

Marian Stępień

Konspiracyjne dyskusje literackie (1939-1945)

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 68/3, 71-100

1977

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MARIAN STĘPIEŃ

KONSPIRACYJNE DYSKUSJE LITERACKIE (1939—1945)

Zastanawiano się w czasie wojny nad przyszłym kształtem literatury polskiej. Wrzesień 1939 i jego konsekwencje na polskich ziemiach spowodowały, że wszyscy związani z twórczością literacką rozumieli, iż stało się coś, co również literaturę musi zasadniczo zmienić; nie będzie ona już mogła być taka jak literatura przed rokiem 1939.

Wspominała te rozmowy i roztrząsania prowadzone w „gronach przyjaciół” Maria Dąbrowska, kiedy w r. 1946 recenzowała tom opowiadań pt. *Noc*. Przypominała zadawane sobie w czasie wojny pytania: „Jakim też głosem odezwie się literatura polska, kiedy ucichną armaty, a zaczną mówić oniemiały człowiek”¹.

Jedni się obawiali, że literatura po straszliwych doświadczeniach zaniemówi zupełnie, zdaniem innych zaś — „zdziczeją po tak odczłowieczonym okresie bytowania, wydamy ze siebie raczej ryk nieartykułowany, niż abyśmy mieli przywracać prawowity sens nadużytemu słowu”². Albo też popadano w inną skrajność przypuszczając, że po niebywałych doświadczeniach wojny i okupacji „ogrom satysfakcji, które uzyskamy za ogrom cierpienia i bohaterstwa, uskrzydli naszą literaturę do niebywałego w jej dziejach lotu”³.

W roku 1942, myśląc o przeżyciach pierwszego miesiąca wojny, pisał Kazimierz Wyka:

I pieśń po wszystkie czasy narodu polskiego mieć będzie w tych niewielu tygodniach wrześnieowych hojną żyłę tragizmu, wielkości i ofiary. Nie dotarła jeszcze do tej żyły dzisiaj i minie zapewne wiele czasu, zanim jej pełny rozmiar zdoła ogarnąć⁴.

Jeden był w tych dyskusjach wspólny motyw, który łączył poglądy ludzi o różnych orientacjach ideowych i o różnej przynależności pokole-

¹ M. Dąbrowska, *Pisma rozproszone*. Pierwsze wyd. książkowe. Pod redakcją i z przypisami E. Korzeniewskiej. T. 2. Kraków 1964, s. 538.

² *Ibidem*, s. 539.

³ *Ibidem*.

⁴ K. Wyka, *Pieśń i dzieje* (powst. 26—27 VIII 1942). „Teksty” 1976, nr 6, s. 146.

niowej: przekonanie o bankructwie literatury przedwrześniowej. Różne były stopnie nasilenia tego negatywnego osądu, różnorodna — jego motywacja, ale jednakowo stanowczo odrzucono to, co znamionowało literaturę polską przed rokiem 1939.

Widziano bowiem — wedle sformułowania Wyki — „zasadniczą rozbieżność możliwości zawartych w tym, cośmy przeżyli, a wyrazu, jaki jest im w stanie dać natychmiast piśmiennictwo”⁵. Za tym stwierdzeniem kryło się zwątpienie w skuteczność dotychczasowej formy powieściowej, uznanej przez krytyka za dalece niedostateczną wobec przeżyć lat wojennych, domagających się wymiaru tragedii i wielkiej epiki. Oczekiwał on literatury, jakiej kształt trudno zrazu przewidzieć. Był świadom, że spełnienie estetyczne może nie nastąpić nigdy, pojawią się tylko kolejne próby zbliżenia, wyrastające na gruncie pamięci o przeżyciach wielkich i wzniosłych, która utrzyma stan niepokoju i poszukiwań.

Anonimowy autor zapowiadał w krakowskim piśmie podziemnym z r. 1941 „Naród i Kultura”:

Nie pozwolimy, nie możemy pozwolić, by powtórzył się okres sprzed roku 1939, kiedy „literackim wydarzeniem” stawały się książki Sergiusza Piaseckiego i Ukniewskiej. [KP 41]⁶

Artykuł programowy „Kuźni” odzęgnywał się od literatury międzywojennej jako „pustej i jałowej”, przypisywał jej „pławienie się w błyskotliwościach formalistycznych” (KP 118). Zarzucano tej literaturze brak społecznych ambicji, utratę poczucia odpowiedzialności za słowo, zagubienie wrażliwości pisarza na sprawy ogółu. Zapytywano nawet, myśląc o zakresie zainteresowań przedwrześniowej prozy:

Czyż np. w dynamicznej społecznie Rosji Sowieckiej dopuszczalne byłoby tego rodzaju wyżywanie publiczne perwersji? [KP 165]

„Wolność”, pismo społeczno-polityczne wydawane przez socjalistów ugrupowania „Wolność, Równość, Niepodległość”, ubolewało, że po śmierci Stefana Żeromskiego nikt nie podjął w twórczości literackiej doniosłych a bolących problemów społecznych, że nikt nie kontynuował jego śmiałości myśli i jego wielkości. Obraz literatury przedwrześniowej wydawał się nieciekawym, bezbarwnym i miałym:

Nużą nas i nudzą dziś owe niby to subtelne analizy psychologiczne w powieści współczesnej, mierzi kunszt formalny poetów bezustannie strojących swe artystyczne instrumenty do jakiegoś nie zrealizowanego nigdy koncertu, błaży i bez znaczenia wydaje się nam ich liryzm płynący ze ściśle jednostkowych przeżyć, nie uzasadniona tryumfalna apologia życia pojętego jako proces... biologiczny. [KP 180]

⁵ *Ibidem*.

⁶ Tym skrótem odsyłamy do wyd.: *Konspiracyjna publicystyka literacka 1940—1944. Antologia*. Opracował i wstępem poprzedził Z. Jastrzębski. Kraków 1973. Liczba po skrócie oznacza stronicę.

Negatywne oceny odnoszące się do piśmiennictwa dwudziestolecia wpływały z przeświadczenia o dużym a bezpośrednim znaczeniu praktycznym oddziaływania literatury na postawę jej odbiorców. Wyraźnie przejawiało się takie myślenie w artykule Bolesława Kujawskiego:

Karmiliśmy się finezjami psychologizmu i estetyzmu, podczas gdy trzeba się było karmić heroizmem, rozwijać władze woli, poczucie odpowiedzialności zbiorowej i indywidualnej za każdy postępek i czyn pod kątem widzenia dobra ogólnego, instynkty władzy i mocy. [KP 162]

Ostatnie słowa przytoczonego fragmentu brzmią dwuznacznie i niejasno. W przededniu wojny, a tym bardziej już w czasie jej trwania wszelka frazeologia dotycząca władzy, mocy, siły, ojczyzny, narodu stawała się coraz bardziej złożona w swych rzeczywistych sensach. Wcześniej, tj. jeszcze w latach dwudziestych i na początku trzydziestych, słowa takie były najczęściej sygnałem zdradzającym postawy solidarne z programem sanacji i wspierające rodzime tendencje faszystowskie. Później jednak, gdy zagrożenie ze strony hitlerowskich Niemiec stawało się coraz realniejsze, a tym bardziej gdy od 1 IX 1939 stało się rzeczywistością, takie hasła jak: siła, ojczyzna, patriotyzm, potęga, moc, naród — nabierały innych sensów. I fakt ten utrudnia właściwą interpretację prezentowanych tu materiałów. Racje poplątały się i przemieszały. Rozwikływanie ich następuje więc trudności szczególne.

Jednakże w przypadku cytowanego wyżej Bolesława Kujawskiego stwierdzić można, że krytyki polskiej przeszłości kulturalnej okresu międzywojennego dokonywał on z pozycji wyraźnie prawicowych. Zarzucał tej kulturze zainteresowania pozytywizmem, materializmem dziejowym, freudyzmem, „mdłym estetyzmem”, pacyfizmem, „masońskim humanitaryzmem” i stwierdzał, że jej patriotyzm był tylko deklaratywny. Krytykował kulturę, która jego zdaniem była „istocie naszego narodu obca, a nawet wręcz wroga” (KP 162). Za winę polskich środowisk twórczych poczytywał zajmowanie się wyłącznie inteligentem i jego problemami, a pomijanie szerokich kręgów narodu w czasie, gdy „mnożyły się szeregi karnych obywateli, gotowych żyć, działać i ginąć dla wielkiej idei, rzuconej im przez przywódców” (KP 161).

Taka frazeologia wyraźnie zdradzająca swoje sanacyjne powinowactwa ideologiczne nakazuje dużą ostrożność wobec krytyki wymierzonej przeciw międzywojennemu dwudziestolecu — również w jego literackim przekroju. Niemniej głosy krytyczne rozlegały się z wielu kierunków, reprezentujących różne orientacje i pokolenia.

Najsurowiej oceniała literaturę przedwrześniową generacja urodzona około r. 1920, która pozostawała do chwili uzyskania pełnoletności pod jej wpływem, a nie poczuwała się — bo i z racji wieku poczuwać się nie mogła — do jej współautorstwa. Toteż manifestacjom tej generacji wy-

padnie poświęcić najwięcej miejsca. Wcześniej jednak warto się przyjrzeć poglądom pokolenia o dziesięciolecie starszego, które w tamtym, przedwojennym okresie zdobywało ostrogi, współtworzyło wprawdzie tamtą literaturę, ale nie w tym stopniu i nie tak długo, by w czasie wojny nie umieć odnieść się do niej z krytycznym dystansem. Nie wszyscy przedstawiciele tego pokolenia w literaturze zabierali głos na ten temat, nie wszystkie wypowiedzi można tu zgromadzić. Wybrać warto dokumenty, które wyszły spod pióra trzech pisarzy: Jerzego Zagórskiego, Kazimierza Wyki, Bolesława Micińskiego.

Jerzy Zagórski bardzo krytycznie oceniał poezję dwudziestolecia. Widział w niej „wiew zdumiewającej rezygnacji”, którą charakteryzowało lenistwo, kwietyzm, minimalizm ambicji. W twórczości skamandrytów znajdował „naskórkowość” wzruszeń, w poezji Leśmiana i Tuwima — „dziwaczne, zgoła żargonowe »słowotwórstwo«”, odmawiał aprobaty dla głoszonego po r. 1918 przez Lechonia programu — jak określał — rezygnacji i abdykacji. Sceptycznie również odnosił się do nowatorstwa uprawianego przez Awangardę krakowską. Nazywał je „podróżą do kresu niezrozumiałstwa”, nieumiejętnością dojrzania „oblicza nieuniknionej przyszłości” (KP 74). Uważał też, że nowatorstwo Awangardy tylko w niewielkim stopniu było oryginalne i samodzielne.

