

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
Instytut Filologii Polskiej

Hanna Trubicka

Wizja kultury w prozie Józefa Wittlina

Praca doktorska pod kierunkiem
prof. dr hab. Bogumiły Kaniewskiej
Zakład Semiotyki Literatury IFP

Poznań 2015

Pani Profesor Bogumile Kaniewskiej
dziękuję
za pomoc i świecenie przykładem.
Panu Profesorowi Jerzemu Smulskiemu
dziękuję
za pomoc i opiekę.

Mojemu bratu

Spis treści

Wstęp	5
Część I. Kultura jako międzyludzkie braterstwo	
(Wizja kultury w eseistce Wittlina).....	13
Rozdział 1. Zapomniany eseista.....	14
Rozdział 2. Stan badań (eseje Wittlina)	25
Rozdział 3. Kultura jako międzyludzkie braterstwo	47
Rozdział 4. Sztuka jako międzyludzkie braterstwo	87
Część II. Nowoczesność i pierwsza wojna światowa	
(Obraz nowoczesności w <i>Soli ziemi</i>)	110
Rozdział 1. Nowoczesność i pierwsza wojna światowa	111
Rozdział 2. Obraz nowoczesności w <i>Soli ziemi</i>.....	123
Rozdział 3. Dwa obrazy wojny w polskiej literaturze lat 1914-1939. <i>Ekskurs</i>.....	153
Pierwsza wojna światowa a polski mit narodowyzwoleńczy	153
Mityzacja, romantyzacja i sakralizacja wojny w Europie.....	158
Dwie fazy w polskiej i europejskiej literaturze I wojny światowej.....	162
Polska literatura wojenna lat 1914-1920	166
Polska literatura wojenna lat 1920-1939	169
Wnioski	176
Zakończenie.....	180
Bibliografia	182

Wstęp

Chociaż istnieje wiele różnych definicji kultury, zwłaszcza dwie mają dla współczesnej nauki istotne znaczenie. Pierwsza z nich powstała na gruncie antropologii kulturowej. Chociaż dyscyplina o tej nazwie zajmuje się przede wszystkim badaniem kultur poszczególnych społeczeństw, w polu jej obserwacji od zawsze znajdowała się również kultura ogólnoludzka. Antropologia mówi nam, że nie istnieją tylko „kultury” – różne sposoby życia poszczególnych zbiorowości ludzkich – ale że istnieje też coś takiego jak „kultura” w liczbie pojedynczej. Autorem antropologicznej definicji kultury jest brytyjski archeolog i etnolog Edward Burnett Tylor. W pracy *Cywilizacja pierwotna* z 1871 roku Tylor pisał:

kultura, czyli cywilizacja, jest to złożona całość, która obejmuje wiedzę, wierzenia, sztukę, moralność, prawa, obyczaje oraz inne zdolności i nawyki nabyte przez ludzi jako członków społeczeństwa¹.

Tylor uznał, że kulturą jest wszystko to, co człowiek tworzy i dziedziczy, a co wynika z jego istnienia jako istoty społecznej, a nie biologicznej. Stąd też definicja Tylora ma co najmniej dwa bardzo ważne zastosowania. Z jednej strony może być używana jako narzędzie do badania kultur poszczególnych społeczeństw. Jako taka służy *de facto* pogłębionej refleksji nad człowiekiem jako częścią danej grupy (np. społeczeństwa narodowego, europejskiego, przemysłowego, konsumpcyjnego, informacyjnego, globalnego, ale też pierwotnego, jakie Tylor opisuje w swojej książce *Cywilizacja pierwotna*). Z drugiej strony może też stanowić punkt wyjścia do namysłu o jeszcze szerszym zasięgu, to znaczy do refleksji nad

¹ E. B. Tylor, *Cywilizacja pierwotna. Badania rozwoju mitologii, filozofii, wiary, mowy, sztuki i zwyczajów*, przeł. Z. A. Kowerska, Warszawa 1896, s. 7.

człowiekiem jako pewną istotą gatunkową – istotą prymarnie biologiczną, ale różniącą się od innych gatunków biologicznych właśnie zdolnością tworzenia kultury, czyli czegoś, co przekracza naturę.

Obydwu tym rodzajom refleksji nad człowiekiem może również służyć druga podstawowa dla nauki definicja kultury. Jest to definicja o znacznie dłuższej historii. Ma swój początek w starożytności, w myśli rzymskiego myśliciela i polityka Marka Tulliusza Cyncerona, który w dziele *Disputationes Tusculanae* użył słynnego sformułowania „uprawa umysłu” (*cultura animi*) na określenie filozofii. W epoce nowożytnej jej ważnym wyrazicielem był angielski poeta i eseista Matthew Arnold. W książce *Culture and Anarchy*, pisanej w latach 1867-1869, Arnold oferował konkurencyjne wobec (niewiele późniejszej) perspektywy Tylora spojrzenie na zagadnienie kultury. Ze wstępu do tej książki pochodzi poniższa definicja pojęcia kultury, ujęta w sposób metaforyczny:

Celem tej książki jest zarekomendowanie kultury jako wielkiej pomocy w naszych obecnych trudnościach; kultury, która będąc dążeniem do perfekcji pozwala poznać to, co najlepsze z tego, co zostało pomyślane i powiedziane w odniesieniu do wszystkich najbardziej nas obchodzących kwestii i w związku z tym nadaje powiew wolności i świeżości naszym utartym, mechanicznie powtarzanym poglądom i nawykom².

Chociaż powyższy fragment tego nie precyzuje, posługując się pojęciem „kultury” Arnold miał na myśli przede wszystkim sztukę i filozofię. Uważał, że najbardziej wartościowe dzieła sztuki i książki filozoficzne przypominają ludziom o bezustannej konieczności podejmowania wysiłku krytycznego

² „The whole scope of the essay is to recommend culture as the great help out of our present difficulties; culture being a pursuit of our total perfection by means of getting to know, on all the matters which most concern us, the best which has been thought and said in the world; and through this knowledge, turning a stream of fresh and free thought upon our stock notions and habits, which we now follow staunchly but mechanically, vainly imagining that there is a virtue in following them staunchly which makes up for the mischief of following them mechanically” (M. Arnold, *Culture and anarchy: an essay in political and social criticism*, London 1869, s. 10).

myślenia. Sztuka i filozofia uświadamiają, że nawet najbardziej utarte sądy i przekonania nie powinny być nigdy uznawane za oczywiste ani dane raz na zawsze. „Kultura”, czyli to, co najlepsze ze wszystkiego, co stworzył człowiek, jest więc osiąganą wciąż na nowo samowiedzą ludzkości, jej stałym dążeniem do perfekcji. I właśnie jako taka nakazuje ostrożność wobec wszystkiego, co jest dziełem istoty ludzkiej, w tym również wobec jej najbardziej spektakularnych osiągnięć. Za czasów Arnolda były to rezultaty rewolucji przemysłowej i to głównie wobec poczucia zadowolenia z postępu technicznego, jaki dokonał się w Anglii w połowie XVIII wieku, autor *Kultury i anarchii* zalecał szczególną ostrożność.

Zaproponowane przez Arnolda rozumienie kultury jest z jednej strony dużo węższe od rozumienia antropologicznego, gdyż obejmuje jedynie wybrane formy ludzkiej aktywności (działalność artystyczną i refleksję filozoficzną). W dodatku Arnold miał na myśli tylko te wytwory działalności artystycznej i umysłowej, które drogą nieustannie ponawianej ekspertyzy uznane zostają przez ludzi za najbardziej wartościowe. Z drugiej strony, także i w tym wypadku „kultura” może odnosić się zarówno do dorobku poszczególnych społeczeństw (a właściwie narodów, czyli społeczeństw posługujących się wspólnym językiem), jak i do dorobku całej ludzkości. A zatem i ta definicja może w dalszej kolejności służyć refleksji nad człowiekiem jako istotą społeczną, z tą tylko różnicą, że podstawą do tej refleksji ma być jedynie „to, co najlepsze” z tego, co stworzył człowiek.

Chociaż w mojej pracy pobrzmiewać będą echa obydwu tych podstawowych definicji kultury, chciałabym odwołać się w niej do jeszcze innego rozumienia tego pojęcia. Chodzi o rozumienie funkcjonujące w polskim kulturoznawstwie. Ta dyscyplina naukowa dąży do tego, by precyzować antropologiczną – obejmującą właściwie „wszystko i nic” – definicję i uczy nas, by zastanawiać się po co człowiek stworzył i tworzy kulturę i jej poszczególne elementy, to znaczy – jakie wartości kryją się za ogółem ludzkiej działalności w

świecie i za poszczególnymi przejawami i wytworami tej działalności. Stąd też podstawą kulturoznawstwa jest ustalenie, zgodnie z którym człowiek jest istotą realizującą wartości, a realizowanie wartości prowadzi do rozwoju kultury. Ustalenie to sformułowane zostało między innymi na bazie koncepcji „współczynnika humanistycznego” polskiego filozofa i socjologa światowej sławy – Floriana Znanieckiego. Dla kulturoznawcy zatem „kultura jako całość jest tożsama ze światem wartości”, gdyż „czegokolwiek w naszym świecie nie dotkniemy, natrafimy na ten wartościotwórczy pierwiastek, który [Florian Znaniecki] nazwał współczynnikiem humanistycznym” , jak pisał Andrzej Mencwel³.

Publikacja, z której pochodzą powyższe słowa nosi tytuł *Kulturologia polska XX wieku* (2013) i stanowi przygotowany przez zespół badaczy z Uniwersytetu Warszawskiego leksykon biograficzny i zarazem antologię komentowanych tekstów XX-wiecznych pisarzy, artystów i przedstawicieli różnych dyscyplin humanistycznych. Różne polskie projekty pisarskie i artystyczne, stanowiska filozoficzne, socjologiczne, kulturoznawcze, historyczne XX wieku, które przed powstaniem tej publikacji mogły być uważane za wyraz bardzo specyficznych zainteresowań poszczególnych autorów, w świetle tej antologii okazały się być elementami powszechnego zainteresowania kulturą – w różnych jej rozumieniach, zarówno antropologicznym, artystycznym, jak i kulturoznawczym. Przy czym to ostatnie rozumienie pozwala ustanowić wspólny mianownik dla obydwu pozostałych. Jak pisał Mencwel,

³ A. Mencwel, *Wstęp*, do: *Kulturologia polska XX wieku*, zespół redakcyjny G. Godlewski, A. Kołakowski, J. Kubicka, P. Majewki, A. Mencwel (przewodniczący), P. Rodak, M. Szpakowska [http://www.kulturologia.uw.edu.pl/page.php?page=wstep, 23. 07. 2015]. Miejsce wydania książkowej publikacji: Warszawa 2013 (t. 1:A-K, t. 2: L-Ż).

wspólną podstawą istnienia zarówno kultury w jej antropologicznej całości, jak i w konkretności poszczególnych artystycznych wytworów jest właściwy im „współczynnik humanistyczny”⁴.

Kultura rozumiana jako wartości (i antywartości) może znajdować się w polu obserwacji także tych autorów, którzy nigdy nie posługiwali się jej pojęciem, a także tych, którzy poddawali refleksji jedynie wybrane formy aktywności człowieka, np. jedynie sztukę. Mimo to swoją twórczością wypełniali oni ten termin taką a nie inną treścią, zależnie od tego, co uznawali w ludzkiej działalności za najbardziej wartościowe, albo – przeciwnie – najbardziej niepokojące czy też napędzające rozwój kultury. Treści te nie zawsze są w twórczości poszczególnych autorów widoczne na pierwszy rzut oka, dlatego ich wydobycie stawało się zadaniem dla interpretatorów.

I tak, na przykład, dla Stanisława Ignacego Witkiewicza taką podstawową kulturotwórczą wartością było przeżycie metafizyczne – źródło, z którego biorą swój początek sztuka, religia i filozofia (a zatem kultura w rozumieniu częściowym, podobnym do rozumienia zaproponowanego przez Arnolda). Dla Witolda Gombrowicza najważniejszą wartością w ogóle była z kolei autonomia jednostki – nigdy w pełni nieosiągalna w związku z wpływem wywieranym na poszczególne jednostki przez innych ludzi. W związku z tym Gombrowicz postrzegał kulturę raczej pesymistycznie – jako antywartość dla wolności. A zatem zupełnie inaczej niż Józef Tischner, dla którego kultura również była dialogiem – miejscem ścierania się różnych podmiotów, punktów widzenia, perspektyw – co jednak w jego odczuciu bynajmniej nie było źródłem opresji dla jej uczestników. I tak dalej, i tak dalej.

W fundamentalnej i ważnej antologii *Kulturologia polska XX wieku* zabrakło miejsca dla nieco dziś zapomnianego pisarza, eseisty, poety, tłumacza – Józefa Wittlina (1896-1976). Pod wieloma względami nie powinno to dziwić.

⁴ Tamże.

Nieobecny w dydaktyce szkolnej i w świadomości zwykłych czytelników, bardzo słabo widoczny w dydaktyce uniwersyteckiej Wittlin to dla wielu miłośników jego twórczości jeden z naszych najgruntowniej zapomnianych autorów. W okresie międzywojennym związany ze Skamandrytami i pisarzami skupionymi wokół najważniejszego czasopisma społeczno-kulturalnego II Rzeczypospolitej – „Wiadomości Literackich”, nie podzielał jednak ani ich optymizmu, ani ich poczucia sukcesu. Silniejszy niż radość z odzyskanej przez Polskę niepodległości był dla niego wstrząs wywołany przez pierwszą wojnę światową. W przeciwieństwie do Skamandrytów nie czuł się też przedstawicielem elity – artystów rozumianych jako szczególnie wyróżniona warstwa społeczna – utożsamiając się raczej z tak wzgardzaną w tym samym czasie (m.in. przez Witkiewicza) „szarą masą”. Z kolei przebywając na emigracji w Nowym Jorku nie utożsamiał się całkowicie ani z zespołem paryskiej „Kultury”, z którym łączyły go nowoczesne poglądy na sztukę i krytyka polskość, ani z konkurencyjnym zespołem londyńskich „Wiadomości”, do którego zbliżały go z kolei więzi towarzyskie.

Nie licząc tłumaczeń (przekładu *Odysei* Homera oraz innych tłumaczeń, m.in. z języka niemieckiego), Wittlin zasadniczo pozostawił po sobie jedynie: zbiór wierszy *Hymny* (1920), powieść *Sól ziemi* (1935) oraz kilka tomów esejów. Debiutanckie *Hymny* – zbiór wyjątkowy na tle polskiej poezji okresu międzywojennego – doczekały się szerokiej refleksji badawczej. Pisarz sięgnął po pióro pod wpływem silnych emocji związanych z polsko-ukraińskimi walkami o Lwów (1918-1919), a przede wszystkim w wyniku osobiście doświadczanego w związku z tymi walkami konfliktu wartości. Wynik tej wojny nie był mu obojętny – Wittlin identyfikował się z polskim językiem, narodem i z polską kulturą, a Lwów był jego ukochanym miastem, w którym pobierał nauki jako gimnazjalista i student. Z drugiej strony ważniejsza od przynależności narodowej okazała się być dla niego przynależność do pogranicza etnicznego (Galicja Wschodnia), do wspólnoty narodów

europijskich, a przede wszystkim – po prostu przynależność do wspólnoty ludzkiego gatunku. Dlatego jego wiersze opowiadają przede wszystkim o ludzkiej niezgodzie na ból i cierpienie, gdy tymczasem większość naszej literatury poruszającej tematykę wojenną koncentrowała się w tamtym czasie na „sprawie polskiej”.

Moim przedmiotem badań jest twórczość prozatorska Wittlina – powieść *Sól ziemi* i proza eseistyczna. Powstałe w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat opracowania na ich temat to bardzo wartościowe i wnikliwe prace. Na podstawie ich lektury trudno jest jednak wyrobić sobie pogląd na temat całościowego sensu tego pisarstwa, a także stwierdzić czy ten sens może być interesujący dla współczesnego czytelnika. Wiele dotychczasowych opracowań to jednocześnie zestawienia z twórczością innych polskich eseistów i pisarzy XX wieku, takich jak Jerzy Stempowski, Zbigniew Herbert, Witold Gombrowicz, a także zestawienia z teoriami wybitnych zachodnich filozofów, socjologów, myślicieli. Takie porównania zaowocowały bardzo ciekawymi obserwacjami i do wielu z nich będę się w mojej pracy wielokrotnie odwoływać. Jednocześnie są to jednak obserwacje cząstkowe i dotyczą często jedynie spraw szczegółowych. Podobnie fragmentaryczny charakter mają prace wydobywające pewne prekursorstwo Wittlina, fakt, iż wiele jego obserwacji dotyczących kultury społeczeństw wysokorozwiniętych – obserwacji poczynionych przez niego na przykład podczas pobytu w Stanach Zjednoczonych – zachowuje do dziś aktualność.

Skupiając się na szczegółach, podnosząc najciekawsze wątki i uwypuklając podobieństwo wybranych obserwacji Wittlina z refleksjami innych autorów można dać dobre wyobrażenie o jego prozie. Z drugiej strony, może to właśnie brak całościowego spojrzenia sprawia, że ten wybitny pisarz tak łatwo popada współcześnie w zapomnienie. Wydaje się to niefortunne w przypadku autora, który był w 1939 roku poważnym kandydatem do literackiej Nagrody Nobla, sukces ten zawdzięczając arcydziełnej *Soli ziemi* – tłumaczonej na

kilkanaście języków i docenionej między innymi przez Tomasza Manna. Pytanie o najbardziej podstawowy i właściwy tylko Wittlinowi sens tej twórczości – na przykład pytanie o sposób postrzegania przez niego kultury – może być jednym z kluczy do jej „odzyskania” – nawet jeśli nie dla większego grona czytelników, to przynajmniej dla uczniów szkół podstawowych i średnich oraz dla studentów. Sądzę, że także Wittlin pojmował „kulturę” – rozumianą przeze mnie jako świat ludzkich wartości – na swój specyficzny, warty dostrzeżenia sposób. Jaki? Na to pytanie mogłyby paść różne odpowiedzi, a ta którą chciałabym zaproponować w mojej pracy jest tylko jedną z nich.

Część I.

Kultura jako międzyludzkie braterstwo

(Wizja kultury w eseistce Wittlina)

Rozdział pierwszy.

Zapomniany eseista

Wielu czytelnikom Wittlin znany jest jako autor *Soli ziemi*, ewentualnie jako autor *Soli ziemi* i poeta. Tymczasem największą część jego dorobku stanowią innego typu wypowiedzi: eseje, felietony, wypowiedzi krytycznoteatralne i krytycznoliterackie. Między innymi za sprawą niewielkiej znajomości tego fragmentu jego pisarstwa Wittlin uznawany bywa za pisarza zapomnianego. To między innymi autorowi *Soli ziemi* poświęcony został jeden ze szkiców Piotra Kitrasiewicza, pochodzących z książki *Pisarze zapomniani z 2007 roku*. Można w nim przeczytać, że twórczość Wittlina „ciągle czeka na należne jej miejsce w historii”⁵. Do tego stereotypu nawiązują również tytuły dwóch wcześniejszych artykułów, drukowanych w popularnych czasopismach literackich: *Pisarz, którego nie było?* i *Wittlin znany czy nieznan?*⁶. W tym ostatnim autor *Soli ziemi* został określony jako twórca: „wciąż niedoceniony” oraz „nie do końca odkryty”⁷.

Rzut oka na historię recepcji pisarza dowodzi, że powyższe określenia nie znajdują zastosowania w odniesieniu do całości jego dorobku⁸. To głównie

⁵ P. Kitrasiewicz, *Józef Wittlin. Pacyfista z lirą*, w: *Pisarze zapomniani*, Warszawa 2007, s. 88.

⁶ M. Klecel, *Pisarz, którego nie było?*, „Literatura” 1996, nr 12, s. 36-37; J. Święch, *Wittlin znany czy nieznan?*, „Akcent” 2001, nr 3, s. 118-121.

⁷ J. Święch, *Wittlin znany czy nieznan?*, s. 118.

⁸ Zob. historię recepcji *Soli ziemi* w rozdziale niniejszej rozprawy *Obraz nowoczesności w Soli ziemi* (s. 132-143). Także poezja Wittlina zajmuje bardzo istotne miejsce w badaniach historycznoliterackich – zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę jak niewielką ilość wierszy pozostawił. Poświęcono jej osobne wypowiedzi w ważnych opracowaniach z zakresu poezji dwudziestolecia międzywojennego, poezji skamandrytów, poezji emigracyjnej, poezji współczesnej. Na temat poezji Wittlina pisali m.in. Kazimierz Nowosielski (*Hiobowe wołanie Józefa Wittlina*, w: Tegoż, *Przestrzeń oczekiwania. Historia, natura, sacrum we współczesnej poezji polskiej*, Gdańsk 1993, s. 22-45), Irena Maciejewska (*Doświadczenie Wielkiej Wojny – Józef Wittlin*, w: *Poeci dwudziestolecia*, Warszawa 1982, s. 489-519), Wojciech Ligęza (*Jaśniejsze strony katastrofy. Szkice o twórczości poetów emigracyjnych*, Kraków 2001, s. 11-28 oraz 36-59), Wojciech Wyskiel (*Na górze Moria i gdzie indziej*, w: „Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny...” *Topika współczesnej poezji emigracyjnej*, red. W. Ligęza, W. Wyskiel, Łódź 1995, s. 181-206), Aleksander Nawarecki (*Łyżka zupy Józefa Wittlina*, w: Tegoż, *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*, Katowice 1993, s. 47-70), Marian Kisiel (*Poezja świadectwa. O „Hymnach” J. Wittlina*, w: *Studia o twórczości Józefa Wittlina*, red. I. Opacki, Katowice 1990, s. 7-15).

eseistyka Wittlina została gruntownie zapomniana – zarówno przez historyków literatury, jak i zwykłych czytelników. Brak nowych edycji jego tekstów sprawia, że sytuacja ta raczej nie ulegnie w najbliższym czasie zmianie. Dla porównania: o ile w samych tylko latach 2012-2014 ukazały się aż cztery tomy pism Jerzego Stempowskiego – wybitnego eseisty z tego samego pokolenia i również powojennego emigranta – o tyle spośród zbioru tekstów Wittlina wznowiono w ostatnim czasie jedynie przedwojenne *Etapy*⁹. Z kolei w obszernej antologii eseju powojennego z 2003 roku (*Kosmopolityzm i sarmatyzm*) zamieszczono tylko jeden jego tekst, podczas gdy wielu innych autorów (m.in. Czesław Miłosz, Leszek Kołakowski, Stanisław Barańczak, Gustaw Herling-Grudziński) zostało uhonorowanych przedrukiem dwóch, a w niektórych wypadkach trzech wypowiedzi¹⁰.

W żadnym momencie po 1989 roku, eseistyka Wittlina nie stała się też popularnym przedmiotem badań – ani wśród komentatorów jego twórczości, ani wśród historyków gatunku. Nazwisko autora *Soli ziemi* nie jest utożsamiane z historią rodzimego eseju w takim stopniu w jakim bywają z nią identyfikowane nazwiska Stempowskiego, Stanisława Vincenza oraz Józefa Czapskiego, których Marta Wyka uznała za twórców tzw. polskiego eseju¹¹. Podobnie jak to jest w przypadku prac tych autorów, także eseje Wittlina zawierają subtelną i złożoną refleksję na temat ludzkiej działalności w świecie i na temat wytworów tej działalności, w tym zwłaszcza dzieł sztuki. Jednak w przeciwieństwie do

⁹ Chodzi o następujące wydanie: J. Wittlin, *Etapy: Italia – Francja – Jugosławia*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 2012. W latach 2012-2014 ukazały się następujące wznowienia pism J. Stempowskiego: *Notatnik niespiesznego przechodnia*, zebr. i notą wstępną opatrz. J. Timoszewicz, oprac. D. Szczerba, Warszawa 2012; *Ziemia berneńska*, tł. I posł. A. S. Kowalczyk, Warszawa 2012; *W dolinie Dniestru: pisma o Ukrainie*, wybr., oprac. posł. i przypisami opatrz. A. S. Kowalczyk, Warszawa 2014; *Bez tytułu oraz inne publikacje nieznanie i zapomniane 1925-1939*, wyb. J. Timoszewicz, oprac. i notami opatrz. P. Kądziała i J. Timoszewicz, Warszawa 2014.

¹⁰ *Kosmopolityzm i sarmatyzm. Antologia powojennego eseju polskiego*, red. D. Heck, Warszawa 2003. Z drugiej strony Wittlin znalazł się w podobnej antologii z 1998 roku, adresowanej do uczniów szkół średnich (*Antologia polskiego eseju literackiego. W opracowaniu szkolnym*, wybór, wstęp i objaśn. M. Krakowiak, oprac. K. Heska-Kraśniewicz, B. Zeler, Katowice 1998).

¹¹ M. Wyka zastosowała określenie „polski esej” przede wszystkim w odniesieniu do autobiograficznych tekstów tych trzech autorów (Taż, *Esej jako autobiografia*, w: *Literatura źle obecna (Rekonesans)*, Londyn 1984, s. 121; Taż, *Uwagi o polskim esej*, w: *Polski esej. Studia*, red. Taż, Kraków 1991. Wcześniej za twórców polskiego eseju Czesław Miłosz uznał Stempowskiego i Vincenza (w *Przedmowie* do wyboru pism Stanisława Vincenza zatytułowanego *Po stronie dialogu*, T. 1. Warszawa 1983).

wskazanych przez Wykę twórców, Wittlin rzadko sięgał w swoich pismach po poetykę gawędy i po wątki autobiograficzne (te podporządkowane były raczej prezentacji spotkań z innymi ludźmi, o których autor *Soli ziemi* pisał dużo chętniej niż o sobie), przez co jako polski eseista był twórcą raczej osamotnionym¹².

Ale nieobecność Wittlina jest widoczna nie tylko wtedy, gdy mowa o „polskim eseju” w wąskim rozumieniu tego sformułowania. W opracowaniu zbiorowym pod tym tytułem – chodzi o zbiór *Polski esej* pod redakcją Marty Wyki – znaleźli się przecież autorzy, których teksty pod żadnym względem nie przypominały szlacheckiej gawędy – a mimo to zabrakło wśród nich Wittlina. Jego twórczość nie stała się też przedmiotem opisu w dwóch innych powstałych po 1989 roku istotnych pracach z zakresu historii eseju¹³. Także w monografiach podsumowujących dwie ważne konferencje naukowe poświęcone pisarzowi eseje zajmują zaskakująco marginesowe miejsce. Na kilkanaście szkiców, które stanowią o zawartości obydwu monografii, szczegółowo omawiają ten fragment jego twórczości jedynie pojedyncze teksty (w jednym przypadku zaledwie jeden tekst, a w drugim - trzy)¹⁴.

Jak widać, to przede wszystkim o eseistyce Wittlina można by dziś powiedzieć, że jest wciąż „niedoceniona” i „nieodkryta” – zarówno przez zwykłych czytelników, jak i literaturoznawców. Istnieją zapewne różne przyczyny tego stanu rzeczy. Być może jedną z nich jest stosunkowo niewielka liczba tekstów, jakie po sobie pozostawił – w porównaniu z bardziej popularnymi polskimi eseistami. Większość jego wypowiedzi mieści się w

¹² Jedynym esejem Wittlina o wyraźnie autobiograficznym i zarazem gawędowym charakterze jest *Mój Lwów* (Nowy Jork 1946).

¹³ A. S. Kowalczyk, *Kryzys świadomości europejskiej w eseistyce polskiej lat 1945-1977 (Vincenz-Stempowski-Miłosz)*, Warszawa 1990; A. Zawadzki, *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*, Kraków 2001.

¹⁴ Chodzi o następujące tomy: *Between Lvov, New York and Ulysses' Ithaca. Józef Wittlin. Poet. Essayist. Novelist*, ed. A. Frajlich, New York, Toruń 2001 oraz *Etapy Józefa Wittlina*, red. W. Ligęza, W. S.. Wocław, Kraków 2014. Dużo więcej uwagi poświęcono jego biografii. W książce z 2001 roku osobny dział zajęły szkice poświęcone rozległym kontaktom literackim pisarza, w najnowszej monografii - podsumowującej dwudniową „konferencję Wittlinowską” z 2011 roku - różnym wątkom biograficznym poświęcono aż cztery artykuły.

jednym, kilkusetstronicowym tomie (*Orfeusz w piekle XX wieku*). Innym czynnikiem może być fakt, że w ogóle chodzi o autora o niewielkim ilościowo dorobku: zarówno prozatorskim, poetyckim, jak i translatorskim (i może między innymi przez to też generalnie zapomnianego). Jeszcze innym – specyficzny styl tej eseistyki. Jego teksty nie należą do najłatwiejszych w odbiorze, zwłaszcza dla współczesnego czytelnika. Składają się ze zdań o specyficznej składni (częste inwersje), są silnie zmetaforyzowane, gęste znaczeniowo, zawierają bardzo dużo wyrazów obecnie niezwykle rzadko używanych, wreszcie cechuje je podniosły ton – wyczuwalny nawet mimo ironii i humoru, również tak bardzo charakterystycznych dla pisarza¹⁵.

Powyższe twierdzenia to jednak niemożliwe do udowodnienia hipotezy. Chciałabym do nich dołączyć jeszcze jedną. Być może recepcja esejów Wittlina po 1989 roku miała tak ograniczony charakter z uwagi na rzecz pozornie nie znaczącą – sposób edycji jego tekstów w wolnej Polsce. Chciałabym poruszyć kilka związanych z tym zagadnieniem kwestii. Wcześniej jednak konieczne wydaje się przypomnienie kilku doskonale znanych badaczom faktów. Jak wiadomo, w okresie dwudziestolecia międzywojennego pisarz ogłaszał swoje teksty najczęściej w „Wiadomościach Literackich”, z kolei po II wojnie światowej - w emigracyjnych: „Wiadomościach” (będących w zamyśle ich kontynuacją i redagowanych przez tę samą osobę – Mieczysława Grydzewskiego) i w „Kulturze”. Jednocześnie pisywał także do czasopism o mniejszej randze¹⁶. Przed wojną wybór jego najważniejszych tekstów ukazał się

¹⁵ Jedną z tego zestawu cech sprawiła, że także jako tłumacz Wittlin zapadł w niepamięć, jak głosi tytuł artykułu Józefa Korpanty (*Zapomniany tłumacz Odysei Homera*, „Przekładaniec” 2007, nr 18-19 (1-2), s. 192-197). Korpanty pisał, że tłumaczenie Wittlina jest – w porównaniu z popularnym przekładem Jana Parandowskiego – trudniejsze w odbiorze, między innymi dlatego, że zawiera odstrasające wielu czytelników wyrazy rzadko używane i archaizmy (Tamże, s. 194).

¹⁶ Przed wojną do wydawanych w Warszawie: „Skamandra”, „Tygodnika Ilustrowanego”, „Życia teatru”, „Głosu Prawdy”, a także do łódzkiego dziennika „Głos Polski”, z kolei po wyjeździe z Polski do rodzimych dzienników i tygodników ukazujących się w Nowym Jorku (m.in. „Tygodnik Polski”) i Londynie („Nowa Polska”, „Dziennik Polski”). Warto też dodać, że przebywając na emigracji Wittlin podejmował próby współpracy z prasą krajową („Nowiny Literackie”, „Tygodnik Powszechny”) – do momentu, w którym nazwisko pisarza znalazło się na indeksie cenzury. Nie dysponujemy całościową bibliografią utworów Wittlina. Informacje czerpię z *Noty bibliograficznej* opracowanej przez Joannę Krasnodębską i dołączonej do zbioru esejów *Orfeusz w piekle XX wieku* (s. 724-728) oraz z bibliografii twórczości Wittlina z lat 1945-1998 autorstwa

następnie w formie dwóch zbiorów: *Wojna, pokój i dusza poety* (1925) i *Etapy* (1933). Po wojnie Wittlin – podobne jak wielu innych emigrantów – nie miał już jednak szczęścia do książkowych edycji swoich tekstów¹⁷. Ich trzeci w kolejności tom – *Orfeusz w piekle XX wieku* - ukazał się dopiero w 1963 roku, w Paryżu. Jego wydanie krajowe miało miejsce w roku 2000. I to właśnie wydanie stanowiło po 1989 roku (aż do roku 2012) właściwie jedynie źródło poznania eseistyki pisarza – obok dwóch opublikowanych na początku lat 90. XX wieku zbiorów: *Pisma pośmiertne i inne eseje* (1991) oraz *Eseje rozproszone* (1995), które były jednak objętościowo dużo mniejsze.

Chociaż wydane w różnych celach, wszystkie te trzy książki łączyła jedna rzecz: stanowiły one kompilację tekstów z różnych epok i zarazem tekstów różnego typu. W *Orfeuszu* wypowiedzi nigdzie wcześniej nie drukowane sąsiadowały z przedrukami tekstów z książek przedwojennych, a teksty bliższe publicystyce z esejami. Podobnie było w *Pismach pośmiertnych* oraz w *Esejach rozproszonych*, w których dodatkowo znalazły się też – wbrew temu co sygnalizowały tytuły tych publikacji – także wywiady z Wittlinem i jego odpowiedzi na ankiety „Wiadomości Literackich”¹⁸. Ten brak ładu mógł wynikać między innymi z pilnej potrzeby nadrobienia zaległości – jak najszybszego przypomnienia publiczności literackiej zarówno o twórczości, jak i o osobie jednego z emigracyjnych pisarzy, długo objętego u nas zakazem druku. Jednak w efekcie tych decyzji trzy wydane w wolnej Polsce tomy prozy

Pawła Kądzeli (w: *Between Lvov, New York and Ulysses' Ithaca*, s. 242-265, a także z artykułu Heleny Karwackiej *Łódzki epizod Józefa Wittlina* („Tygiel Kultury” 1997, nr 1/2, s. 58-66).

¹⁷ Wyjątkiem jest od razu wydany osobno esej *Mój Lwów* (zob. przypis nr 12 w niniejszym rozdziale).

¹⁸ Z drugiej strony, publikacje te nie zawierały jednocześnie całości dorobku Wittlina. Do tej pory nie opublikowano: recenzji teatralnych pisanych w okresie międzywojennym dla „Wiadomości Literackich” i dla „Głosu Polskiego”, tekstów audycji, które ukazywały się w czasopiśmie Radia Wolna Europa „Na Antenie”. Część wypowiedzi prozatorskich Wittlina w ogóle nie została opublikowana, ani w czasopiśmie, ani w wydawnictwach zwartych, znajduje się natomiast w zasobach archiwalnych różnych instytucji. Do niepublikowanych tekstów należą między innymi: niektóre teksty audycji przygotowywanych dla RWE (zwłaszcza recenzje teatralne z nowojorskich spektakli), esej autobiograficzny *Raptus Europy*, fragmenty notatników.

eseistycznej Wittlina to zbiory wyjątkowo nierówne, a przez to chyba także mniej atrakcyjne dla czytelnika¹⁹.

Widać to zwłaszcza w *Orfeuszu*. W tej słabo zróżnicowanej całości „zagięły” najoryginalniejsze myślowo i artystycznie teksty Wittlina. Pomieszczone w książce eseje podróżnicze z lat 1933-1939 - będące ciekawą kontynuacją przedwojennych *Etapów* - i eseje publikowane na łamach „Kultury” i „Wiadomości” zasługiwałyby na wydanie w osobnych tomach. Tymczasem w zbiorze funkcjonują one na tych samych prawach co teksty o znaczeniu drugorzędym. Mam tu na myśli przede wszystkim teksty publicystyczne z lat 30. i 40. XX wieku, przed wojną ogłaszane przez Wittlina na łamach „Wiadomości Literackich”, a w latach II wojny światowej – na kartach nowopowstałych biuletynów informacyjnych i tygodników polonijnych wydawanych w Nowym Jorku. Kwestie, w których Wittlin zabierał głos jako publicysta to między innymi: wzrost nastrojów nacjonalistycznych w Rosji, śmierć Józefa Piłsudskiego, europejski kryzys ekonomiczny, klęska głodu na Ukrainie, propaganda bojkotu niemieckiej literatury pięknej po dojściu do władzy Hitlera, przebieg II wojny światowej w Europie²⁰. Stanowisko jakie zajmował w tych sprawach niewiele odbiegało od podstawowych założeń swoistego programu reprezentowanego w okresie dwudziestolecia przez „Wiadomości Literackie”. Na „program” ten składały się pacyfizm, liberalizm, antynacjonalizm oraz – z drugiej strony – nastawienie propaństwowe i kult Piłsudskiego²¹.

Fakt, że część pozostawionych przez Wittlina wypowiedzi miała kontekstualny charakter – co zbliżało je do publicystyki, a oddalało od eseistyki – nie oznacza, że nie mogą one zainteresować współczesnego czytelnika. Sądzę, że mogą – choć przede wszystkim jako świadectwo czasów, w których

¹⁹ J. Wittlin: *Orfeusz w piekle XX wieku*, posł. J. Zieliński, Kraków 2000; *Pisma pośmiertne i inne eseje*, wybór, oprac. i przedm. J. Zieliński, Warszawa 1991; *Eseje rozproszone*, oprac. P. Kądziela, Warszawa 1995.

²⁰ Chodzi mi o następujące teksty z *Orfeusza w piekle XX wieku*: *Ostatnia instancja*, *Obowiązek sytych*, *Gorgłow i Pan Bóg*, *W obronie książek niemieckich*, *W godzinie żalu*, *Dlaczego nie przemawiałem do Polski*.

²¹ M. Szpakowska, „*Wiadomości Literackie*” *prawie dla wszystkich*, Warszawa 2012.

powstały. Takiej zaś lekturze sprzyjałoby ich chronologiczne ułożenie, a także oddzielenie od tekstów, które w większym stopniu naznaczone zostały indywidualnym rozumowaniem autora – czyli: esejów. Powołuję się tutaj na charakterystykę gatunku zaproponowaną przez Andrzeja Stanisława Kowalczyka, twierdzącego, że „ośrodkiem” tej formy jest „podmiotowa świadomość” – „historycznie i psychologicznie ukonkretniona świadomość eseisty dążącego do wypowiedzenia siebie”²². Tymczasem w *Orfeuszu* teksty ułożone zostały wbrew podziałom gatunkowym i częściowo także wbrew chronologii, gdyż głównym kryterium podziału było – jak sądzę – kryterium tematyczne. W pierwszej części mamy zatem teksty związane z problematyką wojny, w drugiej – podróży. Część trzecia (najkrótsza) to teksty o charakterze wspomnieniowym, a czwarta – wypowiedzi krytycznoliterackie i krytycznoteatralne.

W tym miejscu należałoby oczywiście zauważyć, że zasugerowany przeze mnie podział gatunkowy byłby zapewne kwestią sporną. W przypadku tekstów Wittlina granica między publicystyką a eseistyką wydaje się zacierać szczególnie mocno. Teksty, które ja uznałabym za publicystyczne (*Ostatnia instancja*, *Gorgłow i Pan Bóg*, *W obronie książek niemieckich*, *Dlaczego nie przemawiałem do Polski*) Józef Olejniczak skłonny jest traktować jako przynależne prozie eseistycznej²³. Warto też wspomnieć, że teksty Wittlina poświęcone dziełom sztuki literackiej bliższe są tak naprawdę eseistyce niż krytyce literackiej. Pisał o tym wyraźnie Jan Tomkowski, który zauważył, że autor *Soli ziemi* należał do pisarzy, którzy świadomie przekształcali tego typu wypowiedzi w eseje:

²² Andrzej S. Kowalczyk, *W kręgu poetyki eseju*: w: Tegoż, *Kryzys świadomości europejskiej w eseistyce polskiej lat 1945-1977 (Vincenz-Stempowski-Miłosz)*, Warszawa 1990, s. 25, Literatura na temat eseju jest ogromna. Do najważniejszych opracowań w języku polskim należą m.in.: M. Wyka, *Uwagi o polskim eseju*, s. 7-17; D. Heck, *Esej-gatunek uwikłany w paradoksy*, w: *Kosmopolityzm i sarmatyzm*, s. 5-25.

²³ J. Olejniczak, *Między „Pan jest literat” a „jestem tylko pisarzem”*, w: *Studia o twórczości Józefa Wittlina*, red. I. Opacki, Katowice 1990, s. 75-93.

Każdy, kto próbował kiedykolwiek zarabiać piórem na życie, wie doskonale, że najskuteczniejszym sposobem okazuje się zwykle pisanie recenzji bądź tekstów okolicznościowych. Każda redakcja, ceniąc sobie powiew aktualności, woli recenzję od eseju. Od umiejętności eseisty zależy natomiast, czy zdoła przekształcić recenzję w esej, nie zniechęcając przy tym redaktora czasopisma albo gazety. Ta sztuka udawała się zwykle Jerzemu Stempowskiemu, równie dobrze opanował ją Józef Wittlin. Jakoś wybaczano mu, że recenzując modną nowość, połowę miejsca przeznaczał nieraz na prywatne dygresje, niekiedy luźno związane z tematem. Wystąpienie dla uczczenia siedemdziesiątej rocznicy urodzin Tomasza Manna rozpoczął dość niespodziewanie historią o sycylijskim piekarzu, którego – podobnie jak ludzi średniowiecza – intrygowało pytanie, czy Dante naprawdę był w piekle²⁴.

Ważniejsze jednak od kwestii genologicznych wydaje się, że być może właśnie opisany przeze mnie powyżej chaos redakcyjny – towarzyszący publikacjom eseistyki Wittlina od pierwszego, emigracyjnego wydania *Orfeusza* – był jednym z czynników, które nie ułatwiły „odkrycia” tych esejów przez potencjalnych interpretatorów i „docenienia” ich przez szersze grono odbiorców. Być może najciekawsze zaś jest z kolei to, że za tymi redakcyjnymi decyzjami stał sam pisarz, chociaż *Orfeusz* powstał akurat nie z jego własnej inicjatywy, ale z inicjatywy Jerzego Giedroycia. Jak badacze Wittlina doskonale wiedzą, celem publikacji było upamiętnienie czterdziestolecia pracy pisarskiej autora *Soli ziemi* i zainicjowanie planowanej przez „Kulturę” wielotomowej edycji jego dzieł (co jednak nigdy nie doszło do skutku)²⁵. Była to więc w pierwotnym zamierzeniu książka okolicznościowa, a nie kolejny – po tomach przedwojennych – zbiór tekstów eseistycznych Wittlina, który być może pojawiłby się przy bardziej sprzyjających warunkach. I właśnie ze względu na fakt, że *Orfeusz* miał stanowić część większej całości zawierał również przedruki wypowiedzi wcześniejszych.

²⁴ J. Tomkowski, *Własnym krokiem w Wenecji*, w: Tegoż, *Moja historia eseju*, Warszawa 2013, s. 131-132.

²⁵ Zob. *Nota wydawcy*, do: *Orfeusz w piekle XX wieku*, s. 726.

Z korespondencji pisarza z Tymonem Terleckim możemy dowiedzieć się, że Wittlin przyjął pomysł Giedroycia bez entuzjazmu i długo zwlekał zarówno z wyborem tekstów, jak i z napisaniem przedmowy (która sama w sobie okazała się być ważnym dla niego esejem, chętnie interpretowanym później przez badaczy). Z tej przyczyny *Orfeusz* ukazał się trzy lata po planowanym terminie. W liście do Terleckiego Wittlin pisał, że jest do tej książki „jak najbardziej pesymistycznie nastrojony”²⁶. Przygotowania do jej publikacji komentował też w następujących słowach:

Zwlekałem z tą książką prawie trzy lata, miała się ukazać w moje – za przeproszeniem – czterdziestolecie, a więc w r. 1960, ale nie byłem skory do tej historii i wciąż do niej nie mam entuzjazmu. Ale nie wolno w dalszym ciągu dekurażować Giedroycia, co starałem się robić dosyć intensywnie, w końcu zrozumiałem, że nie powinienem życzliwych ludzi (a niewielu ich mogę policzyć) zniechęcać²⁷.

Jak można by wytłumaczyć ten brak entuzjazmu? Wydawałoby się, że cel przyświecający inicjatywie Giedroycia powinien być pisarzowi bliski. Być może była to więc z jego strony tylko kokieteria. Ta intuicja wydaje się bliższa prawdzie niż przypuszczenie, że pisarzowi nie zależało na tej książce i na zaprezentowaniu czytelnikom emigracyjnym swojego dotychczasowego dorobku eseistycznego. Ku tej drugiej odpowiedzi może jednak skłaniać legenda o neurotycznym usposobieniu Wittlina i jego niepewnym stosunku do własnej twórczości. Legendę tę przywoływał między innymi Józef Olejniczak w artykule *Wittlin wobec Innego*²⁸. Cytował w niej ironiczną wypowiedź Jana Lechonia, który w momencie, w którym obserwował u siebie paraliżujący stan niemocy twórczej, notował w *Dzienniku*: „znów jestem Wittlinem”. Stosunkowo chaotyczne ułożenie tekstów, na które zdecydował się pisarz jako redaktor

²⁶ J. Wittlin, *Listy 1944-1976*, korespondencja z Tymonem Terleckim, oprac. i przypisy N. Taylor-Terlecka, Kraków 2014, s. 213.

²⁷ Tamże, s. 215.

²⁸ J. Olejniczak, *Wittlin wobec „Innego”*, w: *Between Lvov, New York and Ulysses' Ithaca*, s. 122.

Orfeusza można by zatem próbować wytłumaczyć nieufnym stosunkiem do własnej twórczości.

Tej nieufności poświęcony jest w całości artykuł Aleksandra Tabora „*Lost generation*” *po polsku* stanowiący próbę swoistego studium psychologicznego Wittlina jako pisarza niespełnionego²⁹. Badacz powiązał rzekome niespełnienie autora *Soli ziemi* z wyniesioną przez niego z czasów wojennych traumą. Uznał, że Wittlin całe życie tworzył w swoistym „wewnętrznym obłączeniu”, którego – mimo kilku udanych prób (opublikowanych utworów) – nie potrafił nigdy do końca przełamać. Sens tego obłączenia, które w istocie było według Tabora „autoobłączeniem” i wynikało z zahamowań wewnętrznych autora, wyjaśniony zostaje w artykule w następujący sposób:

Nieosiągalny jest jednak [dla Wittlina] cel nadrzędny, czyli wyrwanie się z przedmiotowego obłączenia, okrążenia, ograniczenia [...] rzeczywistości. Jeżeli w ten sposób spojrzymy na działanie twórcze Józefa Wittlina to zauważymy, że trzykrotna edycja wspomnianych *Hymnów*, wielokrotne poprawki w przekładzie *Odysei*, wreszcie bardzo długi proces powstawania *Soli ziemi* to próby przełamania swoistego obłączenia wewnętrznego, osobistego. Pisarz do samego końca nie przestaje tworzyć, nie przerywa wyszukiwania coraz to nowszych i lepszych wariantów czy też rozwinięć dotychczasowej twórczości; celu jednak nie osiąga. Tworzy bowiem właśnie w obłączeniu, którego przełamać nie potrafi³⁰.

Chociaż Tabor nie wspominał nic o niechętnym stosunku Wittlina do publikacji *Orfeusza*, łatwo byłoby powiązać tę niechęć z tezą o niemożności przełamania przez pisarza własnego „obłączenia”³¹. Takiej interpretacji przeczą jednak inne fakty – to, że publikacja w końcu miała jednak miejsce i że sam

²⁹ A. Tabor, „*Lost generation*” *po polsku* – doświadczenie I wojny światowej w kontekście twórczości Józefa Wittlina, w: *Oblężenie. Strategia pisarska – postrzeganie świata – motyw literacki*, Katowice 2014, s. 50-67.

³⁰ Tamże, s. 55.

³¹ Tabor uznał za wyjątkową książkę w dorobku Wittlina – wyjątkową, gdyż nie zawierającą poprawek i ulepszeń, a zatem sytuującą się poza jego „samooobłączeniem”. Badacz pisał, że publikacja ta stanowiła więc „swego rodzaju nieplanowane, ale jednak pojedyncze zwycięstwo [Wittlina] nad samym sobą” (Tamże, s. 65).

pisarz przywiązywał do niej ostatecznie dużą wagę. Kiedy w końcu w 1963 roku *Orfeusz* został opublikowany, Wittlin niecierpliwie wyczekiwał recenzji, o czym możemy dowiedzieć się z korespondencji z Mieczysławem Grydzewskim. Dwa lata później zaś narzekał na brak jego omówień w „Kulturze”, o czym czytamy z kolei w korespondencji z Waławem Iwaniukiem³². Także w *Przedmowie do Orfeusza* pisarz był skłonny przyznać, że eseje nie stanowiły bynajmniej marginesu jego twórczości, ale w pewnym sensie jej rdzeń. Pisał tam:

Przyjmując, że już za życia zasłużyłem na przypomnienie tych marginaliów z lat międzywojennych, wojennych i powojennych, dziękuję najserdeczniej [...] za przyjazną inicjatywę i czynną pomoc w przygotowaniu tej książki. Do jej ogłoszenia ośmiela mnie również fakt, iż często po latach to, co uważaliśmy za margines, przestaje być marginesem, a co uważaliśmy za bocznicę – okazuje się głównym torem, po którym toczyło się nasze życie wraz z tego życia sensem lub bezsensem, czyli: twórczością (*Przedmowa*, OwP 5-6).

Jednocześnie powyższe słowa nasuwają na myśl też jeszcze inną przyczynę, dla której Wittlin był z początku tak niechętny inicjatywie Giedroycia. Pierwsze zdanie zawiera sugestię, że w odczuciu pisarza publikacja jego wieloletniej, rozproszonej twórczości eseistycznej powinna dokonać się raczej po jego śmierci i stać się zadaniem dla późniejszych czytelników. Jak można się domyślać, w odczuciu autora dopiero dystans czasowy umożliwiłby właściwą interpretację i ocenę tego dorobku, a zatem i jego odpowiednie uporządkowanie, uwzględniające również potrzeby czytelników późniejszych epok, a może nawet czytelnika jako pewnego bytu abstrakcyjnego, oderwanego od konkretnej epoki.

³² Zob. *Listy do redaktorów „Wiadomości”*, oprac. i przypisami opatrzył J. Olejniczak, Toruń 2014, s. 254, 259, 262. Wittlin pisał w grudniu 1965 roku: „Kultura wydała mojego *Orfeusza*, ale do tej pory nikt tej książki w Kulturze nie omówił. Były tylko artykuł zapraszający do subskrypcji i niefortunny kawałek Gombrowicza“ (*Samotność słowa. Z listów do Waławia Iwaniuka. Józef Wittlin – Kazimierz Wierzyński – Aleksander Janta-Polczyński*, oprac. i wstępem opatrzył L. K. Koźmiński, Lublin 1995, s. 57).

Rozdział drugi.

Stan badań (eseje Wittlina)

1.

Nieobecność eseistyki Wittlina w opracowaniach z zakresu historii polskiego eseju, a także stosunkowo niewielka ilość opracowań na jej temat nie oznaczają oczywiście, że nie była ona w ogóle przedmiotem zainteresowania ze strony historyków i krytyków literatury³³. Mniej lub bardziej szczegółowe omówienia pojawiały się w różnego typu syntezach historycznoliterackich, a także w prasie literackiej – zwłaszcza przy okazji ukazywania się wspomnianych wyżej wydań książkowych³⁴. Poniżej chciałabym najpierw krótko przedstawić najważniejsze z tych omówień, a następnie zrekonstruować dotychczasowe interpretacje poglądów pisarza na kulturę w trzech podstawowych rozumieniach tego pojęcia: antropologicznym, kulturoznawczym oraz artystycznym. Interpretacje tych poglądów najczęściej nie są zawarte w opracowaniach w sposób jasny i bezpośredni. Większość badaczy zajmujących się Wittlinem nie próbowała wcale odsłonić obecnej w jego esejach wizji kultury i nie posługiwała się też jej pojęciem. Mimo to niemal każde z dotychczas powstałych omówień przynosi istotne informacje na ten temat.

Jedną z pierwszych prób całościowego ujęcia prozy dyskursywnej autora *Soli ziemi* był odpowiedni rozdział z monografii *Józef Wittlin (1971)* autorstwa Zoyi Yurieff. Podstawą wywodu są w nim teksty wchodzące w skład *Orfeusza w piekle XX wieku*. Yurieff wyróżniła i rozpatrzyła cztery role pisarskie, w jakie wcielał się Wittlin: rolę publicysty, wędrowca, pamiętnikarza

³³ Ponadto autorzy dwóch najnowszych opracowań na temat polskiej eseistyki uwzględnili już tę twórczość. Trudno jednak stwierdzić na ile są to symptomy zmiany jeśli chodzi o obecność Wittlina w historii polskiego eseju, a na ile jest to kwestią przypadkowej zbieżności zainteresowań dwóch literaturoznawców. Mam na myśli następujące prace: S. Gębala, *Wokół eseju*, Bielsko-Biała 2007; J. Tomkowski, *Moja historia eseju*.

³⁴ Zob. P. Kądziela, *Bibliography for the years 1945-1998*, w: *Between Lvov, New York and Ulysses' Ithaca*, s. 243-265.

oraz krytyka literackiego i teatralnego. Ponadto omówiła osobno poszczególne wypowiedzi pochodzące ze zbioru, takie jak *Mój Lwów*, *Widok z okna*, czy *Pisma pośmiertne*. W konkluzji wywodu wskazywała przede wszystkim na zasadniczą spójność tej eseistyki, na „pasję moralną” Wittlina oraz na jego „postawę człowieka głęboko religijnego (der religiöse Mensch)”³⁵. Podstawowy wniosek jaki wyprowadziła brzmiał zatem następująco: „pasja moralna” autora *Soli ziemi* wraz z „chrześcijańską tęsknotą do sprawiedliwości” jednoczy wiele różnych jego wizerunków „w jedną absolutnie integralną osobowość moralisty”³⁶.

Chociaż żadne z późniejszych opracowań nie stanowiło bezpośredniej polemiki z podstawowymi obserwacjami Yurieff, w większości z nich wyraźnie zauważalna jest zmiana tonacji w sposobie pisania o twórczości eseistycznej Wittlina, która przekłada się też – moim zdaniem – na pewną głębszą zmianę w sposobie jej postrzegania. Po 1989 roku pisano bardziej o „etycznym projekcie” (Pijanowski) niż o moralistyce Wittlina, o „dowartościowywaniu wątpliwości” (Surówka) niż o jednoznacznie religijnej postawie autora, i o „spotkaniu z Innym” (Olejniczak), a nie o chrześcijańskiej miłości do bliźniego i „tęsknocie do sprawiedliwości”. Ta zmiana nie polegała tylko na odejściu od pewnego patosu na rzecz języka chłodniejszego emocjonalnie. U jej źródeł leży zapewne także inna intencja – zasypania powiększającego się dystansu dzielącego twórczość Wittlina od rzeczywistości końca XX wieku i początku XXI wieku. Dlatego jej najnowsze opracowania eksponują zwłaszcza te wątki z jego tekstów, które można z łatwością przełożyć na język współcześnie dyskutowanej i – w przeciwieństwie do prozy Wittlina – silnie obecnej w świadomości dzisiejszych czytelników XX-wiecznej filozofii i krytyki kultury.

Do tego typu opracowań – dostrzegających aktualność niektórych obserwacji Wittlina – należą między innymi dwa artykuły pochodzące z

³⁵ Z. Yurieff, *Józef Wittlin*, Warszawa 1971, s. 123.

³⁶ Tamże.

ostatniej monografii pokonferencyjnej: *Józef Wittlin w kręgu filozofii egzystencjalnej i Pisarza „wrażliwość na cudzą krzywdę”*³⁷. Autorka pierwszego z nich – Maria Surówka – umieściła pisanstwo autora *Soli ziemi* w szerokim kręgu chrześcijańskiej myśli egzystencjalistycznej. Poddała analizie dwa wątki filozoficzne obecne w tej twórczości: wątek „fascynacji śmiercią” oraz wątek „poszukiwania transcendencji”. Podkreśliła zwłaszcza dwie rzeczy: zbieżność refleksji Wittlina nad transcendencją z filozofią Karla Jaspersa oraz zbieżność jego refleksji nad ludzką śmiertelnością z podobnymi obserwacjami Zygmunta Baumana. Ponadto zauważyła, że pisarz stosunkowo wcześniej zaobserwował i opisał zjawisko wypierania śmierci ze świadomości społeczeństw wysokorozwiniętych. Z kolei autor drugiego artykułu – Paweł Pijanowski – pisał o fundamentalnej etyczności tego pisanstwa i krótko omówił refleksję Wittlina nad takimi wielkimi zagadnieniami współczesnej humanistyki, jak: tożsamość narodowa, pogranicze etniczne, teatralność życia społecznego, homogenizacja i uniformizacja kultury. Pijanowski przywoływał w swoim artykule nazwiska i koncepcje takich zachodnich krytyków kultury, jak Eric Goffman, Theodore Adorno, Max Horkheimer, Jean Baudrillard. Podkreślał podobieństwo spostrzeżeń zawartych w esejach polskiego pisarza i w tekstach wskazanych autorów i w związku z tym aktualność esejów Wittlina³⁸.

