

# Jerzy Smulski

---

## Juliana Strykowskiego "tragedia optymistyczna" : rozważania o "Biegu do Fragała"

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 88/1, 61-78

---

1997

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.

JERZY SMULSKI

## JULIANA STRYJKOWSKIEGO „TRAGEDIA OPTYMISTYCZNA”

### ROZWAŻANIA O „BIEGU DO FRAGALÀ”

Twórczość Juliana Strykowskiego nie doczekała się jeszcze monograficznego opracowania. Publikowane dotychczas artykuły, nawet te, które ukazały się w formie książkowej (np. tomy studiów Jana Paćławskiego<sup>1</sup>), przynoszą omówienie poszczególnych utworów, wątków czy problemów pisarstwa Strykowskiego. Niełatwa jest odpowiedź na pytanie, jakie względy zadecydowały o tym, że taka monografia nie powstała (niełatwa, bo mechanizmy rządzące zainteresowaniami historyków literatury są nad wyraz tajemnicze). Trudno więc orzec, w jakim stopniu na sytuację tę wpłynął fakt, że dorobek autora *Czarnej róży* nie poddaje się łatwo zabiegom scalającym. Jest to bowiem twórczość, w której współistnieją kilka wyraźnie odmiennych nurtów; jest to – dodajmy – pisarstwo, w którego rozwoju nie rysują się wyraźne cezury.

Najczęściej wskazuje się na trzy nurty czy też wątki w dorobku Strykowskiego. Żydowski – należą do niego utwory, których akcja rozgrywa się w środowisku Żydów polskich na przełomie XIX i XX wieku: *Głosy w ciemności*, *Austeria*, *Sen Azrila*, *Echo*. Biblijny – tworzony przez tryptyk *Odpowiedź*, *Król Dawid żyje!*, *Juda Makabi*. Wreszcie nurt, który najczęściej bywa określany jako polityczny – chodzi o takie powieści, jak *Bieg do Fragalà*, *Czarna róża*, *Wielki strach*. I ta trójdzielna typologia okazuje się jednak niewystarczająca; poza nią pozostają bowiem nie tylko utwory mniej istotne w dorobku pisarza (jak tom szkiców *Pozegnanie z Italią*, zbiór opowiadań *Imię własne* czy dramat *Sumienie*), ale i dzieła tak ważne, jak ogłoszona w 1978 roku powieść *Przybysz z Narbony*. Ten ostatni utwór daje się i włączać w nurt żydowski (opowiada bowiem o losach marranów w XV-wiecznej Hiszpanii), i traktować jako kostiumowa powieść polityczna.

Spośród trzech wymienionych powyżej nurtów największym zainteresowaniem krytyków i historyków literatury cieszy się ten pierwszy<sup>2</sup>, co wiąże się zapewne z formułowanym często przekonaniem, że właśnie takie utwory, jak *Głosy w ciemności* czy *Austeria*, decydują o randze pisarstwa Strykowskiego. Również wątek biblijny był już – mimo że chodzi o utwory powstałe stosun-

<sup>1</sup> J. Paćławski: *O twórczości Juliana Strykowskiego*. Kielce 1986; *Kronikarz żydowskiego losu. Szkice o twórczości Juliana Strykowskiego*. Kielce 1993.

<sup>2</sup> Zob. np. J. Wróbel, *Tematy żydowskie w prozie polskiej 1939–1987*. Kraków 1991, zwłaszcza rozdz. 1: „Pogasy światła szabańne”.

kowo niedawno — przedmiotem kompetentnych omówień<sup>3</sup>. Najmniej uwagi poświęcono utworom politycznym, zwłaszcza pierwszej opublikowanej powieści Strykowskiego — *Biegowi do Fragalà* (mowa o recepcji historycznoliterackiej tego dzieła, nie zaś o rezonansie krytycznym w momencie jego ogłoszenia w latach pięćdziesiątych; ten był bowiem ogromny).

*Bieg do Fragalà*, wydany w 1951 roku, kwalifikowany jest przez historyków literatury jako utwór socrealistyczny. Zanim jednak zajmiemy się jego związkami z modelem literatury obowiązującym po zjeździe szczecińskim, warto poświęcić trochę uwagi problemowi ogólniejszemu, a dotyczącemu właśnie socrealizmu. Często formułuje się opinię — w sposób najbardziej dobitny zrobił to bodaj Jerzy Jarzębski — że we wczesnych latach pięćdziesiątych „wszyscy pisali tak samo”, a więc „trudno dziś odróżnić w tych [socrealistycznych] utworach pióra Ścibora-Rylskiego, Konwickiego, Zalewskiego czy Brandysa”<sup>4</sup>. Teza ta, występująca i w pracach innych historyków literatury, nie wydaje się w pełni trafna. Przeczy jej elementarne doświadczenie czytelnicze dzisiejszego (a pewnie i ówczesnego) odbiorcy literatury socrealistycznej. Coś przecież odróżnia *Obywateli* Brandysa, *Bieg do Fragalà* Strykowskiego czy *Władzę* Konwickiego od takich utworów, jak *Kampania znaczy walka* Kowalewskiego, *Na przykład Plewa* Hamery, *Miasto nowych ludzi* Dziarnowskiej... Nie będziemy tego wyliczenia kontynuować, gdyż mogłyby się tu pojawić dziesiątki innych tytułów. Chodzi przy tym nie tylko o to, że Brandys, Strykowski czy Konwicki to bardzo dobrzy — znacznie lepsi niż Kowalewski, Hamera, Dziarnowska — narratorzy (myślę zarówno o umiejętności konstruowania fabuły, jak o sprawności stylistycznej), co zresztą każdy z nich udowodnił wcześniej. Brandys był już przecież wówczas — przypomnijmy — autorem dwóch świetnych, choć jakże różnych, powieści: *Drewnianego konia* i *Miasta niepokonanego*, w szufladzie biurka Konwickiego spoczywał maszynopis *Rojstów*, Strykowskiemu zaś cenzura odrzuciła jego *opus magnum*, tj. *Głosy w ciemności*. Rzecz sprowadza się jednak nie tylko do sprawności narracyjnej, lecz do nieśmiały, nie kwestionujących podstawowych założeń, prób modyfikacji poetyki socrealistycznej.

Elementem wspólnym dla całej literatury socrealistycznej jest wpisana w nią wizja świata, dająca się wywieść z ideologicznego intertekstu, tj. wystąpienia politycznych i publicystyki literackiej (i nie tylko literackiej), odwołujących się do marksizmu w jego stalinowskiej wersji. Istotę tej wizji stanowiło absolutyzowanie determinantów natury socjalnej, interpretowanie rzeczywistości w kategoriach walki klasowej, operowanie mitologią wroga klasowego (każdy z tych czynników — dodajmy — znajdował ściśle odzwierciedlenie w schematach fabularnych prozy socrealistycznej).

Ukształtował się w ten sposób model powieści, którą określano — nie najszcześliwiej — jako produkcyjną. Jej schemat fabularny był przedmiotem szczegółowych opisów, tu więc chcemy wskazać tylko dwa elementy, istotne z naszego punktu widzenia. Akcja tego rodzaju powieści rozgrywała się we współczesnej (a więc powojennej) Polsce, a jej tematem była realizacja szeroko

<sup>3</sup> Zob. np. A. Sobolewska, *Tryptyk biblijny Juliana Strykowskiego*. „Przegląd Powszechny” 1990, nr 7/8. — B. Pięczka, *Trylogia biblijna Juliana Strykowskiego* („Odpowiedź”, „Król Dawid żyje!”, „Juda Makabi”). *Problemy metodologiczne*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, *Prace Historycznoliterackie*, z. 79 (1992).

<sup>4</sup> J. Jarzębski, *Między „realizmem” a „prawdą”*. *Proza krajowa po wojnie*. W: *W Polsce, czyli wszędzie*. Warszawa 1992, s. 97.

pojmowanego zadania produkcyjnego. Włączamy tu — zgodnie zresztą z istniejącym uzusem terminologicznym<sup>5</sup> — dość liczne utwory tworzące wiejski nurt literatury socrealistycznej; ich fabuła ogniskuje się najczęściej wokół kwestii powstania spółdzielni, co także daje się traktować jako realizacja zadania produkcyjnego.

Tak zarysowany model bardzo szybko uległ zupełnej petryfikacji. W efekcie powstało zjawisko określane wówczas (i później) jako schematyzm; jego istotę obnażył Flaszyn w powstałym pod koniec 1951 roku artykule *Nowy Zoil, albo o schematyzmie*.

Trzeba jednak zauważyć, że nie istniał związek konieczny między zarysowaną powyżej wizją świata a rozwiązaniem kompozycyjno-fabularnym znanym z literatury produkcyjnej. Ponieważ za obligatoryjną uznawano wizję rzeczywistości, a nie rozwiązanie artystyczne (tu bowiem występował niewielki margines swobody), możliwe były próby wyjścia poza wspomniany schemat. Dają się one sprowadzić do pięciu wariantów.

