

Kazimierz Wyka

O powodach trwałości dzieła sztuki

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 42/2, 362-372

1951

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.

KAZIMIERZ WYKA

O POWODACH TRWAŁOŚCI DZIEŁA SZTUKI

Chciałbym mówić o zagadnieniu, które może najmniej jest poruszane w ciągu dyskusji nad konsekwencjami, jakie dla nauk humanistycznych wynikają w związku z tezami Józefa Stalina na temat językoznawstwa. Nie dlatego zapewne najmniej poruszane, ażeby to było zagadnienie małej wagi. Dlatego prawdopodobnie, że jest to zagadnienie o wyjątkowej skali trudności. Jeżeli mimo to ośmielim się o nim mówić, nie czynię tego z tej przyczyny, ażebym czuł się powołany do jego — już nie powiem — rozwiązania, ale bodaj słusznego naszkicowania. Chciałbym jedynie w ciągu naszej dyskusji zasygnalizować obecność tej sprawy, wagę tej sprawy.

O cóż chodzi? Chodzi o powody trwałości dzieła sztuki. Chodzi o przyczyny, które sprawiają, że wybrane, najwybitniejsze dzieła sztuki trwają przez stulecia i zdolne są budzić wciąż przeżycia artystyczne. Z całą świadomością powiedziałem: wybrane, najwybitniejsze. Skala bowiem i stopień trwałości dzieł sztuki są czymś bardzo chwiejnym i urozmaiconym. Nie wolno sprawy stawiać w ten sposób, jakoby dzieło sztuki posiadało podobne szanse trwałości, co poszczególne słowo, co правило gramatyczne w języku narodowym. Szanse trwałości rzeczywistej, aktualizującej się nieustannie, są w dziele sztuki, a szczególnie w dziele literackim, o wiele szczuplejsze. O wiele bardziej są one historyczne, zależne od przemian społecznych, od fluktuacji smaku artystycznego.

Nawiązałem do sposobu słownikowego, do prawideł gramatyki języka narodowego. Całe zagadnienie bardzo się ściśle wiąże z tezami Stalina o językoznawstwie. Dlatego na początku sięgnijmy do tych tez. Chodzić będzie szczególnie o moment niknięcia określonej nadbudowy i o pytanie, co się dzieje po jej zniknięciu z poszczególnymi składnikami nadbudowy? Moment ten określa Stalin następująco:

Nadbudowa — to polityczne, prawne, religijne, artystyczne, filozoficzne poglądy społeczeństwa oraz odpowiadające im instytucje polityczne, prawne i inne... Każda baza ma swoją odpowiadającą jej nadbudowę... Jeżeli baza ulega zmianie i likwidacji, to w ślad za nią ulega zmianie i likwidacji jej nadbudowa; jeżeli powstaje nowa baza, to w ślad za nią powstaje odpowiadająca jej nadbudowa.

Czy można te słowa rozumieć w ten sposób, że likwidacja określonej bazy oznacza, iż giną bez śladu, przestają w ogóle istnieć wszelkie elementy dotąd wchodzące w skład nadbudowy? Rzecz jasna, że nie. Rzecz jasna, że taki wniosek byłby jakimś nihilizmem historycznym. Co bowiem jest likwidacją nadbudowy, Stalin dokładnie określa. Likwidacją tą jest moment utraty przez nadbudowę jej funkcji czynnej w stosunku do bazy.

Raz jeszcze zacytujmy:

Nadbudowę stwarza baza po to właśnie, by jej służyła, by aktywnie pomagała jej ukształtować się i utwalić, by aktywnie walczyła o likwidację dawnej bazy, zbliżającej się do kresów swego życia wraz z jej dawną nadbudową. Wystarczy tylko, by nadbudowa wyrzekła się tej swojej służebnej roli, wystarczy tylko, by nadbudowa przeszła z pozycji czynnej obrony swej bazy na pozycje obojętnego stosunku do niej, na pozycję traktowania na równi poszczególnych klas, aby utraciła ona swą jakość i przestała być nadbudową.

