

 <http://orcid.org/0000-0002-5927-8117>

Adriana Kovacheva

Uniwersytet im. Adama
Mickiewicza w Poznaniu

Szczerłość i autotematyzm. Przypadek dwóch tekstów publicystycznych Wilhelma Macha

Abstract

Sincerity and Autothematism. The Case of Two Journalistic Texts by Wilhelm Mach

In the present article I examine in detail two journalistic texts by the Polish writer Wilhelm Mach. The main concern of the analysis is Mach's implicit anxiety to be sincere. I am arguing here that the requirement for sincerity is intricately connected with the political atmosphere of the Thaw period in Poland, which began after Stalin's death. I put forward the thesis that Mach's positive validation of sincerity influences his programmatic metafiction and constitutes a reaction to the political situation. At the same time, reading the writer's proposals against the background of the then-popular Soviet philosopher Vladimir Pamerancev's ideas, I demonstrate that Mach is not convinced by the model of subjectivity behind the idea of honesty promoted at the time. His awareness of the role of literary conventions leads him to ironic subversion of the idea of directness and sincerity in literature.

Słowa kluczowe: socrealizm, odwilż gomułkowska, szczerłość, wstyd, autotematyzm, kryzys powieści

Keywords: socialist realism, Gomułka's Thaw, sincerity, shame, metafiction, crisis of the novel

Opublikowana w 1961 roku powieść Wilhelma Macha *Góry nad czarnym morzem* była obiektem szerokiej dyskusji w prasie literackiej¹. Najczęściej jako kontekst interpretacyjny przywoływano założenia *nouveau roman*. Wracając później do tego początkowego okresu recepcji, Małgorzata Czermińska podkreśla, że książka „cieszyła się wielką estymą krytyków, a nawet akademickich badaczy, którym świetnie pasowała do różnych idei kryzysu powieści”².

Wśród licznych wypowiedzi, rozpatrujących autotematyczne refleksje pisarza w kontekście powieści afabularnej i antymimetycznej, na szczególną uwagę zasługują oceny Marty Wyki³ i Aleksandra Fiuta⁴, ponieważ akcentują nieco inne aspekty zagadnień teoretycznych podjętych przez Macha. Oboje krytycy są zdania, że dyskursywny żywioł dzieła nie wpływa pozytywnie na jego wartość literacką. Nie są także zainteresowani znaczeniem wątków autotematycznych dla teorii powieści. Problemy, na które zwracają uwagę krakowscy badacze, można dziś zreinterpretować, uwzględniając afektywną intensywność więzi⁵. Aleksander Fiut, rozważając tożsamościowy projekt wpisany w beletrystykę Macha, śledzi nieustannie relacje narratora z czytelnikiem implikowanym w tekście⁶. Marta Wyka z kolei odnotowuje trudniejszą do sprecyzowania cechę powieści: wielo- i wszechstronność. Miałyby ona polegać na mnożeniu planów czasowych, w których przebiegają jednocześnie sekwencje fabularne i opowieści o pisaniu. Obydwoje badacze używają kategorii szczerości do określenia relacji między powieścią a odbiorcą. Dla Marty Wyki kompozycja utworu, tworząca wspomniany już efekt wielostronności, jest „odnowieniem koncepcji szczerości”⁷, szczerości, rzecz jasna, pozornej, ale uznanej za najlepsze osiągnięcie artystyczne pisarza w jego prozatorskim eksperymencie. Aleksander Fiut – przeciwnie – uznaje, że w relacji z czytelnikiem Mach przegrywa właśnie szczerość, którą sam postuluje. Za dużo bowiem w tej powieści ekwilibrystyki stylistycznej i konstrukcyjnej, by pisarzowi uwierzyć:

¹ J. Poradecki, *Polemiki wokół „Gór nad czarnym morzem”*, „Prace Polonistyczne” 1972, nr 28, s. 31–49.

² M. Czermińska, *Pisarze niedocenieni – pisarze przecenieni. Ankieta „Kultury”*, „Kultura” 1992, nr 7/8, s. 160.

³ M. Wyka, *Kwadratura koła w prozie*, „Życie Literackie” 1961, nr 52, s. 10.

⁴ A. Fiut, *Dowód nietożsamości. Proza Wilhelma Macha*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 113–114.

⁵ Rita Felski wprowadza ten termin, dowodząc, że reakcje czytelnicze, opisywane jako „zauroczenie”, „przywiązanie”, „zniewolenie”, kształtują społeczne znaczenie dzieł sztuki i muszą być rozpatrywane jako fenomen nie tyle recepcji, ile estetyki. Zob. R. Felski, *Hooked: Art and Attachment*, Chicago 2020.

⁶ A. Fiut, *op.cit.*, s. 121–127.

⁷ M. Wyka, *op.cit.*, s. 10.

Należy się wreszcie zastanowić, czemu służą [...] skomplikowane manipulacje, których dokonuje Mach w obrębie struktury swoich utworów. Wyrażenie dramatu poznania? Zapewne. Paralelizm poglądów bohaterów i autora jest w tej kwestii oczywisty [...]. Ale scenariusz, według którego ów dramat się odbywa, jest zbyt wyraźnie wykoncypowany, zaś udręka poszukiwania prawdy o sobie i świecie nadto wyreżyserowana – by nie budzić wątpliwości co do szczerości⁸.

Zdaniem badacza nawiązywana w ten sposób więź z czytelnikiem to więź zawiedzionych oczekiwań, niespełnionego przywiązania⁹. Niezależnie jednak od zasadniczej oceny szczerości – osiąganey (w kategoriach Fiuta)¹⁰ lub wytwarzanej (w kategoriach Wyki) w powieści – jej obecność, nieobecność bądź udawanie okazują się kluczowe dla oceny autotematycznych wątków utworu.

Idąc za tymi rozpoznaniem, chciałabym prześledzić powiązania między szczerością, waloryzowaną pozytywnie przez Macha¹¹, i autotematyzmem w jego utworach. Wydaje się bowiem, że autotematyzm jawi się jako odpowiedź pisarza na wymóg bycia szczerym jeszcze na długo przed publikacją powieści *Góry nad czarnym morzem*. Za czas szczególny dla splotu intensywnego zainteresowania szczerością z coraz silniej zaznaczającym się żywiołem

⁸ A. Fiut, *op.cit.*, s. 121.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Podobny pogląd – na temat osiągnięcia szczerości – prezentuje Przemysław Pietrzak. Uważa on bowiem, że autotematyzm w *Górach nad czarnym morzem* to projekt autobiograficzny, prowadzący do poznania siebie. Stąd próba unikania samozakłamania, a więc autokrytycyzm i szczerość. Pietrzak nie uściśla natomiast, czy szczerość jest dla niego kategorią z poziomu fikcyjnej powieściowej narracji, czy raczej postawą pisarza. Zob. *idem*, *Powieść nowoczesna i dylematy współczesnej nauki o literaturze*, Warszawa 2007, s. 185–189. Dla Aleksandra Fiuta szczerość to część pisarskiego etosu, deklaracja programowa, złożona przez samego twórcę.

