

# Helena Zaworska-Trznadłowa

---

## O powojennej twórczości Adolfa Rudnickiego

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 44/3-4, 151-189

---

1953

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.

HELENA ZAWORSKA-TRZNADŁOWA

## O POWOJENNEJ TWÓRCZOŚCI ADOLFA RUDNICKIEGO

### 1

Krytyka powojenna stworzyła już wokół twórczości Adolfa Rudnickiego dość dużo nieporozumień. Dotyczy to nie tyle niektórych błędnych ocen poszczególnych opowiadań, ile ogólnego tonu delectowania się „piękną sztuką pisania“ bez rozszyfrowania jej treści ideowych, bez surowej, partyjnej krytyki niektórych światopoglądowych założeń autora<sup>1</sup>. Zbyt wiele wybaczano Rudnickiemu dla jego pięknych zdań i oryginalnych porównań, zbyt wiele w sądach tych było bezkrytycznego zachwytu i nieco artystowskiego „celebrowania“. W jakimś stopniu był to ogólny błąd często impresyjnej krytyki okresu, w którym pojawiały się pierwsze powojenne tomy Rudnickiego. W stosunku do jego twórczości jednak stworzono ponadto specyficzną aurę dwóch wielkości: wielkiego tematu i wielkiego talentu. Nie chodzi o umniejszanie którejkolwiek z nich — obie są prawdziwe. Ale istotną, obiektywną wartość nadaje im dopiero realistyczne, klasowe widzenie zjawisk i właściwa ich interpretacja. Za mało mówiono o tym — ze szkodą dla autora, którego piękna, ale wyjątkowo trudna sztuka przynosiła mu klęski związane właśnie z owym autonomizowaniem praw estetycznych.

Adolf Rudnicki należy do pisarzy, których twórczość przypomina sieć skomplikowanych ścieżek. Zorientowanie się w nich, ukazanie linii zasadniczej, podkreślenie wszystkich błędnych punk-

---

<sup>1</sup> Mowa o recenzjach *Szekspira* oraz *Ucieczki z Jasnej Polany*. Wymieniam kilka najważniejszych: M. Jastrun, *Czarne kwiaty Adolfa Rudnickiego*. *Kuźnica*, II, 1946, nr 44. — R. Matuszewski, *Szekspir czyli dojrzałość w tomie: Literatura po wojnie*. Warszawa 1948. — K. Wyka, *Funkcja solidarnej pamięci*. *Nowiny Literackie*, II, 1948, nr 25. — Także w tomie: *Pogranicze powieści*. Kraków 1948. — A. Sandauer, *Uwagi o nowelach Rudnickiego*. *Odrodzenie*, IV, 1947, nr 3. — T. Breza, *Epoka tułaczy*. *Dziennik Literacki*, II, 1948, nr 25. — A. Wasilewski, *Rzecz ludzka*. *Wiś*, IV, 1949, nr 35—36.

tów wyjściowych — nie jest rzeczą łatwą. Nierówność postawy ideowo-artystycznej, trudności znalezienia właściwej metody twórczej charakteryzują całą jego prozę. Dwudziestolecie międzywojenne przyniosło przecież książki tak różne, jak *Szczury* (1932) i *Nieko-chana* (1937) — z jednej strony, oraz *Żołnierze* (1933) i *Doświadczenia* (1939) — z drugiej. W okresie powojennym — obok realistycznych nowel Iwowskich — czytaliśmy opowiadania o tak zdeformowanym obrazie rzeczywistości jak np. *Scedzone wino życia*<sup>2</sup>.

Owe zawiłości drogi twórczej wymagają oceny jasnej i sprecyzowanej. Analizy prozy Rudnickiego nie można zastępować podziwem dla wielkiego talentu. Nie uchylajmy się od mówienia o trudnościach pisarza, nie bójmy się również stawiania przed nim zadań największych, postulatów niczym nie ograniczanych. Wszak w znacznej części utworów postawę Rudnickiego cechowała głęboka pasja, żarliwa obrona wartości i godności człowieka. Kiedy w latach 1933 i 1939 Rudnicki wydał *Żołnierzy* i *Doświadczenia*, książki demaskujące w pewnych dziedzinach system sanacyjny, był pisarzem odważnym. Kiedy usiłował w cyklu *Epoka pieców* zamknąć część okupacji, był pisarzem, który podjął się dać świadectwo swoim czasom, a cóż, jeśli nie to jest głównym zadaniem sztuki! Mówiliśmy wtedy o Rudnickim, że był artystą o wielkiej odwadze i wyjątkowo wyostrzonym poczuciu odpowiedzialności pisarskiej. Rezygnacja z poznawczej i bojowej funkcji sztuki jest dowodem braku tej odwagi. W latach powojennych Rudnicki nie zawsze pozostał wierny swoim własnym postulatom, przypomnijmy bowiem, jakże namiętnie on sam oskarżał po dniach klęski sztukę, która nie walczy o przekształcenie świata<sup>3</sup>. Gdy zastanawiamy się nad tym osłabieniem udziału pisarza w pierwszej linii walki ideowej i nad niepokojącymi zwrotami do artystowskich eksperymentów, przypominają się zdania wygłoszone przez jednego z bohaterów Rudnickiego:

Biada wrażliwościom bez siły. Kornel P. pisał o mnie: Jakub Z. w *Starym Zabieńskim* miał odwagę siebie. Teraz stwierdzam, że nie ma już tej odwagi. Pokazuje nam jakieś drobiazgi. Daje nam arcydzieła na dwadzieścia wierszy. Idzie na styl. Ten styl go zabije, gdyż Jakub Z. nie należy do ludzi stylu<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Opowiadanie drukowane w *K u Ź n i c y* (IV, 1948, nr 47), nie umieszczone potem przez autora w żadnym wydaniu książkowym.

<sup>3</sup> *Kartka znaleziona pod murem straceń* oraz *Piękna sztuka pisania*, w to-mie *Szekspir*. Warszawa 1948.

<sup>4</sup> *Szekspir*, s. 239.

W zdaniu tym jest wiele gorzkiej prawdy o późniejszym autorze *Pałeczki i Kartek sportowych*. Właśnie o tę odwagę pisarską chodzi! O tę wielką odpowiedzialność artysty, dla którego egzaminem nie są „drobiazgi na dwadzieścia wierszy“! O aktywne zaangażowanie się w wielkie sprawy życia, a nie zagubienie na peryferiach! Odwaga pisarza nie polega na eksperymentowaniu, na poszukiwaniach fałszywej oryginalności, lecz na zmierzeniu się z zasadniczymi problemami epoki, na próbie dania określonych rozwiązań społecznych i politycznych obok nowych i ciekawych rozwiązań artystycznych. Droga, po której rozwijać się może twórczość Rudnickiego, to droga owej wielkiej odwagi pisarskiej, droga zrezygnowania z fałszywych „smaczków“ tematycznych peryferii i artystowskiego „kuglarstwa“, sięgnięcia po sprawy centralne. Postarajmy się ukażać zarówno klęski, jak i osiągnięcia pisarza na tej drodze.

## 2

Jesienią r. 1939 Adolf Rudnicki, jak sam pisze, „brał pierwsze wtajemniczenia w historię“. Klęska wrześniowa przyniosła doświadczenia ujawniające z pełną wyrazistością te konflikty i prawa społeczne, których odkrycie w warunkach międzywojennych było o wiele trudniejsze dla ograniczonej ostrości widzenia inteligenckiego pisarza. Zdyskredytowana została ostatecznie rzeczywistość sanacyjnych rządów. W bezpośrednim zetknięciu z bestialstwem hitlerowskim ujawniała się cała groza niemieckiego faszyzmu. Nauka historii była trudna. Tragizm klęski nie od razu znajdował przeciwwagę we właściwym zrozumieniu wszystkich wydarzeń i dostrzeżeniu perspektyw przyszłości. Na wojennych drogach uczył się Rudnicki prawdy o rzeczywistości. Zburzone zostały ostatnie możliwe złudzenia o jakiegokolwiek zmianie warunków w ramach dawnego ustroju. Ukazały swą ahumanistyczną treść wszelkie estetyzujące teoryjki mieszczańskich pisarzy o funkcji i zadaniach sztuki wobec świata, w którym nie można już było nie dojrzeć toczącej się na śmierć i życie walki. Losy wojny z każdym dniem wyraźniej ujawniały konieczność zaangażowania się w tej walce: w życiu i w sztuce. Ujawniała się obiektywna wrogość postawy „stania na boku“ wobec wielkich wydarzeń społecznych.

Przybywałem z wojennych dróg, uczestniczyłem w bitwach, wiedziałem, że to nie wszystko jedno, czy się jest bitym, czy się samemu bije, że to nie wszystko jedno, kto umiera. Ból i głód leczą człowieka z obiektywizmu, nie spotkałem go nigdzie na wojnie!

— zapisze Rudnicki jako jedno z pierwszych doświadczeń<sup>5</sup>.

Dalsze doświadczenia przyniósł pobyt w radzieckim Lwowie. Tam konkretyzują się dość mgliste i nieokreślone przekonania o konieczności zasadniczych zmian. Pierwsze zetknięcie z krajem socjalizmu otwiera perspektywy innego, sprawiedliwego ułożenia stosunków pomiędzy ludźmi, wpływa niewątpliwie na pewien zwrot w formowaniu się nowego poglądu na życie i społeczeństwo. Kontakt z działającym na terenie Lwowa środowiskiem postępowych pisarzy polskich<sup>6</sup> nie pozostał chyba również bez wpływu na ideowy rozwój Rudnickiego. Artystycznym świadectwem tego rozwoju są pisane w tym okresie nowele lwowskie: *Koń*, *Józefów*, *Blic*<sup>7</sup>. Realizm tych opowiadań stawia je u szczytu dotychczasowej twórczości naszego autora. Odważny, lecz mimo wszystko dość niepełny i peryferyjny krytyk sanacyjnych metod, ukazujący w swych utworach międzywojennych stosunkowo wąskie wycinki ówczesnej rzeczywistości, w nowelach pisanych we Lwowie dostrzega już główny konflikt epoki oraz siły społeczne zdolne ten konflikt rozstrzygnąć. Bohaterowie jego opowiadań: (Zachariasz w *Koń*u oraz Joel w *Józefowie*) to komuniści rekrutujący się z biedoty żydowskiej i w szeregach partii komunistycznej czynnie walczący o przekształcenie świata. Po raz pierwszy w twórczości Rudnickiego, obciążonej dotąd przede wszystkim dostrzeganiem człowieka-ofiary, widzimy tu ludzi walczących. Obok zawartego w *Żołnierzach* i *Lecie*<sup>8</sup> obrazu człowieka słabego, skrzywdzonego w swej godności ludzkiej przez ustrój kapitalistyczny, daje teraz Rudnicki sylwetki nowych ludzi, tych, którzy świadomie i aktywnie działają w kierunku zmiany stosunków społecznych. Dawne ukazywanie świata głównie od strony jego negatywów zostało tu poszerzone o dostrzeżenie sił twórczych, postępowych, decydujących o rozwoju historycznym.

*Koń* i *Józefów* starają się dać rozwiązania społeczno-polityczne dla czasu, który notują. Rudnicki wychodzi tu poza granice tematycznych peryferii, chwytania fragmentów zagadnień, specyficznego drażenia w głąb bez poszerzenia wiedzy o świecie o podstawowe zagadnienia społeczne, o wiedzę o człowieku wybiegającą również

<sup>5</sup> *Wielki Stefan Konecki*, w tomie *Szekspir*, s. 33.

<sup>6</sup> Żeby wymienić tylko nazwiska: Wandy Wasilewskiej, Adama Ważyka, Mieczysława Jastruna, Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Jerzego Putramenta.

<sup>7</sup> Nowele te drukowane były po raz pierwszy w wychodzącym w owym okresie we Lwowie piśmie *Nowe Widnokreگی*, grupującym wymienionych wyżej pisarzy i publicystów.

<sup>8</sup> *Żołnierze* (1933), *Lato* (1938).

poza jego doświadczenia introspekcyjne. Uderza w nowelach lwowskich ta zupełnie inna miara wartości poznawczych, dostrzeżenie wielkich a nie mikroskopijnych wymiarów życia. Spojrzenie na rzeczywistość międzywojenną dokonuje się teraz poprzez wyostające szkła wojennych doświadczeń. O bojowej, aktywnej postawie pisarza świadczy fakt, że Rudnicki w tym pierwszym odruchu sięga nie do źródeł klęski, ale do źródeł przyszłego zwycięstwa, ukazuje, gdzie rodziła się walka zdolna zapewnić niepowtarzalność katastrofy. Powstają opowiadania, które przynoszą nie tylko nowe spojrzenie na tak niedawną przeszłość, ale które są równocześnie niejako deklaracją ideową odsłaniającą perspektywę przyszłości.

*Józefów* i *Konia* określają najogólniej dwa zasadnicze stwierdzenia. P i e r w s z e: w warunkach Polski sanacyjnej, w warunkach wrogiego masom ustroju społecznego siłą walczącą o nowe jutro świata, o wyzwolenie człowieka byli komuniści. Drugie: walka ich, niezależnie od okresowych klęsk, musi doprowadzić do zwycięskiego końca. Prosto i głęboko wyrażony jest tu optymizm, który nawet w wypadku tragicznie zakończonych losu bohatera dominuje w ogólnej wymowie opowiadania, w przekonaniu, że giną jednostki, ale walka trwa i zwyciężą obrońcy praw i wolności człowieka. Śmierć obu bohaterów Rudnickiego (Zachariasz zostaje zabity, Joel umiera na gruźlicę) nie kładzie pesymistycznego akcentu na perspektywę zwycięstwa sprawy, dla której zginęli. Śmierci tej towarzyszy przekonanie, że walkę podejmą inni. Po raz pierwszy pojawił się w prozie Rudnickiego optymizm oparty na podstawach społecznych, a nie na ogólnikowej wierze w zwycięstwo pięknych wartości moralnych w człowieku.