Kazimierz Wyka również bardzo krytycznie, chociaż spokojniej niż Zagórski, oceniał dorobek ówczesnej poezji:

nie należy się spodziewać, by ton poetycki nadać mogły teraz dwie zasadnicze formacje stylowe 20-lecia: formacja awangardy i formacja skamandrycka. [KP 68]

Widząc wprawdzie konieczność zmiany sądów na temat poezji międzywojennej, Wyka uważał jednak, że liryka tego okresu w konfrontacji z doświadczeniami wniesionymi przez drugą wojnę światową wygląda korzystniej niż proza. Ta okazała się, jego zdaniem, zupełnie bezwartościowa. Wspominając swoje okupacyjne lektury, stwierdzając czytelność w latach wojny dzieł wielkich realistów — Tolstoja, Szołochowa, Undset, Orzeszkowej, Balzaka i Flauberta — o polskiej prozie międzywojennej pisał:

Natomiast wyblakły był i jałowy realizm powieści polskiej, i to tym więcej, im bardziej się zbliżał do tzw. rzeczywistości zewnętrznej, chwilowej. Najgorszy był ten cały pomiot fotografów najniższego rzędu, szczególnie rozwydrzonych w sprawach seksualnych. A przecież, i to najbardziej drażniło, w starszej krytyce całe drugie dziesięciolecie nosiło miano realizmu, z przyczepką *neo*. O przyczepkę mniejsza, grunt, że chwałę czasu widziano w jego rzekomych uzdolnieniach realistycznych. Cóż za pomyłka! ⁷

Z wielką pasją oskarżał kulturę i literaturę Polski międzywojennej Bolesław Miciński w ostatnich paru latach swego życia, znajdujący się

⁷ K. Wyka, *Pogranicze powieści*. Wyd. 2, poszerzone. Warszawa 1974, s. 11.

wtedy we Francji. Refleksje na ten temat formułował bądź to w listach do przyjaciół, bądź to w notatniku osobistym. Jego uwagi na temat kultury europejskiej lat międzywojennych to jak gdyby uzupełnienie opinii Wyki dotyczących prozy tamtego okresu. Interesującym komentarzem do sądu Wyki o jałowości realizmu polskiej powieści jest uwaga Micińskiego o charakterystycznej „ciekawości”, o „podglądowiczostwie” cechującym kulturę ówczesnej Europy. W liście do Jerzego Stempowskiego pisał:

Zastanawiając się nad przyczynami katastrofy kultury zachodnioeuropejskiej myślę, że jednym z doniosłych czynników rozkładowych było nadmierne rozbudowane uczucie ciekawości. [...] Taka ciekawość stawia człowieka jakby w „oknie”, pozwala podglądać świat. Ciekawość to trzecia wartość logiczna, która do wartości „dobre” i „złe” [...] wniosła to trzecie pojęcie: „ciekawość”. Tu na jednej ławeczce siedzą obok siebie Homer, Platon, Plotyn, Plethon i Platina; wariat Pitoń, którego po piętnastu latach pracy nauczono w Kościele otwierać puszkę z cukrem; Poe i Noe; lewica i prawica; Lewiatan i Prawiatan; lewatywa i prawatywa; Mickiewicz i Mackiewicz; cielę ze świniąską nóżką, Flaubert i Boy — jednym słowem witryna „Wiadomości”⁸.

W tej postawie ciekawości, w „podglądaniu” świata widział Miciński przejaw „kapitalizmu intelektualnego”, „kulturalnego rentierstwa”, którego istota polega na korzystaniu — bez osobistego wkładu uczuciowego — z wartości rodzących się z bólu. Postawa taka, nazwana też przez Micińskiego „*complexe spectaculaire*”, odbiera walor rzeczywistości zjawiskom i rzeczom świata, dostrzegając jedynie ich wartość widowiskową.

Rzecz paradoksalna, Miciński zbliżał się tu do dyskusji, jakie kilka lat wcześniej prowadzili przedstawiciele lewicy literackiej na łamach „Epoki”, poszukując właściwej formuły współczesnego realizmu, odrzucając propozycje neorealizmu, o którym tak krytycznie pisał Wyka w cytowanym przed chwilą fragmencie, oraz wszelką reportażowość odznaczającą się takąż ciekawością, o jakiej pisał Miciński. On zaś wprost, nieoczekiwanie, spotykał się w tych słowach z Ignacym Fikiem, jako autorem szkicu *Literatura choromaniaków*, zapisując w notatniku:

Ohyda naszych czasów: przeświadczenie, że wystarczy komuś wleźć do kuchni, aby wszystko zrozumieć. Tak jakby nie było czynów, słów, ruchów, w których właśnie zawarta jest bez reszty podświadomość. Mieć przed sobą człowieka i zaglądać mu w tyłek, to tyle co znać Wersal z tego, że w Wersalu nie było klozetów. Mądrość! I duma! I radość! Idioci⁹.

Wyznawał Miciński swą „bezgraniczną nienawiść” do czasów przedwojennych. Jej obiektem było zaniechanie wysiłku w kierunku odnalezienia jakiejś hierarchii wartości, rezygnacja z poszukiwania prawdy, podeptanie wszelkiej wielkości, pochwała życia ułatwionego. Oskarżenie kończył Miciński tak:

⁸ B. Miciński, *Pisma. Eseje, artykuły, listy*. Kraków 1970, s. 527.

⁹ *Ibidem*, s. 192.

Gdybym miał określić jednym słowem kulturę przedwojenną — powiedziałbym i n f a n t y l i z m. Nie tylko okrucieństwo podpatrującego dziecka. Dadaizm, surrealizm, „oficjalnie” infantylne rysunki à la ślady siusiu na pieluszkach, karykatury naśladowujące rysunki dzieci, i pismo, pismo infantylizujące! To był okres kultury infantylnej¹⁰.

Ostrością sformułowań, kategorycznością potępienia, charakterem zastosowanych kryteriów był Miciński bardzo bliski następnej generacji, o dziesięciolecie młodszej, której postawę wkrótce będziemy omawiać. Nim to jednak nastąpi, kilka jeszcze słów o tym, w jakich zjawiskach literackich wymienieni trzech pisarze upatrywali pewne wartości.

Zagórski widział je tam, gdzie przejawiały się ślady świadomości powagi położenia w przededniu wybuchu drugiej wojny światowej. Ślady takie dostrzegał w poezji Józefa Czechowicza i jeszcze, jak pisał, u „trzech, czterech poetów”, których nazwisk nie wskazywał, a którzy reprezentowali w poezji polskiej tonację katastroficzną, „umieli spojrzeć w surową nieuniknionność wzrokiem poważnym, z jakim lekarz oczekuje bliskich narodzin, a żołnierz nadchodzącej bitwy” (KP 75). Twórczość tych poetów w opinii Zagórskiego nadawała sens istnieniu polskiej poezji międzywojennej. Kontynuację nurtu katastroficznego upatrywał w poezji lat wojny, w twórczości poetyckiej Tadeusza Borowskiego, Krzysztofa Baczyńskiego i Tadeusza Gajcego, którą stawiał bardzo wysoko. Różnicę między przedwrześniowym katastrofizmem a ich twórczością ujmował w słowach:

inna jest skala napięć, a jeśli idzie o tematykę, to wieszczanie i przewidywanie tu zostało zastąpione przez doświadczenie, poznanie. [KP 241]

W tym samym w istocie kierunku prowadziła refleksja krytyczna Wyki. W Czechowiczu właśnie widział on poetę, którego brak będzie odczuwany najbardziej. Przeciwwstawiał go tak Skamandrowi jak i Awangardzie, porównując przy tym z Przybosiem:

Czechowicz jest także człowiekiem wsi, ale takim, dla którego prowincja, sielskość, polski krajobraz liryczny, „pejzaże sentymentalne” są główną wartością poetycką. Przesącza je przez osobowość moralną na wskroś nowoczesną, daleką od łatwizny uczuć i poglądów, przepuszcza przez opanowaną i świadomą konstrukcję, lecz ostatnim wywarem pozostaje zawsze swojski liryzm, nie budowa intelektualna i zamknięta w sobie¹¹.

Wyka właśnie Czechowiczowi poświęcił dłuższy esej publikowany w konspiracyjnym „Miesięczniku Literackim” w 1942 roku. Podkreślał wartość patriotyzmu tego poety, patriotyzmu przejawiającego się we wrażliwości na urodę ziemi, na której się żyje, podnosił — w opozycji do teorii i praktyki Awangardy — „nieśpiewność muzyczną” jego wier-

¹⁰ *Ibidem*, s. 194.

¹¹ K. Wyka, *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1959, s. 43.

szy, swobodniejszy i bardziej rozśpiewany rytm, chociaż o awangardowym rodowodzie.

Wyka opisywał poezję Czechowicza, lecz w tym opisie zawierały się zarówno oceny, a więc i elementy programu, i także uzasadnienie własnego wyboru z tradycji międzywojennej literatury. U korzeni twórczości tego poety widział „wstydliwą, nie znoszącą obnaszania się, przeblaskującą najrzadziej, postawę moralną”¹². Nad nią zaś „moralność obowiązku wobec piękna, moralność imperatywu artystycznego”¹³.

Charakterystyczne jest to połączenie odpowiedzialności moralnej z odpowiedzialnością artystyczną. Charakterystyczne dla szczególnie znaczących przymyślnych krytycznoliterackich z lat wojny. Tylko bardzo nieliczni twórcy międzywojenni temu podwójnemu kryterium umieli sprostać. Jednym z nich był Czechowicz. Podstawowy dla jego twórczości element tradycji upatrywał Wyka u Norwida, zwłaszcza w jego lapidarności. O Czechowiczu pisał Wyka w słowach oznaczających i ocenę, i postulat:

Czechowicz nie był bynajmniej organizacją czysto artystowską. [...] Czechowicz był w istocie organizacją moralną w poezji¹⁴.

Twórczość Czechowicza w pełni Wyki nie zadowalała. Widział jej istotne ograniczenia, niekonsekwencje, wewnętrzne załamania, wpływające z niechęcią autora do wyciągania wniosków moralnych z jego własnej postawy artystycznej. Moralne kryteria Wyki, a także Zagórskiego zbliżają ich styl myślenia do postawy młodzieży literackiej, zaledwie dwudziestoparoletniej w czasie wojny.

Z prozy i dramaturgii ostawało się także jedno tylko nazwisko: Stanisław Ignacy Witkiewicz. Wyka nie bez pewnego zaskoczenia to stwierdzał:

Nie należy się temu dziwić. Głębia okupacyjnej nocy tylko w jego makabrycznej historiozofii znajdowała odpowiednik¹⁵.

Powody, dla których zyskiwała na aktualności twórczość Witkacego, próbował wyjaśnić Stefan Szuman. Przypominał on, że pisarz dostrzegł nieuchronność nadchodzących procesów. Krytyk wskazał na ironiczny, demaskatorski charakter twórczości Witkacego, która była wyrazem świadomości zła, „drażyła zło, zwiastowała grozę, jaką przyniosła wojna i okupacja”. Tak pisał Szuman w 1943 roku:

Dramat Witkiewicza jest zaprzeczeniem filisterskiego dostatku, jest dobrowolnym skazaniem ducha na wędrującą po stepach bytu, kresu swego nie znającą bezdomność, przystani ostatecznej szukającą. Dramat Witkiewicza nie dociera do mądrości pewnej siebie, do już uszczęśliwionej dobroci. Naprowadza na bardzo długą, wieczną, skalistą i zawrotną drogę ku prawdziwemu czło-

¹² *Ibidem*, s. 66—67.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, s. 66.

¹⁵ Wyka, *Pogranicze powieści*, s. 11.

wiekowi. Kroczy drogą najboleśniejszego zaprzeczenia, ale jest na właściwej drodze. [KP 83]

Znacznie surowsze od referowanych powyżej opinie o literaturze międzywojennej formułowali młodzi, dwudziestoletni twórcy debiutujący w trudnych okupacyjnych i konspiracyjnych warunkach. Jakie kryteria podstawowe mieli na myśli, gdy ferowali ostre wyroki i przekreślali dorobek prawie wszystkich twórców owego okresu? Informuje o tym po trosze zestaw pytań ankiety, którą ogłosiło pismo „Sztuka i Naród” w roku 1942 (nr 5). Zwłaszcza trzy pierwsze pytania w tym zestawie są znaczące:

1. Czy okres 1919—1939 można nazwać odrębną epoką w historii literatury?
2. Jaki był w tym okresie stosunek pisarzy do otaczającej ich rzeczywistości i atmosfery społecznej?
3. Na jakiej problematyce tego okresu: życiowej czy formalnej, leży punkt ciężkości?
4. Jaki był najwybitniejszy pisarz (ewentualnie najwybitniejsi pisarze w poszczególnych gatunkach literackich) tego okresu?
5. Jaki pisarz przeszłości miał najsilniejszą tradycję w tym okresie?
6. Jaka grupa literacka (ewentualnie pismo) była wówczas najwybitniejsza?
7. Jaka była w tym okresie rola krytyki literackiej?
8. Kto był najwybitniejszym krytykiem tego okresu?

Bezpośrednich odpowiedzi na tę ankietę pismo nie opublikowało, ale z różnych artykułów jego czołowych współpracowników nietrudno się domyślić, jak te odpowiedzi brzmieć mogły. Wydaje się nawet uzasadnione przypuszczenie, że redaktorzy ogłaszając taką ankietę bardziej liczyli na zebranie dowodów oskarżenia niż na elementy rzeczowego, obiektywnego obrazu literatury międzywojennej.