Ze wspomnianej monografii pochodzi również obszerny artykuł Wojciecha Ligęzy *Etapy ciekawości – etapy refleksji* – w całości poświęcony eseistyce podróżniczej autora *Soli ziemi*³⁹. Dla Ligęzy Wittlin jest przede wszystkim podróżnikiem „literackim”, to jest takim, który „omija rozpoznania znane i nade wszystko pragnie od nowa ustalić, co oznacza dla niego podróż i kim staje się w zetknięciu z ludźmi, krajobrazami, miastami, dziełami kultury –

³⁷ M. Surówka, *Józef Wittlin w kręgu filozofii egzystencjalnej*, w: *Etapy Józefa Wittlina*, s. 141-153; P. Pijanowski, *Pisarza „wrażliwość na cudzą krzywdę”*. *Eseistyka Józefa Wittlina w perspektywie etycznej*, w: *Etapy Józefa Wittlina*, s. 125-139.

³⁸ P. Pijanowski, *Pisarza „wrażliwość na cudzą krzywdę”*, s. 134.

³⁹ W. Ligeza, *Etapy ciekawości – etapy refleksji*. *O sztuce podróżowania Józefa Wittlina*, w: *Etapy Józefa Wittlina*, s. 163-185.

poza swoim krajem i światem”⁴⁰. Badacz wykazał, że autor *Soli ziemi* wypracowywał własny, specyficzny dla siebie styl podróżopisarstwa. Ze względu na wysoki stopień autorskiego zaangażowania, odejście od funkcji informacyjnych tekstu na rzecz funkcji ekspresywnych i poetyckich pisarstwo to różniło się znacząco od popularnych w dwudziestoleciu międzywojennym reportaży podróżniczych. Jak pisał Ligęza:

Prowadząc swą przewrotną grę, autor *Etapów* napotyka mocną konkurencję, mianowicie musi pamiętać o rozwijającej się w dwudziestoleciu międzywojennym szkole polskiego reportażu tworzonej przez Melchiora Wańkowicza, Ksawerego Pruszyńskiego, Aleksandra Jałtę-Polczyńskiego. „Fałszywy reporter” – tak Wittlin nazywa przyjętą z zastrzeżeniami rolę – wykazuje raz po raz, że wypróbowana przez reportaż podróżniczy technika opisu, która prezentuje odbiorcy świat bez tajemnic, jest niewystarczająca [...] Spotkanie z pięknem, epifanie sztuki, zachwyty i wzruszenie unicestwiają reportera⁴¹.

Okazuje się, że w polu widzenia „podróżnika literackiego” – a nie: reportera – znajdują się nie tylko odwiedzane miejsca, ale także stereotypy z nimi związane, nie tylko własna podróż, ale także - kultura podróżowania. Wittlin zatem: „demaskuje uniformizację podróży, zawiesza gotową wiedzę, nie oznajmia, lecz poszukuje, mierząc się z nieznanym, a na pierwszym planie zawsze umieszcza własną wrażliwość i własną prawdę”⁴². I w tym celu nadaje swoim rozważaniom odcień ironiczny, groteskowy, humorystyczny. I właśnie wszystkie te odcienie – i literackie sposoby ich uzyskiwania – stały się w artykule przedmiotem drobiazgowej analizy.

Rozważania Wojciecha Ligęzy dotyczyły przedwojennych tekstów pisarza. Z kolei Anna Łakowicz-Dopiera w rozdziale swojej książki *Recepcja kultury amerykańskiej w polskiej prozie niefikcjonalnej lat 1945-1989*

⁴⁰ Tamże, s. 163.

⁴¹ Tamże, s. 170.

⁴² Tamże, s. 173.

przypomniała jego eseje poświęcone Ameryce⁴³. Autorka pokazała przede wszystkim złożoność poglądów pisarza na kulturę amerykańską, ambiwalencję jego odczuć w stosunku do powojennych przemian społeczno-gospodarczo-kulturowych w Ameryce. Emocje, jakie odczuwał Wittlin w stosunku do tej kultury i do tych przemian były różne i obejmowały zarówno irytację i „żal inteligenta” – które były jego reakcjami na amerykański kult pieniądza i sukcesu materialnego – jak i fascynację niektórymi aspektami amerykańskiej organizacji życia społecznego, np. tamtejszym systemem edukacji. Łakowicz-Dopiera zauważyła jednak, że u źródeł tej fascynacji leżała przede wszystkim świadomość powojennego kryzysu kultury europejskiej:

W pozytywnym stosunku do Ameryki pomagała zapewne świadomość dewaluacji w wyniku drugiej wojny światowej całego europejskiego systemu wartości. Jak pisał Wittlin w eseju *Nowi Eboraci*, to właśnie w Ameryce znaleźli się ci wygnańcy z Europy, wychowani na klasycznych kanonach europejskich, których do emigracji zmusiło zdziczenie na ich własnym kontynencie. Kultura klasyczna, w jakiej wyrastali, nie sprostała obu totalitaryzmom – niemieckiemu i sowieckiemu, chronili się zatem w kraju, który, choć kształtował się również na europejskich wzorcach, to w swojej emancypacji poszedł jednak tak daleko, że stworzył własny, odmienny styl życia i inną hierarchię wartości, uwalniając swój język od brytyjskich, a tym samym europejskich wpływów⁴⁴.

W ostatnich latach na temat prozy dyskursywnej autora *Soli ziemi* pisali też między innymi Jan Tomkowski i Ewa Wiegandt⁴⁵. Tomkowski poświęcił Wittlinowi dwa ważne artykuły. W pierwszym z nich porównał jego eseje z twórczością Jerzego Stempowskiego. Przypisał obydwu autorom swoisty

⁴³ A. Łakowicz-Dopiera, *Recepcja kultury amerykańskiej w polskiej prozie niéfikcyjnej lat 1945-1989*, Szczecin 2014.

⁴⁴ Tamże, s. 73.

⁴⁵ E. Wiegandt, *Eseje Herberta wobec eseistyki Wittlina*, w: Tejże, *Niepokoje literatury. Studia o prozie polskiej XX wieku*, Poznań 2010, s. 286-297; J. Tomkowski, *Dziedzictwo antyku w eseistyce Jerzego Stempowskiego i Józefa Wittlina*, w: *Dziedzictwo antyczne a polska tradycja kulturowa. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Komisję Kultury Środków Przekazu w dniu 8 czerwca 2004 r.*, Warszawa 2004, s. 44-51; Tenże, *Własnym krokiem w Wenecji*, s. 127-134.

eskapizm, ucieczkę w stronę kultury antycznej. Zwrócił uwagę na obecność figur mitologicznych u każdego z nich: figury Orfeusza – u Wittlina, i Kasandry – u Stempowskiego. W opinii badacza zwrot w stronę antyku spowodowany był przekonaniem eseistów o kryzysowym stanie współczesnej kultury: „Orfeusz Wittlina [...] został zesłany w mroczne czeluście XX stulecia. Piekło XX wieku przepowiada również Kasandra Stempowskiego”⁴⁶. Z kolei w drugim artykule, pochodzącym z książki *Moja historia eseju*, Tomkowski przypomniał pacyfistyczną przeszłość pisarza i jego późniejsze rozczarowanie ideologią antywojenną. Po raz kolejny podkreślił też wiarę autora *Soli ziemi* w „potęgę klasycyzmu”.

Podobnym tropem poszła Ewa Wiegandt w artykule *Eseje Herberta wobec eseistyki Wittlina*. Podobnie jak w przypadku wcześniejszego zestawienia, pomostem łączącym obydwu pisarzy miałyby być przede wszystkim: fascynacja kulturą klasyczną oraz przekonanie o schyłkowym charakterze kultury współczesnej, która odwraca się od swoich antycznych korzeni. Wiegandt uznała Wittlina i Herberta za autorów należących do „nowoczesnej formacji, która przewartościowała wszystkie wartości”⁴⁷, omówiła występującą u obydwu twórców refleksję nad pojęciem „barbarzyństwa” - „nieodłącznym od cywilizacji i kultury grecko-rzymskiej”⁴⁸, przypomniała, że każdy z nich miał za sobą lata edukacji w duchu poszanowania kultury antycznej, zastanowiła się nad sposobem, w jaki obydwaj opisywali Lwów. Ponadto zarówno u Wittlina, jak i u Herberta wychwyciła też specyficzny „pedagogiczny zmysł”, który polega na przekonaniu, że warto „poszerzać swoją wiedzę po to, by przekazać ją innym i może trochę naprawić świat”⁴⁹.

⁴⁶ J. Tomkowski, *Dziedzictwo antyku w eseistyce Jerzego Stempowskiego i Józefa Wittlina*, s. 47.

⁴⁷ E. Wiegandt, *Eseje Herberta wobec eseistyki Wittlina*, s. 297.

⁴⁸ Tamże, s. 289.

⁴⁹ Tamże, s. 297.

Od kilkunastu lat twórczość Wittlina omawia też w różnych artykułach Józef Olejnicza⁵⁰. Badacz ten wysledził w niej obecność trzech wątków: odpowiedzialności za słowo, spotkania z „Innym”, i „patrzenia”. Ponadto przeanalizował pisarstwo Wittlina pod kątem występowania w nim dwóch bardziej skonwencjonalizowanych motywów: motywu Arkadii i motywu śmierci. Interpretacja każdego z tych pięciu zagadnień doprowadziła do różnego typu wniosków. Badacz dopatrywał się zbieżności niektórych intuicji pisarza z koncepcjami tak różnych myślicieli, jak Albert Camus, Emmanuel Levinas, Martin Heidegger, Maurice Blanchot. Obserwacje Olejniczaka nie dają się zbyt łatwo połączyć w spójną całość, ale niewątpliwie umożliwiają wgląd w ważne elementy światopoglądu i poetyki Wittlina. Swobodne zestawienia i niekonkluzywność wywodów Olejniczaka należy chyba tłumaczyć tym, że jego teksty same miały charakter eseistyczny, dążyły bardziej do uchwycenia filozoficznego i stylistycznego klimatu tekstów pisarza, a nie do rekonstrukcji podstaw jego światopoglądu.

Eseje Wittlina zajmują ważne miejsce również w omówieniach o typowo porównawczym charakterze. Chodzi między innymi o artykuł Jerzego Jarzębskiego *Gombrowicz i Wittlin – dwaj spiskowcy* oraz o artykuł Wojciecha Wyskiela *Strategie emigrantów: Lechoń – Wierzyński - Wittlin*, który ukazał się najpierw w „Miesięczniku Literackim”, a następnie w jego książce o Janie Lechoni. Jarzębski omówił w swoim artykule intrygujące go „swoiste przymierze ideowe”⁵¹, jakie Wittlin zawarł w okresie powojennym z Witoldem Gombrowiczem. Obydwu pisarzy okazują się zdaniem Jarzębskiego łączyć przede wszystkim dwie rzeczy: krytyka polskości oraz sposób myślenia o miejscu, roli, funkcji artystów w kulturze ogólnoludzkiej. Z kolei Wyskiel

⁵⁰ J. Olejniczak, *Spojrzenia Wittlina*, w: Tegoż, *Emigracje, Szkice – studia – szlaki*, Katowice 1999, s. 177-183; Tenże, *Między „Pan jest literat” a „jestem tylko pisarzem*, s. 75-93; Tenże, *Arkadia i małe ojczyzny: Vincenz – Stempowski – Wittlin - Miłosz*, Kraków 1992, s. 27-31, 52-63, 76-79, 162-185 i in.; Tenże, *Józef Wittlin*, w: Tegoż, *Powroty w śmierć*, Katowice 2009, s. 125-145; Tenże, *Wittlin wobec „Innego”*, w: *Between Lvov, New York and Ulysses' Ithaka*, s. 113-125.

⁵¹ J. Jarzębski, *Gombrowicz i Wittlin – dwaj spiskowcy*, „Kwartalnik Artystyczny” 1997, nr 1, s. 25.

zestawił Wittlina z dwoma zupełnie odmiennymi od Gombrowicza pisarzami – Janem Lechońem i Kazimierzem Wierzyńskim. Skupił się zwłaszcza na ich poglądach na emigrację, ale i na światopoglądzie literackim każdego z autorów. Podkreślił też „monolityczność” pisarstwa autora *Soli ziemi* (widoczną nie tylko na tle twórczości dwóch pozostałych emigrantów), powracanie do wciąż tych samych problemów, konsekwencję i systematyczność, z jaką przez całe życie doskonalił swoje książki – zarówno eseistyczne, jak i poetyckie⁵².

Joanna Rostropowicz-Clark – w artykule *Laughter and death*⁵³ - zwróciła natomiast uwagę na sposób, w jaki eseje Wittlina zostały napisane, na ich dykcję. Zaczęła od zaobserwowania tego, że sam autor najwyżej cenił tych pisarzy, którzy – jak Jan Lechoń czy Stanisław Mrożek – zamazują granicę między tym, co budzi śmiech i tym, co budzi grozę. Następnie pokazała, że podobny mechanizm funkcjonuje w różnych tekstach eseistycznych autora *Soli ziemi*. Dostrzegła i opisała ich swoistą wielogłosowość stylistyczną. Jej zdaniem Wittlin także jako eseista – a nie tylko jako powieściopisarz – operował na różnych rejestrach stylistycznych, mieszał ze sobą różne kategorie estetyczne, co w efekcie sprawia, że jego wypowiedzi można przyrównać do polifonicznych utworów muzycznych.

2.

Pojęcie kultury w sposób bezpośredni pojawia się jedynie w dwóch z dotychczasowych omówień esejów Wittlina (Yurieff, Surówka). Chociaż żadna z badaczek nie definiowała tego terminu, można uznać, że obydwie *de facto* posłużyły się jego antropologicznym rozumieniem. Zarówno Yurieff, jak i Surówka zastanawiały się nad problemem, jakie ludzkie potrzeby – zdaniem

⁵² W. Wyskiel, *Strategie emigrantów: Lechoń – Wierzyński – Wittlin*, w: Tegoż, *Kręgi wygnania. Jan Lechoń na obczyźnie*, Kraków 1997, s. 32-73.

⁵³ J. Rostropowicz-Clark, *The Laughter and death: Józef Wittlin's reflective humour in Orpheus in the inferno of the twentieth century*, w: *Between Lvov, New York and Ulysses' Ithaca*, s. 107-110.

pisarza – kryją się za ogółem działalnością człowieka w świecie, a zwłaszcza za działalnością artystyczną – rozumianą jednak antropologicznie, jako jedna z praktyk kulturowych. Z ich rozważań – prowadzonych niezależnie od siebie, ale dochodzących do podobnych wniosków – wynika, że autor *Soli ziemi* wiązał rozwój kultury z właściwą jedynie gatunkowi ludzkiemu świadomością śmierci.

Pierwszą z badaczek (Yurieff) do tego wniosku doprowadziły dwie zaobserwowane cechy jego pisarstwa eseistycznego: swoboda, z jaką poruszał się – na poziomie całej książki eseistycznej *Orfeusz w piekle XX wieku* – po różnych epokach zachodniej kultury oraz skłonność do powracania do problematyki śmierci. Po pierwsze więc, Yurieff zauważyła, że pisarz objął swoją refleksją tak dużą część kulturowego dziedzictwa Zachodu (nie tylko artystycznego), że jego największy zbiór esejów jest właściwie

szeroką panoramą wielu wieków cywilizacji judeochrześcijańskiej, od klasycznej starożytności począwszy, przez średniowiecze, odrodzenie, XVIII i XIX stulecie, a na literaturze i literackich tendencjach współczesności skończywszy⁵⁴.

Powyższa obserwacja mogłaby odnosić się do twórczości wielu polskich eseistów, zainteresowanych wytworami kultury zachodniej. Istotniejsze jest to, że obok tej konstatacji jednocześnie pojawia się u Yurieff druga, dotycząca wszechobecności tematyki śmierci u Wittlina. Jak zauważyła badaczka, refleksja nad ludzką śmiertelnością pojawia się u pisarza nie tylko w jednym z najważniejszych esejów poświęconych literaturze (*Pisma pośmiertne*) i w wypowiedziach na temat różnych pisarzy (m.in. Juliana Tuwima, Jana Lechonia, Ernesta Hemingway’ a), ale także w wielu innych tekstach – np. w esejach podróżniczych.

Nie jest to zdaniem Yurieff kwestią przypadku. Jeśli dobrze rozumiem intencję badaczki, historia całej kultury Zachodu – widziana z perspektywy

⁵⁴ Z. Yurieff, *Józef Wittlin*, s. 102.

Wittlina – jest jednocześnie historią prób przewycięzania ludzkiej śmiertelności. Świadomość śmiertelności jest specyficzną właściwością całego ludzkiego gatunku i to właśnie w historii kultury – zwłaszcza literatury i sztuki, ale nie tylko – można odnaleźć wyjątkowo dużo śladów tej samowiedzy i prób uporania się z nią:

W przestrzeni i w czasie przemierzył Wittlin całą Europę, Stany Zjednoczone i całe nasze kulturowe dziedzictwo, a cała jego droga wydaje się mieć w istocie jeden cel: uznanie realności śmierci i jej przewycięzenie. To stąd ów niezawodny wgląd, rentgenowska zdolność wyłuskiwania spod doraźnej postaci zjawisk ich istotnej i wieczystej treści. Cała książka dokumentuje ten wysiłek, a zwłaszcza część II (*Etapy*) i część IV, w której niezwykle Wittlinowskie nekrologi i eseistyczne omówienia dzieł literackich wprost ukazują jego cel: poznać lepiej śmierć i zarazem ją przewyciężyć!⁵⁵.

Podobną myśl znajdujemy w artykule Marii Surówki (*Józef Wittlin w kręgu filozofii egzystencjalnej*). Także według niej Wittlin uważał ludzką potrzebę pozostawienia po sobie trwałego dziedzictwa za główny czynnik napędzający rozwój kultury – zarówno artystycznej, jak i antropologicznej. Badaczka przytoczyła w swoim artykule fragment eseju pisarza z 1929 roku, zatytułowanego *Inwentarz kultury narodowej*, w którym Wittlin pisał o ludzkim pędzie do nieskończoności, do pokonania śmierci. Zestawiła obserwacje pisarza z podstawową tezą książki *Śmierć i nieśmiertelność* Zygmunta Baumana, odsłaniającą obecność śmierci w ludzkich wierzeniach, rytuałach i obrzędach. Ostatecznie zinterpretowała teorię kultury Wittlina w następujący sposób:

U Wittlina pozytywna wartość śmierci wynika z jej nierozzerwalnego związku z życiem. Świadomość konieczności umierania jest siłą mobilizującą, gdyż kres życia oznacza wyczerpanie możliwości dokonywania zmian. Zatem taka wizja ludzkiego

⁵⁵ Tamże, s. 108.

bytu nie jest wcale pesymistyczna: „Każda nasza śmierć – bogaci świat o jedno wspomnienie więcej, o jeden błąd więcej, o jeden cud, o jedno życie” (*Inwentarz kultury narodowej*, OwP 54). Spadkiem staje się szeroko rozumiana aktywność ludzka. Pisarz podziela zdanie tych, którzy w uprzytomnieniu sobie ograniczonego czasu życia widzą przyczynę rozwoju kultury, bowiem działania człowieka, świadomego własnej śmiertelności, koncentrują się na nadaniu życiu sensu i przez to niejako przewycięzeniu śmierci⁵⁶.

Zarówno Yurieff, jak i Surówka wydobyły obecną w eseistyce pisarza teorię kultury rozumianej antropologicznie. Teza wywodząca rozwój kultury z ludzkiej potrzeby redukcji lęku przed śmiercią, a zatem z potrzeby właściwie biologicznej, skłania do namysłu nad człowiekiem jako pewną istotą gatunkową, sterowaną między innymi przez potrzeby i popędy biologiczne. Wiele wskazuje na to, że u Wittlina zdecydowanie bardziej rozbudowana jest jednak refleksja nad człowiekiem jako istotą realizującą wartości, a zatem refleksja nad kulturą w kulturoznawczym rozumieniu tego pojęcia. Do tej intuicji skłaniają dwa najbardziej generalne sądy na temat esejów Wittlina – opinia o ich katastroficznych tonach i opinia o ich umocowaniu w religijnym światopoglądzie. Obydwa te sądy zawierają istotne informacje z punktu widzenia problematyki niniejszej pracy, dlatego należałoby je w tym miejscu krótko omówić.

Pierwszy z dwóch ogólnych sądów na temat esejów autora *Orfeusza* – obecnych w dotychczasowej recepcji pisarza – to sąd dotyczący ich katastrofistycznego wydźwięku. Pesymizm kulturowy Wittlina rzeczywiście podkreślano niejednokrotnie (Terlecki, Tomkowski, Wiegandt), chociaż raczej dosyć ogólnikowo. Dotychczasowi badacze rzadko wskazywali jakie tak naprawdę wartości pisarz uważał za szczególnie zagrożone. Częściej zauważano natomiast inną rzecz – to, że apokaliptycznym przewidywaniom w stosunku do rozwoju kultury towarzyszyło swoiste pogodzenie się z perspektywą katastrofy.

⁵⁶ Tamże, s. 143.

O tej postawie świadczyć miały przede wszystkim wszechobecne w tekstach Wittlina ironia, humor i subtelny sarkazm.

Te jakości – niuansujące apokaliptyczny przekaz – odnotowywane były przez wielu badaczy, chociaż tak naprawdę tylko dwóch autorów skupiło się na tym, jakimi środkami pisarz osiągał tego typu efekty. Chodzi o Wojciecha Ligęzę oraz o Joannę Rostropowicz-Clark. I właśnie ta ostatnia badaczka dostrzegła też inną ciekawą rzecz: jej zdaniem tytuł najważniejszej książki eseistycznej Wittlina – *Orfeusz w piekle XX wieku* – może być mylący dla czytelnika. Sugeruje on dosyć jednostronną wizję świata, raczej ponurą i pesymistyczną, gdy tymczasem rzeczywisty wydźwięk książki – w związku z wielogłosowością stylistyczną zawartych w niej tekstów – nie jest wcale tak oczywisty i jednoznaczny.

Podobną opinię o esejach Wittlina wyraził Tymon Terlecki w przemówieniu otwierającym wieczór autorski pisarza zorganizowany w Londynie w roku 1963. Terlecki mówił wyraźnie o niejednoznaczności przekazu Wittlina, o nietypowym połączeniu tonów apokaliptycznych i humorystycznych jako o najważniejszej rzeczy wyróżniającej pisarstwo autora *Orfeusza*:

Do dziś Wittlin zachował apokaliptyczne widzenie świata, życia i wnętrza człowieka, a nawet tworzonej przez człowieka sztuki. Wystarczy czytać, co pisze o groźbie zagłady atomowej, czy choćby tylko o ciągle wzmaganej przez ludzkość samoudręce hałasu, żeby dosłyszeć te kasandryczne, apokaliptyczne tony w pisarstwie Wittlina. Ale stwierdzić istnienie tych tonów to powiedzieć o nim tylko pół prawdy. Jednak silnie, równoważnie gra w nim ton inny, który określa nieprecyzyjne, wieloznaczne słowo: humor⁵⁷.

Z kolei Jan Tomkowski powiązał postawę łagodnej tolerancji w stosunku do przewidywanej katastrofy z samą istotą eseju jako gatunku literackiego:

⁵⁷ T. Terlecki, *O Józefie Wittlinie*, w: *Listy 1944-1976*, s. 406.

Być może w eseistach jest zawsze wiele sceptycyzmu, pesymizmu łagodzonego nieuchronnością katastrofy, poczucia zmierzchu oglądanego świata [...] Wittlin przeżył prawie osiemdziesiąt lat i w tym okresie przebył długą drogę od młodzięczego optymizmu aż do zgorzknienia i troski, że świat podąża w jakimś nieprzewidywalnym kierunku⁵⁸.

W obydwu przytoczonych wyżej cytatach można spotkać się też z obserwacją, że przecucie schyłku kultury było nie tylko jednym z punktów wyjścia twórczości eseistycznej Wittlina, ale także, czy też przede wszystkim – jej ważnym punktem dojścia. Obydwu autorom nie chodziło jedynie o katastroficzny wydźwięk esejów pisanych bezpośrednio pod wrażeniem I wojny światowej, ale również późniejszych, powstałych już na emigracji. Zarówno Terlecki, jak i Tomkowski sugerują, że to właśnie dla końcowej fazy twórczości Wittlina szczególnie znamienny jest swoisty pesymizm. Tak jak gdyby dla autora *Soli ziemi* „epoka katastrofy”, jak określił półwiecze 1914-1945 brytyjski historyk Eric Hobsbawm, nie zakończyła się wraz z końcem II wojny światowej, ale objęła także lata późniejsze.

Podobnie jak w przypadku sądów na temat katastrofizmu Wittlina, także twierdzenia o jego religijnym światopoglądzie nie były nigdy formułowane w sposób jednoznaczny i kategoryczny. Niemal każdy badacz opatrywał tego typu twierdzenia pewnymi zastrzeżeniami. W poniższym przeglądzie badań zajmuję się recepcją esejów autora *Soli ziemi*, ale w tym miejscu warto zauważyć, że zwłaszcza w recepcji utworów poetyckich Wittlina dominuje przekonanie o konwencjonalnym charakterze jego języka religijnego. Taki wniosek można wysnuć między innymi z opracowań Kazimierza Nowosielskiego i Ireny Maciejewskiej. Badacze Ci nie utożsamiają wierszy Wittlina z poezją religijną. Jest dla nich oczywiste, że sama obecność intertekstualnych nawiązań do

⁵⁸ J. Tomkowski, *Własnym krokiem w Wenecji*, s. 129. Z kolei Olejniczak zwracał uwagę na typowe dla Wittlina połączenie patosu i ironii (J. Olejniczak, *Między „Pan jest literat” a „jestem tylko pisarzem”*, s. 81).

biblijnych mitów i do gatunku sakralnego, nie pociąga za sobą konieczności takiego utożsamienia. Poprzez wspomniane intertekstualne odwołania w wierszach tych realizuje się raczej „zanurzenie w kulturę jako w system wartości ratujący człowieka przed urzeczowieniem i redukcją”, jak pisała Maciejewska⁵⁹.

Spośród badaczy Wittlina, jedynie Zoya Yurieff tłumaczyła całokształt jego twórczości eseistycznej religijnym światopoglądem. W rozdziale poświęconym *Orfeuszowi* zdecydowanie i bez cienia wątpliwości określiła pisarza mianem „chrześcijańskiego egzystencjalisty”. Książka Yurieff po raz pierwszy ukazała się w Nowym Jorku w 1971 roku i skierowana była głównie do anglojęzycznego odbiorcy (któremu Wittlin – jako autor *Soli ziemi* - nie był całkowicie nieznany). Jej wykładnia – eksponująca moralistyczny charakter tej twórczości – odpowiadała zapewne na zapotrzebowania miejsca i czasu. Chodziło przecież o pisarza współpracującego z Radiem Wolna Europa i objętego w Polsce zakazem druku. Przy okazji udzielił jej się patos charakterystyczny dla niektórych tekstów samego Wittlina, zwłaszcza tych pisanych pod ciśnieniem wydarzeń historycznych - chodzi mi o blok tekstów publicystycznych. Yurieff pisała o Wittlinie, że „odczuwa powinność wiary w biblijnie rozumiane dobro i prawość człowieka, nawet jeśli wiara ta stoi na niczym”⁶⁰. Figura pisarza jako wyznawcy chrześcijańskiego systemu wartości pozwoliła jej znaleźć wspólny mianownik dla różnych esejów i zarazem połączyć je w całość z pozostałymi formami jego aktywności pisarskiej, w tym także z jego aktywnością publicystyczną i dziennikarską.

Z dzisiejszej perspektywy wykładnia tłumacząca całokształt eseistyki Wittlina jego religijnym światopoglądem nie może być wystarczająca. Bliższy istocie tej twórczości wydaje się znacznie ostrożniejszy sąd Krystyny Jakowskiej, która zauważyła, że „nie można pisarstwa Wittlina wiązać z żadną doktryną religijną, widać jednak jego głębokie osadzenie w tradycji judajskiej i

⁵⁹ I. Maciejewska, *Doświadczenie Wielkiej Wojny – Józef Wittlin*, s. 513.

⁶⁰ Z. Yurieff, *Józef Wittlin*, s. 123.

chrześcijańskiej – nie tylko w sferze nawiązań stylistycznych”⁶¹. Także Maria Surówka była zdania, że Wittlin zachował daleką ostrożność w kwestii dzielenia się z czytelnikami swoim religijnym światopoglądem. Widać to zwłaszcza w jego wierszach, w których ujawnia się raczej wyraźne przekonanie o niedowodliwości wszelkich sądów na temat Boga:

Autor nie uznaje własnej wiary w Boga oraz w nieśmiertelność duszy za odsłonięcie tajemnicy drugiego świata. Przeciwnie, świadomość faktu, że niczego w tej kwestii nie możemy stwierdzić z zupełną pewnością, każe mu opatrywać uwagi o życiu pośmiertnym słowem „jeśli”⁶².

W artykule, z którego pochodzi powyższy cytat, Surówka pisała jednak przede wszystkim na temat esejów Wittlina, a nie – poezji. Zwróciła uwagę na to, że dwa ważne motywy obecne w tej twórczości – motyw fascynacji śmiercią i motyw poszukiwania transcendencji – związane są właśnie z kluczowym dla pisarza pytaniem o Boga. Jednocześnie wykazała, że opisana w esejach Wittlina droga do *sacrum* przybiera nietypowy kształt. Odbywa się ona również poprzez kontakt z wszystkim tym, co związane jest z działalnością człowieka, a zatem – poprzez kontakt z kulturą:

Ślady transcendencji obejmują całe stworzenie. Progiem jenseits w świecie jest nie tylko przyroda, ale również to, co nosi znamiona działalności człowieka lub w całości jest jego wytworem [...] Doświadczenia, opisywane jako otarcie się o jenseits, mogą też się zdarzyć w miejscach pozornie niczym się nie wyróżniających: w prowincjonalnym Cieszynie, przyklasztornej aptece, w pasie przygranicznym nad Drwęcą. Najważniejsze jest pragnienie, które człowiek ma w sobie, bez względu na miejsce, w którym się znajduje⁶³.

⁶¹ K. Jakowska, *Józef Wittlin*, w: *Leksykon kultury polskiej poza krajem od 1939 r.*, red. K. Dybciak, Z. Kudelski, Lublin 2000, s. 481.

⁶² M. Surówka, *Józef Wittlin w kręgu filozofii egzystencjalnej*, s. 146.

⁶³ Tamże, s. 151.

3.

Namysł nad kulturą artystyczną to jeden z najważniejszych wątków eseistyki autora *Orfeusza* i jeden z tematów chętnie – chociaż zwykle na marginesie innych – podejmowanych przez historyków literatury, którzy przy różnych okazjach zajęli się także Wittlinem. Autor *Soli ziemi* najwięcej miejsca poświęcił w swoich tekstach oczywiście jednemu z wytworów kultury artystycznej – literaturze. Jego rozważania mają jednak często charakter szerszy, koncentrują się wokół pojęcia „artysty”, a nie tylko „pisarza” i dotyczą literatury jako jednej ze sztuk. Tym rozważaniom poświęcono sporo miejsca zwłaszcza w tych omówieniach twórczości Wittlina, które zestawiały go z innymi polskimi pisarzami i ich poglądami na literaturę artystyczną, w tym przede wszystkim na polską literaturę emigracyjną.

Jednym z takich artykułów jest wypowiedź *Wittlin i Gombrowicz – dwaj spiskowcy*. Jej autor, Jerzy Jarzębski stwierdził, że obydwaj autorzy – których korespondencyjna znajomość datuje się od momentu, gdy obydwaj znaleźli się na emigracji (Gombrowicz w Argentynie, Wittlin w Stanach Zjednoczonych) – szczególnie mocno cenili sobie swoją niezależność jako artystów słowa. W związku z tym zupełnie inaczej niż większość polskich pisarzy zmuszonych do wyjazdu w związku z wybuchem II wojny światowej postrzegali oni narzucone im doświadczenie emigracji:

Emigracja jako los przyjęty i przemyślany [...] była niejako gotową formą czekającą na obydwu pisarzy, zanim jeszcze wydarzenia historyczne uczyniły ją rzeczywistością. Emigrację ową traktowali wszakże jako zadanie, jako pracę duchową, która osobistą klęskę zamienić może w zwycięstwo⁶⁴.

⁶⁴ *Walka o sławę: Witold Gombrowicz*, układ., przedmowa, przypisy J. Jarzębski, Kraków 1996, s. 30.

Jednocześnie z niezależnością artysty wiązała się - w odczuciu obydwu pisarzy - odpowiedzialność za wspólnotę, od której w pierwszej kolejności należało się uniezależnić. Stąd też drugi najważniejszy punkt styczności między Wittlinem a Gombrowiczem to według Jarzębskiego krytyka polskości, w tym również polskiej literatury, która nie zawsze służyła rozwojowi społeczeństwa, często powielając szkodliwe stereotypy na temat tego społeczeństwa, jak i na temat innych narodowości. Badacz zwrócił uwagę na to, że obydwaj zgadzali się nie tylko w wielu sprawach szczegółowych, takich jak stosunek (negatywny) do twórczości Henryka Sienkiewicza, ale w ogóle w pragnieniu reformy polskości. „Polska” była dla nich, pisał Jarzębski, nie tyle ideą etniczną, co polityczną:

oznaczała przynależność do wspólnoty wolnych obywateli, stanowiących o sobie w ramach demokratycznych procedur, kochających swe państwo nie jako mieszkanie jednej, wyróżnionej nacji, ale jako przestrzeń politycznej wolności, w której żyją ludzie różnych kultur i obyczajów. Łatwo stwierdzić, że obaj – Wittlin i Gombrowicz – skłaniali się ku tożsamości drugiego rodzaju: Wittlin w imię cnót tolerancji, poszanowania inności i walki z zakrzepłym stereotypem, Gombrowicz – jako piewca sarmackiej swobody i suwerenności jednostki⁶⁵.

Drugi ważny tekst wydobywający poglądy Wittlina na polską literaturę pochodzi z książki Wyskiela i nosi tytuł *Strategie emigrantów: Lechoń – Wierzyński – Wittlin*. Wyskiel wykazał w nim, że mimo zewnętrznych podobieństw i przyjaźni łączącej Wittlina, Wierzyńskiego i Lechonia – którzy od 1941 roku przebywali razem na emigracji w Nowym Jorku – wszyscy trzej różnili się w poglądach na doświadczenie emigracyjne i – w związku z tym – w poglądach na literaturę polską na obczyźnie. Badacz usytuował swoich bohaterów na szerszym tle, jakim był spór między dwoma najważniejszymi środowiskami emigracyjnymi: środowiskiem londyńskich „Wiadomości” i paryskiej „Kultury”. Upraszczając jego wywody można powiedzieć, że po

⁶⁵ Tamże, s. 31.

stronie pierwszego z tych środowisk badacz umieścił Wierzyńskiego i Lechonia, po stronie drugiego zaś – Wittlina.

Z zespołem „Kultury” autora *Orfeusza* łączyć miało go przede wszystkim „nastawienie rewizjonistyczne wobec wszelkich schematów myślowych”. Dlatego też swoje najważniejsze eseje powojenne Wittlin opublikuje właśnie w „Kulturze”. Z drugiej strony będzie też współpracował z londyńskimi „Wiadomościami”, której to współpracy towarzyszyła jednak z jego strony krytyka polityki redakcyjnej tego czasopisma. Od „Wiadomości” oddalać miała Wittlina niechęć do myślowego konserwatyzmu, „towarzyskiego plotkarstwa” i „historycznej dłubaniny”⁶⁶. Wyskiel podsumowuje rzecz następująco:

Otóż towarzysko i sentymentalnie Wittlin związany był z zespołem „Wiadomości”, natomiast diagnozy stanu kultury i gusty literackie zbliżały go do zespołu „Kultury”⁶⁷.

W porównaniu z Lechonem i Wierzyńskim, Wittlin przyjął więc rolę pisarza emigracyjnego szybko i łatwo. Przebywając na emigracji rozbudowywał swoje dzieło z dużą konsekwencją - „niezależnie od dramatycznych wydarzeń historycznych i trudnych perypetii osobistych”⁶⁸, gdyż uważał, że „artysta uprawniony jest do odrzucenia obowiązków i ograniczeń narzucanych mu przez środowisko współwygnańców”⁶⁹.

W obydwu omówionych wyżej wypowiedziach Wittlin jest tylko jednym z wielu ich bohaterów. W obu dotyczące go wywody są pewną interpretacją jego poglądów – interpretacją, na której ostateczny kształt miało wpływ zestawienie z takimi a nie innymi autorami. Zupełnie inny obraz poglądów pisarza wyłania się z książki Józefa Olejniczaka *Arkadia i małe*

⁶⁶ W. Wyskiel, *Kręgi wygnania*, s. 71.

⁶⁷ Tamże, s. 68.

⁶⁸ Tamże, s. 42.

⁶⁹ Tamże, s. 55.

o *ojczyzny*, w której Wittlin zestawiony został z dwoma innymi piszącymi emigrantami: Jerzym Stempowskim i Stanisławem Vincenzem. Olejniczak podkreślał, że dla Wittlina emigracja była przede wszystkim klęską – „życiową i intelektualną”⁷⁰. Pisał o nim, że w porównaniu ze Stempowskim i Vincenzem „emigrację przeżywał najdotkliwiej, nie znajdując na jej uciążliwości żadnego antidotum”⁷¹. Jak widać, badacz ten postrzegał kwestię „strategii emigracyjnej” Wittlina zupełnie inaczej niż Jarzębski i Wyskiel, którzy podkreślali przecież wewnętrzną zgodę pisarza na doświadczenie wyobcowania, będące w jego odczuciu doświadczeniem wspólnym wszystkim wybitnym artystom, niezależnie od ich stałego czy tymczasowego miejsca pobytu.

Tę wyraźną różnicę można by chyba tłumaczyć tym, że Olejniczak – nie tylko w książce *Arkadia i małe ojczyzny*, ale w niej przede wszystkim – zadał twórczości Wittlina, w tym również jego esejom, zupełnie innego rodzaju pytania. Przede wszystkim – pytanie o motyw Arkadii. Co ciekawe, w odpowiedzi na nie badacz musiał stwierdzić zupełny brak typowo arkadyjskiego myślenia w twórczości autora *Soli ziemi*. Dlatego rozdział poświęcony Wittlinowi i Stempowskiemu nosi taki właśnie tytuł: *Brak Arkadii*. Mimo to – kierując się zapewne pytaniem o motyw arkadyjski – Olejniczak skłonny był jednocześnie uznać Wittlina za jednego z tych pisarzy, którzy chętnie uciekają od rzeczywistości historycznej, a miejscem swojej ucieczki czynią nie tyle fikcyjną krainę wiecznego szczęścia, co – kulturę artystyczną⁷².

Z drugiej strony także Olejniczak pisał wyraźnie o obecnym w eseistyce Wittlina poczuciu odpowiedzialności za słowo, a zatem o zobowiązaniach etycznych artysty. Tej kwestii poświęcony zostały w całości inny jego artykuł (*Między „Pan jest literat” a „jestem tylko pisarzem”*). Bardzo podobny wątek pojawił się też w poświęconym Wittlinowi rozdziale książki Stanisława Gębali

⁷⁰ J. Olejniczak, *Arkadia i małe ojczyzny*, s. 29.

⁷¹ Tamże, s. 27.

⁷² Tamże, s. 184

*Wokół eseju*⁷³. Obydwaj badacze podkreślali etyczny wymiar tej eseistyki i jego głęboką wiarę w słowo pisane. Obydwaj też źródeł tej postawy poszukiwali przede wszystkim w religijności pisarza, co w kontekście rozważań innych badaczy wydaje się jednak wyjaśnieniem niewystarczającym, a może nawet odrobinę powierzchownym⁷⁴. W świetle wypowiedzi Jarzębskiego czy Wyskiela poczucie odpowiedzialności za wspólnotę niekoniecznie było przecież wynikiem przekonań religijnych pisarza. Wiązało się raczej z jego nowoczesnymi poglądami na zagadnienia takie jak naród, kultura narodowa, mity narodowe.

Na koniec tych rozważań należałoby jeszcze wspomnieć, że obecny u Olejniczaka wątek eskapizmu Wittlina pojawiał się także u innych badaczy. O ucieczce pisarza w świat wartości estetycznych wspominali Jan Tomkowski i Ewa Wiegandt. W – omawianych krótko już wcześniej – tekstach każdego z tych badaczy pojawia się sugestia, że to właśnie z chęci ucieczki od trudnej rzeczywistości XX wieku brało się zainteresowanie Wittlina antykiem. Określone wartości estetyczne, których realizacją były sztuka i kultura antyczna (takie jak harmonia, umiar, takt), stanowiły zdaniem obydwu badaczy ważne miejsce jego duchowego schronienia. Wiegandt pisała o tym, że z eseju Wittlina zatytułowanego *Barbarzyństwo* „przeziara skłonność, czy raczej nostalgia za hołdowaniem opanowaniu w życiu, a harmonii w sztuce”⁷⁵. Wyraziła przekonanie, że autor *Hymnów* „przeszedł od postawy dionizyjkiej do apollińskiej, od ekspresjonizmu do klasycyzmu, od pacyfizmu do katastrofizmu”⁷⁶. Z kolei Tomkowski pisał o nostalgii za światem antyku w następujących słowach:

⁷³ J. Olejniczak, *Między „Pan jest literat” a „jestem tylko pisarzem”*, s. 75-93; S. Gębala, *Odpowiedzialność za słowo (o eseistyce Józefa Wittlina)*, s. 125-135.

⁷⁴ Gębala pisał o Wittlinie, że właściwym miejscem jego pracy powinien być klasztor: „Ostatnie zdania [...] fragmentu wprawiają w zadumę nad tą osobowością zabłąkaną na literackich targowiskach próżności [...], dla której najwłaściwszym miejscem byłaby cela klasztorna. Tak, osobowość twórcza Wittlina była osobowością średniowiecznego mnicha” (S. Gębala, *Odpowiedzialność za słowo*, s. 130).

⁷⁵ E. Wiegandt, *Eseje Herberta wobec eseistyki Wittlina*, s. 288.

⁷⁶ Tamże, s. 289.

Wittlin wierzy mimo wszystko w potęgę klasycyzmu, którego fundamentami są takie kategorie estetyczne jak dyscyplina, miara, takt. Od tak pojmowanego piękna wiedzy najprostsza droga do etyki opartej na poszanowaniu jednostki, tolerancji, potrzebie czynienia dobra⁷⁷

*

Eseistyka Wittlina stanowi najbardziej zapomniany fragment jego twórczości literackiej. Jak pisałam na początku poprzedniego rozdziału, nazwisko autora *Soli ziemi* w zasadzie nie jest utożsamiane z historią rodzimego eseju; eseje nie były też popularnym przedmiotem badań wśród stałych komentatorów jego twórczości. Popularyzacji nie ułatwia fakt, że mimo istnienia wielu wnikliwych artykułów, wciąż brakuje całościowego oglądu, gdyż większość dotychczasowych opracowań omawia głównie pojedyncze, szczegółowe wątki i wydobywa przede wszystkim te obserwacje pisarza, które łatwo dają się zestawić z podobnymi wątkami obecnymi u innych polskich eseistów, a także zachodnich krytyków kultury. Pytanie o najbardziej podstawowy i właściwy tylko Wittlinowi sens tej eseistyki może być jednym z kluczy do „odzyskania” tej twórczości dla większego grona czytelników.

Z kolei klucza do zrozumienia zawartej w tych esejach wizji kultury warto – jak sądzę – poszukać nie tylko w jego refleksji nad ludzką śmiertelnością, ale także w dwóch ogólnych sądach na temat prozy autora *Soli ziemi*. Tymi kwestiami zajmę się w trzecim rozdziale tej części pracy zatytułowanym *Kultura jako międzyludzkie braterstwo*. Do zbadania pozostaje także sposób rozumienia przez Wittlina kultury artystycznej. Tą kwestią nie zajmował się jak dotąd osobno żaden z autorów dotychczasowych opracowań, chociaż wielu z nich rekonstruowało elementy jego poglądów na literaturę. Tu również można wskazać podstawowe wnioski, do których zmierzały badania w

⁷⁷ J. Tomkowski, *Własnym krokiem w Wenecji*, s. 128.

tym zakresie. Część badaczy podkreślała eskapizm Wittlina i jego tendencję do uciekania w świat wartości estetycznych. Inni – głęboką wiarę w słowo pisane, jeszcze inni – krytycyzm wobec dużej części polskiej literatury emigracyjnej i związki z twórcami skupionymi wokół paryskiej „Kultury”. Sądzę, że i tutaj warto spróbować poszukać dla tych różnych kwestii wspólnych mianowników. Temu poświęcony będzie czwarty rozdział tej części pracy.

Rozdział trzeci.

Kultura jako międzyludzkie braterstwo

1.

Jednym z dominujących w recepcji Wittlina pojęć jest termin „katastrofizm”⁷⁸. W poniższych rozważaniach – w punkcie wyjścia – chciałabym posłużyć się rozumieniem, które zaproponował Andrzej Kołakowski we wstępie do antologii tekstów polskich krytyków kultury okresu międzywojennego. Kołakowski pisał tam, że katastrofizm w sensie ścisłym jest tak naprawdę pewną postawą kulturową, a nie nurtem czy stanowiskiem filozoficznym. Istotą tej postawy nie jest sama idea załamania, upadku, końca jakiejś rzeczywistości, ale poszukiwanie dla niej „form właściwych światu ludzkich dziejów i kultury”⁷⁹.

Takie rozumienie omawianego pojęcia pozwala wykluczyć z niego katastrofizm naturalistyczny – poszukujący wyjaśnienia katastrofy w prawach przyrody – i eschatologiczny – poszukujący wyjaśnienia w prawach religijnych. Dla obydwu tych „niepełnych, pozornych”, jak pisał Kołakowski, katastrofizmów charakterystyczna jest jedna rzecz: widmo zagłady znajduje się poza zasięgiem działania i odpowiedzialności ludzi. W odróżnieniu od nich, katastrofizm w sensie ścisłym – katastrofizm kulturalistyczny – szuka wyjaśnienia w rzeczywistości specyficznie ludzkiej, czyli: w kulturze rozumianej na sposób kulturoznawczy. Ponadto charakterystyczną cechą tak rozumianego katastrofizmu – poza tym że odnosi się do świata ludzkich działań i wartości – jest też fakt, iż wyklucza on utopizm:

⁷⁸ Na temat polskiego katastrofizmu okresu międzywojennego i późniejszego zob. m.in.: L. Gawor, *Katastrofizm w polskiej myśli społecznej i filozofii 1918-1939*, Lublin 1999; S. Mazurek, *Wątki katastroficzne w myśli rosyjskiej i polskiej 1917-1950*, Wrocław 1997.

⁷⁹ A. Kołakowski, *Katastrofizm jako postawa kulturowa*, w: *Katastrofizm okresu międzywojennego*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył A. Kołakowski, Warszawa 2014, s. VIII.

Katastrofizmem *sensu stricto* jest [...] katastrofizm kulturalistyczny, który, dla tkwiącej w samej istocie bytu konieczności załamania, upadku, kresu, szuka form właściwych światu ludzkich dziejów i kultury. Wskazuje on na zjawiska wyczerpywania się bądź całkowitej realizacji możliwości zawartych w kulturze, na alienację ideałów, zasad i wartości konstytutywnych dla kultury, a wreszcie na autodestrukcję, do której mogą prowadzić działania samych ludzi. Ma on charakter destrukcyjny, nie tworzy wizji utopijnych, lecz raczej antyutopie czy utopie negatywne⁸⁰.

Taki sposób pojmowania katastrofizmu pozwala z zupełnie nowej perspektywy spojrzeć na przykład na twórczość najbardziej znanego polskiego pisarza katastrofisty – Stanisława Ignacego Witkiewicza. W książce *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza* Małgorzata Szpakowska wykazała, że jest poglądy mają – wbrew pozorom – charakter konstruktywny i wyłaniają z siebie utopię. Witkiewicz pisał nie tyle o kresie kultury jako takiej, ile o kresie kultury opartej na religii, sztuce i filozofii, a zatem kultury w rozumieniu takim, jakie w XIX wieku propagował na przykład brytyjski eseista Matthew Arnold. Tę kulturę – kulturę w rozumieniu wąskim – zastąpić ma bowiem, a właściwie wchłonąć – kultura społeczeństwa masowego, kultura kolektywna, która samego autora *Pożegnania jesieni* napawała grozą, ale która nie przestawała być z tego powodu kulturą – rzeczywistością tworzoną przez ludzi. Apokaliptyczne przewidywania Witkiewicza stanowiły w opinii Szpakowskiej element jego utopijnej w rzeczywistości teorii kultury:

Elementy antyutopii, rozsiane po całej twórczości Witkiewicza, są widoczne na pierwszy rzut oka. Nie zwraca się natomiast uwagi na to, iż w twórczości tej istnieje także wyraźny rys utopijny w tradycyjnym znaczeniu tego słowa. Na pierwszym planie i ze znaczną pomysłowością ukazany został koszmar – ale gdzieś daleko za koszmarem widać brzegi Wyspy Szczęśliwej. Prawda, że Witkiewicz z całą

⁸⁰ Tamże, s. VIII.

szczerością deklarował, że żyć na niej nie chce; zarazem jednak, i to niejednokrotnie, podkreślał, że własne poglądy i upodobania uważa na anachroniczne⁸¹.

W świetle rozważań zawartych w książce Szpakowskiej – w całości poświęconej rekonstrukcji podstaw teorii kultury Witkacego – pojęcie katastrofizmu w rozumieniu kulturologicznym nie pasuje do poglądów autora *Nienasyenia*. Przemawia za tym nie tylko argument o utopijnym charakterze tej twórczości, ale także fakt, że katastrofa – mimo że sama katastrofa jest przecież dziełem ludzkości – pojawia się w niej zawsze z zewnątrz, jako wynik odgórnej konieczności, na którą ludzie, uczestnicy historii, nie mają żadnego wpływu:

Toteż dla Witkiewicza człowiek nie jest podmiotem historii, lecz jedynie jej przedmiotem. Uderzające jest, że w całej literackiej twórczości Witkiewicza wszelka zmiana przychodzi z zewnątrz: tak dzieje się w dramatach, tak również dzieje się w powieściach. Na zewnątrz w stosunku do bohaterów znajduje się zrewoltowany tłum; tym bardziej na zewnątrz znajdują się najeźdźcy w *Nienasyeniu*⁸².

Przykład Witkacego przywołałam tutaj nieprzypadkowo. Chociaż zestawianie i Wittlina poglądów na kulturę może w pierwszej chwili wydawać się mało owocne, przy bliższym wejrzeniu między obydwojma pisarzami ujawniają się jednak zaskakujące podobieństwa, a na ich tle – różnice, które mogą okazać się pomocne w zrozumieniu światopoglądu autora *Soli ziemi*. Nie ma wątpliwości co do tego, że dla obydwu autorów wstrząs, jakim były ogólnoeuropejskie doświadczenia – w przypadku Wittlina: doświadczenie międzynarodowej wojny, w przypadku Witkacego: rewolucji październikowej – okazał się silniejszy niż radość z odzyskanej przez Polskę niepodległości. Obydwaj byli z tego powodu pisarzami „osobnymi” w okresie międzywojennym – choć „osobnymi” w różny sposób. W odniesieniu do autora *Soli ziemi* ostatnio

⁸¹ M. Szpakowska, *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1976, s. 198.

⁸² Tamże, s. 196.

przypomniawszy ten fakt Aleksander Tabor, że „Wittlin jeden nie uległ euforii, nie poddał się biologicznemu uszczęśliwieniu z odzyskanej niepodległości”⁸³. Nie jest trudno zauważyć, że podobne zdanie można by sformułować również na temat Witkacego.

W artykule „*Lost generation*” po polsku” Tabor podkreślał, że poczucie odosobnienia towarzyszące polskiemu pisarzowi związane było z nigdy nie wyleczoną „traumą wojenną”. Zauważył, że Wittlinowi bliżej było pod tym względem do amerykańskich pisarzy tzw. straconego pokolenia – takich jak Ernest Hemingway, Francis Scott Fitzgerald, John Dos Passos, Ezra Pound - czy do pokolenia upamiętnionego w powieści Ericha Marii Remarque’a *Na Zachodzie bez zmian* niż do „ogółu jego rodaków”:

Nie sposób autora *Soli ziemi* włączyć w szeregi tych Polaków, którzy „spełniali swoje marzenie” związane z suwerennością kraju. Oczywiście nie można Wittlinowi zarzucać braku patriotyzmu, nie tutaj leży istota problemu, jednak w przypadku większości jego polskich rówieśników odzyskana niepodległość zniwelowała negatywne efekty konfliktu 1914-1918, a w przypadku autora *Hymnów* doświadczenie wojny wpłynęło negatywnie na jego postrzeganie nowego, wolnego świata. Tutaj wyraźnie zaznaczają się różnice pomiędzy Wittlinem a ogółem jego rodaków. Ludzi tak jak on naznaczonych traumą Wielkiej Wojny szukać należy jednak w innych kręgach kulturowych⁸⁴.

Na fakt, że Wittlin – jako Polak wychowany w wielonarodowej Galicji, ale też jako Polak żydowskiego pochodzenia – doświadczał swoistego stanu obcości, czy też stanu bycia emigrantem – na długo przedtem zanim wyjechał z Polski w 1939 roku zwracano uwagę niejednokrotnie⁸⁵. Dostrzeżono, że w

⁸³ A. Tabor, „*Lost generation*” po polsku – doświadczenie I wojny światowej w kontekście twórczości Józefa Wittlina, s. 55.

⁸⁴ Tamże, s. 53.

⁸⁵ Zob. E. Wiegandt, *Wstęp*, do: *Sól ziemi*, oprac. Taż, Wrocław 1991, s. VI. Sam Wittlin pisał o tym poczuciu wyobcowania w prywatnej korespondencji. Podkreślał, że trudniej niż inni poeci znosił antysemityzm w II Rzeczypospolitej i że to z powodu artykułu w „Polsce zbrojnej” opuścił Polskę jeszcze przed wrześniem 1939 roku. W liście do Wacława Iwaniuka czytamy: „Wiem, ile szkody mogą zrobić nagonki. Tuwim i Słonimski

przypadku Wittlina emigracja nie zmieniła zasadniczego kierunku, w którym od lat zmierzało jego pisarstwo, podczas gdy w twórczości wielu innych emigrantów radykalna zmiana warunków życia i działalności artystycznej, oderwanie od czytelnika krajowego, poczucie izolacji – pozostawiły bardziej widoczny ślad. Tej kwestii poświęcili dużo miejsca badacze polskiej literatury emigracyjnej po 1945 roku: Wojciech Wyskiel – przy okazji badań poświęconych różnym „strategiom emigrantów”, Wojciech Ligęza – w książce poświęconej poezji emigracyjnej⁸⁶.

Pisanie o „emigracji wewnętrznej” Wittlina w okresie międzywojennym byłoby może nadużyciem. Nie jest nim jednak stwierdzenie, że należał on do pisarzy, dla których równie ważna co przynależność narodowa, była przynależność do pogranicza etnicznego (Galicja Wschodnia) i przynależność do wspólnoty narodów europejskich. Spośród badaczy najostrzej postawił chyba sprawę Paweł Pijanowski, sugerując pewną płynność tożsamości narodowej autora *Soli ziemi*:

Wydaje się, że swoją postawą Wittlin wykazywał chęć wyrwania się ciasnym opozycjom: monoetniczność-kosmopolityzm, nacjonalizm-internacjonalizm. W miejsce esencjalnej koncepcji narodu proponował dynamiczne, w gruncie rzeczy konstruktywistyczne, ujęcie grup etnicznych⁸⁷.

Także Witkacy – pochodzący z eksterytorialnego właściwie Zakopanego – mógł, mimo całej swojej patriotycznej postawy, czuć się na równi Polakiem, co Europejczykiem⁸⁸. Tym jednak, co przede wszystkim łączyłoby obydwu pisarzy jest to, że w badaniach na temat ich twórczości prowadzonych już po II wojnie światowej obydwaj zyskali miano proroków katastrofy, która

znosili je lepiej, gdyż odparowywali atakami wierszem (Kwiaty polskie) i prozą. Ja milczałem i polykałem najbardziej jadowite pigułki”. List z września 1966 r (*Samotność słowa*, s. 59).

⁸⁶ W. Ligęza, *Świadek czasów i wyznawca wielkich wartości*, s. 11-28 (zob. zwłaszcza s. 27).

⁸⁷ P. Pijanowski, *Pisarza wrażliwość na cudzą krzywdę*, s. 127.