Nawiasem mówiąc, zawarta jest w tych słowach odpowiedź dla pewnych likwidatorów. Dla tych mianowicie, którzy urzeczeni faktem, iż tworzywem literatury jest język obdarzony prawami trwałości rozciąglejszej aniżeli trwałość poszczególnych nadbudów, chcieliby literaturę w ogóle z nadbudowy wysunąć. Chcieliby z niej uczynić jakąś tabliczkę mnożenia stylu, podobnie jak tabliczka mnożenia pozbawioną cech ideologicznie czynnych. Tymczasem właśnie to jest cechą żywotności literatury, że pełni ona funkcję czynną, walczy, pomaga aktywnie kształtować; i póki jest czynna i walczy, póty jest żywa. Pomijając już nawet klasowe uwarunkowanie dzieł literackich, sama ich ideologicznie czynna rola stoi w rażącej sprzeczności z próbami zepchnięcia literatury z płaszczyzny nadbudowy.

Wracajmy jednak do rzeczy. Rozkład nadbudowy to utrata przez nią funkcji czynnej wobec bazy; ale rozkład nadbudowy to nie zanik jej elementów składowych. Wypadając z nadbudowy, gdzie te elementy przechodzą? Wydaje mi się, że w sferę, jaką nazywać wypada świadomością historyczną. Rzecz jasna, że świadomość historyczna to nie jest jakaś ideologicznie obojętna składnica muzealna, która gromadzi wszystko, co wypadło z aktualnego obiegu

ideologicznego. Inna była świadomość historyczna burżuazji polskiej, inna jest świadomość historyczna proletariatu. Nie mamy tu zatem jakiegoś bytu społecznego wspólnego dla wszystkich, który by na kształt lepu na muchy chwycił z obojętnością i przytrzymał wszelkie owady, jakie na nim usiądą.

Świadomość historyczna jest również swoistą formą ideologii skierowaną ku przeszłości. Ustala ona ten zasób faktów i doświadczeń historycznych, jaki dla aktualnej działalności ideologicznej danej klasy czy danego społeczeństwa jest pomocny, z ich stanowiska ważny i godny zatrzymania. Nie ulega wątpliwości, że też w jakimś miejscu przecina się świadomość historyczna z nadbudową i swoiście jej służy. Różni się zaś tym zapewne, że jest w pewien sposób pojemniejsza. W tym sensie jest bardziej pojemna, że ustaliwszy hierarchię ideologiczną pośród powziętych z przeszłości faktów, bardziej niż nadbudowa pozwala trwać faktom obojętnym lub nawet wrogim danej nadbudowie. Odrzucając ustawy wrogich ustrojów z przeszłości, nie palimy przecież dzienników ustaw, ani też nie zabraniamy prawnikom socjalistycznym wiedzieć, jak te ustawy wyglądały.

Temu procesowi przechodzenia z nadbudowy w dziedzinę świadomości historycznej podlegają również w całej rozciągłości dzieła literackie. Nie ulega wątpliwości, iż ich trwałe działanie na tym polega, że stanowią one jedną z najbardziej żywych stref tej świadomości, że na nich w wielkiej mierze opiera się tradycja danego narodu. Wyjaśnienie prawideł tego trwałego oddziaływania — oto ów problem o wyjątkowej trudności. Z jego istnienia zdawali sobie sprawę klasycy marksizmu. Przypominam słynne zdanie Marksa o tym, że problemem podstawowym dla badacza jest nie tyle ukazanie, z jakich to warunków społecznych i politycznych Grecji archaicznej narodziła się *Iliada* i *Odyseja*, ile odpowiedź na kwestię, dlaczego dzieła te trwają, chociaż warunki owe dawno należą do przeszłości. Historyk literatury polskiej myśli zaś w tym miejscu za pomocą wspaniałego w swojej lapidarnej słuszności sformułowania na temat trwałego charakteru dzieł sztuki, jakie dał Słowacki:

Bo to jest wieszca najjaśniejsza chwała,
Że w posąg mieni nawet pożegnanie —
Ta karta wieku tu będzie płakała
I leż jej stanie.

