

# Włodzimierz Maciąg

---

## Droga pisarska Tadeusza Brezy

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 55/4, 453-468

---

1964

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

WŁODZIMIERZ MACIĄG

### DROGA PISARSKA TADEUSZA BREZY

Dorobek pisarski Tadeusza Brezy stanowi jeden z najciekawszych rozdziałów tego wielkiego doświadczenia literackiego, jakim są dzieje literatury polskiej w powojennym dwudziestoleciu. Dwadzieścia lat oznaczonych datami 1944—1964 — to okres dostatecznie długi, aby można było pokusić się o próbę syntezy wyodrębniającej treści i kłopoty, które ta literatura wniosła i tekstami swymi odtworzyła. Bo pomimo wszystko, pomimo że w odczuciu krytyków i czytelników okres ten dzieli się na krótsze, kilkuletnie części, bardzo od siebie różne, a nawet do pewnego stopnia sobie przeciwstawne, dzisiaj już widać, że wiążą się one ze sobą bardzo ściśle, że przez wszystkie te lata pasjonuje pisarzy ten sam problem podstawowy, inaczej tylko formułowany, wyrażający się poprzez inne konkrety, inne tematy, innych bohaterów, inne detale artystyczne. Można go określić jako sprawę roli i miejsca literatury w ustroju socjalistycznym. Jakie cele stawia sobie literatura w naszej epoce, jakie zadania podejmuje, jakie obowiązki bierze na siebie, i, z drugiej strony, jakie ze swych uprawnień pragnie zachować i rozwinąć — oto główny krąg pytań inspirujących literaturę w naszym okresie. Samym swoim charakterem pytania te zmieniają tradycyjny model dyskusji literackich, jakie rozwinęły się i utrwaliły w pierwszych czterech dziesiątkach lat bieżącego stulecia. Literatura została niejako przez historię zmuszona do odpowiadania na pytania z dziedziny ontologii sztuki, na pytania zatem podstawowe: jaki jest rodzaj mojego istnienia? jaki sens? komu i do czego jestem potrzebna? Odrębność formacji historycznej była tak kontrastowa, że wszystkie od dawna kształtowane i skonwencjonalizowane odpowiedzi na ten temat odżyły świeżość, martwe zagadnienia stały się od nowa żywe, jak gdybyśmy stanęli w obliczu jakiegoś początku, jak gdyby cały wcześniejszy dorobek pisarski od nowa uzasadnić musiał swoją wartość. Można powiedzieć, że literatura przestała przymierzać kostiumy i zaczęła się zastanawiać, kto i dlaczego ma się właściwie w te różnobarwne szaty

stroić. W imię czego i jakim prawem. Nie jeden raz dało się słyszeć opinie profesjonalistów, że nie o literaturze samej dywagujemy, tylko o jej warunkach. I to także jest jeden z sygnałów, że niczego w tej mierze nie można było uznać jako przyjęte, jako dane. Wróciliśmy bowiem do przesłanek prostych: istnieje organizowane w określony model ustrojowy społeczeństwo, istnieje konieczność historyczna i idea, która tę konieczność wyraża, władza, która jest jej strażnikiem. Po drugie, istnieje niepokój twórczy artysty. W jaki sposób, poprzez jakie wartości niepokój ten może zostać zrealizowany? Jakie więc powinny być postacie tego niepokoju, czyli — jakie są treści i granice literatury?

Czytelnik powinien zdać sobie sprawę, że samo postawienie tego rodzaju pytań na początku artykułu oznacza już przyznanie dorobkowi Tadeusza Brezy bardzo ważnego miejsca w literaturze współczesnej. Oznacza, że Breza — i to należy zademonstrować — rozwiązywał w swej twórczości zagadnienia te na własną rękę, że ma tutaj własne doświadczenia, bo typ talentu i rodzaj zainteresowań pisarskich pozwoliły ukazać nowy aspekt wielkiego problemu, inaczej i na innym gruncie go skonkretyzowały.

W ankiecie radiowej: *Jak zostałem człowiekiem pióra*, Breza przedstawił swoje młodzieńcze perypetie, poprzedzające wybór literatury jako zawodu<sup>1</sup>. Przyszły pisarz miał się kilku profesji: próbował przyjąć regułę zakonu benedyktynów, próbował być dyplomata, potem urzędnikiem, jeszcze później dziennikarzem w gazecie codziennej. Na uniwersytecie studiował prawo i filozofię. Przypominam te koleje losu nie tylko ze względu na ich niezwykłość, może nawet sensacyjność. Z perspektywy późniejszych książek ważne wydaje mi się jedno: że młody Breza nigdy nie miał proroka, któremu oddałby duszę, że szukał wiedzy przede wszystkim i światła, a nie drogowskazu. Filozofię Hume'a wybrał za temat pracy dyplomowej na filozofii, a więc typ myślenia sceptyczny, wątpliwy. I już od pierwszej wydanej książki rozpoczął twórczość, której źródłem jest zaciekawienie dla tego, co jest na zewnątrz autorskiej osobowości. Od pierwszej książki (*Adam Grywałd*, 1936) Breza był pisarzem, który się ze światem osobiście nie rachuje, bo czuje się przede wszystkim obserwatorem; który nie dla siebie szuka miejsca, więc świat widzieć może z pewnym nie pozbawionym ironii dystansem; który nie siebie wyrazić i wykrzyzczyć pragnie, tylko to, co z zewnątrz, gruntownie poznać. Ta niechęć, czy może wstydlivość wobec najczęstszej u debiutantów skłonności do introspekcji, do wszelkiego rodzaju mitologii osobistej, staje się trwałą dyspozycją pisarską, uwalnia od erupcji lirycznych, od fascynacji, od wszelkiej potrzeby uwznioślenia tonu. Dać się wewnątrznie ujarzmić, opętać, można tylko

<sup>1</sup> Wypowiedź tę opublikowało „Odrodzenie”, 1946, nr 33.

czemuś, co się wiąże z osobistym interesem, co się ma we krwi — i nad co rozum w rezultacie wznieść się nie może. Wystarczy siebie uznać za centrum świata, a wyobraźnia ruszy gwałtownie z miejsca, wszak egotyzm jest jednym z głównych źródeł skłonności romantycznych.