¹¹ Redaktorzy tomu *The Rhetoric of Sincerity* twierdzą, że istnieją podmioty oraz praktyki kulturowe, które nie przestrzegają praw „kultury szczerości”. Nie oznacza to jednak, że szczerość zostaje odrzucona – zostaje odrzucony typ podmiotowości, na którym się ona opiera: „Nie jest przypadkowe to, że taki typ podmiotowości często przynależą do kategorii podmiotowości interpretowanej jako «podporządkowana». Odrzucenie dominującej formy podmiotowości pokazuje, że tradycyjna koncepcja szczerości nie jest objawiona, raz na zawsze dana, ale jest nieustannie negocjowana i interpretowana – i stąd możliwa do odrzucenia”. E. van Alphen, M. Bal, *Introduction* [w:] *The Rhetoric of Sincerity*, eds. E. Alphen, M. Bal, C.E. Smith, Stanford 2009, s. 4 [tłum. moje – A.K. Jeśli nie jest podane inaczej, przytaczam cytaty we własnym przekładzie]. Zwracam uwagę na interpretowaną przez Ernsta van Alphen a i Mieke Bal niezgodę na panowanie kultury szczerości nie dlatego, że gest odrzucenia szczerości i stojącej za nią podmiotowości jest punktem wyjścia Wilhelma Macha, lecz dlatego, że punktem dojścia będzie dla niego spostrzeżenie konstruowalności kategorii szczerości – to właśnie próbuję pokazać w niniejszym artykule.

metatekstowym w prozie Macha można uznać lata odwilży, kiedy ukazują się dwa polemiczne artykuły – programowe i konstytutywne dla praktyki pisarskiej beletrysty w okresie po Październiku.

Fikcja rozmowy w cztery oczy

Na tle ówczesnych działań i krytycznoliterackich wystąpień domagających się większej niezależności życia kulturalnego artykuł Wilhelma Macha z marca 1955 roku – *O mętnych wodach i czystym nurcie list do przyjaciela*¹² – wydaje się wręcz anachroniczny. W czasie gdy Ludwik Flaszen i Jan Błóński otwarcie występują przeciwko schematyzmowi w polskiej literaturze¹³, Jan Brzechwa tłumaczy powieść *Odwilż* Ilji Erenburga¹⁴, a redaktor „Nowej Kultury” Paweł Hoffman dopuszcza do publikacji *Poemat dla dorosłych* Adama Ważyka¹⁵, Mach chce ideologicznej jednoznaczności i wolności po to, by „wrogie palce” nie mąciły „czystego nurtu literatury narodowej”¹⁶. Jakkolwiek liczni i różnorodni są oponenci, przeciwko którym występuje pisarz¹⁷, jego demaskatorskie ostrze jest wymierzone w propozycję pełnego odrzucenia

¹² W. Mach, *O mętnych wodach i czystym nurcie list do przyjaciela*, „Nowa Kultura” 1955, nr 10, cyt. za: *idem*, *Szkice literackie*, t. I: *W „szkole krytyków”*, Warszawa 1971, s. 287–303.

¹³ L. Flaszen, *Nowy Zoil, czyli o schematyzmie*, „Życie Literackie” 1952, nr 1; *idem*, *Zoilowe diagnozy i prorocтва*, „Życie Literackie” 1953, nr 30. Przedruk [w:] *idem*, *Cyrowograf*, Kraków 1989; J. Błóński, *Za pięć dwunasta. Zoil o poezji współczesnej*, „Życie Literackie” 1955, nr 16–18. Przedruk w wersji rozszerzonej [w:] *idem*, *Poeci i inni*, Kraków 1956.

¹⁴ I. Erenburg, *Odwilż*, przeł. J. Brzechwa, Warszawa 1955.

¹⁵ A. Ważyk, *Poemat dla dorosłych*, „Nowa Kultura” 1955, nr 34. O konsekwencjach tej decyzji zob. T. Mielczarek, *Czerwony sztandar na jõeskiej kolumnie: z dziejów „Nowej Kultury” (1950–1963)*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej” 1999, t. 2, z. 1 (3), s. 71–98. Natomiast o ogólnym klimacie społecznym, o potrzebie deklarowania się po czyjejs stronie i o wadze autentyczności oraz szczeroci postawy świadczy notatka z 1 listopada 1955 roku z dziennika Zygmunta Mycielskiego, przytaczającego treść towarzyskiej rozmowy z Pawłem Hertzem, Antonim Słomimskim i Aleksandrem Watem: „Rozmowa, której nie próbuję nawet opisać, o polityce, zjawiskach literackich i osobach literackich [...]. Dyskusja nad stanowiskiem Ważyka przed i po jego wierszu *Poemat dla dorosłych* schodzi na sprawę, na kogo można liczyć, a na kogo nie. Słomimski uważa, że wartością są ci, którzy zawsze byli wierni własnym przekonaniom i postawie. Paweł cieszy się z każdego, komu rozsądek czy zmiana postawy dyktuje inne dziś postępowanie (Ważyk, Kott, Andrzejewski – wypadek *à part*, fideisty)”. Z. Mycielski, *Dziennik 1950–1959*, Warszawa 1999, s. 129.

¹⁶ W. Mach, *O mętnych wodach i czystym nurcie...*, s. 293, 297.

¹⁷ Arnold Słucki, częściowo Macha broniąc, a częściowo ganiąc za degradowanie poziomu wypowiedzi publicystycznej, przekonuje, że jego felieton jest skierowany nie tylko przeciwko pisarzom, którzy odcięli się od partyjnej polityki, lecz także przeciwko pisa-

dorobku literackiego z minionego dziesięciolecia, a także w postulat natychmiastowej, koniunkturalnie uwarunkowanej zmiany kryteriów oceny wartości artystycznych. Zdaniem Macha niezniuansowana i bezapelacyjna krytyka literatury socrealistycznej jako bezwartościowej to powtarzanie dogmatyzmu, z jakim w poprzednim okresie – z perspektywy 1955 roku nazywanym „schematycznym” – potraktowano utwory literackie, które nie spełniały wymogów użyteczności społecznej i zaangażowania ideologicznego. A łatwa zmiana kryteriów oznacza, że nie stoją za nimi wiarygodne przekonania i przemyślane postawy – dotyczy to zarówno haseł związanych z socrealizmem, jak i „odwilżowych” zachęt do odrotu od socjologizowania sztuki. Głębokie przewartościowanie dokonań artystycznych prowadzi, zdaniem pisarza, nie tylko do ważnych i znaczących odkryć, lecz także do powstawania nietrwałych mód literackich i do ujawniania się najmniej wykształconych gustów, do spekulacji ideami i postawami:

Jeszcze nie ostygły z reformatorskiego zapału sale zjazdowe, a już część zdobywcy unieśli tandeciarze na swój czarny rynek. Już poszły w kraj wici, do Krakowa i dalej, żeśmy „socrealizm znieśli”, a „formalizm z powrotem uchwalili”. Już się zaczęły przetargi i łowy na „pokupne towary”, ożywiły się wesoło oczęta wczorajszych ascetycznych inkwizytorów, bluznęła obficie głupia, bezmyślna, handlarzka anegdota [...]. Ach, potaniał kult jednostki, ach, podrożała trudna miłość, ach, będzie można niezadługo sprzedać dobrze każdy sen, hermetyczną psychologię, nawet Freuda, a co za widoki na Zachód...¹⁸

Za satyrycznym charakterem pamfletu (a należy odnotować, że taka zajadłość jest dla Macha skrajnie nietypowa¹⁹) stoi obawa, że jeśli literatura współczesna zostanie uznana za dziedzinę zwykłego geszefciarstwa, to ludzie z nią

rom, którzy zaniedbali swoje „twórcze warsztaty” i zwrócili się w stronę dziennikarstwa oraz publicystyki właśnie. Zob. A. Słucki, *Wiosenne tarapaty i... propozycje*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 12, s. 2.

¹⁸ W. Mach, *O mętnych wodach i czystym nurcie...*, s. 291.