Skalę trudności powiększa to, że w tym miejscu wyjątkowo gęsto straszą idealistyczne upiory. Bo cóż prostszego, jak powie-

dzieć tak: *Iliada* jest wiecznotrwała, ponieważ istnieją wiekuiste wartości ludzkie, które ona wyraża. Mniejsza o to, że odpowiedź taka niczym się metodologicznie nie różni od kwestii z *Chorego z urojenia*: „*zapytabo causam et rationem quare opium czynit usypiare? Quia est in eo virtus usypiativa, cujus est natura zmysłost odurzare*”. Duchy te nie tylko straszą, ale byliśmy nawet w ostatnich dyskusjach publicystycznych świadkami złośliwych satysfakcji: przyszlście, panowie marksści, na nasze podwórko.

Zastanówmy się, co to znaczy konkretnie, że pewne dzieło literackie jest trwałe? Pierwszą rękojmnią jego trwałości będzie oczywiście tworzywo językowe. Będzie fakt, że pisarz pracując w ramach języka narodowego, na długotrwałych falach jego oddziaływania, posiada z natury swej sztuki gwarancję jej trwania dłuższego niż wiele nawet nadbudów, rozleglejszego społecznie aniżeli jedna tylko klasa społeczna. Ale przy pomocy samego tylko języka narodowego nie da się ustalić definitywnych przyczyn trwałości. Odpowiedzią są bowiem te cmentarze biblioteczne, po których niekiedy błąka się samotny polonista, cmentarze spisane na pewno w języku narodowym, a przecież — martwe.

Powie ktoś, że są one martwe dlatego, że leżące na nich dzieła i pisarze w niczym się nie przyczynili do rozwoju owego języka, nie wnieśli doń żadnych walorów, które by uczyniły żywymi ich dzieła. Zgoda. Ale język narodowy w danym dziele literackim staje się żywy, nowatorski i godny pamięci nie na podstawie formalistycznych zabiegów o sam tylko język. Staje się on żywy i nowatorski dzięki ideom, treściom, problemom, które narzuciły twórcy konieczność nowego narzędzia językowego, którym zdołał on dorównać jako twórca słowa. Tylko w tej mierze można by się zgodzić z twierdzeniem, że dzieła podobne są martwe, ponieważ niczego nowego nie wniosły do języka narodowego, albo też ich nowość zdołała już całkowicie wyparować. Naprawdę zatem chodzić może w tak sformułowanym ujęciu tylko o nowość ideologiczno-treściową, która pociągnęła za sobą odpowiednią nowość języka.

Twórcze wzbogacenie tradycji owego języka jest więc pierwszą gwarancją trwałości dzieła literackiego. Ale to nie wszystko. Weźmy jakiś konkretny przykład. Po wyjściu z nadbudowy, w jakiej niegdyś się znajdowały, we współczesnej polskiej świadomości historycznej uczestniczy zarówno tekst konstytucji Królestwa Kongresowego jak uczestniczy tekst *Ballad i romansów* Mickiewicza. Pierwszy stanowił niegdyś element nadbudowy warstwy rządzącej tym

Królestwem. Drugi stanowił niegdyś element ideologii romantycznej. Dla jakiej bazy stanowiła ta ideologia nadbudowę, rzecz nie jest prosta. W pierwszym tekście wyrażały się pewne polityczne poglądy i instytucje tego okresu, w drugim — pewne artystyczne poglądy tamtego czasu.

Uczestnictwo tekstu konstytucji Królestwa Kongresowego a tekstu *Ballad i romansów* we współczesnej świadomości historycznej jest jednakowoż jakościowo całkowicie różne. Na pewno jedną z przyczyn tej różnicy jest geniusz Mickiewicza. Na pewno jest taką przyczyną również wielkie nowatorstwo ludowej koncepcji rzeczywistości. Ale jaki skutek wydały owe przyczyny? Na czym właściwie polega ten całkowicie odmienny pod względem jakościowym udział?

Odpowiedź może być tylko jedna: tekst konstytucji Królestwa Kongresowego nie wchodzi w prawie żaden kontakt z aktywną, czynną dzisiaj nadbudową ideologiczną. Dlatego istnieje tylko jako dokument, tylko jako zabytek w świadomości historycznej. Tekst zaś tomu Mickiewicza dlatego nie jest martwym zabytkiem, ponieważ w kontakt ten z nadbudową wchodzi, ponieważ w swoisty sposób w niej uczestniczy. Wchodzi w kontakt z konkretną, nie jakąś ogólnikową nadbudową. W kontakt mianowicie z nadbudową polskich klas pracujących, kiedy te z przeszłości narodowej literatury wybierają wszystko, co staje po stronie ludu, postępu, sprawiedliwości społecznej. W kontakcie z tą samą nadbudową martwym zabytkiem, nie mniej martwym od wspomianej konstytucji, jest tekst *Przedświtu* czy *Psalmów przyszłości* Krasińskiego.