Po pierwsze, przenoszono akcję utworu w bliższą lub dalszą przeszłość (*Pokład Joanny Morcinka, Pamiątka z Celulozy Newerlego, Pokolenie Czeszki*). Po drugie, sytuowano powieściowe zdarzenia poza Polską (*Bieg do Fragalą Strykowski*). Po trzecie, modyfikowano wzorzec powieści produkcyjnej, włączając doń elementy charakterystyczne dla innych odmian gatunku powieściowego. Tak dzieje się w *Obywatelach* Brandysa, utworze silnie nasyconym pierwiastkami typowymi dla prozy obyczajowej. Z podobnym zabiegiem stykamy się we *Władzy* Konwickiego; tu dominuje paradygmat powieści politycznej, poza tym niemal nie występujący w literaturze polskiego socrealizmu. Dodajmy dla jasności, że termin „powieść polityczna” odnosimy do utworów, których bezpośrednim przedmiotem jest wielka polityka i ludzie w niej uczestniczący (bo z pewnego punktu widzenia polityczne było wszystko, co publikowano we wczesnych latach pięćdziesiątych). Po czwarte, rezygnowano z wzorca powieści realistycznej na rzecz powiastki filozoficznej typu wolterowskiego (*Wojna skuteczna* Andrzejewskiego). Po piąte wreszcie, modyfikowano wyłącznie model fabularny, przy czym często rzecz polegała na prostym odwróceniu rozwiązań fabularnych znanych ze schematycznej literatury produkcyjnej (*Lewanty* Brauna).

Warto dodać, że zabiegi, których typologię tu proponujemy, nie były rozłączne. Przeniesienie akcji w przeszłość — jak w *Pokładzie Joanny* — pociągało wszak za sobą częściową modyfikację takich czynników, jak fabuła czy wzorzec gatunkowy. Akcja rozgrywała się wprawdzie w kopalni (podobnie jak w socrealistycznych powieściach w rodzaju *Jana bez ziemi* Jackiewicza czy — przede wszystkim — *Węgla* Ścibora-Rylskiego), ale praca nie miała już charakteru „walki o plan”.

Opisane tu zabiegi nie zmieniają faktu, że wyliczone utwory pozostają — ze względu na zawartą w nich wizję świata — tekstami socrealistycznymi (co w wypadku *Wojny skutecznej* i *Obywateli* przekonywająco udowodnił Michał Głowiński, w wypadku zaś *Władzy* — Wojciech Tomasiak<sup>6</sup>). Dzięki tym zabiegom wspomniane dzieła korzystnie wyróżniają się na tle standardowej produk-

<sup>5</sup> Zob. W. Tomasiak, *Produkcyjna powieść*. Hasło w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Warszawa 1992, s. 857.

<sup>6</sup> M. Głowiński: *Powieść na miarę naszych czasów*. („Obywatele” Kazimierza Brandysa). W: *Rytuał i demagogia. Trzyznaście szkiców o sztuce zdegradowanej*. Warszawa 1992; Niby-groteska.

cji literackiej tamtych lat. Owo zjawisko dostrzegli krytycy i publicyści literacy w okresie socrealizmu. Jerzy Putrament w referacie wygłoszonym podczas Rozszerzonego Plenum ZG ZLP w czerwcu 1952 roku do najważniejszych osiągnięć ówczesnej literatury zaliczył te utwory, których „tematem [...] jest dalsza czy bliższa przeszłość albo teren niepolSKI”<sup>7</sup>. Zagadnieniu temu sporo uwagi poświęcił Ludwik Flaszen w artykule *Zoilowe diagnozy i proroctwa*; krytyk dostrzegł odwrót od tematyki współczesnej:

Pisarze uciekali w przeszłość, w wydarzeniach historycznych szukając rodowodu swej współczesności. Inni zaczęli wędrować po krajach Europy zachodniej, Ameryki i dalekich lądach kolonialnych — w poszukiwaniu sojuszników walki, w chęci demaskowania i piętnowania wroga, który jest ten sam pod dowolną szerokością geograficzną. Jest, jest dobra książka! — kwitowali *Pokolenie* Czeszki krytycy i dodawali z westchnieniem: „Trzeba wprawdzie pisać o ZWM w latach okupacji, ale to nie zastąpi nam pamięci o ZMP w Polsce Ludowej”. Jest, jest świetna książka! — entuzjasmowali się po przeczytaniu *Pamiętki z Celulozy*, ale pytaliśmy, czy autor dociągnie dzieje swego bohatera do współczesności. Chwaliliśmy *Wrzesień*, ale byliśmy ciekawi, jak też wyglądałaby napisana przez Putramenta powieść o tematyce zaczerpniętej z bieżącej chwili. Sprawa powieści w pełnym tego słowa znaczeniu współczesnej stanęła na ostrzu noża<sup>8</sup>.

Do kwestii tej Flaszen powrócił w artykule *Odwilż, pozory, rzeczywistość*, w którym zanotował następujące spostrzeżenie:

Jest to smutny paradoks, że najcenniejsze dzieła [socrealistyczne] zrodziły się nie ze zmagania ze współczesnością najbliższą, tą, co roztacza się wokół nas i w nas samych — ale z uniku wobec niej<sup>9</sup>.

Zbliżone były zapewne i opinie czytelników, skoro w plebiscycie na książkę 10-lecia, ogłoszonym przez „Nową Kulturę”, w pierwszej dziesiątce znalazły się: *Pamiętka z Celulozy* (nb. na pozycji 1), *Obywatele* (na pozycji 3) oraz *Pokolenie* Czeszki. Oprócz tych utworów czytelnicy warszawskiego tygodnika wyróżnili dwie inne powieści ogłoszone w latach 1949–1954: *Wrzesień* Putramenta i *Piątkę z ulicy Barskiej* Koźniewskiego<sup>10</sup>. Za znamienny uznać trzeba fakt, iż są to dzieła socrealistyczne wprawdzie, ale w różny sposób modyfikujące wzorzec powieści produkcyjnej.

Podobne oceny formułowano z perspektywy historycznoliterackiej. Zdaniem Wojciecha Tomasika — przywołujemy opinię tego badacza wyrażoną w jednej z najważniejszych książek o literaturze tamtych lat, pt. *Polska powieść tendencyjna 1949–1955* — do nielicznych utworów poszczecińskich, które przetrwały próbę czasu, zaliczyć można właśnie *Pamiętkę z Celulozy*, *Bieg do Fragalà*, *Pokolenie* i *Obywateli*<sup>11</sup>.

Wróćmy do powieści stanowiącej główny przedmiot tych rozważań. Ogłoszony w 1951 roku *Bieg do Fragalà* był — formalnie rzecz biorąc — książ-

(„*Wojna skuteczna*” Jerzego Andrzejewskiego). W: jw. — W. Tomasik, *Intertekstualność i tendencja. Wokół „Władzy” Tadeusza Konwickiego*. W: *Słowo o socrealizmie. Szkice*. Bydgoszcz 1991.

<sup>7</sup> J. Putrament, *O niektórych zagadnieniach tematyki współczesnej w naszej prozie 1950–1952*. „Nowa Kultura” 1952, nr 25. Przedruk pt. *O tzw. „schematyzmie”*. W: *Na literackim froncie*. Warszawa 1953, s. 72–73.

<sup>8</sup> L. Flaszen, *Zoilowe diagnozy i proroctwa*. „*Życie Literackie*” 1953, nr 50, s. 5.

<sup>9</sup> L. Flaszen, *Odwilż, pozory, rzeczywistość*. W: *Cyrograf*. Kraków 1974, s. 44.

<sup>10</sup> Wyniki plebiscytu opublikowane zostały w nrze 14 z 1955 roku.

<sup>11</sup> W. Tomasik, *Polska powieść tendencyjna 1949–1955. Problemy perswazji literackiej*. Wrocław 1988, s. 5.

kowym debiutem, i to z pozoru późnym debiutem, bo pisarz liczył sobie wówczas 46 lat. Tylko jednak z pozoru, bo Strykowski miał za sobą długą drogę twórczą. Już w okresie międzywojennym – począwszy od końca lat dwudziestych – ogłaszał bowiem teksty literackie w czasopismach polskich i żydowskich, przełożył z francuskiego powieść Céline’a *Śmierć na kredyt*, a w 1946 roku ukończył *Głosy w ciemności* (wydane w formie książkowej w roku 1956).

Nie bez znaczenia – ze względu na przedmiot naszych rozważań – jest stanowisko ideowe Strykowskiego. Pisarz od 1934 roku należał do partii komunistycznej. Po latach, gdy dokonywał rozrachunku z tym etapem swego życia – zarówno w dziełach, gdzie biografię poddawał metaforycznej transpozycji (*Czarna róża*), jak w utworach bliskich dokumentarnemu zapisowi (*Wielki strach*) i tekstach nieliterackich (*Ocalony na Wschodzie*) – otóż gdy dokonywał rozrachunku, zwracał uwagę na jeden element swej ówczesnej postawy: ślepa wiara w ideologię komunistyczną. W wywiadzie udzielonym na początku lat dziewięćdziesiątych na pytanie, jakim pamięta siebie z tamtego okresu, odpowiedział z rozbijającą szczerością:

Jako idiotę. Udokumentowałem to w *Wielkim strachu*, gdzie mój bohater-komunista, Artur, jest durniem, nie dopuszcza do siebie żadnych argumentów, ma końskie okulary, to ja<sup>12</sup>.