¹⁹ Niewybrednej litanii inwektyw w felietonie Macha przeciwstawia się Helena Zaworska, broniąc młodych krytyków: „Jednym z najgłębszych i najbardziej przykrych nieporozumień w naszych dyskusjach literackich jest żenująca skłonność do wzajemnego opluwania się z okazji takich lub innych przełomów, etapów i zmian. [...] Nie uważam oczywiście, że okresy takie powinny stawać się okazją do toastów «kochajmy się», albowiem istotnie właśnie wtedy walka się zaostrza, jest bardziej namiętna, ale darujcie, niesmakiem i zażenowaniem napełnić musi fakt, że okres naszych trudnych porachunków z własnymi błędami uświetnia się artykułem dokonującym tego porachunku z całą kadrą młodych ludzi metodą wyzwisk i zadziwiających sugestii”. H. Zaworska, *Czy komary zjadły ludzi?*, „Nowa Kultura” 1955, nr 12, s. 7. Na ton ataku Macha przeciwko młodym krytykom nie zgadza się także Ryszard Matuszewski, który jednak najprzychylniej odebrał wystąpienia pisarza. Zob. R. Matuszewski, *Pisarze wobec dziesięciolecia*, „Nowa Kultura” 1955, nr 15, s. 4.

związani stracą zaufanie społeczne i będą uważani za oszustów. Dlatego Mach kilkakrotnie podkreśla indywidualną odpowiedzialność i sprawstwo każdego artysty biorącego udział w dokonujących się procesach. Dlatego też zastrzega, że odwilż przynosi także skutki niepożądane o tyle, o ile sugeruje obłudę twórców z poprzedniego okresu:

[...] nie lubię, gdy się ludzi pióra, pędzla czy dłuta chwali za odwagę, ośmiela do szczerości i do tego, by mieli na karkach własne głowy. Uważam to za przymioty równie naturalne, jak obowiązkowe. Tak np. zawstydzaly mnie zawsze podziękowania czy nagrody dla „uczciwych znalazców”²⁰.

Innymi słowy, pisarz odczuwa osobistą odpowiedzialność za współczesną literaturę, nazywa wprost wypaczenia poprzedniego okresu, pisząc, że teraz „artyści przestaną karmić społeczeństwo sto razy przeżutą papką frazesów”²¹, ale boi się panicznie oskarżenia o nieszczerość i fałsz. Nie dowodzi ani nie broni jednak racji poprzedniego okresu, wkłada za to wiele wysiłku retorycznego w przekonywanie odbiorców o swojej prawdomówności. Ważniejsze okazuje się nie to, co mówi, lecz to, że mówi szczerze. Ta szczerość w rozumieniu Macha polega głównie na odsłanianiu sytuacji mówiącego, na „uwierzytelnieniu” jego pozycji. W felietonie *O mętnych wodach i czystym nurcie list do przyjaciela* wiarygodność pisarza ma być gwarantowana przez gest ujawnienia konwencji formalnej, którą się posługuje.

Mach zwierza się ze swoich trosk, zmartwień i złego samopoczucia rzekomej przyjaciółce. W roli powierniczki obsadza Ewę, postać fikcyjną lub – jak stwierdza dalej – półfikcyjną²². Pisze list, ponieważ ta forma pozwala mu rozluźnić rygory argumentacji, wyrazić w sposób nieskrępowany swoje emocje i przewyciężyć opory przed wystąpieniem publicznym. Figura przyjaciółki i powierniczki zastępuje nieprzychylnie grono czytelników i czytelniczek, którego troski autora „bądź niewiele obchodzą, bądź obchodzą w sposób opaczny, a nawet nieprzyjazny”²³. Nadawca listu ustawia się w pozycji osoby samotnej, onieśmiałonej i zniechęconej. Nie ma ani odwagi, ani sił do publicznej obrony swoich racji: „nawet bym zdania nie napisał, gdyby

²⁰ W. Mach, *O mętnych wodach i czystym nurcie...*, s. 291.

²¹ *Ibidem*, s. 292.

²² W ówczesnym środowisku literackim dobrze znana była zażyłość Macha ze Stefanem i Ewą Otwinowskimi. Publicznie o ich przyjaźni wypowiedział się jedynie Stefan Otwinowski we wspomnieniu o pisarzu. Zob. S. Otwinowski, *Myśl o nieobecnym. Po zgonie Wilhelma Macha*, „Życie Literackie” 1965, nr 29, s. 3. W archiwum państwa Otwinowskich zachowały się natomiast nieliczne listy Macha do Ewy Otwinowskiej, które świadczą o ich wyjątkowo bliskiej relacji. Zob. Rękopisy Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, sygnatura 16091/II, mikrofilm 29915, Korespondencja Ewy Otwinowskiej. Listy od różnych osób. Pol. 1944–1980, s. 117–121.

²³ W. Mach, *O mętnych wodach i czystym nurcie...*, s. 288.

nie pomoc tej obranej formy – formy prywatnego listu do Ciebie”²⁴. Pisarz jednocześnie oskarża się o brak odwagi, o wykręt i natychmiast odsłania ten wykręt oraz własną jego świadomość: „przecież wiem, że w gruncie rzeczy piszę do gazety”²⁵. Paradoxs sytuacji polega na tym, że jedynie udawanie pozwala autorowi mówić prawdę: „[a] przecież nie ma w tym zabiegu zakłamania, kokieterii – to istotnie jest mi potrzebne, żeby nie drżała ręka, żeby myśl wysnuwała się swobodnie i szczerze”²⁶.

Deklarowana przez Macha szczerość jest możliwa dzięki temu, że publicysta ujawnia sztuczność swojej wypowiedzi i umieszcza pamflet w swoistej metatekstowej ramie, będącej odmianą *mise en abyme* – ja piszę, że piszę prywatny list. Szczerość uprawiana przez Macha nabiera cech autotematyzmu.

Wstyd i szczerość

Skąd jednak ten wymóg szczerości? Skąd ta przemożna obawa, że pisarze, krytycy i wszyscy, którzy są powołani, by „budzić miłość do literatury”²⁷, zostaną oskarżeni o kuglarstwo, kłamstwo i podstęp? Ernst van Alphen i Mieke Bal podkreślają, że szczerość, rozumiana jako odegranie prawdy i autentyczności, zdobywa szczególne znaczenie w czasie konfliktów i napięć międzykulturowych²⁸. Ellen Rutten zaś, równie zainteresowana kulturowymi uwarunkowaniami szczerości oraz sposobami jej praktykowania za pośrednictwem mediów, znacząco rozszerza powyższą tezę, dowodząc, że retoryka szczerości intensyfikuje się także podczas konfliktów w obrębie jednej kultury²⁹. Swoją argument literaturoznawczyni opiera na badaniach historyków i antropologów, pokazujących rolę dyskursu szczerości w wybuchu i przebiegu rewolucji francuskiej. Z tej szerszej perspektywy analizuje przekonanie rosyjskich intelektualistów z okresu pieriestrojki, że szczerość jest jedynym remedium na traumę ZSRR³⁰.

Nie tylko jednak wydarzenia z lat 80. i 90. dają Rutten podstawę do tego, by śledzić powiązania między polityką a dyskursem szczerości w Rosji. Liczne argumenty na rzecz swojej tezy badaczka formułuje, odnosząc się do momentów szczególnej niestabilności ideologicznego gmachu totalitarnego imperium – zgadza się z Alexeyem Tikhomirovem, że „wzajemne oddziaływanie

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, s. 289.

²⁸ E. van Alphen, M. Bal, *op.cit.*, s. 1–16.

²⁹ E. Rutten, *Sincerity after Communism: A Cultural History*, Yale 2017, s. 17.

