

Włodzimierz Bolecki

Warszawa

**„Jedynie prawda jest ciekawa”
Literatura jako relacja prawdomówna***

*Wiele pięknych słów poświęcono Pokojowi i Wolności,
natomiast ani jednego Prawdzie. A przecież, wydaje mi się, że prawda
stanowi bardziej istotną składową twórczości literackiej niż pokój.
Gdyż prawda, ściślej poszukiwanie prawdy, jest tym czynnikiem,
który warunkuje wolność umysłu.*

Józef Mackiewicz

W każdym rodzaju piśmiennictwa dla Józefa Mackiewicza najważniejszą wartością była prawda faktów, znajomość przedmiotu, wiedza o świecie. Niechętnie i nieufnie odnosił się do słowa pisanego – nawet do tekstów najbardziej znanych autorów, w których tej wiedzy brakowało. „W tym wszystkim, co się w prasie i literaturze polskiej wypisuje o tzw. ‘Ziemiach Wschodnich’ odczuwa się brak tak zasadniczego, a więc banalnego, elementu, tj. prawdy. Być może samo stwierdzenie tego faktu jest już banałem. Bo co to jest ‘prawda’? (...) Prawda leży na uboczu i nikt się o nią nie troszczy, bo banalnie jest pisać o rzeczach zasadniczych”.¹

Już w 1937 roku Mackiewicz podkreślał swój dystans do fikcji literackiej: „Zawsze opuszczam w powieści ustępy opisujące czyjś sen. Nie mam do nich zaufania i nie wierzę. To, co ludzie robią, co czują, jest podobne jedno do drugiego i może być prawdopodobne. Sen nigdy nie jest podobny do innego, niczego nie przypomina, nie wywołuje skojarzeń, nie tworzy analogii. Zawsze prześciga literacką fantazję, która usiłuje go odtworzyć i przez to jest ona nudna i beztreściwa”.²

* * *

Najważniejsze książki Mackiewicza są powieściami. Józef Mackiewicz uprawiał literaturę opartą na wiedzy historycznej, posługiwał się źródłami, dokumentami,

* Po raz pierwszy tego cytatu użyłem w artykule i książce pod takim samym tytułem (Jedynie prawda jest ciekawa. Szkice do portretów, Warszawa 1986); por. niżej przypis nr 3 (W.B.).

¹ Syntetycy ziem wschodnich (J.M.), Słowo 1938 nr 14; Okna zatkałe szmatami, Londyn (dalej OZS), s. 250 i n.

² Głodowa kwarantanna Ziemi Braśławskiej (J.M.), Słowo 1937, nr 71; OZS, s. 91–98.

relacjami naocznych świadków, wspomnieniami. Pisarz – zdaniem Janusza Sławińskiego – „w swojej prozie zachowuje się jak historiograf, to znaczy dla niego punktem wyjścia jest nie możliwość fabularna, tylko to, co się zdarzyło naprawdę, to, co jest udokumentowane. Jego narracja pomiędzy sobą o tym, co opowiadane, sytuuje dokument historyczny. Fascynacja dokumentarnością zbliża Mackiewicza do tego nurtu dwudziestowiecznej prozy narracyjnej, który nie tylko miesza fikcję narracyjną z dokumentem, ale nawet z intencją publicystyczną. W prozie amerykańskiej lat siedemdziesiątych taki sposób pisania nosił nazwę „nowego dziennikarstwa”, co jednak nie miało nic wspólnego z dziennikarstwem, tylko proza narracyjna stała się jakby nową formą dziennikarską łącząc reportaż, publicystykę, historiografię, etc.”³

Mackiewicz nie był typowym pisarzem historycznym, gdyż tematy, które podejmował, wiązały się w rozmaity sposób z jego własną biografią i biografiami znanych mu ludzi. Jako pisarz chciał być po prostu wiarygodnym świadkiem historii, w której uczestniczył. Swego świadectwa nie ograniczał jednak tylko do własnej wiedzy i pamięci. Wychowany na literaturze XIX wieku, wierzył, że jej zadaniem jest także przekazywanie wiedzy o świecie. A wiedzę o przyrodzie, ekonomii, sprawach międzynarodowych, historii, religii i wielu innych dziedzinach życia społecznego miał niezwykłą. Ambicją Mackiewicza-pisarza było opowiedzenie o tym, „jak było” – stąd epicki rozmach jego powieści. Interesowały go nie tyle ukryte zakamarki psychologii jednostki, co skrywane po latach zakamarki wydarzeń historycznych. Burzył więc mity i legendy, podejmował takie tematy, które naruszały stereotypy zbiorowej wyobraźni historycznej.

„Urzędowa opinia publiczna mówi na przykład, że Remarque’a *Na zachodzie bez zmian* jest książką z półki defetystycznych pacyfistów i żaden narodowy militarysta po nią sięgać nie powinien. Zresztą, napisana ponoć przez Żyda. Trzeba ją rzucić na stos.

Dla mnie jest to książka z tej półki najpiękniejszych na świecie książek. Jest książką heroiczną. Rozpina guziki pruskiego munduru, aby za wyszczerzoną materią pokazać ciało bohatera. Otwiera klozety przyfrontowe, nurza się w błocie okopu wskazując na ogrom poświęcenia, cierpień, krwi i żelaza, które wytrzymał żołnierz niemiecki w latach 1914–1918. Gdybym był Niemcem traktowałbym tę książkę za najpiękniejszy pomnik wystawiony „nieznanemu żołnierzowi” albo kładł ją na płycie zamiast kwiatów. Tymczasem człowiek, który by taką teorię ośmielił się głosić w dziś wojujących krajach, oberwałby srodze. Bo powiedziano, że nie wolno wyśmiewać podoficera Himmelstossa, nie wolno jest podrywać autorytetu Himmelstossów wszystkich krajów, nawet żebyś był militarystą z przekonania (...). Nie wolno zrywać urzędowych pieczęci opinii publicznych”⁴

Poznawcze i demitologizacyjne cele stawiane powieści zmuszały pisarza do specyficznych zabiegów narracyjnych i kompozycyjnych. Snując wątek wspomnienio-

wy, nie mógł przecież równocześnie prowadzić narracji historycznej, której celem jest opowiedzenie o faktach ponadjednostkowych. „Dokumentaryzm Mackiewicza – cytuję Sławińskiego – służy w jego pisarstwie sprawie nadrzędnej – prawdzie. Mackiewicz uważał, że prawda ujawnia się nie przez ogólne informacje, ale poprzez szczegóły. Stąd też w jego pisarstwie tak wielka rola na pozór niefunkcjonalnych szczegółów i to nie tylko krajobrazowych, ale wszelkich przypadkowych gestów, odezwań się, etc., które na pozór nie mają żadnych konsekwencji, ale dopiero w ogólnej ekonomii dzieła okazuje się, jaki jest ich istotny sens – służą prawdzie. W tym przywiązaniu do szczegółu, który naprowadza nas na prawdę, Mackiewicz był krańcowy – był przekonany, że o faktyczności wydarzenia świadczy szczegół. W realizmie Mackiewicza nie istniały kategorie ogólne, bo one nic o prawdzie nie mówią, o prawdzie mówi tylko szczegół. W tym sensie Mackiewicz był hiperrealistą”⁵

