

Konstanty Aleksander Jeleński, Jan Cep, Józef Czapski, Piotr Rawicz, Julian Gorkin, Szabolcs de Vajay, François Fejtö, Ladislas Gara, Nicolas Nabokov

Pisarz na wygnaniu a styl

Archiwum Emigracji : studia, szkice, dokumenty 2, 23-37

1999

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

PISARZ NA WYGNANIU A STYL¹

Nicolas Nabokov: Zebraliśmy się przy tym zielonym stole po to, by dyskutować o problemach stylu pisarza-wygnąca. Jest to zagadnienie dotyczące wszystkich pisarzy przebywających na wygnaniu, skoro niejednokrotnie są zmuszeni, siłą rzeczy, albo dostosować się do zwyczajów stylistycznych nowego środowiska, albo pisać w języku nie ojczystym. Chciałbym przede wszystkim przedstawić pisarzy zebranych wokół tego stołu i następnie przekazać głos mojemu przyjacielowi **Konstantemu Jeleńskiemu**, polskiemu pisarzowi, który otworzy debatę prezentując problemy tej dyskusji.

Na pierwszym miejscu przedstawiam:

Jana Cepa, pisarza czeskiego;

Mojego przyjaciela **Józefa Czapkiego**, malarza i pisarza polskiego, który napisał ostatnio tom esejów o sztuce;

François Fejtő, pisarza węgierskiego;

Ladislasa Garę, pisarza i tłumacza węgierskiego;

Juliana Gorkina, pisarza hiszpańskiego;

Piotra Rawicza, pisarza polskiego tworzącego w języku francuskim;

Szabolcs'a de Vajay, pisarza węgierskiego;

jeśli chodzi o mnie, to nie jestem pisarzem, występuję tutaj po prostu tylko w charakterze mediatora dyskusji i wezmę w niej udział jedynie jako Nicolas Nabokov-kompozytor.

K.A. Jeleński: Wydaje mi się, że są dwa problemy, którym musimy dzisiaj stawić czoło: przede wszystkim kwestia stylu pisarza, który żyjąc na wygnaniu, a więc z dala od macierzystego środowiska językowego, tworzy nadal w języku ojczystym. Jest to problem, na który składa się wiele zagadnień, tylko kilka z nich chciałbym tu wskazać, bo jestem pewny, że dyskutanci zechcą rozwinąć tę kwestię.

Pisarz, który jest odcięty od środowiska żywego, ojczystego języka, ma problemy dość szczególne. Sam mam wielu przyjaciół, żyjących na wygnaniu, doskonale znających

¹ Prwdr. w j. francuskim [in:] Arena 1962 nr 6, s. 92–122.

język kraju, który dał im schronienie i tworzących konsekwentnie w swoim ojczystym języku. Niektórzy z nich twierdzą, że to czyni ich styl bardziej klasycznym, bardziej dopracowanym i w jakimś sensie doskonalszym. Inni mówią, że ich styl staje się dużo bardziej osobistym, że personalizuje się w pewien sposób, ponieważ pisarz odseparowany od macierzystego środowiska, w którym jego język rozwija się w sposób żywy i niezależny, usiłuje niekiedy wzbogacić lub podtrzymać kontakt ze swoim językiem, czerpiąc ze źródeł takich jak pisarze archaiczni, słowniki itd..., inaczej mówiąc, istnieje taki moment, kiedy jego język staje się dużo bardziej zindywidualizowany. Odwołam się tu przykładowo do takiego pisarza jak Alexis Remizow; jest to pisarz, który przeżył 40 lat we Francji, zawsze tworzył w języku rosyjskim i był zarazem, jeśli można tak powiedzieć „superrosyjski”, to na wygnaniu właśnie zasłużył sobie na miano najbardziej rosyjskiego z możliwych, ponieważ wzbogacał swój język tak, że stał się on językiem „Remizowa”, rodzajem języka rosyjskiego doprowadzonego do ekstremum.

Istnieje, oczywiście, aspekt społeczny tego zagadnienia: dlaczego tworzyć nadal w języku ojczystym, skoro żyje się na wygnaniu? Są pewni pisarze, którzy wybrali rozmyślnie pisanie w języku kraju, który dał im schronienie, ponieważ ten język pozwala im na dostęp do nowej publiczności, publiczności dużo szerszej. Z drugiej strony, są pisarze, którzy mówią: oczywiście, mógłbym, być może, pisać w języku zachodnim, w języku kraju, który mnie przyjął, lecz wówczas stanę się jednym z tysiąca pisarzy piszących tym językiem, gdy tymczasem kontynuując twórczość w języku ojczystym, zwracam się do publiczności mniejszej, ale zarazem bardziej aktywnej, która reaguje w sposób dużo bardziej wnikliwy na to co piszę.

Jest także inny przypadek, do dyskusowania, o którym niektórzy spośród nas są szczególnie uprawnieni; to przypadek pisarza dwujęzycznego czy wręcz trójjęzycznego, bądź też pisarza, który rozmyślnie zdecydował się wypowiadać tylko w języku, nie będącym jego językiem ojczystym; i tu dostrzegam kilka zagadnień. Istnieje problem psychologii języka, jeśli można tak powiedzieć; wydaje mi się, że pisarz tworzący w kilku językach jednocześnie, zauważa coś w rodzaju rozdwojenia osobowości, czy wręcz potrójną osobowość, jeśli pisze w trzech językach. Duch języka sam w sobie uwydatnia niektóre z tych cech. Znam pisarza, który pisząc jednocześnie po polsku, angielsku i francusku, utrzymuje ciągle, że jego strona najbardziej rozsądna i racjonalna zaznacza się w języku francuskim, tymczasem w języku angielskim ujawnia się jego brak pewności siebie i że czuje się wolny tylko wtedy, kiedy pisze po polsku. Istnieje następnie problem stylu w języku obcym i tu także są możliwe, moim zdaniem, różne sposoby podejścia do tej kwestii. Mamy przypadek pisarza takiego jak Cioran, który pisze językiem niezwykle klasycznym i wydoskonalonym; Cioran sam uczynił siebie pisarzem francuskim i stał się, by tak powiedzieć, pisarzem francuskim w pełnym tego słowa znaczeniu, czyli wszedł do tradycji literatury francuskiej skrajnie klasycznej i niezwykle czystej. Mamy obecnie przy naszym stole Piotra Rawicza, piszącego także w języku francuskim, którego język jest raczej językiem imaginacyjnym, wyobraźniowym, niesie sam w sobie ekwiwalent ziemi ojczystej pisarza. Jest także problem pisarza trójjęzycznego, jak na przykład Nicolas Nabokov, który utrzymuje, że nie jest pisarzem i być może ma rację mówiąc, że jest przede wszystkim kompozytorem, w każdym razie jednak jest człowiekiem, który napisał bardzo piękne książki i to w języku francuskim, angielskim i rosyjskim. On właśnie mógłby opowiedzieć nam o trudnościach, którym stawia czoła ktoś, kto potrafi tworzyć literaturę w trzech językach jednocześnie.

Oto kilka spośród problemów, o których można by dyskutować dzisiaj, a obecnie chciałbym przywołać pierwszy z nich, dotyczący stylu pisarza, kontynuującego na wygnaniu twórczość w języku ojczystym. Chciałbym poprosić Jana Cepa i Józefa Czapskiego o wypowiedź na ten temat.