Czy ta ślepa wiara w komunizm charakteryzowała Strykowskiego także wówczas, gdy na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych pracował nad *Biegiem do Fragalà*? Pisarz wspomina, że odchodzenie od komunizmu było długotrwałym procesem, o którym decydowały różne fakty. Za pierwszy z nich – choć proponowana w jego wywodach chronologia jest nad wyraz pogmatwana – uważa wydarzenie z 1944 roku, opisywane zresztą zarówno w jego utworach fabularnych (*Syriusz*), wspomnieniowych (*To samo, ale inaczej*), jak i w wywiadzie-rzecz (*Ocalony na Wschodzie*). Spacerując rankiem po Placu Czerwonym (jest sierpień 1944), pisarz na dachu mauzoleum spostrzega Stalina w otoczeniu członków politbiura; zaczyna pełen entuzjazmu biec w ich kierunku, krzycząc: „*Da zdrowstwuje Stalin*”. Oto komentarz do tego wydarzenia zawarty w *Ocalonym na Wschodzie*:

Zaczęło się od kropli wątpliwości, od chwilowego rozczarowania, kiedy Beria zasłonił swoją piersią Stalina [...], ażeby go nie zastrzelił. A ja uszedłem z życiem, gdyż pustymi rękami wywijąłem w powietrzu<sup>13</sup>.

Inne fakty wymieniane przez Strykowskiego to procesy polityczne toczone się zarówno w ZSRR, jak i w innych krajach bloku komunistycznego, a także wyraźnie ujawniający się antysemityzm (eksponowanie żydowskiego pochodzenia lekarzy polikliniki kremlowskiej, oskarżonych m.in. o zamordowanie Andrieja Żdanowa)<sup>14</sup>.

Czy wiara Strykowskiego w komunizm – powtórzmy sformułowane powyżej pytanie – uległa już wówczas, na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych, wyraźnej erozji? Nie wydaje się, by tak było. Zarówno stanowisko ideowe, którego wyrazem jest *Bieg do Fragalà*, jak i deklaracje składane *ex*

<sup>12</sup> *Ostrzenie duszy*. Z J. Strykowskim rozmawia E. Berberyusz. „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 28, s. 3.

<sup>13</sup> *Ocalony na Wschodzie*. Z J. Strykowskim rozmawia P. Szewc. Montricher 1991, s. 263.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 263–264.

post przez pisarza<sup>15</sup> pozwalają traktować analizowaną powieść jako dzieło komunisty.

Jej geneza związana jest z pobytem Strykowskiemu w Rzymie w charakterze kierownika tamtejszej placówki PAP. Sytuację społeczno-polityczną panującą wtedy we Włoszech znał on więc z autopsji, a powieściowa fabuła pozostaje w czytelnym związku z konkretnymi wydarzeniami, które rozegrały się w południowych Włoszech jesienią 1949 roku. Pisarz tak relacjonował po latach te wypadki:

W Kalabrii bezrolni chłopcy ogłosili strajk. [...] robotnicy rolni pracujący u baronów, właścicieli lifyfundów, zajęli odłogiem leżącą ziemię, zaorali ją i zasiali. Doszło do walki z karabinierami. Zginęli trzej robotnicy. [...] Pojechałem do Kalabrii do Crotone. We wsi [Melissie koło Crotone] rozeszła się szybko wiadomość o przyjeździe dziennikarza. A kiedy [mieszkańcy] dowiedzieli się, że z komunistycznego kraju, zaczęli do mnie przychodzić całymi grupami. [...] Wszyscy opowiadali to samo. O bezrobociu, bezrolnej nędzy, o strasznym baronie. Opowiadali o trzech zabitych towarzyszach, których pochowali na polu bitwy. [...] W Rzymie zabrałem się do pisania. Miał to być dziennikarski reportaż, a powstała powieść *Bieg do Fragalà*<sup>16</sup>.

Utwór, opublikowany – jak już wyżej wspomnieliśmy – w 1951 roku, stał się jedną z najgłośniejszych powieści socrealistycznych. O rozgłosie zadecydowały przy tym nie tylko wartości artystyczne dzieła, ale i czynniki zewnętrzne, które chcemy dalej wymienić.

Należy do nich oficjalne uznanie, jakim cieszyła się powieść. Jego wyraz stanowiło uhonorowanie *Biegu do Fragalà* Nagrodą Państwową I stopnia za rok 1952. Doceniono w ten sposób nie tylko propagandowe walory dzieła (bo one przede wszystkim decydowały o preferencjach jurorów tej nagrody w okresie stalinizmu), ale i – co jest wypadkiem rzadszym – wartości ściśle literackie.

Po opublikowaniu powieści odbył się w Rzymie wieczór autorski urządzony przez partię komunistyczną. Podczas niego pisarz wygłosił – jak sam powiada – „płomienne przemówienie antyrządowe”<sup>17</sup>, w którym potępił zbrodnię popełnioną na wzgórzach Fragalà. W efekcie otrzymał nakaz natychmiastowego opuszczenia Włoch. Bez wątplenia także ten fakt przyczynił się do rozgłosu dzieła, zwłaszcza że był często podkreślany w krytycznoliterackich wypowiedziach dotyczących powieści Strykowskiemu. Sugerowano, że istnieje bezpośredni związek między rangą dzieła a wydaleniem jego autora z Włoch. Hieronim Michalski, którego recenzję zamieścił tygodnik „Świat”, rozumował w sposób następujący:

Strykowski z nieprzeciętnym talentem i ogromną siłą wyrazu ukazał walkę, jaką chłopcy włoscy prowadzą pod przewodnictwem partii komunistycznej. *Bieg do Fragalà* stał się dokumentem oskarżenia i walki. Potwierdziła to... faszystowska policja Scelby. Polski autor, przebywający we Włoszech jako dziennikarz, otrzymał nakaz natychmiastowego wyjazdu, gdy tylko dowiedziano się z przygotowywanego przekładu, co zawiera utwór<sup>18</sup>.

Podobna myśl pojawiała się i w innych omówieniach. Zdaniem recenzenta „Życia Warszawy” wydalenie pisarza „doda tylko blasku powieści Strykowskiemu – i walce, którą powieść ta opiewa”<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 221; *Kultura to bezbronny kwiat*. Z J. Strykowskiemu rozmawia M. Łukasiewicz. „Nowe Książki” 1991, nr 5, s. 1.

<sup>16</sup> *Ocalony na Wschodzie*, s. 219–221.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 221.

<sup>18</sup> H. Michalski, „*Bieg do Fragalà*”. „Świat” 1952, nr 39, s. 10.

<sup>19</sup> Zeydler [Z. Zeydler-Zborowski], *Gdy życie pisze dalszy ciąg powieści*. „Życie Warszawy” 1952, nr 163, s. 3.

Podkreślano i inny fakt. Otóż o wartości dzieła miała stanowić „wysoka ocena, z jaką spotkało się ono u sekretarza generalnego KPW, Palmiro Togliattiego”<sup>20</sup>.

O rozgłosie towarzyszącym opublikowaniu *Biegu do Fragalà* decydował jeszcze jeden czynnik; miał on jednak charakter inny niż wymienione poprzednio. Mowa o krążących wówczas pogłoskach, iż utwór jest plagiatem. W „Szpilkach” ukazała się nawet — jeśli wierzyć Strykowskiemu<sup>21</sup> — fraszka autorstwa Leca: „Nie przeczytam *Fragali*, / póki autor się nie ustali”. Gdy więc w recenzji pióra Grzegorza Lasoty czytamy, że w wielu utworach pisarzy włoskich występują podobne jak w *Biegu do Fragalà* tematy, wątki, problemy, ba, nawet identyczne koncepcje bohaterów, traktujemy tę wypowiedź jako aluzyjne *dementi* wspomnianych pogłosek (dodajmy: *dementi* niezbyt fortunne)<sup>22</sup>.

Utwór Strykowskiego — spuentujemy tę część naszych rozważań — został w momencie ogłoszenia bardzo wysoko oceniony przez krytykę. Dzieło wymieniono obok opublikowanych wtedy (i także wyróżnionych nagrodami państwowymi) powieści Newerlego, Czeszki i Koźniewskiego; w utworach tych dostrzegano „pełny tryumf metody realizmu socjalistycznego w literaturze polskiej”<sup>23</sup>. Co ciekawe, powieść chwalili nie tylko krytycy akceptujący socrealistyczną doktrynę. Także recenzentka „Tygodnika Powszechnego”, Zofia Starowieyska-Morstinowa, choć formułowała wobec *Biegu do Fragalà* wiele zarzutów, uznała go jednak za książkę „piękną” i „w swym głównym nurcie sympatyczną i szlachetną”<sup>24</sup>.