Młodzi twórcy, porwani przez historię do spraw wielkich i zasadniczych, wystawieni przez nią na próby najwyższe, wymagające maksymalnej odwagi, wielkości moralnej, zdolności do poświęcenia, oceniali literaturę międzywojennego dwudziestolecia bardzo krytycznie przede wszystkim za jej małość i miałość, za zanik poczucia odpowiedzialności. Leon Zdzisław Stroiński wskazywał, że dawniejsza wielkość literatury polskiej jest dziełem narodu w niewoli, garnącego się do twórczości literackiej, bo ona stanowiła uosobienie polskości. Gdy państwo polskie odzyskało niepodległość w r. 1918, literatura była już zdana na samą siebie, „została literatura i tylko literatura”¹⁶, słaba, o skromnych ambicjach.

Tę małość literatury międzywojennej podkreślał Waław Bojarski:

Wytwarza się stopniowo koszmarny stan rzeczy, w którym sztuka staje się m. i. aktem niwelowania wszelkiej wielkości do poziomu przeciętności. Ośmięszyc wszystko, co zrywa z błogosławionym lenistwem myśli, przelewającym z formy w formę — oto hasło tego okresu. [KP 50]

¹⁶ L. Z. Stroiński, *Okno. Wstęp i wybór* Z. Jastrzębski. Lublin 1963, s. 78.

Jak poprzednio w przypadku sądów Micińskiego, tak i tutaj, w związku z opinią Bojarskiego, nie można nie zwrócić uwagi na uderzającą zbieżność jego poglądów z poglądami tych, którzy w przededniu wybuchu wojny domagali się literatury budującej silnego, wielkiego człowieka. Kiedy Bojarski z ironią i sarkazmem odtwarza styl myślenia przyświecający literaturze międzywojennej, solidaryzuje się z Ignacym Fikiem, a na innym biegunie — z Włodzimierzem Pietrzakiem, krytykując konwencję literacką i odkrycia psychologiczne Witolda Gombrowicza:

Człowiek jest przecież słaby, opanowany bez ratunku przez podświadomość, która kłamie ciągle wszystkim jego odważniejszym słowom, a nawet myślom. Najwyższym aktem odwagi człowieka wobec samego siebie może być zresztą tylko przyznanie się do własnej słabości. Człowiek bowiem tak czy inaczej jest tylko jedną z szybko przemijających form bytu, gnije przecież od wewnątrz. Należy więc zdrzeć z niego maskę łudzących pozorów. Niech wreszcie wszyscy zobaczą, że każdy heroizm to tylko udawanie, „robienie gęby”, umowna gra z samym sobą. Motorem każdego nadludzkiego czynu są zawsze małe, zwyczajne, ludzkie namiętności. Należy to wykazać jak najwyraźniej, aby wszyscy zrozumieli, że naprawdę nie ma wielkości. Wszyscy są słabi, jednakowi, przeciętni. [KP 50]

Bojarski krytykował również pesymizm literatury międzywojennej. Z ironią odnosił się też do tej formy „buntu”, jakim był pacyfizm Antoniego Słonimskiego. Szydł z rozwoju, w którym „legenda żołnierza zmienia się szybko w legendę urzędnika” (KP 49).

Tadeusz Gajcy natomiast odwrócenie się młodego pokolenia twórców od dorobku literatury międzywojennej uzasadniał tym, że zarzuciła ona problematykę moralną tak żywo obchodzącą wojenną generację: poważny stosunek do twórczości literackiej, kapłański wręcz charakter sztuki, odpowiedzialność autora wobec odbiorców za oferowane im wartości i moralne, i artystyczne¹⁷.

Roman Bratny zarzucał literaturze dwudziestolecia rezygnację z „najtrudniejszych ambicji kreowania sobą rzeczywistości”, ucieczkę od „elementarnych realii psychicznych” człowieka, oparcie się na „infantylnie szaroczlówieczej, bezwierzniowej egzystencji” (KP 250). Ucieczkę od trudnych zagadnień wartości etycznych w sferę prywatnych, egotycznych przeżyć, w beznamiętny opis, w rodzajowość, w żart i igraszkę paradoksu lub w urzędowy patos, widziała w literaturze międzywojennej i potępiała Ewa Pohoska (KP 137).

Andrzej Trzebiński zarzucał literaturze dwudziestolecia przeciętność, kontemplacyjność, dążenie do wygody; rezygnację z problematyki na miarę historii, zgodę na wąski krąg odbiorców, porzucenie prób wyrwania się spod hegemonii kulturalnej zachodniej Europy (TK 65)¹⁸. Nie

¹⁷ Zob. Constat [T. Gajcy], *Znamienny tomik*. „Twórczość” 1949, nr 7, s. 122.

¹⁸ Tym skrótem odsyłamy do wyd.: A. Trzebiński, *Kwiaty z drzew zakazanych*. Proza. Słowo wstępne i opracowanie Z. Jastrzębski. Warszawa 1972. Liczba po skrócie oznacza stronicę.

znajdował w literaturze tamtych lat — znamiennego dla twórczości epok poprzednich, zwłaszcza dla romantyzmu — buntu zrodzonego na gruncie sprzeczności między dążeniami pojedynczego człowieka a życiem i dążeniami wielkich grup społecznych. Zanik tej buntowniczej postawy Trzebiński tak wyjaśniał:

w ubiegłym dwudziestolecu jednostka straciła już wiarę w prawo do buntu, straciła już zaufanie do samej siebie, postawiona ponad jakimś-tam *quasi-nurtem* sił społecznych i rzekomo coraz to bardziej uspołeczniona. [TK 21]

Trzebiński krytykę tę przeprowadzał z pozycji personalistycznych, wiążących z literaturą problematykę wartości, odrzucających podporządkowanie człowieka prądom i dążeniom zbiorowym:

Wyrzekano się samego siebie, wyrzekano się człowieka w imię jakiejś fatamorgany prądów zbiorowych, wielomilionowych — zupełnie tak, jakby wielomilionowe prądy zbiorowe płynęły same przez się, powstawały już nie tylko poza „świadomością kulturalną jednostki”, ale w ogóle poza człowiekiem. [TK 21—22]

Jeden z tego pokolenia, Stanisław Ziembicki, pisał na łamach „Dziś i Jutro” w 1946 roku:

Dziś, mimo desperackiego trzepotania się garści oponentów, nie ulega już chyba wątpliwości, że data 1939 położona na nagrobku „Skamandra” jest słuszna i ostateczna. [...] Ta twórczość [...] stała się denerwująco nieczytelna. Poezja skamandrycka była poezją wygodną i prywatną, poezją rzeczy małych i szarych, drobnych bólów i cieplarnianych szczęść, statyczną i płaską, dlatego zmarła na udar serca, gdy w oczach poetów „dnia dzisiejszego” stanął dzień wielkiej klęski. [...] Klęska wrześniowa narzuciła nam konieczność szybkiego, brutalnego wprost korygowania postawy twórczej¹⁹.

Pragnienie wielkości wyrażające się w krytyce literatury tej wielkości pozbawionej było bardzo charakterystyczną cechą postawy młodych ludzi związanych z twórczością literacką i konspiracyjną działalnością zbrojną w okupowanej Warszawie. Ludzie ci, żyjący pod ciśnieniem szczególnych warunków, wielkość narodową sami reprezentowali i żyli pragnieniem jej uchronienia. Kształt pożądany literatury formułowali na modłę własnych potrzeb i tęsknot. Życie zaś, jakie prowadzili, i codzienne ryzyko najwyższe dawało im poczucie prawa do zgłaszania pod adresem sztuki i literatury żądań na miarę własnych przekonań, własnej wiary, własnej odwagi i poświęcenia²⁰.

W rezygnacji literatury międzywojennej z donioślejszej problematyki widziano przyczynę jej zainteresowań formalnych. Toteż rezultaty poszukiwań formalnych przyjmowano bardzo sceptycznie i bez większej uwagi. Waclaw Bojarski np. kwestionował ich przydatność, gdyż są gene-

¹⁹ S. Ziembicki, *Jedność twórczości i walki*. „Dziś i Jutro” 1949, nr 7.

²⁰ Zob. charakterystykę tego pokolenia w: J. Strzelecki, *Próby świadectwa*. Warszawa 1971.

tycznie związane z odmienną, obcą postawą. Uważał zresztą, że w literaturze międzywojennej doszło do hipertrofii formalizmu, u której podstaw „tkwiła właśnie rozpaczliwa świadomość tej nicości i wspomnienie o wielu ostatnich bankructwach usiłowań związania sztuki z życiem” (KP 48).

Ewa Póhoska dodawała, że poszukiwania formalne nie prowadziły twórców przedwrzesniowej literatury do odnalezienia formuły pełnej wypowiedzi artystycznej. Kończyły się one w warstwie powierzchniowej, w słownictwie, metaforze, fabule (KP 137).

Na twórczość poetycką tego okresu spojrzano ze stanowiska zupełnie odmiennego, niż czyniło się to w międzywojennym dwudziestoleciu. Zdaniem Andrzeja Trzebińskiego liryka poniosła śmierć we wrześniu 1939.

Umarła dlatego, że skończyła się oto epoka słów w literaturze. [...] Ze musi się w niej zacząć epoka czynu. [KP 53—54]

Trzebiński wprowadził opozycję: pokolenie liryczne — pokolenie dramatyczne, o czym dokładniej będzie się jeszcze mówiło. Liryka — to dla niego nie rodzaj literacki, lecz styl literackiego przeżycia, charakteryzujący się odchodzeniem poety od zdarzeń w samotność, kameralność, oddalanie się twórcy od realnego życia. Taką właśnie postawę, którą odrzucał, widział w wielu przedwrzesniowych utworach poetyckich. Krytykował zwłaszcza „kabaretowy nurt” Skamandra (TK 67), napisał bardzo surową, pełną zjadliwej ironii recenzję *Kwiatów polskich* Tuwima (pt. „*To czas się wstrzymał i odwrócił lica*”, KP).

Na temat emigracyjnej twórczości — także i Tuwima — wypowiadał się również Bojarski. Pisał on, że „w cieplej Ameryce daleki jest [Tuwim] od zrozumienia naszej rzeczywistości, jak jego tricki wersyfikacyjne dalekie są od prawdziwej sztuki”²¹. W ogóle do poetów przebywających na emigracji mieli młodzi twórcy stosunek pogardliwy — przekonani, że sami dysponują niewspółmiernie bogatszą wiedzą o wojnie i sprawach okupowanego kraju.

Z większą uwagą odnoszono się do dorobku poetyckiego Awangardy. Wprawdzie i tu znajdowano pustkę problemową i formalistyczne rozwiązania konstrukcji utworów, ale czyniono wyjątki dla niektórych poetów, szczególnie dla dorobku Juliana Przybosa. Andrzej Trzebiński pisał pracę seminaryjną o homonimach w jego twórczości i tak wyrażał w pamiętniku swe zainteresowanie tym twórcą:

na przykładzie przybosa dopiero widać, co tu znaczy pisarz prawdziwie żywy. piszę o homonimie z coraz większym kultem dla tematu. [...] kto wie, czy to nie posłuży mi jako odskocznia do szukania perspektyw dla poezji mającej się narodzić. [TK 108]

A jeszcze w innym miejscu:

²¹ J. Marzec [W. Bojarski], „*Twórczość*” emigracyjna. „*Sztuka i Naród*” 1943, nr 8.

ogłaszam heroizm twórczy przybosia i zestawiam go z norwidem. teoretycznie ma to być problem wartości w sztuce. [TK 79]

Bardziej krytycznie odnosił się do „kuglarstwa Awangardy” Tadeusz Gajcy. Nie miał zaufania do „dziwolągu artystycznego” Peipera i jego grupy (KP 129). Narodziny Awangardy krakowskiej określał Gajcy jako „narodziny tragicznego nieporozumienia”.

Twórczość kultu ludzi bardzo ambitnych, bardzo zarozumiałych miała wówczas [tj. w latach dwudziestych] stanowić front przeciw łamiącej się linii Skamandra. Dzisiaj — amalgamat dziwactw jest historycznym świadectwem błędzenia, poszczególne wartości — dowodem złego smaku artystycznego, tezy „nowej poezji” — ślepią uliczką²².