Jan Cep: Muszę powiedzieć na początku, że wówczas kiedy żyłem w swoim ojczystym kraju, pisywałem przede wszystkim nowele i opublikowałem jedynie jeden tom esejów. Od swojego wyjazdu w 1948 roku, opublikowałem jeszcze kilka nowel, ale moją prawdziwą domeną stał się przede wszystkim esej *quasi-filozoficzny*, w szerokim sensie tego słowa. Skoro mam poruszyć problem, do którego aluzję uczynił mój przyjaciel Jeleński, a mianowicie czy czuję się niepewnie w obcym środowisku, to odpowiem że nie, nigdy nie miałem takiego odczucia, jestem ciągle tak samo pewien swego języka ojczystego, jak to było wcześniej, nigdy się nie zdarza, żebym musiał odwoływać się do pomocy słowników; kwestię bogactwa mojego słownictwa, pozostawiam raczej do oceny moich czytelników. Musiałem dość często pisać teksty po francusku. Tylko jednak jeden raz zdarzyło mi się napisać nowelę bezpośrednio w tym języku i było to doświadczenie dość interesujące. Zanim ta nowela ukazała się w czasopiśmie francuskim (które zresztą już nie istnieje; chodzi mianowicie o „Terre Humaine”, redagowaną przez Etienne Borne’a) zaproponowano mi opublikowanie jej po czesku. Mimo, że jestem tłumaczem dość doświadczonym — przetłumaczyłem z dwadzieścia książek z francuskiego i angielskiego, między innymi Bernanosa, Ramuza, Maurycego Baringa — to nigdy tłumaczenie nie sprawiło mi tyle trudności, jak ten przekład samego siebie z francuskiego na czeski; doszedłem do wniosku, że prawdopodobnie wypowiedziałem się inaczej niż zrobiłbym to w swoim własnym języku, wręcz, że napisałem coś innego. Bez wątplenia nie mógłbym pisać tekstów literackich w obojętnie jakim języku, którego lepiej lub gorzej się nauczyłem. Francuski jest jednak dla mnie tym językiem, którego cechy i dynamikę wewnętrzną zdaję się czuć; nie szukam w słowniku francuskim odpowiednika słowa, które pomyślałem wcześniej w języku ojczystym, jeśli nie nasunie mi się ono natychmiast, symultanicznie z myślą lub uczuciem, które chcę wyrazić, czy nawet wcześniej w jakimś sensie to jest ono dla mnie bezużyteczne. Powiedziałem, że nie opublikowałem książek po francusku. Wydałem kilka tomików moich esejów, ale pisanych po czesku. Jestem jednakże w trakcie pisania czegoś po francusku, dzięki sugestii mojego przyjaciela Pierre Emmanuel, jest to rodzaj autobiografii czy raczej cyklu szkiców autobiograficznych na takie tematy jak: Moja Siostra Trwoga, Pierwsze Twarze, Moja Wiara. itp.. Zabrałem się do pisania ich po francusku. Nie wiem jaki będzie tego rezultat, lecz zdecydowałem się napisać je w tym języku.

Nicolas Nabokov: Zanim Józef Czapski zabierze głos, chciałbym dorzucić do kwestii podniesionych przez Jeleńskiego, jeszcze jedną. Alexis Legér — Saint John Perse — powiedział mi kiedyś, gdy był uchodźcą w Ameryce, że poezja francuska bardzo się wzbogaciła przez to, że obca krew znalazła się w żyłach wielu poetów francuskich. Skoro pisarz wygnany czy raczej wydalony z ojczyzny, jak Conrad czy Vladimir Nabokov jest obdarzony niezwykłym talentem językowym, to ten talent sprawia coś w rodzaju odmłodzenia, odnowienia tego języka obcego, w którym wypowiada się on w książkach.

Józef Czapski: Chciałbym podjąć tu jeden z problemów zasygnalizowany przez Jeleńskiego. Przywołał tu wręcz komunał, który znaleźć można w gazetach mojego rodzinnego kraju (przypuszczam, że tak samo jest w Czechosłowacji, Rumunii, Polsce i na Węgrzech). Głosi on, że nieszczęśliwi pisarze emigracyjni są rzeczywiście niezdolni do twórczości, ponieważ nie znają już żywego języka swego kraju. W konfrontacji z literaturą polską, którą znam lepiej, to właśnie przekonanie wydaje mi się być zupełnie fałszywe. Cały język polski XIX wieku, na przykład, został stworzony na emigracji. Mickiewicz, który miał wyjątkowy talent językowy, był zarazem niezwykle nieskrępowany w asymilowaniu obcych słów, nie miał zaufania do języka purystycznego i pseudo-klasycznego. O *Sonetach Krymskich*, które są perłami naszej literatury, poeta pseudoklasyczny tamtej epoki, Koźmian, powiedział: „Jest to chyba język Krymu, jest to być może turecki, ale to

nie jest język polski”. Przybywszy w 1832 roku do Francji, po kilku miesiącach pobytu w Paryżu, Mickiewicz pisze artykuły i używa w nich słów francuskich zaledwie nieco przekształconych, które *de facto* stają się słowami polskimi. Najbardziej rosyjski z pisarzy rosyjskich naszych czasów, Remizow, transponował tak samo słowa francuskie na język rosyjski. Kilka miesięcy po przybyciu do Paryża, Mickiewicz przekształcał słowo *ruminer* w „rouminowat”; *d’emetue*, „emeta”; *d’éclaireurs* w „eklerery”; i wszystkie te słowa były polskimi odkryciami leksykalnymi. Trzeba dobrze znać język polski, żeby odczuć jak wydają się one jeszcze dzisiaj odkrywcze, niezwykle i dziwne.

Inny pisarz, który wykreował współczesny polski język poetycki, to Norwid, zmarły w Paryżu w 1883 roku, który opuścił Polskę w wieku zaledwie 20 lat. Lecz był to język, którego współcześni poeci nie rozumieli, co nie powinno dziwić, bo wprowadzał on konstrukcję nowej frazy, na którą wpływ wywarły lektury francuskie, łacińskie, greckie, włoskie; był to raz jeszcze ten rodzaj pisarstwa, o którym mówi Jeleński, będący pod pewnym względem literaturą osobistą doprowadzoną do ekstremum.

Skoro mówimy o współczesnych pisarzach polskich na wygnaniu, to wymienię tu nazwiska kilku stylistów dużej klasy, takich jak: Stempowski, który karmił się łaciną i znał co najmniej dziesięć języków, jego styl ma charakter klasyczny — i Vincenz, któremu udało się połączyć język polski z językiem huculskim, ukraińskim i żydowskim — jest to język dyszący, skrajnie zindywidualizowany. Oczywiście, istnieje zagrożenie wynikające z braku bezpośrednich kontaktów z językiem „mówionym”, jest nim ryzyko tworzenia w języku skostniałym. Był to chyba przypadek Bunina; zawsze miałem wrażenie, że Bunin był tylko wybitnym uczniem Tolstoja i Turgieniewa, lecz twórcą był Remizow, Remizow, który stworzył język na nowo. Przywołam tu jeszcze takiego pisarza jak Straszewicz, który żył przez lata w Argentynie i Urugwaju. Rozdziały książki, którą właśnie pisze², są doprawdy trudno czytelne dla mnie, ponieważ ten człowiek, obdarzony rzadką wrażliwością na „dźwięczność” słów, wprowadza wariacje, modulacje hiszpańskiego. Dla mnie, Polaka, nie mówiącego po hiszpańsku, jest to już twórczość bardzo trudno czytelna, ale silnie odczuwam to, że i ona też przynosi nowe kombinacje i wzbogacenie języka. Uważam, że literatura tworzona przez emigrantów w ich rodzinnym języku, jest literaturą wzbogacającą sam język ojczysty, który z czasem przyjmuje to co zdołało przeminąć i nie przyjmuje, nie asymiluje innych kreacji słów.

Jeśli chodzi o język pisarzy, którzy tworzą w języku nie ojczystym, to przykładem najbardziej frapującym wydaje mi się być Cioran. Wielki pisarz Claude Mauriac, który jest krytykiem znakomitym i bardzo wnikliwym, uważa go za jednego z najlepszych współczesnych stylistów francuskich, ale jest coś zbyt „doskonałego”, według mnie w jego języku, dlatego pozwolę sobie przeczytać kilka zdań, o tym co sam Cioran na ten temat mówi: „Chcielibyście wiedzieć czy mam zamiar wrócić pewnego dnia do swojego języka ojczystego, czy też chcę pozostać wierny temu i innemu językowi, w posługiwaniu się którym, przypisujecie mi bezzasadnie łatwość, której nie mam i nigdy nie będę miał; gdybym podjął się opowiadać o koszmarze, to byłoby to tym samym co ukazać szczegółowo historię moich relacji z tym «zapożyczonym językiem»; z owymi wszystkimi słowami pomyślanymi i przemyślanymi raz jeszcze, wyklarowanymi, wysubtelnionymi aż do nieistnienia, poddanymi presjom niuansu, pozbawionymi wyrazu bo wyraziły już wszystko, przerażającymi precyzją, obciążonymi zmęczeniem i skrępowaniem, dyskretnymi nawet w wulgarności. Jak zatem chcecie, żebym się do tego przyznał?”