Do najpiękniejszych może fragmentów obu opowiadań należy zakończenie *Konia*, w którym płaczącego nad grobem syna starego krawca otaczają młodzi towarzysze Zachariasza: „Naokoło mówiono. Mówiono o krzywdzie, o niesprawiedliwości, o człowieku — ludzie oto znów mówili językiem ludzi“<sup>9</sup>. Jakże piękna, jak głęboko wzruszająca jest postać starego Kagana, który poprzez swojego syna zrozumiał piękno walki o sprawiedliwe dla wszystkich miejsce na ziemi. Nad grobem Zachariasza Kagan płakał „płaczem“, w którym żyła nadzieja ... nadzieja, którą przynosi miłość ludzi“.

Na szczególną uwagę w nowelach lwowskich zasługuje fakt, iż są to jedyne opowiadania Rudnickiego, w których bohater wypowiada pozytywny sąd autora o świecie, sąd reprezentatywny dla tej klasy

<sup>9</sup> *Koń*, w tomie Szekspir, s. 26.

społecznej, która decyduje o rozwoju historycznym. Po raz pierwszy — i na długo jedyny — zrywa Rudnicki z typem bohatera samotniczego, skazanego w swej samotności na zagładę lub bierną słabość wobec niszczycielskich sił ustroju, któremu nie potrafi się przeciwstawić. Bohaterowie *Konia* i *Józefowa* odnajdują swe związki ze zbiorowością, występują jako jednostki walczące o określone społecznie cele, losy ich są zdeterminowane ich udziałem w walce klasowej. Realizm pisarza zwycięża tu tak niepokojącą w jego twórczości skłonność do fatalistycznego pojmowania losu ludzkiego w ogóle, a dziejów narodu żydowskiego w szczególności<sup>10</sup>. Znika sztuczny, fałszywy podział: Żydzi i — reszta społeczeństwa. Biedota żydowska, proletariát żydowski walczy solidarnie obok proletariatu innych narodów (mocna więź solidarności Joela z walczącym przeciwko Franco proletariatem hiszpańskim). Zarysowany jest również podział klasowy wśród Żydów. Świadczy o tym wymownie sprawa pogrzebu „Konia“, wyraźne odcięcie się od wspólnoty narodowościowej ojca gminy, który ma dla Zachariasza tylko jedną nazwę: komunista.

Sprawa bohatera w nowelach lwowskich, świadcząca niewątpliwie o zasadniczym przełomie, łączy się jednak w pewnej mierze z charakterystycznymi dla twórczości Rudnickiego obciążeniami. Spróbujmy o nich coś powiedzieć.

W *Koniu* i *Józefowie* ukazuje Rudnicki piękno postawy komunistów, społeczną i etyczną wartość ich życia, prawdziwy humanizm ich walki. Nie ma tu jednak szerokiego tła epoki, nie ma wielu zasadniczych realiów osadzających wyraźnie walkę komunistów w rzeczywistości społecznej danego okresu.

Z tym zwężeniem spojrzenia pisarskiego łączy się fakt, iż autor ani w *Koniu*, ani w *Józefowie* nie zdecydował się na bezpośrednie ukazanie faktów od strony głównego bohatera. Spojrzenie na nie oczyma widza obserwującego ostatnie chwile umierającego Joela Filuta lub oczyma starego ojca Zachariasza, człowieka nie będącego bohaterem walki, lecz pośrednio z tą walką związanego — świadczy również o pewnym dystansie. Dystans ten to wynikająca z braku zdecydowanej postawy ideologicznej i wyraźnej politycznej oceny rzeczywistości rezygnacja z ukazania głównego konfliktu epoki w jego

<sup>10</sup> Podstawa ta charakteryzowała *Niekochaną*, w pewnym stopniu również *Lato*. W twórczości powojennej znalazła wyraz w dalszych opowiadaniach cyklu *Epoka pieców*, najwyraźniej może w *Ginącym Danielu* oraz *Wielkim Stefanie Koneckim*.

wszystkich powiązaniach i uwarunkowaniach społecznych typowych dla sytuacji danego okresu. Rudnicki nie decyduje się na zaprezentowanie nam swego bohatera wprost, na ukazanie go w działaniu, w walce. Postacie głównych bohaterów obu opowiadań są uchwycone nie w momencie bezpośredniej walki, lecz w chwili, gdy schodzą już z placu boju, nie są pokazane wprost, lecz przepuszczone przez filtr obserwacji (w wypadku *Józefowa* — obserwacji autora będącego narratorem, w wypadku *Konia* — obserwacji starego krawca Kagana). Obserwacja ta, jak było to już powiedziane, nie dotyczy szczytowego momentu ich walki, lecz chwili jej bezpośredniego zakończenia. Ten wybór sytuacji, w jakiej został ukazany bohater, jest wymowny. Wiąże się to nie tylko z rezygnacją z ukazania szerszego obrazu walki, z bogatszej dokumentacji historycznej, z wyraźniejszego przedstawienia związków, jakie łączyły bohatera z walką KPP. Wiąże się to również z charakterystycznym dla całej twórczości Rudnickiego przesuwaniem akcentów z pozytywnego, świadomego działania jednostki w społeczeństwie na akcenty tragizmu i cierpienia, jakim naznaczeni są wszyscy jego bohaterowie. Oczywiście podkreślić trzeba, że o ile i w międzywojennej jego twórczości, i w opowiadaniach okupacyjnych tragizm ten bywa jedynie tragizmem ginących ofiar lub reprezentuje fatalistyczną koncepcję losu ludzkiego, o tyle w nowelach lwowskich nie zacierają on ideowej wymowy opowiadań: bohaterowie nowel giną w walce, której zwycięski koniec jest określony perspektywami zwycięskiej rewolucyjnej walki proletariatu.

Najpełniejszy w dotychczasowej jego twórczości, realizm tych opowiadań łączy się z największymi osiągnięciami artystycznymi. Radykalizacji ideologicznej towarzyszyły osiągnięcia warsztatu pisarskiego, doskonalszemu rozumieniu świata doskonalsze opanowanie środków wyrazu. Mistrzowska konstrukcja krótkiego opowiadania, wielka kondensacja treści, oryginalność w artystycznym uogólnieniu typowych faktów i procesów — oto cechy, które sprawiają, że *Konia* i *Józefów* zaliczyć można do najpiękniejszych pozycji naszej nowelistyki nie tylko powojennej.

Jest w tych opowiadaniach prostota zdolna udźwignąć wielki patos ich treści bez jednego tonu sentymentalizmu, bez łatwych efektów. Analiza uczuć i przeżyć bohaterów podana jest w sposób tak prosty, że aż zdumiewa siłą oddziaływania przy takiej oszczędności środków. Opowiadania lwowskie są dowodem umiejętności wywoływania wielkich uczuć i wielkich wzruszeń przy maksymal-



nej prostocie słów. Z jednej strony — przewyciężenie szablonowości i frazesu, oszczędność w opisie przeżyć bohaterów, z drugiej — pełne wykorzystanie ogromnego bogactwa materiału psychologicznego w opisie postępowania ludzi, w doborze sytuacji, nawet typie porównań, o których tyle pisano, że są świetne i oryginalne. Kiedy Rudnicki napisze: „Syn śpiewał, ojciec myślał: »Koń mój śpiewa jak ptak ...«“ — w tym zdaniu tak prostym, że aż surowym, jest od razu ton całego opowiadania, ton życia Zachariasza, upartego w walce jak „koń, który nie pozwolił się wyprząć“ i łagodnego w życiu osobistym jak ptak. Przykładów takich krótkich, zawierających w sobie elementy charakterystyki psychologicznej, porównań można by znaleźć więcej. Krótkie i niezmiernie skondensowane, są metaforą zamykającą w sobie zarówno treści informujące jak i duży ładunek emocjonalny. Konkretność tych porównań, korzystanie w nich z bogatej materii codziennego życia, oryginalność polegająca na paradoksalnych nieraz, lecz celowych zestawieniach (tutaj — „Koń mój śpiewa jak ptak“) jest na pewno jedną z tajemnic swobodnego stylu Adolfa Rudnickiego, stylu, który w tych opowiadaniach nigdy nie przeradza się w efekciarstwo.

Tak więc pierwsza po dniach klęski wypowiedź artystyczna Rudnickiego przyniosła nowe spojrzenie na rzeczywistość, nowe treści ideowe. Pisarz ukazał siły społeczne walczące o nowy porządek społeczny. Zestawienie tych opowiadań z międzywojenną *Niekochaną* i powojenną *Pałeczką* stanowi przykład, jak niepełna w wiedzy o życiu i człowieku jest sztuka „przeżyć nie grubszych niż listek mydła“<sup>11</sup> i jak prawdziwie wielka, wytrzymująca egzamin historii pozostaje tylko sztuka, która ukazuje wielkie sprawy epoki, która walczy o wyzwolenie człowieka. Któż poza ciekawym historykiem literatury sięgnie w przyszłości do tych książek Rudnickiego, które — jak *Szczury* — notują waziatki obraz niecodziennych, patologicznych, zdeformowanych stanów uczuć ludzkich? Na półkach bibliotek pozostaną natomiast na pewno nowele pisane we Lwowie — jako artystyczne świadectwo walki komunistów z rodzimym faszyzmem, jako jeden z jakże nielicznych na owe czasy obrazów sanacyjnej rzeczywistości ukazujących walczący proletariąt, jako przykład prawdziwego mistrzostwa artystycznego.

Obok *Konia* i *Józefowa* do opowiadań lwowskich należy *Blic*<sup>12</sup>, drukowany po raz pierwszy w *Nowych Widnokregach*

<sup>11</sup> *Pałeczka*. Warszawa 1950, s. 10.

<sup>12</sup> Pierwotny tytuł: *Wrzesień*.

(1941). W owym okresie była to pierwsza bodaj próba spojrzenia na doświadczenia wojenne. Opowiadanie nie ma ambicji całościowego ogarnięcia wypadków rozpoczynających drugą wojnę światową. Jest raczej próbą ukazania fragmentu walk wrześniowych od strony doświadczeń szarego żołnierza. Postać szeregowca nie po raz pierwszy pojawia się w prozie Adolfa Rudnickiego. Pamiętamy ją z jego dwóch książek o wojsku (*Żołnierze* i *Doświadczenia*). *Blic* jest jakby dalszym ciągiem tych książek i leży na linii charakteryzującego je wzrostu uświadomienia ideowego pisarza oraz ostrości społecznego widzenia świata. W tej demaskacji sanacyjnego systemu wychowania, w ujawnieniu bezpodstawności mitu „niezwyciężonej armii“ zawarł Rudnicki już w dwudziestoleciu akcenty przewidujące przyszłą klęskę. *Blic* przynosi obraz tej klęski. Rudnicki nie rozszerza w nim zasadniczo zakresu obserwacji, nie rozszerza perspektyw środowiskowych: *Blic* jest drobnym fragmentem wydarzeń września 1939 roku. Ale fragment ten oddaje doskonale atmosferę tamtych dni. Adolf Rudnicki notuje tutaj wydarzenia ze ścisłością i dokładnością nadającą opowiadaniu cechy reportażu. Pisze o rozbiciu i rozproszeniu licznych oddziałów, o braku broni i umundurowania, o ucieczce generałów, o żołnierzach, którzy „nie mogli stać się żołnierzami“, bo nie mieli czym walczyć. Wartość *Blicu*, jego realizm polega, z jednej strony, na ukazaniu zdrady narodu przez sanację, która wydała wrogowi kraj zupełnie do walki nieprzygotowany, z drugiej zaś — na podkreśleniu patriotycznej postawy mas żołnierskich, ich zdradzonej gotowości do obrony, ich obcości w stosunku do tych, którzy byli odpowiedzialni za klęskę. Na szczególną uwagę zasługują fragmenty *Blicu* notujące fakty, które mówią o klasowym podziale społeczeństwa i których dostrzeżenie świadczy o dużej ostrości widzenia pisarza. Tak będzie np. z ukazaniem postaci Władysława Domaradzkiego, który osiem lat odsiadywał w więzieniu za działalność wywrotową na terenie wojska i który po ucieczce administracji więziennej zgłasza się natychmiast do obrony kraju. Tak będzie z wymowną sceną, w której po kapitulacji kapitan Łykaczewski — wygłosiwszy łzawe, bogoojczyźniane przemówienie — spotyka się nie z oczekiwanym spontanicznym śpiewem, lecz z milczącą obcością stojącej bez słowa żołnierskiej masy.

Forma artystyczna *Blicu* zbliżona jest do systemu dokładnego notowania faktów na pozór luźnych i dość drobiazgowych, ale przecież połączonych w konsekwentną całość, jaką reprezentowały dwie

międzywojenne książki Rudnickiego o wojsku. Jest już sprawą talentu autora, że sucha rzeczowość w odtwarzaniu wypadków, mogąca dać dobre rezultaty przy migawkach z okresu rekruckiego, nie zawiodła i tutaj, gdzie zawartość treściowa łączy się bezpośrednio z problemami największej wagi. Ta oszczędność słów, oszczędność artystycznych zabiegów daje opowiadaniu surowy ton kronikarskiego notowania wydarzeń, poza którymi stoi historia. Bogactwo realiów historycznych zawartych w *Blicu*, rozległość obserwacji, ostrość politycznego widzenia uderzają szczególnie w zestawieniu z pozycjami takimi, jak *Sąd* Andrzejewskiego (w zbiorze opowiadań *Noc*) lub nowele Żukrowskiego (w tomie *Z kraju milczenia*<sup>13</sup>). Przez szereg lat<sup>14</sup> *Blic* zawierał w literaturze powojennej najwięcej realistycznych treści.

*Koń*, *Józefów* oraz *Blic* zamykają w sobie artystyczny obraz ideowego rozwoju pisarza w okresie lwowskim. Z omówionym tu bagażem doświadczeń, z wyostrzonym, nowym spojrzeniem na rzeczywistość wkracza Adolf Rudnicki w ciężki czas okupacji.

