

Elżbieta Kościukiewicz

Koncepcja narratora w opowiadaniach Ksawerego Pruszyńskiego

Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne 25, 203-226

1970

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Elżbieta KOŚCIUKIEWICZ

Koncepcja narratora w opowiadaniach Ksawerego Pruszyńskiego

Концепция повествователя в рассказах Ксаверия Прущиньского

Conception du narrateur dans les récits de Xavier Pruszyński

„Nie wystarczy przejść migotliwym przechodem przez pewien okres lat — ot, gdzieś z jakich jarów nad cichą rzeką Słuczą do innych jarów, nad błotną rzeką Orne. Trzeba zostawić ślad [...] Kiedy u innych zużyte dawno słowo mełło dla narodu omłot przeżutych myśli, trzeba szukać nowych rzeczy do podania, trzeba z rzeczy widzialnych, słyszanych, zrozumianych dopowiadać nowe, jutrzejsze. Czy nie należy odrywać starego bluszczu, choć sławą przylegi do ścian, jeżeli niesie dziś tylko wilgoć, kryje znurszenie, przesłania światło? Trzeba. Czy nie trzeba dopowiadać do końca myśli nowych, choćby cięły jak nożem? Czy trzeba unikać myślenia? Nie. Szukania? Nie. Czy Manuel unikał szukania? W cieniu Cromwella, czekając na łuski jeszcze nie wystrzelonych pocisków. Manuel wie, że nie.”¹

Tak pisał Ksawery Pruszyński w *Odejściach i powrotach* — w opowiadaniu, które zajmuje szczególną pozycję wśród utworów zebranych w tomach *Trzyznacie opowieści* i *Karabela z Meschedu*. Wskazuje ono bowiem na znamienne przygodę literacką, jaka spotkała pisarza na kartach jego wojennych opowieści i jakiej świadectwo w płaszczyźnie narracji stanowi swoiste uwikłanie autorskiego „ja” w kategorię narratora.² Celem niniejszej pracy jest omówienie szeregu zagadnień związanych z funkcjonowaniem tej kategorii narracyjnej. Zakładamy przy tym pewną dowolność zwrócenia uwagi na wybrane jedynie właściwości

¹ K. Pruszyński: *Odejścia i powroty* [w:] *Trzyznacie opowieści*, Warszawa 1957, ss. 152—153.

² Narrator — centralny element struktury epickiej wojennej prozy Pruszyńskiego — w decydujący sposób wyznacza charakter prezentowanego w narracji świata oraz warunkuje ostateczną wymowę ideową uprawianych przez pisarza form literackich.

struktury narratora, bez pretendowania do bardziej wyczerpującej analizy wszystkim możliwych jej aspektów.

W obecnych rozważaniach wypowiedzi literackie autora *W czerwonej Hiszpanii* traktowane są jako jedna z form mówienia o wojennej rzeczywistości i w tym też znaczeniu stanowią one zespół aktów językowych zmierzających do nawiązania i utrwalenia kontaktu z czytelnikiem. Podporządkowanie struktury opowiadań funkcji konatywnej (nastawienie na odbiorcę) oraz jej wyraźne nacechowanie ekspresywne, wskazują jednoznacznie na moralizatorsko-publicystyczną proweniencję prozy Pruszyńskiego. Pisarz bowiem w całej swej twórczości pozostał wierny przekonaniu, że zadaniem literatury jest nie tylko wyrażanie człowieka uwikłanego w swój czas i Historię, ale również aktywizacja wszystkich sił poznawczych jednostki oraz uświadomienie jej kierunku własnych działań, które prowadzić winny do przeobrażania świata w imię humanistycznych zasad nadających sens ludzkiej egzystencji.

Wojenna rzeczywistość oraz ciężar doświadczeń, jakie niosła ona ze sobą, postawiła przed literaturą konieczność „wymierzenia sprawiedliwości widzialnemu światu”. Ciśnienie zdynamizowanej Historii uwydatniło przede wszystkim pierwszoplanowość i nieodwołalną polityczną konkretność pytań najbardziej egzystencjalnych, które od pół wieku dramatycznie, ironicznie i żartobliwie poddawali próbie twórcy nowoczesnej prozy. W sytuacji totalnego zagrożenia humanistycznych treści życia przez faszyzm i prawa wojny, Conradowskie pytanie o sens moralny postawy ludzkiej przybierało postać imperatywu, wymagającego od jednostki świadomego i aktywnego zaangażowania w sprawy rzeczywistości. To naglące, kategoryczne podjęcie problematyki wartości i decyzji wyboru oraz uhistorycznienie krytycznej „władzy sądenia” zaważyło przede wszystkim na postawie pisarzy, dla których rozrachunek ze światem był jednocześnie debiutem literackim. Jednym z nich był Ksawery Pruszyński, który twórczość literacką poprzedził bogatym i dojrzałym dorobkiem dziennikarskim i publicystycznym.

Trud poszukiwań własnej postawy wobec świata oraz śmiałe przeciwstawianie się powszechnie przyjętym opiniom towarzyszyły Pruszyńskiemu od początku jego działalności pisarskiej. Twórczość jego cechuje wyjątkowa jednolitość ideowa oraz konsekwentne trzymanie się raz obranej drogi, w której krytyczne widzenie rzeczywistości spletało się nierozłącznie z aktywnym stosunkiem do przeszłości narodowej. Świadomość Historii oraz temperament poznawczy dziennikarza i reportażysty, do którego fakty przemawiały silniej aniżeli wszelakie idole, pozwalały autorowi *Podróż po Polsce* w realistyczny sposób widzieć i oceniać współczesną mu rzeczywistość. Posługując się często analogią historyczną nie tylko ujawniał on prawdziwe oblicze ideowe tej rzeczy-

wistości, ale również jednoznacznie wskazywał na podłoże oraz ukryty mechanizm aktualnych, politycznych i społecznych konfliktów.

Charakterystyczną cechą twórczości Pruszyńskiego był empiryzm i dar wycucia aktualności politycznych, nie pozwalający pisarzowi przejść bokiem wobec ogniw zapalnych współczesności. Świadczą o tym przede wszystkim zbiory jego międzywojennych reportaży (*Sarajewo 1914, Szanghaj 1932, Gdańsk 193?*; *Palestyna po raz trzeci*; *W czerwonej Hiszpanii czy Podróż po Polsce*), które — zdaniem Kazimierza Wyki — stanowiły „*sui generis* awangardę ku realizmowi” i wyprzedzały prozę swego okresu w podejmowaniu tematów domagających się zapamiętania i literackiego świadectwa.³ Narastający ruch faszystowski w Europie, walcząca rewolucyjna Hiszpania, konflikty wyznaniowe na polskich ziemiach wschodnich czy wreszcie problem Wolnego Miasta Gdańska i w nim dostrzegane przez autora *Trzynastu opowieści* zarzewie nowej wojny światowej — oto najważniejsze z nich. Fakty te wyznaczały zarazem właściwy sens ideologiczny zjawisk międzywojennej rzeczywistości. Pruszyński umiał je wybierać i stosował wobec nich kryteria oceny odmienne od tych, jakie faszyzująca Europa i Polska narzucały jego inteligenckiej generacji. Dlatego też tak daleko odszedł od postaw własnego pokolenia, które — jak pisał w *Odejściach i powrotach* — zbyt łatwo przyswajało sobie „[...] gotowe myśli i seryjnie obtoczone światopoglądy, masowo importowaną manufakturę, latając co najwyżej faszyzującą kamizelkę chrześcijańsko-socjalnym pulowrem”⁴ i unikając trudu formułowania własnego życia brało zaś to, co było „na najbliższym rogu ulicy”.

W roku 1939 Historia dopisała ostatnią cyfrę, którą przy nazwie Gdańsk postawił Pruszyński jako znak zapytania, i odpowiedziała wnioskami ostateczne do faktów zgromadzonych przed wojną. Rzeczywistość tych czasów, angażująca pisarza inaczej niż dotychczas, postawiła go wobec konieczności podjęcia rozrachunku z dookólnym światem i wysunęła na plan pierwszy złożoną problematykę etyczną, ideową i egzystencjonalną, która w nowej i konkretnej sytuacji historycznej wymagała niezwłocznego podjęcia przez literaturę.

Ksawery Pruszyński należał do tych twórców, którzy niemal od pierwszych dni wojennych postanowili zmierzyć się z „widzialnym światem”. W osobistym ryzyku życia, w bezpośredniej akcji politycznej oraz w rdzennej materii twórczej — publicystycznej i literackiej — dokonywał się proces tego rozrachunku. Na emigracji, w przerwach między kam-

³ K. Wyka: *Pogranicze powieści* [w:] *Pogranicze powieści. Proza polska w latach 1945—1948*, Kraków 1948, s. 83.

