

WIESŁAWA TOMASZEWSKA CR

WIELOWARSTWOWOŚĆ PRAWDY LITERACKIEJ W PROZIE WŁODZIMIERZA ODOJEWSKIEGO

[...] poznanie i prawda — są, co do znaczenia nie do pojęcia jedno bez drugiego; należą do siebie nierozdzielnie i żadne drugiego nie poprzedza. Prawda istnieje tylko tam, gdzie poznający umysł jest w zgodzie z pewnym jestestwem [...]. Jedyne tam, gdzie umysł poznaje, może on «zrozumieć bezpośrednio», co to jest poznanie i prawda [...]

E. S t e i n, *Byt skończony a byt wieczny*¹.

1

Słowo „prawda” należy do najbardziej istotnych słów-kluczy w całej twórczości Odojewskiego. W szkicu o pisarstwie Józefa Mackiewicza Odojewski sformułował zasadę, zgodnie z którą „[...] literatura musi opisywać świat, [...] musi mówić prawdę o świecie, o ludziach i o historii”². Jeśli potraktować te słowa jako wyrazisty merytorycznie autokomentarz, to obowiązek uczciwości i rzetelności wobec faktycznego stanu rzeczy, który zostanie przeniesiony w świat fikcji literackiej, rozumiany jest przez pisarza jako warunek wewnętrznej siły literatury.

Dr WIESŁAWA TOMASZEWSKA CR – adiunkt w Katedrze Teorii Literatury, Wydział Nauk Humanistycznych, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie; adres do korespondencji: e-mail: wtomaszewska@uksw.edu.pl

¹ Tłum. I. J. Adamska, Poznań 1995, s. 337.

² W. O d o j e w s k i, *Raptularz krytyczny. Twórcy – dzieła – konteksty*, wybór, wstęp i red. S. Barć, Lublin 1994, s. 59.

Odsłaniając problem prawdy literackiej, przydając jej nadto określenie: „wielowarstwowa”, odwołałam się do propozycji Romana Ingardena jako zaplecza teoretycznego moich rozważań. Ilustracją literacką są opowiadania Odojewskiego, zebrane w tomie *Zabezpieczanie śladów*³. Ten tom, pokrewny całej twórczości pisarza, szczególnie jej nurtowi „kresowemu”, opublikowany po raz pierwszy w 1984 roku, był jego drugą książką „emigracyjną”, po wydanej w roku 1973 powieści *Zasypie wszystko, zawieje...*. Złożyło się nań sześć opowiadań napisanych w latach 1963-1983, powstałych zatem już to w warunkach literatury krajowej, nieprzeznaczonych do publikacji, już to na emigracji, w warunkach „wolnego świata”, w każdym razie w sytuacji pozwalającej na zachowanie prawdomówności co do opisywanych faktów i ich sensów.

2

Stanowisko Romana Ingardena odnośnie do zagadnienia prawdy czy prawdziwości dzieła sztuki literackiej jest jednoznaczne. Brzmi ono następująco: kategoria prawdy w sensie ścisłym, logicznym czy epistemicznym, nie przysługuje dziełu sztuki literackiej. Jest to zrozumiałe, gdyż – jak stwierdził: „«Prawdziwość» jest [...] pewną własnością sądu lub, ogólniej, wyniku poznawczego, która przysługuje mu w następstwie zachodzenia określonego stosunku między sądem (wynikiem poznawczym) a pewną niezależną od niego «rzeczywistością»”⁴. Źródłem bowiem sądu są świadomościowe akty poznawcze, które z istoty swej zmierzają nie do wytworzenia czy choćby zmodyfikowania własnego przedmiotu, tzn. przedmiotu, w który trafia promień intencji, lecz do swoistego „dostosowania się” do niego tak, by w sądzie, który jest swoistym przedmiotem czysto intencjonalnym aktów poznawczych, ów radykalnie transcendentny przedmiot mógł się jak najpełniej zaprezentować⁵. Tymczasem dzieło sztuki, w tym także dzieło sztuki literackiej, ma swe źródło w aktach świadomości istotnie różniących się od aktów poznawczych. Owe „akty świadomości” zmierzają bowiem do wytworzenia własnego przed-

³ T e n ż e, *Zabezpieczanie śladów*, Paryż 1984 (w dalszych rozważaniach odwołuję się do tego tomu, podając w nawiasach numery stron).

⁴ *O różnych rozumieniach „prawdziwości” w dziele sztuki*, [w:] t e n ż e, *Studia z estetyki*, t. I, Warszawa 1966, s. 397.