² Chodzi o nie ukończoną powieść, której fragmenty pod roboczym tytułem *Klips* drukował Cz. Straszewicz w „Kulturze” (1955 nr 7–8; 1957 nr 1) [Red.]. Zob. też pomieszczony w niniejszym tomie przyczynek F. Śmiei na temat języka Straszewicza (s. 103–105).

Kiedy czytam książkę Rawicza *Le sang du ciel* (*Krew Nieba*), która dopiero co się ukazała, to jestem prawie wściekły, że jest ona napisana po francusku, ponieważ całość a wręcz materia tej powieści sugerują, że książka ta powinna być napisana amalgamatem trzech języków, polskiego, żydowskiego i ukraińskiego. Mogłoby to wydać nowego Joyce'a Europy Centralnej. Wydaje mi się, że francuski Rawicza jest straszliwie ugrzeczniony, zbyt akademicki. Kiedy czyta się Céline, Audiberti, to dostrzega się, że można także gwałcić język francuski. Ja sam, wtedy gdy piszę po polsku, to mogę się spierać o każdy przecinek, czy każde słowo będące moją kreacją. We francuskim chcę być dobrze wychowanym, chcę pisać poprawnie i każda uwaga krytyka lub redaktora francuskiego jest dla mnie święta. We francuskim jestem dobrym uczniem bez wyobraźni werbalnej. To właśnie dlatego ja sam osobiście nie mógłbym nigdy tworzyć literatury w innym języku niż ojczysty.

Nicolas Nabokov: Chciałbym tylko dorzucić do tego co mówił Józef Czapski, że Conrad i Vladimir Nabokov, przeciwnie do Ciorana, są swobodnymi wirtuozami języka obcego, oni nim grają, zabawiają się wręcz.

Józef Czapski: Z Conradem to inna sprawa. Sam mówił, że nie miał być może nigdy tworzyć literatury po polsku, zakochał się w języku angielskim i jestem pewien, że Nabokow też, dzięki czemu właśnie możliwe było nowe wzbogacenie tego języka przez nich obu.

Piotr Rawicz: Uwagi Józefa Czapskiego są bardzo trafne, odbieram je jako coś osobistego, rzeczowego i bardzo właściwego. Dostrzegam jedynie pewien problem: tam gdzie Czapski mówi o gwałcie, dotyczy to rzeczywiście gwałtu, myślę jednak, że pisać w obojętnie jakim języku, nawet w ojczystym, to zawsze oznacza gwałcić. Kiedy więc piszemy językiem, który nie jest w pełni ojczysty, to dochodzi do gwałtu do n-tej potęgi, powoduje to powstanie nowej rzeczywistości ważnej lub nie, ale to już inna sprawa. Co do fragmentu, który pan nam przed chwilą przeczytał z Ciorana, to widzę ten sam problem: Cioran mówi o torturze; ale tworzenie literatury jest zawsze torturą do n-tej potęgi, co kreuje nie powiedziałbym — wartości, lecz nowe rzeczywistości, dobre lub złe, nie chcę wypowiadać oceny wartościującej.

Mówimy tu o problemie pisarzy na wygnaniu. Otóż, myślę, że człowiek, mówiąc krótko, który ponadto tworzy literaturę to zawsze istota wygnana: kontekst geograficzny bądź polityczny może tylko dorzucić coś na ten temat i dorzuca coś historycznego, co ma niekiedy znaczenie minimalne; nie mam wielkiego szacunku do historii, myślę więc, że jeśli chciałoby się wymyślić formułę, która jest warta tego co jest warta, to język dla obojętnie jakiego człowieka, który pisze czy też mówi, jest zawsze więzieniem, obozem koncentracyjnym. To więzienie, ten obóz koncentracyjny według mnie mogą być różne: są obozy bardziej wygodne, są obozy trochę mniej zniewalające, ale sam fakt pobytu w nich jest z pewnością tragiczny jak fakt egzystencji. Chciałbym także powrócić teraz, zgodnie z dobrą czy złą tradycją, do kilku przykładów historycznych. Problem pisarza dwujęzycznego czy trójjęzycznego nie jest z pewnością problemem naszej współczesności. Tak, pojawiały się w czasie tysiącleci problemy pisarzy, którzy pisywali językiem dworskim czy językiem oficjalnej kultury, mówiąc jednocześnie innym językiem, jak to się wydarzyło na przykład w Indiach w epoce klasycznej: Kālidasa pisał sanskrytem, lecz ten sanskryt nigdy nie był mówiony, jestem tego pewien. Czy też historia Józefa: język ojczysty Józefa, autora *Wojny żydowskiej*, był z pewnością językiem aramejskim, jego językiem kultury i jednocześnie „wiary”, religii — jest hebrajski, jego językiem wyuczonym, który dostarczył nam niemało udręki i tortur jest grecki. Wydaje mi się, że mówił też po łacinie. Jest także problem osobny: bardzo wielkiego, chyba jednego z największego

szych talentów naszych czasów, wielkiego pisarza polskiego — Witkiewicza. Pragnąłbym, żeby Witkiewicz został przetłumaczony na francuski; uważam, że trzeba by zatrudnić całą ekipę do tego i że jest tylko jeden człowiek, który mógłby, prawdopodobnie stanąć na jej czele, jest nim Queneau, tylko on jeden może z de Obaldia, który czuje dzisiejszy francuski. Witkiewicz oczywiście pisał po polsku, ale jednocześnie jego język zawiera w sobie angielski, francuski, rosyjski, polsko żydowski, znaleźć tam można wręcz cały wolapik... Są także fragmenty francuskie u Tolstoja; jest zresztą mnóstwo podobnych przypadków, które pojawiają się w historii literatury. Co do mojego przypadku osobistego, który nie jest zresztą bardzo istotny, uważam, że są u mnie nieco różne domeny, w których wyrażałem się, bądź usiłowałem się wyrazić od dzieciństwa. I każda z tych domen miała swój język. Są to sprawy być może trudne do zrozumienia dla Francuzów bądź Anglików, inaczej mówiąc, dla ludzi, którzy pochodzą z krajów skoncentrowanych na jednym tylko języku, z tradycjami do centralizacji i temu podobnymi. Pierwsze wiersze, które napisałem w swoim życiu powstały w języku ukraińskim, wieśniacy z okolic mówili po ukraińsku. Książki, które znajdowały się w szafach były książkami rosyjskimi, polskimi, niemieckimi; był język polski w szkole, był kontekst, czy raczej „podtekst”, jeśli można się tak wyrazić, jidysz, hebrajskiego i nie wiem już czego i wszystko to stworzyło jednolity, wewnętrznie skłębiony koktajl lecz całe pisarstwo w swojej głębi jest zawsze skłębione i nie do rozsoplania, i tą, być może pesymistyczną nutą, chciałbym zakończyć.

Nicolas Nabokov: Nie trzeba nawet sięgać pamięcią tak daleko w historię, jak to uczynił Rawicz, skoro już w XVII wieku wszystkie traktaty filozoficzne były pisane po łacinie: Kepler pisał po łacinie, połowa dzieł Kartezjusza napisana została w tym języku. A więc kwestia pisania w innym języku jest problemem stale powracającym w literaturze. Byłoby dobrze teraz posłuchać głosu dobiegającego z innej strony Europy; co myśli na ten temat nasz przyjaciel Julian Gorkin, pisarz hiszpański?

