczny, wywalczony latami wysiłku i prób. Czas, aby pokolenie młodsze, następne po Miłoszu i Łobodowskim, skrzyknęło się i spróbowało poszukać nie tylko wspólnego imienia, lecz przede wszystkim wspólnej drogi. Przy jak najszerszym zakresie tematów uczmy się mówić trudniej i celniej, jak przystało na czas, w którym żyjemy.

(Bruksela)

Jan Lechoń²⁴²

[Odpowiedź na artykuł M. Pankowskiego
Czy „obolały emigrant” może być
pisarzem-artystą?]²⁴³

Pan Pankowski pyta się mnie w „Wiadomościach”²⁴⁴, dlaczego w moim artykule *Literatura polska i literatura w Polsce*²⁴⁵ nie pisałem nic o jakoby najważniejszym – o zagadnieniach formalnych. Po pierwsze, nie miałem wcale o tym pisać, miałem pisać o „duchu”, o owym przestarzałym, ośmieszonym „duchu” – o tym, jak pisarze poza Krajem odczuwali nasze wygnanie, klęskę Polski – myślę, że to wcale ważna sprawa i że poważnie nikt o niej nie pisał. Poza tym zaś, nie powiem tego Panu Pankowskiemu, aby mu nie robić przykrości, ale uważam, że właśnie sprawy formalne zaczynają się od owego „ducha” – od owych ludzkich reakcji, od owych zniechęconych przez Witkacego²⁴⁶ „bebechów”. Pankowski, który na pewno ko-

²⁴² Biogram autora – zob. przyp. 152, s. 144.

²⁴³ J. Lechoń, *Dziennik*, t. 2, Warszawa 1992, s. 616–617.

²⁴⁴ „Wiadomości” 1952, nr 51–52, s. 11 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 177–181).

²⁴⁵ Chodzi o artykuł Jana Lechońa *Literatura polska i literatura w Polsce*, „Wiadomości” 1952, nr 36/37, s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 165–175).

²⁴⁶ Stanisław Ignacy Witkiewicz, pseud. Witkacy (1885–1939) – pisarz, malarz, filozof, dramaturg, autor m.in. powieści *Pożegnanie jesieni* (1927), *Nienasycenie* (1930), dramatów *Karaluchy* (1893) czy *Szewcy* (1934). Lechoń nawiązuje tutaj do teorii czyściej formy Witkacego.

cha literaturę, rozumie jej wagę, wyobraża sobie przecież zupełnie fałszywie przebrzmiałe – jego zdaniem – ale niegdys – jak uważa – wspaniałe zwycięstwo Skamandra²⁴⁷. Myśli, żeśmy siedzieli podparci nad stołami i w pocie czoła starali się wymyślić coś nowego, żeby prześcignąć Staffa²⁴⁸ i odróżnić się od Leśmiana²⁴⁹. Tymczasem wszystko to, co było jeśli nie rewolucją, to wielką ewolucją Skamandra, przyszło do nas samo, bez żadnej naszej pracy, w owym staromodnym i jakże wstydliwym „natchnieniu”. Kawiarnia, łąka, las, głupie kochanki – to była nasza szkoła. I Słowacki też nie chciał stworzyć żadnej nowej formy, gdy pisał *Samuela*²⁵⁰. Pan Bóg zesłał ją na niego jak Ducha Świętego na pocziwych Apostołów.

[Notatka z 23 grudnia 1952]

²⁴⁷ Skamander – grupa poetycka (1919–1939), w której skład wchodził: Julian Tuwim, Antoni Słonimski, Jarosław Iwaszkiewicz, Kazimierz Wierzyński oraz Jan Lechoń.

²⁴⁸ Leopold Staff (1878–1957) – polski poeta, tłumacz i eseista, przedstawiciel dwudziestowiecznego klasycyzmu.

²⁴⁹ Bolesław Leśmian (1877–1937) – polski poeta i prozaik, czołowy przedstawiciel literatury dwudziestolecia międzywojennego.

²⁵⁰ Chodzi o niedokończony dramat *Samuel Zborowski* (1845) Juliusza Słowackiego.

Michał Sambor²⁵¹

Literatura na emigracji

Gdy północną Europę pokrywały lody, gdy po dzisiejszej Francji i południowej Anglii chodziły sobie mamuty, renifery i kudłate nosorożce, Sahara była przyjemnym krajem obficie roszoneym stałymi opadami i rojącym się od takiej fauny, jaką dziś widzi się w Afryce podzwrotnikowej. Aliści, gdy skończyła się era lodowcowa, na stepie ciągnącym się od Sahary po dolinę Indusu klimat zmienił się całkowicie, upodabiając się stopniowo do dzisiejszego. Wyschły step nie mógł już utrzymać tej fauny, która się na nim pasła w złotym wieku obfitych opadów – i koczownicze ludy żyjące tam odtąd z myślistwa stanęły w obliczu zagłady. Kilka dróg stanęło wówczas otworem przed myśliwymi, którym przyroda zdmuchnęła sprzed nosa zwierzynę. Mogli wyemigrować na południe w ślad za cofającą się w głąb Afryki fauną, mogli szukać szczęścia w odwrotnym kierunku, udając się na północ, mogli z myśliwych przekształcić się w pasterzy i mogli, wreszcie, wynaleźć uprawę roli, uniezależnić swą aprowizację od fauny, związawszy ją z florą.

²⁵¹ Michał Sambor, właśc. Michał Chmielowiec (1918–1974) – poeta, krytyk literacki, redaktor londyńskich „Wiadomości”. Autor poetyckiego zbioru *Chwile* (1963) i szkiców *Bajki, prawdy, morały...* (1968). Na emigracji najpierw w Niemczech (Monachium), a następnie w Wielkiej Brytanii (Londyn).

Z tych czterech dróg pierwsza była linią najmniejszego oporu i zawiodła dezertarów w gorące serce Czarnego Łądu, bezpłodnego cywilizacyjnie. Ostatnia była najgodniejszą, najbardziej twórczą odpowiedzią na wyzwanie rzucone przez przyrodę. Z niej wyrosły cywilizacje egipska i sumeryjska.

Tak przynajmniej sprawy wyglądały według głośnej teorii Arnolda Toynbee²⁵², który w przeciwieństwie do pozytywistów, szukających źródeł cywilizacji w szczególnie sprzyjających warunkach, genezę jej widzi w twórczej odpowiedzi człowieka na wyzwanie przyrody stawiającej go w warunkach niesprzyjających.

Tę teorię „wyzwania” i „odpowiedzi” stosuje Toynbee nie tylko do genezy cywilizacji, ale i do mniejszych jednostek społecznych, a także do jednostek *tout court*²⁵³. Podkreśla np. wielkie osiągnięcia ludów zamieszkujących kresy jakiejś cywilizacji, żyjących w ustawicznym zagrożeniu i przez to skazanych na zgubę lub wielkość, a także twórczą rolę jednostek dotkniętych kalectwem; ślepy wieszcz Homer²⁵⁴ i kulawy patron metalurgii Hefajstos²⁵⁵ symbolizują twórcze odpowiedzi na to najsroższe wyzwanie przyrody.

Prawda to nie nowa, znamy ją choćby z powiedzenia o potrzebie jako matce wynalazków, pisze o niej La Rochefoucauld²⁵⁶: „Nie ma tak nieszczęśliwych wypadków, z któ-

²⁵² Arnold Toynbee (1889–1975) – brytyjski historyk, filozof, autor liczącego dwanaście tomów dzieła *Studium historii* (1934–1954) oraz teorii „wyzwań” i „odpowiedzi”.

²⁵³ *Tout court* (fr.) – wprost.

²⁵⁴ Homer (VIII wiek p.n.e.) – grecki epik, śpiewak, twórca poezji epickiej, autor *Iliady* i *Odysei*.

²⁵⁵ Hefajstos – w mitologii greckiej bóg ognia.

²⁵⁶ François de La Rochefoucauld (1613–1680) – francuski pamiętnikarz, pisarz, filozof, autor uwag na temat człowieka zawartych w utworze *Maksymy i rozważania moralne* (1664).

rych zręczny człowiek nie wyciągnąłby jakiejś korzyści, ani też tak szczęśliwych, których nieopatrznie nie umiałby obrócić na swą szkodę”, mówi o niej przysłowie angielskie: „Gdy los ci daje kwaśną cytrynę, zrób z niej lemoniadę!”

*

Za słowami: „literatura emigracyjna” jak nieodstępny cień idą dwa inne słowa: „trudne warunki”. Na pytanie Wacława Zbyszewskiego: „Dlaczego nasza emigracja nie wydaje wielkiej literatury?”²⁵⁷ pada przeważnie odpowiedź, którą można sprowadzić do tych dwu właśnie słów. Pierwszy chyba Tymon Terlecki miał odwagę rąbnąć: „Trudne warunki nie są przyczyną małości naszej emigracyjnej literatury, są o b j a w e m małości”²⁵⁸.

Swoją tezę mógłbym streścić w ten sposób: Trudne warunki (czyli wyzwanie rzucone pisarzowi polskiemu na emigracji przez historię) są przyczyną małości literatury emigracyjnej, ale właśnie one mogą się stać przyczyną jej wielkości, gdy pisarz ten potrafi dać twórczą na wyzwanie odpowiedź. Trudne warunki klimatyczne, w jakich znaleźli się mieszkańcy wysychającego afrykańsko-azjatyckiego stepu, były przyczyną zguby lub zastoju cywilizacyjnego wielu z nich, ale były też bodźcem dla wybranych, dla twórców cywilizacji. Nie były oczywiście objawem zastoju ani też powstanie cywilizacji nie zmieniło klimatu. Powstanie wielkiej literatury na emigracji

²⁵⁷ Nawiązanie do artykułu W.A. Zbyszewskiego *Dlaczego nasza emigracja nie wydaje wielkiej literatury?*, „Wiadomości” 1951, nr 27, s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 91–106).

²⁵⁸ Chodzi o artykuł Tymona Terleckiego *Literatura na emigracji*, „Wiadomości” 1951, nr 47, s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 133–151).

nie zmieni ciężkich warunków twórczości. Norwid umarł w przytułku, ale był wielkim pisarzem.

*

Wyzwaniem rzuconym przez los pisarzowi na emigracji jest jego oderwanie od kraju i narodu. Wszystkie inne trudności są to pochodne tego wyzwania. Kraj i naród są nie tylko przyrodzonym terenem działalności i zespołem czytelników pisarza. Gdzie jak gdzie, ale tu właśnie oklepane powiedzenie o korzeniach, za pomocą których czerpie się soki, jest jak najbardziej na miejscu. Korzeni tych jest moc i splątane są tak, że trzeba poprzestać na przykładowym wskazaniu paru z nich.

Oto pisarz emigracyjny zapragnął stworzyć dzieło, które by, jak np. *Trylogia*²⁵⁹, było wyrazem i uświadomieniem tęsknot większości czytającego narodu. Nie żyjąc jednak z narodem od lat siedmiu, może nawet trzynastu – cóż wie on o tym, czego ta większość pragnie, spodziewa się, boi? Kto z czystym artystycznie sumieniem potrafiłby np. odpowiedzieć na pytanie, jak większość narodu polskiego ocenia dziś perspektywę rychłego wyzwolenia: optymistycznie czy pesymistycznie?

Oto drugi pisarz, idąc drugim torem wielkiej literatury narodowej, postanowił przeciwstawić się temu, co czuje większość, tak jak np. autor *Przedwiośnia*²⁶⁰ upojeniu wolnością przeciwstawił gorzką troskę o społeczny kształt odrodzonej Polski. Zamierzenie to musi się rozbić o ten sam mur niewiedzy.

²⁵⁹ *Trylogia* – cykl powieści historycznych *Ogniem i mieczem*, *Potop*, *Pan Wołodyjowski* Henryka Sienkiewicza.

²⁶⁰ *Przedwiośnie* – powieść polityczna Stefana Żeromskiego wydana w roku 1925.

Oto inny pisarz wynosił w sobie myśl nową, śmiałą, obrazoburczą. Rzucił ją, nie bardzo jeszcze sam pewien jej siły. W wolnym kraju myśl jego podchwyciliby jedni, rzuciliby się na nią z ferworem drudzy, zawrzałyby od polemik, w ich ogniu pisarz by się rozgrzał, myśl by nabrała rumieńców... A tutaj? Jeden z najlepszych naszych publicystów mówił mi kiedyś z żalem: „Gdybym napisał, że któryś z naszych polityków ukradł Skarb Narodowy i wyleciał z nim na Marsa, włos by mi z głowy nie spadł, bo najprawdopodobniej nikt by tego nie przeczytał”. Publicysta ten był może w tym wypadku zbyt wielkim optymistą, nie zmienił jednak ponurego uczucia, że w dziewięciu wypadkach na dziesięć piszemy w próżnię.

Brak czytelnika, nie jako nabywcy, ale jako odzewu, brak krytyki, brak życia literackiego, brak dopływu młodych piór, zubożenie języka w oderwaniu od żywej mowy narodu, brak szerokiego pola obserwacji, które byłoby wspólnym polem autora i czytelnika – można mnożyć i mnożyć rozliczne trudności wygnania, nie wspominając ani słowem tego, o czym się mówi najczęściej: trudności materialnych. Brak czytelników jako nabywców czyni zawód literata na emigracji całkowicie nieopłacalnym. To często pociąga za sobą deklasację, a w najlepszych wypadkach – gdy literat dorwie się jakiejś *quasi-* czy paraliterackiej posady – za uratowany status inteligenta musi płacić swym czasem, którego nie starcza już na twórcze pisanie.

*

Mimo tych trudności – mamy literaturę polską na emigracji. Dowodzi to, że pisarze umieli znaleźć odpowiedzi na wyzwanie losu. Nie mamy jednak – wielkiej literatury. Dowodzi to, że znalezione odpowiedzi nie są odpowiedziami

najlepszymi. Literatura emigracyjna z podziwu godnym wysiłkiem kruszy nieprzeliczone przeszkody na swej drodze. Człowiek słaby omija przeszkody, wytrzymały je kruszy, geniusz – przeskakuje – twierdził Karol Irzykowski²⁶¹. Najbardziej brak nam właśnie skoków, nawet wyskoków – dużo jest natomiast żmudnego i nieraz przemyślnego kruszenia. Pomijając dające się na palcach policzyć wypadki rozpaczliwego złamania pióra lub ucieczki do literatury obcej – pisarze emigracyjni wykazali sporo siły w wynajdywaniu najróżniejszych ratunków w swym rozpaczliwym położeniu. Na oderwanie od kraju wynaleźli niejedną środek uśmierający.

Nie mogąc żyć w Polsce, usiłują przynajmniej żyć Polską, oderwani od teraźniejszości polskiej nurzają się w przeszłości, oderwani od żywej mowy – wertują słowniki, odcięci od żywych i rozmaitych spraw polskich, zaciekle służą jednej teoretycznej Sprawie Polskiej, pielęgnują tradycję, walczą z wynarodowieniem, niektórzy „nasłuchują głosów z kraju...” Pozbawieni czytelników, jedni wydają urodzive tomiki ciepłarnianej poezji w 200 egzemplarzach, drudzy usiłują ich zwabiać na różne sposoby. Przed psychicznymi skutkami deklasacji bronią się wspominkami i... anglofobią czy inną fobią, zależnie od miejsca postoju. Na brak czasu radzą sobie ograniczeniem się do małych lub szkicowych form: do liryki, felietonu, kartek z dziennika.

*

²⁶¹ Karol Irzykowski (1873–1944) – krytyk literacki i filmowy, poeta, prozaik, dramaturg, autor m.in. powieści *Pałuba* (1903) i esejów *Czyn i słowo* (1913).

Przystępuję do części pozytywnej tych uwag z duszą na ramieniu. Bo czyż może być większa zarozumiałość, jak wskazywać drogi, po których nie tylko samemu nie umie się iść, ale których nawet nie widzi się jasno?

Pozytywną, twórczą odpowiedź na oderwanie od kraju widzę nie w godnych szacunku próbach ratowania tego, co się da ratować, ale w pogodzeniu się z losem. Słowacki mówił o dwu rodzajach melancholii; są też dwa rodzaje rezygnacji. Jeden z nich uskrzydla.

Los pozbawił pisarza emigracyjnego jego misji: wyrażania i tworzenia świadomości narodowej. Zła rezygnacja każe złamać pióro. Szlachetna wytrwałość podsuwa program skromniejszy: robić, co się da, przechowywać, ocalić... Twórcza rezygnacja dyktuje program ryzykowny, ale kryjący w sobie ogromne możliwości: zastąpić świadomość narodową świadomością szerszej ojczyzny, z której nas nie wygnano, świadomością europejską, katolicką, chrześcijańską; oderwać się uczuciowo i myślowo od Polski, nie nasłuchiwać głosów kraju, nie dlatego, by, jak z grubą przesadą utrzymuje Lechoń, odbywał się tam tylko „wyścig służalstwa”, ale dlatego, że my na te głosy, stłumione przez niewolę, musimy pozostać głusi. Nie powinniśmy natomiast trwać w dobrowolnej głuchocie na otaczający nas świat, w którym nie powinniśmy się czuć bardziej uchodźcami niż Polak wysiedlony dziś ze Lwowa do Krakowa. Sprawy, które pasjonują pisarzy francuskich czy anglosaskich, winny się stać naszymi sprawami, o ile dotyczą wspólnej nam szerszej ojczyzny: Europy, cywilizacji zachodniochrześcijańskiej. Dlaczego pisarz polski nie mógłby pisać po polsku takich ultraeuropejskich powieści, jakie pisze po angielsku węgierski zniemczony Żyd Koestler? Dlaczego inny pisarz polski, który się zawierzył do jakiegoś Algieru, nie mógłby napisać powieści

podobnej do *Zarazy* Camusa²⁶², w której realia są algierskie, język francuski, a problemy ogólnoludzkie? Dlaczego polski pisarz katolicki musi pisać o Bogu i Ojczyźnie, zamiast tylko o Bogu, temacie niewyczerpanym, a dziś coraz aktualniejszym, a nawet coraz... modniejszym? Dlaczego Amerykanin Hemingway mógł napisać znakomitą powieść o Hiszpanii, interesującą nie tylko Hiszpanów i Amerykanów²⁶³, ale cały świat – a Polak nie odważy się na utwór o Anglii, Argentynie czy Indiach, znanych mu nieraz równie dobrze, jak Hiszpania znana była pisarzowi amerykańskiemu?

Nie jest to program ucieczki, odstępstwa, zdrady. Przeciwnie. Przez świadome oderwanie się, w zamierzeniu piarskim, od Polski emigracyjny pisarz polski, który – by za Lechoniem strawestować Singrid Undset – „żył w Polsce tysiąc lat” – w wykonaniu zamierzenia nie przestanie być Polakiem, tak jak Koestler nie przestaje być Żydem, Camus Francuzem, Hemingway Amerykaninem. Polskość, zepchnięta w podświadomość, pogłębi tam swój nurt i przedrze się na powierzchnię dzieła z nieoczekiwaną siłą. Stanisław Mackiewicz świadomie napisał książkę o Dostojewskim i Rosji²⁶⁴, a podświadomie chyba stworzył mimochodem rzecz, która jest najlepszą propagandą kultury polskiej i która więcej dobrego przyniesie Polsce niż stopy propagandowej makulatury.

Wielkie rzeczy – twierdzi Toynbee – osiąga się tylko mimochodem, w dążeniu do rzeczy jeszcze większych.

²⁶² Chodzi o powieść *Dżuma* Alberta Camusa wydaną w roku 1947.

²⁶³ Dotyczy powieści *Komu bije dzwon* wydanej w 1940 roku w Nowym Jorku. Ernest Miller Hemingway (1899–1961) – czołowy amerykański pisarz, autor m.in. powieści: *Słońce też wschodzi* (1926), *Pożegnanie z bronią* (1929) oraz opowiadań *Śniegi Kili-mandżaro* (1961) i *Stary człowiek i morze* (1952).

²⁶⁴ Nawiązanie do książki *Dostojewski* Stanisława Mackiewicza (pseud. Cat), wydanej w roku 1947.

Jeśli ktoś się zapisuje na medycynę z zamiarem zrobienia doktoratu, zwykle studiów nie kończy. Jeśli zaś – z zamiarem zostania Pasteurem²⁶⁵, Pasteurem nie zostanie, ale doktorat chlubnie zrobi. Jeśli za cel stawiamy sobie „ocale nie kultury narodowej”, „stworzenie świetnej literatury na emigracji” itp., nigdy tych wielkich celów nie osiągniemy. Żeby je osiągnąć, trzeba celów większych, szalonych, nieziszczalnych: stać się przywódcami moralnymi Europy, stworzyć nowy uniwersalny ruch społeczny, filozoficzny, religijny, stać się bohaterami, świętymi, prorokami, by – zbankrutowawszy – stać się pisarzami, w myśl głębokiej recepty Brzozowskiego. Mickiewicz miał większe ambicje niż stać się czołowym poetą romantycznym, nie ziszcł tych ambicji, ale przez to właśnie stał się czołowym poetą romantycznym. By służyć ojczyźnie, trzeba sobie postawić cel większy od ojczyzny. Chrześcijanie pierwszych wieków wcale nie myśleli tworzyć cywilizacji chrześcijańskiej, dążyli do mistycznie rozumianego Królestwa Bożego, a mimo to dali podwaliny pod naszą cywilizację.

Tak pojęte oderwanie się od Polski powinno usunąć niejedną trudność, ale nie usunie od razu wszystkich. Ale na wiele z nich możliwe są odpowiedzi twórcze, na tej samej linii pogodzenia się z losem.

I tak, gdy pogodzimy się z tym, że język nasz ubożeje na wygnaniu i że niewiele tu pomoże Linde²⁶⁶ czy lektura Paska²⁶⁷ – może by spróbować odświeżenia naszej emigracyjnej polszczyzny przez umiejętne czerpanie soków językowych i stylistycznych z literatur obcych? Dlaczego

²⁶⁵ Chodzi o Louisa Pasteura (1822–1895), francuskiego naukowca, twórcę mikrobiologii.

²⁶⁶ Samuel Bogumił Linde (1771–1847) – sławista, językoznawca, autor m.in. *Słownika języka polskiego* (1807–1814).

²⁶⁷ Jan Chryzostom Pasek (1636–1701) – pisarz epoki baroku, autor *Pamiętników* wydanych w 1836 roku.

nie wykorzystać narzuconej nam przez los zażyłości z angielszczyzną czy francuszczyzną? Miernego pisarza zaprowadzi to na manowce, dobrego – nie, jak czerpanie z łaciny nie wykoleiło twórców literackiej polszczyzny.

Na trudności wydawnicze twórczą odpowiedzią może być po prostu nieogłaszanie – pojęte jednak nie jako pisanie do szuflady, ale jako nieśpieszne tworzenie rzeczy, które i za lat kilka, kilkanaście, kilkadziesiąt będą równie ważne, co dziś, a opracowane pełniej i staranniej. Nawet niepisanie nie musi być rozpaczliwym złamaniem pióra, może być twórczym ugorowaniem, poświęconym wiernej i czulej miłości do przyszłego dzieła, wycofaniem się na pustynię, by z niej kiedyś wrócić – większym.

Pogodzenie się z brakiem czytelników może naprowadzić pisarza na zrozumienie zapoznawanej zbyt często różnicy pomiędzy poczytnością a wpływem, może skierować go na drogę, na której rezygnując z szerokiej poczytności, osiąga się głęboki wpływ. Św. Tomasz z Akwinu²⁶⁸, przez którego dzieła z trudem brną tomiści, Marks, którego nie czytało wielu marksistów, Nietzsche²⁶⁹, którego nie czytało tylu hitlerowców – byli twórcami historii, nie dostawcami lektury.

Brak uznania może złamać słabszą osobowość pisarską, silniejszą może wyzwolić z zabobonu sławy i zawieść ją na zagubioną od wieków ścieżkę twórczości pojętej nie jako pyszny wyraz indywidualnego geniuszu, ale jako pokorna bezosobista modlitwa.

²⁶⁸ Tomasz z Akwinu (ok. 1225–1274) – filozof, teolog, jeden z doktorów Kościoła, święty Kościoła katolickiego.

²⁶⁹ Friedrich Nietzsche (1844–1900) – niemiecki filozof, prozaik i poeta.

Simone Weil²⁷⁰, chcąc dotknąć się jednego z najważniejszych i najboleśniejszych zagadnień współczesności: zagadnienia duchowej, nie materialnej jak w XIX wieku, proletaryzacji robotnika, nieźle płatnego, ale zepchniętego do roli automatu w nowoczesnych zakładach przemysłowych – rzuciła umiłowaną pracę pedagogiczną i pisarską i poszła na niewykwalifikowaną robotnicę do fabryki samochodów. Pisarzy krajowych napędza się do organizowanej oficjalnie parodii tego doświadczenia, by popracowawszy trochę w fabrykach, tworzyli „literaturę proletariacką”. Wielkim pisarzem emigracyjnym mógłby się stać ten, kto by swą bolesną deklasację przyjął jako dar niebios, pozwalający mu na stworzenie literatury proletariackiej bez cudzysłowu.

Emigracja jest ciężkim dopustem Bożym, ale jak każde cierpienie – jest wielką szansą. I czyż nie jest wymownym dowodem naszej małości to, że natchnione słowa, które za chwilę przytoczę, ani żadne im podobne, nie wyszły spod pióra emigranta, lecz – angielskiego uczonego i pisarza zasiedziałego w bezpiecznej ojczyźnie:

...Abraham był emigrantem z dogorywającej cywilizacji. Prorocy byli dziećmi innej rozkładającej się cywilizacji. Chrześcijaństwo zrodziło się z bólów konającego świata grecko-rzymskiego. – Czyż podobne światło duchowe zapłonęło w duszach „dipisów”, którzy w naszym świecie są odpowiednikami tych żydowskich wygnańców, którym tak wiele zostało objawione, w bolesnym wygnaniu, nad wodami Babilonu? – Odpowiedź na to pytanie, jakakolwiek będzie, jest ważniejsza od ciągle nieprzeniknionego losu,

²⁷⁰ Simone Weil (1909–1943) – francuska filozofka, myślicielka, przeciwniczka personalizmu, autorka m.in. zbioru esejów *Świadomość nadprzyrodzona (wybór myśli)*, polskie wydanie 1965 rok.

jaki czeka naszą, obejmującą cały świat, cywilizację zachodnią...²⁷¹ (Arnold Toynbee).

²⁷¹ Zob. A. Toynbee, *A Study of History*, Oxford 1934. Wyd. polskie: *Studium historii*, przeł. J. Marzęcki, Warszawa 2000. Toynbee przedstawił w studium oryginalną koncepcję formowania i trwania cywilizacji. Dzieje ludzkości, wedle autora, wpisane są w cykliczny schemat: powstanie, wzrastanie, załamanie, dezintegracja, rozkład cywilizacji. Człowiek jako uczestnik tego układu działa w relacji: „wyzwanie – odpowiedź”, co oznacza, że w obliczu napotkanych warunków (wyzwanie) jednostka/społeczeństwo jest zmuszona do przystosowania się do nich na drodze zmian organizacyjnych (odpowiedź).

Tymon Terlecki²⁷²

**Głos diabelskiego adwokata
(w sprawie literatury na emigracji)**

Jesienią ubiegłego roku Związek Pisarzy Polskich na Obczyźnie zorganizował w Londynie zbiorowy wieczór poświęcony literaturze emigracyjnej²⁷³. Zagaił ten wieczór Michał Sambor i teraz ogłosił drukiem swoje zagajenie

²⁷² Biogram autora – zob. przyp. 131, s. 133.

²⁷³ O wieczorze dyskusyjnym poświęconym literaturze polskiej na obczyźnie, urządzonym w Instytucie Historycznym im. gen. Sikorskiego przez Związek Pisarzy Polskich na Obczyźnie, czytamy w „Dzienniku Polskim” z 18 XII 1952: „Referat zagajający wygłosił M. Sambor. Zdaniem referenta, pisarze polscy na obczyźnie powinni się zająć opracowywaniem tematów o znaczeniu światowym. Tematy bowiem polskie straciły atrakcyjność. Oponenti Sambora natomiast byli wręcz przeciwnego zdania. J. Bielatowicz w dosadnym przemówieniu wskazał, jakim warunkom powinien odpowiadać piszący, aby być pisarzem, szczególnie – poczytnym. H. Naglerowa przeprowadziła porównanie między emigracją XIX wieku a obecną. T. Terlecki zajął się szczególnie krytyką referatu. S. Zahorska (zaznaczając w wstępie, że powie to samo, co Terlecki, tylko – popularniej) z wielką swadą polemizowała z referentem. Tak samo z krytycznymi uwagami, zaprawionymi dowcipem i ironią, wystąpił J. Kowalewski. Przewodniczył prof. Stroński” [przyp. – N.T.T.]. Maszynopis pochodzi z 1953 roku, pierwodruk w tomie: T. Terlecki, *Emigracja naszego czasu*, red. N. Taylor-Terlecka, J. Święch, Lublin 2003, s. 182–188.

w czerwcowym numerze „Kultury”²⁷⁴. Stwarza to i dla mnie sposobność, aby zabrać głos na tym forum.

Jak na wspomnianym wieczorze, pragnę i tutaj odwieść wprzód myśl czytelników do kolegium i przewodu rozstrzygającego sprawy o ileż trudniejsze niż ta, która była przedmiotem jesiennej rozprawy pisarzy. Mówię – o trybunale beatyfikacyjnym. Skład sędziowski takiego trybunału ma w swoim gronie urzędnika o wcale nie świętym przezwisku *advocatus diaboli* – adwokat diabła. Jego zadaniem jest wskazywać słabe strony dowodów, zaczepiać i podważać każdy argument powołany na świadectwo świątobliwości wielkiego nieobecnego, którego proces toczy się przed trybunałem. Jest to głos ciągle czujnej podejrzliwej trzeźwości, głos ubezpieczający prawdę ze wszystkich stron, opukujący ją nieustannie, jak się opukuje mur czy bryłę metalu po to, aby sprawdzić, czy nie ma w nich rysy. Sądzę, że prałat, na którego spada to ważne i odpowiedzialne, niewdzięczne i niezbyt miłe zadanie, spełnia je z całą pokorą serca.

W dyskusji o literaturze przyjąłem na siebie tę rolę i chcę w niej pozostać. Zrobiłem to i robię z pokorą, ale bez uczucia szczególnej niewygody. Już przywykłem do tej roli; można by nawet powiedzieć – wolę to sam zrobić – jestem w tej roli wyspecjalizowany. Upodobałem ją sobie perwersyjnie od dawna, od początku, może nawet przed początkiem rozważanej sprawy.

Byłem adwokatem diabła, kiedy wbrew logice mówiono, że nie ma literatury emigracyjnej, że jej być nie

²⁷⁴ M. Sambor, *Literatura emigracyjna*, „Kultura” 1953, nr 6/68 [s. 13–18 – przyp. J.P.] (zob. *Teksty źródłowe*, s. 183–194). W tymże roku Michał Sambor zadeedykował swój artykuł *Zapiski o pisaniu „Tymonowi Terleckiemu, któremu zawdzięczam nie tylko tytuł tych uwag”*, „Wiadomości” nr 45 (394) z 8 XI 1953, s. 2. Sambor nawiązywał do wcześniejszego artykułu Terleckiego *Zapiski o pisaniu*, „Wiadomości” 1950, nr 2, s. 2.

powinno, kiedy uważano, że są tylko... pisarze na emigracji. Byłem diabelskim mecenasem, kiedy czule hodowano złudzenia o możliwości współżycia, nawet współdziałania tych pisarzy z porządkiem narzuconym krajowi, kiedy stawiano znak mechanicznej (i rachunkowej) równości między literaturą krajową a tym, co można i co się powinno niezależnie od niej, mimo niej, często przeciw niej tworzyć na emigracji. Gdy nieuchronnie, ale jakby na przekór niektórym z nas, literatura na obczyźnie stała się rzeczywistością niezaprzeczalną, błogosławioną i poniekąd uprzywilejowaną, znowu adwokatowałem diabłu, wskazując obciążenia płynące z grzechu pierworodnego, błędnej oceny i małodusznej niewiary.

Z powodu tego wysługiwania się Borucie i Kusemu spotykały mnie dobrze zasłużone cierpkie słowa. Cenię je sobie wyżej od niezrozumienia i od tego, co Valéry²⁷⁵ tak surowo osądzał – od mieszania racji uczuciowych i racji rozumowych, od myślenia własnymi urazami. Ostatecznie jednak od tych cierpkości, niezrozumień i kompleksów nie spadł mi włos z głowy. Bo między innymi właśnie to jest odrębnością literatury emigracyjnej, że dopuszcza ona rozmaite poglądy, każe je wzajemnie szanować, uczy nas „szlachetnie się różnić”. Zachęcony tą bezkarnością, trochę z nawyku, będę znowu występował jako adwokat diabła.

Na wstępie czuję potrzebę stwierdzić (czyni to zapewne także mój odpowiednik przy owych ważniejszych okazjach), że obecna faza procesu, którą znaczą szkie

²⁷⁵ Paul Valéry preferował poezję wysublimowaną, opartą na regułach klasycznych. Nie akceptował powieści jako gatunku, twierdząc, że nie ma w niej walorów estetycznych. Zob. T. Terlecki, *Leonardo i Paul Valéry*, w: *Leonardo da Vinci. W 500-lecie śmierci*, red. T. Terlecki, Oficyna Poetów i Malarzy. Tunbridge Wells, Kent 1953. Przedruk: T. Terlecki, *Szukanie równowagi*, Londyn 1985; I wyd. krajowe Oficyna 21, Warszawa 2019.

Sambora, w pewnej mierze mnie rozbraja. Ten szkic widzi szczupłą garstkę pisarzy emigracyjnych, trudną sprawę, z którą od lat się zmagają – w szerokim kontekście.

Od dawna żywię przekonanie, że o literaturze emigracyjnej, jak i o emigracji politycznej, jak i o całej sprawie polskiej można sensownie myśleć i można mówić do rzeczy, ujmując je w rozległym tle, w związkach i zależnościach. Jeszcze w czarnym roku 1945 wydawało mi się, że punkt wyjścia i meta naszej emigracji są zupełnie inne niż punkt wyjścia i meta tzw. Wielkiej Emigracji.

Nasi poprzednicy szli pod sztandarem narodowości. My, czy chcemy, czy nie chcemy, musimy iść pod sztandarem idei zachodniości. Przed stu, stu pięćdziesięciu laty chodziło o to, aby uzasadnić prawo narodu do odrębnego, samorządnego istnienia i o to, aby w przymierzu z pokrewnymi prądami i siłami wywalczyć swemu narodowi takie istnienie.

Dzisiaj tego prawa nikt nie poddaje w wątpliwość – przynajmniej teoretycznie i jawnie. Dzisiaj gra idzie o coś innego: o prawo osobowości ludzkiej do odrębnego, swobodnego istnienia, o całą kulturę, która opiera się na tej zasadzie i tej zasadzie służy. Gdy Mickiewicz pisał wiersz *Do matki Polki*²⁷⁶, widział groźbę wydarcia jej dziecka z objęć narodu. Dziś ten, kto umie patrzeć, widzi groźbę innego stopnia – wydarcia całego narodu z objęć kultury, do której on od wieków należy.

Sprawa literatury emigracyjnej widziana w takim świetle mieści się w obrębie starcia kultur, stanowi tylko część, tylko jeden punkt tego starcia.

Ale godząc się na ogólną dążność w ujmowaniu sprawy przez Sambora (jestem świadomy, że tę dążność zapewne zaostrzyłem), nie godzę się na ujęcie stosunku do całości, stosunku naszego polskiego tekstu do wielkiego

²⁷⁶ Wiersz napisany przez Adama Mickiewicza w roku 1830.

kulturalnego kontekstu, nie godzę się na rozumienie naszego nikłego głosu w tym cyklonie, który już wieje, choć są tacy, co się usiłują przed nim chronić chowaniem głowy pod poduszkę. Wracając do roli diabelskiego rzecznika, stwierdzę otwarcie, że także w stanowisku Sambora widzę tę zmałą pierworodną, która od samego mrocznego początku zaciążyła na naszym myśleniu o literaturze emigracyjnej i na jej życiu.

Mój pogląd na tę sprawę da się streścić w nieprzyjemnym, ale dość wyrazistym obrazie: literatura emigracyjna jest chora na psychonerwicę; przyczyną tej choroby, jak przyczyną każdej nerwicy, jest ucieczka czy próba ucieczki przed narastającymi zagadnieniami, przed trudnościami wewnętrznymi. Literatura na emigracji uchylała się i uchyla się ciągle od tego, aby być sobą, uciekała i ucieka od swego losu. Najpierw uciekała ona od samego faktu, że jest, od nieodpartych okoliczności, które narzucają jej istnienie. Wtedy to wyobrażała sobie, że jest możliwy *modus vivendi*²⁷⁷ z tym, co się dzieje w kraju. Jej zastraszenie, lęk przed samą sobą zrodził sentymentalny straszak „wyrwy” między nią a literaturą krajową, między krajem a wychodźstwem. O innych objawach nie warto mówić, bo są wstydlive i, na szczęście, bezpowrotnie minione.

Ale ta chęć uchylecia się od ciężaru, pęd do wymykania się samemu sobie nie ustał do dzisiaj. Mimowiednie przebija się także w ujęciu Sambora, choć usiłuje on po toynbee'owsku²⁷⁸ odczytać „wezwanie” stojące przed literaturą emigracyjną i stara się z najlepszą miarą dać na to wezwanie odpowiedź. Działanie tego pierwotnego zahamowania widzę w jego słowach: „zastąpić świadomość narodową świadomością szerszej ojczyzny, z której

²⁷⁷ *Modus vivendi* (łac.) – styl życia.

²⁷⁸ Nawiązanie do osoby Arnolda Toynbeego, brytyjskiego historyka i filozofa, por. przyp. 252, s. 184.

nie wygnano”. Sambor za to „zastąpienie” obiecuje nam nagrodę w tym i w przyszłym życiu. „By służyć ojczyźnie – dodaje – trzeba sobie postawić cel wyższy od ojczyzny”.

Ta piękna formuła jest parafrazą powiedzenia Norwida: „Oderwać się od siebie i wejść w siebie: słowem aby narodowym, być nadnarodowym”²⁷⁹. W jego czasie takie ujęcie sprawy było odkrywcze, ale Norwid rozumiał, że ten sylogizm jest odwracalny. Uzasadniał wiele razy i na wiele sposobów jego odwracalność: aby być nadnarodowym, trzeba wprzód być narodowym. Mickiewicz za życia Norwida urzeczywistnił tę podwójną prawdę: był narodowy dzięki temu, że umiał być nadnarodowym, był nadnarodowym, dlatego, że był narodowy tak głęboko jak nikt przed nim.

Jestem przekonany, że nie może być mowy o zastępowaniu świadomości narodowej świadomością europejską, zachodnią, chrześcijańską. Bo są to dwa stopnie, stopnie związane ze sobą, jednej i tej samej świadomości. Podlegają one prawu o naczyniach połączonych i prawu o tonach muzycznych.

Stanowisko Sambora wydaje mi się mimowolnie anty-chrześcijańskie. Chrześcijaństwo obchodzi żywa, konkretna osobowość urzeczywistniająca się w czasie i przestrzeni, w powiązaniu ciała i duszy, w sprzęgu z kulturą i historią. *Le particulier dans le christianisme*²⁸⁰ – mówi przenikliwie agnostyk Malraux²⁸¹ we wspaniałej książce

²⁷⁹ Cyt za.: C.K. Norwid, *Rzecz o wolności słowa II*. Tekst wygłoszony przez autora na jednym z odczytów publicznych urządzonych przez Komitet Stowarzyszenia Pomocy Naukowej w Paryżu 13 maja 1869 roku.

²⁸⁰ *Le particulier dans le christianisme* (fr.) – szczególność/wyjatkowość/indywidualność w chrześcijaństwie.

²⁸¹ André Malraux (1901–1976) – francuski pisarz, eseista, lewicowiec, krytyk kolonializmu. Autor prozy, m.in.: *Czas pogardy* (1935), *Orzechy z Altenburga* (1943), *Antypamiętniki* (1967).

*Les Voix du silence*²⁸² – *n'est ni la fonction, ni la gloire, ni le destin: c'est l'âme*²⁸³. Wspólnota chrześcijańska to wspólnota dusz, wspólnota odrębnych, odmiennych osobowości.

Pogląd Sambora wydaje mi się sprzeczny z zachodnim odczuwaniem kulturalnym i z zachodnią rzeczywistością kulturalną. Wspólnota duchowa, do której należymy, to wspólnota grup zróżnicowanych, osobowości narodowych, które mają własne dole i drogi, które od tysięcy lat dają temu każda odmienny wyraz. Dopiero te pojedyncze wyrazy, głosy zestrojone razem, czasami – nie trzeba tego tać – zakłócone dysonansem, tworzą tę jedyną w historii świata symfonię, która się nazywa kulturą zachodnią. Usunąć jakiś głos, to znaczy zubożyć tę konstrukcję; usunąć je wszystkie, to znaczy unicestwić ją całą.

Jak każda konstrukcja muzyczna – żeby pozostać przy tym samym porównaniu – kultura zachodnia ma swój „rysunek”, idealny kościec, ale miąższ tej kultury, jej żywą, przemieniającą się treść stanowią osobowości narodowe. Bez nich kultura zachodnia jest pojęciem oderwanym, tak jak bez osobowości ludzkiej oderwanym byłby naród. Nie ma innej drogi do narodu jak przez istnienie osobowe, nie ma innej drogi do kultury ponadnarodowej jak przez istnienie narodowe. Niedawno Lechoń przypomniał prosty fakt, że nawet fabuła *Boskiej komedii* jest czysto włoska, że cały świat materialny i duchowy Dostojewskiego jest czysto rosyjski²⁸⁴. Włoskość „nie przeszkadza” poe-

²⁸² *Les Voix du silence* (fr.) – *Głosy milczenia*. Wspomniana książka ukazała się w roku 1951. Zob. T. Terlecki, *Notatki francuskie*, „Wiadomości” 1950, nr 36 (*Malraux – historyk sztuki*) oraz 1952, nr 20 (*Głosy milczenia*).

²⁸³ *N'est ni la fonction, ni la gloire, ni le destin: c'est l'âme* (fr.) – to ani funkcja, ani sława, ani przeznaczenie, to dusza.

²⁸⁴ Chodzi o artykuł Jana Lechonia *Literatura polska i literatura w Polsce*, „Wiadomości” 1952, nr 36/37, s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 165–175).

matowi Dantego, jednemu z najbardziej uniwersalnych, wszechludzkich dzieł, jakie kiedykolwiek pomyślano, rosyjskość „nie przeszkadza” powieściom autora *Zbrodni i kary*. Przeciwnie, włoskość i rosyjskość je umożliwiła, stała się bodźcem ich powstania.

To więc, co Sambor uważał za sięgnięcie powyżej przeciętnej miary czy wyznaczenie sobie celu porywająco wielkiego, mnie wydaje się ukrytym poszukiwaniem wygody duchowej, jeszcze jednym uskokiem, jeszcze jedną ucieczką przed samym sobą. Ostatecznie na to samo wychodzi, czy ktoś ucieka przed kataklizmem pod łóżko, czy do lasu. Na to samo wychodzi, gdy broni się przez sobą ordynarnym samogonem, czy kosztownym peyotlem²⁸⁵.

Wracam w ten sposób do poglądu, który wyraziłem poprzednio i wyrażałem już dawniej. Wynika z niego proste żądanie wierności swemu czasowi, swemu przeznaczeniu, swemu losowi historycznemu. Przed półtora rokiem próbowałem tę sprawę ująć w kategoriach personalizmu²⁸⁶, posłużyć się jego zasadniczym, głośnym dziś,

²⁸⁵ Bylina o działaniach halucynogennych rosnąca w Nowym Meksyku i Teksasie.

²⁸⁶ Chodzi o podwieczorek literacki Y.M.C.A., który odbył się w Sali Klubu Towarzyskiego w niedzielę dn. 28 I 1951 pod hasłem „Personalizm – Marxizm – Egzystencjalizm”. Trzy punkty wyjścia przedstawili do dyskusji Terlecki, Gustaw Herling-Grudziński i Zdzisław Broncel. Przewodniczyła Herminia Naglerowa. Zob.: J.O.N., *Z sali odczytowej. Kryzys literacki braci syjamskich*, „Życie” 1951, nr 7, zob. także list Terleckiego do Redakcji *W sprawie personalizmu*, „Życie” 1951, nr 11 s. 8. Miał również miejsce wieczór poświęcony Mounierowi (?19.II.1951) w 1953 roku, w obrębie programu „Głos wolnych pisarzy z Londynu”: Terlecki przeprowadził dyskusję pt. „Literatura zaangażowana i niezaangażowana w świetle filozofii personalistycznej i praktyki komunistycznej” z udziałem Wacława Grubińskiego, Józefa Kisielewskiego i Zofii Kozarynowej. Zob. „Wiadomości” 1954, nr 412. Książkę pt. *Krytyka personalistyczna* wydał dopiero w 1957 r. [przyp. N.T.T.].

mało rozumianym i może nadużywanym pojęciem *engagement* – zaangażowanie.

Poznanie spraw człowieka i świata w tej mierze, w jakiej świat człowieka obchodzi – mówi Emmanuel Mounier, personalista chrześcijański – zawiązuje się tylko przez dobrowolne zaangażowanie, tylko przez sprzęgnięcie się z przedmiotem. Instynktowna odraza (*une répugnance viscérale*) do zaangażowania – to również jego słowa – jest niemocą urzeczywistnienia czegokolwiek²⁸⁷.

Nie będę się głębiej zapuszczał na ten tor, bo okazał się mało użyteczny. Przez lenistwo myślowe czy moją własną nieudolność powstało na nim najwięcej nieporozumień. W tych nieporozumieniach zatarto granicę między organiczną i świadomą zależnością pisarza a zależnością mechaniczną i narzuconą wbrew jego woli. Po tym doświadczeniu pragnę się tutaj ograniczyć do strony czysto estetycznej.

Malraux, z którego książką od dawna obcuje (jej złożoną zawartość czytelnikowi polskiemu udostępnił na łamach „Kultury” Józef Czapski²⁸⁸ i Jan Ulatowski²⁸⁹), słusznie stwierdza, że sztuka jest *impréconcevable*²⁹⁰, jest nie do przewidzenia, jest czymś nieobliczalnym, czymś wymykającym się planowaniu. Ale ten sam Malraux z naciskiem i wiele razy podkreśla, że sztuka nie istnieje poza

²⁸⁷ Cyt. za: E. Mounier, *Co to jest personalizm? oraz wybór innych prac*, wybór, red. A. Krasieński, Kraków 1960, s. 189.

²⁸⁸ Zob. Józef Czapski, właśc. hrabia Hutten-Czapski, pseud. Marek Sienny, J. Cz. (1896–1993) – polski artysta malarz i pisarz, współpracownik „Kultury”, autor m.in. *Na nieludzkiej ziemi*. Chodzi o artykuł *Głosy milczenia*, „Kultura” 1952, nr 11, s. 134–145.

²⁸⁹ Jan Ulatowski (1907–1997) – polski historyk sztuki, politolog, dziennikarz, rysownik. Chodzi o artykuł *Bunt romantyczny nihilisty*, „Kultura” 1952, nr 12, s. 137–144.

²⁹⁰ *Impréconcevable* (fr.) – niepojęty.

czasem: każdą sztukę, w każdym momencie łączy związek z jej epoką. Jest to związek miłości lub nienawiści, związek miłości i nienawiści. Sztuka idzie z prądem lub pod prąd epoki, ale w nim, nie poza nim. Poza czasem, bez tego związku, po prostu jej nie ma. Wystarczy w tym świetle przytomnie spojrzeć na całą naszą literaturę ostatniego dziesięciolecia. W literaturze krajowej pod złudnym słońcem Nepu skończyły się pewne wątki, pewne style przedwojenne, po prostu ukazały się utwory napisane w ukryciu podczas okupacji niemieckiej; dziś tą literaturą, przynajmniej jej życiem jawnym, rządzi instrukcja policyjna, terror zastraszenia, w tym przypadku najzupełniej uzasadniony lęk przed własnym cieniem. Literatura na obczyźnie korzysta z całkowitej swobody; wbrew historycznym krzykom nikt jej niczego nie narzuca. Ale – również wbrew gromkim pokrzykiwaniom – prowadzą w niej, ton jej nadają pisarze starsi. Przedłużają się, nieraz przewlekają się wątki i style wczorajsze. Jeśli zdarzają się gesty odnowicielskie, nieraz imponujące, to właśnie u pisarzy starszych, w obrębie osobowości już ukształtowanych. Od lat nie widać żadnego punktu napięcia, żadnego punktu zderzenia. A te napięcia i zderzenia rozstrzygają o życiu sztuki. Malraux ujmuje sztukę jako dzieje, jako nieprzerwany ciąg zaprzeczeń i buntów: takich jak ten, który El Greco podniósł przeciw Wenecjanom²⁹¹, Cézanne przeciw impresjonistom²⁹², Norwid²⁹³ przeciw romantyzmowi polskiemu, Skamander przeciw Młodej Polsce. Ten stan

²⁹¹ El Greco, właśc. Domenikos Theotokopulos (ok. 1541–1614) – hiszpański malarz, rzeźbiarz i architekt pochodzący z Krety. Chodzi o krytykę obrazu *Sąd ostateczny*.

²⁹² Paul Cézanne (1839–1906) – francuski malarz, jeden z prekursorów postimpresjonizmu.

²⁹³ Chodzi o Cypriana Kamila Norwida, który był postrzegany jako prekursor nowoczesnej liryki polskiej (w opozycji do romantyzmu).

rzeczy jest według mnie skutkiem manii bezdziejowości, ucieczki przed swoim czasem, „ucieczki przed męką”.

Przecono nie tylko słuszności tej tezy – kwestionowano nawet prawo do jej postawienia. Biadanie nad niedorozwojem krytyki należy do składu gorzkich żalów emigracyjnych, ale niechże ona czegoś zażąda, grają zaraz wszystkie urazy i obrazy. A przecież krytyka jest od tego, przynajmniej między innymi od tego, aby zgłaszała żądania (choćby i „niecierpliwe”) w tych granicach, w których sztuka jest *préconcevable*²⁹⁴, jest możliwa do przewidzenia. Jeszcze raz dochodzi się do tego samego: do niechęci samouświadomienia, przytomnego rozejrzenia się wokół siebie, przyjęcia za coś odpowiedzialności. Można by po irzykowski²⁹⁵ powiedzieć, że bezpostulatowość jest to bezmózgowość. Jest to atak na same korzenie krytyki, na samą rację jej bytu. Jest to zresztą stanowisko przeciwne kulturze, bo kultura składa się z postulatów i rozwija się po linii postulatów.

Słowo: kultura nawraca nas do szerszego kontekstu sprawy dzisiaj rozważanej – do starcia kultur. To starcie obejmuje cały świat, nasz naród, każdego z nas. I sztukę. I literaturę. Literaturę emigracyjną także.

Stało się dziś zagadnieniem – pisze Camus, jeden z najwrażliwszych pisarzy współczesności – jak opanować pasje zbiorowe i walkę sił tworzących historię. Przedmiot sztuki ... rozszerzył się poza psychologię, obejmując cały byt człowieka. Gdy namiętność czasów stawia cały świat na jedną kartę, sztuka chce opanować całe przeznaczenie²⁹⁶.

²⁹⁴ *Préconcevable* (fr.) – Tymon Terlecki to rozumie jako antonim *impréconcevable*, wyjaśnienie w *tekście* [przyp. N.T.T.].

²⁹⁵ Nawiązanie do poglądów Karola Irzykowskiego.

²⁹⁶ Zapewne cytatał pochodzi z eseju Alberta Camusa *Człowiek zbuntowany* (fr. *L'Homme Revolté*) (1951) czytanego przez

W tym świetle odpada wiele urojeń, które nas paraliżują. W nim „oderwanie od kraju i narodu” jest braniem okoliczności mechanicznych za rzeczywistość duchową. Do rodzaju takich przywidzeń należy w tym ujęciu „brak szerokiego pola obserwacji, które byłoby wspólnym polem autora i czytelnika”. Do rodzaju tych samych złudzeń należy także stwierdzenie, jakoby „los pozbawił pisarza polskiego jego misji: wyrażania i tworzenia świadomości narodu”. Idzie jeden prąd świadomości przez naród, który jest już w kleszczach cyklonu, i przez świat zachodni, który czuje jego powiew. Rzecz w tym, aby między narodem wystawionym na straszliwą próbę a światem zachodnim ten prąd nie napotykał na zaporę w naszej świadomości, w świadomości literatury emigracyjnej. Rzecz w tym, aby była ona nie zaporą, ale soczewką ogniskującą.

*

Michał Sambor nauczył się od Simone Weil wyrażania swoich myśli przytoczeniami z innych. Na zakończenie przytoczę i ja dwa cytaty – niech to będzie po tych wszystkich diabelskich dokuczliwościach koleżeński ukłon w jego stronę. Te dwa cytaty dzieli odległość siedemdziesięciu lat, ale dopełniają się one nawzajem. Jeden z nich znalazłem na karcie tytułowej sztuki Charlesa Morgana *The River Line*²⁹⁷, nawiasem mówiąc sztuki, która ujmuje

Terleckiego w oryginale, na język polski tekst ten został przetłumaczony w roku 1958 (po otrzymaniu przez Camusa Nagrody Nobla) i wydany przez Instytut Literacki w Paryżu.

²⁹⁷ Chodzi o angielskiego pisarza i dramaturga Charlesa Morgana (1894–1958) i sztukę *The River Line* (*Rzeka*) napisaną w roku 1940, wystawianą w roku 1952. Zob. recenzja Tymona Terleckiego, *Tragedia z tłumikiem*, „Wiadomości” 1953, nr 2, s. 3.

rzeczywistość dzisiejszego życia w wymiarach tragedii antycznej i tragedii chrześcijańskiej. Są to słowa Mazziniego²⁹⁸ z 1849 r.: „Musimy działać tak jak ludzie, u których drzwi stoi wróg, i jednocześnie jak ludzie, którzy pracują dla wieczności”.

A oto drugi cytat, wyjątek z listu Valéry'ego do Duhamela o jego arcydziele *La jeune Parque*²⁹⁹, napisanym w czasie I wojny światowej.

Stworzyłem ją – pisze Valéry – w lęku i na poły wbrew lękowi. Narzuciłem sobie przeświadczenie, że spełniam obowiązek: że sprawuję obrządek wokół rzeczy zagrożonej zagładą. Utożsamiałem się z mnichami wczesnego średniowiecza, którzy nasłuchiwali, jak świat cywilizowany pada w ruinę wokół ich klasztorów, którzy byli pewni, że nadchodzi koniec świata. A mimo to składali w mozaikę z twardych, mrocznych heksametrów olbrzymie poematy, nie przeznaczone dla nikogo³⁰⁰.

Spełniłem przyjętą rolę – przemawiałem jako *advocatus diaboli*. Spełniwszy ją, niech mi jeszcze będzie wolno powiedzieć, że obok tego popularnego przewiska ma on oficjalny tytuł: *promotor fidei* – rzecznik, orędownik wiary. Nie mnie rozstrzygać, które z dwu nazwań ściślej przystaje do tego, co usiłowałem wysłowić. Mnie samemu ten mało wdzięczny wysiłek wydaje się niezupełnie stracony. Tym bardziej że nie ma wśród nas mowy o beatyfikacji i kanonizacji literatury emigracyjnej – trudno przewidzieć,

²⁹⁸ Giuseppe Mazzini (1805–1872) – włoski prawnik, demokrat i bojownik o wolność i zjednoczenie Włoch. Uważano go za reprezentanta „Europy narodów”.

²⁹⁹ Nawiązanie do poematu Valéry'ego *La jeune Parque* wydane w roku 1917.

³⁰⁰ P. Valéry, *Lettres a quelques-uns*, Paris 1952, s. 180.

czy kiedykolwiek będzie o tym mowa. Idzie tu o uczciwe, sensowne życie wolnej literatury, o nasze własne życie, które podtrzymujemy pulsem krwi, wysiłkiem komórek mózgowych, mozolnym, omylnym trudem rozeznawania świata i nazywania go po imieniu.

[1953]

Gustaw Radwański³⁰¹, Andrzej Busza³⁰²

Dialog o języku

Poniższy dialog pomiędzy najmłodszym i najstarszym członkiem „Kontynentów” jest uzupełnieniem dyskusji o języku drukowanej w poprzednim numerze³⁰³, w któ-

³⁰¹ Gustaw Radwański (1912–1961) – psycholog, filozof, lotnik, uczestnik bitwy o Wielką Brytanię. Współpracował z „Kontynentami” oraz „Merkuriuszem”, autor artykułów naukowych, tekstów satyrycznych, prozy, m.in.: *Dom na północy* (1961); wierszy, m.in. cykl *Podróż do Irlandii* (1960). Na emigracji w Anglii.

³⁰² Andrzej Busza (1938–) – poeta polsko- i anglojęzyczny, eseista, prozaik, literaturoznawca, wykładowca. Autor tomików poezji, m.in.: *Znaki wodne. Poezje* (1969), *Astrologer in the Underground* (1971), *Głosy i refrakcje* (tł. B. Czaykowski, 2001), *Obrazy z życia Laquedema. Scenes from the life of Laquedem* (tł. B. Czaykowski, 2003), *Pełnia i przesilenie. Full Moon and Summer Solstice* (wspólnie z B. Czaykowskim, 2008), *Niepewność* (przeł. B. Tarnowska, 2013), *Atol* (2013), poematu *Kohelet* (2008), prozy: *Uroczystość* (1959), *Święto szpitalne* (1960), *Ten który chodził własnymi drogami* (1960), *Old men* (1980), *Skorpiony* (2008) oraz prac poświęconych życiu i twórczości Josepha Conrada. Polskę opuścił jako roczne dziecko. Na emigracji w Anglii (Londyn) i Kanadzie (Vancouver).

³⁰³ Zob. *Cena wolności?*, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” 1960, nr 13, s. 2–12. W dyskusji udział wzięli: Adam Czerniawski, Zygmunt Ławrynowicz, Jan Darowski, Bogdan Czaykowski, Florian Śmieja. Zarysowano wówczas dwa stanowiska: jedno

rej Andrzej Busza i Gustaw Radwański nie mogli wziąć udziału.