⁸⁸ Zob. M. Szpakowska, *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, s. 87.

rzeczywiście zaistniała – to znaczy proroków wydarzeń mających miejsce podczas II wojny światowej, a także po wojnie. Powstałe po 1945 roku interpretacje najważniejszej powieści Wittlina: *Soli ziemi* oraz omówienia twórczości Witkacego to w dużej części interpretacje, które uwypuklają przenikliwość obydwu pisarzy. Obydwaj mieli przewidzieć mający miejsce w niemieckich obozach koncentracyjnych i rosyjskich łagrach zanik człowieka jako jednostki. Poniższą opinię Szpakowskiej można by właściwie – przy pewnych zastrzeżeniach (Wittlin nie przewidział rozwoju kultury masowej, gdyż ta problematyka raczej nie znajdowała się w polu jego zainteresowań) - zastosować również do powojennego sposobu odczytywania wczesnej twórczości Wittlina, zwłaszcza profetycznej dla wielu badaczy *Soli ziemi*⁸⁹:

Witkacy był tym, który przewidział. Przewidział koniec II Rzeczypospolitej, przewidział koszmar dyktatury i okropności państwa totalitarnego, przewidział komplikacje i trudności, jakie pociąga za sobą rozwój społeczny i narodziny kultury masowej⁹⁰.

Nie mniejszym szokiem niż doświadczenia lat 1914-1918 był dla obydwu z nich wybuch II wojny światowej, będący właśnie zniszczeniem przewidywanej przez nich katastrofy, choć oczywiście każdy z nich uwypuklił nieco inny jej aspekt. Jeśli spojrzeć na znaczenie tego z kolei wydarzenia historycznego dla obydwu z nich, znowu ujawni się pewne ukryte głęboko i nieoczywiste podobieństwo. Jak wiadomo, dla Witkacego konsekwencją wybuchu wojny – a dokładniej konsekwencją wydarzeń z października 1939 roku – była jego samobójcza śmierć. Dla Wittlina oznaczał on natomiast – w pewnym sensie – koniec twórczości literackiej. Co prawda po wybuchu wojny i wyjeździe do Stanów Zjednoczonych autor *Soli ziemi* nie przestaje tworzyć i na dodatek, jak już to zostało powiedziane, jego pisarstwo nie ewoluuje w innymi

⁸⁹ Zob. rozdział poświęcony *Soli ziemi* w niniejszej pracy.

⁹⁰ M. Szpakowska, *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, s. 14.

niż dotychczasowy kierunku. Wittlin publikował nawet w czasie wojennej zawieruchy – z tamtego okresu pochodzą jego pojedyncze teksty publicystyczne, z kolei po wojnie powstaną jego najważniejsze eseje, a także ukaże się trzecia wersja przekładu *Odysei*. Z drugiej strony, nie sposób zauważyć, że w pewnym sensie milknie. Poza nielicznymi wyjątkami przestaje pisać wiersze, nie kończy trylogii powieściowej i zajmuje się jedynie eseistyką oraz twórczością radiową, które to aktywności uważał mimo wszystko za drugorzędne.

Symboliczne zamilknięcie obydwu przewidujących pisarzy zbiega się zatem w czasie z końcem pewnej epoki w historii polskiej i europejskiej literatury i z końcem epoki w politycznej, społecznej, kulturowej historii Zachodu, a zdaniem niektórych także – z końcem katastrofizmu jako popularnej postawy⁹¹. O ile dla Witkacego wstrząsem było wkroczenie na teren Polski rosyjskich wojsk, o tyle dla Wittlina były nim 5-letni przebieg wojny oraz doświadczenie Zagłady – mimo że sam nie był ich uczestnikiem. Niejednokrotnie pisał na ten temat Józef Olejniczak. Raz w artykule *Wittlin wobec Innego*, innym razem w tekście zatytułowanym *Orfeusz i Zagłada. Parę uwag*⁹². W pierwszym z nich to właśnie współczuciem dla ofiar Holocaustu tłumaczył powojenne zamilknięcie autora *Soli ziemi*:

Naturalna i charakteryzująca autora *Soli ziemi* od literackiego debiutu etyka „mówienia” i odpowiedzialności za „Innego” w konfrontacji z szaleństwem II wojny światowej, *holocaustu* i – w końcu własną sytuacją egzystencjalną oddalenia – spowodowały, że „mowa” nie jest już możliwa, bo nie jest w stanie dotrzeć do „Innego”. Komunikacja została bezpowrotnie utracona⁹³.

⁹¹ Zdaniem wielu badaczy katastrofizm jako pewien kierunek myślowy i artystyczny wyczerpał się wraz z końcem II wojny światowej. (Tamże, s. 43).

⁹² J. Olejniczak, *Orfeusz i Zagłada. Parę uwag*, w: *Etapy Józefa Wittlina*, s. 115-124.

⁹³ Tenże, *Wittlin wobec „Innego”*, s. 122.

Na tle tych – nieoczywistych zapewne – podobieństw między Witkacym i Wittlinem zarysowują się jednocześnie wyraźne różnice. Jak wykazała Szpakowska, Witkacy – mimo że przewidywał kres pewnych wartości kulturowych, jako teoretyk kultury w istocie prezentował stanowisko naturalistyczne. Zaprezentowany w jego twórczości literackiej proces przechodzenia od kultury w sensie wąskim do kultury w sensie szerokim motywowany był jego zdaniem koniecznością „doskonalenia się” ludzi jako istot biologicznych. Słowo „doskonalić” należy w tym miejscu dać w cudzysłowie, gdyż dla samego pisarza proces ten był oczywiście katastrofą. Nie zmienia to faktu, że w świetle jego pisarstwa to biologiczne popędy, potrzeby i instynkty kierują ewolucją kultury. Po raz kolejny konieczne będzie przywołanie fragmentu książki Szpakowskiej:

Proces ten [ewolucja kultury według Witkiewicza] ma charakter uniwersalny, dotyczy wszystkich możliwych społeczeństw i wszystkich ras [...] Jest jednokierunkowy, nieodwracalny; jest funkcją doskonalenia się gatunku biologicznego, dążącego do zapewnienia sobie optymalnych warunków bytowania, które zagwarantować może jedynie doskonała i powszechna organizacja⁹⁴.

Wiele wskazuje na to, że Wittlin – zupełnie przeciwnie niż Witkacy – prezentował raczej stanowisko kulturalistyczne. Wyraźnie konstruktywistyczny rys światopoglądu autora *Soli ziemi* zauważył Paweł Pijanowski na marginesie swoich rozważań o problematyce etycznej w esejach Wittlina⁹⁵. Pisarzowi niewątpliwie bliski był pogląd, zgodnie z którym działaniami człowieka – a tym samym i rozwojem kultury w rozumieniu antropologicznym, całościowym – w większym stopniu kierują wartości etyczne niż biologiczne popędy i instynkty (choć i tym nie odmawiał znaczenia).

⁹⁴ M. Szpakowska, *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, s. 195.

⁹⁵ Pijanowski pisał: „Choć trudno przypisać Wittlinowi radykalizm twórców *Dialektyki oświecenia* czy *Geneologii moralności*, to w jego eseistyce także odnajdziemy elementy podobnego, konstruktywistycznego traktowania rzeczywistości kulturowej” (*Pisarza „wrażliwość na cudzą krzywdę”*, s. 131).

Pojęcie kultury Wittlin analizował tylko raz – w eseju *Barbarzyństwo*, który znalazł się w zbiorze *Wojna, pokój i dusza poety*. Tekst opatrzony został przez autora przypisem „zarys odczytu wygłoszonego w Krakowie i w Łodzi w maju 1924 roku” i rzeczywiście nosi znamiona „zarysu” - wypowiedzi nie w pełni ukończonej. Dwie części, z których się składa, sprawiają wrażenie sztucznie połączonych w całość, mimo to dają one pewien wgląd w poglądy Wittlina. Pierwsza z tych części to – „uwagi wstępne o kulturze i duchu ludzkim”, druga – obserwacje na temat „barbarzyństwa w sztuce”. Obydwie napisane są metaforycznym językiem. Kultura przyrównywana raz do mężczyzny, walczącego z kobietą, uosabiającą naturę, raz do czynnego całą dobę urzędu o wielu różnych biurach, innym razem z kolei do Olimpu, którego mieszkańcy to różnego rodzaju mity, „prawdy urojone”, w które wierzy człowiek i które nie są wprawdzie nieśmiertelne, ale „zawsze żyją dłużej od nas” (OwP 46). Ostatecznie Wittlin pisał tak:

Stwierdzamy więc, że kultura jest owym najwyższym złudzeniem człowieka, osiągniętym jako wynagrodzenie za żmudną walkę z przyrodą. Te i podobne złudzenia są w dzisiejszych czasach rzeczywistymi bóstwami człowieka. Nad nam włada dziś cały Olimp prawd urojonych [...] Przychodząc na świat, mamy już przygotowany cały garnitur prawd moralnych i amoralnych, w które *a priori* musimy się ubrać, gdyż są one zdobyczą poprzednich pokoleń [...] Pokażne miejsce na tym Olimpie nowoczesnym zajmuje Nauka, będąca metodycznym rozszerzaniem przyrodzonych człowiekowi ograniczeń. I w tym jeszcze są podobni dzisiejsi nasi bogowie do bogów starożytnego Olimpu, że stworzeni zostali na kształt i podobieństwo człowieka i są dostojnym wyrazem jego nie zawsze dostojnych ambicji (*Barbarzyństwo*, OwP 47).

Na podstawie porównań i opozycji, którymi w powyższym fragmencie posługuje się Wittlin można zrekonstruować cztery główne – jego zdaniem – cechy kultury. Po pierwsze: jest ona złożoną, całością, która składa się z kultury materialnej, społeczno-ekonomicznej i duchowej (Wittlin zaczerpnął ten podział

z pism polskiego historyka kultury antycznej, Tadeusza Zielińskiego, OwP 43⁹⁶). Po drugie: jest niepodzielnie „własnością” człowieka, „dziełem jego własnego umysłu” (OwP 45), a nie „prezenterem od jakiejś zewnętrznej potęgi”. Po trzecie: jest to kultura oparta na wiedzy naukowej, gdyż gwałtowny rozwój nauki sprawił, że („Pokaźne miejsce na tym Olimpie nowoczesnym zajmuje Nauka, będąca metodycznym rozszerzaniem przyrodzonych człowiekowi ograniczeń”, OwP 46-47). Po czwarte: kultura jest źródłem wartości, a wartości te pozostają ze sobą często w konflikcie.

Z tego co do tej pory napisałam wynikałoby, że esej Wittlina zawiera kulturalistyczne ujęcie rzeczywistości ludzkiej. Jeśli dodać do tego fakt, iż autor *Orfeusza* bardzo często krytykował postawę, którą charakteryzuje zrzucanie odpowiedzialności za wybuch i przebieg I wojny światowej – zakładając, że uważał ją za przejaw czy symptom zbliżającej się katastrofy – na czynniki zewnętrzne, to należałoby stwierdzić, że to Wittlin – a nie, jak mogłoby się w pierwszej chwili wydawać, Witkacy – był katastrofistą w sensie ścisłym tego pojęcia, katastrofistą kulturalistycznym. O ludzkiej skłonności do poszukiwania usprawiedliwień poza kulturą Wittlin pisał między innymi w następującym fragmencie eseju *Wojna, pokój i dusza poety*:

Istnieją wśród ludzi skłonności zmierzające do jak najszybszego rozwiązania gniotącego duszę zagadnienia wojny. Sto usprawiedliwień znajdujemy na zawołanie w chwili, gdy święta inkwizycja sumienia, zwana moralnością, zmusza nas na straszliwych torturach do wyznania winy. Usiłujemy wówczas albo zwalić winę na innych, albo wręcz zadać kłam jej istnieniu (*Wojna, pokój i dusza poety*, OwP 17).

Jak widać z powyższego cytatu, różnica między Wittlinem a Witkacym nie mogłaby być w tym miejscu większa. Witkiewicz nie potrafił dostrzec

⁹⁶ Chociaż Wittlin przywołuje w tekście nazwisko Tadeusza Zielińskiego i jego klasyfikację podstawowych odmóg kultury, to powyższe rozumienie autor *Hymnów* mógł zaczerpnąć nie tylko od polskiego filologa klasycznego, ale także z wydanej rok wcześniej pracy Stefana Żeromskiego *Snobizm i postęp* (1923). Zielińskiemu całościowe rozumienie kultury służyło za perspektywę do badań nad kulturą antyczną.

zbiorowej odpowiedzialności wszystkich ludzi za ewolucję kultury – ewolucję przez niego rozumianą jako katastrofa – gdyż w ogóle niespecjalnie interesował się problematyką moralną. Zupełnie inaczej myślał Wittlin, dla którego była to tematyka centralna. W cytowanym już wcześniej eseju *Barbarzyństwo* autor *Soli ziemi* pisał o pojęciach moralnych jako o zworniku kultury:

We wszystkim, co stało się na świecie za sprawą człowieka, przywykliśmy szukać znamion dobroci lub znamion uchybienia jej. Bardzo trudno ustosunkowujemy się do czynów i sposobu zachowania się człowieka tak jak stosujemy się do spontanicznych czynów przyrody i do jej obyczajów. Brak nam bezinteresowności wobec spraw ludzkich i dlatego nie mamy mocy wyrzeczenia się moralności. Ideał dobroci panował we wszystkich religiach i moralnościach świata, dlatego od najstarszych czasów w pogardzie pograżone jest zło jako pierwiastek równie czysty jak dobro. Gdyby na świecie nie panowała dobroć jako najwyższy wyraz dążeń człowieka, nie istniałyby również pojęcia zbrodni, grzechu, kłamstwa, obłudy, fałszu, oszustwa itd. (*Barbarzyństwo*, OwP 49).

Jednak różnice między obydwoma pisarzami sięgają jeszcze głębiej. Jeśli przez chwilę wrócić do bardziej potocznego rozumienia katastrofizmu i przypomnieć sobie, co stanowiło najbardziej bezpośredni kontekst dla powstania nastrojów apokaliptycznych w XX wieku, a zwłaszcza w okresie międzywojennym, sprawa się komplikuje. Katastrofizm w szerzej przyjętym rozumieniu to po prostu przekonanie o nadchodzącym schyłku pewnych wartości. Dla różnych krytyków kultury były to oczywiście różnego typu wartości. Nie zmienia to faktu, że w XX wieku, a zwłaszcza w okresie międzywojennym, za najbardziej zagrożone uważano wartości charakterystyczne dla kultury w rozumieniu wąskim, głównie artystycznym. Źródłem zagrożenia miały być natomiast procesy zachodzące w kulturze ogólnoludzkiej, przede wszystkim w gwałtownie zmieniającej się – między innymi pod wpływem procesu urbanizacji – kulturze zachodniej.

Najbardziej reprezentatywnym dziełem dla tak rozumianego katastrofizmu był *Bunt mas* (1929) Ortegi y Gasset, o którym Andrzej Kołakowski pisał:

Hiszpański filozof zwrócił uwagę na niesłychany zakres ilościowych zmian zachodzących w nowożytnej kulturze europejskiej: eksplozja demograficzna, gwałtowne spotęgowanie możliwości zaspokajania potrzeb, „rozrost życia” w czasie i w przestrzeni prowadzący do globalizacji to czynniki, które spowodowały powstanie nowego zjawiska społecznego i antropologicznego – człowieka jako członka masy. Aglomeracja oznacza przepełnienie, skupienie, ujednoczenie, hiperdemokrację, zrównywanie poziomów kulturowych, narzucanie wzorców akceptowanych przez masy to syntetyczne określenie tego nowego zjawiska⁹⁷.

Ważnym kontekstem dla rozwoju katastroficznych poglądów w okresie międzywojennym były zatem procesy umasowienia kultury, demokratyzacji, egalitaryzacji. Dlatego też zdaniem Szpakowskiej to właśnie „lęk przed tłumem” był najczęściej powtarzającym się wątkiem w poglądach różnych XX-wiecznych krytyków kultury:

Czego lękał się Witkacy? Można sądzić, że tego samego, czego lękali się także inni. Trzeba zatem wrócić do punktu wyjścia i zapytać, jakie zagrożenia zostały przez dwudziestowieczne teorie kultury dostrzeżone i uznane za najważniejsze? Na czym polegała katastrofa, od której stanowisko określane mianem katastrofizmu wzięło swoją nazwę? Otóż katastrof takich mogło być wiele. Dla myślicieli proveniencji pozytywistycznej, jak Ludwik Gumplowicz, lub pozytywistyczno-naturalistycznej, jak Leon Winiarski – przyczynę oczekiwanej katastrofy stanowiła prawidłowość społecznego rozwoju, powodująca następujące po sobie okresy rozkwitu i regresu, którego potencjalnym nosicielem są przeciwstawiające się działaniu kultury masy [...] Dla Mariana Zdziechowskiego przyczyną nadciągającej klęski był zanik uczuć religijnych i wspartego na nich poszanowania praw jednostki ludzkiej. Dla Napoleona Cybulskiego – zniszczenie na rzecz egalitaryzmu naturalnej nierówności,

⁹⁷ A. Kołakowski, *Katastrofizm jako postawa kulturowa*, s XIII.

gwarantującej prawidłowość działania organizacji społecznej. Dla Jana Korwina Kochanowskiego – przewaga pierwiastka przyrodniczego, reprezentowanego przez większość, nad rozumem, stanowiącym własność elity. Dla Mikołaja Bierdiajewa – szerzenie się wśród prymitywnych mas społecznych nowej religii bez Boga: komunizmu. Dla Ortegi y Gasset – zmierzch wyższych ideałów, spowodowany zbyt dużym i powszechnym udogodnieniem życia, przede wszystkim w wielkich aglomeracjach miejskich. Dla Witkiewicza wreszcie – zanik konstytutywnych dla człowieczeństwa uczuć metafizycznych, wiążący się między innymi ze zniszczeniem wybitnych indywidualności i nadchodzącymi rządami przeciętnej miernoty⁹⁸.

Rzut oka na eseistykę Wittlina – a zwłaszcza na tę pochodzącą z wczesnego okresu jego twórczości – wystarczy by stwierdzić, że jest ona niemal w całości wyrazem zupełnie przeciwnego przekonania niż to, które stało u podstaw rozwoju katastrofizmu w okresie międzywojennym. Z wielu esejów wynika, że autor *Soli ziemi* czuł się raczej częścią tłumu, który wzbudzał strach u tak wielu międzywojennych pisarzy i myślicieli. W tym samym roku, w którym Witkiewicz wydał swoją najbardziej znaną powieść *Nienasycenie*, Wittlin opublikował na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” esej zatytułowany *Ludzie w Paryżu*, który wszedł później w skład *Etapów* i który stanowi pochwałę demokracji i haseł Rewolucji Francuskiej.

Paryż jest dla Wittlina miastem demokracji, wcieleniem idei wolności, równości i braterstwa. Podkreśla, że „piękno Paryża dostępne jest dla każdego” (OwP 208), a z drugiej strony – że każdy może poczuć się w tym mieście przede wszystkim człowiekiem jako istotą gatunkową:

Tajemnicą Paryża jest bowiem to, że każdy człowiek w tym mieście czuje się przede wszystkim człowiekiem. Zawód, rasa, kolor skóry, język – to wszystko w Paryżu nie ma tak wielkiego znaczenia jak gdzie indziej. Tyle języków słyszy się w tej stolicy nowożytnego łańcucha, że przestaje się je odróżniać; wszystkie zlewają się w jeden

⁹⁸ M. Szpakowska, *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, s. 45.

wspólny język: ludzki. Wszystko na ogół jest tutaj zrozumiałe: atmosfera Paryża, tak pełna zagadek, stosunkowo jasno się tłumaczy. Chodzi o człowieka, a nie o maszyny i instytucje (*Ludzie w Paryżu*, OwP 193).

Paryż Wittlina to w ogóle miasto pospolitych ludzi (OwP 208) – między innymi robotników Renault i innych francuskich koncernów samochodowych (OwP 203). Atrakcje turystyczne są tutaj wspomniane jedynie mimochodem, stanowiąc raczej tło dla tego, co najważniejsze – codziennej pracy ludzi. Ale empatia narratora nie dotyczy tylko niższych warstw społecznych. Wittlin kreśli obraz miasta-mekki dla ludzi zmęczonych pełnionymi na co dzień rolami społecznymi. Z takim samym rozumieniem odnosi się do zmęczonych pościgiem za sukcesem Amerykanów, jak i „zdetronizowanych dyktatorów, maharadzów i Amanullahów”, którzy „chonią się na ulicy Paryża przed własną goryczą i cudzą pogardą”. Wittlin docenia też wielokulturowość paryskiej metropolii, a także fakt, iż jest to miejsce umożliwiające emancypację i awans społeczny ludziom z różnych grup etnicznych:

Tu mogą się przekonać, że nie należy brać życia nazbyt tragicznie, lub przeciwnie: mogą dowiedzieć się, że ono nie jest sielanką. Ci obcy, właściwie, nadają ulicy Paryża ów niesamowity urok i niepokoją wyobraźnię. Czarni przypominają białym, że stać ich na coś więcej niż na jazz w lokalach publicznych, żółci studenci annamiccy zawojowali już Sorbonę, Hindusi, Egipcjanie i Japończycy wtargnęli już do wszystkich nauk i sztuk i doznali gościnnego przyjęcia (*Ludzie w Paryżu*, OwP 194).

O tym, że taki wizerunek paryskiej metropolii niekoniecznie był oczywistością wśród odwiedzających ją polskich pisarzy okresu międzywojennego, można się przekonać dokonując porównania z obrazem miasta wyłaniającym się z poezji Juliana Przybosa, który po raz pierwszy odwiedził Paryż w 1937 roku, a zatem nieco później niż Wittlin. Różnica nie

mogłaby być większa. Dla Wittlina miasto to dla wielu ludzi miało być źródłem poczucia zadomowienia, dla Przybosia – na odwrót: wyobcowania. Na temat obrazu Paryża u Przybosia pisała Magdalena Kmieciak:

Zetknięcie się z nim wywołuje niewątpliwie poczucie wyobcowania i niedopasowania [...] Miasto przedstawione w *Łuku*, ale pojawiające się także w innych tekstach przeraża i fascynuje wielkością, ale przede wszystkim wywołuje wrażenie obcości, nie daje się opanować⁹⁹.

U Przybosia mamy – monumentalność, oniryzm, tajemnicę, przerażenie miastem, wzniosłość. U Wittlina – codzienność, trudy pracy, rozmowy dyplomatów, krzyki rodzących kobiet dochodzące z oddziału położniczego szpitala położonego nad Sekwaną, a także nędzarzy umierających pod paryskimi mostami. Także „piękno Parza” jest w odczuciu autora *Soli ziemi* „dostępne dla każdego”:

Piękno Paryża dostępne jest dla każdego, a przeznaczone jest nie dla wybrańców boskich, lecz dla zwykłych ludzi. To piękno nie budzi grozy, nie onieśmiela, lecz zachwyca. O pięćdziesiąt kroków od grobu Napoleona, na Esplanadzie Inwalidów, robotnicze drużyny sportowe kopią piłkę, uliczni akrobaci podnoszą ciężary i zbierają monety. Kto nie gustuje w tak pojętej zasadzie wolności, równości i braterstwa, wypisanej na każdym gmachu publicznym, kogo razi ta swoboda, ten nie będzie się czuł dobrze w tym mieście, gdzie wszystko ze sobą sąsiaduje. W Łasku Bolońskim wolno każdemu położyć się na trawie, we wszystkich wielkich ogrodach publicznych wolno przenieść krzeselko tam, gdzie przyjdzie ochota usiąść, a nie tylko tam, gdzie magistratowi spodobało się raz na zawsze postawić ławkę. Taki jest Paryż! (*Ludzie w Paryżu*, OwP 208).

W okresie międzywojennym Wittlin nie był zatem typowym katastrofistą. Jedną z najważniejszych wartości była dla niego wartość

⁹⁹ M. Kmieciak, *Wieloznaczność mitu – o warstwowym wyobrażeniu Paryża w twórczości Juliana Przybosia*, „Ruch Literacki” 2010, z. 4-5 (301-302), s. 417.

braterstwa, a tej przed II wojną światową nie uważał jeszcze za najbardziej zagrożoną. Można wywnioskować to już na podstawie samego tylko eseju *Ludzie w Paryżu*, ale nie tylko. W eseju *Wojna, pokój i dusza poety* z 1924 roku Wittlin pisał o tym, że żołnierze I wojny światowej – mimo trudnych warunków, a nawet w związku z nimi – realizowali wartości etyczne, w tym również wartość ludzkiej solidarności:

Ale człowiek bez cnót żyć nie może. Toteż mężczyźni, zmieniając się w wojsko, nagle odkrywają w sobie mnóstwo wspaniałych możliwości. Ludzie, którzy w monotonnym, wygodnym życiu pokojowym umarliby, nie dawszy nawet znaku o drzemającej w nich cierpliwości i sile, tutaj, w wojsku, otrzymują sposobność rozwinięcia i okazania szeregu zalet. Rodzi się w nich cnota męstwa, poświęcenia, wytrzymałości, samozaparcia, posłuszeństwa, milczenia, koleżeńskiej, braterskiej miłości, a przede wszystkim umiejętność szanowania przeciwnika (*Wojna, pokój i dusza poety*, OwP 18).

Wittlin sądził, że podczas Wielkiej Wojny wśród wielu żołnierzy miało miejsce raczej pogłębienie więzi międzyludzkich. Poczucie braterstwa mieli między sobą nie tylko żołnierze jednej armii - pochodzący z różnych środowisk i przed wojną zupełnie sobie obcy - ale też żołnierze wrogich sobie państw. Obydwa te zjawiska – przyjaźń mająca miejsce w okopach oraz poczucie wspólnoty losu łączące żołnierzy wrogich obozów były przedmiotem obserwacji Wittlina:

Zdaje się, że wojna mechanicznie unicestwia nagromadzoną w człowieku podczas pokoju pychę, podłość i nienawiść, a każąc mu wykonywać najgorsze etycznie czynności – ukazuje mu wszystką ich ohydę, małość i potworne szaleństwo. [...] Tylko w obliczu tak potwornych spraw, jakie nam wyreżyserowała wojna, ludzie, którzy w życiu cywilnym zagryzaliby się może pogarda i pychą, stają się prawdziwymi braćmi (*Ze wspomnień byłego pacyfisty*, OwP 86).

Dopiero doświadczenie Zagłady będzie dla Wittlina oznaczało całkowite przekreślenie solidarności. Po latach uznał powyższy fragment za wymagający objaśnienia „anachronizm” i skomentował ten fakt w następujących słowach: „Jeśli rzeczywiście taka umiejętność zrodziła się wśród uczestników pierwszej wojny światowej, to żywot jej był krótki, i chyba nikt nie zauważył jej wśród kombatantów drugiej wojny” (*Przedmowa*, OwP 9).

To właśnie po II wojnie światowej Wittlin rzeczywiście zaczął wróżyć schyłek najważniejszych dla siebie wartości i w tym sensie przywołane w poprzednim rozdziale intuicje badaczy – Tymona Terleckiego i Jana Tomkowskiego – okazują się być trafne. W *Przedmowie do Orfeusza* pisał o stopieniu wrażliwości na cudzą krzywdę - zjawisku, które związane jest między innymi z gwałtownym rozwojem mediów i przyspieszeniem tempa życia:

Do powstania wielu anachronizmów przyczyniło się błyskawiczne tempo, w jakim nasz świat nawiedziły rozliczne klęski moralne. Na tych anachronizmach możemy prześledzić ewolucję, jakiej w ciągu czterdziestu lat uległa nasza wrażliwość. Właściwie mówić by należało o ewolucji zaniku naszej wrażliwości. Wyrazu: wrażliwość używam tu również w anachronicznym, ba, może nawet archaicznym brzmieniu. Mam na myśli wrażliwość na cudzą krzywdę, cudzy ból, cudze nieszczęście. Przymiotnikiem „cudzy” modernizuję anachroniczne pojęcie bliźniego (*Przedmowa*, OwP 8).

Z drugiej strony, wyrażona przez Wittlina – między innymi w eseju *Novi Eboraci* z 1951 roku – pochwała amerykańskiej demokracji świadczy o tym, że pisarz zachował jednak wiarę w ciągłe trwanie idei humanistycznej, która dla niego tożsama była właśnie z ideą solidarności międzyludzkiej, a nie – na przykład – wszechstronnego rozwoju osobistego człowieka jako jednostki, jak również można by ją interpretować. Sentencję Terencjusza: *Homo sum, humani nihil a me alienum puto* Wittlin rozumiał jako wyraz idei międzyludzkiej solidarności. Pisał o tym wyraźnie w *Liście do Filomatów*,

artykule, który ukazał się w 50 numerze czasopisma lwowskiego poświęconego kulturze antycznej i zatytułowanego „Filomata”: „Oto głęboka sentencja ludzkiej solidarności. To właśnie mamy na myśli, kiedy mówimy o humanizmie” (*List do Filomatów*, Pp 153).

Niektórzy badacze podkreślali negatywny stosunek autora *Soli ziemi* do Ameryki, o którym miałyby zaświadczać zwłaszcza jego dokumenty osobiste. Wyskiel pisał wręcz o pewnej hipokryzji pisarza, który co innego pisał na temat Stanów Zjednoczonych w esejach, a co innego w listach do przyjaciół, w których narzekał na swój emigracyjny los¹⁰⁰. Także Zajączkowski przytaczał w artykule *Wolne usta poety* pochodzące z prywatnych notatników Wittlina pełne goryczy obserwacje¹⁰¹. Nie sposób jednak nie zauważyć, że autor *Orfeusza* jako pisarz i ważna postać kultury był nie tylko emigrantem: twórcą polskiego ośrodka literackiego w Nowym Jorku, ale także imigrantem: autorem artykułów adresowanych do anglojęzycznej odbiorcy i działaczem organizacji międzynarodowych. Stosunkowo szybko przyswoił sobie język angielski (odczyt *Blaski i cienie wygnania* w 1957 roku Wittlin wygłosił w tym języku, choć przyjeżdżając do Nowego Jorku, nie znał angielskiego) i zaczął tłumaczyć wiersze poetów amerykańskich (m.in.: W. C. Williamsa, E. E. Cummingsa, W. Owena). Nie tylko zatem popularyzował literaturę i kulturę polską wśród Amerykanów, ale także przybliżał literaturę i kulturę amerykańską rodzimemu odbiorcy. Jako radiowiec RWE recenzował nowojorskie spektakle teatralne¹⁰². Jako eseista pisał o literaturze i kulturze amerykańskiej, sięgając nieraz do w tamtym czasie najnowszych, anglojęzycznych publikacji, niedostępnych w Polsce (np. w eseju *Poe w Bronxie*).

¹⁰⁰ W. Wyskiel. W liście do Mieczysława Grydzewskiego z 1946 roku żalił się, że mieszkając w Nowym Jorku znajduje się „wśród najbardziej obojętnego i okrutnego środowiska, w jakim kiedykolwiek żyłem”¹⁰⁰. W liście do Iwaniuka z 1959 roku określił siebie jako „człowieka słabo zakorzenionego w Ameryce” (*Samotność słowa*, s. 21).

¹⁰¹ R. Zajączkowski, *Wolne usta poety. Ethos słowa Józefa Wittlina*, „Ethos” 2012, s. 273-275.

¹⁰² Zob. V. Wejs-Milewska, *Gość z innej planety – Józef Wittlin*, w: Tejże, *Wykluczeni – wychodźstwo, kraj*, Białystok 2012, s. 341-364.

Rzeczywistą złożoność stosunku Wittlina do Ameryki wykazała Anna Łakowicz-Dopiera w książce *Recepcja kultury amerykańskiej w polskiej prozie niefikcjonalnej lat 1945-1989*. Udowodniła, że chociaż Wittlin krytykował kulturę masową i konsumpcjonizm współczesnej mu Ameryki (1951 rok), jednocześnie umiał też docenić pozytywne zjawiska, które szły w parze z tymi przemianami, takie jak: dobrobyt materialny wielu mieszkańców Stanów Zjednoczonych, przyjazny dzieciom system edukacji, dostępna ludziom z różnych środowisk możliwość awansu społecznego. Chociaż społeczeństwo amerykańskie wyznające zupełnie nowe z punktu widzenia Europejczyka wartości, takie jak dobrobyt i sukces materialny, Wittlin wyraża nadzieję na coraz większą egalitaryzację społeczeństwa amerykańskiego i ludzkości w ogóle. Jak pisała Łakowicz-Dopiera:

Z jednej strony pisarz dostrzega olbrzymi, dokonujący się na skalę masową materialny postęp mieszkańców USA, którzy nie mogliby w nim uczestniczyć, gdyby zostali w swoich krajach, a z drugiej strony jest to żal inteligenta, że troska materialna staje się stopniowo podstawowym motorem działania, prowadząc niejednokrotnie do zatracenia „duszy”¹⁰³.

Powściągliwość pisarza w krytykowaniu Ameryki w tekstach podawanych do druku wyjaśnia przytaczany również przez Łakowicz-Dopierę następujący fragment z prywatnej korespondencji:

Mam na N. York, jak w ogóle na Amerykę dwa poglądy: obiektywny, z wyłączeniem własnej osoby, i subiektywny. Otóż patrząc na to miasto i na ten kraj z perspektywy milionów tzw „underdogs”, europejskich, azjatyckich, a ostatnio południowoamerykańskich, którzy stają się „dogs”, a nawet ludźmi, sąd wypada pozytywnie. Ale dla takich jak ja – to jest straszliwa pustynia duchowa, bez żadnego czaru¹⁰⁴.

¹⁰³ A. Łakowicz-Dopiera, *Recepcja kultury amerykańskiej w polskiej prozie niefikcjonalnej lat 1945-1989*, s. 76.

¹⁰⁴ J. Wittlin, *Listy*, wstęp i oprac. T. Januszewski, Warszawa 1996, s. 125.

Najciekawsze wydaje się to, że w przypadku Wittlina wyniesione z Europy etos inteligencki i klasyczne wychowanie humanistyczne nie tylko nie przeszkodziły mu w dostrzeżeniu pozytywnych zjawisk, ale właśnie umożliwiły ich docenienie, gdyż pisarz nie pojmował humanizmu jako luksusu zarezerwowanego dla uprzywilejowanych warstw społecznych. Cały tekst oparty jest na porównaniu kultury amerykańskiej i europejskiego dziedzictwa kultury antycznej, a tytuł akcentuje łączący je głęboki związek, który Wittlin opisał między innymi w następujących słowach:

Delicje europejskiego humanizmu, którego upadku niżej podpisany nie przestaje opłakiwać, były [...] dostępne jeno tylko cienkiej warstwie ludności, tzw. inteligencji. Wraz z gramatyką czy prozodią łacińską przesącał się humanizm – co tu ukrywać? – tylko w uprzywilejowane istoty. Humanizm amerykański obejmuje również, a może – przede wszystkim, skurczybyków. Gwiżdżą oni na wszelkie gramatyki i prozodie. Nawet na angielską. Humanizm obrządku amerykańskiego zasadza się na przewycięzeniu głodu, chłodu, brudu i na dążeniu wszystkich do zachowania lub do zdobycia tego właśnie, co twórcy humanizmu europejskiego rozumieli przez – godność człowieka. Czyż w pismach autorów starożytnych nie chodzi o nią przede wszystkim? I o duszę ludzką, będącą wciąż jeszcze tragiczną tajemnicą? (*Novi Eboraci*, OwP 338).

2.

Wittlin był zatem katastrofistą, ale katastrofistą w rozumieniu kulturalistycznym – wieszczęł schyłek ludzkiej wrażliwości i upadek wartości etycznych, a jego myśl nie wyłaniała z siebie utopii, a zatem nie był to katastrofizm, który można by usytuować w orbicie myśli chrześcijańskiej. Z drugiej strony, to właśnie religia miała ogromny wpływ na jego twórczość. Pisarz – z pochodzenia Żyd - dokonał konwersji na chrześcijaństwo w wieku 57

lat¹⁰⁵. Nad przyjęciem chrztu – a nawet nad wstąpieniem do zakonu franciszkanów – zastanawiał się jednak dużo wcześniej, bo już w 1921 roku¹⁰⁶. Chociaż religijność pisarza badacze podkreślali przy różnych okazjach - w tym również przy okazji omawiania jego twórczości eseistycznej (pisałam o tym w poprzednim rozdziale) – ten wątek jego twórczości należy do najsłabiej opracowanych.

Dopiero od pewnego czasu odkrywa się znaczenie doświadczeń religijnych w życiu pisarza i to jak wpływały one na jego twórczość. Mam tu na myśli zwłaszcza artykuły Ryszarda Zajączkowskiego, który poddał szczegółowej refleksji badawczej dokumenty osobiste Wittlina: notatniki i korespondencję z Romanem Brandstaetterem¹⁰⁷. Zajączkowski przeanalizował zawartość kilkudziesięciu pozostawionych przez pisarza notatników i ustalił, że większość z nich dotyczy literatury, Ameryki i właśnie religii. Ta ostatnia obecna jest w intymnych zapiskach na tyle intensywnie, że w opinii badacza „to właśnie religia była przez kilkadziesiąt lat głównym wątkiem jego przemyśleń i dramatycznych rozstrzygnięć”¹⁰⁸, a w nie przeznaczonych do druku

¹⁰⁵ W maju 1953 roku, w wieku 57 lat, przyjął chrzest w Kościele katolickim w Nowym Jorku. Informację czerpię z artykułu R. Zajączkowskiego: *Korespondencja między Józefem Wittlinem a Romanem Brandstaetterem*, „Tematy i Konteksty”, nr 2 (7)/2012, s. 153.

¹⁰⁶ Pisał o tym w liście do Kazimierzy Żuławskiej z maja 1921 roku (J. Wittlin, *Listy*, s. 22-23).

¹⁰⁷ Listy Wittlina dostarczają cennych informacji na temat jego przyjaźni, sympatii i antypatii literackich, osobistych przemyśleń i poglądów na wiele spraw. analizy potwierdzają wiele z dotychczasowych sądów na temat pisarza. Zdaniem Ryszarda Zajączkowskiego całkowita liczba listów Wittlina jest „przypuszczalnie imponująca” (Tenże, *Spotkanie z oddalenia i na piśmie. O niektórych wątkach z listów między Józefem Wittlinem i Romanem Brandstaetterem*, w: *Etapy Józefa Wittlina*, s. 203). Dotarcie do wielu z nich jest jednak niemożliwe. Część zachowanych zbiorów już od kilkunastu lat jest opracowywana edytorsko i publikowana na łamach różnych czasopism naukowych, a także w wydawnictwach zwartych. Adresy bibliograficzne całej opublikowanej korespondencji Wittlina zawiera artykuł V. Wejs-Milewskiej (*Korespondencja Józefa Wittlina z okresu współpracy z Radiem Wolna Europa*, w: *Etapy Józefa Wittlina*, s. 219). Tylko w ciągu ostatnich dwóch lat (2012-2014) ukazały się dwa nowe tomy jego nieznanej wcześniej korespondencji: *Listy do redaktorów „Wiadomości”*, oprac. i przypisami opatrzył J. Olejniczak, Toruń 2014; *Listy 1944-1976*. Tymon Terlecki, Józef Wittlin, oprac. i przypisami opatrzyła N. Taylor-Terlecka, Kraków 2014. Ponadto w ostatnich latach ukazały się następujące zbiory: R. Zajączkowski, *Korespondencja między Józefem Wittlinem i Romanem Brandstaetterem*, „Tematy i Konteksty” 2012, nr 2(7), s. 151-173; *Listy Józefa Wittlina (1896-1976) do Giovanniego Mavera (1891-1970)*, oprac. J. Starnawski, „Rocznik Biblioteki Naukowej PAU I PAN w Krakowie, 2006, R. 51, s. 551-558;

¹⁰⁸ R. Zajączkowski, *Wolne usta poety*, s. 268.

dziennikach, pisarz szukał „tego, czego przestrzeń publiczna nie miała do zaoferowania, prawdy i szczerości, autoterapeutycznego scalenia swego ja”¹⁰⁹.

Trudno jest polemizować z tezą o głębokiej religijności Wittlina. Z drugiej strony, dla badacza zainteresowanego jego teorią kultury nie może pozostawać bez znaczenia fakt, że refleksje o bezpośrednio religijnym charakterze można odnaleźć jedynie w dokumentach osobistych pisarza. Zajączkowski zauważa, że „milczenie pisarza na tematy religijne znamienne dla jego opublikowanych tekstów”¹¹⁰ nie jest kwestią przypadku, ale świadomej decyzji pisarskiej. Jego zdaniem „milczenie” to w pewnej mierze tłumaczy pochodząca z lat 30. notatka Wittlina, o następującej treści: „Właściwie nie rozumiem, jak człowiek może pisać o Bogu. Zwłaszcza człowiek, który w Boga wierzy. Raczej niewierzący może o Nim pisać jako o wytworze ludzkiej wyobraźni”¹¹¹. W innym miejscu w tym samych notatnikach Wittlin deklarował z kolei, że jest „prywatnym chrześcijaninem”¹¹².

Wittlin nie tworzył literatury religijnej *sensu stricto*, co podkreślali zwłaszcza badacze jego poezji (pisałam o tym w rozdziale dotyczącym stanu badań). Wiele wskazuje na to, że nawet w przypadku niedokończonej książki o świętym Franciszku, miał raczej ambicję dania czytelnikowi dzieła sztuki literackiej, a nie konwencjonalnej hagiografii. Książka jest przykładem kolejnego obok trylogii zapoczątkowanej *Solą ziemi* nie zrealizowanego zamierzenia pisarza. Jej fragmenty ukazywały się w prasie w latach 1927-1932. W 1997 roku zebrał je w całość i wydał w postaci książki Paweł Kądziała. Wypowiedź pisarza dla „Wiadomości Literackich” przynosi pewną informację na temat kierunku, w jakim miała zmierzać ta praca:

Ciągle siedzę nad św. Franciszkiem. Poprawiam, niszczę i zaczynam na nowo [...]

Jeśli chodzi na przykład o św. Franciszka, nie wystarcza do napisania o nim książki

¹⁰⁹ Tamże, s. 261.

¹¹⁰ Tamże.

¹¹¹ Notatnik 69 z 1931 r., teczka nr 6, karta 54. Cyt. Za: Tamże, s. 268.

¹¹² Tamże.

tw. życie się z tą najpotężniejszą postacią chrześcijańskiego średniowiecza. Tu trzeba kilku perspektyw, nie jednej¹¹³.

Można powiedzieć, że autor częściowo zrealizował swoje zamierzenie. Pozostawione fragmenty rzeczywiście łączą różne perspektywy oglądu postaci świętego. Wittlin sięgnął po specyficzną formę eseju posługującego się formą opowiadania, połączył fakty historyczne z fikcją literacką i przedstawił świętego Franciszka na różnych etapach życia – dzieciństwa, młodości, wczesnej dorosłości. Opisał go jako żołnierza i kupca, ale przede wszystkim - człowieka targanego emocjami i namiętnościami. Św. Franciszek interesował go nie tylko, a nawet nie przede wszystkim jako postać Kościoła katolickiego, ale jako pełnokrwista postać historyczna i bohater zbiorowej wyobraźni. Tłumaczył to w zachowanym fragmencie z planowanej przedmowy:

Niegodnymi rękami zdejmuję płonącą aureolę z głowy człowieka, którego Kościół katolicki zaliczył w poczet świętych. Wiem, że spalę sobie ręce, a jednak uczynić to muszę, gdyż blask aureoli oślepią moje oczy i nie pozwala spojrzeć w twarz, którą pragnę odmalować (*Święty Franciszek z Asyżu* 5).

Franciszkanizm nie był zatem dla Wittlina jedynie ruchem religijnym. Pisał na temat postaci świętego w następujących słowach:

Gdyby żył dziś, wśród nas, może nie w religii szukałby podstaw dla swojej misji i nie uciekałby się do autorytetu Kościoła, tej najświetniejszej organizacji Wieków Średnich. Może otrzymałby Nagrodę Nobla za: poezję, za pacyfizm, za leczenie trędowatych, za otuchę wlewaną w serca ubogich, za szczęśliwe, choć naiwne rozwiązanie niektórych powikłań ekonomicznych (*Święty Franciszek z Asyżu* 10).

¹¹³ Józef Wittlin o sobie, w: Tegoż, *Eseje rozproszone*, s. 181.

Książka Wittlina o świętym Franciszku stanowi przy tym ciekawy przykład wielogłosu stylistycznego, czy nawet lingwizmu, w literaturze. Wittlin odrzuca archaizację i realizm językowy w toku opowiadania i w dialogach i wyzyskuje między innymi właściwości języka polskiego. I tak, na przykład: fonetyczna zbieżność przymiotnika „ubogi” w rodzaju żeńskim i zwrotu frazeologicznego „u Boga” sugeruje czytelnikowi bliskość znaczeniową ubóstwa i wartości religijnej, jaką jest pobożność („-Mamo, kto to jest? – pyta i ściska mocno rękę matki. – Franciszku, daj jej solda! Ona jest uboga. – U Boga? Franciszek nic nie rozumie”, *św. Franciszek* 26). Pretekstem do wyłożenia innej podstawowej idei franciszkańskiej: miłosierdzia staje się z kolei opis nauki gramatyki łacińskiej, z którą uczniowie zapoznają się odmieniając przez wszystkie przypadki czasownik „kochać”.

Jak widać, główne założenia franciszkanizmu zostają wyłożone w książce nie wprost, ale za pomocą ironii, komizmu i gier językowych. W tym samym roku Wittlin – również dla „Wiadomości Literackich” (we wcześniejszym o kilka miesięcy numerze) – napisał recenzję książki *Święty Franciszek z Asyżu* angielskiego pisarza Gilberta Keitha Chestertona (a ściślej mówiąc, omówił jej przekład francuski, w tamtym czasie nie znając jeszcze języka angielskiego). I to przede wszystkim walory literackie biografii podkreślał w swoim omówieniu, będąc zdania, że brytyjski autor ujął tematykę religijną w formę prozatorskiego „poematu”. Dla Wittlina niezwykle ważny był też fakt, że bohaterem tej religijnej książki nie był Chrystus, ale właśnie święty Franciszek, co pozwalało na kolejny stopień zapośredniczenia i „ukrycia” religijnego przesłania książki:

Nie ulega bowiem wątpliwości, że Chesterton jest misjonarzem, ale misjonarzem, który nie chce pogan drażnić krucyfiksem, zanim ich nie nauczy miłości tego krucyfiks – „pogańskim” sposobem. Celem Chestertona jest nawracanie niewiernych [...] przez podstawienie surogatu, łatwiejszego do przyjęcia niż sam Chrystus. Nie ma pośród świętych Pańskich postaci podobniejszej do Chrystusa i

jednocześnie bardziej człowieczej w znaczeniu współczesnym niż święty z Asyżu. Patos jego świętości pozbawiony jest grozy, jego niecodziennosc jest tylko sublimowaną codziennością, a czar świętego Franciszka jest bardzo świecki (Święty Franciszek *Chestertona*, OwP 447).

Chociaż w cytowanej wypowiedzi autor *Orfeusza* chwali sposób, w jaki brytyjski pisarz podporządkowuje literaturę swojej „misji”, trudno przypisać podobne intencje jego własnej eseistyce, w dużej mierze wolnej od moralizatorstwa. Dla samego Wittlina charakterystyczne jest, że za każdym razem kiedy wypowiada się na temat najważniejszych dla siebie wartości sięga jednocześnie po ironię, stylizację językową, cudzysłów. Tak jest w przypadku jego *Św. Franciszka*, ale tak jest i w innych esejach. Dwa takie fragmenty możemy odnaleźć w esej *Blaski i cienie wygnania*. Pierwszy raz Wittlin powątpiewa w realne istnienie wartości, gdy mowa o tym, że pisarze powinni „przekraczać” swój czas:

Każdy prawie pisarz, nawet taki, którego ambicją jest mniej lub więcej wierne „odbicie” swojej epoki, dąży do przeskoczenia tej epoki. Wyrażając się pretensjonalnie: pragnie on produkować tzw. ponadczasowe wartości. O ile takie wartości naprawdę pod słońcem istnieją (*Blaski i cienie wygnania*, OwP 163).

Jeden z takich fragmentów znajduje się na przykład, w którym autor wypowiada się o „tak zwanych” ponadczasowych wartościach:

Nie wiemy jak będzie wyglądał świat czytelników za lat pięćdziesiąt czy sto. Liczymy wszakże na to, że i wówczas będą jeszcze ludzie wrażliwi na pewne bodźce moralne, estetyczne, a może i religijne. Tak jak my dzisiaj, mimo błyskawicznie postępującej barbaryzacji, nie straciliśmy jeszcze wrażliwości na tzw. ogólnoludzkie sprawy i pozaczasowe, czy też ponadczasowe wartości, przekazane nam w literaturach starożytnych czy w pismach z XV, XVI lub XVII wieku (*Blaski i cienie wygnania*, OwP 168).

Inny fragment możemy odnaleźć w eseju zatytułowanym *Śmierć Barbusse'a*:

Słowo „ludzkość” dajemy w cudzysłowie, bo któż dzisiaj wymawia je bez ironii? Iluż niedobitków zdołamy dziś naliczyć pośród tych, którzy tak niedawno jeszcze wierzyli, że „człowiek jest dobry? Wszyscy już wiemy, że człowiek nie jest dobry, i być może słowo „ludzkość” w tym znaczeniu, w jakim używali je humaniści, jest dziś już tylko archaizmem. Archaizujemy zatem świadomie (*Śmierć Barbusse'a*, OwP 508).

W tym momencie warto może zadać pytanie: czy wszechobecne u Wittlina obronne środki retoryczne – ironia, różnego rodzaju stylizacje, cudzysłów – oznaczają zatem, że jego własna religijność nie znalazła odzwierciedlenia w jego filozofii kultury? Jeśli pod tym kątem przejrzyć eseje, to okaże się, że jest jedna wartość, na temat której autor *Soli ziemi* nie chciał pisać ironicznie. Była to wartość etyczna: dobro. Można wskazać dwa ważne fragmenty, w których pisarz zawiesza ironię. Obydwa pochodzą z kluczowych dla Wittlina esejów: jeden z nich z eseju *Wojna, pokój i dusza poety* z 1924 roku, który otwiera jego pierwszy zbiór esejów pod tym samym tytułem. Drugi fragment pochodzi z *Przedmowy do Orfeusza* napisanej przez Wittlina w roku 1962 w swoim domu w Riverdale pod Nowym Jorkiem. W pierwszym z tych tekstów – w całości napisanym w trybie łagodnej ironii – autor *Soli ziemi* porzuca sarkastyczny ton na rzecz stwierdzenia ważnej dla niego prawdy:

Jedynym pewnikiem, jaki ośmielamy się wygłosić, będzie przekonanie, że wojen nie prowadzą tylko ludzie źli lub szaleni. Wojna nie jest tylko dziełem nienawiści. Wojnę robią ci sami ludzie, którzy w życiu prywatnym lub obywatelskim tyle cnót okazują. Jak to się staje, tego nie rozumie żaden uczciwy poeta i dlatego tak go pociąga ta krwawa tajemnica. Zaduma poety napotyka w tym miejscu na tragizm, którym przesiąknięte są najpiękniejsze dokumenty człowieczeństwa z czasów europejskiej wojny. To tragiczne rozdarcie odczytamy zarówno z *Le feu* H. Barbusse'a, z *Vie des martyrs* G. Duhamela, z dramatów Ch. Vildraca, *Les Temps Maudits* Marcela

Martineta, z *Vous etes des hommes* P.J. Jouve'a, z *Clerambault* R. Rollanda, jak i w wzniosłych kart opowieści Leonarda Franka: *Der Mensch is gut*, i z *Menschen im Kriege* Andrzeja Latzko. (*Wojna, pokój i dusza poety*, OwP 25).

Większość z wymienionych przez Wittlina utworów to dzieła całkowicie niemal już zapomniane. Dla pisarza były one jednak szczególnie ważne, gdyż potwierdzały jego trudną wiarę w to, że człowiek jest zdolny realizować wartość: dobro nawet w wyjątkowo trudnych, wojennych warunkach. To właśnie tytuł zbioru opowiadań antywojennych niemieckiego pisarza Leonarda Franka (*Człowiek jest dobry*) Wittlin przywołał w pisanej po latach *Przedmowie do Orfeusza*:

W tytule tym nie ma cienia ironii. Mimo wstrząsających poetyckim realizmem opisów walk na froncie zachodnim przemawia w tych nowelach gorąca wiara w przyrodzoną człowiekowi dobroć [...] W październiku 1939 roku spotkałem Leonarda Franka w Paryżu. Już od kilku lat był emigrantem z hitlerowskich Niemiec. Na moje pytanie, czy wciąż jeszcze sądzi, że człowiek jest dobry, nieżyjący dziś, szlachetny pisarz-pacyfista odparł z bolesnym uśmiechem: „Nie, ale powinien być dobry”. Tak oto nawet sam tytuł jego pięknej książki stał się anachronizmem w roku 1939. Ale kto wie, czy w odpowiedzi Leonarda Franka nie ma nauki dla wszystkich, którzy stracili wiarę w człowieka? Dla wszystkich, co w przywidywaniu ostatecznych katastrof przestali zajmować się człowiekiem i jego skomplikowaną „duszą”? Czy nie jest szczytnym zadaniem literatury wskazywać człowiekowi, jakim on być powinien, wmawiając mu, niejako na kredyt, cnoty, których chwilowo mu brak? (*Przedmowa*, OwP 11).

Dla zaprezentowanego wyżej kierunku myślenia można by zapewne poszukać wielu kontekstów. Ja chciałabym w tym miejscu przywołać esej Leszka Kołakowskiego zatytułowany *Ludzie są dobrzy*. Tekst ten miał swój pierwodruk w 2005 roku w 32. numerze „Tygodnika Powszechnego” i charakterystyczny jest dla późnej fazy w filozofii autora *Obecności mitu*. Tę

fazę, jak wiadomo, znamionuje zwrot ku religii jako ważnemu zwornikowi kultury. O ile w młodości Leszek Kołakowski rozwijał swoją myśl w ramach filozofii marksistowskiej, o tyle później skierował się ku analizie pytań podnoszonych przez mitologię i religię, a zwłaszcza przez religię chrześcijańską.

W eseju *Ludzie są dobrzy* wybitny polski filozof stawia dokładnie to samo pytanie, które Wittlin zadał w 1939 roku Leonardowi Frankowi. Kołakowski zadaje je nie tylko w kontekście doświadczeń II wojny światowej, ale w ogóle w kontekście całokształtu działalności człowieka w świecie i w kontekście pytania o każdego człowieka z osobna. Dużą część jego wywodu stanowi analiza przekonania, które filozoficznie rozwinął między innymi Tomasz Hobbes a które stanowi odwrotność tytułu powieści niemieckiego przyjaciela Wittlina. Przekonanie to w potocznych słowach brzmiałoby: „ludzie są źli”, ale Kołakowski pisał, że sąd ten to nie zawiera tak naprawdę ocen moralnych, a jest jedynie stwierdzeniem pewnego faktu psychologicznego, zgodnie z którym ludzie kierują się swoich działaniach wyłącznie interesem własnym. Tego faktu nie możemy jednak w żaden sposób sprawdzić, a zatem jest to sąd niedowodliwy. Kołakowski pisał:

Nie ma, wedle tej doktryny, czynów bezinteresownych, motywowanych wyłącznie dobrem innych ludzi, nie zaś własnym dobrem tego, kto coś czyni. Jest to jednak stwierdzenie pewnego faktu psychologicznego, stąd wolno nam zawsze zapytać: skąd o tym wiemy? Skąd wiemy, że gdy komuś pomagam, to moim motywem jest chęć pomagania samemu sobie¹¹⁴?

W następnej części eseju Kołakowski zastanawia się nad stwierdzeniem przeciwnym do omówionego wcześniej, a obecnym między innymi w myśli chrześcijańskiej. W języku potocznym stwierdzenie to brzmi: „ludzie są

¹¹⁴ L. Kołakowski, *Ludzie są dobrzy*, „Tygodnik Powszechny. Katolickie pismo społeczno-kulturalne. Wydanie specjalne” 2015, nr 1, s. 109.

dobrzy”, ale Kołakowski zastanawia się nad bardziej precyzyjną formą tego sądu, a mianowicie nad stwierdzeniem, że „w każdym człowieku jest coś dobrego”. To stwierdzenie – zaczerpnięte z myśli religijnej kwaków, ale przystające do tradycji chrześcijańskiej – również nie stanowi jednak moralnej oceny, ale sąd metafizyczny, wynikający z wiary, że wszystko co jest dziełem Boga, jest dobre. Jest to „oczywistość metafizyczna, wsparta na definicji Boga jako stwórcy i bytu doskonałego”, pisał Kołakowski¹¹⁵. A zatem jest ono równie niemożliwe do stwierdzenia jak teoria, zgodnie z którą „ludzie są źli”:

Łatwo zauważyć, iż przypuszczenie, że jest coś dobrego w każdym człowieku, jest równie niemożliwe do sprawdzenia, co wspomniana teoria Hobbesa, która uczy nas, że wszystkie nasze motywy są samolubne. Nawet gdybyśmy wiedzieli, jak określić dobro i zło w ludzkich uczynkach, nie moglibyśmy kryteriów naszych użyć do zbadania wszystkich ludzkich istot i zresztą nie mielibyśmy sposobu, by ustalić ich motywację, co – w religijnej perspektywie – jest sprawą rozstrzygającą. Mamy więc do czynienia z doktryną, która może być wyrażona bez odniesienia bezpośrednio do Boga (w powiedzeniu, że każdy człowiek nosi w sobie coś dobrego, Bóg nie jest obecny); musi jednak, jeśli mamy w nią wierzyć, być osadzona w perspektywie religijnej¹¹⁶.