³⁰ *Ibidem*, s. 35–77.

zaufania i nieufności jest kluczem do zrozumienia stabilności państwa radzieckiego i jego energii życiowej”³¹. Idąc tropem holenderskiej badaczki, można stwierdzić, że pierwsza połowa lat 50. – okres odwilży – to właśnie taki czas rozchwiania ideologii partyjnej i aparatu państwowego zarówno w ZSRR, jak i pozostałych państwach bloku komunistycznego. Pamflet Macha można odczytywać więc jako reakcję na sytuację społeczną i polityczną, w której wyjątkowo ostro stawia się pytanie o samoświadomość, współodpowiedzialność i autentyczność³², a szczerość tradycyjnie uznaje się za autentyczną postawę, zakotwiczoną w prawdzie i wyrażaniu podmiotowości³³. W ogóle szczerość – jak pokazują cytowani tu już wielokrotnie Mieke Bal i Ernst van Alphen – jest szczególnie uwikłana w tradycyjne rozumienie podmiotowości jako „wewnętrznego ja”, odpowiadającego za postawy, postępowanie i akty mowy, czyli za wszystkie sposoby, dzięki którym człowiek prezentuje się przed innymi. U podstaw takiego pojmowania szczerości tkwi przekonanie, że istnieje jakaś ukryta prawda, którą można ujawnić – jest ono w dużej mierze oparte na dychotomii wnętrza–zewnątrza, głębi–powierzchni, wreszcie duszy–ciała³⁴. W latach stalinowskich i w okresie krótkiej odwilży, kiedy następują liczne upolitycznione gesty konfesyjne i ekspiacyjne³⁵, napięcie między wnętrzem a zewnątrz, między prawdziwym „ja” a „ja” społecznym, podporządkowanym dyscyplinującemu reżimowi, wzrasta znacząco. W takich warunkach szczerość i autentyczność postawy stają się jedyną gwarancją tożsamości, jedynym uprawnieniem zajmowanej pozycji. Zaangażowanie publiczności i czytelników, uznanie dla sztuki i literatury można zyskać tylko dzięki szczerości, która wyklucza wszelką wytwórczość i sztuczność jako kategorie etycznie podejrzane.

³¹ A. Tikhomirov, *The Regime of Forced Trust: Making and Breaking Emotional Bonds between People and State in Soviet Russia, 1917–1941*, „The Slavonic and East European Review” 2013, nr 1 (91), s. 78–118, cyt. za: E. Rutten, *op.cit.*, s. 65.

³² Podobnie po latach odczytuje powieść Macha Małgorzata Czermińska, podkreślając, że jej szczególna wartość polega na tym, iż jest „przejmującym świadectwem samooskarżenia (może mimowolnego) pewnej formacji, pewnego pokolenia, które po przełomie październikowym miało szansę spojrzeć w twarz swojej przeszłości, jak powieściowcy Aleksander w twarz swego syna, spotkanego po latach”. M. Czermińska, *op.cit.*, s. 161.

³³ E. van Alphen, M. Bal, *op.cit.*, s. 1.

³⁴ *Ibidem*, s. 3. Temu problemowi są poświęcone wszystkie studia z pierwszego rozdziału książki, zatytułowanego *Sincerity as Subjectivity Effect*.

³⁵ Na marginesie warto odnotować, że nasuwają się liczne analogie między rytuałami samooskarżenia i samokrytyki a praktykami stosowanymi wobec innowierców podczas przymusowego nawracania. O szczerości w okresie kontreformacji, tj. w czasie wywierania nasilonej presji na ludzi w związku z ich tożsamością religijną, zob. J. Taylor, „*Why Do You Tear Me from Myself?*”: *Torture, Truth, and the Arts of the Counter-Reformation* [w:] *The Rhetoric of Sincerity*, s. 19–43.

W opublikowanym w 1953 roku eseju, zatytułowanym *O szczerości literatury*, radziecki pisarz Vladimir Pomerancew prezentuje dwie podstawowe strategie autorskie – „strategię zwierzenia” oraz „strategię konstruowania”³⁶. Według niego współczesna literatura radziecka jest nudna, ponieważ jest nieszczera. Jej nieszczerość ma dwa źródła – nadmierne wykoncypowanie, wywodzące się z braku bezpośredniości wyrazu, oraz nieobecność osobowości piszącego. Zdaniem Pomerancewa pisarze konstruują sprawnie swoje utwory, ale czytelnicy nie czują w tych budowlach stylistycznych „duszy autora, nie rozpoznają jego własnych myśli”³⁷. Dlatego odbiorcy nie wierzą w książki socrealistyczne. Pisarstwu niewiarygodnemu, sztucznemu przeciwstawia on zwierzenie, konfesję, autorską obecność – szczerą, autentyczną i bezpośrednią. Szczerość pisarza staje się także miarą jego talentu: „Stopień szczerości, to jest bezpośredniości, musi być pierwszym kryterium oceny”³⁸.

Esej Pomerancewa, uznawany za zwiastun odwilży, rejestruje moment wzmożonego zainteresowania problemem autentyczności i szczerości sztuki, a więc również jej konwencjonalnością, urzeczowieniem, utowarowieniem – zagadnieniami, które są ściśle sprzężone z sytuacją polityczną po śmierci Stalina. W pamflecie Wilhelma Macha kwestie szczerości wypowiedzi, szczerości ludzi pióra, autentyczności sztuki i polityki także są współzależnione. Relacja między prywatnym a publicznym jest bowiem w tym czasie szczególnie napięta. Zresztą artykuł rozpoczyna się od stwierdzenia, że „sprawy powszechnie znaczące też są «osobiste» i tylko dzięki temu mogą w ogóle coś znaczyć”³⁹. Jednak forum publiczne – jako miejsce społecznej dyskusji i konsensusu między tym, co osobiście i powszechnie ważne – zostaje zdyskredytowane:

Zastanów się, co to oznacza! Uformuj sobie z tego pierwszego zwierzenia groźny i (na razie) nieumotywowany paradoks: że zatem, aby się wypowiedzieć publicznie w publicznych sprawach, piszący woli zapomnieć o tych, do których się zwraca, woli niejako mówić z zamkniętymi oczyma; że musi pomagać sobie fikcją rozmowy w cztery oczy⁴⁰.

Stać przed publicznością odbiorców z zamkniętymi oczami, chronić się, spuszczać wzrok, uciekać w prywatność, poufność, w fikcję lustrzanego odbicia – to wszystko są symptomy przerwanej komunikacji, komunikacji, która zawodzi mówiącego, ponieważ go onieśmiela. Oderwanie oczu, spuszczenie

³⁶ В. Померанцев, *Об искренности в литературе*, „Новый мир” 1953, nr 12, s. 218, <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/LITRA/MEMO/POMER.HTM> [dostęp: 16.06.2020].

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ W. Mach, *O mętnych wodach i czystym nurcie...*, s. 287.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 288.

wzroku to reakcje wstydu. Mach kilkakrotnie powtarza w swoim felietonie „czuję się nieswojo”⁴¹. Eve Kosofsky Sedgwick zwraca uwagę – po pierwsze – na to, że wstyd ma wiele wspólnego z widzialnością, ze spektaklem, a po drugie – że oznaki wstydu są jednocześnie oznakami kłopotu komunikacyjnego i pragnieniem ponownego odtworzenia międzyosobowego powiązania⁴². Łatwo rozpoznać w tej sytuacji fikcyjnego autora sfingowanego listu z felietonu Wilhelma Macha. Skoro forum publiczne staje się miejscem uprawomocniającego oraz wytwarzającego tożsamość w sposób przymusowy i opresyjny, jest ono miejscem wstydu i zawstydzania. Mach przeciwstawia się procesowi wytwarzania wstydu, przerywając komunikację, spuszczać wzrok, usuwając się w prywatność. Kiedy jednak zrywa z konwencją listu, staje w szeregu „bojowników” i przeistacza się w napastnika⁴³, obrzucającego inwektywami wszystkich tych, którzy chcą go zawstydzić, ponieważ był i pozostaje obrońcą literatury pisanej w okresie socrealizmu. Tym samym przyczynia się do niszczenia publicznego forum jako miejsca zaufania.