Julian Gorkin: Mam za sobą obecnie 36 lat wygnania, dzielącego się na trzy etapy, z czego wynika, że opuściłem Hiszpanię jako człowiek bardzo młody. Być może, konsekwencją mojej reakcji skierowanej przeciw reżimowi i kastom hiszpańskim było to, że zacząłem się formować przede wszystkim w atmosferze kultury francuskiej; asymilowałem intensywnie francuski styl i stało się to dużo wcześniej zanim rozpocząłem poznawanie hiszpańskiej kultury, literatury i stylu. W trakcie pierwszego okresu wygnania poznałem wielu pisarzy hiszpańskich, także wygnańców, wśród nich było dwóch, którzy ze względu na okoliczności ich pobytu na obczyźnie, inspirację i styl, mogliby posłużyć jako przykład tego, o czym dzisiaj dyskutujemy. Są nimi Miguel de Unamuno, wielki filozof, pisarz i poeta baskijski i Vicente Blasco Ibañez, powieściopisarz walencki. Unamuno, Hiszpan w stu procentach, mówił często: „Jestem nie tylko synem, lecz ojcem Hiszpanii”. Mógł żyć 20 czy 30 lat na obczyźnie i zarazem nie przestał być Hiszpanem, nadal pisał po hiszpańsku, pozostał wierny językowi i stylowi hiszpańskiemu, bez obcych wpływów. A także uczył się już w starszym wieku, duńskiego, aby móc czytać Kierkegarda bezpośrednio w jego własnym języku. U Blasco Ibañeza, przeciwnie, nawet przed emigracją do Francji, można zaobserwować w stylu, inspiracji i budowie jego powieści, nadzwyczajny wpływ literatury francuskiej. Sygnalizuje to pewien problem, jakim jest transplantacja stylu, inspiracji i wpływu innych języków, kultur i stylów. Bez wątpienia, u Blasco Ibañeza jest ona konsekwencją połączenia doskonałej znajomości szkoły naturalistów z pewnymi naleciałościami romantyzmu: z jednej strony należy tu przywołać nazwisko Wiktora Hugo, z drugiej Emila Zoli. Jeden z problemów, który zatem tu stawiam dotyczy zadziwiającej kwestii: kiedy czyta się Unamuno, nawet wtedy gdy traktuje o temacie nierodzinnym, pozostaje on pisarzem hiszpańskim w stu procentach pod

względem inspiracji i stylu; gdy natomiast czyta się pierwsze powieści Blasco Ibañeza, czuje się już wyraźnie wpływ stylu francuskiego. I to nawet, powtarzam, przed jego emigracją do Francji.

Zasygnalizuję teraz państwu inny problem, dotyczący transplantacji języka, jego architektury i stylu. Przed napisaniem powieści zrodzonych w klimacie i realiach latynoamerykańskich, większość pisarzy, zwłaszcza z Ameryki Południowej, naśladowała w języku hiszpańskim, czyniąc to niekiedy źle, literaturę francuską. Problem, o którym mówię pojawił się dopiero później, wraz z wielkim poematem *Martin Fierro*, nieznanego autora zresztą i wielką powieścią Guiraldesa *Don Segundo Sombra*, nazywaną *Don Quichotte „gaucho”* (pasterskim) i nieco późniejszymi powieściami o inspiracjach wenezuelskich Romulo Gallegosa. A więc problem ten pojawił się wówczas, kiedy narodziło się autentyczne dzieło twórczości latynoamerykańskiej. Powieściopisarze ci, dla mnie pozostający hiszpańskimi, ujawnili mi nadzwyczajne tajemnice, które spróbowałem sobie przyswoić. Odnowili język hiszpański, wnieśli do niego nadzwyczajne bogactwo, nie tylko „modyzmów”, lecz także nowych słów, które nazywały nowe rzeczy, zupełnie nieznanne Hiszpanom, do tego stopnia, że Akademia Języka Hiszpańskiego musiała opracować słownik „modyzmów” latynoamerykańskich, w sposób nadzwyczajny wzbogacających mój język ojczysty. *Don Segundo Sombra* jest pełen argentyńskich o wielkim bogactwie. Także Ekwadorczyk Eustasio Ribera, Wenezuelczyk Romulo Gallegos stworzyli podobny język. W każdym razie my, Hiszpanie, zyskałiśmy wiele dzięki literaturze latynoamerykańskiej, są setki słów, które przybywają do nas stamtąd, wzbogacając język hiszpański. Narody tworzą języki, akademie je sankcjonują, co jest oczywiste. Zaczęło się jednak w tym wypadku od transplantacji kultury i stylu hiszpańskiego oraz francuskiego w literaturze, zwłaszcza pisarzy Ameryki Południowej, którzy później zaczęli pisać poezję i powieści nie tylko inspirowane rodzimymi realiami, lecz także używające języka rodzowego swoich krajów, co doprowadziło wręcz do tego, że my, Hiszpanie, nie zawsze rozumiemy niektóre z tych powieści, a niekiedy mamy kłopoty ze zrozumieniem całych zdań.

Kończąc, opowiem państwu coś, co dotyczy mojego własnego doświadczenia. Obecnie, po długich latach wygnania, spędzonych przede wszystkim we Francji, nawet wtedy gdy poruszam temat, bądź kreuję bohaterów hiszpańskich czy też noszących hiszpańskie nazwiska, dostrzegam, że mój styl jest stylem francuskim. W ostatniej swej powieści usiłuję tłumaczyć tragedię hiszpańską, która włożyła „śmierć w ręce”; temat jest hiszpański, bohaterowie oraz opisywana okolica także, ale budowa i styl nie mają nic wspólnego z tradycją powieści niejakiego Baroju, czy też niejakich: Valle-Inclan, Miro bądź Azorina. Także w tomie sztuk teatralnych, który dopiero co ukazał się w Meksyku, wpadłem na coś całkowicie nadzwyczajnego: że byłoby dla mnie niemożliwe napisanie sztuki teatralnej, inspirowanej się realiami hiszpańskimi. Za to w jednej z opublikowanych sztuk wprowadzam motywy rosyjskie, w drugiej węgierskie inspirowane pobylem w Budapeszcie. Czymś bardzo zagadkowym jest to rozdwojenie inspiracji i stylu. Wydaje mi się wręcz, że moim dramatem aktualnym jest to, że mimo chęci zrozumienia hiszpańskich problemów, rzeczywistości, psychiki, młodzieży, czuję, że istnieje przepaść między wszystkim tym i mną samym, dlatego uważam się za kogoś obcego Hiszpanii, odciętego od rodzinnych hiszpańskich korzeni. Wielokrotnie myślałem o tym, że gdybym powrócił pewnego dnia do Hiszpanii, aby walczyć oczywiście za sprawę swego narodu, to nie wiem czy byłbym zdolny mówić tym samym językiem co mieszkający tam moi rodacy, czy tym samym językiem co pisarze hiszpańscy. Potwierdzam raz jeszcze dramatyczne rozdwojenie własnej, hiszpańskiej osobowości.

Szabolcs de Vajay: Zamierzam przedstawić panu trzy pytania, na które zresztą już częściowo odpowiedział pan prezentując swoje refleksje. Chciałbym pana zapytać zwłaszcza o to: 1. Czy istnieje język wygnańca? 2. Czy istnieje tematyka wygnańcza? i 3. Czy te dwie sprawy pozostają w korelacji ze sobą? — Myślę, że tu tkwi podstawa naszego problemu, ponieważ w zależności od tego czy odpowiemy na te pytania pozytywnie czy negatywnie, będziemy mogli określić czy kwestia, o której dyskutujemy jest przypadkowa, czy też jest zjawiskiem socjologicznym, będąc ponadto faktem literackim.

Ze swej strony jestem przeświadczony, że istnieje język wygnańca. Problem ten nie nasuwa się jednak tylko wówczas gdy w grę wchodzi dwie różne osoby, z których jedna jest wygnańcem a druga nie, ale także odnośnie tej samej osoby na różnych etapach jej życia: wówczas kiedy jest ona wygnańcem i kiedy nim nie jest. I czy wygnanie to jest dobrowolne czy też nie, pisarz ulega wpływom okoliczności, które są mu narzucone. W jego twórczości to piętno wpisuje się bezspornie. Pomyślcie tylko o Owidiuszu; jego język na wygnaniu jest inny od tego, którym posługiwał się w Rzymie. Można by tu przywołać długą listę innych przykładów, poczynając od Dantego i Mickiewicza aż po St. John Perse'a, który używa w swojej poezji pisanej w czasie wygnania, języka nie będącego jego językiem ani wcześniej, ani też później.