⁵ Por. t e n ż e, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tłum. M. Turowicz, Warszawa 1988, s. 180.

miotu, jakim jest dzieło sztuki literackiej, „wyłącznie dzięki immanentnej im intencjonalności”⁶ i do utrwalenia go w języku jako jego bytowej podstawie. Wyrażenia językowe w dziele sztuki literackiej, a przede wszystkim zdania oznajmujące, nie tyle mówią coś o swym przedmiocie, ile pozwalają mu zaistnieć. To zaś sprawia, że przedmiot przedstawiony nie jest niezależną od tych zdań „rzeczywistością”, a jedynie *quasi-rzeczywistością*, „osadzoną” w *quasi-sądach*. Między *quasi-sądem* a *quasi-rzeczywistością* nie zachodzi jednakże stosunek właściwy dla prawdy logicznej, a zatem – w sensie ścisłym – kategoria prawdy nie przysługuje dziełu sztuki literackiej.

Jest to teza ontologiczna, mająca swe uzasadnienie w apriorycznej analizie idei: „dzieło sztuki literackiej”. Nie wyczerpuje ona, co oczywiste, wachlarza badawczych podejść do literatury pięknej. Dla teoretyka literatury i literaturoznawcy, a przede wszystkim dla czytelnika, inaczej niż dla filozofa, liczą się przede wszystkim konkretne dzieła sztuki literackiej, a także to, co sprawia, że są one estetycznie wartościowe⁷. Badając je niejako z ich wnętrza i analizując konkretne akty twórcze pisarza, kategoria prawdy i prawdziwości ma niezwykle doniosłe znaczenie przynajmniej dla niektórych rodzajów sztuki literackiej, jak na przykład dla prozy realistycznej, a za taką uważam prozę Odojewskiego. Pisarz, tworząc dzieło literackie, które na gruncie koncepcji Ingardena jest przedmiotem czysto intencjonalnym, nie tylko „coś” mówi, lecz mówi także „o czymś” i „do kogoś”. Choć różnorodność aktów twórczych nakazuje unikać prostych uogólnień, można tu zaryzykować tezę, że tworząc dzieło sztuki literackiej, pisarz czerpie z własnych przeżyć świata rzeczywistego jako materiału twórczego i do tego świata „jakoś” się odnosi. Nie tyle zresztą przez zgodność fabuły epickiej z rzeczywistymi wydarzeniami, ile przez zaproponowane czytelnikowi ich rozumienie, które – co ważne – zawiera *implicite* roszczenie do prawdziwości i słuszności.

Odróżniając prawdę czy prawdziwość dzieła literackiego od prawdy w dziele literackim, mając na uwadze tę ostatnią, można dziełu sztuki literackiej przypisać roszczenie do prawdziwego rozumienia rzeczywistości, któremu służą wyróżnione przez Ingardena następujące momenty:

1. „prawdziwość” odnosząca się do przedmiotów przedstawionych w dziele sztuki literackiej, pojmowana jako „wierność” reprezentowania przedmiotu

⁶ Tamże, s. 179. Przedstawienie zagadnienia „przedmiotów intencjonalnych” opieram przede wszystkim na książkach R. Ingardena: *O dziele literackim* (zwł. s. 179-247) oraz *Spór o istnienie świata* (t. II, cz. 1, Warszawa 1987³, s. 162-211, 472-476).

⁷ Takie przekonanie jest zgodne z Ingardenowską koncepcją poetyki i nauki o literaturze.

pozaartystycznego przez przedmiot przedstawiony czy proste podobieństwo do niego, jako przedmiotowa konsekwencja, jako nabranie przez przedmiot przedstawiony charakteru autonomii bytowej oraz jako doskonałość ucielesnienia,

2. „prawdziwość” idei dzieła,

3. „prawdziwość” jako odpowiedniość środków przedstawienia do przedmiotu przedstawionego,

4. „prawdziwość” jako zwartość zestroju momentów jakościowych dzieła sztuki literackiej.

Identyfikując pierwsze dwie „prawdziwości” z treścią dzieła, a dwie następne z formą⁸, można by powiedzieć, że „prawdziwemu rozumieniu rzeczywistości”, danemu w dziele literackim, służy prawda jego treści i jego formy. *P r a w d a r o z u m i e n i a r z e c z y w i s t o ś c i*, zawarta w dziele sztuki literackiej, zakłada i wskazuje na szczerłość i prawdomówność „autora”, który wypowiada się w dziele, oraz na „dojrzałość” dzieła, a powoduje „siłę” jego oddziaływania na czytelnika – oto kolejne znaczenia „prawdziwości” dzieła sztuki wyróżnione przez Ingardena. One to pozwalają nawiązać prawdziwy dialog między pisarzem i jego utworem a czytelnikiem.