Zachwyty nad Awangardą osądzał Gajcy jako przejaw snobistycznego zakłamania. O ewentualnej kontynuacji Przybosia pisał ze zjadliwą ironią:

Jak wyobrazić sobie dalszą kontynuację drogi z *Równania serca*? To byłoby okropne, owo ciągłe mówienie jakały, który w zasadzie jest człowiekiem normalnym²³.

Tadeusz Borowski, chociaż czytał chętnie utwory poetów Awangardy, odnosił się jednak do ich programu sceptycznie, widział w nim złą szkołę dla młodego pisarstwa²⁴.

Trzebiński z tej ogólnej dezaprobaty ocalał twórczość Przybosia. Gajcy w innej stronie poszukiwał wartościowej literatury. Wyliczał cztery nazwiska poetów, których dzieła cenił za „widzenie katastroficzne”, za przewidywanie kataklizmu:

W pozornie pogodnej, nie grożącej nowym potopem atmosferze czasu, dostrzegli oni zbliżającą się zaturę. Czechowicz, Miłosz, Zagórski, Sebyła — oto nazwiska katastrofistów. W ładzie nieba, w porządku spraw ziemskich, dostrzegli cień przeznaczenia nieuchronny i groźny. Poezja katastroficzna zrodziła się z przeczucia. Jesteśmy po etapie, w którym realizacja przeczucia przybierała formy konkretne, niszczące. W sferze metafizyki błędzące zarysy zniszczenia potwierdziły się kształtem rzeczywistym. Surowa zapowiedź przyjścia wroga sprawdziła się nie w obłądnym, niesprawdzalnym empirycznie wieszczaniu zła, lecz w strefie naszych codziennych, potocznych istnień²⁵.

Z innych obszarów twórczości literackiej Stanisław Ignacy Witkiewicz przyciągał uwagę młodych. Trzebiński zwłaszcza składał „hołd rodowi witkiewiczów” (TK 79), a lirykę definiował tak:

sztuka, liryka jest wywołaniem w człowieku metafizycznego uczucia dziwności, jak chciał tego Ignacy Witkiewicz, czy może prawdziwiej: sztuka, liryka jest medium, poprzez które poznajemy absolutną i niepowtarzalną tajemnicę piękna.

²² T. S. Gajcy, *O wawrzyn*. „Kierunki” 1967, nr 19.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Zob. T. Drewnowski, *Ucieczka z kamiennego świata*. (O Tadeuszu Borowskim). Warszawa 1972, s. 72.

²⁵ Gajcy, *op. cit.*

Tajemnicę pojedynczego dnia, pojedynczej i gorzko osamotnionej w kosmosie czasu godziny. [TK 23]

Borowski jednak kpił z tych fascynacji, a o Witkacym napisał satyryczną fraszkę²⁶.

Eugeniusz Kolanko, konspiracyjny poeta związany ze środowiskiem krakowskim, próbował brać w obronę literaturę dwudziestolecia, zwłaszcza przed krytyką dokonywaną z pozycji totalistycznych. Upominał się m. in. o pisarstwo Tadeusza Boya-Żeleńskiego (*Twórczość pod ostrzałem*, KP).

Na marginesie tych osądów pojawiały się jeszcze inne, odpychające tony, które wyrastały z ideologicznego podglebia bliskiego faszyzmowi, odwoływały się do nastrojów antysemickich. Taki obniżający dyskusję ton wniósł m. in. Tadeusz Gajcy:

Trzeba postawić wreszcie jasno i powiedzieć, że to bardzo ważne, że zasadnicze: poezja dwudziestolecia była w 3/4 twórczością psychicznie obcą tej ziemi i duszy człowieka z tej ziemi. [KP 129]

Wyrażał Wyka ogólne nastroje, obejmujące kilka generacji, gdy stwierdzał:

Tradycja problemowa dwudziestolecia nie budzi w nikim entuzjazmu.

Ciągłość problemowa drugiej Rzeczypospolitej nie będzie wynikać z tradycji międzywojennego 20-lecia. [KP 66, 68]

Z myślą o poszukiwaniu właściwych i przydatnych tradycji dodawał:

Bez żalu i bez poczucia, że krzywdzimy, sięgamy wstecz, przed to dwudziestolecie [...]. [KP 67]

Niektórzy spośród młodych, ale i oni w tej postawie nie byli na szczęście konsekwentni, chcieliby wszystko zaczynać z punktu zerowego, zupełnie od nowa, odwracając się od wszelkiej tradycji. Dla Trzebińskiego np. sztuka to „ciągłe odkrywanie teraźniejszości, kolumbiada piękna” (TK 23), a więc sztuka uwolniona od wszelkiej tradycji, zwrócona ku dniom dzisiejszym i przyszłym. Częstsze były jednak ślady sięgania myślą wstecz, ku przeszłym narodowym doświadczeniom, w poszukiwaniu inspiracji, formuły, tradycji, wzorców.

Na wielką doniosłość pytania o tradycję zwracał uwagę Wyka, zaznaczając, że właśnie w takich momentach jak wojna „wylania się pytanie o prawdziwych przodków nowego wątku myślowego i artystycznego, pytanie o istotne następstwo humanistyczne” (KP 63).

Wyróżniał dwa przekroje tradycji: problemową, bardziej stałą, wypełnioną zagadnieniami podobnymi do tych, które stały przed pokoleniem poszukującym tradycji własnej; i artystyczną, nacechowaną przez pamięć o najsprawniejszych formach i prądach artystycznych, a odzna-

²⁶ Przytacza ją Drewnowski (op. cit., s. 42).

czającą się silniejszymi wahaniami, większą zmiennością. Dostrzegał perspektywę powrotu do literatury wielkich problemów: „Przed nami [...] wznosi się dawna, ku służbie pisarskiej zniewolona tradycja” (KP 66). Kierunek zwrotu był dla Wyki raczej oczywisty:

siegamy wstecz, [...] do zagadnień, które wszystkim pokoleniom literackim porobiorowym były wspólne i wiązały je pomimo różnic. Wielka problematyka okresu romantycznego, pozytywistycznego i neoromantycznego jest nadal aktualna [...]. [KP 67]

To, co wybitny krytyk ujmował w historycznoliterackie kategorie i nazywał posługując się terminologią właściwą dla poznania historycznego — doświadczenia narodowe — znaleźć można, choć w inny sposób wyrażone, w przemyśleniach młodego pokolenia. Symptomatyczne i ujmujące są słowa Andrzeja Trzebińskiego, który przecież w teoretycznych wypowiedziach odnosił się negatywnie do wszelkiej tradycji, w imię nowości artystycznej, a w swym pamiętniku zanotował:

Byłem wczoraj z Anną w Agrikoli. Jeszcze raz pomnik Sobieskiego, wieczór rozczapierzony chmurnie w wysokich na stokach gór rosnących drzewach. Jeszcze raz świadomość, że tu — w tym miejscu — stali ludzie z 30 roku, Nabelak, Goszczyński i inni. To nie jest „sentymentalizm”, jak to nazwała Anna — to tylko zaostrzona wrażliwość historyczna, pamięć historyczna. [TK 261]

Krzysztof Kamil Baczyński był świetnie obeznany z twórczością Juliusza Słowackiego. Jego proseminaryjną pracę na temat *Grobu Agamemnona* uznano za najlepszą z prac studentów owego roku²⁷, powinowactwa jego twórczości z tym poetą odnajdowało wielu komentatorów. Związki współczesnej literatury powstającej w czasie wojny z romantyczną spuścizną wyczuwał raczej niż wyraźnie określał Stroiński²⁸.

Anonimowy recenzent konspiracyjnej antologii poetyckiej *Pieśń niepodległa* ukazywał perspektywy, które otwierałby zwrot ku tradycjom romantycznym jako wyjście z sytuacji osamotnienia i odosobnienia, wyrażanych w wierszach poetów okupacyjnych, nie mających jeszcze „poczucia nierozzerwalnego związku z narodem, [...] bliższego kontaktu z tą częścią społeczeństwa, która otrząsnęła się już z bierności i zajęła postawę czynnej walki o narodowe wyzwolenie” (KP 210).

Jako wzorce wielkiej tradycji, która uczyła reagować na ważne dla narodu wydarzenia, głosić hasła buntu przeciw niewoli narodowej i prowadzić naród do walki, wysuwał: *Konrada Wallenroda, Dziady drezdeńskie, Kordiana i Beniowskiego*.

²⁷ Zob. Z. Wasilewski, „Taki to mroczny czas...” W zbiorze: *Zołnierz, poeta, czasu kurz... Wspomnienia o Krzysztofie Kamile Baczyńskim*. Pod redakcją Z. Wasilewskiego. Kraków 1967. — M. Jaworski, *Na kompletach*. W: jw.

²⁸ L. Z. Stroiński, *O tak zwanym upadku literatury w dwudziestolecie*. W: *Okno*. Lublin 1963.

Poza Mickiewiczem i Słowackim żywa okazała się spuścizna Norwida. Jego słowa stały się mottem „Sztuki i Narodu”: „Artysta jest organizatorem wyobraźni narodowej”, o Norwidzie wspominał Trzebiński w swoim pamiętniku, na Norwida wskazywał w konspiracyjnych artykułach Kazimierz Wyka.

Bliska im była też tradycja, która w dziejach polskiej kultury stanowiła kontynuację wartości wniesionych przez romantyzm: twórczość Wyspiańskiego, Żeromskiego, czyli ci pisarze i te dzieła, które powstały w rezultacie uznania i realizowania społecznej i narodowej służby literatury, które były wypełnione poczuciem odpowiedzialności za los narodu. Bo na porządku dziennym stała alternatywa: uniwersalizm, piękno — czy służba narodowa. Wahania przesądzono na rzecz służby narodowej. W piśmie „Naród i Kultura” z r. 1941 znajduje się opinia w tym względzie znamienita dla tamtych lat:

W czasie pokoju, w akademickich dyskusjach, można było mieć takie czy inne poglądy — dziś rozstrzygnęło życie. Toczmy walkę. Już nie o takie czy inne formy politycznej struktury, nie o gospodarczą czy kulturalną ekspansję — toczmy najcięższą w dziejach narodu walkę o prawo do życia. W walce tej literatura, znów rezygnując z wielu ambicji „estetycznych”, musi stać się jednym z czynników dających zwycięstwo. [KP 41]

Tradycja romantyczna była bliska wielu orientacjom ideowym i politycznym, które wybierały z niej różne wartości i różnie znaczące sygnały. Oprócz tradycyjnego pojmowania romantyzmu zgodnego z solidaryzmem narodowym, utrwalanym przez przedwrześniową szkołę i oficjalną politykę kulturalną, co na ogół dokumentują wyżej przytoczone opinie i świadectwa, były również próby przewartościowania tradycji romantycznej z pozycji lewicowych. Stefan Żółkiewski pisząc o wydawanym pod egidą Polskiej Partii Robotniczej „Poradniku Oświatowym” podkreślał, że publikacja ta miała za zadanie:

odkłamać przeszłość narodową, odsłonić historyczny, twórczy, demokratyczny, radykalny i rewolucyjny nurt w dziejach polskich i w dziejach myśli polskiej²⁹.

Również w kręgu PPR-owskiego „Przełomu” sięgano do tradycji Edwarda Dembowskiego, Henryka Kamieńskiego, Ryszarda Berwińskiego³⁰. Helena Jaworska wspominała rok 1943:

Był to okres, kiedy „odkryliśmy” Mochnackiego. Stał się na parę tygodni pasjonującą lekturą³¹.

Teofil Głowacki na łamach lewicowego pisma „Lewą marsz” (1943. nr 4) przedstawiał ciąg tradycji prowadzący od romantyzmu przez na-

²⁹ S. Żółkiewski, *Przepowiednie i wspomnienia*. Warszawa 1963, s. 246.

³⁰ *Ibidem*, s. 243.

³¹ Cyt. za: Z. Jastrzębski, *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*. Warszawa 1969, s. 110.

stępujące ogniwa: *Dziady* drezdeńskie, *Redutę Orzona*, *Mazura kajdaniarskiego*, *Czerwony sztandar*, *Warszawiankę 1905*, twórczość Andrzeja Struga, Władysława Broniewskiego, dorobek „Nowej Wsi”.