Radwański: Nasi koledzy w toku dyskusji podawali szczegóły biograficzne dotyczące rozwoju ich polszczyzny, niejako legitymizując się pod względem obywatelstwa w mowie polskiej. Nasza sytuacja jest uproszczona – ty wychowałeś się od najwcześniejszego dzieciństwa już poza krajem, podczas kiedy ja opuszczałem go w tym stadium rozwoju języka, jakie daje szkoła średnia i uniwersytet w Polsce. Trudno się dziwić, że dla mnie język polski jest gotowym i oczywistym narzędziem wypowiedzenia się, ale twój wybór pisania po polsku, po internatowej szkole angielskiej i studiach anglistyki, wydaje się trudny i nieoczekiwany. Dlaczego właściwie piszesz po polsku?

Busza: Nie była to kwestia wyboru; zacząłem pisać po polsku, nie zastanawiając się, czy byłoby mi łatwiej po angielsku. Język polski jest mi bliższy, mimo że często zdarza mi się stwierdzić, że angielski znam lepiej. Wydaje mi się, że ważniejsze w tym wypadku jest odczuwanie języka niż znajomość poprzez studiowanie go.

Radwański: Otóż właśnie – „odczuwanie” języka! Czy potrafisz odczuwać język polski, jeżeli uczyłeś się i wychowałeś nie w Polsce?

Busza: Tak, myślę, że najważniejszą rolę odgrywa tu najbliższe środowisko. W mojej rodzinie kilka osób o zamiłowaniu i działalności literackiej wywarło duży wpływ na kształtowanie się mojej polszczyzny.

skupiało zwolenników poglądu, że twórczość polskich pisarzy tworzących w języku ojczystym na emigracji nie ma przyszłości, zaś drugie: optujących za przełamywaniem tych trudności i tworzeniem z nadzieją dotarcia w przyszłości do krajowych czytelników.

Radwański: Ale przypomnij sobie, co słusznie powiedział Darowski³⁰⁴ o obrazowym i emocjonalnym podkładzie słowa. Dziecko przyswaja sobie słowa wraz z pojęciami symbolizowanymi przez te słowa. Symbole przyswojone w obcowaniu z ich konkretnymi odpowiednikami mają znacznie większą głębię i siłę skojarzeń niż symbole pojęć skonstruowanych sztucznie z elementów wyobrazeniowych, a pozbawione ładunku emocjonalnego. Dlatego wydaje mi się, że „odczuwanie” języka jest silnie związane z faktem, że ten język był przyczynowo związany z poznawaniem świata otaczającego.

Busza: Ale odnosi się to chyba do ograniczonej kategorii przedmiotów. A poza tym większość przedmiotów, które dziecko poznaje w Polsce, nie różni się od przedmiotów poznawanych przez dziecko w Anglii.

Radwański: A, nie chodzi o przedmioty, tylko o ich symbole językowe: dla Polaka wychowanego w Polsce słowo „drzewo” symbolizuje konkretny przedmiot z całym jego bogactwem obrazowym i emocjonalnym. Dla tego samego Polaka, kiedy zaczyna uczyć się po angielsku,

³⁰⁴ Chodzi o fragment dyskusji o *Cenie wolności*. Darowski wówczas stwierdził: „Język jest czymś więcej jak tylko narzędziem, słowa są częścią naszego odczuwania, są tworzywem, samą materią naszej twórczości. [...] Język [...] nie oparty na konkretnych, na osobistym doświadczeniu, stanie się wysoce oderwany, bez zdolności regeneracyjnych — skamienieje [...]. Nie jest jednak aż tak tragicznie, jakby chciał p. Mieroszewski czy Zbyszewski [nawiązanie do artykułu *Dlaczego nasza emigracja nie wydaje wielkie literatury?* – przyp. J.P.; zob. *Teksty źródłowe*, s. 91–106]. Nasz kontakt z żywym językiem polskim jest wciąż bogaty dzięki środkom masowego przekazu w kraju [...] nasze wyobcowanie [dzięki środkom masowego przekazu – przyp. J.P] z kraju i spraw polskich jest mniejsze, niż by się mogło wydawać [...]. Nie chodzi o wielkie bogactwo języka [...], ale każde słowo musi być autentyczne, dobrze osadzone w konkretności”. Zob. *Cena wolności...*, s. 4–5.

słowo „tree” jest symbolem – nie tego przedmiotu konkretnego – lecz słowa polskiego „drzewo”. Czyli słowa obce są jakby szyfrem słów w języku własnym, a te dopiero wywołują w nas obrazy, skojarzenia i nastroje. Dlatego język obcy jest „obcy” – jest wtórnym procesem symbolizującym w odniesieniu do naszego własnego języka, a nie bezpośrednio w odniesieniu do rzeczywistości. Język obcy jak gdyby okrywa język własny i przylega doń, a dopiero własny język okrywa świat i przylega do świata.

Busza: Czy masz na myśli, że ci z nas, którzy wychowali się w angielskich szkołach, mają trudności w odczuwaniu języka polskiego, a w konsekwencji nie mogą posługiwać się nim twórczo?

Radwański: Nie są to trudności nie do pokonania. Dobra znajomość jakiegokolwiek języka polega właśnie na bezpośrednich skojarzeniach słowno-pojęciowych, bez pośrednictwa „pierwszego” języka. Dlatego nowoczesne metody nauki języków obcych, gdzie można, wprowadzają obrazek przedmiotu zamiast odpowiedniego słówka w języku ojczystym studenta. Ale obrazek kobiety z napisem „woman” to nie to samo, co skojarzenia z matką, ciotkami i wszystkimi napotkanymi w życiu osobami płci żeńskiej, które podpadły pod termin „kobieta”. Dlatego właśnie własny język wydaje się bardziej wartościujący niż nowo poznany obcy język.

Odczuwanie języka to zdolność, którą różni ludzi posiadają w różnym stopniu i wobec własnego języka, bo ta zdolność to bardzo skomplikowana wiązka różnorodnych dyspozycji [...] ³⁰⁵.

Ludzie o tak pojętej wysokiej zdolności odczuwania języka mogą wczuć się i w język własny, choć przyswajany w warunkach utrudnionych, jak było u ciebie, i nawet

³⁰⁵ Pominięty fragment dotyczy szczegółowego wyliczenia takich predyspozycji w kontekście psychologicznego punktu widzenia.

w język obcy, którego zaczęli uczyć się w dojrzałym wieku. Dlatego wydaje mi się nie uzasadnione zdanie, że kto nie wychował się w Polsce, ten nie może być polskim pisarzem lub poetą.

Zwróć tylko uwagę na dwoistość i rozgraniczenie ról, jakie te dwa języki, polski i angielski, odgrywają w twoim życiu: rodzina i najbliższe otoczenie polskie dało ci możliwości odczuwania języka polskiego w dziedzinach aktualnych w życiu rodziny i tego otoczenia. Szkoła dała ci język angielski jako „pierwszy” w dziedzinach aktualnych w życiu szkolnym, a więc cały język naukowy i koleżeński. Transplantacja jednego języka na grunt zagospodarowany przez drugi język daje w rezultacie poczucie niedopasowania i niepełnowartościowości tego języka. Stąd zjawisko zauważone przez Czaykowskiego³⁰⁶ i innych, że język polski wydaje im się „nienaukowy”. Oczywiście, polski język „rodzinny” zastosowany do dziedzin naukowych, które poznali poprzez język angielski, wydaje im się rów-

³⁰⁶ Czaykowski przekonywał, że miał „okres w Dublinie, kiedy żyłem w dwu światach. Jeden [...] to ten, który znałem, poznawałem [...] przy pomocy języka polskiego [...], drugi, który poznawałem [...] przy pomocy języka angielskiego. Ta «schizofrenia językowa» – bo byłem dwiema różnymi osobami zależnie od używanego języka czy środowiska – [...] mogą prowadzić do „perwersji lingwistycznej” (kiedy czytam polską prozę, nieraz chce mi się strasznie śmiać, nie dlatego, że tak chce autor, ale dlatego, że śmieszy mnie dany język, martwe metafory ożywają naraz i stają dęba, szczególnie w momentach największej nudy czyjegoś stylu). W każdym razie takie doświadczenia dodają językowi ojczystemu jakiegoś innego wymiaru; moim zdaniem wzbogacają go [...]. Miłosz pisał gdzieś, że nie ma właściwie dobrej prozy polskiej. Proza polska na ogół oscyluje między prozą poetycką a gwarą, stylizowanym dialektem lub żargonem. [...] Prozie polskiej wciąż potrzebna jest dyscyplina, klarowność, wyważanie każdego słowa, walka z potokami wymowy, walka o styl. Może i tutaj nasza sytuacja stwarza specjalne możliwości”. Zob. *Cena wolności...*, s. 8.

nie nie na miejscu, jak angielski język „naukowy”, gdyby próbowali wyrazić nim przeżycia i sytuacje rodzinne. Ale kto studiował jakąś naukę w języku polskim, ten zupełnie tego wrażenia „nienaukowości” nie odnosi, podobnie jak Anglik, wyrażając swe uczucia po angielsku, nie ma powodu narzekać na zbytnią precyzję i suchość naukową języka angielskiego.

Busza: Dziękuję za zostawienie mi furtki. Bo przecież język literacki operuje głównie pojęciami związanymi z życiem emocjonalnym i światem konkretów codziennych, z którymi zapoznaliśmy się w dzieciństwie, w środowisku rodzinnym. Po wtóre, jeżeli chodzi o twórczość literacką, to ta słabość może stać się i atutem, bo jesteśmy wolni od konwenansów „urzędowego” języka literackiego, jaki podawany jest w szkole. Próbowałem pisać wiersze po angielsku i rezultat wydawał mi się zawsze sztuczny. Gdy piszę po polsku, mam wrażenie, że dokonywam odkryć, że język mój jest świeży i oryginalny.

Radwański: To jest broń obosieczna: nieznanostwo konwenansu i banału literackiego niekoniecznie chroni przed popadnięciem w łatwiznę i sentymentalizm.

Busza: Przed tym niebezpieczeństwem może mnie uchronić lektura polska, którą poznaję po wyrobieniu sobie już kryteriów w odniesieniu do literatury angielskiej.

Poza tym pisanie po polsku w Anglii (czy gdziekolwiek indziej poza krajem) idzie w parze z pewną cechą charakterystyczną sztuki współczesnej: jest nią w dziełach sztuki odbicie wyobcowania się artysty ze swego środowiska. Fakt pisania po polsku w Anglii podkreśla to wyobcowanie. Jednocześnie wskazuje to na istnienie czynnika pozajęzykowego, który może wpływać na wybór języka, w którym się tworzy.

Radwański: Mówić o wyobcowaniu: czy nie uważasz, że wyobcowani jesteśmy z autentycznego świata i życia polskiego i nie znamy języka potocznego w jego żywej,

szybko przemijającej postaci, jakim obecnie mówią w Polsce? Począwszy od najbardziej powierzchownych drobiazgów – czy wiemy, jak zwraca się do pasażerów konduktor tramwajowy, jak się kupuje papierosy, jak się zamawia kawę w cukierni?

Busza: Na to jest półśrodek: czytać jak najwięcej współczesnej literatury krajowej, powieści, artykuły, codzienne gazety – felietony, drobne ogłoszenia, nawet nekrologi; to wszystko może częściowo złagodzić skutki odcięcia nas od obcowania z żywymi Polakami w Polsce, choć, rzecz prosta, tego obcowania nie zastąpi. Dlatego myślę, że na emigracji nikt nie napisze dobrej współczesnej powieści polskiej, chyba że będzie to powieść o emigracji.

Radwański: Jaką pozycję przewidujesz dla takiej powieści w historii literatury polskiej?

Busza: Na wąskim odcinku tematyki literackiej i taka powieść może znaleźć swoją pozycję. Ale przecież literatura nie ogranicza się do powieści obyczajowej. Inne formy literackie, a przede wszystkim poezja, zawierają znacznie szersze możliwości. Kto wie, czy odcięcie nas od czysto polskiej treści o charakterze wewnątrznie krajowym nie zmusi nas do pewnego kosmopolityzmu, którego przeciwieństwo tak zawsze utrudniało literaturze i poezji polskiej przedostać się poza granice naszego własnego języka.

Radwański: Ha, mierz siły na zamiary! W najgorszym wypadku – cytując innego poetę – utoniemy, zostawiając po sobie duże koło zdziwienia.

Jan Darowski³⁰⁷

Nieobecność i Kara

Od piętnastu lat z górą Druga Emigracja czeka na swoją Powieść, swoje, przez duże „p”, podsumowanie prozą pielgrzymstwa polskiego tom drugi. Wiara, że gdzieś się pisze czy kurz zbiera w czyjejs szufladzie nasza Epopeja, nasze nieśmiertelne coś w rodzaju *Doktora Żiwago*³⁰⁸, jest wciąż z nami i – na przekór wszelkiemu doświadczeniu z dotychczasową produkcją literacką naszej emigracji – nie myśli przywołać rozumu do pomocy. Tyle, że jak starsze pokolenie emigracyjne wymiera, a szuflady okazują się niestety puste, wiara ta przesuwając punkt swego spełnienia w coraz to mniej dającą przewidzieć się przyszłość. Fakt, że zdobywa sobie wyznawców wśród do niedawna „trzeźwej” emigracyjnej młodzieży, dowodzi, jak ważną, jak niezbędną psychologicznie jest ona dla samej emigracyjnej postawy. Krąży wśród nas jak jedna z tych wstydliwych obsesji, do których racjonalny człowiek otwarcie

³⁰⁷ Jan Darowski (1926–2008) – poeta, krytyk, eseista, drukarz. Współzałożyciel londyńskiej grupy „Kontynenty”. Autor tomików poetyckich: *Drzewo sprzeczeki* (1969), *Niespodziewane żywioły* (1990) i fabularyzowanego wspomnienia *Unsere* – wydane pośmiertnie (2012).

³⁰⁸ Chodzi o powieść Borysa Pasternaka *Doktor Żiwago* opublikowaną w roku 1957, za którą pisarz otrzymał Nagrodę Nobla w dziedzinie literatury za rok 1958.

się nie przyznaje, lecz które są jednak dla niego osobiście ważniejsze niż najlepsze obiektywne racje. Sama wiara, niepodparta doktryną, nieobciążona zbyt ciężkim balastem myślowym, jest wciąż jakby w stadium preewangelicznym. Po prostu się wierzy, że kiedyś zbiorowe ciało emigracyjne stanie się powieściowym słowem i hurtem zmartwychwstanie.

Jak dotychczas, ciało to zdobyło się zaledwie na Doktora Niemago, chociaż istnieją w nim członki nie „obrękle klaskaniem”, które śwędzi jakaś wyższa potrzeba. Potrzeba może znalezienia sobie nowej racji emigracyjnego bytu, bo stare się kończą, a tu trzeba żyć dalej. Potrzeba historycznego alibi przed narodem, którego się niby jest częścią, ale z którym się cierpi jak może w wygodnym angielskim fotelu. Nadmienić należy, że nuta takiego usprawiedliwiania się często przebija przez mesjanistyczne pozy naszych Romantyków i niewątpliwie genezą niejednego utworu Szopena było zwykłe „nieczyste” sumienie Polaka, który, gdy zapotrzebowanie narodowe było na armatnie mięso, okazał się zaledwie artystą. Nie mamy powodów do zażenowania, bo naszym wzorem może być tutaj sam wielki Alighieri³⁰⁹, który nie tylko umiał sobie stworzyć żelazne po wsze czasy alibi, ale postawić jeszcze w stan oskarżenia swych oskarżycieli. W tych rzeczach nawet nasz Gombrowicz mógłby się dużo nauczyć od florenckiego poety. Inną jeszcze potrzebą jest spełnienie się naszego pobożnego życzenia, by naród pamiętał Streatham³¹⁰ na równi z Père-Lachaise³¹¹. Na Streatham to bowiem, *sub specie aeternitatis*³¹², „łączym się z narodem”. Wszystko to

³⁰⁹ Uwaga odnosi się do włoskiego poety średniowiecza Dantego Alighieri, twórcy *Boskiej komedii*.

³¹⁰ Miasto/dzielnica na obrzeżach Londynu.

³¹¹ Père-Lachaise – największy i najświetniejszy paryski cmentarz.

³¹² *Sub specie aeternitatis* (łac.) – forma wieczności.

jest w jak najwyższym stopniu zrozumiałe, gdy dało się, co mogło – nawet dużo więcej – i wyczerpane są wszelkie alternatywy. Lecz zmiana warty. Wśród młodych się słyszy: Nie potrafili, nie wiedzieli jak, nie mieli w sobie. Co w uzupełnieniu znaczy: My Młodzi, Wychowani na Zachodzie, Absolwenci Wyższego Tego i Owego, Poligloci i Polimaci, umiemy, wiemy jak, mamy w sobie.

Nie wątpię, że wiemy jak – wiemy aż dyskwalifikująco dobrze. Lecz myślę, że nie potrafimy, nie mamy, nie możemy mieć w sobie. Nie są to sprawy potencji, lecz jak na nic zielone palce, jeśli mieszka się w dzielnicy bez jednego skrawka uprawnej ziemi, tak w literaturze zamkniętej w historycznym getcie na nic epicki talent.

Możemy tylko tworzyć literaturę doniczkową lub strzec martwej litery. Zaznaczam, że odnosi się to głównie do prozy albo, ściślej, powieści. W poezji rabinizm jest i tak jedną nogą poetyckiej postawy.

Pesymiści niewidzący rozwojowych szans dla polskiej powieści na emigracji dzielą się zazwyczaj na dwie grupy. Jedną, którą z grubsza określiłbym jako grupę „Wiadomości”, żali się raczej niż argumentuje. Brak zamówienia społecznego (mniej dostrzega się braku społeczeństwa niż społecznego zamówienia), brak finansowego poparcia, z czym idzie brak czasu na ten dłuższy oddech, potrzebny do napisania powieści, itd. Mimo woli nasuwa się pytanie: A co, gdyby wszystkie te rzeczy były – co działo się? Druga grupa, równie luźno orbitująca wokół „Kultury”, jest zdania, że młode pokolenie emigracyjne nie zna prawdziwego języka polskiego, że to, co zna, jest tylko jego namiastką, zubożałą uczuciowo parafrazą języka rodziców, zwykłą policyjną prozą, nieco rozmoczoną w Skamandrze.

Biorąc pod uwagę warunki, w jakich tworzy gros pisarzy zachodnich, cienie i blaski wolności tam, gdzie zwykle komercyjne racje z instytucją bestsellera kreują i łamią tzw. rządy dusz, odrzucam argument, jakoby

zwykle materialne względy były nam główną przeszkodą. Wart rozważenia natomiast jest argument drugi – ale koza przed wozem. Sama nieznajomość języka jest sprawą wysoce względną, a język prozy, zrodzony ze świadomych potrzeb codziennego życia, ma to do siebie, że można się go świadomie i na zimno nauczyć. Można nauczyć się obcego języka dostatecznie, by się stać w nim mistrzem, cóż więc w epoce radia, masowego rozprowadzania książek, filmów itd., przy niezliczonych możliwościach żywego kontaktu z krajem, mogłoby któremukolwiek z nas przeszkodzić w zapoznaniu się na nowo i z pierwszej ręki z jego mową ojczystą? Argument ten, jaki jest, byłby dobry w epoce Mickiewicza. Dzisiaj nie. A mimo to nie wierzę, że drugie czy trzecie pokolenie emigracyjne dokona tego, czemu pierwsze, z wszystkimi awantażami seniorostwa, nie umiało sprostać. Warunki bowiem dyktują wybór narzędzi, a nie odwrotnie, i też za niespełna rozumu uważa się ludzi, którzy, jadąc na Saharę, pakują też łyżwy. Nasze warunki, tj. nasza diaspora, już zdecydowały, jakie narzędzie może być dla nas coś warte, a jakie zdecydowanie należy pozostawić w domu. Te same warunki zdecydują o naszej komunikatywności i o naszych możliwościach porozumienia się z szerszym otoczeniem. Zacznijmy od narzędzi.

Już Czesław Miłosz zauważył, że coś takiego jak proza polska – tzn. proza jako język zupełnie świadomy i racjonalny – właściwie nie istnieje, a mamy tylko jakąś maź ciężką, półświadomą, niestrawną³¹³. Słowa nasze są tak oblepione „uczuciem”, że prawie nie sposób oczyścić ich z tego mułu, dotrzeć do ich prawdziwej, semantycznej wartości. Pisze się u nas „prozę” i pisze się „poezję”, jak gdyby proza i poezja różniły się tylko tym, czy te same

³¹³ Zob. C. Miłosz, *W Polsce 1950 roku*, „Kultura” 1956, nr 1, s. 137–141 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 313–317).

słowa podaje się sosie lirycznym, czy nie. Z rezultatem takim, że dobra proza polska nigdy nie wyszła z powi-
jaków, zaś z dwóch okresów prawdziwej świetności pol-
skiej poezji jeden przypada na czas, gdy proza u nas nie
wyszła jeszcze poza sentencję moralną, a drugi na wiek
XIX, w warunkach specjalnych, uniemożliwiających pełny
artystyczny wyraz w prozie. Młodzieniec, myślący u nas
o literackiej karierze, stara się najpierw zadebiutować
tomikiem wierszy, zacząć jako „poeta”. To zawsze robi
dobre wrażenie, a poza tym wie, że poezja jest „sprawą
młodości”, fazą, z której się i tak wyrośnie, że poezją warto
się parzyć głównie w celu przyswojenia sobie możliwie
największej ilości werbalnych efektów, które później uła-
twią mu pisanie „prozą”. Nie od semantyki więc zaczyna,
a od modnych antologii i ostatnich haseł, jakie dotarły
do niego – po dwudziestu latach – z Paryża. Oczywiście
jesteśmy w bawialni literackiej i nic tu nie jest zupełnie
na serio. Lecz ogoliwszy się choć raz, nasza godność każe
nam to wszystko porzucić. Bawiliśmy się dobrze i nie-
zupełnie bez korzyści. Odchodzimy jako „poeci”, z któ-
rego tytułu nie obrabuje nas potem ani łysina, ani fakt, że
w całym późniejszym życiu nie napisaliśmy ani jednego
wiersza, i kroczymy po dalsze laury, powieściopisarskie.
Lecz najpierw, w napadzie *gravitas*³¹⁴, wyjmujemy słowo
po słowie z lirycznego sosu i podajemy je „na sucho”, co
jest „prozą”, w kolejności właściwej naszemu temperamen-
towi, co jest naszym „własnym stylem”. Jednym słowem,
zmęczycyliśmy się. Przesadzam? Niejeden literat sam
sobie na to najlepiej odpowie. A czyja to wina, że tak u nas
jest – czytelnika, krytyków? I kto stwarza te łatwizny, gdzie
uchodzą podobne rzeczy? Nie zdarzyło mi się natknąć na
polskie dzieło, w którym takie problemy jak powstanie
i natura prozy oraz jej odmienna historyczność od języka

³¹⁴ *Gravitas* (łac.) – powaga.

poezji – problemy zasadnicze i od stu lat z górą załatwione w innych literaturach – poruszone by były więcej niż tylko pobieżnie. Dlaczego, na przykład, pisanie o pogodzie językiem Pytii nie tworzy jeszcze poezji, podczas gdy pisanie o niej językiem biura meteorologicznego na pewno tworzy prozę. Zastanówmy się nad tym.

„Cokolwiek mógłbym rzec o poezji” – pisał Julian Przyboś³¹⁵ – „mogę potem odwrócić i jeszcze mieć rację, chociaż w innym układzie odczuwania poetyckiego”³¹⁶. Istotnie, każda wypowiedź o niej jest jakby globalna i, odwrócona, też zasadniczo jest słuszna, bo pokazuje nam tylko inną hemisferę tej samej estetycznej całości. Nie tak w prozie, która ma się do słowa poetyckiego jak arytmetyka do geometrii, jak analiza do syntezy. Proza, w jej zasadniczej formie, nie jest strefą międzysłowia, niespłacalnych hipotez ontologicznych, wewnętrznych kryteriów. Jej słowa są skierowane na zewnątrz, są obiegowe, po cenie rynku znaczeniowego danej chwili, kredytu nie udziela się. Jeśli napiszę zdanie, które nie ma natychmiastowego gdzieś „odbicia” w pozajęzykowym świecie, zdanie to prawdopodobnie nic nie znaczy.

Słowo poetyckie natomiast jest konkretne, totalne, jest *per se*³¹⁷. Ma ono jak gdyby własną materialną wyporność w przestrzeni, z tym że istnieje nie tylko w danym momencie historycznym i od niego jest zależnym, ale stwarza jak gdyby swoją własną historię, jest zamieszkane przez odrębny swój czas. Inaczej, słowo poetyckie jest *rzeczą*,

³¹⁵ Julian Przyboś (1901–1970) – poeta, eseista i tłumacz, przedstawiciel Awangardy Krakowskiej. Autor tomów poezji, m.in.: *Śruby* (1925), *Oburącz* (1926), *Równanie serca* (1938), *Póki my żyjemy* (1944), *Najmniej słów* (1955), *Próba całości* (1961), *Na znak* (1965), *Kwiat nieznan* (1968).

³¹⁶ Zob. J. Przyboś, *Linia i gwar. Szkice*, t. 1–2, Kraków 1959.

³¹⁷ *Per se* (fr.) – jako takie.

a nie tylko znakiem na rzecz – chociaż i to jest jedną z jego cech – rzeczą samą w sensie czystej formy, tj. z potocznej historyczności przedmiotu wyabstrahowanej totalnej ewokacji jego fizycznej i metafizycznej istoty.

Słowo poetyckie odtwarza świat archetypalny, świat wszystkich możliwych światów, świat, w którym słowo jako *ratio*³¹⁸ i słowo jako *oratio*³¹⁹ są wciąż integralne i wymienne z sobą, ani nad światem, ani przed światem, a w świecie, nieodłączne jak gest od ręki, która go czyni, i jak ręka od woli, która nią kieruje. Dualizm przedmiotopodmiotowy, tak istotny i zawsze obowiązujący w prozie, jest tu tylko jedną z ekspresyjnych konwencji i dla samego słowa poetyckiego nie jest zasadniczy. Nie ma sprzeczności między jego językowymi i pozajęzykowymi rzeczywistościami, bo nie zna ono takiego rozgraniczenia.

Sami poeci dają nam niezliczone przykłady traktowania przez nich słowa poetyckiego jako rzeczy konkretnej, namacalnej prawie. Od starożytnych, z ich konkretyzacją samego procesu poetyckiego jako *personae* (muza), jako przedmiot (Jeremiaszowa różga migdałowa), przez *De Vulgare Eloquentia*³²⁰, gdzie rozróżnione są słowa kobiece i męskie, leśne i miejskie, ufryzowane i nieokrzesane, oraz Mickiewicza, który czuje i pieści je ręką, do nowoczesnego poety, który smakuje literę „c” jak cytrynę. „Którędy wyjść ze słowa?”, pyta Białoszewski³²¹, co jest

³¹⁸ *Ratio* (łac.) – metoda.

³¹⁹ *Oratio* (łac.) – mowa, przemówienie

³²⁰ Tytuł utworu *De vulgari eloquentia* Dantego.

³²¹ Miron Białoszewski (1922–1983) – poeta, prozaik, dramatopisarz, przedstawiciel tzw. pokolenia „Współczesności”. Autor tomów wierszy, m.in.: *Obroty rzeczy* (1956), *Rachunek zachciankowy* (1959), *Było i było* (1965), *Odczepić się* (1978), *Trzydzieści lat wierszy* (1982), i prozy, m.in.: *Pamiętnik z powstania warszawskiego* (1970), *Donosy rzeczywistości* (1973), *Szumy, zlepy, ciągi* (1976), *Zawał* (1977), *Przepowiadanie sobie* (1981).

u niego więcej niż tylko jeszcze jedną retoryczną figurą. Czy znaczy to, że poeci nie dostrzegają zewnętrznego świata, świata fizyki i chemii, świata ty i ja, tu i tam, jutro i przedwczoraj, że żyją na jakiejś werbalnej planecie rządzonej wyłącznie prawami ich wyobraźni? I tak, i nie. Tak, bo w odczuwaniu poetyckim świat fizyki i chemii jest przede wszystkim sytuacją psychologiczną, a ściślej językową. Nie, bo chociaż poeta pozostaje na zawsze w sytuacji językowej, to wierzy, że zawiera ona w sobie wszystkie inne możliwe sytuacje, i uważa wychodzenie poza nią za zbędne, tautologiczne. Wygląda to, jak gdyby uznawał za rzeczywistość prawdziwą jedynie ów plato-niczny świat idei, świat obrazów – *eidos* – wzorów i matryc, wieczny i nieśmiertelny, z których reprodukują się kształty świata doświadczenia zmysłów, bladego, przemijalnego i służącego nam tylko jako prawdopodobieństwa, stopnie, po których się wspinamy do rzeczywistości prawdziwej i absolutnej. Z tym że poeta nie uznaje z takim pojmowaniem związanego dualizmu materii i ducha, a prawdopodobieństwa zostawia filozofom. Poeta dba tylko „o pokrewieństwa”, tj. analogie.

Tak szwaczka Herberta³²² nie jest tylko znaną szwaczką z naprzeciwna na ulicy Znanej, szwaczką, która marzyła o ślubnym pierścionku, lecz umarła z naporstkiem na palcu, a jest wszystkimi szwaczkami po wsze czasy wszędzie (i może być ponadto grecką superszwaczką Kloto³²³,

³²² Chodzi o wiersz *Szwaczka* z tomu Zbigniewa Herberta *Hermes, pies i gwiazda*, Warszawa 1957. Zbigniew Herbert (1924–1998) – polski poeta, eseista, dramaturg, Autor tomów poetyckich, m.in.: *Struna światła* (1956), *Hermes, pies i gwiazda* (1957), *Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze* (1983), *Elegia na odejście* (1990).

³²³ Kloto – jedna z trzech Mojr, wyznaczających czas życia i los człowieka, która przędła nić ludzkiego żywota. Jej atrybutem jest wrzeciono.

tak skupiona nad odzieżą naszych doczesności, iż nie widzi, jak jej własny świat przemija), dalej nie przestając być szwaczką z naprzeciwka, dla której w dniu jej śmierci „pocziwy deszcz ceruje niebo z ziemią”, z czego też „nic nie będzie”, a której prawdziwe, niewymówione imię jest Żal.

Czy takie totalne widzenie świata przez słowo poetyckie, odczuwanie go jako nierozdzielne w *ratio* i *oratio* Logos, są tylko „sprawą młodości”, prymitywną metodą poznawania nikomu już dziś niepotrzebną? Wszystko musi być w swojej skali. Nie zobaczysz mrówki przez teleskop skalibrowany na miliony lat świetlnych, a gdzie ja widzę kolor szary, mrówka widzi tylko białe i czarne plamy. Słowo poetyckie nigdy nie było metodą obiektywnego poznawania, a jakby subiektywnym doznaniem samej rzeczy w *słowie-rzeczy*, doznaniem czystym, nie ingerującym, doznaniem rzeczy nie jako przedmiotu naszej manipulacji, lecz jako wartości nam równej, z tego co i my poczętej, nas odnawiającej i w nas odnowionej. Nie trzeba być aż jogą, aby sobie uświadomić, że nie ma w tym nic z agresywnej młodości. Przeciwnie, trzeba być intelektualnie i uczuciowo dojrzałym, by móc kontemplować kozę bez żadnej myśli o koziku.

Czymże zatem jest słowo „użyte” prozaicznie? Stary, z eleatów poczęty dualizm materii i ducha, złudzenia i rzeczywistości, jednego i wielu, wiecznego i doczesnego, nie ma dziś wzięcia jako przedmiot spekulacji filozoficznej, lecz pozostaje z nami *in toto* jako metoda. Dzisiejsi jego spadkobiercy, tj. wszelkiego autoramentu prozaicy, mogą dualizmu tego nie uznawać, lecz muszą się zachowywać, jak gdyby był w pełni obowiązujący. Tyle wymusi od nich narzędzie, którym się posługują. Jeśli język poetycki łączy przedmiot z podmiotem, stapia je w jedno w uniwersalizującym tyglu, to język prozy je rozdziela, określa ich role i między nimi pośredniczy. O żadnej wymienności subiekto-obiektywnej w języku prozy nie może być mowy.

Maksymalna użyteczność, przydatność jej jako znak zatra-
cający się w rzeczy, którą oznacza, zdolności separacyjne
i obiektywizacyjne, to zasadnicze cechy prozy i jej najwyż-
sze zalety. Jeśliby posłużyć się przykładem okna, to język
poetycki będzie jakby psychologicznym witrażem, kom-
pletnym i wystarczającym sobie w jakimkolwiek układzie
swych części i spojeń, harmonii i barw, i grze światła,
zjawiskiem, którego treść-forma ma tylko wewnętrzne
linie komunikacyjne, skierowane we własny swój schemat.
Nie podglądamy przez witraż sąsiada, gdyż w witrażu je-
dynym możliwym sąsiadem podglądającego może być on
sam. Podglądanie należy do prozy, która musi być z naj-
czystszej, bezbarwnej szkła. Sama niewidoczna, musi
uwidaczniać. Najwięcej się liczy w niej to, co można *za nią*
zobaczyć. Zła to proza, która nam świat zasłania słowami.

Proza jest zatem przede wszystkim narzędziem, szybą,
okularami, mikroskopem, lunetą, którymi posługujemy
się w pewnym pozajęzykowym celu, i jest, jak każde inne
narzędzie, przedłużeniem naszej ręki, naszego oka, na-
szej woli, a więc jest językiem świadomego działania.
Proza, będąc w każdym swym słowie tylko znakiem na
rzecz, nazywa ją i wyodrębnia ze świata, definiuje w jej
przedmiotowości i stawia nas względem niej w pewnym
określonym stosunku jako podmiot. Nazywając rzecz,
podporządkowujemy ją sobie, poddajemy się jej wzajem-
nemu oddziaływaniu na nas. Wzbudza ona w nas po-
dziw lub obrzydzenie, my ją niszczymy lub przetwarzamy.
Nawet nasze milczenie o niej ma pełną wartość znaku,
oznaczając to, co nam kazało o niej nie mówić. Zawsze
i wszędzie jesteśmy poza językiem, w sytuacji działania,
językiem zaś posługujemy się, jak byśmy chcieli uwolnić
się od niego, przeprowadzić na drugi brzeg, tak jak kalibrując
nasz mikroskop, chcemy uwolnić oko od interferencji jego
soczewek i osiągnąć stan bezpośredniości między okiem
a rzeczą obserwowaną.

Wybierając prozę, wybieramy czyn. Nie czyn sam w sobie, ale czyn w stosunku do czegoś. Wybierając zaś czyn, musimy wybrać i cel albo zginąć w pajęczynie pustych gestów, dać nura w błyskotliwy werbalizm, w pobielany grób. Oczywiście, choć proza, zrodzona z potrzeb racjonalnych, jest językiem działania i działa w pewnym określonym celu, nie znaczy to wcale, że nasze cele muszą być racjonalne. Świat jest za skomplikowany i irracjonalny, by się dał wtłoczyć w mechanistyczne kategorie jakichkolwiek narzędzi. Będziemy ulepszać nasze narzędzie, wzmacniać jego penetrację, czynić go bardziej wszechstronnym. Ale nigdy nie zapomnimy, że jest ono *tylko* narzędziem, nigdy nie pozwolimy, by przekroczyło zakazaną dla prozy granicę, za którą „słowo staje się ciałem”. Zaś przyjąwszy, że jesteśmy zbyt artystycznie usposobieni, by się ograniczać do pisania rozpraw socjologicznych i politycznych pamfletów, w czym chcemy działać? Zostaje nam tylko powieść. I tu z miejsca należy zapytać: „Na jaki temat?”. Bo jeśli mowa o temacie w poezji jest zwykle nie na temat, to w powieści musi ona wyprzedzać wszelkie inne względy.

Celem jedynym powieści jest jej temat, jej pozajęzykowy świat i nasz do tego świata stosunek. Wychodząc zaś poza język, przestajemy też być językowo samowystarczalni i będziemy zwracać się do kogoś, nie do kogoś hipotetycznego w czasie nieokreślonym, ale kogoś w pewnym historycznym momencie, w pewnym geograficznie określonym miejscu, czyli wchodzimy w społeczeństwo i nasz język musi być teraz językiem społecznym. Będziemy pisać o tym społeczeństwie i dla niego, lub dla kogoś w nim posługującym się tym samym co my kluczem, reagującym na te same wibracje, będącym w tej samej gamie odczuwania, zdolnym ulec działaniu naszego języka. Zaś działać w społeczeństwie, to znaczy być z nim w kontakcie, a wpłynąć, to znaczy go przekonać, dać mu żywe i autentyczne świadectwo. A być żywym,

autentycznym świadkiem, znaczy być *obecny* w pewnym miejscu i w pewnym czasie. Ale nie chcemy obecności sprawozdawcy prasowego na sali sądowej. Chcemy świadka zaangażowanego prawnie i moralnie, zeznającego pod przysięgą i zdolnego wpłynąć na werdykt ławy, a więc świadka działającego, wystawionego na konsekwencje swojego działania. Ostatecznie, wszystko to znaczy organicznie być w tym społeczeństwie, w tej samej co ono sytuacji fizycznej i psychicznej. Czyli: *one must belong*³²⁴.

Powieść zawsze należy do pewnego określonego środowiska i mówi o nim. Ono jest jej właściwym tematem, tematem, który nie tyle autor wybiera, ile zostaje w pewnym sensie przez temat wybranym. A wybrani mogą być tylko „obecni”, organicznie złączeni z ciałem społecznym, zaangażowani. W nich często, jak w ropniu, skupiają się psychosomatyczne napięcia całego organizmu, by wylać się dla zdrowia reszty. W nich też nierzadko zaczynają się potworne gangreny, zatrzuwające cały organizm społeczny. Nie jest tematem powieści dykteryjka o panu Iks i jak go pani Igrek zdradzała. Również jego odwaga w obliczu „nepla” i pech na giełdzie mało co znaczą, jeśli nie nada temu znaczenia środowisko, na tle którego objawiają się ich mądrość czy głupota, ich wielkoduszność czy nieludzkość – przez kontrast, przez zogniskowanie. Czymże jest Emma Bovary³²⁵, czym Julian Sorrel³²⁶, jak nie narracyjną sztuczką autora, punktem skupienia pewnych odczuwań, lewarem pewnych myśli, odzwierciedleniem konfliktów społecznych i moralnych pewnego *millieu*³²⁷, którego, tak oni, jak i sam autor, są wytworem. Można w pewnym stop-

³²⁴ *One must belong* (ang.) – trzeba należeć.

³²⁵ Chodzi o bohaterkę powieści *Pani Bovary* Gustawa Flauberta wydanej w roku 1857.

³²⁶ Chodzi o bohatera powieści *Czerwone i czarne* Stendhala wydanej w roku 1830.

³²⁷ *Millieu* (ang.) – środowisko.

niu wyjść poza środowisko i stać się – jak Cervantes – świadkiem całej epoki, ale też to nie bez jakiejś obecności. Owieczki czynią pasterza.

Powiedziawszy zaś tyle, przenieśmy się znowu na nasze emigracyjne podwórko i zmierzmy jeszcze raz nasze powieściopisarskie możliwości. W jakim to społeczeństwie jesteśmy dostatecznie obecni, by móc być nie tyle już jego prawdomównymi, ile autentycznymi świadkami? Do Polski należymy przez język i z konieczności przeżywamy jej historyczną sytuację jako serię abstrakcyjnych pojęć, jako sytuację zasadniczo językową. Nasze dotychczasowe obcowanie ze społeczeństwem brytyjskim jest obcowaniem głównie w tym sensie, że jesteśmy sobie wzajemnie obcy. Mówimy dobrze po angielsku, co niekoniecznie znaczy, że oni nas są w stanie zrozumieć, i też odwrotnie. „Oskarżam siebie, że nigdzie nie wrośłem”, pisze Bogdan Czaykowski³²⁸ w jednym ze swych wierszy, które to oskarżenie dotyczy nas wszystkich. I tych, co nie wrośli, i tych, co odrosli. Bo faktem jest, że włożył kotek na płotek i mruga, i nie może się zdecydować, na którą ma stronę zeskoczyć. Nie jesteśmy obecni na żadnym podwórku i żadnego nie doświadczyliśmy psa. Raczej, wybraliśmy sytuację językową, czyli pustosłowie, jeśli chodzi o powieść.

Aby działać w społeczeństwie brytyjskim, trzeba nam było pożegnać się z polskim podwórkiem, zatkać uszy na jego gwar, tłumić w sobie celowo i systematycznie

³²⁸ Bogdan Czaykowski (1932–2007) – poeta, krytyk literacki, tłumacz, członek londyńskiej grupy „Kontynenty”. Autor tomów wierszy, m.in.: *Trzciny czcionek* (1957), *Sura* (1961), *Point-no-Point* (1971), *Ziemioskłon* (2006), *Jakieś ogromne szczęście. Zbiór wierszy z lat 1956–2006* (2007). W dostępnych materiałach i archiwaliach Czaykowskiego nie znalazłam wiersza z taką strofą. Andrzej Busza wskazał na podobny sens wypowiedzi zawartej w lirykach *Bunt wierszem i W tajnym komuniku* [list Andrzeja Buszy do autorki z 9 kwietnia 2020 roku].

wszystkie atawizmy z niego pochodne, przynajmniej do czasu zapuszczenia korzeni w nowym społeczeństwie. Albo trzeba było powrócić do Polski raz na zawsze, absolutnie i bez zastrzeżeń zacząć od nowa. Bez wspólnego języka z Anglią i bez wspólnej treści z Polską – żegnaj nasza powieści.

Ale nie mówiliśmy o powieści polskiej ani o angielskiej, ale o polskiej powieści emigracyjnej, co zakładałoby istnienie społeczności emigracyjnej, żywej, autonomicznej, społeczności o zdolnościach perpetuacyjnych. Niestety, nic takiego nie istnieje. Emigracja nie jest żywym organizmem, oddzielonym przez diatomię³²⁹ od macierzyńskiego organizmu i mogącym się sam dalej reprodukować, lecz jest zaledwie marginesowym zjawiskiem w życiu organizmu, z którego się wywodzi, upustem krwi, powiedzmy, z którego tamten organizm dawno się wyleczył lub – jeśli chodzi o społeczeństwo brytyjskie – nowotworem, które to stara się unieszkodliwić przez częściową izolację i asymilację. Można mówić, że emigracja ma swój własny czas, miejsce i swoją odrębną, sobie tylko właściwą sytuację historyczną, ale jesteśmy czym jesteśmy tylko w kontekście większym niż my sami i reprezentujemy w nim tylko jedną, raczej wyjątkową sytuację.

Czy znaczy to, że nasza wyjątkowość nie mogłaby być tematem powieści? Mogłaby, lecz dla kogo? Nawet wśród nas samych, ludzi posiadających klucz do naszej własnej sytuacji, jest coraz mniej, w miarę jak starsze pokolenie odchodzi, a najmłodsze coraz bardziej ulega wpływom obcym. W kraju też ubywa ludzi zdolnych nas zrozumieć i wystarczy od czasu do czasu przejrzeć prasę krajową, aby się przekonać, że widzą nas oni jak gdyby tylko przez dziurkę od klucza, podejrzewają raczej nasze istnienie niż

³²⁹ Diatom (ang.) – okrzemka. Tutaj nawiązanie do rozmnażania się okrzemek poprzez podział w znaczeniu komórki.

o nas wiedzą. Odwiedzający nas zaś rodacy byłiby lepiej w stanie nas zrozumieć, gdybyśmy otwarcie przyznali, że tylko względy gospodarcze nas tu zatrzymują. Wszystko inne to dla nich jakiś surrealizm.

Nadmieniłem, że moglibyśmy dla celów komunikacji nauczyć się „ich języka” i sfabrykować, z braku wspólnego klucza, przynajmniej jakiś wytrych, który by otworzył bramę porozumienia. Czy przydałoby się to na co? Poszerzając krąg czytelników (gdyby nas do nich dopuszczono), komunikowalibyśmy fałsz. Język, w którym trzeba pisać o emigracji, prawdziwie o niej pisać, to jej własny żargon, który sobie wyrobiła i który ją urabia. Każdy inny nie oddałby jej charakteru, jej moralnego i intelektualnego klimatu. „Stokroć gorsza od kłamstwa jest nieścistość”, powiedział Samuel Butler³³⁰, maksyma, o której pisarz nie może bez artystycznego ryzyka zapominać. A więc błędne koło: klucz bez domu albo dom bez klucza. Wyjście z tego dla powieściopisarza, który zdecydował tutaj pozostać, nie jest alternatywą, lecz wyjściem jedynym: stać się pisarzem angielskim. Nie tylko pisać po angielsku na polonijne tematy, jak to czyni Pietrkiewicz³³¹, lecz stać się pisarzem angielskim, jak Nabokov³³² stał się amerykańskim.

Przykład Pietrkiewicza powinien być dla nas odstraszaający. W społeczeństwie polskim jesteśmy *nieobecni*,

³³⁰ Samuel Butler (1835–1902) – angielski pisarz, muzyk, malarz, podróżnik.

³³¹ Jerzy Pietrkiewicz, pseud. Peterkiewicz (1916–2007) – prozaik, poeta, tłumacz, wykładowca. Od roku 1953 pisał powieści przede wszystkim w języku angielskim, m.in.: *The knotted cord* (1953), wyd. polskie *Sznur z węzłami* (2005), *Future to Let* (1958), *Isolation* (1959), wyd. polskie *Odosobnienie: powieść w pięciu aktach* (1990), *My Left Side* (1963) wyd. polskie *Anioł ognisty, mój anioł lewy* (1993). Na emigracji w Anglii.

³³² Vladimir Nabokov (1899–1977) – rosyjski i amerykański pisarz, od 1940 roku w USA, wykładowca na amerykańskich uczelniach, tworzący od czasu przybycia do USA w języku angielskim.

w brytyjskim obcy, rażący pod wielu względami. Widzi w nas ono jakiś teatr kukiełek, którego repertuaru nie rozumie i rozumieć nie pragnie. Także nie ufa siłom poruszającym kukielkami. Przypatruje się nam z maskowaną niechęcią, nie jak ludziom żywym, ale jak typom pewnych ludzi, których słowa, gesty i koleje losu są zbyt oderwane od jego życia, by je mógł serio rozważać, zbyt „groteskowe”, by mógł się nimi przejmować. Dlatego Pietrkiewicz nie może o nas inaczej niż na wesoło, coś w rodzaju: „Patrzcie, czy to nie podobne do prawdziwych ludzi?”. *Yes, very odd*³³³. Nie myślę, że Pietrkiewicz zamierzał stworzyć karykaturę emigracji. Jeśli zaś ją stworzył, to dlatego, że w danych warunkach nie dało się więcej zrobić³³⁴.

Spekulować można na temat, czy podobne warunki nie przeszkodziły powstaniu dobrej prozy polskiej na Wielkiej Emigracji, nie zamknęły jej w sytuacji językowej w czasach, gdy na Zachodzie powieść stawała się coraz bardziej skutecznym narzędziem akcji społecznej i gdy powieść rosyjska stawiała swe pierwsze, gigantyczne kroki. Nie trzeba spekulować natomiast na temat braku prawdziwej powieści żydowskiej w Polsce, ba, w całej Europie. Żyd, inteligent, musiał wprawdzie wydostać się z getta i nabrać barw otoczenia, by móc wypłynąć na szersze wody. W jidysz i w hebrajskim kwitły apologetyka i doniczkowość. Albowiem Żyd nie był do przyjęcia u nas jako człowiek, a tolerowany był jedynie jako typ, tradycyjnie lichwiarza, karczmarza lub, jeśli z wykształceniem, to adwokata o bardzo płynnej etyce zawodowej. Nie wiem, jak nas widzą Anglicy, ale dla zbyt wielu już Polak to niepochebny

³³³ *Yes, very odd* (ang.) – tak, bardzo dziwne.

³³⁴ Aluzja do powieści Pietrkiewicza *Future to Let* (1958), odczytywanej jako satyra na środowisko londyńskiej emigracji.

synonim landlorda³³⁵. Wesoła karykatura emigracji musi z natury rzeczy dać obraz fałszywy. Nic śmiesznego nie widzę w sytuacji osobnika siedzącego na topniejącej krze, lecz też nie myślę, że jego własna beztroska mogłaby się stać leitmotiwem więcej niż jeszcze jednego kazania.

Jakie stąd wnioski na przyszłość? Ci, którzy nie chcą być pisarzami angielskimi i nie chcą wracać do kraju, a dla których proza jest jedynym i naturalnym narzędziem, muszą zapomnieć o swych powieściopisarskich ambicjach. Zostają esej, biografia, szkic historyczny, krytyka literacka itd. – wszystkie te rzeczy, które można doskonale pisać, nie wychodząc z biblioteki – i wreszcie reportaż. Niemało to dla choćby najambitniejszego pisarza. Pod tym względem jesteśmy nawet lepiej usytuowani niż nasi koledzy krajowi, którzy się muszą obywać bez takich dobrodziejstw, jak na przykład biblioteka w British Museum³³⁶. Tym, którzy pisują wiersze dla sportu i zaprawy do późniejszych wyczynów powieściopisarskich, mogę tylko powiedzieć: nie łudźcie się. Albo – albo. Konieczność jest ponoć matką wynalazków, a nas konieczność pozostawia w sytuacji krępującej rozwój prozy, a sprzyjającej rozwojowi poezji. Skupienie przeto naszej wynalazczości w tej dziedzinie, zamiast roztrwania jej na bezowocnych eksperymentach w dziedzinie, w której niewiele możemy osiągnąć, byłoby wysoce wskazane.

Pogląd, że poezja jest przede wszystkim sprawą młodości, odrzucam kategorycznie jako po-romantyczny katzenjammer³³⁷, nie znajdujący potwierdzenia w historii literatury. Dobra poezja była zawsze sprawą wieku

³³⁵ *Landlord* (ang.) – gospodarz, właściciel kamienicy pod wynajmem. Aluzja do dość częstego źródła dochodów emigrantów.

³³⁶ Chodzi o British Museum Reading Room w Londynie – czytelnię w Muzeum Brytyjskim.

³³⁷ *Katzenjammer* (niem.) – kac.

męskiego, sprawą intelektualnej dojrzałości, owocem wieloletnich eksperymentów i skoncentrowanej kontemplacji. Ci, którzy się boją, że wraz z ich wiosną odejdzie i muza, prawdopodobnie nigdy nie mieli prawa powiedzieć jej „mamo”. Ostre to są słowa, lecz muszą być powiedziane, bo uważam, że za dużo mamy u nas „oszczędzania się” i poświęcania drobnych momentów twórczych dla „przyszłości”, którą – jeśli chodzi o napisanie powieści – uważam za formę eskapizmu. Kto wie, czy w ten sposób nie straciliśmy już niejednej wartościowej pozycji dla polskiej literatury. Nie przypuszczam, że literatura polska na emigracji skończy jakąś wielką, traumatyczną metaforą. Prawdopodobnie skończy bardzo prozaicznie. Lecz my sami, mając oczy otwarte, możemy dopilnować, by nie skończyła w prozie „błyskotliwym” pustosłowiem, a w poezji częstochowskim rymem.

Adam Czerniawski³³⁸

Polemiki

I. Kara bez winy

Artykuł Darowskiego (por. styczniowy nr „Kontynentów”³³⁹) stawia znak zapytania nad ambitniejszą twórczością literacką na emigracji. Aczkolwiek artykuł obfituje w celne spostrzeżenia i dowcipne aforyzmy, oparty jest na zasadniczo mylnych spostrzeżeniach, dlatego i wnioski wydają mi się fałszywe.

Autorzy podręczników literatury dla szkół średnich chorują na obsesję formy. Każdy prawdziwie wielki i kulturalny naród musi mieć swą EPOPEJĘ, bo mieli ją Grecy, bo mieli ją Rzymianie, bo Italianie, bo Hiszpanie (*Cyd*³⁴⁰),

³³⁸ Adam Czerniawski (1934–) – poeta, prozaik, krytyk literacki, tłumacz, autor tomików poetyckich, m.in.: *Polowanie na jednorożca* (1956), *Topografia wnętrza* (1962), *Widok Delft* (1973), *Wiek złoty* (1982), *Jesień* (1989), oraz prozy, m.in.: *Części mniejszej całości* (1964), *Akt* (1975), *Muzy i sowa Minerwy* (1994), *Krótkopis* (1998), *Światy umowne* (2001), *Wyspy szczęśliwe* (2007). W roku 1958 był redaktorem naczelnym „Merkuriuma Polskiego”, a w 1959 redagował pismo „Kontynenty – Nowy Merkuriusz”.

³³⁹ Chodzi o artykuł Jana Darowskiego *Nieobecność i Kara*, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” 1961, nr 25, s. 10–15 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 217–234).

³⁴⁰ *Cyd* – dramat Pierre’a Corneille’a (1606–1684) napisany na przełomie lat 1636 i 1637.

ba! nawet Portugalczycy (Camoens³⁴¹), natomiast polska literatura cierpiała na niedostatek, który przewyciężył wspaniały boski nieprześcigniony Mickiewicz i od tego czasu nie musimy się już wstydzić. Podobnej fascynacji ulega Darowski. Traktuje formę powieściową, jakby to była jakaś święta krowa: stawia wniosek, że nasze środowisko powinno stworzyć powieść (EPOPEJĘ) i że musi to być powieść obyczajowa opiewająca schizofrenię emigrantów, ale – kontynuuje Darowski – nas na takie dzieło oczywiście nie stać (brak tła społecznego, języka), więc i tak nic z tego nie będzie. Błędne koło.

Nie ma chyba nic bardziej niewdzięcznego jak pisanie o perspektywach literatury tej czy owej. Jedną z najnudniejszych rzeczy, jaką kiedykolwiek czytałem, to *Perspektywy czy ich brak*³⁴² Taborskiego, gdzie autor typował przyszły rozwój pisarzy skupionych przy ówczesnym „Merkuryszu Polskim”³⁴³. Argumentacja jałowa, przewidywania nie poparte z natury rzeczy żadnymi faktami. W te same trudności uwikłał się Darowski. Nikt z naszej grupy nie wydał powieści, nie wiem nawet, czy istnieje jakaś powieść w rękopisie. Dlatego Darowski musi polemizować w próżni. Wreszcie, jeżeli rzeczywiście powieść nie jest w naszych warunkach propozycją realną, to co z tego? Jak sam Darowski przyznaje, jest jeszcze cały wachlarz innych form, które można bez trudu wykorzystać, więc gdzie w zasadzie leży problem? Czy tylko kult EPOPEI skłoni Darowskiego do chwycenia za pióro?

³⁴¹ Luís Vaz de Camões (1524–1580) – renesansowy poeta portugalski, prekursor baroku w literaturze portugalskiej.

³⁴² Chodzi o artykuł Bolesława Taborskiego *Perspektywy czy ich brak? (Rzecz o młodych pisarzach na emigracji i o druku w kraju)*, „Kultura” 1956, nr 11, s. 133–139.

³⁴³ Czasopismo emigracyjne „Merkuriusz Polski – Życie Akademickie” wydawane w latach 1957–1958 w Londynie, jego redaktorem był Florian Śmieja.

Czy naprawdę powieść jest formą dla nas niedostępną? Darowski twierdzi, że aby móc napisać powieść, należy „być organicznie... w społeczeństwie, w tej samej co ono sytuacji historycznej, psychologicznej, moralnej. *One must belong*”³⁴⁴. *Must one?* Jest to recepta przestarzała: Darowski ma przed oczyma powieści obyczajowe XIX w., które nie mają dziś racji bytu. Czytam właśnie artykuł Robbe-Grilleta o nowej powieści, gdzie znajduje m.in. takie spostrzeżenia: „Formy żyją i umierają... romantyczna 19-towieczna struktura, która była życiem samym sto lat temu, jest dziś niczym więcej jak pustą formułą, nadającą się jedynie do nudnego parodiowania...” Istniała i nadal istnieje (szczególnie we Francji) teoria powieści, którą prawie wszyscy akceptują. Jest ona murem, który wzbrania wstępu naszym książkom. Mówią nam: „Nie pisujecie prawdziwych powieści, bo nie ma w nich żywych postaci”. „Wasze książki nie mają wątku, więc wasze powieści nie są prawdziwe”. „Nie studiujecie ani jednostek, ani środowisk, nie analizujecie uczuć, więc nie piszecie prawdziwej powieści”. ... „Błąd czytelników polega na przekonaniu, że forma „prawdziwej powieści” „została utrwalona raz na zawsze za czasów Balzaca przy pomocy surowych sztywnych praw”³⁴⁵.

³⁴⁴ *One must belong* (ang.) – trzeba należeć.

³⁴⁵ Allain Robbe-Grillet to jeden z najważniejszych twórców nurtu literackiego zwanego nową powieścią. Przedstawiciele *nouveau roman* uznali, iż formuła tradycyjnej powieści się wyczerpała. Zaproponowali w jej miejsce odmienne, eksperymentalne podejście do fabuły i czasu powieściowego. Robbe-Grillet jest autorem m.in. *Żaluzji* (*La Jalousie*, 1957) – powieści uważanej za „wzorową” realizację założeń tego nurtu. Na te ustalenia powołuje się Adam Czerniawski. Zob. np. A. Robbe-Grillet, *Droga ku przyszłej powieści*, przeł. K. Eberhard, „Współczesność” 1958 nr 8; także tom esejów: A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris 1963.

Mnie też wydaje się anachronizmem szczegółowe opisywanie tła, wyważanie psychologicznych niuansów, budowanie trójwymiarowych, w wysokiej mierze zindywidualizowanych bohaterów. Prus, Orzeszkowa, Flaubert, Zola³⁴⁶, Jane Austen³⁴⁷, Dickens, Trollope³⁴⁸ na pewno przynależeli do społeczeństwa, które opisywali. Ale to po prostu oznacza, że istniało społeczeństwo, do którego można było przynależeć. Dziś takiego społeczeństwa nie ma. Nie ma w sensie takim, jakim powieściopisarza mogło interesować. Nie chodzi mi tu bynajmniej tylko o „społeczeństwo” emigracyjne (choć i ono ma swoje ciekawe, choć nie monumentalne naturalnie problemy: dużo można by pisać o Baśkach i Barbarach i grzybach hodowanych pod łóżkiem³⁴⁹): twierdzić dziś, w epoce, która wydała *La nausée*³⁵⁰, *Obcego*, *Upadek*, *Zamek*, *Proces*, *Ferdydurke*, *Trans-Atlantyk* i *Rok 1984*, że pisarz musi „przynależeć”, jest zasadniczym nieporozumieniem. Już James Joyce i Lawrence³⁵¹ musieli się wyobcować, by móc

³⁴⁶ Émile Zola (1840–1902) – francuski pisarz, przedstawiciel naturalizmu, eseista, dziennikarz, autor powieści, m.in. *Nany* (1880).