Prawda rozumienia rzeczywistości przysługuje całemu dziełu sztuki literackiej, a jeśli tylko jakimś jego fragmentowi, to ze względu na całość. Choć dzieło literackie jako dzieło sztuki nie zajmuje miejsca przynależnego dziełu naukowemu ze względu na bezpośrednie roszczenie tegoż do prawdy epistemicznej, to pośrednio, poprzez kreowanie świata przedstawionego przynajmniej niekiedy odnosi się do świata rzeczywistego w takim sensie, że chce być jego rozumieniem. Ingarden sam podkreśla, że sądenie na serio nie sprowadza się tylko do utworzenia odpowiedniego zdania, lecz jest także dochodzeniem do przeświadczenia, że jest tak właśnie i, jak sądzę, żywieniem tego przeświadczenia na serio. Wiąże się to z gotowością bronięcia słuszności wypowiedzanego stwierdzenia lub odstąpienia od niego, gdyby okazało się fałszywe. I jeszcze – „akt sądenia, z centrum mej jaźni bijący, z o b o w i ą z u j e mię do przyjęcia odpowiedzialności za dane twierdzenie”⁹. Wydaje się, że realistyczne dzieło sztuki literackiej, będąc indywidualum artystycznym

⁸ Treść i formę dzieła literackiego rozumiem zgodnie z koncepcją R. Ingardena (*O formie i treści dzieła sztuki literackiej*, [w:] *t e n ż e*, *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1966, s. 355-494).

⁹ *T e n ż e*, *O tak zwanej „prawdzie” w literaturze*, [w:] *t e n ż e*, *Studia z estetyki*, t. I, s. 418.

służącym ukonstytuowaniu się przedmiotu estetycznego, wtórnie chce być prawdziwym rozumieniem rzeczywistości, a owo roszczenie do bycia prawdziwym rozumieniem rzeczywistości spełnia w nim określoną i niebagatelną funkcję artystyczną.

3

Cóż to jest „prawda literacka”, określana przez Odojewskiego jako prawda artystyczna, imaginacyjna?

K. Rosner stwierdza, że dzieło literackie jest „specyficznym rodzajem komunikatu przynoszącym pewne treści poznawcze” czy „pewnym przekazem informacji i postaw ideologicznych dotyczących świata istniejącego poza nim”¹⁰. Owa prawda obejmuje zarówno jakąś wiedzę o czymś, co wynika z wiedzy o świecie, a co, znane nam skądinąd, odnajdujemy w dziele literackim, jak i interpretację tej wiedzy. Stąd można mówić o wewnętrznym zróżnicowaniu owej prawdy literackiej, o jej specyficznej „dwustronności”. Z jednej strony prawda literacka to swoista relacja świata przedstawionego do rzeczywistości pozaliterackiej, a z drugiej – własna prawda świata przedstawionego. Pierwszą proponuję nazwać prawdą transcendentną, drugą – prawdą immanentną. W każdej z nich da się wyróżnić warstwy czy poziomy, które pozwalają ujawnić się prawdzie danego dzieła. Dla dzieła sztuki literackiej prawda transcendentna jest materialem, z którego pisarz-realista buduje prawdę immanentną dzieła, by poprzez nią czy w niej dać – jego zdaniem – prawdziwe rozumienie rzeczywistego świata. A jest to możliwe, jeśli immanentna prawda dzieła zostanie tak uwiarygodniona, że dzieło literackie, będąc przedmiotem czysto intencjonalnym, zostanie przez czytelnika przyjęte jako głos realnej osoby-pisarza o rzeczywistości. Prawda transcendentna, z której utkana jest prawda immanentna dzieła, tej prawdzie służy i w niej się roztopia tak, by prawda immanentna została rozpoznana jako przedłożone przez pisarza prawdziwe rozumienie świata realnego.

We współoddziaływaniu obu prawd, prawdy transcendentnej i immanentnej, rozbłyska, jako ich zwornik, integralna prawda realistycznego dzieła sztuki literackiej, którą można utożsamiać z prawdą idei dzieła, przy całej migotliwości semantycznej tego terminu, a równocześnie – przy jego intui-

¹⁰ *O funkcji poznawczej dzieła literackiego*, Wrocław 1970, s. 7, 9.

cyjnej uchwytności. Nawarstwia się ona na „prawdach” ją fundujących, nie będąc sumą prawd cząstkowych.

Przedstawione powyżej rozróżnienia pozwalają określić prawdę literacką jako wielowarstwowo ukształtowaną w dziele literackim.

4

Zaproponowane tu rozumienie prawdy realistycznego dzieła sztuki literackiej zainspirowane zostało prozą Włodzimierza Odojewskiego. Organizują ją bowiem zdania, które czytelnik może odbierać – jak pisał Ingarden – „z pełnym przeświadczeniem i «całkiem na serio»”¹¹, zdania – by posłużyć się tu klasyfikacją H. Markiewicza – których „prawdziwość nie ulega wątpliwości” bądź „zdania wysoce prawdopodobne”¹². Uwiarygodniając prawdę świata przedstawionego Odojewski w tomie *Zabezpieczanie śladów*, buduje w a r s t w ę ś w i a d e c t w a a u t o b i o g r a f i c z n e g o w szerokim sensie tego słowa. Warto podkreślić w nim dwa momenty: pierwszy, że Kresy były miejscem, w którym „widział okropne rzeczy”¹³, i drugi, że po wojnie pisarz stopniowo poznawał prawdę o sowieckiej rzeczywistości, czerpiąc wiedzę z relacji świadków zdarzeń, z dokumentów, do których miał ograniczony dostęp w kraju, a szerszy na emigracji. Ta „dokumentarność” przełożyła się na poetykę jego utworów, bowiem jak sam wyznał: „Moje utwory są [...] przede wszystkim zlepkiem rzeczy zasłyszanych, wyczytanych – gdzieś przestudiowanych i wyszperanych w archiwach”¹⁴.