## 3

Opowiadania zawarte w tomie *Szekspir* (1948) i *Ucieczka z Jasnej Polany* (1949), objęte wspólnym tytułem *Epoka pieców*, wyrosły z humanistycznej, antyfaszystowskiej postawy Rudnickiego, z potrzeby dania świadectwa czasom, które zaprzeczyły najbardziej podstawowym wartościom etycznym, zburzyły najogólniejsze nawet i nie sprecyzowane pojęcia mieszczańskiego humanizmu. Pisarz oparł się tu przede wszystkim na materiale dotyczącym życia inteligentkiego i mieszczańskiego środowiska żydowskiego podczas okupacji. Większość opowiadań<sup>15</sup> przynosi wstrząsający obraz wyniszczenia Żydów przez hitlerowski faszizm. Ograniczenie zasięgu obserwacyjnego jest niewątpliwie pewnym zwężeniem tematycznym cyklu *Epoki pieców* — stwierdzenie to jednak nie zawiera w sobie zarzutu w stosunku do autora. Pisarz ma pełne prawo wyboru —

<sup>13</sup> Pozycje pozostające w ideowym i formalnym kręgu tzw. powieści psychologicznej (*Sąd* Andrzejewskiego) lub obciążone biologiczno-naturalistycznym i fideistycznym spojrzeniem na rzeczywistość (nowele Żukrowskiego). Temat września staje się tu pretekstem do podjęcia problematyki nie związanej ze społeczno-polityczną treścią wydarzeń.

<sup>14</sup> Aż do wydania w r. 1952 książek: *Wrzesień* J. Putramenta oraz *Dni kłęski* W. Żukrowskiego.

<sup>15</sup> Poza nielicznymi wyjątkami, jak np. *Major Hubert z armii Andersa* lub *Uśmiech żandarma*.

na przykładzie losów mas żydowskich można było ukazać ogólną prawdę o okupacji. Toteż ograniczenia cyklu wynikają nie z przesunięcia głównych akcentów na sprawy żydowskie, lecz ze sposobu, w jaki autor sprawy te traktuje. Opowiadania Adolfa Rudnickiego nie ukazują bowiem na wybranym odcinku ogólniejszej syntezy wydarzeń okupacyjnych. Przypomnijmy zawartość treściową kilku z nich. *Ginący Daniel* to losy Żyda, który w czasie powstania warszawskiego bezskutecznie szuka oczyszczenia z nie popełnionej winy. *Wielki Stefan Konecki* porusza problem odnalezienia zerwanych niegdyś związków jednostki z wyniszczanym narodem żydowskim. *Wniebowstąpienie* ukazuje tragizm bezbronnego człowieka, któremu odmówiono prawa do miejsca na ziemi. Nie trudno zauważyć tu rzecz bardzo charakterystyczną: typ problemów, typ konfliktów wybieranych przez autora dotyczy tylko jednej strony rzeczywistości okupacyjnej, ukazuje mianowicie niszczące działanie sił wrogich człowiekowi, ukazuje ogrom cierpień ludzi niszczonej przez tryby systemu faszystowskiego. Nigdzie jednak nie przedstawia nam Rudnicki własnego pozytywnego programu społecznego, nie zastępuje negatywnej postawy oskarżyciela faszyzmu postawą pozytywną, określającą jego pogląd na formy walki społecznej zdolnej przeciwstawić się faszyzmowi. Ta cecha ogranicza jego twórczość do akcentów krytyki, demaskacji, bliżej nie sprecyzowanego buntu, nie określonych jednak żadną zdecydowaną postawą ideologiczną, z której wyrastałby pozytywny program pisarza. Stąd brak syntetycznych ujęć epoki, stąd niemożność ukazania szerokiego tła społecznego i politycznego, stąd poprzestawanie na opisie faktów bez próby ułożenia ich w taką konstrukcję, która dawałaby oceniający i ukazujący jakieś perspektywy obraz rzeczywistości. Stąd również brak bohatera, który wypowiadałby pozytywny sąd autora o świecie, którego postępowanie byłoby działaniem świadomie kształtującym los i życie człowieka. Jednostka nie działająca, lecz podlegająca działaniu epoki jest charakterystyczna dla całej twórczości Adolfa Rudnickiego, nie można więc uważać tego za wpływ szczególnego zagęszczenia zbrodni i okresowego zwycięstwa faszyzmu, które mogłyby wpłynąć na szczególne uwyrażnienie przez pisarza tego akcentu. Świadczy to o ogólnym i symptomatycznym w b o r z e autora padającym na jednostki słabe, niezorganizowane, nie czujące ścisłych kontaktów ze zbiorowością, niezdolne do walki. Przypomnijmy sobie bohaterów *Lata* i *Żołnierzy*, ludzi słabych, gnębionych przez ustrój, nie mających możliwości rozwoju, a nie-

zdolnych do jakiegokolwiek oporu przeciwko sytuacji, w jakiej sądzono im się męczyć. Postawmy obok nich postacie z opowiadań okupacyjnych („Ginącego Daniela“, Abla z *Czystego nurtu*, Sebastiana z *Wniebowstąpienia*) i zapytajmy: jaka jest postawa życiowa tych ludzi, co określa ich moralność, jaki jest ich stosunek do rzeczywistości? Bierność i zupełny brak zaangażowania się w sprawy swojej epoki — oto ich cecha zasadnicza. Bohaterowie Rudnickiego są zamknięci w kręgu własnych, często obiektywnie fikcyjnych problemów. Problemy te istnieją oczywiście na gruncie historycznych warunków uzależnionych od sytuacji społecznej, ale to uzależnienie losu człowieka od biegu historii jest u Rudnickiego jednostronne, człowiek bowiem nie podejmuje walki o ich zmianę. W całym cyklu opowiadań okupacyjnych pisarz nie ukazuje ludzi walczących z wrogiem, jego bohaterowie są tylko bezbronnymi ofiarami. Jest to możliwe dzięki zupełnemu izolowaniu jednostki od wszelkich form zbiorowej, zorganizowanej walki z faszyzmem, od zbiorowości w ogóle. Jaki związek łączy ze społeczeństwem Abla i Amelię, Raisę i Sebastiana, „Ginącego Daniela“? Związek wspólnego podlegania niszczycielskim siłom historii. Żadna określona życiowym programem społecznym forma ich działania nie istnieje. Bohaterowie opowiadań, chociaż „zanurzeni“ w historii, nie usiłują dokonujących się wokół nich procesów zgłębić, zrozumieć, poznać — po to, aby coś zmienić. Rudnicki pominął w obrazie wydarzeń okupacyjnych konflikty społeczne, a zagadnienia moralne rozwiązywał często w oparciu o fałszywe założenia światopoglądowe. Wiele z opowiadań ujawnia idealistyczny schemat filozoficzny, któremu odpowiadają określone konwencje literackie. Dotyczy to zarówno fałszywego pojęcia tragizmu oraz typu bohatera tragicznego, jak i idealistycznej konstrukcji losu ludzkiego. Posłużmy się przykładami.

Głównym problemem opowiadania *Ginący Daniel* jest szukanie oczyszczenia się z nie popełnionej winy, dążenie do zachowania godności ludzkiej nawet w warunkach, gdy wszystko zdaje się godności tej zaprzeczać. Samo powstanie problemu jest przedstawione przez autora w sposób realistyczny — zarówno sprawa okoliczności, w jakich pada na Daniela oskarżenie, jak i jego dążenie do zmycia z siebie winy, której nie popełnił. Ale realistyczny materiał historyczny i psychologiczny gubi się w dalszych częściach opowiadania, w rozwiązaniu, jakie autor wybiera. Wiemy dokładnie, w jakich warunkach społecznych, historycznych zrodził się konflikt Daniela. Ale przestajemy go rozumieć, gdy bohatera prześladuje niewytlu-

maczone przekleństwo losu, gdy jego pragnienie rehabilitacji urasta do rozmiarów wręcz patologicznych. Daniel Dzikowski błąka się podczas powstania warszawskiego po stojącym w ogniu i walce mieście w poszukiwaniu straconego *alibi*, które, jak mówi zresztą sam autor, nie jest mu potrzebne do niczego poza tym, aby spokojnie umrzeć. Daniel zresztą nie osiąga tego celu. Wypadki z zadziwiającą konsekwencją układają się zawsze tak, że bohater na pięć minut przed rozwiązaniem problemu zostaje znów stracony na dno rozpacz i rozpoczyna dalsze, równie bezskuteczne poszukiwania. Wreszcie ginie. Rudnicki pisze o swoim bohaterze:

Aby umrzeć spokojnie, musiał się wpierw oczyścić. Należał do zardzewiałych samotników, przywiązanych do swej samotności, do swej izolacji, o bardzo małej potrzebie ludzi. Gdyby go zapytano, z czym zdaniem się liczy, nie umiałby wskazać nikogo. A jednak potrzeba mu było oczyszczenia właśnie od tych, z którymi się nie liczył. Potrzeba mu było rozgrzeszenia doczesnego<sup>16</sup>.

Wymyka nam się tutaj takie uwarunkowanie przeżyć Daniela, które nadawałoby tym przeżyciom szerszy wymiar społeczny, którego etyczna postawa określona byłaby poczuciem odpowiedzialności przed zbiorowością; pragnienie oczyszczenia zmienia się w ponadspołeczny dramat postaw moralnych.

W recenzjach z *Szekspira* stawiany był problem ukazania przez Rudnickiego w *Ginącym Danielu* schematu tragedii greckiej w ramach akcesoriów współczesnych<sup>17</sup>. Wyinterpretować to stwierdzenie na korzyść autora w wypadku tej noweli można było tylko uciekając się do dowodów formalistycznych. Schemat tragedii greckiej spowodował tu po prostu fałszywą mitologizację problemu, któremu odcięto korzenie społeczne i przeniesiono w sferę tragedii losu ludzkiego w ogóle. Nowe konflikty rodzą nowe schematy. W *Ginącym Danielu* nie ma nowych konfliktów. Rozwiązanie problemu przynosi bowiem taką interpretację losów bohatera, która przyczynę klęski Daniela widzi nie w ludziach, nie w warunkach

<sup>16</sup> *Ginący Daniel*, w tomie *Szekspir*, s. 110.

<sup>17</sup> „Jeżeli znalazł się ktokolwiek, kto by powątpiewał w historyczną i społeczną żywotność elementu tradycji klasycznej w literaturze dzisiejszej, w sens formalno-estetycznej kategorii tragizmu w zastosowaniu do twórczości aktualnej, wystarczy wskazać *Ginącego Daniela*, przykład tragicznego schematu greckiej tragedii w ramach współczesnych akcesoriów jako dowód tej żywotności“ (R. Matuszewski, *op. cit.*, s. 131). — W podobny sposób stawiała ten problem A. Nofler w recenzji *Od „Lata“ do „Szekspira“*. *Wiś*, V, 1948, nr 22.

społecznych, lecz w abstrakcyjnym pojęciu fatalizmu losu ludzkiego. Problem Daniela zostaje więc oderwany od konkretnych wydarzeń historycznych, które służą mu już tylko za scenerię, i sprowadzony do szeregu tzw. „problemów wiecznych“.

Idealistyczna konstrukcja losu ludzkiego w innych opowiadaniach łączy się z elementami fatalizmu w traktowaniu dziejów narodu żydowskiego. Człowiekiem, którego również dosięga los, jest Stefan Konecki (z opowiadania *Wielki Stefan Konecki*). Były endek i przyjaciel rodzimych faszystów, usiłował zdecydowanie odciąć się od swoich współwyznawców, których nienawidził jako „narodu chorego“, zacofanego, nieproduktywnego społecznie i politycznie. Ale los, będący udziałem Żydów podczas drugiej wojny światowej, dosięga i Koneckiego. Pojednanie z narodem dokonuje się jednak wyłączenie na gruncie współmęczeństwa, połączenia z nieuniknionym „żydowskim krzyżem“, a więc na platformie wspólnoty narodowej określonej przez elementy dość „metafizyczne“. Rudnickiego zajmuje przede wszystkim ów fałszywy problem narodu z natury cierpienniczego:

Los żydowski dzwonił wszędzie jednakowo. Ale ja nie mogłem już słuchać. — Czulem wstręt do ofiarstwa, nie chciałem Proroków, nie chciałem koszul śmiertelnych, chciałem spokoju, spokoju, jakim tchnie najuboższy warsztat i ch szewca, a jakiego nigdy nie ma u nas. Wstrętem przejmował mnie wóz Eliasza, kielich Eliasza, mur placzu<sup>18</sup>.

Buntu Adolfa Rudnickiego przeciwko predestynacji narodu żydowskiego do cierpienia nie określa jednak żadna zdecydowana postawa ideowa. Jest to bunt „wewnętrzny“, przy jednoczesnym przekonaniu o nieuniknioności związków z tym fatalistycznie pojmowanym cierpieniem. Stefan Konecki staje się bohaterem, ponieważ dosięga go los „żydowskiego krzyża“. A więc nie tylko bunt przeciwko związkom z takim losem jest daremny. Związek z tym cierpieniem naznacza ludzi nadto piętnem bohaterstwa. Kiedy w zakończeniu opowiadania Konecki ginąc śpiewa „starą żydowską piosenkę o żydowskiej melodii, rozpoznawalnej nawet na końcu świata“ — staje się bohaterem tragicznym. Bohater tragiczny zaś przechodzi u Rudnickiego ponad wszelką oceną. Stąd rozdźwięk między dwoma częściami opowiadania. W pierwszej — działalność Koneckiego określona jest kategoriami społecznymi, przed którymi autor bynajmniej się nie cofa (endek, faszysta, reakcjonista). Niewątpliwa

<sup>18</sup> *Wielki Stefan Konecki*, w tomie Szekspir, s. 53.

jest tu negatywna ocena Koneckiego i jako polityka, i jako pisarza, który „żył za cenę milczenia“. W drugiej — Stefan Konecki staje się uosobieniem losu żydowskiego, bohaterem jednającym się z narodem. O ile jednak skłócenie z narodem miało swoje źródła w jego określonej postawie społecznej, o tyle pojednanie oparte zostało na związkach z fatalistycznie pojmowanym losem żydowskim. Zwraca tu uwagę specyficzne „rozgrzeszenie“ bohatera, przekonanie, że wszyscy Żydzi, niezależnie od ich postaw społecznych, są w obliczu wspólnego im losu zrównani — zrównani jako ofiary.