³⁴⁷ Jane Austen (1775–1817) – angielska pisarka, autorka powieści obyczajowych, m.in. *Dumy i uprzedzenia* (1938).

³⁴⁸ Anthony Trollope (1815–1882) – angielski pisarz epoki wiktoriańskiej.

³⁴⁹ Aluzje do powieści Zofii Romanowiczowej *Baśka i Barbara* (1956) i *Future to Let (Przyszłość do wynajęcia)* Jerzego Pietrkiewicza (Peterkiewicza).

³⁵⁰ Chodzi o powieść *Mdłości* Jeana-Paula Sartre’a opublikowaną w 1938 roku, prozę Alberta Camusa *Obcy* (1942) i *Upadek* (1956), Franza Kafki *Zamek* (1925) i *Proces* (1926), Witolda Gombrowicza *Ferdydurke* (1938) i *Trans-Atlantyk* (1951) oraz George’a Orwella *Rok 1984* z roku 1949.

³⁵¹ Chodzi o Jamesa Joyce’a (1882–1941) – irlandzkiego pisarza. Joyce był Irlandczykiem tworzącym w języku angielskim. Mieszkał m.in. w Szwajcarii, Chorwacji, Rzymie. David Herbert Lawrence (1885–1930) – brytyjski pisarz, którego twórczość objęto cenzurą, dobrowolny emigrant.

pisać, mimo że na przynależności bardzo im zależało: nie oni się wyobcowali, **ich** wyobcowano.

Powieść wyobcowana jest dla nas propozycją jak najbardziej realną, czy jednak stać nas na to, by ją urzeczywistnić, należy do zakresu spekulacji. Musimy cierpliwie czekać.

[...] ³⁵²

³⁵² Pominięty fragment to druga część *Polemik* (*Sito uczy się rosyjskiego*) i dotyczy dyskusji Adama Czerniawskiego z Jerzym Sitą.

Jan Darowski³⁵³

Nieobecność i Kara – Stet

Twierdząc, że stawiam znak zapytania nad „ambitniejszą twórczością” na emigracji, Adam Czerniawski (por. *Polemiki*, marzec–kwiecień br.³⁵⁴) wprowadza czytelnika w błąd. Powiedziałem tylko, że dla nas powieść jest marnieniem ściętej głowy. Zaś dlaczego powieść ma być ambitniejszym rodzajem twórczości niż np. poezja czy dobra krytyka, musi pozostać jego tajemnicą.

Pisze on między innymi, że polemizuję w próżni, bo nikt z nas dotychczas powieści nie napisał i nie wiadomo, czy ktoś z nas ma takie ambicje. Lecz nie ja nazwałem powieść ambitniejszą twórczością, ale Czerniawski, o którym wiadomo, że jest pisarzem bardzo ambitnym. Cóż więc – czy aby nie te przysłowiowe nożyce na stole? Zresztą nieraz mnie pytano w naszym środowisku, czy piszę powieść. Gdy odpowiedziałem, że w naszej sytuacji – którą widzę jako sytuację zasadniczo językową – myślenie o napisaniu prawdziwej powieści jest mydleniem sobie oczu i stratą czasu, patrzono na mnie ze zgorzaniem³⁵⁵. Nie, na pewno nie próżnia.

³⁵³ Biogram autora – zob. przyp. 307, s. 217.

³⁵⁴ Chodzi o tekst Adama Czerniawskiego *Polemiki*, „Kontynenty” 1961, nr 27/28, s. 27–29 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 235–239).

³⁵⁵ W rzeczywistości Darowski napisał w latach 90. XX wieku fabularyzowane wspomnienie/quasi-powieść *Unsere* (nasi, swoi).

Chciałbym, zanim nasza polemika przeobrazi się w rozmowę ślepego z głuchoniemym, nadmienić, że Czerniawski opiera swoje wywody na całej serii błędnych odczytań tekstu i – chyba – na mylnym zrozumieniu intencji mojego artykułu. Wcale mi nie chodzi o to, czy on, ja lub ktoś inny napisze trzysta stron prozą i umieści pod tytułem szumne słowo „powieść”. Papier jest cierpliwy, a ludzka zdolność do autosugestii nieograniczona. Chodzi mi o to, czy powieść prawdziwa, to jest powieść dająca autentyczne świadectwo jakiegokolwiek rzeczywistości zewnętrznej czy wewnętrznej, jest w ogóle w naszej sytuacji możliwa. Twierdziłem, że nie i dalej tak twierdzę. „Ambitniejszy” wśród nas może pocieszyć następujący kęs kazuistyki: Arcydzieło jest wyjątkiem. Reguła nie wyklucza wyjątku. Napiszemy arcydzieło.

Myli się Adam Czerniawski, twierdząc, że cierpię na obsesję formy (przygadał kocioł garnkowi), że ulegam kultowi Epopei (szarżuje na wiatrak własnego wyrobu), że widzę w „dziewiętnastowiecznej powieści obyczajowej” (cóż to takiego może być?) wieczny wzorzec powieściopisarstwa. Wspomina o „literaturze wyobcowanej” jako o realnej dla nas propozycji. Realnej? A z czego to jesteśmy wyobcowani? Z kraju, który najstarsi z nas zaledwie pamiętają? Z Anglii, do której nigdy nie należeliśmy? Lecz o tym później. Tymczasem chcę powiedzieć, że też czytałem *Zamek*³⁵⁶ i czytałem *Trans-Atlantyk*. *Zamek* czytałem w oryginale i mogę zapewnić Czerniawskiego, że jest to powieść pisarza jak najbardziej *obecnego*. W tłumaczeniu angielskim i dla czytelnika nieobznajomionego z realiami życia codziennego Austro-Niemiec po Heglu³⁵⁷

³⁵⁶ Dotyczy powieści *Zamek* Franza Kafki.

³⁵⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) – niemiecki filozof.

i Bismarcku³⁵⁸ *Zamek* mógł być napisany na księżycu. Był jednak napisany dla Niemców przez pisarza niemieckiego. Tylko w takim bastionie *Deutschtum'u*³⁵⁹, jak Praga na przełomie dwudziestego wieku, mógł się zrodzić taki skrajny portret duszy niemieckiej jak ta powieść. Ale też to były skrajne Niemcy, *Ostmark*. W każdym razie, prawdziwym ładunkiem tej książki jest gorący protest w formie satyry i groteski na *Staatskultus*³⁶⁰, wymierzony przeciwko mentalności prawie całego narodu niemieckiego, a szczególnie niemieckiej beamterii z jej hierarchiami *Rat'ów* i *Geheimrat'ów*³⁶¹, brutalnych dla podwładnych, unizonych wobec zwierzchności, zapatrzonych w jakieś mistyczne centrum władzy.

Ta to mentalność pozwalała w Norymberdze zbrodniarzom wojennym pokroju takiego Göringa mówić o sobie z zupełną szczerością jako o wykonawcy *Staatsrechfu*³⁶², jakiejś Wyższej Racji historycznej, będącego poza i ponad prawem. Faktem jest, że ci ludzie nie mogli zrozumieć, za co się ich sądzi. O tych Niemcach pisze Kafka. Nie neutralnym językiem historyka, a żywą mową ulicy, szkoły, biura, kawiarni. Jego realia są *echt deutsch*³⁶³, czego najlepszym dowodem jest fakt, że symbol *Zamku* znalazł swoje wcielenie w Berchtesgaden³⁶⁴ i w tym, że do dzisiejszego dnia naród niemiecki nie poczuwa się do szczególnej odpowiedzialności za okres 1933–45, że był uległą politycznie, moralnie negatywną masą, ślepo wykonującą rozkazy

³⁵⁸ Otto Eduard Leopold von Bismarck-Schönhausen (1815–1898) – niemiecki polityk, mąż stanu, premier Prus, kanclerz Rzeszy.

³⁵⁹ *Deutschtum* (niem.) – niemieckość.

³⁶⁰ *Staatskultus* (niem.) – kult państwowy.

³⁶¹ *Geheimrat* (niem.) – tajny radca.

³⁶² *Staatsrech* (niem.) – prawo państwowe.

³⁶³ *Echt deutsch* (niem.) – naprawdę niemiecki.

³⁶⁴ Rejon górnej Bawarii w Niemczech, w latach 1934–1945 w Berchtesgaden mieściła się rezydencja Adolfa Hitlera – Berghof.

z Zamku. Nie, Kafka nie wyssał tego symbolu z palca, ale go doświadczył w psychice narodu, w którym był *obecny*. Naziści doskonale wiedzieli, co robią, paląc jego dzieła. Wiedzą też zamkowcy *via* Hegel-Marks-Engels³⁶⁵, kładąc je na indeksie. Podobnie by można mówić o *Trans-Atlantyku*. To, że Gombrowicz mieszka w Argentynie, bynajmniej nie zmienia faktu, że jego osadzenie w psychice narodu polskiego i w realiach polskiej rzeczywistości (nie zmieniają się one tak prędko, jak chciałaby nam wmówić komunistyczna propaganda) jest głębsze niż u wielu ludzi mieszkających w kraju i tam uprawiających narodowe Dada. Gombrowicz zna dobrze to, co demaskuje. Skąd zna? Na pewno nie z lektury.

Innym niefortunnym przykładem Czerniawskiego jest Joyce. Po prostu nie znam pisarza, o którym by można z taką pewnością powiedzieć *he belongs*³⁶⁶ jak o autorze *Ulissesa* i *Portretu Artysty*³⁶⁷. Mówić tu o wyobcowaniu jest nieporozumieniem, a o nieobecności fatalną pomyłką. Niechaj to załatwi następujący szczegół biograficzny: Joyce był najstarszym z siedemnaściorga rodzeństwa i jedynym, któremu zubożała rodzina była w stanie zapewnić wyższe wykształcenie. Spodziewano się, że zostanie lekarzem lub adwokatem i zajmie przyszłością młodszego rodzeństwa. Już w szkole średniej Joyce wiedział, że chce pisać. Życie jego w tym okresie staje się ciągłą walką, z jednej strony z lekkomyślnym ojcem, a z drugiej z wszechwładnym na uczelniach irlandzkich katolickim klerem. Jedni chcieli go trzymać za kieszeń, drudzy za sumienie. Joyce ratował się ucieczką na kontynent. Widzimy go więc siedzącego

³⁶⁵ Friedrich Engels (1820–1895) – niemiecki filozof, współtwórca marksizmu.

³⁶⁶ *He belongs* (ang.) – on należy.

³⁶⁷ Chodzi o powieść Joyce'a *Ulisses* z 1922 roku i autobiograficzną powieść *Portret artysty z czasów młodości* z roku 1916.

z zamglonymi oczami w paryskiej kawiarni i piszącego o... Dublinie.

Uczuciowo Joyce nigdy nie wyjechał z tego miasta. Dublin potęguje się w nim, urasta do rozmiarów mitu. Toteż powieści jego aż dyszą autentyczną irlandzkością, jego język, pijany echałami dublińskiej angielszczyzny, płynnie pół w rynsztoku, pół w chmurach. Stephen Daedalus³⁶⁸, Leopold Bloom³⁶⁹ i jego żona Molly³⁷⁰ – to postacie tak trójwymiarowe, tak żywe i autentyczne, przesuujące się na tle zaobserwowanym z taką żarliwą drobiazgowością, że można by dotykać je ręką. I można, jeśli pojedzie się do Dublina. Zaś drobiazgowość obserwacji niekoniecznie wymaga drobiazgowego (jak u Prousta) opisu. To mogło zmylić Czerniawskiego, który potrzebę trójwymiarowych postaci, psychologiczną analizę i konieczność znajomości codziennych realiów i historycznego tła releguje jako anachronizmy do dziewiętnastowiecznego lamusa. Niestety, Czerniawski może tasować nazwiska, jak długo mu się podoba, i krajać literaturę na plasterki, jakie tylko chce, dalej nie zmieni to faktu, że tradycja europejska jest wciąż płynna, wielokierunkowa i nade wszystko żywa. Nie ma w niej hermetycznie zamkniętych okresów. Zabawę w komparatyzm zostawmy filologii klasycznej, gdzie jest ona na miejscu. Krytyk mający do czynienia z żywym organizmem nie może, bez ośmieszania się, mówić, że interesuje go tylko prawa ręka, lewa jest anachronizmem. Cytowanie Robbe-Grilleta niczego tu nie załatwia. Robbe-Grillet zbiera wodę na swój własny młyn. Chce być czytany, więc musi sprzedać. Zaś chcąc sprzedać, musi

³⁶⁸ Stephen Dedalus to bohater występujący w obu powieściach Jamesa Joyce'a, jest uważany za literackie *alter ego* pisarza.

³⁶⁹ Leopold Bloom – centralna postać *Ulissesa* Jamesa Joyce'a.

³⁷⁰ Główna postać kobieca w *Ulissesie* Jamesa Joyce'a, żona Leopolda Blooma.

podkreślać inność, lepszość swego towaru od konkurencyjnego, zachwalać w nim „nowatorskie rozbieżności z tradycją”. Krytyk, jeśli ma być wart tego miana, musi dostrzegać przede wszystkim zbieżności.

Dalej, Czerniawski twierdzi, że nie istnieje dziś społeczeństwo, do którego można by przynależeć, tak jak przynależeli Flaubert i Dickens. Ciekawe. Milionom inteligentnych ludzi i tysiącom niezłych pisarzy udaje się to codziennie. Chyba że Czerniawski równa przynależność z aprobatą. Wtedy musiałbym mu zakomunikować, że tacy „obyczajowi” jak Flaubert i Zola, Prus i Dickens byli pisarzami jak najbardziej wyobcowanymi. Ale nikt przy zdrowych zmysłach nie powie, że byli *nieobecni*. Ani też, miejmy nadzieję, nie powie tego o „wyobcowanych”, zdaniem Czerniawskiego, Kafce, Joysie, Lawrensie, Gombrowiczu.

A my? Chyba jednak sytuacja tylko językowa.

Adam Czerniawski³⁷¹

Parę słów w odpowiedzi Sulikowi i Darowskiemu

[...] ³⁷².

Cieszę się, że sprowokowałem odpowiedź Darowskiego³⁷³, gdyż powiedział w niej o wiele klarowniej rzeczy, które poowijał w bawełnę w poprzednim artykule. Jego analiza powieści Kafki³⁷⁴ wydała mi się szczególnie ciekawa i przekonująca. Ale kłopot z nią taki, że przeczy, a nie potwierdza postulat Darowskiego, że Kafka nie był wyobcowany. Darowski dowiódł tylko, że Kafka był obecny, wg użytej przez niego terminologii, co nie jest tym samym.

Darowski zarzuca mi, że to ja robię fetysza z powieści. Jeżeli ktoś pisze długi esej, w którym uważnie się zastanawia, czy w naszym środowisku może powstać powieść, wolno chyba czytelnikowi wnioskować, że autor traktuje pisanie w tej formie jako poważne i ambitne zajęcie. Gdyby sprawa powieści nie była dla niego jakimś istotnym problemem, domyślać się można, że by o niej nie pisał.

³⁷¹ Biogram autora – zob. przyp. 338, s. 235.

³⁷² Pominięty fragment dotyczy odpowiedzi Sulikowi. Bolesław Sulik (1929–2012) – pisarz, reżyser filmowy, dziennikarz.

³⁷³ Chodzi o esej Jana Darowskiego *Nieobecność i Kara – Stet*, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” 1961, nr 29, s. 12–13 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 241–246).

³⁷⁴ Chodzi o analizę powieści *Zamek* Franza Kafki.

„Sytuacja językowa”, do której Darowski nasze wyobcowanie sprowadza, jest jego własną prywatną obsesją, od której ja zgłaszam *votum separatum*.

KRES POWIEŚCI
CZY JEJ NOWE ODSŁONY?

Gustaw Herling-Grudziński³⁷⁵

Bezdroża powieści

Czytając powieści współczesne, prawdziwy miłośnik tego trudnego i pięknego gatunku literackiego musi nieraz zakląć w duchu: cóż oni sobie właściwie wyobrażają? przecież to w ogóle nie jest powieść!

Dużo w tych narzekaniach racji. Powieść współczesna oderwała się od swej wielkiej tradycji. Odwróciła się od narracji, fabuły, powikłań sytuacyjnych, kreacji postaciowych i poszukiwania prawdy o człowieku – słowem, od tego wszystkiego, co stanowiło niegdyś o jej wielkości. Schodzimy na poziom najprymitywniejszego kanonu prawdopodobieństwa. Oto, co pisze Koestler o *Le silence de la mer Vercorsa*³⁷⁶: „Spójrzcie na tę opowieść z psychologicznego punktu widzenia. Czy potraficie sobie wyobrazić człowieka o pewnej wrażliwości uczuć, który by przez sto wieczorów mówił do dwojga milczących jak grób osób?” Nie jest to zarzut bezpodstawny. Skoro literatura przestała interesować się ludźmi niezwykłymi, to niech przynajmniej odpowiada za sposób, w jaki obchodzi się z ludźmi zwykłymi. Jeśli nie dopuszcza do konfesjo-

³⁷⁵ Biogram autora – zob. przyp. 40, s. 98.

³⁷⁶ Chodzi o powieść *Milczenie morza Vercorsa*, właśc. Jeana Marcela Brullera (1902–1991) – francuskiego pisarza, poruszającego tematy moralne w okresie okupowanej Francji.

nału bohaterów, niech przynajmniej wysłuchuje uważnie ludzi przeciętnych. Wkraczamy w sferę realizmu drobiazgowego, w którym wszystko jest jednakowo ważne, bo wszystko jest jednakowo nieważne.

Powszechne i modne po pierwszej wojnie światowej wołanie o „poezję czystą” nie pozostało bez wpływu na rozwój prozy powieściowej. O ile wiem, żaden z krytyków nie zwrócił dotychczas uwagi na to, jak daleko dążenie do uproszczenia struktury powieściowej wynikało z naiwnego złudzenia prozaików, że tylko w ten sposób można dotrzeć do legendarnej „czystej materii powieściowej”. Czysta materia! Okazała się ona szybko poszukiwaniem, odkrywaniem nagich szkieletów formy, obłądną zabawą na stole prosektoryjnym. „Neorealiści” powieściowi odrzucali z takim samym zapalem narrację i fabułę, jak „nadrealiści” poetycy rytm i rym. I chyba tylko ten fanatyczny purytanizm w odmawianiu sobie najprostszyc potrzeb artystycznych wiązał tych i tamtych niedościgłym ideałem „absolutnej czystości”.

Wielkim realistom XIX w. ani by się śniło dzielić powieści na „psychologiczne” i „społeczne”. Dochodzili do głębokiej wiedzy o zjawiskach społecznych drogą obserwacji psychologicznej. Poznawali życie wewnętrzne człowieka, rzucając je śmiało na szerokie tło przeobrażeń społecznych swojej epoki. Dziś ten podział stał się nieomal kanonem. Bohaterzy powieści ustąpili miejsca zalęknionym pacjentom poradni psychoanalitycznych lub żywym ankietom instytutów badań socjologicznych.

Przeczytałem niedawno powieść (skoro nie ma dla tego typu utworów innej nazwy) Jerzego Zawieyskiego *Noc Huberta*³⁷⁷. Hubert nie stawiał się o oznaczonej godzinie w Gestapo (w książce nazywa się ono Urzędem, aby

³⁷⁷ Jerzy Zawieyski. *Noc Huberta*. Powieść. Warszawa, „Czytelnik”, 1946; str. 214 i 2nl [przyp. – G.H.G.].

nie uczynić najlżejszej aluzji do ściśle określonej rzeczywistości) i spowodował w ten sposób śmierć żony, którą zabrano zamiast niego. Ten interesujący fakt zdarza się od razu na pierwszych kilkunastu stronicach książki. Na pozostałych dwustu Zawieyski dopisał doń komentarz psychologiczny – bez smaku, bez barwy, bez zapachu, wyzuty z konkretnej rzeczywistości, przewietrzony dokładnie z atmosfery czasów, w których się dzieje, wyprany z najprostszego deseni, w jaki układają się zazwyczaj losy ludzi działających, cierpiących i myślących. Traktat psychologiczny Zawieyskiego utrzymany jest w tonie abstrakcyjnego „duszoznawstwa” i nie posuwa „sprawy Huberta” ani o krok naprzód; uwikłuje ją raczej beznadziejnie w tej szczególnej poezji wielkich słów i małych zdarzeń, którą współcześni pisarze zbudowali sobie w sąsiedztwie psychologii spowiedniczej.

Tylko conradowska „analiza podniesiona do granic sztuki” ma w powieści pewien sens i stwarza walor obiektywnej prawdy o człowieku. Jeżeli pisarz nie potrafi nadać własnym spostrzeżeniom psychologicznym ogólnoludzkiej interpretacji, nie przestając być jednocześnie reprezentantem epoki, która go wydała na świat i wykarmiła, bardzo szybko staje się bezdusznym zegarmistrzem, rozbijającym mechanizm życia na najdrobniejsze części, po to by go nigdy więcej na powrót nie złożyć. Jedynym sprawdzianem sztuki powieściopisarskiej, jaki znam, jest zdolność tworzenia żywych postaci powieściowych. Reszta przychodzi sama. Spięcia dramatyczne, zagadnienia, starcia ideologiczne, konflikty osobiste są tylko prostym następstwem działania ludzi ożywionych przez artystę. Analiza dla analizy, różdżkarstwo psychologiczne, małpujące niewolniczo wszystkie „modern” zdobycze nauk, wprowadza do literatury obraz człowieka na wskroś statyczny, podczas gdy największą zdobyczą realizmu powieściowego było odkrycie człowieka dynamicznego.

Dążenie do oparcia powieści psychologicznej na czystej analizie laboratoryjnej, w której niejako *ex post* bada się związek człowieka ze światem, odczytując umowne znaki introspekcyjne odcisnięte na taśmie jego zwierzeń, jest w prozie tym, czym w poezji była tajemna semantyka symbolistów. Proponuję nawet nazwę dla tego rodzaju twórczości – semantyka psychologiczna; może zainteresuje ona uczonych krytyków literackich w Kraju, którzy na wszystkie dziwactwa i nudziarstwa powieściopisarzy reagują bezpłciową sumiennością prosekatorów, budząc podejrzenie, że zmysł „klasyfikacji i typologii” zabił w nich raz na zawsze zdolność do zachwytu lub gniewu. Mnie interesuje raczej produkt, a produktem takiej powieści psychologicznej jest cień ludzki wypchany pakułami słów, widmo wygnane z granic życia egzorcyzmami dociekań analitycznych.

Tematem powieści Jerzego Putramenta³⁷⁸ są dzieje grupy wileńskich komunistów – założycieli, wydawców i współpracownikowi dwutygodnika „Poprostu”³⁷⁹, który cieszył się niegdyś wśród radykalnej inteligencji polskiej

³⁷⁸ Jerzy Putrament. *Rzeczywistość*. Okładkę projektował K.M. Sopoćko. Warszawa, „Czytelnik”, 1947; str. 522 i 2nl [przyt. – G.H.G.]. Chodzi o pisarza i poetę (1910–1986) związanego z PZPR, autora m.in. tomików poetyckich: *Droga leśna* (1937), *Wojna i wiosna* (1944) oraz prozy: *Święta kulo* (1946), *Rzeczywistość* (1947), *Wrzesień* (1952).

³⁷⁹ „Poprostu” – dwutygodnik wydawany od sierpnia 1935 do marca 1936 roku w Wilnie. Było to pismo Związku Lewicy Akademickiej „Front”. W skład redakcji wchodził: Henryk Dembiński, Stefan Jędrychowski, Jerzy Putrament. Periodyk został zamknięty przez ówczesne władze.

zasłużoną sławą najciekawszego pisma skrajnej lewicy. Putrament był obok Dembińskiego³⁸⁰ i Jędrychowskiego³⁸¹ jednym z czołowych działaczy tej grupy, toteż książkę jego bierze się do rąk z żywym zainteresowaniem. Na tym koniec... *Rzeczywistość*³⁸² jest ciekawa dopóty, dopóki nie zaczyna jej się czytać. Dawno już nie spotkałem książki równie wyzywającej i prostackiej pod względem artystycznym. Nie chce się prawie wierzyć, że ten prymitywny tasiemiec wypełził spod pióra pisarza i krytyka tak inteligentnego, jakim był swego czasu Putrament. Technika powieściowa *Rzeczywistości* opiera się na jednoczesnym wysiłku obiektywnego odtwarzania faktów i tendencyjnego cieniowania ludzi. Skutek jest taki, że w *Rzeczywistości* hagiografia komunistyczna zapożycza blasku od pamfletu na sanację, a każdemu „świętemu nowej daty” dodano przed kanonizacją dla rozjaśnienia aureoli co najmniej jednego „łotra starej daty”. Nie wykluczam, że przebieg wydarzeń poprzedzających zamknięcie „Poprostu” i proces grupy Dembińskiego i Jędrychowskiego był taki, jak go opisał Putrament, ale nie wierzę, by każdy człowiek, którego poglądy nie zgadzały się z tym, co głosili Putrament i Jędrychowski, musiał być szują lub idiotą.

Jak w każdej prymitywnej powieści społecznej, tak i w *Rzeczywistości* główny nacisk położono na udramatyzowaną kronikę wypadków, a podział ról ludzkich odbył się według starej i wypróbowanej metody „black and

³⁸⁰ Henryk Dembiński (1908–1941) – publicysta, założyciel i redaktor pisma „Poprostu”. Członek KPP i PPS, więziony w latach 1934–1938 za działalność komunistyczną.

³⁸¹ Stefan Jędrychowski (1910–1996) – publicysta i polityk, wieloletni członek Biura Politycznego KC PZPR, współwydawca „Poprostu”, współpracownik Żagarów.

³⁸² *Rzeczywistość* – powieść Jerzego Putramenta wydana w 1947 roku, której tematyka dotyczy sytuacji politycznej w Polsce w latach 30. XX wieku.

white”. Czytając książkę Putramenta, rozumie się bardzo dokładnie, na czym polega niebezpieczeństwo zupełnego zwulgaryzowania powieści społecznej. Jałowa dogmatyczność wiary i obawa przed konfrontacją z żywą problematyką społeczną uczynią z niej prędzej czy później nowoczesną odmianę umiłowanych przez lud wiejski „żywotów świętych”. „Masy nie rozumieją subtelnych odcieni – zdaje się mówić autor *Rzeczywistości* słowami sowieckiego jezuita Gletkina z *Darkness at Noon*³⁸³ – to, co uważamy za czarne, musi być przeczernione, to, co uważamy za białe, musi być przebielone”.

Powieść-agitka jest jak dotąd jedynym osiągnięciem „nowego realizmu” w Polsce. Degraduje ona wysiłek artystyczny pisarza do poziomu przerażającego barbarzyństwa intelektualnego i łatwizny ideologicznej. Trzeba przy tym pamiętać, że „pozytywny” stosunek pisarza do rzeczywistości polega głównie na jego negatywnych uczuciach wobec przeszłości. Kompromitowanie cudzych wartości zastępuje w ten sposób brak własnej tradycji. Ale realizm demaskatorski ma też swoje prawa i swoje wymagania. Obcując z talentem tak drapieżnym, jak Tadeusz Borowski³⁸⁴, można się tylko cieszyć, że rozpędzona maszyna trafiła na właściwy zaczep. Po co jednak Paweł Hertz³⁸⁵

³⁸³ Chodzi o bohatera powieści *Ciemność w południe* (1940) Arthura Koestlera, który jest bezlitosnym aparaczką partyjnym prowadzącym przesłuchanie Rubaszowa w jednym z moskiewskich procesów pokazowych w okresie wielkiej czystki w ZSRR.

³⁸⁴ Tadeusz Borowski (1922–1951) – polski pisarz, poeta, autor m.in. tomików poezji: *Gdziekolwiek ziemia...* (1942), *Arkusz poetycki nr 2* (1944), zbioru opowiadań *Pożegnanie z Marią* (1947).

³⁸⁵ Paweł Hertz (1918–2001) – polski pisarz, poeta, tłumacz i wydawca, autor poezji, m.in.: *Szarfa ciemności* (1937), *Małe ody i treny* (1949), *Pieśni z rynku* (1957), prozy: *Sedan* (1948), *Domena polska* (1961), *Ład i nieład* (1964).

pisze opowiadania, których sens mógł nam wyłuszczyć w kilkunastu zdaniach felietonu dziennikarskiego? Dlaczego Putrament rozdętą do nieprzyzwoitych rozmiarów ekspozycję artykułu politycznego nazywa powieścią?

Proszę sobie wyobrazić autora, który, przystępując do modelowania postaci powieściowych, ma do wyboru oschłego i pozbawionego zupełnie wyobraźni demagoga politycznego i żarliwego trybuna ludu, szarpanego wątpliwościami, miotającego się pomiędzy skrajnościami. Oczywiście pochyli się z uwagą nad tym trybunem, podniecony naturalnym oporem materiału, rozgrzany ryzykiem i perspektywą niespodzianek. A Putrament? Buduje z mozołem śmiertelnie nudny i stereotypowy cokół pod pomnik Jędrychowskiego, a jego rywala i najbliższego współpracownika traktuje od początku do końca z odzieniem pobłażliwej ironii. Nie rozumiemy, jak mógł taki błąd popełnić pisarz, ale wiemy, o co chodzi dygnitarzowi z Paryża: żeby na bladym tle Dembińskiego wyszła okazała i sugestywniej spżżowa postać Jędrychowskiego...

Recenzent *Rzeczywistości* nie może, rzecz prosta, pominąć milczeniem akcentów ściśle politycznych tej książki. Ogólne tło sprawy „Poprostu” poznali już czytelnicy „Wiadomości” z artykułu Wandy Pełczyńskiej³⁸⁶ *Po raz drugi bronię Dembińskiego* (nr 85/86³⁸⁷). Pełczyńska popełnia jednak w tym artykule błąd, który jest odwrotnością błędu Putramenta. Dembiński nie był ani inteligenckim mętłogłowem, ani świętym, który „przejrzał rzeczywistość sowiecką”. Dembiński był raczej typową **ofiara** konfliktu, jaki wybuchł wśród komunistów – patriotów polskich

³⁸⁶ Wanda Pełczyńska (1894–1976) – polska publicystka, działaczka społeczna, na emigracji w Londynie.

³⁸⁷ Artykuł zamieszczony w *Wiadomościach* 1947, nr 46/47, s. 2.

po zawarciu paktu Ribbentrop-Mołotow³⁸⁸ i w okresie pierwszej sowieckiej okupacji Polski. Opowiadano mi, że pod koniec września 1939, gdy Jędrzychowski **ukrywał się** jeszcze w Wilnie³⁸⁹, czekając na odsłonięcie kart sowieckich, Dembiński grzmiał już w porywie krasomowczym na Rosję, która „wykończyła się raz na zawsze w naszych oczach, przyłożywszy rękę do stłumienia wspaniałej walki proletariatu warszawskiego”. W tym i temu podobnych oświadczeniach należy szukać wyjaśnienia faktu, że Dembiński został zapomniany i usunięty w cień w okresie, gdy Borejsza³⁹⁰, Wasilewska i Putrament zbierali – że użyjemy tu eufemizmu Kornackiego³⁹¹ – „kadry rewolucyjnej inteligencji polskiej”. W owych czasach stosunek do sojuszu rosyjsko-niemieckiego i do zagadnienia rozbioru Polski był dla politruków sowieckich i ich polskich agentów czymś w rodzaju komunistycznej „próby ognia”. Potem, gdy Dembiński pojawił się w chłodny jesienny poranek przed Biblioteką Wróblewskich w Wilnie, aby wywieźć z niej akta archiwalne do Mińska, musiał już zapewne dojść do wniosku, że „innej drogi nie ma” i że „trzeba ratować”, co się da. Ale ta publiczna ekspiacja nie wystarczyła. Dembiński wyjechał do Hancewicz³⁹² jako organizator białoruskiego szkolnictwa ludowego i zginął tam po wybuchu wojny rosyjsko-niemieckiej z rąk Gestapo.

³⁸⁸ Pakt Ribbentrop-Mołotow – pakt o nieagresji z 23 sierpnia 1939 roku zawarty pomiędzy III Rzeszą i ZSRR, który zakładał m.in. podział terytoriów Polski, Litwy, Łotwy, Estonii, Finlandii i Rumunii.

³⁸⁹ Jędrzychowski był wówczas w Wilnie członkiem organizacji lewicowych.

³⁹⁰ Jerzy Borejsza, właśc. Beniamin Goldberg (1905–1952) – publicysta, działacz komunistyczny, wydawca.

³⁹¹ Jerzy Kornacki (1908–1981) – polski prozaik.

³⁹² Miasto na Białorusi w obwodzie brzeskim.

Gdy spotkałem Putramenta w styczniu 1940 we Lwowie i spytałem go o Dembińskiego, odwarknął gniewnie: „Inteligencki Hamlet rewolucji”.

Trzeba więc do dziejów „grupy Dembińskiego i Jędrychowskiego” dopisać krótki epilog i dołączyć go w formie tajnego aneksu do *Rzeczywistości*. Dembinski zginął, Jędrychowski był ministrem, Putrament jest ambasadorem. Kto jeszcze? Hubert i Świętojański, dwaj urzędnicy przedwojennej policji wileńskiej, którzy odegrali niemałą rolę w zmontowaniu procesu „Poprostu”, są dzisiaj dygnitarzami Bezpieki.

Nawet tyle wystarczy, by uznać, że grupa, która przagnęła przed wojną pchnąć życie polskie na nowe tory, stała się w wyniku wojny tylko maleńkim epizodem w walce o władzę. A powieściowa jej hagiografia stanie się przypuszczalnie kiedyś równie błahym epizodem w rozwoju polskiej prozy.

Janusz Jasińczyk³⁹³

Głos pisarza³⁹⁴

Powiedziano mi: „wieczór zbiorowy – pisarz, krytyk, czytelnik i wydawca; masz mówić jako pisarz”. Zgodziłem się niechętnie: zaszczyt to niewątpliwy, lecz zadanie nad wyraz trudne, niewdzięczne, być może ponad me siły. Bo zważcie, drodzy państwo: nie mogę przemawiać w imieniu wszystkich, a choćby tylko niektórych pisarzy – nikt mnie o to nie prosił, nikt mnie nie upoważniał. Mogę mówić tylko o sobie, z siebie, ze swych własnych doświadczeń i ubogich przemyśleń. Więc chodzi o zwierzenia, o sprawy najbardziej skryte. O pierwszy dreszcz tajemny budzącego się słowa, o krótkie iskry natchnień, o miesiące rozpaczy, lęku lub niepokoju; o noce nad rękopisem: kreślonym, wyrwanym z niebytu – przekłętym i upragnionym; o trud codzienny: jawny, nędzny trud bytu i ten podskórny, powolnego rozwoju – wśród ludzi i w samotniach, na ulicach, w pustyni, w życiu i pośród książek; o te wszystkie chwile-ziarnka, o których wie się od razu, że zakiełkują

³⁹³ Janusz Jasińczyk, właśc. Stanisław Poray-Biernacki (1907–1996) – pisarz, autor m.in. uznanej przez krytykę i czytelników powieści *Słowo o bitwie* (1955).

³⁹⁴ Przemówienie wygłoszone na wieczorze zbiorowym Związku Pisarzy w Ognisku Polskim w Londynie, dnia 30 stycznia br. [przyp. – J.J.].

kiedyś, zmienia się w kwiat, w roślinę, może w ogromne drzewo. Chodzi także o myśli, o świat uczuć, nastrojów; o momenty – coraz rzadsze i krótsze – rozkosznego zmęczenia, gdy słowo stało się ciałem, wizją, rytmem, kolorem.

Chcecie, bym mówił o tym, a raczej spod tego, z samotności ogromnej, pogłębiającej się z każdym rokiem pisarskiego rzemiosła. Przystałem, mówię. Lecz nie żądajcie zbyt wiele, skoro nikt mnie nie zwolnił z codziennych obowiązków, nie dodał mi godziny na trud nieprzewidywany. Przyjmijcie, co dać mogę: garść myśli pozbieranych po drodze, rzuconych między karty powieści leżącej na warsztacie, pomiędzy sieczkę dziennikarskich zamówień.

A więc pisarz, wydawca, krytyk, potem bibliotekarz, czytelnik – zwykła kolej rodzącej się, drukowanej, sądzonej, wreszcie czytanej książki.

Mówiąc o pisarzu, muszę się zastrzec, że nie podzielam hojności, ba – rozrzutności, z jaką emigracja obdarza siebie tytułami pisarzy. Szanuję profesorów-polityków; muszę się liczyć z nimi, skoro są zarazem szafarzami pisarskich nagród. Ale – darujcie śmiałość – pragnę mówić o innych i do innych pisarzy. Chodzi mi tylko o twórców, o artystów, o tych, co piszą fikcje: powieści, dramaty – ponad wszystko poezje.

Dlaczego tworzy pisarz? Po co? I dla kogo? Czy mogę dać wyczerpującą odpowiedź na te wszystkie pytania w ramach krótkiego głosu? Nie sądzę. Zresztą obawiam się, że nie zdołam powiedzieć niczego oryginalnego na te odwieczne, jakże trudne tematy. Zostawiam je krytykom, psychologom, uczonym.

Ponadto, mówiąc szczerze, nie wiem, dlaczego piśzę, co czy kto tworzy moją ręką, przeze mnie. Któż pyta ziarna, dlaczego wysuwa kiełek, czemu zapuszcza korzeń, podnosi się łodygą, potem liśćmi do słońca? Rzucono je.

Tam uszło na nieurodzajnej glebie – tu wzeszło, by dać plon cztero-, może dwudziestokrotny. Podobnie jest z talentem. Jest darem, łaską, ziarnem posianym bez zasługi, schnącym albo rodzącym według reguł stworzenia – tajemniczych, nieznanych dotąd mimo tysięcy tomów krytyk i psychologii.

Pisarz? Cóż pisarz? To tylko sekretarz jakiejś nieznannej siły, opiekun tajemniczego ziarenka, ogrodnik, trochę hodowca. Mało i dużo zarazem. Za mało dla próżnej dumy, do zadzierania nosa gestem tych, którym natura dała urodę, wdzięczną postać, głos piękny, uwodzicielskie oczy. Ale dosyć, aby pomyśleć o zasadach uprawy – by odpowiadać za partactwo, za roztrwonienie daru. Aż nadto, aby myśleć: „jak mam pisać? dla kogo?”

Zacznijmy od drugiego pytania. Istnieją poglądy – ponoć usłyszę taki tu, w dzisiejszej dyskusji – że pisarz nie tworzy dla czytelnika. Więc dla kogo? Sobie tworzy a muzom? Nie wiercie, to nieprawda. Zostawmy te frazesy grafomanom, nie mogącym znaleźć nakładcy, szukającym schronienia w neurotycznej pustce. Pisze się zawsze dla ludzi. Nie dla wszystkich, rzecz jasna, nie zawsze dla tych samych. Czasem dla jednej tylko, bardzo bliskiej osoby, kiedy indziej dla kogoś, gdzieś w czasie i przestrzeni – dla nieznanego, upragnionego brata, co pojmie, przeżyje lepiej, może głębiej, trochę inaczej; dla tego, kto uchwyci wymiar przeczuwany za ledwie, ujrzy wizję idącą w rękopis tylko słowem – bolesnym szarpaniem wnętrza, ale nie pełnią, nie plastycznym obrazem.

Są pisarze, którzy nie widzą. Słyszą, czują melodię słowa, snują myśli, tworzą obrazy – właściwie nieznanie sobie, choć z siebie wydobyte. I oto przychodzi on – X., Y. – bezimienny czytelnik: wrażliwy, o absolutnym słuchu, bogatej wyobraźni. Cud się iść: samotność pokonana. To nie czytelnik, tylko to współtwórca, dopełniacz wizji, najcenniejszy przyjaciel.

A więc dla niego piszę. Może nie spotkam go nigdy, może minę w przelocie, pędzącego po innym torze, do innych, nie moich stacji. Nie każdemu jest dana świadomość zrozumienia. Ale szanować muszę Nieznanego Współtwórcę. Nie wolno mi go zawieść. Dla niego właśnie sprowadza się słowniki, jemu służą kompendia, językowe pogonie za słowem-kluczem, za metaforą, za jedynym wyrazem. To za niego wstydzę się, gniewam, gdy rano, przy herbacie, biją we mnie z „Dziennika”³⁹⁵ ortograficzne błędy, nędzne ramoty dla biednych polskich dzieci. I dla dorosłych także. Dla niego pragnę tworzyć – być cnotliwym artystą.

Tak, cnotliwym – nie ma obawy, nikt się tu nie przesłyszał. Ale nie o katechizm chodzi, nie o higienę seksualnych wyczynów – z właściwą osobą, we właściwej łożnicy. Nie mówimy dziś o tym. Mam na myśli średniowieczne pojęcie, które trzeba odnowić, przetworzyć i wywyższyć. Cnota artystyczna – to pełna, świadoma, odpowiedzialna uprawa. Dla pisarza to jest tworzenie całym talentem, wszystkimi możliwościami, każdym przeżytym, prześnionym, najgłębiej siedzącym słowem. Dawanie wszystkiego dziełu. I pokora wobec formy, tematu. I zasada: dzieło, dzieło – doskonałość, dopiero potem pisarz. To staram się stosować w mej niezgrabnej robocie, tego wymagam od innych, tego masz prawo żądać, Nieznany Czytelniku. Nie po to, by uzyskać same doskonałe powieści, bezbłędne poematy – lecz po to, by każdy pisał, jak może najlepiej w ramach własnej doskonałości. Albo nie pisał wcale.

Jak pisać, o czym? Oto znów temat-studnia. Bez dna, a może z dnem, lecz zmiennym, migocącym zdradliwie w blasku wątlęgo światła. Niedawno, na publicznym zebraniu, bardzo poważny krytyk zachęcał do reportażu,

³⁹⁵ Aluzja do artykułów pomieszczonych w „Dzienniku Polskim i Dzienniku Żołnierza”.

odmawiał niemal pisarzowi prawa mówienia o tym, czego sam nie obejrzał, nie dotknął, nie powąchał. *Ceterum censeo*³⁹⁶, drodzy państwo. Wierzę mocno, że nie tego spodziewasz się po pisarzu, Nieznany Czytelniku. Masz już dość reportaży, nawet „Karmazynowych”³⁹⁷, wspieranych przez tęgie pióra – nie wiadomo, czy dla dziwactwa, czy przez błękitny snobizm. Myślę, że nie zależy ci na tym, co niósł w chlebaku „Ostatni z patrolu kaprala Bereznowskiego”³⁹⁸, ani na tym, jak udawał lokaja jakiś cień Olbromskiego³⁹⁹, straszący na popielisku prozy – w „powieści” nagrodzonego majora⁴⁰⁰.

Wiem, czuję, domyślam się, co chciałbyś znaleźć w polskiej powieści, emigracyjny odbiorco – i ty, najlepszy, nieznany, i ty, przeczuwający zaledwie smak wiązane go słowa. Pragniesz syntezy albo choćby postawienia problemu. Nie ułamków widzialnej, słyszalnej, dotykanej rzeczywistości, nie migawek fotograficznych, które sam zrobić potrafisz paroszylingową kamerą. Nie nudziarstw i autoreklamy. Chcesz nowego, pełniejszego, porządnego obrazu – prawdy głębszej, przemyślanej, artystycznie przeżytej. Wtedy będziesz czytał nawet książki o wojnie, odrzucane teraz ze wstrętem, bo jałowe, bo nudne, bo pełne patriotruizmów.

³⁹⁶ *Ceterum censeo* (łac.) – co więcej, myślę.

³⁹⁷ Aluzja do reportaży Wandy Lubomirskiej *Karmazynowy reportaż*, przedmowa Zygmunt Nowakowski, Londyn 1946. Jest to zbiór reportaży wojennych z lat 1939–1945.

³⁹⁸ Aluzja do książki Jana Bielatowicza *Laur Kapitoli i wianek ruty. Na polach bitew Drugiego Korpusu*, Londyn 1954. Postać wojaka Bereznowskiego pojawia się także w *Opowiadaniach starego kaprala* – tekście wydanym w roku 1965 w Londynie.

³⁹⁹ Aluzja do bohatera powieści *Popioły* (1902) Stefana Żeromskiego.

⁴⁰⁰ Najprawdopodobniej jest to aluzja do powieści *Księżę Adam* Mariana Kukiela, Paryż 1950.

Nie usiłuję formułować uniwersalnej recepty na powieść. Każdy pisarz ma własną – czasem świadomą, częściej siedzącą w kościach. Mnie osobiście wystarcza – jako cel pracy, może nieosiągalny w pełni, lecz stale pożądany – określenie, jakiego użył w stosunku do Grahama Greene’a jego znakomity kolega. Nie wiem, czy cytuję dokładnie, bo z zawodnej pamięci, co powiedział Evelyn Waugh o zadaniu pisarza: „ustawiać rzeczywistość w perspektywie wieczności”. Sądzę, że *mutatis mutandis*⁴⁰¹ tę definicję można by zastosować do każdego pisarza, nawet do tego, który nie wierzy w religijną, metafizyczną wieczność.

Kiedy mowa o owym „jak”?, o tym pępku każdej artystycznej twórczości, zawsze chce mi się wołać: „Nie nudzić. Przede wszystkim nie nudzić”. Gdybym był tylko czytelnikiem, zabrałbym głos na tym zebraniu, by wyłączyć trochę żółci na współczesnych pisarzy.

„Ludzie! – powiedziałbym. – Nie nudźcie, nie guzdrajcie się, nie bądźcie maruderami naszej szybkiej epoki. Nie przetrawiajcie problemów dawno przeżytych, często wyplutych na śmietnik zapomnienia. Nie gmerajcie we własnych, tylko własnych jelitach. Idźcie z czasem. Musicie być nowocześni pod grozą zatury, śmierci – szybkiej, niesławnej, głupiej. Oto kino, radio, telewizja – straszliwi konkurenci. Pigułki fikcji, piękna, mądrości – czasem zdrowe, częściej fałszywe – podawane codziennie masom: takim jak dawniej, zawsze spragnionym rozrywki, ucieczki albo – rzadziej, dużo rzadziej – szukającym głębszego sensu, praw niezmiennych istnienia. Na tym tle książka: uboga, słabiotka przy potężnej wymowie filmu, bezbronna w wielkim mrowisku, wśród ludzi-termitów, chwytających ochłapy fasowanej kultury”.

Tak mówiłbym do pisarzy, choć są pesymiści, wróżyć zagładę powieści, nieuchronny jej koniec wobec

⁴⁰¹ *Mutatis mutandis* (łac.) – uwzględniając istniejące różnice.

rozpowszechnienia kina, żywego, elektrycznego słowa, radiowego obrazu. Nikt nie wie, co się stanie – czy istotnie masowe rozrywki zniszczą ową *communio spiritualis*⁴⁰², to intymne, osobowe obcowanie człowieka z bliźnim poprzez powieść, poemat. Biada cywilizacji, biada *homini sapienti*⁴⁰³, gdyby to przyjść musiało.

Ale przyjdzie na pewno, jeśli literatura nie podejmie walki, szlachetnego wyścigu. Jeśli nie dowiedzie, że – czerpiąc z własnych zasobów, ale także z kina, ze słuchowisk i z innych technik artystycznego wyrazu – potrafi trwać obok nich, więcej nawet: wpływać na nie, podnosić, rozwijać i doskonalić. Wierzę, wierzę niezłomnie, że tak być może, tak być powinno. Bo kino nie zdało egzaminu ani artystycznie, ani etycznie – nie wyzwoliło się jeszcze z rubasznego czerepu techniki i pieniądza. Literatura ma szanse, bardzo poważne szanse, ale musi najpierw zerwać z nudziarstwem. Psychologizmy *à la* Zawieyski i jego *Noc Huberta*, wspomnienia nieważnych zdarzeń, rozcinanie włosków na czworo – to wszystko nie może wrócić.

Ot, i już prawie koniec rozważań o pisarzu, ubogich myśli pozszywanych w pośpiechu. Zamiast zaczynać od biadań na nędzę, na tragiczne położenie materialne emigracyjnych pisarzy, wołałem tę sprawę przesunąć ku końcowi. Pozwólcie na paradoks. Zgadzam się z panią Storm Jameson⁴⁰⁴, propagującą dobrowolne ubóstwo pisarza. Wprawdzie angielska koleżanka, ponoć dzisiaj prezeska PEN-Klubu, nie odwiedza zapewne biur Assistance Board⁴⁰⁵ i nie zmywa cudzych, lyonsowskich⁴⁰⁶ talerzy.

⁴⁰² *Communio spiritualis* (łac.) – duchowa komunია.

⁴⁰³ *Homini sapienti* (łac.) – społeczeństwo ludzkie.

⁴⁰⁴ Margaret Storm Jameson (1891–1986) – brytyjska dziennikarka, pisarka.

⁴⁰⁵ Chodzi o The National Assistance Board, czyli Krajową Radę ds. Pomocy, działającą w latach 1948–1966.

⁴⁰⁶ Typ talerzy zdobionych motywami roślinnymi.

Ale niech jej już będzie. Tak, ubóstwo, więcej nawet: abnegacja, cyganeria w nowym wydaniu. Pogarda dla pieniądza, dla domków z ogródkami, unikanie ruchomej, nieruchomej własności. Zgadzam się, akceptuję bez trudu, bez sprzeciwu. Dla mnie pieniądz – powietrze.

Ale spróbujcie oddychać w próżni pięknoduchy z PEN-Klubów! Obchodźcie się bez obiadu, bez papierosów, *highbrow*⁴⁰⁷ – apostołowie biedy! I piszcie, piszcie – stwarzajcie arcydzieła!

A więc ubóstwo, dobrze, ale nie nędza. Pisarzowi potrzebny spokój. By nie dawał pośpiesznych odbitek z bergsonowskiej taśmy pamięci⁴⁰⁸, by nie pluł reportażem, musi wejść w siebie, w izolację, w samotność. Musi mieć ciemnię optyczną, gdzie przejrzy wiele filmów – własnych, obcych, zbiorowych – bez obawy zepsucia klatek, gdzie dokona syntezy: obcięć, skrótów, montażu. Powinien wyjeżdżać w plener, rysować, malować słowem. I czytać. Nie wymagajcie tego za pięć funtów na tydzień: to przecie granica, górna granica dla mnie, dla większości konfratrów, z których tylko niewielu utrzymuje się z pióra.

Los nasz w rękach wydawcy, krytyka, w ostatniej instancji czytelnika – po prostu emigranta.

Osobiście nie mam powodu uskarżać się na emigracyjnych wydawców. Przeciwnie, cieszę się, że mogę podziękować niektórym. Gdyby nie redakcja „Orła Białego”⁴⁰⁹, gdyby nie życzliwa i rozsądna umowa z dyrekcją „Gryfa”, nie odważyłbym się na powieść, którą kończę obecnie

⁴⁰⁷ *Highbrow* (ang.) – intelektualiści.

⁴⁰⁸ Chodzi o intuicjonizm Bergsona, który zakłada dwufazowe poznanie: intelektualne (aspektywne i fragmentaryczne zatrzymujące, jak w migawce obiektywu, zmienny strumień rzeczywistości) oraz intuicyjne, bezpośrednie, zdolne uchwycić istotę rzeczywistości.

⁴⁰⁹ Pismo z Korpusu wydawane w latach 1941–1960 przez Biuro Propagandy i Oświaty Polskich Sił Zbrojnych.

i która – wiem to – znalazła owego Czytelnika, o jakim marzyłem zawsze. Honorarium w miarę pisania: skromne, lecz pewne, płacone regularnie. *Vivat sequens*⁴¹⁰, wydawcy!

Byłbym niewdzięcznikiem, nie wspominając także o wydawnictwie „Veritas”⁴¹¹ i jego – niestety nieobecny tu dzisiaj – kierownikowi. Nie trzeba wołać świadków, by dowieść, jak traktuje pisarzy, jak skrzętnie obdziela ich każdą możliwością – choćby niewielkiego – zarobku. *Vivant sequentes*, panowie redaktorzy, wydawcy!

Bo dwie jaskółki nie czynią jeszcze wiosny. Nie każdy jest tak uparty, nie każdy ma tyle szczęścia, choć być może więcej ode mnie talentu i rozumu. Większość pisarzy nie ma szans na wydanie dzieła i dlatego nie tworzy.

A jednak wychodzą książki. Można by zadać parę pytań dotyczących tej kwestii. Dlaczego marnuje się papier na beznadziejne szmiry – choćby takich Gonczyńskich⁴¹², których dopiero prof. W. Sukiennicki⁴¹³ swym znakomitym piórem sprowadzać musi do rozmiarów nicości? Albo po co ta brązownicza, historyczna reklama w opasłych, kosztownych tomach? I czy koniecznie musimy – w polskim języku, za wdowie grosze polskiego czytelnika – ciągle jeszcze przekonywać się wzajem, że trzeba nie lubić Rosji? Chyba lepiej robić to po angielsku.

Nie będę mnożył pytań pod adresem wydawców. Skoro jestem przy głosie, chciałbym rzec słów parę też na temat krytyki. Cóż, kiedy nie istnieje. Nie ma emigracyjnej krytyki, choć mamy sporo krytyków różnych szkół

⁴¹⁰ *Vivat sequens* (łac.) – niech żyje kolejny.

⁴¹¹ Chodzi o Katolicki Ośrodek Wydawniczy Veritas założony w 1947 roku w Londynie.

⁴¹² Aluzja do antyżydowskich wspomnień ze Związku Radzieckiego Feliksa Gonczyńskiego.

⁴¹³ Wiktor Sukiennicki (1901–1983) – prawnik, historyk, teoretyk prawa, podwójny doktorat na uniwersytecie w Wilnie i na Sorbonie.

i poziomów. Może oni, a zwłaszcza redaktorzy, ponoszący przed czytelnikiem odpowiedzialność za organizację krytyki, zechcą odpowiedzieć na niektóre pytania. Kto zarejestrował, ocenił emigracyjną twórczość, choćby tylko wojenną? Kto ustawił autorów w jakim takim porządku? Czy dano nam wskazówki, jak trafić do odbiorcy? Jak pisać w czasach przełomu, o czym, kiedy, dla kogo? Czy pilnowano, sądzono sędziów od literackich nagród? Czy podjęto trud stałej oceny tego, co idzie z Kraju? Czy pokazano nam – choćby w ogólnych zarysach – osiągnięcia francuskie, włoskie? Czy, kto i kiedy wiódł w naszej prasie ową publiczną rozmowę krytyka z autorem, o jakiej powie tu dzisiaj dr Wit Tarnawski⁴⁴⁴, organizator dzisiejszego wieczoru? Czy trzeba osobistej przyjaźni, którą cenię na wagę życia, by mieć szczęście uczciwej, surowej i fachowej krytyki? I wreszcie: gdzie teoria, gdzie eseje, rozprawy, których pożąda autor?

Kończę, szanowni państwo. Wybaczcie gorzkie słowa, nie żądajcie taktu, dyskrekcji, układnej dyplomacji. Nie mieli ich lepsi, dużo więksi ode mnie. Nie te zalety potrzebne dla pisarza. Jeden z londyńskich tygodników drukował niedawno piękną *Modlitwę pisarza* pióra zmarłego ostatnio księdza Alberta Gille⁴⁴⁵.

⁴⁴⁴ Wit Tarnawski (1894–1988) – pisarz, krytyk literacki, badacz twórczości Josepha Conrada. Syn Apolinarego Tarnawskiego, lekarza i założyciela sanatorium w Kosowie na Pokuciu. Autor m.in. zbioru opowiadań *Ucieczka* (1960), *Conrad. Człowiek, pisarz, Polak* (1972), *Wyznania i aforyzmy* (1974), *Ksiądz Antoni: Powieść* (1977), *Od Gombrowicza do Mackiewicza* (1980). Na emigracji w Wielkiej Brytanii.

⁴⁴⁵ Chodzi o księdza Alberta Gille'a [father Jerome], Belga, misjonarza w Indiach, redaktora pisma „Herald of Calcutta”, autora *Professional Prayers*, od 1925 do śmierci w roku 1950 w Wielkiej Brytanii, publikował na łamach brytyjskiego „Catholic Herlad”.

„O, święty Hieronimie⁴¹⁶ – czytamy w tej modlitwie – Autorze i Wydawco! Nie proszę Cię o dar dyskrecji, bo tej mamy dosyć w dzisiejszych czasach, a Ty sam nie odznaczałeś się nią wcale. Proszę o odwagę i bezinteresowność⁴¹⁷.”

Odwaga i bezinteresowność. Tego potrzeba mnie, może każdemu z nas, pisarzy. Bo odwaga – to walka z truizmami, z banałem, z zakłamaniem, nadęciem, z fałszywą wielkością, z tanią, patriotyczną bujdą. To wieczne poszukiwanie prawdy, nikomu nieznaney cnoty, maskowanej małości pysznych, podłości hipokrytów. To święte niedowiarstwo, ciekawość, odkrywanie świata ciągle na nowo.

Bezinteresowność – to prawie niezależność pisarza.

⁴¹⁶ Hieronim ze Strydonu (ok. 347–ok. 420) – tłumacz Biblii, doktor Kościoła, święty Kościoła katolickiego.

⁴¹⁷ A. Gille, *Modliwa pisarza* „Catholic Herald” 1950, nr 3, s. 6.

Witold Gombrowicz⁴¹⁸

Przedmowa [do *Trans-Atlantyku*]

Przebywam teraz w Argentynie. Udało mi się ogłosić tutaj w tłumaczeniu hiszpańskim moją powieść *Ferdydurke*, a także ukazał się – również w tłumaczeniu hiszpańskim – dramat *Ślub*, napisany już po wojnie; ale po polsku od dziesięciu lat z okładem nic mojego się nie pojawiło.

Ja, jeśli przypominacie sobie, zawsze byłem autorem „trudnym” i dostępnym tylko dla ludzi bardziej wyrobionych. Jednakże przyjąłem ostatnio zwyczaj poprzedzania moich rzeczy przedmowami, które ułatwiają nawet czytelnikowi niezbyt wytrawnemu podejście do mojej literatury – i ten system wydaje mi się niezmiernie praktyczny. [...]⁴¹⁹

*

⁴¹⁸ Biogram autora – zob. przyp. 54, s. 101.

⁴¹⁹ Ze względu na spore kontrowersje, jakie wywoływał druk utworów Gombrowicza (*vide: Ferdydurke*, Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, Warszawa 1937 i *Ślub*, Instytut Literacki, Paryż 1953), zdecydowano się poprzedzić publikację pierwszego fragmentu *Trans-Atlantyku* notą *Od redakcji* oraz *Przedmową* autora. Pominęte wersy dotyczą uwag Gombrowicza, w których motywuje obecność *Przedmowy* skierowanej do czytelników. Zob. W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, „Kultura” 1951, nr 5, s. 19–27.

