

Elżbieta Wróbel

Krytyka literacka dwudziestolecia międzywojennego o powieści reportażowej : rekonesans badawczy

Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury 8, 195-217

2001

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.

Elżbieta WRÓBEL

Krytyka literacka dwudziestolecia międzywojennego o powieści reportażowej. Rekonesans badawczy

Dwudziestolecie międzywojenne było okresem wyjątkowej ekspansji reportażu, a jednocześnie jego estetycznej i genologicznej nobilitacji. Konsekwencje tego faktu można zauważyć na różnych płaszczyznach życia literackiego tego okresu. Stwierdzić należy, że nigdy wcześniej nie były one tak wyraziste, zwłaszcza w zakresie przenikania środków wyrazu właściwych reportażowi w struktury innych gatunków literackich, głównie powieści. Skala tego procesu obejmowała nie tylko literaturę polską; wielu krytyków zauważyło, że o zjawisku reportażowości prozy narracyjnej międzywojnia można mówić w odniesieniu do literatury światowej.

Jest to problem niezwykle interesujący choćby z tego względu, że dotyczy gatunków literackich, które swą strukturą artystyczną manifestują zupełnie odmienny stosunek do rzeczywistości. Powieść zakłada ontologiczną wobec niej niezależność, natomiast reportaż podejmuje dyskusję z realnie istniejącymi faktami. Należy zaznaczyć, iż nie chodzi o stwarzanie dość sztucznego przeświadczenia, że cała uwaga krytyki międzywojnia skupiała się wokół tego problemu. Kwestia reportażowości, jako jednej z cech prozy narracyjnej, sposobu artystycznego artykułowania, stanowiła integralną część nadrzędnej dyskusji literackiej okresu — na temat nowego pojmowania realizmu i naturalizmu. Reportaż był traktowany przez badaczy jako swoista wypadkowa dwóch wymienionych dziewiętnastowiecznych prądów. W próbach pierwszych bilansów literatury po roku 1918 (dziesięciolecie, dwudziestolecie literatury) kwestii związanych z ekspansywnością tego gatunku nigdy nie pomijano. Warto podkreślić, iż oczywiście przeciw różnicom światopoglądowym, estetycznym, ideologicznym nie przeszkadzały krytykom i badaczom dwudziestolecia w budowaniu sądów o literaturze na wspólnej płaszczyźnie, którą wyznaczały przede wszystkim dwa fakty: pierwsza wojna światowa i odzyskanie przez Polskę niepodległości w 1918; innym wyznacznikiem tej wspólnoty był, równie ważny z interesującego nas punktu widzenia, wpływ literatury sowieckiej na życie literackie dwudziestolecia.

Roku 1918 krytycy nie traktowali jako momentu zasadniczego przełomu dla całej sztuki (na przykład większą wagę przywiązywano do roku 1905¹). Nie mogła zniknąć z perspektywy badawczej literatura wcześniejsza. Jednak zjawiska zachodzące pod wpływem przemian w świecie zewnętrznym domagały się nowego ujęcia i wartościowania. Nikt nie wypowiedział tej potrzeby tak dobitnie, jak Karol Irzykowski w artykule *Dwie rewolucje*².

Autor *Czynu i słowa* był bardzo wnikliwym i uważnym obserwatorem tego, co pod wpływem historii działo się w literaturze. Jako krytyk nie mógł nie zauważyć, że w panoramie literatury powojennej reportaż zajął poczesne miejsce, a właściwe mu środki wyrazu w widoczny sposób przeniknęły w strukturę innych form narracyjnych. Wydaje się, że na stosunek Irzykowskiego do tego zjawiska wpłynęły w znacznym stopniu uprzedzenia, jakie żywił on wobec polskiej prozy naturalistycznej. A jak wiadomo, krytycy dopatrywali się w niej „pierwotności” form reportażowych. Niechęć autora *Walki o treść*, wyraźnie manifestowana wobec literatury faktu, była estetyczną konsekwencją tego uprzedzenia. Pisząc o dramacie Gabrieli Zapolskiej, stwierdził na przykład, że:

Naturalizm Zapolskiej jest zły nie dlatego, że jest naturalizmem, lecz że jest płytki, oparty na obserwacjach dziennikarskich, nie wnikliwych, lecz złośliwych, a przy tym schlebających tłumowi³.

Podstawowe zarzuty, jakie kierował Irzykowski w stronę naturalizmu, zamykały się w tezie, iż był on prądem, który nie zaproponował nic nowego, kopiował rzeczywistość, w dodatku nieudolnie, powielając jedynie utarte wzory i schematy. Polscy naturaliści, zdaniem krytyka, traktowali poetykę naturalizmu selektywnie i sięgali po nią zawsze w imię czegoś, co ją banalizowało i prowadziło do uproszczeń⁴. Swoją postawę wobec polskiego naturalizmu zaznaczył autor *Słonia wśród porcelany* jeszcze wyraźniej w rozważaniach nad prozą Juliusza Kadana-Bandrowskiego, którego uważał w prostej linii za wiernego ucznia tej szkoły. Autor *Luku*, w jego opinii, wślizgał do swoich utworów „kawalek życia”, ulegając futurystycznym hasłom i sprzeniewierzając się estetycznej regule przetwarzania faktów życiowych na tworzywo artystyczne. W następstwie takiego proceduru powieści przybierały postać twórców gromadzących przypadkowe szczegóły „z życia wzięte”, nie poddane porządkującym zasadom rygoru kompozycyjnego. Irzykowski zaznaczył, iż twórca ma prawo do korzystania z rzeczywistości, ale dzieło musi artystycznie odkupić wykorzystane fakty. Znakomity krytyk zastanawiał się także nad nowym obyczajem pisarzy:

Gorzej jest, że obok takiego pana stoi powieściopisarz lub powieściopisarka. Ci nie mają bloczku ze sobą, ale notują w pamięci; przyszedłszy zaś do domu, zapisują do grubego zeszytu i to się nazywa według JKB „studium w terenie”.

SOS! Strzeżcie się autorów⁵.

¹ Zob. W. Burek, *1905, nie 1918*, [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890 – 1939*, pod red. H. Kirchner, Z. Zabickiego, przy udziale M. R. Pragłowskiej, Seria I, Wrocław – Warszawa – Kraków 1972.

² Zob. K. Irzykowski, *Dwie rewolucje*, [w:] *Czyn i Słowo. Głosy sceptyka*, Lwów 1913.

³ K. Irzykowski, *Uroki naturalizmu*, [w:] *Słoń wśród porcelany. (Studia nad nowszą myślą literacką w Polsce)*, Warszawa 1934, przedruk [w:] *Wybór pism krytycznoliterackich*, opracowanie W. Głowała, Wrocław 1975, s. 438.

⁴ Ibidem, s. 441.

⁵ K. Irzykowski, *JKB – Demon*, „Robotnik” 1929, nry 225, 358 – 261, 264 – 265, przedruk [w:] ibidem, s. 593.

I chociaż surowość sądów Karola Irzykowskiego można tłumaczyć (albo właśnie nie powinno się tłumaczyć) osobistym urazem do Kadena, krytyk wyraźnie uzasadnia ostrość swoich opinii konkretnym, własnym stanowiskiem estetycznym. Metodę pisania powieści, jaką zaprezentował autor *Generała Barcza*, określił Irzykowski pogardliwie mianem metody plotkarskiej (przypominał, iż taką praktykę zastosował także Wyspiański w *Weselu*). Równie negatywnie odniósł się do twórczości pisarzy, którzy naśladowali model prozy skryzalizowanej w powieściach Kadena. Swoje stanowisko estetyczne zmanifestował także, wypowiadając się na temat faktomontażu i uczynił to, nieprzypadkowo, w artykule poświęconym prozie autora *Czarnych skrzydeł*. Raz jeszcze potępił naturalizm jako parodię realizmu, która zaowocowała w literaturze „niezmierną ilością groteskowego świństwa w życiu”⁶. Lansowany przez naturalistów kult faktu, jego zdaniem, nie przyniósł sztuce nic poza ograniczeniem zadań stojących przed pisarzami. Uproszczenie literatury dostrzegł przede wszystkim w sferze kompozycji utworu, gdyż szczegóły z życia bez wzajemnego powiązania układa się w różne „kupy”⁷. Takimi kupami bez konstrukcji były dla Irzykowskiego powieści Kadena.

Stosunek do reportażu i powieści reportażowych, a więc do form, którym Irzykowski przypisywał nienawistny mu naturalistyczny rodowód — nigdy nie uległ zmianie. Co najwyżej można nawet mówić o pewnym narastającym zniecierpliwieniu i przesycie, jakie odczuwał krytyk, bacznie przyglądając się współczesnej literaturze. Z ironią i sarkazmem pisał w recenzji *Kordiana i chama* Leona Kruczkowskiego umieszczonej na łamach „Wiadomości Literackich”:

Autor nie ułatwił sobie sprawy: ani nie wyeksploatował swego własnego życia, jak to zwykle czynią debiutanci i debiutantki powieściowe, ani nie wybrał sobie modą dzisiejszą żadnego specjalnego odcinka życia: więzienia, fabryki, kopalni, sejmu, domu poprawczego, domu ociemniałych itp., aby na tym terenie łatwo sobie reportażować⁸.

Uwagi te pozwalają określić dość precyzyjnie, co Irzykowski rozumiał pod pojęciem reportażowości. Jak widać, termin ten stosował, nadając mu swoiste zabarwienie wartościujące, przede wszystkim do prozy, którą uważał za rezultat dezynwoltury pisarskiej, wynikającej z braku wypracowanej metody artystycznej. Fanatyk pracy nad stylem, zakładający, iż w sztuce nie może powstać nic wartościowego bez artystycznego wysiłku, reportażowość postrzegał jako potok faktów bez logicznego układu, nie poddany porządkującej funkcji czynnika konstrukcyjnego. Recenzja *Kordiana i chama*, mimo wytknięcia powieści kilku wad konstrukcyjnych, była przychylna w głównej mierze dlatego, iż w swojej książce Kruczkowski wykorzystał fakty, ale uległy one realistycznemu przetworzeniu. Pisząc o poglądach Karola Irzykowskiego wobec problemu przenikania się powieści i reportażu, należy przywołać jeszcze jedną ważką recenzję; była to krytyka *Oblicza dnia* Wandy Wasilewskiej i powieści *Kwaśniacy* Henryka Drzewieckiego, która ukazała się w „Pionie” pod znamienym tytułem *Dwa nadreportaże*⁹. I o ile książka Wasilewskiej zdobyła, chłodne bo chłodne, ale jednak uznanie krytyka, to *Kwaśniacy* już nie mieli tego

⁶ Ibidem, s. 602.

⁷ Ibidem, s. 606.

⁸ K. Irzykowski, *Tajemnica nocy listopadowej*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 29.

⁹ K. Irzykowski, *Dwa nadreportaże*, „Pion” 1934, nr 34.

szczęścia. Ważnym elementem w recenzji z „Pionu” było użycie przez Irzykowskiego terminu „reportaż powieściowy” i odnotowanie, iż obydwie utwory stanowiły poniekąd przełamanie dotychczasowej hipotezy reportażowej. Można przypuszczać, iż Irzykowski dostrzegł, tak pożądaną przez siebie, aspekt dominacji konstrukcji nad materiałem tematycznym powieści. Wielu innych krytyków zajmie bardzo zbliżone stanowisko, co potwierdza, z jakim trudem literatura reportażowa zdobywała estetyczną aprobatę i uznanie recenzentów.