Mackiewicz oryginalnie wykorzystywał konwencję prozy realistycznej. Jego powieści są mozaiką różnych (narracyjnych, gatunkowych i kompozycyjnych) sposobów opowiadania. Pisarz nigdy nie posługuje się jedną konwencją narracyjną. Gdy opowiada o losach postaci – posługuje się narracją o ograniczonej perspektywie poznawczej, czasem nawet zredukowaną do wiedzy samego bohatera. Ale kiedy przechodzi do opowieści o faktach historycznych, radykalnie zmienia tę perspektywę. Posługuje się konwencją kroniki, opracowania naukowego, reportażu, a kreowany przez niego opowiadacz dysponuje najpełniejszą, specjalistyczną wiedzą historyczną. Ta zmiana perspektywy opowiadania jest charakterystyczną i oryginalną cechą sztuki powieściopisarskiej Mackiewicza.

Proza wieku XX opowiadała się raczej za wyborem jednej, konsekwentnie przestrzeganej konwencji. Dążyła do zamykania wiedzy opowiadacza w granicach jego sytuacji narracyjnej, możliwości poznawczych, sytuacyjnych, czasowych czy po prostu egzystencjalnych. Jej ambicją było przede wszystkim opowiadanie o świecie postrzeganym przez konkretną jednostkę – a więc perspektywa subiektywna, zawsze indywidualna, ograniczona do podmiotowych możliwości opowiadacza. Tymczasem Mackiewicz potraktował te ambicje bezceremonialnie. Kiedy trzeba, zawężył swą perspektywę do zasięgu wzroku postaci, innym razem do jej pamięci lub do tego, „co ludzie mówią”, niekiedy relacjonuje najtajniejsze rozmowy, układy, fakty i wydarzenia, o których może wiedzieć tylko pilny czytelnik najbardziej fachowej literatury historycznej. Wybór tej drugiej perspektywy prowadzi go niekiedy do granic literackiego ryzyka. Zdarza się, że fragmenty powieści Mackiewicza rażą swą „nieliterackością”: cytatami dokumentów, stylem publicystycznym, wypowiedzianą dobitnie tezą. Trzeba jednak pamiętać, że jest to prawo nowoczesnej powieści – tak pisał Tołstoj, tak Dostojewski, Tomasz Mann i wielu innych mistrzów realistycznej narracji. Oczywiście, gdyby „nieliteracki” dyskurs był jedynym sposobem wypowiedzi Mackiewicza, to artystyczna oryginalność jego prozy byłaby trudno zauważalna. Jednak Mackiewiczowski dyskurs wtopiony w zupełnie inne konwencje, kontrastujący z nimi, rozszerzający ich perspektywy,

³ J. Sławiński: wypowiedź w filmie „Jedynie prawda jest ciekawa” (reż. R. Kaczmarek, scen. W. Bolecki).

⁴ J. Mackiewicz: *Prawda w oczy nie kole*, Londyn 2002, s. 186 i n.

⁵ J. Sławiński: wypowiedź w filmie „Jedynie prawda jest ciekawa”, op.cit.

stał się częścią oryginalnej koncepcji pisarstwa – bogatego, nowoczesnego, wielokształtnego, drażącego najtrudniejsze zakamarki historii naszego wieku.

Mała antologia własnych wypowiedzi Mackiewicza może tu być najlepszym wprowadzeniem w jego koncepcję powieściopisarstwa. „Dlaczego powieść – zapytywał – oparta być musi koniecznie na fikcji? Sądzę, że może być bardziej ciekawa, gdy oparta jest na prawdzie”.⁶

„Jestem za ścisłością, gdyż jedynie prawda jest ciekawa. Ale jednocześnie prawda jest z reguły bardziej wielostronna i bogata, i barwna, niż wykoncypowane jej przeróbki. (...) Prawda bywa też z reguły bardziej wstrząsająca, bardziej poruszająca czy bardziej podniecająca, bardziej sensacyjna i bardziej kryminalna od wymyślnych sensacyjnych i kryminalnych powieści. Zupełnie nie widzę powodu odbiegania w twórczości od prawdy historycznej, ażeby wywołać zamierzony efekt prawdy historycznej. (...) Dlaczego w takim razie – słyszałem – nie ograniczyć się do samego dokumentu. Po co stosować formę powieściową na przydatek? Mnie się zdaje, że właśnie po to, aby oddać właśnie tej prawdy całość. Bo jakże w innej formie przedstawić nie tylko rzeczy, ale wyrazić stronę duchową (*Geist*), emocjonalną minionych zdarzeń? Która bywa nie tylko drugą połową prawdy dokumentarnej, ale czasami nawet ważniejszą. Tego nie zastąpi najbardziej nawet precyzyjny, ale suchy zestaw faktów. Może nie mam racji, ale wydaje mi się, że ją mam, gdy powiem, że powieść sięga głębiej niż opis, sprawozdanie. (...) Gdyż forma powieści jest moim zdaniem po to, by uzupełniać, ale nigdy po to, aby zniekształcać prawdę”.⁷

„Twórczość Mackiewicza – komentował tę kwestię Sławiński – wyrosła z oborny pewnej koncepcji prawdy. Ta koncepcja nie była jednak prostoduszna, jak można by sądzić, bo prawda dla niego to nie tylko zgodność tego, co się mówi z faktycznością, ale także z szerszą wizją świata. Mackiewicza interesuje ład połączony z różnorodnością, świat policentryczny, pluralistyczny, ale taki, w którego różnorodności istnieje nadrzędny system wartości”.⁸

„Oderwijmy się na chwilę od toku suchej relacji, pisał Mackiewicz, i – wbrew przyjętym w pisarstwie dobrym obyczajom – przenieśmy się w dziedzinę odmiennej kategorii literackiej. Zazwyczaj dzieli się literaturę na ściśle reglamentowane rodzaje: powieść, reportaż, felieton, esej, publicystyka, dzieło naukowe itd. Obyczaj nie ceni przeplatania w jednym utworze różnych ustanowionych klasyfikacji, gdyż utrudnia to ich kwalifikację, a czytelnika odrywa w praktyce od wątku, a bywa nawet, że drażni. Niemniej rzeczywistość na ziemi jest tylko jedna. Aby dojść najbliższej prawdy, nie wystarczy przyłożyć do niej szablon któregoś z literackich rodzajów. Niezliczone czynniki wpływają na całość. A szukać ich czasem należy w najróżniejszych dziedzinach i dochodzić najróżniejszymi drogami. Czasem wypadnie nawet wybiec w sferę wyobraźni, czasem zestawzić zdarzenia, które prze-