A zatem drugie, podstawowe kryterium trwałości dzieła literackiego nie jest kryterium w imię jakichś wiecznych i niezmiennych wartości. Kryterium to wiąże się z czynną, aktywną rolą literatury. Polega ono na skomplikowanej na pewno w każdym pojedynczym wypadku, domagającej się oddzielnej uwagi przy każdym poszczególnym dziele, ale niewątpliwej co do samej zasady płaszczyźnie bezpośredniego kontaktu między tzw. trwałym dziełem a daną ideologią, daną nadbudową.

Trwałość dzieła literackiego to nic innego, jak zdolność wchodzenia w bogaty, nie ulegający łatwo przerwom łańcuch takich kontaktów z wieloma, historycznie następującymi nadbudowami. Ale czy ma to oznaczać jakąś specyficzną obojętność dzieła literackiego na to, w obręb jakiej nadbudowy wchodzi i komu służy? Na pewno nie. Są służby prawdziwe i są służby urojone. Na wielkość

Słowackiego nie mieli prawa powoływać się dekadenci. Realizmem Fredry nie miał prawa latać dziur w swoich klasowych opłotkach Tarnowski.

Szkicowany tutaj proces jest na pewno bardziej skomplikowany, aniżeli wygląda on w moich słowach. Tym mocniej będzie się komplikował, im bardziej będzie w nim chodzić o dzieło bardzo szerokiego zasięgu, takie jak *Iliada*, jak dorobek Szekspira, Balzaka, Tolstoja. W granicach poszczególnych kultur narodowych łatwiej daje się on opisać. Nie sądzę wszakże, ażeby można inaczej zbudować i określić prawa trwałości wspomnianych twórców, jak tylko drogą sumowania doświadczeń szczegółowych, zebranych w ramach poszczególnych kultur narodowych.

Kiedy te słowa mówię, mam na myśli znakomite stronicie Plechanowa z jego *Przyczynku do zagadnienia rozwoju monistycznego pojmowania dziejów*. Warto je przypomnieć, tak bardzo wydają się na czasie:

Nie ma prawdy abstrakcyjnej; prawda jest zawsze konkretna. Ponieważ prawie każde społeczeństwo ulega wpływowi swoich sąsiadów, można powiedzieć, że każde społeczeństwo posiada z kolei pewne społeczne, historyczne środowisko, które wpływa na jego rozwój. Suma wpływów, którym ulega każde społeczeństwo ze strony swoich sąsiadów, nigdy nie może być równa sumie analogicznych wpływów, którym w tym samym czasie ulega inne społeczeństwo. Dlatego każde społeczeństwo żyje w swoim specyficznym środowisku historycznym, które może być — i rzeczywiście często bywa — bardzo podobne do środowiska historycznego otaczającego inne narody, ale nigdy nie może być — i nigdy nie bywa — z nim identyczne... Porównajcie *Eneidę* z *Odyseją* albo francuską tragedię klasyczną z grecką klasyczną tragedią. Porównajcie rosyjską tragedię XVIII wieku z francuską tragedią klasyczną. I cóż zobaczycie? *Eneida* jest tylko naśladownictwem *Odysei*, klasyczna tragedia francuska jest naśladownictwem tragedii greckiej, rosyjska tragedia XVIII wieku stworzona jest choć nieudolnie, na wzór i podobieństwo francuskiej. Wszędzie naśladownictwo, lecz naśladowcę dzieli od pierwowzoru cała ta odległość, jaka istnieje między społeczeństwem, które zrodziło naśladowcę, a społeczeństwem, w którym istniał pierwowzór. I zwróćcie uwagę, że mówimy nie o większej lub mniejszej doskonałości wykonania, lecz o tym, co stanowi duszę dzieła sztuki... Do kogo jest podobny Achilles Racine'a? Do Greka, który dopiero co wyszedł ze stanu barbarzyństwa, czy też do markiza — *talon rouge* — XVII stulecia? O bohaterach *Eneidy* mówiono, że są to Rzymianie z czasów Augusta. Wprawdzie o bohaterach rosyjskich tzw. tragedii XVIII wieku trudno powiedzieć, że są oni uosobieniem Rosjan owego czasu, ale sam fakt, że są to utwory nieudolne, świadczy o ówczesnym stanie społeczeństwa rosyjskiego. Ilustrują one jego nie-dojrzałość.