Równie wnikliwym obserwatorem przemian, jakie zachodziły w prozie polskiej pod wpływem rosnącego zainteresowania pisarzy sferą faktografii, był Leon Pomirowski. Analizę i ocenę literatury rozpoczął od refleksji natury historycznej:

Polska ciągle jeszcze przeżywa swoje „odrodzenie”. W każdym odrodzeniu jest coś z Bożego Narodzenia, którego świętość trzeba w pokorze utrwalac w bryle wszystkich naszych dziennych spraw [...].

Literatura przeżywa dziś święto dnia powszedniego. Skończył się złoty wiek ... niewoli — trzeba się uczyć wolności. Nauka to jednak najtrudniejsza ze wszystkich¹⁰.

Zdaniem Pomirowskiego nie tylko zmieniała się literatura, ale również odbiorca:

Górny i chmurny orzeł rozmnożył się w niezliczone stada bardzo szarych wróbelków (nie licząc żarłoczych wron i swojego chowu kruków); wieszcz stał się po prostu literatem, a dawny wniebowzięty „słuchacz” — sportowcem, radioamatorem, traktującym poezję z pobłażliwą acz niepozobawioną wdzięką ignorancją¹¹.

Autor *Walki o nowy realizm* postulował także zliteraryzowanie wszystkich dziedzin, z którymi „sprzęgnięci jesteśmy istnieniem naszym”¹². Wybór cytowanych opinii świadczyć może, iż Pomirowski opowiadał się za „wyzszością dnia codziennego” nad sztuką, lecz rozważaniom estetycznym krytyka od samego początku towarzyszy świadomość integralności literatury. Sztuka służy społeczeństwu, ale nie podporządkowuje mu się. Tym, co broni pisarzy od źle rozumianej „służebności”, jest, zdaniem Pomirowskiego, indywidualność twórcy i pojęcie formy, która wiązała artystę ze społeczeństwem, i dlatego przeistaczała się również w zjawisko o naturze etycznej. I po stronie tak rozumianej etyki i estetyki się opowiedział. Samą formę zdefiniował w następujący sposób:

Chodzi o tak czułą, prężną, wyrazistą formę, żeby się w niej pomieścić mogła cała ta rzeczywistość, żeby sposób ujęcia tematu stał się zasadniczym tematem utworu. Jest to windowanie literatury do wysokości jej właściwych wymiarów w przestrzeni i czasie [...] ¹³.

Na poglądy Pomirowskiego dotyczące tej kwestii wpływ miały jego fascynacje estetyczne rosyjskim formalizmem, objawiające się między innymi kultem formy, konstrukcji,

¹⁰ L. Pomirowski, *Doktryna a twórczość. Rzecz o współczesnej krytyce, najnowszej prozie polskiej i dramacie*, Warszawa – Kraków 1928, s. 7.

¹¹ *Ibidem*, s. 7 – 8.

¹² *Ibidem*, s. 9.

¹³ *Ibidem*, s. 127.

artystycznego uporządkowania. Autor *Walki o nowy realizm* także ustosunkował się do zjawiska reportażowości w prozie, nawiązując do dziedzictwa metod naturalizmu i realizmu. Stanowisko Pomirowskiego jedynie potwierdza, iż proza dwudziestolecia to nadal literatura, którą można teoretycznie i genologicznie zamknąć tymi dwoma prądami; oczywiście nie daje się tak stwierdzić w odniesieniu do całego pisarstwa okresu 1918 – 1939.

Pomirowski modyfikuje zarówno pojęcie naturalizmu, a przede wszystkim realizmu, przenosząc je ze sfery treści utworu do jego formy¹⁴. Charakterystyczne było to, iż formułuje swoją opinię, dotyczącą realizmu i naturalizmu, przyglądając się prozie Kadena, podobnie jak czynił to Karol Irzykowski. Stosunek więc naszej krytyki do prozy autora *Generała Barcza* często ma o wiele większe i szersze znaczenie, niż można byłoby początkowo sądzić. Dla Pomirowskiego utwory Kadena, oceniane w pracy *Doktryna a twórczość*, to te, którymi „odmierzają się dziejową wartość nowoczesnej kultury”¹⁵. W swojej kolejnej krytycznej rozprawie pod znaczącym tytułem *Walka o nowy realizm* ukazał również przyczyny rozwoju współczesnego mu realizmu i naturalizmu. Oceniając literaturę dziewiętnastowieczną, doszedł do przekonania, że obydwie te, tak prężnie rozwijające się w literaturze europejskiej kierunki w sztuce polskiej, pozostawiły nikiłe ślady. W utworach rodzimych pozytywistów zauważa, iż bardziej widoczna jest w nich ideologia romantyzmu niż pozytywizmu, i dlatego nie mogły one oddać ducha realizmu:

W społeczeństwie więcej było samozachowawczej uczuciowej negacji wobec przeszłości, niż pozytywnej, rozumowej afirmacji wobec nowych konieczności życiowych. Realizm, głównie oparty na przeciwstawieniu się romantyzmowi, nie mógł na długo wystarczyć jako podstawa nowej twórczości¹⁶.

Krytyk zwrócił również uwagę na swoiste „niewyczerpanie” się dziewiętnastowiecznego realizmu i naturalizmu w literaturze polskiej. Dostrzegł on także, iż ważne przewartościowanie prądów dziewiętnastowiecznych dokonało się pod wpływem przeżyć wojennych i odzyskania przez Polskę niepodległości. Sytuacja w młodym państwie polskim wymagała przyjęcia nowego realizmu i naturalizmu, które w większym stopniu stałyby się pojęciami związanymi z konstrukcją prozy niż z jej ideologią. Krytyk wskazywał pożądane przez siebie cechy u pisarzy europejskich, takich jak: Zola, Maupassant, Ibsen. Jednak to, co jest warte podkreślenia, to fakt, iż neonaturalizm, zdaniem Pomirowskiego, wytworzył własne środki artystyczne (jego uwagi, zawarte w recenzjach konkretnych już książek, dowodzą, iż właśnie przejmowanie przez powieść elementów reportażu to, między innymi, nowe środki wyrazu neonaturalizmu).

Pomirowski nie chce również, aby literatura poprzestała wyłącznie na notowaniu realnego życia. Celem sztuki jest bowiem budowanie z faktów — ponadfaktycznej rzeczywistości, nieustanne wychodzenie poza zastaną realność rzeczy¹⁷. Przestrzegał on pisarzy przed stawianiem się wyłącznie reporterami codzienności, ponieważ sztuka musi dokonywać artystycznego przetworzenia codzienności — musi mieć formę:

Żyjemy w czasach, których naczelną tendencją, bardziej niż kiedykolwiek, jest wyczuwanie twórczego instynktu życia. Artystyczne wzrusze-

¹⁴ Ibidem, s. 103.

¹⁵ Ibidem, s. 122.

¹⁶ L. Pomirowski, *Walka o nowy realizm*, Warszawa 1933, s. 34.

¹⁷ Ibidem, s. 63.

nie jest owocem nie stanu, lecz procesu życia. Sam zresztą artyzm odczuwany dziś jako objaw przetwarzającej się rzeczywistości. Pisarze pochłonięci są chwytaniem tych przetworzeń na gorącym uczynku. Uważają się niemal za **sprawozdawców, czasem nawet za reporterów rzeczywistości** [podkr. E. W.]. Wielu z tego powodu mogłoby być istotnie doskonałymi tylko reporterami, jako że dla przedstawienia artystycznego obrazu istnienia in statu nascendi trzeba wielkiej siły twórczej, o ile oczywiście posiada się ambicję, aby przebić się przez fakty do źródła ich przeznaczeń [...]”¹⁸.

Krytyk zdecydowanie odmawia przyznania prawa statusu dzieła sztuki samemu reportażowi. W ocenie *Tych ludzi* zawartej w *Nowej literaturze w nowej Polsce* można przeczytać: „[...] książka ta to raczej dobry i sumienny reportaż, niż dzieło sztuki, na które, niewątpliwie stać utalentowaną autorkę”¹⁹. Z kolei, recenzując na łamach „Pionu” książkę Ewy Szelburg-Zarembiny *Krzyże z papieru*, stwierdził:

Poddana emocji, Zarembina szuka raczej wyrazu dla tych przeżyć, niż dla realnych faktów dramatu. Jest w tym chlubna dążność do przezwyciężenia surowych form modnej i jałowej faktografii²⁰.

„Modna i jałowa faktografia” to bardzo ważne określenie, bo nie tylko została tu wyrażona ocena konkretnego utworu literackiego, ale równocześnie ujawnił się odczuwany przez krytyka przesyt ingerencją reportażu do literatury. Sumą poglądów Pomirowskiego na pisarstwo korzystające z gatunków o szeroko rozumianym rodowodzie dziennikarskim jest rozdział z *Nowej literatury w nowej Polsce* — „Powieść faktograficzna” — umieszczony w części poświęconej realizmowi opisowemu. Krytyk odniósł się do: *Króla życia*, *Dysku olimpijskiego* Jana Parandowskiego, *Kordiana i chama* Leona Kruczkowskiego, Heleny Boguszewskiej *Świata po niewidomemu* i *Tych ludzi* oraz do utworów Tadeusza Ulanowskiego. Powieść faktograficzna była rozumiana w tej pracy bardzo ogólnie. Charakterystyczne jest to, iż utwory, gdzie widoczna jest dominacja struktury powieści (jej forma), zdobywają przychyłność popularnego krytyka. Powieść *Kordian i cham*, w której Kruczkowski wykorzystał pamiętniki Kazimierza Deczyńskiego, stała się dla Pomirowskiego dobrym przykładem, jak powinien pisarz wykorzystywać fakty realne. *Ci ludzie* Boguszewskiej dla autora *Walki o nowy realizm* pozostały jedynie reportażem, a więc gatunkiem, w którym zbyt silnie dominuje realność. Pomirowski obawiał się reportażu jako gatunku mogącego wyeliminować, tak dla niego istotny przecież, moment konstrukcji artystycznej. W kategorii realizmu opisowego, którego źródła wyciąga z twórczości, między innymi, Prusa i Sienkiewicza, opowiedział się za zasadą realistycznego prawdopodobieństwa, dającą pisarzowi możliwość dokonywania „artystycznej przeróbki” rzeczywistości. Termin Pomirowskiego „powieść faktograficzna”, mimo nowości, nie zdefiniował jasno nowego charakteru prozy.

Pomirowski nie był konsekwentny w ocenie literatury, która sytuowała się na pograniczu powieści i reportażu. Już we wcześniejszej, przywoływanej już tu pracy *Doktryna a twórczość*, utwór *Europa zbiera siano* Kadena nazwał „drogowskazem dla całej najmlod-

¹⁸ Ibidem, s. 79.

¹⁹ L. Pomirowski, *Nowa literatura w nowej Polsce*, Warszawa 1933, s. 258.