Uwolnienie własnej literatury od siebie samego sprawia, że autor z niczym, co jest przedmiotem obserwacji, nie czuje się wewnętrznie związany. Jego intelektualizm jest zimny i bezkompromisowy, bo pisarz nie ma nic do przegrania, niczego nie potrzebuje bronić, o niczyje racje zabiegać. Świat chce pisarz poznać gruntownie i nie tyle osądzić go, bo to wymagałoby pilnowania jakiegoś wstępnego systemu kryteriów, czyli jakiejś tam stronniczości — ile dotrzeć do ukrytych sprężyn, które światem poruszają, odkryć przysłonięte mechanizmy w imię wiedzy, pilnując się przed objawianiem sympatii lub oburzenia. Breza jest więc przykładem pisarza, który nie ma swego bohatera, wyraziciela doświadczeń, wyraziciela dramatu życiowego samego autora, może wśród swoich postaci kogoś lubić, a kogoś innego nie cierpieć, ale sentymenty te odnoszą się do przypadkowych cech charakteru. Niczyje klęski nie przyprawiłyby pisarza o rozpacz, co najwyżej o współczucie, niczyje zwycięstwo o entuzjazm, co najwyżej o przychyłność. Bo obojętna bezkompromisowość Brezy przed oschłością broni się taktem, dobrym wychowaniem, grzecznością. Elegancja ducha i oczywiście stylu nie pozwala na to, aby odkrywanie mechanizmu ludzkiego postępowania prowadziło do trywialnych kompromitacji, do znęcania się nad ludzką słabością. To smak literacki każe losy ludzkie dramatyzować, nasycać malowniczością, każda postać skonstruowana jest ze staraniem, aby była skomplikowana i ciekawa, świat jest w każdym swym fragmencie zbyt wielobarwny, aby można sobie było pozwolić na prostackie potępienie. Elegancja duchowa pełni więc zastępczo funkcję moralnej wyrozumiałości. Ale nigdy nie ma to charakteru usprawiedliwienia, bo pisarz nigdy nie operuje kryteriami z zewnątrz wniesionej moralności, jego prawda ma sens logiczny. Subtelny wywód logiczny jest kunsztem intelektu, i na tej zasadzie może się sprzymierzyć z estetyzmem, może się stać sztuką. Pisarstwo Brezy odtwarza jeden z rodzajów klerkizmu, ale klerkizmu, który nie boi się żadnej katastrofy kulturalnej (na tym gruncie wyrósł przecież nowoczesny klerkizm), bo się z żadnymi stratami nie musi liczyć. Precyzyjne myślenie jest wartością podobną matematyce: nie lęka się katastrof historii. Najlepiej opracowany jako postać powieściowa, komunista Jan Dykiert z *Nieba i ziemi* jest z zawodu matematykiem. W swoim pamiętniku czyni takie wyznanie o umiłowanej nauce:

Tylko ona! Nie znająca ubocznych względów ani imponderabiliów, jej się należy oddać w ręce, kiedy do władzy dojdą masy.

Kilkadziesiąt stron dalej:

A przecież nie czuję się człowiekiem oschłym. Żywię szacunek dla serca. Pytał mnie niedawno pewien profesor uniwersytetu, który bywa u nas w domu, jaki bym nadał slogan moim nadziejom. — Czym się powinna rządzić przyszłość? Świat będzie szczęśliwy jeśli nim zawładnie matematyka i współczucie! — odparłem<sup>2</sup>.

Powieści Brezy mogłyby być bez wątpienia argumentem tego programu.

Wydawałoby się więc, że tego rodzaju pisarstwo jest zabezpieczone przed ideowymi powikłaniami, bo zna tylko błędy logiki, nie zna błędów deklaracji ani fałszywych ocen moralnych, ono chce być świadkiem, empirią, dokumentem równie bezkompromisowym, co bezstronnym. Nie musi więc liczyć się z koniecznością rewizji wewnętrznych, bo unika określenia wartości, które uważa za własne, unika tonu osobistego. Co odrzucać, jeśli wszystko traktuje się z równym sceptycyzmem? Doświadczenia naszej epoki poszły jednak dalej, niż mogły przewidywać klerkowskie zabezpieczenia. Literatura musiała być gotowa nie tylko do pożegnań, ale i do powitań, nie tylko do bezkompromisowej obserwacji miała być zdolna, ale także — w innym zakresie treści — do manifestacji programowej. Szalenie to trudne dla tego rodzaju pisarstwa. Łatwiej, mimo wszystko, wierzącemu zmienić boga, niż sceptykowi uwierzyć. Łatwiej podjąć nowy, na nowych zasadach oparty rachunek sumienia, niż wyzbyć się dystansu, zmienić typ literatury, uznać się gotowym do przyjęcia obowiązków wierności.

Breza zadebiutował przed wojną powieścią, która bardzo wyraźnie rysuje dążenie do owych klerkowskich wyzwolin. Jest to bowiem książka o przebiegu pewnej obserwacji: narrator opowiada nam, co zobaczył w pewnym towarzystwie, i specjalnie wiele uwagi poświęca jednemu z młodych ludzi, który się nieszczęśliwie zakochał, z czego wynikły różne powikłania. Właśnie ów zakochany bohater dał tytuł książce (*Adam Grywałd*), a nie narrator; narrator traktuje siebie jako warunek rzetelności informacji: o sobie mówi tylko tyle, ile trzeba, abyśmy uwierzyli, że istotnie brał udział w pewnych spotkaniach, że ludzi znał, że słuchał takich i owakich zwierzeń. Pisarzowi zatem potrzebna jest świadomość postronna, nie zaangażowana w dramat fabularny, potrzebna jest jednak nie po to, aby czyjeś przygody zrozumieć, czyjeś błędy usprawiedliwić, czyjeś klęski uczyć i zwycięstwa potępić, jak to lubił czynić w swoich książkach Conrad. Narrator Brezy nie jest ani trochę moralistą — to obserwator zaciekawiony zjawiskami od ich niejako technicznej strony, tajniki ludzkich odruchów i decyzji pragnie

---

<sup>2</sup> *Niebo i ziemia*. T. 2. Warszawa 1950, s. 229, 263.

on przeniknąć w imię poznania, nie odczuwając potrzeby wartościującego komentarza.