ścigają najśmielszą, zdawałoby się, fantazję. Cóż z tego, że jedno jest »historią«, a drugie »publicystyką« na przykład. Zgódźmy się raczej pokornie, niż wyrzeknijmy się tej prawdy, że bez porównań nie ma wiedzy ścisłej ani o ludziach, ani o rzeczach”.⁹

„Zastosowałem metodę wprowadzania postaci powieściowych w bezpośrednie zetknięcie nie tylko z autentycznymi wypadkami, ale też z autentycznymi ludźmi działającymi w tym czasie. Odbiega to, rzecz zrozumiała, od formy klasycznej powieści. Nie wydaje mi się jednak, aby konwencja ograniczająca w tym względzie swobodę autorską była słuszną. Jestem zwolennikiem w twórczości literackiej swobody nieograniczonej. Dziś zwłaszcza, gdy próby obalenia krępujących twórczość kategorii prowadzą do licznych eksperymentów, nieraz daleko idących, jak np. tworzenie z powieści »antypowieści« itp. – surowe przestrzeganie podziału na tzw. »fiction« i »non-fiction« wydaje mi się anachronizmem. Nie chcę przez to powiedzieć, że jestem przeciwnikiem utartych konwencji. Chcę tylko uprzedzić czytelnika, że moja powieść tych konwencji nie przestrzega”.¹⁰

Tematem powieści Mackiewicza są procesy historyczne oglądane z dystansu czasu: wojna polsko-bolszewicka, konflikty narodowe na wschodzie II Rzeczypospolitej, sowiecka i niemiecka okupacja tych obszarów, a przede wszystkim losy pojedynczych ludzi zaplątane w wiry wydarzeń i ideologii. „W powieściach na tle wypadków dziejowych – powiada Mackiewicz – interesuje mnie to, co nazywam konfrontacją losu człowieka z dokumentem historycznym”.¹¹

Ambicją pisarza stało się opowiedzenie o tym, „co było”, co się zdarzyło naprawdę. Mackiewicz uważał, że istotna część wiedzy o historii współczesnej jest zmistyfikowana, przemilczana lub ocenzurowana. Pisarz winił za to XX-wieczną cenzurę polityczną istniejącą w każdym ustroju. Był jednak przekonany, że to, co jest ukryte w historii, może być ujawnione w literaturze. Przekonaniu temu służyła specyficzna poetyka przytoczeń w jego utworach polegająca na funkcjonalnym przeciwstawianiu „głosów” i „tekstów”.¹²

Głos konkretnego, żywego człowieka jest dla Mackiewicza pierwotnym elementem rzeczywistości. Miarą autentyczności relacji o rzeczywistości jest właśnie zapisanie, czy przedstawienie niepowtarzalnego sposobu mówienia mieszkańców Wileńszczyzny i Polesia. Literacki fenomen Mackiewiczowskich reportaży w latach trzydziestych polegał między innymi na niezwyklej inkrustacji tzw. żywym słowem relacji o problemach społecznych, politycznych i administracyjnych na wschodnich terenach II Rzeczypospolitej. Spoza indywidualnego głosu reportera wyłaniał się arcybogaty wielogłos jego rozmówców. Tę sztukę zapisywania leksykalnej, składowej czy akustycznej idiomatyki wypowiedzi Józef Mackiewicz przeniósł do swych powojennych powieści. Za to go cenili krytycy i krajanie – na przykład

⁹ J. Mackiewicz: Watykan w cieniu czerwonej gwiazdy, Londyn 1975, s. 78.

¹⁰ J. Mackiewicz: Przedmowa do: Nie trzeba głośno mówić, Paryż 1969, s. 9.

¹¹ Literatura contra faktologia, op.cit.

¹² Piszę o tym obszerniej w artykule „Teksty i głosy” w książce „Polowanie na postmodernistów (w Polsce)”, Kraków 1999.

⁶ Od Autora, [w:] Sprawa pułkownika Miasojedowa, Londyn 1962, s. 663.

⁷ J. Mackiewicz: Literatura contra faktologia. W: Kultura 1973, nr 7–8 [dot. opowiadania Włodzimierza Odojewskiego pt. Podróż – o Katyniu].

⁸ J. Sławiński: wypowiedź w filmie „Jedynie prawda jest ciekawa”, op.cit.

Czesław Miłosz. Jednak pamięć i umiejętność utrwalania mowy „wilniuków” i innych mieszkańców tamtego regionu nie wystarczały Mackiewiczowi do realizacji opowieści o tym, jak było naprawdę, czyli o tym, co się zdarzyło w czasie sowiecko-niemieckiej okupacji na wschodzie Europy.

Mówiąc w skrócie: prawda „głosów” – w koncepcji Mackiewicza – okazała się niewystarczająca do rekonstrukcji prawdy o wydarzeniach historycznych. Dlatego głosy konkretnych ludzi Mackiewicz postanowił uzupełnić tekstami. Obok wypowiedzi bohaterów wprowadził zatem do powieści, na prawach cytatów, obszernie przytoczenia dokumentów historycznych: uchwał partii bolszewickiej, rozkazy i raporty dowódców armii polskiej, niemieckiej i sowieckiej, depesze oficerów Armii Krajowej, fragmenty artykułów prasowych itd. Każda z jego powieści nieco inaczej zresztą wykorzystuje te materiały.

Dla Mackiewicza – jak wspominałem – różnica pomiędzy „głosami” a „tekstami” jest różnicą funkcjonalną. „Teksty” w jego utworach są nośnikami informacji. „Głosy” natomiast bywają reakcjami postaci na te informacje. Powieściowemu status głosów i tekstów jest więc zasadniczo odmienny. „Głosy” są świadectwami prawd indywidualnych, ludzkich emocji, odczuć, konfliktów, itd. „Teksty” natomiast należą do bezosobowego wymiaru historii. Są faktami – by tak rzec – rodzonymi przez politykę, ideologię, grę interesów państwowych czy partyjnych.

O ile „głosy” należą do *stricte* personalnej perspektywy narracji Mackiewicza, to „teksty” naruszają tę perspektywę. „Teksty” wprowadzają do powieściowego świata informacje spoza wiedzy powieściowych bohaterów. To wykroczenie poza horyzont możliwości informacyjnych postaci Mackiewicz tłumaczył koniecznością wielostronnego przedstawiania prawdy o wydarzeniach historycznych. Tak więc „głosy” i „teksty” w koncepcji Mackiewicza dopełniają się nawzajem. Równocześnie jednak współtworzą dwa wymiary dramaturgii każdego utworu: mechanizmów polityki i racji zwykłych ludzi, którzy – w utworach Mackiewicza – zawsze okazują się tej polityki ofiarami.