²⁰ L. Pomirowski, *Krzyże z papieru*, „Pion” 1934, nr 30, s. 7.

szej prozy”²¹, a w całej recenzji pozycji autora *Piłsudczyków* krytyk ani razu nie używa nazwy gatunkowej, posługując się dyplomatyczną nazwą „książka”. A właśnie owa „książka” była po prostu reportażem²².

Takie kłopoty z klasyfikacją gatunkową utworu, o którym aktualnie pisano, nie zdarzały się wyłącznie Pomirowskiemu. Świadczy to jednak, z jednej strony, że nie zawsze krytycy patrzyli zgodnie ze swoimi badawczymi gustami i preferencjami (ale ten problem nie jest istotny z punktu widzenia tematu artykułu), a z drugiej strony, dowodzi poważniejszego problemu teoretycznego dwudziestolecia, pewnego zagubienia genologicznego wobec nowych zjawisk, zachodzących nie tylko w prozie, i nie tylko z powodu reportażu. Często zdarzało się i tak, iż w różnych recenzjach krytycznych ten sam utwór zaliczany bywał do odmiennych gatunków. Ta genologiczna „sytuacja patowa” jedynie potwierdza, iż reportażowość była zjawiskiem nowym, choć jej korzenie sięgały literatury dziewiętnastego wieku. Na marginesie warto zauważyć, iż wahania krytyki literackiej w ocenie niektórych utworów dwudziestolecia stanowią obecnie cenny sygnał, który informuje o zaistnieniu nowych tendencji w prozie tego czasu.

Ewolucji form narracyjnych w literaturze międzywojennej wiele uwagi poświęcił także Stanisław Baczyński. Sądy o tym zjawisku wypowiedział na marginesie głównego nurtu swych rozważań o sztuce proletariackiej. Z ideowymi antagonistami łączyło go wspólne stanowisko estetyczne dotyczące prymarnej funkcji formy. Dał temu wyraz w *Losach romansu*, gdzie służbę artysty wobec społeczeństwa nazwał „społecznym obowiązkiem”, spełnianym przez „stwarzanie walorów formy”²³.

Baczyński dość surowo osądzał współczesną sobie powieść. Jej sednem, zdaniem krytyka, jest — niestety — zauroczenie tym, co aktualne. Zaowocowało ono „nadmierem dzieł przejściowych”. Tej enigmatycznej i ogólnej formuły krytyk użył w znaczeniu pejoratywnym, odnosząc ją głównie do wczesnych powieści Juliusza Kadena-Bandrowskiego. Baczyński, kiedy ocenia utwory takie, jak: *Zawody*, *Proch*, *Łuk*, *Niezgula*, *Generał Barcz*, stwierdza między innymi: „Reprodukcyjna dusza autora reaguje momentalnie, jak czujny reporter, słowem stwarza obrazy bez miary artystycznej”²⁴.

Natomiast w przypisie odautorskim, który odnosił się do utworów Kadena powstałych później (*W cieniu zapomnianej olszyny i Miasto mojej matki*), dostrzegł już wysiłek konstrukcyjny pisarza²⁵. Powołując się na casus „wczesnego Kadena”, piętnował ten rodzaj twórczości, który nie spełniał wymogów estetycznych, a zarazem formalnych, jakie stawiał literaturze.

Stanowisko Baczyńskiego względem literatury faktu bliżej określił tom szkiców krytycznych *Literatura w Z.S.R.R.* [1932]. Literaturze faktu poświęcił cały rozdział. W jej kontekście przytoczył manifest „Nowego Lefu”, ugrupowania, którego członkowie i ich poglądy, teoretyczne wystąpienia, w znaczący sposób wpłynęły na ukształtowanie się poetyki literatury faktu²⁶ w dwudziestym wieku. Założeń tej grupy Baczyński nie aprobował

²¹ L. Pomirowski, *Doktryna a twórczość ...*, s. 128.

²² Zob. M. Sprusiński, *Juliusz Kaden-Bandrowski. Życie i twórczość*, Kraków 1972.

²³ S. Baczyński, *Losy romansu*, Warszawa 1927, przedruk [w:] *Pisma krytyczne*, wybór i wstęp A. Kijowski, Warszawa 1963.

²⁴ Ibidem, s. 180.

²⁵ Ibidem, s. 182.

²⁶ O wpływie „Nowego Lefu” na literaturę faktu pisali m.in.: Cz. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej. Podróż — powieść — reportaż*, Toruń 1966; T. Drewnowski, *Próba scalenia*, Warszawa 1997. A. Wat podkreślił znaczenie „Lefu” dla kształtowania się artystycznych rozwiązań w literaturze polskiej, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, rozmowy prowadził i przedmową opatrzył Cz. Miłosz, Warszawa 1990, cz. I, s. 80, 90–91, 136.

bezkrytycznie; punktem spornym stał się stosunek do fikcji literackiej. Członkowie „Nowego Lefu” opowiedzieli się za całkowitą zgodnością literatury z prawdą (rozumianą jako rzeczywistość)²⁷. Za nieistotne uznali konstrukcyjne wyznaczniki artystycznego ukształtowania materiału. Daleki od prawdy był, ich zdaniem, także psychologizm²⁸. Baczyński doskonale zdawał sobie sprawę z sytuacji, jaka zapanowała w sztuce radzieckiej po roku 1918, i nie kwestionował ideologicznych uwarunkowań, które miały bezpośredni wpływ na ukształtowanie się określonych postaw estetycznych, nawet tak radykalnych, jak reprezentowane przez „Nowy Lef”. Jednak zdecydowanie bronił czynnika konstrukcyjnego, bez którego, jak twierdził, nie ma prawdziwej sztuki. Inaczej również, niż radzieccy teoretycy, rozumiał pojęcie faktu; wzbogacił je bowiem o fenomeny „wyobraźni i uczucia”. Uważał, iż w sztuce odgrywają one funkcję formotwórczą²⁹. Baczyński polemizował także z elementami „napływowymi” w literaturze, przeciwstawiając się — tak istotnemu dla programu „Lefu” — postulatowi przesuwania punktu ciężkości literatury na teren informacyjny i dokumentarny.

W ostatniej swojej pracy, noszącej dość charakterystyczny tytuł *Rzeczywistość i fikcja*, Stanisław Baczyński wyraźnie opowiedział się za podporządkowaniem się literatury rzeczywistości opartej o świadomość grupową pisarza³⁰. Zmiana języka, którego używał krytyk, odnosząc się do zjawisk literackich, także określa przyjętą przez niego postawę ideologiczną. Często pojawiające się sformułowanie „produkcja literacka” i zdefiniowanie powieści jako dokumentu społecznego aż nadto jasno sygnalizuje, za jakim znaczeniem i rolą sztuki krytyk się opowiedział. Uległ zmianie, przede wszystkim, jego stosunek do fikcji literackiej. Oceny wystawiane literaturze świadczą jednoznacznie, iż bliska mu była koncepcja fikcji werystycznej. To właśnie dlatego tak negatywnie odniósł się do utworów Schulza i Gombrowicza, w których brak było, w jego rozumieniu, nawet logicznej fikcji. Szczególnie pozytywnie ocenił Baczyński w *Rzeczywistości i fikcji* reportaż radziecki. W Polsce tego typu literatura, sądził krytyk, nie osiągnęła poziomu europejskiego. Jednak najbardziej istotny dla rozważanej przeze mnie problematyki jest fakt, iż Baczyński dostrzegł również powieści, które zawierały cechy reportażu:

Posiadamy też szereg powieści z życia bezrobotnych: Jareckiej (*Przed jutrem*), Kruczkowskiego (*Sidla*), Brzostowskiej (*Bezrobotni Warszawy*), Boguszewskiej (*Ci ludzie*) oraz utworów, sięgających do nizin społecznych, posiadający częściowo charakter reportażu, jak Uniłowskiego (*20 lat życia*), S. Piaśnickiego (*Kochanek wielkiej niedźwiedzicy*), Czuchnowskiego (*Cynk*) [...] ³¹.

Baczyński odżegnał się od oceny artystycznej wymienionych utworów, gdyż bardziej znaczące było dla niego zjawisko pogłębiającej się społecznej świadomości pisarzy³². Realizm środowiskowy traktował jako główny wyznacznik wartości literatury. Przyjęcie takiej perspektywy pozwoliło mu zaklasyfikować do gatunku powieści między innymi takie książki, jak: *Jadą wozy z cegłą* Boguszewskiej i Kornackiego, Wasilewskiej *Oblicze dnia*, Kossowskiego *Szyb S. nr 4*. Celowo przywołano tu utwory, co do których inni krytycy mie-

²⁷ S. Baczyński, *Literatura w Z.S.R.R.*, Warszawa 1932, s. 139.

²⁸ Ibidem, s. 137.

²⁹ Ibidem, s. 148.

³⁰ S. Baczyński, *Rzeczywistość i fikcja*, Warszawa 1939, przedruk [w:] op. cit., s. 265.

³¹ Ibidem, s. 302.

³² Ibidem, s. 302.

li wątpliwości, jeśli chodzi o ich charakter genologiczny. W ten sposób z szalenie rozległej i różnorodnej przestrzeni polskiej prozy dwudziestolecia wyłania się powoli pewien ustabilizowany repertuar tytułów powieści, których tożsamość gatunkowa dla krytyki międzywojnia nie była wcale jednoznaczna.

Ignacy Fik, przedstawiciel lewicy literackiej, zadeklarował się w *Spółcznym rodowodzie literatury polskiej* jako krytyk-socjolog. Dla niego dzieło literackie jest tworem socjalnym, uzależnionym od „szeregu warstw rzeczywistości”, jego autonomiczność zaś polega: „na prawie do przetwarzania materiału rzeczywistości w konstrukcję podyktowaną jej istotą”³³.

Wydawać by się mogło, że podobne zdanie wypowiedział Leon Pomirowski. Niestety, to pozornie wspólne widzenie literatury przede wszystkim w aspekcie jej konstrukcji świadczy o tym, iż tak neutralne i wyjalowione z uwarunkowań ideologicznych pojęcie jak konstrukcja — w krytyce międzywojnia traci swoją teoretyczną niezależność. Fik wyraźnie ogranicza pojęcie konstrukcji w literaturze, uzależniając je od przemian natury społecznej. Ewolucję literacką ściśle powiązał z ewolucją klas i ma ona również charakter fazowy. Analizując stanowiska, które dotyczyły zależności literatury od funkcji społecznej, podzielił je na cztery główne grupy:

I. Literatura ma być wiernym obrazem i zwierciadłem życia. Zadaniem jej jest jedynie rejestrować i opisywać z możliwą dokładnością terażniejszość bez komentarza. [...]

II. Zadaniem literatury jest być prekursorką życia. Ma ona wyprzedzać je i szukać dla niego form. [...]

III. Literatura jest pewnym odcinkiem rzeczywistości biologicznej i socjalnej. Jako tako, ma pewien określony teren zagadnień. Jest takim utylitarnym dziełem, jak technika, przemysł, rolnictwo, komunikacja, rozrywka. [...]

IV. Literatura nie ma nic wspólnego z rzeczywistością codzienną. Ma odrębny, pozaspołeczny, pozapraktyczny teren, sens, cel i problematykę³⁴.