⁴ Pruszyński: *op. cit.*, s. 152.

paniami rozpoczął autor *Karabeli z Meschedu* swój dyskurs z terażniejszością i historią, która tę terażniejszość kształtowała. Powstają wtedy rozprawy polemiczne — *Księga ponurych niedopowiedzeń* i *Tysiąc mil od prawdy* (1941) — poświęcone analizie przyczyn klęski wrześniowej oraz bogata twórczość publicystyczna, w której pisarz oskarżał rząd londyński o prowadzenie polityki nie liczącej się z układem sił w Europie i jednoznacznie wskazywał na konieczność sojuszu wojskowego i współpracy ze Związkiem Radzieckim jako na jedyną słuszną i historycznie uzasadnioną rację polityczną (*Wobec Rosji* — 1942, *Russian Year* — 1944, *Margrabia Wielopolski* — 1944 i inne).

Realistyczne i radykalne stanowisko Pruszyńskiego wobec kluczowych problemów tych czasów oraz prowadzona przez niego akcja burzenia „mitu londyńskiego”, który — jego zdaniem — „utwierdzał w społeczeństwie mylne, fałszywe, a w następstwach zgubne przekonanie, że wyzwolenie Polski nadejdzie zza mórz i oceanów i odrywał Polskę od jej geopolitycznego podłoża”⁵, wywołało ostre ataki ze strony różnorodnych ugrupowań emigracyjnych. Opinia publiczna była przeciwko pisarzowi. Odepchnięty i niezrozumiany przez środowisko londyńskie, pozbawiony bezpośredniego kontaktu z krajem, skazany był na samotność. Jednak nawet w momencie przegranej, gdy dyskusja prowadzona z emigracją nad kształtem przyszłości narodowej zakończyła się jego klęską — klęską polityka i publicysty, postawie zerwania tragicznego, odbierającej sens działania wśród świata, autor *Trzynastu opowieści* konsekwentnie przeciwstawiał aktywne zaangażowanie w rzeczywistość. I aczkolwiek świadomość klęski stała się — jak pisał Józef Hen — przyczyną zwątpienia w sens uprawianego dziennikarstwa, nie na długo zamilkł Pruszyński — pisarz. Wtedy to bowiem — „Manuel zstąpił do wnętrza czołgu. A potem porucznik Włodarczyk powrócił na podhalańską wieś, by odnaleźć zapomnienie o chłodzie ojczystego potoku”⁶. Tak powstawały wojenne opowieści, utwory niepowtarzalne o swej strukturze gatunkowej — swoista kontynuacja dziennikarskich spotkań Pruszyńskiego z rzeczywistością, które na kartach jego prozy przekształciły się w literacki pamiętnik sporu o humanistyczny sens świata i moralną wartość postawy ludzkiej.

Temperament pisarski autora *Karabeli z Meschedu* śmiało określić można jako publicystyczną pasję komentowania rzeczywistości. Twórczość ta wyrastała bowiem z tradycji postępowej publicystyki oświeceniowej i romantycznej i — jak pisał Ryszard Matuszewski — świadomie

⁵ K. Pruszyński: *Irański odmarsz* [w:] *Wybór pism publicystycznych*, Kraków 1966, s. 451.

⁶ J. Hen: *Pruszyński*, „Twórczość” 1966, nr 5, s. 123.

nawiażywała „[...] do tego nurtu naszej literatury, który funkcję pisarza pojmował jako służbę społeczną, jako zadanie ukazania społecznej rzeczywistości”.⁷ Ten węzeł ideologiczny wyznaczał podkreślaną niejednokrotnie jednolitość Pruszyńskiego-reportażysty i Pruszyńskiego-nowelisty oraz decydował o indywidualnym charakterze jego pisarstwa.

Publicystyczna proweniencja tej twórczości, z charakterystyczną dla niej funkcją interwencyjną i założoną niejako obecnością adresata, stawała przed pisarzem konieczność stałego uczestnictwa w dyskursie ze zbiorowością. Warunki emigracyjne nie pozwalały jednak na pełną realizację tych zadań. W tej sytuacji poszukiwanie nowej formy wypowiedzi, pojemnej i odpornej na działanie czasu, która otwierałaby przed autorem *Podróży po Polsce* możliwości ponownego nawiązania dialogu z odbiorcą stawało się warunkiem „przetrwania” i dalszego rozwoju tej twórczości.

Sięgając po formę epicką, tworzył Pruszyński specjalny typ prozy określanej jako pogranicze opowieści, gawędy i noweli, która nie łatwo poddaje się klasyfikacji gatunkowej ze względu na wielość i różnorodność swych elementów strukturalnych oraz złożony charakter ich wzajemnych relacji. Korzenie tej prozy ukryte bezpośrednio w reportażu nadają pisarstwu Pruszyńskiego nie tylko odrębny i jednolity wymiar, ale również wskazują na konieczność postawienia pytania o przyczyny porzucenia przez pisarza w czasie wojny tej podstawowej dla jego twórczości formy wypowiedzi.

Pruszyński znany był bowiem dotychczas jako uzdolniony publicysta i autor najlepszych przed wojną zbiorów reportaży, w których — jak pisał Kazimierz Wyka — ujawniał „temperament poznawczy dziennikarza i publicysty o światowym wymiarze erudycji i wrażliwości”⁸ Stanowiły one trwałe świadectwo jego postawy jako obserwatora i polityka, który widział i oceniał międzywojenną rzeczywistość ostrzej i bardziej krytycznie aniżeli większość współczesnych mu twórców. Tym bardziej więc fakt wyboru przez pisarza innej formy wypowiedzi stawał się decyzją znaczącą i istotną dla dalszego rozwoju jego twórczości. Problemem tym zajmiemy się obecnie nieco szerzej.

Uprawiany przed wojną przez Pruszyńskiego reportaż wyraźnie oscyluje między formą szkicu a typem reportażu fabularnego, o wyraźnie zarysowanym ciągu zdarzeniowym składającym się na fabułę utworu.⁹ Charakterystyczną jego cechą jest przede wszystkim wielość ujęć ko-

⁷ R. Matuszewski: *Droga tragicznie przerwana*, „Nowa Kultura” 1950, nr 13.

⁹ K. Wyka: *Droga pisarska Ksawerego Pruszyńskiego* [wstęp do:] K. Pruszyński: *Wybór pism publicystycznych*, s. XIII.

mentujących, które — przybierając formę wniosków, uogólnień lub subiektywnych refleksji — stanowią wyraz świadomości podmiotu organizującego tok reportażowej narracji, a ich obecność związana jest z jego intelektualną lub niekiedy i emocjonalną postawą wobec rzeczywistości.

„Róża należy do tych warstw infracywilizacyjnych, do owej ludzkości głębokiej Unamuna, której nie sonduje myśl historyka, której nie portretuje Velazquez, a nawet Goya. Burza, która grzmi tam w górze, przewala się masami wód, miazdzy i zatapia, otwiera przepaście i podnosi bałwany, przewala się mimo wszystko ponad się. Nie nęci, nie zatrważa i nie zmienia mączkowatej vegetacji tej bezosobowej masy płynących pian oraz milionów, które niezdolne kierować swym losem zmieniają swym naporem historię.”¹⁰

Ujęcia komentujące sygnalizują również obecność ogólniejszej problematyki w jednostkowym opisie faktów i pozwalają pisarzowi na jednoznaczny ocenę prezentowanych w utworze zjawisk. Przykładem może tu być cytowany uprzednio zbiór reportaży *W czerwonej Hiszpanii* (1937). Uderzające w tym zbiorze jest to, że w miarę przedłużania się pobytu zmienia się perspektywa w ocenie zdarzeń, których pisarz był świadkiem. Początkowo pisze on jako dziennikarz ciekawy sensacyjnych szczegółów. W miarę zagłębiania się w walkę rewolucyjną ludu hiszpańskiego, w miarę poznawania sytuacji społecznej tego kraju, Pruszyński ze stanowiska obserwatora przechodzi na stanowisko zaangażowanego oraz wnikliwego interpretatora faktów, który umie pokazać, po czyjej stronie i dlaczego była prawda i słuszność.

Oto jak z losów prostej dziewczyny ulicznej, odczytuje on los typowy, los całej klasy społecznej:

„Motorem, który pchnął całe pokolenie Róży do „Tercia”, do klasztoru, do domu publicznego, do milicji ludowej i do pałacu magnata był [...] stosunek liczbowy 14 dzieci do 1½ morgi. Motorem, który prowadził ekspansję całej Hiszpanii z morza, który zaludnił trzynaście republik Ameryki Południowej, cały kontynent, całą część świata, ludźmi krwi iberyjskiej, były wielkie rodziny małych rolników. Rodzina Róży nie zdobyła dla siebie nic. Ani tytułów, ani godności, ani pieniędzy. Z trudem zdobywa chleb. [...] Ale niemniej potok takich jak Róża rodzin, potok spadający na równinę ze wzgórz najwyższej nędzy, bardziej niż Kolumb i trwalej niż Korteż zdobył dla Hiszpanów i utrzymał dla hiszpańskości światy równe tylko koloniom Wielkiej Brytanii.”¹¹

Komentarz, jak również formułowane przez pisarza wnioski i oceny są jednak ściśle uzależnione i powiązane z rzeczywistością prezentowaną w reportażu. Stanowią one w stosunku do niej swoistą nadbudowę sygnalizującą istnienie nadrzędnego systemu odniesień, który steruje se-

⁹ Zob. J. Maziarzski: *Anatomia reportażu*, Kraków 1966, ss. 201—202.