Bo sam przedmiot obserwacji jest tak wybrany, że problemów tego rodzaju nie nastęrcza. Przedmiotem tym jest konwenans towarzyski panujący w zamożnym środowisku mieszczańskim, konwenans wykształcony w formy tak kunsztowne, że mogą one stanowić namiastkę życia duchowego. Zwłaszcza że ośrodkiem sprawy jest wyszukany konflikt erotyczny, sublimacja heteroerotyzmu w homoerotyzm, narodziny zahamowań seksualnych. Pisarz zamienia się w tych warunkach w swego rodzaju klinicystę, który śledzi nader skomplikowany *casus*: źródła, okoliczności i proces rozwojowy niezwyklego psycho-fizjologicznego zjawiska. Niezwykłość właśnie, odstępstwo od normy, pewnego rodzaju inwalidność przypadku — oto główne przyczyny autorskich zainteresowań. Nie ma tu właściwie miejsca na sądy wartościujące: czy ktośkolwiek z nas jest odpowiedzialny za kompleksy, skoro nie sam człowiek je w sobie tworzy, tylko okoliczności zewnętrzne je narzucają, skoro jest to forma samoobrony organizmu? I hierarchia postaci została tak zbudowana, że ten jest w powieści ważniejszy, ten budzi większe zaciekawienie autora, kto bardziej niezwykle, bogatszy w wewnętrzne powikłania. Tropienie ciekawych przypadków tworzy oś narracyjną powieści, fabuła jest czysto umowna, bo jest ona po prostu sumą wszystkich dostrzeżonych i zasłyszanych przez narratora niezwykłości. Powieść nie ma swego autonomicznego czasu, jej konstrukcja ma charakter pretekstu, bo poszczególne przypadki nie mają fabularnej zasady porządkującej. Nie jest to bynajmniej nieporadność debiutu. To raczej następstwo przyjętej przez autora postawy. Pisarz niczego od świata nie żąda, ani żadnych osobistych rozterek nie wyraża, pisarz się światu po prostu dziwi.

Można wyrazić przypuszczenie, że Breza znajdował się wówczas, tak zresztą, jak wiele razy później, w sytuacji pewnego kryzysu. Pisarz, który nie ma swego bohatera i który w związku z tym nie ma potrzeby podejmowania ze światem gry, jest bardzo swobodny w wyborze tematu. Nie działa przeciw żaden przymus wewnętrzny, twórca czeka więc na impuls z zewnątrz. Historia współczesna jest dostatecznie zasobna w takie impulsy, chociaż historię traktuje pisarz zawsze jako proces, który dzieje się poza nim, pisarz nie jest podmiotem historii, tylko jej zaciekawionym obserwatorem. To znamienne, że Breza nie napisał ani jednej książki o latach okupacji, a więc o sprawach, które literaturze polskiej uniemożliwiły bezstronność obserwacji, przekreśliły bezinteresowność naszej wiedzy o świecie. W czasie wojny zaczął pisać powieść o ewolucji politycznej sanacji i od razu potraktował ten proces jako pewien *casus*, który zasługuje na uwagę z racji swego powikłania,

proces, który nie potrzebuje żadnego literackiego finału — o sam mechanizm przecież chodzi. Zresztą pisarz zdawał sobie sprawę, że w klimacie duchowym lat wojennych i powojennych ideał demokratycznego prawa stanowił kryterium moralne o wyjątkowo silnej wymowie, dążenia polityczne, które chciały ideał ten obalić, domagały się tym samym nieodpartego potępienia. Kazimierz Wyka bardzo słusznie napisał w *Pograniczu powieści*, że *Mury Jerycha*, pierwsza część dylogii, to nie jest powieść polityczna, tylko powieść o polityce<sup>3</sup>. Mechanizm procesu interesuje pisarza przede wszystkim, nie żaden określony interes ideowy.

Jak się więc robi tę politykę? Jaka jest — by tak powiedzieć — koncepcja procesu historycznego? Jego najobfitszym źródłem jest dla pisarza ludzka ambicja. Motyw ambicjonalny rozstrzyga o każdej decyzji z osobna, o każdej akcji i intrydze, wypadkowa tych decyzji pcha państwo w określonym kierunku. Ambicja kieruje się u Brezy pobudkami egoistycznymi, nie ma więc ambicji na korzyść społeczeństwa, w najlepszym wypadku egoizm może się przekształcić w wymianę usług wewnątrz grupy. Każdy ma do zyskania jeden szczebel w hierarchii swojej koterii, a jeśli nie szczebel władzy — to pieniądze, a jeśli nie pieniądze — to kobietę. Wtajemniczenie polityczne zdobywają bohaterowie powieści poprzez poznawanie tej prostej prawdy, że interes ministerstwa polega na osobistym zysku ministra. Prawda jest zresztą prosta tylko pozornie. Sztuka rządzenia polega bowiem na tym, aby ten osobisty motyw kamuflować, rządzenie jest łańcuchem intryg, ale każde ogniwo ukrywa zręczny polityk w innej szufladzie, nikt nie zna wszystkich szuflad ministerialnego biurka. Motyw osobisty jest trywialny, ale występuje on zawsze w kontekście kilku spraw, a kontekst nadaje trywialności pozór subtelnego powikłania, nikt zresztą swoich kart nie zdradza. Bo motyw osobisty nigdy nie może być zrealizowany bezboleśnie. Im wyżej w hierarchii stanowisk, tym mniejsza możliwość wyboru, tym silniejsi konkurenci, tym zacieklejsze współzawodnictwo. Więc zyski rządzenia zdobywa się czymś bezpośrednim kosztem, czyjąś doraźną stratą, nie ma innego sukcesu, jak tylko poprzez czyjąś klęskę. Motyw osobisty jest tak gruntownie przez pisarza skompromitowany, że mimo woli dopatrzeć się tu można jakiejś subtelnej obrony własnej postawy pisarskiej: nie wypada angażować się niejako w spór, który ma tego rodzaju źródła.