Sądzę, że w przypadku Wittlina to właśnie światopogląd religijny – o którym tak rzadko pisał w swoich esejach i do którego odwoływał się najczęściej w sposób zawoalowany – umożliwił mu wiarę w przyrodzoną człowiekowi dobroć. Myślę, że to właśnie perspektywa religijna pozwalała mu wierzyć w realnie istniejące w człowieku dobro. Jeden z najważniejszych wątków jego eseistyki stanowi świadomość własnej grzeszności, która świadczy o tym, że pisarz odwoływał się jednak do metafizycznie rozumianych pojęć dobra i zła.

¹¹⁵ Tamże, s. 109.

¹¹⁶ Tamże, s. 110.

Nawet jeśli ludzki stan poczucia winy jest u Wittlina zwykle przedstawiony w żartobliwy sposób, trudno oprzeć się wrażeniu, że dla pisarza nie były to tylko zabobony religijne. Wiele jest przykładów, które zaświadczenia o takiej właśnie autorefleksyjnej i samokrytycznej postawie autora. Możemy je odnaleźć między innymi w eseju *Mój Lwów* i w *Przedmowie do Orfeusza*. Już na samym początku *Mojego Lwowa* czytamy, że podstawowym niebezpieczeństwem, jakie grozi autorowi jakichkolwiek wspomnień jest pycha:

Zdawałoby się, że nie ma nic miłszego od kąpiel w ciepłych strugach wspomnień, od wdzięczenia się do minionych lat. Ułudna to błogość. Bo nagle z dna pamięci wypłyną na powierzchnię świadomości monstra, o których wolelibyśmy zapomnieć. Czatuje też na wspominkarza stokroć gorsze niebezpieczeństwo, jakim jest samouwielbienie. Słabość bowiem do owych miejsc na świecie, gdzie upłynęły nam młode lata, często jest tylko zamaskowaną miłością własną. Nie do Lwowa tęsknimy po latach rozłąki, lecz do samych siebie we Lwowie (*Mój Lwów*, OwP 364).

W cytowanej już kilkakrotnie *Przedmowie* Wittlin pisał o zaniku wrażliwości jako o największym zagrożeniu związanym z rozwojem współczesności. Charakterystyczne, że nie krytykował jednak tego zjawiska tylko z pozycji zewnętrznej, ale pokazywał go na własnym przykładzie i rozliczał się w pierwszej kolejności z sobą samym. Zauważał, że w trakcie pisania tekstu w samych tylko Stanach Zjednoczonych miało miejsce wiele dramatycznych wydarzeń, takie jak krwawe zamieszki na tle rasowym czy eksplozja powodująca śmierć kilkudziesięciu osób. Następnie prezentuje przed czytelnikiem swoją w zasadzie obojętną reakcję na wieść o cudzym cierpieniu:

Tych wszystkich złych wieści wysłuchałem przez radio, pożałowałem ofiar i spokojnie wróciłem do swoich zajęć. Nie mogę powiedzieć, że bym był zachwycony tym stopniem mojej wrażliwości. Powiadamy sobie w takim wypadkach:

„Niestety, nic na to nie możemy poradzić, nasze współczucie nie wskrzesi zmarłych” (*Przedmowa*, OwP 9).

3.

Obydwie odnoszone najczęściej do Wittlina etykiety – katastrofisty i obrońcy chrześcijańskiego systemu wartości – są prawdziwe, ale obydwie też w stopniu niewystarczającym zdają sprawę ze specyfiki jego teorii kultury. W moim odczuciu podstawowa myśl pisarza stanowi pod pewnym względem rewers – czy też dopełnienie – teorii, którą można odnaleźć w twórczości literackiej Witolda Gombrowicza. Dla autora *Ferdydurke* kultura to, najprościej rzecz ujmując, ograniczenia narzucane przez ludzi innym ludziom, a zwłaszcza każdej jednostce z osobna. To relacje między ludźmi – a zatem: wartość, ale wartość, z której realizacją wiążą się głównie negatywne emocje i doświadczenia.

Sądzę, że także dla Wittlina kultura to przede wszystkim więzi nawiązywane między ludźmi – z tą jednak różnicą, że to co Gombrowicz opatruje właściwie wyłącznie znakiem ujemnym, autor *Soli ziemi* przedstawia zupełnie inaczej, mimo że także on przedstawiał nieraz gombrowiczowski „kościół międzyludzki” jako coś niepokojącego. Teorię kultury Gombrowicza najzwięźlejš opisala Małgorzata Szpakowska, wskazując jednocześnie jej najbliższe konteksty:

Niesuwerenność „ja” wobec innych „ja”, z którymi wchodzimy w relacje bezpośrednie, nie jest oczywiście wyłącznym odkryciem Gombrowicza. Opisywali ją zarówno egzystencjaliści (reifikujące spojrzenie Innego), jak socjologowie (osobowość „zewnątrzsterowna” Riesmana, teatr życia codziennego Goffmana). Jednak to Gombrowicz ujął problem reifikacji w najzwięźlejšą metaforę: formułę przyprawiania komuś gęby. Inny człowiek („istota analogiczna, a jednak nie będąca mną”, I,34) swoim spojrzeniem narzuca mi jakąś tożsamość, która pierwotnie wcale

nie jest moja, a i ja się wobec tego spojrzenia kryguję, proponując partnerowi jakąś wersję samego siebie¹¹⁷.

W artykule *Gombrowicz i Wittlin – dwaj spiskowcy* Jerzy Jarzębski pisał, że przymierze ideowe zawarte między obydwoma pisarzami zawarte zostało nie na gruncie światopoglądowym i nie na gruncie podobieństwa między twórczością każdego z nich, ale gdzieś indziej. Doszedł do wniosku, że pisarze spotkali się na gruncie: po pierwsze, poglądów na miejsce artysty w społeczeństwie oraz, po drugie, na gruncie poszanowania dla ludzkiej jednostkowości. Pierwszą z tych kwestii omawiam w następnym rozdziale, natomiast jeśli chodzi o drugą, należy powiedzieć, że Jarzębski podkreślał szacunek, jaki zarówno Wittlin, jak i Gombrowicz mieli do odrębności każdego człowieka z osobna¹¹⁸. Ten szacunek dla człowieka jako poszczególnej osoby okazuje się być wspólnym źródłem obydwu wielkich projektów: zarówno Wittlinowskiego pacyfizmu, jak i Gombrowiczowskiej „walki o autentyczność jednostki”:

Walczący o autentyczność jednostki Gombrowicz daleki był od pacyfistycznego moralizmu. Płaszczyzna porozumienia posadowiona jest tu głębiej. Wittlinowski pacyfizm rodzi się także, jak mniemam, z poszanowania dla ludzkiej osoby, jej prawa do odrębności, z niezgody na stereotyp, na wtopienie indywidualnego człowieka w statystyczną masę i „narodowy obowiązek”¹¹⁹.

W swoim artykule Jarzębski odnotował też pojawienie się u Wittlina podstawowych pojęć Gombrowiczowskich („gęba”, „twarz”, „maska”). Zacytował fragment jego późnego eseju zatytułowanego *Pisma pośmiertne*, w

¹¹⁷ M. Szpakowska, *Witold Gombrowicz*. Hasło w: *Kulturologia polska XX wieku*, zespół redakcyjny G. Godlewski, A. Kołakowski, J. Kubicka, P. Majewki, A. Mencwel (przewodniczący), P. Rodak, M. Szpakowska [http://www.kulturologia.uw.edu.pl/page.php?page=wstep, 23. 07. 2015]. Miejsce wydania książkowej publikacji: Warszawa 2013 (t. 1:A-K, t. 2: L-Ż).

¹¹⁸ J. Jarzębski, *Gombrowicz i Wittlin – dwaj spiskowcy* s. 27-28.

¹¹⁹ Tamże, s. 28.

którym pisarz wyrażał przekonanie, że dzieło literackie powinno ukazywać „twarz” autora, a nie jego „gębę”. W odczuciu Jarzębskiego fragment ten potwierdzał obecność silnych dążeń autonomicznych u obydwu pisarzy, „pragnienie wyzwolenia się spod dyktatury grupy, wspólnoty, zbiorowych wmówień i uprzedzeń”¹²⁰. U Gombrowicza pragnienie to stanowiło naturalną konsekwencję jego teorii kultury, zgodnie z którą pojedyncza jednostka jest często ofiarą wyobrażeń innych ludzi na jej temat i narzucanych sobie w związku z tym ograniczeń, masek, kostiumów i ról. Jak pisał Jarzębski:

Siła osobowości realizuje się u Gombrowicza nie w jakimś jednym, wyraźnie określonym kształcie, ale przeciwnie – w postaci stałego napięcia między „ja” a jego realizacjami na użytek społeczny: maskami, kostiumami, rolami. Demonizm ludzkiej natury na tym się zasadza, że nie może ona nigdy odsłonić źródeł swych postępków – maski pokrywają mroczne, niepoznawalne wnętrza¹²¹.

Obydwu autorów rzeczywiście zdaje się zbliżać świadomość tego, że jeden człowiek może mieć wiele „twarzy”. Obydwaj też z pewnością sądzili, że ta wielość niekoniecznie jest czymś złym – wbrew skojarzeniom z nieszczerością i takim pejoratywnym określeniom funkcjonującym w języku potocznym jak na przykład „dwulicowość”. Wittlin pisał o tym, że trudno jest mówić o „jednej” twarzy autora w przedmowie do *Orfeusza*. Określił tam zbiór wszystkich swoich najważniejszych esejów mianem „autoportretu” i nie ukrywał przed czytelnikiem swojej niewiary w jego całkowitą spójność:

Był [autoportret Wittlina] malowany na raty, kawałkami, bez jednolitego planu i bez lustra. W ciągu tylu lat twarz autora musiała ulec niejednej zmianie. Osobliwością tego autoportretu jest to właśnie, iż ukazuje kolejne zmiany na twarzy portretowanego. Ale i ten proces nie był zamierzony. A może powinno się tu mówić nie o jednej, ale o wielu twarzach? (*Przedmowa*, OwP 7).

¹²⁰ Tamże.

¹²¹ Tamże, s. 31.

Istotniejsze od podobieństw między Wittlinem i Gombrowiczem są jednak oczywiście różnice. W przeciwieństwie do autora *Ferdydurke*, inicjującego swój *Dziennik* słowami: „Poniedziałek: Ja. Wtorek: Ja. Środa: Ja”¹²², Wittlin sądził, że prezentowanie swojej twórczości – rozumianej zawsze jako „autoportret” – czytelnikom jest czymś, co należy tłumaczyć czymś więcej niż samą tylko potrzebą autoprezentacji. Uważał, że *Orfeusz w piekle XX wieku* prezentuje przede wszystkim „twarz autora” – i w tym był podobny Gombrowiczowi – ale uważał też, że ten narcystyczny gest można uzasadnić tylko tym, że na tle tej twarzy rysuje się „historia XX wieku”. U Wittlina zawsze zwycięża zatem perspektywa etyczna.

Stąd też bierze się druga najważniejsza różnica między obydwojma pisarzami. W cytowanym już wcześniej fragmencie, Jarzębski pisał, że u Gombrowicza na dnie wszystkich masek jest „mroczne, niepoznawalne wnętrze”. Jak wiadomo, w odczuciu autora *Ferdydurke* „nie ma ucieczki od gęby”, każda taka próba musi zakończyć się porażką, jest tylko ucieczką w „kolejną gębę”. Wittlin, który zgadzał się co do tego, że w jednym człowieku może mieścić się wiele tożsamości, z pewnością nie zgodziłby się z tak radykalnym postawieniem sprawy. Autor *Soli ziemi* wierzył w transcendentnie istniejące wartości, w tym także w transcendentnie istniejącą wartość prawdy, a tym samym i w istnienie „prawdziwej” twarzy człowieka, a nie „mrocznego wnętrza”:

A jeśli dzieło literackie istotnie ukazuje twarz autora, niechże to będzie jego prawdziwa twarz, a nie gęba zniekształcona grymasem pychy, próżności lub samouwielbienia. Podobno tylko maska pośmiertna może ukazać prawdziwą twarz człowieka. Często maska ta bywa jedynym dowodem, iż człowiek ów miał własną twarz (*Pisma pośmiertne*, OWP 711).

¹²² W. Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956*, Kraków 1989, s. 5.

Na temat motywu twarzy u Wittlina pisał także inny badacz – Józef Olejniczak. I tu zastanawiający wydaje się fakt, że interpretuje on ten wątek zupełnie inaczej niż Jarzębski. Olejniczak (w artykule *Wittlin wobec „Innego”*) dostrzegł obecność motywu twarzy przede wszystkim w dwóch tekstach Wittlina: w utworze poetyckim *Grzebanie wroga* i w jedynym zachowanym fragmencie planowanej kontynuacji *Soli ziemi* (zatytułowanym *Zdrowa śmierć*). Postawił hipotezę, że w obu tych tekstach „świat przedstawiony jest [...] zredukowany do relacji ja - ty”¹²³. Ta hipoteza stanowiła u Olejniczaka część większej całości, potwierdzała bardziej generalną tezę, zgodnie z którą światopogląd Wittlina łączy ścisły związek z podstawowymi założeniami filozofii Emmanuela Levinasa.

O ile autor *Ferdydurke* za Sartre’em powiedziałby zapewne: „piekło to Inni”, o tyle Wittlin stwierdziłby może: „kultura to Inni”. Choć taka wizja kultury nie jest z pewnością wysoce oryginalna, to jednak o Wittlinie - tak jak o Gombrowiczu - można powiedzieć, że był w większym stopniu pisarzem niż myślicielem. Przynależność esejów autora *Orfeusza* do literatury pięknej nie ulega wątpliwości. Sam pisarz określał niektóre ze swoich mianem „opowiadań”. I rzeczywiście w wielu tekstach odnajdziemy takie cechy gatunkowe opowiadania jak: obrazowość, elementy fabuły, elementy dialogu.

W eseju *Ostatnia instancja* z 1931 roku jest mowa o wizycie dwóch bezrobotnych warszawiaków, którzy odwiedzili Wittlina w jego mieszkaniu z prośbą o pomoc w znalezieniu pracy. Początkową reakcją na przyprawienie mu gęby „literata”, który jest w stanie w tej sytuacji cokolwiek zrobić, jest zalewająca go „fala wstydu”. Później jednak Wittlin pisał o swojej wdzięczności do niechcianych przybyszy, wdzięczności, „za to upokorzenie, którego doznałem, rozmawiając z nimi [...] Dziękuję im za to poczucie niemocy, które wywołali we mnie jako pisarzu, i sądzę, że świadomość tej niemocy jest nie

¹²³ J. Olejniczak, *Wittlin wobec „Innego”*, s. 118.

tylko moją osobistą sprawą” (OwP 95). W konkluzji Wittlin dowodził, że literatura – skoro nie jest w stanie przynosić realnych korzyści potrzebującym ludziom, skoro w konfrontacji z dwojgiem konkretnych, potrzebujących ludzi sprawia wrażenie nikomu niepotrzebnej igraszki - powinna przynajmniej być przekąźnikiem prawdy o ludzkim doświadczeniu, a przekonanie to będzie z kolei podstawą jego wizji literatury.

Esej *Ostatnia instancja* to tylko jeden z przykładów świadczących o tym, że to rozmowy i spotkania z konkretnymi ludźmi zainspirowały wiele tekstów i przemyśleń Wittlina. I chociaż stanowią zwykle pretekst do rozważań nad bardziej ogólnymi kwestiami, ilość miejsca, jaką pisarz poświęca ich opisom jest sama w sobie bardzo znacząca. Tak jakby kultura to było nieustanne dowiadywanie się czegoś o sobie i o świecie od innych ludzi. Niektóre teksty Wittlina sprawiają wręcz wrażenie skierowanych do konkretnej, rzeczywiście spotkanej kiedyś osoby, tak jakby miały być pisemną kontynuacją rozpoczętej na żywo rozmowy. Tak jest na przykład w przypadku *Epilogu* zamykającego antologię polskiej myśli demokratycznej (*For Your Freedom and Ours. Democratic Heritage of Poland.*). Ten esej to w dużej części opis rozmowy Wittlina z Amerykaninem, napotkanym na statku, którym w 1941 roku Wittlin płynął do Nowego Jorku. Wywód Wittlina – pochwała polskiej tradycji wolnościowej – stanowi jakby odpowiedź na krytyczną opinię towarzysza podróży na temat Polski. Wittlin, pisząc swój esej, uprzedza zarzuty, które mogłyby paść ze strony Amerykanina:

To, co stanowi prawdziwą i wielką tradycję kultury polskiej, pięć wieków trwający wysiłek naszej myśli i walki o sprawiedliwość i godność człowieka, na ogół nie jest znane naszym amerykańskim przyjaciom i dlatego niniejsza książka stanowi doniosły dokument, szczególnie w chwili obecnej, gdy ważą się losy świata i losy ludzkiej wolności (*Epilog*, OwP 126).

O spotkaniu opowiada też esej *Droga w „świat”*, w którym dodatkowo jeszcze można wychwycić charakterystyczną różnicę między podejściem Wittlina i Gombrowicza. O ile u Gombrowicza to zawsze inni narzucają narratorowi jakąś gębę, o tyle u Wittlina to sam narrator okazuje się być w pewnym sensie opresorem, kimś kto nieświadomie czyni drugiej osobę krzywdę poprzez swoje uprzedzenia i przesady myślowe, ale też bardzo szybko uświadamia sobie ten fakt i uznaje go za warty opisanie. Chodzi o spotkanie z amerykańskim dziennikarzem, którego Wittlin omyłkowo uznał za przedstawiciela NSDAP, z uwagi na czytany przez niego prasę hitlerowską oraz berliński akcent. Spotkanie miało miejsce w pociągu, którym Wittlin jechał w 1936 roku do Wiednia, a esej tak naprawdę stanowi wytłumaczenie się z faktu wyjazdu z Polski w okresie wzmożonych napięć międzynarodowych. Zanim pomyłka wyszła na jaw, Wittlin opisał jak został w przedziale sam na sam z Niemcem, a opis ten stanowi potwierdzenie zaskakującej zbieżności Wittlina z Gombrowiczem:

Pożegnał się po ogólnoludzku, bez *Heil Hitler* – podał rękę „Gauleiterowi”. Naturalnie, w Polsce krępiją się – pomyślałem sobie. Teraz zostałem w przedziale sam na sam z groźnym „Gauleiterem”. Moje nieczyste sumienie obudziło się, lecz po chwili przewróciło się na drugi bok i w dalszym ciągu chrapało. Na szczęście Niemiec tego chrapania nie słyszał. Nie zwracał zresztą na mnie najmniejszej uwagi. Czytał *Weltspiegel*, oglądał fotografie swego Fuhrera i towarzyszy partyjnych. Ja czytałem już Thibaudeta. Milczenie między nami panowało idealne, klasyczne, maeterlinckowskie milczenie. I trwało aż do granicy czechosłowackiej (*Droga w „świat”*, OwP 282).

U Wittlina, który w niesuwerenności ja wobec innych nie widzi nic aż tak przerażającego, to właśnie sam narrator dostrzega swoją grzeszność i swój błąd, obracając całe wydarzenie w godny opisania żart. Ciekawe, że także esej *Mój Lwów*, który stanowi pochwałę międzyludzkiego braterstwa, podnosi

kwesję napięć i dysonansów nieuchronnie pojawiających się w stosunkach międzyludzkich, ale jest też właśnie ich szczerą pochwałą:

Tak więc pełno osobliwostek znajdujemy w kronikach naszego miasta. Lecz największą osobliwością jest coś, co kwitło za moich młodych lat, a dzisiaj już zamiera na naszym globie: to koleżeństwo [...] Nie sztuka się lubić, gdy się należy do tego samego klanu, narodu, partii, kiedy nas łączą te same umiłowania i wstręty. Miłość, przyjaźń i koleżeństwo zaczynają się dopiero tam, gdzie wykwitają na tle jaskrawych nieraz różnic i przeciwieństw (*Mój Lwów*, OwP 400-401).

I dalej:

Harmonia panowała wśród moich kolegów, choć wielu z nich należało do różnych, skłóconych ze sobą nacyj i wyznawało odmienne wiary i poglądy. Endecy kochali się z Żydami, socjaliści z konserwatystami, starorusini, moskalofile z ukraińskimi nacjonalistami” (*Mój Lwów*, OwP 401).

Ale bywa też na odwrót, o czym świadczy esej *Żywy Asyż*. Sporo napisano na temat znaczenia, jakie miały dla Wittlina jego podróże do Asyżu – przede wszystkim w kontekście książki *Święty Franciszek z Asyżu*, której fragmenty weszły do zbioru esejów *Etapy*, a konkretniej do jej rozdziału zatytułowanego *Z walizy włoskiej (1925-1926)*. Pisali na ten temat między innymi Wojciech Kudyba, Zygmunt Kubiak, Paweł Kądziela¹²⁴. Zauważono, że Wittlin daleki był od tonów hagiograficznych i podejmował w swojej książce „wysiłek interpretacji znaków”, w tym również interpretację „tekstu miasta”¹²⁵. Mniej natomiast pisano na temat tego, że tym, co zdaniem Wittlina czyni to włoskie miasto „żywym” to – znów – poczucie solidarności między

¹²⁴ W. Kudyba, *Święty Franciszek Józefa Wittlina*, w: *Etapy Józefa Wittlina*, s. 156-159; Z. Kubiak, *Podróże i medytacje Józefa Wittlina*, „Tygodnik Powszechny” 1991, s. 6; P. Kądziela, *Posłowie*, do: J. Wittlin, *Święty Franciszek z Asyżu*, Warszawa 1997, s. 83. Nina Tylor-Terlecka w przypisach do korespondencji pisarza z Tymonem Terleckim stwierdza, że „pierwszy pobyt Wittlina w latach dwudziestych XX wieku miał decydujący wpływ na jego rozwój wewnętrzny i dalszą twórczość” (J. Wittlin, *Listy 1944-1976*, s. 198).

¹²⁵ W. Kudyba, *Święty Franciszek Józefa Wittlina*, s. 157.

mieszkańcami, ale poczucie, które tym razem rodzi się na gruncie wspólnej fascynacji. To przede wszystkim wspólnota celu, wspólnota zainteresowań z pozornie zupełnie obcymi ludźmi, przyjezdnymi artystami i naukowcami zafascynowanymi postacią świętego czyni to miejsce tak ważnym:

Tu człowiek staje się po pewnym czasie skłonny do wyznań wobec bliźniego, a wyznania te są z rodzaju najgłębszych, najistotniejszych. Przepada gdzieś ów fałszywy wstyd, który nam zabrania mówić do drugiego człowieka po prostu i szczerze [...] To koleżeństwo ożywia średniowieczne mury, przepelnia zaufaniem do człowieka, zwierzęcia, rośliny (*Żywy Asyż*, OwP 182).

*

W posłowie do *Soli ziemi* – opowiadającej o wydarzeniach z czasów pierwszej wojny światowej – Zygmunt Kubiak pisał, że, kryzys kultury składa się ze szczegółów i dlatego jest dla nas taki przejmujący. Pisał, że „agonia cywilizacji składa się z niezliczonych szczegółów i poza nimi nie istnieje”¹²⁶, że „gdyby kataklizm był abstrakcją, ogólnym pojęciem, nie byłby straszny”¹²⁷. I że tak właśnie – w postaci spraw szczegółowych – kataklizm ten został zaprezentowany w powieści Wittlina¹²⁸. Nie jest trudno zauważyć, że dokładnie to samo można powiedzieć też o zaprezentowanym w esejach pisarza trwaniu kultury. Również trwanie kultury składa się z niezliczonych szczegółów i z tego powodu jest dla nas takie istotne. W przypadku Wittlina szczegóły te to między innymi unikalne i jednorazowe spotkania i rozmowy z innymi ludźmi, współtwórcami i współuczestnikami kultury – niezwykle ważny, podskórny temat jego esejów.

¹²⁶ Z. Kubiak, *Posłowie*, do: J. Wittlin, *Sól ziemi*, Warszawa 1988, s. 254.

¹²⁷ Tamże, s. 256.

¹²⁸ Zob. rozdział w niniejszej pracy: *Obraz nowoczesności w Soli ziemi*.

Więzi zadziergnięte przez autora *Soli ziemi* z innymi ludźmi były dla niego zawsze bardzo istotne, warte przemyślenia oraz opisanie – niezależnie od tego czy były to więzi oparte na wspólnym, nieprzypadkowo obranym celu (jak więzi łączące go z przyjezdnymi do Asyżu), więzi krótkotrwałe, będące wynikiem przypadkowych, a czasem i niechcianych spotkań (takich jak spotkania w środkach komunikacji, w samolocie, w pociągu), czy też więzi osiągnęte w wyniku wspólnych, długoletnich doświadczeń (jak życie w jednym mieście – Lwowie). Liczne opisy tych doświadczeń – porozsiewane po różnych tekstach Wittlina – a także jego wiara w transcendentnie istniejące w człowieku dobro i nieustanne powracanie do problematyki etycznej świadczą o tym, że mimo katastroficznych skłonności, mimo ironii i niechęci do myślenia utopijnego autor *Soli ziemi* pojmował jednak kulturę – i to zarówno kulturę jako taką, jak i kulturę mu współczesną pojmował – bardzo idealistycznie. To znaczy: jako międzyludzkie braterstwo – ideę, której realizacja nie jest możliwa, ale do której to realizacji warto dążyć.

Rozdział czwarty.

Sztuka jako międzyludzkie braterstwo

1.

Punktem wyjścia eseistyki Wittlina była – podobnie jak to jest w przypadku twórczości wielu XX-wiecznych pisarzy i eseistów zachodniego kręgu kulturowego – świadomość kryzysu kultury europejskiej¹²⁹. Za szczególnie zagrożone pisarz uważał wartości etyczne, zwłaszcza zaś wartości takie jak solidarność między ludźmi i wrażliwość na drugą osobę. Wiele przemawia za tym, że w oparciu o to podstawowe przekonanie tworzył także swoją estetykę. Nie trzeba wielu argumentów do tego by wykazać, że dla autora pacyfistycznych wierszy sztuka miała w pierwszej kolejności sens etyczny. Jego poglądy na literaturę niewątpliwie kształtowały się równoległe z jego własną karierą literacką, której początkiem była publikacja antywojennych *Hymnów* w 1920 roku. Początkujący tłumacz *Odysei* i niemieckiej poezji modernistycznej po raz pierwszy sięgnął po pióro w wyniku silnego przeżycia, jakim było dla niego bycie świadkiem polsko-ukraińskich walk o Lwów (1918-1919). To doświadczenie stało się w jego życiu wydarzeniem daleko bardziej przełomowym niż dwa lata służby w armii austriackiej (1916-1918)¹³⁰. Identyfikujący się z polskim językiem, narodem i polską kulturą - ale zarazem wychowany w duchu poszanowania dla wielokulturowości i silnie związany także z innymi narodowościami - pisarz zastanawiał się jakie stanowisko zająć wobec toczącej się na jego oczach wojny. Refleksja nad tym i przede wszystkim silne emocje związane z głęboko osobiście doświadczanym konfliktem wartości

¹²⁹ Zob. rozdział niniejszej pracy *Kultura jako międzyludzkie braterstwo* (s. 44-48 i in.).

¹³⁰ J. Wittlin, *O „Soli ziemi”*, w: Tegoż, *Pisma pośmiertne i inne eseje*, s. 365.

stały się bezpośrednim impulsem do napisania *Hymnów*, co sam Wittlin opisał w eseju *Ze wspomnień byłego pacyfisty*:

Jeżeli austriacką wojnę mogłem z czystym sumieniem nazwać zbrodnią, za którą ponoszą odpowiedzialność monarchowie, dyplomaci, dziennikarze i dostawcy [broni], to jakżeż miałem się zachować wobec walk o Lwów, których wynik nie był mi obojętny? Czyż mogłem potem, wobec upragnionego przeze mnie zwycięstwa polskiego, zamknąć oczy na trzydniowy pogrom Żydów? Oto byłem świadkiem zjawiska, które przewartościowało cały mój dotychczasowy pogląd na wojnę [...] W owym czasie, ulegając wewnętrznym nakazom, napisałem *Hymn nienawiści*, *Kołysankę*, *Trwogę przed śmiercią*, *Hymn o łyżce zupy*, *Tęsknotę za przyjacielem* i *Grzebanie wroga*. Treść do tych utworów czerpałem ściśle z rzeczywistości (*Ze wspomnień byłego pacyfisty*, OwP 78-79).

Wojna polsko-ukraińska oraz mający w tym samym czasie pogrom Żydów we Lwowie były dla Wittlina absolutnym zaprzeczeniem kultury rozumianej jako braterstwo ludzi i narodów. Jednocześnie doświadczenia te stały się być może zarzewiem takiego a nie innego jej pojmowania, utrwaliły jego wcześniejsze intuicje i przeczucia. Na temat znaczenia *Hymnów* w kontekście trudnej historii polsko-ukraińskich stosunków pisał Wojciech Wilczyński w artykule *Od wrogości do braterstwa*. Wilczyński zauważył, że to właśnie konflikt między „moralnością człowieka” i „moralnością obywatela” stał się „wielkim tematem *Hymnów*”, co czyni z nich utwór wyjątkowy na tle ówczesnej literatury polskiej poświęconej walkom o Lwów¹³¹. Pisał o Wittlinie, że ostatecznie zajął stanowisko neutralne wobec obydwu stron:

[Wittlin] jako mieszkaniec Lwowa i człowiek pogranicza pamiętał o zgodnym współistnieniu na Kresach Wschodnio-Południowych różnych kultur w ciągu wieków, toteż odrzucił w 1918 roku narodowy i polityczny punkt widzenia,

¹³¹ Zob. W. Wilczyński, *Od wrogości do braterstwa. Polsko-ukraińskie walki o Lwów w oczach Józefa Wittlina*, w: *Literatura Słowian Wschodnich. Tendencje rozwojowe, przewartościowania*, red. M. Ściepuro, Zielona Góra 1999.

przyjmując postawę personalistyczną oraz neutralności wobec obu stron walczących. Potępił jednakowo ostro polityków narodowych – polskich i ukraińskich – za przygotowywanie akcji zbrojnych¹³².

Pojęcia: „braterstwo” i – częściej nawet – „bliźni” pojawiają się wyjątkowo często w rozważaniach Wittlina na temat literatury i sztuki¹³³. Ten swoisty rozmach cechujący myślenie Wittlina, postrzeganie sztuki w pierwszej kolejności w kategoriach antropologicznych może być zastanawiający nie tylko jak na polskiego, ale także jak na europejskiego pisarza. Zainteresowany literaturą i sztuką pochodzącą głównie z zachodniego kręgu kulturowego, piszący w nieznanym na świecie języku pisarz, gdy tylko ma coś do powiedzenia na temat sztuki natychmiast odwołuje się do wielkich kategorii antropologicznych. Jedno z wielu wyjaśnień tego stanu rzeczy odnaleźć można w recenzji dwóch książek Josepha Rotha z 1934 roku, opublikowanej na łamach „Wiadomości Literackich“. Wynika z niej, że to z uwagi na bezprecedensowe w historii rozwoju kultury ogólnoludzkiej wydarzenia, które miały miejsce na terenie Europy w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku Wittlin spogląda na literaturę z tej właśnie szerokiej perspektywy. Dlatego „ojczyzna” współczesnych pisarzy europejskich „nie leży na mapie Europy”, ale znajduje się raczej w „czasie”, w wojennej i powojennej epoce:

Wojna toczyła się nie tylko na ziemiach i w granicach państw, niejednokrotnie zmieniając te granice, toczyła się również w czasie, aż nadto długim. Przeminała, a lata, które po niej nastąpiły, są również wspólną własnością, wspólnym pokarmem

¹³² Tamże, s. 77.

¹³³ Jeśli chodzi o okres międzywojenny można tu wskazać takie kluczowe wypowiedzi teoretyczne jak *Wojna, pokój i dusza poety* (1923-1924), *Pusty teatr* (1924), *Inwentarz kultury narodowej*, *List do Filomatów* (1933), ale także fragmenty *Etapów*, jak esej *Katedra w Chartes*. Uderzający jest fakt, że o ile w kontekście twórczości poetyckiej i w kontekście powieści Wittlina pisano już na temat znaczenia pojęcia bliźniego, w kontekście jego eseistyki i poglądów na literaturę i kulturę wspomina o tym jedynie Paweł Pijanowski. Zob.: J. Kosturek, *Bliźni w świecie poetyckim Józefa Wittlina*, w: *Etapy Józefa Wittlina*, s. 99-124; M. Marcela, *Subordynuj bliźniego swego jak siebie samego*, w: *Etapy Józefa Wittlina*, s. 41-50; P. Pijanowski, *Pisarza „wrażliwość na cudzą krzywdę”*, s. 125-139.

dla intelektu i naszej wrażliwości. Te lata właśnie, poprzedzające wojnę, lata wojenne i powojenne, są prawdziwą ojczyzną naszej duszy, bez względu na to, czyśmy te lata spędzili w domu czy na obczyźnie (*Na marginesie księżek Josepha Rotha*, OwP 471).

Z perspektywy kultury artystycznej postrzeganej jako część międzyludzkiego braterstwa nie może dziwić, że jako zupełnie niezrozumiała jawiła się Wittlinowi duża część literatury polskiej, zwłaszcza zaś współczesna mu polska literatura wojenna, która w przeciwieństwie do arcydzieł wojennej literatury światowej nie stawiała pytań o to, co dzieje się na wojnie z człowiekiem – zarówno jako uczestnikiem czy świadkiem walk, jak i z człowiekiem jako twórcą kultury. W eseju *Inwentarz kultury narodowej* – w całości poświęconym perspektywom rozwoju polskiej literatury i sztuki po 1918 roku – pisarz zauważał, że po odzyskaniu przez Polskę niepodległości „większości grafomanów i narodowych snobów ubył [...] ulubiony temat” (*Inwentarz kultury narodowej*, OwP 58). W tym samym tekście ironizował też na temat naszej potrzeby dowartościowywania się i przesadnego podkreślania „polskości” w każdym możliwym zjawisku, w tym również w zjawiskach przyrodniczych („Jesień jest u nas piękna jako jesień. Nie nasza w tym zasługa, a tylko w polskim jej opisie, dokonany przez dobrego pisarza, objawi się jej polska osobliwość”, *Inwentarz kultury narodowej*, OwP 69).

Badacze podkreślali fakt, iż istotnym źródłem poglądów Wittlina na literaturę i sztukę – w tym również na literaturę i sztukę polską – było doświadczenie emigracji (Wyskiel, Jarzębski). Oddalenie od polskiego czytelnika miało w sposób znaczący wpłynąć na postrzeganie artysty jako kogoś znajdującego się zawsze poza wspólnotą i dzięki temu zdolnego do krytyki pod jej adresem¹³⁴. Eseje z lat międzywojennych, takie jak cytowany wyżej

¹³⁴ Stąd też brała się niechęć Wittlina do pisanej przez wielu emigrantów literatury wspomnieniowej, odwołującej się do spetryfikowanych wzorców, zużytych konwencji i powielającej wciąż te same schematy. W listach Wittlin wypowiadał się na ten temat w sposób może najbardziej swobodny. I tak: w liście do Mieczysława Grydzewskiego pisał: „przyznam się, że to przetrząsywanie [!] kieszeni pamięci, co czynią teraz

Inwentarz kultury narodowej czy *Ze wspomnień byłego pacyfisty* świadczą jednak o tym, że ważne elementy tychże poglądów – krytyka literatury podporządkowanej interesom danej wspólnoty, a zwłaszcza wspólnoty narodowej oraz postrzeganie artysty jako swoistego „wygnańca” – Wittlin w rzeczywistości wykrystalizowane miał już przed wojną. Już wówczas myślenie o literaturze w tych kategoriach negatywnie usposabiało go do dużej części polskiej literatury, uwikłanej w poromantyczne rozumienie sztuki jako misji i artysty jako rewelatora jednoznacznych prawd. Możemy o tym przeczytać w eseju *Ze wspomnień byłego pacyfisty* z 1929 roku. Wittlin pisał tam:

U nas, niestety, zwłaszcza w Warszawie, ciągle jeszcze pokutuje zasada, według której pisarz obowiązany jest być rabinem i posiadać w zanadrzu gotowe odpowiedzi na wszystkie pytania, którymi zasypuje go życie prywatne i społeczne. Nie rozumie się u nas jeszcze tego, że sformułowanie i postawienie wielkiego znaku zapytania jest produktywniejsze od wynajdywania odpowiedzi prawie zawsze przekreślanych przez życie. Odpowiedzi, zwłaszcza ogłaszane w tonie proroczym, mogą być mylne, pytania zaś przeważnie bywają trafne (*Ze wspomnień byłego pacyfisty*, OwP 90).

Po II wojnie światowej tego typu poglądy łączyły Wittlina z pisarzami skupionymi wokół paryskiej „Kultury”, a zwłaszcza z Gombrowiczem. Natomiast w okresie międzywojennym częściowo zbliżały go do twórców skupionych wokół czasopisma „Skamander”, a później wokół „Wiadomości Literackich”, z którymi pisarz rozpoczął współpracę już w 1925 roku i którą kontynuował aż do rozwiązania pisma (to właśnie na łamach warszawskiego tygodnika opublikował przed wojną najwięcej tekstów). Podobnie jak oni, także Wittlin podkreślał konieczność zerwania z polską martyrologią, której źródeł upatrywał w powierzchownie przyswojonym romantyzmie. Pisał o poezji romantycznej, że „przyzwyczała nas [...] do spoglądania w stronę sztuki niby w

emigranci, jest typowym objawem wyjałowienia. Nie każdy wspominkarz jest autorem Pana Tadeusza lub Proustem (J. Wittlin, *Listy do redaktorów „Wiadomości”*, s. 66).

stronę jakiegoś szpitala, z którego dochodzą jęki i westchnienia” (*Inwentarz kultury narodowej*, OwP 60). Tymczasem po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, świat nie musi podziwiać już tylko „siły naszego cierpienia” (Tamże).

Z innymi współpracownikami „Wiadomości Literackich” łączył zatem Wittlina postulat zwolnienia literatury z powinności narodowych, ograniczających jej swobodny rozwój. Z drugiej strony, autor *Soli ziemi* nie należał do ścisłego grona pisarzy skupionych wokół tygodnia. Dlaczego? W powstałej niedawno monografii czasopisma – bez wątpienia najważniejszego czasopisma społeczno-kulturalnego II Rzeczypospolitej – Małgorzata Szpakowska określiła je – „pismem ludzi zadowolonych”¹³⁵. Postawiła tezę, że jego współtwórcy czuli się przedstawicielami wyróżnionej warstwy społecznej – warstwy artystów. Z zawartych w jej książce rozważań wynika, że chociaż nie uważali się za twórców zobowiązanych do tworzenia literatury narodowej (w poromantycznym rozumieniu), tworzyli jednak w przekonaniu o tym, że spełniają pewną społeczną misję. Pisarze z kręgu tego czasopisma, pisała Szpakowska:

to były roczniki, którym naprawdę się udało. W roku 1918 byli dostatecznie dojrzały, by docenić przełom, jaki stanowiło odzyskanie niepodległości. A zrazem dostatecznie młodzi, by wierzyć, że w nowych warunkach także i dla nich przyszłość będzie stała otworem. I sprawdziło się: w latach dwudziestych sięgnęli po rząd dusz i nie chcieli do wypuścić z rąk aż do wojny¹³⁶.

Trudno powiedzieć to samo o Wittlinie, który nie podzielał ani optymizmu ani poczucia sukcesu Skamandrytów, z którymi łączyła go przecież – podobnie jak oni, urodzonego w latach 90. XIX wieku – pokoleniowa

¹³⁵ M. Szpakowska, „*Wiadomości Literackie*” prawie dla wszystkich, s. 426.

¹³⁶ Tamże.

przynależność¹³⁷. Pod tymi względami bliżej było mu do Stanisława Ignacego Witkiewicza – jako katastrofisty – oraz – oczywiście – do ekspresjonistów, z którymi łączyło go przede wszystkim silne przeżycie pierwszej wojny światowej. Chociaż to poznański „Zdrój” wydał w 1920 roku *Hymny* i to z ekspresjonizmem najczęściej łączy się styl i problematykę debiutanckiego tomu Wittlina, sam pisarz uporczywie podkreślał, że nigdy nie utożsamiał się w pełni z programem żadnej grupy literackiej, również ekspresjonistów. Zdaniem Tadeusza Kłaka, Wittlin jest wręcz modelowym przykładem pisarza osobnego, z uwagi na ogromną potrzebę niezależności intelektualnej i estetycznej¹³⁸.

Warto zauważyć, że właśnie w poglądach na literaturę Wittlin zdecydowanie różnił się od ekspresjonistów, którzy programowo łączyli sztukę z krytyką nowoczesnej cywilizacji. Tymczasem w *Inwentarzu kultury narodowej* autor *Soli ziemi* ostro krytykował literaturę polską nie tylko za jej martyrologiczne tony, ale także za jej odwracanie się od nowoczesności, a zwłaszcza od problematyki miejskiej. Polska była dla Wittlina częścią Europy nie tylko pod względem kulturowym, ale także cywilizacyjnym:

Pelno jest jeszcze ludzi uważających niechęć do współczesności za „rdzenną” polskość. Ich ideałem w poezji ciągle są jeszcze dworki, strumyczki, ruczaje, lamusy, kredensy, facjatki, robrony, serwantki. Wedle nich powinno się w poezji unikać miast z wszelkimi ich hałasami, miast, o które tak bardzo się walczyło, i winno się unikać miejskiego słownictwa. Ciągle jeszcze upatrują ci ludzie polskość w utworach, których bohaterami są: Tarłowie, Wydźgowie, Kiejstuty i Sędziwoje. Jest to odwrócenie się tyłem do prawdziwej wolności polskiej, która idzie na przód na przekór tradycjom, naprzód i ciągle naprzód [...] W rzeczywistości zależy nam bardzo na polskim przemyśle i handlu; miasto Łódź jest okiem w głowie polskiej

¹³⁷ W przeciwieństwie do Skamandrytów Wittlin unikał życia kawiarnianego i nie uczestniczył w rywalizacji między pisarzami. Wielokrotnie, w różnych tekstach, podkreślał, że pisze przede wszystkim dla czytelnika abstrakcyjnego. Możemy o tym przeczytać na przykład w eseju *Język polski w Sainte-Honorine-des-Pertes*: „Brak kontaktu z czytelnikiem, abstrakcyjność czytelnika uszlachetnia zarówno pisarza, jak i czytelnika. Czyni go idealnym odbiorcą naszych słów, czytelnikiem, dla którego w ogóle warto pisać” (OwP 227). Tej kwestii w całości poświęcony został esej *Pisma pośmiertne* (OwP, s. 702-712).

¹³⁸ T. Kłak, *Pisarze a grupy literackie (na przykładzie Józefa Wittlina i Janiny Brzostowskiej)*, „Ruch Literacki” 1991 z. 3 s. 221-227.

przyszłości. Walczyło się o Górny Śląsk przede wszystkim dla jego pokładów węgla, jakkolwiek podczas tej walki mówiło się o wszystkim, tylko nie o węglu. Wstydzono się węgiel nazywać po imieniu i używano romantycznych zwrotów do upiększania tej walki (*Inwentarz kultury narodowej*, OwP 68).

Jednocześnie Wittlinowi bardzo zależało na tym, by jego rozumienia sztuki nie utożsamiać z pochwałą twórczości, która wypiera się swoich partykularnych, narodowych korzeni. W *Inwentarzu kultury narodowej* z jednej strony mamy zatem typowe dla autora *Soli ziemi* postrzeganie literatury w kontekście europejskim, a nawet światowym. Z drugiej strony pisarz szczególnie mocno podkreślał konieczność odwoływania się artystów różnych narodowości do własnej tradycji narodowej. Wyraźnie zaznaczał, że nie chodziło mu o homogenizację kultury – wręcz przeciwnie, zróżnicowanie kulturowe świata uważał za konieczne dla rozwoju ludzkości. Celem tego rozwoju jest oczywiście zgodne współistnienie różnych kultury narodowych, o którym jednak Wittlin pisał jakby wahając się między dwoma postawami – utopijną wiarą a głębokim sceptycyzmem. Dowodem na poglądy pisarza jest następujący fragment z *Inwentarza*:

Na ogół więc to, co jest największą chlubą twórczości danego narodu, przechodzi na własność całego człowieczeństwa, ztraca się we wszechświecie i gubi narodowe cechy. Czyż istnieje narodowa elektryczność, narodowy gaz, narodowa para? Psalm Dawida, salwarsan Ehrlicha, epepeje Homera i gaz świetlny, żydowskie poezje Jeremiasza i serum Pasteura, symfonie Beethovena i wata, prawa Newtona itd. są własnością całego świata, jakkolwiek wyrosły z ducha i z ziemi jednego narodu i są dumą swoich rodziców. Mówiąc o kulturze narodowej, należałoby więc dążyć zawsze do produkcji tych szczytowych osiągnięć ogólnoludzkich dzieł w każdej dziedzinie, jednak i tam, gdzie wynalazczość artystyczna i techniczna istnieje tylko na użytek domowy i pożytek jednego narodu, nie zawsze należy dopatrywać się cech ujemnych. Braterstwo ludów, utopijne dziś, niestety, stany zjednoczone całego świata, ustrój społeczny oparty na równości i sprawiedliwości, będący

ostatecznym celem kultury ludzkiej, nie powinny przyczynić się do zaniku narodowej uprawy (*Inwentarz kultury narodowej*, OwP 66).

Powyższy fragment potwierdza dotychczasowe intuicje dotyczące estetyki Wittlina. Po pierwsze, w jego świetle sztuka wydaje się stanowić dla pisarza tylko jedną z form działalności ludzkiej, niekoniecznie szczególnie wyróżnioną, jak chciałby na przykład Witkacy czy jak być może chcieliby Skamandryci. Po drugie, jest w powyższym fragmencie mowa o ponadnarodowym braterstwie jako o utopijnej, ale jednak wartościowej idei, do której powinni odwoływać się ludzie jako twórcy kultury – nie zapominając przy tym o swojej przynależności narodowej. Także sztuka powinna stać się pomostem łączącym ludzi jako reprezentantów jednego gatunku, a zatem, jak można się domyślić, niezależnie od ich pochodzenia, narodowości, rasy czy poglądów.

W tym miejscu warto zauważyć, że takie rozumienie sztuki było u Wittlina nie tylko efektem doświadczeń wojennych, o których pisałam wcześniej i wiązało się nie tylko z jego galicyjskim pochodzeniem, na które słusznie wskazywał Wilczyński. Inne ważne źródła takiej postawy to z pewnością doświadczenia lekturowe i wychowanie w duchu wartości humanistycznych, na które z kolei zwracali szczególną uwagę Wiegandt i Tomkowski¹³⁹. Jak wynika z zacytowanego wcześniej fragmentu, to przede wszystkim Homer i Biblia wpłynęły najsilniej na poglądy pisarza. Humanizm starożytnych eposów polegał w odczuciu Wittlina na wrażliwości na cudzą krzywdę. Możemy o tym przeczytać w eseju *List do Filomatów*:

Ktokolwiek w życiu zetknął się z Homerem, dowiedział się od niego, że życie jest ciężką i okrutną walką, ale w tej okrutnej walce obowiązują człowieka surowe

¹³⁹ Tomkowski pisał m.in. tak: „Autor *Orfeusza w piekle XX wieku* należał do pokolenia, które wierzyło jeszcze w potęgę gimnazjum klasycznego. Dobra szkoła, pozbawiona kultu praktycznej wiedzy, wierna ideałom humanistycznym, powinna zabezpieczać swych adeptów przed nadciągającą falą barbarzyństwa (J. Tomkowski, *Własnym krokiem w Wenecji*, s. 128).

prawa godności i miłosierdzia. Ktokolwiek wsłuchiwał się w zawodzenia chóru aischylosowych tragedii, mógł się nauczyć poszanowania niedoli bliźniego. Oto wysoka szkoła humanizmu! (*List do Filomatów*, Pp 153).

Uderza przy tym fakt, że kategoria braterstwa pojawia się u Wittlina niezależnie od tego na temat jakiej dziedziny sztuki pisarz akurat się wypowiada i niezależnie od tego czy chodzi o dzieło współczesne czy dawne. Nie ma znaczenia czy mowa o literaturze i sztuce w ogóle, o współczesnym teatrze, czy o starożytnej tragedii, o dziele sztuki architektonicznej czy malarskiej. Także dzieła sztuki religijnej Wittlin postrzegał w pierwszej kolejności w szerokich kategoriach antropologicznych. Świadczy o tym esej poświęcony średniowiecznej katedrze gotyckiej znajdującej się w miejscowości Chartes, odwiedzonej przez pisarza podczas pobytu we Francji. Wittlin najpierw zdaje sprawę z niemożności opisanie katedry. Potem jednak decyduje się na jej opis – ale właśnie jako dzieła ludzkiej pracy. Nazywa przy tym twórców kościoła swoimi „braćmi”:

A gdy zważymy, że to wszystko: te figury świętych, męczenników, aniołów, i cherubinów, judzkich królów i greckich mędrców, i te szkła malowane, i ten kolosalny kamienny gmach – ludzkie wzniosły ręce, poczuwamy się głęboko wzruszeni ową wielką łaską, która naszym braciom sprzed wieków objawiła się i pozwoliła na ludzki obraz i ludzkie podobieństwo kształtować boskie oblicze (*Katedra w Chartes*, OwP 219).

W tym miejscu można by sformułować pytanie o to, w jaki konkretnie sposób sztuka może być źródłem międzyludzkiego porozumienia. Odpowiedź na najbardziej ogólnym poziomie można odnaleźć w eseju *Pusty teatr*. Wittlin pisał w nim, że każdy człowiek jest sam dla siebie zagadką i już samo to stanowić może źródło wzajemnego zrozumienia:

Największą tajemnicą dla człowieka nie jest to, jak wyglądają światy leżące poza nim, tylko jego własna twarz. Szmer i tętno naszego własnego serca najbardziej nas dziwią i przerażają, i dlatego wbrew wszelkim pozorom człowiek jest najbardziej obcy samemu sobie i przez tę obcość staje się bliski bliźniemu. W pustym teatrze jedynie (przy wypełnionej widowni) możliwe jest odegranie owego misterium i tej tragikomedii o człowieku, kiedy konflikty i perypetie mają już jeden niedwuznaczny sens (*Pusty teatr*, OwP 435).

Co ciekawe, w innym z wczesnych tekstów Wittlina (*Wojna, pokój i dusza poety*) koncepcja sztuki jako pomostu łączącego ludzi różnych narodowości przedstawiona zostaje w sposób zdecydowanie ironiczny, chociaż sarkazm jest w pierwszej chwili trudny do uchwycenia. Jeśli jednak wziąć pod uwagę całościowy, pesymistyczny wydźwięk naszpikowanego ironią eseju *Wojna, pokój i dusza poety* oraz liczne wypowiedzi z tamtego okresu świadczące o rozczarowaniu pisarza literaturą pacyfistyczną, stanie się jasne, że ostatnie słowa eseju mają wywołać w czytelniku raczej gorzki uśmiech. Efekt ironii osiągnięty został za pomocą zastosowania przesadnie optymistycznego tonu i aluzji do *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza:

Przeto może dzięki poezji, jeśli nie dzięki czemu innemu, pewnego dnia wszyscy staniemy się łagodni i pocieszeni i śpieszno nam będzie poumywać krwawe ręce, aby je sobie od granic do granic, od Wschodu na Zachód, od Południa na Północ po bratersku uściskać. Nie starczy mydła do tych ablucji. Potem będziemy, jak bracia, siedzieli za stołem na wspólnej uczcie narodów i wzniesiemy tam staropolskim toast: Kochajmy się!, nie tylko przy wódce, ale przy wychylaniu wspólnego kielicha żywota, na którego dnie jest sporo goryczy (*Wojna, pokój i dusza poety*, OwP 44).

Wittlin rzeczywiście bardzo dużo miejsca poświęcił na relację z własnego poczucia rozczarowania literaturą pacyfistyczną. Już na początku lat 30. odciął się od ideologii pacyfistycznej (z którą utożsamiano go jako autora *Hymnów*). Stosunkowo wcześniej uzyskał świadomość tego, jak znikome było –

w perspektywie długofalowej – znaczenie powstałej po 1918 roku literatury antywojennej. Jej popularność nijak nie przystawała do wyścigu zbrojeń mającego miejsce w Europie w latach 20 i 30. i do wybuchu kolejnej wojny w roku 1939. Niemal w całości tym kwestiom poświęcony został oczywiście esej *Ze wspomnień byłego pacyfisty*¹⁴⁰. Wittlin pisał w nim o zawodzie, jaki przyniosła polityka europejskich państw i zarazem o nieskuteczności ruchów pacyfistycznych przeciwstawiających się tej polityce. Narastające w tamtym czasie napięcia międzynarodowe i militaryzacja społeczeństw europejskich doprowadziły go do utraty złudzeń wiązanych z polityczną czy społeczną rolą literatury.

Innym razem odniósł się do tej kwestii w 1935 roku, w felietonie upamiętniającym śmierć Henri Barbusse'a (*Śmierć Barbusse'a*, OwP 510). Wittlin po raz kolejny wyrażał zdziwienie tym, że „ludzkość” nie wyciągnęła z literatury pacyfistycznej żadnych wniosków. Pytał w nim między innymi o to, czy ogromna popularność literatury antywojennej nie jest przypadkiem „dowodem moralnego bankructwa sztuki pisarskiej”. Ale dawał wyraz tej świadomości nie tylko w esejach, ale także w autokomentarzach: wspomnieniach i w wywiadach, na przykład w krótkim wywiadzie udzielonym dziennikowi warszawskiemu „Express Poranny”, który gazeta wydrukowała jako jeden z głosów w ankiecie zatytułowanej *Czy kultura nasza chyli się ku upadkowi?*. Na temat pacyfizmu Wittlin wypowiedział się wówczas gorzko:

jest on obecnie tylko kierunkiem o rezultatach uczuciowych, nie ma siły pozytywnej. Nasi pacyfści w razie wybuchu wojny pójdą na front. Literatura pacyfistyczna wzrusza nas, ale nie oddziałują na nasze życie. Za to złe siły działają. Hitler przekonuje i osiąga rezultaty pozytywne, a sława Remarque'a minęła i przygasła¹⁴⁰.

¹⁴⁰ *Czy kultura nasza chyli się ku upadkowi? Ankieta dla: „Expressu Porannego”, w: J. Wittlin, Pisma pośmiertne*, s. 143-146.

Warto zauważyć, że sam tytuł ankiety, jak i sposób sformułowania pytań charakterystyczne były dla bulwarowych czasopism, skierowanych do szerokiej publiczności i odwołujących się do emocji¹⁴¹. Tymczasem sam pisarz zdecydowanie odrzuca łatwo nasuwająca się w tym wypadku katastroficzną retorykę. Z kolei w eseju *Ze wspomnień byłego pacyfisty* wypowiada się o swoich poglądach autoironicznie. Wspominając przyjaźń łączącą go z ekspresjonistycznym poetą Janem Sturem Wittlin opisuje rozczarowanie, jakie stało się ich udziałem w związku z wybuchem wojny polsko-bolszewickiej w 1920 roku. Obydwaj pisarze byli, zgodnie z relacją Wittlina, zaskoczeni brakiem oddziaływania ich twórczości literackiej na rzeczywistość społeczną i polityczną:

Później czytaliśmy nasze wiersze publicznie. W naszej młodzieńczej wyobraźni przypisywaliśmy temu faktowi wielkie znaczenie społeczne. Zdawało nam się, że wiersze te mają moc zmiażdżenia miażdżącej nas wojny, i z naiwnym zdumieniem przyjęliśmy do wiadomości, że publiczność w roku 1920 godzi się i na naszą poezję, i na nową wojnę z bolszewikami. Zaczęliśmy się oburzać, pomstować, grozić końcem świata. W przekonaniu, że jesteśmy bojownikami nowej prawdy, oczekiwaliśmy represji ze strony władz i czynników obywatelskich – jednakże nie zrobiono nam tej przyjemności i nie aresztowano nas (*Ze wspomnień byłego pacyfisty*, OwP 80).