Przesądzenie w wyborze tradycji literackiej na rzecz czynu określiło podstawowy wybór z epoki Młodej Polski: Stanisława Wyspiańskiego i Stanisława Brzozowskiego. O pierwszego z wymienionych upominała się „Kuznia”, która przypominała jego „twarde słowa wzywające uspiony naród do czynu i bohaterstwa” (KP 115). W tym piśmie akcentowano myśl Wyspiańskiego, że naród może podźwignąć się jedynie własną pracą. Wyspiański był dla „Kuzni” przykładem poety czynu, wzorem twórcy walczącego. Ten motyw też zadecydował o nawiązaniu do myśli Stanisława Brzozowskiego.

W warunkach okupacji wiele zjawisk życia literackiego, wiele ocen musiało ulec przewartościowaniu. Pozostało, a może nawet się pogłębiło, zainteresowanie Norwidem i Brzozowskim. Słowa Norwida patronowały, jak już wspomniano, pismu „Sztuka i Naród”, Brzozowskiego zaś pismu „Płomienie”, ukazującemu się z mottem:

Rewolucja działania, aby była zdrowa, opierać się musi na pozytywnej treści, którą wnosi w życie dane organizujące się pokolenie.

Spośród generacji urodzonej około r. 1920, w tej jej części, która związała się z wymienionymi periodykami i wniosła istotny wkład do intelektualnego ruchu Polaków w latach wojny i okupacji — Brzozowski był najbliższy Andrzejowi Trzebińskiemu. Był dla niego autorytetem, kryterium wartości własnej indywidualności. Trzebiński szedł jego śladem w autoanalizie. W swym pamiętniku zapisał:

coraz częściej oceniam siebie „po brzozowsku”... w mojej myśli nie ma jeszcze najgłębszych wzruszeń. [TK 85]

Do Brzozowskiego wracał wielokrotnie, pisarz ten był dla niego czymś w rodzaju kontrolera stopnia autentyczności. Zanotował też np.: „czy brzozowski nie odczuwałby wstrętu wobec zakłamania, sztuczności itp mojej myśli?” (TK 85). Od Brzozowskiego przejął Trzebiński istotne elementy swych poglądów estetycznych, których wyrazem był znany artykuł *Pokolenie liryczne i dramatyczne*.

wartościujące podejście do sztuki, dramatycznie nawet wartościujące, zawdzięczam brzozowskiemu. pewne rzeczy przyjmowałem od brzozowskiego podświadomie. to przede wszystkim. [TK 106]

Rodem z Brzozowskiego są idee i marzenia o sztuce, która by nie była kontemplacją, oglądaniem świata, lecz działaniem i czynem. To autor *Legendy Młodej Polski* patronował buńczucznym i energicznym sformułowaniom — przywołajmy urywek cytowanego już tekstu: „skończyła się epoka słów w literaturze. [...] musi się w niej zacząć epoka czynu”.

Z całą ostrością przypomniała też o sobie podstawowa antynomia polskiego romantyzmu w jego walczącym, rewolucyjnym nurcie: antynomia słowa i czynu. Jeszcze raz określiła losy kolejnego pokolenia Polaków. Tworzyć czy walczyć? Pisać czy iść do akcji? Poznawać kulturę i sztukę europejską czy uczyć się regulaminów wojskowych i posługiwanie się bronią? Analizować metafory i porównania czy przygotowywać akcje odwetowe? Chronić więc życie w imię twórczości i talentu czy stanąć w pierwszym szeregu walczących i narazić się na niechybną śmierć? Największy ciężar rozstrzygnięcia tych dylematów wzięło na siebie pokolenie wojenne. Jak je rozstrzygnęło — wiemy. Pamiętamy piękne a przejmujące słowa Pigoń wypowiedziane po śmierci Krzysztofa Baczyńskiego: „Cóż, należymy do narodu, którego losem jest strzelać do wroga z brylantów”³². Tadeusz Borowski we wspomnieniu o Trzebińskim cytował jego odezwanie się:

Pamiętaj, że poeta musi być żołnierzem. Jeżeli nie potrafi zasłonić się wierszem, to niech zasłania się ciałem³³.

Mysząc o takiej sytuacji wspominał Bogdan Suchodolski:

Który był człowiekiem prawdziwym: czy ten, który miał w rękach stena, czy ten, który pisał wiersz? Lub mówiąc bardziej ogólnie: czy „rzeczą ludzką” miała być kultura, trwająca, mimo wojen i zniszczeń, przez wieki jako wspólny i dostojny skarb — czy tą „rzeczą ludzką” miała być wojna sprawiedliwa?³⁴

Pokolenie wojenne próbowało rozwiązać tę antynomię w trojaki sposób. Po pierwsze — przez uczestniczenie twórców w pracy konspiracyjnej, właśnie przez czyn pojmowany dosłownie, jak najdosłowniej, czyli przez podejmowanie aktów praktycznej działalności zwróconej przeciwko okupantowi.

„Wiadomości Polskie” w r. 1942 (nr 3) zamieściły artykuł *Literaci polscy a wojna*, który mówił, czego konspiratorzy — sami nie uprawiający twórczości artystycznej — oczekują od ludzi literatury i sztuki. Znamienny to dokument, bo wyrazić musiał nastroje określające klimat, jaki otaczał twórców:

Chcielibyśmy, by grupa męźnych wzrastała. Chcielibyśmy, by przysłowiowe i tradycyjne poczucie odpowiedzialności za los Narodu i w tym strasznym momencie dziejowym stało się przedmiotem ich najgłębszej troski oraz żywą treścią serca. Chcielibyśmy widzieć ich we własnym gronie przy stole narad, przy warsztatach pracy tajnej. Chcielibyśmy z ich uczuć, myśli, wyobraźni korzystać; potęgować siły moralne świadomością, że oprócz szarych „nieznanych żołnierzy” stają z nami solidarnie ramię przy ramieniu do walki o wol-

³² Cyt. za: K. Wyka, wstęp w: K. K. Baczyński, *Utwory zebrane*. T. 1. Kraków 1970, s. LXVII.

³³ T. Borowski, *Utwory zebrane w pięciu tomach*. Ze wstępem W. Woroszyńskiego. T. 2. Warszawa 1954, s. 248.

³⁴ B. Suchodolski, *Podwójne życie*. W zbiorze: *Żołnierz, poeta, czasu kurz...*, s. 166.

ność — wybrańcy Narodu. Chcielibyśmy umocnić w sobie pewność, że twórczością jest nie tylko słowo pisane, lecz i budowana czynem rzeczywistość. [KP 45]

Tym czynem mogły być odczyty, wieczory autorskie, spotkania, uczestnictwo w konspiracyjnym życiu politycznym.

We wszystkich tych formach może objawić się ich [tj. pisarzy] postawa moralna godna ludzi pióra, we wszystkich spożytkowany być może ich autorytet, indywidualność i talent. [KP 46]

To dokument „zewnątrzny”, ujawniający poglądy reprezentantów konspiracji, którzy oczekiwali od twórców, od „wybrańców” — pomocy, przykładu, wsparcia autorytetem. Oczekiwania takie musiały być jednym z wyznaczników określających status artysty w polskim życiu podziemnym lat wojny i okupacji.

Dokumentów „wewnętrznych”, tzn. takich tekstów literackich czy paraliterackich, które by stanowiły bezpośrednie dopełnienie cytowanego artykułu, wniesione przez drugą stronę tego układu — nie mamy. I jest to niezwykle godne zastanowienia. Przemyslenia prowadzące twórców literatury do osobistej walki orężnej z okupantem nie zostały chyba wyraźnie sformułowane, choć niewątpliwie stanowią zaplecze znanych tekstów i faktów biograficznych. Najbardziej wartościowe artystycznie teksty poetyckie, utwory Baczyńskiego, Gajcego, Stroińskiego, nie dostarczają podstaw do zrekonstruowania „drogi myśli” prowadzącej do żołnierskiego czynu. Z drugiej strony — biografia wszystkich trzech wymienionych i wielu innych dowodzi, że tę „drogę myśli” istotnie przebyli — ona właśnie prowadziła ich w znanym kierunku. Z naddatkiem spełnili oczekiwania, których wyrazem jest przytoczony artykuł z „Wiadomości Polskich”, przewyrczyli tkwiącą początkami swymi w romantycznej tradycji, tak typowo polską, antynomię słowa i czynu. Zbigniew Wasilewski we wspomnieniu o Krzysztofie Baczyńskim próbuje tę „drogę myśli” zrekonstruować:

Pamiętał Mickiewicza i „swego” Słowackiego rozrachunki sumienia za uchylenie się od walki zbrojnej w roku trzydziestym pierwszym. Uwierzył w mit poety-żołnierza, tak mocno obecny w tradycjach literatury polskiej, który sam zresztą w swych wierszach kontynuował i współkształtował. Słaby i chory na astmę, nienawidzący i brzydzący się swej nienawiści, rozdwojony na miłość i walkę, na świadomość swego przetrwania i ziemską, ułomną doczesność zapragnął pokazać, że „jest ze swego pokolenia” — równy z innymi. Że potrafi nie tylko czuć tętno swego czasu, przeżywać wzmocnione uczucia i myśli swych rówieśników, ale też razem z nimi walczyć — zabijać i wystawiać się na ciosy⁸⁵.

Ślad przemysień prowadzących do decyzji żołnierskiej znajdujemy w znanym fragmencie dziennika Trzebińskiego:

Pochłonie nas historia. Młodych, dwudziestoletnich chłopców. Nie będziemy Mochnackimi, Mickiewiczami, Norwidami swojej epoki. Mogliśmy być Rim-

⁸⁵ Wasilewski, *op. cit.*, s. 230.

baudami. Ale odrzuciliśmy to, bo szliśmy gdzie indziej. Rozumieliśmy siebie dobrze, bardzo dobrze. Myślałeś o sobie jako o postaci historycznej. Ja także. Nie byliśmy specjalnie do historii — upozowani, nie, przecież nasz gest miał powstać naturalnie, prosto, jako cień naszego działania. [TK 199]

Drugi sposób rozwiązywania antynomii czynu i słowa opierał się na przeświadczeniu, stanowiącym ważny element ówczesnej świadomości literackiej, że w warunkach, które na polskiej ziemi stworzył okupant, samo tworzenie jest też walką. Stanowiska takie określił Wacław Bojarski w wystąpieniu z okazji zdobycia nagrody w konspiracyjnym konkursie poetyckim z roku 1942:

Gotowi do walki o wolność państwową — stwierdzamy spokojnie i mocno, że nietknięta jest nasza wolność wewnętrzna³⁶.

Manifestacją tej wolności była właśnie twórczość literacka. Rozumowanie takie nie miało nic z werbalnej, efektownej ekwilibrystyki. Oddawało autentyczną rzeczywistość. W warunkach totalnego zagrożenia przez hitlerowski faszyzm sam akt tworzenia literackiego, manifestujący niezależność duchową narodu, nabierał rangi czynu.

Świadomość taką wyraża zapowiedź konspiracyjnej antologii poetyckiej *Krwawe i zielone* zamieszczona na łamach „Watry”. Twórcy antologii nie dbali o artyzm wierszy; doniosły był sam akt ich powstawania i publikacji. Rodziły się one w obozach, więzieniach, na ulicy okupowanego miasta, zgodnie z tym przekonaniem wyrażonym w przedmowie do antologii:

Dziś wyboru dokonało ostrze bagnetu pruskiego. I polskie serce. Dzisiaj artyzmem jest każde słowo polskie wyprute z piersi wrażą kulą, wykrzywane krzywdą i świętą zemstą, wyplakane z matczynych oczu, zrymowane geniuszem Polskiej Ofiary a zrytmizowane hukiem ołowiu mierzącego huk serca. To artyzm najwyższej miary człowieczej: śmierci i życia³⁷.

Trzecią wreszcie drogą, z poprzednią blisko związaną, wiodącą do przezwyciężenia antynomii słowa i czynu było odpowiednie kształtowanie własnej twórczości, sformułowanie programu nowej literatury, takiej która by stawała się czynem. Dokładniejszą odpowiedź na nasuwające się tu pytania przyniosą dalsze rozważania, które zaprezentują program literacki konstruowany w czasie wojny. Na wypracowanie tego programu nastawione były umysły młodych twórców, którzy po staremu tworzyć nie umieli, a nowych rozwiązań musieli poszukiwać samodzielnie. Często zanim zdążyli to osiągnąć, ginęli z ręki okupanta.