Rzeczywiście, ja bardzo się od was oddaliłem – i podczas gdy inteligencja polska lat przedwojennych szła mniej więcej torem wyznaczonym przez poprzednie pokolenia, ja, przypadkowo może, zabłądziłem w inne okolice. Do jakiego zaś stopnia to moje zboczenie z utartej drogi wydało się wam istotnie zboczeniem, tj. anormalnością i dziwactwem, tego najlepszym dowodem, że *Ferdydurke* stała się nieomal skandalem i że upłynęło trochę czasu, zanim zdołaliśmy sobie wyperswadować, że ta garść nieoczekiwanych idei i sytuacji jest jedynie „surrealizmem” (wygodne słowo). Nieraz zastanawiałem się, jak określić rozbieżność między mną a wami, i sądzę, że tkwi ona w samym ujęciu człowieka: to, co mnie od was oddaliło, to był fakt, iż posunąłem się bardzo daleko – o wiele dalej od was – w uznaniu zależności człowieka od człowieka, że, dla mnie, człowiek jest bez przerwy przez ludzi stwarzany. Ta wizja (gdyż nie jest to żadna filozofia) stanowi punkt wyjściowy mego świata: świata, gdzie człowiek związany jest z człowiekiem; gdzie człowiek dąży do człowieka; gdzie człowiek, pod nieustannym ciśnieniem człowieka, co chwila się stwarza i przetwarza; gdzie właściwie trudno jest mówić o jakiejś określonej, statycznej istocie ludzkiej, a raczej wchodzi w grę „międzyludzkie” napięcia i nasilenia, które nas – ludzi – wyznaczają i określają w każdej chwili. Tu więc człowiek poddany jest temu, co się dzieje między ludźmi, i ze wszystkich żywiołów natury ten żywioł międzyludzkiego stwarzania jest najgwałtowniejszy i, będąc ludzkim, jest zarazem nieludzkim i nadludzkim.

Czytając te słowa, nie zapominajcie, że nie jestem filozofem, tylko artystą. Jednakże i tych kilka mglistych zdań wystarczy, aby ukazać przepaść, która istnieje między waszym „człowiekiem” a moim. Jeżeli bowiem obecnie panująca w świecie psychologia (pomijając tę, która dojrzewa w warsztatach naukowych) jest o wiele od tego wszystkiego spokojniejsza, to nigdzie chyba zagadnienie

człowieka nie było potraktowane w sposób bardziej idylliczny niż w Polsce – i z całej prawie literatury naszej bije przeświadczenie, że *casus* ten da się rozwiązać na prostej drodze, nie nastrocza żadnych specjalnych trudności. I jeśli dla ludzi wierzących to zagadnienie w ogóle nie istniało, gdyż człowiek posiadający jasno określoną duszę oraz nie mniej wyraźne obowiązki wobec Boga, społeczeństwa, nie jest dla siebie zagadką, to nawet dla tych z was, którzy zwątpili w świętą wiarę Mickiewicza, dla tych „nowoczesnych” i „postępowych” również nie istniał tu i nie istnieje żaden zbyt skomplikowany problem. Niezależnie od tego, czy jesteście indywidualistami, czy też kolektywistami, człowiek wasz jest istotą dość określoną i zrównoważoną, obdarzoną takim lub innym charakterem, opiniami, uczuciami, skłonnościami, i który postępuje tak, jak mu dyktują jego instynkty lub też przemyślenia. Zawsze skłonni byliście – być może wskutek sielskich tradycji waszej kultury – traktować człowieka po prostu, zawsze wierzyliście w zbawczą moc prostoty i naturalności.

Dlatego to moja „sztuczność” stała się dla was kamieniem obrazu. Spójrzcież tylko, jak wielkie zachodzą różnice: gdy wy sądzicie, iż człowiek jest na ogół taki, jak się objawia na zewnątrz w swoich postępkach lub słowach, ja sądzę, że jest on nieustannie zniekształcany w całym objawieniu swoim; gdy wy sądzicie, że żyje on własnymi uczuciami, własne ma myśli i poglądy, w moim przekonaniu nie ma on nic całkowicie własnego, nic czysto swojego... ponieważ urzeczywistnia się w starciu z rzeczywistością zewnętrzną; gdy wy sądzicie więc, że jednak, gdzieś w głębi, świat człowieka jest prawdziwy i autentyczny, dla mnie jest on z istoty swojej fikcją, kłamstwem, deformacją (a jedynie utrzymuje się w nim samo niezmożone pragnienie nasze prawdy i autentyczności); i gdy, wy, dopuszczając wpływ innych ludzi na człowieka, ujmujecie ten wpływ w sposób raczej abstrakcyjny jako wpływ

społeczeństwa, narodu, środowiska, dla mnie człowiek „rozstrzyga się” i „stwarza” przede wszystkim w konkretnym, przypadkowym zetknięciu z ludźmi.

Stąd więc mógłbym może powiedzieć o sobie, iż usiłuję wprowadzić myśl polską w świat niestały, przyzwyczaić ją do tej dynamiki, która – jak przeczuwam – stanie się chlebem codziennym przyszłości. Ale ze wszystkich różnic i sprzeczności, które powodują starcie między waszym – bardziej statycznym – a moim – bardziej dynamicznym – światem, żadna chyba nie jest tak ważna jak ta, która dotyczy niezmiernego znaczenia Formy w naszym życiu – które to znaczenie mnie musiało wydać się decydujące z chwilą, gdy przyjąłem, że wzajemnie nieustannie się deformujemy. Dlatego potężne ciśnienie Formy, jej potrzeba, ten jej głód, którego doznajemy, i nasze obcowanie z nią, i jej wytwarzanie, stały się nieomal głównym tematem mojego pisarstwa. Czyż w *Ferdydurke* nie idzie przede wszystkim o to wzajemne gwałcenie się Form, stylów, a zwłaszcza o ten szczególnie bolesny przypadek, gdy dojrzałość nasza zmuszona jest objawiać się w formie niedojrzałej? A dramat *Ślub* niedawno napisany – czyż nie powstał z wycucia, że, w pewnym sensie, Forma jest jedynym dostępnym nam bóstwem? „Tu ludzie” (cytuję z przedmowy do wydania hiszpańskiego) „łączą się w jakieś postacie Bólu, Strachu, Śmieszności lub Tajemnicy, w nieprzewidziane melodie i rytmy, tworząc absurdalne sytuacje; i, poddając się im, są stwarzani przez to, co sami stworzyli. W tym kościele ziemskim duch ludzki uwielbia ducha międzyludzkiego...”⁴²⁰.

Ale myśl polska nigdy nie zajęła się bardziej na serio sprawą Formy – zagadnienie to było dla was raczej

⁴²⁰ Zob. W. Gombrowicz, *El Casamiento*, tłum. A. Rùsovich, Buenos Aires 1948. W. Gombrowicz, *Ślub*, w: *idem, Dramaty*, Kraków 1986, s. 91.

estetyczne niż psychologiczne – nie lubiliście tego tematu, wydawał się on wam może... nie dość „życiowy”. Tu więc znowu stałem się wam obcy, podejrzany... I gdy spotykacie się w moich utworach z rzeczywistością, w której nie tyle osoby ludzkie, ile Formy się ścierają, ta gra Form wyzwolonych z człowieka i jakby żyjących własnym życiem (co najwyraźniej być może uwidacznia się w *Ślubie*) jest dla was nieprzekonywająca, ponieważ, jak dotąd, Forma stanowi dla was raczej ornament życia, nie jego sedno.

A jednak weźcie pod uwagę, że to wszystko nie jest jakimś kaprysem estetycznym czy też jedną więcej intelektualną konstrukcją, a tylko wynika z wewnętrznej potrzeby raczej świeżej i naiwnej duszy. I, zamiast pomawiać mnie o żądzę niezwykłości, zastanówcie się raczej, jakie to we mnie jest polskie i zwykłe: bo przecież, gdybym od dzieciństwa nie musiał mordować się ze złą, niedojrzałą Formą, która mi została narzucona przez ów światek mój sandomierski⁴²¹, szlachecki, ziemiański, krzywy, pokurczony, gdybym na każdym kroku z boleścią nie stwierdzał, że to, co mówię i robię, jest gorsze ode mnie samego i poniżej mojego osobistego poziomu, to, zapewniam, pozostawiłbym tę problematykę profesorom uniwersytetu. I jest samo przez się zrozumiałe, że to zagadnienie Formy, to jest sposobu, w jakim objawiamy się na zewnątrz, jest bliższe istotom i narodom, które nie wyrobiły sobie jeszcze stylu, niż tym, które mniej mają kłopotu ze znalezieniem swojego wyrazu, ba, twierdzą nawet, że dla tych ludzi i narodów jeszcze nieuformowanych nie ma w ogóle, w porządku duchowym, kłopotu bardziej palącego. Ale tutaj nasunąć się może pytanie (jakoż i nasunęło się niejednokrotnie), czy takie obnażenie esencjonalnej sztucz-

⁴²¹ Nawiązanie do miejsca urodzenia Gombrowicza – Małoszyc koło Sandomierza.

ności człowieka nie prowadzi do zgubnych następstw pod względem moralnym, a także społecznym. Jeśli bowiem ktoś oświadcza, że jest „zniekształcony” przez innych, że wypowiada się i objawia w „formach”, które mu zostały narzucone, to, rzecz jasna, przestaje się on czuć wyłącznie i całkowicie odpowiedzialny za swoje postęпки. I jeśli, z jednej strony, taka postawa zapewnia nam niezmierną swobodę, i to nie tylko wobec naszych czynów, ale nawet wobec najbardziej „własnych” drgnień duszy, wobec, rzekłbym, samego naszego „ja”, to, z drugiej, wygląda to tak, jak byśmy wycofywali się z naszej osoby. To hasło odwrotu. To próba oderwania się od tego, czym się jest. Czyż więc ten uchylający się, umykający duch mego pisania nie jest po prostu zaproszeniem do anarchii, a nawet do samounicestwienia?

Nieraz stawiano mi takie zarzuty. Dla wielu mądrali moja literatura jest tylko igraszka, kaprysem, a inni podejrzewają mnie o jakieś burzycielskie pasje. Wszystkim tym stróżom moralności to przede wszystkim miałbym do powiedzenia: moi drodzy, życie jest trudne. Drogi ludzkości żmudne i zawiłe. Wypracowania zadawałające pod każdym względem, idealnie poprawne, pisują tylko pensjonarki. Nie wymagajcie ode mnie, abym rozwiązał zagadkę bytu, opanował żywioł ludzki, ani też, abym dał w sztuce pełny jego obraz – nie, ja mogę tylko przekazać wam jeden aspekt rzeczywistości, fragment, cząstkę, która musi być uzupełniona tysiącem i tysiącem innych ujęć, innych podejść... Nie przybierajcie też miny, jakby już wszystko było wam wiadome i jakbyście już tak dokładnie byli poinformowani o tym, co jest szkodliwe, a co pożyteczne. I jakiej sztuki wy właściwie chcecie? Takiej, która by wam tylko recytowała wiecznie te same komunały, czy też takiej, która stanowi krok naprzód?... Chcecie, aby artysta pisał wam czytanki szkolne, czy też wolicie oglądać jego ból, śmiech, zabawę, rozpacz i jego – nawet – klęskę

i upokorzenie w prawdziwym zmaganiu się ze współczesnym życiem?

Ale nawet gdybym szczerze pragnął zadowolić waszą moralność, wasz program, waszą ideologię, wasze interesy, to bym nie mógł: bo przecież wszystkie te wasze koncepcje niemiłosiernie pożarły się między sobą i każda z nich domaga się czego innego. Nie jestże śmieszne widzieć, jak dziś jeden drugiemu wymyśla, ziejąc oburzeniem, od szkodników i łajdaków – jak gdyby wszyscy nie byli aktorami tej samej farsy. I oto dlaczego ja, znużony tym wrzaskiem, dość mając tego użerania się rozpętanych Form, usiłuję wycofać się w głąb, poza fasadę, tam, gdzie człowiek staje się Wytwórcą Formy, nie jej niewolnikiem.

Odwrót? Zapewne. Bywają jednak odwroty, które są nakazem rozwoju – i więcej one warte niż na osłep z krzykiem prowadzona ofensywa. Nie przeczę, że świat mój jest trudniejszy od waszego – ale jeśli uważniej wyczytacie się w moje utwory, to spostrzeżecie, że ta moja pozorna „ucieczka” od życia przeobraża się w atak – a moja „sztuczność” prowadzi właśnie do wielkiej szczerości – a moja „nieodpowiedzialność” umożliwi mi bardziej poważne podejście do naszych spraw, najbardziej palących. Czyż bowiem, gdybym czuł się tak stuprocentowo „odpowiedzialny”, mógłbym być bezpośredni? Czy, gdybym nie śmiał przyznać się do własnej sztuczności, mógłbym być szczerzy? Czy, gdybym nie uciekał od wszystkich schematów, mógłbym upierać się z taką namiętnością przy tych zasadniczych imponderabiliach – jak ludzkość... jak szlachetność, duma, godność, niezależność? Tak, niewątpliwie: w tej mojej krainie fikcji, fałszu i nieodpowiedzialności utrzymuje się jednak, żywa i nietknięta, sama odwieczna potrzeba nasza prawdy, cnoty. Sztuka moja jest i pozostanie protestem przeciwko temu właśnie światu, który ukazuje. I nawet gdyby opór był zgoła bezsilny, gdyby świat zewnętrzny do tego stopnia nas przeniknął

i zniekształcił, iż nikt z nas nie mógłby zaufać żadnej myśli, żadnemu uczuciu swojemu, to przecież wystarczy sama świadomość zniekształcenia, ona to, świadomość, pozwoli nam wziąć rozbrat ze spaczonym kształtem naszym...

Widzicie więc, że bardzo prosta jest w gruncie rzeczy moja filozofia. Ja, jak wy, nienawidzę kłamstwa. Jak wy, jestem śmiertelnie zmęczony tą wielką Gębą współczesności i głupotą głupców, niedojrzałością niedojrzałych, podłością podłych. Szlachetny duch mój wiję się pod tym uciskiem – podobnie jak i wasze duchy. To jest przyczyna, dla której pragnę dotrzeć do większej dojrzałości, osiągnąć wyższy szczebel świadomości, a wszystko, co kiedykolwiek napisałem, choćby to miało pozór szaleństwa, choćby się wydawało przy czytaniu, że autor jest jak bela pijany, nie co innego ma na celu.

*

Ale obawiam się, iż ten *Trans-Atlantyk* zacznie wierzcąc, widząc się opatrzonym aż tak poważną przedmową – nie, nigdy ta stara, koślawa fregata nie miała pretensji do podobnie dumnego ogona. Żaglowiec ten to po prostu pamiętnik – pamiętnik z pierwszych dni mojego pobytu w Argentynie. Z chwilą, gdy zawaliło się wszystko, powstała próżnia: w tej to próżni „formalnej” odbywa się pokraczny pochód scen, rozpiętych między przeszłością a przyszłością. Odnajdziecie w tej starodawnej gawędzie refleksy rzeczywistych moich przygód tutaj, a więc na przykład refleksy utarczek moich z tępą biurokracją Narodu lub z miejscowym gronem pięknoduchów. Co chwila będzie się wam zdawać, że jesteście na tropie jakichś rzeczywistych zdarzeń, ale co chwila też owa rzeczywistość będzie się ulatniać w sen...

Czyż potrzebuję zaznaczyć, że nie jestem pisarzem realistycznym? Nie jestem opisywaczem i głosicielem świata zewnętrznego – jestem tylko piewcą tego, co we mnie się dzieje. Niech więc nikt nie szuka w tym poemacie sprawiedliwego reportażu na temat naszych emigrantów lub wiernego opisu rzeczywistej Argentyny. Jeżeli przyzwałem na te karty biernego i płaskiego ducha tutejszych estetów, który tak mi się dał we znaki w Buenos Aires, to wcale nie znaczy, abym poza tą infra-Argentyką nie dostrzegał innej, rodzącej się i istotniejszej Argentyny. [...] ⁴²²

⁴²² Pominięte dalsze fragmenty *Przedmowy* odnoszą się bezpośrednio do treści *Trans-Atlantyku*.

Józef Wittlin⁴²³

Apologia Gombrowicza

Ta obrona ma charakter profilaktyczny. Pragnę nią uprzędzić i udaremnić ewentualne ataki na osobę i twórczość autora *Trans-Atlantyku*. Zarówno bowiem *Przedmowa*, jak i pierwszy fragment tej powieści, ogłoszone w numerze 5/43 „Kultury”⁴²⁴, mogą wywołać nieporozumienie, a nawet mogą zgorszyć niektórych czytelników. Zwłaszcza takich, co w Gombrowiczowskim „zniekształceniu” tzw. rzeczywistości dopatrywaliby się własnych rysów. Kto gorszy się *Trans-Atlantykiem* i jego implikacjami, niech będzie łaskaw odczytać sobie na głos oba artykuły, jakby ze złośliwą intencją zamieszczone w tym samym zeszycie „Kultury”, w dziale „Najnowsza historia Polski”. Nie ubliżając niczyjej pamięci ani czci ludzi żyjących, znajdziemy w tych artykułach żywy model tego właśnie świata, który Gombrowicz w sposób artystyczny przekształcił i wyszydził. Czyż np. radca Podsrocki z *Trans-Atlantyku* nie jest

⁴²³ Józef Wittlin (1896–1976) – poeta, prozaik, krytyk, tłumacz. Uznanie zyskał jako autor powieści *Sól ziemi* (1936). Po wojnie zamieszkał w USA. Autor *Hymnów* (1920), esejów *Wojna, pokój i dusza poety. Szkice literackie i przemówienia* (1925), *Mój Lwów* (1946), *Orfeusz w piekle XX wieku* (1963). Na emigracji w USA (Nowy Jork).

⁴²⁴ Zob. W. Gombrowicz, *Przedmowa do: idem, Trans-Atlantyk*, „Kultura” 1951, nr 5, s. 20–26 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 273–281).

mlecznym bratem radcy z artykułu *Jeszcze o komitecie siedmiu?*⁴²⁵ Bratem tego radcy w Bukareszcie, co „stukając laską o podłogę (był kulawy), nosowo-gardłowym głosem kilkakrotnie powtarzał wyuczoną formułkę: «Ja, radca Poniński» w mieniu Rządu R.P. i w mieniu Ambasady wzywam pana Dyrektora do mówienia prawdy?» Spójrzmy z odpowiedniego dystansu na przeróżne postaci dyplomowane, od których roi się „Najnowsza historia Polski”, zanim żółciowym kamieniem ciśniemy w Gombrowicza i w jego dzieło.

Wszelkie zgorszenie ma sens tylko wówczas, gdy jest reakcją na zło. A więc w naszym wypadku, gdyby było reakcją na krzywdzącą inwektywę, na kłamliwe oskarżenia, na niesprawiedliwy osąd, na bezwstydną pogwałcenie czystości, niewinności – świętości. Skoro jednak artysta, głęboko wstrząśnięty niemoralnością rządzącego światem Absurdu, stawia pod tuszem, pod kaskadą zdrowego śmiechu – przedmioty i sprawy niezupełnie pod względem moralnym higieniczne – powinniśmy gorszyć się raczej istnieniem tych spraw i przedmiotów, a nie artystycznym faktem ich ośmieszenia. Gdyby świat, w którym żyjemy, był choć o tzw. jotę lepszy od świata, który w tak oryginalny i bezwzględny sposób demaskuje w swych dziełach Gombrowicz – twórczość jego nie byłaby aktualna. Nikogo by nie drażniła i nie wymagałaby obrony. Ale ona i tak jej nie potrzebuje. W zwięzłej *Przedmowie* sam autor wyjaśnił doskonale, o co mu chodzi, i wyłożył metodologię swojej wizji świata. Wizji, a nie filozofii, gdyż zastrzega się kategorycznie, iż nie jest filozofem, tylko artystą. Jeśli mimo to pozwalam sobie zabrać głos niejako *avant la lettre*⁴²⁶ ewentualnej polemiki, czynię to pobudzony wyłącz-

⁴²⁵ Artykuł Jana Barańskiego zamieszczony w „Kulturze” 1951, nr 5, s. 132–137.

⁴²⁶ *Avant la lettre* (fr.) – przed (czymś), poprzedzać coś.

nie szacunkiem i lojalnością wobec wybitnego i rzadko na polskiej „niwie” literackiej spotykanego zjawiska.

Mój podziw dla twórczości Gombrowicza datuje się od dziś. Już na parę lat przed ostatnią wojną, gdy ukazała się jego pierwsza książka, zbiór opowiadań groteskowo-satyrycznych pod niezbyt szczęśliwym tytułem *Pamiętnik z okresu dojrzewania*, uprzytomniłem sobie, że pojawił się pisarz śmiały i niepodobny do innych. To moje pierwsze wrażenie potwierdziła i umocniła wydana nieco później i znacznie ważniejsza powieść *Ferdydurke*. Nie mam zaszczytu należenia do osobistych przyjaciół Gombrowicza ani do jego literackiej parafii czy „sitwy”, którą – jeśli się nie mylę – tworzył razem z nim tylko jeden, równie jak on wybitny artysta, pisarz i rysownik, nieodżałowany Bruno Schulz⁴²⁷. Właściwie nie bronię tu Gombrowicza, lecz z tytułu starszeństwa witam go powracającego na polską scenę literacką, i to na scenę emigracyjną – po kilkunastoletniej nieobecności. Te zaś uwagi natury osobistej komunikuję czytelnikom „Kultury”, aby ich zapewnić, że Gombrowiczem zajmuję się bezinteresownie, o ile pojęcie bezinteresowności może być stosowane w tym kontekście. Czyż miłośnictwo *twórczej* literatury, jak wszelkie miłośnictwo, żeby nie powiedzieć – miłość – może być bezinteresowne?

Powiadając: *twórcza literatura*, od razu docieramy do sedna zagadnienia. Na swych niezwykle wartościowych *Kartkach z dziennika*, ogłoszonych w zeszytcie 3/251 londyńskich „Wiadomości” – Jan Lechoń notuje pod datą 30 września (1950 r.) takie oto słuszne spostrzeżenia: „... bo ostatecznie o wartości pisarza stanowi przede wszystkim jego oryginalność ...”, „Jeśli ma się jakiś cień

⁴²⁷ Bruno Schulz (1892–1942) – polski pisarz, malarz, rysownik, autor m.in. *Sklepów cynamonowych* (1933) i *Sanatorium pod Klepsydrą* (1937).

porządku i hierarchii w literaturze utrzymać, trzeba koniecznie zreformować, uinteligentnić wpływologię, ale – zarazem zaczynać każdą krytykę od badania, co autor dał od siebie, w czym jest nowy. Oczywiście będzie to pogrom różnych wielkości...”⁴²⁸.

Nie jesteśmy amatorami pogromów nawet na „niwie” literackiej, lecz żyjąc w erze masowej produkcji książek, winniśmy stanowczo oddzielić to, co w nich jest naprawdę twórcze, a więc nowe, od wszystkiego, co jest tylko powtórką, wariacją, permutacją rzeczy dawno już stworzonych. Nie jest to sprawa łatwa. Świat czytelniczy zalewa dziś pisana manufaktura, zgrabna, strawna, podniecająca: wypiera ona dzieła samorodne, niekiedy trudne, zawile i niemiłe, bez których wszakże nie byłoby tej całej manufaktury. Iluż to dziś naliczymy Prouścików, ale wygładzonych i skróconych, ilu Joyce’ów, ale sterylizowanych? A w nowszym piśmiennictwie Stanów Zjednoczonych raz po raz zawadzamy o jakiegoś niedo-Kafkę, któremu brak tylko jednej rzeczy: obsesji Kafki. Pomysły Kafki, podobnie jak teorie Freuda, zostały już na tej półkuli szczęśliwie „zdigestowane” i beletrystycznie zasymilowane. Pełno tu jest w literaturze trzeźwych kombinatorów, którzy z powodzeniem podpatrzyli „chwyt” autentycznych wizjonerów i opętańców, aby potem na zimno, na trzeźwo produkować halucynacje o określonej liczbie słów, a nawet liter – i dyktować je sekretarkom i maszynistkom. W czasach powszechnego zamętu i popłochu również i na targowisku sztuki pomieszały się i popłoszyły wszelkie wartości, i nieraz wynalazcy – aby nie umrzeć z głodu – muszą własne inwencje kupować za grosze u swych możliwych naśladowców. Tak synowie odbierają hołdy należne ojcom. Nie chcemy przez to powiedzieć, że w sztuce nie ma ewolucji i dzieci mają się rodzić bez współdziałania

⁴²⁸ J. Lechoń, *Kartki z dziennika*, „Wiadomości” 1951, nr 3, s. 1–2.

rodziców. W sztuce współczesnej nie łatwo jest – pozbyć się dziedzicznego obciążenia. Ale taki chaos w niej panuje, że nazwę twórczości stosujemy i tam, gdzie mamy do czynienia tylko z odtwórczością: z przetworami, a nie – jak by powiedział Przybyszewski – z „tworami”. A zatem nie wszystko, co zostało napisane – i nawet dobrze napisane – podpada pod pojęcie twórczości. Z drugiej jednak strony, wynosząc zasługę artystów, co tworzą jak gdyby „z niczego”, czyli z siebie, nie powinniśmy lekceważyć tych, co świadomie ulepszają wynalazki poprzedników. W skromnej ambicji napełniania starych dzbanów świeżym winem – kontynuują oni style i rodzaje dawno już odtworzone. Ileż to pięknych i *oryginalnych* sonetów napisano po Guittone d'Arezzo⁴²⁹, który uchodzi za ojca tego gatunku poezji? Dopiero po nim przyszli Petrarca⁴³⁰ i Dante.

Wolno również zakwestionować sprawę inwencji w literaturze. Wolno powiedzieć tak: Literatura jest już bardzo stara, wszystko już zostało wyrażone na setki sposobów, cóż nowego jeszcze można wymyślić? Taki pogląd byłby rezygnacją z postępu. Czy nie zdawało się, że po Flaubercie, Tołstoj, Dostojewskim niewiele już można zrobić w powieści? A jednak zrobiono sporo, i to w naszym, tak wyklinanym XX stuleciu. Chociażby wspomniani już: Proust, Joyce i Kafka. Twórczość takich artystów jest rewelacją, czyli po polsku: objawieniem, a po grecku: apokalipsą. Odkrywaniem rzeczy zatajonych.

Na szczęście sztuki pełno jest jeszcze w świecie zmysłów i w świecie ponadzmysłowym – kształtów, barw, elementów, a nawet całych substancji – czekających na

⁴²⁹ Guittone d'Arezzo (1230–1294) – założyciel tokańskiej szkoły poezji dworskiej.

⁴³⁰ Francesco Petrarca (1304–1374) – jeden z pierwszych włoskich poetów. Autor popularnego cyklu *Sonety do Laury*.

odkrycie. Ale wróćmy do Gombrowicza. Niezależnie od tego, czy on nam się podoba, czy nie, gorszy nas, czy nie gorszy – musimy go zaliczyć do tych właśnie twórców, co odkrywają rzeczy zatajone. W naszym mniemaniu należy on do największych artystów pisanej groteski. To „creative artist” całą, może nie zawsze wyparzoną gębą... „Creative” – a nie „recreative”. Apokalipsa Gombrowicza jest groteskowa, podobnie jak apokalipsa Daumiera⁴³¹ lub *Guernica* Picassa⁴³² w nowojorskim Museum of Modern Art. Trudno jest bowiem wyrazić koszmar naszych czasów metodą realistyczną. A jeśli można go tak wyrazić – nie podobna go przewyciężyć. Przewycięża go tylko żart, satyra, ironia i głębsze znaczenie. Każda groteska w sztuce jest pełna „głębszych znaczeń”: jest artystycznym skrótem, oszczędzającym artyście i nam mozołu docierania do jądra kosmaru – przez okrywające go i niekiedy wspaniale połyskujące skorupy.

Gombrowicz jest artystą świadomym. Wie dobrze, do czego zmierza. W *Przedmowie do Trans-Atlantyku* wyznaje: „nie jestem opisywaczem i głosicielem świata zewnętrznego – jestem tylko piewcą tego, co we mnie się dzieje”. A dzieje się tam bardzo wiele. W każdym człowieku dzieje się bardzo wiele, niekiedy może więcej niż w artyście. Ale tylko artysta potrafi to „dzianie się w nim” – wyciągnąć na powierzchnię i upostaciować. Co prawda nie każdy ma odwagę zajrzenia we własną tzw. głąb. A jeśli nawet ma odwagę i zajrzał, często na widok tego, co zobaczył, zdejmuje go tak paniczny strach, że

⁴³¹ Honoré Daumier (1808–1879) – francuski malarz, rzeźbiarz, przedstawiciel dziewiętnastowiecznego realizmu.

⁴³² Pablo Picasso (1881–1973) – hiszpański malarz, rzeźbiarz, poeta, jeden z najwybitniejszych artystów XX wieku. Chodzi o obraz namalowany w roku 1937 przedstawiający ludzi cierpiących z powodu wojny, przemocy.

traci mowę. I zamiast „własnymi słowami” opowiedzieć, wybełkotać, lub w braku słów bodajże wykulić zawartość swej „głębi”, bojaźliwie pożyczają sobie cudze, lecz pewne narzędzia ekspresji. Woli sięgać po naoliwiony, w długoletnim użyciu wypróbowany aparat do przekazywania innym własnych doznań, niżli zaryzykować eksperyment, skok w próżnię, katastrofę, zgorzenie. Taka bywa tragedia niejednego artysty.

Uniknął jej Gombrowicz. Zajrzawszy śmiało w swoją „głąb” – znalazł od razu własny język na jej wyrażenie. Język to nie najślodszy. Przypomina on niekiedy Mikołaja Reja⁴³³, to znów *Pamiętniki chłopów*⁴³⁴; jest umyślnie stylizowany na rubaszność, udaje nieokrzesanie, marchołtową grubość, choć rzadziej – sprośność.

Gombrowicz fanatycznie wielbi prawdę. W jej imię demaskuje świat, załgany na śmierć. Z gracją humorysty rozsądza zastoiny myślowe i uczuciowe polskiej inteligencji przedwojennej, burzy nawet jej nawyki semantyczne i ortograficzne. Na swym *Trans-Atlantyku* płynie on nie po żywym morzu, lecz po stęchłym, rżesą i żabim skrzekiem zaciągniętym stawisku. Z trudem porusza się stateczek po nieświeżych wodach – sterując ku prawdzie.

Gombrowicz jest artystą zupełnie samotnym: jego apokalipsa, podjęta w imię ludzkości, nie znosi zbyt licznych towarzystwa ludzi. Toteż nie łatwo jest ustalić jej genealogię i powinowactwo. Kult wszechpotężnej Formy, którą autor *Trans-Atlantyku* nazywa „jedynym dostępnym nam

⁴³³ Mikołaj Rej (1505–1569) – poeta i pisarz renesansowy, tłumacz, polityk i teolog ewangelicki.

⁴³⁴ *Pamiętniki chłopów* były plonem konkursu ogłoszonego w 1933 roku przez Instytut Gospodarstwa Społecznego. Wydane w 1935 roku (t. 2 w 1936), wywarły ogromne wrażenie na czytelnikach zarówno w kraju, jak i za granicą. Zapisywały się w historii literatury jako świadectwo nędzy, wyzysku i ucisku mas pracujących w okresie dwudziestolecia międzywojennego.

bóstwem”, zbliża go do St. I. Witkiewicza i jego „Czystej Formy”. Pozorny cynizm rozgoryczonego moralisty przypomina tu i ówdzie wczesnego Céline’a, tego od *Podróży do kresu nocy*⁴³⁵. W niektórych opisach absurdalności „szarego” bytu – straszy Gombrowicz, jak Kafka (Kancelarie). To – zdaje się – jest wszystko. Dalej – „wpływologia” już zawodzi. Stoimy wobec fenomenu w literaturze polskiej zupełnie nowego, *inédit*⁴³⁶ lub – jak by powiedzieli nasi puryści językowi – samoswojego. Odrębność i samorodność Gombrowicza – nie oznacza atoli oderwania się od korzeni. Przeciwnie: głęboko i tragicznie tkwi Gombrowicz w ojczystym, ściślej mówiąc – w sandomierskim podglebiu. Ten pogromca szlacheckich i ziemianstwa nie zerwał organicznej więzi ze sferą, która go wydała. Jest zjawiskiem tak bardzo polskim, że nawet w najlepszych tłumaczeniach utwory jego tracą swą soczystość.

Czytając je – winniśmy autorowi wdzięczność za to, że dostarczył nam tak rzadkiej okazji asystowania przy samym akcie twórczym. Zgodnie bowiem z teorią i zamierzeniem pisarza, jesteście tu stale obecni przy „stwarzaniu ludzi przez ludzi”. „Dla mnie człowiek jest bez przerwy przez ludzi stwarzany” – deklaruje Gombrowicz w *Przedmowie* do powieści. To kwintesencja jego nauki i estetyki. I – nieczęsto zamierzenie artysty pokrywa się tak jak u Gombrowicza z tym, czego dokonał. Bo Gombrowicz potrafił wciągnąć nas w swój koszmar (który jest przecie naszym koszmarem, choć nie zawsze chcemy to widzieć). Od nas zależy, czy w nim pozostaniemy, czy też potrafimy się zeń wydobyć o własnych siłach. Autor nam w tym nie dopomoże.

⁴³⁵ Chodzi o debiutancką powieść Céline’a, która epatowała i szokowała obrazami okrucieństwa.

⁴³⁶ *Inédit* (fr.) – niepublikowane.

Poszukiwanie prawdy, demaskowanie kłamstwa jest zajęciem tak starym jak świat nauki i sztuki. Minęło już 1918 lat od owego Piątku, gdy pewien namiestnik rzymskiego cesarza na Bliskim Wschodzie zapytał Skazańca, który zeznał, że „przyszedł, aby dać świadectwo prawdzie”: Co jest prawda? – Nie otrzymał odpowiedzi. Ale dla wielu ludzi właśnie śmierć owego Skazańca, poniesiona jeszcze tego samego dnia, jest odpowiedzią na to pytanie. Więcej: jest źródłem prawdy jedynej i uniwersalnej. Dla wielu – nie dla wszystkich. Większość dalej nie wie, i jak Piłat⁴³⁷ pyta, lub znużona brakiem odpowiedzi, rezygnuje z niej, zadowalając się surogatem prawdy, pół-prawdami lub kłamstwem. Cały trud dalszego poszukiwania stał się udziałem znikomej mniejszości. Toteż każdy uczciwy apokaliptyk, choćby trzymał się jak najdalej od prawdy Krzyża – już przez samą trawiącą go pasję szukania prawdy i odkrywania rzeczy zatajonych – jest jak gdyby draśnięty drzazgą z tamtego Drzewa. Może to być zatwardziały profan, bluźnierca, ikonoklasta, rozbijacz fetyszów, przed którymi padają plackiem całe narody. To może być – Witold Gombrowicz.

We wszystkich swych dotychczasowych dziełach kruży on szablony, w jakie wtłoczono naszą wyobraźnię. Nasza wyobraźnia aż dusi się od tłumy zwalczających się wzajemnie mitów, które toleruje kosztem własnego zdrowia. Nie gniewajmy się więc na Gombrowicza za to, że naszą wyobraźnię trochę przeczyszcza. I nie gniewajmy się, że w tym celu, nazbyt często może, używa wyrazów wykropkowanych. Żyjemy w świecie tak moralnie wonnym,

⁴³⁷ Poncjusz Piłat – rzymski prefekt Judei, przewodniczył procesowi Jezusa Chrystusa i zatwierdził jego wyrok śmierci.

że tylko słowa na g... odświeżają nam nieco powietrze. Budząc śmiech, zmniejszają ucisk krwawego Absurdu.

Gdyby Gombrowicz swoje egzekucje na Absurdzie wykonywał językiem salonowym, uroczyście i bez humoru, nie dopiąłby celu. Na szczęście wybrał on broń swoich wielkich poprzedników: Laurence'a Sterne'a⁴³⁸, Swifta⁴³⁹, Woltera⁴⁴⁰. Oni sam Absurd zaprzęgli do armaty, z której do niego strzelali. Jest to operacja dość karkołomna i przez to groteskowa. Świat Gombrowicza jest o wiele ciaśniejszy od świata tamtych humorystów. Ale też ginie załaskotany na śmierć. Trzeba przy tym pamiętać, że mimo stylizacji na rubaszność i wulgarność – wystrzega się Gombrowicz frywolności. Tego srogiego humorystę znamionuje apokaliptyczny smutek. To my śmiejemy się, nie – on. Jego ani nie śmiesz, ani nie cieszy to, że świat, do którego należy, jest taki monstrualny. Wcale go nie raduje konieczność unicestwienia tego świata. Wielka powaga twórcza powołała do życia komiczne postacie i sytuacje *Trans-Atlantyku*. Za dowód tej powagi niech nam posłuży fakt, że zabieg demaskowania zaczyna Gombrowicz od – Siebie. Jest nieubłagany, gdy chodzi o własną osobę. To właśnie pasuje go na *moralistę* wysokiej próby. A ci, co gromią ludzkość po wyłączeniu z niej swojej osoby – to moralizatorzy, kaznodzieje, retorzy, besserwisery⁴⁴¹.

⁴³⁸ Laurence Sterne (1713–1768) – jeden z największych pisarzy angielskich, duchowny anglikański, twórca prądu literackiego zwanego sentymentalizmem. Autor m.in. powieści *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy* (1760).

⁴³⁹ Jonathan Swift (1667–1745) – irlandzki pisarz, autor m.in. *Podróży Guliwera* (1726).

⁴⁴⁰ Wolter, fr. Voltaire, właśc. François-Marie Arouet (1694–1778) – francuski pisarz epoki oświecenia, autor m.in. *Kandyda* (1759) i *Henriady* (1798).

⁴⁴¹ *Besserwisser* (niem.) – mądrała.

I choćby nawet swój gniew przetwarzali na śmiech – nie są prawdziwymi humorystami, dopóki siebie samych nie ośmieszą. Nawet wielki skądinąd G.B. Shaw ciął swym żądłem wszystko z wyjątkiem G.B. Shawa.

Nasz sandomierski moral-humorysta z Buenos Aires pokornie włączył siebie w pole ostrzału, w orbitę świata, który skazał na śmierć przez wyśmianie. Boć to „bohater” powieści-pamiętnika pt. *Trans-Atlantyk* nazywa się tak samo jak jej autor. Tego „bohatera” ustawił Gombrowicz w takim świetle, żeby wypadł jak najmniej korzystnie. Może nawet trochę przesadził. Może autor *Trans-Atlantyku* w rzeczywistości nie był tak nieczuły na los „ludzi-Rodaków”, odpływających z Buenos Aires, aby walczyć i ginąć za kraj – jak ów Gombrowicz, „bohater” powieści, zajęty wyłącznie własną osobą. Ale w generalnym demaskowaniu świata – musiał i siebie pokazać – bez maski. Pokazał siebie takim, jakim był po wielokrotnym zdeformowaniu przez otoczenie w Buenos Aires. A więc – przez członków poselstwa RP i tamtejszą Polonię. Uczynił to w sposób zawrotny, niespotykany w literaturze – nie tylko polskiej.

Jeśli zważymy, jak wysokie miejsce w hierarchii polskich uczuć zajmuje miłość ojczyzny, adoracja munduru, wojny, wojenki, wojaczki oraz kult godności dyplomowanych i niedyplomowanych – publiczne przyznanie się bohatera *Trans-Atlantyku* do braku uwielbienia tych świętości zasługuje na szacunek. Trzeba rzeczywiście nie lada odwagi, żeby, Polakiem będąc, w najtragiczniejszej dla Polski chwili – przyznać się do własnego tchórzostwa. Rzadko w literaturze światowej znajdziemy utwór autobiograficzny, którego autor nie zabiegałby o sympatię dla siebie, kokietując czytelnika chociażby swymi grzechami. Gombrowicz jest za dumny na to. A może wolelibyśmy, żeby symulował przed nami patriotyzm wojenny, z którego wyzuł swojego „bohatera”? Żeby udawał żal

z powodu niemożności przyłączenia się do walki z najeźdźcą? Być może, że jako „człowiek” lub obywatel byłby przez to sympatyczniejszy, ale jako pisarz nie byłby przekonywający. Za wiele mieliśmy przyjemniaczków w naszej literaturze, grzecznych, posłusznych „Józiów”, możemy już sobie nareszcie pozwolić na paru „bad boy’ów”⁴⁴², do których należał śp. Zbigniew Uniłowski⁴⁴³. Gdyby Gombrowicz zdeklarował się w *Trans-Atlantyku* jako „gorący” patriota – zburzyłby całą artystyczną strukturę tego utworu. Byłby grzecznym Józiem, ale musielibyśmy zakwestionować jego prawo do traktowania obłudników, świętoszków tak, jak ich potraktował. W okrzykach pośła R.P. Kosiubidzkiego⁴⁴⁴: „Pokonamy, pokonamy i Zwyciężymy, w proch zetrzemy dłonią mocarną, najjaśniejszą naszą, w proch, pył, roztrzaskamy, rozbijemy, na Pałaszach, Lancach rozniesiemy”⁴⁴⁵ itp. wyraził Gombrowicz tę tanią i płaską reakcją uczuciową na tragedię Polski – od której odwrócił się ze śmiechem. Nie ma jednak u Gombrowicza żołnierzy, którzy by zachowywali się tak jak Poseł Kosiubidzki lub Radca Podsrocki⁴⁴⁶. Z taktem pomija Gombrowicz w swej grotesce – samo wojsko. Taktownie przeciwstawił również Gombrowicz siebie – towarzyszem podróży do Argentyny na statku „Chrobry”: koledze po piórze Czesławowi Straszewiczowi⁴⁴⁷ i śp. senatorowi

⁴⁴² *Bad boys* (ang.) – źli chłopcy.

⁴⁴³ Zbigniew Uniłowski (1909–1937) – pisarz, autor m.in. powieści *Wspólny pokój* (1932).

⁴⁴⁴ Bohater *Trans-Atlantyku* Gombrowicza.

⁴⁴⁵ W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, Kraków 1986, s. 19.

⁴⁴⁶ Bohater *Trans-Atlantyku* Gombrowicza.

⁴⁴⁷ Czesław Straszewicz (1904–1963) – pisarz, autor m.in. powieści *Turyści z bocianich gniazd* (1953). Na emigracji we Francji, Wielkiej Brytanii i Urugwaju. W 1939 roku odbył z Gombrowiczem podróż do Argentyny. Po wybuchu wojny wrócił do Europy i walczył jako żołnierz.

Janowi Rembieniowskiemu⁴⁴⁸. Obaj wrócili. Obaj brali czynny udział w wojnie. Rembieniowski już nie żyje. Nie możemy mieć do Gombrowicza pretensji o to, że nie poszedł ich śladem. Ale również takich ludzi jak bohater *Trans-Atlantyku* było więcej. Nie tylko jeden Gombrowicz nie wrócił do kraju na wojnę i na poniewierkę – ostatnim pociągiem czy ostatnim okrętem. To ich sprawa. Ale jeden Gombrowicz miał odwagę przyznać się otwarcie, że nad innymi instynktami i uczuciami, na pewno szlachetniejszymi – górowały w nim: miłość własna oraz instynkt samozachowawczy. Gombrowicz nie szuka alibi usprawiedliwiającego niepowrót np. w tym rodzaju: „Ja, jako pisarz, bardziej przydam się za granicą, wśród obcych, niż z karabinem na polu walki. Ja lepiej mogę służyć Polsce – piórem”. Nie tylko nie szuka sobie podobnego alibi, ale hucznie wyśmiewa oficjalnego przedstawiciela ojczyzny, który chce z niego „stworzyć” takiego właśnie, zagranicznego bonzę. *Trans-Atlantyk* należy do najszczerzych spowiedzi w literaturze świata i stawia jej autora w rzędzie takich egotyków i egocentryków, jak Stendhal, Lautréamont lub Gide⁴⁴⁹.

Można by Gombrowiczowi zarzucić, że nie tylko odżegnywa się i ucieka od losu „ludzi-Rodaków”, ale na domiar naigrawa się z nieszczęśliwej historii swego narodu. Taki zarzut byłby słuszny, gdyby nasz świat, czyli świat przez nas zdeformowany – nie uległ w *Trans-Atlantyku* powtórnej deformacji. W *Trans-Atlantyku* stawia się określenie „św.” przed rzeczami bardzo nieświętymi. Jesteśmy tam

⁴⁴⁸ Jan Rembieniowski (1897–1948) – publicysta i polityk, wstąpił we Francji do formującej się armii polskiej.

⁴⁴⁹ André Paul Guillaume Gide (1869–1951) – francuski prozaik, laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury. Autor m.in.: *Lochów Watykanu* (1914), *Immoralisty* (1902), *Falszerzy* (1925) i *Dziennika* (1939–1950).

w świecie, gdzie poseł Kosiubidzki Feliks „zachowaniem i układem swoim niezwykły wzgląd na wysoką godność swoją wykazywał i każdym swem poruszeniem honor sobie świadczył, a tyż tego z kim mówił sobą silnie bez przerwy zaszczycał, że już to prawie na Kolanach z nim się rozmawiało. Zaraz więc, płaczem wybuchnąwszy, jemu do nóg padłem” – powiada Gombrowicz – „i dłoń całowałem, a służby swoje, krew, mienie ofiarowując (podkr. moje – J.W.), o to upraszałem, aby mnie w takiej chwili św., wedle woli św., rozumienia swego użył i moją rozporządził osobą. Najłaskawiej mnie a siebie słuchaniem św. swoim zaszczycając”⁴⁵⁰ itd... Czytelnicy „Kultury” mają tekst pierwszego rozdziału *Trans-Atlantyku* w świeżej pamięci – więc nie muszę go dalej cytować. Widać z niego jasno, w jakim to świecie obracamy się. W tym zdeformowanym, lecz *prawdziwym* świecie nie ma wartości stałych. „Nie jestem ja na tyle szalony”, powiada bohater, „żebym w Dzisiejszych Czasach co mniemał albo i nie mniemał”. „Idź do Poselstwa lub nie idź!”, radzi mu argentyński rodak, „tam się Zamelduj albo nie Zamelduj, bo jeśli się Zameldujesz lub Niezameldujesz, na znaczną przykrość możesz być narażonym lub nienarażonym”. W świecie Gombrowicza pisze się dużymi literami słowa, które w naszym – tego zaszczytu jeszcze nie dostały. Poseł Kosiubidzki jest „Cienki Grubawy, Nogę miał Wąską a grubawą lub tłustawą”. W apokalipsie Gombrowicza zatarły się już różnice między: Tak i Nie. Trudno się zorientować, co tu jest pozytywne, a co negatywne. To jest świat wielce osobliwy, do którego, wyrażając się językiem *Trans-Atlantyku*, wejść możemy albo nie możemy. Nas autor wcale tam nie ciągnie. Mimo że jest synem ziemiańskiego dworu – nie częstuje nas staropolską gościnnością. Przeciwnie, oświadcza: „Nikogo ja na te Kluski stare moje,

⁴⁵⁰ W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, s. 18.

na Rzepę może i surową nie zapraszam, bo w Cynowej misie Chude, Kiepskie, a do tego podobnie Wstydlive, na oleju Grzechów moich, Wstydów moich, te krupy ciężkie moje, Ciemne, z kaszą czarną moją, ach, że i lepiej do Ust nie wziąć”...⁴⁵¹ Czym chata Gombrowicza bogata – tym nie jest nam rada. Co za stylizacja na Kalibana!⁴⁵² Autor chyba świadomie poświęcił swoją osobę, jej dobre „obywatelskie” imię – aby sobie pohulać na scenie, wolnej od postaci „dodatnich”. Kalibana z siebie zrobił, Golema, raba, żyjącego w nieustannym lęku – jak istoty w utworach Kafki. W ciągłym lęku, iż będą schwymane, zasądzone, zamordowane.

Gombrowicz, mimo pozorów zarozumiałstwa, jest skromny. To tylko osamotnienie każe mu posługiwać się dumną gestykulacją i zwracać się do publiczności per „wy”. Tam jednak, gdzie autor zdejmuje z siebie kostium Kalibana, oświadcza po koleżeńsku: „Ja, jak wy, nienawidzę kłamstwa. Jak wy jestem śmiertelnie zmęczony tą wielką Gębą współczesności, głupotą głupców, niedojrzałością niedojrzałych, podłością podłych”. A więc jednak nie ucieka od wspólnoty z ludźmi: gdy chodzi o zasady moralne, jest bliźnim dla bliźnich.

Zapewne *Trans-Atlantyk* nie jest książką budującą i nie radzimy jej dawać w upominku działwie szkolnej. Chyba że będzie to działwa taka jak w *Ferdydurke*⁴⁵³: łysa i brodata, „upupiona” przez belfra Pimkę⁴⁵⁴ – po raz drugi w życiu posadzona na ławie szkolnej. Nie jest książką budującą. Żyjemy w czasach tak budujących, iż pewno nazwą je kiedyś archeologowie epoką Wielkiej Budowy. Ciągłe tylko budujemy. Właściwie jesteśmy już zbudowani.

⁴⁵¹ W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, s. 9.

⁴⁵² Aluzja do bohatera *Burzy Szekspira*.

⁴⁵³ Powieść Gombrowicza z 1937 roku.

⁴⁵⁴ Profesor Pimko – bohater powieści *Ferdydurke* Gombrowicza.

Pozostaje nam jeszcze tylko budowa schronów, w których się pochowamy, gdy Wielcy Budowniczości Przyszłości zaczną z nieba burzyć wszystko, cośmy tu na ziemi w ciągu wieków pobudowali. A potem zbudujemy sobie budy z desek białych, jak puch Gołębic Pokoju. – Budujemy, budujemy. Budujemy mosty dla pana starosty, dla pana prezydenta, dla Pana Boga. Budujemy nawet ten most, którym wedle Zaratustry Nietzschego⁴⁵⁵ sami jesteśmy: most między zwierzęciem a nadczłowiekiem.

Witold Gombrowicz nie jest pisarzem budującym. A jednak nie brak mu cech wzniosłości, gdyż uparte dążenie do prawdy, choćby droga do niej wiodła przez cuchnące bagna – jest wzniosłym dążeniem. Gombrowicz jest artystą świadomym skutków swego odosobnienia. Pierwszym takim skutkiem jest niepopularność. W krainach, gdzie sztukę obowiązuje optymizm, w pepinierach⁴⁵⁶ soc-realizmu, będą zapewne wskazywali na Gombrowicza jako na jaskrawy przykład indywidualistycznego zwyrodnienia. Na to nie ma rady. Ale dla tych, co korzystają z gorzkiego dobrodziejstwa emigracyjnej swobody – twórczość Gombrowicza stanowi cenną pozycję, którą możemy pochwalić się wszędzie, gdzie jeszcze szanują polot samotnej myśli i grę nieskrępowanej wyobraźni.

⁴⁵⁵ Nawiązanie do utworu Fryderyka Nietzschego *Tako rzecze Zaratustra* (1883).

⁴⁵⁶ Papiniery – ośrodki przygotowujące przyszłe kadry zawodowe.

Tymon Terlecki⁴⁵⁷

Czy nowy typ powieści katolickiej?

Stawiam to pytanie na marginesie książki Zofii Kossak *Błogosławiona wina*⁴⁵⁸. Ale nim je sformułuję dokładnie, kilka słów o samej książce.

Przedstawia ona dość rzadki przypadek nawrotu do już raz osiągniętego kształtu artystycznego. Jest zawsze zastanawiające, jeśli pisarz wraca w tę samą koleinę, jeśli jeszcze raz bierze kiedyś przewyciężoną przeszkodę. Znaczy to coś dla niego i dla jego dzieła. Zazwyczaj daje jakby naoczny wgląd w mechanizm twórczy. Jest także źródłem sportowej przyjemności: poprawił swój rekord czy go zepsuł?

Przypadek Zofii Kossak jest godny uwagi z tych wszystkich względów. W *Błogosławionej winie* wraca ona do swego pierwszego utworu beletrystycznego *Beatum scelus*, po równo trzydziestu lat. Ten utwór, jak i rok wcześniejszy debiut pisarki *Pożoga* (1922), którą ktoś nazwał współczesnym *Ogniem i mieczem*, miały szerokie i długotrwałe

⁴⁵⁷ Biogram autora – zob. przyp. 131, s. 133.

⁴⁵⁸ Biblioteka Polska. Zofia Kossak. *Błogosławiona wina*. Powieść. Londyn, „Veritas”, 1953; str. 193 i inl. [przyp. – T.T.]. Chodzi o powieść *Beatum scelus* (1924), wznowioną jako *Błogosławiona wina* (1953).

echo. [...] ⁴⁵⁹ *Beatum scelus* wydawano wielokrotnie, ostatni raz bardzo niedawno, bo w r. 1945 dla żołnierzy 2-go Korpusu we Włoszech. Oddźwięk, jaki wywołała ta książka, utrwalił Czachowski w *Obrazie współczesnej literatury polskiej* ⁴⁶⁰. Roi się tam od cudzych i własnych superlatywów w rodzaju: „powieść niezwykle piękna, głęboko pomyślana i świetnie skomponowana”, „tryumf pisarski”, „arcydzieło opisu”.

Z odległości czasu patrzymy na ten utwór o wiele trzeźwiej. Jest to opowieść pełna rozmachu, potoczysta, opowiedziana z przyrodzonym darem narracji, ale dziwnie szkicowa, rzucona na papier pospiesznie, nieopłębiona i niepełna, zakończona dosyć nieudolnie publicystyczną informacją. Tak też zapewne oceniała ją sama autorka, i to odczucie mogło być jedną z podnieć do powtórnego jej opracowania.

Porównanie obu tekstów odsłania dążność do lepszego zagospodarowania tematu, do zaokrąglenia opowieści, studium czy szkicu powieściowego w pełnowartościową powieść. [...] ⁴⁶¹

W sumie nowa wersja wydaje się pełniejsza, trzeźwiejsza, powściągliwsza; jest to powieść, nie szkic powieściowy.

Ale to wszystko nie wyjaśnia bez reszty ponownego wzięcia *Beatum scelus* na warsztat pisarski. Wolno przypuszczać, że działał tu głębszy bodziec, ważyła jeszcze

⁴⁵⁹ Pominięty fragment dotyczy wyliczenia tłumaczeń *Pożogi* na języki obce.

⁴⁶⁰ Kazimierz Czachowski (1890–1948) – historyk literatury, krytyk, autor m.in. opracowań twórczości Sienkiewicza, Marii Rodziewiczówny, biografii Jana Kasprowicza. Terlecki powołuje się na trzynomową monografię *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1933*, Lwów 1934–1936.

⁴⁶¹ Pominięty fragment dotyczy streszczenia obu tekstów.

inna ambicja. Na tę myśl naprowadza literacko zresztą niezbyt szczęśliwa przedmowa do *Błogosławionej winy*. Jest w niej taki ustęp:

W literaturze światowej znajdujemy mistrzowskie analizy skutków naruszenia prawa Bożego, czyli skutków grzechu. W wielu z nich jednak uderza czytelnika nieubłagana atmosfera klimatu danej książki. Katolik przyzwyczajony żyć w promieniach Łaski z mimowolnym dreszczem grozy i niedowierzania śledzi dzieje bohaterów walczących rozpaczliwe a beznadziejnie z własnymi błędami i kończy książkę z przekonaniem, że te zapasy nie zostały przedstawione po katolicku, gdyż potęga zła zdaje się w nich nieomal równa potędze dobra⁴⁶².

Przytoczone zdania – zwróciłem na to uwagę kilka miesięcy temu w dyskusji radiowej – dadzą się odczytać jako krytyka współczesnej powieści katolickiej, tego jej typu, jaki przedstawiają niedawno zmarły Bernanos, ostatni laureat Nobla Mauriac, jeden z największych żyjących pisarzy angielskich Graham Greene. Wszyscy ci pisarze (i inni), mimo dzielących ich różnic, czasem bardzo wielkich, mają jeden rys wspólny. Jest nim pesymizm, ciemne, często rozpaczliwe, prawie beznadziejne widzenie człowieka i życia. Ich wizja świata niewątpliwie rodzi się z przesłanek chrześcijańskich, ale nie ma w niej nic z oleodrukowej sielankowości.

Bernanos jest rodem jakby z baroku hiszpańskiego, w jego powieściach rozgrywa się gwałtowne, dramatyczne starcie dwu sił: boskiej i lucyferycznej, odbywa się nieustanne zderzanie pokusy i łaski. Draży ono, rozdziera

⁴⁶² Cyt. za: Z. Kossak, *Przedmowa*, w: *eadem*, *Błogosławiona wino*, Warszawa 1989, s. 5.

dusze ludzkie we wszystkich kierunkach. Jakiś krytyk nazwał postawę tego pisarza „jansénisme de Grand Guignol”⁴⁶³. Mauriac, który usilnie stara sobie uświadomić charakter i sens swego działania, wyznaje sam:

Gdy zasiadam do pracy, wszystko zabarwia się wiecznie tymi samymi barwami; najpiękniejsze postaci wkraczają w światło zaciemnione wyziewami siarki, światło, które jest mi właściwe i przed którym się nie bronię – które po prostu jest moje własne⁴⁶⁴.

Liczne jego utwory przedstawiają monotonnym ciągiem dramaty ciała, pieniądza i pychy (Stanisław Baliński⁴⁶⁵ powiedział, że Mauriac pisze całe życie tę samą powieść). Wszystkie przenika obsesja grzechu i namiętność analizy. Można by powiedzieć, że Mauriac wciela siedemnastowieczny katolicyzm francuski, jakże odmienny od żywołowej, malowniczej, wyzywającej się w gestach i pompatycznych słowach polskiej religijności tego czasu. Można by również powiedzieć, że Mauriac katolicyzm epoki Pascala łączy z freudyzmem, z freudowską psychoanalizą, z freudowską psychologią pożądania i zaspokojenia.

⁴⁶³ Jansenizm – odmiana katolicyzmu kładąca nacisk na słabość natury ludzkiej. Nazwa pochodzi od nazwiska flamandzkiego teologa Corneliusa Jansena (Janseniusz).

⁴⁶⁴ F. Mauriac, *Écrits intimes* (1953). Tłumaczenie własne Tymon Terlecki.

⁴⁶⁵ Stanisław Baliński (1898–1984) – poeta, prozaik, eseista, współpracował z londyńskimi „Wiadomościami” i „Dziennikiem Polskim i Dziennikiem Żołnierza”. Autor tomów poezji, m.in.: *Wieczór na Wschodzie* (1928), *Wielka podróż* (1941), *Wiersze emigracyjne* (1981), oraz opowiadań: *Miasto księżyców* (1924), *Talizmany i wróżby* (1965). Na emigracji w Anglii.