Zakładając więc, że istnieje język wygnańca, przywołajmy teraz drugie pytanie: czy istnieje także tematyka wygnańcza? Uważam, że tak, w każdym razie są ulubione tematy. Pewne okoliczności czy stany psychiczne ewokują od wieków u wygnańca inspiracje, które nie zaistniałyby wówczas gdyby żył on w swoim rodzinnym otoczeniu lub pozostawał na obczyźnie z własnej woli.

Odnośnie jakości tych dwóch kwestii — języka używanego i przywoływanej tematyki — wyróżniłbym „nurt wysoki” i „nurt niski”. „Nurt wysoki” to to, co pan Jeleński nazwał na początku naszej debaty wzbogaceniem stylu zmierzającym bądź ku klasycyzmowi, bądź ku personalizacji, podczas gdy „nurt niski” języka przynosi żargon będący mieszaniną języka źle wyuczonego z językiem dobrze zapomnianym, w którym nie manifestuje się ani krystalizacja, ani też puryfikacja. Jest on być może zjawiskiem interesującym, lecz z literackiego punktu widzenia niewiele jest wart. — Tak samo istnieje według mnie „nurt wysoki” i „nurt niski” odnośnie wybranej tematyki. „Nurt wysoki” odzwierciedla samą psychozę wygnania, jest rodzajem filozofii, tymczasem „nurt niski” wytryska z osobistego resentymentu, który przejawia się w usprawiedliwieniach, żalach, bądź w nagłych nawróceniach.

Po tej dwugłowej definicji należałoby zastanowić się czy istnieje także korelacja między owymi dwoma zjawiskami: stylem wygnańca i tematyką wygnańczą? W pewnej mierze uważam, że tak. Wszyscy mogą się posługiwać językiem tego kraju, w którym rezydują. Nie oznacza to jednak, że jest to język wygnańca, lecz język pewnego „pana, który pisze gdzie indziej”. Uświadommy sobie różnice między niejakim St. John Persem, który pisze w Ameryce i niejakim Rainerem Marią Rilke, który pisze w Szwajcarii. Rilke nie ma w sobie nic z wygnańca, on pisze po prostu po francusku. Podczas gdy St. John Perse pisząc *Wygnanie* w swoim ojczystym języku nie opowiada po prostu o „własnym wygnaniu” lecz proponuje nam motyw abstrakcyjnego wygnania. Rilke pisze dzieła cudowne z dala od swego kraju rodzinnego i w nie ojczystym języku, dlatego nie jest uważany za pisarza wygnanego. St. John Perse nim jest, chociaż pisze po francusku.

Chciałbym dorzucić jeszcze jedno słowo w sprawie techniki; na czym może polegać jej wzbogacenie bądź przeobrażenie w przypadku pisarza wygnańca? Przede wszystkim wyraża się to w słowniku, który powstaje pod wpływem języka otoczenia. Wzbogaca się on także przez słowa zebrane, odkryte lub zainspirowane przez analogie, jak to słusznie zauważył pan Czapski. Są jeszcze zaadoptowane formuły, przetłumaczone przysłowia, formy literackie czysto techniczne, czy także to zjawisko, które pan Gorkin nazwał „ar-

chitekturą języka”. Może się to przejawiać rzeczywiście na poziomie techniki albo adaptacji form i sposobów wyrazu nie istniejących przedtem. Rozprzestrzenianie się egzystencjalizmu z jednego kraju do drugiego, bez wątpienia zawdzięcza wiele pisarzom emigracyjnym przyjętym przez Paryż po wojnie.

Przed zakończeniem swojego wystąpienia, chciałbym zasugerować, żeby ktoś poświęcił się zbadaniu tych problemów, na przykład pan Cep, który jest doskonałym specjalistą w tej dziedzinie — w formie bądź prezentacji stanu badań, bądź też dokładniejszych ustaleń filozoficznych czy czysto literackich. Te badania mogłyby uwzględnić trzy następujące kwestie: „Czy pisarz-wygnaniec ma swój język, swoją własną tematykę i technikę?” „Jaka jest korelacja między tymi trzema elementami?” „W jakiej mierze przyczyniają się one do zaliczenia pisarza do pisarzy wygnanych?” — Uważam, że o te właśnie trzy kwestie opierają się problemy naszej dzisiejszej rozmowy.

François Fejtő: Problemy przywoływane tu są tak różne i tak skomplikowane, że wydaje mi się, iż bardzo trudno jest je usystematyzować. Ograniczę się więc do ukazania kilku tematów uzupełniających refleksję. Na przykład kwestia wpływu długości trwania wygnania na zachowanie wygnańca. Do jakiego momentu pisarz pozostaje wygnańcem, od kiedy zaczyna on odczuwać konsekwencje asymilacji, integracji, zakorzenienia się w środowisku, w którym żyje?

Mówiąc konkretniej, przywołam tu swoje doświadczenie osobiste: kiedy przybyłem do Francji 23 lata temu, czułem się w pełni pisarzem wygnanym, przyjąłem kondycję wygnańca, strzegąc wszelako kontaktów z Węgrami, kontynuując twórczość w języku węgierskim adresowaną do Węgrów i nawet we względnej izolacji, w której żyłem podczas wojny w centralnej Francji, w Lot, moja egzystencja była zorientowana na Węgry, tak jak życie muzułmanina na Mekkę. Tworzyłem po węgiersku dla odbiorców węgierskich, do których mógłbym się zwrócić pewnego dnia. Czyż pojęcie „wygnanie” nie zawiera w sobie poczucia „tymczasowości”, w stosunku do warunków obecnych, nie jest pewną anormalnością czy normalnością nie jest powrót do ojczyzny, koniec wygnania?

Dopiero po wojnie, zdając sobie sprawę ze zmian, które zaszły na Węgrzech, z faktu, że „ojczyzna” stała mi się obca — rodzinę mi zgładzono, przyjaciele umarli, złudzenia zostały rozwiane — to właśnie wtedy zmieniłem orientację, rezygnując na zawsze z powrotu na Węgry, zabierając się do ulepszania mojego francuskiego, oraz do pisania bezpośrednio w tym języku, w miejsce tłumaczenia siebie z węgierskiego na francuski, jak to czyniłem ze swoimi pierwszymi utworami wydanymi we Francji. Tak oto, krok po kroku, zostałem skłoniony do przewyciężenia trudnej kondycji pisarza wygnanego, który podtrzymuje fikcję, wierząc, że to co prawdziwe jest gdzieś indziej, w jego własnym kraju.

Oczywiście, rozumiem także sytuację Józefa Czapskiego, również pewni spośród moich rodaków żyjących już relatywnie długo na wygnaniu, znajdują się w okolicznościach, w których mogą czy wręcz muszą kontynuować pracę pisarską w języku ojczystym, pozostając w ciągłym kontakcie intelektualnym i duchowym z własnym krajem i jego literaturą. Czapski nie jest chyba nawet wygnańcem. Wszędzie tam gdzie się znajduje, ma Polskę wokół siebie, czy ze sobą. Lecz ci inni, mniej odporni i bardziej otwarci? Pewnego dnia, po jakimś czasie spędzonym na wygnaniu, staną przed pytaniem, czy zapuścili korzenie w nowym gruncie? Ja, na przykład, odkryłem, że ta rewolucja została dokonana przez nieświadomość, w dniu gdy odczułem, że śnię po francusku, czy też że mówię i myślę w swoich snach po francusku. Od tej chwili zacząłem pokonywać tę ogromną nieśmiałość, blokadę jaką miałem wyrażając się po francusku, mimo że od kilku lat byłem już dziennikarzem. Mogłem pisać artykuły prasowe, redagować informacje i komentarze, ale kiedy chciałem dotknąć spraw bardziej osobistych, wyrazić się z pewną

głębią, powiedzmy w sposób nie dziennikarski, czułem się onieśmielony, skrepowany, cofający się przed tym gwałtem, o którym mówił Rawicz.