Postawę taką ujawnia wypowiedź włożona przez Bojarskiego w usta jednego z uczestników dialogu o współczesnej literaturze:

Ja, wiesz, teraz nie piszę prawie wcale. I nie zacznę pisać, dopóki nie znajdę jednego stylu wewnętrznej mojej twórczości i mojej walki. [...]

³⁶ Cyt. za: Jastrzębski, *op. cit.*, s. 72.

³⁷ Cyt. za: J. Jarowiecki, „*Krwawe i zielone*”. *Antologia poezji polskiej 1939—1943*. „Ruch Literacki” 1966, nr 6, s. 302.

Wielka twórczość powstaje chyba ze zgody z samym sobą. Tworzyć naprawdę można tylko sobą całym. Jeśli się tej całości uzyskać nie może, trzeba mieć odwagę niepisania w ogóle. [KP 92, 94]

Krag „Sztuki i Narodu” był przeciwny „nie przetrwonemu” cierpieniu w literaturze, przeciwny „roznamłaniu człowieka”. Grupie tej nie wystarczył wielki temat, ból, cierpienie. Trzebiński w recenzji antologii konspiracyjnej *Pieśń niepodległa* pisał:

Okazało się raz jeszcze: czysto ludzki ból, lęk i rozpacz straciły swą sugestywność, straciły swą żywość. Brzmia monotonna, obojętnie i nieładnie. Okazało się raz jeszcze, że oryginalność to już nie tylko oryginalność, ale wprost konieczny warunek widzialności rzeczy, odczuwalności zjawisk. [KP 205]

Na podstawie podobnych przesłanek ogłaszał Trzebiński wspomnianą tu już śmierć liryki (symbolicznie zbiegającą się ze śmiercią Józefa Czechowicza).

Liryka dla Trzebińskiego nie była rodzajem literackim. To było coś znacznie więcej. To był styl literackiego przeżycia. Toteż Trzebiński wprowadził opozycję: pokolenie liryczne — pokolenie dramatyczne. Cechą pierwszego jest opowiadanie, wysławianie, wyrażanie, kontemplacja. Cechą drugiego — komponowanie utworów z bezpośrednich działań, kreowanie utworów literackich, współdziałanie z całym organizmem społecznym przez tworzenie prawdziwej wielkiej sztuki, która jest wartością estetyczną i etyczną zarazem. We wspomnieniu o swym przyjacielu, Bojarskim, Trzebiński zanotował rozmowę z nim na temat liryki:

— czy nie uważa pan, że liryka... jako rodzaj literacki... jest dziwnie niepełna — ? Tak. Nie wystarczy mi. Chociaż nie piszę właściwie nic innego. Czy pan także pisze głównie liryki — ?

— tak. Głównie liryki... Ale zerwanie z liryką będzie czymś więcej niż naszym indywidualnym buntem czy odejściem... Musi stać się... [TK 50]

Trzebiński bardzo ściśle łączył wartości estetyczne z etycznymi. Warto przypomnieć, co sądził o istocie stylu:

Styl artysty — to owoc wielu poświęceń, samoprzekreśleń, to dowód ustalonego, choć żywego systemu wartości tkwiącego w twórcy. Prawdziwy styl wymaga wewnętrznego skomponowania człowieka, stworzenia własnej, skryzystalizowanej osobowości, wyboru pomiędzy nieskończonych możliwości jednej — i najcenniejszej. [TK 72]

Etyczna postawa twórcy znajduje, zdaniem Trzebińskiego, odbicie w jego dziele. „Żeby dobrze komponować, trzeba być i w życiu kimś, kimś może nie zrealizowanym jeszcze, ale w każdym razie potencjalnym” (TK 72). Wyraża się to w dystansie, czyli w stosunku człowieka tworzącego wobec fikcyjnych zdarzeń, bez czego nie można sobie wyobrazić zwłaszcza powieści.

Piękno z wartością moralną łączyła Ewa Pohoska:

Czyste wycucie piękna i moralna ocena wartości, którą nazywamy sumieniem — to nie są niezależnie funkcjonujące władze. Powstają z tej samej walki o większe piękno świata — walki tworzącego je człowieka. [KP 138]

Tak więc Trzebiński i blisko niego stojący młodzi twórcy poszukiwali możliwości przewyciężenia antynomii słowa i czynu przez przyjęcie określonej postawy, która może znaleźć wyraz zarówno w sztuce jak i w życiu. Jest to postawa „bezpośredniego stosunku do rzeczywistości”, postawa „czucia się w sercu tej rzeczywistości” (KP 56).

Jak zarysowały się perspektywy nowej — pożądanej, przewidywanej — literatury? Zapowiedzi programowe sytuują się w dwóch planach: ogólnym i szczegółowym. W żadnym z nich nie dochodzi do zamknięcia systemu. W każdym znajdujemy poglądy ścierające się ze sobą, a nawet wykluczające się wzajemnie. Spory nie zostały doprowadzone do końca. Pozostały wszakże świadectwa ruchu myśli, które w niejednym znalazły kontynuacje w dyskusjach późniejszych.

Dominantą w przewidywaniu i programowaniu nowej literatury była idea jedności sztuki i moralności. Kazimierz Wyka spodziewał się, że

po ucieszeniu się szaleństwa wyłoni się taki świat, gdzie nie trzeba będzie tłumić swoich postaw moralnych, gdzie nie trzeba będzie buntów zamieniać w pozorną niezależność i samoistność form poetyckich, natomiast całą osobą swoją można będzie świadczyć lub przeciwstawiać³⁸.

Właśnie z tradycji, które teraz ukazały swą aktualność, a które zostały wyżej już określone, wyprowadzał Wyka cechę przyszłej literatury, polegającą na gotowości sąsiedowania z wielką problematyką, co w konsekwencji łączy się z najwyższymi obowiązkami artystycznymi. Wielkość moralna i wielkość artystyczna — oto postulat, a zarazem świadectwo obawy, by w sztuce przyszłej „nie było fałszerstw kosztem wielkich zagadnień i wielkich słów” (KP 68).

W jaki sposób będą stawiane wielkie problemy moralne i społeczne: prawda i wolność, odpowiedzialność i swoboda, siła etyczna a siła realna ojczyzny — na to pytanie Wyka nie zamierzał udzielać dokładniejszej odpowiedzi.

Wystarczy gotowość podejmowania tych kwestii, a jeśli ona nie jest wzmocnieniem, lecz prawdą domagającą się głosu natychmiastowego, przyjdą odpowiedzi twórcze. [KP 68]

Jednego był Wyka wszakże pewien: że będzie to literatura poddana łądowi rygoru i dyscypliny twórczej, hołdująca klasycyzmowi troską o prawa wewnętrzne form i ich czystość.

Lata powojenne rysowały się bowiem w wyobraźni krytyka jako okres odbudowy, w którym nie będzie warunków do ekstrawagancji (jak po pierwszej wojnie światowej), jako okres zwrócony ku klasycyzmowi, którego istotą jest „norma i prawo”³⁹.

³⁸ Wyka, *Rzecz wyobraźni*, s. 76.

³⁹ Wyka, *Pieśń i dzieje*, s. 150.

Formy, jakie Wyka przewidywał, to głównie: opowiadanie, reportaż, w poezji liryka, różne gatunki odznaczające się autentyzmem (gdy pisał: reportaż, miał na myśli i pamiętnik, i dziennik wojenny). Nawoływał do pisania pamiętników:

Może kiedyś nie znany nam wielki pisarz, odtwórca tych dni, wcieli relację waszą w *Popioły* tych lat i przez prawdę swoją przetrwacie w pięknie⁴⁰.

Wystąpienia prowadzących w podobnym kierunku można przytoczyć dużo. Choćby poprzestawały one na sformułowaniach ogólnych, wywołują zainteresowanie jako świadectwo emocji i postaw. Dlatego niektóre z nich warto odnotować. Mimo właściwego im wszystkim ogólnikowego charakteru zaznaczyły się zresztą i różnice między nimi, co jest dodatkowym elementem godnym uwagi.

Powstającą literaturę chciano utożsamić ze służbą narodową. W „Młodej Polsce” anonimowy autor pisał:

W obliczu zadań, jakie mamy do wypełnienia, staje się to patriotycznym obowiązkiem twórców. Wołamy o wielką polską literaturę przyszłości! [KP 78]

„Kuznia”, poprzedniczka „Dźwigarów”, postulowała literaturę, która by wychowywała czytelnika, pomagała mu „stać się wartościowym człowiekiem i prawdziwym Polakiem” (KP 118). „Wiadomości Polskie” oczekiwały literatury, w której by zachodziła równowaga między wartościami estetycznymi a praktycznymi. Oczekiwały heroicznej literatury, „z d o l n e j wyzwoić z narodu zapas jego moralnych sił i zapał pracy konieczny w budowie WIELKIEJ POLSKI” (KP 42).

Wacław Bojarski ogólną wizję nowej sztuki i literatury wiązał z treścią Norwidowskiego zdania służącego jako motto pismu „Sztuka i Naród”. Do słów poety „Artysta jest organizatorem wyobraźni narodowej” dodawał komentarz: „Oto ostateczna prawda o nowej postawie człowieka tworzącego” (KP 52). Były też wypowiedzi poprzestające na wskazaniach negatywnych: że literatura nie będzie mogła sobie pozwolić na popularyzowanie postawy biernej, estetyzującej, egocentrycznej (KP 166).

Zdarzało się, że i w tych ogólnych sformułowaniach pobrzmiwały echa nacjonalizmu, zapewne i antysemityzmu. Taki sens mają chyba słowa mówiące, że twórczość nasza będzie „na wskroś »swojska«, n a r o d o w a” (KP 118), że musi dać „polski ideał kultury”, odwołując się do „fundamentów rdzennie polskiej kultury narodowej” (KP 163).

Pojawiły się też głosy lewicy, łączące sprawy przyszłej literatury z przeobrażeniami społecznymi, z rewolucją proletariacką. W wystąpieniach tych literaturę ujmowano w szerokim kontekście procesów kulturowych, zmian w systemie oświaty społecznej. Mowa tu o artykułach zamieszczanych w pismach: „Lewą marsz”, „Literatura Walcząca”, „Prze-

⁴⁰ *Ibidem*, s. 151.

lom". Przemyslenia, które w nich formułowano, składały się na ten dorobek polskiej myśli, jaki prowadził do ukształtowania się podstaw programu kulturalnego Polskiej Partii Robotniczej.

Pojawiły się także objawy niepokoju o niezależność literatury w sytuacji obarczania jej powinnościami społecznymi i narodowymi. Wielu z tych, którzy te powinności na literaturę nakładali, rozumiało, że literatura sama do nich dojdzie, ujmie we właściwe formy artystyczne i wyda dzieła odznaczające się zarówno wielkością tematu, idei jak i wysokim poziomem artystycznym. Tak np. widział ten problem Wyka. Niektórzy jednak nie dość wyraźnie zaznaczali, że nie chodzi im o zepchnięcie literatury polskiej na pozycje prymitywnie pojętej tendencyjności. Toteż uzasadnione będzie przywołanie wypowiedzi wyrażającej takie właśnie obawy:

Wszelkie urzędowe podsuwanie tematów lub wskazywanie kierunku dezorganizuje ją [tj. twórczość] od wewnątrz, niszczy jej moralną godność, spycha na poziom wyrobnictwa. [...]

I naukowa, i artystyczna twórczość powinny żyć głębokimi problemami swego czasu. Nie mogą jednak być one jej postawione lub zadane. [KP 172, 173]

Pełniejszy zarys programu literackiego dał najbardziej w tym kierunku uzdolniony reprezentant grupy skupionej wokół „Sztuki i Narodu” — Andrzej Trzebiński.