Zofia Kossak przeciwstawia się takiemu widzeniu świata i takiej ocenie życia. To przeciwstawienie płynie z jej biologii i leży u podstaw jej religijności. W pierwszej powieści doszło ono do głosu instynktownie, w ostatniej dojrzało do jasnego uświadomienia. W ten sposób te powieści, dwa opracowania jednego tematu, jakby kłamrami zamykają trzydzieści lat jej twórczości pisarskiej. *Błogosławiona wina* zajmuje w tej twórczości podobne miejsce jak *L'Annonce faite à Marie* w dziele Claudela⁴⁶⁶; wracał on do tego dramatu czterokrotnie, ostateczny tekst sceniczny ustalił w r. 1948 po bez mała sześćdziesięciu latach od rzucenia na papier jego pierwszej redakcji.

(W tym świetle jaskrawo występuje nietrafność zestawienia Kossak-Szczuckiej z Mauriakim, które przed laty zaryzykował Czachowski. Błędnie rozumiał on także sens *Beatum scelus*, upatrując w nim „konflikt między prawem formalnym a wewnętrznym przeświadczeniem człowieka o wyższości prawa dyktowanego nad głosem osobistego sumienia”. Sama autorka tak wyjaśnia „sens i piękno” nie tyle swojej powieści, ile prawdziwego zdarzenia, które stało się jej tematem:

zbrodnia świętokradztwa, zbrodnia kuszenia i przyprawienia bliźniego o śmierć, nie przerodziły się w narzędzie zguby, nie pociągnęły lawiny dalszych zbrodni (jak to bywa zazwyczaj) lecz okazały się błogosławioną zbrodnią, *beatum scelus*, szczęśliwą winą, *felix culpa*...⁴⁶⁷.

⁴⁶⁶ Paul Claudel (1868–1955) – francuski poeta i dramaturg, symbolista. Chodzi o dramat Claudela wystawiony w Paryżu w roku 1946. Tekst był napisany w roku 1892, a później wielokrotnie zmieniany i przerabiany. W 1960 roku na falach RWE nadano radiofonizację tekstu Claudela dokonaną przez Terleckiego, zatytułowaną *Zwiastowanie*.

⁴⁶⁷ Z. Kossak, *Przedmowa*, s. 7.

W tym sformułowaniu dochodzi do głosu katolicki optymizm Zofii Kossak. Można się go dopatrzeć także w *Przymierzu*, powieści biblijnej o Abrahamie, mimo że jej temat jest niekatolicki i prechrześcijański).

Tak oto doszliśmy do pytania otwartego w tytule tych uwag. Nie podejmujemy się odpowiedzieć tutaj na to pytanie. Odpowiedź wymaga szerszej dyskusji. Przeprowadzenie jej mogłoby w pełni ujawnić założenia odrębnego typu powieści katolickiej, przeciwstawnego temu typowi, który w tej chwili wyłącznie panuje na Zachodzie, zdobył się na wiele trwałych osiągnięć artystycznych, ukazał katolicyzm jako jedną z sił naszej kultury, także jedno ze światła, w którym ta kultura może się oglądać, sprawdzać i dawać swoją miarę. Taka dyskusja mogłaby być użyteczna również dla samej autorki. Wskazywano nieraz na skrajności pesymistycznego typu powieści katolickiej. Przeciwny jej typ – nazwijmy go optymistycznym – nie jest także wolny od niebezpieczeństw. Niektóre z nich – bezprzedmiotowa euforia, skłonność do pouczania i moralizowania – występują dość wyraźnie i w *Przymierzu*, i w *Błogosławionej winie*.

Ale nie jest to sprawa samej autorki, sprawa między nią a krytyką. Nie jest to w ogóle sprawa tylko literacka, oderwana od życia. Katolicyzm polski przechodzi w tej chwili śmiertelną próbę, w którą wprzęgnięte są najistotniejsze sprawy naszego pokolenia.

Jest jeszcze wzgląd innego kalibru, ale bynajmniej nie błahy, dla którego wydawało się pozytywne zawiesić ten znak zapytania. Ostatnie miesiące przyniosły zmianę w położeniu książki na emigracji. „Veritas” rozpoczął planowe działanie wydawnicze pn. Biblioteka Polska i omówiona powieść Zofii Kossak jest pierwszym tomem tego cyklu. Paryska „Kultura” wydała kilka książek,

m.in. doskonały przekład *Roku 1984*⁴⁶⁸ dokonany przez Juliusza Mieroszewskiego⁴⁶⁹. „Gryf”, wywodzący swój rodowód z 2-go Korpusu, w niewielkich odstępach wypuścił na świat kilka wydawnictw dużej klasy, przede wszystkim dawno gotową i długo oczekiwaną powieść Herminii Naglerowej *Sprawa Józefa Mosta*⁴⁷⁰. Wreszcie Oficyna Poetów i Malarzy⁴⁷¹ dochodzi do tuzina pozycji, wśród których obok wierszy jest proza opowiadająca i eseistyczna, obok książek-miniatur książki większych rozmiarów.

To rozjaśnienie widnokągu może i powinno się utrwalić. Stanie się to pod dwoma warunkami. Jednym jest poparcie czytelnika. Drugi stanowi poparcie krytyki – nie reklamą, propagandą, ale wskazywaniem, co nowe książki wnoszą do naszego życia, odsłanianiem ich zdobyczy i możliwości, zawieszaniem nad nimi znaków zapytania.

Oto jeden z nich: czy *Błogosławiona wino* otwiera nowy typ powieści katolickiej?

⁴⁶⁸ Zob. G. Orwell, *Rok 1984*, Instytut Literacki, Paryż 1953, tł. Juliusz Mieroszewski.

⁴⁶⁹ Juliusz Mieroszewski, pseud. J. Calveley, Londyńczyk (1906–1976) – polski dziennikarz, publicysta, pisarz polityczny. Na emigracji w Anglii.

⁴⁷⁰ Chodzi o powieść wydaną w roku 1953.

⁴⁷¹ Wydawnictwo założone w roku 1949 w Londynie przez Krysytynę i Czesława Bednarczyków.

Witold Gombrowicz⁴⁷²

[inc.] Proza powieściowa...⁴⁷³

Proza powieściowa.

Pamiętamy ten urodzaj: powieść obrodziła. I wszystkie, jak się okazywało z owych recenzji, znakomite. Ale kiedyś miałem taką rozmowę z Nałkowską *à propos* pewnej książki. Ona: – Tam jest mnóstwo doskonałych podpatrzeń, rozmaitych smaków, smaczków, jakaś taka, wie pan, swoista serdeczność, coś specjalnego... ale w to trzeba wniknąć, przyjrzeć się z bliska, poszukać tego... Ja: – Jeżeli pani zacznie przyglądać się temu pudełku zapalek, wydobędzie pani z niego całe światy. Jeśli pani będzie się doszukiwać smaków w książce, na pewno pani je znajdzie, gdyż powiedziano: szukajcie a znajdziecie. Ale krytyk nie powinien szperać, szukać, niech siedzi z założonymi rękami, czekając, aż książka go znajdzie. Talentów nie należy szukać przez mikroskop, talent sam powinien dać znać o sobie biciem we wszystkie dzwony.

Ale, ponieważ w okresach, gdy poczucie rzeczywistości ulega osłabieniu, wszystko się automatyzuje, krytyka polska mechanicznie rzuciła się w pościg za wartościami – i, rzecz pewna, przy dobrej woli nietrudno

⁴⁷² Biogram autora – zob. przyp. 54, s. 101.

⁴⁷³ Cytowane z *Dziennika* fragmenty zostały wybrane pod kątem uwag na temat powieści.

i w Gojawiczyńskiej⁴⁷⁴ dopatrzeć się eposu; bo ostatecznie nawet przeciętność coś jednak wyraża. Aby zerwać z tym wyolbrzymieniem i odzyskać właściwą miarę zjawisk nic zdrowszego, jak oderwać wzrok od utworów i przyjrzeć się autorom. Jestże wielki twórca tej wielkiej powieści? A jeśli on sam nie jest wielki, to w jaki sposób książka może być wielka? Rozpatrzywszy się tak w ludziach ówczesnej prozy, cóż ujrzymy? Że wszystkie te powieści nie urodziły ani jednej osobowości – i nikt z nich nie był nawet na miarę Żeromskiego albo Sienkiewicza. Skąd się wzięło w Niepodległej to skarłowacenie ludzi?

Dwóch było zakrojonych na nieprzeciętność: Kaden i Witkacy. Kaden, który miał nerw stylisty, brutalną agresywność i załazek kształtującego widzenia – mógł wydobyć ze swojego czasu jakąś kadenowską prawdę. Witkiewicz, rozwydrzony i przenikliwy, którego natchnieniem był cynizm, dostatecznie degenerat i wariat, aby wydostać się z polskiej „normalności” na bezgranicza, a jednocześnie dość rozumny i świadomy, aby szał przywrócić do normy i związać z rzeczywistością. Obaj mogli być twórcami, gdyż los wytrącił ich z „normalnej” polskości. Jednakże oni właśnie ulegli manierze i przegrali z kretesem swoją walkę o wyraz, a ich klęska była powtórzeniem klęsk poprzedniego pokolenia. Kaden zmarnował się jak Żeromski, wyrzekając się dobrowolnie artystycznej suwerenności, zanurzając się po uszy w życiu polskim – on, piłsudczyk, sanator, „pisarz polski”, bojowiec, ojciec ojczyzny lub jej syn, sumienie narodu, dyrektor teatrów, redaktor, już mistrz, już nauczyciel i przewodnik. Proza Kadena przywdziała togę i zaczęła stroić miny, stała się celebracją literatury, zanim jeszcze stała się literaturą.

⁴⁷⁴ Pola Gojawiczyńska (1896–1963) – pisarka okresu międzywojennego, autorka powieści społeczno-obyczajowych, m.in.: *Dziewczeta z Nowolipek* (1935), *Rajska jabłoń* (1937).

Witkiewicz zmarnował się jak Przybyszewski, urzeczony własnym demonizmem, nie umiejąc złączyć anormalnego z normalnym i wskutek tego wydany na pastwę swej ekscentryczności. Wszelka maniera wynika z niezdolności przeciwstawienia się formie, pewien sposób bycia udziela się nam, staje się nałogiem, jest, jak to się mówi, mocniejszy od nas – i trudno się dziwić, że ci pisarze słabo osadzeni w rzeczywistości, osadzeni raczej w polskiej nierzeczywistości, czy też „niedorzeczywistości”, nie umieli się bronić przed przerostem formy. U Kadena maniera była wysilona i pracowita, jak on. Dla Witkiewicza, jak dla Przybyszewskiego, stała się ona ułatwieniem i rozgrzeszeniem z wysiłku, dlatego forma ich obu jest tyleż pośpieszna co niechlujna. Lecz klęska Witkacego była bardziej inteligentna: demonizm stał mu się zabawką i tragiczny ten pajac umierał w ciągu swego życia, jak Jarry⁴⁷⁵, z wykałaczką w zębach, ze swymi teoriami, czystą formą, dramatami, portretami, z „bebechami” i „wybrzuszeniem”, z pornograficznie makabrycznymi kolekcjami. (Pierwsza moja wizyta u Witkacego: dzwonię, otwierają się drzwi, w ciemnym przedpokoju potworny karzeł rośnie – to Witkacy otworzył drzwi w kucki i z wolna się podnosił...)

Znów zaznacza się w tych charakterystykach bezsilność wobec rzeczywistości. A także godny jest podkreślenia brud ich wyobraźni: bebechy witkiewiczowskie i ciamkanie kadenowskie to nie tylko rezultat wtargnięcia sztuki europejskiej na te obszary obrzydliwości, to przede wszystkim wyraz naszej impotencji wobec brudu, który nas zżerał w chłopskiej chałupie, na żydowskim barłogu, w bezklozetowych dworach wiejskich. Polacy tego pokolenia już wyraźnie dostrzegali brud zarówno,

⁴⁷⁵ Aluzja do twórczości Alfreda Jarry'ego (1873–1907) – francuskiego dramaturga, pisarza i poety, autora m.in. dramatu *Ubu Król, czyli Polacy* (1896).

jak dziwaczność i okropność, ale nie wiedzieli, co z tym zrobić, to był wrzód, który nosili na sobie, którego jady ich zatrzymały.

Tak więc proza bardziej drapieżna stoczyła się w dziwactwo lub w barok – ta zaś, która pulsowała w powieściach czytelnym i artystycznie poprawnym, była wyczerpana z dynamizmu i jak powój owijała się wiernie wokół polskiego życia. Przede wszystkim kobiety. Oto *testimonium paupertatis*⁴⁷⁶: że powieść owego czasu opierała się głównie na kobietach i była jak one. Okrągła w liniach, miękawa, rozlazła. Sumienna, drobiazgowo, dobrotliwa, czuła. Ona to „z mądrością serca nachylała się nad szarym losem ludzkim” lub „pracowicie przędła kanwę wielu istnień we wzór serdecznej troski i uświęcającej litości” – oto autorki zawsze skromne lub nawet pokorne, z godnym pochwały zaparciem się siebie, zawsze gotowe rozpuścić się altruistycznie w innych, lub też zgoła w bycie, głosicielki „prawd niewątpliwych” w rodzaju Miłości lub Litości, które Renata lub Anastazja odkrywały pod koniec sagi w drzeniu liści lub w śpiewie drzew... Nikt nie neguje talentu tym Dąbrowskim, Nałkowskim, do Gojawiczyńskiej włącznie, ale czyż ta rozpuływająca się w kosmosie babskość mogła w jakikolwiek sposób ukształtować świadomość narodu?

Cóż dziwnego jednak, że kobiety pisały po kobiecemu? Dziwniejsze, groźniejsze, że żaden z talentów objawiających się co czas pewien w prozie nie zdołał się utrzymać przy życiu – wszystkie umierały. Ta lub owa książka nieraz wystrzelała z hukiem armatnim. *Sól ziemi* Wittlina⁴⁷⁷,

⁴⁷⁶ *Testimonium paupertatis* (łac.) – świadectwo ubóstwa.

⁴⁷⁷ Chodzi o powieść Józefa Wittlina *Sól ziemi* opublikowaną w 1935 roku, przedstawianą jako utwór rekomendowany do Nagrody Nobla w dziedzinie literatury.

święcąca za granicą triumfy. Fajerwerk Choromańskiego⁴⁷⁸ *Zazdrość i medycyna*, powitana biciem w dzwony: nareszcie pojawił się „wielki powieściopisarz”! *Sklepy cynamonowe* Brunona Schulza⁴⁷⁹, rzecz w innym gatunku, wysokiej rangi. *Cudzoziemka* Kuncewiczowej⁴⁸⁰, także przecież za-powiedź, przecucie, zapach czegoś niespodziewanego ... Kłopot, w jaki wprowadzały te utwory krytyka, na czymże polegał? Na tym, że niepodobna było ustalić ich prawdziwej jakości. Ta rzecz w tamtym czy innym aspekcie swoim po prostu mistrzowska, tamten utwór w jakimś fragmencie nieomal genialny, ta i tamta stronica zgoła zagraniczne, uniwersalne, światowe, pod tym lub tamtym względem ten autor równy najznakomitszym – było to piarstwo wciąż ocierające się o niekłamana wybitność, ale z tych poszczególnych genialności, z fragmentarycznych osiągnięć nie powstawało ani wielkie dzieło, ani wielki pisarz. Wyraźnie więc ujawniało się, że krótkie spięcia talentu nie były wynikiem konsekwentnego rozwoju duchowego, a tylko czymś na marginesie – to wszystko miało znamiona kurczowości i przypadkowości, oni sami nie wiedzieli, dlaczego raz wyskoczyło im coś lepszego – zdarzyło się ślepej kurze ziarno. To była literatura ślepych kur.

⁴⁷⁸ Michał Choromański (1904–1972) – pisarz, dramaturg. Opublikowana w roku 1933 powieść *Zazdrość i medycyna* była jego prozatorskim debiutem. Przyniosła pisarzowi uznanie, była tłumaczona na kilkanaście języków i wielokrotnie wznawiana.

⁴⁷⁹ *Sklepy cynamonowe* – zbiór opowiadań Brunona Schulza wydany w 1933 roku, który zyskał uznanie krytyków i pisarzy. Podkreślano oryginalny język oraz metafizyczną warstwę utworu.

⁴⁸⁰ Powieść Marii Kuncewiczowej, opublikowana w 1935 roku, jest zaliczana do największych w dwudziestoleciu międzywojennym powieści psychologicznych.

Czesław Miłosz⁴⁸¹
W Polsce 1950 roku

Powieść nie jest godnym szacunku rodzajem literackim. Pokazuje ona sytuacje zmyślane i każe nam wierzyć, że są rzeczywiste. Jeżeli nie uwierzymy, nie zdoła nas przejść. W poezji, w malarstwie, a w jeszcze większym stopniu w muzyce, forma jest niejako na wierzchu, w powieści gra się znaczonymi kartami, udając, że nie są znaczone. Autor ze wszystkich dni w roku wybiera najbardziej pochmurne i musimy zgodzić się, że taka właśnie była sceneria wydarzeń. Zaopatruje swego bohatera w garb czy daje mu dwa metry wzrostu i przełykamy to gładko. Ale przełykamy tylko, jeżeli przez trafność swoich obserwacji szczegółu zdoła zamaskować zmyślenia i przekonać nas, że pozostaje prawdzie wierny. Dlatego, być może, nie ma powieści nie-realistycznej. Jednak w Europie powstała w ciągu ostatnich kilku dziesiątków lat powieść idei i tu rzecz się komplikuje. Bo w powieści idei ważne są starcia postaw ludzkich, intensywność tych starć pomiędzy komunistą i faszystą czy katolikiem i stoikiem jest tak duża, że gęsta masa szczegółów, przez które przebijali się pisarze dziewiętnastego wieku, zaczyna autora niecierpliwic. Rzeczywistość z jej zbyt misterną plątaniną mu cięży, wycina z niej fragmenty służące mu za symbole. Szereg autorów,

⁴⁸¹ Biogram autora – zob. przyp. 137, s. 139.

uświadomiwszy to sobie, zwróciło się do alegorii, umieszczając akcję swoich książek w krajach wymyślonych albo otwarcie u-fantastycznych. Swoboda wtedy jest większa, nikt ich nie złapie za rękę. Inni radzą sobie, jak mogą, dla swojego teatru idei dobierając dekoracje podbierane z natury: jakieś drzewo, jakiś kraj, jakaś twarz (sorealizm występuje tu jako jedna z odmian gatunku).

Zasadnicza akcja powieści Georges Govy⁴⁸², dokoła której robi się w Paryżu dużo hałasu, odbywa się w Polsce gdzieś w roku 1950. Tzw. w nowoczesnej technice powieściowej „time machine” zapoznaje nas z przygodami bohatera w Egipcie, w Indiach, w Anglii, w wojnie domowej hiszpańskiej. Richard Stanley, z ojca Anglik, z matki Rosjanin, czuje się Rosjaninem. Jest wszędzie obcy, ziemia dzieciństwa wszędzie, gdzie się znajdzie, wabi go wspomnieniem. Tęskni do wspólnoty z ludźmi w walce i nadziei. Stąd jego udział w ruchach rewolucyjnych i wyzwolńczych, solidarność z ludami uciemżonymi przez kapitalizm. Po wielu daremnych próbach odnalezienia ludzkiego braterstwa kupuje fałszywy paszport sowiecki z fałszywą wizą, żeby wrócić do ojczyzny. Przybywa do Zamościa, akurat w chwili, kiedy tamtejsze UB poluje na trzech agentów Andersa, zrzuconych z brytyjskiego samolotu. Komplikacje. Wreszcie dociera do Bugu i rozstajemy się z nim, kiedy płynie przez rzekę, pod uważnym spojrzeniem czekających na niego strażników.

Powieść Govy nie mogłaby się zapewne ukazać w Polsce. Nie z powodu swojej tendencji, bo nie jest bynajmniej komunizmowi wroga. Dlatego tylko, że czytelnik tamtejszy, choć przyzwyczał się do całkowicie symbolicznego ujęcia rzeczywistości, przyzwyczał się też, że praktykuje

⁴⁸² Georges Govy, *Le moissonneur d'èpines*, La Table Ronde, Paris 1955 [przyp. – C.M]. Georges Govy (1913–1975) – francuski pisarz, publicysta, dziennikarz.

się to w pewnym określonym stylu. Inny styl ukazałby umowność dekoracji (które wystarczają w Paryżu, jako że można by nazwę Polska zastąpić nazwą Rurytania). Wybaczyłby zapewne lapsusy: Lwów – jako miasto, w którym można zapisać się do PZPR, a więc nie poza granicami, portret Mickiewicza sztywno trzymającego swoją szablę (pewnie miał to być Kościuszko), żołnierzy UB śpiewających „Bo dla naszej brygady szturmowej...” (ale, ostatecznie, czemu by nie mieli i tego śpiewać?). To nie brak wiadomości zaszkodziłby autorowi – raczej ich spory zasób – i wiadomości oderwanych od podglebia, pozbawionych odcieni, które decydują o jakim takim zaufaniu.

W ubiegłym roku ukazała się w „Le Monde”⁴⁸³ seria reportaży z Polski charakterystycznych dla opinii, jakie powtarza wielu dziennikarzy zagranicznych: kraj zacyfany, zamieszkały przez miliony zabobonnych, fanatycznie religijnych chłopów. Komuniści wygnali panów i dali chłopom ziemię, a ponieważ nikogo prócz panów i bezrolnych chłopów nie było, powstało „społeczeństwo bezklasowe” (obowiązkiem dziennikarza jest, jak widać, nie czytać i nie umieć nic). Zadaniem Partii jest wychować chłopów, wprowadzając żelazną dyscyplinę, i uprzemysłowić kraj. Z reportaży wynikał morał, a z morału wyłaziła ledwo polukrowana mentalność burżuazyjnego kolonialisty: system byłby bardzo zły dla Francji (bo ugodziłby w dziennikarza), ale jest doskonały dla prymitywnych ludów.

Lekkomyślność podobnych schematów wspiera się na pewno na propagandzie warszawskich kół intelektualnych, przejętych swoją rolą wychowawców, przy czym w ich świadomości tkwi obraz mas jako przedmiotu, jako biernej materii, którą się kształtuje.

⁴⁸³ „Le Monde” – francuski dziennik założony w 1944 roku w Paryżu.

W ogólnym zarysie taka też jest Polska u Gowy. O du-
szą milionów walczą ze sobą komuniści i reakcyjniści,
którzy mordują się wzajemnie w powiecie odznaczającym
się tym, że jest tam „klasztarów dziewięć i gdzieniegdzie
domki”. Dla dramatu idei potrzebne jest zderzenie postaw
skrajnych – i samoświadomość większa, niż to zdarza się
w życiu. Stąd rodzaj opery, gdzie miejsce arii zajmują wy-
powiadane racje filozoficzne.

Reakcjonistów reprezentują trzej spadochroniarze:
ksiądz, ojciec Tadeusz, z wielkim srebrnym krzyżem dyn-
dającym na brzuchu, kapitan Kolankowski i młodzień-
cza Zofia Wielowieyska. Są oni całkowicie świadomi, że
sprawa, której służą, jest przegrana, nienawidzą robotni-
ków, ponieważ ci, jak twierdzą, stoją murem za komuni-
stami i nawet z ust andersowców padają takie słowa jak
„ruch dziejów”. Ich rozumowanie można by było ułożyć
w następującą serię sylogizmów:

– Czy dźwignięcie Polski przez uprzemysłowienie jest
rzeczą dobrą? Tak.

– Czy ten, kto przeszkadza uprzemysłowieniu, postę-
puje źle? Źle.

– Ale uprzemysłowienie zwiększa potencjał Polski?
Tak.

– Wobec tego należy działać przeciwko? Tak.

– A kto tak działa, postępuje źle? Źle.

Reakcyjniści więc mają nieczyste sumienie i ich nie-
wątpliwe bohaterstwo wspiera się na imperatywie katego-
rycznym, na „z Bogiem czy choćby mimo Boga”. Raczej
„mino Boga”, bo ojciec Tadeusz w ostatniej chwili decy-
duje się nie strzelać do żołnierzy U.B. (skłania go do tego
jego chłopskie pochodzenie). Natomiast kapitan Kolan-
kowski, który skończy samobójstwem, odrzuca religię,
bo „Bóg jest Bogiem prawdy”, a więc nie dla niego, wy-
stępującego przeciwko prawom historii (Paryż po drugiej
wojnie światowej przeżywa renesans Hegla).

Drugą stroną reprezentują funkcjonariusze U.B.: pełen dobrej woli Apolinary Mierzejewski, zmagający się z przytkami przeszłości w sobie i śledzony przez swego subalterna⁴⁸⁴, wyżej nad nim stojąca jasna, niezłomna Anna Perkowska (model komunistki rosyjskiej 1925 roku), choć, co prawda, od tej jasności skóra cierpnie – i paru innych.

Dwadzieścia pięć milionów zwykłych mieszkańców kraju pojawia się tylko w osobie drwała Jerzego, który za pieniądze, najpierw za okupacji niemieckiej, przechowywał Żydów, potem Niemców, następnie zgadza się przechować londyńskich spadochroniarzy. Tak więc widać dostatecznie wyraźnie, że Govy ze swego pobytu w Polsce wyniósł perspektywę właściwą wszystkim intelektualistom, mającym w istocie odrazę do ciemnej masy, którą należy zbawić wbrew niej samej, traktując ją w najlepszym wypadku jak gromadę dzieci.

Jak jednak ma się odnieść do tej książki czytelnik, który nie żywi żadnej sympatii ani do agentów spadających na spadochronach, ani do narzędzi śp. Berii? Jakkolwiek recenzent nie myśli wcale z czułością o zaniedbanych od stuleci wsiach i miasteczkach Polski, które są miarą jej nędzy, nie może oprzeć się przypuszczeniu, że jakaś prawda w milionach mieszkańców tego kraju przebywa i że w tragedii występuje nie tylko kapitan Kolankowski i U.B., ale również niemy chór. Kapitan Kolankowski jest tam bardzo potrzebny; jeżeli go nie ma, trzeba go co dzień na nowo stwarzać, żeby uniknąć monologu, albo, co gorsza, wystąpienia chóru.

Bohater powieści, Richard Stanley, zostawiwszy za sobą polską walkę bratobójczą, ogarnia miłosnym spojrzaniem rozciągającą się po drugiej stronie Bugu ziemię rosyjską. Prawdopodobnie nigdy nie udzielił uwagi

⁴⁸⁴ Subaltern – termin zaczerpnięty z badań postkolonialnych, odnosi się do jednostki społecznie wykluczonej.

istnieniu Ukraińskiej S.S.R. Wolno też przypuszczać, że jego niezdolność do odnalezienia ludzkiego braterstwa pochodziła z szukania człowieka takiego, jaki powinien być, z pominięciem „drobiazgów”. Te drobiazgi, lekceważone przez wszystkich, którym wystarcza „ogólny zarys” Egiptu, Indii, Anglii czy Polski, jednak się liczą. I chorobą zarówno Richarda Stanleya, jak i autora jest abstrakcja.

Powstają pytania. Może żaden pisarz nie jest zdolny odtworzyć ludzi i wydarzeń inaczej, niż wspierając się na doznaniach nawarstwiających się powoli w ciągu całego życia? To znaczyłoby, że nikt nie powinien oddalać się w tym, co pisze, od barwy, gęstości, nieuchwytnej aury miejsc, gdzie upłynęło jego dzieciństwo i młodość. Ale może również powieść idei jest objawem procesu obejmującego całą planetę, procesu wyrwania ludzi z tradycji, która służyła za punkt odniesienia, tak że abstrakcja jest już dla nich jedynym schronieniem. Tomasz Mann mógł zrealizować swoje dzieło, bo pochodził z niemieckiego patrycjatu i wchłonął w siebie każdy odcień staroświeckich mebli, każde odbicie świec w lustrach, każdą odmianę obowiązującego w tym środowisku rytuału. Może powieść idei – czy jej odpowiednik na wschodzie, powieść socrealistyczna – dowodzi większej wspólności pomiędzy obecnymi krajami kapitalizmu i komunizmu, niż się to wydaje? Wspólności ukrytej, którą definiować jest za wcześnie. Może mówi coś o niej literatura czerpiąca swój materiał wyłącznie z „wyjazdów w teren”?

Govy, pochodzenia rosyjskiego, jest poza tym autorem *Sang russe* i *Les jours maigres*⁴⁸⁵. Jego nowa powieść jest bardzo paryska: problem „zbawienia historycznego” i okrucieństwo opisów. Twarz ludzka, jaka wyłania się z tej literatury, jest pełna melancholijnej słodyczy (mi-

⁴⁸⁵ Chodzi o *Sang russe*, ed. du Seuil, 1946, oraz *Les jours maigres*, ed. du Seuil, 1955.

łość do człowieka) i wykrzywiona zarazem w grymasie *ricanement*⁴⁸⁶. I nigdy nie wiemy, czy ten grymas wynika z miłości do człowieka, czy też człowiek przez wielkie C jest tylko pretekstem do *ricanement*. Powieść idei nie musi być chyba z zasady potępioną. Jednak monumentalnych schematów długo nie wytrzyma.

Govy otrzymał za swoją powieść Prix Renaudot⁴⁸⁷. Trzy nagrody przyznawane późną jesienią: Goncourt⁴⁸⁸, Renaudot i Femina⁴⁸⁹ mają dla autorów ten skutek, że zapewniają im do 100 000 egzemplarzy nakładu. Dla mnie osobiście jest to rekomendacja, żeby nagrodzonych książek nie czytać, bo doświadczenie ostatnich lat wykazuje zdumiewającą prawidłowość w odznaczaniu powieści słabych. Govy jednak przeczytałem, zanim ukazała się jego fotografia w gazetach.

⁴⁸⁶ *Ricanement* (fr.) – szydzić.

⁴⁸⁷ Nagroda Renaudot – francuska nagroda literacka, przyznawana od 1926 roku. Jej nazwa pochodzi od nazwiska lekarza Théophraste’a Renaudota.

⁴⁸⁸ Nagroda Goncourtów lub Nagroda Goncourta – francuska nagroda literacka, którą ufundował w 1896 roku w swoim testamencie francuski pisarz Edmond de Goncourt.

⁴⁸⁹ Prix Femina – francuska nagroda literacka utworzona w 1904 roku z inicjatywy poetki Anny de Noailles i pisarki Judith Gautier oraz przez współpracowniczki magazynu „La Vie Heureuse” i „Femina”.

Paweł Hostowiec⁴⁹⁰

Notatnik nieśpiesznego przechodnia

Po powodzi

W wiosenne popołudnie jechałem kiedyś z pewnym paryskim bankierem przez bulwary w kierunku Madeleine⁴⁹¹. Na wysokości Opery⁴⁹² towarzysz mój zaczął wpatrywać się pilnie w tłum przechodniów, mrużąc: „...„dwadzieścia dziewięć, trzydzieści, trzydzieści jeden...” Potem, zwracając się do mnie:

– Same zielone kapelusze... Dla ludzi mego zawodu zbiorowe kaprysy tłumu są zawsze interesujące. I my bowiem mamy z tymi zjawiskami do czynienia. Rodzice i mężowie kobiet w zielonych kapeluszach mają przeważnie oszczędności, które mogą ulokować na cztery sposoby: mogą kupić akcje, obligacje lub nieruchomości, mogą wreszcie sprzedać wszystko i trzymać pieniądze na koncie bankowym. Gdyby jedni wybierali taką, drudzy inną lokatę, nie powstawałyby żadne zagadnienia, zazwyczaj jednak na sprzedaż papierów decydują się wszyscy razem, jednego dnia. Gdyby nie było banków skupujących zniżkujące papiery i sprzedających je znów publiczności w chwili

⁴⁹⁰ Biogram autora – zob. przyp. 59, s. 103.

⁴⁹¹ Chodzi o kościół de la Madeleine (św. Magdaleny) – położony na placu de la Madeleine, w VIII okręgu Paryża.

⁴⁹² Opéra Garnier, Palais Garnier – gmach opery w Paryżu.

nowego popytu, każda z tych zbiorowych i najczęściej nie umotywowanych decyzji miałyby skutki podobne do trzęsienia ziemi. Trafne obliczenie prawdopodobnego napięcia i trwania zbiorowych szalów pozwala zapobiegać katastrofom.

Słowa te wskazują, w jak różnych i odległych od siebie dziedzinach postępowanie będące zrazu wynikiem studiów, namysłu, obliczeń i wysiłków wyobraźni może się stać owczym pędem, zbiorowym szalem naśladowczym. Prąd taki podobny jest do powodzi, znoszącej mosty i tamy. Trudno z nim walczyć; trzeba czekać spadku wód. Zbiorowe gusty i sposoby zachowania się osiągają też pewne napięcie i odpływają jak wody. Zmysł naśladowczy traci na sile i znów powstają warunki sprzyjające przychylniej ocenie pomysłowości i wyobraźni.

Życie sztuki, zwłaszcza od kiedy biorą w nim udział wielkie rzesze konsumentów, nie jest wolne od tych zjawisk, mających wszakże w tej dziedzinie inny rytm. Zapoznanie się z jakimś nowym prądem artystycznym, napisanie i nawet przeczytanie powieści wymagają więcej czasu niż kupienie zielonego kapelusza i wydanie polecenia sprzedaży akcji; życie sztuki ulega więc powolniejszym przemianom.

W ostatnich kilkudziesięciu latach literatura ulegała także kaprysom mody, wyciskającym swe piętno na całość niemal produkcji literackiej. Przyszły historyk literatury, po przeczytaniu kilku stron, będzie mógł bez błędu poznać powieść napisaną w naszych czasach, jak bibliotekarz po kształtach czcionek i rodzaju papieru poznaje czas i miejsce druku.

Unoszeni powszechnym prądem, nie mamy być może dostatecznego dystansu, aby rozpoznać rysy charakterystyczne literatury bieżącej. Nasze próby w tym kierunku będą, zapewne już po kilku latach, wymagały poprawek

i uzupełnień, o ile oczywiście nowe prądy nie pozbawią tej sprawy wszelkiej aktualności. Spróbujmy więc, tymczasowo przynajmniej, opisać główne aspekty obecnej literatury.

Szata słowna

Język literacki naszych czasów ma osobliwą historię. François-Eugène Vidocq⁴⁹³, były galernik, potem zaś prefekt policji w czasach Napoleona⁴⁹⁴, zostawił obszerne studium o obyczajach i języku francuskiego świata przestępczego. Ogłoszona w 1819, książka jego wywarła widoczny wpływ na kilka pokoleń pisarzy. Eugène Sue⁴⁹⁵, pragnąc dla efektu kompozycyjnego zestawić obok siebie arcyksiążąt i przestępców, znalazł w niej materiał do barwnego opisu obyczajów i języka podziemnego Paryża. Victor Hugo⁴⁹⁶ pogłębił i rozwinął ten temat w swych *Nędznikach*. Gwara podziemi wielkomiejskich weszła od tam do literatury i stała się pikantną przyprawą rozmów naszych prababek. Powracający z pierwszej wojny światowej przynieśli do domu pokrewną tamtej gwarę okopów i koszar. Barwny ten język stał się artykułem mody; poja-

⁴⁹³ Francuski złodziej, który utworzył dział kryminalistyki we francuskiej policji, detektyw, pierwowzór Javerta – bohatera powieści *Nędznicy* Wiktora Hugo.

⁴⁹⁴ Napoleon Bonaparte (1769–1821) – cesarz Francji, uważany za najwybitniejszego w historii dowódcę wojskowego.

⁴⁹⁵ Eugène Sue, właśc. Marie-Joseph Sue (1804–1857) – pisarz francuski, autor m.in. powieści *Tajemnice Paryża* (1842–1843) opisującej nędzę najniższej warstwy mieszkańców stolicy Francji.

⁴⁹⁶ Victor Hugo (1802–1885) – francuski pisarz, poeta, dramaturg, jeden z najważniejszych twórców literatury francuskiej i czołowy przedstawiciel romantyzmu francuskiego. Autor powieści, m.in.: *Katedra Marii Panny w Paryżu* (1831) i *Nędznicy* (1862).

wiły się liczne słowniki *argot*⁴⁹⁷, pozwalające pogłębić jego znajomość. U nas podobne miejsce zajęła gwara legionowa, później zaś język przedmieścia, spopularyzowany przez Wiecha⁴⁹⁸. Gwara przedmieścia stała się językiem towarzyskim, wypierając dawny język salonów. Kto chciał pisać powieść, zaczynał od kupna najkompletniejszego słownika *argot* i przysłuchiwania się językowi przekupek lub nawet alfonsów.

Podmiejski wdzięk nowego języka nie wszędzie jednak znalazł również szerokie zastosowanie. Mniej figlarny i bardziej poprawny język poprzednich pokoleń uczonych w piśmie utrzymał swe stanowisko w różnych dziedzinach życia. Podania do sądu ani listu do zagniewanego teścia nie można dziś zaczynać od „znakiem tego”. Wielu nie pamięta jednak dobrze, jak się takie rzeczy piszą, i nie ma się gdzie tego nauczyć, bo żadna grupa społeczna nie posiada dziś monopolu na poprawność języka i na decydowanie w tej dziedzinie o „dobrym obyczaju”. Stąd wielka popularność „gramatyków”, udzielających we wszystkich gazetach porad językowych. I im jednak brak wzorów żywego języka; poprawności szukać muszą u autorów klasycznych, proponując nam zwroty książkowe, pachnące czernidłem drukarskim lub perfumami prababki. Jeżeli ten stan rzeczy potrwa dłużej, będziemy – jak autorzy rzymscy u schyłku imperium – pisali językiem archaicznym, spóźniającym się o kilka pokoleń za językiem mówionym. Barwny chaos, przeniesiony z rynków warzywnych, szynków, kordegard i nawet kryminałów do mowy drukowanej, jest jednym z rysów właściwych współczesnej literaturze.

⁴⁹⁷ *Argot* (fr.) – grypsera.

⁴⁹⁸ Chodzi o Stefana Wiecheckiego, pseud. Wiech (1896–1979) – polskiego prozaika, satyryka i dziennikarza.

Sentymentalizm

A.I. Richards w *The Principles of Literary Criticism*⁴⁹⁹ mówi, że słowo to oznacza rozbieżność i niewspółmierność między wyrazem uczuć i motywującymi je okolicznościami. Sentymentalizm może więc być łzawy lub, odwrotnie, pełen krzepy. Jako przykład drugiej odmiany Richards wymienia Hemingwaya⁵⁰⁰.

Hemingway nie jest twórcą ani skrajnym reprezentantem nowego stylu, ale sława i laury tego autora przyczyniły się wybitnie do uznania sentymentalizmu za poprawny i niemal akademicki styl obecnego stulecia. Dzięki przyzwyczajeniu przestajemy spostrzegać, jakich spustoszeń manieryzm ten dokonał w literaturze współczesnej. Szanowni autorzy korzystają z najbliższej okazji, aby spluwać w garści i rzucać po kilka mocnych wyrazów.

Do brutalności słów dołącza się brutalność obrazów. Pewien utalentowany autor przeczytał mi kiedyś pierwszy rozdział swej nowej powieści.

Dla zapoznania czytelnika z bohaterem opowiadania zaczynano dawniej od jego dziadka i babki, od wspomnień dzieciństwa itd. My robimy to bez żadnych ceremonii.

Po tych słowach przeczytał rozdział opisujący realistycznie, jakkolwiek z pewnymi słownymi wyolbrzymieniami, dokonywaną na głównej postaci jego powieści operację hemoroidów. Kiedy wyraziłem wątpliwość, czy po takiej prezentacji czytelnicy nie stracą dla jego bohatera szacunku i sympatii, mój znajomy pokazał mi świeżo

⁴⁹⁹ Ivor Armstrong Richards (1893–1979) – angielski krytyk literacki, inicjator podstaw Nowej Krytyki i metody formalistycznej w badaniach literackich. Jest autorem prac krytycznoliterackich, m.in. *Zasad krytyki literackiej* (1924).

⁵⁰⁰ Bohaterowie Hemingwaya to postacie o mocnym charakterze, waleczni, odważni, którzy pod przykryciem męstwa skrywają ból i cierpienie przegranego pokolenia.

nagrodzoną w Paryżu powieść, która zaczynała się od upstrzonego obrzydliwymi szczegółami opisu zabiegu wypędzania solitera⁵⁰¹.

Środowisko społeczne powieści

Naturaliści umieszczali akcję swych powieści w środowisku społecznym, na które mogli patrzeć trochę z góry na dół. Przepis ten należał do konwencji naturalistycznej i objaśnienie jego znajduje się m.in. w dzienniku Goncourtów. Powieściopisarz – skarży się Edmond de Goncourt⁵⁰² – musi z notatnikiem w ręku krążyć dokoła koszar i domów publicznych. Zgodnie z tą receptą Flaubert, syn lekarza, napisał powieść z życia felczerów (*Madame Bovary*)⁵⁰³, Goncourt – z życia prostytutek (*La Fille Élisa*), Descaves⁵⁰⁴ – z życia podoficerów (*Les Sous-offs*) itd. Jest to bodaj jedyna recepta naturalistów, która przetrwała ich szkołę i, poprawiona przez nowych mistrzów pióra, utrzymała się do naszych czasów.

Naturaliści uchodzili w oczach współczesnych za plemię grubiańskie. Po blisko stu latach opinia ta wydaje się niesłuszna lub przesadna. Koryfeusze naturalizmu byli wychowani w salonach; na postaci swe patrzyli nieco

⁵⁰¹ W medycynie nazwa tasiemca.

⁵⁰² Edmond Louis Antoine Huot de Goncourt (1822–1896) – francuski pisarz, krytyk literacki i wydawca, twórca Académie Goncourt i fundator nagrody Prix Goncourt przyznawaną za najwybitniejsze francuskojęzyczne dzieło literackie. Autor *La Fille Élisa* (*Córka Elisy*, 1877), powieści opowiadającej o losach prostytutki.

⁵⁰³ W powieści *Pani Bovary* (1857) Flaubert w sposób naturalistyczny przedstawia losy tytułowej bohaterki.

⁵⁰⁴ Lucien Descaves (1861–1949) – francuski pisarz i dziennikarz. Autor pacyfistycznej powieści *Le Sous-Offs* (1889), opowiadającej historię młodego podoficera, którego rygor wojskowy doprowadził do samobójstwa.

z góry, ale na widok ich nie spluwali i nie popychali ich bez żadnej ceremonii, jak się to praktykuje obecnie. Dla dzisiejszych autorów powieści i scenariuszy postacie ich nie stoją nigdy zbyt nisko na szczeblach drabiny społecznej. Aby zainteresować szanującego się pisarza, trzeba być co najmniej włóczęgą lub kryminalistą. Naturaliści nie byli tak ekskluzywni.

Włóczęga jako temat literacki ustawi się być może w innej perspektywie, kiedy weźmiemy pod uwagę, że przy obecnym systemie powszechnego zatrudnienia zjawisko to nawet we Włoszech staje się coraz radsze, niemal egzotyczne. Św. Marcin musiałby dziś jeździć daleko, aby znaleźć nagiego, z którym mógłby podzielić się płaszczem. Nawet „nigdzie nie meldowani” zatrzymywani są przez policję najczęściej w skradzionych samochodach. Znikając jako kategoria społeczna, włóczęga stał się zjawiskiem innego wymiaru. E.M. Cioran pisze, że chciałby być *hagiografem* jednego z hiszpańskich włóczęgów⁵⁰⁵.

Sztuka omfaloskopiczna⁵⁰⁶

Stosunki pisarza z światem zewnętrznym zaczęły się rozluźniać już w czasach romantyzmu, kiedy sny i majaczenia zaczęły dostarczać autorom tworzywa literackiego. Sny romantyków wydają się nam wszakże snami grzecznych chłopców i dziewczynek, śpiących w białych łóżeczkach.

Sny obecnych literatów są ciężkie i ponure, pełne lęku i niezadowolenia, skrywających się na dnie naszej

⁵⁰⁵ Emil Cioran (1911–1995) – rumuński filozof mieszkający w Paryżu. Autor m.in. zbiorów esejów: *Na szczytach rozpacz* (1934), *Sylogizmy goryczy* (1952), *Upadek w czas* (1964), *Zły demiurg* (1969), *O niedogodności narodzin* (1973).

⁵⁰⁶ Omfalos – pępek. W starożytnej Grecji półokrągły kamień uważany za „pępek świata”.

egzystencji. Sny takie nawiedzały już Greków i nie są nowe. W snach dzisiejszych uderza raczej jednostajność tonu i inspiracji. We śnie wszyscy czują się dziś przegrani, zawiedzeni i opuszczeni w obliczu ostateczności. Stąd melancholia rozlewająca się po drukowanych stronicach. Nawet piszące panienki witają poranek życia słowami: *Bonjour, tristesse*⁵⁰⁷.

Atmosfera nadchodzącego zmierzchu skłania raczej do milczenia, i do głosu dochodzą w niej przede wszystkim powołani do wzywania do pokuty lub ci, którzy, tonąc, chcieliby jeszcze rzucić przekleństwo na całe plemię Kaina. „Jestem złamany; pozostała mi tylko moja nienawiść i mój styl”, pisze Céline⁵⁰⁸. Tego rodzaju wypowiedzi przybierają oczywiście łatwo charakter retoryczny. Literatura współczesna, wielosłowna i retoryczna, przypomina często barokowe kazanie.

Waga tych elementów tradycyjnych wzrosła w nowej koniunkturze. Literatura mianowicie zaczęła zamykać się coraz bardziej w kręgu danych dostarczanych przez introspekcję, odwracając się od świata zewnętrznego. Wielu autorów zwięża jeszcze swój zakres obserwacji do tego, co nazwalibyśmy dysatisfakcją cenestezyjną, uczuciem niezadowolenia płynącym z głębi naszego organizmu. Podobny proces odbywa się w sztukach plastycznych. Retoryka czysta, pozbawiona elementów związanych z obserwacją świata zewnętrznego, ma pewne powinowactwo z malarstwem abstrakcyjnym. Jeszcze większe podobieństwo zdradzają procedery, przy pomocy których pisarze i malarze wyplukują z przedstawianych przedmiotów

⁵⁰⁷ *Bonjour, tristesse* (fr.) – witaj, smutku.

⁵⁰⁸ Prozaik ten zasłynął wprowadzeniem do powieści żargonu przestępczego i wulgaryzmów. Jego powieść *Podróż do kresu nocy* Jerzy Stempowski nazwał „powieścią bez estetyzmu”. Zob. J. Stempowski, *Chimera jako zwierzę pociągowe 1926–1941*, Warszawa 2001, s. 134.

wszelką samodzielną treść. Tak spreparowane przedmioty stają się jedynie martwą dekoracją retoryki autora. Za najbliższego prekursora w tej dziedzinie można by uważać K.J. Huysmansa. W *A Vau-l'eau*⁵⁰⁹ np. opis restauracji, po których wędruje Monsieur Folantin, jest tylko transpozycją jego dyspepsji⁵¹⁰.

Jednostronność tej formuły budzi różne pytania. W *En attendant Godot*⁵¹¹ Pozzo wypowiada jedno z nich w sposób następujący: „Co mógłbym zrobić, mówię sobie, aby czas wydał się im mniej długi? Dałem ich kilka kości, pomówiłem i o tym, i o tym, wytłumaczyłem im zmierzch... Ale czy to wystarczy, pytam, czy to wystarczy?”

Świat wyobraźni wysnuty z patrzenia w własny pępek jest z natury swej ograniczony. Zamykanie się w nim nie jest dla nikogo rzeczą bezpieczną. Pies, gdy przestaje obserwować otaczające go przedmioty, zaczyna wyć. Literatura obecna pełna jest skomlenia i wycia. Jeżeli głosy te nie rozlegają się w niej tak prosto i żywiołowo jak w psiarni, jest to dowodem wysokiego stopnia dyscypliny i pewności rzemiosła większej części autorów współczesnych.

*

Długie trwanie jakiejś formuły czy mody literackiej zostawia po sobie pewną pustkę. Czytelnicy, którzy dla odświeżenia wyobraźni nie czytywali, prócz produkcji bieżącej,

⁵⁰⁹ Joris-Karl Huysmans, właśc. Charles-Marie-Georges Huysmans (1848–1907) – francuski pisarz i krytyk sztuki, autor kilkunastu utworów prozatorskich w wymowie naturalistycznych i dekadencjonalnych. Nowela *A Vau-l'Eau* opowiada o poszukiwaniu szczęścia, które zawsze kończy się niepowodzeniem.

⁵¹⁰ *Dyspepsia* (łac.) – niestrawność.

⁵¹¹ Chodzi o sztukę *Czekając na Godota* Samuela Becketta wydaną w roku 1952, reprezentującą tzw. teatr absurdu.

także Lukiana⁵¹², Ariosta⁵¹³ czy Gracjana⁵¹⁴, przywykają do gry w obrębie jednej konwencji i tracą poczucie nieskończonych możliwości zawartych w przeszłej i przyszłej literaturze. Gdy aktualność pewnej mody się kończy, czasopisma literackie i witryny księgarń przypominają miejsce, przez które przeszła powódź. Szara masa lepkiego lub łuszczącego się w słońcu iltu pokrywa wszystko. Trudno domyślić się od razu, gdzie przed tygodniem jeszcze stały białe i pomarańczowe ściany domów, grzędy kwiatów, grupy krzewów i gdzie dzwonił po kamieniach strumień. Zarówno powrót do dawnego, jak przejście do czegoś nowego wymagają wysiłku wyobraźni.

*

Bez naszkicowanej wyżej panoramy nie umiałbym wytłumaczyć, dlaczego *Wieża*⁵¹⁵ Gustawa Herling-Grudzińskiego wydała mi się nie tylko bardzo przyjemną lekturą, ale także utworem znaczącym dla czytelników traktujących na serio swe zajęcie. *Wieża* mianowicie oddała się rezolutnie od wszystkich wyliczonych wyżej recept i manieryzmów. Widać od razu, że autor jej jest z domu esei-istą, znającym wiele innych konwencji i patrzącym na nie z pewnej odległości.

Wieża jest przede wszystkim wznowieniem tradycji poszukiwania stylu i przypomnieniem jednego

⁵¹² Lukian z Samosat (ok. 120–ok. 190) – sofista, rzymski retor.

⁵¹³ Ludovico Ariosto (1474–1533) – włoski poeta, komediopisarz, autor eposu rycerskiego *Orland szalony* (1516).

⁵¹⁴ Baltasar Gracián y Morales (1601–1658) – jezuita, hiszpański prozaik.

⁵¹⁵ Chodzi o opowiadanie Herlinga-Grudzińskiego z roku 1958, którego tematyka dotyczy kwestii egzystencjalnych, m.in. samotności i cierpienia jednostki.

z najciekawszych dla nas rozdziałów historii prozy. Czytelnicy „Kultury” pamiętają zapewne, że akcja *Wieży* toczy się dokoła mało znanego dziś opowiadania Xavier de Maistre’a pt. *Le Lepreux de la cite d’ Aoste*⁵¹⁶. Grudziński nie tylko streszcza opowieść sabaudzkiego autora, ale z różnych stron stara się zbliżyć do jego stylu.

Xavier de Maistre należy do pokolenia wychowanego w XVIII-ym wieku, które za czasów Cesarstwa i Restauracji⁵¹⁷ stworzyło pewien szczególny typ prozy. Paul Louis Courier⁵¹⁸, Charles Nodier⁵¹⁹ i Benjamin Constant⁵²⁰ byli jego rówieśnikami. Pamiętając *la douceur de vivre*⁵²¹ wieku Oświecenia, pisarze ci widzieli skoki historii zerwanej z łańcucha, hekatombę młodzieży, okupację swoich i obcych krajów przez armie Napoleona i jej przeciwników oraz ruinę wszystkich poprzednich instytucji. Xavier de Maistre mieszkał przez długi czas w Rosji, Benjamin Constant w Niemczech, Charles Nodier był urzędnikiem efemerycznego królestwa Illirii⁵²². Wraz z rówieśnikami czytali encyklopedystów, potem pisarzy sentymentalnych

⁵¹⁶ Xavier de Maistre (1763–1852) – sabaudzki pisarz tworzący w języku francuskim, malarz i wojskowy, który stacjonował m.in. w Aostie. Na podstawie autentycznego spotkania z trędowatym mieszkańcem Aosty powstała w roku 1811 powieść *Trędowaty z miasta Aosta (Le Lepreux de la cite d’ Aoste)*.

⁵¹⁷ Termin odnosi się do historii Francji przed i po upadku Napoleona, kiedy dwukrotnie dochodziło do panowania dynastii Burbonów na francuskim tronie.

⁵¹⁸ Paul Louis Courier (1772–1825) – francuski hellenista i pisarz polityczny.

⁵¹⁹ Charles Nodier, właśc. Jean-Charles-Emmanuel Nodier (1780–1844) – francuski pisarz i krytyk literacki, jeden z prekursorów romantyzmu we Francji.

⁵²⁰ Benjamin Henri Constant de Rebecque (1767–1830) – francuski pisarz pochodzenia szwajcarskiego, filozof, polityk.

⁵²¹ *La douceur de vivre* (fr.) – słodycz życia.

⁵²² Illiria, Ilion (łac. Ilium), późniejsza Troja. Chodzi tu o zwyczaj opatrywania się starożytnymi – uważanymi za idealne –

końca stulecia, potem wzorowane na rzymskich oratorach prozy Rewolucji i Cesarstwa, ale żaden z tych stylów nie odpowiadał świadkom takich wypadków. Za każdym z tych stylów stały jakieś pojęcia i obyczaje, do których nie było powrotu: wiara w potęgę rozumu, w zasadniczą dobroć człowieka, w niezłomność cnót republikańskich. Z chaosu doświadczeń wyłaniały się natomiast same prawdy negatywne: że *contro la forza la ragion non vale*⁵²³, że na zasadniczą dobroć człowieka lepiej nie liczyć, że przy szybkim tempie wydarzeń przekonania zmieniają się szybciej niż koszule, że od okropnej rzeczywistości można wprawdzie uciekać w świat wyobraźni, lecz elementarna przezorność każe oceniać uważnie autonomiczną treść otaczających rzeczy i ludzi. Do mówienia o tych doświadczeniach potrzebny był język nowy, jasny i rzetelny. Skróty, błyskotliwości i manieryzmy nie stały na wysokości sytuacji.

Z takich potrzeb i okoliczności powstał szczególnie język literacki tego okresu czasu. Nie znajdujemy w nim piorunujących skrótów Saint-Simona⁵²⁴ ani lapidarności Lafontaine'a⁵²⁵, ani elegancji i dowcipu Voltaire'a, ani lekkiej potoczności Abbé Prévosta⁵²⁶. Jest to język poważny i powolny, nieco jak gdyby zatroskany, o nieporównanej

etykietami, umieszczając się zarazem w wyznaczonych przez nie ramach geograficznych i politycznych.

⁵²³ *Contro la forza la ragion non vale* (fr.) – siła nie dotyczy rozumu.

⁵²⁴ Henri de Saint-Simon (1760–1825) – francuski historyk, filozof, ekonomista, wolnomularz, socjalista utopijny. Głosił kult nauki jako jedyne warunki osiągnięcia szczęścia.

⁵²⁵ Jean de La Fontaine (1621–1695) – jeden z czołowych przedstawicieli klasycyzmu francuskiego, autor blisko 250 bajek. Jego utwory cechuje prostota, naiwność, prawda.

⁵²⁶ Abbé Prévost, właśc. Antoine-François Prévost d'Exiles (1697–1763) – francuski pisarz i nowelista, prekursor romantyzmu w literaturze francuskiej.

jasności i dokładności, przylegający ściśle do każdego opisywanego przedmiotu. Język ten budzi zaufanie jak relacja człowieka mającego za sobą wielkie doświadczenie pozaliterackie. Już same okoliczności powstania tego języka wskazują na jego aktualność dla żyjących obecnie świadków podobnych wydarzeń.

Próba zbliżenia się do takiego wzoru ma w sobie coś z wynalazków praktycznych, po których pytamy: jak się stało, że tego już przedtem ktoś nie wymyślił? Wszyscy – piszący i milczący – poszukujemy słów potrzebnych do nawiązania kontaktu ze światem, który zmienił się dokoła nas i przerósł nasz poprzedni zapas terminów i pojęć. Wszyscy wiemy, że nie zbędziemy go żadnym frazesem, nie odgradzimy się odeń żadną dymną zasłoną fikcji, że musimy przyjąć go do wiadomości i że do opisanego go potrzebny nam jest język dokładny, rzeczowy, jasny, przylegający dokładnie do naszych doświadczeń. Literatura bieżąca nie dostarczyła nam dotąd takiego języka, ale literatura ma własne drogi, własny rozkład jazdy: chwilami wyprzedza, chwilami spóźnia się za historią. Wyjście z zaczarowanego koła konwencji literackiej stało się w obecnych warunkach niezbędnym krokiem wstępnym do stworzenia jakiejś metody opisu i porządkowania naszych doświadczeń. Nie jest też zapewne rzeczą przypadku, że poszukiwaniem takiej metody zajął się Gustaw Herling-Grudziński, który, zanim zaczął pisać, był na zesłaniu w Rosji i wojował w różnych krajach, usiłując wciąż notować i porządkować swe wrażenia. *Wieża* jest próbą stworzenia narzędzia, które nam wszystkim będzie potrzebne. Wyróżnienie przyznane mu przez jury „Kultury” ocali być może to opowiadanie od pospolitego losu druków i zwróci na nie uwagę czytelników.

Józef Wittlin⁵²⁷

Młoda proza emigracyjna

Nasza emigracja nie musi wstydzić się swej literatury. Ani starej, ani młodej, ani tzw. narybku. A skoro już używamy pojęć z dziedziny ichtiologii, wypada powiedzieć, że bezrybie grozi raczej polskiemu czytelnictwu na emigracji, a nie piśmiennictwu. Roi się ono od młodych poetów.

Ale dziś będę pisał o trojgu najwybitniejszych, naszym zdaniem, z tyłu utalentowanych prozaików młodego pokolenia. Zdaje się, że nikt z trójki – Zofia Romanowiczowa⁵²⁸, Gustaw Herling-Grudziński i Tadeusz Nowakowski – nie przekroczył czterdziestki. A jeśli przekroczył, nie szkodzi: świeżość i prężność talentu oraz nadzieje na przyszłość pozwalają zaliczyć go do młodych. Zresztą młodym w sztuce jest się zawsze, gdy się do niej wnosi coś nowego i własnego. Cervantes był młody, kiedy w pięćdziesiątym dziewiątym roku życia zaczął pisać (i to w więzieniu) *Don Kichota*. I młody był, gdy na rok przed śmiercią, tj. w 1615 r., ukończył część drugą tego wiecznie młodego dzieła.