Skoro tak — a wywody Pléchanowa są na pewno bardziej instryktywne niż duchologiczne ogólniki na temat wiecznych wartości Achillesa — to o przyczynach trwałości dzieła literackiego po marksistowsku najlepiej jest mówić na konkretnym przykładzie. Przykład taki mamy dzisiaj w wyjątkowej okazałości. Myślę o *Fredrze*, o jego nieoczekiwanej z pozoru skuteczności artystycznej wobec ludowego widza i o zadaniu, które w związku z tym staje przed historykiem literatury. O zadaniu, jakie daje się rozwiązać jedynie na tle problemu nadbudowy, świadomości historycznej i wynikających stąd obserwacji na temat powodów, dlaczego trwa właśnie dane a nie inne dzieło. Jest bowiem coś zastanawiającego w tym, jak doskonale widz ludowy odnajduje wspólny język z Aleksandrem hrabią *Fredrą*, a odnaleźć go nie może np. z mieszczańskim dramatem z końca minionego stulecia. Dlaczego tak się dzieje i jakie światło rzuca ten fakt na obchodzące nas zagadnienie?

Światło to jest dwustronne. Dotyczy zarówno walorów, którym dzieło literackie zawdzięcza swoją wartość, jak też dotyczy sposobu uczestniczenia tego dzieła w różnych nadbudowach. Jako przykład weźmy *Zemstę*. Budulec charakterów, budulec akcji w tej wspaniałej komedii jest całkowicie realistyczny i dla środowiska szlacheckiego mało pochlebny. Egoizm charakterów, bezwzględność wobec najbliższych, materialne podłoże wzniosłych słów i czynów — oto ów budulec. Na widok dwóch majątków, spadających na syna, Rejent powiada oblesnie: „Niech się dzieje wola nieba, z nią się zawsze zgadzać trzeba”. A przecież tym budulcem na ogół się bawimy. Nie budzi on w odbiorcy satyrycznego sprzeciwu. Tym mocniej się bawimy, im dalsza jest od nas umysłowość szlachecka, zobrazowana przez *Fredrę*.

Jaka jest tego przyczyna? Trzeba w tym celu możliwie dokładnie określić sposób widzenia rzeczywistości przez *Fredrę*, ten sposób widzenia, który tworząc fundament jego realizmu, nie daje się wyprowadzić w pole klasowym ideom szlacheckim pisarza. W myśl tych idei wysuwa *Fredro* w budowie akcji właściwości mogące podnieść rangę ideologiczną przedstawionego środowiska. Apostrofa Cześnika do rycerskiej szabli, jego starszlacheckie prawidła gościnności nawet wobec wroga, pochwała wewnątrzklasowej zgody w zamknięciu utworu — oto najważniejsze z owych właściwości. Samo jednak środowisko kontuszowe bynajmniej nie z tych cech *Fredro* buduje. Rządzi nim inna całkowicie wizja ideowo-artystyczna.

Fredro przedstawia ludzi postępujących zgodnie z wymaganiami owego środowiska. Przedstawia ludzi niezdolnych wychylić się poza jego normy, niezdolnych spojrzeć na nie z boku. W swoisty sposób są oni zamknięci i określani konwencją moralną i obyczajem swej sfery. Popelniają rzeczy złe, w ogóle nie domyślając się, że tak czynią. Taki realizm posiada barwę tradycjonalistyczną. Barwa ta jednak pochodzi z doskonałej, nie zafałszowanej znajomości owego środowiska. Nie poprawia go, nie ulepsza ani też nie kłamie. Ludzie Fredry postępują tak, jak zachowywać się musiał przeciętny i typowy człowiek ich czasu i ich stanu społecznego. Takie widzenie rzeczywistości już nie jest tradycjonalistyczne jedynie, staje się naprawdę realistyczne. Tak zakreślony realizm, chociaż sam Fredro nie wyznaczał mu zadań krytycznych wobec otoczenia szlacheckiego, zadania te w znacznym stopniu pełni. Osoby fredrowskie kompromitują się przez to, że dostrzegamy stale, do jakich konsekwencji normy obyczajowe tego otoczenia prowadzą, przełamawszy się w ich naiwnie i bezceremonialnie dążących za własnym interesem psychikach.