Zdaniem pisarza występowanie w powieści autentycznych postaci przedstawionych na tle rzeczywistych zdarzeń historycznych nie odbiera jej literackiego charakteru. Każda z powieści Mackiewicza zawiera więc równocześnie wymienione tu optyki. Pierwsza jest wprowadzana przez narrację historyczno-erudycyjną, druga – przez wątek biograficzny. W istocie rzeczy głównym bohaterem powieści Mackiewicza jest zawsze pojedynczy człowiek. „Autentyczność wyrazu artystycznego nie jest jego beztrendyjnością, a czymś innym, bardziej złożonym. Być może istnieje coś w samej naturze talentu, co zmusza autora do przestrzegania uczciwości wobec otaczających go przedmiotów, do zachowania pewnej dozy bezstronnej sumienności. Chociażby tylko w stosunku do powierzchownych cech rzeczywistości, a nawet w tym wypadku, gdy w istocie tej rzeczywistości zamierza on nadać własne subiektywne odchylenie. Wystarczy, by osoby działające w powieści zachowały rzetelne ludzkie oblicze, a czytelnik sam już potrafi się załatwić z rozplanowaniem osobistych uczuć i sympatii”.¹³

¹³ List do Szolochowa, [w:] Wiadomości 1955, nr 457.

* * *

Zapleczem Mackiewiczowskiej koncepcji literatury była jego refleksja nad logiką wydarzeń historycznych i zdolnością człowieka do rozpoznawania wśród nich swego miejsca. „Stosunek jednostki do historii ma w sobie coś ze stosunku lotnika do ziemi. W obydwóch wypadkach decyduje perspektywa. Gdy człowiek leci, wszystko na dole wydaje się małe, lub mało-ważne. Drobne wobec własnego „ja”. Jeszcze wyłażąc z aparatu czuje się lotnik o wiele spokojniejszym i pewniejszym siebie, jak człowiek, który – „zstąpi”. Po kilkunastu minutach znów się jest mieszkańcem ziemi. Wieleż razy przyłapywałem siebie na podobnym ustosunkowaniu do minionych wydarzeń historycznych, które się widzi w książce jak w perspektywie lotu. Zdaje się wtedy, że gdybym wówczas żył, mógłbym mężom stanu, królom i wodzom wskazać właściwszą drogę i wytknąć błędy, naszkicować lepszy plan strategiczny. Jest to oczywiste złudzenie. Człowiek nie jest stworzony do latania, jak nie jest stworzony do życia w perspektywie, tylko wśród otaczających go przedmiotów. Z perspektywy lepiej, jaśniej, rozumniej tylko się – widzi. Ale z perspektywy niepodobna działać. Wprawdzie poczucie perspektywy wstecznej otwiera przed nami rozumową możliwość przewidywania naprzód, czyli zdolność różniącą nas najbardziej od zwierząt, u których przewidywanie sprowadza się do minimum. Ale właśnie historia uczy nas, jak zawodne być może przecenianie tej ludzkiej zdolności w życiu politycznym, jak mało było proroków wśród polityków”.¹⁴

Do tematu związków literatury i prawdy, prawdy i konwencji, pamięci i twórczości Mackiewicz wracał wielokrotnie przy różnych okazjach. Był zafascynowany nie tylko prawdą faktów, idei, wydarzeń makrospołecznych, lecz także prawdziwością rzeczy drobnych: szczegółów tła, pejzażu, ludzkich zachowań, dialogów, pojedynczych słów. Miał niezwykłe wyczucie konkretności, toteż jego uwagi o twórczości innych pisarzy-realistów odśmiały rzeczy umykające zazwyczaj uwadze czytelników. Warto przypomnieć jego sposób myślenia.

„Mickiewicz, który tak miłował Litwę i jej przyrodę, był z nią właściwie kieszko obeznany. Istotnie, ani »bukom buki« nie mogły pokazywać echa, gdyż buki na Litwie nie rosną, ani »rogi jelenie« nie mogły zajaśnieć, jak promienie w puszczy litewskiej, gdyż jeleni na Litwie nie ma i nie było. Podobnych błędów jest w *Panu Tadeuszu* sporo. Ale rzecz ciekawa: przeciętny czytelnik jest zazwyczaj niespostrzegawczy! Każdy pozwala sobie krytykować styl, język, gramatykę czytanej książki: rzadko który widzi błędy rzeczowe”.¹⁵

¹⁴ Prawda w oczy nie kole, op. cit. s. 63.

¹⁵ Poniższe przykłady i cytaty czerpię z artykułu Mackiewicza pt. Błędy, których się nie widzi, z tomu: Wiadomości na emigracji. Antologia prozy 1940–1967, opr. Stefania Kossowska, Londyn 1968. Ciekawe, że Miłosz dostrzega te same niedokładności *Pana Tadeusza*, por. Czesława Miłosza autoportret przekorny. Rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut, Kraków 1988. Tropiąc prawdę i prawdopodobieństwo w literaturze, Mackiewicz zdawał się niekiedy zapominać o „prawdzie” literackich konwencji. Ciekawego materiału dostarcza jego polemika z pierwszą wersją opowiadania Włodzimierza Odojewskiego nt. Katynia. Por. J. Mackiewicz: Literatura contra faktologia, op.cit., oraz bardzo trafną odpowiedź Odojewskiego (Kultura 1973, nr 9).

O powieści Antoniego Gołubiewa poświęconej Bolesławowi Chrobremu Mackiewicz pisał: „autor nie powinien był jednemu z tomów swego cyklu nadawać tytułu pt. *Puszcza*, gdy o puszczy nie ma on pojęcia. Np.: ludzie ścięli gałęzie lasu, podpalili, a te zapłonęły olbrzymim płomieniem. Akurat! Takie świeżo ścięte gałęzie na to, żeby płonąć, muszą dobre kilka miesięcy przedtem suszyć się na słońcu”. U Tołstoja i Gogola Mackiewicz zauważa liczne błędy rzeczowe, niefrasobliwość w oznaczaniu pór roku, upływu czasu, pogody.

W *Trylogii* natomiast – pisze Mackiewicz – Henryk Sienkiewicz „nie mógł sobie poradzić z budową konia i jego długością. Oto fragment porwania księcia Bogusława: dwóch ludzi uchwyciło raptownie Bogusława pod ręce z boków i pędziło przodem w trzy konie rzędem, Kmicic zaś z tyłu, od czasu do czasu przytykając łufę krucicy między łopatki porwanego Bogusława, czyli środkowego jeźdźca w rzędzie. Jakim sposobem? W prostej linii Kmicic miałby następującą odległość: przednią część własnego konia, tylną połowę konia Bogusława, plus konieczny odstęp pomiędzy galopującymi jeden za drugim końmi. W ten sposób, żeby osiągnąć ze swego siodła pleców Bogusława, musiałby użyć raczej długiej piki, a nie mógł tego uczynić w żaden fizyczny sposób przy pomocy krucicy, nawet o najdłuższej łufie”. Podobne błędy zauważa Mackiewicz w opisie walki Kiemliczów ze Szwedami: „stary Kiemlicz, który już się nie mieścił w rzędzie, wysuwał z tyłu pod łokciami walczących swój rapier i cofał go za każdym razem zbroczony krwią. Nonsens! (...) Nawet biorąc pod uwagę, że w walce konie przeciwników wzajemnie się o siebie ząbowały, nigdy długość rapiera jeźdźca jadącego z tyłu nie wystarczyłaby do takiej manipulacji!”.