Zmierzając bądź do ściślej referencjalności, bądź do wysoce prawdopodobnej rekonstrukcji faktów, pisarz tworzył literaturę *quasi*-dokumentarną, taką, która, według słów jednego z bohaterów opowiadań, stanowi „kawał wiarygodnego materiału”. Składające się nań „fragmenty tych dni i tygodni”, „obrazy oderwane, kawałki obrazów właściwie” (s. 13), „łączone strzęp po strzępie w jedną, ciągłą całość”, tworzą „[...] złowrogą historię wprawdzie

¹¹ *O dziele literackim*, s. 238.

¹² *Fikcja w dziele literackim a jego zawartość poznawcza*, w: t e n ż e, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, red. S. Balbus, Kraków 1996, s. 138.

¹³ Por. *Zawsze czulem się wyobcowany. Rozmowa z Włodzimierzem Odojewskim*, „Życie Warszawy” z dn. 13/14 lipca 1991.

¹⁴ „*W poszukiwaniu urody świata*”. *Z W. Odojewskim rozmawia Z. W. Fronczek*, „Nowe Książki” 1994, nr 4, s. 38.

wciąż jeszcze mglistą, lecz zupełnie logiczną, prawdopodobną, w każdym razie nie sprawiającą wrażenia wymyślonej” (s. 84). Wydarzenia te rozważane są współcześnie jako retrospektywa przeszłości.

Taką perspektywę czasową narracji ustanawia już pierwsze zdanie tomu: „...To są już sprawy bardzo dawne. Dwadzieścia lat...” (s. 7). Do pewnego stopnia pisarz chce być archiwistą, a tworzone przezeń dzieło – archiwum, w którym przechowywane są różnego rodzaju dokumenty lub ich strzępy, świadectwa – zawsze prawdziwe (nawet jeśli nie zawsze prawdziwie mówią o rzeczywistości) i zawsze będące *arché* (początkiem i podstawą) dla poznania świata, o którym mówią i z którego pochodzą.

Odwołanie się do autentycznych świadectw i posłużenie się nimi w budowie świata przedstawionego ten świat uwiarygodnia i sprawia, że odbieramy go jako rzeczywistość intersubiektywnie dostępną, a prawdę o nim – jako możliwą do zweryfikowania. Dlatego pisarz w dziele literackim buduje taką czasoprzestrzeń, która byłaby „prawdziwa” wobec określonego momentu historycznego. Buduje warstwę faktu historycznego i warstwę topograficzną. Stanowią one u Odojewskiego część materii narracyjnej, gdy np. w ogólnych zarysach przywołuje wydarzenia II wojny światowej, jak zajmowanie wschodnich terenów Rzeczypospolitej przez „tamtych, z tą czerwoną gwiazdą na czapkach” (s. 9) w „ten dzień siedemnastego...”, „sławetne referendum za przyłączeniem naszych ziem do Sowietów”, „masowe zagarnianie ludzi do więzień”, „deportacje” (s. 54). Równie starannie, zgodnie z pozaliteracką „rzeczywistością *stricto*”, lokalizuje te wydarzenia. Lwów, Lefortowo, Katyń, Starobielsk, Smoleńsk, Teheran – to miejsca-symbole, hasła wywoławcze Wielkiej Historii, przejaw prawdy transcendentnej. Niemniej w prozie Odojewskiego są i neologizmy toponimiczne, które mają jednak związek z prawdą transcendentną.

Jerzy R. Krzyżanowski ostrzegął, by topograficzną dokładność Odojewskiego traktować ostrożnie, zwłaszcza że – jak ustalił – toponimie w tej prozie w przytłaczającej większości stanowią nazwy kreowane, fikcyjne, niemniej „znakomicie dostosowane do onomastyki lokalnej”¹⁵. Tak też jest w tomie *Zabezpieczanie śladów*, gdzie pisarz posługuje się *quasi*-nazwami miejscowości kazachskich czy turkmeńskich, jak Dżity-Konur, Kusta-Naja, Urdasz czy Bet-Pak-Dała, które pozwalają nazwom tym zabrzmieć „prawdziej”. A zatem – zapamiętany czy zasłyszany obraz świata rzeczywistego

¹⁵ *Kreowany świat Kresów Włodzimierza Odojewskiego*, [w:] *Odojewski i krytycy. Antologia tekstów*, wybór i oprac. S. Barć, Lublin 1999, s. 324.