Od intrygi osobistej prowadzi droga do intrygi zespołowej, podejmowanej w interesie grupy — granica jest zresztą nieuchwytna, bo interesy się zająbiają. I w tym momencie zaczyna się już polityka na serio: minister od spraw gospodarki państwowej, który naraził się kilku

<sup>3</sup> K. Wyka, *Pogranicze powieści*. Kraków 1948, s. 235.

innym ministrom, musi ustąpić w interesie grupy, a więc ustąpienie to nabiera już cech rozstrzygnięcia politycznego, uzyskuje uzasadnienie ideowe. Z takich przesłanek rodzą się konflikty ideowe: tak to właśnie byt określa świadomość. Dodajmy jeszcze do tego temperament osobisty partnerów gry, pewien styl prowadzenia intryg, uzależniony od psychologii indywidualnej — otrzymamy podstawowe determinanty dialektyki życia politycznego.

Taka interpretacja polityki rządowej nie musi jeszcze oznaczać jej kompromitacji. Kompromitacja zaczyna się wówczas, gdy pisarz pokazuje stopniowo narastający proces omijania praw. Rozgrywki osobiste są rzeczą naturalną, niebezpieczne stają się wówczas, gdy przestają się liczyć z pozorami legalności. Gdy prosta uczciwość wobec społeczeństwa (*casus* Kostopolskiego) uznana zostaje za niezdarność. Gdy zbyt często zaczyna się mówić o interesach rządu jako czymś niezależnym od interesów rządzonych. Gdy siła przestaje się liczyć z bezwładnością prawnego paragrafu. Gdy siła ośmiela się lekceważyć paragraf. Tutaj właśnie, w stylu pełnienia władzy, w rodzącej się nowej psychologii polityków — odnajduje Breza toksyny faszyzmu.

Jest to zatem interpretacja — jeśli wolno tak powiedzieć — elitarystyczna, pomijająca procesy społeczne o charakterze masowym, pomijająca zaplecze ideologii historycznych. Ale w tych socjalnych granicach interpretacja ta narzucona została czytelnikowi z nieodpartą siłą i trafnością. Breza wyjaśnia — krótko mówiąc — że faszyzm w łonie elity rodzi się na gruncie nieudolności, na gruncie braku autorytetu i koncepcji ideowej, że faszyzm jest pewną metodą wzmocnienia władzy poprzez łamanie pozornej i rzeczywistej demokracji. Dla przełamania bezradności i rozprzężenia trzeba siły, trzeba przemocy, bo po prostu łatwiej jest rządzić nie licząc się z pozorami prawa. Faszyzm rodzi się wcześniej jako styl rządzenia; jako ideologia młodego pokolenia zjawia się wtedy, kiedy grupa rządząca już się jego metodami faktycznie posługuje. Na razie sporadycznie, z pewnymi oporami, z nieczystym sumieniem. Młodzi już tych oporów sumienia nie mają. To, co dla starych jest przymusem okoliczności, dla nich jest programem. Manifestowanym z entuzjazmem, przekształconym w mitologię moralną. Przemoc władzy staje się ideałem, któremu się z zapalem podporządkowują. Wykorzystując zarazem na jego korzyść wszystkie psychiczne skłonności i kompleksy, których zaspokojenie obiecuje tyrania. Mit elity odpowiedzialnej za losy państwa. Nienawiść do demokracji — systemu, który broni słabych. Antysemityzm jako narzędzie biologicznego wyzicia się, jako pozór przygody wojennej.

Powieść Brezy, pisana kilka lat po upadku tego państwa i bezwzględnej kompromitacji idei, w których próbowało ono szukać ratunku, nie jest protestem ani oskarżeniem, tylko przenikliwą analizą pro-



cesu rozwijającego się w łonie grupy rządzącej. Część pierwsza, *Mury Jerycha*, ukończona została w r. 1942, wydana w 1946. Część druga, *Niebo i ziemia*, powstała w okresie 1943—1947, wydana w latach 1949—1950. Nie wnikając w sekrety autorskiej kuchni, warto zaznaczyć, że tom 2 *Nieba i ziemi* kończy się wielostronicowymi fragmentami pamiętnika Jana Dykierta, komunisty, który właśnie został aresztowany i czeka na proces lub na skuteczność interwencji ustosunkowanego brata. Bardzo to jest subtelna sprawa — odtworzyć politykę ruchu komunistycznego w Polsce pod koniec lat trzydziestych, zwłaszcza w ramach metody interpretacyjnej, którą Breza operuje. Metoda elitarystyczna byłaby prawdopodobnie w ogóle nieprzydatna. W każdym razie nie jest przypadkowe, że autor czyni reprezentantem ruchu — zbuntowanego patrycjusza mieszczańskiego, który do komunizmu Ignie powodowany odruchem serca, współczuciem dla nędzy, kierowany nie tyle marksistowską teorią rewolucji i dyktatury proletariatu, ile raczej protestem przeciw upośledzeniu małuczki. Dominujące gdzie indziej pobudki ambicjonalne tu nie wchodzą w grę, surowy obiektywizm klinicysty zamienia się w serdeczną przychylność sojusznika, wymiana stylu analizy pozwala na stworzenie postaci bohatera pozytywnego. Zostawmy na boku akademicką dyskusję, czy wyszło to powieści na korzyść. Istotne jest, że Breza narzucił sobie w zakończeniu konieczność, do której jako artysta nie był przygotowany — bohater pozytywny nie wynika z wewnętrznej formy książki, nie jest projekcją postawy pisarskiej, skoro mógł się pojawić za cenę odstępstwa od generalnej koncepcji stylu. Okazało się, że w nowych okolicznościach historycznych pisarz nie był w stanie dochować wierności klerkizmowi, czystemu zaciekawieniu jako jedynemu źródłu inspiracji. Breza nie utożsamia się nigdy ze swoimi bohaterami, nie odtwarza osobistego sporu ze światem w tym sensie, w jakim podejmuje taki spór Andrzejewski lub Brandys, toteż zaznaczenie aprobaty autorskiej dla jednego z bohaterów musiało się wiązać z potrzebą odnalezienia innej zasady opisu. Jana Dykierta poznajemy poprzez lekturę jego pamiętnika, a więc poprzez wyznaczenie literackie stanowiące ideową samoobronę pamiętnikarza. Dykiert tłumaczy, że jego współczucie dla nędzy, krzywdy i upośledzenia podpowiadało nieustannie sojusz ze słabością, że komunizm był dla niego manifestacją dobrego serca. W tej samej lirycznej atmosferze zjawiają się zawsze w powieści ideowi towarzysze Dykierta: przemawia przez nich krzywda domagająca się zadośćuczynienia, słabość domagająca się poparcia. Innymi słowy, odruch uczuciowy jest najważniejszym argumentem solidarności pisarza z Dykiertem i jego towarzyszami. Sam Dykiert ucharakteryzowany został na człowieka ofiary, który dla swoich biednych wyrzeka się świata. Który nie rachunkiem racji się kie-

ruje, tylko ulega gorącej fali przelewającej się przez serce na widok ludzkiej biedy, a zarazem oburzeniu wobec obłudy uprzywilejowanych.