Reportaż, reportażowość były reprezentatywne dla fazy pierwszej. Takie usytuowanie reportażu wyjaśnia i uzasadnia stanowisko Fika wobec interesujących nas zjawisk literackich. Przestrzega on przed zbytnim przedłużaniem się fazy wstępnej, gdyż grozi to hamowaniem rozpędu organizacji nowej rzeczywistości³⁵, do której literatura powinna zmierzać.

W wydanym rok później studium: *20 lat literatury polskiej na tle oceny rzeczywistości społecznej w Polsce po roku 1918*, Fik dokonał swoistego bilansu literatury, analizując prądy literackie w sztuce dwudziestego wieku. Dość zaskakujące są jego wnioski dotyczące dadaizmu, którego źródeł dopatrywał się w naturalizmie:

Dadaizm w swej naturze był konsekwencją naturalizmu, zastosowanego do spraw świata duchowego. Ten naturalizm w odniesieniu do świata zewnętrznego wytworzył swe specjalne formy faktomontażu czy reportażu³⁶.

³³ I. Fik, *Rodowód społeczny literatury polskiej*, Kraków 1938, przedruk [w:] *Wybór pism krytycznych*, opracował i wstępem opatrzył A. Chruszczyński, Warszawa 1961, s. 308.

³⁴ *Ibidem*, s. 309.

³⁵ *Ibidem*, s. 314.

³⁶ I. Fik, *20 lat literatury polskiej (1918 – 1938)*, Kraków 1939, przedruk [w:] *ibidem*, s. 435.

Reportaż miał być zarówno ciosem zadany literaturze „burżuazyjnej”, jak i nadzieją dla literatury proletariackiej. Fik uważał, iż okres panowania reportażu (okresu przejściowego, pierwszej fazy rozwoju literatury) został przezwyciężony. Czynnikiem, które na to wpłynęły, były tendencja i świadoma idea oraz konstrukcja³⁷, główni wrogowie naturalizmu. Krytyk ubolewał, iż dominującym kierunkiem literackim pozostawał nadal naturalizm w różnych swych odmianach: od reportażu aż do studium psychoanalitycznego. Jednocześnie Fik odsłonił także „swoją prywatną” definicję realizmu, którą poszerzył o mocne nacechowanie ideologiczne i społeczne³⁸.

Problem naturalizmu porusza również, pisząc o autentyzmie. Negatywnie ocenił działalność grupy Stanisława Czernika, zarzucając jej brak zaangażowania ideologicznego i społecznego³⁹. Ocena naturalizmu pojawi się także w rozważaniach Fika o gatunkach literackich, preferowanych we współczesnym mu piśmiennictwie. Podzielił beletrystykę ze względu na jej przeznaczenie na trzy typy: psychologiczny, społeczny i eksperymentalny. Do typu eksperymentalnego, którego źródłem była nowa rzeczywistość, zalicza reportaż — dla odtwarzania rzeczywistości zewnętrznej, i powieść psychoanalityczną — dla ukazywania procesów psychiczno-fizjologicznych⁴⁰. Pozornie nie ma tu nic nowego, gdyż za rodowód tych zjawisk krytyk uznał naturalizm. Jednak autor *Rodowodu społecznego literatury polskiej* zauważył, iż pod względem technicznym utwory eksperymentalne są do pewnego stopnia wynalazkiem nowym; zwrócił przy tym uwagę na wpływ literatury sowieckiej⁴¹. Fik dostrzegł, że reportażowość była, albo stawała się na jego oczach, swego rodzaju chwytem technicznym, środkiem celowo wykorzystywanym w prozie.

Krytykiem, który również spostrzegł zmiany zachodzące w prozie pod wpływem ekspansji reportażu, był Kazimierz Czachowski. Już w pierwszym tomie *Obrazu współczesnej literatury polskiej 1884 – 1933* nazwał Władysława Orkana prekursorem autentyzmu literackiego rozumianego jako literatura faktu⁴². Owo ważne stwierdzenie dowodzi od razu, że Czachowski patrzył na literaturę faktu przez pryzmat naturalizmu. Jeszcze wyraźniej zadeklarował wyznawane przez siebie stanowisko w refleksjach nad literaturą wojenną i rolą, jaką odegrała w późniejszej twórczości prozatorskiej:

Autentyzm tej literatury, oddziaływały na czytelnika bezpośrednią wymową prawdy życiowej, da podniecie późniejszej literaturze faktu, pobudzonej nadto wzorami twórczości pisarzy sowieckich, stworzy nadużywany rodzaj powieści reportażowej, doprowadzi do prób programowego odświeżenia metody naturalistycznej w t.zw. zespole literackim: Przedmieście i u innych młodszych pisarzy⁴³.

Wskazał tu Czachowski nie tylko korzenie literatury faktu, ale także posłużył się nazwą gatunkową — powieść reportażowa. Określenie to było nowe na terenie genologii

³⁷ Ibidem, s. 435.

³⁸ Ibidem, s. 436.

³⁹ Ibidem, s. 441.

⁴⁰ Ibidem, s. 442.

⁴¹ Ibidem, s. 449.

⁴² K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884 – 1933*, t. 1: *Naturalizm i neoromantyzm*, Lwów 1934, s. 255.

⁴³ K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884 – 1934*, t. 3: *Ekspresjonizm i neorealizm*, Warszawa – Lwów 1936, s. 13.

i powstało w okresie dwudziestolecia w celu nazwania rodzącego się zjawiska w prozie, mianowicie wchłaniania przez strukturę powieści elementów reportażu. Poglądy Czachowskiego na istotę literatury nie odbiegały zasadniczo od tych, jakie prezentowali inni krytycy. Wyrażając swoje opinie, szczególnie blisko sytuuje się ocenę wyrażonych przez Pomirowskiego, chociaż recenzje poszczególnych książek obydwu krytyków często bywały odmienne. Dla Czachowskiego najważniejszym etapem twórczości jest nadawanie formy, „należyte zorganizowanie wyobraźni twórczej”⁴⁴. Jednoznacznie opowiedział on się za prozą realistyczną, taką, jaką zaproponował Flaubert. Swoją negatywny stosunek do powieści reportażowej wyraził, oceniając *Oblicze dnia* Wandy Wasilewskiej. Należy przy tym zaznaczyć, iż powieść reportażowa była dlań wyrazem skrajnego nurtu naturalizmu, opartego na czysto eksperymentalnym formułowaniu zagadnień w oderwaniu od prawdy życiowej, co dało w rezultacie zbyt jednostronny obraz tej rzeczywistości⁴⁵ (wyraźnie trzeba podkreślić, iż Czachowski nie był przeciwnikiem samego naturalizmu). Przyglądając się niemieckiej „nowej rzeczowości”, wysunął postulat nowego realizmu.

Jeszcze wyraźniej rysuje się stosunek Czachowskiego do reportażowości prozy w sądach odnoszących się już do konkretnych utworów literackich. I znowu wypadnie zacząć od pisarstwa Kadena-Bandrowskiego. Krytyk dostrzega naturalizm utworów autora *Piłsudczyków* i zdecydowanie przeciwstawia go naturalizmowi Dygasińskiego, Zapolskiej i Reymonta. Jednocześnie zwraca uwagę na podobieństwo z naturalizmem Zoli, Maupassanta i Flauberta. Pisarze francuscy, w ocenie Czachowskiego, nie poprzestawali na eksperymentowaniu i wznosili się intuicjonizmem ponad daną rzeczywistość w sferę tętniących życiem symbolów⁴⁶. Widoczne staje się, iż Czachowski, podobnie jak Pomirowski, domaga się artystycznego przetwarzania rzeczywistości, co znajduje w prozie Kadena. Fakt ten pozwolił mu określić Kadena mianem twórcy „nowego dnia powszedniego”. Pisarstwo autora *Generała Barcza* powraca w literackich rozważaniach Czachowskiego stosunkowo często, staje się swego rodzaju kryterium, ułatwiającym wartościowanie innych utworów, na przykład powstałych w kręgu „Przedmieścia”. Członków tej grupy nazywał neonaturalistami; zarzucił im brak indywidualistycznej pasji w naturalistycznie ujętym dziele literackim, pasji, którą rozumiał jako osobiste wzruszenie pisarza, przesycające dzieło atmosferą namiętnej walki⁴⁷. Te cechy wskazuje Czachowski w twórczości Żeromskiego i Kadena. Natomiast stosunek autorów „Przedmieścia” do rzeczywistości społecznej, według krytyka, jest reportażowy i stąd wypływają wszystkie mankamenty ich twórczości: „urywana fragmentaryczność impresjonistycznych wycinanek, powtarzania, kołowania, brak spójnej więzi strukturalnej”⁴⁸. Czachowski, wyliczając błędy, jakie popełnili pisarze „Przedmieścia”, niejako wbrew swoim intencjom, wymienił cechy powieści reportażowej.

Warto zauważyć, iż podobne „usterki” wskazali inni krytycy, co świadczy, z jednej strony — o zmianach w powieści, które zachodzą pod wpływem oddziaływającej na nią poetyki reportażu, a z drugiej strony — o oporze krytyki wobec nowego, rodzącego się modelu gatunku.

⁴⁴ Ibidem, s. 25.

⁴⁵ Ibidem, s. 24.

⁴⁶ Ibidem, s. 66.

⁴⁷ Ibidem, s. 440.

⁴⁸ Ibidem, s. 440.

Kazimierz Czachowski w *Najnowszej polskiej twórczości literackiej*, wydanej w roku 1938, nie zmienia sposobu oceny literatury. Reportażowość nadal rozumie jako specyficzną technikę układu fabularnego powieści, co wyraźnie stwierdza, analizując twórczość pisarzy „Przedmieścia” i prozę Jalu Kurka⁴⁹. Dla Czachowskiego reportażowość to swoisty chwyt literacki, pewna metoda pisania, która nie jest tożsama z samym reportażem, chociaż wiele mu zawdzięcza⁵⁰. Krytyk nie dostrzegł w powieści reportażowej celowo zorganizowanego układu literackiego. Rozwiązania artystyczne, które wprowadził do epiki reportaż, ocenia negatywnie, gdyż boi się rozpadu powieści w jej kształcie wypracowanym przede wszystkim w wieku dziewiętnastym. Reportaż był dla niego gatunkiem o ściśle wyznaczonej przestrzeni estetycznej (dziennikarstwo i pokrewne mu działy publicystyki), i poza jej granice nie powinien wykraczać⁵¹. Sprzeciw Kazimierza Czachowskiego jedynie potwierdza zmianę czy, mówiąc bardziej ostrożnie, modyfikację powieści międzywojnia, do której przyczynił się reportaż.