w literackim świecie przedstawionym zostaje dopełniony fikcją, by uwiarygodnić jego prawdziwość, wiążąc ze sobą zachowane strzępy świadectwa. Dzięki takiemu „dopełnieniu” miejsca-symbole tragicznej, rzeczywistej historii Polski i Związku Sowieckiego, w opisie Odojewskiego wyglądają „prawdziwie” i w tak „prawdziwie” ukształtowanej przestrzeni pisarz umieszcza poszczególne „prawdziwe” postaci i stale obecne w tle „wielorasowo-wielojęzycznej” zbiorowości: łażerników, turkmeńskich partyzantów, mieszkańców sowchozów, żołnierzy NKWD, jeńców starobielskich... Razem stanowią oni kolejną w a r s t w ę p r a w d y t r a n s c e n d e n t n e j, służącą zbudowaniu „p r a w d z i w y c h” p o s t a c i l i t e r a c k i c h, które otaczająca zbiorowość dokładniej określa.

W opowiadaniu *Pod murem* pojawia się osobliwa postać – Józefa Czapskiego, „chudego malarza”, którego literacka powierzchowność i biografia zasadniczo odpowiadają jego biografii osobowej (malarska profesja, doświadczenie rewolucji w Rosji z 1918 roku, siostra M. z Warszawy, starobielski epizod...). Postać Czapskiego po prostu „widać”, znamy też jego myśli, dzięki niemu możemy poznać świat otaczający, czegoś się o nim dowiedzieć. Bez wypowiedzenia jego sądów nie zaistniałby starobielski klasztor, którego opis brzmi następująco:

Słońce dawno zapadło za klasztor, a choć ostatni poblask ślizga się jak gdyby jeszcze po spatynowanej kopule z obłamanymi krzyżami, więźnie w brązach odstających rynien, omiata od zachodu liszajowate mury, złotą purpurą znaczy gdzieś żółte deski i beli wyżek strażniczych i w powietrzu, jak mżawka, utrzymują się jeszcze resztki rozproszonego światła, to jednak w promieniu najbliższych kroków wszystko przenika już chłodny mrok: czarne drzewa za bramą o konarach w odcieniu tylko nieco mniej czarnym niż pnie strzelają w górę płataniną niezrozumiałych linii gałęzi, na których nanizane tkwią nieruchomo smoliste kawki i wrony. (s. 63)

Opisując to miejsce, Odojewski sięgnął po monolog wewnętrzny. Kazał swojemu bohaterowi odnieść się do rzeczywistości transcendentnej, odzwierciedlając zarazem jego malarską świadomość. Dlatego owe sądy, pochodzące od „chudego malarza”, są wynikiem jego świadomości, jego subiektywnej percepcji. Mają postać proustowskich, malarsko-poetyckich opisów: oddają barwy i kształty, lokalizują przedmioty. W utworze mają charakter czysto intencjonalny, według terminologii Ingardena, budują wszakże własny sens przestrzeni, odpowiadający ściśle sensowi przedmiotu transcendentnego: ta przestrzeń jest zamknięta, zniszczona i zaniedbana, mroczna i wroga wobec człowieka, który został w niej osadzony.

W tym samym opowiadaniu pojawia się zbiorowość jeńców starobielskich, przedstawiona *quasi*-fotograficznie dzięki licznie podawanym szczegółom opisowym:

Twarze zmęczone, wiele twarzy z ostrymi smugami, które od nosa zbiegają w dół, [...] z kłującymi ostro oczami, cerą szarą, zwiędłą, wyschniętą, o kolorze przez zimę na zimnym strychu źle przechowywanych jabłek pochylone nad menażkami, garnczkami, blaszankami, miseczkami, z których zszorowano prawie całą emalię, [...] zimna pleśń osiadająca na nozdrzach i zlepiająca wilgocią powieki. [...] nieruchome twarze są zmęczone, wyczerpane, spokojne i niezłomne. (s. 65)

Taki sposób prezentacji jest do tego stopnia właściwy dla prozy Odojewskiego, że jako osobną można w niej wyodrębnić *w a r s t w ę o p i s o - w e g o s z c z e g ó ł u*, który, możliwy również w rzeczywistości ściśle realnej, robi wrażenie stamtąd dokładnie przeniesionego. Osobliwy aspekt realizmu zasadza się tu na wnikliwym, dogłębnym studium przedmiotów, starannie „dostosowanych” do przedmiotów radykalnie transcendentnych, istniejących niezależnie od aktu świadomości...

Tym bardziej, że wykreowana w tej prozie rzeczywistość jest prawdopodobna i faktycznie można ją odbierać jako „ogólny typ «możliwych» w danym czasie i w danym środowisku stanów rzeczy i przedmiotów”¹⁶.