Z chwilą kiedy bohatera dosięgają bestialstwa faszyzmu, Rudnickiego jako pisarza zaczyna przede wszystkim interesować to piętno tragizmu, jakim naznaczała ludzi historia. Bohaterowie jego opowiadań są zazwyczaj ludźmi przeciętnymi. Wielkimi bohaterami stają się tylko dlatego, że losy ich przecięły się z losami tragicznej epoki. Ale zauważmy jeszcze raz: nie są to bohaterowie czynu, bohaterowie walki. Tragizm ich jest tragizmem ginących ofiar, tragizmem ginących jednostek wydanych na łup historii, na którą nie oddziałują, nad którą autor nie przyznaje im żadnych praw. Stąd płynie ahistoryczny tragizm opowiadań, tragizm, którego nie jest w stanie zrównoważyć nieokreślona wiara w zwycięstwo „pięknego człowieczeństwa“. W jednym z opowiadań Rudnicki napisze:

Trwalszy od wszystkiego, tak trwały, jak pamięć ludzka jest obraz ładnego człowieczeństwa. Gdy okrutna noc historii zgasła w nas po kolei wszystko co ładne i staliśmy się jak zwierzęta, pamięć o pięknym człowieczeństwie, choć osłabiona, przecież towarzyszyła nam po sam kres. I tyle w nas było ludzkiego<sup>19</sup>.

Autor wierzy w odrodzenie moralne ludzi, wierzy, że zwyciężą prawa wolności i poszanowania człowieka, nie ukazuje jednak żadnych podstaw społecznych, na których te zasady mogłyby się realizować, żadnych form walki, która by to zwycięstwo przybliżała. Pojęcie „pięknego człowieczeństwa“ nie zawiera określonych społecznie treści, jest pojęciem abstrakcyjnego humanizmu mieszczańskiego.

Co wpływa na omawianą tu absolutyzację problemu tragizmu, na specyficzny typ bohatera tragicznego, na brak oceny rzeczywistości z określonej postawy społeczno-politycznej? Wydaje się, że decyduje o tym niemożność rozszyfrowania przez pisarza konfliktów epoki oraz wynikający z nie sprecyzowanej postawy światopoglądowej stosunek do sztuki.

<sup>19</sup> Major Hubert z armii Andersa, tamże, s. 153.



Sztuka, według Rudnickiego, nie ma za zadanie przedstawiania jakichś rozwiązań społecznych, nie musi być artystycznym uogólnieniem typowych procesów epoki, nie ma być narzędziem zmieniania świata. Wartości poznawcze sztuki odnosi Rudnicki przede wszystkim do poznania człowieka jako jednostki, ale jednostki, która w jego twórczości nie jest reprezentantem żadnych sił społecznych, lecz tylko obiektem ich oddziaływania, której sprawy osobiste nie są związane z aktywnym udziałem w tych czy innych procesach społecznych. Główną postawą Rudnickiego w stosunku do jego bohaterów jest współczucie, zrozumienie dla ludzkiego cierpienia. Cierpienie jest dla autora elementem nie podlegającym ocenie, a raczej — rozmijają się tu dwie oceny: obiektywna i subiektywna. Stąd ta charakterystyczna dla prozy Rudnickiego współodpowiedzialność autorska, ton samooskarżenia, to „osobiste ryzyko“. Stąd również wypływa niekiedy specyficzny ładunek liryczny jego prozy. Tak jest na przykład w zakończeniu *Majora Huberta z armii Andersa*: „Boli. Nie mówcie mi nic. Wiem wszystko. Ale są sprawy, które nie wyczerpują się w życiu. Pozostaje gorzka reszta, dla której gdzieś miejsce, jak nie w sztuce“<sup>20</sup>.

Rudnicki zdaje sobie sprawę ze społecznej niesłuszności postawy majora Huberta — stąd ocena obiektywna. Ale funkcją sztuki jest, według niego, między innymi sublimowanie uczuć, dla których obiektywnie nie ma miejsca w rzeczywistości społecznej. Stąd to subiektywne zrozumienie, uznanie dla bólu „bez perspektyw“, dla którego „gdzieś miejsce, jak nie w sztuce“. Ten specyficzny stosunek do sztuki zrodził tezę o każdym cierpieniu jako jednym z najbardziej godnych tematów artystycznej twórczości. Ale z tezy zawartej w zakończeniu *Majora Huberta*, a realizowanej dość konsekwentnie w całej twórczości Rudnickiego, rodzi się peryferyczność sztuki, podnoszenie przez autora fragmentów życia a nie jego całości. Błąd pisarza polega tu na równouprawieniu wartości różnych postaw społecznych, na rezygnacji z pewnej konsekwencji ideowej, którą zastąpił nieokreślonym humanizmem postawy pisarskiej, obejmującej w jednakowy sposób wszystkie rodzaje postaw i cierpień ludzkich. Rudnicki przyznaje sztuce inne prawa niż życiu. Jednym z tych praw jest prawo odmiennego wartościowania, odmiennej oceny spraw ludzkich, uchwycenia w nich innych treści. Taka wielostronność może oznaczać wielką sztukę, ale tylko w wypadku, gdy

<sup>20</sup> Tamże, s. 168.

nie traci proporcji, gdy nie narzuca rzeczywistości swoich sztucznych wymiarów. Rudnicki niekiedy traci te proporcje. Przeocza rzeczy wielkie, a małym nadaje wymiary, których nie posiadają w życiu. Stąd ta tendencja do podejmowania tematów peryferycznych, stąd absolucyzacja pewnych problemów, nieprawdziwe nadawanie pewnym zagadnieniom rangi głównego konfliktu epoki, jak to się dzieje np. w *Pałeczce* z „dramatem artysty“.

Nic nie wydaje się Rudnickiemu bardziej godne sztuki jak ludzkie cierpienie, jak słabość człowieka, jak gorycz jego pomyłek i życiowych zawodów. To zainteresowanie bezbronnyim człowiekiem jest charakterystyczne dla prozy Rudnickiego. A przecież to dopiero część życia. Ta część, która mówi o obronie godności ludzkiej, o walce, która wypełniona jest najpiękniejszą treścią ideową naszej epoki — nie stanowi, niestety, głównego trzonu opowiadań okupacyjnych. A przecież takie są proporcje życia, które sztuka powinna współtworzyć. Inna była wartość życia „Konia“ czy Joela, inna — Stefana Koneckiego lub „Ginącego Daniela“. Zadaniem sztuki nie jest położenie między nimi znaku równania.

## 4

Obciążenia, o których była mowa, znalazły również swe potwierdzenie w kilku nowelach o „pięknej sztuce pisania“. Poczucie odpowiedzialności pisarskiej charakteryzowało zawsze postawę Rudnickiego jako artysty. Lata wojny i okupacji zwiększyły jeszcze to poczucie, odkryły niewystarczalność sztuki mieszczańskiej. „Sztuka płynąca na wielkiej fali, nie błyski na wodzie“ — napisze Rudnicki<sup>21</sup>. Bezpośrednio po grozie faszyzmu zadania sztuki wydają się Rudnickiemu określone i jednoznaczne. Krytyka sztuki burżuazyjnej jako ahumanistycznej, obcej walce i najistotniejszym sprawom człowieka będzie krytyką ostrą i nie dopuszczającą żadnych niepewnych tłumaczeń. Pierwsza część *Kartki znalezionej pod murem straceń* to opis bestialstw faszyzmu, to obraz miasta, „w którym nie ma już ulic nie zalanych krwią“. Rozrachunek ze sztuką, która nic nie zrobiła, by uprzędzić tę klęskę, jest wsparty tamtym obrazem, jest z nim bezpośrednio związany. Fakty, o których mówi część pierwsza, domagają się takiego oskarżenia. „W dniach najcięższej klęski narodowej i osobistej człowiek jasno pojmował sens sumienia, sumienia pisarza“ — wyzna Rudnicki w *Pięknej sztuce pisania*.

<sup>21</sup> *Szekspir*, s. 238.

Ale od dni tej klęski zaczynają mijać lata. Groza wojny oddala się, narasta skomplikowany ciąg nowych spraw. Pisarz nie potrafi rozszyfrować ich w pełni, nowe konflikty wymagają wielkiego wyrobienia politycznego i uświadomienia klasowego. Kiedy faszyzm zaatakował najelementarniejsze prawa człowieka, obrona ich była oczywista również z pozycji pisarza nieproletariackiego. Ale w miarę oddalania się od tych lat słabnie czujność artysty nie związanego ściśle z walką proletariatu. Sztuka przestaje już być tak jednoznaczna i niepodzielna, jaką widział ją Rudnicki w latach klęski. Staje się znów kapryśna, nieuchwytna, wymagająca osobnych praw i osobnej oceny. W opowiadaniu *Szekspir* czytamy:

Jak długo trwała rzeź, mówiłem sobie: akcent sztuki musi być uzgodniony z historią. Mówiłem sobie: nigdy więcej tych spotęgowanych głupstw jak dotąd. Sztuka? Tak, ale współbrzmiąca z wielką historią. Coś, co pochłonęło miliony istnień, wypunktować inaczej niż zieloną flaszkę, gitarę i dwa jabłka na niebieskim obrusie. ...Po roku pokoju widziałem oto, iż sztuka stała się akurat taka, jaka była od tysiąca lat: samowolna, dzika, kapryśna, kładąca akcenty tam, gdzie się jej podoba, na drobiazgach, na głupstwach, pisząca sobie swoją historię. I widziałem już, że nie ma właściwie na to rady. Stygła pamięć o okropieństwach, świat znów domagał się piękna<sup>22</sup>.

Wracają dawne, mieszczańskie pojęcia o sztuce. Zostaje znów przyznana autonomia jej praw. Trudności w znalezieniu środków wyrazu, trudności w opanowaniu formy, w ukształtowaniu skończonego obrazu artystycznego przeradzają się w ogólny impas sztuki. Bezradność Rudnickiego — nie umiejącego uchwycić i oddać zasadniczych konfliktów swojej epoki — wyraża się w stwierdzeniu, iż pisarz nie panuje w ogóle nad sztuką „piszącą sobie swoją historię“. Artysta buntuje się przeciwko tym prawom, ale jest to znów bunt z szeregu „wewnętrznych“, przy jednoczesnym przekonaniu o niezmienności tych praw. Z burżuazyjnych poglądów na sztukę czyni Rudnicki „dramat artysty“, który nie potrafi znaleźć klucza do sztuki czasów, w których żyje. „Dramat“ ten, zapoczątkowany w *Szekspirze*, znajdzie swą kontynuację w dalszych utworach Rudnickiego: w *Pałeczce* i *Ignasiu Łęku*.

Jeden z hohaterów opowiadania *Szekspir* mówi:

Każda generacja toczy jakąś swoją dyskusję. Są pisarze, którzy potrafią tę dyskusję połączyć z kapryśnymi, wielorakimi i zawsze tajemniczymi wymaganiami sztuki. Są inni, którzy toną w tychże dyskusjach, zapominając o sztuce, choć nie zapominają wołać, iż to jej przede wszystkim

<sup>22</sup> *Tamże*, s. 238.

kim służą. Są inni znowuż, którzy odwracają się od zagadnień wieku, zapatrzeni w kanony sztuki — według nich — niewzruszone, niezienne, wieczne. Nie wiem, do którego rodzaju trzeba dołączyć, aby być wygranym<sup>23</sup>.

Bohater *Szekspira* „dołączał“ w każdym okresie do innego rodzaju, ale w żadnym nie wygrał. Żadna postawa pisarska nie decyduje zatem o zwycięstwie w sztuce. Nie istnieją wyznaczniki społeczne, ideowe, które decydowałyby o wartościach twórczości danego pisarza. Odpowiedzialność za słowo zostaje przeniesiona z pisarza na sztukę, która jest w tym kontekście pojęciem abstrakcyjnym. Jak w *Ginącym Danielu* pragnienie oczyszczenia, jak w *Wielkim Stefanie Koneckim* fatalistyczna koncepcja losu żydowskiego, tak w *Szekspirze* oderwany od faktów społecznych problem samowolności i kapryśności sztuki staje się fałszywie konfliktem wiecznym i nieodwracalnym, jeszcze jednym dramatem wyrosłym na gruncie nieszczęśliwej absolutyzacji problemów mających przeciw swe uwarunkowanie i wytłumaczenie w określonych sytuacjach i postawach społecznych.

Jest rzeczą charakterystyczną, że w ostatnim zbiorze dawnych i nowych opowiadań<sup>24</sup> *Piękną sztukę pisania* umieścił Rudnicki na końcu tomu, zamykając nią niejako dotychczasową część cyklu i wypowiedziom w niej zawartym nadając jakoś tym samym rangę ostatniego słowa. Opowiadanie to jest właśnie typowe dla ewolucji pisarza. W pierwszej jego części Rudnicki nie ma wątpliwości iż „trzeba zniszczyć sztukę dotychczasową, wydrzeć jej piękno i związać z prawdą“. Ale przeczytajmy słowa końcowe, w których autor wycofuje się już z dawnych pozycji. Mówiąc o sztuce rewolucjonistów, nie mówi o sobie, mówi o nich:

Jeśli nawet mówią ciężko, jeśli nawet mówią nieporadnie i popełniają tysiąc pomyłek, jeśli nawet nie mają racji — gdyż być może, że sztuka, że jej sens zawarty jest w samym słowie, które się raz po raz zaciera, skutkiem czego wypływają nie do niej przynależne żądania, bo cóż w końcu ona winna, że świat nie ma wyższej legitymacji bytu? — jeśli, powtarzam, nie mają nawet racji, to jakże nie słuchać ich, jakże ich nie kochać nam, którzyśmy widzieli apokalipsę i wiemy, że jedyny to sens świata, aby się nigdy więcej nie powtórzyła!<sup>25</sup>

Rudnicki ma już wątpliwości w stosunku do postulatów rewolucjonistów. Przyznaje, że aktywna, mobilizująca funkcja sztuki jest

<sup>23</sup> *Tamże*, s. 236.