W roku 1943 na łamach „Sztuki i Narodu” (nr 14/15) ukazała się deklaracja ideowa Ruchu Kulturowego. Napisał ją Trzebiński. Inspiracje i powiązania ideowe prowadziły do Konfederacji Narodu. Wątki myślowe tej deklaracji odnaleźć można we wcześniejszych i późniejszych artykułach krytycznych Trzebińskiego, w jego pamiętniku — a więc tam wszędzie, gdzie próbował ogólne założenia ideowe przekładać na język pojęć literackich i praktyki pisarskiej. Deklaracja stwierdzała:

Woła tworzenia wynika z poczucia odpowiedzialności wobec narodu w jego historii. Usunięcie zewnętrznych czynników naszej państwowości i prześladowanie okupantów nie zdołały zahamować rozwoju kultury polskiej i przerwać jej ciągłości. Zorganizowanie pracy kulturalnej jest dziś koniecznością chwili. Wartość tej pracy zależy od postawy ideowej ludzi tworzących kulturę. Eklektyzmowi i bezhistorycznej fantastyce minionego dwudziestolecia Ruch Kulturowy chce przedstawić realizm i obiektywizm idei w kulturze. Fundamentem myślowym Ruchu jest polski uniwersalizm zestrajający jednostkę i zbiorowość w świadomej pracy twórczej. Zrozumienie związku kultury polskiej z kulturą katolickiego Zachodu stanowi podstawę dla wytworzenia nowego kształtu zdolnej do ekspansji kultury narodowej. Celem Ruchu Kulturowego jest realizacja tych założeń. Nie stanowi on w rzeczywistości kulturalnej Polski żadnej partii ani stronnictwa. Chce on wychować w kulturze typ jednostki czynnej i odpowiedzialnej. Upowszechnienie kultury i nadanie jej odpowiedzialnej wagi w życiu społecznym jest dla Ruchu Kulturowego zadaniem równie istotnym. Ruch Kulturowy podejmując te zadania ma pełną świadomość trudu pracy i jej powagi.

Jest to program antyindywidualistyczny. Trzebiński w swej praktyce krytycznoliterackiej i publicystycznej polemizował z indywidualizmem. Podkreślał, że indywidualne prawo do protestu nie jest jeszcze kulturą. Jest nią dopiero organizowanie rzeczywistości, a więc czyn, nie zaś osobnicze *veto*. Organizować rzeczywistość można natomiast przez związanie się z ruchem zbiorowym, który prowadzi do powstawania wartości kultury. Odrzucał założenie, że jednostka i zbiorowość muszą stać wobec siebie w opozycji. Domagał się zatem włączenia jednostki w wysiłek zbiorowy, porzucenia postawy obserwatora, komentatora, analityka stojącego na zewnątrz. Kolektywistyczna koncepcja literatury prowadziła do uznawania określonej hierarchii wartości. Brak wartościowania cechuje — wskazywał to słusznie Trzebiński — epoki, w których istnieje dysharmonia między dążeniami jednostki a celami społeczeństwa.

Do inteligencji polskiej, a szczególnie do takich jej przedstawicieli jak Czesław Miłosz, obserwujący z dystansem rzeczywistość okupacyjną, kierował Trzebiński słowa:

Panowie zbyt łatwo zrezygnowali, wobec opanowania naszej rzeczywistości przez systemy ideologiczne wrogie nam, a my znowu zbyt naszą rzeczywistość cenimy, aby z niej móc zrezygnować, aby ją móc zostawić na pastwę jakimś-tam demokracjom czy totalizmom i tym wszystkim innym, lucyferycznym, wrogim siłom rozpętanym w dzisiejszości. [TK 19] ⁴¹

Trzebiński był przeciwny literaturze pojmowanej jako pamiętnik narodu. Opowiadał się za literaturą kreacyjistyczną, mogącą funkcjonować wśród odbiorców niezależnie od podmiotu twórczego. Był przeciwny ekspresjonistycznemu wyrażaniu siebie. Chciał dzieł całkowicie zobiektywizowanych, żyjących własnym życiem, idących, jak się wyrażał, „na podbój świata”. Ten mocarstwowy zwrot przystawał do nazwy, jaką Trzebiński nadawał tej zobiektywizowanej, kreacyjnej kulturze: kultura imperialna.

W zgodzie z takim pojmowaniem literatury pozostaje niechęć Trzebińskiego do twórczości lirycznej, podmiotowej, kontemplacyjnej, stanowiącej obraz autora i jego stanów wewnętrznych.

Domagał się starannej kompozycji dzieła, przemyślanej konstrukcji, łącząc je z postawą etyczną pisarza:

Dobra kompozycja to tyle samo co odwaga poprzestania na rzeczach skończonych, samoistnych, samodzielnych, a to znów tyle samo co zaufanie, pozytywny stosunek do świata, czyste sumienie. Wiara, że rzecz dobrze wykonana ma swą obiektywną niezaprzeczną wartość. [TK 72]

⁴¹ Por. relację T. Sołtana (W zbiorze: *Z dziejów podziemnego Uniwersytetu Warszawskiego*. Warszawa 1961, s. 291) o starciu między postawą osobistego wszechstronnego zaangażowania się w walce a postawą widza, poetyckiego komentatora — w czasie dyskusji nad odczytem Irzykowskiego o Witkacym — starciu między Borowskim, Bojarskim a Miłoszem.

Etycznymi względami uzasadniał Trzebiński także konieczność odejścia od liryki ku dramatowi. To rozumowanie trzeba przytoczyć:

W nowej epoce oczekujemy wszyscy sztuki prawdziwie etycznej. Otóż na dnie kielicha z liryką leży kontemplacja, amoralny proces odchodzenia twórcy w perspektywy samotności, tam gdzie odchodzą umarli, aby rozmyślać o życiu. Na dnie kielicha z liryką tkwi wielki, przerastający nieraz pojemność świadomości kulturalnej — grzech.

Sztukę polską oczyścić trzeba przez dramat. Osadzić na zdrowych fundamentach obiektywnego kreowania dzieł sztuki. Takie są zadania kulturalne nowej epoki. Taki jest mus. [KP 60]

Dramat w wyobrażeniach Trzebińskiego jest wyrazem operowania masami, odbiciem walki ludzkiej, wyrazem energii, czynu, działania, obrazem rzeczywistych, a nie urojonych zdarzeń, odejściem od pustego gadulstwa. Taki program nazywał „manifestem musu kultury polskiej” (KP 60—61). Preferowanie dramatu wiązał Trzebiński z poglądami na ustroj polityczny. W ustroju totalistycznym i demokratycznym nie widział warunków umożliwiających powstanie dramatu. Ustrojem, który mu sprzyja, jest uniwersalizm, umożliwiający człowiekowi „maksimum możliwości życiowych, drogi na sam szczyt życia”, a także, w konsekwencji — „maksimum możliwości konfliktu”⁴².

Do poglądów Trzebińskiego zbliżał się styl myślenia Wacława Bojarskiego, aczkolwiek on nie przeciwstawiał tak zdecydowanie dramatu — liryce. Kładł nacisk na postawę twórczą, która i w liryce może się różnie przejawiać. W jego słowach także przebijało się marzenie o „Polsce imperialnej”, potężnej, ekspansywnej:

Czujemy się związani nierozłącznie z losami naszej ojczyzny, której wielkość jest oddalona od dnia dzisiejszego tylko na dystans silnej wiary. [...] Pierwszy to właściwie raz zabrakło nam w historycznej perspektywie średniactwa i nudy. Przed nami już tylko wielkość i zniszczenie. [KP 51]

Dla Bojarskiego mniej ważne były przyszłe kontakty formalne literatury. Istotna była postawa człowieka reprezentującego siłę, afirmację życia, energię, wiarę w zwycięstwo. W tym fragmencie był to program bliski poglądom Trzebińskiego. Wynikał z chęci przeciwstawienia siły sile. Toteż, w sensie jakościowym, wykazywał poniekąd zbieżność z totalitarnymi programami kulturalnymi. Następowало tu jednak takie pomieszanie elementów, takie połączenia autentycznego patriotyzmu z nacjonalizmem, takie pragnienie wyzwolenia pełnej mocy ludzkiej do walki z najeźdźcą, że wszelkie określenia zabarwione pejoratywnie, chociaż również uzasadnione, wymagają istotnej poprawki historycznej. Faszystowemu w latach drugiej wojny światowej rzeczywiście trzeba było przeciwstawić siłę, czyn

⁴² A. Trzebiński, *Aby podnieść różę... Poezje i dramat*. Wstęp i opracowanie Z. Jastrzebski. Warszawa 1970, s. 179.

żołnierski i literaturę, która by taką postawę mocy wyzwalala. Toteż ambiwalentnie brzmi fragment wystąpienia Bojarskiego:

Dzisiaj wierzymy w człowieka silnego, naładowanego dynamitem możliwości, o jakich nie śniło się historii. W człowieka, który „przychodzi na planetę, aby dać świadectwo prawdzie”. Wyznajemy radosną afirmację życia — tego faktu cudownego, jedyne, niepowtarzalnego drugi raz w tym samym kształcie.

Chcemy atmosfery bezwzględnej walki i cieszy nas radosny i słuszny rytm kroków żołnierskich. [KP 51]

Inną nieco poprawkę do propozycji programowych Trzebińskiego wniósł Stroiński. Nie zgadzał się on z tezą o śmierci liryki i — w konsekwencji — o wyłączności dramatu. Inaczej widział i pojmował twórczość liryczną:

To nie oddalanie się, odchodzenie, pastelizowane, ale krzyk elementarny z najbardziej metafizycznego dna istoty ⁴⁸.

Stroiński skłaniał się ku dramatowi, jeśli miał on być odpowiednikiem trwadości, charakteru, męskiej siły. A liryce o tyle był przeciwny, o ile miałyby ona być synonimem ckliwości, rozmazania, płaczu. Niemniej nie występował przeciw wszelkiej liryce. Poszukiwania nowych rozwiązań prowadziły go ku prozie lirycznej, która pod jego piórem odznaczała się dużym stopniem zobiektywizowania.

Mocarstwowość i totalistyczne pokusy zawarte w programie Trzebińskiego i najbliższego mu kręgu młodych twórców spotykały się z dużą rezerwą, a niekiedy wręcz zdecydowanym protestem u innych autorów. Takich właśnie pomysłów mogło dotyczyć wystąpienie Eugeniusza Kolanki:

nie mamy prawa żądać od pisarzy i poetów twórczości *à batuta*, według wskazówek pałeczki dyrygenta-polityka. [KP 170—171]

Ostre słowa przeciw tej wizji kultury i literatury, którą rozwijali Trzebiński i Bojarski, sformułował Tadeusz Borowski w opowiadaniu *U nas w Auschwitzu*. Polemizował z ich pomysłami o mocarstwowym państwie polskim, odrzucał ich fascynację siłą fizyczną, nie chciał także ich kreacjonistycznej, pozbawionej śladu podmiotu tworzącego, literatury. Już po ich śmierci, a więc w sytuacji, która nakazuje łagodzić sformułowania polemiczne, w liście do narzeczonej zamieścił zdanie:

Wiesz, jak ostro stałem przeciw nim: ich imperialnej koncepcji budowania żarłocznego państwa, ich nieuczciwości w rozumowaniu społecznym, ich teorii sztuki narodowej, ich filozofii mętnej jak sam mistrz Brzozowski, ich praktyce poetyckiej, czołem bijącej o mur Awangardy, ich stylowi życia świadomego i nieświadomego zakłamania.

I dziś, gdy oddziela nas próg dwu światów, próg, który i my przekroczymy, podejmuję ten spór o sens świata, styl życia i oblicze poezji. I dziś

⁴⁸ Stroiński, *Okno*, s. 85.

zarzucę im ugięcie się wobec sugestywnych idei potężnego, zaborczego państwa, podziw dla zła, którego wadą jest, że nie jest naszym złem. I dziś zarzucę im bezideowość poezji, nieobecność w niej człowieka, nieobecność w niej poety⁴⁴.

Rozbieżność poglądów na poezję między Borowskim a Trzebińskim i Bojarskim miała głębsze przyczyny i dawniejszą, wojenną genealogię. Sarkastyczność, ironiczność konspiracyjnej poezji Borowskiego nie była dobrze widziana przez redaktorów „Sztuki i Narodu”, godziła bowiem w ich program bardzo skutecznie. Bojarski recenzował na łamach tego pisma konspiracyjny tomik poezji Borowskiego *Gdziekolwiek ziemia...* Polemizował wówczas energicznie ze znanym zakończeniem *Pieśni* („Zostanie po nas złom żelazny i głuchy, drwiący śmiech pokoleń”):

Otóż nie!