5

Wypowiadając się na temat „zniekształceń” i „niedokładności” Odojewskiego literackiej wizji wydarzeń katyńskich (chodziło o fragment powieści *Zasypie wszystko, zawieje...*), Józef Mackiewicz pisał: „[...] jestem za ścisłością, gdyż wydaje mi się, że jedynie prawda jest ciekawa. Ale jednocześnie prawda jest z reguły bardziej bogata, i wielostronna, i barwna niż wykoncypowane jej przeróbki”¹⁷. Zaraz jednak tłumaczył, że tylko powieść może oddać „stronę duchową, emocjonalną minionych zdarzeń”, nie zaś „precyzyjny, ale suchy zestaw faktów”¹⁸.

¹⁶ I n g a r d e n, *O dziele literackim*, s. 240.

¹⁷ *Literatura contra faktologia*, „Kultura” [Paryż] 1973, nr 7/8, s. 182-183; zob. także: W. O d o j e w s k i, [List do Redaktora], „Kultura” 1973, nr 9, s. 157-158.

¹⁸ M a c k i e w i c z, *Literatura...*, s. 183.

Obaj pisarze, Mackiewicz i Odojewski, rozumieli, że dla budowy wiarygodnej prawdy immanentnej dzieła nie wystarczy posłużyć się choćby najlepiej udokumentowaną prawdą o świecie zewnętrznym, lecz trzeba sięgnąć do świata wewnętrznego postaci historycznych i literackich. To dopiero w ich świecie wewnętrznym dokonuje się rozumienie świata i odsłania się jego sens. Prawda literacka, pojmowana jako prawda rozumienia i zrozumienia rzeczywistości, nie może zatem ograniczać się do opisu świata zewnętrznego, lecz musi zwrócić się ku duchowej stronie rzeczywistości.

W a r s t w a w e w n ę t r z n y c h p r z e ż y ć, które towarzyszą zachodzącym faktom, ubogaca te fakty, podpowiadając ich właściwe rozumienie. Stąd w omawianych opowiadaniach i narrator, i bohaterowie tak natarczywie powołują się na prawdę. Charakterystyczny w tej mierze jest następujący dialog: „[...] «Więc, Panie to mogło być tak!» [...] «To nie mogło tak być, ale tak było, zapewniam pana, że było...»” (s. 74).

Bohater literacki, którego przeżycia psychiczne zostają ujawnione przy pomocy różnorodnych środków artystyczno-językowych, staje się świadkiem faktów świata przedstawionego i ich „kwalifikowanym” interpretatorem, a dzięki temu, że zostały one zbudowane z materiału pobranego ze świata rzeczywistego, także – choć pośrednio – rozumnym świadkiem zdarzeń rzeczywistych i odkrywcą ich prawdziwego sensu. Dlatego narrator tej prozy zastanawia się, „jak przekazać prawdę w kształcie jej najbliższym” (s. 65). Dlatego pojawiają się sformułowania uwierzytelniające prawdziwość przedstawianych zdarzeń: „pamiętam [...] do dziś”, „od tamtej chwili pamiętał wszystko dokładnie”, ale również takie, które mówią o możliwości dotarcia zaledwie do „drobnego ziarna prawdy”: „Dziś już nie wiem, czy było to dwudziestego czy dwudziestego pierwszego”, „Pamiętam to wszystko, jak ze snu”, „sam nie w pełni rozumiałem i rozumiem”. Bohaterowie tych opowiadań, przynależąc do świata przedstawionego, relacjonują bezpośrednio, i narrator, sam jakby rezygnując z pośredniczącej narracji trzecioosobowej, uwierzytelnia ich relacje posługując się adekwatnymi do zamysłu artystycznego formami literackimi, czyli relacją pierwszoosobową, monologiem wewnętrznym w mowie pozornie zależnej. Efekt wiarygodności relacji pisarz osiąga poprzez odwołania się do formy prywatnego listu, utrwalonego na taśmie magnetofonowej monologu...

Pozostaje jednak przypuszczenie, że w tej prozie chodzi nie tyle o psychiczną indywidualizację bohatera, ile o uczynienie z niego postaci modelowej, gdzie bohater jest metaforycznym *pars pro toto*. Kierując wyobraźnię

czytelniczą ku rzeczywistości transcendentnej, chce przekonać, że faktycznie było tak (lub mogło być tak), jak przekazuje to narracja literacka.

Wśród opowiadań tomu *Zabezpieczanie śladów* jest opowiadanie *Pod murem*, w którym Odojewski podjął temat zbrodni katyńskiej. „Prawdziwym”, bo historycznym, bohaterem jest tu Józef Czapski. Autor szkicując jego losy, skoncentrował się nie tyle na „zdarzeniowości” fabularnej, ile na „przeżyciowej” stronie zdarzeń, które symbolizują, jak mówi narrator, „ciemne widma z jeszcze ciemniejszego lasu przeszłości” (s. 76).