<sup>24</sup> *Żywe i martwe morze*. Warszawa 1952.

<sup>25</sup> *Piękna sztuka pisania*, w tomie *Szekspir*, s. 214 i 216—217.

funkcją najważniejszą, lecz między tym stwierdzeniem a jego realizacją piętrzą się, według niego, trudności wynikające z osobliwych praw sztuki, z jej specjalnych wymagań. Położony został pierwszy akcent na antagonizm między zamierzeniami artysty a nieposłuszeństwem sztuki, akcent, który stanie się przyczyną wielu nieporozumień i pomyłek w dalszej twórczości pisarza.

Omówiona tutaj ewolucja spojrzenia Rudnickiego na sprawy związane z twórczością artystyczną zasługuje na szczególne podkreślenie w pracy, która stara się wyznaczyć linie rozwojowe tego pisarza. Ale nie można nie docenić faktu, iż taka nowela, jak np. *Kartka znaleziona pod murem straceń*, stanowiła jedną z pierwszych w owym okresie prób bezpośredniego artystycznego rozrachunku ze starą burżuazyjną sztuką, że zawierała postulaty wprawdzie ogólnikowe (nie bardzo jeszcze wówczas wychodzono poza te ogólne!), ale wskazujące na konieczność powiązania sztuki z życiem, uczynienia z niej pomocnika w walce o „niepowtórzenie się apokalipsy“. Na tle ówczesnej walki z formalistyczną, dekadencją, uduchowioną sztuką, jakże wymowne i pełne żarliwego oskarżenia są słowa pisarza, który mówił o swej międzywojennej, niekiedy ześlizgującej się na tory dekadencji, twórczości: „Moja sztuka wydaje mi się nędzna. Nędzna! [. . .] Nie rozumiem w moich książkach ani ludzi, ani stylu, ani zagadnień. W moich książkach? Cała generacja pisała w ten sposób...“<sup>26</sup>. Potępienie sztuki burżuazyjnej, która nie wyjaśniała świata i nie walczyła o zwycięstwo człowieka, na tle ówczesnych dyskusji światopoglądowych i artystycznych posiadało duże znaczenie ideowe i polityczne. Rudnicki zresztą nie poprzestaje na oskarżeniu sztuki dekadencjonalnej, idzie dalej — ukazuje całą nieporadność, ograniczenie sztuki mieszczańskiego humanizmu. Dramat bohatera *Ucieczki z Jasnej Polany*, wielkiego mieszczańskiego pisarza niemieckiego Klausea Hofera, jest dramatem pisarza, któremu w najbardziej decydującym momencie zabrakło sił twórczych na to, by podjąć wielką walkę ideową, walkę polityczną o przyszłe Niemcy. Wielki pisarz-humanista, potępiający hitlerowski faszyzm, mówiący pięknie o obronie człowieka i jego wolności, w chwili gdy trzeba przejść do konkretnej społecznej walki, cofa się, nie znajduje wiary w jej skuteczność, nie widzi form, w jakich może być prowadzona, nie odnajduje w swej sztuce tych źródeł artystycznych i ideowych, do których w walce tej mógłby nawiązać.

<sup>26</sup> *Kartka znaleziona pod murem straceń*, tamże, s. 71, 73.

Głębiej i trwalej niż kiedykolwiek zrozumiał, że czymś innym była zasada życia, czymś innym sztuka, że nie było między nimi pomostu. Innym nurtem płynęła zasada życia, innym twórczość. Teraz, gdy spodziwał się śmierci, gdy duch jego miał ulecieć i rozpląnąć się w wielkiej niewiadomej, sztuka straciła dlań znaczenie<sup>27</sup>.

Wrogość sztuki dekadencjonalnej, ograniczenie sztuki mieszczańskiego humanizmu — oto, co ukazywały pierwsze powojenne opowiadania Adolfa Rudnickiego. Wprawdzie i tu pisarz pozostał mocniejszy w oskarżeniu niż w postulatach i propozycjach nowych rozwiązań, lecz niesposób nie uznać wielkiej wartości tych sądów w okresie naszej pierwszej powojennej bitwy o nową, związaną z życiem sztukę.

## 5

Charakterystyczne dla całej twórczości Adolfa Rudnickiego ścieranie się dwóch nurtów: realistycznego, ukazującego fakty w ich właściwym wymiarze społecznym, oraz nierealistycznego, mającego za „podszewkę“ idealistyczne treści agnostycyzmu i fatalizmu, znalazło swój wyraz również w opowiadaniach *Szekspira* oraz *Ucieczki z Jasnej Polany*.

Jednak z chwilą, gdy próbujemy przeprowadzić podział nowel na realistyczne i nierealistyczne, napotykamy poważne trudności. Sprawa bowiem nie przedstawia się tak, jak to obserwowaliśmy w międzywojennej twórczości Rudnickiego, kiedy różnica między dekadencjonalnymi *Szczurami* a realizmem *Żołnierzy* czy *Doświadczeń* była oczywista. W opowiadaniach z cyklu *Epoka pieców* najczęstsze jest połączenie obu tych nurtów w ramach jednej pozycji. Poza nowelami lwowskimi, będącymi niewątpliwie szczytowym osiągnięciem realizmu w dotychczasowej twórczości Rudnickiego, elementy realistyczne i nierealistyczne przeplatają się w poszczególnych opowiadaniach. Spróbujmy wykryć, czy połączenia te są przypadkowe, czy też określone pewnymi prawami charakteryzującymi postawę pisarza.

Czytając opowiadania takie, jak *Ginący Daniel*, *Wielki Stefan Konecki*, *Wniebowstąpienie*, *Szekspir* — nie godzimy się z autorską koncepcją losu ludzkiego, z absolutyzowaniem i izolowaniem problemów, z nadawaniem cech wiecznych i nieodwracalnych konfliktom istniejącym tylko w pewnych sytuacjach społecznych. A przecież jest chyba faktem bezsprzecznym, że opowiadania te wstrząsają.

<sup>27</sup> *Ucieczka z Jasnej Polany*. Warszawa 1949, s. 185.

że zawarto w nich prawdziwy fragment życia podczas okupacji, wielką liczbę faktów oddających atmosferę tamtych lat, głęboką obserwację psychologiczną. Nie rozumiemy wprawdzie fatalizmu „Ginącego Daniela“, ale przecież z tego samego opowiadania czerpiemy bogaty materiał o okupacyjnym życiu Żydów (sprawa zagranicznych promess). Nie godzimy się z autorem, gdy w jednym problemie „czystego nurtu“ zamyka cały sens istnienia swojego bohatera, ale w opowiadaniu Amelii zawarte są fakty wstrząsające, ale obraz pierwszych powojennych Zaduszek w Warszawie jest jedyny w naszej literaturze.

I oto dochodzimy do zasady, na podstawie której w opowiadaniach tych elementy realizmu wiążą się najczęściej z elementami nierealistycznymi. Postawa światopoglądowa Rudnickiego, założenia filozoficzne, na których opiera swą koncepcję głównego problemu lub konstrukcję losów bohatera — zasada się często na idealistycznych przesłankach. Ale punkt wyjścia do tego — często fałszywie rozwiązywanego problemu — czerpie autor *Ginącego Daniela* zawsze z przebogatego materiału faktów notowanych ze ścisłością kronikarza, z realistycznej materii życia, z mnóstwa dostrzeżonych szczegółów, które składają się na bardzo dokładny i bardzo sugestywny obraz wypadków. W *Ginącym Danielu* pojmowanie losu ludzkiego jest fatalistyczne. Ale za to jakże konkretna, jakże bogata w realia, jak historycznie sprawdzalna jest sytuacja, z której wyrósł problem jego winy! Problem „honoru“ nie pozwalającego majorowi Hubertowi z armii Andersa na powrót do kraju, ponieważ byłaby to zdrada „strony słabszej“, jest również problemem fałszywym. Ale przecież w tym samym opowiadaniu mamy zanotowany taki fakt jak sprawa Katynia! Zanotowany i oceniony jak najbardziej realistycznie, z jak największą ostrością politycznego widzenia!

Proza Rudnickiego posiada więc swoje realistyczne jądro. Jest nim nie tylko wielka ilość zanotowanych z doświadczeń okupacyjnych faktów. Świadczy o tym również warsztat pisarski autora, typ charakterystyki psychologicznej, rodzaj sytuacji ukazanych z uderzającą prawdą życiową. Umiejętność obserwacji, dociekliwość w analizie jednostkowych przeżyć, unikanie łatwych schematów w tworzeniu typów ludzkich — czynią prozę Rudnickiego żywą, bogatą, skrojoną na miarę wielkiego pisarza. Czytelnikowi Rudnickiego, niezależnie od wszelkich uwag krytycznych, nasuwa się nieodparcie jedno stwierdzenie: jest to wielki talent pisarski. Opowiadania cyklu

*Epoka pieców* należą obok *Medalionów* Nałkowskiej do tych pozycji, które grozę faszyzmu oddały w formie najbardziej dojrzałej artystycznie.

Tajemnica stylu Rudnickiego w znacznej mierze leży w jego porównaniach. Po typie tych porównań można by poznać wszędzie fragmenty jego prozy. Zacytujmy kilka dla przykładu:

W działowniach leżą senni żołnierze i z brodą ukrytą w dłoniach gapią się na pociąg, który przebiega przez most strachliwie i z zadyszka jak małe dziecko przez ciemny pokój [*Blic*].

Oskarżenie rozbiło jego sen, jego uwagę jak łyżka zsiadłe mleko [*Ginący Daniel*].

Głowa Jadwini, oderwana od tułowia, poniewierała się po ulicy Jasnej — ściągnięta i zgrymaszona jak łeppek zdechłej kotki [*Ginący Daniel*].

Czuł serce jak źle wszyty rękaw, a w sercu piekący ból [*Czysty nurt*].

Od razu narzuca się zaskakująca cecha tych porównań: ich wielka oryginalność przy jednoczesnym posługiwaniu się konkretnymi przykładami z potocznego życia, przy sięganiu po realia tak znane, że aż nieprawdopodobne wydaje się nadanie im rangi metafory. Uczucia, wrażenia, pojęcia porównywane są do najprostszycy przedmiotów, do rzeczy, z którymi tysiące razy spotykamy się w codziennym życiu. Styl Rudnickiego cechuje właśnie wyjście od konkretnego i poddanie go artystycznemu zabiegowi: zestawienie go z takim drugim członem porównania, który wywołuje zaskoczenie, jest niezwykłe, nieraz aż paradoksalne. Zestawienia te, zależnie od kontekstu i ich rodzaju, mogą mieć rozmaite funkcje: niekiedy służą trafnej i oryginalnej charakterystyce przedmiotu czy osoby (jak to widziliśmy w cytowanym fragmencie *Konia*), niekiedy — rozładują celowo patos, nierzadko — nadają prozie Rudnickiego pewien ton bezpośredniości, czerpania z ogólnie dostępnych doświadczeń, posługiwania się najprostszymi, najczęściej używanymi nazwami, są świadectwem nowatorstwa pisarza w dziedzinie języka.

Nie trudno jednak zauważyć, że sprawa stylu Rudnickiego jest dość skomplikowana. Ten sam zabieg artystyczny, o którym pisałam powyżej, niekiedy prowadzi autora do manieri, która nie ma już nic wspólnego z prostotą i bezpośredniością. Kiedy Rudnicki pisze np.: „Niebo wyglądało jak archipelag tysiąca wysp nakrapianych farbą od koszul“, albo „Ziemia stawała się brunatna jak sierść jamnika“ — porównania te są w gruncie rzeczy dość pretensjonalne i chociaż druga ich część oznacza pojęcia zupełnie proste, wzięte istotnie z potocznego życia, to zdanie nie jest tu bynajmniej proste,



jest w specyficzny sposób uduchowione przez zaskakujące zestawienie, o którym nie wiadomo, czemu ma w tym wypadku służyć.

Najbardziej oryginalne porównanie nie razi sztucznością i stylizatorstwem, jeśli posiada w tekście funkcję realistyczną. Była już mowa o tym, że patos opowiadań Rudnickiego nigdzie nie jest zafalszowany tanim efektem lub tanim sentymentalizmem. Nie najmniejszą rolę w tym wypadku odgrywa owa konkretność opisu, celowa surowość porównań. Kto wie, czy nie to właśnie stanowi tajemnicę tej doskonałości w oddawaniu atmosfery, tego tonu opowiadań Rudnickiego. Prawo kontrastu jest prawem regulującym często nasze przeżycia estetyczne, utrzymującym je na granicy prawdziwych wzruszeń. Tragiczny charakter całego cyklu, charakterystyczny ton apokalipsy, zagęszczenie obrazów zbrodni i zniszczenia łatwo mogłyby zamienić patos tych opowiadań na daleki od artyzmu efekt. Bardzo często kontrastowością porównań Rudnicki rozładowuje patos, który w takim zagęszczeniu mógłby razić.

Nie tylko styl Rudnickiego nasuwa krytykowi pewne trudności. Jest również prawdą znaną, że proza tego pisarza przedstawia rodzaj trudny do formalnego zdefiniowania<sup>28</sup>. Jego opowiadania rzadko są opowiadaniem w dosłownym znaczeniu tego gatunku literackiego. Najczęściej stanowią połączenie elementów noweli, pamiętnika czy eseju. Rudnicki nie konstruuje wielkich obrazów epickich, w których autor wypowiadałby się przez sam wybór i bieg wypadków. Cechą charakterystyczną jego prozy jest typ komentarza odautorskiego, który pełni tu ważną funkcję. Niekiedy nawet bieg wydarzeń jest tylko pretekstem do wysnucia zeń określonych refleksji. Refleksje te są zazwyczaj osobistą wypowiedzią autora, owym osobistym ryzykiem w momencie oceny czy wartościowania. To osobiste ryzyko jest dla Rudnickiego nieodłączną funkcją jego pisarstwa. Ono właśnie, jego potrzeba wpływa na formę jego opowiadań, na dwurodzajowość ich konstrukcji, która nawet w wypadku epicko zarysowanego wątku tematycznego nie rezygnuje z komentarza o charakterze wyznań odautorskich, z licznych wstawek lirycznych. O roli, jaką wstawki te pełnią, była już w pracy mowa.