Ow gwałt na języku francuskim do popelnienia, którego zostałem zmuszony, wydał mi się profanacją. Lubilem przecież ten język i literaturę, tak jak nasz przyjaciel Andras Hevesi, powieściopisarz i eseista węgierski, który przybył do Francji równocześnie ze mną w 1938 roku, wstąpił do armii francuskiej i zginął na polu chwały. „Przybyłem do Francji, aby umrzeć za język Racine’a, Stendhala, de Benjamina Constant i Prousta”, mówił mi gorączkowo w chwili mobilizacji. Lecz wydawało mi się, że umrzeć za język francuski jest łatwiej, niż sypiać z nim, koegzystować, współżyć i połączyć się. Zbyt wiele szacunku szkodzi miłości, nie chciałbym powiedzieć i uwierzyć sobie samemu, że już przezwyciężyłem ten wstyd i kompleks niższości. Nie, bo pisanie pozostaje dla mnie „porodem nie bez bólu”, bo budzi trwogę i rozdrażnienia.

Jest jednak i inny aspekt tego problemu, mniej zniechęcający, o którym chciałbym powiedzieć. Przypominacie sobie państwo bez wątpienia bohatera *Czarodziejskiej Góry* Tomasa Manna, który w chwili egzaltacji porzuca swój język ojczysty, niemiecki, aby mówić po francusku, zamierzając wysłowić to, co ma w sobie najbardziej intymnego i to aż tak bardzo intymnego, że we własnym języku nie odważyłby się nigdy tego wyrazić. Jest to po trosze karnawał, z maskami stwarzającymi alibi dla naszej zmysłowości i spontaniczności, które nas wyzwalają i — ukrywając jednocześnie przywracają nas nam samym. W chwili gdy napisałem swoją ostatnią książkę *Dieu et son Juif (Bóg i jego Żyd)* — miałem wrażenie takiego wyzolenia poprzez maskę; przez ekstazę, w której zatopiłem radość z przezwyciężenia wygnania, miałem też wrażenie „zawładnięcia” językiem francuskim i posłużenia się nim prawie bezwstydnie. Tak oto wyraziłem w tym języku pewne sprawy, dla których w węgierskim nie udaloby mi się nigdy znaleźć właściwej formy.

Ostatnia uwaga. Pan Rawicz, a także pan Nabokov mają z pewnością rację, usiłując sytuować interesujący nas problem w perspektywie historycznej. W konsekwencji czego, kondycja pisarza wygnanego zdaje się nie być niczym nowym dla ludzi Europy Wschodniej i Środkowej. Jest to kondycja, którą wielu pisarzy pochodzących z tych krajów zna od wieków. Myślę tu, na przykład, o naszym Mikesie Kelemenie, twórcy węgierskim z XVII wieku, pisarzu Księcia Rakoczego, który na wygnaniu w Turcji, napisał prozę tak doskonałą, że służyła później jako wzór dla pisarzy krajowych. Myślę także o pisarzach węgierskich „wypędzonych” do Wiednia przy końcu XVIII wieku, którzy zainicjowali odnowienie języka węgierskiego, dzięki bodźcom płynącym z obczyzny. Są jednak i tacy ludzie, dla których słowo „wygnanie” ma znaczenie i siłę ewokacji zupełnie szczególną, są nimi Żydzi. Byłbym skłonny wręcz uważać, że słowo „wygnanie” jest słowem przede wszystkim żydowskim. Zajmowanie się jednak tym aspektem problemu tutaj, odwiodłoby nas zbyt daleko od tematu naszej debaty. Chcę więc jedynie podkreślić, że dla pisarzy Europy Środkowej i Wschodniej pochodzenia żydowskiego, problem wygnania i zakorzenienia się na nowo zdaje się być jeszcze bardziej złożony i zróżnicowany, niż dla ich nie żydowskich rodaków. Bardziej złożony i zróżnicowany, ponieważ od czasu, kiedy władają oni jako ojczystym językiem węgierskim, polskim czy niemieckim, można ujawnić najczęściej istnienie pewnego napięcia, pewnej wewnętrznej sprzeczności, między językiem ojczystym a tym czymś nie wiem jak obcym, co dociera z innego dziedzictwa kulturalnego, ze środowiska niezupełnie zasymilowanego. Ich więz z językiem ojczystym nie jest całkowicie naturalna, pochodzi z wyboru, niekiedy wzruszającego, to właśnie dlatego często tym pisarzom jest trudniej zaadoptować się w warunkach nowego wygnania, niż niektórym naszym rodakom nie mającym takiego pochodzenia. Niekiedy, wręcz przeciwnie, ci pisarze dają dowód większej i szybszej zdolności do asymilacji: jest to mianowicie przypadek Koestlera, którego dwujęzyczność czy trójjęzyczność przynosi

problemy odrębne. Nie jest, być może, przypadkiem to, że spotyka się tyle umysowości „naturalnie kosmopolitycznych” wśród Żydów, to tak jakby z przyzwyczajenia do wygnania rozpiętego na setki lat, narzuconego przez wieki, nabyli oni pewnej zręczności do zakorzeniania się.

K. A. Jeleński: Myślę, że poprosimy teraz Ladislasa Garę, by nam przedstawił problem paralelny, problem pisarza, który jest równocześnie tłumaczem; problem poety, który pisząc w języku ojczystym, ma jednocześnie pasję do transponowania na inny język własnych tekstów. Sądzę, że mamy tu do czynienia z problemem nieco odmiennym, a więc chciałbym, żeby nam pan powiedział, w jaki sposób wygnanie czy fakt życia gdzie indziej może mieć na to wpływ.

Ladislav Gara: Jestem raczej tłumaczem, skromnym tłumaczem niż pisarzem, wolę więc mówić o swoich doświadczeniach, o obserwacjach „tłumacza”, które mam nadzieję, będą mogły zainteresować tu zebranych. Lecz przede wszystkim pozwolę sobie odpowiedzieć mojemu przyjacielowi Fejtő, że problem wygnania, o którym mówił, nie jest absolutnie specyficzny dla Żydów. Historia literatury węgierskiej zawsze była wytyczana przez dzieła pisarzy przebywających na wygnaniu. Pierwszy wiersz węgierski, wspaniała *Skarga Marii*, został stworzony na obczyźnie w Średniowieczu przez anonimowego mnicha węgierskiego. W okresie Renesansu nasz największy poeta epoki, Janus Pannonius — który pisał zresztą po łacinie — był również typem pisarza wygnańca: w młodości przeznaczony do studiów w Rzymie, jak to zauważył jeden z jego krytyków, odczuwał nieustanną nostalgię za Węgrami; później, po powrocie do swej ojczyzny, gdy został biskupem Pécs, odczuwał ustawicznie tęsknotę za Rzymem. Mógłbym tu przywołać z dziesiątkę innych przypadków mniej więcej podobnych, ale zwrócimy się ku żyjącym. Kilku spośród naszych najlepszych pisarzy obecnych było na wygnaniu, przynajmniej przez kilka lat. Tak więc, na przykład poeta Gyula Illyés był na początku lat dwudziestych wygnany do Francji, gdzie, jako przyjaciel Cocteau, Tzary, Bretona, Aragona, Crevela i Eluarda, podjął się pisania po francusku. Dzisiaj, kiedy dokonuje się przeglądu jego twórczości, nie sposób nie skonstatować, że lata wygnania były dla Illyésa jednym z najbardziej płodnych okresów. Stworzył wtedy wiersze w języku francuskim tak wykwintnym, że mogłem umieścić jeden z nich w antologii poezji węgierskiej, która zostanie niebawem wydana po francusku przez Editions du Seuil.

François Fejtő: Illyés był raczej turystą czy studentem w tym czasie, niż wygnańcem w ścisłym tego słowa znaczeniu. Można jedynie powiedzieć tyle, że bywał u wygnańców, jak to zaświadcza jego piękna powieść *Hunowie w Paryżu*.