⁵²⁷ Biogram autora – zob. przyp. 423, s. 283.

⁵²⁸ Zofia Romanowiczowa (1922–2010) – polska pisarka i tłumaczka, autorka prozy, m.in. *Baśka i Barbara* (1956), *Przejście przez Morze Czerwone* (1960), *Skrytki* (1980), *Na wyspie* (1984). Razem z mężem Kazimierzem Romanowiczem założyła i prowadziła księgarnię i wydawnictwo „Libella” oraz Galerię Lambert. Na emigracji we Francji.

Wybraliśmy naszą trójkę pisarzy również dlatego, że twórczość ich wyrosła na wspólnym podłożu. Podłożem tym była prycza w hitlerowskim i w stalinowskim więzieniu, tudzież w obozach pracy przymusowej.

Zacznijmy od dam. Właściwie od damy. Od Romanowiczowej, która w Asnières nad Sekwaną z każdym nowym opowiadaniem rośnie na wielką damę polskiej literatury. Jej urocza książka *Baska i Barbara* znana jest w Kraju i na emigracji. Przedstawia w niej autorka konflikty młodej matki polskiej, uchodźczyni, zmuszonej do wychowywania dziecka we Francji, a pragnącej temu dziecku przekazać wszystko, co jest godne zachowania i pielęgnowania w polskiej tradycji i obyczaju.

Ostatnimi czasy Romanowiczowa ogłosiła w „Wiadomościach” kilka opowiadań na inne tematy. Prawie każde tchnie śmiertelnym zaduchem kacetowej przeszłości bohaterki. Odkrywa nam tu autorka straszliwe prawdy o niemożności porozumienia się tych, co byli tam, z tymi, co tylko ze słyszenia znają niewolę, tortury, upodlenie i piece krematoryjne. List osoby skazanej w kacecie na śmierć, „list do rodziny, brzmiał tak, jakby miała go czytać cała ludzkość” – powiada Romanowiczowa w niezapomnianej noweli pt. *Kukułka*⁵²⁹. Po wielu latach dawne więźniarki hitlerowskiego obozu przyjeżdżają do tego obozu na międzynarodowy zjazd. I okazuje się, że stały się one obce nawet samym sobie z tamtych czasów. Albowiem „ze wszystkich duchów, jakich tu musiała się nageścić cała mgławica”, próbowały owe eks-więźniarki bezskutecznie przywołać, każda, jednego przynajmniej, *własnego ducha*

⁵²⁹ Zob. „Wiadomości” 1959, nr 8, s. 1.

[podkr. moje – J.W.]. Czegóż więc wymagać od ludzi, którzy nie przeszli przez piekło?

Głosi Romanowiczowa nie mniej smutną prawdę, że dla wojennej czy powojennej emigracji nie ma właściwie powrotu do dzisiejszej Polski i rodzinnego domu. Choćby się tam miało ukochaną matkę i serdecznego braciszka. W pięknie, delikatnymi środkami, zbudowanych nowelach: *Powrót do Rudyńia* i *Po powrocie*⁵³⁰ częstuje nas autorka gorzką, kosztem straszliwych doświadczeń zdobytą, mądrością, której kwintesencję znaleźć można w takim zdaniu: „Skąd wzięło się tylu obcych ludzi w rodzinnym mieście?”. Tak pyta Teresa, która opuściła Rudyń jako młoda dziewczyna, zabrana przez Niemców do obozu, a po wojnie osiadła we Francji. Powrót do rodzinnego miasta jest dla niej wstrząsem. Dla nas też.

Opowiadania Romanowiczowej, np. takie, jak *Tanzabend w Grasecku*⁵³¹ lub *Moje ty słońce...*⁵³², należą do najświetniejszych osiągnięć współczesnej nowelistyki kobiecej. Nie tylko polskiej. Wobec tematyki Romanowiczowej nawet biedna gruźliczka Katherine Mansfield⁵³³, mistrzyni rodzaju literackiego, który uprawia Romanowiczowa, musi usunąć się w cień laurów i palm francuskiej Riwiery. Ze swą tematyką i cieplarnianym *backgroundem*⁵³⁴. Obie znakomicie operują imponderabiliami, a wiemy, że tragedie, prywatne czy dziejowe, przemawiają do nas bardziej przekonująco z **nieważników** niż z ochrypłych megafonów. Romanowiczowa wstydliwie

⁵³⁰ Zob. „Wiadomości” 1959, nr 18, s. 3.

⁵³¹ Zob. „Wiadomości” 1958, nr 13, s. 1.

⁵³² Zob. „Wiadomości” 1958, nr 9, s. 1.

⁵³³ Katherine Mansfield, właśc. Kathleen Mansfield Murry (1888–1923) – modernistyczna autorka opowiadań (polskie wydania: *Garden Party* (1958) oraz *Upojenie i inne opowiadania* (1962)) oraz *Dziennika* (1985) i *Listów* (1978). Chorowała i zmarła na gruźlicę.

⁵³⁴ *Background* (ang.) – tło.

unika wielkich słów. Nawet słowo „męka” ujmuje w cudzysłów. Jej proza niekiedy aż mrozi swą purytańską surowością. Za to jej wiersz (bo Romanowiczowa jest także poetką) rozgrzewa. Czekamy niecierpliwie na ukazanie się antologii poezji trubadurów w pięknym przekładzie autorki *Baśki i Barbary*. Dziś, po odejściu prof. Stanisława Strońskiego⁵³⁵, jest to nasza najwybitniejsza prowansalistka. Przypuszczam, że nie tylko poza Polską.

Więzienia i hitlerowskie obozy „wykołysały” również bujny talent narracyjny Tadeusza Nowakowskiego. Ma on już za sobą dwie wstrząsające książki: zbiór nowel *Szopa za jaśminami* i powieść o zasłużonym rozgłosie: *Obóz wszystkich świętych*. W obu książkach dał autor przejmujące opisy wojennej i powojennej grozy na odcinku niemieckim. Ukazał, niekiedy z zabójczym humorem, spustoszenia moralne, jakich dokonała hitlerowska zbrodnia na swych polskich i niepolskich ofiarach. I pokazał, że mściciele zbrodni nie zawsze są archaniołami. Przewrażliwiony na punkcie małości, potrafi jednak Nowakowski widzieć i wielkość człowieka. I to człowieka, który w normalnym życiu niczym wielkości swojej nie zdradza. Budzą ją dopiero owe „tragedie dziejowe”. I wtedy nawet bydgoskie łyki, brzuchacze, piwosze, rzeźnicy, których by nikt nie posądzał o bohaterstwo, idą na śmierć jak Rodinowscy „mieszczanie z Calais”⁵³⁶. Kto zna *Obóz wszystkich świętych*, na zawsze zachowa w pamięci ten obraz.

⁵³⁵ Stanisław Stroński (1882–1955) – filolog, publicysta i polityk, związany z ruchem narodowym, na emigracji w Londynie.

⁵³⁶ Chodzi o grupową rzeźbę Augusta Rodina (1840–1917) honorującą bohaterstwo obywateli miasta.

Tadeusz Nowakowski to dzisiaj nasz naczelny biegły literacki od niemieckiej duszy. Mieszka obecnie w Niemczech Zachodnich i bystro obserwuje tamtejsze życie. Szczególnie interesują go przemiany, jakie po przegranej wojnie dokonały się w moralności i w niemoralności Niemców. W dłuższej opowieści pt. *Syn zadżumionych*, ogłoszonej niedawno w paryskiej „Kulturze”, a potem wydanej oddzielnie, ukazał na szerokim tle obyczajowym tragedię młodego Niemca, dla którego Hitler⁵³⁷ i ostatnia wojna to pojęcia historyczne. Wie o tym tyle, ile słyszy z ust ludzi starszych. Jest to chłopak o czystym sercu i wrażliwym umyśle, ukształtowanym pod wpływem eks-kacetowca, światłego profesora Brauna. Młody ten idealista z przerażeniem odkrywa, że jego ukochany „Paps”, czyli ojciec, powszechnie szanowany filantrop, w czasie wojny fabrykował trujący gaz „Cyklon B” do użytku w Oświęcimiu i w innych fabrykach masowej śmierci. Dzięki różnym, nieraz romantycznym przygodom uświadamia sobie „syn zadżumionych”, że jest synem potwornego zbrodniarza. W nieprzytomnym paroksyzmie sumienia jedzie do Oświęcimia, by pracą dla Polski odkupić winy ojca. Na granicy aresztują go polscy policjanci.

Nieraz słyszymy, że literatura współczesna nie dotrzymuje kroku współczesnej rzeczywistości. Istotnie: wielu utalentowanych pisarzy nie dorasta do tematyki swych dzieł. Autor *Syna zadżumionych* nie tylko dorósł, ale niekiedy i przerósł swoją tematykę. Nie pogodził się ze złem w żadnej postaci. A tytu, wybitnych nawet, autorów skapitulowało przed złą rzeczywistością, nie mając sił do przeciwstawienia się jej. Np. inny, wybitny, przedwcześnie zmarły, „piewca” kacetowego świata – Tadeusz Borowski.

⁵³⁷ Adolf Hitler (1889–1945) – kanclerz Rzeszy, ideolog narodowego socjalizmu, zbrodniarz wojenny.

Tadeusz Nowakowski jest cały rozedrgany od bólu, którego doznał i wciąż doznaje na widok zła. Niekiedy mamy wrażenie, że jego proza się trzęsie i tylko w ironii lub grotesce odnajduje równowagę i spokój.

Innymi środkami pokazuje grozę istnienia i umierania w samotności Herling-Grudziński, autor najpiękniejszej książki – jaką czytałem – o sowieckich łagrach. Zdawałoby się, że o takiej książce jak *Inny świat* nie powinno się mówić w kategoriach estetyki. Bo czyż można znaleźć piękno na dnie ludzkiej nędzy i poniżenia? A właśnie Herling-Grudziński potrafił ocalić piękno w najbardziej nieludzkim świecie. To go odróżnia od tylu kronikarzy własnej martyrologii. Herling-Grudziński mówi spokojnie i z wielką godnością o tym, co przeżył w sowieckich obozach. Zachował dystans do własnej osoby. Rzadka to zaleta w piśmiennictwie naszych czasów, gdzie zaczyna już triumfować bestialski egocentryzm. Słusznie Paweł Hostowiec przeciwstawia drukowane przed rokiem w „Kulturze” i nagrodzone potem przez nią opowiadanie Herlinga-Grudzińskiego pt. *Wieża – sztuce omfaloskopicznej*. Omfaloskopia – to patrzeć we własny pępek. „Świat wyobraźni wysnuty z patrzenia w własny pępek – powiada Hostowiec – jest z natury swej ograniczony. Zamykanie się w nim nie jest dla nikogo rzeczą bezpieczną. Pies, gdy przestaje obserwować otaczające go przedmioty, zaczyna wyc. Literatura obecna pełna jest skomlenia i wycia”⁵³⁸.

Nawet w najbardziej psich warunkach Herling-Grudziński nie skomle i nie wyje. Mówi ludzkim językiem. Językiem człowieka cywilizowanego, czyli takiego,

⁵³⁸ Zob. *Teksty źródłowe*, s. 329.

dla którego świat nie zaczął się w chwili, gdy on na ten świat przyszedł, i nie skończy się z chwilą, gdy ten świat opuści.

Od kilku lat Herling-Grudziński mieszka pod Neapolem. Jak się wydaje, z tego, co pisze, wrósł w atmosferę południa Włoch i poznał niejedną tajemnicę tamtejszego świata. Kto czytał (w „Kulturze”) jego nowelę polityczną pt. *Księżę niezłomny*, a nie zna narodowości autora, mógłby sądzić, że tę nowelę napisał rodowity Włoch. Podnosimy to z uznaniem na poparcie twierdzenia, że pisząca emigracja nie musi żyć tylko wspomnieniami przeszłości przedwojennej lub wojennej. Jak widzimy, Herling-Grudziński potrafił zaabsorbować twórczo elementy bytu na obczyźnie. O *Wieży* też można by pomyśleć, że wyszła spod pióra Włocha lub Francuza, gdyby autor nie wplótł zręcznie do akcji rozgrywającej się w dolinie Aosty legendy z rodzinnych stron. Jest to legenda o starej, kamiennej figurze „pielgrzyma świętokrzyskiego”. „Posuwa się on co rok o ziarnko maku, a gdy dojdzie na szczyt Św. Krzyża, nastąpi koniec świata”.

Herling-Grudziński nawiązuje tu do książki Xavier de Maistre'a *Trędowaty z miasta Aosty*. De Maistre (ten łagodniejszy brat surowego Josepha) jako oficer wojsk sabaudzkich w służbie Napoleona był w r. 1797 w Aostie i odwiedził średniowieczną „Wieżę Strachu”, w której osadzono i odcięto od świata trędowatego Pier Bernarda Guasco. Nieszczęśliwiec ten spędził w wieży ponad dwadzieścia lat życia w straszliwych warunkach, z czego pięć w towarzystwie trędowatej siostry, która umarła przed nim. Przez jakiś czas pętał się koło trędowatego pies wabiący się *Miracolo* (Cud), aż go wściekli, zdrowi ludzie spoza murów otaczających wieżę zatłukli kamieniami. Jedynym więc gościem trędowatego w ciągu tylu lat był odważny i miłosierny oficer napoleoński, Xavier de Maistre. Chciał mu nawet podać rękę na pożegnanie.

Do tej wzruszającej, ale bynajmniej nie sentymentalnej historii dodał Herling-Grudziński chłodną na pozór relację o własnej wyprawie do „Wieży Strachu” w r. 1945. Zainteresował się bowiem losami starego nauczyciela, w którego samotnym domku, zwanym „la bara siciliana” – sycylijską trumną, spędził samotnie u stóp Alp kilka tygodni urlopu jako żołnierz walczącego we Włoszech wojska polskiego. Ów emerytowany nauczyciel pochodził z Sycylii, a więc z kraju, gdzie ludzie „myśl o śmierci noszą zawsze jak drzazgę za skórą”. W czasie trzęsienia ziemi, które w r. 1908 nawiedziło Messynę, stracił nauczyciel żonę i troje dzieci. Bliski obłądu usiłował odebrać sobie życie. Uratowano go i przeniesiono najpierw do jakiejś szkoły w Turynie, a niedługo potem – w stan spoczynku. Osiadł w samotnym domku pod Mucrone, w którym autor *Wieży* spędził urlop. Sycylijski Hiob medytował tam o śmierci i ciągle czytał książkę o „trędowatym z miasta Aosty”. Wszystko wskazywało na to, że pragnął umrzeć. Lecz kiedy w czasie wojny miał ponieść śmierć z rąk hitlerowskich żołdaków jako jedyny mężczyzna w mieście – z którego cała męska ludność z wyjątkiem młodego księdza uciekła – przeraził się śmierci i przyjął ofiarę z życia tego księdza właśnie. Ofiary tej jednak nie przeżył. Zaraz potem znaleziono go martwego w „sycylijskiej trumnie”.

Trudno jest oddać w krótkim streszczeniu całą głębię i smutną wzniosłość utworu Herlinga-Grudzińskiego. Filozofię swej szlachetnej *Wieży* najlepiej wyłożył sam autor, wyznając: „Gdyby nie było w życiu ludzkim na ziemi rzeczy, wobec których wyobraźnia rozkłada ręce, musielibyśmy w końcu złorzeczyć rozpaczki przenikającej literaturę, zamiast szukać w jej utworach nadziei”. To wyznanie spowinowaca polskiego pisarza z innym filozofem nadziei: Camusem.

Herling-Grudziński należy do nielicznych dziś autorów wyraźnych i przejrzystych. Jego *Wieża* wydaje się

niekiedy przezroczysta, jakby ze szkła. Doskonale widać przez nią człowieka, który ją postawił. Wieża Herlinga-Grudzińskiego sterczy wysoko nad naszą płaską epoką.

* * *

Podsumowując te uwagi o trojgu wybitnych pisarzach młodszego pokolenia, pragnę nadmienić, że wyróżniam ich jeszcze i za to, co w dawnej literaturze niemieckiej nazywało się: *edle Gesinnung*. Dowiedli, że ta *edle Gesinnung*⁵³⁹ nie przestała istnieć w sztuce pisarskiej naszych czasów. Choćby ta sztuka czerpała wodę życia nawet z cuchnących kałuż w kacetach i łagrach.

⁵³⁹ *Edle Gesinnung* (niem.) – szlachetny duch.

Czesław Miłosz⁵⁴⁰
Diariusz paryski⁵⁴¹

Same pochwały

Trudności uprawiania dzisiaj beletrystyki (tzw. kryzys powieści) dadzą się śledzić na przykładzie prób jej (tj. powieści) przewycięzania. Znakomity stylista ukrywający się pod pseudonimem Teodora Klona⁵⁴² dał „autentyczny” pamiętnik nałogowego alkoholika, czyli raport o tym, jak się idzie od rzemyczka do koziczka (jeżeli znajdziecie satysfakcję w picciu samotnym, drzyjcie)⁵⁴³. Robota jest tak zręczna, że fikcyjność osoby i jej przypadków odgadujemy nie zaraz, dopiero kiedy nas już „chwyciło”. Czyli po długich perypetiach powieść, chcąc siebie ratować, powraca do swoich początków, do papy Daniela Defoe⁵⁴⁴, który

⁵⁴⁰ Biogram autora – zob. przyp. 137, s. 139.

⁵⁴¹ W antologii zamieszczono ostatni, piąty podrozdział artykułu, dotyczący prozy.

⁵⁴² Chodzi o Stefana Kisielewskiego. Stefan Kisielewski, pseud. Kisiel, Teodor Klon, Tomasz Staliński, Julia Hołyńska, Jerzy Mrugacz (1911–1991) – prozaik, publicysta, kompozytor, krytyk muzyczny. Autor m.in.: *Sprzysiężenia* (1946), *Zbrodni w dzielnicach Północnej* (1948), *Miałem tylko jedno życie* (1958), *Widziane z góry* (1967), *Cienie w pieczarze* (1971), *Romans zimowy* (1972), *Ludzie z akwarium* (1976), *Przygoda w Warszawie* (1982).

⁵⁴³ Teodor Klon, *Miałem tylko jedno życie*. Wydawnictwo Literackie. Kraków 1958 [przyp. – C.M.].

⁵⁴⁴ Daniel Defoe (1660–1731) – angielski pisarz, prekursor powieści przygodowej, autor m.in. *Przypadków Robinsona Cruoe* (1719).

uwodził publiczność nienaganną „autentycznością” swoich rzekomych reportaży. Od dawna już, jako wdzięczny czytelnik, zabierałem się pisać o Klonie. Pod przebraniem występuje tutaj pewna kochana, stara małpa, robiąca z siebie małpę – czyli wznosząca się na wyżyny mądrości.

Styl obrazowy, sensualny, post-awangardowy, kuśtyka od zdania do zdania i zbyt często zdradza wysiłek piszącego. Stąd śmiertelna nuda francuskich „anty-powieści”. Styl suchy, używany nie jako cel sam w sobie, ale jako instrument, ma się tak do tamtego jak taniec do wleczenia się o kulach. Ten taniec wydaje się naturalny, nie dostrzega się go w ogóle, dostrzega się tylko osoby i sytuacje, które mimuje. Znakomici styliści to bynajmniej nie smakosze. Dążą do czego innego niż układ słów, zawsze gotowi siebie lekceważyć, fiknąć koziołka, przeskoczyć w bagatelkę. Pamiętnik Klona jest taką bagatelką, niby nic. Ale...

Zaletą stylu z pozoru nieobecnego jest jego duża nośność. Dotyka spraw i ludzi mimochodem, od niechcenia i już pióro sunie dalej, jakby po to, żeby tym swoim rozpędem odżegnać się: „ee, tamto było tylko tak sobie”. Chytróść. Bo właśnie jedna kreska bywa nieraz bardziej celna niż wysilone pacykowanie. Toteż Klon przeprowadza analizę różnych stopni i stadiów pijaństwa, rozmyśla nad receptami zalecającymi mieszać wódkę z małym piwkiem, ale z za alkoholowej mgiełki coraz to wygląda przedwojenna Warszawa kawiarnianych ogródków przy Alejach Jerozolimskich, gmachach radia przy ul. Zielnej, gdzie pamiętnikarz był urzędnikiem, potem ulice Warszawy okupacyjnej, jej podziemne finanse, najzupełniej prawdziwy, wymieniony z nazwiska szef konspiracyjno-finansowy Edmund Rudnicki (przed wojną dyrektor muzyczny Polskiego Radia) i lokale, w których odbywa się obrządek picia narodowego trunku. Powstaje w nas podejrzenie, że Klon wpadł na pomysł genialny: wielu pisało o tym

mieście tak, jakby nie było w nim wódki i bimbru. Być może cały kraj, mało trzeźwy, nie nadaje się po prostu do oglądania go bez jednej głębszej?

Proza polska w XVII wieku tak jakby nie istniała, poza pamiętnikami Paska. W XVIII wieku była jeszcze kleista i rozlazła – jedyną powieść całą gębą, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, Jan Potocki napisał po francusku. Niedoskonałość instrumentu tłumaczy się, jakże by inaczej, niedowładem myśli. Ze studium H.R. Trevor-Ropera⁵⁴⁵ w miesięczniku „En Counter” pt. *Trzej cudzoziemcy i Rewolucja Angielska* dowiedzieliśmy się niedawno (a zapomnieli już o tym i Anglicy), że trzech przybysze z Polski byli prawdziwym intelektualnym motorem przewrotu: Samuel Hartlib z Elbląga⁵⁴⁶, jego przyjaciel John Dury⁵⁴⁷, pastor protestancki szkockiego pochodzenia, również z Elbląga, a przede wszystkim Jan Amos Komeński⁵⁴⁸, Czech, który uciekłszy przed katolikami z Moraw, rezydował w Lesznie u Leszczyńskich, prowadził tam słynną szkołę i układał traktaty rozślawiające jego imię. Przykrość, bo to wszystko razem przypomina, że w Polsce wtedy były już tylko ostatnie podrygi. Hartlib i Dury wyemigrowali do Anglii na stałe, Komeński, po krótkim pobycie w Anglii, gdzie otaczano go największymi honorami, powrócił do Leszna – i obowiązki wobec wspólnoty Braci Czeskich, i zawsze bliżej ojczyzny. Wojna szwedzko-polska położyła koniec

⁵⁴⁵ Hugh Trevor-Roper (1914–2003) – brytyjski historyk i publicysta.

⁵⁴⁶ Samuel Hartlib (ok. 1600–1662) – angielski reformator pedagogiki i rolnictwa.

⁵⁴⁷ John Dury (1596–1680) – szkocki kalwinista, kaznodzieja, pisarz, reformator. W Elblągu, gdzie pełnił funkcję kaznodziei, poznał i zaprzyjaźnił się z Samuelem Hartlibem.

⁵⁴⁸ Jan Amos Komeński (1592–1670) – czeski myśliciel protestancki, pedagog, propagator edukacji dostępnej dla wszystkich, bez względu na stan czy płeć.

jego działalności. Po cudzie jasnogórskim armia szlacheckich Kmiciców obróciła heretyckie Leszno w perzynę, ze szkoły i biblioteki nic nie zostało, Komeński stracił nawet swoje rękopisy i goło-bosy odpłynął z Gdańska do Amsterdamu. W Anglii Cromwell⁵⁴⁹ zarządził oficjalną zbiórkę na rzecz ofiar. Tak się złożyło, że upadek protestantyzmu w Polsce, nieunikniony (zawsze jesteśmy tacy mądrzy i w tym, co minęło, jest dla nas tylko nieuniknioność) otwierał erę ciemnoty. W tym samym kluczowym roku 1656 drukowano we Francji arcydzieło zwinności myśli i suchej zjadliwości języka – *Prowincjałki* papisty Pascala⁵⁵⁰.

Poezja odkuła się, proza nie. Dlatego proza polska musiałaby się dzisiaj gimnastykować za wszystkie czasy. Nie żeby zdobyć „lekkość”, bo amatorów tego towaru było zawsze dosyć, jako że rozgrzesza on z innych niedostatków. Raczej żeby zdobyć elastyczność potrzebną do uporania się z trudną problematyką. I bądź co bądź się gimnastykuje. Polska obecna ma złą na ogół literaturę, dobre piśmiennictwo, jeżeli za miarę obrać lata 1956–1959. Rozróżnienie to, trochę, przyznajmy, sztuczne, coś jednak znaczy. Zapytani przez wydawców zachodnich o powieści i sztuki teatralne stamtąd, znad Wisły, bąkamy z zażenowaniem, że nie, że nie to, tylko satyryczna opowieść, filozoficzna parabola, wiersz, esej, felieton. Niezależnie od powodów tkwiących w polityce, jest w tym jakby przesuwanie się zainteresowań, może trochę szybsze niż na Zachodzie.

⁵⁴⁹ Oliver Cromwell (1599–1658) – polityk angielski, odegrał znaczącą rolę w angielskiej wojnie domowej.

⁵⁵⁰ Chodzi o utwór Blaise’a Pascala, drukowany w formie listów w latach 1656–1657, które są krytyką kazuistycznej koncepcji grzechu.

Stefana Kisielewskiego, czyli Kisiela, zaliczam do czołówki. W tej czołówce brak natolińczyków, ci do pióra nie mają szczęścia. Albo wypiekają swoje zakalce tzw. marksistowskie, albo, jeżeli postanowią puścić się w taniec, popadają w dziedziczny styl szlachecki: animusz, rubaszość i mętnik pojęć. Mimo częstego stawania na głowie (niekiedy figura niezbędna) jest u Kisiela osiemnastowieczny dystans do siebie, orzeźwiający chłodek, bynajmniej nie równoznaczny z ironią romantyczną. Badanie, czy przypadkiem nie Kisiel jest wspomnianą starą małpą, zostawmy zawodowym szperaczom. Jego *Opowiadania i podróże*⁵⁵¹ wystarczają, żeby ocenić jego cnoty. Kisielem jako pisarzem prawie nikt się nie zajmuje i bardzo to dla niego pocieszające. Jego odbiorcy zanadto przejmują się samą treścią, chwając czy wściekając się, żeby jeszcze zadać pytania o *jak*. Boję się tutaj, żeby nie zauroczyć. Bo Kisiela trzyma dziennikarstwo, uganianie się za dziwami współczesnego nam świata. Gdyby nagle włożył sobie na kędziory (?) wieniec laurowy i wdychając głęboko dym papierosa, zaczął tworzyć dla potomnych, pewnie by się zaplątał. Jego finty, za pomocą których usiłuje wymknąć się beletrystyce, są objawem zdrowego instynktu. Finty te są dwojakiego rodzaju: albo reportażowa autentyczność (patrz papa Defoe), albo fikcyjność na odwrytkę, na całego, z pokazywaniem, że to na niby. Nie sądzę, żeby się jak dotąd zdecydował. Zdaje się, że pierwszy rodzaj lepiej mu służy. Np. w ostatniej książce opowieść *Mieszkanie*⁵⁵²,

⁵⁵¹ Stefan Kisielewski, *Opowiadania i podróże*, Wydawnictwo „Znak”, Kraków. 1959 [przyp. – C.M.].

⁵⁵² Zob. S. Kisielewski, *Mieszkanie*, w: *idem, Opowiadania i podróże*, Warszawa 1959, s. 11–36. W kontekście artykułu Miłosza warto zauważyć, że w roku 1959 Kisielewski wypowiedział się na temat powieści w artykule *Czy powieść się przeżyła?* Sformułował w nim hipotezę, że „przeżył się ogólnie gatunek sztuki, zwany prozą literacką polegający na «pisemnym opowiadaniu

dzieje warszawskiego mieszkania za niemieckiej okupacji, gdzie jest, no, mistrzem, albo drobiazg *Chciałem pisać*⁵⁵³.

Tematy wojny i niemieckiej okupacji od kilkunastu lat są walcowane w Polsce, do czego przyczynia się i obfitość doświadczeń, i „przerzut” – cokolwiek boli i jątrzy, zostaje świadomie albo nieświadomie przesunięte w okres, dający się ująć już bez szczególnie dotkliwych cenzuralnych ograniczeń. Wojna spełniła więc poniekąd funkcję mitologii – jak Wojna Trojańska w *Odprawie posłów greckich* Kochanowskiego⁵⁵⁴ albo, żeby sięgnąć do innego i użytku, i zakresu, wojny kozacka i szwedzka u Sienkiewicza. Antologia tekstów literackich, z wyłączeniem bezpośrednich świadectw i pamiętników, musiałaby objąć niejedyn tom. Może to kogoś zdziwi, ale zdawkowym, szkicowym fragmentom, w jakich utrwala wojnę Kisielewski, należałoby się tam jedno z najbardziej zaszczytnych miejsc. Nie przypominam sobie, żeby gdzieś lepiej była uchwycona sama esencja września 1939 roku (ryki miotającej się tłuszczu mężczyzn w ciemnych koszarach) niż w powieści Kisielewskiego *Sprzysiężenie*⁵⁵⁵. On to również ocalił od zapomnienia cały kompleks wyspy w wojennej Warszawie – apartamentu, w którym elektryczne słońca kradną prąd, którego mieszkańcy, zamroczeni bimbrem, trochę, ale za to w permanencji, przykrywają się w nocy

ciekawych historii», Zob. *idem*, *Czy powieść się przeżyła?* [*Pisarze polscy o ankiecie*, „*The Times Literary Supplement*”, „Znak” 1959, nr 55, s. 41–44.

⁵⁵³ S. Kisielewski, *Chciałem pisać*, w: *idem*, *Opowiadania i podróże*, s. 73–85.

⁵⁵⁴ Jan Kochanowski (ok. 1530–1584) – poeta epoki renesansu, autor m.in. *Odprawy posłów greckich* (1578), pierwszego w literaturze polskiej nowożytnego dramatu opartego na założeniach odwołujących się do antycznych tradycji tragediopisarskich.

⁵⁵⁵ S. Kisielewski, *Sprzysiężenie*, Warszawa 1946. Powieść rozruchunkowa.

walizkami, dla ciepła. Ten motyw wyspy często powraca w twórczości Kisielewskiego i w pełni sympatyzujemy z jego bohaterem, co to budził się „wypoczęty jak korniszon”, czy też natychmiast przewidujemy katastrofę, kiedy w zacisznej przystani zjawiają się „Grażyna”, „Sęp” i „Borzobohaty”, a goście w długich butach i z wąsikiem zostawiają kartki w gatunku: „krawiec przygotował nową dynię”.

Witalność, ale niegłupia, świeżość spostrzeżeń, ale podbudowana wiedzą, to rzadkie. Kisielewskiego do Marsylii i do Londynu cieszą znających te miasta, choćby się nie we wszystkim zgadzali. Z kim się zresztą Kisielewski wyklóca, to nieważne. Błagam go, żeby mi nie wierzył. Bardzo ważne. Bo z pisarstwem jest jak z polityką: gonimy z wywieszonym językiem, ale nigdy nie łapiemy tego zwierza, którego trop nas nęcił, tylko całkiem innego. Gdybyśmy jednak nie gonili, nie złapalibyśmy nic. Co do stylu, to twierdzę, i nie pierwszy raz, że jest nam *przydany*, jeżeli dostatecznie porusza nas los ludzi. Ładny byłby figiel, gdyby „publicystyczny” wesołek Kisielewski został umieszczony w komnatach potomności (na Wawelu?) jako niezrównany stylista.

Czym będzie dalej pisarstwo Kisielewskiego, trudno byłoby prorokować. Są przeszkody. Jest to pisarstwo trzeźwe i realistyczne – w kraju, gdzie szanse ma pol-, soc- i sur-realizm, ale nie realizm.

Gustaw Herling-Grudziński⁵⁵⁶

Nota o „chorobie powieści”

Coraz częściej spotykana diagnoza, że „powieść jest chora, może nawet nieuleczalnie chora”, nie zawiera nic nowego. Przeglądam *The Moment and Other Essays* Virginii Woolf⁵⁵⁷ i znajduję w nich *The Art of Fiction*, śliczny szkic napisany w roku 1927 z okazji książki E.M. Forstera *Aspects of the Novel*⁵⁵⁸.

Że powieść jest damą – pisze Virginia Woolf – i to damą, która znalazła się w tarapatkach, musiało nie raz już uderzyć jej wielbicieli. Wielu rycerskich gentlemenów śpieszyło Jej na pomoc, wśród nich głównie Sir Walter Raleigh⁵⁵⁹ i Percy Lubbock⁵⁶⁰. Ale obaj byli trochę ceremonialni

⁵⁵⁶ Biogram autora – zob. przyp. 40, s. 98.

⁵⁵⁷ Virginia Woolf (1882–1941) – angielska pisarka, feministka. Chodzi o artykuł *The Art of Fiction* zamieszczony w tomie esejów *The Moment and Other Essays* (1948) opublikowanych pośmiertnie przez jej męża.

⁵⁵⁸ Edward Morgan Forster (1879–1970) – angielski pisarz, eseista. Chodzi o studium poświęcone teorii literatury *Aspects of the Novel* (1924).

⁵⁵⁹ Sir Walter Raleigh (1552 lub 1554–1618) – angielski pisarz, poeta, żołnierz, polityk. Przypisywano mu autorstwo niektórych sztuk Williama Szekspira.

⁵⁶⁰ Percy Lubbock (1879–1965) – angielski eseista, krytyk i biograf, autor *The Craft of Fiction* (1921). Przypisuje się mu wprowadzenie pojęcia *fantasy*.

w swoim podejściu; obaj posiadali sporą o niej wiedzę, ale znikomą z nią zażyłość. Teraz zjawia się E.M. Forster, który wypiera się wiedzy, lecz nie może zaprzeczyć, że zna damę dobrze. Jeśli brak mu powagi poprzedników, korzysta za to z przywilejów należnych kochankowi. Puka do drzwi sypialni i zostaje wpuszczony, kiedy dama jest w szlafroku i w miękkich pantoflach. Przynajmniej fotele do kominka, rozmawiają swobodnie, dowcipnie, subtelnie, jak starzy przyjaciele, którzy nie mają złudzeń, chociaż w rzeczywistości sypialnia jest salą wykładową, a odbywa się to wszystko w wysoce ascetycznym mieście Cambridge⁵⁶¹.

To, co kochanek ma do powiedzenia damie w tarapatach, przypomina trochę, jako recepta, olej rycynowy dawany niegdyś w przychodniach lekarskich na wszystkie dolegliwości. Najpierw pouczenie z anatomii literatury, że powieść składa się z Siedmiu Elementów Głównych: Opowieści, Ludzi, Intrygi, Fantazji, Proroctwa, Kompozycji (trudno inaczej przetłumaczyć „Pattern”) i Rytmu. Potem surowy monit, że jej porażki są zawsze porażkami w stosunku do życia. Henry James⁵⁶², na przykład, trzymał się cierpliwie wąskiej ścieżki obowiązku estetycznego i robił to z powodzeniem. Ale kosztem jakiej ofiary? „Większość życia ludzkiego – powiada Forster – musi zniknąć, zanim potrafi on napisać powieść. Tylko okaleczone istoty mogą

⁵⁶¹ Cambridge – miasto w Wielkiej Brytani (wschodnia Anglia) z drugim po Oksfordzie najstarszym uniwersytetem w Anglii. Cyt. za: V. Woolf, *The Art of Fiction*, w: *The Moment and Other Essays*. Zob. *The Moment and Other Essays*, net.au/ebooks15/15www.gutenberg.00221h.html [dostęp: 27 marca 2021].

⁵⁶² Henry James (1843–1916) – amerykańsko-brytyjski teoretyk literatury, pisarz, autor m.in. utworów: *Amerikanin* (1877), *Portret damy* (1881), *Ambasadorowie* (1903).

oddychać w jego powieściach. Tworzył mało postaci i budował je ze skąpstwem”. Gdy tymczasem powieść musi być „nasycona ludzkością”, a „przed istotami ludzkimi otwiera się na jej kartach wielka szansa”. Triumf osiągnięty z uszczerbkiem dla Życia jest w rzeczywistości klęską. James wprowadził do powieści coś poza ludźmi: kompozycje, które, jakkolwiek piękne same w sobie, są wrogie człowieczeństwu; za to lekceważenie Życia czeka go kara zapomnienia.

W tym miejscu zabiera głos Virginia Woolf.

Czym jest owo Życie, które wyrasta tak tajemniczo i z takim upodobaniem w książkach o powieści? Dlaczego odczuwa się jego nieobecność w kompozycji, a obecność w *tea-party*?⁵⁶³ Dlaczego przyjemność, jaką daje nam kompozycja w *The Golden Bowl* Jamesa⁵⁶⁴, jest mniej cenna niż wzruszenie, z jakim śledzimy u Trollope’a *lady* pijącą herbatę na plebanii?⁵⁶⁵

Rzecz w tym, że „choć nie podobna sobie wyobrazić książki o malarstwie, nie wspominającej ani słowem o środkach, jakimi posługuje się malarz”, Forster potrafi napisać mądrą i błyskotliwą książkę o powieści, w której zaledwie parę zdań wystarczy, by załatwić się ze środkami, jakimi posługuje się pisarz. Prawie całkowite milczenie otacza w niej zagadnienia językowe. Można by sądzić, jeżeli się tych autorów nie czytało, że zdanie oznacza to samo i jest używane dla tych samych celów przez Sterne’a i Wellsa. Można by dojść do wniosku, że *Tristram*

⁵⁶³ *Tea-party* (ang.) – spotkanie przy herbacie.

⁵⁶⁴ Chodzi o powieść Jamesa z roku 1904. *Złota miska* porusza kwestie związków pomiędzy ojcem a córką, matką i zięciem, to swoiste studium małżeństwa.

⁵⁶⁵ V. Woolf, *The Art of Fiction*, *op. cit.*

*Shandy*⁵⁶⁶ nic nie zyskuje na języku, w jakim jest napisany. Podobnie z innymi zaletami estetycznymi. Kompozycja, jak widzieliśmy, jest wprawdzie uznawana ale bezlitośnie zganiona za swoją skłonność do przesłaniania cech ludzkich. Piękno przytrafia się, lecz budzi natychmiast podejrzania. Zjawia się przelotnie tylko raz – „piękno, do którego powieściopisarz nie powinien nigdy dążyć, chociaż ponosi klęskę, jeśli go nie osiągnie” – a możliwość, że wyłania się powtórnie jako rytm, jest krótko omówiona na paru interesujących stronicach pod koniec książki. Poza tym jednak powieść jest traktowana jak pasożyt, który czerpie pokarm z życia i w dowód wdzięczności musi się upodobnić do życia lub zginąć. „W poezji, w dramacie słowa mogą podniecać, pobudzać, drażnić w głąb, bez tego wiernopoddaństwa; ale w powieści muszą przede wszystkim pozostawać w służbie czajnika i mopsa, a niedobór jest tu uważany za podstawowy brak”. Tak więc:

podczas gdy malarz, muzyk i poeta otrzymują od krytyki, co im się należy, powieściopisarz wychodzi bez szwanku. Będzie mowa o jego charakterze, moralności, a nawet rodowodzie; ale jego piarstwo pozostanie wolne od opodatkowania. Nie ma na świecie krytyka, który odważyłby się powiedzieć, że powieść jest dziełem sztuki i że jako takie zamierza je ocenić... Gdyby krytycy byli mniej gorliwi jako stróże praw tego, co podoba im się nazywać życiem, powieściopisarz okazałby może także większą śmiałość. Mógłby się oderwać od wiecznego stolika z herbatą i od słusznych i niedorzecznych formuł, które mają jakoby reprezentować całość naszej ludzkiej przygody. Ale wówczas mogłaby się zachwiać *Opowieść*; mogłaby runąć *Intryga*;

⁵⁶⁶ Chodzi o dziewięciotomową powieść Laurence’a Sterne’a *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy* (1760).

mogłaby się w gruzy obrócić galeria Postaci. Krótko mówiąc, powieść mogłaby się stać dziełem sztuki⁵⁶⁷.

Ta mała *summa* mądrości powieściopisarskiej warta jest dokładnego przemyślenia. Lwia część lamentów nad „chorobą powieści” pochodzi stąd, że tradycja narzuciła nam tu bardzo ograniczony miernik życia: uważa się zań umiejętność imitacji, ową słynną „autentyczność przeżyć, wypadków i postaci” wywołującą u czytelnika radosne okrzyki potakiwania. Spotyka się takie uroszczenia nawet u inteligentnych krytyków. W poświęconym Camusowi numerze „Nouvelle Revue Française”⁵⁶⁸ Angus Wilson pisze, że „w jego powieściach ludzie są stylizowanymi abstrakcjami, i przez to wydaje się on powieściopisarzem niedoskonałym”⁵⁶⁹. Tak samo mniej więcej Forster pisał o powieściach Jamesa. A co, jeśli Camus chciał, by ludzie w jego powieściach byli stylizowanymi abstrakcjami, jeśli od tego świadomego zabiegu artystycznego oczekiwał nowego światła w spojrzeniu na Życie? A co, jeśli James, tworząc mało postaci i budując je ze skąpstwem, destylując słynne „patterns” wrogie rzekomo człowieczeństwu, zbliżał się na swój sposób do Życia bardziej niż alchemicy mieszający w alembikach z przepisem w ręku Siedem Elementów Głównych? Jest co najmniej wątpliwe, czy *The Middle Age of Mrs. Eliot* Angusa Wilsona, powieść, w której ludzie nie są „stylizowanymi abstrakcjami”, przetrwa *Cudzoziemca*, *Dżumę* i *Upadek*⁵⁷⁰.

⁵⁶⁷ V. Woolf, *The Art of Fiction*.

⁵⁶⁸ Pismo francuskich intelektualistów założone w roku 1909, na jego łamach publikowano prace/utwory m.in. Sartre’a, Malraux, Camusa.

⁵⁶⁹ Angus Wilson (1913–1991) – angielski pisarz, chodzi o nagradzaną powieść *Sredniowiecze pani Eliot* (1958).

⁵⁷⁰ Chodzi o powieści Alberta Camusa: *Obcy* (1942), *Dżuma* (1947), *Upadek* (1956).

Nie ma w gruncie rzeczy sztywnych prawideł i reguł dla prozaika: może napisać utwór klasycznie zrównoważony i wlać nowe wino w stare, omszone butle; może zdradzać upodobanie do ścieżek nietkniętych niczyją stopą; może wysnuć pieśń wyłącznie z siebie, szukając siły wyrazu w monologu wewnętrznym; może zmusić do przemówienia tylko martwe przedmioty; może karty powieści czy opowiadania zaludnić lub prawie całkowicie wyludnić; może zabrnąć nawet na samo pogranicze gatunków, gdzie trudno powieść odróżnić od eseju i na odwrót (czytając *Rodzinną Europę* Miłosza⁵⁷¹, czułem ciągle, jak ta znakomita książka, zbudowana z kilkunastu esejów, ociera się co krok o powieściowy autoportret). Słowem, może zrobić wszystko, co mu dyktuje własny sekret stylu i kompozycji.

W ostatecznym rachunku bowiem liczy się tylko własny sekret stylu i kompozycji. Dobry powieściopisarz czy nowelista treścią ukrytą w *formie* wyraża swój stosunek do życia. Ma o życiu niewiele nowego do powiedzenia *wprost* po tym, co zostało już powiedziane przez jego poprzedników; ale modulacją głosu, rytmem prozy, tonem narracji, dystansem i ustawieniem wobec opisywanego przedmiotu wydziera jeszcze Wielkiej Tajemnicy swój drobny okruc.

„Dzieła sztuki” – zanotował w Warykinie Jurij Żiwago⁵⁷² – przemawiają do nas przez swój temat, swe sytuacje, swą intrygę i swych bohaterów, lecz najwięcej przez obecność w nich pierwiastka sztuki. Obecność jego w *Winie i karze* wstrząsa silniej niż przestępstwo Raskolnikowa.

⁵⁷¹ Tom autobiograficznych esejów Czesława Miłosza wydany w Paryżu w 1959 roku przez Instytut Literacki.

⁵⁷² Chodzi o bohatera powieści Borysa Pasternaka *Doktor Żywago* (1959) i miejscowość Warykin, w której osiedla się bohater powieści.

Na pięćdziesięciu stronicach *The Beast in the Jungle*⁵⁷³ (najlepszego, moim zdaniem, opowiadania Jamesa obok *The Turn of the Screw* i *The Aspern Papers*) dramat okrucieństwa, z jakim w życiu marzenie rozmija się z rzeczywistością, zarysowany jest z siłą rzadko spotykaną w literaturze. W jaki sposób? Z użyciem dwóch osób, nie istniejącej w praktyce intrygi, więcej niż oszczędnych dialogów. Tylko ten powolny tok narracji, zmęczonego i jakby palcem na ustach przyciszonego szeptu, dokonuje cudu. Muzyczny niemal walor opowiadania Jamesa dochodzi tu w mistrzostwie strojenia prozy do takiego punktu, że wystarczyłoby najmniejsze rozluźnienie lub naciągnięcie struny, by nuta zadźwięczała fałszywie. Jeśli tak właśnie „kompozycja przesłania cechy ludzkie”, niech będzie po dwakroć błogosławiona.

Myliłby się, kto by sądził, że Tomasi di Lampedusa⁵⁷⁴ zawdzięcza jedynie swoją niezwykłość nawiązaniu do zaniechanych od dawna wzorów przednaturalistycznych w powieści. Znowu nie posłuszeństwo regułom wielkiego okresu sztuki powieściowej, lecz osobista tonacja prozy decyduje o wszystkim, o tym, że w milczeniu, z wieloletniego barwienia i tkania – jak włókien w deseniu – rzeczy przemyślanych, widzianych i odczuty, powstało prawie arcydzieło. Otwieram na chybił-trafił *Il Gattopardo* i tłumaczę:

Obudziwszy się o świcie, pogrążony w pocie i zaduchu, książkę nie mógł się oprzeć porównaniu tej wstrętnej

⁵⁷³ *The Beast in the Jungle* (1903) – krótka forma narracyjna, w której podjęte zostały uniwersalne problemy losu, samotności, miłości, śmierci; *The Turn of the Screw* (1898) – nowela utrzymana w klimacie horroru; *The Aspern Papers* (1888) – utwór uznany za konstrukcyjnie najlepsze dzieło Jamesa.

⁵⁷⁴ Tomasi di Lampedusa (1896–1957) – włoski pisarz, jego najbardziej znana powieść to *Lampart (Il Gattopardo)*, 1961). Był arystokratą i księciem Lampedusy.

podróży do własnego życia, które najpierw biegło przez roześmiane równiny, potem wdrapywało się na strome góry i przemykało się niebezpiecznymi wąwozami, by wydobyć się wreszcie na falistą i jednobarwną przestrzeń, pustynną jak rozpacz. Te rojenia wczesnego poranka były najgorszą rzeczą, jaka mogła się przytrafić mężczyźnie w średnim wieku; i chociaż książkę zdawał sobie sprawę, że przeznaczone im było zniknąć z nastaniem dnia pełnego zwykłej krzątaniny, cierpiał z ich powodu dotkliwie, gdyż posiadał już dość doświadczenia, by wiedzieć, że zostawiały po sobie na dnie serca osad żałoby, który rosnąc z każdym dniem, miał się stać w końcu prawdziwą przyczyną śmierci.

Ledwie pół stroniczki w tekście włoskim powieści; dosyć jednak, żeby w tym pierwszym z brzegu odprysku dostrzec szlachetność całego bloku: melodię opowiadania z dużego dystansu, która jest sama źródłem poezji.

Po raz trzeci przeczytałem ostatnio *Doktora Żiwago* (najpierw po włosku, potem w świetnym przekładzie Hostowca⁵⁷⁵, teraz nareszcie w oryginale rosyjskim), wstydząc się podczas lektury, że w pierwszym o nim szkicu nazwałem go książką „wielką, lecz powieścią chaotyczną i rozwichrzoną kompozycyjnie”. Jak łatwo ulega się utartym szablonom! Jeśli można powieść odczytywać wielokrotnie, odnajdując w niej ciągle nowe uroki, jaki sens ma stawianie jej zarzutu chaotyczności i rozwichrzenia kompozycyjnego? Może w tym właśnie tkwi jej trudne do uchwycenia piękno? Wielu czytelników i krytyków *Doktora Żiwago* zwróciło z odcieniem wymówki uwagę na zbytnią bezceremonialność, z jaką na olbrzymich przestrzeniach Rosji

⁵⁷⁵ Zob. B. Pasternak, *Doktor Żywago*, przeł. z ros. P. Hostowicz [właśc. Jerzy Stempowski], wiersze w przekładzie Józefa Łobodowskiego, Paryż 1959.

Pasternak każe się spotykać swoim bohaterom – niby Ariosto w świeżym wcieleniu *Orlando Furioso*⁵⁷⁶. Warto posłuchać, co o tym mówi Italo Calvino⁵⁷⁷, inteligentny i wrażliwy powieściopisarz włoski:

Pasternak buduje wątek nieustannych zbiegów okoliczności w całej Rosji i na Syberii, w którym piętnaście postaci zderza się wciąż ze sobą przez czysty przypadek, jakby na świecie istniały tylko one, jak paladyni Karola Wielkiego w abstrakcyjnej geografii poematów rycerskich. Rozrywka pisarza? Chodzi na początku o coś więcej: o pokazanie sieci losów, która nas wiąże, mimo że o tym nie wiemy, atomizacji historii w ścisłej współzależności dziejów ludzkich. Ale wzruszenie związane z tym odkryciem nie trwa długo i następujące po sobie zbieżności stają się w końcu tylko dowodem świadomego użycia konwencjonalnej formy powieściowej. W ramach tej konwencji i przyjętej architektury ogólnej Pasternak porusza się przy pisaniu swej książki z absolutną swobodą. Niektóre części rysuje dokładnie, inne szkicuje tylko w głównych liniach. To jest drobiazgowym narratorem dni i miesięcy, to znowu nagłymi skokami przemierza lata w paru wierszach: jak w epilogu, gdzie na dwudziestu stronicach o wielkiej gęstości i sile przesuwa przed naszymi oczami epokę czystek i drugą wojnę światową. Podobnie wśród postaci są takie, nad którymi się stale prześlizguje, nie dbając o to, by nas z nimi lepiej zapoznać: na przykład, Tonia Żiwago.

⁵⁷⁶ Chodzi o najdłuższy europejski epos rycerski *Orland szalony* (*Orlando furioso*) napisany przez Ludwica Ariosta i wydany w roku 1516.

⁵⁷⁷ Italo Calvino (1923–1985) – włoski pisarz, eseista, zaliczany do ważniejszych twórców XX wieku. Autor m.in.: *Baśni włoskich* (1956), *Długiego dnia Ameryga* (1963), *Niewidzialnych miast* (1973). Redagował własne pismo literackie „Il Menabó di letteratura”.

Słowem, narracja typu impresjonistycznego. To samo w psychologii: brak ścisłego uzasadnienia sposobu postępowania postaci. Dlaczego w harmonii małżeńskiej Lary i Antipowa pojawia się w pewnej chwili dysonans i Pasza nie znajduje innego wyjścia niż jechać na front? Pasternak mówi tu wiele rzeczy, ale żadna nie jest wystarczająca i konieczna: to, co się liczy, jest ogólnym wrażeniem kontrastu dwóch charakterów. Interesuje go nie psychologia, nie postać, nie sytuacja, lecz coś bardziej ogólnego i bezpośredniego: *życie*. Sztuka narracyjna Pasternaka jest przedłużeniem jego poezji⁵⁷⁸.

Można zatem napisać także powieść, która za szkielet budowy biorąc formę konwencjonalną, lekceważy lub otwarcie i celowo łamie jej prawa w szczegółach konstrukcyjnych; powieść – wielką metaforę, upodabniającą się do życia samą swoją na pozór chaotyczną kompozycją; powieść *w całości* zbliżoną do Symbolu (nie takiego więc, jaki z komiczną pedanterią wytropił Edmund Wilson⁵⁷⁹ w głośnym eseju *Legenda i symbol w „Doktorze Żiwago”*, o którym Pasternak powiedział słusznie, że „jeśli jest

⁵⁷⁸ Chodzi o artykuł I. Calvino, *Pasternak e la rivoluzione*, „Passato e presente” [„Przeszłość i terażniejszość”], maj–czerwiec 1958, s. 360–374. Tekst przedrukowany w tomie esejów wydanym po śmierci Calvino *Perché leggere i classici* [Po co czytać klasyków]. Zob. przedruk w języku polskim: I. Calvino, *Pasternak i rewolucja*, „Odra” 1998, nr 9, s. 7–75 oraz tom *Po co czytać klasyków?*, tłum. A. Wasilewska, Warszawa 2020, s. 193–213.

⁵⁷⁹ Edmund Wilson (1895–1972) – amerykański wpływowego dziennikarz, związany m.in. z „Vanity Fair” i „The New Yorkerem”, krytyk literacki, eseista, pisarz. Chodzi o recenzję powieści Pasternaka opublikowaną w „New Yorkerze” w 1959 roku, w której Wilson pisał, że książka ta jest „jednym z najważniejszych wydarzeń w historii literatury i moralności”. W kolejnym numerze pisma napisał już długi artykuł interpretujący ukryte sensy i znaczenia tego dzieła.

prawdą, iż dom buduje się z cegieł, jego kształt nie tłumaczy się cegłami, z których powstał”).

Powieść nie jest chora i nie potrzebuje ani obfitych zastrzyków odżywczych z rąk ortodoksyjnych rygorystycznych stróżów tradycji, ani głodowej diety przepisanej przez nowoczesnych „reistów”. Przeżywa najwyżej naturalne zaburzenia wieku i rozwoju, a to jeszcze nie powód, by ją zaraz kłaść do łóżka i zwoływać u jej wezglowia konsylium doktorów literatury.

Józef Wittlin⁵⁸⁰

Pochwała kobiety piszącej⁵⁸¹

Nie wiem, jaki to mędrzec przeciwstawił umysłowość męską – kobiecej, oczywiście na niekorzyść kobiecej. Ale fakt faktem, że przywykliśmy w twórczości kobiet upatrywać cechy rzekomo dla nich typowe, np. przewagę uczucia nad intelektem lub nerwów nad wyobraźnią. Może okrutna śmierć aleksandryjskiej Hypatii, słynnej filozofki neoplatońskiej i matematyczki na przełomie IV i V w. po Chr., odstraszyła średniowieczne niewiasty od zajmowania się filozofią. Zwłaszcza niewiasty, grzeszące, jak biedna Hypatia, niepospolitą urodą. Ale z tych odległych czasów i obcych stron przenieśmy się na bliższy nam teren polskiej emigracji, na progu siódmego dziesięciolecia XX w. Ujrzymy tam wcale pokaźną gromadkę dam piszących wierszem i prozą. I niekiedy rozsądniej i przenikliwiej niż ich męscy koledzy. Co w twórczości białogłowskiej od razu rzuca się w oczy, to – równowaga ducha, umiar, przytomność, solidna obserwacja środowiska, czasem wielka wiedza, no i rozległość widnokręgów. I jakkolwiek oklepany

⁵⁸⁰ Biogram autora – zob. przyp. 423, s. 283.

⁵⁸¹ List Sidora Reya pt. „Pisarki” w nr. 787 „Wiadomości” skłania mnie do ogłoszenia drukiem tych uwag napisanych przed kilkoma miesiącami dla radia. Stąd lakoniczność i styl tej pogadanki [przyp. – J.W.].

już wyraz „histeria” zawdzięcza swe istnienie greckiemu terminowi z dziedziny anatomii kobiecej, mimo to więcej dziś histeryków spotykamy na naszym emigracyjnym parnasionie niż histeryczek. Próżno by szukać u piszących pań nieodpowiedzialnych sądów, zajadłości w polemice, narcyzmu, nieopanowanych temperamentów. Nasze poetki i prozatorki umiały swemu Pegazowi włożyć wędzidło do pyska i mocno ściągnąć mu wodze. Lecz nie bądźmy gołosłowni.

Nie tylko emigracja, ale i obecna Polska mogłaby poszczycić się poetką tej miary i tak szlachetnego brzmienia jak Zofia Bohdanowiczowa, która niedawno przeniosła się z Walii do Kanady. Niejednemu młodzikowi i niejednej młódce, piszącej dziś wiersze bez rymu, bez rytmu, bez znaków przestankowych i bez myśli o reakcji czytelnika na te wiersze, życzylibyśmy tyle młodości serca, świeżości umysłu i wyobraźni, oraz dyscypliny w poetyckim wysłowieniu, ile znajdujemy w utworach siwowłosej p. Bohdanowiczowej.

Po śmierci Herminii Naglerowej prym wśród naszych powieściopisarek dzierży niewątpliwie Maria Kuncewiczowa, od kilku lat mieszkająca w Nowym Jorku. Ostatni jej utwór pt. *Leśnik* był drukowany kilka lat temu w paryskiej „Kulturze”⁵⁸². Akcja tej powieści toczy się w epoce powstania styczniowego. *Leśnik* pełen jest tych samych zalet stylu i śmiałych chwytów twórczych, które już przed wojną wysunęły Kuncewiczową na czoło naszych najzdolniejszych kobiet w literaturze pięknej.

⁵⁸² Powieść *Leśnik* wydała w roku 1952 w paryskiej „Kulturze”. Pierwszy rozdział, *Mąż Róży*, powstał w 1939 roku i został opublikowany w „Wiadomościach Literackich”. Następne rozdziały ukazały się w latach 1939–1940 w Paryżu.

Filozofującym beletrystom i beletryzującym filozofom, od których roi się nasze, nie tylko emigracyjne, podwórko, polecamy uważną lekturę naprawdę filozoficznych opowieści czy przypowieści Stefanii Zahorskiej⁵⁸³, obdarzonej chyba najbardziej „męską” umysłowością wśród naszych „intelektualistów”, piszących o filozofii, sztuce, estetyce i pokrewnych materiach. Sumienne i przenikliwe sprawozdania z książek, oparte na dokładnej znajomości tych książek, ale też i na głęboki znajomości nie tylko własnego życia, ogłasza w „Wiadomościach” p. Zofia Kozarynowa. W felietonistyce celuje Stefania Kossowska (Big Ben)⁵⁸⁴, bystra, niekiedy delikatnie ironiczna obserwatorka, zdolna jednakże i do wyrażania umiarkowanych zachwyków.

Szlachetnością podejścia do zagadnień religijnych oraz wielkim wyczuciem spraw związanych z okresem nazwanym w literaturze polskiej – romantyzmem wyróżniają się pisma Marii Czapskiej, przebywającej we Francji.