Sceptyczny w stosunku do nowego rodzącego się modelu powieści był także Karol Wiktor Zawodziński, który swoimi ocenami literatury nie odszedł znacząco od sądów wcześniej zaprezentowanych. W znamienym artykule *Blaski i nędze realizmu powieściowego w latach ostatnich* jednoznacznie zadeklarował się jako zwolennik realizmu w sztuce. Ten właśnie kierunek uważał za najbardziej typowy dla kultury, wypływający w sposób naturalny z samej istoty człowieka⁵². Sukces *Nocy i dni* Marii Dąbrowskiej uważał za moment „zmiany dominanty estetycznej” w polskiej prozie i wysunięcie się na plan pierwszy realistycznego modelu powieści, a współczesny sobie realizm postrzegał nie jako powtórkę z ubiegłego stulecia, ale jako prąd wzbogacony, unowocześniony i intensywniejszy⁵³. W jego ujęciu realizmu nie było miejsca na faktografię, reportaż, na to wszystko, co wniósł, jego zdaniem, naturalizm sowiecki. Uważał, że pomiędzy zbieraniem notatek bez wyboru, odtwarzaniem rzeczywistości a udziałem instynktu epickiego w sztuce istnieje potężna, choć subtelna i trudna do sprecyzowania różnica⁵⁴. To dlatego miarą talentu artystycznego dla Zawodzińskiego stała się zdolność do obserwacji i umiejętność spożytkowania jej w celowej konstrukcji⁵⁵. Zamiar konstrukcyjny dostrzegł w *Tych ludziach* Heleny Boguszeńskiej, wbrew, jak twierdził, pierwszemu wrażeniu: „wydało mi się zrazu, że czytam jeden z wchodzących w modę owego czasu reportaży”⁵⁶. Powieść Boguszeńskiej potraktował jako przełamanie pewnej konwencji artystycznej w realizmie. Natomiast książki Boguszeńskiej, które były pisane wspólnie z Jerzym Kornackim (*Jadą wozy z cegłą, Wisła*), stały się dlań negatywnym dowodem na to, do czego może doprowadzić, ulegająca wypaczeniu, doktryna naturalizmu.

W omawianym artykule znalazł się również odrębny „odcinek” poświęcony zbliżeniu powieści i reportażu. Szukając przyczyn dużego powodzenia reportażu wśród pisarzy i od-

⁴⁹ K. Czachowski, *Najnowsza polska twórczość literacka 1935 – 1937*, Lwów 1938, s. 29.

⁵⁰ Wcześniej zaprezentowane stanowisko I. Fika jest zbliżone do poglądów wyrażanych przez K. Czachowskiego.

⁵¹ K. Czachowski, *Najnowsza polska ...*, s. 31.

⁵² K. W. Zawodziński, *Blaski i nędze realizmu powieściowego w latach ostatnich*, „Przegląd Współczesny” 1936 – 1937, nr 175 – 177, przedruk [w:] *Opowieści o powieści*, opracował Cz. Zgorzelski, Kraków 1963, s. 291.

⁵³ *Ibidem*, s. 290.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 292.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 293.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 296.

biorców, stwierdził, iż popularności przysparza mu, między innymi, to, że stosuje on doraźnie i w niezbędnym uproszczeniu metody pisarskie wytworzone w epice artystycznej, szczególnie te, które charakteryzują powieść realistyczną⁵⁷. Zawodziński nie do końca rozdzielał obydwie gatunki, widział w reportażu jedynie uproszczenie realizmu i to pozwalało mu estetycznie akceptować ten gatunek, chociaż zdecydowanie przeciwstawiał prozę artystyczną reportażowi. Do powieści reportażowych zaliczył głównie utwory Jalu Kurka *Grypa szaleje w Naprawie*, *Mount Everest 1924* i *Woda wyżej*. Jako błąd popełniany przez pisarza zaliczył brak jednoci tak stylistycznej, jak i kompozycyjnej⁵⁸. Zawodziński odniósł się także do faktu, iż autor *Wody wyżej*, który był jednym z czołowych teoretyków awangardy, walory swojej prozy zawdzięcza bliskiemu związkowi jego prozy z reportażem, a nie wykorzystaniu propozycji poetyki awangardy. W podsumowaniu literackich wędrówek po powieści również odniósł się Zawodziński raz jeszcze do nurtu reportażowego, wyrażając pogląd, iż symbioza powieści z reportażem odbywa się kosztem reportażu, który powieści nic nie może zaoferować⁵⁹.

Emil Breiter w recenzjach, które umieszczał na łamach „Wiadomości Literackich”, dał wyraz prowadzonej przez siebie wnikliwej obserwacji współczesnych zjawisk literackich. Szczególnie interesujące były jego uwagi dotyczące powieści Jalu Kurka *Grypa szaleje w Naprawie*, utworów pisarzy „Przedmieścia”, jak i książek Wandy Wasilewskiej, a więc pozycji literackich, które budziły estetyczne i genologiczne kontrowersje wśród krytyki dwudziestolecia. O *Obliczu dnia* Wandy Wasilewskiej, powieści genologicznie określonej przez autorkę w podtytule jako reportaż, pisał:

Powieść-reportaż tak określa autorka *Oblicza dnia* na tytułowej karcie książki. [...] Ale spieramy się z autorką o to, że powieść jej nie jest reportażem. Jeszcze nie. Zaczekajmy. Zobaczymy. *Oblicze dnia* jest po prostu powieścią. Powieścią bogatą i bujną⁶⁰.

Stanowisko Breitera było zaskakujące, chociaż krytyk zwrócił uwagę na schematyczny, czarno-biały, podszyty ideologią podział opisywanego przez Wasilewską świata. Najistotniejsze jednak było to, iż pisząc o tym utworze, posługiwał się terminem powieść. Głos Breitera o książce Jerzego Kornackiego i Heleny Boguszewskiej *Jadą wozy z cegłą* należał do nielicznych, w którym krytyk bronił utworu jako przemyślanej konstrukcji powieściowej:

Książka *Jadą wozy z cegłą* nie jest powieścią naturalistyczną. Autorzy całą świadomością przewyżniają reportażowy opis wydarzeń przez kompozycję każdego elementu powieściowego. Troska o kompozycję wyraża się nie tylko w ogólnych liniach powieści, zamkniętej klamrą wozu p. Kwapisza, ale w każdym szczególe pejzażu, w skrócie gestu, w refleksji, w zarysowaniu tła społecznego⁶¹.

Według Breitera reportaż wywodził się w prostej linii z formuły naturalizmu, którego krytyk nie traktował zbyt przychylnie. Reportaż postrzegał jako gatunek wykluczający

⁵⁷ Ibidem, s. 328.

⁵⁸ Ibidem, s. 329.

⁵⁹ Ibidem, s. 331.

⁶⁰ E. Breiter, *Powieść Wasilewskiej*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 42.

⁶¹ E. Breiter, *O tymczasowości chwili obecnej*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 9.

kompozycję. Poglądy Breitera na reportaż nie były przełomowe, wynikały one z estetycznej klasyfikacji tego gatunku. Uściślenie opinii krytycznych następuje w recenzji *Grypy* Jalu Kurka, w której wzywa autora do pokonania żywiołu życia, zbyt mocno obecnego w powieści⁶². Czynnikiem, pozwalającym mu znowu traktować książkę Kurka jako powieść, była kompozycja, o której pisał:

Tok opowieści nie płynie normalnym klasycznym nurtem zrównoważonej anegdoty. Jalu Kurek układa książkę z migawek, spostrzeżeń, obrazków, przygód, doznań i dialogów. Fragmenty te przystają do siebie, jak drobne kamyczki w kompozycji mozaikowej, są rozmaite, różnych dotyczą ludzi, różnych losów, coraz to innej przygody. To technika skrajnego impresjonizmu [...] ⁶³.

Elementem wspólnym, łączącym wszystkie przywołane utwory recenzowane przez Breitera, był fakt, iż w sposób przesadny kondensują ból i zło otaczającej rzeczywistości, przez co narażają się na — jak w przypadku Wasilewskiej — zarzut tendencyjności. Breiter nie tylko przyporządkował pewną określoną przestrzeń społeczną powieści reportażowej (to uczynili także inni krytycy), ale polemizował z wizją rzeczywistości, jaką tworzyła. Nie godził się na pesymizm literatury faktu. Jego sprzeciw wobec „wizji” faktów dotyczył także sowieckiej powieści reportażowej. Zdumiewające pod tym względem było podobieństwo jego recenzji *Borsuków* Leonowa z 1932 roku i krytyki powieści *Grypa szaleje w Naprawie* Kurka z roku 1935. Breiter kształtuje swoje nastawienie estetyczne i artystyczne wobec powieści reportażowej pod wpływem literatury sowieckiej. Rozumiał, oczywiście, odrębność społeczną i ideologiczną korzeni pisarstwa w Rosji po 1918 roku.

Warto przypomnieć wcześniejszy, z roku 1928, artykuł Marii Dąbrowskiej o literaturze sowieckiej, w którym pisarka poruszyła temat estetyki literatury sowieckiej pod charakterystycznym tytułem *Na niskich tonach*. Autorka *Nocy i dni* zwróciła uwagę na wyjątkowy pesymizm świata opisanego przez pisarzy nowej Rosji. Warto przywołać kilka zdań z recenzji Dąbrowskiej, gdyż ukazują swego rodzaju podobieństwo postrzegania rzeczywistości w powieści reportażowej sowieckiej i polskiej, mimo zasadniczych różnic, jakie uformowały ten gatunek w obydwu krajach:

Nowy ustrój świata, który jakoby narodził się w Rosji, wydał najpóźniejszą literaturę ze wszystkich, jakie są na tym świecie. Nie ma tu już powietrza, nie ma nadziei, nie ma żadnego znaku, że skądkolwiek zbliża się wyzwolenie. To są tony, ale najniższe. To są ostatnie klawisze basu. Można na nich jedynie coś wydudać i wychrypać — nie można nic wyśpiewać⁶⁴.

Zatem wpływ sowieckiej literatury faktu nie ograniczył się wyłącznie do teoretycznych wskazówek⁶⁵; silnie oddziaływały już poszczególne powieści twórców Kraju Rad wydawane i osiągnące w Polsce duże nakłady⁶⁶. W okresie dwudziestolecia książki takich

⁶² E. Breiter, *Powieść o nędzy wsi podhalańskiej*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 4.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ M. Dąbrowska, *Na niskich tonach*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 26.

⁶⁵ Problem ten został poruszony poprzez przywołanie sądów Stanisława Baczyńskiego.

⁶⁶ Zob. J. Urbańska, *Radziecka powieść rosyjska w Polsce w latach 1918 – 1932*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1966, oraz *Radziecka powieść rosyjska w Polsce w latach 1933 – 1939*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1968; zob. też: G. Porębinski, *Rosyjska powieść radziecka w latach 1932 – 1941*, cz. 1 i 2, Kraków 1970.

pisarzy, jak: Leonow, Erenburg, Pilniak i Katajew, w znaczący sposób wpłynęły na kształt literatury polskiej i jej recepcję wśród czytelników.

Na reportażowość prozy międzywojnia wskazał także w swej działalności krytyczno-literackiej Stanisław Piasecki. Jego stanowisko w tym względzie nie odbiegało od poglądów innych krytyków. Mimo iż zauważył on potrzebę związku sztuki z codziennością, w literaturze faktu nie spostrzegł walorów estetycznych, jakie stawiał utworom literackim. W artykule *Narodziny nowego stylu* ubolewał, iż sztuka dziewiętnastego wieku, która swe źródła oparła na romantycznych hasłach w wyrafinowanym estetyzmie, dostępna była tylko dla elit⁶⁷. O literaturze stwierdził:

Literatura wzbita ponad codzienność życia, nie szukająca z nim zbliżenia, które uważano za równoznaczne ze zniżaniem się, oddawała tym samym codzienność na postawę żargonu dziennikarskich notatek, na żer brukowych powieściel kryminalnych, na zalew wulgarnej piosenki kabaretowej [...] ⁶⁸.