Dylogia o politycznej elicie Polski przedwrześniowej, podobnie jak *Adam Grywałd*, nie ma zamkniętej konstrukcji fabularnej. Jest obrazem szeregu perypetii, szeregu intryg, powiązanych wspólnym problemem, ale pozbawionym dramatycznej osi, pozbawionym centralnego bohatera, który w swoich doświadczeniach skupiałby istotę pisarskich obserwacji. Jest to w rezultacie powieść, która nie ma dramatycznego finału, owej sugestii nadrzędnej, symbolicznej, dającej powieści porządek filozoficzny. Postać Dykierta, zmieniająca perspektywę obserwacji, zmieniająca autorskie kryteria, a w związku z tym i styl narracji — tym bardziej taką sugestią uniemożliwia.

Następna powieść, *Uczta Baltazara*, wydana w trudnym dla literatury okresie (1952), rysuje tym ostrzej kłopoty prozaika, który pasję poznawczą uznał za najważniejsze źródło artystycznej inspiracji. Powieść spełnia pewne wymagania polityki wydawniczej tamtego okresu, odtwarza mianowicie losy człowieka, który wewnątrz dojrzeźwa do aprobaty nowej rzeczywistości ustrojowej i po okresie wahań staje do pracy przy odbudowie zniszczonego portu. Nie ulega wątpliwości, że taka redakcja problemu narzuciła pisarzowi nawet tej rangi pewne rygory konstrukcyjne, odbarwiła niejako powieść, odebrała jej w znaczniej mierze indywidualne znamiona stylistyczne. W jakiś czas po wydaniu *Uczty*, gdy wypowiedziała się już na jej temat ówczesna krytyka, zabrał głos sam autor<sup>4</sup>. Jest to bardzo ciekawa próba uzasadnienia konieczności takiego właśnie wyglądu powieści, takiej konstrukcji, a przede wszystkim takiego stylu narracji. Bo Breza podejmując uschematyzowany problem — zupełnie się jako artysta zmienił. Napisał tradycyjną powieść fabularną, w której w ślad za bohaterem poznajemy kolejne miejsca i środowiska, gdzie się zatrzymywał, towarzyszymy jego poszukiwaniom skarbu (obrazu Veronese'a *Uczta Baltazara*), by na koniec doczekać się rozwiązania: bohater wyrzeka się swych planów, decyduje się zostać w Polsce i pracować przy odbudowie portu. A razem z nim rezygnuje z nielegalnego wyjazdu jego dziewczyna. Sam obraz ulega zniszczeniu, przy czym ginie wspólnik, a zarazem zły duch bohatera. Na końcu zaś okazuje się, że obraz był tylko kopią bez większej wartości. Kto był zły — zginął, kto dobry — uratował się, złoto okazało się miedzią.

Epoka nie miała jednak świadomości, a przynajmniej nie mówiła o tym głośno, że uprawia konwencje baśniowe. Schemat baśni traktowała jako konstrukcję realistyczną. Posłuchajmy komentarza autora.

<sup>4</sup> Wypowiedź autora o „*Uczcie Baltazara*”. „*Twórczość*”, 1953, nr 3.

Zakłada ona [tj. nowa metoda pisarska] zatem po pierwsze, że złożymy całą książkę ze zdarzeń, których wymowa oczywiście powinna być jednoznaczna. Po drugie, ograniczamy do minimum wszelki komentarz, wszelką refleksję.

W innym miejscu:

Treść warunkuje formę. Zagadnienie, cel, moment historyczny, który chce się przedstawić, wpływają w sposób wiążący na warsztat. Jeśli więc chciałem pokazać, w jaki sposób czyny i zdarzenia przemieniły Andrzeja, musiałem całą uwagę skupić na czynach i zdarzeniach. To znaczy, wyrażając się już konkretnie i warsztatowo, na akcji. Ożywiając ją maksymalnie.

I jeszcze:

Inaczej przecież mówimy, gdy działamy, inaczej, gdy jakąś sprawę podajemy refleksji. *Uczta* jest książką złożoną z samych działań, czego się nie da w żaden sposób powiedzieć o *Murach*. Im żywsza akcja, im więcej w książce scen, tym styl staje się bardziej skrótowy, bardziej oszczędny. Stylu rozrastającego się wszczep i akcji śpieszącej w przód nie da się połączyć. Styl rozrastający się wszczep, nasycony aforystyką, metaforą, refleksjami, ma swój sens, ale tylko pod pewnymi warunkami. Nie nadaje się na przykład nigdy do rekonesansów. To nie jest styl szturmowy. To jest styl późnych formacji<sup>5</sup>.

Inaczej mówiąc, pod naciskiem konieczności historycznych pisarz odrzuca klerkizm i jego sztukę aforystycznie skomentowanej obserwacji na rzecz malowniczej fabuły bez wieloznacznego komentarza. Jego proza znalazła sobie bohatera za cenę intelektualnego ograniczenia: trzeba się było wyrzec poznawczej, psychologicznej pasji, wyrzec dociekań, wyrzec rzetelnej kreacji postaci, by stworzyć pozór bohatera, za którym się pisarz opowiada i którego czyni osią dramatycznej konstrukcji.

W stosunku do Andrzeja Uriaszewicza — pisze Breza — i jemu podobnych świat zachowuje się agresywnie. Chcąc to podkreślić, posłużyłem się przed chwilą określeniem, że nasza rzeczywistość go bombarduje, że go atakuje. Andrzej na początku książki jest bierny i tak jest pomyślany. Budzi się niezmiernie późno. Jest bierny podwójną biernością. Biernością wahającego się inteligenta. Biernością charakteryzującą pewne elementy klas pośrednich. Ale jest bierny nie tylko tą biernością. Jest bierny na skutek pewnego porażenia powojennego. A ściślej biorąc, powojskowego<sup>6</sup>.