Od autoironii, którą przeniknięta jest powyższa wypowiedź tylko krok dzieli od późniejszego uznania sztuki za „luksusową zabawę i umysłowy sport sytych” (*Ostatnia instancja*, OwP 96). W eseju, z którego pochodzą te słowa, Wittlin zauważa z rozgoryczeniem, ale i akceptacją dla tego stanu rzeczy, że pisarze są tylko „rzemieślnikami słowa, pracownikami sztuki dla sztuki, malarzami obrazów niedoli społecznej i handlarzami tych obrazów” (Tamże).

¹⁴¹ Wydawany w latach 1922-1939 „Express Poranny” należał do wydawnictw, określanych w Polsce międzywojennej mianem „prasy czerwonej”, w nawiązaniu do koloru winiet i krzykliwych tytułów drukowanych czerwoną farbą.

Stąd też jego literacki debiut i pierwszy wielki sukces (*Hymny*) był pod pewnymi względami jednocześnie jego pierwszą porażką¹⁴². Dlatego też drugi najważniejszy sąd dotyczący estetyki Wittlina to teza o eskapizmie pisarza – skłonności do uciekania w świat wartości estetycznych.

2.

Na sposób myślenia Wittlina o wartościach estetycznych ogromny wpływ miała jego wieloletnia praca nad przekładem *Odysei* Homera (powstały w sumie jej 3 wersje, które ukazywały się kolejno w latach: 1924, 1931, 1957)¹⁴³. Wittlin sądził, że epos Homera był utworem elitarnym, a zatem jego polski przekład powinien tę elitarność uszanować. Elitarność ta opierała się na wartościach estetycznych oryginalnego tekstu – wartościach, które Wittlin utożsamiał z poetyckim ukształtowaniem języka. Dążył do oddania walorów muzycznych starożytnej epopei i dlatego przekładał ją na język poetycki, a nie prozatorski – na tym polegała specyfika jego podejścia. Obszernych wyjaśnień dostarczył w komentarzu do nowego tłumaczenia *Odysei* drukowanym w 1954 roku na łamach „Kultury” i zatytułowanym *Pro domo mea*. Choć tekst napisany został w celach polemicznych, jest to pełnowartościowy esej, w którym Wittlin nie tylko broni swojego przekładu, ale jak nigdzie indziej wypowiada się szeroko na temat znaczenia wartości estetycznych w sztuce:

Ważnym elementem eposu jest jego śpiewność, muzyczność, meliczność. Słowem: gęźdba. Bez niej nawet współczesne eposy obejść się nie mogą. Nawet w prozie *Chłopów* Reymonta coś w głębi gra i zawodzi [...] Broniąc wiersza, a więc gęździebności w tłumaczeniach Homera, muszę automatycznie wystąpić przeciw prozie. Choćby to była proza tak dźwięczna i uroczysta jak Leconte’a de Lisle’a lub

¹⁴² Kazimierz Nowosielski z tego rozczarowania wywodził powojenne milczenie autora *Hymnów* jako poety, pisał, że to właśnie „pamięć o nieskuteczności [...] hymnowego przedsięwzięcia [...] zdaje się paraliżować przyszłą poetycką aktywność pisarza (K. Nowosielski, *Hiobowe wołanie Józefa Wittlina*, s. 42).

¹⁴³ Chodzi o 3 następujące wydania: Lwów 1924; Warszawa 1931; Londyn 1957.

tak przejrzysta jak Parandowskiego. Homer prozą – to jakby symfonia grana na fortepianie lub śpiewana ludzkim głosem [...] Najlepsze przekłady Homera prozą – to sublimowe „bryki”, to superprozajkiery. Mają one czytelnika zbliżyć do Homera, lecz w rzeczywistości oddalają, ukrywając przed nim całą metafizyczną zawartość Homerowej epiki, jej głębinowy, irracjonalny, orficki sens. *Odyseja* prozą – to mniej lub więcej ściśle zawiadomienia, to informacja o losach Odysa, a nie poetycka interpretacja tych losów. Biada poezji, która pójdzie na służbę reportażu, rezygnując z rodowego swego przywileju, jakim jest – bajanie. W najlepszych wypadkach przekłady Homera prozą to „gesta”. Ale nie *Chansons de geste*. Śpiew zmienia kształt opiewanego faktu, obrysowuje kontury wydarzenia. Sam śpiew też jest faktem, jest konkretnością, i dopiero ze szczęśliwego połączenia przedmiotu narracji ze śpiewem rodzi się poezja epiczna (*Pro domo mea*, OwP 643).

Powyższy fragment stanowi bardzo specyficzną pochwałę wartości estetycznych zawartych w języku poetyckim. Sądzę, że Wittlin przekładał Homera poezją, a nie prozą (jak Jan Parandowski) w głębokim przekonaniu, że to właśnie z uwagi na swoją śpiewność – a więc estetyczność – *Odyseja* była utworem tak wartościowym i mogącym dostarczyć XX-wiecznym czytelnikom istotnej wiedzy na temat tego co znaczy być człowiekiem, a zatem – być dziełem sztuki rozumianej jako źródło porozumienia między ludźmi. W jego odczuciu tłumaczenie Homera prozą zamykało odbiorcom drogę do najbardziej podstawowej, głęboko humanistycznej – etycznej – wymowy greckiego utworu. Do tego przypuszczenia skłania mnie inne ważne przekonanie Wittlina, zgodnie z którym epepeja to nie tylko gatunek literacki, ale też specyficzny sposób przekazania skomplikowanej wiedzy o człowieku.

Autor *Soli ziemi* rozumiał więc epepeję na swój własny sposób. Postrzegał ją raczej jako pewną ponadczasową i ponadgatunkową technikę artystyczną niż pewien gatunek¹⁴⁴ - technikę, która pozwala na osiągnięcie dystansu niezbędnego do wydobycia prawdy na temat człowieka. Stąd też

¹⁴⁴ W dodatku technikę niekoniecznie tylko literacką, skoro mianem „epepei w kinie” określił film *Symfonia wielkiego miasta* (*Epepeja w kinie*, OwP 461).

sądził, że prawdziwym tematem nowocześnie pojętej epopei są nie tyle wojny i przełomowe dla danej społeczności wydarzenia, ile „pejzaże i batalie ukryte pod świadomością” (*Epopeja w kinie*, OwP 462), które jej autor doskonale odmalowuje dzięki nastawieniu na szczegół i prezentacji tego, co znajduje się na drugim planie i jest „niezależne” od działań człowieka, a zatem dzięki dwóm dobrze znanym cechom eposu jako gatunku. Obydwu tych właściwości Wittlin nie rozumiał jednak jako przejawów chłodnego dystansu epickiego i braku zainteresowania dla życia emocjonalnego człowieka. Przeciwnie, uznawał je za cechy literatury badającej ludzkie życie duchowe. Dlatego też podawał w wątpliwość sąd o „epickiej obojętności”:

Pozorna obojętność epika niczym innym nie jest jak tylko spotęgowaną miłością do wszystkich opisywanych osób i przedmiotów. Tylko wielka miłość i wielka nienawiść umożliwia epikowi wgląd w najdrobniejsze zakamarki życia i pozwala to życie sprawiedliwie wydobyć na światło dzienne i utrwalić na wieki (*Dwie powieści wojenne*, OwP 468).

Wittlin mógł rozumieć epopeję jako nowoczesną technikę literacką (i samemu być autorem nowoczesnej epopei – *Soli ziemi*), gdyż elementem jego poglądów na literaturę była głęboka wiara w postęp jej środków technicznych, w możliwość odkrywania przez artystów coraz to nowych sposobów na wyrażenie prawdy o człowieku. Wykładem tego przekonania jest esej *Apologia Gombrowicza*, opublikowany w 1951 roku na łamach „Kultury”. Choć omówienie twórczości autora *Trans-Atlantyku* nie stanowiło dla Wittlina pretekstu do wyrażenia własnych poglądów na literaturę, mimochodem wyłożył w nim podstawy swojej estetyki¹⁴⁵. Nie było to jednak kwestią przypadku. Jak

¹⁴⁵ Wittlin nie był krytykiem literackim. Właściwie nie recenzował literatury pięknej. Jeśli już, to była to literatura zagraniczna (recenzował m.in. powieści A. Doblina, H. Kestena, H. Barbusse’a). Częściej odnotowywał pojawienie się szeroko rozumianych publikacji naukowych, głównie historycznych i biograficznych (komentował np. pojawienie się *Słownika etymologicznego* Brucknera). Pisał co prawda niemal przez całe swoje dorosłe życie recenzje krytycznoteatralne, ale było to podyktowane głównie względami materialnymi (choć również – oczywiście – umiłowaniem teatru). W okresie międzywojennym początkowo

wiadomo, Wittlin był miłośnikiem twórczości autora *Ferdydurke* i jej popularyzatorem. Lektura tej twórczości była dla niego ważnym doświadczeniem, o czym świadczy nie tylko sama *Apologia Gombrowicza* – drukowana w 1951 roku na łamach „Kultury”¹⁴⁶ – ale także ilość uwagi, jaką poświęcił jej na kartach swoich notatników.

To właśnie w *Apologii Gombrowicza* Wittlin zauważył, że liczba możliwych kombinacji w zakresie technik literackich jest właściwie nieskończona. Pisał, że w jego odczuciu nie istnieje coś takiego jak granica ludzkiej inwencji i pomysłowości:

Wolno również zakwestionować sprawę inwencji w literaturze. Wolno powiedzieć tak: literatura jest już bardzo stara, wszystko już zostało wyrażone na setki sposobów, coś nowego jeszcze można wymyślić? Taki pogląd byłby rezygnacją z postępu. Czy nie zdawało się, że po Flaubercie, Tołstoju, Dostojewskim niewiele już można zrobić w powieści? A jednak zrobiono sporo, i to w naszym tak wyklinanym XX stuleciu. Chociażby wspomnienia już: Proust, Joyce i Kafka. Twórczość takich artystów jest rewelacją, czyli po polsku: objawieniem, a po grecku: apokalipsą. Odkrywaniem rzeczy zatajonych (*Apologia Gombrowicza*, OwP 595).

Z uwielbieniem dla Gombrowicza łączyła się też u Wittlina fascynacja ostrymi jakościami estetycznymi. Nie był to tylko ślad po ekspresjonistycznej przeszłości autora *Hymnów*, ale wyraz głębokiego przekonania o pogłębiającym się w XX wieku rozdźwięku między rzeczywistością społeczno-cywilizacyjną a rzeczywistością sztuki. Wittlin pisał o tym, że w XX wieku to właśnie takie

pełnił rolę recenzenta teatralnego w łódzkim dzienniku społeczno-politycznym „Głos Polski”. Później pisał omówienia spektakli dla „Wiadomości Literackich” zwykle w ramach zastępstwa za Antoniego Słonimskiego. Dla warszawskiego czasopisma Wittlin recenzował 19 spektakli, w większości komedii. Z kolei w okresie nowojorskim recenzował dla Radia Wolna Europa spektakle wystawiane na Brooklynie. Zob. V. Wejs-Milewska, *Wykluczeni*. Wiemy z korespondencji pisarza, że nie identyfikował się z tego rodzaju piśmiennictwem (List do M. Grydzewskiego, z dn. 11.12.1951. Kopia znajduje się w Archiwum Emigracji w Toruniu).

¹⁴⁶ Zdaniem Jarzębskiego esejem tym Wittlin wręcz „położył pierwszą cegielkę gmachu przyszłej sławy” autora *Ferdydurke* (J. Jarzębski, *Przedmowa do: Walka o sławę. Korespondencja część pierwsza. Witold Gombrowicz - Józef Wittlin - Jarosław Iwaszkiewicz – Artur Sandauer*, układ, przedmowy, przypisy J. Jarzębski, Kraków 1996, s. 6).

kategorie jak groteska, ironia, karykatura, parodia są lepszymi narzędziami odwzorowywania rzeczywistości niż realizm:

Apokalipsa Gombrowicza jest groteskowa, podobnie jak apokalipsa Daumiera lub *Guernica* Picassa w nowojorskim Museum Of Modern Art. Trudno jest bowiem wyrazić koszmar naszych czasów metodą realistyczną. A jeśli można go tak wyrazić – niepodobna go przewyciężyć. Przewycięża go tylko żart, 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 niekiedy wspaniale połyskujące skorupy (*Apologia Gombrowicza*, OwP 595).

Powyższy cytat każe nieco inaczej spojrzeć na dotychczasowe sądy o upodobaniach estetycznych Wittlina. Potwierdzeniem tego, że pisarz wyżej cenił sobie groteskę niż jakości klasyczne, takie jak umiar i harmonia są też zachowane notatniki pisarza. W artykule *Wolne usta poety* Ryszard Zajączkowski przytoczył fragment z tych notatników, w którym Wittlin krytycznie wyrażał się o eseistyce Jana Parandowskiego, przeciwstawiając jej postawę Gombrowicza. Pisarz zestawiał obydwu pisarzy w następujący sposób: „On [Parandowski] jest wygładzony. On pisze zgodnie z ustalonymi standardami doskonałości. Unika tematów i form ekspresji, które mogłyby irytować. Gombrowicz ustala nowe standardy”¹⁴⁷.

Wittlin żywił zatem przekonanie o nowatorstwie Gombrowicza, ale miał na temat tego nowatorstwa bardzo specyficzny pogląd. Można sądzić, że twórczość autora *Trans-Atlantyku* dawała mu nadzieję w odniesieniu do dalszego rozwoju literatury i kultury rozumianych właśnie jako międzyludzkie braterstwo. Fascynacja groteskową twórczością Gombrowicza nie była wyłącznie fascynacją groteską jako pewną kategorią estetyczną. Wittlin podkreślał, że twórczość autora *Ferdydurke* jest przesycona wartościami

¹⁴⁷ R. Zajączkowski, *Wolne usta poety*, s. 277.

etycznymi – określał ją wręcz jako moralistyczną. Pisząc o niej nie szczędził wzniosłych słów. Sądził, że Gombrowicz podjął się wielkiego zadania nie tylko jako artysta, ale także jako współtwórca i uczestnik kultury rozumianej jako poczucie solidarności między ludźmi. Paradoksalnie, zadanie to jednak mógł wypełnić dopiero jako pisarz najpierw całkowicie uwolniony od zobowiązań wobec społeczeństwa, religii, państwa, narodu, grupy artystycznej czy wspólnoty emigrantów, słowem: jakiegokolwiek zewnętrznej instytucji czy wspólnoty. Wittlin pisał o Gombrowiczu, że „jego apokalipsa, podjęta w imię ludzkości, nie znosi zbyt licznego towarzystwa ludzi” (*Apologia Gombrowicza*, OwP 596). I dalej:

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 Gebą współczesności, głupota głupców, niedojrzałością niedojrzałych, podłością podłych”. A więc jednak nie ucieka od wspólnoty z ludźmi: gdy chodzi o zasady moralne, jest bliźnim dla bliźnich” (*Apologia Gombrowicza*, OwP 602).

W odczuciu Wittlina jedynie literatura, która nie dokonuje ocen moralnych, może łączyć ludzi i w ten sposób stać się nośnikiem wartości etycznych. Z tym przekonaniem wiązał się jego podziw dla twórców francuskiej literatury, wyjątkowo celującej jego zdaniem w prawdomówności. Pisał na temat pisarzy francuskojęzycznych XX wieku, że „jest coś oczyszczającego w tych torturach, za pomocą których wymuszają oni prawdę – z zakłamanego świata. Przede wszystkim są to ludzie nieustraszonej odwagi i rzetelności” (*Ponurość współczesnej prozy francuskiej* OwP 216). Stąd też brała się jego entuzjastyczna opinia na temat działalności translatorskiej Boya-Żeleńskiego. Przyswojenie polszczyźnie najwybitniejszych osiągnięć literatury francuskiej było zdaniem Wittlina wydarzeniem o ogromnym znaczeniu dla rozwoju

polskiej kultury. W 1930 roku pisarz komentował wieloletni wysiłek Boya-Żeleńskiego w następujących słowach:

Literatura francuska wydaje się najmniej idealistyczna z wszystkich znanych nam literatur i chyba jest najmniej sentymentalna. Człowiek, jej bohater, nie jest niczym więcej, tylko człowiekiem [...] I dlatego szlachetność wielkich pisarzy francuskich nie jest identyczna z propagandą szlachetnych ideałów. Jest to gorzka szlachetność czystego intelektu i czystego stylu. Pisarze francuscy celują w opisywanie ludzkich słabości i ułomności. Nie mają oni żadnych złudzeń co do moralnej wartości człowieka, któremu wyznaczają miejsce tylko w ziemskich granicach. Zawdzięczamy zatem Boyowi w dużym stopniu zhumanizowanie naszego stosunku do nas samych, otrzeźwienie z aż nadto romantycznej nieprzytomności (*Setny tom „Biblioteki Boya”*, OwP 481).

Artysta nie powinien być sędzią moralnym, ale uważnym obserwatorem siebie i innych ludzi. Stąd między innymi fascynacja Wittlina pisarzami, których twórczość daleka była od realizowania wartości chrześcijańskich, na przykład Ernestem Hemingwayem, który dla Wittlina był „barbarzyńskim”, ale jednak – „humanistą”. W eseju *Hemingway, śmierć i zabijanie* autor *Soli ziemi* pisał na jego temat:

Nazwaliśmy Hemingwaya barbarzyńskim humanistą. Był humanistą, gdyż umiał utożsamiać się z bliźnim, cierpiącym i walczącym. Nie wywyższał się nad maluczkich. W obce światy gnała go pasja bratania się z ludźmi. Nie z literatami czy „intelektualistami”, nie z pięknoduchami. Hemingway nie cierpiał pysznych. Pociągały go nie kluby literackie, lecz obozy żołnierskie, biwaki, areny i karczmy. Jeśli był barbarzyńcą, był nim uczciwie i bez złudzeń (OwP 701).

Z takiej a nie innej estetyki Wittlina brały się też niekiedy słowa bezpośredniej krytyki literatury podporządkowanej chrześcijańskiemu

światopoglądowi. Takiej krytyki pisarz dokonał na przykład w eseju *Tragiczny Gogol*:

Oto tragedia Gogola. Wielki i prawdziwy jest on tam tylko, gdzie pokazuje zło. Bez komentarzy i bez morałów. I gdzie sam jest złośliwy. Gdzie natomiast świadomie i ostentacyjnie stara się być dobrotliwym, wszystko przebaczącym chrześcijaninem – zawodzi jako artysta niemal zupełnie (*Tragiczny Gogol*, OwP 613).

Także literaturę religijną – którą chętnie czytał i niekiedy recenzował – Wittlin oceniał pod podobnym kątem. W napisanej w 1927 roku dla „Wiadomości Literackich” recenzji książki *Jesus* Henri Barbusse’a – książki nigdy nie przetłumaczonej na polski – zarzucił francuskiemu pisarzowi podporządkowanie swojej książki ideologii komunistycznej. Wittlin podkreślał, że bohater ewangelii był „miotanym sprzecznościami” człowiekiem, podczas gdy u Barbusse’a jest „prostolinijny”. W książce o Chrystusie szukał więc przede wszystkim portretu człowieka, kogoś z kim mogłaby utożsamić się jak największa liczba czytelników. Dlatego też krytykował książkę Barbusse’a:

Jezus Barbusse’a nigdy nie mówi: „Może, nie wiem”, jest zadziwiająco apodyktyczny, rzadko się zastanawia, na wszystko ma gotowe odpowiedzi. To jest trochę podejrzane i pachnie tyleż samo kanonem, co dyscypliną partyjną. Nigdy nam ten Człowiek nie zrobi niespodzianki, i już z góry wiemy, co powie. Na terenie tej książki zachodzą minimalne zmiany w psychice bohatera. Już od samego dzieciństwa jest On nastawiony na doskonałość, nie licującą przecie z powagą człowieczego błędzenia i tragicznego szukania po omacku. Jezus Barbusse’a w ogóle niczego nie szuka. Wszystko znajduje na komendę literata. Biorąc charakterologicznie, mamy tu schemat pewnej z góry określonej doskonałości, a nie żywego człowieka (*Jesus Barbusse’a*, OwP 445).

W wyliczanych przez Wittlina słabościach dzieła Barbusse’a łatwo można dostrzec zarys programu pozytywnego w zakresie estetyki. W swej

wypowiedzi pisarz zawarł pochwałę wątpliwości i opowiedział się za wizją człowieka jako istoty nieustannie rozwijającej się, niedoskonałej, błędzącej. W odczuciu Wittlina literatura, portretując ludzi w ten właśnie sposób, może stać się źródłem prawdy na ich temat i – w konsekwencji – umożliwić ludziom wzajemne zrozumienie, zrozumienie Innego i inności. Pisarz niewątpliwie wierzył w możliwość zaistnienia tej prawdy w literaturze i sztuce, tak samo jak wierzył w realnie istniejące w człowieku dobro. Na to przekonanie miał wpływ jego światopogląd religijny. Wittlin pisał na ten temat w sposób najbardziej może bezpośredni w eseju zatytułowanym *Pusty teatr* z 1924 roku.

„Pusty teatr” to dla pisarza specyficzny moment zrealizowania się prawdy w sztuce. Z jednej strony pisarz miał na myśli rzeczywistą chwilę, która następuje po spektaklu, w momencie gdy publiczność zapoznała się z treścią przedstawionego na scenie dramatu i opuszcza budynek teatru. Z drugiej strony, chodziło mu też o nazwanie efektu swoistego aktu komunikacyjnego zachodzącego między twórcą a odbiorcą dzieła sztuki, o porozumienie osiągnięte między publicznością a artystą, które w dalszej kolejności umożliwia porozumienie między ludźmi. Porozumienie to możliwe jest dzięki transcendentnemu istnieniu prawdy w sztuce. Wittlin pisał o tym w następujący sposób:

Całej nagiej prawdy nigdy nie widziało oko ludzkie, a od początku świata aż po dziś dzień wielka sztuka jest zajęta samym tylko obnażaniem. Toteż często się zdarza przy wypełnionej widowni teatru, że w chwili kiedy dokonywać się zaczyna owa chemiczna przemiana, sprawiająca, iż czarne staje się białym, a białe czarnym, iż „tak” staje się „nie”, a wszystko razem istnieje tylko w sferze „może”, nagle zaczynają się opróżniać fotele w parkiecie, pustoszeją łoże i galerie, gasną żyrandole, a publiczność najpierw pojedynczo, a później grupami, a na końcu tłumnie opuszcza widownię i przenosi się na scenę, zlewa ze sceną. Niedługo jednak trwa to zrównanie sceny z widownią. Po krótkiej chwili cała publiczność zgromadzona na scenie tłumnie ucieka ku wyjściu, pcha się wszystkimi drzwiami na

świeże powietrze, wylega na ulicę, aby się zgubić, zagubić, zatracić w codzienności. Nie wytrzymała widoku obnażającej się prawdy. I teatr jest pusty. W takich chwilach poeta tragiczny osiąga swój największy triumf. W pustym teatrze ucieleśnia się doskonale cała wizja poety, którego prawda styka się już bezpośrednio z najwyższą racją, z jedyną racją, z Bogiem (*Pusty teatr*, OwP 435).

*

Nie ulega wątpliwości, że sztuka była dla Wittlina przekazywaczem wartości etycznych. W punkcie wyjścia jego estetyka była zatem przeciwieństwem estetyki Witkacego. Autor *Orfeusza* nie rozpaczał nad zagładą wartości artystycznych tak jak czynił to autor *Nienasyceń*¹⁴⁸. Zdecydowanie bliższe były mu wartości liberalno-demokratyczne¹⁴⁹. Dla Witkacego sztuka stanowiła sposób nawiązania kontaktu ze sferą sacrum, była w zasadzie niezależna od rozwoju społecznego¹⁵⁰. Dla Wittlina – przeciwnie: miała być ważnym sposobem nawiązania porozumienia między pojedynczymi ludźmi, ale też między całymi narodami. Z drugiej strony badacze podkreślali, że w wyniku rozczarowania brakiem oddziaływania sztuki na życie społeczne i polityczne pisarz zwrócił się w kierunku wartości estetycznych. Wiele przemawia jednak za tym, że etyka i estetyka łączą się u Wittlina w sposób nierozdzielny. Pisarz sądził, że na sztuce nie mogą ciążyć zobowiązania moralne w sposób bezpośredni, bo to oznaczałoby skrupowanie swobody twórców, ale że ona sama staje się nośnikiem pewnych moralnych prawd – właśnie jako sztuka: miejsce realizacji wartości estetycznych i etycznych jednocześnie.

¹⁴⁸ M. Szpakowska, *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, s. 37.

¹⁴⁹ Zob. rozdział *Kultura jako międzyludzkie braterstwo* w niniejszej pracy.

¹⁵⁰ M. Szpakowska, *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, s. 208.

Część II.

Nowoczesność i pierwsza wojna światowa

(Obraz nowoczesności w *Soli ziemi*)

Rozdział pierwszy.

Nowoczesność i pierwsza wojna światowa

Spoglądając na pierwszą wojnę światową z perspektywy lat 70. XX wieku francuski filozof i teoretyk kultury Paul Virilio (ur. 1932) uznał ją za pierwszą w dziejach „wojnę konsumpcyjną”. Dzięki wysokiej sprawności organizacyjnej i zaawansowaniu gospodarczemu społeczeństw europejskich z początku XX wieku oszacowywanie strat przez armie podczas trwania walk w latach 1914-1918 okazywało się wystarczająco szybkie, by po obu stronach móc na czas wyrównywać niedobory w sprzęcie i w ludziach, co prowadziło w konsekwencji do „unieruchomienia” wojny i niemożności jej rozstrzygnięcia. Patowa sytuacja miała miejsce, jak wiadomo, zwłaszcza na froncie zachodnim, co oddawał tytuł międzynarodowego bestsellera Ericha Marii Remarque’a *Na Zachodzie bez zmian*. W efekcie, pisał Virilio, „wojna na wyczerpanie, z braku przestrzeni, objęła swym zasięgiem Czas”, gdyż „trwanie oznaczało ocalenie”. Sprawne przestawienie gospodarek społeczeństw europejskich na gospodarki „wojenne” wywołało absurd „wojny konsumpcyjnej”:

wojna na dobrowolne wyniszczenie była zarazem pierwszą wojną znikania i pierwszą wojną konsumpcji: znikania ludzi, zasobów, miast, krajobrazów, a zarazem niepohamowanej konsumpcji uzbrojenia, środków i sił ludzkich. Eleganckie plany zaciągów, walk i natarć zaczęły z wolna ustępować miejsca zgoła nowym kwestiom, takim jak zużycie pocisków na metr bieżący okopów, planom produkcyjnym, bilansom i oszacowywaniu stanu zapasów¹⁵¹.

Powyższy cytat pochodzi z książki Virilio zatytułowanej *Prędkość i polityka* (1977, wyd. pol. 2008), która położyła podwaliny pod rozwijaną przez niego do dzisiaj krytykę kultury euroamerykańskiej. Z tego mocno

¹⁵¹ P. Virilio, *Prędkość i polityka*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 72-73.

nacechowanego emocjonalnie, napisanego stosunkowo zawiłym językiem tekstu można wywnioskować, że za fundamentalny wymiar nowoczesności jej autor uważa „obsesję prędkości”¹⁵². Virilio pisał między innymi o przyspieszeniu gospodarczym społeczeństw europejskich w XX wieku, ale też o przyspieszeniu tempa przemieszczania się ludzi w przestrzeni (rozwój środków transportu, budowa dróg i autostrad), tempa przepływu informacji (rozwój mediów) czy w ogóle tempa ludzkiego życia. „Rewolucja prędkościowa” obejmuje u francuskiego filozofa okres od końca XVIII wieku aż po XXI wiek. Pojęcie to, i jemu pokrewne¹⁵³, przybierają w książce kształt monumentalny, a sama rewolucja stylizowana jest na zjawisko niezwykle destrukcyjne dla ludzkości. We wzmiankach biograficznych na temat Virilio podkreśla się często wrażenie, jakie wywarło na nim przeżyte w dzieciństwie bombardowanie Francji podczas drugiej wojny światowej. To wczesne zetknięcie się z niemiecką taktyką „wojny błyskawicznej” miało wpłynąć na jego postrzeganie ruchu i prędkości jako czynników determinujących charakter nowoczesnego społeczeństwa i nowoczesnej kultury¹⁵⁴.

W swoich późniejszych, napisanych już po *Prędkości i polityce* pracach Virilio próbował poddawać analizie konsekwencje dalszych etapów cywilizacyjnej „walki z czasem”. O ile w XX wieku kosztami „rewolucji prędkościowej” były w jego odczuciu obydwie wojny światowe, o tyle współcześnie są nimi swoiście ponowoczesne zjawiska, takie jak wypadki komunikacyjne (lotnicze, samochodowe, kolejowe, etc.), katastrofy ekologiczne, a także „bomby informacyjne” (efekt wzrastającej potęgi mediów)

¹⁵² Określenie to zaczerpnęłam z książki Modrisa Eksteinsa *Święto wiosny. Wielka Wojna i narodziny nowego wieku* (przeł. K. Rabińska, Warszawa 1996, s. 116). Nie jest to termin Virilio, który posługuje się raczej stworzonym przez siebie pojęciem „postępu dromologicznego” lub też określeniem „wojna z czasem”. Por. też P. Hazard, *Od stabilności do ruchu*, w: Tegoż, *Kryzys świadomości europejskiej 1680-1715*, przeł. J. Lalewicz, A. Siemek, wstępem poprzedził M. Żurowski, Warszawa 1974, s. 33-48.

¹⁵³ Filozof używa też określenia „rewolucja dromologiczna”, gr. *dromos* – bieg, tor wyścigowy.

¹⁵⁴ Zob. biogram Paula Virilio na stronie The European Graduate School, [<http://www.egs.edu/faculty/paul-virilio/biography/>], dostęp: 11.2013.

¹⁵⁵. Po raz kolejny zatem odnoszone na różnych polach ludzkie zwycięstwa w „wojnie z czasem” pod wieloma względami ułatwiły człowiekowi życie, ale jednocześnie „wprowadziły nowe parametry ryzyka”, jak ujął by to brytyjski socjolog Anthony Giddens ¹⁵⁶. Virilio pisał na przykład o tym, że eliminowanie czynnika ludzkiego w pracy środków transportu – konieczne dla osiągnięcia satysfakcjonującej prędkości – oznacza częściowe poddanie się władzy automatów i co za tym idzie nieustanną świadomość możliwości wystąpienia wypadku, towarzysząca ludziom na każdym kroku. Pisał:

Wystarczy odnieść się tutaj do kontroli i wymogów infrastruktury kolejowej, powietrznej, drogowej, aby przekonać się o złowieszczym związku przyczynowym: wzrost prędkości pociąga za sobą ograniczenie wolności, a samobieżność i samonapędzanie się aparatu – całkowitą samowystarczalność automatyzacji¹⁵⁷.

Jednak pierwsza wojna światowa wpisuje się nie tylko w teorię nowoczesności, ale także w jej historię. Nowoczesność to nie tylko „obsesja prędkości” czy też – szerzej – wiara w ideę postępu¹⁵⁸. To także procesy historyczne, będące ich manifestacją – takie jak maksymalizacja prędkości za wszelką cenę czy ekspansja techniki. Żołnierze jako pierwsi poznali skutki rewolucji przemysłowej dla warunków i przebiegu zbrojnego konfliktu i będąc uczestnikami wojny opisywanej jako „mechaniczna” czy „materiałowa” mieli uświadomić sobie, że technika nie jest tylko neutralnym narzędziem w rękach człowieka. Jej wynalazki, w czasie pokoju zwiększające produktywność przemysłu, okazały się być równie użyteczne jako narzędzie masowych

¹⁵⁵ Zob.: P. Virilio, *City of Panic*, Oxford 2005; *Wypadek pierworodny*, przeł. K. Szeżyńska-Maćkowiak, Warszawa 2007 [oryg. wyd. 2005]; *Bomba informacyjna*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006 [oryg. wyd. 2000].

¹⁵⁶ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka Kraków 2001, s. 181.

¹⁵⁷ P. Virilio, *Prędkość i polityka*, s. 182.

¹⁵⁸ Na polskim gruncie badawczym temat związku I wojny światowej z rewolucją technologiczną i ideologią postępu został opisany w książce Marii Joanny Olszewskiej oraz w artykule Jerzego Święcha. Zob.: J. Święch, *Wojna a „projekt nowoczesności”*, w: *Modernistyczne źródła dwudziestowieczności*, red. M. Dąbrowski, A. Makowiecki, Warszawa 2003, s. 9-34; M. J. Olszewska, *Pierwsza wojna światowa a nowoczesność*, w: *Tejże, Człowiek w świecie Wielkiej Wojny. Literatura polska z lat 1914-1919 wobec I wojny światowej. Wybrane zagadnienia*, Warszawa 2004, s. 9-41.

zniszczeń. Zdaniem amerykańskiego historyka Erica J. Leeda jeśli można mówić o jakiejś uzyskanej przez nich i przekazanej społeczeństwu zbiorowej wiedzy, to jest to wiedza na temat tego, że w pewnych warunkach technika może stać się autonomiczną rzeczywistością zwróconą przeciwko jej wytwórcom. Dlatego też po wojnie zaczęto mówić o niej w zupełnie inny niż do tej pory sposób ¹⁵⁹.

Ale historia nowoczesności uczy, że procesom modernizacyjnym od początku towarzyszyły jednocześnie dążenia przeciwstawne. Postępowi technologicznemu i naukowemu, industrializacji, rozwojowi kapitalizmu, formowaniu się klasy średniej, demokratyzacji, liberalizacji życia i wielu innym zmianom od początku towarzyszyły nasilenie niepokojów i niechęć w stosunku do tych zmian. Szeroki front antymodernizacyjny rozciągał się zwłaszcza na wschodzie kontynentu. Ostatnio pisał na ten temat Edward Kasperski w artykule na temat nowego historyzmu:

[...] nowsi badacze zwrócili uwagę na to, że huczne świętowanie w Europie zwycięstwa modernizmu w połowie XIX wieku było przedwczesne i na wyrost. Jeszcze na początku XX wieku część kontynentu zachowała pozostałości feudalne oraz powoli i z oporem poddawała się uprzemysłowieniu i urbanizacji [...] Rzeczywiste położenie Europy charakteryzowała wielość i różnorodność formacji cywilizacyjnych, odmiennie nacechowanych pod względem historycznym, o bardzo różnym – nierzadko kontrastowym – stopniu nasycenia nowoczesnością. Niepodobna przecież pominąć tego, że na rozbiorowych ziemiach polskich długo utrzymywały się w XIX wieku stosunki patriarchalno-feudalne (pańszczyzna) i że rodzima szlachta heroicznie broniła się przed reformami [...] Struktury anachroniczne współistniały i przeplatały się z mieszczańsko-przemysłową i robotniczo-fabryczną nowoczesnością na całym kontynencie [...] ¹⁶⁰.

¹⁵⁹ E. J. Leed, *No Man's Land. Combat & Identity in World War I*, New York 1979, s. IX, 95, 193-194.

¹⁶⁰ E. Kasperski, *Koniec historii? Nowy historyzm?*, „Tekstualia. Palimpsesty literackie, naukowe, artystyczne” nr 3 (22), 2010, s. 24.

Kasperski nie przez przypadek powołał się na „nowszych badaczy”. Opisywane przez niego rażące kontrasty i różnice - charakteryzujące warunki cywilizacyjne i stosunki społeczne w Europie początków XX wieku - przez długi czas umykał uwadze socjologów. Długotrwałe, głębokie zróżnicowanie Europy pod względem stopnia cywilizacyjnego rozwoju nie było przedmiotem uwagi. Istotnym czynnikiem, który umożliwił dostrzeżenie tego rozszczępienia stał się dopiero kryzys filozoficznej idei postępu. Pogląd o niezakłóconej ciągłości historycznego rozwoju Zachodu sprawiał, że dysproporcje w przebiegu procesów modernizacyjnych nie były przedmiotem wystarczającej uwagi¹⁶¹. Tę jednostronność, charakteryzującą stosunkowo wczesne badania nowoczesności. w następujących słowach opisał Zdzisław Krasnodębski:

w socjologii lat 50. [...] przyjmowano, że istnieje jeden uniwersalny model nowoczesnego społeczeństwa, i prowadzi do niego mniej więcej taka sama droga. Ówczesne socjologiczne teorie modernizacji oparte były na prostym przeciwstawieniu tradycji i nowoczesności, przyjmowały, że w toku modernizacji religia stopniowo będzie zanikać, nie doceniały znaczenia konfliktów i nie dostrzegały elementu przemocy w procesach modernizacyjnych¹⁶².

Zmianę przyniosły dopiero lata 60. XX wieku. Krytykę antagonistycznego przeciwstawiania tradycji i nowoczesności zawierał między innymi obszerny artykuł amerykańskiego socjologa Reinharda Bendixa z 1967 roku zatytułowany *Nowe spojrzenie na tradycję i nowoczesność*¹⁶³. Od tego czasu głosy podające w wątpliwość jedność i jednolitość historycznie ukształtowanego Zachodu stały się wyraźniej słyszalne. I tak na przykład w

¹⁶¹ Rozszczępienie Europy na „Zachód” i „Wschód” w sensie dwóch nierównych stref cywilizacyjnych i odmienne warunki rozwoju bloku kapitalistycznego i socjalistycznego w XX wieku omawia Marek J. Siemek w artykule *O nowej Europie i Wschodzie w nas* (w: Tegoż, *Wolność, rozum, intersubiektywność*, s. 324-341). Obok tego podziału istniało także inne głębokie zróżnicowanie Europy, mianowicie na zamożniejszą północ i biedne południe (choć i Jugosławia była np. bogatym krajem).

¹⁶² Z. Krasnodębski, *Upadek idei postępu*, Warszawa 1991, s. 31.

¹⁶³ R. Bendix, *Nowe spojrzenie na tradycję i nowoczesność*, przeł. U. Niklas, w: *Tradycja i nowoczesność*, wybór. J. Kurczewska i J. Szacki, wstępem opatr. J. Szacki, przeł. T. Gosk i in., Warszawa 1984, s. 91-178.

1981 roku amerykański historyk kultury Arno Joseph Mayer sformułował i rozwinął w swojej książce *The Persistence of the Old Regime* tezę o długotrwałej obecności „sił antymodernizacyjnych” (w całej Europie i ich wpływie na wybuch I wojny światowej)¹⁶⁴. Historyk przeprowadził badania nad jednym z etapów rozwoju nowoczesności społecznej (lata 1884-1914) wychodząc z założenia, że rozwój ten nie był procesem linearnym, ciągłym i jednokierunkowym. W myśl jego analiz aktywne przed pierwszą wojną światową „siły spowalniające modernizację” (*forces of inertia and resistance*) nie były jedynie pozostałościami po świeżo przezwyciężonej, raz na zawsze odrzuconej przeszłości, ale stanowiły raczej istotną, niezbywalną część wykluwającego się nowego porządku społeczno-politycznego. Triumfalnemu pochodowi postępujących zmian, postępowi technologicznemu i naukowemu, industrializacji, demokratyzacji i liberalizacji życia towarzyszyło istnienie zjawisk i idei przednowoczesnych, które odciskały na nich swoje piętno. Mayer analizuje opór mieszczańskich elit oraz utrzymywanie się w latach 1884-1914 elementów gospodarki przedkapitalistycznej, przeddemokratycznych sposobów sprawowania władzy, jak również tradycyjnych wzorców estetycznych i dawnych sposobów myślenia w całej Europie.

Konkluzją książki jest stwierdzenie, że zachodzące na przełomie wieków procesy ścierania się sił modernizacyjnych z tendencjami zachowawczymi doprowadziły w ostatecznym rozrachunku do dotkliwego i dalekosiężnego w skutkach społecznego kryzysu, znajdującego swój wyraz w dwóch - przedzielonych etapem kryzysu ekonomicznego - wojnach totalnych, stanowiących w istocie, i zgodnie z postulowaną również przez innych historyków koncepcją, „II wojnę trzydziestoletnią”¹⁶⁵. Z tej perspektywy jej wybuch w 1914 roku stanowił wyraz kulminacji napięć nie tylko międzynarodowych, ale i wewnątrzpaństwowych, wywołaną przez desperackie

¹⁶⁴ A. Mayer, *The persistence of the Old Regime. Europe to Great War*, New York 1981, s. 3-15.

¹⁶⁵ Tamże, s. 3.

próby utrzymania dominującej pozycji materialnej i kulturowej i zatrzymania gwałtownie postępującej w Europie modernizacji podejmowane przez zachowawcze elity społeczne i polityczne. I wojna światowa nie była ostatnim aktem tego dramatu i tylko do pewnego stopnia położyła kres nadziejom konserwatystów na dalsze „ciche trwanie”, czy wręcz reaktywację, starego porządku. Zdaniem Mayera antynowoczesne dążenia i lęki nie zniknęły po 1918 roku. Kryzys uległ wręcz zaostrzeniu. Jego kolejnym etapem miał być drugi i największy w dziejach kontynentu międzynarodowy konflikt zbrojny, skutkujący jeszcze większymi zniszczeniami i śmiercią jeszcze większej ilości ludzi.

Z tej szerokiej perspektywy istotne informacje na temat społeczeństwa nowoczesnego przynosi także powojenny wzrost nastrojów nacjonalistycznych w Europie. Dalsza ekspansja techniki, sekularyzacja, biurokratyzacja instytucji społecznych, procesy globalizacyjne, wzrost ludności (który następował mimo ogromnych strat poniesionych w czasie wojny) – wszystko to w okresie międzywojennym zaostrzało zbiorowe niepokoje i napięcia, wywoływane przez wspomnienie I wojny. Popularność idei nacjonalistycznych i ruchów antydemokratycznych, widoczne w tamtym czasie w całej Europie, historycy wiążą ściśle z natężeniem negatywnych nastrojów społecznych, wywołanych nastaniem i umacnianiem się nowoczesności. W okresie międzywojennym ideologie nacjonalistyczne i militarystyczne stawały się antidotum na powszechnie odczuwany „lęk przed nowoczesnością” między innymi dzięki temu, że zaspokajały te potrzeby, na które wcześniej odpowiadała religia, w toku modernizacji stopniowo ulegająca zanikowi z życia społecznego i z życia jednostek¹⁶⁶. Nacjonalizmy oferowały możliwość identyfikacji jednostki z narodem, stanowiąc odtrutkę na przebiegającą w szybkim tempie industrializację i modernizację społeczną. W szczególności dotyczyło to

¹⁶⁶ R. Robertson, *Nationalism and modernity. German-Jewish writers and the Zionist movement*, w: *Visions and Blueprint. Avant-garde culture and radical politics in early twentieth-century Europe*, ed. E. Timms, P. Collier, with introduction by R. Williams, Manchester 1988, s. 208.

społeczeństwa niemieckiego, w związku z intensywnym przyspieszeniem technicznym, przemysłowym i organizacyjnym, które było udziałem Niemiec przed I wojną światową¹⁶⁷. Zdaniem niemieckiego socjologa i historyka Norberta Eliasa narodziny nacjonalizmu były ściśle związane z procesami cywilizacyjnymi:

Łatwo zrozumieć, dlaczego owa *wiara w naród* jako uświęcony ideał zbiorowości rozwinęła się w epoce wysoko uprzemysłowionych społeczeństw masowych, które charakteryzowały się wprowadzeniem powszechnego obowiązku służby wojskowej oraz uwikłaniem całej ludności w konflikty z innymi społeczeństwami masowymi. W tej sytuacji zwyczajny dryl i posłuszeństwo wobec księcia albo dowódcy wojskowego nie wystarczały, aby jakiś kraj osiągnął sukces w zbrojnej konfrontacji¹⁶⁸.

Powyższe uwagi – a zwłaszcza teza Arno Mayera - każą spojrzeć na pierwszą wojnę światową jako na preludium nie tylko samej drugiej wojny światowej, ale także Zagłady, którą dzisiaj – dzięki przełomowej publikacji Zygmunta Baumana - rozumiemy jako pełnoprawny produkt naszej cywilizacji, a nie tylko skutek uboczny jej rozwoju¹⁶⁹. Bauman opisał w swojej książce m.in. wpływ związanych z rewolucją modernizacyjną lęków na sytuację Żydów w Europie w przededniu II wojny światowej. Przekonywał o tym, że Żydzi zajęli „wyjątkowe miejsce” wśród „wewnętrznych demonów Europy”. Wykoncypowany obraz Żyda, będącego bardziej niż przedstawiciele innych grup społecznych czy etnicznych podatnego na „oddziaływanie nowych napięć i

¹⁶⁷ M. Eksteins, *Święto wiosny*, s. 84 oraz s. 86-87.

¹⁶⁸ N. Elias, *Ekskurs o nacjonalizmie*, w: Tegoż, *Rozważania o Niemcach. Zmagania o władzę a habitus narodowy i jego przemiany w XIX i XX wieku*, przeł. J. Kałużny, Poznań 1996, s. 218-219. W tym samym tekście Elias tłumaczył, że „nacjonalizm okazuje się być [...] specyficzną cechą strukturalną społeczeństw państwowych na poziomie rozwoju osiągniętym przez nie w XIX i XX wieku. Jest on spokrewniony, ale zarazem wyraźnie odmienny od tych wierzeń, które na wcześniejszym etapie rozwoju społecznego reprezentują poczucie indywidualnej [...] więzi z takimi zbiorowościami jak wsie, miasta, księstw, królestwa” (Tamże, s. 222).

¹⁶⁹ Zob. też A. Pawełczyńska, *Wartości a przemoc. Zarys socjologicznej problematyki Oświęcimia*, Warszawa 1973.

sprzeczności” miał związek ze wstrząsami towarzyszącymi rewolucji modernistycznej, „z intensywnymi nowoczesnymi działaniami na rzecz wytyczania i utrwalania granic”, „z konfliktami rozdzierającymi społeczeństwa zachodnie na różnych etapach historii”¹⁷⁰. Podsumowująca ten wywód teza uwypukla sprzeczność leżącą u źródeł Zagłady jako wydarzenia będącego jednocześnie kwintesencją nowoczesności i jej swoistą negacją:

W ten oto sposób Żydzi znaleźli się w samym centrum najzacieklejszego historycznego konfliktu: między światem przednowoczesnym a ekspansywną nowoczesnością. Konflikt ten znalazł swój pierwotny wyraz w otwartym sprzeciwie klas i warstw *ancien regime*'u wobec prób ich wykorzenienia [...] przez nowy porządek społeczny, który mogli postrzegać jedynie jako chaos [...] Ironia historii polegała na tym, że antymodernistyczne fobie znalazły dla siebie ujście dzięki kanałom i formom wyrazu, które mogła stworzyć jedynie nowoczesność¹⁷¹.

Ostatnie słowa z powyższego cytatu można by odnieść również do doświadczenia pierwszej wojny światowej. Tej kwestii poświęcona jest również książka kanadyjskiego historyka Modrisa Eksteinsa *Święto wiosny* z 1989 roku. Także dla Eksteinsa wojna była pod wieloma względami wyrazem i kulminacją niepokoju i konfliktów społecznych związanych z rewolucją modernizacyjną. Głównym nośnikiem idei nowoczesnych miała być armia niemiecka, jako że „Niemcy były narodem *par excellence* modernistycznym”, jak pisał Eksteins. „Wojna była dla Niemiec *Befreiungskrieg*, wyzwoleniem od hipokryzji burżuazyjnych form i wygodnictwa”. Dynamicznie rozwijające się na początku XX wieku społeczeństwo niemieckie zwracało się przeciwko tradycji, społeczeństwu burżuazyjnemu i jego wartościom, stąd jej naturalnym wrogiem stała się Anglia – „główna siła konserwatywna świata *fin de siecle*'u”, ostoja starego porządku. Eksteins pisał, że

¹⁷⁰ Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, Kraków 2009, s. 105-111.

¹⁷¹ Tamże, s. 110.

ta wojna dla Niemców [...] była duchową koniecznością, poszukiwaniem autentyczności, prawdy, samospelnienia [...] Wśród najbardziej owładniętych gorączką wojny znaleźli się artyści i intelektualiści. Klasy szkolne i wykładowe opustoszały, gdyż studiujący biegiem przywdziewali mundury [...] Kojarzenie wojny z wyzwoleniem i wolnością było powszechne”¹⁷².

Jednakże nie tylko w Niemczech wiadomość o wybuchu wojny w połowie 1914 roku przyjęto z zaskakującą z dzisiejszego punktu widzenia radością. Wielu Europejczyków widziało w wojnie szansę na duchową odnowę ludzkości. Przyczyny leżące u źródeł masowych wstąpień młodych ludzi do wojska nie były przy tym wcale proste i oczywiste. Także w samych Niemczech niekoniecznie wiązały się one tylko z rzekomym nastawieniem nowoczesnym tego narodu. Ochotnicy wojenni mieli sprzeczne oczekiwania wobec międzynarodowego konfliktu zbrojnego i wiązały z nią różne nadzieje. Przez część społeczeństwa niemieckiego kultura wojskowa postrzegana była raczej jako ostoja tradycji¹⁷³. Młodzi ludzie wychowywani byli przez armię w duchu tradycyjnych wartości. Norbert Elias pisał, że niemieccy oficerowie uznawali wojnę za „ideał męskiej postawy”. Entuzjazmowi dla wojny dawały wyraz różne grupy społeczne. Podczas gdy dla wojskowych i dla części społeczeństw europejskich była ona raczej ostatnią bitwą w walce o „zatrzymanie” procesów modernizacji postrzeganych jako zagrożenie dla tradycyjnego społeczeństwa i jego wartości, przez niektórych awangardowych artystów europejskich wojna postrzegana była jako narzędzie emancypacji, modernizacji, wyzwolenia. Dla nich wojna miała być „higieną świata” jak pisał Marinetti w 1909 roku.

Innymi słowy: o ile według niektórych konserwatywnych grup społecznych wojna niosła obietnicę przywrócenia nadszarpniętych przez

¹⁷² M. Eksteins, *Święto wiosny*, s. 110.

¹⁷³ A. Kramer, *Dynamic of Destruction. Culture and Mass Killing in the First World War*, New York 2007, s. 162-163. Zob. też G. L. Mosse, *Fallen soldiers. Reshaping the memory of the world wars*, New York 1990; J. Winter, *Sites of Memory. Sites of Mourning. The Great War in European cultural history*, New York 2008.

nowoczesność zasad moralnych, o tyle dla futurystów akt przemocy na wielką skalę stanowił szansę budowy nowego świata na gruzach przeszłości. Zdaniem brytyjskiego historyka Alana Kramera pierwsza wojna światowa była pierwszą wojną totalną właśnie dlatego, że śmierć cywili i niszczenie dóbr kultury nie były skutkiem ubocznym działań militarnych, ale stały się jednym z celów wojny postrzeganej nie tylko jako walka różnych państw, ale też różnych kultur narodowych i różnych wizji nowoczesności. W książce *Dynamic of Destruction* Kramer przekonuje, by skalę śmiertelnego żniwa, jakie zebrała wojna lat 1914-1918 wiązać nie tylko z rozwojem technologicznym i pojawieniem się nowoczesnych rodzajów broni, ale przede wszystkim z pragnieniem użycia przemocy przez gwałtownie rozwijające się państwa narodowe. Z tego powodu wielu intelektualistów europejskich popularyzowało w swoich krajach ideę wojny w obronie „cywilizacji” , jak widzieli to Alianci, czy też, jak chciały Niemcy, w obronie „kultury”, utożsamianej przez Francuzów z barbarzyństwem¹⁷⁴.

Podsumowując powyższe rozważania należałoby powiedzieć, że wojna „uświadomiła” społeczeństwom europejskim co najmniej dwie rzeczy: obecność konfliktów w nowoczesności oraz niebezpieczeństwa związane z rozwojem nowoczesności. Z perspektywy historii nowoczesności wybuch ogólnoświatowej wojny w 1914 roku stanowił kulminację konfliktów i napięć społecznych związanych z modernizacją europejskiej kultury. W opinii zachodnich historyków, takich jak Modris Eksteins, Arno Mayer, Norbert Elias, George Mosse, a ostatnio – Alan Kramer ukrytym motorem działań wojennych była więc walka o kulturowy kształt Europy. Z drugiej strony, z perspektywy teorii nowoczesności, wojna okazała się być problemem nie tylko historycznym, ale także problemem społeczeństw europejskich i ich kultury. Wydarzenia mające miejsce w latach 1914-1918 na frontach wojny i poza nimi okazały się ważne dla ich poznawania i oceny, gdyż te same osiągnięcia kultury

¹⁷⁴ A. Kramer, *Dynamic of Destruction*, s. 114-115.

europejskiej – wynalazki techniczne, intelektualne, organizacyjne – które w czasie pokoju zwiększały jakość i komfort życia ludzi, podczas pierwszej wojny światowej stały się narzędziami masowych zniszczeń i absurdalnej śmierci milionów żołnierzy i cywili¹⁷⁵.

¹⁷⁵ Oczywiście, potencjał kulturowy społeczeństw ludzkich „od zawsze” zaprzęgany był również do celów wojennych. Już „człowiekowi pierwotnemu, pracownikowi, narzędzia najbardziej elementarne: tłupek kamienny, krzemienny nóż i łuk, służyły nie tylko w celu zdobywania pożywienia, lecz również pozbywania się konkurentów na tym samym terenie łowieckim” – pisała polska historyczka filozofii Ewa Paczkowska-Łagowska. Jednak wojna 1914-1918 przyniosła niespotykaną wcześniej liczbę ofiar i ogrom zniszczeń; była największym od czasu wojen napoleońskich konfliktem zbrojnym na kontynencie europejskim i – zdaniem wielu historyków – pierwszą wojną totalną, w której zaciera się granica między żołnierzem a cywilem i w której cele, metody, sposoby mobilizacji i kontroli uczestników mają charakter totalny. (E. Paczkowska-Łagowska, *Człowiek epoki technicznej. Rozponania Arnolda Gehlena*, w: Tejże, *O historyczności człowieka. Studia filozoficzne*, Gdańsk 2012, s. 150).

Rozdział drugi.

Obraz nowoczesności w *Soli ziemi*

1.

Sól ziemi po raz pierwszy opublikowana została w roku 1935 (z datą 1936) nakładem warszawskiego wydawnictwa „Rój”. Pierwsza i jedyna powieść Wittlina bardzo szybko znalazła uznanie nie tylko w kraju, ale także za granicą¹⁷⁶. Tłumaczenia na języki obce ukazały się już w kilka lat po oryginalnej publikacji, a razem z nimi pojawiły się też pozytywne recenzje. Mimo to Wittlin do końca życia uważał się za pisarza niespełnionego. W jego autorskim zamierzeniu *Sól ziemi* miała być pierwszą częścią trylogii na temat I wojny światowej¹⁷⁷. Przez wiele lat próbował napisać pozostałe części - bezskutecznie. Po raz pierwszy pracę przerwały wybuch wojny w 1939 roku i emigracja do Stanów Zjednoczonych. Podczas próby wydostania się z okupowanej Francji w czerwcu 1940 roku Wittlin utracił szkice do drugiej i trzeciej części planowanej trylogii. Nigdy już nie odtworzył zawartości swoich notatek, mimo że w bibliotekach w Nowym Jorku odnalazł wiele potrzebnych mu do tego przedsięwzięcia materiałów¹⁷⁸.

Na brak sukcesu w tej mierze złożyło się najprawdopodobniej wiele przyczyn. Jedną z nich mogło być rozczarowanie literaturą pacyfistyczną, które stało się w okresie międzywojennym udziałem Wittlina. To zaskakujące z

¹⁷⁶ Na temat polskiej i międzynarodowej kariery powieści zob.: E. Wiegandt, *Wstęp*, do: J. Wittlin, *Sól ziemi*, Wrocław 1991, s. LXXX-LXXXIII; J. Rzepa, „*Sól ziemi*” Józefa Wittlina: o recepcji „pozapolskiej” powieści, „Przekładaniec” nr 27, 2013, s. 186–200.

¹⁷⁷ Trylogia miała być zatytułowana *Powieść o cierpliwym piechurze*. W literaturze przedmiotu nazwa ta funkcjonuje często jako synonim *Soli ziemi*. W polskich wydaniach powieści widnieje jako jej podtytuł. Prawie 40 lat po ukazaniu się *Soli ziemi* i na kilka lat przed śmiercią Wittlin opublikował jedynie fragment planowanej części drugiej w 7 numerze emigracyjnej „Kultury”. Fragment ten - zatytułowany *Zdrowa śmierć* - kontynuował podstawowe motywy znane z *Soli ziemi*, takie jak motyw „zamiany człowieka w żołnierza” czy motyw kultu wojskowej dyscypliny. Nie podnosił natomiast nowych problemów. W związku z tym nie jest on przedmiotem mojej interpretacji. W powieści postać Piotra Niewiadomskiego stanowi dominantę kompozycyjną utworu, a w *Zdrowej śmierci* pojawia się jako postać epizodyczna.