W przywołanym fragmencie warta podkreślenia jest uwaga, która dotyczyła zaważonej przepaści między literaturą a sferą przyziemności życia realnego, oraz sąd o dziennikarstwie, nie żywiącym ambicji bycia sztuką i podnoszenia tematyki codzienności do jej wyżyn. Piasecki postulował potrzebę nowego stylu w sztuce i zbliżenie ze światem realnie istniejącym, ale na gruncie estetyki literatury był tradycjonalistą. W *Powrocie do rzeczywistości* ocena Piaseckiego prozy Boguszeńskiej i Gojawiczyńskiej wynikała z owego tradycyjnego postrzegania prozy i reportażu jako dwóch odrębnych przestrzeni estetycznych. W ogólnej swej wymowie recenzja zarówno *Tych ludzi*, jak i *Powszedniego dnia* była przychylna, jednak Piasecki podkreślił, iż obydwie książki to raczej dopiero materiał literacki, który można wykorzystać, tworząc dzieło literackie⁶⁹. Podstawowym zarzutem, jaki Piasecki stawiał prozie reportażowej, był brak „szerokiego oddechu kompozycyjnego”. Literatura faktu (termin ten krytyk rozumiał bardzo ogólnie) stanowiła jedynie etap przejściowy ewolucji literackiej.

Odmienne i wyróżniające się spośród przytoczonych już sądów stanowisko zajął Konstanty Troczyński w szkicu poświęconym najnowszej powieści europejskiej. Drogę rozwoju tego gatunku zamknął nazwiskami dwojga świetnych powieściopisarzy: Prousta i Poego. Dominująca w prozie europejskiej powieść psychologiczna osiągnęła, zdaniem Troczyńskiego, swój moment kulminacyjny w dziele Marcelego Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*. Krytyk patrzy na ten utwór przede wszystkim pod kątem kresu jej możliwości formalnych, pewnej redukcji tradycyjnych składników powieści, a w szczególności fabuły:

Powieść Prousta jest tylko krańcową logiczną konsekwencją tego procesu — ostatecznego zlikwidowania resztek samodzielności fabuły jako elementu budowy powieści i przekształcenia jej w sui generis traktat psychologiczny. Jako taka twórczość Prousta jest końcowym etapem pewnej tendencji nowoczesnej powieści i zamknięciem dalszych możliwości roz-

⁶⁷ S. Piasecki, *Narodziny nowego stylu*, [w:] *Prosto z mostu. Zbiór artykułów z lat 1929 – 1933*, Warszawa 1934, s. 10.

⁶⁸ Ibidem, s. 11.

⁶⁹ S. Piasecki, *Powrót do rzeczywistości*, [w:] *ibidem*, s. 82.

wojowych w tym kierunku. Żadne dalsze osiągnięcie poza „czystą muzyką psychologiczną” Prousta nie jest już w tym kierunku możliwe⁷⁰.

Sił odnowicielskich Troczyński dopatrywał się w literaturze faktu, w reportażu, w którym, jak sam stwierdził, była zapowiedź dnia jutrzejszego i nowej powieści. Nie wypowiedział tu Troczyński pochwały literatury faktu, gdyż, jak wynika z dalszej analizy szkicu, widział ten wycinek prozy bardziej w kategorii chwytu, możliwości ewolucji, jakie otwierała przed powieścią realistyczną. Pozytywnym przykładem konstruowania nowej rzeczywistości przy realizowaniu postulatów nowego realizmu była twórczość Joyce’a (*Portret artysty z czasów młodości*) i proza Tomasza Manna. Umieszczenie w *Portrecie artysty z czasów młodości* przez autora kilkunastoricowego kazania rekolekcyjnego stało się dla polskiego krytyka „nawrotem do tradycyjnej powieści fabularnej, z naciskiem na szczegółowość i wierność faktyczną”⁷¹, realizacją postulatów nowej rzeczowości. Rezygnacja przez Joyce’a ze skrótu referującego kazania, i nawet ryzykowanie zwichnięcia kompozycyjnego, odczytał Troczyński jako dominację fabuły w powieści. Podobnie oceniał stanowisko „Nowego Lefu” zwalczającego przede wszystkim psychologię i gatunki, w których się wypowiedziała. Krytyk rozumiał, iż u podstaw „Nowego Lefu” leżała komunistyczna doktryna kolektywnego widzenia psychiki człowieka. Jednak to właśnie radziecka literatura, według Troczyńskiego, apoteozując fakt, przyczyniła się do przywrócenia fabule naczelnego miejsca w strukturze powieści. „Reportaż” staje się dla niego metodą pisania powieści. Wyraźniejszy wydaje się stosunek autora *Od formizmu do moralizmu* do reportażu i powieści, wyrażony w artykule *Estetyka literackiego reportażu*. Troczyński zdecydowanie oddziela literaturę faktu od sztuki realistycznej według sprawdzianu prawdopodobieństwa — realizm i autentyczność — literatura faktu. To podstawowe rozróżnienie miało znaczenie w konstrukcji utworu. W literaturze realistycznej artysta ma możliwość konstruowania rzeczywistości, co pozwala na późniejsze oglądanie jej z dystansem gwarantowanym przez fikcję realizmu. Natomiast literatura faktu podporządkowuje się przypadkowości faktycznej, nie ma w niej miejsca na konstrukcję. Wszystko to miało, w myśl poglądów Troczyńskiego, wpływ na estetykę dzieła:

Walor rzeczywistego wprowadzony do utworu literackiego kompromituje jego składniki artystyczne, niszczy bowiem postawę estetyczną, wprowadzając nastawienie „na serio” [...].

Uniemożliwienie zaś postawy estetycznej wobec utworu jest równoznaczne ze zniszczeniem tego utworu jako dzieła sztuki, jako przedmiotu estetycznej kontemplacji i przyjemności⁷².

Wydawać by się mogło, iż Troczyński był przeciwnikiem literatury faktu. Jednak rozumiejąc dokładnie zasadniczą różnicę między odbiorem utworów o epickim rodowodzie a odbiorem literatury faktu, nie należał do zwolenników mechanicznego przenikania tych dwóch sfer piśmiennictwa. Pragnął, by powieść, czerpiąc z faktomontażu nowe środki formalne, stworzyła nowy styl. Jak na formalistę przystało, Troczyński dostrzegł (bodaj po

⁷⁰ K. Troczyński, *Od Prousta do Poego. Uwagi o najnowszej powieści europejskiej*, [w:] *Od formizmu do moralizmu. Szkice literackie*, Poznań 1935, przedruk [w:] *Pisma wybrane. Studia i szkice z nauki o literaturze*, t. 1, opracował S. Dąbrowski, Kraków 1997, s. 300.

⁷¹ Ibidem, s. 301.

⁷² K. Troczyński, *Estetyka literackiego reportażu*, [w:] ibidem, s. 307.

raz pierwszy w naszej krytyce) korzyści, jakie może osiągnąć literatura dzięki wykorzystaniu nowych chwytów artystycznych rodem z gatunków paraliterackich. Szczególną uwagę zwrócił na rodzące się możliwości przekształcenia struktury czasu w powieści⁷³.

Również Marian Promiński w artykule o wymownym tytule *Powieści — nie ma*, zauważył istotną zmianę, dokonującą się w strukturze gatunku. Zdaniem krytyka powieść traci swą tradycyjną formułę, stając się reportażem lub psychologicznym studium⁷⁴. Promiński potraktował metamorfozę „rozszczepionej powieści” na reportaż i studium psychoanalityczne jako rezultat nowoczesnych transformacji w epice. Artykuł *Powieści — nie ma* jedynie wstępnie odnotowuje nowe literackie zjawisko. Pierwszą próbę samodzielnego i odrębnego omówienia cech gatunku skupiającego elementy powieści i reportażu podjął Promiński w artykule zamieszczonym w „Skamandrze” w roku 1935⁷⁵. Krytyk potraktował tego typu twórczość jako osobny teoretyczny problem. Nie omawiał go, jak czynili to często inni krytycy, na marginesie ważniejszych, bardziej nobilitowanych nurtów literackich epoki. Głos Promińskiego wyróżnia jeszcze jeden ważna okoliczność, nie traktował on zjawiska reportażowości z punktu widzenia estetyki, ale ustosunkował się do niego jako fachowy teoretyk literatury. Problem genealogii nowego gatunku stał się centralnym zagadnieniem artykułu Promińskiego:

Kiedy życie pewnego gatunku literackiego płynie naprzód łożyskiem swego naturalnego rozwoju, trudno nie dostrzec w tym procesie, obok elementów tradycyjalnych, stanowiących z dawien dawna o cechach gatunku — pierwiastków nowych, nastawiających go jak gdyby ku odmiennym zagadnieniom przy pomocy odmiennego rzemiosła. Tak właśnie ma się rzecz z powieścią⁷⁶.

Autor cytowanej wypowiedzi wyraźnie oddzielił powieść reportażową od samego reportażu dziennikarskiego, gdyż, jak twierdził, w tego typu twórczości dominuje artystyczne widzenie rzeczywistości. Reportaż i psychoanalizę uważał za krańcową reakcję na antyindywidualistyczną epokę. Gatunek ten wniósł do literatury przede wszystkim nowe środowisko, które jawi się jako wiele współistniejących i współzależnych warstw, zespołów, dążeń jednostek, grup i na tym zawiesza się osnowa powieści reportażowej⁷⁷. Promiński wymienił, jak sam to określił, typowe okazy reportażu. Były to: *Manhattan Transfer* Dos Passosa, *Wołga* Pilniaka i *Dola człowieka* Malraux. Z polskiej literatury wskazał na Jalu Kurka i Kornackiego jako na pisarzy, którzy posługiwali się w swojej twórczości gatunkiem powieści reportażowej. Jej budowie zarzucił pewien chaos kompozycyjny, wynikający z tego, iż sam materiał — życie w swej nagiej prawdzie jest antykompozycyjne, rozproszone...⁷⁸. Wielowarstwowy oraz impresyjny charakter traktowania przedstawień to także podstawowe i charakterystyczne rysy beletrystyki reportażowej, na które wskazał Promiński. Ponadto zwrócił również uwagę na „zmniejszenie literackości” i zachłanność

⁷³ Ibidem, s. 308.

⁷⁴ M. Promiński, *Powieści — nie ma*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1933, nr 76, przedruk [w:] *Świat w stylach literackich. Szkice i recenzje*, wstęp, wybór i opracowanie M. Sprusiński, przypisy M. Mireckiej, Kraków 1977, s. 22.

⁷⁵ M. Promiński, *Powieść i nowela reportażowa*, „Skamander” 1935, R. 9, z. 58, przedruk [w:] ibidem.

⁷⁶ Ibidem, s. 42.

⁷⁷ Ibidem, s. 43.