Wśród powieściopisarek i nowelistek, które dopiero na emigracji zabrały się do pisania, czy też dopiero na emigracji zaczęły ogłaszać swe utwory, godzi się na pierwszym miejscu wymienić p. Zofię Romanowiczową. Ta eks-więźniarka hitlerowskich obozów, z zamięłowania i z wykształcenia – prowansalistka, obok pięknych przekładów liryki prowansalskiej ogłosiła dwie książki. Pierwsza, pt. *Baśka*

⁵⁸³ Stefania Zahorska, pseud. Pandora (1890–1961) – pisarka, historyk i krytyk sztuki, autorka m.in.: *Dzieje malarstwa polskiego* (1932), *Smocza 13* (1945), *Ziemia pojona gniewem* (1961), *Warszawa – Lwów 1939* (1964). Laureatka nagrody Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie (1956). Na emigracji we Francji i w Wielkiej Brytanii.

⁵⁸⁴ Stefania Kossowska, pseud. Big Ben (1909–2003) – publicystka, pisarka, związana z londyńskimi „Wiadomościami” (od 1973 roku redaktorka naczelna), autorka m.in.: *Mieszkam w Londynie* (1964), *„Wiadomości” na emigracji* (1968), *Jak cię widzę tak cię piszę* (1973). Na emigracji w Wielkiej Brytanii.

i *Barbara*, znana jest w Kraju. Zawiera pogodne raczej opowiadania na temat trudności polskiej matki we Francji, matki, pragnącej przekazać swemu dziecku wszystko, co w nie znanej temu dziecku Polsce było wartościowe i piękne. Druga powieść Romanowiczowej pt. *Przejście przez Morze Czerwone* bynajmniej nie jest pogodna. To niezmiernie oryginalna i przenikliwa analiza życia eks-kacetówki w dwóch światach jednocześnie: w powojennej terażniejszości i w świecie wciąż w jej pamięci żywych koszmarów wojny, których po wielu latach niepodobna wypędzić z duszy. Przełożona już na francuski powieść Romanowiczowej toruje sobie drogę do wrażliwości czytelników obcych.

O bujnie rozkwitającym talencie narracyjnym Ireny Bączkowskiej⁵⁸⁵ świadczy niedawno wydany zbiór opowiadań pt. *Droga do Braiłowa* oraz ogłaszane w „Wiadomościach” fragmenty powieści z czasów poprzedzających pierwszą wojnę światową. W beletrystyce p. Bączkowskiej uderza niezwykle sugestywnie oddany koloryt i folklor południowo-wschodnich kresów oraz poetycka umiejętność przekazywania nam czaru tamtych stron.

Powieść osiadłej we Francji Halszki Guilley-Chmielowskiej⁵⁸⁶ pt. *Spotkania na galerii* słusznie zdobyła nagrodę paryskiej „Kultury”. Cechą tej książki jest ostrość wizji, jaką autorka wywołuje dla nas ze wspomnień przedwojennego życia bohaterki we Lwowie i z jej pobytu w hitlerowskim obozie. Wspomnienia te ożywają na tle nowego, niezwykle nudnego życia w pirenejskiej mieścinie, wśród większych i drobnych konfliktów Polki

⁵⁸⁵ Irena Bączkowska (1902–2006) – pisarka, autorka opowiadań i powieści: *Podróż do Branilowa* (1959), *Wróble noce* (1963). Na emigracji w Wielkiej Brytanii.

⁵⁸⁶ Halszka Guilley-Chmielowska (1915–1999) – autorka powieści *Spotkania na galerii*, Paryż 1960. Na emigracji we Francji.

w obcym, ale na ogół życzliwym środowisku. W tej, tak bardzo męskiej, książce nie ma ani sentymentalizmu, ani pretensji do świata o to, że jego drogi nie są usłane różami. Pani Guilley-Chmielowska pięknie nas uczy, jak dźwigać krzyż ciężkiego żywota.

Nie wskazując palcem rozhisteryzowanych geniuszów płci męskiej, obnoszących swe pretensje do Boga i bliźnich po wszystkich rynkach wydawniczych świata, wymieńmy z uznaniem jeszcze kilka nazwisk naszych pań piszących na emigracji piękne wiersze, zajmujące książki, bystre eseje i rozumne książki. Z pism tych pań mogą młodsze roczniki Polaków i Polek nauczyć się nie tylko dobrej polszczyzny, ale i umiłowania prawdy, a zwłaszcza dobrego smaku. [...] ⁵⁸⁷

Skoro uchodzę za „kobieciarza”, nb. tylko w literaturze, niechaj nim już będę do końca. Więc powiem, że z wielką przyjemnością czytuję utwory Janiny Surynowej-Wyczółkowskiej i Janiny Węgrzyńskiej-Kościałkowskiej ⁵⁸⁸, których to pań jako żywo nigdy na oczy nie widziałem. Niezwykle zdolną autorkę powieści i opowieści z życia naszej emigracji Danutę Mostwin ⁵⁸⁹, owszem, raz

⁵⁸⁷ Pominięty fragment dotyczy poezji i poetek.

⁵⁸⁸ Janina Surynowa-Wyczółkowska (1897–1985) – pisarka, autorka powieści, m.in.: *Warszawianki* (1934), *Świat zamknięty na klucz* (1939), *Teresa – dziecko nieudane* (1961), *Gringa* (1968), *Jesień Gringi* (1976). Janina Węgrzyńska-Kościałkowska (1915–2004) – pisarka, autorka powieści, m.in.: *Poemat z dyliżansem* (1946), *Sprawa numer jeden* (1967), *Łódź bukowa* (1988), *Bih me!* (2000), *Ostatni weekend w Paryżu* (2001). Na emigracji w Argentynie.

⁵⁸⁹ Danuta Mostwin (1921–2010) – pisarka, psycholog i socjolog, autorka powieści, m.in.: *Dom starej lady* (1958), *Ameryko! Ameryko!* (1961), *Asteroidy* (1965), *Olivia* (1965), *Ja za wodą, ty za wodą* (1972), *Odkrywanie Ameryki* (1992), *Nie ma domu* (1996), *Ptaki* (2005). Na emigracji w USA.

jeden w życiu spotkałem, ale w towarzystwie męża. Myślę, że pani Mostwin jest do tej pory prawdziwym unikatem wśród piszących na emigracji Polaków, którzy na ogół stronią od tubylczego otoczenia, czy to z urażonej pychy i podejrzanego wyższości, czy wskutek innych, bardziej bolesnych kompleksów. Na zakończenie pochwałę jeszcze Zofię Chądzynską⁵⁹⁰. Jej delikatnie napisaną powieść o rodzinie warszawskiej, dręczonej przez neurotycznego ojca, znam jedynie we francuskiej wersji, wydanej pt. *Comme une ombre qui passe*⁵⁹¹ i pod pseudonimem: Sophie Bohdan.

Podobno historia nigdy się nie powtarza. Ale autor tej gawędy, notoryczny wróg historii (lecz nie historioграфów), powtarza się po trzydziestu przeszło latach. Już wówczas był „kobieciarzem”. Mniej więcej w r. 1926 ogłosił on w Polsce artykuł pt. *Supremacja kobiet*, w którym witał rozkwitające podówczas talenty niewieście. Przewodziła im znakomita Maria Dąbrowska. Wprowadziła ona trzeźwość i prostotę do naszej, zacządzonej nieco, beletrystyki po pierwszej światówce.

A teraz pragniemy zapamiętać wrogom kobiet w literaturze i sztukach pięknych przypomnieć, że Muzy były rodzaju żeńskiego, jakkolwiek dyrygował nimi Apollo.

⁵⁹⁰ Zofia Chądzynska, pseud. Sophie Bohdan (1912–2003) – pisarka, tłumaczka, popularyzatorka literatury iberoamerykańskiej. Autorka m.in.: *Ślepi bez lasek* (1959), *Chemia* (1962), *Ryby na piasku* (1965), *Skrzydło sowy* (1967), *Dorosnąć* (1987), *Co mi zostało z tych lat* (1996). Na emigracji w Argentynie i Francji. Do Polski wróciła w roku 1960.

⁵⁹¹ Chodzi o powieść *Ślepi bez lasek* wydaną w roku 1959.

Zbigniew Grabowski⁵⁹²

Kontrasty

Od kilku lat śledzę prozę, jaka pojawia się na łamach pism emigracyjnych: mam na myśli opowiadania, powieści, nowele odnoszące się do życia emigracyjnego. Te nowele stanowią ciekawy materiał dla obserwatora, dla socjologa, który chciałby badać polskie życie emigracyjne: stanowiąc będą kiedyś w przyszłości materiał dla historyka, który zajmie się dziejami emigracji.

W tych opowiadaniach z życia Polaków w W. Brytanii – w o wiele mniejszym stopniu w nowelach osnutych na tle życia polskiego w Stanach Zjednoczonych – pojawia się nuta, która coraz bardziej jest im wspólna i wysoce przygnębiająca. Te relacje nowelistyczne mówią nam o życiu trudnym, pospolitym, przyziemnym; życiu między kuchennym zlewem a *bed-sitting roomem*⁵⁹³, gdzie pachnie kapustą i tłustym gotowaniem. Jest to opowieść o licznych domkach, o ponurych *basementach*, czyli po naszymu

⁵⁹² Zbigniew Grabowski, pseud. Polliticus (1903–1974) – tłumacz, anglista, pisarz, debiutował powieścią *Cisza lasu i twoja cisza...* (1931). Współpracował z londyńskimi „Wiadomościami”. Ostatni redaktor pisma „Kontynenty”. Autor prac poświęconych twórczości Conrada i Cervantesa, współautor monografii zbiorowej *Straty kultury polskiej 1939–1945* (1945). Na emigracji w Anglii.

⁵⁹³ *Bed-sitting room* (ang.) – pokój dzienny.

suterynach, o grach na *poolach*⁵⁹⁴ i pieskach, o podnajmowanych pokojach, czyli *furnished lettings*, o drobnych sporach i scysjach, o nieporozumieniach z *landlordami*⁵⁹⁵. Są tam historie o zapijaniu się na śmierć z racji wyważenia z siodła czy tęsknoty za ojczyzną, opowieści o wariacjach, „bzikach” mniej lub więcej łagodnych, a czasem atakach szału na tle poczucia *frustration*⁵⁹⁶, na tle wyrzucenia z właściwego środowiska, na tle stoczenia się w dół i degrengolady. Są ponure sceny z rozmaitych *landretek*⁵⁹⁷, przygnębiające rozmowy na najniższym poziomie. Razem daje to fatalny obraz społeczności osuwającej się w dół, pozbawionej busoli, zorientowanej na najniższy mianownik, nie czytającej, nie kształcącej się, nie chcącej poznać świata ani kraju, w którym mieszka.

Ten rodzaj prozy realistycznej i detalicznej stanowi odpowiednik chyba tego, co w Kraju zwało się socj-realizmem, socjalistycznym realizmem; w warunkach emigracyjnych jest to chyba buržo-realizm, równie monotony i niecierpliwiący jak maniera krajowa sprzed kilku lat.

Można by oczywiście dokonać psychologicznego rozbioru takiego stanu rzeczy i sytuacji, która była do przewidzenia. Pamiętam dobrze rozmowę z wybitnym ekonomistą polskim pod koniec roku 1944, kiedy dla ludzi jaśniej patrzących było już rzeczą jasną, że wojna jest przegrana dla Polski w sensie, w jakim Polacy myśleli o tym na wstępie wojny i do powstania warszawskiego bodaj – a zatem niepodległości i niezależności, powrotu emigracji do Kraju. Zapytałem tego ekonomisty, żydowskiego zresztą pochodzenia, co myśli o doli i przyszłości

⁵⁹⁴ *Pool* (ang.) – basen.

⁵⁹⁵ *Landlord* (ang.) – gospodarz.

⁵⁹⁶ *Frustration* (ang.) – frustracja.

⁵⁹⁷ *Landretek* – wyraz tłumaczony jako pralnie.

emigracji polskiej w Anglii. „Polacy zżydzieją”, odpowiedział mi, ważąc spokojnie słowa. „Co pan przez to rozumie?” – spytałem. „Wyśmiewano w Polsce przedwojennej nieraz Żydów drobnych tzw. sfer, że mówią tylko o pieniądzach, o handlu..., ale to samo spotka Polaków w W. Brytanii. Skoro pozbawieni będą możliwości życia politycznego, skoro socjalnie albo spadną, albo nie będą mogli pójść do góry... cóż im pozostanie, jak nie kupowanie domków, jak wynajmowanie pokojów, jak handel, jak stanie za ladą? O czym będą mówili? O pieniądzach, o cenach, o handlu – wielkie zagadnienia polityki, kultury, życia duchowego albo zostaną wyeliminowane, albo stracą swoją cenę. Tak, Polacy zżydzieją”.

Przepowiednia tego ekonomisty, człowieka światowego i odważnego w myśleniu, sprawdziła się nienajgorzej, jeśli przykładać do sytuacji miernik opowiadań i nowel opisujących życie szarego Polaka na emigracji. Ta relacja pachnąca kapustą i drobnym ciułaństwem, to życie bez ambicji, bez horyzontów, bez żadnych wielkich celów, jest straszliwe i przygnębiające. Na pewno bardziej aniżeli soc-realizm, który musiał się przesilić, musiał się załamać jako maniera, który był fazą przejściową.

Ale co spotykamy w pisarstwie krajowym? Miałem akurat w ręce kilka tomów opowiadań z Polski. Kontrast jest uderzający: jedna nowela opowiada o spotkaniu kochanków na tle Tatr, druga o wycieczce do Dalmacji; trzecia dzieje się gdzieś na piaskach Warny, czwarta w Paryżu. Ale i te bez obcego sztafażu, opowieści dziejące się w Warszawie czy na wsi, na głuchej prowincji, mają w sobie ambicje lepszego życia, wydostania się na szersze wody, zaczerpnięcia świeżego powietrza. Ludzie, którzy tam występują, przeżywają ciekawe konflikty duchowe, pragną czegoś, dążą do czegoś, szamocą się z płaskością codzienności. Jest w tych opowiadaniach dynamika, jest wola przewyciężenia prozy codziennego życia. Jakże to

odległe od socrealizmu, jakże – na szczęście – dalekie od emigracyjnych *laundrettes*, od *furnished lettings*⁵⁹⁸, od zapijania się z tęsknoty za krajem, od *milieu*⁵⁹⁹ ludzi wykolejonych, wysadzonych z siodła, *frustrated*, żyjących bez celu, wegetujących, ciułających i czytających liche polskie gazetki.

Nad tym kontrastem powinien zastanowić się chyba nie tylko badacz polskich *mores*⁶⁰⁰, nie tylko obserwator polskiego środowiska emigracyjnego, nie tylko socjolog: ale chyba każdy.

⁵⁹⁸ *Furnished lettings* (ang.) – umeblowane mieszkania.

⁵⁹⁹ *Milieu* (ang.) – środowisko.

⁶⁰⁰ *Mores* (ang.) – obyczaj.

Józef Mackiewicz⁶⁰¹

Literatura contra faktologia

Katyń

Czytając jak zawsze od deski do deski, jak zawsze ciekawą, choć nie zawsze po mojej myśli, „Kulturę” – dostrzegłem w numerze z maja rb. rzecz, wydaje mi się, godną głębszej medytacji.

Rozdział z powieści Włodzimierza Odojewskiego⁶⁰², pt. *Podróż*⁶⁰³, która jest podróżą do Katynia za czasów okupacji niemieckiej i przeprowadzanej tam ekshumacji zwłok oficerów polskich.

Katyń nie ma szczęścia do ścisłości przedstawienia. Wciąż, na świecie, zgłasza się jakiś nowy rewelator, który miesza łyżką sensacji przerzucając dawno już ustalone fakty. Sensacja robi swoje, i w szerokiej opinii pozostaje

⁶⁰¹ Biogram autora – zob. przyp. 39, s. 97.

⁶⁰² Włodzimierz Odojewski (1930–2016) – pisarz, od 1971 roku na emigracji w Niemczech. Autor m.in. wydanych w kraju *Opowieści leskich* (1954), *Kwarantanny* (1960), *Czasu odwróconego* (1965), *Wyspy ocalenia* (1964), *Jedźmy, wracajmy...* (1993), *Ok-sany* (1999) i na emigracji: *Zasypie wszystko, zawieje...* (1973), *Odejść, zapomnieć, żyć...*, „Kultura” 1980, nr 1/2, s. 71–102, *Zabezpieczanie śladów* (1984), *Zapomniane, nieuśmierzone...* (1987).

⁶⁰³ Artykuł nawiązuje do fragmentu powieści Włodzimierza Odojewskiego *Zasypie wszystko, zawieje...*, Paryż 1973. Fragment tytułowany *Podróż* został opublikowany w „Kulturze” 1973, nr 5, s. 15–33.

osad, że właściwie to nic nie wiadomo o Katyniu dokładnie. Choć w rzeczywistości wszystko wiadomo dokładnie. Relacja Odojewskiego tylko pośrednio zahacza o ten stan rzeczy. Nie ma w niej żadnych nowych sensacji, jest za to dużo niedokładności. Ale „podróż” (do Katynia) Odojewskiego stanowi zarazem fragment większej powieści. I tu zaczyna się inna, a stara strona problemu: czy, i na ile „prawda artystyczna” utworu literackiego obowiązana jest zachowywać „prawdę historyczną”, trzymać się ścisłości faktów? Osobiście jestem za ścisłością. W powieściach na tle wypadków dziejowych fascynuje mnie to co nazywam: konfrontacja losu człowieka z – dokumentem historycznym. Zanim jednak przejdziemy do refleksji na ten temat, przedstawmy pokrótce fakty.

Pomijam nieważne. Takie np. jak ten, że jeszcze nie dojeżdżając Krzemieńca, wuj August mówi w pociągu do Pawła: „Za dwie, trzy godziny miniemy Baranowicze”... Byłaby to szybkość pociągu w pokonaniu odległości, chyba 450 km, zbyt zawrotna, zwłaszcza na tamtejsze pociągi i w tamtych okolicznościach. No, ale po pierwsze mówi to w powieści nie rozkład jazdy, lecz wuj August. A po drugie, któż z pisarzy nie popełnia masy takich przeoczeń! Nieważnych, normalnie przez czytelnika nie zauważanych. Ja sam, w ostatniej powieści, umieściłem np. Dzisień na linii kolejowej, choć byłem w niej z dziesięć razy i wiedziałem, że tam żadnej kolei nie ma. Dopiero zwrócił mi uwagę S. Siemaszko⁶⁰⁴. Takie zaskoki pamięciowe, mechaniczne, są w pisaniu chyba nieuniknione, skoro popełniają je wszyscy prawie pisarze. Jeżeli nie dotyczą sedna tematu, nie przynoszą większego uszczerbku.

Ale sednem *Podróży* Odojewskiego jest jednak – Katyń. Miejsce jednej z największych zbrodni minionej

⁶⁰⁴ Chodzi o Zbigniewa Sebastiana Siemaszkę (1923–2021), historyka, pisarza i publicystę emigracyjnego.

wojny. Z zaciekleścią zaprzeczanej przez stronę komunistyczną, podważanej w każdym szczególe, kwestionowanej w dowodzie prawdy z byle najmniejszej okazji fałszywego świadectwa. Tu już nie chodzi o okoliczność marginesową. Tymczasem oto, podróż Odojewskiego – jak to autor stwierdza – odbywa się „w środku lata” (co u nas potocznie oznacza lipiec); wuj August i Paweł przyjeżdżają na miejsce mordu w Kozich Górach, i zastają groby otwarte, a prace nad ekshumacją zwłok w całej pełni... – To nieprawda. Prace ekshumacyjne przerwane zostały 3-go czerwca (1943 r.). A 7-go czerwca ustały wszelkie roboty na Kozich Górach.

Gorzej jest z inną datą. Paweł, Odojewskiego, prznosi się myślą do czasów gdy zabijano tu oficerów polskich: „... w tamte wiosenne dni *sprzed dwóch lat*”... Ponieważ jest rok 1943, przeto „sprzed dwóch lat” wypada na *rok 1941* (wersja sowiecka), a nie 1940 jak było naprawdę. Wprawdzie Paweł mówi o „wiośnie”, a sowiecka wersja o jesieni 1941 – lapsus nie jest błahy. I choć zapewne jest błędem mimowolnym, jest z tych zaciemniających prawdę, na który ktoś kiedyś, w wiadomych celach, może się powołać, skoro ukazał się w druku.

Jest dużo drobnych błędów. Od stacji Gniezdowo⁶⁰⁵ do lasu katyńskiego jest ze cztery kilometry, a nie jeden kilometr, jak pisze Odojewski. Dlatego to oficerów polskich przeznaczonych do wymordowania, wożono stamtąd, wiosną 1940, do Kozich Gór ciężarówkami. W przeciwnym razie pędzono by ich zapewne piechotą. Zaś strzały słychać by było wyraźnie na stacji. – Barak *Feldpolizei* i *ad hoc* zainstalowane laboratorium, gdzie też odbywała się weryfikacja ekshumowanych w roku 1943 przez Niemców

⁶⁰⁵ W oryginale figuruje miejscowość Gniezdowaja. Nina Karsov zwróciła uwagę, że jest to błąd drukarski, w rzeczywistości chodziło o Gniezdowo.

dokumentów, znajdował się nie w Kozich Górach (lasku katyńskim), lecz w oddalonej o parę kilometrów miejscowości Gruszczanka, itp.

Gdy ja przybyłem do Katynia w końcu maja 1943, i wysiadłem z autobusu w tym straszliwym, dusząco-mdlącym zaduchu trupim, zmieszanym z gryzącym dymem ognisk, którym ratowali się pracujący przy ekshumacji – uczyniłem coś co opisałem następnie w moich książkach. Mianowicie zanim jeszcze rozejrzałem się w potwornym pejzażu, podszedłem do cywila w ciemnych okularach, który mi się wydał asystentem dr. Wodzińskiego z ekipy Polskiego Czerwonego Krzyża przy stole, na którym odbywała się pierwsza rewizja wydobywanych zwłok. Nie przedstawiając się, zapytałem go cicho:

– Co tu się nie zgadza?

Zmierzył mnie okularami od głowy do stóp, odwrócił twarz i wycodził przez zęby:

– Wszystko się zgadza. Z wyjątkiem liczby.

– Jak to?! Nie ma 10 do 12 tysięcy?...

– Ale skąd! – wzruszył ramionami. – O tu, gdzie pływają trupy w tej wodzie, to jest ostatni ze znalezionych grobów, „grób numer 8”. Teraz woda tu podeszła. Ale wysondowaliśmy go pobieżnie. Mały. Najwyżej 80 do 100 trupów. Z poprzednich siedmiu wydobyto dotychczas przeszło 4 tysiące sto. Razem więc będzie, szacuję tak, 4 tysiące przeszło 200. Niemcy gorączkowo szukają więcej, bo ich propaganda zapewniała, że jest 10 do 12 tysięcy. Ale wykopują tylko stare trupy miejscowej ludności, dawne ofiary GPU. Naszych nigdzie.

Wtedy, w 1943, to było jeszcze sensacyjne odkrycie! Nie wiedzieliśmy przecie nic dokładnego.

[Jak dziś wiadomo, Niemcy nigdy nie zaprzeczyli swej pierwotnej wersji: „10 do 12 tysięcy”. Choć przyznali dokładną cyfrę wydobytych: 4.143. Grób „numer 8” kazali zasypać, nie licząc, i ogłosili, że „raptowne upały

i plaga much zmusiły do przerywania dalszej ekshumacji”. Dziś wiemy, jak dużą tym ukryciem prawdy wyświadczyli usługę Sowietom. Sowiety wykorzystały to jedyne kłamstwo niemieckie, ażeby ustalić swą oficjalną cyfrę na „11 tysięcy”. Pozwoliło to im uniknąć odpowiedzi na fatalne pytanie: „Nawet jeżeli założymy, że w Katyniu wymordowali Niemcy przeszło 4 tysiące – gdzie jest reszta zaginionych?... W Katyniu nie znaleziona...”].

Moją rozmowę w Katyniu z mężczyzną w ciemnych okularach, w nieco zmienionej formie, dosyć dokładnie powtarza Odojewski w swej powieści jako rozmowę „Pawła z mężczyzną w białym kitlu” (Nikt w tym lesie białego, oczywiście, nie nosił). Niepotrzebnie jednak uczynił zeń przewodnika w dziedzinę autorskiej fantazji, która znowu zniekształca dokładny obraz stanu faktycznego. Mianowicie ten jegomość „w białym kitlu” prowadzi do rzekomo założonego cmentarza, „ciągnących się rzędami mogił”. Tu Paweł miał jakoby, „między trzecim a czwartym rzędem grobów”, znaleźć wetkniętą w grób tabliczkę z numerem 3798, którym oznaczone zostały zidentyfikowane zwłoki jego brata: „Aleksander Woynowicz”.

W rzeczywistości żadnego nowego cmentarza z zatkniętymi numerami nie było. Wszystkie 4143 wydobyte z siedmiu grobów zwłoki, pochowane zostały w dwóch nowo utworzonych grobach masowych. Postawiono nad nimi krzyż. Jedyne generałowie Smorawiński⁶⁰⁶ i Bohatyrewicz⁶⁰⁷ pochowani w grobach osobnych. Wydobyte zaś 13 zwłok z grobu numer 8, złożone zostały tam z powrotem, do reszty nieekshumowanych. – „Komisja sowiecka”, która zjechała do Katynia między 16 i 23 stycznia 1944 roku, nie

⁶⁰⁶ Mieczysław Smorawiński (1893–1940) – generał brygady Wojska Polskiego, zamordowany w Katyniu.

⁶⁰⁷ Bronisław Bohaterewicz (Bohatyrewicz) (1870–1940) – generał brygady, zamordowany w Katyniu.

wspominając o oddzielnych grobach Smorawińskiego i Bohatyrewicza, ani o grobie numer 8, stwierdza, że zastała dwa masowe groby. Jeden o rozmiarze: 60 × 60 × 3 metrów i drugi: 7 × 6 × 3,5 [w których miało leżeć owe „11 tysięcy”].

Na tle tych powieściowych dowolności w rodzaju „nowego cmentarza” z wetkniętymi numerami etc., razi mnie u Odojewskiego (powiedzmy: mnie osobiście, który tam był) nuta patosu w opisie hipnotycznego wrażenia, jaki robi na bohatera, Pawła: „...drewniana tabliczka z numerem 3793. Ten numer 3793 powtarzał Paweł bezwiednie w myśli, jakby to były słowa modlitwy... numer składający się z czterech cyfr... a w głębi... on, Aleksy, brat”. – Bo wszystko w tym zamyśleniu, w tej sugestywności płynącej z czterech cyfr byłoby i naturalne, i wzruszające, gdyby... Tak, gdyby w rzeczywistości, przez lekceważące potraktowanie faktów, nie stało się raczej brakiem pietyzmu wobec człowieka prawdziwego. Tym prawdziwym człowiekiem, zamordowanym w Katyniu, którego zwłoki zarejestrowano pod numerem 3793, nie był żaden Aleksander Woynowicz, jak w powieści, lecz „*Chądzynski Bronisław, 1 list, medalion z łańcuszkiem*”. To wszystko co było jego w tamtej, strasznej chwili. A nie: „inkrustowana papierośnica pochodząca z roku 1863”, która następnie odgrywa rolę w powieści.

Ten numer 3793 istotnie może robić wrażenie. Jest ostatnią własnością – nie znanego ani mnie, ani Odojewskiemu – niejakiego Bronisława Chądzynskiego. Czy można nią dysponować dowolnie w literackiej licencji?

Zdania będą zapewne podzielone.

*

Proszę mi wybaczyć osobistą drażliwość. Jestem bodaj ostatnim z żyjących jeszcze w wolnym świecie Polakiem, który tam był i widział na własne oczy.

Odojewski napisał powieść, która być może jest doskonała; znam z niej tylko fragment. Sądzę jednak, że gdyby przedstawiał fragment, powiedzmy przykładowo: powstania warszawskiego, nie byłoby dopuszczalne, aby termin wybuchu przeniósł np. z sierpnia na maj, lub czas trwania skrócił do tygodnia, albo przedłużył do daty dowolnej; poprzestawiał, poprzecinaczał ustalone szczegóły historyczne celem przystosowania do własnego pomysłu powieściowego. To samo można powiedzieć w odniesieniu do bitwy pod Monte Cassino, obozu w Oświęcimiu, itd., itd., – jeżeli już ograniczymy się tylko do faktów własnej historii z ostatniej wojny, do której należał Katyń. Ale dlaczego nie rozciągnąć na całą historię w ogóle?

Jestem za ścisłością, gdyż wydaje mi się, że jedynie prawda jest ciekawa. Ale jednocześnie prawda jest z reguły bardziej bogata, i wielostronna, i barwna, niż wykoncypowane jej przeróbki. To tak jak człowiek, który wychodzi z sali wystawowej obrazów współczesnego abstrakcjonizmu, w letni, kolorowy dzień życia, i raptem uprzytamnia sobie o ile tamta sztuczność jest jednostajna i nudna w zestawieniu z różnorodnością prawdziwego otoczenia. Prawda bywa też z reguły bardziej wstrząsająca, bardziej ponura, czy bardziej podniecająca, bardziej „sensacyjna” i bardziej „kryminalna” od wymyślnych sensacyjnych i kryminalnych powieści. Zupełnie nie widzę powodu odbiegania w twórczości literackiej od prawdy historycznej, ażeby wywołać zamierzony efekt „prawdy artystycznej”.

Dlatego zabolalo mnie, gdy Adam Pragier⁶⁰⁸ – którego uznaję za największego z polskich pisarzy politycznych –

⁶⁰⁸ Adam Pragier (1886–1976) – ekonomista, działacz socjalistyczny, polityk, żołnierz Legionów Polskich. Na emigracji związany z londyńskimi „Wiadomościami”. Prowadził wspólnie ze Stefanią Zahorską rubrykę „Puszka Pandory”, w której komentowali bieżące wydarzenia polityczne i kulturalne. Zmarł

w artykule ogłoszonym w „Wiadomościach” stawia pytanie: ile nieprawdy jest w mojej powieści *Nie trzeba głośno mówić*, i wyraża sąd, iż na pewno sporo, popełnionej w imię prawdy niejako nadrzędnej, „prawdy artystycznej”. Usprawiedliwia ją przy tym przykładami z cytatów takich pisarzy jak Henryk Sienkiewicz, lub Jules Romain⁶⁰⁹. Uważam tę ocenę za krzywdzącą. Albowiem ambicją moją było zawsze oddać prawdę jak najbardziej dokładną, chociażby z narażeniem na zły humor tych, którym jest ona nie na rękę.

Naturalnie, popada się przy pisaniu powieści w mimowolne błędy, jak ten np. ze wspomnianą już u mnie koleją do Dżisny; w przeoczenia wzrokowe, jak to wytknięte mi z wielu stron, że „otok 4 pułku ułanów nie był granatowy, lecz niebieski”, i może dużo podobnych. Naturalnie, że w przystosowaniu do ograniczonych ram możliwości wyrazu literackiego w przedstawianiu prawdy, powieść wymaga pewnego przesunięcia, skoncentrowania tego wyrazu; pewnego „rozdzielnika na głosy” powieściowe w wypowiedzianych zdaniach i nastrojach życia. Ale, sądzę, w sposób zgodny z tym co nazwałem: „konfrontacja losu człowieka z dokumentem historycznym”.

Dlaczego w takim razie – słyszałem – nie ograniczyć się do samego dokumentu? Po co stosować formę powieściową na przydatek? Mnie się zdaje, że po to, aby oddać właśnie tej prawdy – całość. Bo jakże w innej formie przedstawić nie tylko rzeczy, ale wyrazić stronę duchową (*Geist*), emocjonalną minionych zdarzeń? Która bywa nie

na emigracji w Anglii. Chodzi o recenzję książki *Nie trzeba głośno mówić* zatytułowaną *Mackiewicz o polityce*, zamieszczoną w „Wiadomościach” 1969, nr 43, s. 2. Zdaniem Pragiera w powieści Mackiewicza emocjonalna warstwa dominuje nad „prawdą artystyczną”.

⁶⁰⁹ Jules Romain (1885–1972) – francuski pisarz, filozof, eseista.

tylko druga połową prawdy dokumentarnej, ale czasem nawet ważniejszą. Tego nie zastąpi najbardziej nawet precyzyjny, ale suchy zestaw faktów.

Może nie mam racji, ale wydaje mi się, że ją mam gdy powiem, że powieść sięga głębiej niż opis, sprawozdanie. Dlatego Odojewski ma rację, że podjął się nowej powieści o tematyce z wstrząsającej przeszłości dziejowej. O ile nie stanie się – jak wiele, niestety – literaturą *contra* fakty. Gdyż forma powieściowa jest, moim zdaniem, po to by *uzupełniać*, ale nigdy by *zniekształcać* prawdę.

Wit Tarnawski⁶¹⁰

Dokoła zagadnień nowoczesnej powieści

1. Zagajenie

Wśród wielu prób, jakimi usiłuje ratować się od uwięzienia powieść współczesna, śledzę ze szczególną uwagą pewien jej rodzaj, który nazwałbym powieściową odmianą znanej od dawna formy literackiej – przypowieści. Cechuje ją, a przynajmniej powinien cechować, głębszy sens, symboliczny kształt wypowiedzi i zwięzłość.

W rodzaju tym widzę wielką szansę wysychającej formy powieściowej, a zarazem wypełnienie potrzeby czasu. Żyjemy w epoce powszechnego chaosu, w którym coraz bardziej znika z oczu sens życia i nawet sens poszczególnych jego elementów. Toteż czytelnik (oczywiście ten, który się liczy) zwraca się dzisiaj do literatury po ukazanie tego sensu; ale niewytrwały i gnany nieustannym pośpiechem, chciałby go dostać od razu i w możliwie zwięzłej formie⁶¹¹. I tu otwiera się szansa dla przypowieści. Przypowieść nie rozwleka się, jej symboliczna forma pozwala skupić w wieloznacznym symbolu rozległe treści, a wymowność symbolicznego obrazu umożliwia przyswojenie tych treści w sposób bezpośredni i najbardziej sugestywny, bo drogą wyobraźni i uczucia, nie myśli.

⁶¹⁰ Biogram autora – zob. przyp. 414, s. 270.

⁶¹¹ Nie upieram się zresztą przy zwięzłości. Przedwojenny kolos *Czarodziejskiej Góry* Tomasza Manna był także rodzajem przypowieści [przyp. – W.T.].

Zaś jeśli idzie o pisarzy, wydaje mi się, że przede wszystkim na tej drodze może współczesny pisarz osiągnąć oryginalność prawdziwą i nie ulegającą natychmiastowemu starzeniu się, oryginalność nie antypowieściowych sztuczek, ale odkrywanej lub oświeclanej na nowo prawdy. Są już zresztą znaki na literackim niebie, że powieść zmierza w tym kierunku – znaki choćby tak dawne jak *Proces* Kafki, a w bliższym nam czasie cała twórczość Pär Lagerquista⁶¹², o której będzie mowa później.

2. Manifest

Monolog wewnętrzny (nurt świadomości, jak się go dziś nazywa), ten bękart psychoanalizy, zalewa od lat literaturę. Żona Blooma w głośnym *Ulissiesie* gaworzy z sobą w łóżku przez długi rozdział; całe powieści składają się dziś ze stenogramów myśli bohatera. A to jest przecież reportaż, jak już pisałem gdzie indziej, typowy reportaż – z wszystkimi jego wadami, artystycznym prymitywizmem i bezładem. Tylko o ile każdy reportaż już sam przez się wydaje się potworkiem artystycznym, reportaż psychologiczny jest potworkiem do kwadratu. Rozmowa czy akcja, którą pisarze dawniej uważali za najważniejszy sposób ukazania charakteru człowieka, zeszyły dziś na drugi plan. Lepiej ponoć ujawniają treść duszy rozwlekłe rozprawy bohatera z samym sobą.

Nie można, oczywiście, odmówić temu obyczajowi pewnych analogii z życiem. Człowiek wciąż sobie coś

⁶¹² Pär Fabian Lagerkvist (1891–1974) – szwedzki prozaik, poeta, dramaturg, eseista i krytyk literacki, laureat Nagrody Nobla. Jego twórczość wywarła wpływ na literaturę lat 20. (i późniejszych) XX wieku. Autor m.in. *Zaciśniętej pięści* (1934), *Karla* (1944), *Barabasz* (1950), *Mariamne* (1967).

myśli. Ale myśl nie jest ani najbardziej istotnym, ani pełnym wyrazem psychiki ludzkiej. Obawiam się, że pisarz, który chce wykryć prawdę o człowieku tylko przez tropienie jego myśli, przebywa wbrew pozorom więcej na piętrze domu, aniżeli dociera do piwnic. Główny błąd takiego pisarza polega jednak jeszcze na czym innym. Sztuka tłumaczy księgę życia na swój własny język. Nie wszystkie elementy rzeczywistości życiowej mogą ożyć w niej w jednakiej pełni, zaś myśli człowieka niestety do nich nie należą. Dosłowność, a tym bardziej wyłączność przekładu wydaje się więc tutaj nie nadto szczęśliwą metodą. Myśl wyłączona z całokształtu psychiki ludzkiej i przeniesiona nago do dzieła sztuki zawisa w próżni, schnie jak wodorost na piasku. Jeden konkretny obraz, wymowny ruch, drgnienie uczucia czyni postać powieściową bardziej żywą i rzeczywistą aniżeli godzinny protokół myślowy.

Wątpię, by sztuka, stara materialistka, mogła się kiedykolwiek całkiem wyrzec swych ulubionych pierwiastków wizualnych, niejako swojej pierwszej i przyrodzonej miłości – skoro tą właśnie drogą przez gesty, czyny i słowa człowiek poznawał człowieka od początku czasów.

Ale jeżeli w poszukiwaniu nowych dróg pisarz współczesny pragnie wyzwolić się od klasycznej przewagi akcji i obrazu, to cóż za zwodnicza muza wodzi go od tyłu już lat wąskimi ścieżkami ludzkich myśli i myślatek albo przez kręte labirynty antypowieściowych szarad, na których na pewno więcej błądzi się niż dociera tak do prawdy życia, jak do prawdy sztuki.

Dlaczegoż nie pójść raczej drogą odwrotną: skupienia, a nie rozpraszania obrazu życia? Czyż to nie bardziej porywające dla pisarza zadanie: – dobywać istotę z mnogości zjawisk, sens ich i właściwy nastrój, a potem zawrzeć to wszystko w jędrnym, przenikliwym zarysie? Ostre piękno aforyzmu, urok rysunku piórkiem ożywiającego śmiałą linią martwą płaszczyznę, mówią nam wiele

o możliwościach i artystycznej słuszności takiego upraszczania obrazu życia. Sztuka nie musi i nie może wszystkiego pokazać. Osiąga cel, gdy zdoła pobudzić wyobraźnię do własnego odzewu.

3. Inny aspekt

Świat choruje dzisiaj na szczegół, na specjalizację, którą człowiek współczesny z wrodzoną ludzką tendencją do ogarnięcia i zrozumienia całości wytrzymuje coraz gorzej. O ile jednak nauka odeszła już dawno od wielkich syntez obrazu świata, na modłę Arystotelesa czy św. Tomasza, ku praktycznie owocniejszym badaniom szczegółowym – sztuka długo trzymała się naturalnej skłonności ludzkiego umysłu i starała się układać zjawiska życia w jakąś związaną całość, choćby kosztem przycięcia ich niesfornego bogactwa. Dziś i sztuka zaczyna zdradzać człowieka.

Oczywiście, że ograniczyć sztukę do samych uproszczeń i uogólnień znaczyłoby prowadzić do jej wyschnięcia. Szczegół jest także nieodzownym elementem każdej sztuki. Ale nie o wygnanie szczegółu przecież chodzi, a tylko o to, by osadzić uogólnienia na twardym gruncie faktów, ożywić abstrakt konkretem. A jeśli nawet czasem zrezygnowałoby się ze szczegółu, czyż nie powinno zastanowić piękno starych przypowieści, ujmujących symbolicznym skrótem doświadczenia pokoleń? O pięknie aforyzmu wspominałem już poprzednio.

Nie żywię złudzeń, by taka była stała i jedyna droga. Sztuka nie trzyma się nigdy zbyt długo tych samych dróg. Natomiast wierzę, że prawem kontrastu sztuka współczesna wejdzie prędzej czy później w okres linii głównej syntetycznych skrótów życia, które przywrócą równowagę i pozwolą skupić się na nowo rozproszkowanemu uczuciu i myśli ludzkiej.

4. Model Siniawskiego

Opowieść Terc (Andrzeja Siniawskiego⁶¹³) *Sąd idzie* przeszła przez scenę literacką lat 50-tych raczej jako sensacja polityczna – pierwsze dzieło rosyjskiego wolnego pisarza drukowane za granicą (w paryskiej „Bibliotece Kultury”).

Ale Terc to także nie lada artysta. Cechuje go zaskakująca świeżość i oryginalność pomysłów; lekkość i celność dotknięcia; trafność wyboru elementów z życia wziętych, zdawałoby się, na chybił trafił, a jednak charakterystycznych i przylegających do siebie; wreszcie niezwykle udane powiązanie symbolu z rzeczywistością, nie ujmujące życia jego rzeczywistości ani nie zamazujące wyrazistości symbolu.

Nade wszystko jednak zwartość, zachwycająca zwartość, dotykane jakby piórkiem nielicznych tylko szczegółów każdej sprawy – o wiele skuteczniejsze w wywołaniu jasnego i pamiętnego obrazu całości niż długie opisy, które wreszcie zacierają się wzajemnie i nużą.

Terc jest jednym z protagonistów tej formy współczesnej powieści, której nadejście przewiduję. Krótkie wycinki życia, wybrane i połączone w całość pełnią znaczenia; rzeczywistość rysowana wiernie i ostro, ale potrzebna tylko na tyle, by urealnić i ożywić symbole, które pisarz chce przekazać.

Rzeczywistość przestała mieć dla nas, współczesnych, wagę sama dla siebie, jak to bywało w dawnej sztuce powieściowej – stąd nuży, jeśli jest podawana w całej swej rozciągłości, obciążona momentami nieważnymi

⁶¹³ Abram Terc, właśc. Andriej Siniawski (1925–1997) – rosyjski pisarz, eseista i historyk literatury. Autor: *Sąd idzie. Co to jest realizm socjalistyczny?* (1959), *Opowieści fantastycznych* (1961), *Lubimowa* (1963), *Myśli niespodziewanych* (1965) (daty odnoszą się do wydań polskich – Instytut Literacki, Paryż).

i obojętnymi znaczeniowo. Inteligentnego czytelnika obchodzi dziś przede wszystkim sens życia i jego ukazania oczekuje od pisarza.

W tę stronę kieruje się coraz częściej poważna sztuka powieściowa naszych czasów. Uchodzi z niej cieszenie się samym życiem. Nie o to dba pisarz, pochłonięty szukaniem jego znaczeń czy pragnieniem wyrażenia swoich wierzeń. Powierzchnia życia – to dla niego tylko powłoka sensu, który chciałby ukazać. Na zatrzymywanie się przy nieważnych szczegółach jest zbyt niecierpliwy. Ma ważniejsze sprawy.

Jeżeliby szukać jakiejś analogii, to z filozoficznymi gadkami pisarzy drugiej połowy XVIII wieku, kiedy świat także fermentował i kończyła się epoka. Tylko że opowiadki Woltera czy Diderota⁶¹⁴ były proste w swym sensie, czysto intelektualne, aż do oschłości, i prawie nagie w obrazowaniu. Sztukę dzisiejszą odróżnia od tamtej napięcie emocjonalne, konkretność i intensywność wizji oraz wielość i nieprecyzyjność znaczeń. Ale w owe czasy świat mimo zbliżającej się Wielkiej Rewolucji nie był ani tak skomplikowany, ani zagrożony jak dzisiaj. Można go jeszcze było brać na trzeźwo i na wesoło.

5. Model Lagerquista

Barabas

Najwybitniejszym chyba przedstawicielem kierunku powieściowej twórczości, który tu propaguję, jest dzisiaj szwedzki pisarz Pär Lagerquist, laureat Nagrody Nobla sprzed kilkunastu laty. Jego reprezentacyjnym i zapewne

⁶¹⁴ Denis Diderot (1713–1784) – francuski pisarz i filozof epoki oświecenia, autor m.in. powieści *Kubuś Fatalista i jego pan* (1796).

najdoskonalszym utworem jest krótka, stustronicowa opowieść o biblijnym Barabaszu.

Barabasz należy do tych rzadkich kreacji literackich, które, jak *Hamlet*, ujmują w sposób niezapomniany i dają imię jakiemuś ogólnoludzkiemu zagadnieniu. A że Lagerquist, w całej swojej twórczości, interesuje się przede wszystkim zagadnieniami religijnymi, sens tej powieści jest również religijny, jak zresztą wskazuje sam wybór tematu.

Treść stanowią fikcyjne dzieje bandyty Barabasza od chwili, gdy Piłat uwolnił go z kaźni w zamian za Chrystusa, wydanego tłumowi. Barabasz, dusza dzika i nieokiełznana, popada bardzo prędko znowu w konflikt z prawem i dostaje się tym razem do kamieniołomów na Cyprze. Tam skuty razem z chrześcijaninem Sahakiem, zostaje w końcu nawrócony przez niego na Chrystusową wiarę. Nie zmienia to jednak jego okrutnej natury. Choć związany w tajemny sposób z Chrystusem, który w jego miejsce poszedł na mękę krzyża, Barabasz nie potrafi poddać się wewnętrznie jego miłosiernemu posłaniu i do końca żyje w nierozwiązalnym zatargu między siłą zła, które go nieodparcie ciągnie, i bezsilną tęsknotą do dobra. Kiedy wreszcie umiera jak jego niechciany Bóg na krzyżu, ze słowami „Tobie oddaję duszę moją”, to według określenia autora, „jakby mówił w ciemność”.

Nie sposób nie dostrzec, że dzieje Barabasza poza zewnętrzną treścią powieściową mają także swój głębszy sens ogólny i w tym przede wszystkim leży ich sugestywność i siła. Jest to wyraźnie przypowieść o nas samych, o duszy ludzkiej, za którą i zamiast której Bóg poszedł na mękę, sprzęgając przez to na zawsze jej losy z Sobą; o duszy ludzkiej, która na Barabaszowe podobieństwo była i na ogół pozostała do dzisiaj u swego dna pierwotna, samowolna, harda i niemiłująca – a więc jak najdalej wszystkim, co stanowiło treść Chrystusowego posłania;

o duszy, co stale usiłuje ujść przed tym obcym jej posłaniem, lecz to dziwne i nie do rozerwania związane z Bogiem trzyma ją na uwięzi i coraz bliżej przyciąga, choć zdawałoby się nie potrafi nigdy zupełnie przyciągnąć. Barabasz do końca nie znalazł swego Boga, chociaż „bardzo chciałby wierzyć”, i umiera na krzyżu za swoją niedoskonałą wiarę.

Jedyna chwila, w której ten oporny więzień Chrystusa z całą gotowością i zapałem chce Mu służyć, to kiedy podpala Rzym, kiedy nienawidzi i niszczy zamiast miłować i oddaje Bogu to, co nie jest z Boga: swoją dzikość i nienawiść do świata. Jest to jedna z najdramatyczniejszych i najbardziej wstrząsających scen powieści – i jakże wiele nasuwa porównań. Czyż wyprawy krzyżowe i w ogóle wszelkie wojny takich czy innych Krzyżaków, nawracających ogniem i mieczem na religię miłości, nie były tragiczną pomyłką Barabasza, podpalającego Rzym?

Bo symbolikę powieści Lagerquista, jak każdą symbolikę o głębokich źródłach, można interpretować zarówno współcześnie, jak historycznie, jednostkowo jak ogólnie. Można widzieć w niej nawet metafizyczny dramat całej ludzkości, ułomnej, samolubnej i szalonej, pełnej pierwotnych i dzikich instynktów, a związanej z Bogiem doskonałym, czystym i miłującym, jak Barabasz był skuty z Sahakiem w kamieniołomach Cypru.

Tyle o tematyce. Mnie zainteresował szczególnie literacki kształt utworu, kształt prostej, zwięzłej i syntetycznej, a jednak pełnej wyrazu przypowieści. I oto znowu mam okazję powtórzyć swoje *ceterum censeo*⁶¹⁵ o kierunku, w jakim powinna pójść powieść współczesna: odwrócenie się zarówno od przeżytego już psychologizmu, jak od eksperymentów antypowieściowych, wiążących

⁶¹⁵ *Ceterum censeo* – zob. *Ceterum censeo Carthaginem esse delendam* (łac.) – A poza tym sądzę, że Kartaginę należy zniszczyć.

w ślepych ulicach; przejście do linii głównych, zasadniczych, do syntezy rozjaśniającej i porządkującej chaos, jaki nas dzisiaj ogarnął, i podkładającej pod ten chaos znaczenia, których już nie potrafimy w nim dostrzec. Takie jest dzisiaj zadanie pisarza i tego oczekuje odeń współczesny czytelnik. Tutaj też jest miejsce spotkania poróżnionych od dawna przyjaciół: twórcy, który nie chce spospolić, i czytelnika, który ma dość rozwiązywania artystycznych szarad.

Lagerquist aż zdumiewa prostotą swego osiągnięcia: styl zwyczajny, nieozdobny, jasny, relacja niemal kronikarska, z minimalną ilością dialogów i scen. A jednak wszystko to się widzi, wszystko żyje i pozostawia w nas długotrwały podźwięk wewnętrzny.

Przy tym oczywisty symbolizm utworu nie zaciemnia i nie wykrzywia ani przez chwilę realnego toku akcji, nie wydaje się narzucony ani sztuczny; mogą to być w równej mierze dzieje ludzkiej duszy jednostkowej czy zbiorowej, jak po prostu przygody historycznego Barabasza. I w tym także Lagerquist jest przykładem godnym szczególnej uwagi. Tylko taki rodzaj symbolizmu o dwu jednakowo żywych i samowystarczalnych obliczach bywa artystycznie pełnowartościowy. [...] ⁶¹⁶

6. Czego uczy klasyczny chór i nowożytny dramat?

Sztuka Eliota *Mord w katedrze*⁶¹⁷, w której poeta, nawiązując do tradycji starogreckiej, wprowadził z powrotem chór

⁶¹⁶ Pominięty fragment dotyczy analizy utworu *Mariamne* Lagerkvista, w którym pisarz ponownie wraca do motywu Barabasza.

⁶¹⁷ Dramat poetycki *Mord w katedrze* (1935) Thomasa Stearnsa Eliota odczytywany jest przez krytyków jako zapowiedź nowej epoki w dziejach światowej literatury.

jako ważny element akcji, przypominała mi ów niezwykle ciekawy środek artystycznego wyrazu. [...] ⁶¹⁸

Chór bowiem zastępuje i skupia w jednolitym stopie cały szereg elementów, które w późniejszej sztuce dramatycznej zostały rozdzielone i traktowane oddzielnie: osąd autora, tło społeczne i, co najważniejsze, zasadniczy ton całości, sens i nastrój, który powinien dzieło przenikać. Chór osadza z miejsca jednostkę w otaczającej przyrodzie i społeczeństwie, wzbogaca i uzupełnia obraz jej osobowości, a równocześnie kontrastuje i przeciwstawia się jej. Nie tylko więc rozszerza, ale polifonizuje całość. Bez niego dramat starożytny byłby kaleki, wygrywany na jednej strunie.

Na marginesie tych spostrzeżeń o roli chóru uświadomiłem sobie raz jeszcze, jak ważną i zasadniczą sprawą w powieści może być stworzenie odpowiedniego nastroju, wtopienie akcji w pewną aurę uczuciową i myślową, podobnie jak to czynił chór w klasycznym dramacie. Gdy to się osiągnie – jakimikolwiek środkami – dzieło sztuki zaczyna żyć, chociażby sama treść, wątek objęty tym nastrójem, został podany całkiem prosto, a nawet ubogo.

* * *

W starym pytaniu życia i sztuki, co głębiej i prawdziwiej ujawnia człowieka, wielki dramat czy drobiazgowy film powszednich dni, coraz bardziej staję po stronie dramatu – choć muszę wyznać, że długo byłem zwolennikiem, i to namiętym, psychologicznego mikroskopu. Lecz cóż może mikroskop powiedzieć o składzie

⁶¹⁸ Pominięty fragment dotyczy omówienia roli chóru w sztuce Eliota *Mord w katedrze*.

i strukturze całej osobowości ludzkiej, choćby postawiło się obok siebie rząd tysięcy szkielek?

Codziennosc to na pewno nie wystarczający pokaz istoty człowieka. Potoczne życie może przeminąć od urodzenia do zgonu, a my nie dowiemy się nigdy, jak zareagowalibyśmy na zasadniczą próbę naszej miłości, prawości, dumy. Co więcej, możemy dowiedzieć się fałszywie. Arabski koń, zaprzęgnięty do pług, stanie się z czasem zły i narowisty. Nabity akumulator, co mógłby pędzić motory, wyładuje się bez śladu, jeżeli nie używany. W każdym z nas zalega dno, które poruszyć i dobyć na jaw mogą dopiero wielkie dni i wielkie wezwania – przekształcając nieraz do niepoznaki znajomy obraz.

Oczywiście, nie należy lekceważyć dokumentacji dnia powszedniego. To jest wciąż ten sam człowiek w nas, zmieniony na garść drobnych. Ale tylko garść. Reszty nie znamy, póki życie nie postawi nas przed ostateczną próbą.

7. Próba czasu

Adolf, małe arcydzieło Benjamina Constant⁶¹⁹, dziewiętnastowiecznego polityka i ministra Francji, który dał literaturze tylko tę jedną niewielką książeczkę – jest dziś prawie zapomniane. Przed wojną przypomniał je Boy-Żeleński w swoich przekładach z literatury francuskiej. Wróciłem teraz do niego po wielu latach i jeszcze raz utwierdzam się w przekonaniu, że istnieje także niezniszczalne piękno zwartej, czystej i celnej struktury intelektualnej, ujmującej doświadczenia uczuciowe w swoje mocne i nie sentymentalne ramy.

⁶¹⁹ Zob. przyp. 520 na s. 331. W Polsce ukazały się *Dzienniki poufne, Czerwony kajet* oraz *Adolf* (1930) tego autora w tłumaczeniu Tadeusza Boya-Żeleńskiego.

Ta opowieść, która na niecałych stu stronach jest stężonym wyciągiem dziejów miłości Adolfa i Eleonory, niwelującym niemal wszystkie zbędne szczegóły i przeplatanym tylko błyskami autorskich refleksji, pozostaje do dzisiaj, po stu pięćdziesięciu latach, żywsza i piękniejsza od wszystkich swoich romantycznych rówieśnic, które pobudzały współczesnych do tylu łez i zachwyków. Kości, widać, wytrzymują lepiej niszczącą próbę czasu niż ozdobne ciało.

Poszukiwaczom nowych dróg powieściowych (które często znajduje się, wędrując starymi śladami) polecam tę orzeźwiającą lekturę.

Wit Tarnawski⁶²⁰
Myśli o literaturze

1. O dziele literackim

Dwa czynniki kształtują człowieka: życie i literatura.
[...]⁶²¹

Sztuka rodzi się przede wszystkim z emocjonalnych, najbardziej pierwotnych pokładów duszy, które dzielimy jeszcze ze światem zwierzęcym, a może nawet z naszym początkiem, z bytem, z którego wyszedł człowiek. Intelkt jest już późniejszą nadbudową. Może on w sztuce być elementem cennym, porządkującym i kształtującym ostatecznie, ale tylko wtórnym.

Podstawą i zadaniem sztuki jest nie tyle odtworzenie prawdy życia, ile wprowadzenie w jej sedno, wtajemniczenie. Prawdziwy artysta musi widza zjednoczyć ze swoim tematem, uczynić go współuczestnikiem, nie tylko widzem. Jest to, mimo wszystko, co o niej wiemy, magia i dlatego arkaną sztuki pozostają, jak zawsze były, dziedziną artystycznej intuicji, nie sztywnych reguł.

Sztuka jest chodzeniem po linii pomiędzy wiernością obrazowi życia a subiektywnym przetworzeniem go. Bardzo łatwo jest spaść na jedną lub drugą stronę.

⁶²⁰ Biogram autora – zob. przyp. 414, s. 270.

⁶²¹ Pominięty fragment dotyczy rozważań ogólnych na temat związków życia i literatury oraz roli talentu.

Jakże wyrazić jasno prawdę o czymkolwiek bez wyboru i podkreślenia głównych rysów? I tu jest pomost pomiędzy wiedzą i sztuką.

Recepta na dobrą i nie banalną formę artystyczną: myśleć przede wszystkim o tym, co się chce powiedzieć, by to wyszło jak najwierniej, najjaśniej, najżywiej. Forma znajduje się sama, gdy obciska dokładnie kształt myśli, tak jak suknia uwydatnia kształty ciała.

Słowo jest cudownym instrumentem, ale nie może działać w próżni. Jeżeli nie obleka myśli, uczucia czy obrazu, staje się „miedzią brzęczącą”.

Talent jest narzędziem, za pomocą którego treść zawarta w duszy artysty kształtuje właściwą sobie formę. Wbrew pozorom, talent i forma decyduje tylko pośrednio o sile i głębi dzieła sztuki. Decyduje przede wszystkim człowiek w artyście i treść, jaką ma do przekazania.

Wielcy twórcy nigdy nie obawiają się pisać o wielkich problemach. To tylko z dzieł małych twórców problemy wystają jak żebra ze zbyt chudego ciała.

Wielki temat w sztuce będzie zawsze wymagał bogatszych i doskonalszych środków artystycznego wyrazu niż mały. I dopiero wezwanie naprawdę wielkiej sprawy potrafi zmobilizować w twórcy jego najwyższe twórcze siły – rozumie się, jeżeli je posiada. W tym tkwi chyba sedno zagadki, dlaczego np. *Król Lear*⁶²² czy *Boska komedia* stoją nie tylko poziomem tematu, lecz także pod względem artystycznym, wyżej od najlepszej noweli Maupassanta⁶²³. Zadanie wzniesienia kopułki w wiejskim kościółku jest

⁶²² *Król Lear* – tragedia Williama Szekspira napisana około roku 1605.

⁶²³ Guy de Maupassant (1850–1893) – francuski pisarz, przedstawiciel naturalizmu i dekadentyzmu w literaturze.

innej miary niż przerzucenie nad próżnią ogromnego sklepienia Hagii Sofii⁶²⁴.

Istotą dzieła sztuki nie jest jakieś bezosobiste widzenie świata, lecz widzenie go przez artystę, który dzieło stworzył. Inne nie jest zresztą możliwe; każdy człowiek ogląda świat własnymi, a nie gromadnymi oczyma. Stąd, rzecz oczywista, tyle indywidualnych manier czy szkół artystycznych, ile różnych sposobów widzenia. Ale każdy jest dobry, każdy artystycznie usprawiedliwiony i wnosi jakąś swoistą wizję prawdy, póki jest własny i szczery. Dopiero tak zwana „obiektywna” prawda sztuki – czy nazywa się ją naturalizmem, antypowieścią, czy inaczej – właśnie jest kłamstwem.