W tym fragmencie Breza pragnie uzasadnić, dlaczego bohater jest nie dość wyrazisty jako model wychowawczy. Czyli pragnie obronić resztki swej dawnej metody obserwacyjnej. Ale paliatyw ten jest ni-

<sup>5</sup> *Notatnik literacki. Szkice, wrażenia teatralne, wspomnienia. 1939—1954.* Warszawa 1956, s. 575, 578, 585.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 576—577.

kły. Chodzi mi o to, że ten typ talentu, ten rodzaj inspiracji, jakie obserwujemy we wcześniejszych powieściach pisarza, nie dawały się dostosować do nowych wymagań. Zmuszony on bowiem został nie do ideowego rachunku sumienia, tylko do innego widzenia ludzi i ich psychiki, do zmiany stosunku do własnych bohaterów. Dociekliwy i bezstronny obserwator musiał się stać wychowawcą ideowo-moralnym. W *Niebie i ziemi* uzasadnił tę przemianę (fragmentaryczną) — odruchem serca. *Ucztę* uzasadnił agresywnym zachowaniem się świata. Ale uległość wobec tej agresji prowadziła do wyrzeczenia się własnej pisarskiej duszy.

Jest faktem bardzo znamionym, że Breza nie wziął literackiego udziału w szoku antystalinowskim. Literatura nigdy nie była dla niego wyrazem moralnego rachunku ze światem. *Uczta Baltazara* nie może być traktowana jako wyznanie wiary złożone w imię nowego programu, nie ma ona w sobie nic z neofickiej iluminacji, jest to po prostu próba intelektualnego kompromisu, uzasadnionego wymaganiami historii. Lęk przed jej szybkim marszem, lęk przed pozostaniem w tyle razem ze wszystkim subtelnościami literackimi „późnych formacji” — to był jeden z istotnych powodów, którymi pisarze tłumaczyli swą uległość wobec programu z okresu błędów i wypaczeń. Breza przebywał na placówce dyplomatycznej w Rzymie, kiedy program ten poddano miazdzącej krytyce. On sam zresztą nie miał się z czego wyzwać, bo jego porozumienie z socrealizmem wynikało z rachunku sił, żadnego przełomu duchowego nie miał powodu przeżywać. Mimo wszystko pisarz nie wrócił już do kunsztownej, barokowej stylistyki *Murów Jerycha*. Ten sposób pisania w jego oczach zdewaluował się; więcej, po pewnej dezynwolturze, z jaką wymienił konwencje artystyczne, Breza stał się teraz szalenie ostrożny wobec konwencji w ogóle, jako takiej. Odrzuca więc wszystko, co w jego pisarstwie było uległością wobec gustów epoki. W latach kiedy wielu pisarzy rzuca się gorączkowo na nowinki ideowe i artystyczne, Breza odnajduje siebie samego, wraca do źródeł swej wewnętrznej postawy, daje wyraz obserwacji nietkniętej niejako przez stylizatorskie retusze. Nie jest to oczywiście prostota prymitywu. Breza w stanie czystym — to pisarz stylistycznie elegancki, pisarz o wyrobionym smaku, pełen sceptycznego dystansu wobec wiedzy, którą przynosi obserwacja. Kultura narracji pozwala nadal na błyskotliwe paradoksy, na ironiczne komentarze, na dowcip. Ale ornamenty te nie roszczą sobie pretensji do koncepcji nadrzędnych, pisarz chce przekazać zdobytą wiedzę w sposób bezstronny, zaznaczając tylko, że wiedza jest niepełna, niekiedy wątpliwa, niekiedy zabawna. Nie ryzykuje jednak na razie żadnej konstrukcji konwencjonalnej. Podaje informacje, zaznaczając

równocześnie, jak je zdobywał, i jeśli nawet te okoliczności figuje — to bez intencji oceniających, tzn. stara się, aby okoliczności te nie modelowały samej treści, aby nie zabarwiały jej żadną oceną. Mowa, rzecz jasna, o *Spizowej bramie* (1960), której wstęp zawiera tak znamienne wyznanie:

Materiał wiąże w jedno specjalność, która mi przewodziła przy jego zbieraniu. Pod względem zewnętrznym jest on bardzo różny. Są to zanotowane rozmowy, spotkania, historie, zdarzenia, najczęściej w formie rozprawek czy esejów. Jeśli na początku, przystępując do nich, myślałem o notatkach do powieści, szybko zarzuciłem to podejście. Notowałem wiele rzeczy na gorąco, niemniej nie jest to już surowiec. W książce czytelnik znajdzie pewną ilość informacji oraz pewną ilość sądów. Chcę zaznaczyć, że nie one były moją naczelną troską. Naczelną i jedyną były różne spostrzeżenia i myśli nie skazane, na miarę mojej bezstronności, żadnym z góry przyjętym punktem widzenia czy założeniem<sup>7</sup>.

Jest to więc dziennik zdobywania informacji o tym, co dzieje się w państwie watykańskim. Forma jest tak dobrana, aby na miarę autorskiej bezstronności nie sugerować żadnej opinii. Jednakże sama treść jest tego rodzaju, że bezstronny dystans okazuje się niemożliwy. Breza pisze bowiem o schyłku pewnej epoki w państwie Watykanu, oznacza swój dziennik datami: 6 czerwca 1956 — 10 listopada 1958. Są to lata pełne wymowy dla polskiego i nie tylko polskiego czytelnika. Duch historii bywa zadziwiająco świadomy. Jesienią 1958 umiera papież Pius XII, którego opinia światowa, a wraz z nią bezstronny autor książki, uważa za jeden z symbolów epoki, podziału świata, zimnej wojny, albo wręcz „kultu jednostki”. Ta śmierć i ferment ideowo-polityczny wewnątrz kurii dają finał książce. Albowiem właśnie wtedy autor wyjeżdża z Rzymu i kończy swoją bezstronną obserwację. *Se non è vero, è ben trovato*.