Już w roku 1930 wspominając wojnę polsko-bolszewicką, pisał: „Mimo zwartych trójków nie było widać jadących z przodu. Kurz pokrywał wszystko do nieba włącznie, wciskał się do oczu, ust, uszu, kabur, łufy karabinu i pochwy szabli. Nie było czym dyszeć i chciało się straszliwie spać. Ile razy przywoływałem sobie na pamięć bohaterów *Trylogii*, którzy spali w kulbakach i zawsze nadaremno: stoczyłbym się jak worek pod kopyta”¹⁶.

Zachwyca natomiast Mackiewicz zmysłowa wierność *Doliny Issy* Miłosa. „Nie najważniejszy, ale niewątpliwie jej walor polega m.in. na tym, że napisana jest prawie bezbłędnie. O ile mogę sądzić na podstawie własnej wiedzy, wszystkie odległości i okoliczności, język i zwyczaje, gatunki drzew, traw, zwierząt i ptaków, wszystko w tej powieści odpowiada najdokładniej rzeczywistości. Niewątpliwie niewiele, a może żaden z czytelników nie dostrzegłby omyłki, gdyby Miłosz fałszywie opisał tak rzadkiego u nas ptaka jak orzechówka. Ale orzechówka jest też bezbłędna. I oto nawet w tej książce, gdzie, zdawałoby się, nawet każda spód hebla wyrzucona strużyna leży na właściwym miejscu – raptem: Baltazar celuje z karabinka z odciętą łufą, czyli z »obrezu«, i bierze na muszkę... Jaskrawy błąd! Bo skoro karabin ma odciętą łufę, to oczywiście nie może posiadać muszki. (...) Ale czy podobne błędy są do ominięcia? Czy pisarz może znać i pamiętać wszystko na świecie?”.

¹⁶ J. Mackiewicz: *Z Porubanki pod Mickuną*. W: *Bulbin z jednosiela* (dalej BZJ), Londyn 2001, s. 211.

Zastanawiając się nad niezauważaniem przez czytelników błędów rzeczowych, Mackiewicz wymienia kilka przyczyn, a wśród nich tę najważniejszą: „Literatura [i] poezja to nie suchy podręcznik! (...) czytelnik szuka w utworze czegoś bardziej ogólnego niż szczegóły i szczegółiki powszedniości (...)”. Ale – dodaje – istnieje – ponad tymi racjami, „jeszcze jedna, nadrzędna, mianowicie – magia słowa”. Szczególnie jest ona wyraźna tam, gdzie w grę wchodzi jakakolwiek tendencja, np. polityczna. Wówczas – pisze Mackiewicz – „sugestia mechanicznie powtarzanych słów działać może wbrew oczywistym faktom rzeczowym, które w naszych oczach zdają się gromadzić czarne na białym”. Ta ostatnia uwaga wynika nie tylko z przekonania, że podstawowym narzędziem indoktrynacji komunistycznej jest słowo, język pozbawiony swej podstawowej funkcji: zgodności z rzeczywistością. Mackiewicz – podobnie zresztą jak Gombrowicz – dostrzegał w „magii słów” problem bardziej uniwersalny: łatwość ulegania przez ludzi wszelkim stereotypom, postrzeganie przez nich rzeczywistości nie taką, jaka jest, lecz taką, jaką przedstawia się w słowach, programach, koncepcjach.

Nadzwyczaj interesującym wykładem jego *artis poeticae* jest jego list do Juliusza Sakowskiego napisany wkrótce po publikacji powieści *Nie trzeba głośno mówić*. Mackiewicz pisał w nim o swojej koncepcji autorstwa, regułach czytelności („komunikatywności”), a przede wszystkim o swojej koncepcji języka prozy. „Zgadza się z Pana naczelną myślą, że komunikatywność jest najwyższą instancją! Naturalnie, i tylko. Dodałbym, wszystko: zdolność, talent autora, tzw. wizja literacka, koncepcja nawet książki, nawet temat, styl książki, no, słowem wszystko, co stanowi, czy książka jest dobra czy zła (albo, albo) wszystko to zależy od jej komunikatywności. Ale komunikatywność to jest sam autor. Tzn. on pisze jak jemu się zdaje, że to wypadnie – komunikatywnie. Inaczej pisać, jeżeli chce być sobą, nie potrafi. Jego własna wyobraźnia komunikatywności jest absolutnie w tym wypadku decydująca. Autor, który pisze na zamówienie, chociażby przyjaznego redaktora, artykuł, i myśli: jak on to przyjmie, czy będzie mu się to podobało...? Albo oczekuje od niego zmian, skreśleń, skrótów – traci całą werwę, traci siebie i nie napisze nigdy rzeczy najlepszej. A do tego każdy dąży. (...). Dochodzę do punktu najważniejszego: jeżeli to, co autor w swojej głowie zakłada i wyobraża, stanie się komunikatywne – to jest dobrym autorem. Jeżeli to, co wyobraża za komunikatywne, nie stanie się komunikatywne – to jest złym autorem. Ja nie widzę tu innej alternatywy. (...) Mnie się zdaje, że autor powinien pisać niejako z zamkniętymi oczami, z zamkniętymi uszami, wsłuchany jedynie w wyobraźnię własnej głowy. (...) Jeżeli autor w swoich zamysłach i pomysłach zacznie łączyć wizję własnej komunikatywności z komunikatywnością konkretnych twarzy czytelników, moim zdaniem – przepadł! (...) Zaczę od Tarankowicz. Przede wszystkim banalne powołanie się na *Chłopów* Reymonta. Pozwolił od siebie, od autora (poza dialogami) stylizować na język, którym mówiono w Koronie. Ja pozwałam sobie stylizować na język, którym mówiono w W. Ks. Litewskim. Granice i prawa tej stylizacji nie są wyznaczone. (Zależą od komunikatywności!). (...) – „Ledwo odsunął bramę na uliczkę (otworzył, uchylił?)”. Konkretnie słuszna uwaga. Ale ja widzę inaczej: u nas bramy (wrota) od uliczki do zagrody chłopskiej były z poziomych żerdzi,