Wszyscy ludzie i wszystkie epoki popełniają ten sam błąd: oceniają sztukę czasów minionych miarami dzisiejszymi, zapominając, że miara dzisiejsza stanie się może już jutro tak samo niedoskonała i omylna, jak dla nas są miary dnia wczorajszego. Co więcej, jest rzeczą prawie pewną – przy wahadłowym ruchu następujących po sobie okresów – że miary jutra będą bliższe wczorajszym niż tym, które są czczone dzisiaj.

Kształty życia nie są suche⁶²⁵. Pulsują od wzruszeń, zachwyków, rozpaczy. Pisarz, który tego pulsowania nie

⁶²⁴ Meczec w Stambule, w przeszłości świątynia chrześcijańska, obiekt uważany za najwspanialszy przykład architektury pierwszego tysiąclecia naszej ery.

⁶²⁵ Ten fragment jest powtórzeniem myśli zawartych już wcześniej, w roku 1962, w szkicu *Kartki z notatnika* (VII), opublikowanym w piśmie „Kontynenty” 1962, nr 40/41, s. 13. Czytamy tam: „Kształty życia nie są suche. Pulsują od wzruszeń, zachwyków, rozpaczy. Pisarz, który tego pulsowania nie uchwyci za pomocą metafory, rytmu słów, a nawet patosu w odpowiednich momentach, mylnie nazywa siebie realistą tj. kimś, kto opisuje *rzeczywistość* życia. Skopiował tylko zrzucaną zeschłą skórę węża, nie oddawszy ani barw, ani skrętów i lśnienia jego żywego ciała. Przykładem prawdziwego realisty był Flaubert

uchwyci za pomocą metafory, rytmu słów, a nawet patosu w odpowiednich momentach, mylnie nazywa siebie realistą, to jest kimś, kto przedstawia w swojej sztuce rzeczywistość życia. Skopiował najwyżej zrzuconą zeszlą skórę węża, nie oddawszy ani barw, ani skrętów, ani lśnienia jego żywego ciała. Prawdziwym realistą był Flaubert, który odczytywał głośno napisane zdania, by usłyszeć, czy nadał im odpowiedni wydzźwięk. Toteż wydaje mi się, że nie może być dobrym prozaikiem, kto nie jest również po trosze poetą i nie posiada wyczucia melodii słowa. Z życiem prozy jest jak z życiem człowieka; rytmu własnego serca nikt nie słyszy, ale gdy serce przestaje bić, człowiek umiera.

Zawsze to czułem, że w prozie (i to nie tylko artystycznej) zasadniczą rolę w przekazywaniu czytelnikom jej treści odgrywa nie sama jasność tekstu, lecz także i jego muzyczna budowa, swoisty rytm zdania. Różni się ten rytm, rzecz jasna, od regularnych, łatwo uchwytnych rytmów wiersza, jest elementem dyskretnym i działającym raczej podświadomie; zapewne dlatego nie docenia się

w swojej *Madame Bovary*. Dlatego wydaje mi się, że nie może być dobrym, pełnowartościowym prozaikiem, kto wprawdzie nie był (albo nie jest w swej duszy) poetą. Czytałem niedawno co prawda sąd przeciwny: że poeci nigdy nie potrafią pisać dobrą prozą czy stworzyć dobrej powieści. Może odnosi się to do tych poetów, którzy już zatonęli w żywiole poezji, wpadli w jej głębokie i nieodwracalne koleiny. Radziłbym natomiast zwolennikom ścisłej linii demarkacyjnej między prozą a poezją przeszedzieć młodość dobrych mistrzów prozy lub tomiki ich rymów z lewej ręki. Jeśli idzie o polskich – od pisania wierszy zaczynali Sienkiewicz, Żeromski, Weysenhoff. To są ci, o których wiemy. Jeśli idzie o innych, sądzę, że wystarczyłoby przetrząsnąć ich zeszyty szkolne lub listy do pierwszych kochanek. Na koniec: warto, by nad powyższym pomyśleli przedstawiciele tego nurtu współczesnej poezji, który tak skwapliwie, tak trwożnie unika akcentów emocjonalnych.

jego wagi, a często w ogóle nie dostrzega. Każda jednak dobra i żywa proza musi go posiadać.

Słowo, jeśli ma trafić do całej naszej osobowości, musi przemówić jednocześnie do wszystkich jej władz: wyobraźni, myśli i uczucia. Do pierwszej pisarz trafia obrazem i metaforą, do drugiej sensem, który chce przekazać; rytm jest odpowiednikiem i wyrazicielem podłoża uczuciowego i on to w dużym stopniu udziela prozie jej sugestywnej siły oraz podkreśla akcenty, jakie autor chce nadać poszczególnym słowom. Proza pozbawiona własnego rytmu jest uczuciowo niema. Nawet myśl, choćby najciekawsza i najbłyskotliwsza, wyrażona taką ubogą prozą, traci część swojej siły. Toteż potrafi ją często pobić uskrzydłony rytmem banał.

[...] ⁶²⁶

Zmysł harmonii i umiaru i zmysł rytmu to bliźniacze elementy w duszy artysty. Rodzą się z tego samego źródła: z tajemniczej tendencji do ładu, która przeciwstawia się chaosowi istnienia.

Żądanie od powieści historycznej wiernej prawdy faktów, a tym bardziej dyskwalifikowanie tego rodzaju literackiego za niewierność historycznej dokumentacji, jak to np. czyniono z *Trylogią* i *Faraonem* – cóż za nieporozumienie! W powieści historycznej wyżywa się przede wszystkim ludzka tęsknota za niezwykłością, za czymś innym, odległym, gdzie się nigdy nie było. Toteż istnieje uderzające podobieństwo pomiędzy artystycznymi celami i charakterem powieści egzotycznej i historycznej; różnią się one jedynie tym, że w pierwszej idzie o egzotykę przestrzeni, a w drugiej o egzotykę czasu. Być gdzie indziej, wśród niezwykłych krajobrazów, epok, ludzi, uciec od bliskiej i szarej codzienności – oto, czego czytelnik szuka

⁶²⁶ Pominięty fragment dotyczy uwag na temat poezji.

w obu tych rodzajach literackich, a nie tylko lekcji geografii czy historii.

Nie można, rzecz jasna, zaprzeczyć, że tzw. prawda historycznych faktów odgrywa niemałą rolę w odbiorze powieściowej fikcji; w rzeczywistości idzie tu jednak przede wszystkim o prawdopodobieństwo, o dostateczną ilość znanych i wiarygodnych faktów, wśród których czytelnik mógłby pewnie i ufnie przeżywać urzekającą resztę. Zdarza się nawet, że wyobraźnia pisarza może być tak konkretna i przekonująca, iż wierzy mu się bez sprawdzianu historii. Rzecz znamienita, że dwie najwybitniejsze chyba powieści historyczne literatury *Salammbô* Flauberta⁶²⁷ i *Nostromo* Conrada⁶²⁸ opowiadają o krajach i zdarzeniach zrodzonych tylko w wyobraźni twórcy i pozbawionych zupełnie historycznej podstawy.

Jeden jest bowiem tylko rodzaj prawdy, której pisarzowi tak historycznemu, jak egzotycznemu nie wolno naruszyć, jeżeli pragnie zdobyć zaufanie czytelnika: prawda o człowieku, jednostkowa czy międzyludzka, która jedynie pozostaje niezmienna w czasie i przestrzeni i której zlekceważenie odbiera życie artystycznej wizji. Od jej celnego uchwycenia zależy wiarygodność historycznej powieści (a także wszelkiej egzotyki), nie od powierzchownej sprawdzalności faktów.

⁶²⁷ Powieść Gustawa Flauberta wydana w 1862 roku. Opowiada o wojnie Kartagińczyków z najemnikami w III stuleciu p.n.e.

⁶²⁸ *Nostromo. Opowieść z wybrzeża* – powieść Josepha Conrada wydana w 1904 roku. Akcja toczy się w fikcyjnym państwie Castaguana w II połowie XIX wieku. Utwór opowiada o dochodzeniu do niepodległości.

Gustaw Herling-Grudziński⁶²⁹

[inc.] Powieść umarła...

3 lipca [1973]

Powieść umarła, to pewne. Na co? Na atrofię *Lust zum Fabularien*⁶³⁰. Skąd ta atrofia? Z niemożności widzenia losów ludzkich w jednym kontekście, który pobudza wyobraźnię narratora: rozwijającej się mitycznie historii. Wątek się rwie, miga w strzępach, wypryska ze skotłowanego strumienia i natychmiast tonie, umyka formie, drwi z potrzeby oddechu w opowiadaniu, wpędza w chorobę zadyszki, jak w filmie bez montażu lub bełkocie pijaka. Z bełkotem graniczą coraz częściej rozmowy, do bełkotu wdraża telewizja, bełkot serwują gazety. Cokolwiek żalobni luminarze krytyki literackiej wykoncypują nad powieścią na marach, sprowadzi się w ostatecznej instancji do zaniku smaku, a więc i umiejętności „fabulacji”. Nowoczesny prozaik, zziajany i z rozbieganym nieprzytomnie spojrzeniem, usiłuje się ratować oczami w słup: kontempluje w jałowym otępieniu otaczające go przedmioty, świdruje zmatowiałym wzrokiem własny pępek. Rezultatem są utwory, które w niedalekiej przyszłości będą się zapewne drukować na rolkach papieru higienicznego, gdyż ich zdolność przykucia uwagi czytelnika nie

⁶²⁹ Biogram autora – zob. przyp. 40, s. 98.

⁶³⁰ *Lust zum Fabularien* (niem.) – fantazyjne opowiadanie.

przekracza paru minut spędzanych codziennie w miejscu przymusowego odosobnienia.

Powieść umarła, ale co jakiś czas cudownie zmartwychwstaje. Pisarz kolumbijski Gabriel García Márquez⁶³¹, nigdy o nim dotąd nie słyszałem. O *Stu latach samotności*, pochłoniętych w ciągu doby, potrafię na gorąco zanotować tylko tyle, ile po słowie „koniec” przysługuje każdej żywej powieści: nie ma i nie powinno być zasadniczej różnicy między radością opowiadającego i radością czytającego. Niezwykły Kolumbijczyk jest w gruncie rzeczy bardzo zwykły, to raczej jego współczesnym kolegom po piórze zabrakło wiary w istnienie *dziejów* człowieka (na wespół prawdziwych, na wespół bajecznych).

⁶³¹ Gabriel García Márquez (1927–2014) – kolumbijski pisarz, dziennikarz, jeden z twórców tzw. realizmu magicznego, laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury za rok 1982. Autor m.in.: *Szarańczy* (1955), *Złej godziny* (1962), *Stu lat samotności* (1967).

Gustaw Herling-Grudziński⁶³²

[inc.] Nowa powieść...

20 maja [1985]

Nowa powieść Moravii⁶³³ ma się nazywać *Człowiek, który patrzy*. Zobaczymy, jak będzie wyglądał ten *Człowiek, który patrzy*, ale już teraz musi zastanawiać i niepokoić tytuł pierwszego drukowanego rozdziału: *żyć wzrokiem nie myśląc*. W samym tytule bowiem (nie mówiąc o treści rozdziału) zawarty jest cały program literacki, który zdaje się wskrzeszać francuską nieboszczkę, modną kiedyś „szkołę spojrzenia”. Wskrzeszony piórem głośnego powieściopisarza włoskiego „realizm okulistyczny” odgrzeje też prawdopodobnie stare polemiki na temat „śmierci powieści”.

Polemiki były i będą jałowe z tego prostego powodu, że nie można w nich z góry przewidzieć wypadków nadspodziewanych, czyli pojawienia się co jakiś czas narratorów urodzonych i rozsmakowanych w sztuce opowiadania. W Rosji powstało kilka wybitnych powieści, rozkwitła nagle powieść w Południowej Ameryce, we Włoszech

⁶³² Biogram autora – zob. przyp. 40, s. 98.

⁶³³ Alberto Moravia (1907–1990) – powieściopisarz, nowelista i dziennikarz, uznawany za jednego z najważniejszych pisarzy włoskich XX wieku. Chodzi o powieść wydaną w 1985 roku.

pisarze tacy, jak Tomasi di Lampedusa i Umberto Eco⁶³⁴ zadali kłam krakaniom o „nieuchronnej śmierci gatunku”, Kundera dzielnie broni znaczenia powieści i szans jej dalszego prosperowania. A jednak, powiedziawszy to wszystko, trudno nie zauważyć, że w „średniej” produkcji powieściowej dogorywają podniety, decydujące o potrzebie opowiadania. Żyć wzrokiem, nie myśląc... Taka dewiza prowadzi istotnie do przeobrażenia sztuki opowiadania w nudny upór opowiadania za wszelką cenę, nawet jeśli nie ma się nic do opowiedzenia poza drobiazgową rejestracją oglądanej rzeczywistości.

Nie wyobrażam sobie dobrej prozy powieściowej i nowelistycznej bez większego czy mniejszego poczucia zagadkowości i wieloznaczności istnienia, bez daru widzenia nie równoznacznego wcale z umiejętnością patrzenia. Niebezpieczeństwem jest grubo ciosana jednoznaczność, lęk przed nieznanym i na pozór nieprzenikalnym. Kto patrzy i nie myśli, komu „szkoła spojrzenia” ma zastąpić imaginację i intuicję, ten sztuce narracyjnej odbiera najgłębszą rację bytu.

⁶³⁴ Umberto Eco (1932–2016) – włoski filozof, semiolog, powieściopisarz, eseista, autor m.in. powieści: *Imię róży* (1980), *Wyspa dnia poprzedniego* (1994) i *Cmentarz w Pradze* (2010).

Bibliografia

TEKSTY ŹRÓDŁOWE

- Bednarczyk C., *Laurki i literatura*, „Wiadomości” 1952, nr 4, s. 6.
- Bielatowicz J., *Nieśmiertelna literatura*, „Wiadomości” 1951, nr 31, s. 4.
- Czerniawski A., *Parę słów w odpowiedzi Sulikowi i Darowskiemu*, „Kontynenty” 1961, nr 32, s. 16–17.
- Czerniawski A., *Polemiki*, „Kontynenty” 1961, nr 27/28, s. 27–29.
- Darowski J., *Nieobecność i Kara*, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” 1961, nr 25, s. 10–15.
- Darowski J., *Nieobecność i Kara – Stet*, „Kontynenty” 1961, nr 29, s. 12–13.
- Gombrowicz W., *Bronię Polaków przed Polską*, „Wiadomości” 1952, nr 4, s. 6.
- Gombrowicz W., [inc.] *Proza powieściowa...*, w: *Dziennik 1953–1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013, s. 254–258; pierwodruk: *idem, Dziennik 1953–1956*, Instytut Literacki, Paryż 1957.
- Gombrowicz W., *Przedmowa do: idem, Trans-Atlantyki*, „Kultura” 1951, nr 5, s. 20–26.
- Grabowski Z., *Kontrasty*, „Kontynenty” 1962, nr 40/41, s. 13–14.
- Herling-Grudziński G., *Bezdroża powieści*, „Wiadomości” 1947, nr 50, s. 1.
- Herling-Grudziński G., *Nota o „chorobie powieści”*, „Kultura” 1960, nr 7/8, s. 187–192.

- Herling-Grudziński G., [inc.] *Nowa powieść...*, w: *idem, Dziennik pisany nocą 1982–1992*, t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012, s. 297–298; pierwodruk: *idem, Dziennik pisany nocą 1980–1983*, Instytut Literacki, Paryż 1984.
- Herling-Grudziński G., [inc.] *Powieść umarła...*, w: *idem, Dziennik pisany nocą 1971–1981*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011, s. 243–244; pierwodruk: *idem, Dziennik pisany nocą 1973–1979*, Instytut Literacki, Paryż 1980.
- Hostowiec P., *Notatnik nieśpiesznego przechodnia*, „Kultura” 1959, nr 1, s. 11–17.
- Jasieńczyk J., *Głos pisarza*, „Kultura” 1951, nr 4, s. 48–53.
- Kowalewski J., *Literatura na emigracji*, „Wiadomości” 1952, nr 8, s. 4.
- Lechoń J., *Literatura polska i literatura w Polsce*, „Wiadomości” 1952, nr 36/37, s. 1.
- Lechoń J., [Odpowiedź na artykuł M. Pankowskiego *Czy „obolały emigrant” może być pisarzem-artystą?*], w: *idem, Dziennik*, t. 2, Warszawa 1992, s. 616–617.
- Mackiewicz J., *Literatura contra faktologia*, „Kultura” 1973, nr 7/8, s. 179–183.
- Miłosz C., *Diariusz paryski*, „Kultura” 1960, nr 3, s. 24–27.
- Miłosz C., *W Polsce 1950 roku*, „Kultura” 1956, nr 1, s. 137–141.
- Pankowski M., *Czy „obolały emigrant” może być pisarzem artystą?*, „Wiadomości” 1952, nr 51/52, s. 10.
- Radwański G., Busza A., *Dialog o języku*, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” 1960, nr 14, s. 11–12.
- Sakowski J., *Uroki subiektywizmu*, „Wiadomości” 1951, nr 29, s. 4.
- Sambor M., *Literatura na emigracji*, „Kultura” 1953, nr 6, s. 13–18.
- Tarnawski W., *Dookoła zagadnień nowoczesnej powieści*, w: *idem, Od Gombrowicza do Mackiewicza. Szkice i portery literackie*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1980.
- Tarnawski W., *Myśli o literaturze*, w: *Od Gombrowicza do Mackiewicza. Szkice i portery literackie*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1980.

- Terlecki T., *Czy nowy typ powieści katolickiej?*, „Wiadomości” 1953, nr 25, s. 3.
- Terlecki T., *Głos diabelskiego adwokata* (maszynopis 1953, pierwodruk: „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2001, z. 4).
- Terlecki T., *Literatura na emigracji*, „Wiadomości” 1951, nr 47, s. 1.
- Winczakiewicz J., *Terlecki i Berman*, „Wiadomości” 1952, nr 2, s. 4.
- Wittlin J., *Apologia Gombrowicza*, „Kultura” 1951, nr 7–8, s. 52–60.
- Wittlin J., *Młoda proza emigracyjna*, „Wiadomości” 1959, nr 34, s. 1.
- Wittlin J., *Pochwała kobiety piszącej*, „Wiadomości” 1961, nr 25, s. 2.
- Zbyszewski W.A., *Dlaczego nasza emigracja nie wydaje wielkiej literatury?*, „Wiadomości” 1951, nr 27, s. 2.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA (WYBÓR)

- Adorno T.W., *Miejsce narratora we współczesnej powieści*, w: *Teorie form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*, wybór, oprac., przekł. R. Handke, Kraków 1980, s. 357–363.
- Antologia polskiej krytyki literackiej na emigracji, 1945–1985*, red. J. Dąbała, Lublin 1992.
- Badania nad krytyką literacką*, seria 2, red. M. Głowiński i in., Wrocław 1984.
- Bachtin M., *Epos a powieść. O metodologii badania powieści*, przeł. J. Baluch, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 203–230.
- Barth J., *Koniec drogi*, przeł. A. Słomianowski, Warszawa 1971.
- Bartoszyński K., *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Kraków 2004.
- Bereś S., *Trzy oddechy literatury emigracyjnej*, „Kultura” 1990, nr 1–2.
- Bielatowicz J., *Literatura na emigracji*, „Kultura” 1947, nr 2–3.
- Blin G., *Stendhal i problemy powieści*, przeł. Z. Jaremkó-Pytowska, Warszawa 1972.

- Bolecki W., *Proza Miłosza*, w: *Poznawanie Miłosza, część druga, 1980–1989*, red. A. Fiut, Kraków 2001, s. 21–70.
- Breiter E., *Literatura sumienia*, „Wiadomości” 1957, nr 42.
- Brodzka A., *O kryteriach realizmu w badaniach literackich*, Warszawa 1966.
- Brzękowski J., *Koncept zaangażowania*, „Kultura” 1958, nr 7/8.
- Brzozowski S., *Współczesna powieść polska*, Stanisławów 1905.
- Bujnowski J., *Esej, szkic literacki i krytyka artystyczna*, Londyn 1964.
- Buryła S., *Herlinga-Grudzińskiego spór z Borowskim wokół koncepcji rzeczywistości koncentracyjnej*, „Ruch Literacki” 1998, z. 1.
- Butor M., *Powieść jako poszukiwanie*, przeł. J. Guze, Warszawa 1971.
- Czapliński P., *Czekając na arcydzieło*, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 12.
- Czapliński P., *Paradoksy sporu o powieść w latach 1944–1949*, „Studia Polonistyczne” 1991, t. 16/17 (1988/1989).
- Czerniawski A., *Wyspy szczęśliwe. Eseje*, Toronto–Rzeszów 2007.
- Czerniawski A., *Rozmyślenia o prozie i poezji*, „Wiadomości” 1968, nr 38.
- Danilewicz Zielińska M., *Szkice o literaturze emigracyjnej*, Paryż 1978, wyd. krajowe: Ossolineum 1992.
- Darowski J., *Ku nowej syntezie*, „Oficyna Poetów” 1969, nr 2.
- Darowski J., *O fabrykach lemonów i innych fantastycznych owoców*, „Wiadomości” 1973, nr 12.
- Darowski J., *O grafomanii i literaturze*, „Kontynenty” 1962, nr 29.
- Dybczak K., *Istota i struktura krytyki literackiej*, „Teksty” 1979, nr 6.
- Dybczak K., *Młody Miłosz – prozaik bliski personalizmowi*, „Więź” 1996, nr 6.
- Dybczak K., *Pamięć, doświadczenie i wolność (Polska literatura emigracyjna na tle powojennej literatury powszechnej)*, „Kultura i Życie” (dodatek do „Życia Warszawy”) 1991, nr 7.

- Dybczak K., Głowiński M., *Badania nad krytyką literacką. Seria druga*, Wrocław 1984.
- Filipowicz H., „Polska literatura emigracyjna” – próba teorii, „Teksty Drugie” 1998, z. 3.
- Formy dyskursu w powieści*, red. M. Woźniakowicz-Dziadosz, Lublin 1997.
- Frankowiak A.M., *Być wśród żywych i umarłych. Ewolucja twórczości eseistycznej Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Olsztyn 2003.
- Friszke A., *Życie polityczne emigracji*, t. 1. *Druga Wielka Emigracja 1945–1990*, Kraków 1999.
- Gasset J., *Uwagi o powieści*, w: *idem, Dehumanizacja sztuki*, przeł. P. Niklewicz, wybór, wstęp S. Cichowicz, Warszawa 1980, s. 232–368.
- Głowiński M., *Porządek, chaos, znaczenie*, Warszawa 1968.
- Gniatczyński W., *Pypcie na prozie*, „Wiadomości” 1968, nr 13.
- Goetel F., *Prozaik na wygnaniu*, „Wiadomości” 1957, nr 10.
- Gombrowicz W., *Byłem pierwszym strukturalistą*, „Kultura” 1973, nr 7–8.
- Gombrowicz W., *Fragmenty dziennika*, „Kultura” 1953, nr 9.
- Gombrowicz W., *Komentarz*, „Kultura” 1952, nr 6.
- Gombrowicz W., *O literaturze polskiej*, wybór W. Bolecki, Kraków 2006.
- Gombrowicz W., *Przeciw poetom*, „Kultura” 1951, nr 10.
- Gombrowicz W., *Refleksje na marginesie Straszewicza*, „Kultura” 1952, nr 7–8.
- Gombrowicz W., *Sienkiewicz*, „Kultura” 1953, nr 6.
- Gosk H., *Dyskusje krytycznoliterackie lat 1945–1948*, Warszawa 1985.
- Grabowski Z., *Czy kryzys powieści?*, „Wiadomości” 1963, nr 4.
- Grabowski Z., *Matuga nie dochodzi (jurność i erotyka w prozie polskiej)*, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” 1960, nr 18/19.
- Grabowski Z., *O nieprzystojności w literaturze*, „Kontynenty – Nowy Merkuriusz” 1960, nr 20.
- Grubiński W., *Notatki literackie*, „Wiadomości” 1957, nr 46.
- Grynberg H., *Wielka wojna małych ludzi*, „Wiadomości” 1969, nr 52.

- Habielski R., *Życie społeczne i kulturalne emigracji*, t. 3, Kraków 1999.
- Herling-Grudziński G., *Barwy miłości*, „Na Antenie” 1967, nr 52.
- Herling-Grudziński G., *Ciekawsze wydarzenia miesiąca* [cykl „Komentarz kulturalny” z 8.07.1958].
- Herling-Grudziński G., *Ciekawsze zagadnienia literackie miesiąca* [cykl „Komentarz kulturalny” z 9.10.1958].
- Herling-Grudziński G., *Dziela zebrane*, t. 1: *Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1935–1946*, red. W. Bolecki, Kraków 2009.
- Herling-Grudziński G., *Dziela zebrane*, t. 2: *Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1947–1956*, red. W. Bolecki, Kraków 2010.
- Herling-Grudziński G., *Dziela zebrane*, t. 3: *Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1957–1998*, red. W. Bolecki, Kraków 2013.
- Herling-Grudziński G. [cykl „Komentarz kulturalny” z 1.10.1957].
- Herling-Grudziński G., *Literatura poza granicami Anglii* [cykl „Kultura w niewoli”, nr 131 z 23.08.1955].
- Herling-Grudziński G., *O Guzym, Bablu i Szklowskim*, „Na Antenie” 1966, nr 42, s. II.
- Herling-Grudziński G., *Papież realizmu powieściowego*, „Wiadomości” 1951, nr 11/12.
- Herling-Grudziński G., *Polskie zaplecze Conrada* [cykl „Komentarz kulturalny” z 9.10.1961].
- Herling-Grudziński G., *Proza czasu wojny*, „Wiadomości” 1947, nr 7.
- Herling-Grudziński G., *Realizm kierowany*, „Wiadomości” 1948, nr 39.
- Herling-Grudziński G., *Strumień prozy*, „Ochotniczka” 1945, nr 8.
- Herling-Grudziński G., *W oczach Conrada. (W setną rocznicę urodzin pisarza)*, „Kultura” 1957, nr 10.
- Herling-Grudziński i krytycy. Antologia tekstów*, wybór, oprac. Z. Kudelski, Lublin 1997.
- Hradyska I., *Ogród zakopanych talentów*, „Wiadomości” 1966, nr 31.

- Ihnatowicz J., *Z listów do przyjaciela*, „Merkuriusz Polski Nowy ale Dawnemu Wielce Podobny y Życie Akademickie” 1955, nr 4.
- Irzykowski K., *Godność krytyki*, w: *idem, Słoń wśród porcelany*, Kraków 1976, s. 211–229.
- Jarzębski J., *Pisarze pokolenia 1910 jako krytycy: Gombrowicz i Miłosz*, w: *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*, red. D. Kozicka, T. Cielak-Sokołowski, Kraków 2011, s. 171–180.
- Jeleński K.A., *Bohaterskie niebohaterstwo Gombrowicza*, „Kultura” 1957, nr 9.
- Kaniewska B., *Śladami Tristrama Shandy*, Poznań 2000.
- Karcz A., *Refleksje nad polskim piśmiennictwem emigracyjnym. Tymon Terlecki, Czesław Miłosz, Gustaw Herling-Grudziński*, Warszawa 2017.
- Kayser W., *Powstanie i kryzys powieści nowoczesnej*, przeł. A. Lam, „Przegląd Humanistyczny” 1960, nr 1.
- Kierczyńska M., *Spór o realizm*, Warszawa 1951.
- Kisiel M., *Krytyka literacka na emigracji*, w: *Literatura emigracyjna 1939–1989*, t. 2, red. J. Garliński, Katowice 1996, s. 210–229.
- Kisiel M., *O próbach typologii prozy polskiej na obczyźnie po 1939 roku*, w: *Proza polska na obczyźnie. Problemy – dyskursy – uzupełnienia*, t. 1, red. Z. Andres, J. Pasterski, A. Wal, Rzeszów 2007, s. 27–36.
- „Konteksty Kultury” (*Długie trwanie powieści*) 2018, t. 15, z. 4.
- Korwin-Piotrowska D., *Powieść – doświadczanie tekstu: tekstualność, płynna tożsamość, nawigacja*, w: *Powieść dziś. Teorie, tradycje, interpretacje*, red. A. Skubaczewska-Pniewska, J. Tuszyńska, Toruń 2019, s. 13–30.
- Kossowska D., *Literackie plotki z drugiej strony oceanu*. „Powieść autentyczna”, „Wiadomości” 1966, nr 32.
- Kryszak J., *Literatura złej chwili dziejowej. Szkice o drugiej emigracji*, Warszawa 1995.
- Kudelski D., *Studia o Herlingu-Grudzińskim. Twórczość – recepcja – biografia*, Lublin 1998.
- Kundera M., *Sztuka powieści. Esej*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 1998.

- Literatura emigracyjna 1939–1989*, t. 1, red. J. Garliński, Katowice 1996.
- Literatura polska na obczyźnie 1940–1960*, t. 1, red. T. Terlecki, Londyn 1964, t. 2, Londyn 1965.
- Łebkowska A., *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków 2001.
- Mackiewicz J., *Drogiej Pani*, „Wiadomości” 1967, nr 10.
- Markiewicz H., *Polskie teorie powieści*, Warszawa 1998.
- Markiewicz H., *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*, Warszawa 1995.
- Markiewicz H., *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984.
- Martuszevska A., *Esej o powieści*, „Teksty” 1976, nr 4–5.
- Meron Th., Miłosz C., *Listy*, Kraków 1991.
- Miłosz C., *Co śmiem myśleć*, „Kultura” 1960, nr 7/8.
- Miłosz C., *Faulkner*, „Odrodzenie” 1947, nr 24.
- Miłosz C., *Gombrowiczowi*, „Kultura” 1953, nr 10.
- Miłosz C., *Kim jest Gombrowicz?*, „Kultura” 1970, nr 7–8.
- Miłosz C., *Kontynenty*, Paryż 1958.
- Miłosz C., *Ogród nauk*, Paryż 1979.
- Miłosz C., *Stereotyp u Conrada*, w: *Conrad żywy*, red. W. Tarnawski, B. Świdorski, Londyn 1957, s. 92–99.
- Miłosz C., *Zderzenia literackie*, „Kultura” 1957, nr 10.
- Miłosz C., *Życie na wyspach*, Kraków 1997.
- Miłosz C., Jeleński K., *Korespondencja*, red. B. Toruńczyk, Warszawa 2011.
- Moczko R., *„Omawiacze, laurkodawcy”, publicyści i krytycy. Krytyka literacka na łamach „Wiadomości” w latach 1946–1954*, Toruń 2013.
- Morawski S., *Zmierzch estetyki – udany czy autentyczny*, Warszawa 1987.
- Najder Z., *Recepty i logika*, „Twórczość” 1957, nr 10.
- Niemojewska M., *Proza żywa*, „Kontynenty – Nowy Merkurusz” 1960, nr 21/22.
- Nowakowski T., *Bez ułanów, bez Szopena*, „Wiadomości” 1967, nr 22.
- Pavel Th., *The Lives of the Novel: A History*, Princeton, NJ 2013.
- Pragier A., *Mackiewicz o polityce*, „Wiadomości” 1969, nr 43.
- Proza polska na obczyźnie. Problemy – dyskursy – uzupełnienia*, t. 1–2, red. Z. Andres, J. Pasterski, A. Wal, Rzeszów 2007.

- Pytasz M., *Kilka uwag wstępnych*, w: *Literatura emigracyjna 1939–1989*, red. J. Garliński i in., Katowice 1993, s. 11–22.
- Raimond M., *La crise du roman*, Paris 1985.
- Rozmowa o pornografii, erotyzmie i prozie Pankowskiego*, „Kontynenty” 1963, nr 54.
- Sakowski J., *W pustyni i puszczu*, „Wiadomości” 1951, nr 43.
- Sambor M., *Zapiski o pisaniu*, „Wiadomości” 1953, nr 45.
- Sartre J.P., *Czym jest literatura*, wybór A. Tatarkiewicz, przeł. J. Lalewicz, wstęp T.M. Jaroszewski, Warszawa 1968.
- Skórczewski D., *Spory o krytykę literacką w dwudziestoleciu międzywojennym*, Kraków 2002.
- Skubaczewska-Pniewska A., „Śmierć powieści” i „mądrość” powieści jako literaturoznawcze mity, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska LXI” 2005, z. 373.
- Sławiński J., *Badania nad krytyką literacką*, Wrocław 1974.
- Spodaryk M., *Medialność powieści – bariera tekstu – poetyki typograficzne. Propozycje medialnej krytyki powieści*, „Annales Universitatis Pedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 2015, nr VII.
- Starzeński P., *Arcydzieło*, „Wiadomości” 1969, nr 49.
- Tarnawski W., *Krytyka literacka na emigracji*, „Kultura” 1951, nr 5.
- Tarnawski W., *Rzut oka wstecz na powieść Józefa Mackiewicza (miniatura krytyczna)*, „Wiadomości” 1970, nr 44.
- Tarnowska B., *Wokół „Kontynentów”. Szkice i rozmowy z poetami*, Olsztyn 2011.
- Teoretycznoliterackie tematy i problemy*, red. J. Sławiński, Wrocław 1986.
- Terlecki T., *Zofii Romanowiczowej proza czysta*, „Wiadomości” 1978, nr 13/14.
- Terlecki T., *Szukanie równowagi. Szkice literackie i publicystyczne*, Londyn 1985.
- Toporska B., *Świadek epoki – Żiwago*, „Wiadomości” 1959, nr 3. „Wiadomości” i okolice. *Szkice i wspomnienia*, red. i oprac. M.A. Supruniuk, Toruń 1995.
- Watt J., *Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*, przeł. A. Kreczmar, Warszawa 1973.
- Wyka K., *Pogranicze powieści*, Kraków 1974.

- Wejs-Milewska V., *Radio Wolna Europa na emigracyjnych szlakach pisarzy. Gustaw Herling-Grudziński, Tadeusz Nowakowski, Roman Palester, Czesław Straszewicz, Tymon Terlecki*, Kraków 2007.
- Wierzyński K., *Pochwała Drugiego przyjścia Herlinga-Grudzińskiego*, „Na Antenie” 1964, nr 5.
- Współczesna proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wybór, wstęp i oprac. Z. Lewicki, Warszawa 1983.
- Zahorska S., *Humbug „literatury postulowanej”*, „Wiadomości” 1948, nr 9.
- Zalewski M., *Gustaw Herling-Grudziński jako krytyk literatury polskiej*, w: *idem, Mądryemu biada? Szkice literackie*, Paryż 1990, s. 125–134.
- Żrebiec Z., *Spór o Zniewolony umysł. Polemika Gustawa Herlinga-Grudzińskiego z Czesławem Miłoszem*, „Ruch Literacki” 2000, z. 5.

Indeks osób

- Andres Zbigniew 13
Andriejew Leonid 172
Andrzejewski Jerzy 29
d'Arezzo Guittone 287
Ariosto Ludovico 330, 361
Austen Jane 238
- Bakunin Michaił 162
Balzac Honoré de 30, 72, 98,
109, 237
Bartoszyński Kazimierz 46, 75
Baudelaire Charles 108, 109
Bączkowska Irena 368
Beauvoir Simone de (właśc.
Simone Lucie Ernestine
Marie Bertrand de Beau-
voir) 113
Beckett Samuel 329
Bednarczyk Czesław 23, 24,
12, 305
Bednarczyk Krystyna 305
Berent Waław (pseud. Wła-
dysław Rawicz) 20, 144,
171
Bereś Stanisław 15
Berman Jakub 27, 153–155, 157,
161, 162
Bernanos Georges 110, 112, 301
Bernatowicz Feliks Aleksan-
der Geysztowt (właśc.
Feliks Bern) 121
Bielatowicz Jan 14, 19, 23, 27,
64, 65, 117, 119, 195, 265
Bierdiajew Nikołaj 149
Bierut Bolesław 102, 154
Bismarck-Schönhausen Otto
Eduard Leopold von 243
Bohaterewicz (Bohatyrewicz)
Bronisław 379, 380
Bohdanowiczowa Zofia 118,
366
Bolecki Włodzimierz 46, 59
Borejsza Jerzy (właśc. Benia-
min Goldberg) 258
Borowski Tadeusz 256, 339
Borowy Waław 44
Bosideffre Pierre de 46
Boy-Żeleński Tadeusz 44,
171, 395
Brod Max 109
Brodziński Bogdan 65
Broncel Zdzisław 202
Brzękowski Jan 31, 32, 65, 68
Brzozowski Stanisław (pseud.
Adam Czepiel) 16, 20, 147,
167, 191

- Bujnowski Józef 27
- Busza Andrzej 209–212, 214,
215, 229
- Butler Samuel 231
- Calvino Italo 49, 361, 362
- Camões Luís Vaz de 236
- Camus Albert 60, 86, 113,
168–170, 190, 205, 206,
238, 342, 357
- Capote Truman 68
- Carco Francis (właśc.
François Carcopino-
-Tusoli) 110, 111
- Céline Louis-Ferdinand
(właśc. Louis-Ferdinand
Destouches) 110, 111, 290,
328
- Cendrars Blaise (właśc.
Frédéric-Louis Sauser)
110, 111
- Cervantes Miguel de 140, 229,
335, 371
- Cézanne Paul 204
- Chądryńska Zofia (pseud.
Sophie Bohdan) 370
- Chmielowiec Irena zob. Hra-
dyska Irena
- Chmielowiec Michał zob.
Sambor Michał
- Choromański Michał 311
- Churchill Winston 167
- Ciano Gian Galeazzo 93
- Cioran Emil 21, 327
- Claudél Paul 303
- Colette Sidonie-Gabrielle
(pseud. Colette) 110
- Conrad Joseph (właśc. Józef
Teodor Konrad Korze-
niowski) 109, 167, 209,
270, 371, 402
- Constant de Rebecque Benja-
min Henri 331, 395
- Corneille Pierre 235
- Courier Paul Louis 331
- Cromwell Oliver 348
- Czachowski Kazimierz 300,
303
- Czajkowski Michał 121
- Czapliński Przemysław 15,
17, 45
- Czapska Maria (pseud. Do-
rota Obuchowicz, Maria
Strzałkowska, Dorota
Thun) 118, 367
- Czapski Józef (właśc. hrabia
Hutten-Czapski, pseud.
Marek Sienny, J. Cz.) 203,
367
- Czaykowski Bogdan 51, 209,
213, 229
- Czechow Antoni 110
- Czerniawski Adam 37, 39–42,
68, 69, 209, 235, 237, 239,
241, 242, 244–247
- Dante Alighieri 36, 93, 94,
140, 157, 202, 218, 223, 287
- Danilewicz Zielińska Maria
13, 19, 28

- Darowski Jan 37–44, 209,
211, 217, 235–237, 241, 247,
248
- Daumier Honoré 288
- Dąbała Jacek 13
- Dąbrowska Maria 22, 63, 99,
370
- Defoe Daniel 60, 345, 349
- Dembiński Henryk 254, 255,
257–259
- Descaves Lucien 326
- Dickens Charles 40, 42, 109,
238, 246
- Dołęga-Mostowicz Tadeusz
96
- Dostojewski Fiodor 20, 110,
190, 201, 287
- Duhamel Georges 110, 207
- Dury John 347
- Eberhard Konrad 237
- Eco Umberto 406
- El Greco (właśc. Domenikos
Theotokopulos) 204
- Eliot Thomas Stearns 60, 93,
108, 393, 394
- Erenburg Ilja 149
- Flaubert Gustaw 31, 40, 42,
72, 98, 109, 228, 238, 246,
326, 399, 400, 402
- Forster Edward Morgan
353–355, 357
- Fredro Aleksander 92, 121
- Friszke Andrzej 15, 16
- Garliński Józef 13, 15, 18
- Gautier Judith 319
- Gheorghiu Constantin Virgil
114
- Gide André Paul Guillaume
27, 32, 295
- Giertych Jędrzej 118
- Gille Albert 270, 271
- Giraudoux Hippolyte Jean 110
- Gniatczyński Wojciech 44
- Goetel Ferdynand 23, 32, 120
- Goethe Johann Wolfgang von
34, 175
- Gojawczyńska Pola 58, 62,
308, 310
- Gołubiew Antoni 102
- Gombrowicz Witold 14, 21,
22, 24, 34, 36, 39, 51–58,
60, 62, 64, 85, 101, 102,
117, 123, 218, 238, 244, 246,
273, 276, 277, 283–285,
288–298, 307
- Gomułka Władysław 138
- Goncourt Edmond Louis
Antoine Huot de 46, 319,
326
- Gorki Maksym 104
- Govy Georges 59, 314, 316–319
- Goya y Lucientes Francisco
José de 95
- Górska Zofia zob. Romano-
wiczowa Zofia
- Górski Konrad 44
- Grabowski Zbigniew (pseud.
Polliticus) 54, 72, 73, 371

- Grabski Władysław Jan 102
 Greene Graham 60, 110–112, 266, 301
 Grubiński Waclaw 26, 32, 33, 118, 150, 202
 Gruchlik Honorata 43
 Grydzewski Mieczysław 16, 95
 Guilley-Chmielowska Hal-szka 64, 368, 369
- Hartlib Samuel 347
 Havickszoon Steen Jan 103
 Hegel Georg Wilhelm Fried-rich 242, 244, 316
 Hemingway Ernest Miller 190, 325
 Herbert Zbigniew 224
 Herling-Grudziński Gustaw 14, 18, 22, 24, 29, 30, 47–49, 60, 61, 71–74, 76, 85, 98, 130, 202, 251, 330, 333, 335, 340–343, 353, 403, 405
 Hertz Paweł 256
 Hieronim ze Strydonu, św. 271
 Hitler Adolf 243, 339
 Hoffman Paweł 153
 Hooch Pieter de 103
 Hostowiec Paweł (właśc. Jerzy Stempowski) 22, 26, 61, 103, 104, 114, 115, 118, 119, 130, 150, 151, 321, 328, 340, 360
 Hradyska Irena (właśc. Irena Chmielowiec) 67
- Hugo Victor 323
 Huysmans Joris-Karl (właśc. Charles-Marie-Georges Huysmans) 329
- Ihnatowicz Janusz 36
 Irzykowski Karol 15, 72, 188, 205
- James Henry 72, 354, 355, 357, 359
 Jameson Margaret Storm 267
 Jansen Cornelius (Janseniusz) 302
 Jarry Alfred 309
 Jasińczyk Janusz (właśc. Stanisław Poray-Biernacki) 50, 51, 58, 261
 Jędraszewski Marek 43
 Jędrychowski Stefan 254, 255, 257–259
 Joyce James 41, 238, 245
- Kaden-Bandrowski Juliusz 112, 171
 Kafka Franz 109, 238, 242–244, 246, 247, 286, 287, 290, 297, 386
 Kamiński Bronisław 157
 Karsov Nina 86, 377
 Kisiel Marian 13, 14, 29, 33, 76
 Kisielewski Józef 202
 Kisielewski Stefan (pseud. Kisiel, Teodor Klon, Tomasz Staliński, Julia Hołyńska,

- Jerzy Mrugacz) 59, 345,
346, 349–351
- Klon Teodor zob. Kisielewski
- Stefan
- Kochanowski Jan 350
- Koestler Arthur 20, 113, 189,
190, 251, 256
- Kołątaj Hugo 145
- Komeński Jan Amos 347, 348
- Kossak Zofia zob. Kossak-
-Szcucka Zofia
- Kossak-Szcucka Zofia 23,
120, 299, 301, 303–304
- Kossowska Danuta 68
- Kossowska Stefania (pseud.
Big Ben) 95, 367
- Kościalkowska Janina zob.
Węgrzyńska-Kościalkow-
ska Janina
- Kott Jan 27, 47
- Kowalewski Janusz 27, 119,
158, 161, 195
- Kozarynowa Zofia (pseud.
Rębajło, T. Brudzewski,
Jaworska Krystyna) 119,
202, 367
- Kraszewski Józef Ignacy 121
- Kridl Manfred 18, 19
- Kropiński Ludwik 121
- Kruczkowski Leon 153, 155–157,
162
- Kryszak Janusz 15
- Kudelski Zdzisław 71
- Kukiel Marian (właśc. Marian
Krajewski-Kukiel) 91
- Kuncewiczowa Maria 23, 63,
64, 120, 311, 366
- La Fontaine Jean de 332
- Lagerkvist Pär Fabian 70, 386,
390–393
- Lam Stanisław 19
- Lampedusa Tomasi di 359, 406
- Larbaud Valery 110
- Lassalle Ferdinand 162
- Lautréamont Comte de
(właśc. Isidore Lucien
Ducasse) 108, 170, 295
- Lawrence David Herbert 41,
238, 246
- Lechoń Jan (właśc. Leszek
Serafinowicz) 33–36, 60,
63, 144, 165, 166, 177–182,
189, 190, 201, 285, 286
- Lelewel Joachim 87, 92
- Lenin Włodzimierz (właśc.
Władimir Iljicz Uljanow)
162
- Leśmian Bolesław 182
- Linde Samuel Bogumił 191
- Lubbock Percy 353
- Lubomirska Wanda 265
- Ludwik Filip I, król Francji
98
- Lukács György 26, 27, 29, 30
- Lukian z Samosat 330
- Lurczyński Mieczysław 119
- Łempicki Aleksander (pseud.
Łukomski) 97

- Łobodowski Józef (pseud. 168–170, 173–175, 191, 198,
pseud. Krawczenko, 200, 220, 223, 236, 275, 315
Maiński, Marienholz, Mierosławski Ludwik 92
Pszonka, Stefan Kuryłło, Mieroszewski Juliusz (pseud.
Szperacz) 93, 119, 180, 360 J. Calveley, Londyńczyk)
20, 211, 305
- Mackiewicz Józef 22, 23, 60, Miłoś Czesław 14, 18, 22, 30,
65–67, 86, 97, 103, 104, 43, 44, 47, 54–60, 71, 72,
114, 115, 118, 120, 130, 375, 139, 140, 180, 213, 220, 313,
382 345, 349, 358
- Mackiewicz Stanisław (pseud. Minc Hilary 154
Cat) 92, 190 Mochnacki Maurycy 91
- Maistre Xavier de 331, 341 Montherlant Henri Millon
Malraux André 113, 203, 204, de 110
- 357 Morales Baltasar Gracián y
Mann Tomasz 46, 110, 140, 330
- 318, 385 Morand Paul 110
- Mansfield Katherine (właśc. Moravia Alberto 73, 405
Kathleen Mansfield Morgan Charles 206
Murry) 337 Mostwin Danuta 65, 369, 370
- Marcel Gabriel Honoriusz 142 Mounier Emmanuel 142, 143,
202, 203
- Markiewicz Henryk 45, 47, Mrożewski Stefan 19
57, 71 Mussolini Benito 93
- Markiewicz Zygmunt 68
- Márquez Gabriel García 404 Nabokov Vladimir 231
- Marks Karol 162 Naglerowa Herminia (pseud.
Marzęcki Józef 194 Jan Stycz) 23, 26, 63, 64,
119, 120, 149, 195, 202,
Matuszewski Ignacy 91 305, 366
- Maupassant Guy de 398 Niemcewicz Julian Ursyn 121
- Mauriac François 58, 110, 112, Noailles Anna de 319
- 301–303 Nodier Charles (właśc.
Mazzini Giuseppe 207 Jean-Charles-Emmanuel
Melville Herman 108 Nodier) 331
- Mickiewicz Adam 20, 34, 36, 140, 143, 145, 157, 166,

- Norwid Cyprian Kamil 108,
167, 186, 200, 204
- Norwid Tadeusz 66
- Nowakowski Tadeusz (pseud.
Taddy, Tadeusz Olsztyń-
ski) 22, 33, 97, 103–105, 114,
115, 118, 130, 335, 338–340
- Nowakowski Zygmunt 26,
150, 265
- Odojewski Włodzimierz 65,
67, 375–377, 379–381, 383
- Orwell George (właśc. Eric
Arthur Blair) 60, 113, 238,
305
- Orzeszkowa Eliza (pseud.
E.O., Li...ka, Gabriela
Litwinka) 20, 40, 96, 112,
115, 167, 238
- Pajor Tadeusz 157
- Pankowski Marian 34, 35, 54,
59, 177, 181
- Parnicki Teodor 102, 120
- Pascal Blaise 302, 348
- Pasek Jan Chryzostom 191,
347
- Pasternak Borys 33, 60, 72,
217, 358, 360–362
- Pasterski Janusz 13
- Pasteur Louis 191
- Pełczyńska Wanda 257
- Petrarka Francesco 287
- Picasso Pablo 288
- Piero della Francesca 95
- Pietrkiewicz Jerzy (pseud.
Peterkiewicz) 231, 232, 238
- Piłat Poncjusz 291, 391
- Pragier Adam 66, 381, 382
- Prévost Abbé (właśc. An-
toine-François Prévost
d'Exiles) 332
- Proust Marcel 46, 110, 168,
245, 287
- Prus Bolesław (właśc. Alek-
sander Głowacki) 40, 42,
96, 98, 105, 111, 115, 167,
238, 243, 246
- Przyboś Julian 44, 222
- Putrament Jerzy 48, 254–259
- Pytasz Marek 15
- Radwański Gustaw 209–212,
214, 215
- Raimond Michel 16, 46
- Raleigh Walter 353
- Rej Mikołaj 289
- Renaudot Théophraste 319
- Reymont Władysław
Stanisław 96, 98, 100, 111
- Richards Ivor Armstrong 325
- Rembrandt Harmenszoon
van Rijn 95
- Rimbaud Arthur 108, 109
- Robbe-Grillet Alain 40, 41,
237, 245
- Rodin August 338
- Romains Jules (właśc. Louis
Henri Jean Farigoule)
110, 382

- Romanowicz Kazimierz 335
 Romanowiczowa Zofia 64, 65,
 238, 335–338, 367, 368
 Różewicz Tadeusz 179
 Rùsovich Alejandro 276
 Rzewuski Henryk (pseud.
 Jarosz Bejła) 92, 121, 122
 Saint-Exupéry Antoine Marie
 Jean-Baptiste Roger de 111
 Saint-Simon Henri de 332
 Sakowski Juliusz (właśc.
 Julian Saydenbaytel) 23,
 27, 107, 113
 Sambor Michał (właśc.
 Michał Chmielowiec) 14,
 27–29, 51, 69, 95, 183, 195,
 196, 198–202, 206
 Sartre Jean-Paul 27, 31, 53, 113,
 238, 357
 Scherer Olga 65
 Schulz Bruno 285, 311
 Shaw George Bernard 109, 293
 Shelley Percy Bysshe 93
 Sienkiewicz Henryk (pseud.
 Litwos, Musagetes, Juliusz
 Polkowski, K. Dobrzyń-
 ski) 20, 58, 60, 96, 101, 112,
 115, 167, 186, 300, 308, 350,
 382, 400
 Sieroszewski Wacław Kajetan
 171
 Sikorska Zita 23
 Siniawski Andriej (pseud.
 Abram Terc) 70, 389
 Skórczewski Dariusz 18, 46
 Słonimski Antoni 153, 155,
 162, 182
 Słowacki Juliusz 93, 121, 140,
 166, 169, 170, 174, 182, 189
 Smorawiński Mieczysław
 379, 380
 Staff Leopold 182
 Stalin Józef (właśc. Josif Wis-
 sarionowicz Dżugaszwili)
 162
 Stallman Robert Woster 16
 Starzeński Paweł 66
 Stempowski Jerzy zob. Hosto-
 wiec Paweł
 Stendhal (właśc. Marie-Henri
 Beyle) 58, 72, 98, 108, 109,
 228, 295
 Sterne Laurence 292, 355, 356
 Stroński Stanisław 195, 338
 Sue Eugène (właśc. Marie-
 -Joseph Sue) 323
 Sukiennicki Wiktor 269
 Sulik Bolesław 247
 Surynowa-Wyczółkowska
 Janina 65, 369
 Swift Jonathan 292
 Szeszow Lew 149
 Szpakowska Maria 16
 Święch Jerzy 17, 195
 Taborski Bolesław 236
 Taylor-Terlecka Nina 17, 86, 195
 Tarnawski Apolinary 217

- Tarnawski Wit 14, 18, 65, 67,
69, 70, 270, 385, 397
- Terc Abram zob. Siniawski
Andriej
- Terlecki Tymon 13, 17, 25–27,
29, 31, 60, 64, 71, 86, 133,
149, 153–159, 161–163, 185,
195–197, 201, 202, 205,
206, 299, 300, 302, 303
- Tołstoj Lew 58, 98, 109, 287
- Tołstoj Aleksiej Nikołajewicz
149
- Tomasz z Akwinu, św. 192, 388
- Toynbee Arnold 184, 190, 194,
199
- Trevor-Roper Hugh 347
- Trollope Anthony 238, 355
- Turgieniew Iwan 110
- Ulatowski Jan 203
- Undset Sigrid 174, 190
- Uniłowski Zbigniew 294
- Valéry Paul 93, 108, 146, 197,
207
- Vercors (właśc. Jean Marcel
Bruller) 48, 251
- Verlaine Paul 93, 108
- Vidocq François-Eugène 323
- Vincenz Stanisław 60
- Voltaire zob. Wolter
- Wal Anna 13
- Wańkowicz Melchior 22, 99,
158
- Wasilewska Anna 362
- Wasilewska Wanda 146, 258
- Wasilewski Edmund 174
- Watteau Jean Antoine 95
- Watts Nigel 76, 77
- Waugh Arthur Evelyn 50, 113,
266,
- Weil Simone 193, 206
- Wells Herbert George 109, 355
- Weyssenhoff Józef 100
- Węgrzyńska-Kościałkowska
Janina 63, 369
- Whitman Walt 108
- Wiechecki Stefan
(pseud. Wiech) 324
- Wilson Angus 357
- Wilson Edmund 362
- Winczakiewicz Jan (pseud.
Cezary Lutecki) 27, 153,
161–163
- Witkacy zob. Witkiewicz
Stanisław Ignacy
- Witkiewicz Stanisław Ignacy
(pseud. Witkacy) 46, 60,
72, 181, 290, 308, 309
- Wittlin Józef 14, 21, 53, 63, 64,
283, 310, 335, 365
- Wolter (Voltaire, właśc.
François-Marie Arouet)
292, 332, 390
- Woolf Leonard 353
- Woolf Virginia 46, 353, 354,
355, 357
- Worcell Stanisław Gabriel 92
- Wyspiański Stanisław 167, 169

- Zahorska Stefania (pseud.
Pandora) 28, 195, 367, 381
- Zawieyski Jerzy 48, 50, 252,
253, 267
- Zbyszewski Waclaw Alfred
14, 20, 22–24, 39, 51, 52,
91, 97, 107–115, 117, 118,
120–124, 126, 130, 185, 211
- Zola Émile 40, 42, 238, 246
- Żeromski Stefan 20, 34, 58,
60, 99, 111, 112, 151, 167,
175, 186, 265, 308, 400



W serii ukazały się:

- tom 1 – Tomasz Sobieraj, *Prus versus Świętochowski. W sporze o naukowość, krytykę pozytywną i Lalkę*, Poznań 2008
- tom 2 – Elżbieta Nowicka, Katarzyna Kuczyńska, *Dwa głosy o sztuce. Klaczko i Norwid*, Poznań 2009
- tom 3 – Joanna Krajewska, „Jazgot niewieści” i „męskie kasztele”. *Z dziejów sporu o literaturę kobiecą w Dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2010
- tom 4 – Agata Stankowska, „Wizja przeciw równaniu”. *Wokół popaździernikowego sporu o wyobraźnię twórczą*, Poznań 2013
- tom 5 – Tadeusz Budrewicz, Tomasz Sobieraj, *W sprawie przelomu pozytywistycznego. Spory krytyczne wokół Zarysu literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu Piotra Chmielowskiego*, Poznań 2015
- tom 6 – Tadeusz Budrewicz, *Spory wokół Romantyzmu i jego skutków Franciszka Krupińskiego*, Poznań 2018
- tom 7 – Marcin Jaworski, *Barbarzyńcy, klasycyści i inni. Spory o młodą poezję w latach 90.*, Poznań 2018
- tom 8 – Aleksandra Budrewicz, *Pan Tadeusz po angielsku. Spory wokół wydania i przekładu*, Poznań 2018
- tom 9 – Sylwia Panek, *Spór o „niezrozumialstwo” w dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2018
- tom 10 – Wiesław Ratajczak, *Spór o Conrada 1945–1948*, Poznań 2018

- tom 11 – Bartłomiej Krupa, *Spór o Borowskiego*, Poznań 2018
- tom 12 – Marek Stanisław, *Spory o sonet we wczesnoromantycznej krytyce literackiej*, Poznań 2019
- tom 13 – Tomasz Sobieraj, *Artysta, sztuka i społeczeństwo. Spory i polemiki wokół Confiteor Stanisława Przybyszewskiego*, Poznań 2019
- tom 14 – Agnieszka Kwiatkowska, *Polemika wokół Pułtawy i Jagiellonidy, czyli oświeceniowy spór o kształt eposu*, Poznań 2019
- tom 15 – Sylwia Karolak, *Spory o Kamienie na szaniec Aleksandra Kamińskiego*, Poznań 2019
- tom 16 – Lucyna Marzec, *Spór o Granicę Zofii Nałkowskiej*, Poznań 2019
- tom 17 – Maria Jolanta Olszewska, *Spór o przyszłość literatury polskiej, czyli polemiki ze Stefanem Żeromskim po jego odczycie Literatura a życie polskie*, Poznań 2019
- tom 18 – Dariusz Pawelec, *„Powinna być nieufnością”. Nowofalowy spór o poezję*, Poznań 2020
- tom 19 – Rafał Moczko, *Uchwały Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie – stosunek emigracji do kraju*, Poznań 2020
- tom 20 – Paweł Mackiewicz, *Spór o realizm 1945–1948*, Poznań 2020
- tom 21 – Maciej Gorczyński, *Wacław Borowy versus Adam Grzymała Siedlecki. Spór o racje literatury polskiej*, Poznań 2022
- tom 22 – Krzysztof Fiołek, *Młodopolski spór o Sienkiewicza. Kampania oskarżycielska „Głosu” i reakcje obrońców Litwosa*, Poznań 2021

- tom 23 – Małgorzata Okulicz-Kozaryn, *Brzozowski contra Miriam. Spór jednostronny*, Poznań 2022
- tom 24 – Tadeusz Budrewicz, Radosław Okulicz-Kozaryn, *Estetyka „zdrowego rozsądku”?*, Poznań 2020