¹⁷⁸ J. Wittlin, *O Soli ziemi*, przeł. A. Skarbińska, w: Tegoż, *Pisma pośmiertne i inne eseje*, wyb., oprac. i przedmowa J. Zieliński, Warszawa 1991, s. 358.

dzisiejszej perspektywy rozgoryczenie – któremu pisarz dawał wyraz już w esejach z lat 30. XX wieku – było, jak sam wspominał, konsekwencją młodzięcych, wygórowanych nadziei, jakie wiązał z oddziaływaniem literatury i sztuki na wielką politykę i rzeczywistość społeczną¹⁷⁹. Innym powodem mógł być jego przesadny perfekcjonizm – cecha, która należy do podstawowych składników swoistej legendy o Wittlinie, zaraz obok jego domniemanej hipochondrii¹⁸⁰. Sam pisarz tłumaczył niemożność ukończenia swojego dzieła nie czym innym, jak właśnie złym stanem zdrowia. Ten wątek wielokrotnie powraca w jego powojennej korespondencji¹⁸¹. Źródła wieloletniego złego samopoczucia Wittlina zostały odkryte dopiero po jego śmierci, jeśli wierzyć informacji, którą zawiera list Haliny Wittlinowej do Stefani Kossowskiej, publicystki związanej z emigracyjnymi „Wiadomościami”¹⁸². Ponadto na przeszkodzie w ukończeniu dzieła stała też konieczność podejmowania przez niego prac zarobkowych od momentu osiedlenia się w Nowym Jorku na początku 1941 roku¹⁸³.

Niezależnie od tego wszystkiego, walory artystyczne samej tylko pierwszej części planowanego dzieła sprawiły, że *Sól ziemi* zapisała się w historii literatury polskiej jako jedna z naszych najlepszych powieści XX wieku, a w historii literatury europejskiej jako ważne dzieło literatury pacyfistycznej¹⁸⁴.

¹⁷⁹ Tamże, s. 356.

¹⁸⁰ Por. wspomnienia Elżbiety Wittlin-Lipton: „Ojciec darł, niszczył rękopisy, zwykle był bardzo niezadowolony ze swojej pracy. Wstydził się, chował. Dlatego nigdy nie potrafił mnie nauczyć literatury” (*Gorycz wszelkiej słodyczy. Z Elżbietą Wittlin-Lipton rozmawia Wojciech Ligęza*, „Dekada Literacka” 1999, nr 11/12(157/158). Na temat pedantyzmu pisarza pisała również Nina Taylor-Terlecka (*Józefa Wittlina portret – antyportret – autoportret*, w: *Etapy Józefa Wittlina*, s. 187-201).

¹⁸¹ *Samotność słowa. Z listów do Wacława Iwaniuka. J. Wittlin – K. Wierzyński – A. Janta-Polczyński*, oprac. i wstępem opatrzył L. M. Koźmiński, Lublin 1995, Zob. J. Wittlin, *Listy do redaktorów „Wiadomości”*, oprac. i przypisami opatrzył J. Olejniczak, Toruń 2014, s. 235.

¹⁸² Chodzi o następujący ustęp z listu do Stefani Kosakowskiej [7.02.1977]: „Okazało się, że był on ciężko chory od wielu, wielu lat, prawdopodobnie od czasu I wojny światowej, kiedy ciężka infekcyjna choroba fałszywie przez lekarzy wojskowych rozpoznana jako druga w życiu szkarlatyna, zniszczyła jego szpik kostny. Piszę to Pani tylko po to, żeby skończyć bajkę o hipochondrii” (J. Wittlin, *Listy do redaktorów „Wiadomości”*, oprac. i przypisami opatrzył J. Olejniczak, konsultacja edytorska B. Dorosz, Toruń 2014, s. 501).

¹⁸³ Była to jedna z głównych prywatnych trosk Wittlina. „W tym życiu praca literacka jest zepchnięta na ostatni plan, a na pierwszym są różne robótki zarobkowe, literackie i pseudoliterackie, nie licząc robót domowych”, pisał z Nowego Jorku do Witolda Gombrowicza w połowie października 1956 roku (*Walka o sławę. Korespondencja*, T. 1., układ, przedmowy, przypisy J. Jarzębski, Kraków 1996, s. 83).

¹⁸⁴ Cz. Miłosz, *Historia literatury polskiej do roku 1939*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 1993, s. 485.

Uznano ją za skończone dzieło sztuki, prezentujące się czytelnikowi jako zamknięta kompozycyjnie całość¹⁸⁵. Do dziś to właśnie *Sól ziemi* jest najchętniej czytany i omawiany dziełem Wittlina. W ciągu 79 lat, jakie minęły od jego pierwszego wydania zdążyło ono obrosnąć wieloma interpretacjami – mimo długiej nieobecności w kraju. Recepcja ta w różnych okresach cechowała się oczywiście różną intensywnością (np. większą w okresie dwudziestolecia i po 1989 roku, mniejszą w latach 1945-1989)¹⁸⁶.

Summa summarum jednakże odbiór powieści był szeroki. A także niezwykle wielowątkowy – zwłaszcza jak na utwór inspirowany pojedynczym wydarzeniem historycznym: pierwszą wojną światową. Opublikowana 17 lat po zakończeniu wojny powieść od początku nie mieściła się jednak w ramach wąsko pojętej literatury wojennej. Nie jest więc zaskakującym, że interpretowano ją nie tylko w kontekstach historycznych, ale także historyczno-kulturowych (Heretz), filozoficznych (Frajlich; Wiegandt, Kosakowska), socjologicznych (Chądzyńska; Gawliński), antropologicznych (Biedrzycki)¹⁸⁷.

Wszyscy badacze przykładali oczywiście dużą wagę do złożonej i bogatej poetyki utworu, gdyż to ona właśnie przesądziła o jego artystycznej randze. Składało się na tę poetykę wiele elementów. Powieść czerpała z różnych tradycji, konwencji, prądów, technik literackich. Zestawiała m.in. stylizację na starożytny epos homerycki ze stylizacją biblijną, ekspresjonistyczną wizyjność z

¹⁸⁵ Por. opinię W. Weintrauba: „Sól ziemi [...] odczytujemy dziś jako samodzielne, autonomiczne dzieło literackie” (*Sól ziemi po czterdziestu latach*, w: Tegoż, *O współczesnych i o sobie. Wspomnienia. Sylwetki. Szkice literackie*, oprac. i wstęp. S. Barańczak, Kraków 1994, s. 122).

¹⁸⁶ Liczba opracowań na temat powieści Wittlina jest bardzo duża. Większość z nich to recenzje i artykuły naukowe rozproszone po polskich i zagranicznych czasopismach międzywojennych i powojennych (emigracyjnych i krajowych), a także po publikacjach zbiorowych. Bibliografia tekstów poświęconych utworom Wittlina obejmuje jedynie lat 1945-1998 (P. Kądziela, w: *Between Lvov, New York and Ulysses' Ithaca*, s. 243-245). Warto dodać, że na temat *Soli ziemi* pisali także – nie tylko przy okazji międzynarodowych wydań utworu – zagraniczni recenzenci i badacze

¹⁸⁷ E. Wiegandt, „*Jak trwoga, to do Boga*”. *Wybrane przykłady świadomości kryzysowej z twórczości Józefa Wittlina, Juliana Strykowskiego, Tadeusza Różewicza i Mirona Białoszewskiego*, w: Tejże, *Niepokoje literatury*; A. Frajlich, *Two Unknown soldiers*, w: *Between Lvov, New York and Ulysses' Ithaca*, s. 41-47; J. Chądzyńska, *Parodia męskości w „Soli ziemi” Józefa Wittlina*, w: *Męskość jako kategoria kulturowa. Praktyki męskości*, red. M. Dąbrowska, A. Radomski, Lublin 2010, s. 148-157; S. Gawliński, *Dyskurs etniczny w prozie Józefa Wittlina*, w: *Etapy Józefa Wittlina*, s. 73-89; K. Biedrzycki, *Udręczenie ciała w „Soli ziemi” Józefa Wittlina*, w: *Etapy Józefa Wittlina*, s. 51-59; L. Heretz, *The Great war and disintegration of the traditional peasant worldview in Józef Wittlin's Salt of the Earth*, w: *Between Lvov*, s. 41-47; E. Kosakowska, *The war as a myth: the analysis of a development of the religious imagery in Joseph Wittlin's „The Salt of the Earth”*, w: *Between Lvov*, s. 61-73.

realistycznym konkretem, patos z groteską, komizm z tragizmem, technikę opowiadania „od ogółu do szczegółu” z techniką simultaniczną, liryzm z chłodną rzeczowością. Wiele z tych poszczególnych elementów pełniło tak istotne role, że zafascynowani badacze poświęcali im osobną uwagę. Pisano o tym w jaki sposób Wittlin nawiązywał do technik ekspresjonistycznych (Jakowska), konwencji starożytnego eposu (Kubiak; Tischner), stylu biblijnego (Coleman), konstrukcji opowieści mitycznej (Siwor), technik simultanicznych (Wysłouch)¹⁸⁸.

Wszystkim tym elementom nadawał wyraźną spójność trzecioosobowy narrator, najczęściej zachowujący emocjonalny dystans do postaci i do wydarzeń, snujący swą opowieść w sposób uporządkowany, elegancki i przede wszystkim wyraźnie ironiczny¹⁸⁹. To właśnie ironiczność narracji wybija się na plan pierwszy i charakteryzuje poetykę *Soli ziemi* w największym stopniu – większym niż poetyka ekspresjonistyczna, poetyka homeryckiego eposu czy poetyka mitu¹⁹⁰. Rozpoznano ją nie tylko jako występujący lokalnie chwyt językowy, ale przede wszystkim jako wyznacznik struktury utworu¹⁹¹.

Można wskazać dwa główne nurty interpretacji tego zagadnienia. Większość badaczy (Jakowska, Prokop, Weintraub) kładła nacisk na naiwny punkt widzenia głównego bohatera jako największe źródło ironii w powieści.

¹⁸⁸ K. Jakowska, *Z dziejów ekspresjonizmu w Polsce. Wokół Soli ziemi*, Wrocław 1977; Z. Kubiak, *Postłowie*, do: J. Wittlin, *Sól ziemi*, Warszawa 1988; Ł. Tischner, „Sól ziemi”, czyli tęsknota do eposu, w: *Etapy Józefa Wittlina*, s. 13-41; A. P. Coleman, *Joseph Wittlin. Giant of polish letters*, „The Saturday Review”, August 2, 1941, s. 10-11; D. Siwor, *Dokąd zmierza Piotr Niewiadomski – o bohaterze „Soli ziemi” w kontekście mityczno-rytualnym*, w: *Etapy Józefa Wittlina*, red. W. Ligęza, W. S. Woźław, Kraków 2014, s. 59-73. Na temat symultaniczności w *Soli ziemi* zob. S. Wysłouch, *Problematyka symultaniczności w prozie*, Poznań 1981, s. 16.

¹⁸⁹ Wojciech S. Woźław, *Świat – igrzysko ironisty. Rozważania o „Soli ziemi” Józefa Wittlina*, w: *Etapy Józefa Wittlina*, s. 89-97.

¹⁹⁰ Dodać można, że lekcje takiego stylu Wittlin czerpał z lektury starożytnych eposów Homera, Biblii i XIX-wiecznych powieściopisarzy francuskich (zwłaszcza u Gustave’a Flauberta). Właśnie te trzy źródła inspiracji wymieniał jako najistotniejsze: „Homer nauczył mnie jak traktować kolor, dźwięk, obrazy, metafory [...] Oprócz Biblii i Homera dużo nauczyłem się od powieściopisarzy francuskich, zwłaszcza od Flauberta. Nade wszystko nauczyłem się od nich magii składni”. (J. Wittlin, *O „Soli ziemi”*, s. 357).

¹⁹¹ Zagadnienie ironii ma obszerną literaturę. W tym miejscu ograniczam się do kilku podstawowych prac na temat obecności ironii w literaturze artystycznej: P. Łaguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz (z zagadnień teoretycznych ironii)*, Kraków, Wrocław 1984; Z. Mitosek, *Co z tą ironią?*, Gdańsk 2013; E. Kasperski, *Ironia jako dyskurs i jako strategia. Z rozważań nad poetyką teoretyczną i historyczną ironii*, „Przegląd Humanistyczny” 1990, z. 3. Zob. też *Ironia. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002.

Bohater nie miał pełnej świadomości swojego rzeczywistego położenia - w przeciwieństwie do narratora oraz w przeciwieństwie do czytelników. Jakowska pisała zatem o naprzemiennej obecności punktu widzenia narratora i bohatera, podkreślając, że „to, co dla narratora (autora) jest przedmiotem ironii, dla Piotra jest przedmiotem pełnej przerażenia wiary”¹⁹². Natomiast Ewa Wiegandt zauważyła, że jest jeszcze co najmniej jedno źródło ironii - heroikomiczność utworu. To właśnie na tę kwestię położyła największy nacisk w swoich interpretacjach powieści. Wskazywała, że wyraźny dysonans występujący między „wysoką” miejscami narracją utworu (elementy stylu homeryckich eposów i stylu biblijnego) a jego „niskim” tematem (los rekrutów I wojny światowej) był istotnym źródłem dwuznaczności przekazu, a zatem ironii. *Sól ziemi* byłaby więc swoistą, XX-wieczną heroikomiką - parodią eposu¹⁹³.

Chociaż w opracowaniach podręcznikowych i syntezach historycznoliterackich podkreśla się przede wszystkim antywojenne przesłanie powieści¹⁹⁴, z jej dotychczasowej, wieloletniej recepcji wynika, że to raczej XX-wieczna refleksja na temat rewolucji modernizacyjnej – a nie ideologia pacyfistyczna – stanowi podstawowy kontekst *Soli ziemi*. Krytyka nowoczesnej kultury (czy też: cywilizacji) europejskiej nie jest może jej właściwym tematem, jednak kwestii tej poświęcono w dotychczasowych opracowaniach tak wiele uwagi, że już samo to powinno dać do myślenia. Podobnie jak dają do myślenia wypowiedzi samego autora, który niejednokrotnie podkreślał, że temat wojny był dla niego jedynie pretekstem do przeprowadzenia w *Soli ziemi* krytyki „cywilizacji”¹⁹⁵, że powieść miała być pewną literacką „fantazją”, która

¹⁹² K. Jakowska, *Z dziejów ekspresjonizmu w Polsce*, s. 173.

¹⁹³ Wiegandt pisała, że „dystans narratora do postaci przybiera w płaszczyźnie stylistycznej wymiar heroikomiczny, co jest naturalnym następstwem sakralizacji biurokratyczno-militarnych instytucji”. E. Wiegandt, „*Sól ziemi*” Józefa Wittlina, w: Tejże, *Niepokoje literatury*, s. 131.

¹⁹⁴ Zob.: J. Prokop, *Józef Wittlin*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. T.2. Literatura polska w okresie międzywojennym*, Warszawa 1971, s. 128; J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2008, s. 295.; Cz. Miłosz, *Historia literatury polskiej do roku 1939*, s. 485.

¹⁹⁵ W liście do Witolda Gombrowicza z 1956 roku Wittlin pisał, że wojna światowa jako temat powieści (i całej trylogii, którą planował jeszcze wówczas ukończyć) jest mu „wygodna”, gdyż na jej tle można pokazać całą „absurdalność cywilizacji” (W. Gombrowicz, *Walka o sławę*, s. 83). W liście do Wita Tarnawskiego pada z kolei następujące objaśnienie: „Chciałem też w *Soli* pokazać [...] absurdyzm rzeczywistości pozornie oczywistej,

opowiada o jednostce skonfrontowanej z „siłami historii”, a nie „dokumentem” na temat I wojny światowej¹⁹⁶.

Pierwsze opracowanie, w którym wiele miejsca poświęcono antycywilizacyjnemu wydźwiękowi utworu było zarazem pierwszą (i jak do tej pory jedyną) monografią *Soli ziemi*. Chodzi o książkę Krystyny Jakowskiej *Z dziejów ekspresjonizmu w Polsce* opublikowaną w 1977 roku. Jakowska pisała na ten temat w kontekście pytania o przynależność *Soli ziemi* do ekspresjonizmu. Zwróciła uwagę na treści ideologiczne utworu (na aktywistyczny „atak na cywilizację wielkomiejską i przemysłową”¹⁹⁷ oraz na komunionistyczną ideę braterstwa), a także na poetykę. Przeanalizowała zwłaszcza dwa elementy poetyki: konstrukcję głównego bohatera i stylizację mityczną. Postać Piotra Niewiadomskiego była w jej opinii realizacją ekspresjonistycznego typu bohatera: prostaczka, który obnaża wady cywilizacji. Także mityzacje obecne w powieści przedstawiła jako element poetyki ekspresjonistycznej¹⁹⁸. W opinii Jakowskiej *Sól ziemi* nie była jednak typową realizacją ekspresjonizmu, ale raczej jego specyficzną Wittlinowską „wersją” – „twórczą” interpretacją prądu artystycznego i intelektualnego, który w połowie lat 30. był już tylko ciekawym źródłem inspiracji, a nie żywym i intensywnie oddziaływującym na kulturę kierunkiem myślowym. Dlatego Wittlin „przerósł” dokonania polskiego ekspresjonizmu literackiego i w interesujący sposób rozwinął w swojej powieści „problematykę reifikacji ludzi w armii”¹⁹⁹. Czyli problematykę, którą wpisujemy dzisiaj w kontekst XX-wiecznej nowoczesności²⁰⁰.

absurdyzm wytworzony przez pogańską, a chrześcijańską cywilizację naszych czasów [...] Wojna, i to pierwsza wojna światowa [...] doskonale nadaje się do zademonstrowania absurdyzmu” (J. Wittlin, *Listy*, wstęp i oprac. T. Januszewski, Warszawa 1996, s. 149-150).

¹⁹⁶ Napisany dla niemieckiego wydawcy konspekt znajduje się w Archiwum Emigracji w Toruniu.

¹⁹⁷ K. Jakowska, *Z dziejów ekspresjonizmu w Polsce*, s. 15.

¹⁹⁸ Tamże, s. 59, 129-130.

¹⁹⁹ Tamże, s. 197.

²⁰⁰ Zob. *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w filozofii, literaturze i sztuce*, red. B. Kaniewska, S. Wysłouch, Poznań 1999.

O ile podstawowe ustalenia Jakowskiej stanowią niezaprzeczalny wkład w wiedzę na temat powieści Wittlina, o tyle sama teza o ekspresjonizmie *Soli ziemi* uległa dezaktualizacji. Już wcześniej zwracano uwagę na to, że powieść nie mieściła się w wąskich ramach tego nurtu²⁰¹. Także sam autor protestował przeciwko tej klasyfikacji²⁰². Z dzisiejszej perspektywy widać natomiast, że Wittlinowski sprzeciw wobec nowoczesności nie był tylko nawiązaniem do ideowego i estetycznego programu ekspresjonizmu, ale czymś znacznie bardziej złożonym. Świadczy o tym szereg najnowszych interpretacji powieści. Dzisiaj, gdy mówi się o różnych aspektach krytyki nowoczesności w *Soli ziemi*, przywołuje się nazwiska takie jak György Lukács i Michaił Bachtin (Tischner), czy Michael Foucault i Jacques Lacan (Marcela), a nie nazwiska najważniejszych ideologów ekspresjonizmu. Ponadto Wittlinowska mitologizacja wojny różniła się znacząco od mitologizacji typowo ekspresjonistycznych, co podkreślał między innymi Mirosław Lalak²⁰³. Z kolei Zygmunt Kubiak zauważył, że te same cechy *Soli ziemi*, które mogły łączyć ją z powieścią ekspresjonistyczną – czyli m.in. łączenie indywidualizmu z emocjami kolektywistycznymi, ostrość środków wyrazu, mieszanie patosu z groteską i pospolitością – można odczytywać równie dobrze przy pomocy „klucza homeryckiego”²⁰⁴.

Innym opracowaniem powieści Wittlina, które nawiązywał do antycywilizacyjnych wątków *Soli ziemi* był obszerny esej Łukasza Tischnera *Sól ziemi, czyli tęsknota do eposu*. Co ciekawe, kwestia nowoczesności pojawiła się w nim właśnie w kontekście – stawianych już od dawna – pytań o związek utworu z wielowiekową tradycją eposu homeryckiego. Tischner przekonująco dowiódł, że w powieści Wittlina obecny jest wątek detradycjonalizacji (nie

²⁰¹ Ewa Wiegandt pisała, że kontynuacja ekspresjonizmu przez Wittlina była tak dalece twórcza, że jego powieść przestała się w tym prądzie mieścić (E. Wiegandt, *Wstęp*, do: J. Wittlin, *Sól ziemi*, Wrocław 1991, s.LI)

²⁰² Wittlin zdążył jeszcze zapoznać się z poprzedzającym monografię artykułem Jakowskiej drukowanym wcześniej w „Pamiętniku Literackim” (W. Weintraub, „*Sól ziemi*” po czterdziestu latach, w: Tegoż, *O współczesnych i o sobie. Wspomnienia, sylwetki i szkice literackie*, Kraków 1994, s. 122-123).

²⁰³ Zob. M. Lalak, *Proza lat 1914-1939 wobec wojny i sposobów jej wyrażania*, s. 198.

²⁰⁴ Z. Kubiak, *Polski homeryda*, posłowie do: J. Wittlin, *Sól ziemi*, Warszawa 1988, s. 265.

posługując się jednak tym pojęciem)²⁰⁵. Pokazał, że udziałem głównego bohatera *Soli ziemi* stało się - w momencie wyruszenia na wojnę - swoiste wykorzenienie z bezpiecznego świata przednowoczesności. To wykorzenienie Tischner powiązał ze stylizacją utworu na epos. W opinii badacza, zastosowanie przez Wittlina konwencji epopeicznej miało głęboki, ukryty sens. Aby go odnaleźć, Tischner sięgnął do rozważań teoretyków powieści i eposu. Na podstawie tych rozważań wykazał, że we wczesnej nowoczesności miał miejsce proces zastępowania eposu przez powieść – proces, którego specyficznym wyrazem stała się też *Sól ziemi*. Zwarta struktura i jednoznaczność eposu zostają zastąpione przez niespójną, wieloznaczną powieść, podobnie jak prosty, tradycyjny świat dróżnika z małej galicyjskiej miejscowości został nagle – w związku z jego wyjazdem – zastąpiony przez zróżnicowany świat²⁰⁶. Bohater *Soli ziemi* po raz pierwszy ma okazję zapoznać się z rzeczywistością inną niż znana mu do tej pory – między innymi poznaje bliżej ludzi innych narodowości i kultur. Tym samym, jak pisał Tischner, przechodzi „od sytuacji jednojęzykowej do wielokulturowej”, „opuszcza [...] zamknięty mikrokosmos, namiastkę eposowego uniwersum, i zostaje wchłonięty przez mroczne potęgi wielojęzykowego świata”²⁰⁷. Jak widać z powyższego cytatu – operującego negatywnym określeniem, jakim są „mroczne potęgi” – w opinii badacza narrator *Soli ziemi* ma do tego procesu stosunek jednoznacznie negatywny. Tischner dowodził, że „choć narrator jest niewątpliwie różny od karpackich górali, to czuje się w Toporach-Czernielicy jak u siebie”²⁰⁸. Wynika to z faktu, że „*Sól ziemi* zrodziła się z tęsknoty”. Tęsknota ta dotyczyć miała wewnętrznej spójności epoki przednowoczesnej, a jej dobitnym świadectwem było odwołanie się przez Wittlina do wielowiekowej tradycji epickiej.

²⁰⁵ Anthony Giddens definiuje „wykorzenianie” (*disembedding*) jako „wysadzanie relacji społecznych z kontekstów lokalnych i ich rekombinacja na nieograniczonych obszarach czasu i przestrzeni” (*Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Szulżycka, Kraków 2006, s. 311).

²⁰⁶ Ł. Tischner, *Sól ziemi, czyli tęsknota do eposu*, w: *Etapy Józefa Wittlina*, s. 21.

²⁰⁷ Tamże, s. 21.

²⁰⁸ Tamże, s. 39.

Artykuł Tischnera miał bardzo teoretyczny charakter. Badacza interesowały zwłaszcza przyczyny, z jakich w nowoczesności „zaniknął epos, ustępując miejsca powieści”²⁰⁹. I to, jak ten proces miał się do kształtu artystycznego i fabuły *Soli ziemi*. Z zupełnie innej perspektywy na powieść Wittlina spoglądał amerykański badacz ukraińskiego pochodzenia Leonid Heretz. Obydwie interpretacje pozornie nie mają ze sobą wiele wspólnego. W istocie jednak uwypuklają ten sam wątek powieści – wątek detradycjonalizacji. Z tą jednak istotną różnicą, że Heretz analizował go z punktu widzenia historyka Europy Środkowo-Wschodniej, a nie – jak Tischner – teoretyka literatury. Dla bohatera *Soli ziemi*, żyjącego do tej pory w mikrokosmosie galicyjskiej wsi, z dala od zurbanizowanej rzeczywistości, przednowoczesność skończyła się dopiero wraz z wstąpieniem do masowej, uprzemysłowionej armii austriackiej – podobnie jak dla wielu innych rekrutów z mniej unowocześnionych miejsc świata. Dla wielu z nich I wojna światowa zbiegła się z korozją starego porządku, upadkiem autorytetu tradycji, zwątpieniem religijnym²¹⁰.

Obserwacje Heretza rzuciły nowe światło na powieść Wittlina. Uświadomiły jej wartość jako utworu dokumentującego moment rozpadu tradycyjnego, chłopskiego systemu wartości w tych regionach Europy, do których nowoczesność zaczęła docierać dopiero w XX wieku. Z drugiej strony historyk tylko w niewielkim stopniu wziął w swoich rozważaniach pod uwagę kształt artystyczny *Soli ziemi*. Nie dostrzegł przez to ironii z jaką narrator prezentuje czytelnikowi świat przedstawiony, w tym również swojego bohatera. To przeoczenie doprowadziło do nieco zbyt pośpiesznych wniosków. W opinii Heretza Wittlin idealizował ukraiński folklor, a demonizował modernizację, a

²⁰⁹ Tamże, s. 15.

²¹⁰ L. Heretz, *The Great War and the desintegration of the traditional peasant worldview in Józef Wittlin's Salt of the Earth*, w: *Between Lvov, New York and Ulysses Ithaca*, s. 41-46. Warto dodać, że Wittlin dbał o ścisłość faktograficzną i realizm językowy wypowiedzi galicyjskich bohaterów, a także ukazywał koloryt lokalny miejsc, w których rozgrywała się akcja (miejscowości były fikcyjne, ale jednocześnie reprezentatywne dla prezentowanych rejonów geograficznych – Galicji i Węgier). Zob. też E. Wiegandt, *Galicja i wojna*, w: Tejże, *Austria Felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*, Poznań 1988, s. 127-141; M. Pollack, *Po Galicji. O chasydach, Huculach, Polakach i Rusinach. Imaginacyjna podróż po Galicji Wschodniej i Bukowinie, czyli wyprawa w świat, którego nie ma*, przeł. A. Kopacki, Wołowiec 2007, s. 97-98. (I wyd. Olsztyn 2000).

zatem był pisarzem bliskim konserwatywnym filozofom katolickim, takim jak Marian Zdziechowski. Tymczasem wiele wskazuje na to, że postawa autora *Soli ziemi* wobec nowoczesności była bardziej ambiwalentna.

Heretz i Tischner nie byli jedynymi badaczami, którzy stylizowali Wittlina na katastrofistę. W podobnym tonie utrzymane są dwa ważne artykuły omawiające *Sól ziemi* w kontekście poetyki mitu. Obywa artykuły zahaczają zarazem o problematykę nowoczesności. Chodzi o teksty autorstwa Ewy Kosakowskiej i Ewy Wiegandt. Obydwie badaczki postanowiły poświęcić osobną uwagę stylizacji mitycznej w *Soli ziemi*²¹¹. Nurtowało je wykorzystanie tych stylizacji do opisu wydarzeń związanych z I wojną światową. W artykule *Jak trwoga to do Boga* Wiegandt uznała *Sól ziemi* za „opowieść o końcu świata”, jeden z wielu przykładów XX-wiecznej „świadomości kryzysowej”. Jej zdaniem Wittlin – stosując słownictwo religijne do opisu nowoczesności – przedstawił wojnę jako „dialektyczną jedność dwóch narastających procesów: alienacji człowieka i sakralizacji instytucji”²¹². Również Kosakowska zajęła się filozoficznym wymiarem powieści. Także jej zdaniem Wittlin zaprezentował - w wielkim symbolicznym skrócie - historię zagłady ludzkości. Kosakowska przekonywała, że kolejność pojawiania się w powieści motywów religijnych różnego pochodzenia (biblijnego, mitologicznego, ludowego) odzwierciedla proces degradacji wartości duchowych w kulturze judeochrześcijańskiej i ich stopniowe wypieranie przez wartości materialne. Dlatego wraz z rozwojem fabuły motywy biblijne zastępowane są przez motywy mitologiczne i ludowe, by na końcu ustąpić miejsca motywom związanym z „religią wojny” i „religią Subordynacji”²¹³. Wittlin zaprezentował „tragedię wojny przede wszystkim jako tragedię wypierania wartości duchowych przez koncepcje czysto materialne,

²¹¹ Wiegandt pisała co prawda o stylizacji religijnej, którą ja jednak traktuję w tym miejscu jako odmianę stylizacji mitycznej.

²¹² E. Wiegandt, „*Jak trwoga, to do Boga*”, s. 64. Obszerniej badaczka ta pisała na temat *Soli ziemi* – w tym również na temat poetyki mitu – we wstępie do wydania powieści w Bibliotece Narodowej (E. Wiegandt, *Wstęp*, ss. II-XXX).

²¹³ E. Kosakowska, *The*

które [...] anulują znaczenie duchowości, jako aspektu nieodzownego w istnieniu człowieka”²¹⁴.

Pewnego rodzaju kontynuacją tego nurtu interpretacyjnego był artykuł Mikołaja Marcelli zatytułowany *Subordynuj bliźniego swego jak siebie samego*. Marcela ponowił pytanie o poetykę mitu w *Soli ziemi*, ale rozpatrzył tylko jeden – niezwykle zresztą istotny – składnik tej poetyki. Jest nim mityzacja „Subordynacji”. „Subordynacja” to ważny element świata przedstawionego *Soli ziemi*. Jest ona zaprezentowana jako siła, która „sprawuje władzę” nad przyszłymi żołnierzami I wojny światowej. Wittlin pokazał, że w armii ma miejsce proces przejęcia władzy nad jednostkami, ich mechanizacja. Zarazem przedstawił „Subordynację” jako „nowe bóstwo”²¹⁵. Aby wyjaśnić ten zagadkowy koncept pisarski, Marcela sięgnął między innymi do pism francuskiego filozofa Michaela Foucaulta i amerykańskiego historyka Eugene’a Webera. Ten pierwszy pisał o tym, że techniki dyscyplinujące w armii przypominają religijne rytuały. Ten drugi zauważył, że sama armia nosi cechy wspólnoty religijnej. Marcela pokazał, że *Sól ziemi* stanowi swego rodzaju literacką ilustrację tych zależności. Wittlin okazał się być zatem niezwykle przenikliwym pisarzem, skoro już w latach 30. zaobserwował mechanizmy, które dopiero wiele lat później stały się przedmiotem naukowych i filozoficznych rozpraw. Ale na tym nie kończy się prekursorstwo Wittlina. Pokazując jak w nowoczesnej armii austrowęgierskiej z początków XX wieku miało miejsce „przejęcie kontroli nad jednostkami”²¹⁶, autor *Soli ziemi* w pewnym sensie przewidział, że równie dobrze może ono mieć miejsce także w nowoczesnym społeczeństwie. Dlatego *Sól ziemi* jest zdaniem Marcelli „zapowiedzią nadchodzącej, totalitarnej władzy, która okaże się prorokowanym przez Wittlina Kultem Subordynacji”²¹⁷.

²¹⁴ Tamże, s. 72. Cytat pochodzi z polskojęzycznego streszczenia artykułu Kosakowskiej.

²¹⁵ M. Marcela, *Subordynuj bliźniego swego jak siebie samego*, w: *Etapy Józefa Wittlina*, s. 42.

²¹⁶ Tamże, s. 49.

²¹⁷ Tamże, s. 49. Por. J. Olejniczak, *Orfeusz i Zagłada*, w: *Etapy Józefa Wittlina*, s. 115-123.

Jak widać z zaprezentowanego powyżej przeglądu, dysponujemy dziś stosunkowo dużą wiedzą na temat krytyki nowoczesności w *Soli ziemi*. Większość badaczy pisała na temat zjawiska, które sam Wittlin określał w swoich esejach mianem „mechanizacji” żołnierzy²¹⁸. Powieść pokazywała jak jednostkowe cechy głównego bohatera (noszącego symboliczne nazwisko Niewiadomski) tracą w trakcie przygotowań do wojny na znaczeniu, a zyskuje na wartości jedynie jego „zdolność bojowa”. To siły przyspieszenia cywilizacyjnego (przede wszystkim nowoczesna technika i nowoczesna forma biurokracji) stworzyły warunki do uprzedmiotowienia człowieka. Jakowska omawiała w związku z tym problem „reifikacji” człowieka, Wiegandt – jego „alienacji”, Kosakowska - degradacji tego, co w nim duchowe. Marcela pisał o „przejęciu władzy” nad nim – przez mechanizmy dyscyplinujące. Inni badacze (Tischner i Heretz) pisali z kolei o nostalgii Wittlina za przednowoczesnością, niezależnie od tego jak ją rozumieć: czy jako świat sprzed zaniku eposu, czy też jako rzeczywistość, w której było miejsce dla tradycyjnego chłopskiego światopoglądu.

Przy całej różnaitości przyjmowanych przez różnych badaczy perspektyw, różnaitości poruszanych przez nich szczegółowych problemów i subtelności argumentacji, wszyscy najważniejsi interpretatorzy Wittlina przypisali mu pesymizm cywilizacyjny, a niekiedy wręcz katastrofizm. Ta jednomyślność daje się zauważyć nawet pomimo tego, że różni badacze pisali o różnych aspektach nowoczesności, a może nawet o – różnych nowoczesnościach. O ile Jakowska, Wiegandt, Kosakowska i Marcela pisali o nowoczesności „mechanizującej” człowieka, o tyle Tischner i Heretz – o nowoczesności pozbawiającej go poczucia bezpieczeństwa, którego gwarantem był tradycyjny, religijny światopogląd. Te dwa nurty interpretacji spotykają się jednak w podkreślaniu negatywnego nastawienia Wittlina do nowoczesności, czy to będącego wynikiem nostalgii za przednowoczesnością (Tischner; Heretz)

²¹⁸ J. Wittlin, *Wojna, pokój i dusza poety*, s. 31.

czy prerażenia zjawiskiem utraty podmiotowości przez żołnierzy I wojny światowej (Jakowska, Wiegandt, Kosakowska, Marcela).

Z tej stosunkowo jednostronnej interpretacji *Soli ziemi* wyłamuje się jedno z jej nowszych omówień. Chodzi o artykuł Doroty Siwor zatytułowany *Dokąd zmierza Piotr Niewiadomski*, który przekonująco udowodniał, że liczne odczytania powieści Wittlina jako apologii prostoty i pierwotnej niewinności człowieka z wielu powodów mogą budzić dzisiaj wątpliwości. Siwor spojrziała na postać Niewiadomskiego na nowo, bez „idealizującej aury prostaczka”²¹⁹. Pokazała, że *Sól ziemi* pozostaje otwarta na taką interpretację, w świetle której krytycznemu osądowi autora poddany zostaje również główny bohater. A dokładniej: poddana zostaje osądowi jego skłonność do mitologizowania rzeczywistości i nieumiejętność uczenia się. Zdaniem Siwor „Piotr doznaje nie tylko wtajemniczenia w uniwersum wojny”, ale też „zmuszony jest do porzucenia własnego miejsca, zmienia się też dotychczasowy porządek ontologiczny, w którym trwał”, a zatem „jego podróż jest wędrówką inicjacyjną także – a może przede wszystkim – rozumianą jako dochodzenie do prawdy, do samoświadomości i poznania”²²⁰. Jednak bohater nie osiąga tego celu. Dlatego - odwracając schemat podróży inicjacyjnej - Wittlin „poddaje krytyce próbę przenoszenia przez człowieka odpowiedzialności za rzeczywistość, historię, bieg zdarzeń na transcendentne siły od niego niezależne, dysponujące ponadludzką energią”²²¹. W konkluzji artykułu po raz kolejny podkreślone zostało prekursorstwo Wittlina. Jego przewidywania co do ponurych skutków, jakie może przynieść „gloryfikowanie pierwotnej niewinności” znalazły potwierdzenie w późniejszej historii XX wieku.

²¹⁹ D. Siwor, *Dokąd zmierza Piotr Niewiadomski – o bohaterze „Soli ziemi” w kontekście mityczno-rytualnym*, s. 70.

²²⁰ Tamże, s. 61.

²²¹ Tamże, s. 67. O tym, że Wittlin był szczególnie wyczulony na problem zrzucania odpowiedzialności za wybuch wojny na siły wyższe wiemy z jego esejów, zwłaszcza zaś tekstu *Wojna, pokój i dusza poety*, na który Siwor zresztą się powołuje. Por. krytykę pojęcia „maszyny wojennej” w pracy A. Kramera, *Dynamic of destruction*.

Dokonana przez Dorotę Siwor nowa interpretacji powieści Wittlina sprawiła, że stereotyp *Soli ziemi* jako utworu pielęgnującego mit prostaczka stracił dziś na wyrazistości. Jednocześnie ta nowa interpretacja pozwala spojrzeć inaczej również na wątek nowoczesności. Choć Siwor nie podjęła tej problematyki wprost, to jednak zajęła się przecież zagadnieniem pokrewnym. Według Siwor wyjazd głównego bohatera na wojnę mógł być dla niego szansą, gdyż oznaczał również drogę ku „samowiedzy i odpowiedzialności”²²². Jeśli spróbować przełożyć to spostrzeżenie na język antropologii nowoczesności, okaże się że „droga ku samowiedzy” to tylko inne określenie na opisany między innymi przez Maxa Webera proces powstawania niezależnej, samodefiniującej się, nowoczesnej jednostki. „Autonomizacja” Niewiadomskiego – która rozpoczyna się wraz z koniecznością opuszczenia przez niego galicyjskiej wsi – mogłaby mieć zatem swoje pozytywne strony.

2.

W poszukiwaniu bardziej zniuansowanej odpowiedzi na pytanie o obraz nowoczesności zawarty w *Soli ziemi*, chciałabym powrócić jeszcze raz do jej ironicznej poetyki. Ironia w powieści Wittlina rzeczywiście – jak uczy nas wieloletnia recepcja – dawała asumpt przede wszystkim do przeprowadzenia krytyki wojny i nowoczesności. Dlatego też zarówno Krystyna Jakowska, jak i Jan Prokop – badacze, którzy zwrócili szczególną uwagę na to zjawisko – podporządkowali ironię *Soli ziemi* celom dydaktycznym. Prokop pisał, że służyła ona „kompromitacji współczesnego świata, jak i nobilitacji losów prostego człowieka”²²³. Jakowska dowodziła, że ironia w *Soli ziemi* dotyczyła różnych bohaterów, ale nigdy nie samego Piotra Niewiadomskiego, gdyż

²²² D. Siwor, *Dokąd zmierza Piotr Niewiadomski*, s. 61.

²²³ Tamże, s. 129.

„stosunek autora do bohatera-prostaczka jest w całej powieści stosunkiem aprobaty”²²⁴. Ta droga myślowa doprowadziła ją do zakwalifikowania powieści do nurtu literatury ekspresjonistycznej, czy też postekspresjonistycznej. W innych słowach, ale podkreślając tę samą dwoistość punktów widzenia, pisał na temat ironii w *Soli ziemi* Jan Prokop:

Świat oglądany oczami Piotra Niewiadomskiego jest zarazem reinterpretowany przez autora. Daje to w ostatecznym rozrachunku dwoistość punktów widzenia. Oscylujemy między świadomością naiwną a świadomością niezmystyfikowaną, co wprowadza wyraźny posmak ironii²²⁵.

Również Wiktor Weintraub w swoim przenikliwym tekście *Sól ziemi po czterdziestu latach* sugerował czarno-białą wizję świata w powieści, wizję walki dobra ze złem. Pisał, że „pryzmat świadomości naiwnego, stale zdziwionego analfabety, dosłownie percypującego wszystko to, co słyszy” służy krytyce „wojennej ideologii”²²⁶. Ta „gra różnymi sensami” sprawia, że „przedstawione [...] wydarzenia stają się wielką metaforą świata, w którym siły zła wystąpiły do walki z dobrem”²²⁷.

Sądzę, że funkcje ironii w *Soli ziemi* nie ograniczały się tylko do celów dydaktycznych. Zasadniczo antywojenny i antycywilizacyjny wydźwięk powieści Wittlina nie sprawiają, że automatycznie trzeba przypisywać jej jednoznaczną, moralistyczną konkluzję. Stosunek pisarza do nowoczesności był bardziej ambiwalentny niż mogłoby się to wydawać na pierwszy rzut oka. Co więcej – ta ambiwalencja była pochodną ironicznej postawy, jaką pisarz przyjął w stosunku do rzeczywistości w ogóle. Wiele wskazuje na to, że Wittlin postrzegał rzeczywistość jako układ sprzeczności – a to poczucie stanowi

²²⁴ Tamże, s. 19.

²²⁵ J. Prokop, *Józef Wittlin*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. T.2. Literatura polska w okresie międzywojennym*, Warszawa 1971, s. 128.

²²⁶ W. Weintraub, *Sól ziemi po czterdziestu latach*, s. 127.

²²⁷ Tamże, s. 128.

podstawowy składnik ironii jako postawy w rozumieniu, jakie nadał jej Piotr Łaguna. Łaguna pisał, że

ironia jako postawa jest to taka świadomość, którą cechuje poczucie kontrastu, sprzeczności między zjawiskami świata wewnętrznego lub zewnętrznego danej jednostki oraz poczucie własnej wyższości ironizującego²²⁸.

Jeśli potraktować powieść Wittlina jako swoistą artykulację jego własnych doświadczeń zdobytych w armii i swoisty zapis jego osobistego doświadczenia nowoczesności²²⁹, nie sposób zignorować powracającego w jego prywatnych wypowiedziach motywu sprzecznych uczuć, jakie żywił w stosunku do wojny i armii. W liście do Juliusza Sakowskiego Wittlin protestował przeciwko uproszczeniom interpretacyjnym, które kazały jego przyjacielowi „zaliczyć *Sól ziemi* do literatury pacyfistycznej”. Pisał o tym, że „zawsze bronił się przeciw temu określeniu” i o fascynacji, jaką – obok niechęci – wzbudzała w nim nowoczesna armia austrowęgierska. W liście tym czytamy, że dla samego autora

pacyfizm był tylko pretekstem do ujawnienia absurdu rzeczy niby racjonalnych, jak wojny, zabijanie, służba cesarzom i królom. Osobiście byłem równie zafascynowany c.k. armią, jak i przerażony jej absurdalnością²³⁰.

Warto zatem przypomnieć stosunkowo zapomniany fakt, że także Wittlin – podobnie zresztą jak wielu innych późniejszych europejskich pacyfistów – początkowo „zarażony” był swoistym entuzjazmem dla wojny i do wojska jednego z państw zaborczych wstąpił na własne życzenie, jako ochotnik

²²⁸ P. Łaguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz (z zagadnień teoretycznych ironii)*, Kraków, Wrocław 1984, s. 25.

²²⁹ Zob. B. Kaniewska, *Opowiedziane. O prozie Wiesława Myśliwskiego*, Poznań 2013, s. 37-41.

²³⁰ List z 29 stycznia 1963 roku. Cyt. Za Z. Kubiak, *Polski homeryda*, s. 267.

wojenny²³¹. Decyzję o zaciągnięciu się do armii austrowęgierskiej podjął w roku 1916, wspólnie ze swoim austriackim przyjacielem ze studiów filozoficznych na Uniwersytecie Wiedeńskim Josephem Rothem (1894-1939), późniejszym powieściopisarzem i wieloletnim dziennikarzem niemieckiego dziennika „Frankfurter Zeitung”. Jak wspomniał Wittlin, służba żołnierska jawiła im się wówczas jako pozytywna zapowiedź przygody i niezwykłego doświadczenia życiowego, podobnie zresztą jak wielu młodym ludziom w tamtym czasie. Możemy o tym przeczytać we *Wspomnieniu o Józefie Rocie*:

Z pogardą patrzyliśmy [w 1916 roku] na różnych zdrowych jak byli kindermanów, którym wojna nie przerywała kariery, podczas gdy nad Isonzo i Piave ginęli nasi koledzy, przeważnie z Galicji rodem, z Bukowiny, z Chorwacji, Dalmacji, Czech i Moraw. Więc z jakichś nie całkiem nam wtedy jasnych pobudek, które jedynie Joseph Conrad umiałby nazwać, postanowiliśmy, mimo awersji do wojny, wojska i monarchii, dobrowolnie wziąć udział w wojnie. Dobrowolnie, gdyż cesarska i królewska armia dwukrotnie już nami wzgardziła i do służby w jej sławnych regimentach, jako notorycznych cherlaków – nie dopuściła²³².

Już w tej wypowiedzi wyłania się typowy dla ironisty sposób postrzegania rzeczywistości jako układu sprzeczności. Wittlin pisze o występujących jednocześnie: awersji do wojny i chęci wzięcia w niej udziału. Z drugiej strony jego młodzieńcze sądy na temat wojny szybko uległy zmianie. Mimo że ostatecznie nie walczył na żadnym z frontów (z powodów zdrowotnych), doświadczenia jakie zdobył podczas dwóch lat służby same w sobie wystarczyły już do tego by zwrócić się przeciwko wojnie. Konieczność podporządkowania się żołnierskiemu drylowi i stechnicyzowanej, zbiurokratyzowanej armii austriackiej, na zapleczu której „kwitły bezdusność i

²³¹ Służył jako szeregowiec i kadet armii austrowęgierskiej, najpierw we Wiedniu, później na Lubelszczyźnie (w latach 1916-1918). Wcześniej miał już za sobą krótki epizod we Wschodnim Legionie Polskim (aż do jego rozwiązania) Wittlin zgłosił się na ochotnika do Wschodniego Legionu Polskiego przed maturą. Po jego rozwiązaniu (za odmowę wierności cesarzowi), rozpoczął studia filozoficzne na Uniwersytecie Wiedeńskim, by przerwać je po dwóch latach i wstąpić z Rothem do armii austrowęgierskiej.

²³² J. Wittlin, *Wspomnienie o Józefie Rocie*, s. 570.

tępotą, a wulgarność była niemal towarzyskim obowiązkiem”²³³ wpłynęły na sposób jej prezentacji w utworze powieściowym.

Przyjaźń Wittlina z Rothem, kolegą ze studenckiej ławki w Wiedniu i ze służby rekruckiej, stanowi w historii polskiej i austriackiej literatury zjawisko bezprecedensowe, do dziś wzbudza zainteresowanie badaczy i prowokuje do porównywania ich twórczości literackiej²³⁴. Fotografia zmarłego w 1939 roku Rotha miała stać na biurku Wittlina jeszcze wiele lat po przedwczesnej śmierci przyjaciela²³⁵. Ale austriacki powieściopisarz zasłynął jako ważny współtwórca mitu monarchii austrowęgierskiej jako na zawsze utraconego świata, historycznego miejsca spotkania różnych kultur, narodów i języków²³⁶. Taki obraz monarchii wyłaniał się, zdaniem badaczy, między innymi z jego najśłynniejszej powieści *Marsz Radetzky’ego* (1932)²³⁷.

W ostatnim czasie miało jednak miejsce nowe odczytanie twórczości literackiej Rotha. Sądzę, że jego pojawienie się może stanowić kolejną zachętę do tego by nieco inaczej niż do tej pory spojrzeć na wizję nowoczesności zawartą w powieści jego polskiego przyjaciela. Zdaniem Kati Tonkin, autorki monografii *Joseph’s Roth march into history*, proza Rotha to w rzeczywistości przykład pisarstwa demitologizującego – a nie kreującego – mit monarchii habsburskiej. Zwłaszcza *Marsz Radetzky’ego* nie jest bynajmniej nostalgiczną elegią ku czci utraconej przeszłości, ale czymś zupełnie innym²³⁸. Roth nie tyle

²³³ Tamże, s. 571.

²³⁴ Zob. I. Maurer, *The Demise of the Austro-hungarian Empire: Józef Wittlin’s Sól ziemi and Joseph Roth’s Radetzymarsch*, w: *Between Lvov, New York and Ulysses’ Ithaka*, s. 139-145; S. H. Kaszyński, *Die Götterdämmerung in Galizien zur geschich-mythologiesierenden Rollen der Romane von Joseph Roth, Józef Wittlin und Julian Strykowski*, w: *Galizien – eine literarische Heimat*, Poznań 1987, s. 55-65.

²³⁵ Zob. „Mój ojciec żył pisaniem, ono go pochłaniało”. Z Elżbietą Wittlin-Lipton rozmawia Wojciech S. Woźniak, w: *Etapy Józefa Wittlina*, s. 239.

²³⁶ Z perspektywy dzisiejszego czytelnika równie istotna, jak twórczość powieściowa, wydaje się twórczość dziennikarska Rotha, a zwłaszcza reportaże z Berlina z okresu Republiki Weimarskiej. Był to cykl tekstów pisanych z perspektywy niedawnego obywatela nieistniejącej już, wielokulturowej monarchii habsburskiej, i zarazem z perspektywy żydowskiego asymilanta, w których Roth w pewnym sensie przewidział nadchodzącą Zagładę - na podstawie obserwacji napięć i konfliktów społecznych narastających w niemieckiej stolicy tuż przed objęciem władzy przez Hitlera. Reportaże zostały zebrane w 2002 roku i wydane nakładem nowojorskiego wydawnictwa W. W. Norton & Company w tomie zatytułowanym *What I saw: Reports from Berlin 1920-1933*.

²³⁷ Zob. J. Koprowski, *Joseph Roth*, Warszawa 1980.

²³⁸ K. Tonkin, *Joseph’s Roth march into history. From the early novels to Radetzky’s march and Die Kapuzinergruft*, New York 2008, s. 6.

idealizował dawną monarchię, co raczej poddawał tego rodzaju zorientowane na przeszłość postawy wnikliwej analizie. Mimo że jego bohaterowie przepelnieni byli nostalgią za upadłym imperium, sam pisarz między wersami dawał czytelnikom do zrozumienia, że ten typ pamięci w istocie zafałszowuje obraz przeszłości. Udało mu się to osiągnąć, gdyż postawa narratora wobec bohaterów nie była jednoznaczna – w niektórych momentach solidaryzował się z postaciami, a w innych zachowywał stosunku do nich ironiczny dystans²³⁹.

Za pomocą wyrafinowanej narracji Roth pokazywał, że nostalgia, jaką przepelnieni byli jego bohaterowie, nie pozwalała im dostrzec, że potęga imperium zaczęła ulegać stopniowej erozji na długo przed rozpadem w 1918 roku – między innymi dlatego że mieszkańcy monarchii nie chcieli dostosowywać się do gwałtownie zmieniającego się świata. Z tych względów główne instytucje monarchii trwały przez wiele lat w skostniałych formach²⁴⁰. Fakt, że na kilkuset stronach swojej książki badaczka przekonująco wykazała otwartość prozy Rotha na tak radykalnie nową interpretację, świadczy o tym, że jego narracje stanowiły wielopoziomowy przekaz. Interesujący wydaje się fakt, że mniej więcej w tym samym czasie miało miejsce nowe – i w podobnym duchu – odczytanie powieści Wittlina dokonane przez Dorotę Siwor. Tak jakby dostrzeżenie nowych sensów w prozie obydwu międzywojennych autorów mogło nastąpić dopiero z perspektywy XXI wieku.

Tak jak nie jest już dziś oczywisty wizerunek Rotha-twórcy mitu habsburskiego, podobnie traci na wyrazistości stereotyp Wittlina jako pisarza równie nostalgicznie zwróconego ku przeszłości. Tak naprawdę ponury świat nowoczesności Wittlin zarysowywał jedynie w *Prologu* do *Soli ziemi*. Zwłaszcza nowoczesna biurokracja została zaprezentowana jako siła, które

²³⁹ „Roth makes frequent use, particularly in *Radetzkymarsch* of [...] a technique that obscures the narrative perspective, making it unclear whether a particular statement or thought should be attributed to the character of to the narrator”, Tamże, s. 9.

²⁴⁰ K. Tonkin, *Joseph's Roth march into history..* Zob. też: *Samotny wizjoner. Joseph Roth we wspomnieniach przyjaciół, esejach krytycznych i artykułach pasowych*, red. E. Jogała, przeł. P. Krzak, Kraków, Budapeszt 2013, s. 427-442.

stanowi zagrożenie. W jego inicjującym obrazie *Prologu* administracja monarchii austro-węgierskiej została przedstawiona jako demoniczna siła upostaciowana przez „czarnego ptaka o dwu głowach” unosząca się nad głowami obywateli monarchii. Ten urzędowy symbol dualistycznej monarchii zostaje ożywiony w groteskowym świecie Wittlina, przedstawiony jako ptak, który „zdezerterował z mosiężnych guzików listonosza, z czapki skarbowego strażnika, z hełmu żandarma” i „oto jak olbrzymi, czarny i żółty aeroplan kołysze się z mieczem w garści nad naszymi głowami” (7). Wiele z obrazów i scen *Prologu* miało podobnie groteskowy charakter²⁴¹. Sprzeczny z rozsądkiem, niemalże fantastyczny był na przykład obraz ruszających na front „cyfr”, a nie żołnierzy („Szły, jechały, sapały żywe i nieżywe cyfry, cyfry wykombinowane w głowach sztabowców”, 7). W groteskowości *Prologu*, w całości napisanego już w 1925 roku, widać było w dużo większym stopniu niż w samej powieści ślady oddziaływania ekspresjonizmu. Groteska w samej powieści bywała zdecydowanie mniej monumentalna, towarzyszyły jej w mniejszym stopniu patos i wzniosłość, a w większym – ironia, a czasem również i komizm.

O ile wizja nowoczesności z *Prologu* poprzedzającego *Sól ziemi* była jednoznacznie negatywna, o tyle sposób, w jaki prezentował ją narrator powieści był o wiele bardziej skomplikowany. Spójrzmy na fragment, w którym narrator prezentuje czytelnikowi – również groteskowy i przy tym lekko stylizowany biblijnie - obraz defilady marszbatalionu złożonego z wyszkolonych przez Bachmatiuka „prawdziwych ludzi”, czyli żołnierzy, których wszelkie indywidualne cechy uległy zatarciu i którzy stali się całkowicie ubezwłasnowolnionymi trybikami w maszynerii militarnej:

Piękno marszu nie było z tego świata. Działy tu jakieś niewidzialne siły, te same zapewne, które rodzą światło elektryczne i rozpęd gorzelnianych maszyn. Ludzie maszerowali, a jednak nie byli to ludzie. I zdawało się, że nawet sam magik, sam

²⁴¹ Na temat groteski w lit zob.: A. Janus-Sitarz, *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*; Kraków 1997.

porucznik Smekal na krótkich nóżkach, jest tylko narzędziem owych niewidzialnych sił i spełnia posłusznie ich wolę. Raptem porucznik cisnął w mur naelektryzowanego sukna nowe magiczne zaklęcie i cały mur odwrócił się w marszu, nie zmieniając rytmu ni tempa (*Sól ziemi* 150).

W powyższej wypowiedzi pozornie wypowiada się jedynie narrator. Przy bliższym wejrzeniu widać, że na głos narratora nakłada się także głos kogoś zafascynowanego „pięknem” marszu i „niewidzialnymi siłami”, którym przypisuje oddziaływanie na żołnierzy. Ze zderzenia zakamuflowanej w wypowiedzi narratora „świadomości mityzującej” z obiektywnym stanem rzeczy – szarą rzeczywistością maszerujących w szeregu żołnierzy – powstaje wypowiedź ironiczna, w której obiektem ironii są dwa zjawiska jednocześnie: dramat żołnierzy zredukowanych do trybików wojennej maszyny oraz wspólna ludziom skłonność do mitologizowania rzeczywistości.