¹⁰ K. Pruszyński: *W czerwonej Hiszpanii*, Warszawa 1937, s. 30.

¹¹ *Ibid.*, s. 25.

lekcją i dobrem faktów, decyduje o ich reżyserii, wzajemnych związkach i interpretacji, czyli wskazuje jednoznacznie na obecność płaszczyzny narratora w reportażowej strukturze.

Ujęcia komentujące pełnią również w utworach Pruszyńskiego funkcję innego typu. Budują one bowiem rodzaj pomostu między narratorem — podmiotem i nadawcą wypowiedzi a jej odbiorcami, tzn. ukierunkowują odbiór informacji; często nawet narzucają czytelnikowi interpretację faktów, współwniosek i współocenę. Ten właśnie typ ujęć komentujących realizuje w jego reportażach w poważnym stopniu cechę operatywności gatunku i w niektórych przypadkach wyraża *expressis verbis* główną tezę utworu.

Omówione zjawiska, wskazując na centralną pozycję „płaszczyzny” narratora w reportażach Pruszyńskiego, świadczą również o ich wyraźnym nacechowaniu subiektywizmem i indywidualnością. Jak pisał bowiem Kazimierz Wyka w *Pograniczu powieści*:

„Reportaż tylko z pozoru jest rodzajem bezosobistym. Z istoty swojej jest gatunkiem skończenie osobistym, chociaż pozbawionym specjalnie widocznych tylko temu typowi twórczości przynależnych właściwości, jak np. reżyseria teatralna [...]. Twórca reportażu tak samo wyraża się tylko w układzie skojarzeń, przypomnień, w bystrości dojrzenia spraw, które istnieją same bez jego udziału, jest reżyserem naszej wiedzy o faktach, zmierzającej właśnie do pełnego naświetlenia faktów, a nie zabiegów, którym autor owe fakty poddaje.”¹²

Ten sposób wyrażania i manifestacji autorsko-narratorskiego „ja” poprzez samą selekcję i układ faktów oraz sygnalizowana uprzednio wyraźna dominanta komentarza w strukturze narracyjnej, tworzą charakterystyczne cechy twórczości reportażowej autora *Podróży po Polsce* i decydują o możliwości pełnej realizacji pełnionej przez nią funkcji sprawozdawczo-interwencyjnej.

Reportaż jest — jak stwierdza Jacek Maziarski w *Anatomii reportażu* — jedynym gatunkiem, który stanowi „sprawozdanie obserwatora o wydarzeniach sytuacyjnych, ludziach.”¹³ Funkcja sprawozdawcza wyznaczona jest więc z jednej strony przez istnienie rzeczywistych ludzi, sytuacji i zdarzeń mających stanowić przedmiot relacji, z drugiej zaś poprzez obecność aktywnego obserwatora, który swym sprawozdaniem potwierdza autentyczność przeżytych, usłyszanych lub osobiście ustalonych faktów oraz ocenia ich konsekwencje. Obecność obserwatora oraz jego osobisty stosunek do przedmiotu sprawozdania nie wyczerpuje jednak podstawowych komponentów reportażowej narracji. Zakłada ona również istnienie określonego odbiorcy, do którego relacja jest adresowana, oraz wyznacza określony zakres stosunku czasowego między wy-

¹² Wyka: *op. cit.*, ss. 83—84.

¹³ Maziarski: *op. cit.*, s. 32.

darzeniami a momentem ich prezentacji przez narratora. Funkcję sprawozdawczą znamionuje bowiem aktualność, „której — jak stwierdza Jacek Maziarski — co prawda nie da się ująć w ramy określonych granic czasowych, ale w świadomości odbiorcy dostatecznie ostro odróżniającej się od wydarzeń zdezaktualizowanych (np. we wspomnieniach, pamiętnikach)”.¹⁴

Reportaż domaga się więc, podobnie jak na przykład satyra, wyraźnego i natychmiastowego adresata, przed którym odsłania się i unaocznia rzeczy przez niego mało dostrzegane oraz wskazuje na związki i wzajemne relacje między faktami określającymi właściwy kształt współczesnej rzeczywistości.

Środowisko emigracyjne uznane przez Pruszyńskiego za prowizorium socjologiczne nie było jednak właściwym adresatem jego reportażu. Mógł nim być tylko odbiorca w kraju, ale ten kraj stawał się niedostępny, coraz bardziej niewiadomy i daleki. Wojna i emigranckie doświadczenia i wędrówki domagały się jednak utrwalenia, a potrzeba rozrachunku z rzeczywistością tych lat zmuszała pisarza do poszukiwań nowej formy, która odporna na działanie czasu pozwoliłaby osiągnąć nieznanego adresata w momencie, kiedy powrót do kraju będzie już możliwy. Kazimierz Wyka określił ten proces — „prześciem na trwalszą formę listu”, która by gwarantowała czytelność jego treści i pozwalała pisarzowi na możliwie pełną realizację założeń swej wojennej twórczości. Taką formą stała się dla Pruszyńskiego gawęda, gatunek głęboko związany z polską tradycją literacką, o którym w *Karabeli z Meschedu* pisał w następujących słowach:

„Nawet nie od razu zdałem sobie sprawę z tego, że to jego gadanie staje się właśnie niepostrzeżenie gawędą, nasiąka tonami z pana Paska, z *Pamiętek Soplicy*, z *Mieszanin Bejły*, z Odyńca, Syrokomli i Henryka Rzewuskiego, z tego całego genre'u literackiego dziś wraz z dawną Polską zaginionego zupełnie, a będącego kiedyś istotnym, rodzinnym stylem prozy polskiej. Prozy polskiej? Gdybym wtedy, owego wieczoru, znał był nowele Sommerseta Maughama albo *Księżę z San Michele*, wiedziałbym, że przy swej polskości jest to rodzaj bardzo europejski. Ale wtedy nie wiedziałem jeszcze o tym — i miało to dla mnie urok sarmackiej starzyny.”¹⁵

Wybór formy epickiej warunkowany więc był konkretną sytuacją pisarską. Zrodziła ona literacką opowieść, gawędę, nowelę, typ prozy, która wyrastając z reportażowej gleby stanowiła swoistą kontynuację dziennikarskich spotkań pisarza z rzeczywistością. Ta reportażowa proweniencja wojennych opowiadań Pruszyńskiego zadecydowała o ich od-

¹⁴ *Ibid.*, s. 33.

¹⁵ K. Pruszyński: *Karabela z Meschedu* [w:] *Karabela z Meschedu*, Warszawa 1957, s. 22.

miennym i indywidualnym kształcie. Prezentowana w tych utworach rzeczywistość określana była przez wzajemne uwikłanie fikcji i autentyku. „Pospiesznie odpisując życie” i transponując autentyk w poetycki obraz, autor *Trzynastu opowieści* tworzył świat, w którym trudno rozdzielić i określić prawdy i fikcji — tego, gdzie fikcją posługuje się pisarz w roli reportażowej gawędy, a gdzie natomiast prawda służy sytuacji zmyślonej.

Instynkt zbieracki reportażysty i dziennikarza pozwalał bowiem Pruszyńskiemu odkrywać najbardziej zaskakujące zdarzenia i fakty współczesnego mu świata, w którym wojna, kreśląc meander losów ludzkich zdeterminowanych przez Historię, tworzyła swoisty spłot biografii indywidualnych. Przykładem opowieść o Lazarze Gitmanie, antykwarzu z Suwałk, który w dalekim Meschedzie ponosi śmierć szukając szablki Batorego, czy też *Różaniec z granatów* — historia niespodziewanego spotkania przy łożu śmierci człowieka walczącego ongiś po stronie czerwonych w Hiszpanii i majora Polaka ze strony przeciwnej. Świat tych opowiadań tworzą nie tylko ludzie. Jego wymiar wyznaczają również legendy i książki, odległe kraje i miasta, idee i sytuacje historyczne, w których Pruszyński zawsze poszukiwał ukrytego mechanizmu aktualnych zdarzeń i konfliktów, a w analogii historycznej potrafił odkryć pedagogiczne memento dla współczesnych. Wojenne losy załogi czołgu „Nelly” i wspaniała historia *Podrzuconej książki*, czyli *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego* Mickiewicza jako „antypaństwowego” według pojęć sanacyjnych, komunistycznego druku, zaskakujące dokończenie krakowskiej legendy o trębaczku mariackim, jedynej — według świadectwa pisarza — literackiej „konstrukcji” w jego „prawdziwych” opowieściach czy wreszcie poetycka historia spotkania polskich oficerów z Joachimem Lelewelem, który w starej brukselskiej kawiarni przywołuje czas „nocy listopadowej” — to jedynie wybrane przykłady, które tworzą ów spłot fikcji i autentyku, niepowtarzalny i charakterystyczny dla wojennej prozy Pruszyńskiego.