Ale zarówno znajomość ideologii Fredry jak liczne ustępy jego dzieł dowodzą, że pisarz ten wcale nie pragnął pograżać swojej klasy społecznej. Jego świadomość ideologiczna raczej pragnęła służyć jej obronie. Istnieje niewątpliwe przeciwieństwo między Fredrą jako realistycznym obserwatorem a Fredrą jako komentatorem ideologicznym. Jego komentarz mieści się w ramach nadbudowy ideologicznej szlachetczyzny dziewiętnastowiecznej. Przede wszystkim zaś w ramach tych był ów komentarz utwierdzany przez reakcyjną krytykę ówczesną. Od Wincentego Pola rozpoczyna się i aż do polonistyki dwudziestolecia ciągnie się owa linia interpretacji nie według rzeczywistej zawartości utworów Fredry, lecz według usług, jakie mogą one oddawać nadbudowie burżuazyjno-szlacheckiej, rządzącej w tym okresie kulturą polską. Nie wspólnego nie posiadają z rzeczywistością zawartością *Zemsty*, a z tej linii pochodzić będą dytyrambiczne tyrady Eugeniusza Kucharskiego o Rejencie i Cześniku: „Polska urosła z takich dwu sił i wartości: z połysku stali w ręku takich rębaczy jak Raptusiewicz i z nieugiętej, żelaznej woli, skupionej w mózgu takich bajecznych główaczy jak Milczek”.

Nie podobnego! Gdyby tak naprawdę było, *Zemsta* leżałaby przez nikogo nie otwierana i nie grana na ementarzu podobnie wstecznych zabytków sarmackich jak gawędy poetyckie Pola, prozaiczne Chodźki,

jak powieści Henryka Rzewuskiego. Tymczasem tak nie jest. W Polsce ludowej Fredro okazuje się twórcą całkowicie dostępnym i zrozumiałym dla nowego widza. Próbowano to wyjaśniać samoistnymi wartościami artyzmu fredrowskiego. Wartości takie nie istnieją.

Przykład Fredry mówi o czym innym. Mówi mianowicie o tym, że częścią swojego dorobku pisarz ten niewątpliwie należał do tradycyjnej nadbudowy szlacheckiej w okresie powstawania jego dzieł. Mówi dalej ów przykład, że ta część dorobku, apologetyczna wobec przeszłości sarmackiej, wchodziła również w skład nadbudowy późniejszego okresu, burżuazyjno-szlacheckiej. Burżuazyjna Polska obejmując po kulturze szlacheckiej jej bagaż ideologiczny, przejmowała w nim również apologetyczne pojęcia o przeszłości narodowej jako kontuszowym wytworze klasy szlacheckiej.

Czy ta część poglądów i dorobku Fredry jest w jego dziele najważniejsza? Na pewno nie. Stanowi ona drugorzędny komentarz do faktów zapisanych przez wspaniały realizm Fredrowski, do faktów przemawiających niezależnie od tego komentarza. Ba, w niezgodzie z jego wymową!

Stąd możliwy był proces dalszy, jaki obserwujemy dzisiaj. Tradycyjna nadbudowa szlachecka zniknęła już w ciągu XIX stulecia. Nadbudowa burżuazyjna znika w naszych oczach. Dla widza ludowego, który od dzieciństwa w dawnych pałacach magnackich ogląda domy kultury czy muzea, już ona nie istnieje nawet jako wspomnienie. A zatem opisywana przed chwilą część dorobku Fredry stała się jak gałąź, do której już nie ma drzewa. Gałąź taka natychmiast usycha, usycha z korzyścią dla dorobku wielkiego komedio-pisarza.