Powieść Strykowskiego pochwalono też — piórem Janusza Jasińczyka — w paryskiej „Kulturze”. I to już jest prawdziwy ewenement, bo ani redaktor miesięcznika, ani recenzent nie należeli do sympatyków socrealizmu (Jasińczyk niezwykle surowo oceniał twórczość krajową, co boleśnie odczuł „prymus literatury socrealistycznej”, Kazimierz Brandys). Autor *Słowa o bitwie* uznał *Bieg do Fragalà* za dzieło sztuki (choć zaznaczył, że jest on nim nie dzięki socrealizmowi, lecz — wbrew niemu). Dostrzegł wady utworu, ale zauważył też zalety; najważniejsza z nich to duży ładunek prawdy zawarty w powieści<sup>25</sup>.

W podobnym tonie utrzymane były opinie formułowane w późniejszym okresie. W latach sześćdziesiątych Andrzej Drawicz widział w *Biegu do Fragalà* „powieść nie zdeprecjonowaną przez czas”<sup>26</sup>, na początku lat siedemdziesiątych zaś Krzysztof Biskupski stwierdził, że jest to „jedna z najważniejszych w naszej literaturze książek o socjalizmie”<sup>27</sup>.

<sup>20</sup> K. Kolińska, *Julian Strykowski — „Bieg do Fragalà”*. „Dziennik Bałtycki” 1952, nr 239, dodatek, s. 1.

<sup>21</sup> *Ocalony na Wschodzie*, s. 224.

<sup>22</sup> G. Lasota, *Salvatore, który zdążył*. „Twórczość” 1952, nr 8. Przedruk w: *Kierunek natarcia. Szkice — recenzje — polemiki*. Warszawa 1953, s. 101—102.

<sup>23</sup> A. M., *Nowy sukces w walce ze schematyzmem*. „Ilustrowany Kurier Polski” 1952, nr 179, s. 5.

<sup>24</sup> Z. Starowieyska-Morstinowa, *W Rocca di Zolfo*. „Tygodnik Powszechny” 1952, nr 49, s. 7.

<sup>25</sup> J. Jasińczyk, „*Bieg do Fragalà*”. „Kultura” (Paryż) 1954, nr 1/2, s. 185—190.

<sup>26</sup> „*Czarna róża*”: *czas przeszły dokonany*. (Komentarz autora i refleksje czytelnika). Rozmawiał z autorem [J. Strykowskiem] A. Drawicz. „Sztandar Młodych” 1963, nr 28, s. 3.

<sup>27</sup> K. Biskupski, *Czarna przestrzeń. O prozie Juliana Strykowskiego*. „Odra” 1972, nr 2, s. 68.



Stykamy się więc z sytuacją paradoksalną. Jedno z najważniejszych dzieł socrealistycznych zostało napisane przez twórcę, który uważał socrealizm za „grób literatury” – to paradoks pierwszy. *Bieg do Fragalà* był przez krytyków kwalifikowany jako powieść socrealistyczna; przez krytyków, ale nie przez samego Strykowskiego, który widział w tej powieści utwór prokomunistyczny, ale nie socrealistyczny – to paradoks drugi.

Dodajmy, że oba przywołane sądy Strykowskiego zostały w jego wywodach uzasadnione.

Socrealizm określał on jako „grób literatury”, gdyż doktryna ta „wyklucza tragizm, najsilniejsze tętno sztuki pisarskiej, nie toleruje śmierci bohatera, nie uznaje klęski. Bohater musi żyć, walczyć z wrogami, zwyciężyć”<sup>28</sup>. *Biegu do Fragalà* nie uważał zaś Strykowski za powieść socrealistyczną ze względu na występujący w niej motyw śmierci głównego bohatera; motyw sprzeczny w jego przekonaniu z istotą socrealizmu: „To, że ginie jej [tj. powieści] bohater, jest blasfemią, gdyż powinien żyć, walczyć i ostatecznie zwyciężyć”<sup>29</sup>.

Do przywołanych też powrócimy poniżej; mają one charakter kluczowy dla interpretacji *Biegu do Fragalà*. Zanim się jednak do nich ustosunkujemy, spróbujemy skonfrontować kształt artystyczny powieści Strykowskiego z modelem literatury obowiązującym we wczesnych latach pięćdziesiątych.

Rozpocznijmy od narracyjnej struktury utworu. Norma kompozycyjna, dość rygorystycznie wówczas przestrzegana, zakładała operowanie trzecioosobową narracją auktorialną (silnie eksponowana była przy tym autorytatywność opowiadacza). Narracja w *Biegu do Fragalà* ma wprawdzie charakter trzecioosobowy, ale od obowiązujących wówczas standardów różnią ją przynajmniej dwa czynniki. Pierwszy z nich to zastosowanie mowy pozornie zależnej w obszernych partiach utworu, co sprawiło, że w pewnych fazach opowiadanie nabrało charakteru personalnego. Mowa pozornie zależna, szczególnie często występująca we wszelkich odmianach prozy psychologicznej, także i w zajmującej nas powieści umożliwia wgląd w psychikę głównego bohatera. Nie prowadzi to jednak do konsekwencji sprzecznych z założeniem socrealizmu; ów wgląd w psychikę pozwala na prześledzenie ewolucji, jakiej podlega świadomość bohatera pod wpływem – zgodnie z obowiązującą wówczas wizją świata – determinantów natury społeczno-politycznej. Dodajmy, że znaleźli się recenzenci, którzy częste posługiwanie się mową pozornie zależną ocenili negatywnie; uznali, że zabieg ten utrudnia czytelnikowi („masowemu”) percepcję, a więc – rekonstruujemy ich rozumowanie – osłabia perswazyjną funkcję utworu<sup>30</sup>.

Czynnik drugi, związany zresztą z ekspansją mowy pozornie zależnej, to ograniczenie odautorskiego komentarza, który w prozie socrealistycznej służył interpretacji i wartościowaniu przedstawionych zdarzeń. Wielu krytyków uznawało takie rozwiązanie za mankament utworu. Grzegorz Lasota pisał:

Strykowski, uważając, że same fakty powinny mówić za siebie, nie zawsze je potrafił przedstawić z całą mocą plastycznego wyrazu, tak aby mobilizowały myśli i uczucia czytelnika<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> *Ocalony na Wschodzie*, s. 171.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 221 – 222.

<sup>30</sup> Zob. np. A. M., *op. cit.*, s. 5.

<sup>31</sup> Lasota, *op. cit.*, s. 101.

Podobnie sądził Ryszard Matuszewski o ograniczeniu komentarza:

Wpływa [ono] [...] nie zawsze w sposób dodatni na jasność obrazu przedstawionych sytuacji, zwłaszcza że postacie, występujące w dużej liczbie i charakteryzowane często bardzo szkieletowo, mieszają się niekiedy w umyśle czytelnika niezdołnego do ich zapamiętania<sup>32</sup>.

Opinie recenzentów nie wydają się trafne. Strykowski redukował wprawdzie bezpośredni komentarz narratorski, ale proponował w zamian inne formy komentarza, które czyniły wymowę przedstawionych zdarzeń i postaci jednoznaczną.

Po pierwsze, powierzał komentowanie prezentowanych faktów i zjawisk niektórym postaciom; ich opinie mógł czytelnik traktować jako wiarygodne, ponieważ dostrzegał, że formułujące je osoby cieszą się sympatią narratora. Chodziło, co wydaje się oczywiste, przede wszystkim o komunistów.

Po drugie, funkcję komentującą pełnią wtręty inno-rodzajowe, tj. włączone w narrację fragmenty (fikcyjnych czy autentycznych?) artykułów prasowych, listy (ich autorami są komuniści), hasła polityczne.

Po trzecie, Strykowski operuje tym typem komentarza, który chcemy za Wayne'em C. Boothem określić jako symboliczny<sup>33</sup>. Wskażmy kilka przykładów tego zabiegu. W jednej z inicjalnych scen utworu bohater po powrocie z Australii do Neapolu spotyka młodą owocarkę, która sprzedaje pomarańcze. W jednej z końcowych scen Salvatore odnajduje dziewczynę (z jej osobą wiąże irracjonalną nadzieję na zmianę swej sytuacji życiowej). Ta nie rozpoznaje go: „rzuciła na szalkę garść amerykańskich orzeszków. Pomarańcz już nie było. Jeszcze nie było” (2, 117; podkreśl. J. S.)<sup>34</sup>. Scenę tę należy interpretować jako symboliczny komentarz do sytuacji politycznej panującej we Włoszech, które — w świetle obowiązującej wówczas marksistowskiej wykładni — ulegały coraz silniejszym wpływom amerykańskiego imperializmu. Podobną funkcję pełni w powieści eksponowanie faktu, że włoska policja zmotoryzowana posługuje się amerykańskimi jeepami. Tę samą rolę odgrywa — często przez narratora przywoływany — motyw przywiezionych z Australii pieniędzy i farmerskich butów. W momencie gdy ewolucja bohatera dobiega końca, nie ma on już przy sobie owych funtów z Australii (uświadamia sobie zresztą, że były to „antykomunistyczne pieniądze”, 2, 170), porzuca też farmerskie buty.