na luźnych zawiasach z tyka kory i takimż zamknięciu przerzuconym przez słup przeciwny, wsparte ciężarem o ziemię. Nie można je było ani otworzyć, ani uchylić, a właśnie tylko odsunąć – sunąć je po piasku. Tak się mówiło: odsuń bramę... Słowem, ja widzę ten ruch, te ślady, które złobią poprzecznymi żerdziami... etc. etc. Okazuje się, czytelnik nie widzi (...) – „Podmignął chytrze” (co to znaczy, czy mrugnął?). Tak jest. Tak u nas się właśnie mówiło. – „A drzwi się zapadły”? (Pod ziemię?). A klamka? Czy też zapada pod ziemię? Nie że nie mówi się tak o drzwiach? A ja uważam, że niesłusznie się nie mówi. W mojej wyobraźni jest inaczej. W tamtej sytuacji słowa „zamknęły się”, „zatrzasnęły” związane są z wyobraźnią [wyobrażeniem – W.B.] zamku, zatrzasku, klamki. W tamtych drzwiach nie ma tego. Jest tylko skobel. Dlatego mówi się o drzwiach, że zapadły się np. od wiatru. Tak jak u nas nie mówi się: samotrzask, potrzask (na ptaki), lecz zapadka, etc. etc. – „Razem z brzękiem poleciały szyby”. To już jest co innego. Wymagałoby całej rozprawy. Ja w tym wypadku nie przytrzymuję się gramatyki, a – powiedziałbym – wizualnej fonetyki rzeczy. Mówi się na przykład: „od wybuchu wyleciały wszystkie szyby” (w mieście).. Błąd? Nie wydaje mi się. Wypadły jest za mało, za gnuśnie. Szyby istotnie lecą, bo wypadają płaszczyznami w powietrze.. A więc: od wybuchu szyby poleciały. Tak? I to jest obraz. Nie wypadły (sflaczały) z góry na dół. A teraz: brzęk wydają szyby podwójnie: najpierw pękają z brzękiem, później lecą i rozbijają się na ziemi z brzękiem. Tu jest pewne skojarzenie obrazów i dźwięków. Mnie się wydawało, że ujęcie w słowach: „poleciały szyby” będzie komunikatywne dla tego obrazu. Tak się nie mówi. Zgoda. Ale skoro można powiedzieć: z brzękiem wypadły szyby? Nie można? Nie ma imiesłowu czasu przeszłego? Wszędzie tam, gdzie go nie ma, należy go stworzyć, ażeby wzbogacić mowę, a nie ją przybiedniać gramatyką. O jakie szyby chodzi? O te, które poleciały. Otóż komunikatywność obrazu wymaga tu, moim zdaniem, ogromnego skrótu, szybkości słów, której stoi na przeszkodzie przepis gramatyczny. Czy nie można powiedzieć: w hałasie raptownie wyleciały w górę ptaków? Czy koniecznie należy przed tym powiedzieć o ich zerwaniu się do lotu, łopocie skrzydeł, etc. etc. Ja nie wiem, nie jestem pewien. Boć przecie w wypadku tych szyb nikt nie na wątpliwości, o co chodzi. Ma się tylko wątpliwość co do formy gramatycznej, czy też pewność, że jest nieprawidłowa. Więc nie można powiedzieć: razem z blaskiem pojaśniały (nagle) wód? Z płaszczyzną pozieleniały (w oczach) łąk? Rozkwitły kwiatów? Etc. etc. Mnie się zdaje, że kwiaty tak samo rozkwitają, jak szyby lecą. Tzn. mają do tego takie samo prawo. Czy mówi się koniecznie: wylatują, wylecą? Proszę: Wiech załączony. Jest to powszechnie przyjęta mowa potoczna, nie tylko w gwarze Wiecha: szyby polecą, a nie wylecą. Bo to nudnie. (...) – „Wujek zatrzymał przed domem swego kuma” (kogo zatrzymał: kuma?). Przykład na niebezpieczeństwo ominięcia formy zwrotnej”. Istotnie, ja tej form[ly] unikam, gdzie mogę. Ale w tym wypadku z całego opisu wynika inny skrót, który zastosowałem: zatrzymał (wóz), zatrzymał (raczej konia). To chciałem powiedzieć. „Zatrzymał się” nie odpowiada wizji mego obrazu. Bo zatrzymać się, można też idąc pieszą, i raczej pieszo. Ja widzę: jak zatrzymał: ściągnął lejce ku sobie, koń stanął. Mowa jest dalej o tych lejcach, które oddał. Mnie się zdawało, że cała akcja ruchu jest dodatkowo sugestyw-

na (komunikatywna), że mogę sobie pozwolić na wypuszczenie: konia, o którym zresztą i tak za dużo było mowy poprzednio. (...) krótko jeszcze o *Lewej wolnej*. (Uwaga: jest w niej tyle błędów korektorskich, ile stron!) (...). Podobnie jak postanowiłem zachować „żywą mowę” tamtego kraju, tak też postanowiłem zachować autentyczną w tych szeregach kawalerii, w których służyłem. Ponieważ nie miałem dla pośpiechu otrzymać korekty, zwróciłem się w liście, aby zachowano wszystkie wyrazy tak, jak je używam, nie przerabiając nawet później inaczej brzmiących w regulaminach: np. konowody, a nie „konowodzi”, jak wprowadzono w późniejszym regulaminie. (...) – „Ciął z niewygodnego zamachu na odlew”. Tak powinno być. To jest ściśle fachowe wyrażenie. „Zamach” (szabli) – a nie: zamach-nię-cie-się!!! Cóż by to była za piekielna rozwlekłość! – w szkoleniu rąbania szabłą stanowił główny punkt w umiejętności i figurował pod tą nazwą w regulaminie: zamach i cięcie; dwie odrębne czynności; powodzenie drugiej zależy od pierwszej. Dlatego mówiło się: ciąłś (rąbałeś) ze złego, nieprawidłowego, niewygodnego zamachu etc. etc. (na odlew, w prawo, w dół, etc.). Podobnie mówiło się nie inaczej jak: „wystąpił” (z jakiejś miejscowości), „zdjął się” (z pozycji), „zbierał się” (w określonym punkcie. Od tego przecie: zbiórka!), etc.etc. (...)”¹⁷

* * *

Mackiewicz opowiadał o losach ludzi, na których historia XX wieku odcisnęła swe okrutne piętno. Nie wszystkie opowieści, którym poświęcał swe wspomnienia, czy artykuły publicystyczne przekształcał później w większe formy epickie. Jedną z takich relacji warto tu przypomnieć. W 1938 r. pasierbica Martina Bubera, komunistka, p. Buber-Neumann, uciekła przed gestapo do ZSRR. W 1940 r., na podstawie paktu Ribbentrop-Mołotow, wraz z trzydziestoma komunistami niemieckimi została przekazana przez NKWD w ręce gestapo. Działo się to na moście w Brześciu Litewskim. „Wydaje mi się – komentuje to wydarzenie pisarz – że nie zawsze zbrodnia wielka musi być straszniejsza od pozornie małej. Czy nie bywa tak w życiu, że płaska nieskończoność, podła w małostkowości, a więc nazwijmy ją »małą zbrodnią«, jest gorsza, a zatem większa od »wielkiej«? W gruncie rzeczy, cóż znaczy wydanie trzydziestu ludzi na pewną śmierć wobec milionów wymordowanych z tej i tamtej strony? Pozornie niewiele. Nieskończoność też mniej sprawiła Europie niż sowieckie dostawy dla Hitlera zboża, rudy, nafty, niż cała kolaboracja bolszewicko-hitlerowska. Ale mnie osobiście się zdaje, że wobec relacji pani Neumann błędną i te dane statystyczne i te wszystkie fotosy, na których Mołotow ze Stalinem ściskają Ribbentropa (...)”¹⁸.