Choć w pierwszej chwili może wydawać się to zaskakujące, przy bliższym wejrzeniu okazuje się, że narrator *Soli ziemi* sugerował istnienie różnych stanowisk, jakie można zająć wobec doświadczenia uprzedmiotowienia w armii. Z jednej strony prezentował szkolenie wojskowe, jakie przechodził w węgierskim obozie główny bohater w ponurych, groteskowych barwach. Rutynowe hasło powtarzane przez oficera szkoleniowego: „ja zrobię z was ludzi”, wypowiedziane zapewne bezrefleksyjnie i automatycznie przez wielu szkoleniowców, w świecie Wittlina nabierało nowych znaczeń, sugerowało degradację słowa „człowiek”, dawało czytelnikowi asumpt do refleksji nad depersonalizującymi skutkami wojskowej dyscypliny i koszarowego drylu, przeszkalających do wojny maszynowej. Z drugiej strony pojawiającą się w związku z tym u bohatera świadomość, że jest zastępowalnym żołnierzem przedstawił jako powód jego dumy. Chodzi o następujący epizod, który ma miejsce podczas przydziału mundurów i broni:

Piotr Niewiadomski otrzymał Manlichera i bagnet nr 46821 [...] Piotr nie miał jeszcze do czynienia z tak wysokimi cyframi. Pensja jego na kolei wynosiła 15 koron, budka, w której zastępował dróżnika, oznaczona była numerem 86. A tu naraz – czterdzieści sześć tysięcy osiemset dwadzieścia jeden. Dumą napęliła Piotra tak potężna liczba przywiązana do jego osoby, poczuł się ważniejszy niż przedtem, ale jednocześnie zdawał sobie sprawę, że iż od tej chwili jest już tylko dodatkowym rekwizytem do numeru 46821. Ten gwierz nie był nowy. Wielu przed Piotrem musiało już służyć numerowi 46821 (*Sól ziemi* 210).

W powyższym fragmencie narrator – przyjmując postawę ironiczną – prezentuje doświadczenie Niewiadomskiego jako układ sprzeczności. Fakt, iż bohater ma stać się odindywidualizowanym elementem systemu przeraża go i jednocześnie „napęliła dumą”. O tym, że udziałem wielu żołnierzy frontowych stała się świadomość, że nie są nie do zastąpienia i że stanowią jedynie trybik w wojennej maszynie pisał w *Robotniku* Jünger. Różnica między niemieckim a polskim autorem polega na tym, że Wittlin prezentuje obydwa sprzeczne odczucia jednocześnie i dystansuje się od nich za pomocą ironii. Natomiast Jünger – chociaż w innych fragmentach *Robotnika* sam demonizował technikę – w tym akurat miejscu przedstawiał doświadczenie nowoczesności jako zjawisko pozytywne. Pisał w związku z tym o „cnocie bezimiennego żołnierza”. Żołnierze frontowi stali się w jego odczuciu reprezentantami aktywnej, heroicznej postawy wobec rzeczywistości nowoczesnej:

Jednym z pierwszych reprezentantów aktywnego typu jest bezimienny żołnierz – przykład, w którym zresztą bardzo dobitny wyraz znajduje także kultowa ranga pracy [...] Jego cnota polega na tym, że można go zastąpić, a za każdym poległym stoi już w rezerwie kolejne uzupełnienie²⁴².

²⁴² E. Jünger, *Robotnik*, s. 144. Taki dwoisty stosunek do techniki - jaki prezentuje się przed czytelnikiem *Robotnika* - był charakterystyczny dla niemieckiej rewolucji konserwatywnej lat 1918-1933, której Jünger był przedstawicielem. Kunicki pisał na temat przedstawicieli tego ruchu, że „z jednej strony widzą oni jej [nowoczesnej techniki] romantyczny demonizm, a z drugiej strony akceptują ją jako konstrukcję organiczną, sprawdzającą się w warunkach nowoczesnego pola bitwy”. (W. Kunicki, *Rewolucja konserwatywna w*

W *Soli ziemi* znajduje się też fragment, w którym bohater z zafascynowaniem podchodzi do nowych doświadczeń związanych z wyjazdem na wojnę. Narrator w następujący sposób komentuje ten epizod:

Była to nie tylko najdłuższa, ale i najpiękniejsza podróż w jego życiu. I gdyby nie świadomość, że jedzie na wojnę, cieszyłby się bardzo. W czasie pokoju nigdy by tak daleko nie jeździł. Jakież interes mógł mieć na Węgrzech? (*Sól ziemi*, 138).

Narrator po raz kolejny prezentuje zatem przeżycia bohatera jako układ dwóch zupełnie sprzecznych doznań: ciekawości i lęku przed nieznanym. Jak podają źródła historyczne, wśród rekrutów z małych galicyjskich miejscowości służba wojskowa podczas I wojny światowej rzeczywiście prowadziła do swoistego poszerzenia świadomości. Rekruci mogli dzięki wyjazdowi zapoznać się z nieznanymi im wcześniej zdobyczami cywilizacyjno-technicznymi, obcymi językami, innymi grupami etnicznymi²⁴³. Zwłaszcza że austriacka Galicja należała w tamtym czasie do prowincji najbiedniejszych i najgorzej prezentujących się pod względem wykształcenia ludności. Analfabetyzm był wręcz cechą, która odróżniała rekruta galicyjskiego od poborowych z większości krajów koronnych monarchii²⁴⁴. Inną taką cechą była skłonność Galicjan, a zwłaszcza Hucułów, takich jak Niewiadomski, do mityzowania rzeczywistości. Na mity, które podzielała ta społeczność, składały się nie tylko wielowiekowe, tradycyjne wierzenia, ale także mit cesarza Franciszka Józefa i

Niemczech, s. 31). Zdaniem innego historyka filozofii, Erharda Schutza, postawa ta wykształciła się zwłaszcza w Niemczech i stanowi świadectwo identyfikowania się przegranego pokolenia uczestników Wielkiej Wojny z agresorem, jakim była technika (E. Schutz, *Wprowadzenie*, do: *Kultura techniki*, s. 96-97).

²⁴³ M. Baczkowski, *Pod żółto-czarnymi sztandarami. Galicja i jej mieszkańcy wobec austro-węgierskich struktur militarnych 1968-1914*, Kraków 2003, s. 50.

²⁴⁴ Doświadczenia żołnierzy galicyjskich należały przez to do najcięższych w armii, gdyż niepiśmienni żołnierze używani byli do najcięższych zadań na froncie (Tamże, s. 90).

armii cesarskiej²⁴⁵. Jak podkreślają historycy, ich szczególna popularność w tym regionie monarchii wiązała się – paradoksalnie - z jego cywilizacyjnym i gospodarczym zacofaniem²⁴⁶.

Utwór nie stał się moralizującą powieścią z tezą także dzięki specyficznej postawie narratora wobec bohaterów innych niż postać główna. Stosunek narratora do bohaterów pracujących w administracji wojskowej, a zatem stojących po przeciwnej niż główny bohater stronie, nie był bynajmniej jednoznacznie negatywny. Opowiadający często wczuwał się w ich punkty widzenia. Podążał śladem ich rozumowania i odczuwania, prezentował ich reakcje, sądy i emocje, a nie tylko zachowania. W ten sposób wydobywał na światło dzienne i poddawał wiwisekcji irracjonalnie motywowane zachowania społeczne ludzi zracjonalizowanej epoki. Nadużycia lekarza wojskowego (doktor Jellinek) pobierającego łapówki za zaświadczenia o niezdolności do służby wojskowej²⁴⁷, komentował w sposób wyrozumiały, tłumacząc je głębokimi kompleksami bohatera, powstałymi na tle jego żydowskiego pochodzenia.

Narrator z równą wyrozumiałością prezentował tak rekrutów, jak i profesjonalistów napędzających proces mechanizacji żołnierzy. W następujący sposób relacjonował na przykład punkt widzenia Bachmatiuka, oficera szkoleniowego chorobliwie zafascynowanego żołnierskim drylem i wojskowymi regulaminami:

²⁴⁵ Podczas wojny te emocjonalne więzy uległy zerwaniu, nie tylko na skutek niepowodzeń wojsk monarchii w latach 1914-1915, ale także w związku z zachowaniami żołnierzy austriackich i doświadczeniami samych rekrutów, którzy mieli możliwość poznania armii „od środka”: „Harmonijne współżycie Galicjan i c.k. armii trwające całe dziesięciolecie załamało się w ciągu kilku miesięcy jesienią 1914 roku wśród oskarżeń o zdradę, aresztów, mordów i pospolitego rabunku dokonywanego przez wygłodniałych żołnierzy austriackich”, podaje M. Baczkowski (Tamże, s. 410).

²⁴⁶ W sytuacji wyzysku militarnego i finansowego, jakiemu ze strony monarchii podlegała od lat Galicja, „cała nienawiść chłopów wynikająca z uzasadnionego poczucia krzywdy kierowała się przeciwko dworowi, przy jednoczesnym wzroście popularności na wsi „dobrego” cesarza”, pisał autor opracowania na temat Galicji (Z. Fras, *Galicja*, Wrocław 2002, s. 54). Cesarz Franciszek Józef i jego sposób sprawowania władzy (zwłaszcza poszanowanie praw obywatelskich i narodowych) cieszyły się zresztą sympatią na terenie całej monarchii habsburskiej. Pozytywny wizerunek cesarza utrwały państwowa propaganda szkoły, Kościół.

²⁴⁷ „Pobór do wojska był okazją do wielu nadużyć. Komisja poborowa, którą tworzyli: oficer, burmistrz lub wójt oraz proboszcz, ulegała rozmaitym naciskom, brała łapówki” (Tamże, s. 44).

Pan Bóg stworzył świat w ciągu sześciu dni i miał już spokój, a podoficerowie całymi tygodniami muszą przerabiać ludzi na żołnierzy, czyli na prawdziwych ludzi. Albowiem człowiek stworzony przez Boga jest – co tu ukrywać? – zaledwie materiałem na człowieka, półsurowcem.. – Ja zrobię z was ludzi! Tym okrzykiem żelazny zupak kadry, feldfebel sztabowy Bachmatiuk, witał od szesnastu lat każdy nowy rocznik. Nie była to próżna przechwałka. Po kilku tygodniach wychodziły spod jego rąk rzeczywiście wspaniałe przetwory ludzkie (*Sól ziemi* 148).

Za pomocą narratora pochylającego się nad indywidualnymi słabościami i przypadłościami różnych bohaterów²⁴⁸, Wittlin charakteryzował nie tylko ludzi czasu wojny, ale odsłaniał też uniwersalne prawdy o ludzkich charakterach. Zza tak skonstruowanej opowieści wyłaniała się określona filozofia człowieka jako istoty raczej skłonnej do słabości, niedoskonałej, kierującej się w swoich zachowaniach osobistymi lękami i słabościami. Tę swoistą antropologię wpisaną w *Sól ziemi* wnikliwie zaobserwował między innymi Witold Gombrowicz w liście do Wittlina z 1956 roku. Zauważył w nim, że po latach na plan pierwszy wybijają się „czysto artystyczne” wartości utworu, uzyskane dzięki nietypowemu zestawieniu epickiego stylu opowiadania z narratorem reprezentującym nowoczesny, mieszczański światopogląd i broniącym „w imię słabości” swoich nie-bohaterskich bohaterów:

Jak na mój gust, najoryginalniejszym i najszcześniejszym elementem *Soli ziemi* jest suwerenność w słabości, czyli że Pańska olimpijskość klasycyzująca oparta jest na słabości zwykłego inteligenta, mieszczanina, kogoś zgoła warszawskiego – co tak wygląda, jakby zwykły inteligent wcielił się w Homera, a nawet jakby stał się Bogiem Ojcem – li tylko w imię słabości [...] – i w tym *Sól ziemi* jest egzystencjalna²⁴⁹.

²⁴⁸ Te słabości to: naiwność Piotra Niewiadomskiego, lęk przed starością i pijaństwo Bachmatiuka, kompleksy lekarza wojskowego na tle żydowskiego pochodzenia, obsesja księdza z Topory-Czernielic na punkcie pszczelarstwa, kompleks niższości kaprala Durka, słabość naczelnika stacji do epoki starożytnej.

²⁴⁹ W. Gombrowicz, *Walka o sławę*, s. 81.

Niewątpliwie *Sól ziemi* pokazywała przede wszystkim dramat „mechanizacji” rekrutów, który to proces prowadził do swoistego „zaniku” ich jednostkowych cech i do „zamiany człowieka w żołnierza”. Narrator często solidaryzował się z głównym bohaterem, pokazywał dramat utraty podmiotowości w trybach administracji i wojska austriackiego. Sugerował się niekiedy „huculskim” punktem widzenia i rzeczywiście zaczynał nadawać im demoniczny charakter. Dzięki temu przedstawione ze specyficznej, „huculsko-galicyskiej”, perspektywy pozornie nieistotne wydarzenia – upokarzające badanie lekarskie przed komisją poborową, podróż przepełnionym pociągiem towarowym do koszarów, zetknięcie się z żołnierskim drylem – traciły swoją oczywistość i stawały się problematyczne. Jest tak na przykład w poniższym fragmencie:

Znów pisarze piszą jego nazwisko, znów wciągają je do ksiąg i rejestrów. Czarnym atramentem, który natychmiast wysycha, przymocowują je na wieki do białego papieru. Żadna siła go stąd nie oderwie. Księga podaje je księdze i będzie tak wędrowała od kancelarii do kancelarii i może kiedyś zawędruje z powrotem do cesarza. Lecz było to już słowo przemienione w ciało żołnierza, opatrzone liczbą regimentu, ciało do wyżywienia i wyekwipowania przez skarb państwa. Ciało, którego nieobecność będzie karana (*Sól ziemi* 71).

W takich fragmentach powieści jak powyższy, nowoczesność nabierała złowieszczonego charakteru, ulegała uniezwykleniu i demonizacji. W innych momentach jednak narrator zaczynał ironizować także na temat Niewiadomskiego i jego strachu przed wszystkim, co związane z cywilizacją. Za przykład niech posłuży opis reakcji bohatera na wiadomość o wezwaniu do wojska, wysłanym przez Powiatową Komisję Uzupelnień. W związku z reakcją bohatera, narrator ironicznie prezentuje jako wytwór diabelskich mocy - wynalazek druku, powstały po to, by „utrudnić życie” niepiśmiennym rekrutom (47). Narrator po raz kolejny kpi z dwóch zjawisk jednocześnie – z armii

poborowej, której jedynym celem jest dostarczanie wojnie „mięsa armatniego” oraz z faktu, że drukowane wezwanie do wojska jawi się bohaterowi jako narzędzie diabelskich mocy. W tym fragmencie czynnikiem po raz kolejny jest mowa pozornie zależna. „Mowa” bohatera, wplatana przez narratora w tekst główny, po raz kolejny sygnalizowana jest głównie przy pomocy znaków zapytania:

Czuł, jak łańcuch liter, niby ogniwa żelaznych kajdanków, pętają mu ręce. [...] Tak to wszystko diabeł wymyślił! I cóż, jeśli człowiek podrze wezwanie? Siebie najwyżej oszuka, samego siebie, a nie diabła. Do tej pory zdawało się Piotrowi, że człowiek tylko wtedy jest pojmany, gdy mu ktoś żywy i silniejszy skrępuje ręce, schwyci za kark i obali na ziemię. Ale papier? Od dziś wiedział, że istnieją siły niewidzialne, które też mogą obezwładnić człowieka i pozbawić wolności. Przebywają one gdzieś daleko, a wszystko o nas wiedzą i wszystko mogą o nas postanowić, nawet posłać na śmierć. Tu już na nic nie przyda się ludzki rozum ani wola. Albowiem w tych czarnych malutkich, nieżywych literach kończą się niewidzialne nici, które idą jak druty telegrafu aż z Wiednia, od samego cesarza. Te słowa pisał sam cesarz. To jasne, inaczej nie miałyby takiej mocy (*Sól ziemi* 51).

Przy bliższym wejrzeniu okazuje się, że obiektem ironii w *Soli ziemi* bywa czasem nie tylko nowoczesność, ale także – choć w mniejszym stopniu – lęk przed nowoczesnością i skłonność ludzi do mityzowania rzeczywistości, tak silnie widoczna na przykładzie społeczności Hucułów²⁵⁰. Spójrzmy na sposób w jaki narrator przedstawiał punkt widzenia Hucułów, którzy odczytali zjawisko astronomiczne jako znak nadejścia biblijnej Apokalipsy. Z jednej strony narrator solidaryzował się z ich przekonaniem o „straszliwości” wojny, o czym czytelnik może przypuszczać na podstawie innych fragmentów *Soli ziemi*, a z drugiej

²⁵⁰ Ten sposób funkcjonowania ironii w powieści Wittlina dostrzegła Zoya Yurieff, jednakże zawężała jej cel do samego tylko efektu humorystycznego. Zdaniem tej badaczki ironia ta pełni skrajnie odmienną funkcję od „ironii walczącej”: Wittlinowska ironia nie ogranicza się do drwiny, szyderstwa i sarkazmu, ale nieraz staje się pobłażliwym, ludzkim uśmiechem nad słabością człowieka. Szyderstwo rezerwuje dla możliwych tego świata, podczas gdy tych co mają być solą ziemi, ludzi łagodnego serca [...] – Piotra i mieszkańców Toporów-Czernielicy – przedstawia z życzliwym uśmiechem (Z. Yurieff, *Józef Wittlin*, s. 94).

strony relacjonował ich przeświadczenie o ponadludzkiej interwencji za pomocą mowy pozornie zależnej, która po raz kolejny staje się czynnikiem ironii. W poniższym fragmencie jedynie w pierwszym zdaniu „wypowiadającym się” jest narrator. Wszystkie kolejne zdania to wpleciona w tok narracji „mowa” Huculów, dla których wojna była efektem działania ponadludzkich sił:

Wielu ludziom stało się teraz jasnym, czemu tego lata umarło we wsi pięcioro niewinnych dzieci i dwie pobożne baby. To Bóg – śmiercią nagroził tych sprawiedliwych, żeby nie patrzyli na koniec świata. [...] Wszystko się zgadza: straszliwa wojna szaleje na całym świecie, wszędzie leje się krew chrześcijańska, Moskale podchodzą już pod sam powiat śniatyński...a oto nadszedł dzień ostateczny: rymskij papa zamknął oczy, a Pan Bóg zapuścił na ziemię zasłonę z ciemności. Teraz diabeł, księżę ciemności, ma już wolną rękę i może czynić ze światem co mu się podoba. Lada chwila wysypią się z nieba plagi i ukaże się Antychryst na ognistym wozie (*Sól ziemi* 115).

Można zatem powiedzieć, że pesymizm cywilizacyjny został w powieści Wittlina „otamowany”, jak pisał Jerzy Stempowski, przez ironię, humor i dyscyplinę narracyjną. Stempowski podkreślał w swoim omówieniu emigracyjnego wydania *Soli ziemi*, opublikowanym na łamach „Kultury”, wielowymiarowość bohaterów powieści Wittlina i to, że nie stali się oni nośnikami żadnych idei:

Wszystkie odruchy, jakie mogłaby wywołać kontemplacja ułomności człowieka i stworzonych przezeń instytucji, są w powieści otamowane przez właściwą autorowi ironię, poczucie humoru i nieustanną czujność nad zachowaniem proporcji między rzeczą i słowami w jakich o nich się mówi [...] Bohaterowie niesieni są biernie przez potop powszechnej mobilizacji. Towarzyszący im jednak na radzie koronnej, w wagonach transportów wojskowych i w koszarach [...] autor [...] czuwa nad tym,

aby nikt z nich nie przestał być sobą, nie zmienił się w papierowy symbol aprobaty lub protestu i nie stracił swych ludzkich proporcji²⁵¹.

Te charakterystyczne cechy narracji Wittlina uwypuklone zostały zresztą już przez pierwszych recenzentów i w dużym stopniu przesądziły o artystycznej randze utworu. Kazimierz Wyka uznał powieść Wittlina za doskonały przykład „ciągłej” narracji „w znaczeniu ustawicznego panowania pisarza nad całością akcji”. W recenzji z 1939 roku pisał: „Żadna scena, żadna osoba występująca nie zostają wyodrębnione z tej ciągłości narracyjnej, jej stałego, ironicznego, ale przepojonego wyrozumieniem zacięcia”²⁵². W tym samym roku inny wybitny krytyk okresu międzywojennego, Ludwik Fryde doceniał nowoczesny, pozbawiony moralizatorstwa sceptycyzm, z jakim narrator spoglądał „bystro i chłodno” na swoich bohaterów²⁵³.

Fakt, iż to narrator przejmował pełną odpowiedzialność za opowiedzenie historii, był dla Wittlina niezwykle ważny. W jednym z wywiadów zwracał uwagę na niewielką liczbę dialogów w swojej powieści (przy referowaniu myśli i uczuć bohaterów sięgał najczęściej po mowę pozornie zależną), tłumacząc, że „dla epika rozmowa jest czymś tandetnym, kapitulacją przed trudnościami takiego podania sceny, z którego wynikałoby to wszystko, co można częściowo, niedokładnie podać w cudzysłowie”²⁵⁴. Lekcje takiego stylu z jednej strony pobierał u XIX-wiecznych powieściopisarzy francuskich (zwłaszcza u Gustave’a Flauberta), a z drugiej strony czerpał je z lektury Biblii i starożytnych eposów Homera (rozpoczynając pracę nad powieścią, Wittlin był już autorem tłumaczenia *Odysei*, a także innego eposu, który wyznaczył

²⁵¹ P. Hostowiec (J. Stempowski), *Nowe wydanie „Soli ziemi”*, w: *Klimat życia i klimat literatury*, wyb. i oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1988, s. 77-78.

²⁵² K. Wyka, *Powieść o cierpliwym piechurze*, w: *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932-1939*, Kraków 2000, s. 317.

²⁵³ „Sceptycyzm i relatywizm poety wydaje się raczej jakąś gorzką mądrością, która wszystko rozumie i wszystkiemu wybacza, niż chrześcijańską miłością bliźniego [...] Wittlin-sceptyk spogląda na swoje postacie z boku i cokolwiek z góry. Przewycięża liryczne współczucie i przygląda się ludziom bystro i chłodno” (L. Fryde, *O prozie Wittlina*, „Ateneum” 1939, nr 3, s. 448. Przedr. w: *Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1966, s. 405).

²⁵⁴ *Rozmowa z Józefem Wittlinem*, w: J. Wittlin, *Eseje rozproszone*, oprac. P. Kądziela, Warszawa 1995, s. 191.

wzorzec gatunku – akadyjskiego *Gilgamesza*, którego przełożył z języka niemieckiego)²⁵⁵.

*

Obecne w powieści *Sól ziemi* nostalgia za przednowoczesnością i krytyka cywilizacji umiejętnie zrównoważone zostały przez prezentację zupełnie innego rodzaju postaw. Mimo zwrócenia ostrza ironii i groteski przede wszystkim przeciwko nowoczesnej technice i biurokracji, utwór nie był tylko i wyłącznie oskarżeniem cywilizacji i obroną prostego, huculskiego bohatera, ale zawierał też krytykę tradycyjnego światopoglądu, a zwłaszcza mitologizowania rzeczywistości. Ponadto prezentował także różne aspekty fascynacji nowoczesnością. Ten pełen niuansów, wnikliwy obraz brał się ze specyficznego sposobu opowiadania: epickiego, ale też wielowarstwowo ironicznego, uwzględniającego punkt widzenia różnych bohaterów powieści (nie tylko pierwszoplanowych), wyrozumiałego w stosunku do ludzkich niepokojów, lęków i fascynacji.

²⁵⁵ Te trzy źródła inspiracji wymieniał w jednym z autokomentarzy: „Homer nauczył mnie jak traktować kolor, dźwięk, obrazy, metafory [...] Oprócz Biblii i Homera dużo nauczyłem się od powieściopisarzy francuskich, zwłaszcza od Flauberta. Nade wszystko nauczyłem się od nich magii składni” (J. Wittlin, *O „Soli ziemi”*, przeł. A. Skarbińska, w: *Pisma pośmiertne i inne eseje*, wyb., oprac. i przedmowa j. Zieliński, Warszawa 1991, s. 357).

Rozdział trzeci.

Dwa obrazy wojny w polskiej literaturze

lat 1914-1939 (na tle europejskim). *Exkurs*

Pierwsza wojna światowa a polski mit narodowowyzwoleńczy

Obraz I wojny światowej w literaturze z lat 1914-1939 należy do stosunkowo dobrze opracowanych zagadnień z historii literatury polskiej XX wieku. Także ostatnie dwie dekady przyniosły wiele nowych, ciekawych interpretacji tego problemu²⁵⁶. Monografie z początku lat dwutysięcznych – autorstwa Doroty Kielak (*Wielka Wojna i świadomość przełomu*, 2001) i Marii Joanny Olszewskiej (*Człowiek w świecie Wielkiej Wojny*, 2004) uzupełniły przede wszystkim wizerunek pisarstwa wojennego z kluczowych lat 1914-1920. Mimo że obydwie autorki skupiły się na latach 1914-1920, ich obserwacje na temat tego krótkiego okresu wniosły wiele nowego do całości wiedzy na temat polskiej literatury wojennej z lat 1914-1939 (a nawet szerzej: polskiej literatury wojennej XX wieku). Każda z tych publikacji stanowiła ponadto próbę określenia tego pisarstwa na nowo, rezygnując z najczęściej stosowanych do tej pory kategorii. Zanim jednak zaprezentuję wyniki ich interesujących badań, warto najpierw przypomnieć dotychczasowy stan wiedzy na ten temat.

Jak dotąd wielu badaczy zwracało uwagę przede wszystkim na to, że spojrzenie polskich pisarzy na wydarzenia I wojny światowej było przez cały

²⁵⁶ Jeśli chodzi o nowsze opracowania zob.: D. Kielak, *Wielka Wojna i świadomość przełomu. Literatura polska lat 1914-1918*, Warszawa 2001; M. J. Olszewska, *Człowiek w świecie Wielkiej Wojny. Literatura polska z lat 1914-1919 wobec I wojny światowej. Wybrane zagadnienia*, Warszawa 2004; M. Lalak, *Proza lat 1914-1939 wobec wojny i sposobów jej wyrażania*, w: *Literatura wobec niewyraźnego*, red. E. Kuźma, W. Bolecki, Warszawa 1998, s. 187-198; K. Stępnik, *Rekonesans. Studia z literatury i publicystyki okresu I wojny światowej*, Lublin 1997; *Literatura wobec I wojny światowej*, red. M. J. Olszewska, J. Zacharska, Warszawa 2000; *Pierwsza wojna światowa w literaturze polskiej i obcej. Wybrane zagadnienia*, red. E. Łoch, K. Stępnik, Lublin 1999. Ze starszych opracowań wymienić należy przede wszystkim: I. Maciejewska, *Polska proza lat 1914-1918 wobec wojny światowej*, „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 1 (72), s. 39-80; Z. Kloch, *Poezja pierwszej wojny. Tradycja i konwencje*, Wrocław 1986; M. Janion, *Wojna i forma*, w: *Literatura wobec wojny i okupacji: studia*, red. M. Głowiński, J. Sławiński. Wrocław 1976.

okres dwudziestolecia, a zwłaszcza u jego progu, spojrzeniem polonocentrycznym, a utwory z tamtej epoki rzadko i z trudem wchodziły w konflikt z „tradycyjnie polskimi” – romantycznymi i sienkiewiczowskimi – wizerunkami wojny. Etymologicznie „polonocentryzm” jest terminem, który oznacza patrzenie na świat przez pryzmat spraw Polski i Polaków. I to właśnie podporządkowane „sprawie polskiej” – narodowo-patriotyczne – rozumienie wojny dominowało w rodzimej literaturze, publicystyce i krytyce literackiej w latach 1914-1918 (przypisywanych jeszcze epoce Młodej Polski) i przez cały okres międzywojenny. Na temat wszechobecnych w ówczesnej prasie literackiej i wojskowej frazesów i truizmów narosłych wokół „polskiej żołnierskości” Maria Janion pisała krytycznie, że „opiewając rasowości i rdzenności polskiego żołnierstwa, przechodziły pobłażliwie nad tragicznymi dylematami wojny, traktując pokój jako okres przygotowania do Wielkiej Przygody i do umierania za ojczyznę, co tak raduje żołnierskie serca”²⁵⁷.

O ile jednak w doraźnej publicystyce czy nawet eseistyce przyjęcie takiej jednostronnej perspektywy może być nieraz reakcją naturalną i uzasadnioną, o tyle w literaturze artystycznej spojrzenie na wydarzenia I wojny światowej z wąskiej perspektywy interesu danej grupy społecznej znacząco ograniczało zarówno repertuar możliwych do podjęcia przez polskich pisarzy tematów, jak i spektrum możliwych do zastosowania strategii literackich. Szczegółowo omówił ten problem Mirosław Lalak w artykule *Proza lat 1914-1939 wobec wojny i sposobów jej wyrażania*. Jak wynika z przeprowadzonych przez niego analiz, w tym czasie dominowały utwory prozatorskie poświęcone przeżyciom żołnierskim (przeżycia cywilne opisywano znacznie rzadziej), operujące czterema podstawowymi konwencjami opisu wojennego świata: „patriotyczno-heroiczną”, „przygodową”, „biologiczno-metafizyczną” i „konwencją dokumentarnego odheroizowania”. W praktyce zdecydowana większość tekstów korzystających z powyższych czterech konwencji okazała się

²⁵⁷ M. Janion, *Wojna i forma*, s. 194.

być uległa wobec dwóch polskich tradycji literackich: romantycznej oraz sienkiewiczowskiej – poza nielicznymi wyjątkami, do których należały m.in. utwory, takie jak np. *W polu* (1937) Stanisława Rembeka, *Sól ziemi* Józefa Wittlina czy późne książki wojenne Andrzeja Struga. Również autorzy zainteresowani przeżyciami cywilów, a nie losem żołnierzy – tacy jak Zofia Nałkowska czy Stefan Żeromski – odzierali wojnę z patosu, nieodłącznie towarzyszącego jej romantycznym i przygodowym ujęciom, ale tego typu „literatura cywilna” już w ogóle należała w tamtym czasie do rzadkości. Jeśli chodzi o poezję, podobnie oderwany od „sprawy polskiej” punkt widzenia przyjęli między innymi Józef Czechowicz, Julian Tuwim jako autor pacyfistycznych wierszy *Do generałów* (1923) i *Do prostego człowieka* (1929), ekspresjoniści, tacy jak Emil Zegadłowicz i młody Józef Wittlin, ale także twórcy starszego pokolenia: Leopold Staff w *Tęczy łez i krwi* (1918) i Jan Kasprówicz w *Księżdzie ubogich* (1916).

Poza nielicznymi wyjątkami większość pisarzy wojennych podejmowała w latach 1914-1939 przede wszystkim jeden temat – temat walki narodowowyzwoleńczej – i wykorzystywała zwykle dwie, wywiedzione z XIX wieku, konwencje: romantyczną konwencję uświęconej walki w obronie ojczyzny i/lub sienkiewiczowską konwencję wojny jako „wielkiej przygody”²⁵⁸. Dotyczyło to zwłaszcza utworów z lat 1914-1920, pisanych „na gorąco”, w obliczu wciąż dokonujących się wydarzeń wojennych – autorstwa takich w większości zapomnianych dzisiaj pisarzy jak Juliusz Kaden-Bandrowski, Stanisław Rostworowski, Bolesław Lubicz-Zahorski, Edward Słoński, Edward Małaczewski. Zbiór opowiadań tego ostatniego, zatytułowany *Koń na wzgórzu* (1921), jest ponadto przykładem sąsiedowania ze sobą obydwu wspomnianych wyżej konwencji w jednym utworze, gdyż, jak pisał Lalak, „ujęcia przygodowe wchodzą tu w kontakt z refleksją religijną, cierpiętnicze, a nawet mesjanistyczne

²⁵⁸ M. Lalak, *Proza lat 1914-1939*, s. 193.

tony pobrzmiwają obok junackich pohukiwań²⁵⁹. Warto przypomnieć, że o przymierzu romantycznego tyrteizmu i sienkiewiczowskiego „westernu” – i jego długotrwałym oddziaływaniu, rozciągającym się także na okres międzywojenny – pisała również Janion w eseju *Wojna i forma* z 1976 roku. Jej zdaniem „romantyczny western ułański” na wiele lat zdominował rodzime przedstawienia wojny (nie tylko literackie), gdyż doskonale odpowiadał na zapotrzebowania polskiego społeczeństwa, co najmniej od czasu utraty państwowości żyjącego w ciągłym poczuciu krzywdy i zagrożenia:

W tym samym porządku [chodzi o polski romantyzm] musiało się ukształtować przekonanie o wyższości tego, co „żołnierskie”, „bohaterskie”, „lotne”, nad tym, co „cywilne”, „zwyczajne” i „przyziemne”. Wytworzył się schemat literacki o niezwyklej sile oddziaływania: nazwijmy go romantycznym westernem ułańskim, tak umocnionym w świadomości potocznej przez *Pieśni Janusza Wincentego Pola*, malarstwo Juliusza Kossaka, a także historyczne pisarstwo Sienkiewicza, który mówił również o ułanach, jeśli za istotę „ułaństwa” uznamy wojenne i lotne spojenie człowieka i konia²⁶⁰.

W tym miejscu warto zatrzymać się nad problemem nieobecności pacyfizmu w polskiej literaturze i kulturze lat 1914-1939. Jak wiadomo, pisarze o nastawieniu pacyfistycznym należeli u nas do rzadkości – w tym aspekcie literatura polska sytuuje się poza głównym nurtem europejskiej literatury wojennej tamtego okresu. Co ciekawe, nawet jeśli powstawały u nas utwory o antywojennym wydźwięku, autocenzura kazała ich autorom umieszczać akcję poza terytorium Polski czy poza kontekstem walk o niepodległość, jak zauważył Lalak²⁶¹. Być może wynikało to z faktu, że to właśnie antywojenne i antimilitarystyczne stanowisko – zaprezentowane przez niektórych polskich

²⁵⁹ Tamże, s. 194.

²⁶⁰ M. Janion, *Wojna i forma*, s. 189.

²⁶¹ „Presja polskich racji była niezwykle silna (być może dlatego Strug akcję *Żółtego krzyża* sytuuje poza przestrzenią najbardziej znanych polskich doświadczeń)”, pisał Lalak (*Proza lat 1914-1939*, s. 199).

pisarzy tamtego okresu, takich jak Andrzej Strug, Kazimierz Wierzyński, Julian Tuwim, Józef Wittlin, Zbigniew Uniłowski, Adolf Rudnicki – stało w najbardziej jaskrawej kolizji w stosunku do tych utrwalonych w polskiej kulturze wzorów obrazowania wojny i w stosunku polskiego mitu wyzwolenczego.

Pacyfizm znajdował się też oczywiście w opozycji do oficjalnej polityki państwowej Drugiej Rzeczypospolitej i nastrojów panujących w społeczeństwie, które chciało wspominać wojnę przede wszystkim przez pryzmat jej znaczenia dla losów Polski. W monografii na temat najpopularniejszego w dwudziestoleciu czasopisma literackiego („*Wiadomości Literackie*” *prawie dla wszystkich*), Małgorzata Szpakowska przypomniała o zaszłościach, jakie „*Wiadomości Literackie*” i jej autorzy miewali z cenzurą i z opinią publiczną między innymi właśnie w związku z pacyfistycznym profilem pisma i dystansowaniem się jego autorów wobec hurratriotyzmu i mitologii wojennej²⁶². Szpakowska pisała o zarzutach stawianych ważnym współpracownikom pisma: Antoniemu Słonimskiemu – który był „wyjątkowo wyczulony” na uprawiany w niepodległej Polsce „kult armii i munduru” – i Julianowi Tuwimowi – jako autorowi wierszy *Do prostego człowieka* (1929) i *Do generałów* (1923)²⁶³. Na temat Tuwima i jego kontrowersyjnego, antimilitarystycznego utworu Szpakowska pisała, że „jeszcze dziesięć lat później, w przededniu wojny, poeta musiał się tłumaczyć, że swoim wierszem nie miał zamiaru nawoływać do umniejszania obronności państwa”²⁶⁴. Z cytowanej publikacji można ponadto dowiedzieć się, że rodzima publiczność nie zawsze miała pełen dostęp do ówczesnych światowych osiągnięć pacyfizmu w sztuce – pocięta przez cenzurę została na przykład wyświetlana w Polsce

²⁶² M. Szpakowska, „*Wiadomości Literackie*” *prawie dla wszystkich*, Warszawa 2012, s. 76.

²⁶³ Tamże, s. 74.

²⁶⁴ Tamże, s. 144.

amerykańska ekranizacja powieści Ericha Marii Remarque'a *Na Zachodzie bez zmian* z 1930 roku²⁶⁵.

Mityzacja, romantyzacja i sakralizacja wojny w Europie

Zwalczane przez pacyfistów zjawiska dotyczyły w tamtym czasie nie tylko literatury i kultury polskiej²⁶⁶. O ile zasadnie można twierdzić, że konwencja „romantycznego westernu” była pod względem popularności fenomenem swoiście polskim, o tyle nie da się tego powiedzieć o takich podstawowych i wielowiekowych zabiegach jak romantyzacja, mityzacja i sakralizacja wojny czy heroizacja żołnierzy. Te należały do podstawowych sposobów upamiętniania wydarzeń z lat 1914-1918 na całym kontynencie. Dotyczyło to nie tylko literatury, chociaż również – zwłaszcza tej z pierwszych lat wojny, na przykład francuskojęzycznej (Martial Lekeux, Albert Giraud) czy niemieckojęzycznej (Georg Heym, Wilhelm Klemm, wczesny Paul Zach)²⁶⁷. Natomiast pozaliterackie, bardziej popularne i oficjalne formy upamiętniania wojny pozostawały pod presją państwowej propagandy przez cały okres międzywojenny. Pomniki, nagrobki, rzeźby, tablice, witraże i ceremonie pogrzebowe odwoływały się do wizji żołnierza I wojny światowej jako heroicznego wojownika, którego śmierć stanowiła ofiarę złożoną danej zbiorowości i powinna być otoczona kultem. Powszechnością były wizerunki żołnierzy umierających na rękach Chrystusa i symbole rycerskiego miecza na krzyżach cmentarnych.

²⁶⁵ „Słonimski ubolewał, że *Na Zachodzie bez zmian* według powieści Remarque'a pocięła cenzura (powykreślano nawet takie sceny jak padanie w czasie musztry w błoto)” (Tamże, s. 72).

²⁶⁶ Z obszernej literatury zachodniej poświęconej pamięci o I wojnie światowej warto wymienić następujące pozycje: G. L. Mosse, *Fallen soldiers. Reshaping the memory of the world wars*, New York 1990; J. Winter, *Sites of Memory. Sites of Mourning. The Great War in European cultural history*, New York 2008. Ponadto wykaz i krótkie omówienie najważniejszych prac poświęconych wizerunkom I wojny światowej w europejskiej kulturze zawiera nota historiograficzna sporządzona przez Alana Kramera w książce *Dynamic of destruction. Culture and Mass Killing in the First World War* (New York 2007, s. 339-346).

²⁶⁷ Zob. J. Golec, *Postawy antywojenne w poezji i publicystyce niemieckiego ekspresjonizmu*, w: *Pierwsza wojna światowa w literaturze polskiej i obcej*, s. 259-268; J. Falicki, *Dwie wizje wojny światowej w belgijskiej literaturze francuskojęzycznej*, w: Tamże, s. 269-275.

Zdaniem amerykańskiego historyka George'a Mosse'a europejską pamięć o niedawnych wydarzeniach nieprzypadkowo zdominował w tamtym czasie naiwny „mit doświadczenia żołnierskiego” (*Myth of The War Experience*). Prezentowanie wojny jako heroicznej i rycerskiej miało zamazywać pamięć o horrorze rzeczywistości okopowej i odwrócić uwagę społeczeństw europejskich od dramatycznych i odstręczających realiów. Tym samym utrwalany w oficjalnej pamięci o wojnie, a częściowo także w literaturze, „mit doświadczenia żołnierskiego” stworzył doskonałe warunki do dalszych zbrojeń i utorował drogę kolejnej międzynarodowej wojnie, argumentował historyk w swojej książce z 1990 roku²⁶⁸.

Co ciekawe, ogólnoeuropejski fenomen upamiętniania I wojny światowej w tradycyjnych, nieprzystających do jej nowoczesnego charakteru kategoriach można tłumaczyć także innymi czynnikami niż te o których pisał George Mosse. Według innego amerykańskiego historyka, Jaya Wintera, odwoływanie się do oswojonych i głęboko zakorzenionych skojarzeń na temat wojny dokonywało się niezależnie od sukcesu ideologii nacjonalistycznych w Europie i nie ograniczało się do samego tylko „mitu doświadczenia żołnierskiego”. Przez „tradycyjne” sposoby upamiętniania I wojny światowej Winter rozumiał jej mityzację, romantyzację i sakralizację. Te trzy zabiegi – zdaniem Wintera dominujące w okresie międzywojennym w literaturze, sztuce i oficjalnej „pamięci” o wojnie - miały pełnić raczej funkcję terapeutyczną, pomagać społeczeństwom i jednostkom uporać się z niezrozumiałym dla nich doświadczeniem. Winter wyraził też opinię, że to radykalnie nowy charakter wojny miał sprawić, że odpowiednimi środkami jej opisu paradoksalnie okazywały się motywy i konwencje dobrze zdomowione w kulturze. Zwłaszcza wkrótce po zakończeniu konfliktu potrzeba nadania wojnie doniosłego, uświęconego znaczenia była szczególnie silna, a wielu jej uczestników i świadków wciąż jeszcze chciało wierzyć w tradycyjny słownik wartości i

²⁶⁸ G. L. Mosse, *Fallen soldiers*, s. 7-9.

znaczenie takich pojęć jak honor, szlachetność, godność, choć część ludzi zaczynała już zdawać sobie sprawę z ich anachroniczności – widocznej w kontekście zachodzących w latach 1914-1918 procesów technicyzacji wojny. W swojej książce *Sites of memory* (1995) Winter zwracał też uwagę na to, że tradycja była istotnym źródłem wyobrażeń o Wielkiej Wojnie także w wielu pacyfistycznych dziełach sztuki i literatury, broniąc tym samym tezy o niezwiązanej bezpośrednio z propagandą wojenną powszechności tego typu wizerunków wojny. Jako przykłady podawał m.in. antywojenny obraz z 1919 roku *J'accuse (Oskarżam)* francuskiego filmowca Abła Gance'a, który przedstawiał doświadczenia żołnierzy frontowych w kategoriach romantycznych (mimo posłużenia się nowoczesnymi środkami filmowymi) oraz twórczość wpływowego pisarza austriackiego Karla Krausa, który w sposób typowo ekspresjonistyczny demonizował i jednocześnie sakralizował wojnę²⁶⁹.

Pogląd o istnieniu ścisłego związku między nawrotem do różnego typu przednowoczesnych sposobów myślenia o wojnie a nowoczesnością samej I wojny światowej znajduje odzwierciedlenie w refleksji na temat sakralizacji wojny przez człowieka doby nowoczesności, sformułowanej w latach 50. XX wieku przez francuskiego myśliciela i teoretyka *sacrum* Rogera Cailloise'a. W klasycznym już dziś studium *Wojna i sacrum* Caillois dowodził, że to właśnie od momentu, gdy wojna stała się uregulowaną, zracjonalizowaną, zbiurokratyzowaną działalnością państw nowoczesnych – a zatem od czasów I wojny światowej – zaczęła ona wywierać silniejszy niż do tej pory, „dziwny urok na religijną cząstkę duszy ludzkiej”²⁷⁰. W racjonalnym, zdesakralizowanym świecie zdominowanym przez technikę, ludzie w

²⁶⁹ J. Winter, *Sites of Memory. Sites of Mourning. The Great War in European cultural history*, New York 2008, s. 2, 5, 76-77, 119, 178. Tezę Wintera potwierdzają również niektóre obserwacje pochodzące z książki Paula Fussella (*The Great War and Modern Memory*, New York 1975), m.in. analizy twórczości brytyjskiego malarza i poety Davida Jonesa. Utwór Jonesa *In Parenthesis* (1937), mimo całego krytycyzmu wobec Wielkiej Wojny, stanowił próbę zastosowania motywów pochodzących z mitologii starożytnych i średniowiecznych romansów rycerskich do opisu wojny okopowej.

²⁷⁰ R. Caillois, *Wojna i sacrum*, w: *Żywioł i ład*, wyboru dokonał A. Osęka, przeł. A. Tatarkiewicz, przedmową opatrzył m. Porębski, Warszawa 1973, s. 181.

większym niż wcześniej stopniu zdradzają skłonność do utożsamienia wojny ze świętem i lokują ją wyraźnie w sferze *sacrum*, perswadował Caillois, mając w pamięci doświadczenia obydwu wojen totalnych XX wieku:

Problem techniki [...], triumf środków kontroli i nacisku, triumf ducha laickiego nad religijnym i w ogóle przewaga poczynań docelowych nad bezinteresownymi, powstanie ogromnych narodów, gdzie władze pozostawiają jednostce coraz mniej swobody i muszą wyznaczać jej coraz ściślej określone miejsce w coraz bardziej złożonym mechanizmie [...] – wszystko to są istotne przeobrażenia [...] które wyznaczają wojnie status czarnego święta i opacznej apoteozy²⁷¹.

Tezę Caillois'a szeroko komentowała Janion w cytowanym tu już szkicu, odnosząc uwagi antropologa do XX-wiecznej literatury wojennej. Jej zdaniem francuski myśliciel uchwycił „podstawowy rys psychologii wojny” i zarazem podstawowy rys znakomitej większości utworów wojennych, polegający na mimowolnym nadawaniu wojnie charakteru w szerokim sensie mitycznego (nawet jeśli chodziłoby o demonizowanie wojny, a nie jej romantyzację). Autorzy poświęconej I wojnie światowej literatury pacyfistycznej - Barbusse i ekspresjoniści – prezentując lata walk jako „gigantyczną rzeźnię” i zdzierając z nich heroiczną otoczkę, jednocześnie w pewnym sensie nie byli w stanie wyzwolić się z „religijnej mocy wojny”. Zarówno „mit doświadczenia żołnierskiego” – charakterystyczny dla oficjalnej pamięci o wojnie - jak i pacyfistyczne wyobrażenia wojny jako maszyny czy też Apokalipsy, miały w sobie wiele z myślenia przednowoczesnego i implikowały wiarę w to, że wydarzenia historyczne są realizacją jakiegoś świętego prawa. W rezultacie „oddemonizowanie wojny czy w ogóle spojrzenie na nią poza tą aurą groźną, irracjonalną i fascynującą stanowią w literaturze proceder niezmiennie rzadki”²⁷².

²⁷¹ Tamże, s. 181-182.

²⁷² M. Janion, *Wojna i forma*, s. 208.

Co ciekawe, ekspresjonistyczna wizja wojny jako absurdałnego i niedającego się pojąć rozumowo wydarzenia, które przytłaczało pojedynczych szeregowych uczestników I wojny światowej, okazała się bliska rzeczywistym doświadczeniom niemieckich, francuskich, brytyjskich i amerykańskich żołnierzy – co możemy ocenić z perspektywy analiz ich wspomnień²⁷³. Wspólne bohaterom wielu ekspresjonistycznych powieści pacyfistycznych poczucie, że uczestniczą w wydarzeniu pozostającym poza jakąkolwiek kontrolą jego uczestników, sterowanym niemalże siłami wyższymi okazało się być wśród żołnierzy swoistym powszechnikiem kulturowym. Nietypowe warunki, jakie stwarzała nowa wojna – a zwłaszcza dominacja techniki wojennej (karabinów maszynowych, artylerii, gazu) – u wielu z nich wywoływały „regresję do archaicznego światopoglądu”²⁷⁴. Zdaniem historyków nie tylko żołnierze dzielili skłonność do opisywania wojny jako wymykającej się spod ludzkiej władzy, samonapędzającej się maszyny. Przeświadczenie to utrwaliło się również w świadomości potocznej, tak, że dziś posługujemy się określeniem „maszyna wojenna” w odniesieniu do obydwu wojen światowych XX wieku niemal bezrefleksyjnie²⁷⁵.

Dwie fazy w polskiej i europejskiej literaturze I wojny światowej

Wracając jednak na teren literatury, należałoby stwierdzić, że pisarstwie europejskim dużo wcześniej niż u nas pojawiają się utwory zdecydowanie

²⁷³ Zob. E. J. Leed, *No Man's Land. Combat & Identity in World War One*, New York 1979.

²⁷⁴ Tamże, s. 115-117.

²⁷⁵ Wizja ta przesłaniała jednak fakt, iż działania wojenne były rezultatem decyzji podejmowanych przez konkretnych dowódców wojskowych i politycznych, często w bardzo konkretnych celach, za którymi stały identyfikowalne ideologie i czytelne intelektualne koncepcje, takie jak niemiecka koncepcja „wojny anihilacyjnej”. Zwrócił na to szczególną uwagę irlandzki historyk Alan Kramer w swojej monografii *Dynamic of destruction* z 2007 roku. Zdaniem Kramera, skala zniszczeń dokonanych podczas I wojny światowej wiązała się z pragnieniem użycia przemocy przez gwałtownie rozwijające się nowoczesne państwa narodowe, dla których toczona przy użyciu wszelkich zasobów kulturowych wojna masowa miała być środkiem w celu uzyskania dominacji na kontynencie. Pragnienie to nie ograniczało się jedynie do Niemiec, mimo że to niemiecka doktryna i praktyka wojskowa oraz stojąca za nimi koncepcja „wojny anihilacyjnej” zradykalizowały działania wojenne. Przykłady ówczesnych Włoch, Austro-Węgier, a także Turcji, odpowiedzialnej za ludobójstwa Ormian poświadczają przeciwko tezie o tym jakoby „pęd do destrukcji” był w tamtym czasie tylko i wyłącznie właściwością niemieckiej kultury wojskowej (*Dynamic of destruction*, s. 32, s 114-115).

przeciwstawiające się naiwnym wizerunkom wojny, nieprzystającym do jej technicyzowanego charakteru, w tym także utwory jawnie pacyfistyczne. Historycy literatury niemieckiej podają już 1916 rok jako datę przełomową w tym zakresie. Od tego momentu przeciwko uproszczonym obrazom wojny występują niemieccy ekspresjoniści, tacy jak Paul Zech, Oskar Kanehl czy Ernst Toller, którzy jeszcze na początku wojny ulegali propagandzie politycznej. Jednak już w dwa lata później piszą przede wszystkim o okrucieństwie wojny i rozpowszechniają wśród swoich czytelników myśl, że „wojna nie jest jakąś wyższą wartością, lecz jedynie siłą destrukcyjną, odbierającą wszelkie wartości ogólnoludzkie”²⁷⁶. Jedną z najsłynniejszych antywojennych powieści nurtu ekspresjonistycznego - *Człowiek jest dobry* Leonarda Franka - ukazuje się w 1917 roku. Rok 1916 rozpoczyna tzw. drugą fazę literatury wojennej także w literaturze francuskojęzycznej.

Punktem zwrotnym miało być opublikowanie przez Henriego Barbusse’a powieści *Ogień*, w której „autor porzucił oficjalnie uświęcony ton entuzjazmu w opisywaniu życia na froncie”²⁷⁷. Od tego czasu sakralizacja, mityzacja i romantyzacja doświadczenia wojennego – charakterystyczne dla literatury pierwszej fazy – zaczynają ustępować miejsca innym wizerunkom wojny. Również w literaturze środkowoeuropejskiej stosunkowo wcześniej można dostrzec przejawy zdecydowanego buntu przeciwko tym tradycyjnym sposobom obrazowania. Polemikę z mitem heroicznego żołnierza I wojny światowej podjął nie tylko Jaroslav Hašek w *Przygodach dobrego wojaka Szwejka* (1921-1923), ale także mniej znany na świecie pisarz węgierski Zsigmont Móricz w swoich nowelach wojennych z lat 1914-1916²⁷⁸. W Wielkiej Brytanii najsłynniejsze książki antywojenne – autorstwa Siegfrieda Sassoon, Edmunda Blunden, Roberta Gravesa - pojawiają się już od początku lat 20. W

²⁷⁶ Zob. J. Golec, *Postawy antywojenne w poezji i publicystyce niemieckiego ekspresjonizmu*, s. 267.

²⁷⁷ J. Falicki, *Dwie wizje pierwszej wojny światowej w belgijskiej literaturze francuskojęzycznej*, s. 270.

²⁷⁸ L. K. Nagy, *Wpływ przeżyć wojennych na psychikę żołnierza na podstawie wybranych utworów Zsigmonda Móricza*, w: *Pierwsza wojna światowa w literaturze polskiej i obcej*, s. 307-315.

Austrii wojnę krytykował między innymi wpływowy wiedeński satyryk i publicysta Karl Kraus, który zasłynął zwłaszcza jednym dziełem: katastroficznym i zarazem pacyfistycznym dramatem na temat zmierzchu cywilizacji zachodniej (*Ostatnie dni ludzkości*, 1918/19).

Interesujący może wydawać się zatem fakt, że w Polsce analogiczny przełom i wyraźna polaryzacja stanowisk miały miejsce właściwie dopiero wiele lat po wojnie: w połowie lat 20. i przede wszystkim w latach 30. XX wieku. Badacze pozostają zgodni co do tego, że dopiero druga połowa epoki międzywojennej przyniosła u nas znaczącą zmianę w sposobie portretowania wojny i stworzyła jej różnorodne wizerunki. Musiało minąć co najmniej kilka, a czasem nawet kilkanaście lat, by mogły ukazać się utwory takie jak *Sól ziemi* Józefa Wittlina (1935), *Nagan* (1928) i *W polu* (1937) Stanisława Rembeka, *Żołnierze* Adolfa Rudnickiego (1933), *Dzień rekruta* Zbigniewa Uniłowskiego (1934), *Smak świata. Powieść biograficzna* Tadeusza Kudlińskiego (1929), *Granice świata* (1933) Kazimierza Wierzyńskiego, *Klucz otchłani* (1929) i *Żółty krzyż* (1932-1933) Andrzeja Struga, *Kar-chat* (1923) Ferdynanda Goetla. W utworach tych znalazły wyraz różnego typu doświadczenia i problemy, które nie mieściły się w ramach romantyczno-sienkiewiczowskiej wizji wojny. Należały do nich między innymi: doświadczenia masowo rekrutowanych przez armię austriacką chłopów pochodzących z wielonarodowej monarchii (Wittlin, *Sól ziemi*), pozbawione blasku trudy służby rekruckiej polskich żołnierzy (Uniłowski, *Dzień rekruta*) i trudy wojny pozycyjnej w wojnie polsko-bolszewickiej (Rembek, *W polu*, *Nagan*), funkcjonowanie zachodnich sztabów i wywiadów wojskowych (Strug, *Żółty krzyż*), sytuacja Polaków na dalekich zapleczach wojny i rewolucji bolszewickiej (Goetel, *Kar-chat*), a także bardziej uniwersalne doświadczenia i problemy, takie jak dojrzewanie młodego człowieka w czasach wojny (Kudliński, *Smak świata*), czy podejmowany przez wielu pisarzy szerszy problem cierpienia wyczerpanych fizycznie i psychicznie żołnierzy i cywili (Wittlin, Wierzyński, Strug, Goetel). W prezentacji tych

tematów pisarze sięgali po nowoczesne poetyki i techniki narracyjne, w tym między innymi po dokumentalną obserwację, technikę reportażową, technikę symultaniczną, ekspresjonistyczną wizyjność, groteskę, satyrę, ironię, chwyt „filmowe”.

Powody, dla których wskazani autorzy decydowali się na realizację tematyki innej niż narodowowyzwoleńcza i sięgali po konwencje inne niż te oferowane przez XIX-wieczne tradycje literackie, były oczywiście w każdym przypadku inne. Te różne powody na poziomie bardziej ogólnym były jednak zewnętrznym przejawem tej samej potrzeby: prezentacji różnych aspektów wojny, a nie tylko tych jej aspektów, które były narzucane przez takie schematy literackie jak romantyczny tyrteizm i „romantyczny western ułański”. Wymienione wyżej dzieła z lat 1928-1937 różniły się zatem od wcześniejszych świadectw I wojny światowej w sposób na tyle zdecydowany, że można mówić o istnieniu dwóch faz także w polskiej literaturze inspirowanej I wojną światową. Maria Joanna Olszewska pisała w związku z tym o odchodzeniu od „paradygmatu romantycznego” i zastępowaniu go „paradygmatem egzystencjalnym”²⁷⁹. Mirosław Lalak – w odniesieniu do utworów prozatorskich – o odchodzeniu od literatury „perswazyjnej” i skupianiu się zamiast tego na „psychologicznych” aspektach wojny. Lalak podsumował tę zmianę w następujących słowach:

Gdy dzisiaj spogląda się na ewolucję ówczesnych prozatorskich ujęć wojny, widać, że przebiegała ona mniej więcej dwufazowo. Najpierw koncentrowano się na opisie wojny żołnierskiej i emocji zbiorowych (gęsto przetykając go perswazją), a dopiero później w jej ogląd włączano inne typy przeżyć i doświadczeń. Najpierw dominował model przedstawień wojny wywiedziony z tradycji sienkiewiczowskiej, z czasem [...] prawo obywatelstwa zyskało ujęcie zaproponowane przez Żeromskiego oraz ujęcie ekspresjonistyczne²⁸⁰.