Metatekstowa kompozycja artykułu publicystycznego *O mętnych wodach i czystym nurcie list do przyjaciela* ma więc potrójne znaczenie. Po pierw-

⁴¹ *Ibidem*, s. 287, 291, 293, 299.

⁴² E.K. Sedgwick, *Wstyd, teatralność i queerowa performatywność: sztuka powieściowa Henry’ego Jamesa*, przeł. J. Bednarek, „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 235–242.

⁴³ Pisarz sam nazywa swój artykuł „bojowym” w liście do Marka Hłaski z 25 lutego 1955 roku (Rękopisy Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, sygnatura 18278/II, mikrofilm 25222, Korespondencja Marka Hłaski. Listy od różnych osób. Lit. I–R [m.in. od Stefana Łosia, Wilhelma Macha, Agnieszki Osieckiej]. Pol., ang. 1945–1968, s. 173). Między innymi tego artykułu dotyczą także kolejne dwa listy, przesłane do Hłaski z Zakopanego, gdzie Mach przebywał w Domu Pracy ZLP od początku marca do początku kwietnia 1955 roku. Informacje zawarte w korespondencji są ciekawym świadectwem recepcji wypowiedzi pisarza ze względu na fakt, że publicznie na pamflet zareagowali jedynie cytowani tu Helena Zaworska, Arnold Ślucki i Ryszard Matuszewski. Listy natomiast, nawet przyjmując, że podanym wiadomościom towarzyszy pewna przesada, donoszą o żywszych i liczniejszych reakcjach. Ósmego marca 1955 roku Mach pyta, czy Hłasko zauważył artykuł, który ukazał się dwa dni wcześniej, ponieważ: „Narobił dużo ruchu, bez przerwy tu mnie się ludzie czepiają z zachwytem lub pretensjami, dostałem po nim (już!) parę listów, m.in. od Lenarta, a nawet jedną depezę” (Rękopisy Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, sygnatura 18278/II, mikrofilm 25222, Korespondencja Marka Hłaski. Listy od różnych osób, s. 177). Kilka dni później zaś donosi przyjacielowi: „W moich sprawach nastąpiło dużo «szumu» po artykule w «N.K.», kiedyś przy spotkaniu opowiem, jeśli Cię to zajmie. Mam relacje z W-wy, aż się zakotłowało w «szerokich sferach», czeka mnie [nieczytelne] «obrażonych». Mam – jak się dowiaduję – potężnych sprzymierzeńców i potężnych wrogów. Zobaczymy, co dalej!” (List z 10 marca 1955 roku, Rękopisy Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, sygnatura 18278/II, mikrofilm 25222, Korespondencja Marka Hłaski. Listy od różnych osób, s. 182).

sze, ujawniając „technologię”⁴⁴ pamfletu, odsłaniając warsztat pisarski, Mach w swoim mniemaniu zapewnia autentyczność i szczerość wypowiedzi. Po drugie, eksponowanie prywatności, komunikowanie się w cztery oczy staje się krytyką przestrzeni publicznej, w której politykę odwilżową prowadzi się wraz z polityką wstydu. Wyjście z prywatności oznacza wejście w język agitacji i bojowych haseł, w język propagandy, a więc w pole nieszczerości i re-toryki maski. Tam, gdzie panuje wstyd, nie da się patrzeć sobie prosto w oczy. Po trzecie, właśnie tutaj po raz pierwszy w publicystycznym pisarstwie Macha pojawia się wątek autotematyczny, wskazujący na początek nasilonego zainteresowania problemem pęknięcia osobowości, sprzeczności między „ja” prywatnym a „ja” tworzonym na użytek społeczności. Jest to także problem ujarzmienia⁴⁵, uwewnętrznienia dyscyplinujących praktyk społecznych, z których wyzwolenie Mach widzi w sztuce. Myślenie o tym problemie będzie autorowi towarzyszyło podczas pisania powieści *Życie duże i małe* oraz *Góry nad czarnym morzem*⁴⁶, a także będzie kierowało jego wystąpieniami polemicznymi.

⁴⁴ Podobny zabieg powtórzy Mach w powieści *Góry nad czarnym morzem*: „przedstawię, postanowiłem, wraz z kształtującym się materiałem powieściowym, technologię powieści. [...] Istotą technologii pisarstwa, myślałem, jest walka sprzeczności nie do pogodzenia, zamknięta przecież w końcu paradoksalną syntezą: książką, która jest wewnętrznie zgodna, jednolita” (*idem, Góry nad czarnym morzem* [w:] *idem, Życie duże i małe. Góry nad czarnym morzem*, Łódź 1984, s. 379).

⁴⁵ Korzystam tu z terminu zaproponowanego przez Tadeusza Komendanta w jego przekładzie *Nadzorować i karać* Michela Foucaulta, mając świadomość, że Foucault krytykuje dyskurs uwewnętrznienia, będący w jego przekonaniu właściwym jedynie dla psychoanalizy. Zob. M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1993.

⁴⁶ W części powieści dedykowanej Jarosławowi Iwaszkiewiczowi i Jerzemu Andrzejewskiemu, która rozpoczyna się bezpośrednim zwrotem do nich, zostaje wprowadzony Xander, „postać mediatywna, pośrednicząca [...], sugerująca podobieństwo, a nawet tożsamość ja autorskiego i Ja (lub On) zmyślonego” (W. Mach, *Góry nad czarnym morzem*, s. 189). Uzasadnieniem dla istnienia Xandra jest nietożsamość subiektywnego i społecznego obrazu człowieka: „Zdaje się, że każdy autor, a tak samo każdy człowiek jest ofiarą wyobcowania, które nie jest chorobą naszego dopiero wieku, które jest niedolą starą jak świat, które w gruncie sprowadza się do stwierdzenia, że człowiek jest inny, niż jest. Literatura reaguje chyba najwrażliwiej na istnienie tej niedogodności, tej zatajonej w człowieku rany, tej rozbieżności między oficjalnym, zaaprobowanym (pozytywnie lub ujemnie, wszystko jedno) przez drugich, dla społecznego współżycia ukształtowanym modelem jednostki a jej subiektywnym o sobie wyobrażeniem. Narastająca ilość serwitutów cywilizacyjnych i socjalnych wyprzedza już dziś jednostkową zdolność dostosowania się, sprostania o odległości kosmiczne. I wzmagą się poczucie obcości człowieka w jego (?) świecie, poczucie rozdźwięku między nie osiągniętą, lecz normatywną, a rzeczywistą, lecz kaleką wersją człowieczeństwa” (*ibidem*, s. 187).