Jak widzimy, Strykowski nie rezygnował z komentowania powieściowych zdarzeń, czynił to jednak w sposób nieco bardziej dyskretny, co odróżniało *Bieg do Fragalà* od wielu innych ówczesnych powieści, operujących natrętnym, wręcz gazetowym komentarzem publicystycznym.

Od obowiązujących wówczas norm nie odbiega też — przynajmniej z pozoru — konstrukcja fabuły. Fabuła ma więc charakter dwuplanowy, co wynika z istnienia w powieści dwóch ściśle ze sobą splecionych wątków. Ośrodkiem pierwszego z nich jest bohater zbiorowy: mieszkańcy wsi Rocca di Zolfo. Uwaga narratora koncentruje się na ich walce o możliwość uprawiania ziemi obszarniczej, ziemi leżącej odłogiem.

<sup>32</sup> R. Matuszewski, *Powieść o walce ludu włoskiego*. „Nowa Kultura” 1952, nr 19. Przedruk w: *Szkice krytyczne*. Warszawa 1954, s. 52.

<sup>33</sup> Zob. W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*. Chicago—London 1983, s. 196—197.

<sup>34</sup> W ten sposób lokalizujemy cytaty w wyd.: J. Strykowski, *Bieg do Fragalà*. T. 1—2. Warszawa 1952. Pierwsza liczba oznacza tom, następna — stronicę.

Wątek drugi koncentruje się wokół jednego z mieszkańców tej wsi, Salvatore Lo Meo, powracającego z Australii; trafił do niej jako jeniec wojenny, a następnie pracował tam u farmera. Prezentowane zdarzenia ilustrują długotrwały proces ideowego dojrzewania bohatera: od indyferentyzmu, wynikającego z nieznamomości praw rządzących otaczającą go rzeczywistością społeczno-polityczną, do finałowego zaangażowania w walkę o obszarnczą ziemię.

Fakt, iż wspomniany proces ma charakter długotrwały — z czego zresztą niektórzy recenzenci czynili Strykowskiemu zarzut<sup>35</sup> — jest bez wątpienia zaletą analizowanej powieści (i tak właśnie został oceniony przez Jana Błońskiego w recenzji będącej chyba najwnikliwszym omówieniem *Biegu do Fragalà*). Los bohatera, powiada Błoński, „jest ciągle otwarty — w każdej chwili może wybrać kilka dróg”<sup>36</sup>. W fabularnym punkcie wyjścia Salvatore przedstawiony został jako zagubiony w otaczającym świecie *outsider*; „nie nasz ani ich” (1, 6) — powie o sobie do przypadkowo spotkanej dziewczyny, bratu zaś oświadczy: „Nie jestem »oni« ani »my«. Jestem »ja«” (1, 54). Ewolucja bohatera sprowadza się do tego, że uświadamia on sobie, gdzie jest jego miejsce w dychotomicznie podzielonym świecie. Przemiana ta ma gramatyczne wykładniki, polega bowiem na przejściu od „ja” do „my”: „dużo nas jest” (2, 121) — stwierdza Salvatore, gdy maszeruje w tłumie manifestantów protestujących przeciwko utworzeniu paktu atlantyckiego.

Oba wątki służą ukazaniu istniejącego wówczas zróżnicowania społecznego, przedstawianego zgodnie z założeniami obowiązującego oficjalnie materializmu historycznego. Obecność tego rodzaju czynnika wywołała prawdziwy entuzjazm marksistowskich krytyków. Jeden z nich — Jacek Trznadel — tak charakteryzował przedstawiony powyżej aspekt powieściowego świata:

Strykowski ukazał zróżnicowane oblicze klasowe wsi włoskiej. Ręka w rękę z obszarnikami idzie bogaty chłop Filipello. Na straży jego interesów i jego klasy stoi karabinier Prezzo i ksiądz Luigi — który usiłuje zorganizować we wsi komórkę socjaldemokratyczną, zdradzającą za pomocą pseudodemokratycznych i pseudosocjalistycznych frazesów interesy ludu. [...] To oni właśnie nasyłają do partii szpiegów i prowokatorów [...]. Obrazuje to nam trudną walkę, jaką nieustannie prowadzi partia przeciw zdrajcom i jawnym wrogom klasowym. Widzimy burżuazję i obszarnictwo, którzy [...] używają wszelkich sposobów, by utrzymać władzę w swych rękach — od dywersji wewnątrz partii komunistycznej aż do krwawego spędzania chłopów z zajętej przez nich ziemi<sup>37</sup>.

Ze zróżnicowaniem społecznym łączy się wspomniana już dychotomizacja świata. Ten pierwiastek najsilniej wiąże powieść Strykowskiego z socrealistycznymi standardami, a niektóre z ujęć zastosowanych w *Biegu do Fragalà* w prosty sposób spokrewniają ten utwór z kanonicznym (tj. silnie uschematyzowanym) modelem powieści produkcyjnej.

O podziale świata postaci decyduje klucz klasowy; przeciwstawieni sobie zostają „swoi” (tj. bohaterowie o „słusznym” pochodzeniu) i „obcy” (a więc wrogowie klasowi). Wrogami okazują się ksiądz, bogaty gospodarz (krytyka operowała tu terminem „kułak”<sup>38</sup>, choć w samej powieści się on nie pojawia),

<sup>35</sup> Zob. A. Jackiewicz, *Tematy włoskie — w najnowszej literaturze polskiej*. „Życie Warszawy” 1952, nr 54, s. 4.

<sup>36</sup> J. Błoński, *Walka o kotłinę Fragalà*. „Życie Literackie” 1952, nr 9, s. 10.

<sup>37</sup> J. Trznadel, „*Bieg do Fragalà*”. „Piomienie” 1952, nr 42, s. 10.

<sup>38</sup> Zob. np. Lasota, *op. cit.*, s. 97.

sklepikarz, policjant, właściciel ziemski. Warto zwrócić uwagę, że rola „obcego” (wroga) została tu obsadzona niemal w ten sam sposób – różnice wynikają jedynie z odmienności ustrojowej Włoch, gdzie rozgrywa się akcja – otóż niemal w ten sam sposób, jak w „krajowej” powieści produkcyjnej. W niej bowiem – jak trafnie zauważył Tomasiak – ksiądz, sklepikarz i kułak stanowią najczęstsze wcielenie wroga klasowego<sup>39</sup>.

Wróg jest przy tym odrażający zarówno pod względem moralnym, jak i fizycznym. Znamienne wydaje się więc zainteresowanie, jakim narrator obdarza wygląd zewnętrzny karabiniera Prezza:

Ze spodni przepasanych wąskim rzemieniem wylaziła kremowa wojskowa koszula. Teraz dopiero ukazywał się jego potężny brzuch, wypinający się wysoko aż pod piersi. [1, 47]

W innym miejscu czytamy:

Karabinier Prezzo miał jak zawsze rozchełstaną koszulę i trzymając jedną rękę za pazuchę, gniótl swoją tłustą pierś. [1, 121]

Piers – dowiadujemy się – „porośniętą cienkimi włoskami jak u gęsi po okubaniu” (1, 87).

Dziecięcy bohaterowie opowiadania Andrzejewskiego *Złoty lis* wiedzieli, że kułak jest „gruby i brzuchaty”, „ma ohydny mordę”. W świetle powieści Strykowskiemu okazuje się, że są to uniwersalne cechy wroga klasowego.

Również w opisie wyglądu i zachowania wiejskiego bogacza (a więc „kułaka”, jak chciał Grzegorz Lasota), Filipella, odnajdujemy zabiegi zmierzające do nadania mu odrażającego wyglądu:

Barania warg Filipella dygotała, oczy napełniły mu się krwią, jak u człowieka którego trzyma się za gardło. Potem zgrzytnął zębami, opuścił zaciśnięte pięści, jęknął i z powrotem siadł na skrzyni. [1, 221]

Tu z kolei – oprócz prymitywizmu zachowań – dostrzegamy charakterystyczny dla literatury produkcyjnej negatywnie nacechowany zoomorfizm wroga.

Ciekawa z naszego punktu widzenia jest postać księdza Luigiego, antykomunisty czynnie walczącego z bezrolnymi chłopami w obronie interesów ziemiaństwa. Za istotny uznać trzeba fakt, że ksiądz jest synem bogatego gospodarza Filipella; stykamy się więc tu z klasową determinacją ludzkiego postępowania. Podobnie jak inni wrogowie klasowi ksiądz Luigi jest dyskwalifikowany nie tylko ze względu na poglądy polityczne, ale i na niską moralność osobistą. Już w inicjalnym rozdziale dowiadujemy się więc, że ojcem dziecka Giuditty, z którą ożenił się Sandro, syn starego kościelnego, jest ksiądz Luigi („Maruccio z twarzy podobny jest do nowego księdza”, 1, 35).

