

Zbigniew Żabicki

O tendencjach rozwojowych współczesnej prozy polskiej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 55/4, 393-451

1964

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.

ZBIGNIEW ŻABICKI

O TENDENCJACH ROZWOJOWYCH WSPÓŁCZESNEJ PROZY POLSKIEJ

1

Przedmiotem poniższego szkicu jest próba uchwycenia pewnych tendencji dominujących w prozie polskiej od roku 1958. Wybór tej daty wymaga, rzecz prosta, uzasadnień. Trzeba wskazać, co — w przekonaniu autora tych słów — stanowi o jej istotnym znaczeniu. Jakie procesy ów rok 1958 zamyka, jakie zaś rozpoczyna? A równocześnie — w jakiej mierze można mówić o pewnej ciągłości rozwoju, trwającej i ponad tą datą graniczną? Stąd konieczność poprzedzenia rozważań bardziej szczegółowych — kilkoma uwagami na temat periodyzacji.

Cóż zatem zamyka rok 1958? Niewątpliwie kończy on to stadium — krótkie, ale niezwykle brzemiennie w konsekwencje — które publicystyka kulturalna nazwała „kryzysem październikowym”, wiążąc je w sposób oczywisty z reakcją na XX Zjazd KPZR i na VIII Plenum naszej Partii. Nie tu miejsce wyliczać, co w owych nastrojach kryzysowych było z perspektywy dalszego rozwoju socjalistycznej kultury „dobre”, a co „złe”; nie tu miejsce wyliczać, do jakich granic — i u kogo — bunt przeciw moralnym i politycznym krzywdom okresu stalinowskiego był fermentem wyłącznie twórczym. Poprzestańmy zatem na stwierdzeniu generalnym i raczej oczywistym: XX Zjazd KPZR, Październik 1956 i związana z nimi literatura lat 1956—1957 były, mimo omyłek, jakie często zdarzały się pisarzom, zjawiskiem ożywczym i decydującym dla dalszego rozwoju polskiej prozy.

To właśnie literatura „obrachunków październikowych”, którą jednokrotnie zbyt pochopnie identyfikowano z „czarną” — literaturą totalnej negacji i rozpacz — niekiedy błędząca, lecz jakże żywo zaangażowana społecznie, wykorzeniła z naszej prozy półprawdy, półzmyślenia i fałsze. To jej poszukiwania skierowały uwagę pisarzy ku po-

nownemu przemysleniu generalnych problemów filozoficznych i cywilizacyjnych naszego stulecia (a po części i naszego ustroju). To ona przecież dała impuls do ponownej intelektualizacji warsztatu twórczego, do zharmonizowania walki o nowoczesną postawę ideową — z nowoczesnym typem wrażliwości estetycznej. Tym samym umożliwiła też silniejsze powiązanie naszej twórczości z europejską tradycją literacką. Z tego dziedzictwa Października literatura czerpie aż do dziś.

To oczywiście nie znaczy, że Październik i związana z nim twórczość literacka przekreśliły wszystko, czego zarówno w latach 1945—1948, jak i 1949—1955 dokonali nasi pisarze i nawet nasza polityka kulturalna. Kilkakrotnie zwracał na to uwagę Stefan Żółkiewski, polemizując z myśleniem magicznym, które zaprzecza istnieniu wszelkiej ciągłości rozwoju powojennej kultury, a granice poszczególnych „etapów” traktuje tak, jak w historii naturalnej Cuviera traktowało się granice epok: jako kataklizmy. Przy takim sposobie rozumowania proces literacki nie poddaje się jakiegokolwiek analizie teoretycznej. Nabiera właśnie charakteru magicznego: wszystko dzieje się w literaturze dla administracji i przez administrację (co nie znaczy, by należało lekceważyć realny wpływ administrowania); zamiast realnych tendencji społecznych, artystycznych i ideowych dostrzega się jedynie różne zakłęcia, a potem — jakże by inaczej? — egzorcyzmy.

Otóż na przekór tego rodzaju mitologii wypadnie tu w ślad za Żółkiewskim stwierdzić, że mimo wszystkich pomyłek — często nawet tragicznych — w rozwoju kultury Polski Ludowej można wyśledzić pewną dominantę stałą. Jest nią ciągły rozwój socjalistycznej kultury masowej, kierowany w oparciu o leninowską teorię rewolucji kulturalnej. A wraz z nim — i wszystkie konstytutywne elementy tego rozwoju: podnoszenie powszechnego standardu edukacji, co w konsekwencji przynosi stopniowe wyrównywanie się przepaści między estetycznymi nawykami mas a spontanicznymi tendencjami sztuki tzw. „awangardy”; rozbudowa masowych środków przekazu; popularyzacja myśli marksistowskiej; ewolucja literatury w kierunku realizmu, mimo iż najczęściej nie przebiegała ona drogą prostą.