Prozę tę łączą jednak z reportażem więzy istotne i wielorakie. Oba gatunki są sobie bliskie przede wszystkim pod względem prezentowanej postawy poznawczej ich autora — empirysty i czujnego obserwatora życia, dla którego fakty stanowiły podstawę wiedzy o rzeczywistości oraz pozwalały mu odczytać jej właściwy wymiar ideowy i polityczny. Jako nowelista słuchał bowiem Pruszyński faktów tak samo wiernie jak czynił to w swoich reportażach, a chociaż układał je niekiedy w swojej prozie artystycznej we wzór gawędy, fakty przemawiały w niej z równą wymową, co w reportażu.

Charakterystyczną cechą tej prozy jest wyraźna tendencja do uwierzytelnienia narracji i nadawania prezentowanym w niej faktom, zda-

rzeniu i sytuacjom znamion autentyzmu i empirycznej obiektywności (dokładne umiejscawianie akcji, operowanie konkretem historycznym, daty, nazwiska autentycznych postaci itp.). Ta specyficzna dla narracji reportażowej asertoryczność realizowana jest jednak nie tylko poprzez szereg konstrukcji leksykalnych, stylistycznych i kompozycyjnych.¹⁶ Celowi temu służy również forma narracji w pierwszej osobie, która konstruuje zindywidualizowaną i konkretną personę narratorskiego „ja”, wiąże ją w ten sposób jakby bezpośrednio z empirią. Jak bowiem stwierdza M. Butor — „narracja w pierwszej osobie, choć owego «ja» nie należy identyfikować z autorem, wynika ze swoistego dążenia do realizmu, z chęci nadania utworowi formy dokumentu”.¹⁷

Ten typ konstrukcji narratora posiada jednak w prozie Pruszyńskiego wymiar swoisty. Wskazują na to opowiadania — *Karabela z Meschedu*, *Sprawa Smagacza*, *Książka Ułaz* i wiele innych, których narrator — uczestnik lub świadek zdarzeń stanowiących przedmiot narracji — wyposażony zostaje w zespół danych biograficzno-personalnych pozwalających na utożsamienie go z osobą autora. Często zabieg ten zostaje wzmocniony poprzez wprowadzenie do tekstu narracji szeregu sygnałów jednoznacznie potwierdzających konieczność dokonania takiej operacji. Przykładem służyć może następująca konstrukcja: — „Zaraz na ulicy zaczepił mnie sierżant RAF-u — Pan mnie nie poznaje, panie Pruszyński? A ja pana świetnie pamiętam! [...] To było dawno, trzy lata temu w Ranley?”¹⁸ — która w strukturze tego utworu pełni znamieną funkcję uwierzytelniania prezentowanych w narracji zdarzeń, stojących na pograniczu rzeczywistości i fikcji. W podobnej funkcji występuje również narrator—autor w opowiadaniu *Trębacz z Samarkandy*, opartym na wydarzeniu fikcyjnym, które w kontekście „realiów” biograficznych Pruszyńskiego nabiera znamion autentyzmu.¹⁹

Omówiona właściwość narracji w pierwszej osobie, wyraźnie dominującej w prozie Pruszyńskiego, prowadzi do traktowania narratora, który swą personą potwierdza autentyzm przeżytych, usłyszanych lub osobiście ustalonych faktów i zdarzeń, jako „obiektywnego” źródła wiedzy o świecie i nadaje jego narracji charakter reporterskiego sprawozdania z wojennej rzeczywistości. W tym znaczeniu oba wymienione typy wypowiedzi — reportaż i gawęda — nie są tak odrębne, jak by mogła na to wskazywać ich formalno-gatunkowa przynależność, a roz-

¹⁶ Por. Maziarski: *op. cit.*, ss. 123—125.

¹⁷ M. Butor: *L'usage des pronoms personnels dans le roman* [cyt. za:] M. Głowiński: „Nouveau roman” — *problemy teoretyczne* [w:] *Porządek, chaos, znaczenie*, Warszawa 1968, s. 66.

¹⁸ K. Pruszyński: *Wiatraki z Ranley* [w:] *Trzyście opowieści*, s. 114.

¹⁹ Hen: *op. cit.*, s. 123.

poczęty w przerwach między kampaniami drugi etap twórczości autora *Podróży po Polsce* wyrasta z tych samych założeń, jakie towarzyszyły jego pisarstwu przed wojną.²⁰

Udział elementów reportażowych w strukturze prozy Pruszyńskiego nie wyczerpuje jednak jej problematyki gatunkowej. Cechą tej struktury jest bowiem swoista „polifoniczność”, stanowiąca rezultat stałego przywoływania przez pisarza wielu wzorców narracyjnych — reportażowych i epickich, wśród których wyraźnie dominuje typ narracji gawędowej. Zagadnieniem tym zajmiemy się obecnie nieco szerzej.

Jedną z charakterystycznych cech gawędy, którą Pruszyński zdaje się celowo eksponować w swych opowiadaniach, jest proces aktualizowania w strukturze narracji sytuacji odbioru. Prowadzi on do nacechowania wypowiedzi pisarskiej zespołem konstrukcji stylistycznych i leksykalnych, które aktywizując „założoną” obecność adresata, pozwalają traktować tę wypowiedź jako formę dialogu pisarza z czytelnikiem. W ten sposób za pośrednictwem odbiorcy zakodowanego w strukturze gawędy może być osiągnięty już w samym akcie narracji adresat realny — ów nieznany czytelnik, który po latach sięgnie do kart wojennych opowieści, aby szukać w nich świadectw minionych spraw i czasów. Jednocześnie zaś sam proces narracji zyskuje wymiar „uniwersalny”, całkowicie różny od historycznego czasu swych przedstawień, określa go bowiem czas stojący poza wszelkim czasem, czas zerowy.

Gawęda ujawnia więc i aktywizuje dwie podstawowe dla każdego procesu komunikacji kategorie: nadawcy i odbiorcy, którego obecność w strukturze narracji może przybierać różnorodne formy — od biernego przyjmowania przekazywanych treści, do stałej ingerencji w wypowiedź narratora, zmuszającej go do ustawicznego odwoływania się do wiedzy odbiorców, ich reakcji itp. Prowadzona w ten sposób „gra” z odbiorcą tworzy podstawową sytuację językową — sytuację dialogu. W sensie lingwistycznym gawęda stanowi więc typ wypowiedzi, który określić można przyjmując terminologię proponowaną przez Winogradowa jako monolog dramatyczny, oznaczający wypowiedź językową w postaci napiętego dialogu o wyeliminowanych replikach, kształtowaną według reguł mowy dialogowej.²¹

Wybór formy wypowiedzi językowej nie jest — jak stwierdza J. Mukařowski — sprawą przypadkowych i z lingwistycznego punktu widzenia nierelevantnych okoliczności, towarzyszących stosunkom, w jakie

²⁰ Wyka: *op. cit.*, s. XII.

²¹ Zob. W. Winogradow: *Zagadnienie narracji wypowiedawczej w stylistyce* [w:] L. Spitzer, K. Vossler, W. Winogradow: *Z zagadnień stylistyki*, Warszawa 1937, s. 136.

wchodzi znak językowy. Zależny jest on nie tylko od zamiaru i decyzji podmiotu mówiącego, lecz od stosunku, jaki zachodzi między oboma stronami biorącymi udział w wypowiedzi językowej: od stosunku między mówiącym a słuchaczem, podmiotem czynnym a biernym.²² Widziane w tym aspekcie zagadnienie wyboru przez Pruszyńskiego epickiej formy wypowiedzi, wskazuje na możliwość traktowania struktury gawędowej jako substytutu realnego kontaktu pisarza ze zbiorowością.