* * *

W potocznej opinii czytelników – a także w pracach krytyków literackich – Józef Mackiewicz uważany jest za pisarza politycznego. Przesądzać ma o tym programo-

¹⁷ List z 14 marca 1969, Archiwum Mackiewiczów w Rapperswilu.

¹⁸ J. Mackiewicz: Na moście w Brześciu, [w:] Lwów i Wilno 1949, nr 108.

wy antykomunizm jego postawy i twórczości – zarówno literackiej jak i publicystycznej. Sam Mackiewicz pisał zresztą aprobatywnie o podejmowaniu przez literaturę tematów politycznych – mając na myśli niewątpliwie także swoją twórczość.

„U nas od czasu do czasu przyjęto poświęcać się dyskusji „Literatura i polityka”. Przy czym niedwołaśnie zapada uroczysta uchwała że: „literatura nie ma nic wspólnego z polityką; powinna być z polityki wyeliminowana” etc. w tym duchu. Mnie się zdaje, że to jest nieprawda, i to nieprawda podwójna. Po pierwsze, od czasów rozbiorów mamy chyba najbardziej narodowo-polityczną literaturę w Europie. Po drugie od końca XIX w., czyli od pierwszej wojny światowej począwszy, polityka wżarła się do tego stopnia w życie każdego „najszarszego” człowieka na świecie, że literatura, jeżeli ma być częścią przedstawienia życia, nie może pomijać tej prawdy. Są to może truizmy. Jednakże, jeżeli chodzi o naszą literaturę, jest ona w swoim narodowym pionie, wszędzie tam, gdzie chodzi o przedstawienie rzeczy na tle dziejów, historycznych zdarzeń i przeobrażeń, słowem wypadków politycznych, ujednolicona. Powiedzielibym – zracjonalizowana, w oparciu o trwałe fundament publicystycznej wykładni narodowej. Dyskusje, nawet zacięte, odbywają się, owszem, ale w tych fundamentalnych ramach. Stąd często mamy do czynienia z niejakim paradoksem: jeżeli ktokolwiek ośmieli się w naszej literaturze wyjść z ramek tej – podłożonej pod prawdę historyczną – narodowej publicystyki, spotyka się z zarzutem, że to on „wprowadza do czystej literatury momenty publicystyczne, polemikę polityczną” etc. etc. Mnie się zdaje, że to znacznie ogranicza widnokrąg naszej twórczości literackiej, który z natury swej powinien być raczej nieograniczony. A może grozić pozbawieniem literatury jednego z najważniejszych jej elementów, mianowicie prawa do wątpliwości. Bo czymże jest autentyczne życie, jak nie ciągłym pasmem nadziei i zwątpienia? Życie podkomunistyczne jest dlatego tak beznadziejnie nudne, ponieważ odebrano tam ludziom prawo do wątpliwości. Literatura sowiecka jest dlatego tak beznadziejnie nudna, ponieważ odebrano jej prawo do wyrażania wątpliwości w podstawową słusność sprawy. I nawet rzekomi tzw. „dysydenci” – nie pozwalają sobie na wątpliwość w nadrzędne dobro, jakim jest komunizm. A chcą go tylko poprawić na peryferiach”.¹⁹

Jest oczywiste, że sens terminu „polityka” w dyskursie Mackiewicza dotyczy zjawisk historycznych, a nie bieżących programów i ich fluktuacji w działalności tej czy innej partii. W swoich powieściach Józef Mackiewicz nie pisał przecież o polityce (bieżącej), lecz o historii współczesnej. Literatura – pisał – „im bardziej zbliża się do polityki, tym większy bierze rozbrat z życiem”.²⁰ Z kolei w publicystyce poruszając tematy polityczne nie wypowiadał się nigdy jako polityk, lecz jako historyk, pisarz i intelektualista analizujący zjawiska i procesy współczesnej cywilizacji. Mackiewicz wypowiadał się o nich nie w imię konkretnych programów politycznych i nie w imieniu jakiejś partii, lecz zawsze w imię zasadniczych tez światopoglądowych i zawsze przeciw optyce partii politycznych. W tej ostatniej

¹⁹ Cyt. wg. S. Kossowska: *Od Herberta do Heberta*, Londyn 1993, s. 206n.

²⁰ J. Mackiewicz: *Niemiecki kompleks*, [w:] *Kultura* 1956, nr 1, przedr.: *Droga Pani*, Londyn 1984, s. 74.

bowiem bolszewizm, zjawisko, które Mackiewicz uważał za śmiertelne zagrożenie dla kultury XX wieku, stawało się partnerem do politycznych negocjacji (przykładem stosunek rządów zachodnich do ZSRR). To zaś dla Mackiewicza było oczywistym dowodem niezrozumienia, że bolszewizm jest zagrożeniem nie politycznym, lecz cywilizacyjnym, nie programem kolejnej zwycięskiej partii, lecz całkowitą destrukcją dotychczasowego rozumienia kultury, tworzących ją wartości czy pojęcia człowieczeństwa. Toteż podejmując tematy należące do obszaru zainteresowań polityków i publicystów (i historyków), Mackiewicz czynił to zawsze w formie sprzeciwu wobec takiej czy innej polityki wskazując, że istota bolszewizmu i jego oceny leży poza konkretną polityką (czy to rządów zachodnich czy samej partii komunistycznej), bo w sferze zasadniczych spraw światopoglądowych. W tym sensie zasadniczą cechą postawy i pisarstwa Józefa Mackiewicza jest kategorię sprzeciwu wobec polityki, a więc – antypolityczność. Józef Mackiewicz nie był jednak pisarzem apolitycznym (tak jak np. Bolesław Leśmian czy Bruno Schulz), lecz właśnie – antypolitycznym, albowiem cała jego twórczość jest namiętnym oskarżeniem XX-wiecznej polityki o całkowite zdeformowanie wiedzy o historii i o zniszczenie życia milionów jednostek i wielu narodów.²¹ O prawdzie – niestety – decyduje dziś polityka, napisał w tytule jednego ze swych artykułów. Cała jego twórczość była gwałtownym sprzeciwem wobec tej sytuacji i próbą odtworzenia w literaturze tego, co naprawdę zdarzyło się w historii XX wieku. „Jak było?” – to podstawowe pytanie wszystkich jego utworów i temu pytaniu podporządkowana jest ich poetyka.