⁷⁸ Ibidem, s. 44.

na fakty w tego typu prozie. Przyczyn powstania tych cech dopatrywał się nie tylko na gruncie sztuki:

Impresyjność bierze się z neurastenicznego naporu epoki, niedobór literackości — z analogicznego źródła, z braku kontemplacji; owe wady artystowskie wyrównywa zwiększona dokumentarność tematu oraz wysubtelnienie tezy przy pomocy tasowania samych obrazów bez udziału autorskiego mentorstwa⁷⁹.

Warto zwrócić uwagę, iż Promiński, omawiając teoretyczne problemy prozy reportażowej, używał terminu reportaż, chociaż przykłady, jakie podawał, trudno zaliczyć wyłącznie do tego gatunku. Wzorem jednoosiowego reportażu stał się dla Promińskiego utwór Ericha Marii Remarque'a *Na zachodzie bez zmian*, o którym, między innymi, pisał:

Jednoosiowość, a więc kompozycja, w której wypadki są doznawane i oceniane zasadniczo z punktu widzenia jednej osoby — skłania taką **powieść** — pamiętnik ku liryzmowi. Są to zatem **reportaże liryczne** [podkr. E. W.], których nastrojowość zależy od wypadków rzeczywiście powstałych lub prawdopodobnych [...] ⁸⁰.

Reportaż i powieść występują w artykule Promińskiego na zasadzie synonimów. Krytyk nie ma już wątpliwości co do estetycznej i teoretycznej akceptacji zjawiska wzajemnego przenikania się dwóch przestrzeni genologicznych. Wspólnego mianownika podanych literackich przykładów, zarówno z literatury światowej, jak i polskiej, doszukał się w „gorączkowym stylu”, który porównał do mirażu kinowego. Cechą charakterystyczną owego stylu powieści reportażowej była, jego zdaniem, wieloliniowość obrazu, który należy pochwyć i utrwalić. Pasma pojedynczych przedstawień uniemożliwiała ukazanie mnogości dziejących się w realnym świecie faktów. To, co dla innych krytyków było poważną i wytykaną wadą kompozycyjną, dla Promińskiego stało się charakterystycznym sposobem artykułowania rzeczywistości. Wspólną cechą opinii Konstantego Troczyńskiego i sądów Mariana Promińskiego było to, iż wygłaszali oni swoje oceny przede wszystkim jako teoretycy literatury, a nie estetycy sztuki.

Za podstawową, tylekroć wytykaną przez krytykę dwudziestolecia, wadę powieści reportażowej była uważana zła kompozycja. Pozornie wydawać by się mogło, iż takie stanowisko większości naszej krytyki pochodzi z czysto teoretycznego, konstruktywistycznego widzenia literatury, jednak ocena reportażu i siły jego oddziaływania na inne gatunki literackie wpływała przede wszystkim z ujęcia estetycznego, które uformowało się jeszcze w dziewiętnastym stuleciu⁸¹.

Wystarczy sięgnąć do *Kronik* Bolesława Prusa, by przekonać się, na jakich prawach w dziennikarstwie ubiegłego stulecia funkcjonował reporter. Był wielokrotnie przez autora *Lalki* ośmieszany i ukazywany jako negatywny „bohater czasów współczesnych”, biegnący jedynie za sensacyjną informacją, którą następnie wykorzystywał felietonista. W *Kronikach* Prusa, niejako na marginesie głównych rozważań publicystycznych, doskonale został udokumentowany proces usamodzielniania się i odłączania się od felietonu re-

⁷⁹ Ibidem, s. 46.

⁸⁰ Ibidem, s. 47.

⁸¹ Zob. Cz. Niedzielski, op. cit.

portażu, tak ważny dla teorii i historii gatunku. Felietonista nie tylko zapisywał „historie z bruku”, ale przede wszystkim budował porządek wyższych wartości otaczającego świata — pragnął nauczać, przekonać, uświadamić, wskazywać. W swojej *Kronice* scalał on — rozpadający się na różne dziedziny nauki, ideologii, polityki, ekonomii — świat. Dziewiętnastowieczny dziennikarz powinien, niejako z zawodowego punktu widzenia, rozumieć go. Z takim stereotypem musiał się zmierzyć reportażysta w wieku dwudziestym. Ciekawym przykładem oddziaływania tego dziewiętnastowiecznego schematu na świadomość krytyka dwudziestego wieku jest recenzja sztuki Słonimskiego *Rodzina* Emila Breitera. Odnajdujemy tu interesującą definicję felietonu, która była estetyczną pochodną poglądów reprezentowanych przez Prusa i odnosiła się nie tylko do felietonu:

Felieton jest wyższą formą reportażu, jest jego ojcem chrzestnym, jest podniesieniem przelotnego zdarzenia na wyżyny albo metafizyki, albo polityki, albo sztuki. W zależności od zainteresowań piszącego⁸².

Felieton zyskał artystyczną akceptację krytyka, natomiast reportaż nie był odbierany w tych samych kategoriach estetycznych. Po stronie reportażu znajdowało się jedynie samo zdarzenie, które nie było, zdaniem Breitera, w żaden sposób wykorzystane, artystycznie przetworzone i uzasadnione. Oto definicja reportażu, którą Breiter sformułował, oceniając *Borsuków* Leonowa:

W takim podejściu do życia, nie ma miejsca ani na refleksję, ani na psychologię. [...]

Motyw działania? Niepotrzebny balast i obciążenie. Któż zresztą zgłębi pobudki woli ludzkiej. Dlaczego zabił? Dlaczego kochał, nienawidził, oszukał, podpalił i zniszczył? Reportaż szereguje fakty; że zabił, że kochał, że nienawidził⁸³.

To dlatego we wcześniej przytoczonych recenzjach krytyk ten zaklasyfikował utwór, nieraz wbrew intencjom autora (recenzja *Oblicza dnia* Wasilewskiej), do powieści. Wskazanie na reportaż przekreśliłoby, w sposób oczywisty, wartość artystyczną ocenianych książek.

Jak bardzo nasza krytyka estetycznie tkwiła jeszcze w dziewiętnastym wieku, dowodzą nie tylko poglądy Emila Breitera. Brak estetycznej akceptacji w polskiej krytyce reportażu stanowi dość nieoczekiwany wspólny mianownik, który łączy poglądy krytyków, niezależnie od reprezentowanych przez nich orientacji ideologicznych. Reportaż nie był jeszcze traktowany jako fakt literacki, lecz jako fakt z dziedziny piśmiennictwa użytkowego. Stefania Skwarczyńska w pracy *Teoria listu* z roku 1937 do literatury użytkowej, obok listu, zaliczyła między innymi i reportaż. Zatem symbioza powieści i reportażu to nie tylko zderzenie się wspomnianych już dwóch gatunków o różnym ontologicznym rodowodzie, ale także zestawienie odrębnych estetyk.

Wśród gatunków o podobnym dziennikarskim rodowodzie reportaż nie miał „najlepszych notowań”. W felietonach Antoniego Słonimskiego odnajdujemy podobne „kpiny” z reportażu, jak w *Kronikach* jego wielkiego poprzednika — Bolesława Prusa. Słonimski często powoływał się na autorytet autora *Faraona*. Jednak niechęć, czy raczej chłodny

⁸² E. Breiter, *Nowa komedia Słonimskiego*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 2.

⁸³ E. Breiter, „*Borsuki*” Leonowa, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 46.

sceptycyzm skamandryty wobec reportażu, podyktowany był nowym aspektem, wyłonionym przez historię — stosunkiem do Rosji Sowieckiej. Reportaż i powieść reportażowa cieszyła się tam ogromną popularnością:

W „Przełomie” wydrukowano wielki artykuł pt. *Detronizacja literatury* [...].

Autor artykułu, p. Jerzy Łużyca, powiada: „Mało nas to wzrusza, czy umiemy pisać, czy też nie. Więcej nas obchodzi czy umiemy patrzeć”. Z entuzjazmem mówi o Pilniaku, który jakoby (?) chwalił sowieckie pisanie na rozkaz o traktorach. Niech żyje reportaż! I wszystko to pisze się w tym czasie, gdy wszechsowiecki zjazd pisarzy obalił już organizację „Rapp” [...], gdy pisarze sowieccy protestują przeciw rozpanoszeniu się grafomaństwa reportażowego [...]⁸⁴.

Elementem, który wpływał również na sposób postrzegania reportażu, było przeświadczenie wśród krytyki i zwykłych odbiorców literatury o powszechnej dostępności tego gatunku. Reportaż mógł napisać każdy zwyczajny śmiertelnik, ktoś, kto amatorsko zajmował się literaturą, a nawet człowiek nie posiadający odpowiedniego wykształcenia. Dowodem na to są konkursy na reportaż rozpisywane przez redakcje „Miesięcznika Literackiego” i „Nowej Wsi”. Reprezentowana opcja polityczna obydwu gazet też nie pozostała bez znaczenia. Aleksander Wat, który „osobiście” uczestniczył w dyskusji o reportażu w okresie międzywojnia, popierał zarówno estetycznie, jak i ideologicznie literaturę faktu, jednak po latach o konkursie na reportaż ogłoszonym przez redakcję „Miesięcznika Literackiego” powiedział:

Jeszcze muszę przypomnieć, że w moim entuzjazmie dla akcji reportażowej było to, że miałem jakieś złudzenia, wierzyłem, że właśnie z klasy robotniczej wyjdą samorodki, może oni coś potrafią⁸⁵.

Te utalentowane samorodki, o których wspominał Wat, miały dostać się na literacki parnas, wykorzystując „łatwiznę” reportażu. Brak wartości artystycznych stanowił jedno z ważniejszych zastrzeżeń krytyki wobec powieści reportażowej; było ono niejako odziedziczone po stosunku krytyki literackiej do reportażu.

Należy pamiętać, iż jeden rodzaj reportażu nie budził estetycznego sprzeciwu krytyki; był nim reportaż podróźniczy. Jego rozwój w dwudziestoleciu wydaje się naprawdę imponujący. Każdy czas i epoka, zgodnie z polską tradycją literacką, posiadały swoje własne podróżopisarstwo, którego istotnym elementem stał się reportaż. Można nawet stwierdzić, iż przedwojenny reportaż z podróży wprowadza do literatury, ale także do ogólnej świadomości, nowe przeszerzenie, może nie tyle geograficzne, ile ideologiczne. Rosja jako obszar podróźniczej penetracji funkcjonowała od dawna w naszej literaturze, ale teraz była to Rosja Sowiecka. Odmienna sytuacja polityczna po roku 1917 sprawiła, iż na nowo odkrywano ten kraj. Reportaże o Kraju Rad stanowią odrębny i bardzo znaczący nurt w polskim reportażu międzywojnia⁸⁶. Interesująco wpisują się one w całokształt europejskiego reportażu o Rosji Sowieckiej.

⁸⁴ A. Slonimski, *Łgarstwa pana Łużyca — Wańka-wstańka — Pótgłówek cukru — Dajcie nam prawdziwych ludzi*, [w:] *Heretyk na ambonie*, Warszawa 1934, s. 219.

⁸⁵ A. Wat, op. cit., s. 151.

⁸⁶ O Rosji pisali reportaże m.in.: A. Janta-Polczyński, K. Lenczewska-Bormanowa, W. Broniewski, A. Slonimski, F. Ossendowski, M. Wańkowicz.