²⁷⁹ M. J. Olszewska, *Człowiek w świecie Wielkiej Wojny*, s. 257.

²⁸⁰ M. Lalak, *Proza lat 1914-1939*, s. 197.

Polska literatura wojenna lat 1914-1920

Z drugiej strony trzeba jednak podkreślić, że dotychczasowy obraz polskiej literatury wojennej pierwszej fazy, a zatem pochodzącej z lat 1914-1920 – jako literatury naiwnie romantyzującej wojnę, tyrtejskiej, perswazyjnej, poświęconej głównie „sprawie polskiej” – uległ w ostatnim czasie pewnemu zniuansowaniu. Podjęte zostały próby przewartościowania obiegowych sądów na temat tego pisarstwa. Już same tytuły nowszych publikacji: *Człowiek w świecie Wielkiej Wojny* (Olszewska) i *Wielka Wojna i świadomość przelomu* (Kielak), zapowiadają podejmowaną w każdej z nich próbę jego odpolitycznienia i znalezienia dla niego nowych kontekstów. I tak, zdaniem Olszewskiej również literatura polska wpisywała się w latach 1914-1920 w zainicjowaną wybuchem wojny europejską dyskusję o społeczno-kulturowej nowoczesności: „również na ziemiach polskich zdawano sobie sprawę z tego, że wojna totalna to nie tylko zbiór militarnych faktów, ale także wydarzenie o ogromnej doniosłości, wpływające radykalnie na zmianę percepcji świata”²⁸¹. Olszewska podkreślała w swojej publikacji, że wielu rodzimych twórców miało świadomość przełomowego charakteru I wojny światowej i zmieniającej się w związku z tym sytuacji człowieka w świecie zdominowanym przez nowoczesny przemysł i technikę. Także dla nich „wojna staje się nowym sposobem doświadczania rozpadającej się rzeczywistości, która pozostaje w ciągłym ruchu”²⁸². Zwłaszcza dzieła najwybitniejszych polskich pisarzy tamtego krótkiego okresu: Stefana Żeromskiego (*Charitas*, 1919), Zofii Nałkowskiej (*Tajemnice krwi*, 1917; *Hrabia Emil*, 1920), Stanisława Przybyszewskiego (*Tyrteusz* 1915; *Powrót*, 1916), a także niektóre teksty Juliusza Kadana-Bandrowskiego (*Łuk*, 1919), wykraczały poza ściśle narodową perspektywę i podejmowały problematykę egzystencjalną i antropologiczną.

²⁸¹ M. J. Olszewska, *Człowiek w świecie Wielkiej Wojny*, s. 46.

²⁸² Tamże, s. 10.

Jednocześnie wielu mniej cenionym autorom trudno było wyjść poza narodowy punkt widzenia i z tego względu to właśnie problematyka niepodległościowa miała w latach 1914-1920 mimo wszystko zdecydowane pierwszeństwo nad problemami dotyczącymi „człowieka w świecie Wielkiej Wojny” i doświadczenia nowoczesności. Do najistotniejszych konkluzji zamykających monografię Olszewskiej należy zatem wniosek o charakterystycznym dla pisarstwa wojennego „napięciu między tym, co narodowe i społeczne, a tym, co jednostkowe”, które „ma w literaturze polskiej wymiar tragiczny”²⁸³.

Nieco odmienną interpretację literatury wojennej pierwszej fazy (a konkretnie literatury z lat 1914-1918) zaproponowała Dorota Kielak. Także w jej opinii polscy autorzy mieli świadomość znaczenia I wojny światowej jako istotnego wydarzenia egzystencjalnego w życiu uczestników i świadków wydarzeń z tamtych lat, wydarzenia wpływającego na światopogląd pokolenia wojennego. Stwierdzenie to stanowi wręcz główną tezę tej publikacji, tezę, którą najkrócej można przedstawić następująco: literaturę polską tamtego okresu ukształtowała przede wszystkim wywołana doświadczeniem wojny „świadomość przełomu”, tj. powszechnie odczuwana potrzeba rewizji dotychczasowych poglądów na rzeczywistość społeczną i kulturową, między innymi przekonań na temat jednostki - jej miejsca w społeczeństwie i sposobów samorealizacji. W tym sensie opowiedzenie się wielu polskich pisarzy po stronie wartości narodowych – kosztem wartości indywidualistycznych – i odwoływanie się do wzorców tyrtejskich było nie tylko naiwnym, bezkrytycznym powielaniem polskiej tradycji romantycznej – jak wynikałoby to na przykład z tez głoszonych przez Marię Janion w cytowanym wcześniej eseju *Wojna i forma*. Wskrzeszone motywy tyrtejskie w obrazowaniu XX-wiecznej wojny i krytyka indywidualizmu wyrażały raczej potrzebę zerwania ze światopoglądem młodopolskim, czy też podsumowania idei młodopolskich,

²⁸³ M. J. Olszewska, *Człowiek w świecie Wielkiej Wojny*, s. 459.

zweryfikowania ich w kontekście wydarzeń wojennych. Dlatego „tyrtejskie wezwanie do czynu jest równoznaczne z wezwaniem do przeformułowania polskiej mentalności”²⁸⁴. Trzeba jednak zaznaczyć, że z dużą dokładnością Kielak zinterpretowała w swojej książce tylko nieliczne, wybrane utwory z lat 1914-1918. Ten zabieg sprzyjał krystalizacji głównej tezy jej publikacji – tezy o „świadomości przełomu” jako „kluczowej kategorii porządkującej tę literaturę”²⁸⁵. Jednocześnie eliminowało to z pola widzenia mniej ambitne przejawy romantyzowania wojny, które stanowiły przecież większość przypadków. Zdając sobie z tego sprawę, Kielak kończy swoją książkę refleksją o tym, że literatura lat wojennych wciąż „przynależała” do XIX wieku – mimo podejmowanych przez pisarzy prób polemizowania ze światopoglądem i estetyką XIX-wieczną. „Z kart wojennej literatury nie wyłonił się żaden nowy projekt kultury”, argumentowała w zakończeniu swoich rozważań, wyjaśniając rzecz następująco:

Brak tego projektu przekonuje [...], że świadomość kształtująca literaturę wojenną została zorganizowana przez gest identyfikacji z wartościami dziewiętnastowiecznej kultury, nawet wtedy, gdy poddały się one weryfikacji. Literatura ta, artykułując świadomość końca dziewiętnastowiecznej formacji kulturowej, automatycznie daje świadectwo własnej przynależności do owego kończącego się wieku dziewiętnastego²⁸⁶.

Ostatecznie zatem opracowania Kielak i Olszewskiej utrwalają wizerunek polskiej literatury wojennej lat 1914-1920 jako literatury tkwiącej głęboko w cieniu XIX wieku - przede wszystkim w cieniu polskiego romantyzmu. Romantyzmu, który, jak pisała Janion w cytowanym już wcześniej eseju *Wojna i forma*, „w całej Europie przyniósł odkrycie jednostki”, a jedynie w polistopadowej Polsce dodatkowo „musiał” jednocześnie zwrócić się w

²⁸⁴ D. Kielak, *Wielka wojna i świadomość przełomu*, s. 147.

²⁸⁵ Tamże, s. 10.

²⁸⁶ Tamże, s. 182.

zupełnie inną stronę, to znaczy - „uderzyć ze zdwojoną siłą w ton tyrtejski”²⁸⁷. W efekcie tych procesów cała poromantyczna literatura polska została określona przez szereg opozycji – opozycji między „oficjalnością” a „prywatnością”, między „wieszczem” a „artystą”, między „walką”, „służbą społeczną” i Sprawą a wewnętrznymi sprawami i przeżyciami jednostki²⁸⁸. W latach 1914-1920 większość pisarzy wojennych opowiedziała się po stronie „oficjalności”, „służby społecznej” i „Sprawy” (jak wynika z opracowań Kielak, Olszewskiej i Lalaka). Egzystencjalne zaniepokojenie wojną i nowoczesnością znalazło się natomiast na drugim planie, i to mimo „świadomości przełomu” towarzyszącej już wówczas wielu twórcom.

Polska literatura wojenna lat 1920-1939

Sytuacja zaczyna się zmieniać wraz z zakończeniem działań wojennych, które na terytorium Polski nastąpiło dopiero w październiku 1920 roku, wraz z końcem wojny polsko-bolszewickiej. W latach 1920-1939 powstają utwory zdecydowanie skoncentrowane na „wewnętrznych przeżyciach jednostki”. W kręgu nielicznych polskich dzieł dystansujących się wobec mitu wyzwolenczego i „usiłujących stworzyć własny, krytyczny obraz wojny”, a zatem porównywalnych europejską z literaturą tematu I wojny światowej, Janion umieściła następujące utwory z okresu dwudziestolecia: *Sól ziemi* Wittlina (1935, antydat. 1936), *W polu* Stanisława Rembeka (1937) i „kilka powieści wojennych Andrzeja Struga”, mając najprawdopodobniej na myśli tom opowiadań *Klucz otchłani* z 1929 roku i trylogię powieściową *Żółty krzyż* z lat 1932-1933²⁸⁹. Również Czesław Miłosz wymieniał *W polu* i *Sól ziemi* jako przykłady najlepszej literatury wojennej tamtej epoki. W swojej *Historii literatury polskiej* (1969) Miłosz wysoko ocenił również utwory z lat 20.:

²⁸⁷ M. Janion, *Wojna i forma*, s. 188.

²⁸⁸ Tamże.

²⁸⁹ Tamże, s. 192.

debiutancki zbiór poezji Wittlina (*Hymny*, 1920) oraz dwie powieści Ferdynanda Goetla (*Kar Chat*, 1923 i *Z dnia na dzień*, 1926)²⁹⁰. Do tego zestawienia warto dodać również zbiór opowiadań Kazimierza Wierzyńskiego zatytułowany *Granice świata* (1933). Poniżej chciałabym przyrzeć się wymienionym wyżej utworom, i ich recepcji, z perspektywy poruszanych wcześniej problemów.

Chociaż deromantyzacja i demitologizacja wojny miała miejsce głównie w twórczości prozatorskiej, jednym z pierwszych polskich utworów przeciwstawiających się tradycyjnym, mitotwórczym wizerunkom wojny był tom poezji. Chodzi o zbiór Wittlina zatytułowany *Hymny*, wydany w 1920 roku w bibliotece „Zdroju”. Większość zamieszczonych w nim utworów inspirowana była nie tyle doświadczeniami zdobytymi przez ich autora w armii austrowęgierskiej – te znalazły się u podstaw późniejszej *Soli ziemi* – ile polsko-ukraińską wojną o Lwów (1918-1919). To spowodowało, że jednym z najistotniejszych wątków książki stał się „konflikt między człowiekiem i obywatelem”²⁹¹. Na ten temat szeroko pisał Wojciech Wilczyński w artykule *Od wrogości do braterstwa* z 1999 roku: „Wittlin w *Grzebaniu wroga* [jeden z hymnów] poprzez uwydatnienie problematyki metafizycznej i moralnej demitologizował w ten sposób idealizowaną polską obronę Lwowa, braterskim, ogólnoludzkim „my” przekreślał narodowe „ja”, przez zastosowanie ironii dystansował się wobec ideologii narodowo-patriotycznej”²⁹². Wittlin wspominał okoliczności powstawania swojego debiutanckiego utworu jako wyjątkowo dramatyczne właśnie z uwagi na towarzyszący mu wówczas konflikt różnych wartości: „Jeżeli austriacką wojnę mogłem z czystym sumieniem nazwać zbrodnią, za którą ponoszą odpowiedzialność monarchowie, dyplomaci, dziennikarze i dostawcy [broni], to jakżeż miałem się zachować wobec walk o

²⁹⁰ Cz. Miłosz, *Historia literatury polskiej do roku 1939*, Kraków 1993, s. 484-485. Jeśli chodzi o poezję, podobnie oderwany od „sprawy polskiej” punkt widzenia przyjęli też między innymi Julian Tuwim jako autor wierszy takich jak *Do prostego człowieka* i *Do generalów* oraz poeta Drugiej Awangardy, Józef Czechowicz, zwłaszcza w tomie *dzień jak co dzień* (1930), inspirowanym częściowo doświadczeniami I wojny światowej.

²⁹¹ M. Janion, *Wojna i forma*, s. 192.

²⁹² W. Wilczyński, *Od wrogości do braterstwa. Polsko-ukraińskie walki o Lwów w oczach Józefa Wittlina*, w: *Literatura Słowian Wschodnich. Tendencje rozwojowe, przewartościowania*, s. 77.

Lwów, których wynik nie był mi obojętny?”²⁹³. Mimo tych wątpliwości, pisarz „odrzucał w 1918 roku narodowy i polityczny punkt widzenia, przyjmując postawę personalistyczną oraz neutralności wobec obu stron walczących”, jak pisał Wilczyński²⁹⁴. Z heroizmem rozumianym w kategoriach ściśle żołnierskich nie miał wiele wspólnego także Piotr Niewiadomski, główny bohater *Soli ziemi*, prosty rekrut galicyjski, oraz druga najważniejsza postać tej powieści - ukraiński oficer szkoleniowy armii austro-węgierskiej. W obydwu utworach – skądinąd zupełnie różnych - Wittlin prezentował wojnę nie jako fascynującą czy romantyczną przygodę, ale raczej - na wzór europejskich ekspresjonistów - jako niezrozumiałą dla większości ludzi, dramatyczny w skutkach i absurdalny w swej istocie produkt nieprzemyślanej polityki mocarstwowej państw europejskich. Zarazem wyrafinowana artystycznie powieść Wittlina nie miała już z ekspresjonizmem jako prądem artystycznym wiele wspólnego. Na najbardziej elementarnym poziomie obydwie utwory były hołdem ku czci prostych żołnierzy tej wojny i na równi dystansowały się wobec XIX-wiecznych tradycji pisania o wojnie.

Od konwencji tyrtejskiej oddalił się również Ferdynand Goetel w powieści *Kar-Chat* z 1923 roku. Powieść ta pod pewnymi względami zapowiadała zwrot ku ekspresjonistycznej idei ponadnarodowego braterstwa, który miał miejsce w polskiej prozie wojennej z lat 30. – za sprawą twórczości Andrzeja Struga i Wittlina. Mimo że akcja dzieła toczy się na terenach mało znaczących z punktu widzenia interesów Polski, samą obecność idei ponadnarodowego braterstwa można interpretować jako gest dystansu wobec literatury podporządkowanej ideologii narodowo-patriotycznej. Goetel utrwalił w swoim utworze obraz rewolucji bolszewickiej w Turkiestanie z „prywatnej” perspektywy jej mimowolnego świadka, pozbawiając swoją relację akcentów patriotycznych i narodowych. Zwróciła na to szczególną uwagę autorka

²⁹³Zob. J. Wittlin, *Ze wspomnień byłego pacyfisty*, w: Tegoż, *Orfeusz w piekle XX wieku*, s. 78-79.

²⁹⁴W. Wilczyński, *Od wrogości do braterstwa*, s. 79.

monografii wczesnej twórczości Goetla, Ida Sadowska. Jej zdaniem przyjęcie przez Goetla „perspektywy prywatności”²⁹⁵ stanowiło przemyślany zabieg: „W *Kar-Chacie* zwycięża bowiem ekspresjonistyczna idea człowieka-brata; rycerz, zbieg i Polak w jednej osobie nie jest absolutnie typem rycerza tyrtejskiego, jakiego wykreował w swych legionowych poezjach Edward Słoński”²⁹⁶. Zdaniem Sadowskiej, „etyczny idealizm” obecny w *Kar-Chacie* i innych „utworach turkiestańskich” zbliża je do „programu niemieckiego komunizmu”²⁹⁷, który był jedną z odmian ekspresjonizmu. Od tego ostatniego wyraźnie odróżniał jednak Goetla jego charakterystyczny, surowy, oparty na rzeczowej obserwacji i dokumentalnej ścisłości styl pisarski, który niewiele miał wspólnego z estetyką ekspresyjną. Co ciekawe, ten sam Goetel, występując w roli recenzenta Wittlinowskiej *Soli ziemi* i uzasadniając decyzję o przyznaniu powieści nagrody „Wiadomości Literackich” zwrócił jednocześnie uwagę, że „jest w niej coś, przeciw czemu buntuje się człowiek, który przeszedł wojnę; supersubiektywny stosunek autora do jego bohatera – stosunek jakby pozaludzki i pozapolski”²⁹⁸. Rozterki tego typu potwierdzają tezę o głębokim uwikłaniu pisarzy wojennych w antynomię między optyką patriotyczną a ogólnoludzką. Goetel ostatecznie stanął po stronie „człowieka”, ale, jak wynika z powyższych słów, niekoniecznie była to łatwa decyzja.

U Andrzeja Struga spojrzenie na wojnę z ponadnarodowego punktu widzenia miało miejsce w opowiadaniach zebranych w tomie *Klucz otchłani* i w trylogii powieściowej *Żółty krzyż*. W tych utworach Strug ukazywał wojnę jako okrutną rozgrywkę powiązaną z interesami gospodarczymi gwałtownie rozwijających się państw europejskich, której ofiarami padają zwykli ludzie²⁹⁹. Jego proza wojenna z przełomu lat 20. i 30. wieku była zdecydowanie bliska

²⁹⁵ I. Sadowska, *Egzotyzm i swojszczyzna w prozie Ferdynanda Goetla z lat 1911-1939*, Kielce 2000, s. 66.

²⁹⁶ Tamże, s. 104.

²⁹⁷ I. Sadowska, *Egzotyzm i swojszczyzna* s. 116.

²⁹⁸ Opinię tę przytacza Ewa Wiegandt (Wstęp, s. LXXVIII) na podstawie numeru archiwalnego „Wiadomości Literackich” (nr 6 z 9 lutego 1936 roku), bez podania strony.

²⁹⁹ Fabuła wcześniejszej powieści Struga *Mogiła nieznanego żołnierza* z 1922 roku nosiła ślady romantyczno-przygodowej wizji wojny.

ekspresjonizmowi zarówno w warstwie ideowej, jak i estetycznej (choć zarazem wykraczała poza ten nurt, z uwagi na realistyczny charakter świata przedstawionego³⁰⁰). Strug zdecydowanie demitologizował obraz „wojny heroicznej”. „Apokaliptyczny mit sięga ziemi we wstrząsającej scenie imaginacyjnego sądu wojennego, gdzie dezertrowi wyjaśnia się, że nie jest człowiekiem, tylko żołnierzem. Postawa Struga zbliża się tutaj z antyinstytucjonalizmem ekspresjonistów”, zauważa autorka artykułu *Ekspresjonistyczna wizja wojny w prozie Andrzeja Struga*, Katarzyna Kralkowska-Gątkowska³⁰¹. W *Żółtym krzyżu* pisarz podjął się ponadto „zadania przyswojenia literaturze polskiej całości wiedzy o I wojnie światowej, dokonanie możliwie pełnego przeglądu sytuacji ludzkich, które były jej następstwem”³⁰², pisała wskazując jednocześnie na ich bezprecedensowy w polskiej literaturze wojennej rozmach i szeroki zasięg tematyczny. Jej zdaniem Strug jako pierwszy pokazał wojnę „w skali europejskiej”, to znaczy „we wszystkich jej możliwych aspektach, widzianą oczami żołnierzy i ludności cywilnej, ludzi prostych i intelektualistów, dyplomatów i wodzów armii, asów wywiadu i artystów, inwalidów wojennych i szaleńców, kobiet i mężczyzn, dorosłych i dzieci”³⁰³. Warto dodać, że I wojnę światową jako wcielenie nowoczesnej wojny totalnej przedstawił polskiemu czytelnikowi także Kazimierz Wierzyński w książce *Granice świata*³⁰⁴. W kameralnych, krótkich opowiadaniach skoncentrował się zwłaszcza na cierpieniach ludności cywilnej, prezentował też z bliska gorzkie doświadczenia dezertera wojennego³⁰⁵. „Moja wojna była wojną bez strzępu ideowości, bez hasła, za które można było

³⁰⁰ Por. opinię M. Lalak, „Strug konsekwentnie przeplatał swoje narracje perspektywą realistyczną; ekspresjonistyczne fragmenty występują w jego utworach jakby w funkcji parabolizującej prezentowaną gamę wydarzeń” (*Proza lat 1914-1939*, s. 198).

³⁰¹ K. Kralkowska-Gątkowska *Ekspresjonistyczna wizja wojny w prozie Andrzeja Struga*, w: *Proza Andrzeja Struga. Studia*, red. T. Bujnicki, S. Gębala, Warszawa 1981, s. 26).

³⁰² Tamże, s. 29.

³⁰³ Tamże.

³⁰⁴ M. Lalak, *Proza lat 1914-1939*, s. 196.

³⁰⁵ Motyw dezertera pojawia się też w satyrycznej powieści Kazimierza Sejdy z 1937 roku *C.K. Dezertery*.

zginać”, pisał na temat własnych utworów Wierzyński³⁰⁶. Zaprezentowane w jego prozie „obrazy cierpień i śmierci, jakie cywilom niesie wojna” mają podkreślać „wszechogarniający, totalny charakter współczesnej wojny”, jak pisał Lalak³⁰⁷.

Z innej perspektywy niż polscy pacyfiści spoglądał na doświadczenia wojenne Stanisław Rembek. Jego najsłynniejsza powieść - *W polu* - jest rzadkim świadectwem tego, że pozbawienie relacji wojennej treści propagandowych niekoniecznie musi prowadzić prostą drogą do pacyfizmu. Rembek opisywał wojnę polsko-bolszewicką (1919-1920), a zatem prezentował konflikt, którego wynik miał bezpośredni wpływ na sytuację życiową i polityczną Polaków. Jego utwór stanowił fabularyzację doświadczeń dywizji generała Żeligowskiego podczas kilku dni odwrotu znad Auty i Berezyny nad Wilię. W komentarzu na jego temat, napisanym wiele lat później dla emigracyjnych „Wiadomości”, Józef Wittlin szczególnie mocno podkreślał fakt oddalenia się autora od „patriotycznej frazeologii”: „nie tylko zdołał Rembek uchwycić w ruch nie sfalszowany [...] obraz chaosu bitewnego. Mimo umiłowania polskiej sprawy umiał też Rembek-kombatant ominąć także pokusy patriotycznej frazeologii”³⁰⁸. Powieść przynosiła precyzyjną i chłodną obserwację pola bitewnego prowadzoną z perspektywy uczestnika walk. Zdaniem Lalaka, widać w niej dwie podstawowe intencje autorskie. Z jednej strony „staranne, faktograficzne opracowanie fabuły” oraz „autentyczna topografia” dowodzą, że powieść miała dać „autentyczny [...] obraz działań wojennych”. Z drugiej strony stanowiła też próbę „uchwycenia jednostkowego przeżycia wojny”³⁰⁹. Utwór Rembeka przyrównywano do *Stalowych burz* (1920, wyd. pol. 1935) Ernsta Jüngera³¹⁰. W przypadku obydwu powieści podkreślano walor realizmu w sposobie

³⁰⁶ Cyt. za: M. Sprusiński, *Instynkt dramatu i wzruszenia*, posłowie do: K. Wierzyński, *Proza*, Kraków 1981, s. 316.

³⁰⁷ M. Lalak, *Proza lat 1914-1939*, s. 199.

³⁰⁸ J. Wittlin, *Opowieść wojenna Rembeka*, „Wiadomości” 1959, nr 23.

³⁰⁹ M. Lalak, *Między historią a biografią*, s. 51.

³¹⁰ Zob. M. Urbanowski, *Wojna jako mistrzyni? Ernst Jünger i Stanisław Rembek*, w: *Ernst Jünger (1895-1998). Bojownik. Robotnik. Anarcha*, red. W. Cholestakow, J. Michalczenia, Olsztyn 2013, s. 63-87.

przedstawiania rzeczywistości wojennej oraz głębię obserwacji psychologicznych. Zdaniem Wojciecha Kunickiego i Krzysztofa Polechońskiego, wspólne dla obydwu autorów są przede wszystkim „estetyka grozy” oraz „ukazanie zmian charakterologicznych, jakie zachodzą w człowieku pod wpływem monotonii wojny”³¹¹. W opinii obydwu germanistów, „uderzające [...] podobieństwa wynikać mogą z tego, że Rembek oddalił się w swej powieści od tradycji, które dla polskiej prozy wojennej, opisującej rzeczywistość frontową wojny polsko-bolszewickiej, były wiążące, zwłaszcza od romantyzmu”³¹². Warto dodać, że już wcześniej, jako autor swojej debiutanckiej powieści z 1928 roku (*Nagan*), Rembek dał się poznać jako pisarz „wyczulony na manipulowanie pamięcią o żołnierskim czynie”³¹³, jak pisał Lalak, dodając, że bohater utworu nie chciał stać się „rzemieślnikiem do zabijania wrogów państwa” w imię „moralności obywatela”, którą zaczynał odróżniać od „moralności człowieka”³¹⁴. Jednak to przede wszystkim powieść *W polu* uwikłana była w kontekst polskich sporów: „Ostatnim zdaniem powieści, a zwłaszcza aluzją do legionowego hymnu, wkracza Rembek w pozapowieściowy świat. Chcąc nie chcąc odwołuje się do polityczno-społecznych zjawisk z lat 30., do publicznie uświęconej tradycji legionowego czynu i wywołanych tą praktyką resentymentów”³¹⁵.

Na koniec tych uwag o polskiej literaturze wojennej warto zauważyć, że na Zachodzie lata 20. i 30. nie przyniosły podobnie radykalnej zmiany w postrzeganiu wojny - w stosunku do piśmiennictwa wcześniejszego. W literaturze europejskiej wyraźna polaryzacja stanowisk wobec wojny miała przecież miejsce dużo wcześniej niż u nas, to znaczy od roku 1916. Co ciekawe,

³¹¹ W. Kunicki, K. Polechoński, *Ernst Jünger w publicystyce i literaturze polskiej lat 1930-1998. Studium recepcyjne-Bibliografia*, Wrocław 1999, s. 39. Por. opinię M. Lalaka: „I wreszcie niektóre epizody fabularne [powieści *W polu*] kształtowane w duchu metafizycznej koncepcji wojny wyglądają jakby zostały napisane w zgodzie z duchem prozy Ernsta Jüngera” (*Proza lat 1914-1939*, s. 198).

³¹² W. Kunicki, K. Polechoński, *Ernst Jünger w publicystyce*, s. 41.

³¹³ M. Lalak, *Między historią a biografią. O prozie Stanisława Rembeka*, Szczecin 1991, s. 27.

³¹⁴ Tamże, s. 64.

³¹⁵ Tamże.

w monografii *The Great War and Modern Memory* (1975) amerykański historyk literatury i kultury Paul Fussell zaproponował innego typu periodyzację literatury wojennej. Fussell również pisał o istnieniu dwóch faz w europejskim piśmiennictwie wojennym, ale podziału dokonał na podstawie innych kryteriów niż stosunek do mitologii wojennej. Podkreślał, że o ile dla pierwszej fazy (do około 1928 roku) typowa była twórczość wspomnieniowa i pamiętnikarska, o tyle w fazie drugiej dominowała fikcja literacka. Lata 30. to na Zachodzie - zdaniem Fussella - czas przemyślanej fabularnie i stylistycznie, „inteligentnej powieści”³¹⁶.

Na kilka, kilkanaście lat przed II wojną światową do tematu Wielkiej Wojny rzeczywiście wracało wielu wybitnych europejskich pisarzy. Do takich późnych „reakcji” należy między innymi światowy bestseller Ericha Marii Remarque’a *Na Zachodzie bez zmian* z 1929 roku. W latach 30. ukazała się też większość tomów cyklu powieściowego Arnolda Zweiga *Wielka wojna białych ludzi* (1927-1957), a także najważniejsze powieści wojenne Josepha Rotha: *Marsz Radetzky’ego* (1932) i *Krypta Kapucynów* (1938). W tamtym czasie wielokrotnie przerabiał i publikował na nowo swój dziennik *W stalowych burzach* (1920) inny pisarz niemieckojęzyczny, Ernst Jünger. Mimo to nie można powiedzieć, że największe osiągnięcia wojennej literatury niemiecko-, francusko-, czy anglojęzycznej przypadły na drugą dekadę epoki międzywojennej. Teza ta daje się natomiast obronić w odniesieniu do literatury polskiej.

Wnioski

Podsumowując należałoby powiedzieć, że najwcześniejsze polskie próby zobrazowania I wojny stanowiły w większości niedojrzałe - podporządkowane doraźnemu celowi politycznemu i monotonne stylistycznie -

³¹⁶ P. Fussella, *The Great War and Modern Memory*, New York 1975, s. 75.

przymiarki do tego zadania. Nie oznacza to, że zakończenie działań wojennych przyniosło automatycznie zmianę w tym zakresie. Nie, pierwsze lata niepodległości nie sprzyjały jeszcze pisaniu o wojnie w ujęciach innych niż polonocentryczne, czy – szerzej – mityzujące i romantyzujące. O ile na literaturę powstającą w latach 1914-1920 oddziaływała myśl niepodległościowa, o tyle duża część utworów z lat późniejszych powstawała z kolei „w cieniu ideologii państwowotwórczej piłsudczyków, która bezustannie odwoływała się do mitu legionowego czynu”, jak twierdził Lalak³¹⁷. Wojna długo jeszcze miała być postrzegana przez pryzmat faktu, że dla Polaków oznaczała ona sposobność do walki o niepodległość i przyniosła możliwość odbudowy bytu państwowego. Takie myślenie stwarzało niesprzyjające warunki dla rozwoju społeczeństwa polskiego, o czym pisała dobitnie Janion:

Z jednej strony odzyskana niepodległość nastroczała możliwość skończenia z dziewiętnastowiecznym cierpiętnictwem, martyrologicznymi jękami, a także wezwaniami do boju i zajęcia się wreszcie normalnymi, ludzkimi sprawami - tak, by Polacy [...] wyszli ze stanu oblężenia. Ale z drugiej strony nacisk państwa oraz ideologii państwowej uniemożliwiał zafundowanie sobie takiej szwajcarskiej idylli w Polsce³¹⁸.

Jednocześnie popularność utworów takich jak *W polu*, *Sól ziemi*, *Karchat*, *Żółty krzyż* dowodzi, że w okresie międzywojennym Polacy – podobnie jak inne narody europejskie – byli już zainteresowani różnymi aspektami doświadczenia wojennego, a nie tylko tymi, które narzucały wzorce romantyczne i sienkiewiczowskie. Pozostaje jednak pytanie czy także wybitna literatura wojenna z lat 1920-1939, a zatem w literaturze „drugiej fazy”, nie obracała się wciąż w kręgu tych samych poromantycznych antynomii. Wiele wskazuje na to, że także w niej znalazły swoje dalekie echo przywołane

³¹⁷ M. Lalak, *Proza lat 1914-1939 wobec wojny i sposobów jej wyrażania*, w: *Literatura wobec niewyraźnego*, red. E. Kuźma, W. Bolecki, Warszawa 1998, s. 193.

³¹⁸ M. Janion, *Wojna i forma*, s. 192.

wcześniej spory i opozycje takie jak opozycja między „Sprawą” a „przeżyciami jednostki”. Takie wrażenie może przynajmniej wywołać (nawet powierzchowna) analiza historii recepcji utworów Wittlina, Rembeka, Goetla, Struga i Wierzyńskiego. W różnych przywoływanych wyżej opracowaniach historycznoliterackich twórczość wymienionych pisarzy stała się katalizatorem analizy postaw wobec polskiego romantyzmu³¹⁹. Tym samym można powiedzieć, że literatura wojenna nieoczekiwanie stała się świadectwem ideowych przemian dokonujących się w tamtym czasie w społeczeństwie. Trudność w przewycięzeniu romantycznych sposobów myślenia i romantycznej hierarchii wartości byłaby jednym z problemów, przed którymi miało na początku XX wieku stanąć modernizujące się społeczeństwo polskie.

Z drugiej strony wojna o globalnym zasięgu i nowoczesnym charakterze odsłoniła anachroniczność nie tylko samego polskiego mitu wyzwolenczego, ale też – szerzej – anachroniczność mityzujących, romantyzujących i sakralizujących wizerunków wojny w ogóle. W tym aspekcie polska literatura I wojny światowej może zostać rozpoznana jako jedna z literatur europejskich. Syntezy zaprezentowane przez Olszewską, Kielak, Lalaka, Janion pozwalają dostrzec, że podobnie jak w literaturze europejskiej, także u nas w latach 1914-1939 miało miejsce ścieranie się dwóch wizji wojny. Obok utworów odwołujących się do szeroko rozumianego europejskiego „mitu doświadczenia żołnierskiego” pojawiały się dzieła ambitniejsze, które mniej lub bardziej wyraźnie odrzucały tradycyjne konwencje opisu wojny – pośrednio uświadamiając w ten sposób ich nieaktualność. O ile pierwsza wizja dominowała w Polsce w latach 1914-1920 - a w Europie w latach 1914-1916 - o tyle druga charakterystyczna jest przede wszystkim dla utworów powstałych później, po 1920 roku, a zwłaszcza pod koniec lat 20. i w latach 30. XX wieku,

³¹⁹ Widać to zwłaszcza w cytowanych opracowaniach Janion, Lalaka i Olszewskiej. Ta ostatnia badaczka pisała na temat pisarstwa wojennego „drugiej fazy”, że był próbą osłabienia „siły paradygmatu romantycznego” (*Człowiek w świecie Wielkiej Wojny*, s. 459). Z tekstu Janion można wywnioskować, że pisarstwo Wittlina i Struga przeciwstawiało się długiemu trwaniu idei romantycznych w Polsce.

a zatem już w pełni epoki dwudziestolecia. Większość z tych utworów z różnych powodów prawie nie funkcjonuje we współczesnej świadomości czytelniczej. Nazwiska Wittlina i Goetla pojawiają się wśród tych pisarzy epoki dwudziestolecia, których znaczenie zostało po 1945 roku pomniejszone wskutek interwencji cenzury³²⁰. Z drugiej strony ich twórczość, podobnie jak twórczość Rembeka, Struga i Wierzyńskiego, od pewnego czasu spotyka się z coraz większym zainteresowaniem i być może będzie jeszcze skłaniać w przyszłości do nowych odczytań, takich, które nie stawiają w centrum stosunku do polskiego mitu wyzwolenczego, ale dostrzegają artykułowane przez te utwory problemy ogólnoeuropejskie i ogólnoludzkie.

³²⁰ M. Danilewicz-Zielińska, *Szkice o literaturze emigracyjnej*, Warszawa 1992, s. 49.

Zakończenie

Jeśli „kulturę” rozumieć – między innymi za Florianem Znanieckim – jako świat ludzkich wartości, to niewątpliwie także Józef Wittlin – jako autor esejów i jako autor *Soli ziemi* – pojmował ją na swój specyficzny sposób. Dotychczasowi badacze jego twórczości raczej ogólnikowo podkreślali katastrofizm pisarza. Nie precyzowali natomiast jakiego rodzaju wyjątkowo negatywne dla rozwoju kultury ogólnoludzkiej wydarzenie konkretnie przewidywał. Wiele przemawia za tym, że wydarzeniem tego rodzaju byłby dla niego zanik takich podstawowych wartości etycznych, jak solidarność między ludźmi i wrażliwość na drugą osobę³²¹. Wittlin zaobserwował, że ogrom złych doświadczeń, jakie przyniosła pierwsza połowa XX wieku – dwie wojny światowe oraz lokalne konflikty zbrojne na tle narodowościowym, takie jak np. wojna polsko-ukraińska – ale też niektóre aspekty euroamerykańskiej kultury po drugiej wojnie światowej – przyspieszenie tempa życia i rozwój mediów bezosobowo przekazujących informacje o cudzym cierpieniu – sprawiły, że u wielu z nas nastąpiło stępienie wrażliwości.

Wittlin, który rozpoczął swoją intelektualną i artystyczną drogę w dwudziestolecie międzywojennym, niewątpliwie był więc dzieckiem tej przepełnionej różnego rodzaju lękami i ponurymi prognozami epoki. Jednak w przeciwieństwie do wielu innych pisarzy i eseistów tamtego okresu nie obawiał się negatywnych skutków postępu technicznego czy pojawienia się społeczeństwa masowego, nie rozpaczał też nad zanikiem kultury artystycznej na rzecz kultury egalitarnej, nad upadkiem religii, sztuki i filozofii, nad procesami sekularyzacji. Źródłem jest największych lęków była ludzka nieczułość na krzywdę drugiego człowieka – zjawisko, za którego pojawienie się nie można zrzucić odpowiedzialności ani na biologię ani na Boga. Refleksja Wittlina nad kulturą nie wyłania z siebie utopii i nie zrzuca odpowiedzialności

³²¹ Zob. A. Łebkowska, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008.

za zło obecne w historii i w codziennym życiu ludzi na czynniki zewnętrzne, niezależne od woli człowieka.

Autor *Soli ziemi* do pewnego stopnia pozostał „apokaliptykiem” również po II wojnie światowej, czyli w okresie w którym katastrofizm jako pewne stanowisko w filozofii i nurt w literaturze wyczerpał się. Z drugiej strony, nie był jednak całkowitym wieszczem kataklizmu. Apokaliptyczne tony przeplatały się u niego z entuzjastycznymi opisami spotkań z innymi ludźmi, a katastrofistycznym przeczuciom towarzyszyła ukryta wiara w to, że ludzie XX-tego wieku nie zatracili całkowicie moralnego kompasu. Nie jest to sprzeczność. Zakładając, że za kataklizm odpowiedzialni są przede wszystkim ludzie, których cechą jest między innymi zdolność do dostrzegania innych ludzi, do rozwoju i do uczenia się na błędach, możemy chyba jednocześnie odczuwać obydwie rzeczy na raz – lęk przed powtórzeniem się kataklizmu, ale i nadzieję, że może jednak uda się go uniknąć.

Ku tej nadziei niewątpliwie skłaniały Wittlina dwie rzeczy: jego światopogląd religijny oraz jego poglądy estetyczne. Chociaż autor *Soli ziemi* nie tworzył literatury o charakterze religijnym, to właśnie w oparciu o perspektywę religijną deklarował wiarę w człowieka, w ludzką zdolność czynienia dobra i dostrzegania własnych błędów. Wierzył też w możliwość obnażania ludzkich słabości, lęków i niepokojów w literaturze i sztuce. Dlatego też opowiadająca o wydarzeniach z czasów I wojny światowej *Sól ziemi* nie jest powieścią katastroficzną – chociaż przynosi ważną refleksję na temat zachodniej rewolucji modernizacyjnej i tego jak w związku z nią zmieniało się w nowoczesności postrzeganie jednostki. W rzeczywistości jest niezwykle wyrafinowanym artystycznie (i przez to też myślowo) nie podporządkowanym żadnej ideologii, refleksji historyzoficznej, koncepcji filozoficznej czy doktrynie religijnej wybitnym dziełem sztuki literackiej – artykulacją

jednostkowego, ludzkiego doświadczenia³²² i w ten sposób stanowiącym ważne źródło porozumienia między ludźmi, współtwórcami i współuczestnikami kultury, którą można rozumieć również jako międzyludzkie braterstwo...

³²² Zob. B. Kaniewska, *Opowiedziane. O prozie Wiesława Myśliwskiego*, Poznań 2013.

BIBLIOGRAFIA

PRACE I KORESPONDENCJE JÓZEFA WITTLINA

- Eseje rozproszone*, oprac. P. Kądziela, Warszawa 1995.
- Etapy: Italia – Francja – Jugosławia*, oprac. P. Kądziela, Warszawa 2012.
- Listy*, wstęp i oprac. T. Januszewski, Warszawa 1996.
- Listy do redaktorów „Wiadomości”*, oprac. i przypisy J. Olejniczak, Toruń 2014.
- Listy 1944-1976*, korespondencja z Tymonem Terleckim, oprac. i przypisy N. Taylor-Terlecka, Kraków 2014.
- Listy Józefa Wittlina (1896-1976) do Giovanniego Mavera (1891-1970)*, oprac. J. Starnawski, “Rocznik Biblioteki Naukowej PAU I PAN w Krakowie.
- Mój Lwów*, Nowy Jork 1946.
- Sól ziemi. Powieść o cierpliwym piechurze*, posł. Z. Kubiak, Warszawa 1988.
- Sól ziemi. Powieść o cierpliwym piechurze* [wyd. BN], oprac. E. Wiegandt, Wrocław 1991.
- Odyseja* [tłum. z greckiego], Lwów 1924.
- Odyseja* [tłum. z greckiego], Warszawa 1931.
- Odyseja* [tłum. z greckiego], Londyn 1957.
- Orfeusz w piekle XX wieku*, posł. J. Zieliński, Kraków 2000.
- Pisma pośmiertne i inne eseje*, wybór, oprac. i przedmowa J. Zieliński, Warszawa 1991.
- Samotność słowa. Z listów do Wcaława Iwaniuka. Józef Wittlin –*
– Kazimierz Wierzyński – Aleksander Janta-Połczyński,
oprac. i wstępem opatr. L. K. Koźmiński, Lublin 1995.
- Święty Franciszek z Asyżu*, posł. P. Kądziela, Warszawa 1997.

*Walka o sławę. Korespondencja część pierwsza. Witold Gombrowicz –
– Józef Wittlin – Jarosław Iwaszkiewicz – Artur Sandauer,*
układ., przedmowa, przypisy J. Jarzębski, Kraków 1996.

Cytaty z analizowanych tekstów Wittlina lokalizuję w tekście głównym za pomocą następujących skrótów (liczba po skrócie oznacza stronicę):

Orfeusz w piekle XX wieku OwP

Pisma pośmiertne i inne eseje PP

PRACE INNYCH PISARZY I ANTOLOGIE

Antologia polskiego eseju literackiego. W opracowaniu szkolnym, wybór,
wstęp i objaśn. M. Krakowiak, red. K. Heska-Kraśniewicz, B. Zeler,
Katowice 1998.

Gombrowicz W., *Dziennik 1953-1956*, Kraków 1989.

Kosmopolityzm i sarmatyzm. Antologia powojennego eseju polskiego,
red. D. Heck, Warszawa 2003.

Stempowski J., *Notatnik niespiesznego przechodnia*, zebr. i notą wstępną
opatr. J. Timoszewicz, oprac. D. Szczerba, Warszawa 2012.

Stempowski J., *Ziemia berneńska*, przekł. i posł. A. S. Kowalczyk,
Warszawa 2012.

Stempowski J., *W dolinie Dniestru: pisma o Ukrainie*, wybór, oprac.,
posł. i przypisy A. S. Kowalczyk, Warszawa 2014.

Stempowski J., *Bez tytułu oraz inne publikacje nieznane i zapomniane
1925-1939*, wybór J. Timoszewicz, oprac. i noty P. Kądziela i
J. Timoszewicz,
Warszawa 2014.

Wierzyński K., *Proza*, Kraków 1981.

Vinzenz S., *Po stronie dialogu*, T. 1. Warszawa 1983.

JÓZEF WITTLIN: BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

Coleman A.P., *Joseph Wittlin. Giant of polish letters*, „The Saturday Review”, August 2, 1941.

Etapy Józefa Wittlina, red. W. Ligęza, W. S. Wocław, Kraków 2014.

Between Lvov, New York and Ulysses' Ithaca. Józef Wittlin. Poet.

Essayist. Novelist, ed. A. Frajlich, New York, Toruń 2001.

Fryde A., *Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1966.

Galizien – eine literarische Heimat, red. S. Kaszyński, Poznań 1987.

Gębala S., *Wokół eseju*, Bielsko-Biała 2007.

Jakowska K., *Z dziejów ekspresjonizmu w Polsce. Wokół Soli ziemi*, Wrocław 1977.

Jarzębski J., *Gombrowicz i Wittlin – dwaj spiskowcy*, „Kwartalnik Artystyczny” 1997.

Karwacka H., *Łódzki epizod Józefa Wittlina*, „Tygiel Kultury” 1997.

Kądziela P., *Posłowie*, do: J. Wittlin, *Święty Franciszek z Asyżu*, Warszawa 1997.

Kitrasiewicz P., *Pisarze zapomniani*, Warszawa 2007.

Klecel M., *Pisarz, którego nie było?*, „Literatura“ 1996, nr 12.

Korpanty J., *Zapomniany tłumacz Odysei Homerowej*, „Przekładaniec” 2007.

Kłak T., *Pisarze a grupy literackie (na przykładzie Józefa Wittlina i Janiny Brzostowskiej)*, „Ruch Literacki” 1991 z. 3.

Kubiak Z., *Podróże i medytacje Józefa Wittlina*, „Tygodnik Powszechny” 1991.

Leksykon kultury polskiej poza krajem od 1939 r., red. K. Dybciak, Z. Kudelski, Lublin 2000.

Ligęza W., *Jaśniejsze strony katastrofy. Szkice o twórczości*

- poetów emigracyjnych*, Kraków 2001.
- „Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny...” *Topika współczesnej poezji emigracyjnej*,
red. W. Ligęza, W. Wyskiel, Łódź 1995.
- Literatura Słowian Wschodnich. Tendencje rozwojowe, przewartościowania*,
red. M. Ściepuro, Zielona Góra 1999.
- Łakowicz-Dopiera A., *Recepcja kultury amerykańskiej w polskiej
prozie niefikcjonalnej lat 1945-1989*, Szczecin 2014.
- Maciejewska I., *Poeci dwudziestolecia*, Warszawa 1982.
- Nawarecki A., *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej
skamandrytów*, Katowice 1993.
- Nowosielski K., *Przestrzeń oczekiwania. Historia, natura, sacrum
we współczesnej poezji polskiej*, Gdańsk 1993.
- Olejniczak J., *Emigracje, Szkice – studia – szlaki*, Katowice 1999.
- Olejniczak J., *Arkadia i małe ojczyzny: Vincenz – Stempowski –
Wittlin – Miłosz*, Kraków 1992.
- Olejniczak J., *Powroty w śmierć*, Katowice 2009.
- Rzepa J., „*Sól ziemi*” Józefa Wittlina: o recepcji „*pozapolskiej*” powieści,
„Przekładaniec” nr 27, 2013.
- Studia o twórczości Józefa Wittlina*, red. I. Opacki, Katowice 1990.
- Stempowski J., *Klimat życia i klimat literatury*, wyb. i oprac.
J. Timoszewicz, Warszawa 1988.
- Święch J., *Wittlin znany czy nieznan?*, „Akcent” 2001, nr 3.
- Tabor A., *Oblężenie. Strategia pisarska – postrzeganie świata – motyw
literacki*, Katowice 2014.
- Tomkowski J., *Dziedzictwo antyczne a polska tradycja kulturowa.
Materiały z konferencji zorganizowanej przez Komisję Kultury
Środków Przekazu w dniu 8 czerwca 2004 r.*, Warszawa 2004.
- Tomkowski J., *Moja historia eseju*, Warszawa 2013.
- Weintraub W., *O współczesnych i o sobie. Wspomnienia. Sylwetki*.

- Szkice literackie*, oprac. i wstęp. S. Barańczak, Kraków 1994.
- Wejs-Milewska V., *Wykluczeni – wychodźstwo, kraj*, Białystok 2012.
- Wiegandt E., *Wstęp*, do: *Sól ziemi*, Wrocław 1991.
- Wiegandt E., *Niepokoje literatury. Studia o prozie polskiej XX wieku*,
Poznań 2010.
- Wyka K. *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932-1939*, Kraków 2000.
- Wyskiel W., *Kręgi wygnania. Jan Lechoń na obczyźnie*, Kraków 1997.
- Yurieff Z., *Józef Wittlin*, Warszawa 1971.
- Zajączkowski R., *Korespondencja między Józefem Wittlinem
a Romanem Brandstaetterem*, „Tematy i Konteksty” 2012.
- Zajączkowski R., *Wolne usta poety. Ethos słowa Józefa Wittlina*, „Ethos”
2012.

INNE OPRAWOWANIA I ARTYKUŁY (HISTORIA I TEORIA LITERATURY, IDEI, KULTURY, FILOZOFII)

- Arnold M., *Culture and anarchy: an essay in political and social criticism*,
London 1869.
- Baczkowski M., *Pod czarno-żółtymi sztandarami. Galicja
i jej mieszkańcy wobec austro-węgierskich struktur
militarnych 1968-1914*, Kraków 2003.
- Bauman Z., *Nowoczesność i Zagłada*, Kraków 2009.
- Caillois R., *Żywioł i ład*, wyboru dokonał A. Osęka,
przeł. A. Tatarkiewicz, przedmową opatrzył M. Porębski,
Warszawa 1973.
- Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w filozofii, literaturze i sztuce*,
red. B. Kaniewska, S. Wysłouch, Poznań 1999.
- Danilewicz-Zielińska M., *Szkice o literaturze emigracyjnej*, Warszawa 1992.
- Eksteins M., *Święto wiosny. Wielka Wojna i narodziny nowego wieku*,

- przeł. K. Rabińska, Warszawa 1998.
- Elias N., *Rozważania o Niemcach. Zmagania o władzę a habitus narodowy i jego przemiany w XIX i XX wieku*, przeł. J. Kałużny, Poznań 1996.
- Ernst Jünger (1895-1998). Bojownik. Robotnik. Anarcha*,
red. W. Chołostakow, J. Michalczenia, Olsztyn 2013.
- Fussell P., *The Great War and Modern Memory*, New York 1975.
- Fras Z., *Galicja*, Wrocław 2002.
- Gawor L., *Katastrofizm w polskiej myśli społecznej i filozofii 1918-1939*,
Lublin 1999.
- Giddens A., *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo
w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Szulżycka, Kraków 2001.
- Golka M., *Socjologia kultury*, Warszawa 2008.
- Ironia. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*,
red. M. Głowiński, Gdańsk 2002.
- Janus-Sitarz A., *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku
po Becketta i Mrożka*; Kraków 1997.
- Kaniewska B., *Opowiedziane. O prozie Wiesława Myśliwskiego*, Poznań 2013.
- Kasperski E., *Ironia jako dyskurs i jako strategia. Z rozważań
nad poetyką teoretyczną i historyczną ironii*, „Przegląd Humanistyczny”
1990, z. 3.
- Katastrofizm okresu międzywojennego*, wybór, oprac., wstęp A. Kołakowski,
Warszawa 2014.
- Kmiecik M., *Wieloznaczność mitu – o warstwowym wyobrażeniu Paryża
w twórczości Juliana Przybosa*, „Ruch Literacki” 2010, z. 4-5.
- Kołakowski L., *Ludzie są dobrzy*, „Tygodnik Powszechny. Katolickie pismo
społeczno-kulturalne. Wydanie specjalne” 2015.
- Kowalczyk A. S., *Kryzys świadomości europejskiej w eseistyce polskiej
lat 1945-1977 (Vincenz-Stempowski-Miłosz)*, Warszawa 1990.
- Koprowski J., *Joseph Roth*, Warszawa 1980.

- Kwiatkowski J., *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2008.
- Kulturologia polska XX wieku*, zespół redakcyjny G. Godlewski,
A. Kołakowski, J. Kubicka, P. Majewki, A. Mencwel (przewodniczący),
P. Rodak, M. Szpakowska, t. 1: A-K, t. 2: L-Ż, Warszawa 2013.
- Kielak D., *Wielka Wojna i świadomość przełomu. Literatura polska lat 1914-1918*, Warszawa 2001.
- Kloch Z., *Poezja pierwszej wojny. Tradycja i konwencje*, Wrocław 1986.
- Kramer A., *Dynamic of destruction. Culture and Mass Killing in the First World War*, New York 2007.
- Krasnodębski Z., *Upadek idei postępu*, Warszawa 1991.
- Kultura techniki*, wybór i wprowadz. E. Schütz, Poznań 2001.
- Kunicki W., Polechoński K., *Ernst Jünger w publicystyce i literaturze polskiej lat 1930-1998. Studium recepcyjne-Bibliografia*, Wrocław 1999.
- Lalak M., *Między historią a biografią. O prozie Stanisława Rembeka*, Szczecin 1991.
- Leed E.J., *No Man's Land. Combat & Identity in World War One*, New York 1979.
- Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998.
- Literatura wobec wojny i okupacji: studia*, red. M. Głowiński,
J. Sławiński, Wrocław 1976.
- Literatura wobec I wojny światowej*, red. M. J. Olszewska,
J. Zacharska, Warszawa 2000.
- Łaguna P., *Ironia jako postawa i jako wyraz (z zagadnień teoretycznych ironii)*, Kraków, Wrocław 1984.
- Pierwsza wojna światowa w literaturze polskiej i obcej. Wybrane zagadnienia*, red. E. Łoch, E. K. Stępnik, Lublin 1999.
- Mayer A., *The persistence of the Old Regime. Europe to Great War*, New York 1981.

- Maciejewska I., *Polska proza lat 1914-1918 wobec wojny światowej*,
„Pamiętnik Literacki” 1981, z. 1.
- Mazurek S., *Wątki katastroficzne w myśli rosyjskiej i polskiej 1917-1950*,
Wrocław 1997.
- Męskość jako kategoria kulturowa. Praktyki męskości*, red. M. Dąbrowska,
A. Radomski, Lublin 2010.
- Miłosz Cz., *Historia literatury polskie do roku 1939*, przeł. M. Tarnowska,
Kraków 1993.
- Mitosek Z., *Co z tą ironią?*, Gdańsk 2013.
- Modernistyczne źródła dwudziestowieczności*, red. M. Dąbrowski,
M. A. Makowiecki, Warszawa 2003.
- Mosse G., *Fallen soldiers. Reshaping the memory of the world wars*,
New York 1990.
- Stępnik K., *Rekonesans. Studia z literatury i publicystyki
okresu I wojny światowej*, Lublin 1997.
- Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. T.2. Literatura polska
w okresie międzywojennym*, red. H. Markiewicz, S. Żółkiewski,
K. Wyka, Warszawa 1971.
- Olszewska J., *Człowiek w świecie Wielkiej Wojny. Literatura polska
z lat 1914-1919 wobec I wojny światowej. Wybrane zagadnienia*,
Warszawa 2004.
- Paczkowska-Łagowska E., *O historyczności człowieka. Studia filozoficzne*,
Gdańsk 2012.
- Pawełczyńska A., *Wartości a przemoc. Zarys socjologicznej
problematyki Oświęcimia*, Warszawa 1973.
- Pollack M., *Po Galicji. O chasydach, Huculach, Polakach i Rusinach.
Imaginacyjna podróż po Galicji Wschodniej i Bukowinie,
czyli wyprawa w świat, którego nie ma*, przeł. A. Kopacki, Wołowiec
2007.

- Polski esej. Studia*, red. M. Wyka, Kraków 1991.
- Proza Andrzeja Struga. Studia*, red. T. Bujnicki, S. Gębala, Warszawa 1981.
- Rewolucja konserwatywna w Niemczech 1918-1933*, wybór i oprac. W. Kunicki, Poznań 1999.
- Sadowska I., *Egzotyzm i swojszczyzna w prozie Ferdynanda Goetla z lat 1911-1939*, Kielce 2000.
- Samotny wizjoner. Joseph Roth we wspomnieniach przyjaciół, esejach krytycznych i artykułach pasowych*, red. E. Jogalla, przeł. P. Krzak, Kraków, Budapeszt 2013.
- Szpakowska M., *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1976.
- Szpakowska M., „*Wiadomości Literackie*” *prawie dla wszystkich*, Warszawa 2012.
- Tradycja i nowoczesność*, wybór. J. Kurczewska i J. Szacki, wstępem opatrz. J. Szacki, przeł. T. Gosk i in., Warszawa 1984.
- Tylor E.B., *Cywilizacja pierwotna. Badania rozwoju mitologii, filozofii, wiary, mowy, sztuki i zwyczajów*, przeł. Z. A. Kowerska, Warszawa 1896.
- Tonkin K., *Joseph's Roth march into history. From the early novels to Radetzky marsch and Die Kapuzinergruft*, New York 2008.
- Wiegandt E., *Austria Felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*, Poznań 1988.
- Winter J., *Sites of Memory. Sites of Mourning. The Great War in European cultural history*, New York 2008.
- Wyka M. *Literatura źle obecna (Rekonesans)*, Londyn 1984.
- Wysłouch S., *Problematyka symultanizmu w prozie*, Poznań 1981.
- Zawadzki A., *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*, Kraków 2001.
- Virilio P., *Prędkość i polityka*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008.
- Virilio P., *City of Panic*, Oxford 2005.

Virilio P., *Wypadek pierwotny*, przeł. K. Szeżyńska-Maćkowiak,
Warszawa 2007.

Virilio P., *Bomba informacyjna*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006.

*Visions and Blueprint. Avant-garde culture and radical politics
in early twentieth-century Europe*, ed. E. Timms,
E. P. Collier, with introduction by R. Williams, Manchester 1988.