Struktura gawędy oparta na elementarnej sytuacji międzyludzkiej (ja — ty) tak w sensie lingwistycznym, jak i społecznym wyznacza również charakter więzi łączącej narratora z adresatem jego wypowiedzi. Jest to typ więzi nazwanej umownie „więzią sąsiedzką”, która odwołuje się do wspólnych obu partnerom przekonań i postaw, posiadanej wiedzy czy też tożsamości doświadczeń historycznych i społecznych. Zdaniem Zofii Szmydtowej — perceptor ukonstytuowany jest w gawędzie jako człowiek osadzony w tym samym kręgu zjawisk co narrator, dobrze w nim zorientowany, dysponujący niezależnie od komunikowania się z narratorem wspólnym z nim zespołem informacji i poglądów, dotyczących zarówno treści społeczno-obyczajowych, jak wartości moralnych i politycznych angażujących emocjonalnie.²³ Uwydatniona zostaje w ten sposób rola szeroko pojętego środowiska, które nie tylko kształtuje narratora i domyślnych odbiorców, ale również staje się tłem, elementem wspólnoty i pośrednio przedmiotem opowiadań. Ten charakterystyczny dla gawędy typ „więzi sąsiedzkiej” ulega w opowiadaniach Pruszyńskiego znamienym przekształceniom, które jednoznacznie wskazują na antytradycjonalistyczną proweniencję jego prozy. Obejmują one również strukturę narratora, która — jak pisze K. Bartoszyński — „[...] bywa jedną z cech uważanych za konstytutywne dla całego gatunku gawędy”.²⁴

W utworach należących do tego gatunku centralną konstrukcją literacką jest postać narratora, stanowiąca na zasadzie historycznej „prawdziwości” argument przemawiający za autentycznością gawędowej relacji. To akcentowanie udziału w genezie gawędy elementów autentyzmu i dokumentalności oraz dążenie do narzucenia przekonania o prawdziwości przekazywanych faktów jest charakterystyczną cechą gawędowej struktury, wskazującą na pewne podobieństwo z reportažo-

²² J. Mukałowscy: *Dialog i monolog* [w:] *Wśród znaków i struktur*, Warszawa 1970, s. 186.

²³ Z. Szmydtowa: *Poetyka gawędy* [w:] *Studia i portrety*, Warszawa 1969, s. 352.

²⁴ K. Bartoszyński: *O amofizmie gawęd. Uwagi na marginesie „Pamiętek Soplicy”* [w:] *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szwejkowskiemu*, Wrocław 1966, s. 91.

wą tendencją do uwierzytelnienia prezentowanych sytuacji, ludzi i zdarzeń poprzez wprowadzenie postaci narratora-sprawozdawcy, który swą relacją potwierdza autentyczność przeżytych, zasłyszanych lub osobiście ustalonych faktów. W gawędzie dziewiętnastowiecznej w tej funkcji występuje opowiadacz — gloryfikator przeszłości, który jest równocześnie klasycznym świadkiem zdarzeń jako ich uczestnik. Jak stwierdza Stefania Skwarczyńska — owo „ja” w pozycji autorskiej oddane narratorowi opowiadającemu o zdarzeniach, których był świadkiem i bohaterem, tworzy ideologicznie uwarunkowany układ strukturalny gawędy (heroizacja przeszłości szlacheckiej, tradycjonalizm).²⁵ Na fakt ten zwraca również uwagę Kazimierz Bartoszyński:

„Gawędziarzom w rodzaju Seweryna Soplicy lub kwestarza Ławrynowicza z *Pamiętników kwestarza* I. Chodźki, doskonale zdomowionym w swym świecie, nic nie jest obce w pewnym kręgu faktów. Ale też horyzont ich spojrzenia jest w określony sposób ograniczony: gospodarski, często praktyczny, naiwny, staroświecki, prowincjonalny, a co za tym idzie — spojrzenie owo nie bywa nigdy krytyczne, zabarwione satyrą, analityczne, intelektualnie docieklive. Jest natomiast pełne aprobaty dla zjawisk zastanych, uświęconych obyczajem, tradycyjnych. Gawędziarski narrator nie jest twórcą ani obrazu satyrycznego, ani pogłębionego intelektualnie; zmierza natomiast do narzucenia obfitującej w szczególności, plastycznej, zabarwionej sentymentem wizji epoki i środowiska. Nie jest to jednak wizja dla niewtajemniczonych [...]”²⁶

Narrator w opowiadaniach Pruszyńskiego zajmuje wobec rzeczywistości postawę diametralnie różną. Jest ona wyznaczana przez główne tendencje kształtujące prozę autora *Karabeli z Meschedu*. Jedną z nich określiliśmy jako rozrachunek z wojenną rzeczywistością podjęty w imię odpowiedzialności pisarskiej za istniejący świat. W opowiadaniach wyróżnić można dwa aspekty tego procesu. Pierwszy — to porządkowanie świata poprzez pryzmat spraw narodowych, prowadzone z pozycji publicysty, który posługując się nową formą pisarskiej wypowiedzi kontynuuje swe międzywojenne spotkania z rzeczywistością, drugi natomiast wyznaczany jest przez postawę Pruszyńskiego moralizatora, który w świecie zagrożonym przez faszyzm i prawa wojny poszukuje wartości zdolnych ocalić sens ludzkiej egzystencji. Ten podwójny aspekt literackiego rozrachunku pisarza ze światem tworzy swoisty węzeł semantyczny, które określa zarówno nadrzędny sens i zakres tematyki jego prozy, jak też warunkuje specyficznych charakter jej podstawowej kategorii strukturalnej — kategorii narratora.

²⁵ S. Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze*, t. II, Warszawa 1954, s. 327.

²⁶ K. Bartoszyński: *O powieściach Fryderyka Skarbka*, Warszawa 1963, ss. 245—246.

Jak stwierdziliśmy uprzednio — wojenne opowieści Ksawerego Pruszyńskiego wyrastają z tych samych założeń ideowych, które kształtują jego publicystykę i twórczość reportażową. Wymienione formy wypowiedzi łączy wspólna im funkcja porządkowania świata oraz nadanie temu procesowi formy rozrachunku prowadzonego z pozycji konkretnego, indywidualnego doświadczenia — z pozycji personalnie określonego „ja”. Struktura wypowiedzi publicystycznej w naturalny niejako sposób warunkowała wyraźną konkretyzację tego „ja”, zmuszając pisarza do podejmowania osobistego ryzyka prowadzonej z kołami emigracyjnymi dyskusji, jak również nakładała na niego pełną odpowiedzialność za personalną formę tego rozrachunku.

Proces weryfikacji i porządkowania świata przybiera natomiast w płaszczyźnie literackiej nową formę. Decyduje o niej charakterystyczny dla gatunków epickich system mediacyjny, w którym kategoria narratora zajmuje centralną pozycję. Szczególną wyrazistość zyskuje ona w strukturze gawędy, w której narrator — podmiot wypowiedzi językowej i sprawca czynności narracyjnej — nie tylko prezentuje rzeczywistość, ale również pośrednio decyduje o jej charakterze, sposobie istnienia itp., stając się tym samym jedną z ogniskowych tej struktury. Gawędowa forma wypowiedzi pozwala jednocześnie pisarzowi na mówienie o sprawach bliskich mu i ważnych w sposób mniej lub bardziej bezpośredni i stwarza dogodną i „naturalną” barierę ochronną, za którą może się on skryć w obawie przed ryzykiem zbyt osobistej formy rozrachunku z wojennym światem.

Na tę właściwość gawędowej struktury wskazywał Kazimierz Wyka, zastanawiając się na czym polega niebezpieczeństwo form narracyjnych rzekomo swobodnych, do których zaliczana jest między innymi gawęda.

Formy te bowiem — „[...] stworzywszy pewien gatunek swobody pozwalają pisarzowi w jego obrębie sztywnieć w sposób dla niego samego i dla czytelnika niedostrzegalny, że sztywnieje. Gawęda pozwala na luzy, refleksje, na wtręty liryczne, ale z góry wiadomo, gdzie przebiega ich granica: tam gdzie nowa prawda, własny udział w przedstawianych biografiach wymagały absolutnie jawnego podkreślenia, że to już nie forma gawędy pozwala pisarzowi mówić od siebie. To ja mówię, od siebie, ja konkretny. Tymczasem gawęda jak guma daje się naciągnąć równie dobrze na tępy patyk jak na przenikliwym ostrzu. I nigdy w niej nie wiadomo, czy patyk czy ostrze pod spodem?”²⁷

Proza Pruszyńskiego zdaje się częściowo przewycięzać tę właściwość gawędowej struktury poprzez stosowanie zespołu reportażowych konstrukcji stylistycznych i leksykalnych, które służą uwierzytelnieniu narracji i narzucają niejako konieczność utożsamienia postaci narratora z autorską personą.

²⁷ Wyka: *op. cit.*, s. 195.

Podjmując w płaszczyźnie literackiej rozrachunek z wojenną rzeczywistością autor *Trzynastu opowieści* świadomie wybiera taką formę narracji, która w miejsce bezpośrednio wyrażonego autorskiego „ja” wprowadza równie konkretne „ja” narratorskie. Taką możliwość stwarza przede wszystkim narracja w pierwszej osobie, która w opowiadaniach Pruszyńskiego zdecydowanie przeważa nad innymi formami epickiego toku.