W postaci Czapskiego narrator eksponuje wyjątkowo intensywną aktywność wewnętrzną, pracę pamięci nad umiłowaną powieścią Prousta, nad historią malarstwa europejskiego. Stąd taki oto puentujący zapis, unaczynający proces myślowy zachodzący „tu i teraz”:

I znowu z dna pamięci zaczyna płynąć strumieniem tamta proza Prousta, przynosząc obrazy zamglone, lecz fascynujące [...]. Teraz znów jest w nim spokój, prawie cisza, myśl pracuje nieśpiesznie, równomiernie, niemal chłodno, dobywając na powierzchnię świadomości fakty, detale, sądy, o których zdawało mu się, że nie ma pojęcia, a przecież były gdzieś w zwojach mózgowych, zmagazynowane przez lata, dobrze zakodowane i teraz wiążą się w organiczną całość (s. 69).

6

Obiektywna pozaliteracka prawda transcendentna dla dzieła sztuki jest narzędziem, jest środkiem do ukształtowania w dziele sztuki literackiej prawdy immanentnej. Ona z kolei dla pisarza jest środkiem, który pozwala mu coś o rzeczywistości powiedzieć i powiedzieć to w sposób przekonujący, taki, by czytelnik odczytaną w utworze prawdę rozumienia i zrozumienia rzeczywistości przyjął, by przyjął zaproponowany w kształcie wizji artystycznej punkt widzenia. Kolejno nawarstwiający się prawdy świata przedstawionego, na różny sposób uwiarygodniane, prowadzą do ukonstytuowania się prawdy dzieła literackiego jako całości, by ostatecznie zostać przedłożone czytelnikowi jako prawdziwe rozumienie świata rzeczywistego (lub roszczone sobie prawo do bycia prawdziwym). Ingarden mówi tu o „idei dzieła”, z którą wiąże jakość metafizyczną, jaka objawia się w szczytowym punkcie dzieła, wraz z całą sytuacją, w której się ona objawia. Pisze:

Ona bowiem [idea] dopiero odślania rolę, jaką dana sytuacja odgrywa jako faza szczytowa przedstawionych wypadków, a zatem nieraz całego dzieła. Nadaje ona dziełu utajony «sens» związku przedstawionych zdarzeń, sens, którego niepodobna czysto pojęciowo

określić. Lub dokładniej mówiąc: «idea» dzieła [...] polega na doprowadzonym do naoczno ujawnienia związku z istoty płynącego między określoną sytuacją życiową, jako fazą kulminacyjną poprzedzającego ją rozwoju wypadków, a jakością metafizyczną, która na tle tej sytuacji się ukazuje i z jej zawartości czerpie swoiste zabarwienie¹⁹.

Tak pojmowanej idei dzieła nie da się ująć w prawdziwym zdaniu w sensie logicznym, co zauważa Ingarden, lecz trzeba ją dostrzec. Ale czy ją dostrzegając, nie dostrzega się jednocześnie prawdy, którą autor chce zakomunikować czytelnikowi?

Ponad prawdą zarchiwizowanych w utworze świadectw, faktów i topografii, postaci i ich przeżywania rzeczywistości transcendentnej i jedynie „sprowektowanej”, Odojewski mówi coś więcej, a raczej poprzez określoną konstrukcję utworu chce, by powiedział on czytelnikowi prawdę o świecie, która jest bardziej podstawowa i znacząca niż prawda dotycząca poszczególnych zdarzeń. Nie darmo „ciemność” („czarny mrok”, „czerń”, „noc”, a także wyrażenia semantycznie pochodne, odnoszące się do znacząco reprezentowanych „okrutnych” i „bezlitosnych” zjawisk meteorologicznych, takich jak, „lodowaty wiatr”, „mroźna, okrutna, jasna księżycowa noc”, „trzaskający, skrzypiący pod nogami przeraźliwie mróz”) jest tu słowem, które przesądza o wewnętrznym sensie dzieła. Zgodnie z nim, świat opowiadań Odojewskiego to świat bezwzględno, zabsolutyzowanego zła, w którym „[...] niebo było czarne i absolutnie puste, stało całe w gwiazdach, które błyszczały zimne i martwe, jak szklane oczy trupa” (s. 36).

Przytoczony tu obraz urasta do rangi metaforycznej figury świata. Przekazuje ideę historiozoficzną: oto świat jest miejscem, w którym siły przyrody, sprzymierzone z siłami zła, stanowią potężną siłę skierowaną przeciwko człowiekowi, siłę unieruchamiającą i niszczącą. Świat owładnięty jest przez zmasowane zło, które pochłania ludzi, oddziałując nawet na przyrodę, martwą tu i bez życia. Pozostaje wiara w sprawiedliwość: musi runąć Rosja, „trzeci Rzym”, kraj bezprawia i straszliwych ludzkich tragedii. Prawda o „ciemnej” rzeczywistości, powiązana z prawdą o ludzkiej egzystencji, tym bardziej kruchej i bezbronnej, jeśli owładnie ją mrok, zmierza do tego, żeby literackim szyfrem przekazać skrajnie pesymistyczną wizję rzeczywistości.