Oprócz niego w powieści przedstawiony został ekskomunikowany ksiądz Domenico, sympatyzujący z komunistami. Narrator sugeruje, że właściwym powodem jego ekskomunikowania były właśnie prokomunistyczne sympatie, nie zaś fakt, że Domenico żył w jawnym konkubinacie i dorobił się w tym związku licznego potomstwa. Spotykamy się zatem w *Biegu do Fragalà* z chwytem polegającym na przeciwstawieniu sobie dwóch księży: lajdaka o antykomunistycznych poglądach i uczciwego, choć (czy raczej: a więc) ekskomunikowanego kapłana o lewicujących przekonaniach. Jest to rozwiązanie znane rów-

<sup>39</sup> Tomasiak, *Polska powieść tendencyjna 1949–1955*, s. 129.

niez z innych utworów socrealistycznych; pojawia się np. w powieści Edmunda Niziurskiego *Gorące dni*. W utworze tym występują dwaj księża: proboszcz Magnus i wikary Szczotka (wartościowanie dokonuje się tu już na poziomie antroponomii, stykamy się bowiem z opozycją „obcości” i „swojskości”). Pierwszy z nich to antykomunista, który wspiera (czy wręcz inspiruje) kułaków walczących z założycielami spółdzielni produkcyjnej. Ksiądz Szczotka (widywany – jak zaznacza narrator – na zjazdach ZBoWiD-u, a więc należący do ruchu tzw. księży patriotów) nie tylko odnosi się do wiejskiej biedoty z sympatią, ale nawet ostrzega spółdzielców przed ukrywającym się w ich szeregach wrogiem klasowym.

Stykamy się w *Biegu do Fragalà* z rozkładem ról typowym dla literatury tendencyjnej wczesnych lat pięćdziesiątych. W prozie socrealistycznej – odwołujemy się do ustaleń Wojciecha Tomasiaka<sup>40</sup> – występowały trzy najważniejsze role: „uczni”, „nauczyciela” i „fałszywego nauczyciela”. Podobne rozwiązanie dostrzegamy w powieści Strykowskiego. „Uczniem” jest Salvatore, „nauczycielami” – komuniści, przede wszystkim sekretarz wiejskiej komórki partyjnej, Armando, oraz poznany w więzieniu Aldo. Obaj byli w czasie ostatniej wojny uczestnikami antyniemieckiej partyzantki w Grecji, co także należy traktować jako realizację stereotypu znanego z literatury socrealistycznej: komuniści to – przywołujemy sformułowanie zawarte w jednym z utworów Kazimierza Brandysa – „ludzie o ładnych życiorysach”.

„Fałszywi nauczyciele” to ksiądz Luigi i karabinier Prezzo; obaj usiłują pozyskać Salvatora dla złej sprawy, uczynić z niego szpicla, przeciwstawić wiejskiej wspólnoty. Ksiądz odwołuje się w rozmowie z Salvatorem do z gruntu obcej socrealizmowi, relatywistycznej wizji świata:

Co w dzień jest białe, wieczorem jest czarne, w lecie woda jest ciepła, a zimą marznie. Rano są narodziny, a w nocy śmierć. Na to samo można raz powiedzieć „tak”, a raz „nie”. [1, 115]

Ksiądz i karabinier demaskują się z czasem jako wrogowie. Ich poglądy zostają skompromitowane, a oni – obarczeni odpowiedzialnością za śmierć trzech bezrolnych chłopów w finale utworu.

Zanim przywołamy jeszcze jeden przykład świadczący o tym, jak silnie – przynajmniej z pozoru – *Bieg do Fragalà* tkwi w socrealistycznych schematach, musimy najpierw zacytować fragment głośnego niegdyś artykułu Flaaszena *Nowy Zoil, albo o schematyzmie*. Pisząc o bohaterze literatury socrealistycznej, krytyk ten zauważył:

Jeśli na stronie 8 bohater o pochodzeniu drobnomieszczańskim pomyka chyłkiem i uniżenie kłania się sekretarzowi organizacji partyjnej, wiadomo, że na stronie 220 zostanie zdemaszkowany jako szkodnik i wróg klasowy<sup>41</sup>.

Spróbujmy obserwację Flaaszena odnieść do powieści Strykowskiego. W rozdziale drugim stykamy się z postacią Concetta. „Drobnny chłopak o pierzchliwych oczach” – powiada o nim narrator; wspomina też o jego „kogucim głosie”, by wreszcie sformułować następującą opinię: „Niemiły był to chłopak. Jakby musiał ukrywać jakąś słabość” (1, 44).

<sup>40</sup> Zob. Tomasiak, *Produkcyjna powieść*, s. 858–859.

<sup>41</sup> L. Flaaszen, *Nowy Zoil, albo o schematyzmie*. „Życie Literackie” 1952, nr 1. Przedruk w: *Cyrograf*, s. 15–16.

Czytelnik znający socrealistyczne schematy już w tym momencie zaczął podejrzewać, że ma do czynienia z wrogiem, a kolejne uwagi narratora o tej postaci (motyw pierzchliwych oczu pojawiający się ponownie w rozdziale piątym, 1, 133) utwierdziły go w tym przekonaniu. Były to domysły słuszne, Concetto okazuje się bowiem łamistrajkim i prowokatorem.

Posłużenie się tego rodzaju rozwiązaniami krytycznie ocenił Jan Błoński, skądinąd ustosunkowany do powieści Strykowskiego niezwykle życzliwie. Uznał on, że „działanie klucza klasowego jest niekiedy zbyt konwencjonalne”. Jako przykład wskazywał postać sklepikarza: „W Kalabrii wiejski sklepikarz może być przyjacielem i współpracownikiem komunistów, i często bywa”<sup>42</sup>.

W powieści Strykowskiego tymczasem – zgodnie z ówczesnymi schematami – sklepikarz Lelio (demaskuje go już wygląd zewnętrzny: „długa, eunucho-wata twarz bez zarostu”, 1, 153) okazuje się wrogiem klasowym – szpiclem i prowokatorem – który zakradł się w szeregi komunistów.

A jednak – mimo elementów łączących *Bieg do Fragalà* z socrealistycznymi schematami – istnieją w obrazie świata wpisanym w analizowaną powieść i takie czynniki, które korzystnie wyróżniają ten utwór na tle ówczesnej produkcji literackiej. Nie wydaje się przy tym trafna diagnoza postawiona przez Krzysztofa Biskupskiego, iż różnica polega na odejściu od Balzackowskiego modelu fabuły<sup>43</sup>. Proza socrealistyczna bowiem – mimo programowych deklaracji wskazujących twórczość autora *Komedii ludzkiej* jako jeden z akceptowanych wzorców powieści – także w gruncie rzeczy nie odwoływała się do tego modelu, co udowodnił Tomasiak, opisując parataktyczność i adyntywność proponowanych wtedy ujęć fabularnych<sup>44</sup>.

Istotna różnica polega na występowaniu w świecie przedstawionym utworu takich motywów, których pojawienia się nie można wytłumaczyć logiką fabuły; motywów nie korespondujących z ideologiczną koncepcją człowieka, funkcjonującą w ówczesnej literaturze (i nie tylko w literaturze). W pierwszym rozdziale utworu narrator przytacza – w mowie pozornie zależnej – rozmowę Franceski i Salvatora. Zostają w niej zaprezentowane niektóre powieściowe postaci, m.in. Giuditta, żona Sandra, syna starego kościelnego; dowiadujemy się, że pochodzi ona z Bonacasa – „jak wszystkie żony z Bonacasa jest zła jak żmija” (1, 34)<sup>45</sup>.

Zacytowane zdanie, nie skomentowane przez opowiadacza (bo – jak wiemy – komentarz uległ w *Biegu do Fragalà* wydatnej redukcji), zawiera pewną partykularną prawdę o świecie. Znalazł w nim wyraz stereotyp funkcjonujący w społeczności lokalnej, stereotyp o podłożu ksenofobicznym, wynikający zapewne z fałszywej generalizacji. Ważne wydaje się to, że wspomniany motyw jest zbędny, jeśli wziąć pod uwagę obowiązującą wówczas wizję świata. Nie daje się bowiem włączyć w sieć relacji przyczynowo-skutkowych istniejących w utworze, nie można go interpretować w kategoriach determinacji społecznej czy klasowej. W powieści Strykowskiego odnajdujemy więcej tego rodzaju elementów. Z ich istnienia zdawali sobie sprawę niektórzy recenzenci wypowia-

<sup>42</sup> Błoński, *op. cit.*, s. 10.

<sup>43</sup> Biskupski, *op. cit.*, s. 68.

<sup>44</sup> Tomasiak, *Polska powieść tendencyjna 1949–1955*, s. 153 n.