Najwięksi mistrzowie przedwojennego reportażu to właśnie ci, którzy uprawiali relację z podróży. Było to związane z zaakceptowaniem literackim i estetycznym przez krytykę podróżopisarstwa i jego popularnością wśród czytelników jeszcze w dziewiętnastym wieku (choć podróżopisarstwo w literaturze polskiej ma o wiele głębsze korzenie⁸⁷). Estetycznie usankcjonowała je wcześniejsza tradycja.

O tym, iż krytyka międzywojnia nie dostrzegała przełomowych zmian w sztuce, świadczy również stosunek do problemu czystości gatunku i pojawiających się form o różnych genologicznych korzeniach. Zdzisław Dębicki w swoich *Rozmowach o literaturze* stwierdził:

Nic tak, jak dobra architektonika nie pomaga do ustalenia się rodzajów literackich i jeżeli u nas tak trudno jest przeprowadzić dzisiaj linię graniczną pomiędzy romansem, powieścią, opowiadaniem itp., to w znacznej mierze przyczynia się do tego u wielu pisarzy nieumiejętność prawidłowego zbudowania romansu, powieści czy opowiadania. Posługujemy się wszędzie formą mieszaną i otrzymujemy w wyniku bezstylową mieszaninę rodzajów literackich, dowód tego, jak nisko jeszcze stoi u nas rzemiosło literackie⁸⁸.

Surowy to sąd, w którym utwór literacki, zawierający w swej budowie elementy różnych gatunków literackich, został potraktowany jako rezultat braku umiejętności warsztatowych pisarza.

Również Karol Wiktor Zawodziński, wypowiadając się o Pilniaku (jednocześnie jest to kolejny dowód, jak istotne znaczenie w procesie kształtowaniu opinii o powieści reportażowej miała literatura sowiecka), zdeklarował jasno swój stosunek do tego typu twórczości:

[...] nigdy nie miałem do tego pisarza szczególnego nabożeństwa; jest to tym bardziej zrozumiałe, że jako obserwator literatury rosyjskiej, może wskutek wychowania w atmosferze kończącego się symbolizmu i reakcji klasycystycznej, związany osobiście z przedstawicielami „akmeizmu” osobiście trzymałem z tymi, kto głosił hasła clarisme’u, jasności i rozgraniczenia gatunków literackich⁸⁹.

„Genologiczne zamieszanie” wśród części naszej krytyki spowodował nie tylko reportaż; należy również pamiętać o eseju⁹⁰ i fali autobiografizmu, które spowodowały zmiany w strukturze dwudziestowiecznej powieści. Tadeusz Breza, pisząc o powieści Bolesława Micińskiego *Podróż do piekiel*, odwołał się do utworu Prousta:

Nie podnoszę alarmu, że w powieści nie ma już gdzie postawić następnego kroku, raczej mi chodzi o to, że następne stąpienie będzie wykroczeniem z powieści. Długo się zastanawiano nad tym, czym właściwie jest Proust, w końcu machnięto ręką i uznano go za powieściopisarza. Ale to, co

⁸⁷ Zob. J. Sztachelska, „Reporteryje” i reportaże. Dokumentarne tradycje polskiej prozy w 2 poł. XIX i na pocz. XX wieku. (Prus — Konopnicka — Dygasiński — Reymont), Białystok [b. r. w.]; zob. też: S. Burkot, *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Warszawa 1988.

⁸⁸ Z. Dębicki, *Rozmowy o literaturze*, Warszawa — Kraków — Lublin 1927, s. 199.

⁸⁹ K.W. Zawodziński, *Powieść kombinowana. Borys Pilniak: „Sobowtóry”*, „Pion” 1935, nr 40.

⁹⁰ Cz. Niedzielski także zwrócił na ten proces uwagę: „Reportaż i esej jako wynik dezintegracji klasycznych formuł artystycznych i gatunkowych w obrębie prozy narracyjnej, są dwiema płaszczyznami tego procesu”. [w:] op. cit., s. 160.

w nim jest powieściowe, jest raczej tradycyjne. Dzieło jego jest nowe przez inne, niepowieściowe treści. Gdybyśmy je wybrali i złożyli razem, to otrzymalibyśmy całe mnóstwo rozważań, wygląków, zestawień. Mówiąc po prostu, otrzymalibyśmy kilkutomowy zbiór rewelacyjnych esejów.

Proust w trakcie powieści co raz to przechodzi na esej, ale tylko pod tym względem jest wyjątkowy, że nie puszcza powieści⁹¹.

Breza wyraźnie optował, aby „nie puszczać powieści” — nie odchodzić od jej schematu, natomiast książka Micińskiego, jego zdaniem, zbyt oddaliła się od szkieletu powieści ku esejowi. Widoczne jest to, iż ocena Brezy wyrasta z zakorzenionego wśród naszej krytyki przeświadczenia o powieści jako o gatunku realizującym tradycyjne warianty kompozycyjne.

Należy podkreślić, iż wątpliwości, czy raczej zwrócenie uwagi na niebezpieczeństwa w wykorzystywaniu przez powieść elementów innych gatunków, uwidocznione przez Kazimierza Wykę i Tadeusza Brezę, dotyczyły esaju — gatunku o wiele wyżej stojącego od reportażu w hierarchii tak estetycznej, jak i literackiej.

W krytyce międzywojnia odnajdujemy również stanowiska broniące utworów o mieszanym rodowodzie genologicznym. Jerzy Stempowski w humorystyczny sposób rozprawa się z przeciwnikami biografii powieściowej:

Biografia powieściowa miesza prawdę z fantazją, powieść z historią, dialog z narracją, miesza style i rodzaje prozy — oto zarzut powtarzany najczęściej przez chór detraktorów współczesnej biografii [...].

Zarzut ten, wysuwany przez domniemanych smakoszy literackich, przywiązanych do stylów i rodzajów czystych a gardzących cocktailem, zdaje się mieć zasięg bardzo tymczasowy. Pobieżność jego ukaże się nam w całej pełni, gdy przypomnimy sobie pierwsze przykazanie Horacego z jego listu o sztuce poetyckiej. W pierwszych już wierszach Horacy przestrzega przed mieszaniem obrazów należących do różnych stylów — ptaków i gadów, jagniąt i tygrysów: „Denique sit, quod vis, simplex dumtaxat et unum”. Jako przykład złego smaku poeta przytacza obraz pięknej kobiety zakończonej rybim ogonem. Obraz ten, który Horacemu wydał się szczytem groteski, jest nam aż nadto dobrze znany. Widnieje on na każdym tramwaju warszawskim. Jest to syrena, która na złość Horacemu zrobiła niemalą karierę w poezji i zanim została kochanką magistratu warszawskiego zawróciła w głowie całemu niemal Parnasowi⁹².

Charakterystyczne było to, iż znaczna część polskiej krytyki dwudziestolecia z estetycznego punktu widzenia nie aprobowała procesu, jaki dokonywał się wówczas w powieści na skutek wchłaniania przez nią gatunków zaliczanych zarówno do literatury dokumentu osobistego, jak i literatury faktu, a więc literatury, w której tradycyjna fikcyjność zostaje mocno podważona przez odwoływanie się autora do realnie istniejącej rzeczywistości i wywodzącej się ze sfery czysto użytkowej.

⁹¹ T. Breza, K. Wyka, *Dwugłos o B. Micińskim*, „Ateneum” 1938, nr 1.

⁹² J. Stempowski, *Biografia i literatura*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 11, przedruk [w:] *Chimera jako zwierzę pociągowe. Szkice literackie*, t. 1, wybór i opracowanie J. Timoszewicz, Warszawa 1988, s. 112 – 113.

Nie wszyscy polscy krytycy dostrzegli ogromny przełom estetyczny, jaki się dokonał w sztuce u progu nowego stulecia. Przełom, który spowodował ogromny awans elementów do tej pory w ogóle nie zaliczanych, i nawet nie aspirujących do bycia sztuką, a mocno nań oddziaływających.

Ignacy Fik, który źródeł dadaizmu dopatrywał się w naturalizmie, nie dostrzegł sedna nowej sztuki. Dadaizm zaproponował wniesienie w miejsce uformowanego przez wieki kanonu piękna — „użytkowej brzydoty”⁹³. Dadaści sięgnęli do gazet, tam właśnie poszukując materiału do wierszy. Rodzące się „nowe piękno” jeszcze wyraźniej uchwyciła i „namalowała” plastyka. Wystarczy spojrzeć na *Fotomontaż dadaistyczny* Heartfielda, który wypełniony został tytułami gazet, aby przekonać się, do czego zwróci się sztuka dwudziestego wieku w celu przełamania panujących wzorców i konwencji. Również Pablo Picasso w swoich kolażach (*Skrzypce, flaszka i szkło*) wykorzystuje nieestetyczne rekwizyty i „zapisuje” je gazetowym drukiem. Pojedyncza stronica z jakiegokolwiek gazety jest i była mozaiką graficzną.

Polskę, jak podkreślają współcześni badacze sztuki i literatury, z przyczyn historycznych ominął „bunt przeciwko muzeum”; zastąpił go „wybuch niepodległości”. Z opóźnieniem docierały do nas nowinki o tym, co działo się w sztuce światowej, kształtując „atmosferę epoki. Literatura zmieniała się pod wpływem impulsów nie pochodzących z jej wnętrza. To musiało budzić artystyczny niepokój tych, których wychował jeszcze ubiegły wiek”⁹⁴.

Przesadą i zbytym uproszczeniem byłoby twierdzenie, iż powieść reportażowa uformowała swoją poetykę jedynie pod wpływem nowoczesnych prądów w sztuce, ale jednak bez wątplenia zawdzięcza ona sporo nowemu widzeniu problemów literatury, jaki między innymi zaproponowali rosyjscy formalści. Utwór literacki staje się dla nich przede wszystkim konstrukcją — celowo użytym chwytem artystycznym⁹⁵. Polskiej krytyce dwudziestolecia prace rosyjskich formalistów były dobrze znane, wokół tej metody badania literatury toczyły się polemiki teoretyczne. Można nawet stwierdzić ich „metodologiczne przesiąknięcie” formalizmem. Jednak w przeważającej części recenzji czynnik aksjologiczny przeważał nad chłodnym warszatem metodologicznym, jakim dysponowali badacze. To, między innymi, wartościowanie, które wypływało z subiektywnych gustów (i nie tylko), spowodowało, iż powieść reportażowa w Polsce nie cieszyła się zbytym uznaniem krytyki.

⁹³ M. Baranowska w sposób najbardziej lapidarny, bo słownikowy, ale zarazem oddający istotę zjawiska, scharakteryzowała dadaizm: „To, co całkowicie peryferyjne, odrzucone, nie zauważone, mogło wejść w obręb sztuki”. [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej, M. Puchalskiej, M. Semczuk, Wrocław – Warszawa – Kraków 1992, s. 165.

⁹⁴ Warto zauważyć, iż w polskiej powieści okresu 1918 – 1926 (nurt eksperymentatorski) można odnaleźć wiele znaczących śladów poetyki reportażu, za pomocą której pisarze buntowali się przeciwko kanonom dziewiętnastowiecznej powieści — casus: wczesna proza Jalu Kurka.

⁹⁵ W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, cz. III, *Od formalizmu do strukturalizmu*, opracowanie S. Skwarczyńskiej, Kraków 1986.