Typ refleksji uprawiany przez Adolfa Rudnickiego kryje jednak dla pisarza pewne niebezpieczeństwo. Po pierwsze: — również była już o tym mowa — osobiste zaangażowanie i subiektywna ocena

---

<sup>28</sup> Sprawą formalnego określenia opowiadań Rudnickiego zajmował się dokładniej Kazimierz Wyka w eseju *Funkcja solidarnej pamięci*, w tomie *Pogranicze powieści*. Kraków 1948, s. 176.

własnego bohatera idzie niekiedy zbyt daleko, przechodzi bowiem ponad wszelką oceną społeczną. Po drugie: zdarzają się wypadki, że uogólniające refleksje Rudnickiego gubią się na manowcach efektownych, ale w gruncie rzeczy dość pustych powiedzeń. Dawna „filozofia szczegółu“, uprawiana z takim zamiłowaniem przez autora *Lata*, a będąca niekiedy tylko „intelektualną pianką“, poszukiwaniem prawd małych, nieważnych lecz błyskotliwych, zaciążyła nad dalszą twórczością pisarza.

„Sztuka nasza jest przedstawioną światu propozycją nie znoszącą innych propozycji“ — pisze Rudnicki w *Szekspirze*. Nie bardzo wiemy, co ma oznaczać to stwierdzenie. Jako teza estetyki — jest fałszywe. Jako zdanie — jest efektowne. Nie wiem, czy nie dla tej efektownej a niewiele znaczącej szermierki słowami i pojęciami napisał je Rudnicki. Ta łatwość tworzenia uogólnień nie zawsze podbudowanych rzetelną prawdą o świecie, a czasami nawet wręcz przeciwnie — zakładających zupełny agnostycyzm, prowadzi Rudnickiego do fałszywego poszukiwania oryginalności, w której gubi się nieraz prawda o zagadnieniu. Niebezpieczeństwo to zasługuje na podkreślenie tym bardziej, że znajduje swe potwierdzenie a nawet więcej — dalszą, coraz bardziej niebezpieczną kontynuację w następnych pozycjach: *Pałeczce* oraz *Kartkach sportowych*.

## 6

W *Pięknej sztuce pisania* Rudnicki powiedział:

Ludzie umierali w katowniach, konali w tysiączny sposób. Ich niemym testamentem, ich ostatnią nadzieją była ta, że słowo będzie im poświęcone. Skatowany więzień, który umierał nie wydawszy towarzyszy, wierzył, iż żyje serce w narodzie, że są oczy w narodzie, które go widzą. Bez wiary w te oczy, w te uszy, w to serce nie byłoby może bohaterstwa. Wierzyli w nie zarówno ci, którzy szli z granatem na ulicę, by mścić, jak ci, którzy w obozach dogorywali z głodu trzeźwo i długo. W dniach najcięższej klęski narodowej i osobistej człowiek jasno pojmował sens sumienia. sumienia pisarza<sup>29</sup>.

Słowa te to genealogia powstania cyklu *Epoka pieców*. Dać świadectwo bestialskim zbrodniom faszyzmu, napiętnować je, oskarżyć, wstrząsnąć sumieniami ludzi — oto zadania zbioru. Mimo wszystkie ograniczenia, mimo niepełny i jednostronny, bo nie ukazujący walki z faszyzmem obraz okupacji, opowiadania Adolfa Rudnickiego są wstrząsającym dokumentem „czasów pogardy“. W sile oskarżenia,

<sup>29</sup> *Piękna sztuka pisania*, w tomie *Szekspir*, s. 215.

w ukazaniu bezmiaru cierpienia człowieka prześladowanego przez faszyzm leży ich wartość, ich funkcja mobilizująca do walki o „niepowtórzenie się apokalipsy“.

Formułowane tu zarzuty o braku pozytywnej strony postawy ideowej autora w dwóch pierwszych powojennych tomach, o nie ukazaniu tam form walki z faszyzmem, nabierają właściwych wymiarów dopiero wtedy, gdy dołączymy do nich komentarz uwzględniający sytuację społeczno-polityczną tych lat.

Okres, w którym ukazały się omawiane opowiadania, to okres pierwszego etapu naszej rewolucji społecznej. Platforma jednoczenia się inteligencji w ogólnonarodowym froncie antyfaszystowskim posiadała wówczas określone znaczenie polityczne, równoznaczne z przystąpieniem do „obozu reformy“ (żeby posłużyć się ówczesną terminologią *K u ź n i c y*). Toteż miara realizmu określona antyfaszystowską postawą ideową, chociaż nie zawierała w sobie konkretnego programu społecznego, była miarą o dużym znaczeniu. Przyłożenie tych kryteriów historycznych do *Szekspira* i *Uciezki z Jasnej Polany* ukazuje nam dopiero pełną wartość obu pozycji.

Powstałe na fali ogólnonarodowego frontu antyfaszystowskiego opowiadania Rudnickiego nie tylko stanowiły żarliwy protest przeciwko zbrodniom faszyzmu, przeciwko wojnie i niewoli. W obu tomach znalazłoby się wiele problemów, które dotyczyły już najaktualniejszej współczesności, które wydobywały sprawy będące zupełnie zasadniczymi problemami danego okresu. Przypomnijmy choćby *Majora Huberta z armii Andersa*. Rudnicki podejmuje w tej noweli problem niezwykle w owych latach palący: problem powrotu z emigracji do kraju. Aby ocenić wagę zagadnienia, trzeba przypomnieć, jakie były trudności, jaką propagandę rozpętywał wokół tego problemu wróg. W tym okresie, w atmosferze walki o każdego przebywającego poza krajem człowieka i demaskacji wrogich oszczerstw komponowanych przez zwolenników londyńskiego „rządu“ — Adolf Rudnicki pisze opowiadanie, które wzywa do powrotu, które mówi o konieczności włączenia się do pracy w ojczyźnie. Wprawdzie major Hubert nie wraca do kraju, wprawdzie autor nie znajduje dla niego słów potępienia, ale przecież społeczną niesłuszność postawy majora Huberta uczynił Rudnicki dla czytelnika oczywistą.

Po ukazaniu się *Majora Huberta* — na łamach *K u ź n i c y* rozwinęła się wokół opowiadania dyskusja. Czytano je również przez radio. Mówiło się o nim dużo, był to przecież jeden z nielicznych

w naszej literaturze utworów, które dotyczyły spraw bezpośrednio aktualnych. Zarzucano autorowi skłonność do komplikacji psychologicznych i nietypowość postawy majora Huberta<sup>30</sup>. Słusznie odpowiedział na te zarzuty Adam Ważyk:

Rudnicki dowiedział się, że niestety major Hubert nie chce wracać, i zastanowił się, jaka może być jego racja. Ze wszystkich możliwych racji wybrał dla majora Huberta najszlachetniejszą, a że wszystkie racje są fałszywe, więc i ta jest tyle szlachetna, ile honor feudałów w *Cydzie*. ...Postawa i motywacja Huberta jest najwyraźniej określona przez jego pochodzenie i całe życie przedwojenne spędzone w sferze artystycznej... Zbiegały się w tej sferze elementy rozmaicie ukształtowane socjalnie, łączyła ich wspólna troska i walka o sprawy sztuki, ich prawość i szlachetność mierzyła się skalą tej sfery, jej zainteresowań i jej faktycznego oderwania od nurtu życia społecznego. A kiedy historia rzuciła tych ludzi na tło wielkich działań społecznych i politycznych... Oto jest *casus* majora Huberta<sup>31</sup>.

Istotnie, fałszywa decyzja Huberta jest określona tą postawą wobec świata, jaką wyniósł ze swojego środowiska (nie jest bezcelowy ów długi wstęp, charakteryzujący mieszczańsko-inteligenckie środowisko artystyczne międzywojennego dwudziestolecia!). Przyznanie bohaterowi szlachetnych pobudek postępowania nie jest w opowiadaniu Adolfa Rudnickiego jednoznaczne z przyznaniem słusznych, obiektywnych racji jego postępowaniu. „To, że przeciwnika politycznego obdarzy autor sercem szlachetnym — i że mimo to potrafi czytelnikowi narzucić wiarę swoją w słuszność sprawy Polski Ludowej, jest tryumfem jego sztuki pisarskiej“ — powie o *Majorze Hubercie* Mieczysław Jastrun<sup>32</sup>.

Przypominam dyskusję o *Majorze Hubercie* po to, by podkreślić społeczną funkcję tej noweli, by podkreślić fakt, iż Rudnicki wiązał się z aktualną rzeczywistością, dawał w swej sztuce wyraz zagadnieniom o zasadniczej wadze społeczno-politycznej.

Nie tylko zresztą poruszenie zagadnienia emigracji stanowiło o bezpośrednim, aktualnym znaczeniu nowel Rudnickiego. Miały

<sup>30</sup> „I dzieje się niedobrze, jeśli prosty i jasny obraz czynu człowieka spróbujemy zamącić trudnościami zbędnej problematyki, wyrastającej z uczuciowego raczej, niż rozumowego podłoża [...]. Trwanie w błędach już uświadomionych byłoby z naszego punktu widzenia dezercją, a słuszności tej oceny nie zdoła przesłonić mgła najbardziej rozrzewniającego psychologizmu“ (B. Duziński, *Casus majora Huberta*. *Kuźnica*, I, 1945, nr 14).

<sup>31</sup> A. Ważyk, *Na temat majora Huberta*, *Kuźnica*, I, 1945, nr 15.

<sup>32</sup> M. Jastrun, *Czarne kwiaty Adolfa Rudnickiego*. *Kuźnica*, II, 1946, nr 44.

one również duże znaczenie dla aktualnej jeszcze w tym okresie (o czym świadczą wypadki kieleckie!) politycznej walki z relikdami antysemityzmu, którego ponure resztki pozostawiły ozonowskie rządy, a potem — hitlerowska okupacja. Wstrząsający obraz tragedii Żydów wyniszczanych przez faszyzm, namiętny protest przeciwko odmawianiu jakiemukolwiek człowiekowi prawa do miejsca na ziemi — były oskarżeniem rzucanym wrogom ustroju ludowego, który nie stawiał między ludźmi żadnej bariery. Opowiadania Rudnickiego miały przeto i w tym wypadku duże znaczenie polityczne.

Pisząc o dwóch powojennych tomach Rudnickiego nie można pominąć ogólnej geografii literackiej tego okresu i miejsca, jakie w niej zajmował cykl *Epoka pieców*. Były to lata 1945—1949. Bezprzymiotnikowy jeszcze wtedy realizm, określaną jedynie najogólniej przez społeczne, choć nie rozumiane zupełnie prawidłowo uwarunkowanie losów bohatera, stanowił postulat nowej literatury, której obciążenia światopoglądowe i uleganie burżuazyjnym metodom twórczym były wówczas znaczne. Na tle produkcji literackiej tego okresu opowiadania Rudnickiego stanowiły niewątpliwe osiągnięcie na drodze do realizmu. Pozycji, które szłyby w swym realizmie dalej, było niewiele. Kogoż można by tu wymienić poza Borowskim (*Bitwa pod Grunwaldem* w tomie opowiadań *Pożegnanie z Marią*), poza Wygodzkim (opowiadania *W kotlinie*)? Natomiast w większości książek tego okresu (żeby wymienić *Noc Andrzejewskiego*, *Z kraju milczenia* Żukrowskiego, *Śmierć liberała* Sandauera, *Jezioro Bodeńskie* Dygata) materiał okupacyjny z pewnym trudem przejmując pierwsze miejsce nad problemami psychologicznymi i etycznymi, realizowanymi w ramach etyki mieszczańskiej.

Opowiadania Adolfa Rudnickiego mieszczą się na ogół w ramach humanizmu określonego stwierdzeniem „ludzie ludziom zgotowali ten los“<sup>33</sup>, bez wyjaśnienia przyczyn i źródeł tego, co się stało. Ale nie zapominajmy o aktualnych treściach politycznych, które opowiadania te zawierały, nie zapominajmy, że dwa powojenne tomy Rudnickiego przyniosły opowiadania takie, jak *Koń* oraz *Józefów*, gdzie perspektywy przyszłości określała walka komunistów. Dopiero wtedy będziemy mogli w pełni ocenić znaczenie opowiadań Rudnickiego w ideowym i artystycznym rozwoju prozy powojennej.

Przy koniecznym podkreśleniu znaczenia nowel Adolfa Rudnickiego i wydobyciu wartości realistycznych zawartych w jego opowiadaniach okupacyjnych i powojennych, nie można pominąć

<sup>33</sup> Motto *Medalionów* Zofii Nałkowskiej.

milczeniem faktu, który w ramach analizy twórczości Rudnickiego posiada specjalne znaczenie. Trzeba bowiem stwierdzić, iż opowiadania okupacyjne stanowią w twórczości autora nowel lwowskich dość wyraźny regres. *Casus* Rudnickiego w tym wypadku nie będzie równoznaczny z przykładami tych wszystkich pisarzy mieszczańskich czy inteligenckich, których opowiadania powojenne stanowiły w stosunku do twórczości z okresu dwudziestolecia krok naprzód na drodze do realizmu. W wypadku Rudnickiego nie był to krok naprzód, lecz cofnięcie się w stosunku do tych pozycji, jakie zajął jako pisarz w *Koniu* czy w *Józefowie*. Tam w otaczającej go rzeczywistości społecznej widział Rudnicki więcej niż potrafi potem dostrzec w opowiadaniach o grozie okupacji. Realizm, którego próby dał nam pisarz w nowelach lwowskich, podejmujących główny konflikt epoki, został potem okrojony do realizmu faktów nie ukazujących bynajmniej właściwych wymiarów rzeczywistości okupacyjnej. Od autora *Konia* i *Józefowa* można było oczekiwać w owym okresie głębszej i słuszniejszej oceny rzeczywistości okupacyjnej niż ta, którą przyniosły opowiadania cyklu.