<sup>45</sup> W innym zaś miejscu czytamy, że Giuditta pochodziła z „miasteczka złych kobiet” (2, 13).

dający się na temat *Biegu do Fragalà* w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych (choć wyciągali z tego faktu wnioski odmienne od tych, do których zmierzają nasze rozważania).

Uwagę czytelnika musiało zwrócić rozbudowane w *Biegu do Fragalà* tło psychologiczno-obyczajowe. Dwa motywy odegrały najważniejszą rolę w jego konstituowaniu: nie odwzajemnione uczucie i nieszczęście. Oto przykłady pierwszej z wymienionych sytuacji: Salvatore kocha bez wzajemności Angelinę, Chiara — Salvatora, Concetto — Marię. Bohaterowie nieustannie spotykają na swej drodze nieszczęście: piękna Jolanda co rok rodzi dziecko, które natychmiast umiera, synek Armanda zostaje stratowany przez świnie w gromadzkim chlewie, Gianni nie może się ożenić z Angeliną, bo jej ojciec, bogaty gospodarz, nie chce się zgodzić na ślub. Wszystkie wymienione fakty mają wspólną cechę: nie dają (lub: nie do końca dają) się wytłumaczyć w kategoriach klasowych. Brak bezpośredniego komentarza sprawia, że czytelnik nie musi kojarzyć przedstawionych nieszczęść i cierpień z uwarunkowaniami natury społeczno-politycznej. Nawet tam jednak, gdzie taka wykładnia wydaje się trafna, nie zostaje narzucona *explicite* w narratorskim komentarzu. Perypetie, na jakie narażony jest związek Gianniego i Angeliny, chociaż łączą się z różnicami w ich stanie majątkowym (ona — córka wiejskiego bogacza, on — bezrolny chłop, zmuszony do szukania pracy w mieście), mogą być jednak interpretowane także jako kolejna repetycja wątku tak starego jak sama literatura: „miłości z przeszkodami”, gdzie główni bohaterowie, nim się połączą, muszą pokonać ograniczenia narzucone przez świat.

Jeden z recenzentów odnotował, że *Bieg do Fragalà* —

[przynosi] szeroko i ciekawie zarysowane tło, bogaty obraz życia wsi włoskiej, życia smutnego, beznadziejnego w swej szarzyźnie mimo gorących promieni włoskiego słońca, w których kąpie się krajobraz wygłodzonej Kalabrii, mimo gwałtownych namietności, które miotają tutaj ludźmi, rządzą ich postępowaniem, ich naturą często żywiołową, prymitywną<sup>46</sup>.

Matuszewski — bo jego cytujemy — zaraz jednak przywoływał wykładnię klasową, pisząc:

Tę atmosferę narastającego wybuchu ludowego gniewu, atmosferę narastającej świadomości uciskanych i wydziedziczonych — oddał Strykowski doskonale w swej książce<sup>47</sup>.

Utwór Strykowskiego tym jednak różni się od schematycznej powieści produkcyjnej, że dopuszcza interpretację przedstawionych zdarzeń nie tylko w kategoriach klasowych. Zaprezentowane wypadki — myślimy o kręgu związanym z cierpieniem i nieszczęściem — nie muszą być koniecznym wynikiem konkretnej rzeczywistości społeczno-politycznej, mogą się bowiem zdarzyć w każdych warunkach. Rama modalna, którą łączymy z opowiadaniem o tych wypadkach, nie musi więc brzmieć: „taki jest świat w konkretnych warunkach społeczno-politycznych”, lecz — „taki oto jest świat w ogóle”. Powtórzmy, owa ograniczona wprawdzie do niektórych aspektów, ale przecież z gruntu obca socrealizmowi, swoboda interpretacyjna wynika przede wszystkim z redukcji odnarratorskiego komentarza.

Nie jest to jednak powód jedyny. Przywołajmy ponownie postać Concetta, owego chłopca o „pierzchliwych oczach”, który okazuje się łamistrajkciem

<sup>46</sup> Matuszewski, *op. cit.*, s. 53.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

i szpiclem. I tu dostrzegamy odmienność od obowiązujących schematów. Postępowania Concetta nie determinują bowiem czynniki klasowe; jest on sierotą, którego rodziców, członków wiejskiej społeczności, zabiła odpadająca ściana skalna. Działania Concetta nie dają się wytłumaczyć w kategoriach klasowych; wiązać je raczej należy z dość niejasno zresztą określanymi czynnikami psychologicznymi.

Skoro była mowa o szczegółach obyczajowych, warto zwrócić uwagę na fakt anegdotyczny wprawdzie, ale niezmiernie wymowny. W rosyjskim przekładzie powieści tłumacz dokonał drobnych poprawek, polegających na usunięciu fragmentów ukazujących – bardzo zresztą dyskretnie – ciało kobiece. Zabieg ten Strykowski wiąże (słusznie!) z „sowiecką bigoterią, która nie uznawała istnienia spraw płciowych”; dlatego – cytujemy dalej autora dzieła – „tłumacz wyrzucił z tekstu gest dziewczyny podnoszącej kieckę do kolana”<sup>48</sup>. W radzieckiej powieści socrealistycznej lat czterdziestych bohaterka – odwołujemy się do ustaleń Anny Łuczyńskiej – nie ma ciała, lecz jedynie twarz (w której najważniejsze są oczy) oraz ręce<sup>49</sup>. Pojawiające się dwukrotnie w utworze Strykowskiego sceny, gdzie bohaterki ukazywane są w wysoko podkasanych spódnicach, wyraźnie odbiegały od norm obyczajowych obowiązujących w literaturze radzieckiej.

Pora wrócić do tezy sformułowanej na początku tego szkicu i zadać pytanie, w jakim stopniu umieszczenie akcji poza Polską, w egzotycznej scenerii, wpłynęło na obraz świata zawarty w powieści Strykowskiego. Literatura socrealistyczna ilustrowała tezy formułowane w sposób bardzo szczegółowy w dokumentach politycznych. W analizowanej powieści również stykamy się z taką sytuacją, tyle że zmniejsza się w niej stopień bezpośredniej ilustracyjności. W wypadku „krajowej” odmiany powieści socrealistycznej postulatory dotyczące obrazu rzeczywistości były i liczne, i szczegółowe (co w efekcie prowadziło m.in. do zjawiska określonego przez Flaszera mianem „wszystkoizmu”), natomiast *Bieg do Fragalà*, choć także pozostawał w wyraźnym związku z ideologicznym intertekstem, unaoczniał definiowane bardzo ogólnie procesy, które – wedle marksistowskiej doktryny – zachodziły w świecie kapitalistycznym. Była to więc rzeczywistość przedstawiana zgodnie z obowiązującymi dogmatami, a zarazem autor mógł nasycić jej obraz psychologiczno-obyczajowymi detalami nie dającymi się w prosty sposób powiązać z kategorią walki klasowej; dzięki temu obraz ów stawał się bardziej wiarygodny.

Strykowski utrzymywał jednak, że odrębność omawianego dzieła polega na czym innym; miała o niej decydować śmierć głównego bohatera w finale, a więc wystąpienie pierwiastka tragicznego; czynniki te traktował pisarz jako z gruntu obce socrealizmowi.

Śmierć głównego, pozytywnego bohatera jako zdarzenie puentujące fabułę utworu jest w istocie rozwiązaniem rzadkim w polskiej powieści socrealistycznej. W literaturze radzieckiej jednak nie stanowi ono ani ewenementu, ani – tym bardziej – blasfemii. Na poparcie tej tezy chcemy przywołać dwie opinie.

<sup>48</sup> *Ocalony na Wschodzie*, s. 224–225.

<sup>49</sup> A. Łuczyńska, „Przodownik kocha przodownicę”. *Miłość w rosyjskiej powojennej powieści produkcyjnej*. „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego”, Filologia Rosyjska, nr 12 (1984), s. 50.



Gabriela Porębina dostrzega w literaturze radzieckiej wczesnego socrealizmu twory mające konstrukcję — autorka przywołuje tu tytuł głośnej sztuki Wsiewołoda Wszniewskiego jako *sui generis* nazwę genologiczną — „tragedii optymistycznej”. Występuje w nich motyw śmierci jednostki, połączonej z triumfem idei. Porębina wymienia tu takie twory, jak sztuka Furmanowa *Za komunizm* (1921), jego powieść *Czapajew* (1923), a także sztukę Bill-Białocerkiewskiego *Sztorm* (1924), nowelę Ławrieniowa *Wicher* (1924) oraz powieść Fadiejewa *Kłeska* (1927)<sup>50</sup>. Motyw ów odnajdujemy również w tekstach dojrzałego socrealizmu, i to w dziełach sztandarowych, jak *Zorany ugór* Szołochowa (cz. 1: 1932) oraz *Jak hartowała się stal* Ostrowskiego (1935).