Wybór formy narracyjnej określa jednoznacznie strukturę materii epickiej, wskazując na system relacji łączących narratora z autorem (w prozie Pruszyńskiego narracja ta posiada charakter typowo reportażowy), z czytelnikiem, ze światem zdarzeń przedstawionych itp. W narracji prowadzonej w pierwszej osobie wymienione elementy epickiej struktury podporządkowane są centralnej kategorii narratorskiego „ja” i stanowią zespół konstrukcji prezentujących jego wizję świata. W tej funkcji występuje również u Pruszyńskiego pozornie obiektywny tok narracji w trzeciej osobie, w której aczkolwiek nie mamy do czynienia z wyrazistym ujawnieniem się i personalizacją narratora, to jednak obecność narratorskiego komentarza oraz charakterystyczny dla tego typu narracji zespół sądów i ocen w postaci gnomniczno-sentencjonalnej (*Odejsca i powroty*, *Ziętarowe skarby* i inne), służy przekazaniu zarówno wiedzy narratora o rzeczywistości, jak i określonego systemu norm i wartości porządkujących tę rzeczywistość.

Treść świadomości narratora i projekcja jego wizji świata staje się więc w prozie autora *W czerwonej Hiszpanii* elementem równie zasadniczym, jak temat utworu. Narrator opowiada bowiem nie tylko o tym, jaki dany świat jest (założenie narracji reportażowej), ale również o tym, jak świat ten jest widziany i interpretowany przez konkretną jednostkę, czyli opowiada zarówno siebie, jak i świat. Jak bowiem stwierdza M. Butor w artykule *Użycie zaimków osobowych w powieści „ja”* w opowiadaniu w pierwszej osobie nie jest zwykłym zaimkiem osobowym. Ma ono charakter złożony, albowiem jeżeli ktoś opowiada o sobie używając zaimka „ja” wprowadza w jego obręb pewne elementy wiążące się z zaimkiem „on”, gdyż jest jednocześnie tym, o którym opowiada.²⁰ W tym też znaczeniu narracja prozy artystycznej Pruszyńskiego stale oscyluje między dążeniem do obiektywizacji i uwierzytelnienia opowiadanego świata a jego naturalną subiektywizacją, wynikającą z przyjęcia jednostkowej perspektywy narracyjnej. Na tym właśnie polu spotkała Pruszyńskiego znamienna przygoda literacka.

²⁰ M. Butor: *Użycie zaimków osobowych w powieści „Pamiętnik Literacki”* R. LXI, z. 3, s. 243.

Struktura gawędy posługująca się przeważnie narracją w pierwszej osobie, z mniej lub bardziej wyrazistą konkretyzacją sylwetki narratora, jest formą wypowiedzi podmiotowej. W swych opowiadaniach pisarz często — jak stwierdziliśmy uprzednio — wzmacnia jeszcze możliwość naturalnego niejako w tym typie narracji utożsamienia narratora z autorem, poprzez stosowanie sygnałów wskazujących na konieczność dokonania takiej operacji. Ten rodzaj wypowiedzi literackiej, mimo swej gawędowej elastyczności, okazał się z czasem nieprzydatny dla realizacji celów, jakie postawił przed sobą pisarz. Był zbyt subiektywny i osobisty — wskazywał bowiem na świadomość jednostkową kształtującą świat przedstawiony, a postulaty i wnioski wysuwane przez narratora w licznych komentarzach, pozbawiał rangi praw obiektywnych i odbierał im charakter imperatywu społecznego. Spotkania z rzeczywistością konkretnego narratorsko-autorskiego „ja” (*Krysta, Sprawa Smagacza, Madonna Mikulińska* i inne) musiały więc ulec przekształceniu w utwory posługujące się fikcją prozaiczną, „obiektywną” narracją w trzeciej osobie i charakterystyczną konstrukcją postaci bohaterów, którzy pełniąc funkcję porte-parole pisarza, stanowią wykładniki pewnych tez i postulatów przynależnych i związanych w narracji w pierwszej osobie z samym komentarzem narratorskim.

Raz jeszcze zacytujemy Kazimierza Wykę.

„Manuel z *Odejsć i powrotów*, porucznik Włodarczyk z *Ziętarowych skarbów* czy narrator z opowieści *Pomiędzy wilki* to trzy osoby inne, od siebie różne, a rzekomo przynależne jedynie do otaczającej je konstrukcji artystycznej. Różne również (rzekomo!) od Pruszyńskiego, który w pierwszej osobie, jako uczestnik i świadek zdarzeń realnych opowiada dzieje *Madonny Mikulińskiej, Sprawy Smagacza, Księdza Ułasa* czy *Cosas de Polonia*. W tym to sensie pod okładką jego książek dokonuje się zamiana spotkań w opowieści.”²⁹

Przejście do formy narracji w trzeciej osobie związane więc było z możliwością obiektywizacji w jej ramach proponowanych wniosków i stawianych tez, i w naturalny niejako sposób nadawało postawie jednostkowej wymiar bezosobowy oraz znamię reprezentatywności strukturalnej. Jak pisze bowiem M. Butor — opowiadanie w trzeciej osobie „jest to opowiadanie ustalone, którego substancja się nie zmienia, ktokolwiek je opowiada i kiedy. Czas, w którym się dzieje pozostaje więc bez wpływu na jego relację z terażniejszością, jest to czas przeszły odcięty wyraźnie od dzisiaj, który jednak już się nie oddala [...]”³⁰

Manuel, Adam Włodarczyk, porucznik Tomasz — to bohaterowie, którzy zgodnie z intencjami autora mieli stać się reprezentantami postaw

²⁹ Wyka: op. cit., s. 194.

³⁰ Butor: op. cit., s. 243.

i decyzji, które należało uznać za konieczne i obowiązujące, pełnili oni funkcję postaci — symboli wyznaczających polskim masom żołnierskim na Zachodzie drogę do kraju — do ojczyzny. Był to jedyny powrót, który Pruszyński mógł w pełni zaakceptować.

Pasja komentowania świata i dążenie do manifestowania własnych myśli i poglądów uniemożliwiała jednak autorowi *Karabeli z Meschedu* tworzenie form narracyjnych całkowicie „obiektywnych”. Bohaterowie opowiadań operujących narracją w trzeciej osobie stanowią jedynie zespół „ról”, w których występuje właściwy podmiot wszystkich tych wypowiedzi — narrator. Jest on przedstawicielem autora i rzecznikiem jego poglądów zarówno w narracji w pierwszej osobie, jak i we wspomnianym uprzednio typie narracji w trzeciej osobie. W tym to znaczeniu podjęty przez pisarza rozrachunek ze światem i wojenną rzeczywistością rozpisany został w płaszczyźnie literackiej na zespół „głosów” tworzących koherentny system semantyczny, w którym Pruszyński formułował podstawowe tezy swego rozrachunku ze światem, wojną, emigracją czy wreszcie skamielinami polskiej świadomości narodowej.

Świadectwem tych potyczek autora z oporną materią pisarską jest forma mowy pozornie zależnej, stosowana w celu prezentacji wewnętrznych rozterek i ideowych zmagania postaci. Wskazuje ona wyraźnie, że dominanta pozycji narratora nadal zostaje zachowana, a rezultatem tego jest zjawisko semantycznej opalizacji i amfibicznej natury sądów, wniosków czy refleksji zawartych w monologach wewnętrznych bohaterów narracji w trzeciej osobie.³¹

Forma tych konstrukcji pozwala przypisać je zarówno narratorowi, jak i monologującym postaciom, a łatwość dokonania zabiegu transpozycji tego typu narracji w formę narracji w pierwszej osobie potwierdza jeszcze ten wniosek. Jest on również motywowany strukturą samej „sytuacji monologicznej”. Przeważnie jest ona bowiem nieadekwatna do toku i charakteru myśli bohatera, które przybierając postać ogólnej refleksji czy też sentencji tworzą samoistny system wypowiedzi, rodzaj „metajęzyka”, w jakim wyrażone są nie tyle poglądy bohaterów tych opowieści, co świadomość narratora.

„Manuel spływa myślą po smutnych szlakach historii. Manuel zna z dociekań książkowych, z archiwów bibliotecznych, z niemego chłodu lektoriów, jak bardzo byli samotni wszyscy, którzy myśleli o Polsce, jak bardzo zniechęceni, którzy ośmielali się przestrzegać. Jest słońce Francji i silniki czołgów nie zgaszone, i sieć telegraficzna od pocisków pocięta, i świergot świerszczy w gruzach

³¹ Por. D. Hopensztand: *Mowa pozornie zależna w kontekście „Czarnych skrzydeł”* [w:] *Prace ofiarowane Kazimierzowi Woycickiemu*, Wilno 1937, ss. 371—406 oraz M. Głowiński: *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969, ss. 94—120.

domów, a Manuel pamięta, jak dygocącą nienawiścią był zalewany suchotniczy prorok Skarga, z jaką lubością zadeptywała czerń kontuszowców szkoły i druki ariańskie, jak sejmikowe pałkarstwa zakrzykiwały Myśl. Zeby zrozumieć historię Polski, myśli strzelec przedni w załodze czołgu, trzeba nie tylko o tym wszystkim wiedzieć. Trzeba pamiętać, że właśnie najwięksi, Kollątaje, Staszice, Kościuszkowie, których dziś obkadza ten, co by ich kamienował wtedy, znosili gehennę, jak w żadnym innym narodzie, o której dziś już nikt nie pamięta. [...] Trzeba jak oni wiedzieć, że trud ich myśli idzie na darmo, a plewa cudzej bezmyślności upaja ów naród. [...] Ale też z każdym pokoleniem rośnie nędza tego narodu. Bezkarnie nie zdeptuje się myślenia. Bezkarnie nie hołduje się miernotom.”³²

Formuły bliskie w swej stylistyce sentencjom, definiujące polityczne i moralne znaczenie poglądów i zachowań postaci pojawiają się jednak nie tylko w kontekście różnych odmian monologu wewnętrznego. Występują one również w opowiadaniach posługujących się narracją w pierwszej osobie i osadzone mniej lub bardziej mocno w kontekście narracji, występują wyłącznie w składniowym uwikłaniu opowiadania czy opisu. Ich kształt jednak wyraźnie odcina się na tle tego kontekstu.