Ladislav Gara: Wcale nie. Spędził cztery czy pięć lat bez przerwy w Paryżu. Był wtedy emigrantem politycznym. Nie zdecydował się ostatecznie osiedlić na stałe we Francji, a mógłby z powodzeniem zostać pisarzem francuskim. Poznałem niektórych węgierskich pisarzy wygnańców; przetłumaczyłem znaczną ilość ich utworów, miałem więc okazję zaobserwować, że wielu spośród nich, w miarę jak ich pobyt na wygnaniu się przedłużał, ujawnia pewną tendencję do abstrakcji. Z tego względu przypadek Artura Koestlera, pisarza pochodzenia węgierskiego, dwujęzycznego czy nawet trójjęzycznego, jest dość frapujący. Zastanawiam się, czy gdyby Koestler pozostał na Węgrzech, to mogłaby być równie dominująca w jego twórczości, właściwa mu tendencja, być może naturalna, do kreowania bohaterów reprezentujących idee raczej, niż odbijających rzeczywistość bardziej namacalną. Nie sądzę. A więc symptom wygnańca przejawia się u niego nie tylko w stylu, lecz również w koncepcji literackiej, a nawet w tematyce. Powieściopisarz węgierski Sandor Marai, który przebywa od wielu lat w Stanach Zjednoczonych, kontynuuje tam swą twórczość powieściową i teatralną, w której jedynie sam wybór pewnych tema-

tów zdradza pisarza wygnanego, natomiast język, styl i wirtuozeria pozostały nieskazitelne, tak jakby nigdy nie opuścił Węgier. Znaleźć coś z tego można również u obecnego tu naszego przyjaciela Szabolcs'a Vajay; czytając jego powieści bądź szkice, odnosi się wrażenia, że jego język ojczysty pozostaje bez najmniejszej skazy i zadziwia bogactwem słownictwa. Przywołać tu także trzeba László Cs. Szabo, który opuścił Budapeszt czternaście lat temu i przyjął obywatelstwo angielskie, pisze on opowiadania i eseje w języku węgierskim tak doskonalym, że wiele jego utworów mogłoby znaleźć się w węgierskim podręczniku stylistyki.

François Fejtő: To, co mówi Gara, skłania mnie do myślenia o innym rodzaju wygnania, które pisarze naszych krajów nazywają „wygnaniem wewnętrznym”. Jest wielu takich „wygnańców wewnętrznych” na Węgrzech i w powojennej Polsce. Ale nie jest to czymś nowym: intelektualista czy pisarz węgierski z czasów Ady, z epoki Attyki Józefa, nie czuł się wolny we własnym kraju, będąc odizolowanym od narodu i zamkniętym w więzy z kości słoniowej. Był to przypadek, na przykład: Cs. Szabo, czy Kerenyi, nawet przed ich wygnaniem „rzeczywistym”. „Wygnanie wewnętrzne” przejawiało się w ich stylu „klasyczną sztywnością”, analogiczną do tej, do której aluzję uczynił Jeleński, będącej zarazem niezaprzeczalnie, jedną z cech charakterystycznych literatury wygnańczej. Jest u człowieka wygnanego mógłbym powiedzieć także, u człowieka izolowanego, kompensacja, wynikająca z braku kontaktu z ludźmi i ich żywym językiem. Wygnaniec zamyka się w cytadeli języka skrajnie wydoskonalonego i kultywuje swój ogród wewnętrzny, skąd komunikuje się z ośrodkami kulturalnymi na obczyźnie — jego ojczyzną duchową. Cs. Szabo był już wygnańcem żyjącym na Węgrzech, teraz kontynuuje wygnanie w Londynie i mówi dokładnie tym samym językiem kosmopolitycznego estety, którym mówił we własnym kraju. Jest to przypadek niejednego z nas.

Ladislav Gara: Obojętnie co by powiedzieć, język węgierski Szabo pozostał doskonały. Chciałbym jeszcze przywołać ostatni lecz interesujący przykład. Dotyczy on poety Gabora Bikicha. Twórca ten ujawnił się właśnie na wygnaniu: mieszka aktualnie w Monachium. To na obczyźnie zdołał wykreować język poetycki całkowicie osobisty, zasilany przede wszystkim dziełami wielkich poetów węgierskich XVI i XVII wieku, który kiedyś może wywrzeć silny wpływ, jeśli poezja Bikicha przeniknie na Węgry, na poetów węgierskich pozostających w kraju. Oczywiście, jest to zjawisko dość złożone. Lecz wygnanie wzbogaciło z pewnością bardzo twórczość Bikicha, jak zresztą stało się to również z twórczością takich pisarzy węgierskich jak György Faludy i Tomasz Aczel, by wskazać tu tylko te dwa nazwiska.

K. A. Jeleński: Chciałbym dorzucić pewną uwagę do tego co powiedział właśnie Fejtő i Gara; uważam, iż można by tu dokonać pewnej generalizacji, utrzymującej, że pisarze wygnani stają się z jednej strony klasycznymi do ekstremum. Fejtő i Gara przywołali pewne przykłady, mamy zresztą także wśród Polaków takiego pisarza jak Gustaw Herling-Grudziński który, w miarę jak żyje na wygnaniu, staje się rozmyślnie pisarzem coraz bardziej klasycznym i coraz bardziej doskonalącym swój język. Z drugiej strony, mamy takich pisarzy, których język staje się, by tak powiedzieć, szalony na wygnaniu, personalizują go do tego stopnia, że można ich powiązać z kierunkiem ekspresjonistycznym czy nadrealistycznym w literaturze, tworzą bowiem i potęgują jednocześnie: potęgują zjawiska i tworzą język. Witold Gombrowicz, spośród Polaków, jest tego doskonałym przykładem.

Jest jednak także i inne zjawisko, które wydaje mi się być szczególnie interesujące, jest to przypadek, o którym nie mówiliśmy dotąd: przypadek pisarza na wygnaniu, który, nie mając żywego kontaktu z językiem, używanym w danym momencie historycznym w

jego kraju ojczystym, jest w stanie odtworzyć ten język w wyobraźni i uczynić go bardziej prawdziwym od prawdziwego, uczynić go, dosłownie „nadrealnym”. Jest to przypadek Czesława Straszewicza, który spędził 20 lat na wygnaniu i napisał tam po wojnie powieść, której akcja osadzona jest w Polsce w latach 1945–1946. Książka Straszewicza jest jedyną książką, która odtwarza wiernie nie tylko problemy życia Polaków tuż po wyzwoleniu, lecz także sam język, jego rodacy mieszkający w Polsce zaliczają tę powieść do najbardziej realistycznych utworów o tamtych latach, które sami przeżyli, a których nikt z nich nie był w stanie przetransponować na literaturę.

Julian Gorkin: Chciałbym zwrócić uwagę na pewien aspekt zagadnienia, który wydaje się mieć tu swój udział: jest różnica według mnie między pisarzami krajów Wschodu i pisarzami Hiszpanii czy Portugalii. Przypuszczam, że pisarz węgierski na wygnaniu tworzy po to, by publikować we Francji, skoro nie ma nadziei na publikowanie na Węgrzech, zwłaszcza gdy wyraża przekonania nam bliskie. Tymczasem pisarz hiszpański na wygnaniu, nawet jeśli stworzy nowy styl i nową „architekturę” pod wpływem literatury kraju, w którym się znajduje, kontynuuje twórczość w ojczystym języku, gdyż wielkim rynkiem wydawniczym dla jego książek jest Ameryka Łacińska. Wszystkie moje aktualne utwory zostały wydane w Santiago de Chile, Buenos Aires i w Mexico, co mi pozwala pracować i tworzyć nadal w języku hiszpańskim. Nie przeszkadza mi to, oczywiście, jak wam mówiłem przed chwilą w tym, by nadal asymilować kulturę, język i styl francuski. Kiedy mówię lub piszę po francusku, to myślę też po francusku, tak że nie muszę siebie tłumaczyć, a kiedy mówię i piszę po hiszpańsku to jestem nadal pełen szacunku dla swojego ojczystego języka, ale także wzbogacam go w jakimś względzie, dzięki inspiracjom francuskim. Są to zresztą języki należące do tej samej rodziny. Chciałbym jednak postawić problem różnicy, jaka istnieje między pisarzami krajów Wschodu na wygnaniu i piszącymi dla odbiorców i wydawców nie swoich krajów a pisarzami hiszpańskimi, którzy, tam gdzie się znajdują (czy będzie to Izrael, jako to się zdarza, czy będzie to Egipt, czy też będzie to Anglia, Niemcy lub Francja) mogą kontynuować pracę w ojczystym języku wiedząc, że mają możliwość wydania swych książek na tak rozległym kontynencie jak Ameryka Łacińska.