Ale właśnie w tym kierunku zmierzała również literatura okresu „minionego” — przynajmniej w swych najwybitniejszych osiągnięciach. Pisz o tym Żółkiewski:

W latach 1949—55 istotną wartością była postawa pisarzy zaangażowanych w rzeczywistej walce o postęp socjalistyczny. [...]

Dlatego nie da się wykreślić z historii literatury najlepszych dotąd opowieści polskich o tradycjach walki robotniczej: *Pamiętki z Celulozy* Newerlego i *Starego i nowego* Lucjana Rudnickiego. Nie można nie widzieć tego, co jest prawdą i walką o nowe postawy wobec życia w *Pokoleniu* Czeszki, *Le-*

wantach Brauna, *Obywatelach* Brandysa, *Węgłu* Ścibora-Rylskiego, w książkach o odbudowie Brezy, w powieści o walkach z bandami Putramenta i w reportażach Mariana Brandysa¹.

To zaangażowanie w walce o rzeczywiście postęp socjalistyczny przejęła po literaturze lat 1949—1955 proza dzisiejsza, choć równocześnie — w wyniku doświadczeń roku 1956 — wielokrotnie wzbogaciła swą problematykę, skomplikowała swój sposób myślenia. Stała się przede wszystkim prozą refleksji intelektualnej, kreującej (bądź poddającej pod dyskusję) pewne wzorcowe postawy i sytuacje ludzkie (często zresztą wyrażane w sposób symboliczny lub metaforyczny, a nie poprzez tradycyjnego bohatera i fabułę).

Tym samym proza współczesna nawiązała również do tych linii rozwojowych, które tuż po wojnie zapoczątkowała literatura rodząca się w kręgu inspiracji intelektualnych „Odrodzenia” i „Kuźnicy”. Między *Polami Elizejskimi* Dygata a jego *Podróżą*, między *Murami Jerycha* Brezy a jego *Urzędem*, między *Samsonem* i *Antygoną* Brandysa a opowiadaniem z tomu *Romantyczność* i *Listami do pani Z.* nie ma przecież jakiejś zasadniczej przepaści światopoglądowej i estetycznej. Prozie lat 1945—1948 nie była obca nie tylko problematyka losu historycznego, nowych typów więzi między jednostką a społeczeństwem (i władzą), nowej etyki społecznej i indywidualnej, wreszcie konwencji kulturowych i ich wpływu na postępowanie człowieka (Dygat, Brandys). Nie była jej obca także rozpoczęta już w Dwudziestoleciu, a nawet za czasów Młodej Polski, rewizja konwencji literackich, która prowadziła do krytycznego przewartościowania kanonu dziewiętnastowiecznego realizmu, do podporządkowania realistycznym uogólnieniom techniki skrótu intelektualnego, aluzji literackiej, kostiumu historycznego, paraboli, parodii i groteski.

Błędy polityki kulturalnej lat 1949—1955 przytłumiły przejściowo owe wątki filozoficzne i literackie, nie doprowadziły jednakże do ich całkowitego zagubienia. W chwili gdy Październik — pomimo wszelkich sporów — przywrócił dialektyczną (więc nie pozbawioną konfliktów) zgodność między polityką kulturalną i spontanicznymi dążeniami społecznie zaangażowanych twórców, wątki te nieuchronnie musiały zostać odnalezione na nowo. I taka jest chyba największa zasługa Października dla rozwoju kultury polskiej: restytucja swobody twórczej, a dzięki niej — przywrócenie ciągłości i naturalności współczesnego procesu literackiego.

Rzecz teraz w tym, w jaki sposób tę ogromną szansę Października rozumiała i wykorzystywała właśnie literatura. O ile zdołała posunąć na-

¹ S. Żółkiewski, *Perspektywy literatury XX wieku*. Warszawa 1960, s. 226—227.

przód październikowe rozrachunki, poprowadzić je w stronę dyskusji konstruktywnej, bo taka przecież musiała być ta dyskusja w rozpoczynającej się około r. 1958 epoce stabilizacji². Z pytaniem tym łączy się inne. A mianowicie: w jakim stopniu pisarze wyzyskali możliwość formalnej odnowy prozy, czy potrafili sfunkcjonalizować eksperyment artystyczny w stosunku do nowych przemysłów światopoglądowych?

Stawiam tezę, że szansa ta, jakkolwiek — być może — nie w pełni dotychczas zrealizowana, nie została jednak stracona. Proza polska lat 1958—1963 potrafiła pogłębić swą problematykę społeczną i moralną, skomplikować stawiane przez siebie pytania, poddać pod dyskusję nazbyt uproszczone odpowiedzi. Jej cechą charakterystyczną jest przy tym zainicjowanie wielkiej debaty na temat zadań współczesnej literatury (i sztuki), co pociągnęło za sobą wyraźne modyfikacje kanonów literackich.