Godna odnotowania wydaje się więc opinia Kateriny Clark; według tej badaczki motyw martyrologii i śmierci głównego bohatera jest jednym z komponentów tzw. fabuły wzorcowej (*master plot*) realizmu socjalistycznego. Motyw ten wywodzi Clark z tradycji XIX-wiecznej „prozy radykalnej” i ilustruje m.in. przykładami utworów Czernyszewskiego (*Co robić?*) i Stepniak-Krawczńskiego (*Andriej Kozuchow*); tradycję odleglejszą miałyby stanowić średnio-wieczna hagiografia. Śmierć głównego bohatera — zdaniem tej badaczki — może mieć wersję zastępczą (w *Matce* Gorkiego ginie tytułowa bohaterka, przejmując część roli Pawła), może również znaleźć ekwiwalent w postaci cierpienia i choroby (*Jak hartowała się stal*)<sup>51</sup>.

Śmierć głównego bohatera nie jest więc rozwiązaniem wykraczającym poza normy kompozycyjne obowiązujące w socrealizmie. Wręcz przeciwnie; w świetle ustaleń badaczy radzieckiego socrealizmu należy do elementów tworzących model fabuły wzorcowej. Teza Strykowskiego o „blasfemiczności” zakończenia powieści jest więc fałszywa, o czym dowodnie świadczy recepcja krytycznoliteracka *Biegu do Fragalà*. Finał utworu nie wzbudził bowiem — z jednym wyjątkiem (mowa o przywoływanej już recenzji autorstwa Hieronima Michalskiego) — protestu recenzentów.

Czy powieść Strykowskiego zawiera elementy tragizmu? Ich występowanie dostrzegał nie tylko autor *Biegu do Fragalà*. Także Henryk Bereza interpretował w latach sześćdziesiątych ów utwór jako tragedię. „Najważniejsza w tej powieści — pisał — jest kreacja tragicznego bohatera, który daremnie szuka dla siebie miejsca w świecie wszelkiego zła i niesprawiedliwości”<sup>52</sup>. Krytyk ten nie ujmował więc *Biegu do Fragalà* jako powieści dydaktycznej, dostrzegał w dziele Strykowskiego powieść stylizowaną według wzorów klasycznej tragedii; chóralne lamentacje kobiet kalabryjskich traktował jako odpowiednik chórow w greckiej tragedii.

Zanim ustosunkujemy się do opinii Strykowskiego i Berezy, rozważmy problem miejsca tragizmu w literaturze socrealistycznej. Według przywoływanego już poglądu autora *Biegu do Fragalà* socrealizm stanowił „grób literatury”, ponieważ wyeliminował tragizm. Sąd ten nie wydaje się do końca trafny. Pozy-

<sup>50</sup> Zob. G. Porębina, *Osobowość Dmitrija Furmanowa — pisarza rewolucji*. W: *Od Proletkultu do realizmu socjalistycznego. Wzłowe problemy literatury radzieckiej okresu międzywojennego*. Katowice 1989, s. 421–422 (przypis).

<sup>51</sup> Zob. K. Clark, *The Soviet Novel. History as Ritual*. Chicago—London 1985, s. 177–182; na ową książkę zwrócił mi uwagę prof. dr Wojciech Tomasiak, któremu serdecznie dziękuję za tę i wszystkie inne wskazówki bibliograficzne.

<sup>52</sup> H. Bereza, *Julian Strykowski*. „Nowa Kultura” 1962, nr 1, s. 2.

cja tragizmu w socrealistycznej praktyce literackiej (praktyce, a nie programach, bo w wypowiedziach programowych ta kategoria niemal w ogóle się nie pojawiała<sup>53</sup>) była pochodną stanowiska tej kategorii w estetyce marksistowskiej. Pojęcie tragizmu zostało w niej poddane daleko idącym modyfikacjom, na co bez wątpienia silnie wpłynęła myśl Hegla. Czołowy reprezentant XX-wiecznej estetyki marksistowskiej, György Lukács, tak referował poglądy niemieckiego filozofa w tej kwestii:

dla Goethego i Hegla nieustanny postęp rodzaju ludzkiego jest wynikiem nieskończonego biegu indywidualnych tragedii; tragedie w mikrokosmosie jednostki są przejawem nigdy nie zatrzymującego się postępu w makrokosmosie gatunku<sup>54</sup>.

Kategoria postępu neutralizuje więc tradycyjne (tj. ukształtowane na gruncie antycznym) pojęcie tragizmu. Otrzymujemy w efekcie koncepcję tragizmu, którą Johannes Volkelt określał jako „jednostronnie optymistyczną”<sup>55</sup>.

Juliusz Kleiner w klasycznym już dziś szkicu o tragizmie wiązał istotę tego zjawiska z „estetycznym wyzyskaniem walorów emocjonalnych oraz ideowych śmierci – owego wstrząsu ideowego, jaki wywołuje zetknięcie się ze śmiercią”<sup>56</sup>. W literaturze socrealistycznej – mimo iż ludzie giną w sensie fizycznym – „śmierci nie ma”, a „człowiek nie umiera”. Wiemy to z ówczesnych sztandarowych dzieł, których tytuły przywołał. Tragizm jednostkowej śmierci zostaje zniwelowany przez tryumf idei, której służył oddający życie człowiek (kategoria zaś tragizmu zastąpiona przez pojęcie heroizmu).

Z taką sytuacją stykamy się w powieści Strykowski: Salvatore ginie, ale idea zwycięża. Uwypukleniu tego pierwiastka służy patetyczne zakończenie; krople krwi głównego bohatera wsiąkające „w kamienistą glebę Fragalà” dają się powiązać z symboliką siewu, jedno zaś z ostatnich zdań, mówiące, że „Fragalà została zdobyta przez Mattea, Lina, Salvatora na zawsze” (2, 176), wskazuje na triumf idei nad indywidualną śmiercią.

Zakończenie jest zresztą i z innych powodów koncesją na rzecz realizmu socjalistycznego. Strykowski, oceniając z perspektywy lat tę doktrynę, stwierdził:

Socrealizm jest kwintesencją kłamstwa zawartą w definicji Gorkiego: literatura ma być zwierciadłem tego, co powinno być, a nie co jest<sup>57</sup>.

Z taką sytuacją stykamy się w finale utworu Strykowski. W artykule *Dlaczego napisałem „Bieg do Fragalà”?*, ogłoszonym po raz pierwszy w 1952 roku, a później trzykrotnie przedrukowanym, m.in. jako przedmowa do czwartego wydania powieści, pisarz ujawnił różnice między rzeczywistym przebiegiem zdarzeń a ich literackim obrazem:

Postawiłem sobie za cel pokazać, jak zorganizowana i kierowana świadomość ludzka oddziaływa walką na życie, tworząc przesłanki do zwycięstwa i osiągając to zwycięstwo kosztem ciężkich ofiar. Postanowiłem zakończyć akordem zwycięstwa, mimo że walka w Melissie

<sup>53</sup> Jeden z nielicznych wyjątków stanowi przedmowa W. Wiszniewskiego do *Tragedii optymistycznej* (zob. R. Robin, *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*. Paris 1986, s. 260–264).

<sup>54</sup> G. Lukács, *Studia o „Fauście”*. W: *Od Goethego do Balzaca. Studia z historii literatury XVIII i XIX wieku*. Warszawa 1958, s. 99–100 (tłum. M. Żurowski).

<sup>55</sup> J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen*. München 1923, s. 94 n.

<sup>56</sup> J. Kleiner, *Tragizm*. Lublin 1946, s. 7.

<sup>57</sup> *Ocalony na Wschodzie*, s. 222.

w 1949 roku zakończyła się klęską. Najemnikom Melissy nie udało się zdobyć kotliny Fragalà. Akcja zajmowania odłogów obszarniczych zakończyła się rozgromieniem robotników rolnych i śmiercią trzech towarzyszy. Statyczna prawda była odmienna od zakończenia w powieści<sup>58</sup>.

Powieść Strykowskiego nie jest, jak sądził Henryk Bereza, tragedią, lecz „tragedią optymistyczną” czy – zaproponujmy termin nawiązujący do marksistowskiej retoryki – „tragedią nowego typu”. Mamy więc do czynienia z utworem, który w swych podstawowych założeniach nie tylko nie jest polemiczny w stosunku do obowiązujących norm, ale – wręcz przeciwnie – stanowi ich wierną realizację. „Jak napisać tragedię, uspokoiwszy Antygonę?”<sup>59</sup> – zapytywał niegdyś Jan Błoński w rozważaniach o *Popiele i diamentcie*, a więc o powieści w pewnej mierze zapowiadającej socrealizm. To samo pytanie stawił sobie zapewne przed laty Strykowski; w efekcie powstała „tragedia optymistyczna” – *Bieg do Fragalà*.

---

<sup>58</sup> J. Strykowski, *Dlaczego napisałem „Bieg do Fragalà”?* W: *Bieg do Fragalà*. Warszawa 1954, s. 7.

<sup>59</sup> J. Błoński, *Portret artysty w latach wielkiej zmiany*. W: *Odmarz*. Kraków 1978, s. 242.