Ten konflikt pomiędzy kurią rzymską — strażniczką dogmatów, autorytetów, czystości linii — a naciskiem życia, koniecznością ewolucji w imię rozwoju, w imię dotrzymywania kroku zainteresowaniom, nastrojom, wreszcie potrzebom mas katolików — staje się wewnętrznym nerwem *Notatnika rzymskiego*. Właśnie to: w jaki sposób starzeją się i zmuszane są do odświeżenia wielowiekowe instytucje i zwyczaje. Na czym polega mądrość doświadczenia tej organizacji, która wytrzymała tyle historycznych katastrof. W jakiej mierze dogmat jest racją trwałości i w jakich okolicznościach obraca się przeciw interesom życia. W jaki sposób autorytet korzysta z doświadczeń zbiorowości, żywi się ich mądrością — i w jaki sposób doświadczenia te krzepną w nowe dogmaty. Ideowa organizacja władzy, proces zamiany faktów i decyzji

---

<sup>7</sup> *Spizowa brama. Notatnik rzymski*. Warszawa 1960, s. 7.

w idee, które oddzieliwszy się, żyją na własną rękę i usiłują to sztuczne życie swoje uczynić wzorem dla życia rzeczywistego — tworzą ośrodek problematyki całej książki. Jest więc *Spizowa brama* rachunkiem z doświadczeniami historii Polski i socjalizmu, ale rachunkiem, który nie chce określać zysków i strat. Obserwowanie samego mechanizmu, jego ruchu i bezwładności, poznawanie jego tajemnic, słabych stron i rezerw oznacza tu w sposób pośredni samousprawiedliwienie autora, który inny tego rodzaju mechanizm potraktował niegdyś z naiwną powagą, nie zaglądając zbyt natarczywie do wnętrza. Okazuje się teraz, że intelektualny kompromis wobec wymagań historii był znacznie mniej świadomy, niż się wówczas wydawało.

*Spizowa brama* nie jest wcale — by nie tworzyć nieporozumień — książką z typu powieści aluzyjno-kostiumowych. Takie lub inne fragmenty odczuwać może czytelnik polski jako aluzje do jego własnych doświadczeń, sam autor jednak żadnych zbieżności nie podkreśla. Jeśli analogie takie istnieją, to wynikają one po prostu z jedności cywilizacji, z przejawiającej się podobnie we wszystkich formacjach społecznych psychologii władzy, zwłaszcza że chodzi o ten sam okres historii, sama równoległość chronologiczna odgrywa tu niemałą rolę. Watykan interesuje pisarza sam przez się, bo jest to organizacja władzy znacznie doskonalsza niż ta, którą odtworzył w dylogii o Polsce sanacyjnej. I w tym sensie książkę tę można uznać za kontynuację problematyki *Murów Jerycha* i *Nieba i ziemi*, tylko że teraz pisarz uwalnia się od elementów fikcji, od fabularnych uzupełnień, od psychologicznych hipotez. Nie należy zniekształcać wiedzy zdobytej, nawet jeśli by zniekształcenia te miały cele artystyczne.

Tymczasem w niecały rok po książce tak pod względem artystycznym ostrożnej, tak skrupulatnie rzetelnej, Breza wydaje *Urząd*, powieść zbudowaną według klasycznych wzorów gatunku, powieść z bohaterem i pełnym cyklem dramatycznym, łącznie z rozwiązaniem. Z ogromną niepewnością brali do ręki tę książkę krytycy, bo bardzo trudno było sobie wyobrazić, jak może wyglądać powrót tego pisarza do powieści. Po *Adamie Grywałdzie*. Po *Murach Jerycha*. A w końcu po *Uczcie Baltazara*. Jaka może być powieść pisarza, który przeszedł przez podobny cykl?

Nie ludźmy się więc, że określenie „powieść” musi oznaczać nową koncepcję stylu: pod tym względem *Urząd* jest książką bardzo ostrożną. Przedstawia ona historię podróży młodego Polaka, prawnika, który udaje się do Rzymu, aby w Watykanie załatwić delikatną sprawę: odzyskać dla ojca prawa adwokata kurii biskupiej, których ten został przez biskupa pozbawiony — za kompromisowy stosunek do władzy ludowej. Streszczenie to wystarczy dla uświadomienia sobie, jakie za-

gadnienia ogarnąć musi tak obmyślana fabuła. Pisarz nie chce jednak rozpętywać żywiołów. Nie chce zstępować do piekieł współczesnych antagonizmów ideowo-politycznych. Nie ryzykuje pisarskich wypraw dla poznania nowych lądów. Jest to powieść, której konwencjonalna forma służy zabezpieczeniu przed powikłaniami. Tymi, które pojawiły się w tomie 2 *Nieba i ziemi*. Tymi, których wyrazem jest *Uczta Baltazara* i które zaznaczone zostały w autorskim komentarzu do tej książki. I tymi na koniec, przed którymi pisarz obronił się z taką elegancją w *Spizowej bramie*.

Breza ogranicza więc swoje talenty psychologa i tworzy portret bohatera duchowo „niedokończonego”, człowieka tak dobrze wychowanego, że myśli tylko o tym, co jest potrzebne dla rozwoju fabuły. Człowieka biernego, jak wszyscy za dobrze wychowani. Jego sprawę załatwiają zresztą urzędy oddzielone świętością od piany dnia powszedniego, urzędy bynajmniej nie zabezpieczone przed tego rodzaju wpływami, umiające jednak oddzielić misję swoją od tego, co jest ludzką małością. Bo Watykan jest także w powieści instytucją odartą niejako ze swej cielesności, instytucją wyobrażoną na kształt systemu, na kształt mechanizmu, który najlepiej poznajemy wówczas, kiedy przenikniemy prawa, jakie nim rządzą, kiedy dotrzemy do jego schematu. Nie ma tu takich ministrów, jakich miała Polska sanacyjna, jakimi byli Jaszczka lub Kostopolski. Ludzie Watykanu to symbole kurialnego dostojęństwa, strażnicy papieskich praw i obyczajów, owi matematycy życia, którzy pozwalają sobie jeszcze na współczucie, na odruchy serca. Poza tym nie są ludźmi, tylko mniej lub więcej ważnymi organami instytucji. Tę instytucję pokazuje autor w ruchu, w działaniu — i w tym sensie *Urząd* daje bardziej malowniczą informację o Watykanie niż *Spizowa brama*. Bardziej malowniczą, ale nie szerszą. Powieść została tak napisana, jak gdyby autor *Spizowej bramy* zatęsknił do ruchu tego kolosa, którego w *Notatniku* opisał. Niech to będzie jeden obrót trybów, niech to będzie choćby drgnienie. Żeby tylko zobaczyć, jak się te tryby o siebie ząbają.