## 7

Wydana w r. 1950 *Pałeczka* przyniosła dalsze, w stosunku do stwierdzeń zawartych w cyklu *Epoka pieców* niestety wyraźnie regresywne, rozważania nad sztuką i funkcją artysty w nowej rzeczywistości. Powtarza się tu teza o dramacie artysty, teza stanowiąca jeden z głównych tematów prozy Adolfa Rudnickiego, ilustrowana przed *Pałeczką* rozważaniami zawartymi w *Szekspirze* i *Pięknej sztuce pisania*, a kontynuowana w jednym z ostatnich opowiadań pt. *Ignas Łęk*. Ze względu na zawartą już w pracy interpretację tego problemu analiza *Pałeczki* może być chyba ograniczona do próby umiejscowienia tej książki w całym cyklu utworów Rudnickiego poświęconych temu zagadnieniu, zwłaszcza że nie jest ona żadnym punktem docelowym w skryształizowaniu się postawy pisarza, lecz zaledwie gromadzonym materiałem impresyjnym pełnym nie uzgodnionych zdań i sprzecznych ze sobą sądów.

Naczelną tezą *Pałeczki* jest teza o „dramacie artysty“, który w dobie rewolucji społecznej nie potrafi włączyć swej sztuki w żywy nurt nowej epoki. Trudności charakterystyczne dla procesu dojrzewania mieszczańskiego pisarza, trudności jego przechodzenia na pozycje ideowe klasy robotniczej, przedstawiania warsztatu pisarskiego — traktuje Rudnicki jako główny problem współczesny: „Dzisiaj

artysta jest postacią w poszukiwaniu autora, postacią do napisania — artysta to największy temat współczesny!“<sup>34</sup> Arealistyczna wymowa tej tezy polega nie tylko na niesłusznym przesunięciu proporcji zagadnień, ale przede wszystkim na niesłusznym akcentowaniu antagonizmu między artystą a epoką rewolucji proletariackiej. Pisarze minionego okresu to — według Rudnickiego — „generacja skazana na to, żeby się podłożyć pod wóz historii i ani jęknąć; generacja-kompost“<sup>35</sup>. Jest to jeszcze jeden ton specyficznego fatalizmu, jeszcze jedna teza o zupełnej petryfikacji dawnych postaw światopoglądowych i artystycznych, o niemożności wyjścia poza raz utarte drogi. To niedialektyczne spojrzenie na człowieka i historię jest charakterystyczne dla *Pałeczki*. Rudnicki tworzy tezę o nieprzystosowalności sztuki do epoki, tworzy „dramat“, który jest przecież nie fatalistyczną koniecznością losu, lecz społecznie określoną walką nowego ze starym.

Być może, jak chcą niektórzy czytelnicy *Pałeczki*, książka ta mogłaby się stać oskarżeniem snobistycznego i hermetycznego stylu życia pewnej części pisarzy, którzy w pierwszych latach po wojnie gubili się w pozornych „dramatach“ w życiu i sztuce. Ale jej odkonkretnienie, odcięcie od głównego nurtu zachodzących w kraju przemian, które dawnego mieszczańskiego artystę wiązały z nową epoką, wprowadza do książki arealistyczną deformację. W *Pałeczce* brak nici, które by wiązały tę książkę z rytmem dokonujących się przemian. Nic się tu nie dzieje, jest to zbiór rozmów między bohaterami, których nawet nie bardzo potrafimy rozróżnić. Błędne postawienie głównego problemu wiąże się zresztą tak ściśle z dowolnością formy, z rezygnacją z najbardziej podstawowych norm poetyki, że odbiera to zwykłą, prostą czytelność. Wątek tematyczny, wątki rwący się niemal na każdej stronicy, właściwie nie istnieje. Indywidualizacji postaci, wyraźnej ich charakterystyki — nie ma również. Kontekst fabularny, którym Rudnicki otoczył rozważania nad „dramatem artysty“, jest raczej tylko niewyraźną ilustracją do zagadnienia, sugerowaniem tonu i atmosfery niż samodzielnym zagadnieniem. Wszystkie sytuacje między jakże trudnymi do rozróżnienia postaciami są tylko pretekstem do refleksyjno-eseistycznych wywodów, wszystkie dialogi są właściwie pozorne — całość tworzy odautorski monolog. Monolog ten zresztą nie jest bynajmniej wyrazem skon-

<sup>34</sup> *Pałeczka*. Warszawa 1950, s. 22.

<sup>35</sup> *Tamże*.

kretyzowanej postawy pisarza, jest dowolnym rzucaniem stwierdzeń, których jeden typ, typ arealistyczny, znajduje swe praktyczne potwierdzenie w samym fakcie napisania *Pałeczki*.

Wartości poznawcze *Pałeczki* są bardzo niewielkie. Charakterystyka środowiska pisarskiego została tu karykaturalnie przekrzywiona i odrealniona. Postaci zjawiają się i znikają nie wiadomo na jakich zasadach. Nie wyjaśnione zresztą jest nie tylko wprowadzenie ich do akcji, ale niezrozumiałe też pozostają załączki konfliktów przez nie referowanych, problemów nie dopowiedzianych do końca, uczuć niezrozumiałych nie tylko dla czytelnika, ale i dla samych bohaterów.

Stawianie problemu *Pałeczki* na platformie możliwego wydobywania z niej demaskatorskich, w stosunku do określonego środowiska pisarskiego, intencji autora, na platformie pozytywnego wkładu pisarza w rozważania nad trudnościami artysty jest tezą nie do udowodnienia. Po pierwsze: przy uwzględnieniu całego stosunku Rudnickiego do problemu sztuki. Po drugie: przy zupełnym braku wyboru postawy autorskiej w *Pałeczce*. Zdania mówiące o książkach-czynach i zdania mówiące o autonomiczności praw sztuki są w książce Rudnickiego stwierdzeniami najzupełniej równoprawnymi. Zresztą, i ta pozytywna deklaracja, mówiąca o konieczności społecznego działania poprzez sztukę, również nie jest całkowicie słuszna. Książkę-czyn pojmuje Rudnicki trochę jako smutną konieczność, obowiązek szlachetnego człowieka. Na trudności inteligencji artystycznej podczas rewolucji patrzy nie ze stanowiska społecznego, lecz ze stanowiska subiektywnych oporów i mieszczańskich obciążeń. Na następnej stronie znajdziemy twierdzenie o nieprzystosowalności sztuki do epoki i żadne z tych dwóch twierdzeń nie jest poddane weryfikacji. Fakt zaś, iż tezy o dramacie artysty, o kapryśności sztuki, o peryferycznym kręgu tematów jej szczególnie właściwych stanowią podstawowe i wciąż jeszcze nieprzezwyciężone trudności prozy Rudnickiego, świadczy o tym, iż *Pałeczka* nie była pozycją przypadkową ani nie może być uważana za próbę demaskacji bezpłodnego artystostwa.

Na *Pałeczce* nie kończą się wszystkie nieporozumienia, jakie zaciążyły nad stosunkiem pisarza do problemu sztuki i pozycji artysty w nowym społeczeństwie. Następne opowiadanie Rudnickiego, *Ignas Łęk*, podejmujące ten sam temat, w samym zarysowaniu konfliktu prawdziwe i realistyczne, w jego rozwiązaniu znów uchyla się od jednoznacznego rozwiązania.



Ignacy Łęk jest pisarzem proletariackiego pochodzenia, który zdradził swą klasę i oddał się na usługi burżuazji. Był ulubieńcem półfaszystowskiej prasy, był pisarzem z szeregu tych, którzy „za życia nieźle się czują na cokole, gdzie spryt życiowy trzyma wartość nad nędzą ich dzieła”<sup>36</sup>. Po wojnie i okupacji, patrząc na wielkie rewolucyjne przemiany, Łęk zrozumiał własną klęskę i jako człowieka, i jako pisarza. Jego uświadomienie społeczne i polityczne nakazywało mu udział w walce, jaka się toczyła, ale pióro odmówiło posłuszeństwa.

„...zdaje mi się, że ja, że ja to wszystko zrozumiałem, niestety. za późno. Dzisiaj nie ma we mnie żadnych sił. Dzisiaj siedzę nad arkuszem papieru suchy jak pieprz. Słowa straciły dla mnie blask”<sup>37</sup> — wyznaje Łęk. Swoiste prawa sztuki czynią tu igraszkę z człowieka, z jego postawy ideowej, z jego uświadomienia politycznego, z jego doświadczeń społecznych. Istniejące obiektywnie trudności w przedstawieniu warsztatu pisarskiego przeradzają się w konflikt mający swe źródło nie tyle w określonej postawie społecznej, ile w samowolności sztuki, która nie da się nagiąć i dostosować do stopnia uświadomienia artysty. Dla Ignacego Łęka słowa straciły blask w chwili, kiedy powinny zacząć go nabierać. Jeszcze raz u Rudnickiego sztuka nie słucha twórcy, ma swoje odrębne, niezbadane prawa. Niezbadane są nie tylko prawa sztuki, ale i prawa psychiki bohatera. Jest rzeczą najzupełniej niezrozumiałą i tajemniczą, dlaczego Łęk uznał, że „zmartwychwstanie” tylko wtedy, gdy ktoś z zewnątrz „przyjdzie, dmuchnie, a motor się zapali”<sup>38</sup>, i że tym kimś powinien być właśnie młody pisarz, nikt inny. O przejściu na twórcze, walczące pozycje nie decydują tutaj zatem żadne wyznaczniki społeczne. „Zmartwychwstanie” Łęka ma się dokonać nie na gruncie włączenia się w życie kraju, nie poprzez poznawanie i zgłębianie praw nowej rzeczywistości, ale przez nieokreślony, nie wiadomo właściwie na czym polegający kontakt z jednym człowiekiem. Na pytanie, na czym polegać ma pomoc dla niego, Ignacy Łęk odpowiada: „Czasami myślę, że tylko na tym, aby być przy mnie, porozmawiać, pójść razem nad Wisłę, czy ja zresztą wiem? Sprawy artystów są tak nieuchwytnie...”<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> Ignacy Łęk, w tomie *Zywe i martwe morze*, s. 396.

<sup>37</sup> *Tamże*, s. 412.

<sup>38</sup> *Tamże*, s. 414.

<sup>39</sup> *Tamże*, s. 415.

Rudnicki odrywa „sprawy artystów“ od życia społecznego. Zauważmy, gdzie toczy się akcja opowiadania: w małym miasteczku Antoninie, przypominającym żywo tak znaną już w twórczości Rudnickiego atmosferę Kazimierza<sup>40</sup>. Jeszcze raz mamy peryferyjne migawki zamiast śmiałego, szerokiego obrazu życia w społeczeństwie, w powiązaniu z istotnymi problemami naszej rzeczywistości. O nowej epoce bohaterowie opowiadania mówią trochę tak jak o odległej planecie — nie czuć jej w ich życiu, nie mamy żadnych przykładów bezpośredniego włączenia się pisarzy w wydarzenia współczesne. Dziwne nieco wydają się nam deklaratywne stwierdzenia Łęka, który mówi o swym przełomie ideologicznym, o swym pragnieniu włączenia się w nurt wielkich przemian, a w praktyce realizuje je w ten sposób, że ukrywa się w małym miasteczku i zrywa kontakt z ludźmi. Rudnicki znów tworzy pozorny konflikt między sztuką a nową epoką. Jest to jeszcze jeden samotniczy bohater, jeszcze jedno opowiadanie, w którym realia historyczne i społeczne są tylko scenerią „wiecznego“ problemu nieprzystosowalności sztuki.

Dramat Ignacego Łęka zawisa w powietrzu, jego źródła nie znajdują wyjaśnienia. Dlatego też pisarz nie potrafi znaleźć dla niego rozwiązania. Łęk ginie w katastrofie samochodowej. Rudnicki zawiesza znak zapytania nad jego możliwościami powrotu do twórczości. Nie wiemy, jak wyglądałaby przyszłość Łęka jako artysty. Jeszcze jeden pozorny dramat, który — nie znajdując rozwiązania w rzeczywistości społecznej (autor bowiem rozwiązania tego nie widzi) — nie znajduje go w ogóle. Fatalistyczny akcent końcowy jest już tylko konsekwencją potraktowania całej sprawy Ignacego Łęka.

## 8

Nawiązaniem do najlepszego, najbardziej realistycznego nurtu twórczości jest ostatnie z nowych opowiadań Adolfa Rudnickiego w tomie *Żywe i martwe morze*. Poprzez dzielące je od nowel lwowskich regresywne ideologicznie opowiadania okupacyjne, poprzez arealistyczną *Pałeczkę* Rudnicki powraca do postawy pisarza usiłującego ukazać istotne konflikty swoich czasów, odnaleźć optymizm walki o nowe życie, oprzeć dość nieokreślony dawniej humanizm o rewolucyjną przebudowę świata.

*Żywe i martwe morze* jest próbą podjęcia nowej problematyki, przedstawienia „żywego morza“ nowych, wielkich spraw triumfu-

<sup>40</sup> Por. *Lato*. — 1938.

jących nad „martwym morzem“ bezpłodnych kontemplacji minionych lat grozy. W cyklu *Epoka pieców* jest to pierwsze opowiadanie, które wychodzi poza ramy doświadczeń okupacyjnych, ukazuje nowy ustrój społeczny, walkę o to, by nie powtórzyły się więcej czasy pogardy. Poglębiają się więc i rozszerzają rozmiary cyklu, obejmuje on, i słusznie, nie tylko epokę niszczenia, ale ukazuje również odbudowę kraju i odrodzenie człowieka.