Trzeba jednak wspomnieć, że antynomią tego nienawistnego świata jest dobro, pozornie słabe, ale ujawniające się w okazywanej miłości, która mieni się w prozie Odojewskiego różnorodnymi odcieniami. W tym „ciemnym” świe-

¹⁹ Ingarden, *O dziele literackim*, s. 382.

cie obecny jest Bóg, i gdyby pisarz nie uwzględnił jego obecności, zniekształciłby obraz człowieka i świata, pozbawiając nadto czytelnika klucza do zrozumienia prawdy o rzeczywistości, o człowieku. Bóg jest tu miarą wartości absolutnych, dobra i prawdy, poniewieranych w tym świecie „kłamstwa i fałszu”. W tym świecie odprawia się liturgia Mszy świętej, sprawowana w Wielki Czwartek w karcerze przez księdza-więźnia, skazanego na tzw. karę słupka. W takim świecie rozbrzmiewają słowa psalmu 42: *Introibo ad altare Dei* rozpoczynające pamiątkę Chrystusowej ofiary, i wezwanie na ofertorium: *Orate fratres...* Modlitewne słowa i gesty, poparte czynami ludzkiej dobroci i miłości, przekonują, że świętość ma charakter ontyczny. I taka jest prawda tych opowiadań, których określenie mianem „apokryfów katyńskich i łagrowych”, odnoszących się do „kresowej” historii świętej, do współczesnych polskich męczenników kresowych, należy uznać za trafne²⁰.

7

Czy jednak nie miał racji Ingarden, który konsekwentnie odmawiał zasadności stosowania kategorii „prawdy” i „prawdziwości” do dzieła sztuki literackiej, w tym także do „idei” dzieła, skoro nie da się jej wyrazić przy pomocy zdań w sensie logicznym? Trzeba zauważyć, że w sensie ścisłym nosicielem prawdy poznawczej jest poszczególny sąd, wyrażony w zdaniu twierdzącym, za czym opowiada się także polski fenomenolog. Ale – na co zwraca uwagę Evandro Agazzi – nie można prawdy i prawdziwości zacieśniać do poszczególnych zdań opisowych. Można bowiem – jego zdaniem – mówić na przykład o prawdziwej teorii naukowej, nawet jeśli nie wszystkie zdania ją tworzące są prawdziwe. Wystarczy, że takimi są najbardziej strategiczne twierdzenia, wyznaczające jej podstawową strukturę. Mamy wtedy do czynienia z prawdziwością ustrukturuwanej całości, która nie jest tożsama ani z prawdziwością poszczególnych zdań, ani z prawdziwością ich sumy logicznej, z prawdziwością pewnego rodzaju „wyobrażenia intelektualnego” czy „postaci”, którą „można traktować jako właściwą «i n t e r p r e t a c j ę» dziedziny odniesienia danej teorii, nawet jeśli interpretacja ta nie jest bezwad”²¹. Dlatego zasadne jest – zdaniem Agazziego – obok prawdy zdani-

²⁰ M. R a b i z o - B i r e k, *Między mitem a historią. Twórczość Włodzimierza Odojewskiego*, Warszawa 2002, s. 81, 82-83.

²¹ E. A g a z z i, *O różnych rodzajach prawdy*, tłum. M. Witkowski, [w:] *Znaczenie i prawda. Rozprawy semiotyczne*, red. J. Pelc, Warszawa 1994, s. 299.

wej wyróżnić inne rodzaje prawd, jak prawda interpretacji czy prawda hermeneutyczna, prawda symboliczna czy prawda artystyczna, która w sposób symboliczny, pozasłowny czy ponadśłowny, pozwala całościowo spojrzeć na rzeczywistość, sięgając tych jej wymiarów, których nie da się po prostu opisać. A jeśli tak, to – jak stwierdził Odojewski – i literatura, przynajmniej ta poważna, „musi mówić prawdę o świecie, o ludziach i o historii”²², choć inaczej, niż czyni to nauka. Co nie znaczy, że „mniej prawdziwie”.

A MULTI-LAYER CHARACTER
OF THE LITERARY TRUTH IN WŁODZIMIERZ ODOJEWSKI'S FICTION

S u m m a r y

Treating the literary work as a purely intentional object R. Ingarden refused it veracity in the epistemic sense. However, if one looks at an actual literary work from the perspective of the reader or literary scholar, he should notice that in a peculiar way it is a carrier of truth. At the same time the multi-layer character of this truth is revealed. Włodzimierz Odojewski's fiction may serve as an example here, as it carries the truth of understanding reality. The truth of understanding reality that is constituted by many layers is the truth of realistic fiction.

Translated by Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: Włodzimierz Odojewski, powieść, prawda w literaturze.

Key words: Włodzimierz Odojewski, novel, truth in literature.

²² *Raptularz krytyczny...*, s. 59.