Przeciw baśniopisarstwu

W 1956 roku Mach wchodzi w spór z Aleksandrem Ściborem-Rylskim. Nie zgadza się bowiem z głoszoną przez znanego scenarzystę i pisarza pochwałą mimetyzmu sztuki realistycznej. Powieściopisarstwo kierujące się regułami realistycznego przedstawienia i prawdopodobieństwa Mach określa jako „prentensjonalne, fałszywe, nieudolnie kompensacyjne, zarozumiałe i niedołążne”⁴⁷. Konwencje te bowiem według Macha generują jedynie „Wielką Baśń”⁴⁸, którą można się zabawić po trudach dnia. Gdyby beletrystyka poprzestała na „baśniopisarstwie”, nie mogłaby konkurować ze sztukami wizualnymi, tworzącymi bardziej wiarygodną iluzję:

[...] kino, podobnie jak i powieść, zmyśla, ale kino naprawdę pokazuje ludzi i rzeczy, które istnieją realnie, przez co niemal automatycznie wygrywa szansę wiarytelności. Teatr równie maskuje zmyślenie konkretną, bliską wizualnością ludzi – a przy tym nie udaje, jak powieść, Pana Boga, nie czyta myśli, nie komentuje, tylko z lojalnością, jaka obowiązuje w życiowych związkach między ludźmi, udostępnia ich w tym tylko, co mówią i robią. [...] trzeba zaiste szczególnej mieszanki kuglarstwa (autorów), pobłażliwości (czytelników) i infantyliizmu (jednych i drugich), by jedni dorośli ludzie opowiadali drugim dorosłym ludziom nieprawdziwe historie i aby obie strony traktowały tę zabawę serio⁴⁹.

Współczesna powieść, zdaniem Macha, może wyjść z tej nierównej konkurencji tylko za cenę rezygnacji z ambicji tworzenia iluzji życia, a co za tym idzie – za cenę rezygnacji z narracji auktorialnej, z przekonania o tym, że powieściopisarz wie wszystko o wszystkim, z konwencji pełnej autonomii świata przedstawionego. Ratunek dla współczesnej prozy pisarz widzi we wzmocnionym nurcie dyskursywnym, dzięki któremu uobecnia się autorskie „ja”. Autor musi się ujawnić za pomocą polemiki, eseju, publicystycznego wtrącenia, ponieważ ta jego obecność jest deklaracją odpowiedzialności za tworzony fikcyjny świat, zapewnieniem, że nie uzurpuje on sobie pozycji nieomylnego, że przyzna się do niewiedzy wtedy, gdy jego kompetencje i informacje będą niewystarczające. Innymi słowy, autotematyzm i metafikcja są potrzebne powieści, ponieważ dzięki nim będzie ona spełniała swoje nowoczesne zadanie „transmitowania sposobu postrzegania i przeżywania”⁵⁰ świata przez współczesnego człowieka. Ich wprowadzenie do żywiołu beletrystycznego zmienia zasadniczo cel i prawa, na których opiera się powieść:

⁴⁷ W. Mach, *Przeciw baśniopisarstwu*, „Nowa Kultura” 1956, nr 7, cyt. za: *idem*, *Szki-ce Literackie*, t. I, s. 308.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 309.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 307–308.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 313.

metafikcja i autotematyzm „ożywią i uczłowieczą zastygły, konwencjonalny schemat powieści czy opowiadania. I przydadzą mu, w oczach czytelnika, wiarygodności”⁵¹. Fikcja zatem jest wartościowa tylko wtedy, kiedy zasługuje na zaufanie, kiedy jest godna wiary. Tworzenie iluzji rzeczywistości nie jest więc według Macha sztuką. Tym zajmują się kino, teatr, powieść gatunkowa, literatura popularna. Sztuka polega na tym, by pozostać autentycznym i wiarygodnym. A zatem nie chodzi o atrakcyjną fabułę, wzruszającą historię, misterną kompozycję, grę z konwencją, lecz o zaufanie, przywiązanie oraz szczerość wobec siebie i odbiorców, jak to ujmuje Mach w *Górach nad czarnym morzem*:

[...] wierność wobec faktów, dodana do wierności wobec osobistego tych faktów przeżycia, i dodana jeszcze do wierności wobec autentycznego procesu przekształcania się tej materii otrzymanej w nową demiurgiczną rzeczywistość⁵².

Nie sposób nie odnotować podobieństw między propozycjami Macha i Pomerancewa, którzy opowiadają się za dostrzegalną, wzmożoną obecnością podmiotu twórczego w literaturze. Utyskiwanie Macha na idealnie zmontowaną, *a priori* wykoncypowaną konstrukcję powieści sprawia wrażenie żywcem wyjętego z eseju Pomerancewa, dla którego, dodatkowo, wymyślność takiej konstrukcji jest świadectwem jej nieautentyczności. Wymaganie, by pisarz był szczery, koresponduje z przekonaniem, że współczesna powieść musi zyskać na wiarygodności. Na tym jednak kończy się zgodność w wywodach polskiego i radzieckiego pisarza. Wymienione podobieństwa – jak się zaraz okaże – są bardzo powierzchowne. O ile więc Mach musiał znać esej Pomerancewa i jakoś na niego zareagować (można przypuszczać, że zrobił to w artykule *O mętnych wodach i czystym nurcie list do przyjaciela*), o tyle późniejsze jego przemyślenia przeciwstawiają się ideom radzieckiego pisarza. Pomerancew bowiem nie buntuje się przeciwko iluzji w sztuce, przeciwko „baśniopisarstwu”, ignoruje też konwencjonalny charakter literatury, mediację języka. W jego rozumowaniu utalentowany artysta, szczerze zaangażowany w problem, który porusza, powinien wypowiadać się bezpośrednio, a bezpośredni dostęp do myśli i uczuć pisarza, do jego „duszy”, pozostaje największym atutem każdego utworu literackiego. Mach natomiast jest świadomy mediacyjnej roli języka i konwencjonalnego charakteru literatury, co więcej – jego zdaniem szczerość to rodzaj oszustwa, wejścia w kolejną konwencję. Mach uważa przecież, że sztukę można określić jako szczerą tylko wtedy, gdy

⁵¹ *Ibidem*, s. 312.

⁵² W. Mach, *Góry nad czarnym morzem*, s. 211.

demaskuje ona sposób, w jaki jest stworzona, a więc ujawnia umowność, technikę pisarską, uzmysławia odbiorcom sprawstwo autora, odkrywa swoją fikcyjność, innymi słowy – by fikcja była wiarygodna, musi być metafikcją⁵³.

Ironia, szczerłość i autotematyzm

W połowie lat 50. XX wieku Mach wciąż opowiada się po stronie realizmu, ale to realizm zupełnie odmienny od mimetycznego. Pisarza nie interesują bowiem ani prawdopodobieństwo i typowość świata przedstawionego, ani przekonanie, że literatura naśladuje życie. Realizm Macha jest realizmem sytuacji komunikacyjnej, realizmem aktu mowy. Szukając sposobów na literaturę, która dotrzymałaby kroku współczesnym mediom kształtującym świadomość społeczną, pisarz rozumie, że pisarstwo nie może już rościć sobie prawa do mówienia prawdy o rzeczywistości. Prawda literatury jest bowiem kwestią konwencji. Rzeczywistość dociera do odbiorców za pomocą radia, kroniki filmowej i coraz częściej – telewizji⁵⁴. Literatura jednak ma narzędzia do przedstawiania sposobów odbierania i przeżywania świata – jej siła, zdaniem Macha, tkwi w samoświadomości, w możliwości autotematyzmu. Wysuwając na pierwszy plan te walory literatury – a ściślej powieści – pisarz uchwycił jedną z ważnych przemian społeczeństwa, mającego coraz więk-

⁵³ Warto w tym miejscu przypomnieć, że German Ritz podporządkował swoją interpretację powieści *Góry nad czarnym morzem* kategoriom autentyczności i szczerłości, definiując je w relacji do niewypowiadalnego pożądania homoseksualnego. Według badacza metafikcjonalność utworu Macha uwypukla genderowy aspekt podjętego przez pisarza eksperymentu narracyjnego. Ritz podkreśla, że metafikcja ma uporządkować, w jakimś sensie ujarzmić pleniące się wątki fabularne, będące jedynie metonimią niewypowiadalnego. Jednak w momencie, w którym metafikcjonalny dyskurs zostaje sfikcjonalizowany, jak w powieści *Góry nad czarnym morzem*, traci on swoją porządkującą funkcję, zostaje wykorzystany jako jeden ze sposobów wyznania pożądania homoseksualnego. Zob. G. Ritz, *Niś w labiryncie pożądania. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, Warszawa 2002, s. 184–185. Zaproponowany przez Ritza trop interpretacyjny rozwinął Wojciech Śmieja, śledząc obecność homoseksualnego pragnienia w pozostałych powieściach Wilhelma Macha. Zob. W. Śmieja, *Homoseksualność i polska nowoczesność. Szkice o teorii i literaturze*, Katowice 2015, s. 378–403.