Sygnalizowane tu różne typy ogólnych sformułowań to płaszczyzna wyraźnie heterogenna w stosunku do opowiadanej fabuły.³³ Nie są to bowiem wypowiedzi ustalające jakieś relacje między zdarzeniami, a przeciwnie — odnoszą zdarzenia fabularne do jakiegoś pozafabularnego systemu wyjaśnień. Otwierają perspektywę, która wyrasta z immanentnego porządku przedstawionego świata, a jednocześnie ich położenie w środowisku narracyjnym nacechowane jest pewną dwuznacznością. Z jednej strony zdają się bowiem spełniać rolę uogólniającego komentatora, rekapitulacji pewnych doświadczeń bohaterów czy samego narratora. Tworzą one rodzaj pointy dla jakiegoś fragmentu lub całej opowieści — na ogół nie wyprzedzają relacji o biegu wypadków, stanowią wynik empirycznego, reportażowego zapisu. Z drugiej jednak strony zwraca uwagę ich kształt wskazujący na odwrotny stosunek wynikania. Formuły te pojawiają się wprawdzie w pozycji wniosku, następują po wypowiedzi sprawozdawczej o faktach, ale w płaszczyźnie dowodzenia są jej logicznym poprzednikiem. Wskazują więc one jednoznacznie na pole narratora, na jego obecność (jawną — narracja w pierwszej osobie lub ukrytą — narracja w trzeciej osobie), na istnienie wreszcie systemu, który pozwala formułować owe wnioski, refleksje czy „sentencje”. Są one również sygnałem, że między narratorem a czytelnikiem — odbiorcą jego narracji znajduje się obszar nieujawniony, który warunkuje ów proces komunikacji. Gawędowa więz sąsiedzka jest realizowana właśnie w obrębie tej płaszczyzny, która stanowi jednocześnie układ

³² Pruszyński: *Odejścia i powroty*, ss. 155—156.

³³ Por. J. Sławiński: *Pozycja narratora w „Nocach i dniach” Marii Dąbrowskiej* [w:] *Pięćdziesiąt lat twórczości Marii Dąbrowskiej*, Warszawa 1963.

odniesienia dla fabuły (zajścia w świecie przedstawionym zyskują sens poprzez stosunek do niej) oraz konstruuje sferę, którą określiliśmy uprzednio jako „metajęzyk” prozy Pruszyńskiego. Stanowi go plan reguł i wartości etycznych wyznawanych przez narratora, traktowanych przez niego jako dyrektywy porządku świata, jako normy wyboru i decyzji, reguły powiązań i oceny opowiadanych zdarzeń. Ów metajęzyk, rodzaj „nadświadomości”, określa więc w konsekwencji charakter prezentowanej w utworze wizji świata i pozwala na pośrednią manifestację stosunku narratora do szeregu zjawisk politycznych i ideowych, problemów natury etycznej, społecznej i kulturowej, jakie powstawały na styku Historii i Współczesności.

Jak zaznaczyliśmy uprzednio, wypowiedzi refleksyjne i aforystyczne przeważnie pozbawione są nacechowania osobowego, mają charakter definiujący.³⁴ Narrator w prozie Pruszyńskiego nie tyle więc formułuje własne wnioski propozycje wyjaśnień moralistycznych, co zdaje się odwoływać do reguł o znaczeniu powszechnym, do praw ustalonych w zbiorowej świadomości. Zdaje się apelować do społecznego systemu wartości i wzorów doświadczeń, których konfrontacja z indywidualnymi doświadczeniami bohaterów czy też jego samego jako postaci działającej, ukazuje jak gdyby moralną i społeczną tożsamość ludzkich przypadków. W tym też znaczeniu przejście do narracji w trzeciej osobie otwierało przed Pruszyńskim możliwości konstrukcji biografii i zdarzeń, które potwierdzałyby niejako ową identyczność, i nadawało im wymiar reprezentatywności w ramach społecznych doświadczeń zbiorowości emigracyjnej.

W tej płaszczyźnie autor *Trzynastu opowieści* przewycięzał jednostkowy, indywidualny osąd świata i nadawał mu wymiar rozrachunku społecznego. Jego postawa jako narratora w opowiadaniach operujących narracją w pierwszej osobie, zyskała „potwierdzenie” w szeregu realizacji z nią tożsamyh, a bohaterowie jego opowieści wyznaczeni losami sowych biografii—przybierających kształtem formę imperatywu społecznego—drogę do kraju Polakom przebywającym na obczyźnie.

Formuły ogólne—uznane przez nas za element „metasystemu” wojennej prozy Pruszyńskiego—odnosząc zdarzenia fabularne czy postawy poszczególnych postaci do wspólnego systemu wartości moralnych, społecznych i ideowych—obejmują swoim zasięgiem obok narratora również i tę zbiorowość, do której kierował on swój przekaz. Wprowadzone w ten sposób pole styczności między opowiadaczem a odbiorcami pozwala na transformację charakterystycznej dla struktury gawędy

³⁴ Zob. cytaty użyte jako motto w niniejszej pracy.

„więzi sąsiedzkiej” oraz stanowi stylistyczny równoważnik uczestnictwa odbiorcy w sytuacji narracyjnej. W ten sposób „metajęzyk” tej prozy stanowi nie tylko system zasad umożliwiających narratorowi demonstrowanie własnej, jednostkowej świadomości czy też tłumaczenie kolei życiowych bohaterów, ale również tworzy płaszczyznę dialogu pomiotu wypowiedzi, konkretnego autorskiego „ja” z realnym czytelnikiem, płaszczyznę porozumiewania się obu partnerów co do sensu i interpretacji przedstawionych zdarzeń. Sentencje i wnioski uogólniające odgrywają ponadto istotną rolę w konstruowaniu takiej formy przekazu literackiego, która byłaby odporna na działanie czasu i mogła osiągnąć swego adresata w wymiarze „uniwersalnym”. Już sam narrator wypowiadając uogólniające moralizatorskie maksymy wyłącza się jak gdyby z obiegu czasu, staje ponad jego zmiennym żywiołem, i swą postawą epika zaprzecza mijaniu, potwierdza niezniszczalną wartość humanistycznych zasad warunkujących sens ludzkiej egzystencji. Wylączając spod władzy czasu siebie, wylącza również i czytelnika. W tym to znaczeniu sytuacja narracji określana jest przez czas zerowy. Czas opowiadania, czas narracji, w którym egzystują obaj aktorzy sytuacji narracyjnej, nabiera epickiej „ponadczasowości”. Tak tworzony jest czas wiecznych, humanistycznych wartości ludzkiego życia oraz czas legendy polskiego bohaterstwa na frontach drugiej wojny, o którym Pruszyński pisał:

„[...] Wiedział, że to, na co teraz patrzy, to, co się wokół niego dzieje, w czym on sam jeszcze jest, to coś, co się już kończy i czego już w ogóle nie będzie więcej. [...] Wsłuchiwał się w wieczorne pogwarki w kasynach szwadronowych i dowództwa, gadania przewlekłe o czasach, które przeszły, miejscach, gdzie się stało, sporach, które ktoś z kimś miał, i ludziach, których już nie ma. [...] To, że tyle ludzi w tych warunkach dało swe życie, i to, że to wszystko dobiegało już swego końca, nadawało tej całej opowieści patos klechdy i majestat legendy. To już było. Tego nie będzie więcej.”⁸⁵

Przywołując na kartach swej wojennej prozy strukturę gawędy i poddając ją zabiegowi przekształcającej sytylizacji, autor *Trzynastu opowieści* dokonywał jednocześnie jej literackiej rehabilitacji. Wielbiciel i koneser tego gatunku, wychowany w środowisku, w którym tradycje narracji ustnej były jeszcze żywe, nawiązywał formą swej twórczości do nurtu literatury gawędowej Rzewuskiego, Choźki, Syrokomli i nie tylko otwierał przed gawędą nowe perspektywy literackiego rozwoju, ale również wskazywał jak ta dawna, zapomniana forma może wyrażać złożoną problematykę współczesnego świata.