Nicolas Nabokov: Gorkin poruszył tu ważny problem, ponieważ uważam, że trzeba zróżnicować wygnanie. Rosjanin, będący uchodźcą z Rosji i mieszkający w Anglii, Ameryce czy we Francji, a także Polak opuszczający obszar swego języka słowiańskiego, wstępują rzeczywiście w odmienną rodzinę językową, gdy tymczasem Francuz opuszczający ojczyznę pozostaje często na obszarze języków romańsko-lacińskich; Anglik na wygnaniu będzie miał zawsze do swej dyspozycji *Lingua Franca Anglaise*, które istnieje na całym świecie.

Chciałbym jednakże wrócić do innej sprawy, którą poruszyli Czapski i Rawicz, dotyczącej tortury pisania w języku obcym. Osobiście mogę dorzucić do tego doświadczenie odmienne: odczuwam tę torturę pisząc we wszystkich językach, ponieważ uważam, że wygnanie istotnie powoduje utratę czegoś, co jest bardzo trudne do określenia, a co Jeleński nazwał, jak mi się wydaje, żywym kontaktem z rodzimym środowiskiem, z korzeniami. Zdaję sobie sprawę na przykład, że kiedy piszę, powiedziałmy, po angielsku, słowa nasuwają mi się w trzech lub czterech językach, ale nie w angielskim. Niekiedy słowo, które jest mi potrzebne, pozostaje w nieświadomości czy w głębokiej pamięci i nie dociera, kanały łączące pamięć świadomą z tą ukrytą czy nawet pogrzebaną, czy wręcz martwą, jest trudno wskrzesić. Jest to, uważam, we wszystkich przypadkach czymś tragicznym. Dlatego też zazdroszczę wirtuozom takim jak mój kuzyn Władimir czy też Conrad czy być może autorzy lacińscy tacy jak Św. Augustyn, który mówił czterema językami i bez wątplenia je czuł. Zazdroszczę ludziom, którzy mogą poruszać się w ob-

rzebie czterech języków swobodnie, nieświadomie. Uważam, że tu tkwi nasz najważniejszy problem.

Jan Cep: Chciałbym zwrócić tu uwagę na pewien zamysł, który jest zresztą więcej niż zamysłem: stanem ducha, konkretnym doświadczeniem, czy co najmniej przeczuciem, początkiem doznania: każdy wygnaniec, pisarz bądź nie, czuje się przede wszystkim wykorzystany, jest bardziej lub mniej — tułaczem. Czyż nie jest to zarazem, w jakimś sensie po prostu kondycją człowieka żyjącego na ziemi i zanurzonego w czasie? Czyż nie zawiera ona w sobie pierwiastków owego wzbogacenia, zakorzenienia w innej ojczyźnie? Czy nie możemy stać się wszyscy, zarówno pisarze, jak i nie, czyż nie możemy stać się wędrowcami, którymi byliśmy, pielgrzymami spotykającymi na wszystkich swoich drogach odbłask Absolutu? I czy to doświadczenie — bądź tylko jego przeczucie — nie stało się bodźcem nakłaniającym nas do wyrażania siebie?

François Fejtő: Cieszę się bardzo, mogąc skonstatować, że ta sama myśl pojawiła się symultanicznie u Ceba i u mnie, prosiłem o głos w tym samym momencie co on, aby powiedzieć mniej więcej to samo. A więc, że dyskutując o kondycji pisarza wygnanego, przywołujemy zarazem kondycję człowieka w ogóle, którą można generalnie określić pojęciem „wygnaniec” („wrzucony” w egzystencję, mówi Heidegger). W stosunku do Absolutu, którego człowiek szuka z utęsknieniem, pozostaje on w sytuacji wygnania, separacji, alienacji. Ojczyzna dla niego jest wyobrażeniem, miejscem jego marzeń, celem ostatecznym a nie faktem realnym. Zapytano pewnego razu Joyce’a dlaczego, wcielając Ulissesa we współczesność, wybrał obywatela Blooma, którego nazwisko pierwotnie brzmiało Virag, ponieważ urodził się w Budapeszcie. Lecz zanim nazywany był Viragiem, Bloom, bądź przynajmniej jego rodzina, nazywali się Blum, to niemieckie nazwisko zostało nadane im w XVIII wieku, w czasie kiedy to Józef II nakazał wszystkim Żydom w monarchii znaleźć sobie niemieckie nazwisko rodowe.

Otóż Joyce odpowiedział, że wybrał właśnie Blooma-Viraga-Bluma, ponieważ ten węgierski Żyd, naturalizowany Irlandczyk, wyrażał przez samą swą przypadkowość, fundamentalną cechę człowieka jakim jest skazanie na wygnanie, bądź jakby to powiedział mój przyjaciel Axélos, na tułaczkę. Pan Nabokov przywołał nazwisko Św. Augustyna, można by tu przywołać także w związku z tym i z bardziej słusznego powodu, także proroków, którzy byli pisarzami wygnanymi, pierwszymi pisarzami wygnanymi...

W sytuacji tak trudnej jak nasza, można by powiedzieć, że pisarz wygnaniec został wygnany dwukrotnie. Zastanówmy się nad przypadkiem wieśniaka węgierskiego, który osiedla się w Kanadzie: językiem, środkiem wyrazu dla niego istotnym jest jego rzeczywisty język ojczysty i uprawa roli, kontakt z ziemią, niebem i zwierzętami. Odnajduje on mniej więcej to samo w swojej nowej ojczyźnie. Tymczasem pisarz, który opuszcza rodzinny kraj traci jednocześnie swoje narzędzie pracy i swój rynek zbytu. Jest zmuszony zaczynać wszystko od nowa i właśnie ta potrzeba stworzenia wszystkiego od początku, rozjątrząc psychikę, może doprowadzić wygnańca do nieoczekiwanych odkryć i zdobyczy. Ostateczne rozwiązanie może się odsłonić z pomocą talentu i inspiracji jako źródło odrodzenia i głębokiej oryginalności.

Piotr Rawicz: W świetle tej dyskusji przyszły mi na myśl słowa Charles-Quint’a. Jeśli się nie mylę, to właśnie Charles Quint powiedział: „Mit einer jeden neu-erlernten Sprache, gewinnt man eine neue Seele”. Znaczy to, że z każdym językiem nowo przyswojonym, nabywacie nową duszę. Otóż w świetle tej dyskusji, można na ten temat powiedzieć tyle, że jest to prawda, lecz że dotyczy to duszy nieco okaleczonej. Niech nas pocieszy to, że każda dusza jest okaleczona na początku; oto co myślę. Mam poza tym drobną refleksję

się, całkowicie skromną i praktyczną, która mi przyszła na myśl. Jest to być może sąd wartościujący, wystrzegam się na ogół takich sądów, lecz ten sąd może być użyteczny: a więc skoro tworzy się w języku, który nie jest w pełni ojczysty, a który nim stał się, to jesteśmy z pewnością ulegli wobec pewnych ograniczeń, co może być uznane za fakt negatywny. Z drugiej jednak strony, jesteśmy także — a myślę, że jest to doświadczenie, którego wielu z nas doznało — uległymi wobec pewnej dyscypliny i tę dyscyplinę w niektórych przypadkach można uznać, według mnie, za coś pożytecznego.

Nicolas Nabokov: Zbliżamy się do konkluzji naszej debaty. Piotr Rawicz postawił kropkę nad „i”, co może posłużyć za konkluzję: otóż mamy dusze okaleczone i to jest faktem istotnym, stąd pochodzą złożone relacje między językami i stylem.

Tłumaczyła z j. francuskiego Irena Burzacka