⁵⁴ Pierwsza połowa lat 50. XX wieku to czas bardzo szybkiego rozwoju telewizji polskiej. W 1952 roku nadano pierwszy program antenowy ze Stacji Doświadczalnej Instytutu Łączności w Warszawie. Już w 1956 roku przez pięć dni w tygodniu emitowano program z Warszawskiego Ośrodka Telewizyjnego. Zob. M. Fik, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*, Warszawa 1991, s. 205, 291.

szy dostęp do mediów⁵⁵. Jak to ujął David Foster Wallace, właśnie w latach 50. i 60. XX wieku wraz z rozwojem telewizji obywatele amerykańscy wymieniali „starą ideę siebie jako narodu osobników, którzy działają i są, na nową wizję Stanów Zjednoczonych jako zatowidzowanej masy samoświadomych oglądaczy i siępokazywaczy”⁵⁶. Odpowiedzią na tę zmianę była postmodernistyczna metafikcja, która powstała pod wpływem samoświadomego oglądania siebie. Ale – jak przekonuje Wallace – amerykański postmodernizm z lat 60. jest tylko rozwijającą się w symbiozie z telewizją modyfikacją realizmu, polegającą na celowym eksponowaniu jego konwencji i technik narracyjnych, na skupieniu uwagi na procesie produkowania znaczeń, na przewadze *semiosis* nad *mimesis*. Podobne cechy ma także autotematyzm powieści, o którym pisze Mach, choć jego propozycja nie jest pozbawiona nadziei, że literatura wciąż stanowi narzędzie krytycznej analizy wytwarzanych przez ludzi dyskursów. Mach bowiem jest przekonany, że jeśli powieść przestanie pretendować do prawa mówienia prawdy o świecie i zadowolony się faktem, iż potrafi

⁵⁵ W tym kontekście ważny wydaje się czteromiesięczny pobyt Macha w Stanach Zjednoczonych w 1961 roku. Bliższe poznanie ówczesnej kultury mogło wpłynąć na uczulenie pisarza na społeczną rolę mediów. Wojciech Śmieja zwraca uwagę na literackie reperkusje tej podróży, wskazując na powinowactwa obrazu pułkownika Bałcza, głównego bohatera ostatniej powieści Macha, z amerykańskimi komiksowymi superbohaterami, a także z wzorcami męskiej cielesności w popularnych magazynach kulturyistycznych i w aktach Alonzo „Lona” Hannagana, sprzedawanych wówczas w postaci plakatów i pocztówek. Zob. W. Śmieja, *Antynomie męskości i erotyczne spojrzenie na męskie ciało w „Agnieszce, córce Kolumba” Wilhelma Macha*, „Wielogłos” 2018, nr 4 (38), s. 78. W pośmiertnym wspomnieniu Macha Kazimierz Brandys pisze szczegółowo o rzekomym wstąpieniu przyjaciela do Ameryki, przeżywanym przez oglądanie nadawanych w telewizji zapasów: „Xander był w USA przede mną i wrócił półżywy ze strachu. Był tak wstrząśnięty, że nie chciał nawet opowiadać; siedział spopielały, z wytrzeszczonymi oczami. Był w Detroit. W Detroit odnalazł swoje cztery siostry. [...] Xander wyszedł w Detroit na spacer i po kwadransie zatrzymał go samochód policyjny. [...] Xander nie mówił po angielsku, lecz jego grzeczne chłopskie wychowanie zastępowało mu języki; swoje maniery celebrował misternie, rzekłbym, z zawilgą godnością. Na policjantach wywarło to silne wrażenie. Zwrócono mu paszport, po czym w lichej niemczyźnie zapytano, czemu chodzi pieszo. Xander pomyślał, że śni. [...] Strasznie się bał takich snów. Pobiegł z powrotem do sióstr i resztę pobytu przesiedział przed telewizorem, oglądając walki killerów – półludzi, łamiących szczęki i godzących palcami w oczy przeciwnika” (K. Brandys, *Rynek. Wspomnienia z teraźniejszości*, Warszawa 1968, s. 221–222). Natomiast Mach określa swój stosunek do kultury amerykańskiej w sposób znacznie bardziej neutralny. W liście do Ewy Otwinowskiej z września 1961 roku pisze: „Wyruszą z Montrealu w drogę powrotną 6/X. Liczę dni. To może nie tyle tęsknota za Ojczyzną, ile brak zainteresowania dla Ameryki” (Rękopisy Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, sygnatura 16090/II, część 2, mikrofilm 29914, Korespondencja Stefana Otwinowskiego. Listy od różnych osób, s. 117).

⁵⁶ D.F. Wallace, *E unibus pluram. Telewizja a fikcja amerykańska* [w:] *idem, Rzekomo fajna rzecz, której nigdy więcej nie zrobię. Eseje i rozważania*, przeł. J. Kozak, Warszawa 2016, s. 55.

odkryć różne tryby jej wypowiedzania, wygra zaufanie społeczne, co więcej – będzie wiarygodna. Pisarz więc nie może już po prostu nazywać rzeczy tak, jak je widzi. Jego obowiązkiem jest – parafrazując Wallace’a – nazywać siebie tak, jak widzi siebie widzącego siebie widzącego rzeczy. I o ile ten wymóg Macha jest odpowiedzią na potrzebę szczerości, o tyle na poziomie praktyki literackiej realizacja tego postulatu daje paradoksalnie efekty ironiczne. Mnożenie płaszczyzn przedstawienia rodzi bowiem napięcie między różnymi poziomami obrazowania i zwielokrotnia sytuacje, w których ujawniać się będzie niezgodność między tym, co stwierdzone na jednym poziomie, a tym, co ujawnione na drugim. Wobec tego dialogi między narratorami *Gór nad czarnym morzem* można przeczytać jako przykłady znakomitej autoironii, której konsekwencją będzie też, uznawana dotąd za dowód artystycznej porażki, niespójność między deklaracją teoretyczną zawartą w dyskursywnych partiach utworu a realizacją tej deklaracji na poziomie fabuły i narracji powieściowej.

W polemice ze Ściborem-Rylskim Mach negatywnie oceniał postulat twórczenia „iluzji życia”. W *Górach nad czarnym morzem* urzeczywistni tę krytykę za pomocą ironicznego kontrastowania powagi autotematycznych refleksji z ich fabularną realizacją. Aleksander – bohater i zarazem pierwszoosobowy narrator powieści – będzie krytykował konwencje powieści kryminalnej: „owej koronie gatunku, arcywzorowi samopochlebnych załgań literatury: tam, Xandrze, zapytany przez boga-inspektora, co robiłeś czternaście lat temu, 22 maja, o godz. 16 min. 47, udzielisz, boże-Xandrze, wyczerpującej a niezbędnej dla zrozumiałości świata odpowiedzi”⁵⁷. Jednocześnie w jego biografii wpleciony zostanie wątek kryminalny, na wskroś nieprawdopodobny, naśladujący najlepsze przykłady gatunku, w których przebiegi fabularne układają się tak, by doprowadzić do rozwikłania zagadki. Nieprawdopodobność różnorodnych zbiegów okoliczności jest w powieści tak bardzo wyjaskrawiona, że tekstu nie można nie odczytać jako autoironicznego metakomentarza o zastosowaniu konwencji literackich.