Z całkowitego przekreślenia resztek szlachetczyzny skorzystał właśnie realizm Fredrowski, ponad zamierzeniami autora przeciwko niej się kierujący. Bo meły, które pochodzą z tych resztek, nie odżywiają już nadbudowy ideologicznej jego sztuk. Nie przeszkadzają oddziaływać samej ich wymowie. Coraz mniej nas obchodzi, co Fredro myślał na temat swojej klasy. Coraz więcej obchodzi, jak ją widział i jak przedstawił. Podobnie u Homera mało nas obchodzi, czy wierzył on, że wielu bogów z Olimpu czy też jeden Bóg z chrześcijańskiego nieba kierują czynami Greków. Obchodzi nas, jak widział tych Greków pod Troją i jak ich bitwy pokazał.

Dzieło Fredry jest zatem żywotne dzisiaj, gdyż główne wartości tego pisarza, jego realizm obyczajowy w odbiciu środowiska szla-

checkiego, zdolne są wejść w żywy, bezpośredni kontakt z tworzącą się nadbudową społeczeństwa socjalistycznego. Ukazują bowiem jego komedie tę przeszłość i człowieka polskiego z początków XIX stulecia w sposób, który jest bliski naszej ocenie tych ludzi. Jest bliski, bo mówi o nich prawdę, bo daleki pozostaje od apoteozy w samej budowie utworu, bo jest krytyczny i przenikliwy.

W tym sensie światło padające od komedii Fredry jest dwustronne. Z jednej strony niewzruszenie pokazuje, że ich żywotność to po prostu żywotność dających się historycznie prześledzić i opisać kontaktów pomiędzy nimi a nadbudowami pojawiającymi się od czasu napisania tych komedii. Z drugiej strony światło ukazuje nam, że przyczyną prawdziwej żywotności są walory realistyczne tych komedii, zawarta w nich kapitalna znajomość człowieka i obyczajów. Bo tylko tutaj mieści się gwarancja ich stałego oddziaływania. Jeśli najwybitniejsze dzieła Fredry, pisane ideologicznie z pozycji szlacheckich, przetrzymują zwycięską próbę widza socjalistycznego, znaczy to, że w kulturze polskiej pozostaną na zawsze.

Wysnujmy wnioski. Przypominam słowa Plechanowa: „Nie ma prawdy abstrakcyjnej; prawda jest zawsze konkretna”. Nie ma abstrakcyjnej trwałości dzieł literackich; istnieje tylko trwałość konkretna. Można ją i należy przedstawić przy użyciu marksistowskich metod badania zjawisk artystycznych. Jest w tym na pewno jedno z najważniejszych zadań marksistowskiego literaturoznawstwa. Tutaj bowiem, podobnie jak w wielu analogicznych okolicznościach, stajemy przed zagadnieniem, które wielu twórcy naszej literatury przeczuwali i formułowali już dawno. Myślę o takich słowach Żeromskiego, które wplata on w marzenia Bodzanty:

Któż ma odziedziczyć mękę i wzruszenie artyzmu? Kto jeszcze wierzy w apostołów Andrzeja del Sarto z kościoła w Pizie, tak jak on wierzył? Czyż nie lud tylko? Kto się wzruszy na świecie tragedią wiecznika Leonarda? Wszak on tylko. Któż tedy ma prawo do odziedziczenia sztuki przeszłości? Czy mieszczuch wzbogacony trudem ludu, plemię fabrykanckie, plemię gieldziarzy, dorobkiewiczów, przebiegłych wałkoniów, znieprawionych w szwindlach, czy plemię ich fagasów dziennikarskich?... Dzieła sztuki — całą przeszłość artyzmu, owoc śmiertelnych zapasów z naturą i duchem tajemnicy — tę najwyższą, najstraszniejszą, najczcigodniejszą, najcenniejszą z prac ludzkości, odziedziczy praca fizyczna i nakarmi nią głód swego ducha.

Jesteśmy świadkami tego jedyne go w dziejach świata procesu. Jesteśmy jego świadkami w naszym kraju. Czyż może być piękniejsze zadanie dla humanisty, jak pokazać prawa naukowe tego procesu, jak śledzić, że proces ten złożony jest z postępu, sprawiedliwości, a służy wielkim wartościom kultury narodu, która staje się własnością masy ludowej, jedynej naprawdę godnej jej dziedziczki.