Choćby miał po nas przemaszerować chamski but kata, choćby wgniótł w ziemię nasze ciała, zniszczył, zgnoił, rozmazał, choćby zmienił naszą, jakże nędzną, broń w kupę złomu — to przecież dla przyszłych pokoleń będzie ten nasz krzyk niezaspokojony, niezadławiony, żarliwy — pragnieniem mocnego dobra.

I choćby zawieść miało wszystko, to jedno po nas zostanie na pewno. [KP 218]

O czynie i walce pisał także Tadeusz Gajcy. Inaczej jednak niż jego przyjaciele ze „Sztuki i Narodu”. W jego przemyśleniach, ocenach krytycznych i, naturalnie również, a może przede wszystkim, w utworach poetyckich dominowała tonacja katastrofizmu. Katastrofizm i problemy metafizyczne w katastroficznych wymiarach ujmowane określały poetykę Gajcego i jego poglądy na literaturę.

Bodaj w żadnej epoce poezja nasza nie miała tylu szans na pogłębienie metafizyczne co dzisiaj⁴⁵.

Gajcy chciałby widzieć w poezji dochodzenie do rozumienia czasu i ludzi w tym czasie istniejących, oceniając np. poezję Romana Bratnego uważał, że za dużo w niej jeszcze „błyskającej broni i człowieczego nierozumienia”⁴⁶.

Bliski był Gajcemu katastrofizm w poezji przedwrześniowej. W poezji własnej i innych chciałby widzieć realizację następującego nakazu:

dzisiaj obowiązuje coś więcej ponad grozę wzmocnioną rzeczywistością. [...]

Oczekujemy rozwiązania katastroficznej, tragicznej nuty, aby nie powiedziane było: rośli bezradni, gdy czas wołał o czyn. [KP 132, 133]

Wszystkie próby wyjścia z groźnego położenia uwikłane były w katastroficznej wizji świata mimo przebąkiwania o czynie. Ten katastrofizm, tak wyraźny w poezji Gajcego, tak w istocie odległy od „mocarstwowej”

⁴⁴ T. B o r o w s k i, *Utwory zebrane [...]*, t. 2, s. 135. Zob. też D r e w n o w s k i, *op. cit.*, s. 40.

⁴⁵ C o n s t a t [T. G a j c y], *op. cit.*, s. 123.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 124.

wizji literatury postulowanej przez Trzebińskiego i Bojarskiego, najbardziej bezpośrednio wystąpił w liście Gajcego do Wyki. Słowa tego listu wyrażają przeczucie końca: „uczy mnie doświadczenie, że w czasach dzisiejszych obowiązuje pośpiech”. Katastrofizm wynikał również z sytuacji osobistej: „stoję teraz na miejscu tamtych trzech, o którym mówi się, że jest fatalnie” (to w związku z objęciem przez Gajcego stanowiska redaktora naczelnego „Sztuki i Narodu” — po Kopczyńskim, Bojarskim i Trzebińskim). W liście dominuje przeczucie katastrofy, którego nie jest w stanie zredukować „imperialna” frazeologia: „czyż wolno dzisiaj mówić w tonie kategorycznym o jutrze, gorzej, odgrażać się, że ja jeszcze...”⁴⁷

Ten katastroficzny, a pasywny ton wywoływał polemiki krytyczne. Bratny recenzując *Widma* Gajcego widział w nich „terror fatalistycznej bierności” i stwierdzał, że „poezja ekstazy walki i tragedii w twórczości Topornickiego [pseudonim Gajcego] nie znajduje jeszcze swojego wyrazu” (KP 252). Bratny patrzył na tę twórczość z pozycji rzecznika programu ekspresjonistycznego, którą to postawę będzie w kilka lat później rozwijał na łamach „Pokolenia”.

Z innych pozycji na katastrofizm i metafizykę Gajcego patrzył Krzysztof Baczyński. Rozumiał on lepiej relację między aprobatą dla przedwrześniowego katastrofizmu poetyckiego, którą i sam podzielał, a koniecznością wypracowania nowego stosunku do rzeczywistości, w której przewidywana wcześniej katastrofa właśnie się spełniała:

Nie czujemy jednak u Topornickiego rzeczy ważnej, którą pragnęlibyśmy w poecie wojennym znaleźć. Otóż brak tu odnalezienia przez poetę jakiejś postawy w stosunku do przewalających się zdarzeń. Jakiejś postawy życiowej. Katastrofizm wszechobejmujący usprawiedliwiony był w poezji dwudziestolecia. Ten brak odejmuje wierszom Topornickiego siłę atrakcyjności dla współczesnego człowieka.

U Topornickiego groza współczesności jest raczej ujęciem nowej rzeczywistości w kształty dawnego sposobu przyswajania i przetwarzania. Fantastyczność i zupełne odrealnienie czyni ze zdarzeń wojen pełen ornamentów, niezwykły, a jednak nie nowy i nie nowoczesny obraz poetycki. [...] Wojna się stała. To narzuca konieczność obrony wewnętrznej. Topornicki jednak odwraca się od rzeczywistości, błądzi w fantastycznych barwach, olśniewają go możliwości materiału poetyckiego, na zbyt błahą zdobywając się postawę. [...]

Pełen zwątpienia, nie znajduje w końcu innych słów, usypia swoją czujność człowieka bezradnością liryka:

„Przecież nikt wiedzieć nie może,
a ty byś chciał?”⁴⁸

Według przekazu Zbigniewa Wasilewskiego recenzję tę napisali wspólnie Krzysztof Baczyński i jego żona Barbara, protestując tą oceną

⁴⁷ Cyt. według: K. Wyka, *List Tadeusza Gajcego*. „Ruch Literacki” 1972, z. 4, s. 233.

⁴⁸ K. K. Baczyński, *Utworki zebrane*. Opracowali A. Kmita-Piorunkowa i K. Wyka. Kraków 1961, s. 819.

przeciwko traktowaniu wydarzeń wojennych jako dogodnego tworzywa poetyckiego, jako okazji do oryginalnych uduziwnień, do popisywania się językową wyobraźnią⁴⁹.

U podstaw protestu Baczyńskiego tkwiło myślenie historyczne, które było krokiem naprzód w stosunku do dwudziestolecia, a genezą swoją sięgać mogło tradycji wyznaczonych przez pisarstwo i poglądy ojca Krzysztofa — Stanisława Baczyńskiego. Historyzm dostrzec można i w utworach poetyckich autora, i w tym dokumencie krytycznoliterackim cytowanym przed chwilą, w którym przeciwstawiał się katastrofizmowi metafizycznemu Gajcego.

Więcej dowodów na to historyczne stanowisko dostarcza, naturalnie, poezja Baczyńskiego. Nie jest tu ona przedmiotem bezpośredniej analizy, a zresztą od tej strony otrzymała już właściwą charakterystykę w liście Wyki z 1943 roku:

W najlepszych lirykach Pana dojrzewa z naszych konkretnych przeżyć coś, co bym nazwał prawem tych przeżyć, coś, co jest pokorą i ściszeniem wobec naszych bólów i spraw, albowiem taka jak nasza i niezmienna jest norma bytu historycznego i bytu ludzkiego. Dlatego zapewne w utworach Pana kilkakrotnie tematem zamyślenia jest prawda historii. Najpiękniej w wierszu *Historia* jawi się ta znamienita dla owych zamyśleń równość historii wobec cierpienia. Odpatetycznia Pan historię, ściera łatwość legendy, by ukazać wspólność i współczucie ludziom, którzy zawsze cierpieć musieli [...]. [KP 229]

Wyka dostrzegł w twórczości Baczyńskiego tę ważną przemianę: od katastrofizmu ku „męskiemu rozumieniu historii, jej przebiegów i praw”. W cytowanym tu już parokrotnie artykule *Pieśń i dzieje* pisał:

Ziemia, wierność, piękno. Te trzy są siostrzyce, dla których obecności te lata ponure nie są latami beznadziejnymi. [...] Wierność ziemi, wierność jej ludziom zwykłym, ta nosicielka ustawicznego bohaterstwa jest ponad pięknem. Pieśń, która jej dorówna, ponad siebie sięga. Sięga w samo dno dziejów tej ziemi...

Myślenie historyczne otwierało perspektywę na nowe zjawiska antynomiczne, które wystąpiły już w dyskusjach okupacyjnych, a miały pełniej ujawnić się w pierwszych latach po wojnie. Trzebiński odrzucał historyzm, pojmowany jako determinizm określający człowieka i jego losy. Rozumienie obiektywności procesu historycznego, jego nadrzędności wobec podmiotów ludzkich prowadziło w konsekwencji do zgody na to, co się działo, co do historii wniosły Niemcy hitlerowskie. Dlatego Trzebiński nawoływał, by „pokonać w sobie swą deterministyczną historiozofię, swój pogląd, jakoby to świat nas stwarzał, a nie my świat” (TK 14).

W tekstach Trzebińskiego jest dużo niejasności, nieporozumień, pomieszania, co zresztą nie dziwi u bardzo młodego, gorączkowo pracującego intelektualisty. Gotów on był utożsamić fatalizm z marksizmem, antymarksizm z demokracją. Ważna jednak i godna uwagi jest przede wszyst-

⁴⁹ Zob. Wasilewski, *op. cit.*, s. 236.

kim obawa Trzebińskiego przed rozumowaniem, które by mogło „zalegalizować” i uznać dokonującą się właśnie historię. W marksizmie interesuje go głównie to, że przewiduje on również możliwość wywierania przez ludzi wpływu na proces historyczny.

Obawę przed fatalistycznym stanowiskiem wobec dziejących się wydarzeń można wyczytać również w recenzji Jerzego Zagórskiego poświęconej m. in. *Oknu Stroińskiego* (KP 246).

Jednym z bardziej interesujących dokumentów historycznego myślenia i dostrzegania zawartych w nim antynomii jest artykuł Tadeusza Sołtana *Kłeska bezdziejowości*. Autor pragnął wyważyć elementy historycznego determinizmu z rolą woli ludzkiej; przestrzegał przed historycznym oportunizmem w myśleniu, który, jak słusznie dodawał, „cechować także może różne odmiany najbardziej zażartego rewolucjonizmu” (KP 142). Lecz opowiadał się również przeciwko działaniu wbrew prawom historii, widząc u kresu takiego działania perspektywę klęski:

Wolność istotna opiera się na możliwości swobodnego budowania świata, nie przeciw jego twardym prawom, ale pod ich sankcję, przez urzeczywistnianie założonych celów. [KP 143]

Wolność tworzenia historii wiązał z „dyscypliną realistycznej świadomości” (KP 146).

Z tak pojmowanym historyzmem wiązał pogląd na relację: jednostka— zbiorowość. Był przeciwny tym, którzy swą indywidualną odrębność uznali za prawo do osamotnienia, do zerwania więzów ze zbiorowością. Aprobował tę samotność, która jest wyprzedzeniem świadomości zbiorowej jasnością widzenia i która stanowi w istocie żywy i głęboki związek jednostki ze wspólnotą. Taką, jak to określał, „samotnością wspaniałą” była samotność Norwida.

Źródła nieufności młodego pokolenia wojennego do historyzmu wskazał Jan Strzelecki próbując po latach rekonstruować konspiracyjne myślenie młodych. Jego sformułowania dotyczą szczególnie złożonej kwestii: uznania historii za miarę ostateczną.

Odwoływanie się do historii? Przecież oni mogą zwyciężyć — i zleglibyśmy na niewolniczym dnie Nowego Ładu w świecie poniżenia, terroru i głodu — choćby ta skromna okoliczność wstrzymywała nas od zbyt wielkiego zaufania okazywanego historii jako sędziemu spraw ludzkich⁵⁰.

Głębsze rozwinięcie założeń historycznego myślenia wraz z jego walo-rami jak i z niebezpiecznymi pułapkami przyniosły głosy dyskusyjne i dokumenty składające się na program kulturalny Polskiej Partii Robotniczej, a później polemiki na łamach marksistowskiej „Kuźnicy”.

⁵⁰ Strzelecki, *op. cit.*, s. 67.