Rozrachunek z tym światem przybrał w twórczości Pruszyńskiego wymiar całkowicie indywidualny. Kontrontacja treści, jakie niosła ze

⁸⁵ K. Pruszyński: *Ziętarowe skarby* [w:] *Trzyście opowieści*, ss. 314—315.

sobą wojenna rzeczywistość, z przydatnością dotychczas funkcjonujących konstrukcji literackich — charakterystyczny rys twórczości literackiej okresu wojny i pierwszych lat powojennych — prowadziła pisarza do poszukiwań formalnych na styku gatunków. Jego proza kształtowana — jak stwierdziliśmy — przez różnorodne tradycje i wzorce narracyjne (reportażowe i epickie) posiada wymiar swoisty. Decyduje o nim zarówno jej forma, jak i bogactwo problematyki, pozwalającej traktować opowiadania jako swoiste przypowieści o zmaganiach z losem i wojennym światem, w którym człowiek, aby obronić humanistyczną treść swego życia musi nieustannie dokonywać aktów wyboru, potwierdzających sens jego ludzkiej egzystencji i poprzez aktywną postawę wobec rzeczywistości nadawać wartość otaczającemu go światu.

Człowiek bowiem w systemie Pruszyńskiego, to nie tylko ogniwo nieprzerwanego ciągu pokoleń, zażębite o tradycje i dzieje narodowe, ale siła etyczna i aktywny, historycznie zorientowany podmiot działający, w integralny sposób związany z określonym układem stosunków społeczno-politycznych i kulturowych, odpowiedzialny za swój własny los i przyszłość zbiorowości, do której należy. Autor *Trzynastu opowieści* przyznaje więc jednostce nie tylko prawo określenia własnego losu, ale również obarcza ją odpowiedzialnością za losy Historii. Zasadą ludzkiej egzystencji jest bowiem zdolność przeobrażania świata. Człowiek poznając świat wymierza mu sprawiedliwość, a poprzez swój aktywny stosunek do rzeczywistości i bezpośrednie zaangażowanie w materię życia kształtuje nie tylko oblicze współczesności, ale również staje się twórcą nowych czasów.

Taką postawę prezentują wszyscy bohaterowie wojennej prozy Pruszyńskiego. W świecie zagrożonym przez faszyzm i prawa wojny nie rezygnują oni z ocalenia ludzkiej indywidualności i w swej walce do końca zachowują wiarę w humanistyczny sens przyszłości. I chociaż działają w tym świecie niszczycielskie prawa wojny, pod ciśnieniem których człowiek staje się jedynie znakiem własnej egzystencji, zaciśnięta pięść — symbol rewolucyjnej Hiszpanii — odkrywa w momencie śmierci wartość ludzkiego życia i nadaje mu sens ostateczny.

W systemie Pruszyńskiego nie ma ucieczki od czasu, ucieczki od Historii:

„[...] życie nie może być ot tak, urwane, zakończone przed końcem, nie przeżyte. [...] Człowiek nie jest po to, aby szedł w lasy czy odludzie. Musi żyć, dla siebie, dla innych, pracować, mieć wiarę [...]”⁸⁸

Cel życia określony jest bowiem przez świadomy udział jednostki w życiu społecznym, przez jej związek ze zbiorowością. Jedynie przyj-

⁸⁸ K. Pruszyński: *Pomiędzy wilki* [w:] *Karabela z Meschedu*, s. 176.

mując trud formułowania własnego losu, odnaleźć można — zdaniem pisarza — wartość istnienia nie tylko w jego wymiarze jednostkowym, ale również, a raczej — przede wszystkim w obrębie działania zbiorowego. Formułując ów system tworzył Pruszyński właściwy sens swego pisarstwa, wiecznie żywego i nie dającego się tak łatwo zamknąć w kręgu martwej tradycji.

РЕЗЮМЕ

Основная повествовательная проблематика прозы Ксаверия Прушиньского концентрируется вокруг рассказчика, так как решающими для жанровой и литературной специфики этой прозы являются своеобразные авторско-повествовательные усложнения „я”, которые придают ей идейный характер.

Публицистично-очерковое происхождение прозы, собранной в томах „Тринадцать рассказов” и „Кривая сабля из Мешхеда”, в связи с присущей этой форме литературного высказывания интервенционной функцией, вынуждало писателя постоянно обращаться к дискуссии с коллективом. Эмиграционная среда, принятая Прушиньским за социологически провизорную, не смогла быть и не была подлинным адресатом его рассказов. Были этим адресатом читатель на родине. Эта конкретная задача писателя, а также потребность расчета с военной действительностью заставляла писателя искать такую форму высказывания, которая независимо от времени позволила бы включить читателя уже в процесс рассказа и которая могла бы быть свидетельством минувших дней.

Прозу Прушиньского, формирующуюся на грани очерка, рассказа и новеллы, трудно классифицировать по жанру из-за многообразия структурных элементов и сложного характера их взаимосвязей. Военные рассказы связаны с очерками, написанными между войнами, существенными и разнообразными узлами. Оба типа высказывания близки друг к другу, в первую очередь, с точки зрения показа познавательного отношения их автора — эмпирика и зоркого наблюдателя жизни, для которого факты были основой познания действительности и позволяли правдиво отобразить ее подлинный смысл. Прушиньский писал очерки, форма которых колебалась между репортажем и сюжетным очерком с ярко выраженным ходом событий, составляющих сюжет произведения. Их характерная черта — это многообразие форм комментария; принимая форму выводов, обобщений или субъективных размышлений, они выражают сознание субъекта, организующего ход повествования очерка. Однако комментарий в очерках Прушиньского тесно связан с представленной в повествовании действительностью и зависит от нее.

Составляя по отношению к ней своеобразную надстройку, сигнализирует о существовании высшей системы отношений, которая руководит селекцией фактов, обуславливает их режиссуру, взаимные связи и интерпретацию, т. е. ясно указывает на присутствие повествователя в структуре очерка.

Повествователь в рассказах занимает подобную позицию, потому что характерной чертой прозы Прушиньского является выразительная тенденция к подлинности повествования и приданию представляемым в нем фактам признаков действительности и эмпирической объективности. Эта специфическая для очеркового повествования формулировка достигается не только рядом лексических, стилистических и композиционных конструкций, а также при помощи повествования от первого лица, представляющего индивидуализированное и конкретное „я“ повествователя, которое связывает его с эмпирией. Повествователь, участник или свидетель событий, наделенный рядом биографических данных, которые позволяют отождествить его с автором, выполняет, таким образом, удостоверяющую функцию по отношению к изображаемым событиям, которые часто создают своеобразный мир на границе вымысла и действительности. Это свойство повествования от первого лица позволяет относиться к повествователю, подтверждающему своей особой подлинность пережитых, услышанных или лично установленных фактов, как к „объективному источнику“ информации, а также придает его повествованию характер репортерской встречи с военной действительностью.

Участие репортерских элементов в прозе Прушиньского не исчерпывает, однако, ее жанровой проблематики. Ибо одной из черт ее структуры есть своеобразная „полифоничность“, являющаяся результатом постоянного использования писателем многих повествовательных образцов, среди которых преобладает тип сказового повествования. Характерной чертой сказа, которую Прушиньский как бы специально в своих рассказах выдвигает на первый план, есть потенциальная, в некоторой степени, актуализация в структуре повествования ситуации восприятия. Ее выражением есть характер повествовательного высказывания, который придается ему комплексом стилистических и композиционных конструкций. Эти конструкции, активизируя „подразумеваемое“ присутствие адресата, позволяют считать эти высказывания формой диалога между писателем и читателем. Таким образом, при помощи закодированного в структуре рассказа читателя можно найти в самом процессе повествования реального адресата, того неизвестного читателя, который со временем обратится к военным рассказам, чтобы найти в них подтверждение минувших событий и эхо времени. Одновременно сам процесс приобретает „универсальные“ масштабы, отличающиеся от историчес-

stinataire exprimé par le code dans la structure de la causerie, peut être atteint, déjà dans le seul acte de narration, le destinataire réel, ce lecteur-là inconnu qui, après des années, lira les pages des récits de guerre pour y chercher le témoignage des affaires et des temps passés. Simultanément le processus même de la narration prend des dimensions „universelles”, complètement différentes du temps historique de ses représentations — car il est défini par le temps zéro, se trouvant en dehors de toute notion du temps.

Présentant ensuite la part des éléments de causerie dans la prose de Pruszyński, l'auteur de ce travail se concentre principalement autour du problème du narrateur et aboutit à plusieurs constatations formulant la thèse sur le caractère de stylisation de cette structure de narration dont la réhabilitation littéraire s'effectuait sur les pages de *Trzynaście opowieści* (*Treize récits*) et de *Karabela z Meschedu* (*Sabre de Mesched*).