Po raz pierwszy od okresu lwowskiego zjawia się w prozie Rudnickiego optymizm, zjawiają się ludzie walczący o określone społecznie cele. Zmienia się typ bohatera, który nie jest już samotną jednostką, lecz odnajduje swe związki ze zbiorowością. Zmienia się przekonanie o bezwolności człowieka wobec historii, ludzie świadomie kształtują swoją epokę, walczą o nowe życie. Podkreślone są społeczne wyznaczniki określające rozwój ideowy jednostki: „O tym, czy człowiek odnajduje w sobie to, co go z ludźmi łączy czy dzieli, decyduje społeczeństwo“ — napisze Rudnicki<sup>41</sup>. Nowe społeczeństwo pozwoliło bohaterowi opowiadania odnaleźć to, co go z ludźmi łączy. Emanuel Krakowski, który przeszedł podczas okupacji gehennę Żydów, który został „zarażony śmiercią“ i długo nie potrafił wyjść poza obezwładniającą go pamięć o bestialstwach minionej wojny, w wyczerpanej pracy nad budową nowego życia, w osobistym zaangażowaniu się w wartości nurt nowych spraw znajduje oparcie moralne.

Rozszerzony tu został zakres obserwacji społecznej pisarza: autor zarówno w obrazie wydarzeń okupacyjnych, jak i w obrazie lat powojennych wychodzi poza prawie wyłącznie w dawnych opowiadaniach środowisko żydowskie. Świadczą o tym: postać Kajetana Sitka — chłopca podwarszawskiego, komunisty, członka partii, walczącego z faszyzmem podczas okupacji, a po wyzwoleniu aktywnie pracującego nad odbudową kraju — oraz jego córki Kasi, aktywistki ZMP, dzielnej dziewczyny, z wielkim zapałem i wielką wytrzymałością działającej na odpowiedzialnych odcinkach pracy organizacyjnej. Bohaterowie ci, chociaż zarysowani jeszcze bardzo szkicowo, bardzo niepełnie, są jednak dowodem wyraźnej próby wyjścia poza wąski krąg środowiskowy, ukazania nowych ludzi naszej epoki. Po raz pierwszy, aczkolwiek bardzo jeszcze fragmentarycznie, pokazuje Rudnicki ludzi walczących z faszyzmem. Po raz pierwszy również na kartach jego prozy widzimy pracę nad socjalistycznym budownictwem. Niezależnie od dalszych uwag krytycznych, od ist-

<sup>41</sup> *Żywe i martwe morze*, s. 492.

niejących w tym opowiadaniu ograniczeń ideowych i uproszczeń artystycznych, tę próbę rozszerzenia tematyki, próbę podjęcia problematyki współczesnej należy zanotować jako duże osiągnięcie pisarza zrywającego z hermetycznością problemów *Pałeczki*.

Czytając *Żywe i martwe morze* trudno się oprzeć wrażeniu pewnej niejednorodności opowiadania, braku konsekwentnej konstrukcji. Sprawia ono wrażenie całości sklejonej z niezbyt dopasowanych części. Główną treść stanowić miało włączenie się Emanuela Krakowskiego w nurt nowego życia. Tymczasem autor zdaje się popełniać ten sam błąd, który z początku popełnia jego bohater: nie może wyzwolić się od stałej pamięci o latach grozy. Opis martyrologii Żydów staje się, jakby „niechący“, głównym tworzywem opowiadania i problem odrodzenia Emanuela jest tylko pretekstem do ukazania długiego cyklu obrazów wyniszczania narodu żydowskiego. Spotkanie z Reginą Borkowską ma demaskować fałszywą postawę tych Żydów, którzy usiłują stawiać nieistniejące bariery między sobą a resztą społeczeństwa, którzy nie rozumieją nowej sytuacji Żydów w ludowym ustroju społecznym. W opowiadaniu jednak spotkanie to staje się także okazją do wskrzeszenia obrazu klęsk okupacyjnych. Czytelnika razi nawet artystyczne przeprowadzenie tego zamysłu, mechaniczne i uproszczone włączanie długich wspomnień Emanuela do toczącej się rozmowy.

*Żywe i martwe morze* nosi na sobie piętno nieprzezwyciężonej potrzeby mówienia o tragedii Żydów, chociaż do obrazu tej tragedii nie wnosi zasadniczo żadnych akcentów nowych, takich, których nie było w opowiadaniach poprzednich. Wyniszczenie narodu przedstawione jest w dalszym ciągu jako ciąg zbrodni faszystowskich nad biernymi, niezdolnymi do jakiegokolwiek oporu jednostkami. Bohater opowiadania przypomina raczej ścigane zwierzę niż człowieka choćby myślącego o walce, szukającego jakichś form przeciwstawienia się wrogowi. Jest rzeczą zastanawiającą, że Rudnicki, ten jedyny i najwierniejszy kronikarz wstrząsających doświadczeń narodu żydowskiego, nie pokazał dotychczas w swoim cyklu najpiękniejszego, najbardziej bohaterskiego momentu: powstania w getcie warszawskim! Stosunek do Żydów jako do „narodu Hiobów“, wyłączny ton apokalipsy, ton zagłady, nad którą człowiek nie panuje i której się nie przeciwstawia — osłabiają w zasadniczym stopniu realizm znanej nam części cyklu.

Jest rzeczą wymowną i niezmiernie charakterystyczną, że Rudnicki ukazując w tym opowiadaniu człowieka walczącego z okupan-

tem ukazał go tylko w postaci Kajetana Sitka. W środowisku żydowskim natomiast nie dostrzegł żadnego ruchu oporu, nie ukazał walki, mimo że pisał o getcie, które pozostawiło piękny dokument walki Żydów o wyzwolenie.

Rudnicki pozbawia swojego bohatera woli walki, woli oporu, woli włączenia się w rozgrywające wypadki. O Emanuelu Krakowskim pisze:

Przez cały czas okupacji Emanuel miał jedno życzenie: doczekać się wolności, a potem przejść się ulicami, w które więcej krwi wsiąkło niż deszczu, wyplakać się po zmarłych i ruszyć w świat <sup>42</sup>.

Doczekać się wolności i rzucić ziemię dotkniętą, jak żadna inna, doświadczeniami wojny — to pragnienia człowieka najzupełniej wyizolowanego ze zbiorowości, pozbawionego zmysłu społecznego i politycznego, jakże w gruncie rzeczy małego w swym na nic nieprzydatnym „humanizmie“ polegającym tylko na wewnętrznym buncie przeciwko zbrodniom faszyzmu!

Kiedy Emanuel doczekał się wreszcie wolności wywalczonej przez innych ludzi, perspektywy na przyszłość ułożyły się inaczej:

...teraz wynikła inna sprawa, już nikt nie myślał za niego, był sam i sam musiał zdobywać chleb [...] wyplakawszy się po zmarłych doszedł do wniosku, że powinien przede wszystkim ukończyć studia <sup>43</sup>.

Tak oto powstała decyzja pozostania w kraju. Ale Emanuel to człowiek „zarażony śmiercią“:

Ulice, domy, przedszkola, zieleńce, ta cała wielka pieśń naszego życia, to nasze rozległe, żywe morze, z którego jesteśmy tak dumni, nie chciało jednak przestać być dlań martwą materią. Aby ona się ożywiła, musiał przyjść ktoś i tchnąć w nią ducha <sup>44</sup>.

Cytat ten wyjaśnia w skrócie mechanizm przemiany Emanuela Krakowskiego. I właśnie na typ tej przemiany nie bardzo możemy się zgodzić. Powtarza się tutaj dziwna sprawa Ignacego Łęka, dla którego trzeba było, aby ktoś „przyszedł, dmuchnął i motor się zapali“. Znowu przemiana bohatera nie dokonuje się w oparciu o wielkie przemiany światopoglądowe, nie decyduje o niej i doświadczenie społeczne, bezpośrednia walka o nowe życie. „Zarażenie śmiercią“ i brak zaangażowania w nowe życie — to przecież nie właściwość

<sup>42</sup> *Tamże*, s. 458.

<sup>43</sup> *Tamże*.

<sup>44</sup> *Tamże*, s. 460.

koniecznej reakcji psychicznej, to brak zrozumienia dokonujących się procesów społecznych, to postawa mieszczańskiego inteligenta, który, samotny i bezradny wobec klęsk okupacji, pozostaje samotny i po wyzwoleniu, bo nie umie znaleźć kontaktu z rewolucyjną klasą społeczną. Tym mieszczańskim inteligentem nie potrafiącym zdobyć się na nową postawę klasową pozostaje właściwie Krakowski i po przemianie. Miłość, małżeństwo, dziecko — oto, co pozwoliło zapomnieć Emanuelowi o koszmarze okupacyjnej nocy. wróciło mu radość życia i poczucie szczęścia. Z żoną, aktywistką ZMP nie łączy go jednak front wspólnej walki. Krakowski jest obiektywnym sojusznikiem w tej walce, nie jest współtowarzyszem. O ludziach budujących nowy ustrój myśli:

... to oni byli siłą, która go żywiła, ochraniała dzisiaj i miała chronić jutro. To oni dali mu żonę, dom, nie pytając o nic, tylko o to, co umieją jego ręce. To oni codziennie usuwali przeszkody, o których Regina Borkowska mówiła, że są nieusuwalne, wieczne. To oni wykuwali dlań ojczyznę, to oni przywracali mu nadzieję<sup>45</sup>.

Bohater Rudnickiego odnalazł wprawdzie swe miejsce w nowym ustroju, odnalazł swe związki ze zbiorowością, ale pomiędzy nim a ludźmi budującymi nowe społeczeństwo istnieje jednak jeszcze pewien dystans, przemiana jego jest zbyt uzależniona od elementów najwyłącznie osobistych. Ograniczenie autora charakterystyczne jest w owym dystansie określenia „oni“. A przecież w przejściu z owego „oni“ na świadome „my“, w przejściu ze stanowiska jedynie afirmującego na stanowisko wspólnej walki — leżą perspektywy rozwoju oryginalnej i pięknej prozy Adolfa Rudnickiego.

## 9

Ostatni tomik Adolfa Rudnickiego, *Kartki sportowe*, jest pozycją niepokojącą. Jednoznaczność znaczeniowa tytułu jest tutaj dość myląca. Pierwsze pytanie, jakie narzuca się nieco czytelnikowi, dotyczy sprecyzowania, o czym tu właściwie mowa: o sporcie (jakże w gruncie rzeczy niewiele!), o sztuce, o literaturze, o typie charakterów ludzkich? Odpowiedź dosyć trudna. Trudność zresztą wiąże się nie z różnorodnością tematów, lecz z pustką sformułowań, z niemożnością skonkretyzowania wielu problemów, jakie w *Kartkach*

<sup>45</sup> *Tamże*, s. 501.

zostały nie tyle postawione, ile zasugerowane tonem, nastrojem czy umyślnymi niedopowiedzeniami.

W jednej z *Kartek* Adolf Rudnicki pisze: „Gdyby mnie spytano, czym głównie zajmuję się na zawodach piłkarskich, odpowiedziałbym: zbieraniem wiadomości o życiu. Uczę się“<sup>46</sup>. Oczywiście, pisarz ma prawo temat ten potraktować i w ten sposób. Jakie to jednak „wiadomości o życiu“ przekazują nam *Kartki sportowe*? Rudnicki pisze o pięknie rozumnego wysiłku, o ambicji, o wytrwałości. Ale kartek, w których treści te dałoby się odcyfrować, nie ma tak wiele. Co natomiast da się powiedzieć o kartkach takich, jak *Guzik Napoleona*, *W Łodzi*, jak kartki oznaczone numerami 2, 4, 5, 7, 8? Treściowa pustka tych fragmencików narzuca się czytelnikowi od razu, nie podobna doszukać się tu żadnej prawdy.

Jest w *Kartkach sportowych* kilka stwierdzeń o sztuce. Jedno z nich brzmi: „Nieszczęścia artystów zaczynają się z tą chwilą, gdy za bardzo zaczynają myśleć o samym warsztacie zamiast o nowych treściach życia“<sup>47</sup>. Bardzo piękne stwierdzenie. Ale *Kartki* są napisane wbrew temu twierdzeniu. „Myśl o warsztacie“, artystowskie eksperymenty przeważają tu zdecydowanie nad „treściami życia“.

W kartce zatytułowanej *Zielony czarodziej* Rudnicki tak pisze o miotaczu kulą:

Na boisku, nim przyszła jego kolejka, trzymał się na uboczu jak artysta, któremu nigdy dość odosobnienia. Kulę jak pomarańczę przerzucał z ręki do ręki. Miało się wrażenie, że toczy z nią obfity, dramatyczny dialog, że jej coś obiecuje, stara się ją przebłagać... Przypominał raczej kuglarza na chwilę przed występem niż miotacza kulą na boisku. Wszyscy robili mniej więcej to samo, ale tylko u niego jednego przybierało to charakter obrzędu<sup>48</sup>.

To udziwnianie sportu łączy się w *Kartkach* z udziwnianiem przez Rudnickiego rzemiosła pisarskiego. Pisarz przypomina „zielonego czarodzieja“: chwytą zjawiska życia i robi z nimi dziwne eksperymenty. Czytając *Kartki* ma się wrażenie, że każda z nich jest artystyczną igraszką autora, igraszką słowami, wrażeniami, pojęciami. Dawne teorie o samowolności i kapryśności sztuki znajdują w *Kartkach sportowych* niebezpieczną realizację.

Uderzająca jest nierówność postawy ideowo-artystycznej Rudnickiego. Próby włączenia się w żywy nurt epoki, realistycznego od-

<sup>46</sup> *Kartki sportowe*. Warszawa 1952, s. 17.

<sup>47</sup> *Tamże*, s. 39.

<sup>48</sup> *Tamże*, s. 40—41.

tworzenia współczesnych konfliktów przeplatają się z mało znaczącymi migawkami, artystowskimi zabawami stylistycznymi i tematycznymi. A przecież nie te artystowskie poszukiwania są drogą rozwoju jego prozy. Tylko zajęcie zdecydowanej postawy światopoglądowej, tylko głębsze zrozumienie wydarzeń naszej epoki, tylko połączenie sztuki z pięknym i jak nigdy bogatym życiem narodu może zdecydować o zwycięstwie Rudnickiego jako artysty.