Powieść jest więc czymś w rodzaju inscenizowanego pokazu działania maszyny, działania w takim zakresie, jakim ją autor gruntownie poznał, gdzie się nie boi żadnych niespodzianek, gdzie może igrać dźwigniami, lewarkami i hebelkami bez lęku o zgrzyty. Bez obawy, że stanie wobec zagadnień niejasnych. Powieść jest wspaniałą literacką zabawą z mechanizmem, który nas do nikąd nie zawiezie, który nas w ogóle w żaden sposób nie zaskoczy; mechanizm jest nam w zasadzie znany, tylko budowę ma tak skomplikowaną, że wielką sztuką jest go uruchomić. Pisarz to właśnie uczynił z godnym podziwu mistrzostwem. *Urząd* to książka, która z niemałym wdziękiem omija stare

i nowe kłopoty ideowo-artystyczne, która ma bohatera — marionetkę, postaci — symbole i konstrukcję dramatyczną tylko o tyle zaznaczoną, żeby te marionetki mogły ruszać się i mówić. Niemalże trzeba kultury literackiej, aby powieść tak obmyślana nabrała życia i blasku. Jedno można powiedzieć na pewno: że *Urząd* nie wnosi do doświadczeń artystycznych Brezy żadnych istotnych treści. To druga *Uczta Baltazara* — ale napisana z całą świadomością konwencji literackiej, *Uczta Baltazara*, która nie potrzebuje głębokich intelektualnych usprawiedliwień, gdyż jest igraszką uczonego dowcipu.

Ostatnio wydaną książką Brezy jest tom reportaży z Kuby: *Listy Hawańskie* (1961). Reportaże te, podobnie jak *Notatnik rzymski*, mają pewną linię przewodnią. Przedstawiając wydarzenia polityczne na Kubie z ostatnich kilku lat, obserwuje pisarz ideowo-polityczny rozwój rewolucji kubańskiej. Bada okoliczności, pod wpływem których Fidel Castro radykalizował swój ruch, bada rewolucję jako proces, który ma własną dialektykę rozwoju, rewolucję jako nieuniknioną konieczność konsekwentnej walki o sprawiedliwość społeczną. Inaczej mówiąc, obserwuje myśl polityczną, która zmienia się i radykalizuje pod wpływem zjawisk, jakie sama wywołała. Obserwacja jest tym ciekawsza, że ruch ma swojego bohatera, ma przywódcę, który ewolucję tę przeżywa jako pewien proces duchowy. W ten sposób nowa książka kontynuuje wcześniejsze pomysły literackie: pokazuje wodza, człowieka władzy, który urzeczywistnia swoimi decyzjami proces rozwijający się żywiołowo. Kierując ruchem — jest zarazem przez ten ruch kierowany, w imię zachowania inicjatywy musi ulegać naciskowi okoliczności. Ten problem zawsze pisarza interesował, *Listy Hawańskie* są w tym sensie historyczną ilustracją koncepcji pojawiającej się w jego literaturze od początku. Nigdy jednak obserwacji człowieka stojącego wobec pewnych konieczności nie towarzyszyła tak wyraźna aprobata autorska, bo żaden z bohaterów pisarza nie miał tak jasno wytkniętego i tak niewątpliwego w moralnych intencjach celu. Książka jest reportażem, i bohater nie może być w tych warunkach koncepcją fikcyjną. Mimo wszystko wolno powiedzieć, że *Listy* są nową próbą stworzenia postaci otoczonej autorską aprobata, próby poprzednie nie bardzo się pisarzowi — jak pamiętamy — udawały.

Tak więc drogi pisarskiej Tadeusza Brezy nie można ująć w kategoriach prostego rozwoju, jako procesu narastania, bogacenia się, zmierzania do hipotetycznego szczytu. Breza uczestniczył w dramacie literatury powojennej jako pisarz zdobywający wiedzę o względności prawdy literackiej, jako pisarz, który uczył się ostrożności, który stopniowo powściągał śmiałość swych koncepcji, temperaturę stylu, jako pisarz,



którego historia uczyła sceptycyzmu. Jak to już zostało powiedziane, Breza nie miał własnego bohatera. Ale tego bohatera zdaje się ciągle szukać, różnymi sposobami, nawet poprzez porozumienie z naciskiem konieczności. To ostatnie doświadczenie było o tyle korzystne, że uczyniło pisarza bardziej świadomym w wyborze konwencji artystycznych, nauczyło go swobody w tej mierze. Z drugiej jednak strony — swoboda ta nie prowadziła wcale do koncepcyjnego rozmachu, przeciwnie raczej: ograniczała pisarstwo, kazała tym uważniej sprawdzać siebie i swoje słowo, uczyła odpowiedzialności wobec siebie i wobec czytelnika. Zysk wewnętrzny nie urzeczywistnił się w rezultacie w dziele literackim. Bo klerkizm jako postawa duchowa przegrał w starciu z współczesną historią, pisarz chciał w sobie klerka uratować, a równocześnie zdawał sobie sprawę, że musi się historii wypłacać i że ten klerkizm go ciągle jako artystę w istniejących okolicznościach ogranicza. Usprawiedliwiał się dialektyką historii jako autor *Ucztę Baltazara*. Ostrożnie szukał drogi do bezstronnego obiektywizmu w *Spiżowej bramie*. Żadna z późniejszych książek nie jest już tak bezlitosna w mówieniu prawdy, tak pełna ukrytego w elegancji stylistycznej temperamentu, jak dylogia o elicie Polski sanacyjnej. Zdobywanie doświadczeń prowadzi do ostrożniejszego formułowania spostrzeżeń o świecie i ludziach. Literatura jednak nie powinna wyrzekać się ryzyka.