Podobny ironiczny dystans do reguł własnego rzemiosła demonstruje Mach także w powieści *Agnieszka, córka Kolumba*⁵⁸ zakończonej autorskim posłowiem, ustawiającym cały utwór w świetle metafikcyjnej zabawy z konwencją romansu. Pisarz do pewnego stopnia powtarza gest demaskowania techniki tworzenia fikcji, znany z felietonu *O mętnych wodach i czystym nurcie list do przyjaciela* – pisze o sobie piszącym romans, przestrzegającym konwencji gatunku. Tym samym narusza i utwierdza reguły realizmu.

⁵⁷ W. Mach, *Góry nad czarnym morzem*, s. 238.

⁵⁸ W już cytowanym artykule Wojciech Śmieja wiąże tę specyfikę powieści z charakterystycznym dla Macha queerowym spojrzeniem na męskie ciało, które jednocześnie dekonstruuje heteronormatywne wzorce i z uszczerbkiem dla literackiej wartości utworu „rozsadza” narracyjny porządek. Zob. W. Śmieja, *Antynomie męskości i erotyczne spojrzenie...*, s. 69–89.

To odwrócenie, którego celem jest zademonstrowanie konwencjonalności literatury. Czytelnik nie ma wierzyć w świat przedstawiony w utworze literackim, ma wierzyć w gest wyboru określonej konwencji literackiej, dokonany przez autora. Ważne staje się zatem nie tylko samo przedstawienie⁵⁹ – znaczenia nabierają także sposób, w jaki się to przedstawienie rozgrywa, i świadomość, że jest to przedstawienie. Paradoks tego myślenia polega na tym, że Mach za pomocą bardzo tradycyjnego ujęcia podmiotowości, poddanego wymogowi szczerej ekspresji, charakterystycznego dla Pomerancewa, oddala się krańcowo od tradycyjnej idei szczerości – u niego bowiem szczery gest autotematyczny nie odkrywa żadnego „stałego”, skonsolidowanego wewnętrznego „ja”, żadnej prawdy ani prawdziwej osobowości autorskiej, objawionej w tekście literackim. Wręcz odwrotnie – zostaje ironiczna zabawa z konwencją, mnogość literackich przebrań, steatralizowane przedstawienie zmienności rozmaitych ujęć różnych sposobów przeżywania i postrzegania.

Bibliografia

- Błoński J., *Poeci i inni*, Kraków 1956.
- Błoński J., *Za pięć dwunasta. Zoil o poezji współczesnej*, „Życie Literackie” 1955, nr 16–18.
- Brandys K., *Rynek. Wspomnienia z teraźniejszości*, Warszawa 1968.
- Czermińska M., *Pisarze niedocenieni – pisarze przecenieni. Ankieta „Kultura”, „Kultura” 1992, nr 7/8.*
- Erenburg I., *Odwilż*, przeł. J. Brzechwa, Warszawa 1955.
- Felski R., *Hooked: Art and Attachment*, Chicago 2020.
- Fik M., *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*, Warszawa 1991.
- Fiut A., *Dowód nietożsamości. Proza Wilhelma Macha*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976.
- Flaszen L., *Cyrograf*, Kraków 1989.
- Flaszen L., *Nowy Zoil, czyli o schematyzmie*, „Życie Literackie” 1952, nr 1.
- Flaszen L., *Zoilowe diagnozy i prorocstwa*, „Życie Literackie” 1953, nr 30.
- Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1993.
- Mach W., *Życie duże i małe. Góry nad czarnym morzem*, Łódź 1984.
- Mach W., *Szkice literackie*, t. I: *W „szkole krytyków”*, Warszawa 1971.

⁵⁹ Używam tego określenia celowo, żeby z jednej strony wrócić do jego znaczenia w polemicznym artykule Macha, w którym przypomina on klasyczny podział Henry’ego Jamesa na przedstawienie i opisywanie. Z drugiej strony, chcę podkreślić synonimiczną relację między przedstawieniem a widowiskiem teatralnym, performance’em. Klasycznym studium tej analogii jest esej Eve Kosofsky Sedgwick *Shame, Theatricality, and Queer Performativity: Henry James’s „The Art of the Novel”* [w:] *eadem, Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham 2003.

- Matuszewski R., *Pisarze wobec dziesięciolecia*, „Nowa Kultura” 1955, nr 15.
- Mielczarek T., *Czerwony sztandar na jońskiej kolumnie: z dziejów „Nowej Kultury” (1950–1963)*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej” 1999, t. 2, z. 1 (3).
- Mycielski Z., *Dziennik 1950–1959*, Warszawa 1999.
- Otwinowski S., *Myśl o nieobecnych. Po zgonie Wilhelma Macha*, „Życie Literackie” 1965, nr 29.
- Pietrzak P., *Powieść nowoczesna i dylematy współczesnej nauki o literaturze*, Warszawa 2007.
- Poradecki J., *Polemiki wokół „Gór nad czarnym morzem”*, „Prace Polonistyczne” 1972, nr 28.
- Rękopisy Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, sygnatura 16090/II, część 2, mikrofilm 29914, Korespondencja Stefana Otwinowskiego. Listy od różnych osób.
- Rękopisy Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, sygnatura 16091/II, mikrofilm 29915, Korespondencja Ewy Otwinowskiej. Listy od różnych osób. Pol. 1944–1980.
- Rękopisy Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, sygnatura 18278/II, mikrofilm 25222, Korespondencja Marka Hłaski. Listy od różnych osób. Lit. I–R [m.in. od Stefana Łosia, Wilhelma Macha, Agnieszki Osieckiej]. Pol., ang. 1945–1968.
- The Rhetoric of Sincerity*, eds. E. van Alphen, M. Bal, C.E. Smith, Stanford 2009.
- Ritz G., *Nić w labiryncie pożądania. Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, Warszawa 2002.
- Rutten E., *Sincerity after Communism: A Cultural History*, Yale 2017.
- Sedgwick E.K., *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham 2003.
- Sedgwick E.K., *Wstyd, teatralność i queerowa performatywność: sztuka powieściowa Henry’ego Jamesa*, przeł. J. Bednarek, „Teksty Drugie” 2016, nr 4.
- Słucki A., *Wiosenne tarapaty i... propozycje*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 12.
- Śmieja W., *Antynomie męskości i erotyczne spojrzenie na męskie ciało w „Agnieszce, córce Kolumba” Wilhelma Macha*, „Wielogłos” 2018, nr 4 (38).
- Śmieja W., *Homoseksualność i polska nowoczesność. Szkice o teorii, historii i literaturze*, Katowice 2015.
- Wallace D.F., *Rzekomo fajna rzecz, której nigdy więcej nie zrobię. Eseje i rozważania*, przeł. J. Kozak, Warszawa 2016.
- Ważyk A., *Poemat dla dorosłych*, „Nowa Kultura” 1955, nr 34.
- Wyka M., *Kwadratura koła w prozie*, „Życie Literackie” 1961, nr 52.
- Zaworska H., *Czy kotary zjadły ludzi?*, „Nowa Kultura” 1955, nr 12.
- Померанцев В., *Об искренности в литературе*, „Новый мир” 1953, nr 12, <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/LITRA/MEMO/POMER.HTM> [dostęp: 16.06.2020].