* * *

Mackiewicz – pisarz nie był jednak kronikarzem, który tylko rekonstruuje „suche” fakty, żeby opowiedzieć wyłącznie o tym, jak było. Jako pisarz był raczej historiozofem, który na wydarzenia realnej historii patrzył z perspektywy własnej wizji porządku dziejów. W faktach zrealizowanych widział przede wszystkim zmarnowane szanse, w tym, co osiągnięto – to, co zostało zatracone. W wynikach politycznych układów – także skarleń olśniewających możliwości tkwiących w samej rzeczywistości. Dlatego w swych utworach nie opowiada się za racjami poszczególnych narodów, uczy je rozumieć, ale nadrzędnym tematem jego powieści i artykułów publicystycznych jest rozpacz z powodu unicestwienia historycznej szansy rekonstrukcji Rzeczypospolitej Wielu Narodów i Wielu Kultur. To znaczy tego, że żaden z narodów Wschodniej Europy tej szansy nie dostrzegł.

W swych najważniejszych powieściach (*Nie trzeba głośno mówić*, *Lewa wolna*, *Sprawa pułkownika Miasojedowa*) Józef Mackiewicz opowiada więc dzieje Europy Wschodniej w pierwszej połowie XX w., gdy poszczególne narody miały (a raczej:

²¹ Piszę o tym w artykule pt. *Antypolityczny antykomunista* w książce zbiorowej pt. *Myśl polityczna na wygnaniu*. Publicyści i politycy polskiej emigracji powojennej, red. A. Friszke, Warszawa 1995. – O innym rozumieniu polityki (w sensie dyskursu) pisze M. Zadencka w artykule pt. *Wojna i przestrzeń polityki w prozie Józefa Mackiewicza* w książce *Obrazy suwerenności*. O wyobraźni politycznej w literaturze polskiej XIX i XX wieku, IBL PAN, Warszawa 2007.

mogły mieć) po zakończeniu I wojny światowej historyczną szansę stworzenia trwałych, niepodległych państw i wolnych, demokratycznych społeczeństw. Ale warunkiem realizacji tej szansy było powstanie demokratycznej Rosji. Tymczasem ten właśnie warunek nie został rozpoznany, a każdy z narodów wszystkie swoje wysiłki poświęcił walce o własne interesy państwowo-narodowe, nie doceniając skali niebezpieczeństwa czającego się w totalitarnych celach bolszewików. Historycznym tematem powieści Mackiewicza są więc dzieje tego układu politycznego, który po 1917 (a potem po 1939) roku przyniósł zagładę wschodniej części Europy. Polska nie wygrała wojny, choć znalazła się – jak na ironię – w obozie zwycięzców. Ale wszystko – twierdził Mackiewicz – i to najbardziej bulwersowało jego przeciwników – mogło się ułożyć inaczej. Nie prawa i obiektywne procesy historyczne kierują Historią, lecz ludzie: ich wolna wola i jasność myśli, ale także głupota, cynizm i brak wyobraźni. Dlatego Historia w powieściach Mackiewicza jest zawsze personalna, choć jej straszne skutki zawsze są ponadosobowe.

Polska – twierdził Mackiewicz – podczas II wojny światowej poniosła najstraszniejszą klęskę w swych dziejach nowożytnych. I nie sprawiło tego historyczne fatum, lecz wolna wola ludzi w Berlinie, Moskwie, Londynie czy Waszyngtonie. Rzecz w tym, zdaniem Mackiewicza, że także Polacy z Warszawy, Wilna czy Londynu sami przyłożyli do tego ręki. Ale to już inny temat.²²

Inny w prozie Tadeusza Różewicza

Konstrukcja odmienności w prozie Tadeusza Różewicza jest z kilku powodów niejednoznaczna. W jego wczesnym piarstwie rola Innego przypisana została, zgodnie z wojennymi doświadczeniami większości Polaków, przede wszystkim obcym – niemieckim żołnierzom i okupacyjnej administracji. W tej formule inności od samego początku istniały jednak wyjątki. Zarówno obrazy własnej wspólnoty, jak i literackie przedstawienia przeciwnika, pozostawały niekonsekwentne lub wieloznaczne. Ogólne przeświadczenia wpisane w teksty nie zawsze korespondowały z sylwetkami pojedynczych bohaterów lub poszczególnych ich zachowań, a granice obcości niekoniecznie pokrywały się z podziałami narodowymi. Z czasem ta różniująca tendencja jeszcze się nasiliła.

W dojrzałym piarstwie Różewicza zaznaczyły się trzy możliwości reinterpretacji pojęcia Innego. Pierwsza wynikała z moralnych i egzystencjalnych problemów jego prozy, których sens nie odpowiadał już strukturze rzeczywistości zorientowanej według konfliktów narodowych. Druga towarzyszyła krytycznej rewizji tożsamości zbiorowej. Przynależności społecznej poeta przeciwstawił identyfikację jednostkową, obcemu stworzonemu przez wspólnotę – odmiennosc postrzeganą lub kreowaną indywidualnie. Trzecia wreszcie zaistniała w świadomości „ja” tekstów Różewicza. W trakcie narracyjnego samookreślenia podmiot jego prozy ujawniał swoją nieciągłość w czasie i wewnętrzną niespójność, obcość i nieautentyczność. Można zauważyć, że w twórczości autora *Tarczy z pajęczyny* procesy te przebiegały w znacznym stopniu równocześnie i nierozłącznie. Konstrukcja Innego w niektórych jego tekstach realizowała wszystkie trzy możliwości, natomiast w pozostałych opierała się na wyraźnej przewadze jednej. O sposobie wyrażenia odmienności decydowały nie tylko konkretne rozwiązania literackie, zastosowane w utworach Różewicza, ale także wpływy dyskursów publicznych, które w różnych okresach przenikały do jego piarstwa.

Między czarnym a białym

Reguły postrzegania i traktowania inności stały się istotnym problemem prozy Różewicza w latach 50. W tomie *Opadły liście z drzew* znalazły się takie zabiegi identyfikacyjne, jak uprzedmiotowienie, wyłączenie, typizacja i stygmatyzacja, które dotyczą nie tylko odmienności wykreowanej przez mentalność zbiorową, ale także różnicy, która nie jest powszechnie usankcjonowana i rozpoznawana. Autor

²² O wszystkich tych sprawach piszę w mojej książce *Ptasznik z Wilna. O Józefie Mackiewiczu*, Kraków 2007 (II wyd.).