Szczególnie dobitnie zaznaczyło się to w gatunkach parabeletrystycznych: eseistycznych i reportażowych (przykładem *Spiżowa brama* Brezy, *Listy do pani Z. Brandysa*, *Pożegnanie z panną Syngilu* i *Boski Juliusz* Jacka Bocheńskiego). Fikcja literacka przemieszała się tu z autentycznym, elementy konstrukcji fabularnej — z dyskursywnym tokiem narracji. Ale również i w innych utworach dokonały się znamienne przekształcenia konwencji. Tradycyjną strukturę beletrystyczną nasycił pierwiastek „autotematycznej” refleksji nad warsztatem pisarskim (klasyczny przykład stanowią tu *Góry nad Czarnym Morzem* Macha, mniej dobitny i rzadziej od tej strony charakteryzowany — *Studium* Ernesta Brylla), wyraźnemu ograniczeniu bądź dezintegracji uległa technika opisowa (*Romantyczność* i *Sposób bycia* Brandysa), w wielu utworach znikł też klasyczny bohater literacki, konstruowany niegdyś jako pewna koherentna jednostka charakterologiczna, raz na zawsze określona, co najwyżej — stawiana od czasu do czasu przed alternatywą „przełomu”.

W *Górach nad Czarnym Morzem*, w opowiadaniach Strykowskiego z tomu *Imię własne*, w *Romantyczności* Brandysa zatarły się granice nie tylko między poszczególnymi postaciami, ale także między narratorem i bohaterem; postać literacka przestała być człowiekiem wziętym — pozornie — „z życia”, i została sprowadzona do swych rzeczywistych wymiarów: jeszcze jednej konwencji artystycznej, której użycie umożliwia przedyskutowanie różnych postaw etyczno-ideowych

² W publicystyce współczesnej niejednokrotnie utożsamia się „stabilizację” z bezruchem i na tej podstawie atakuje się samo użycie tego pojęcia w stosunku do procesów ideowych lat ostatnich. Nie zgadzam się z tego rodzaju interpretacją. W rzeczywistości nie chodzi tu przecież o okres „bezruchu”, lecz o fakt, iż właśnie w tym czasie dokonały się decydujące rozstrzygnięcia polityczne i kulturowe. Stabilizacja oznacza tu ustalenie podstaw dla dalszego rozwoju, nie jest natomiast stagnacją.

i która lepiej niż dawne konstrukcje uprzytamnia fakt, iż zachowanie się jednostki jest tylko do pewnego stopnia spontaniczne, przede wszystkim zaś — określone i modelowane przez różne konwencje społeczne i kulturowe.

Oczywiście, wszystkie te przekształcenia tradycyjnego warsztatu realisty nie pozwalałyby może na sformułowanie tak pozytywnego sądu o prozie lat 1958—1963, gdyby oznaczały jedynie rewizję „swoistych modeli literatury i literackości”³. Rzecz jednak w tym, że owa rewizja wzorców literackich szła w parze z podjęciem przez literaturę zasadniczej problematyki marksistowskiej filozofii człowieka i społeczeństwa — także społeczeństwa socjalistycznego. W zakończeniu szkicu postaram się wskazać na główne wątki filozoficzne, które stały się tematem owej dyskusji. Na razie zanotujmy tylko sam fakt współbrzmienia eksperymentu artystycznego z eksperymentem — jeśli wolno się tak wyrazić — myślowym. Aby wyrazić nowe treści, proza lat ostatnich musiała w sposób konieczny podważyć tradycyjny rygorizm konstrukcji fabularnej, nasycić się pierwiastkiem dyskursywnym, ograniczyć przerosty opisowości. Wszystkie te doświadczenia umożliwiły jej „na miejsce obyczajowej przypadkowości wpisywać konieczności ludzkie”⁴.

Należy przy tym zauważyć, że owa widoczna w prozie lat 1958—1963 skłonność do naruszania fikcji literackiej, do dyskursywizowania narracji i przede wszystkim — do rugowania tradycyjnych form beletrystycznych na rzecz zbeletrizowanego reportażu (*Spizowa brama*, *Pożegnanie z panną Syngilu*), eseju (*Boski Juliusz*), felietonu (*Listy do pani Z.*) czy pamiętnika (*Pół wieku Putramenta*) jest zjawiskiem typowym dla stadiów krytycznych procesu literackiego, poprzedzających pełne ukształtowanie się nowej formacji artystycznej. Historia literatury dostarcza wielu tego rodzaju przykładów. Dość powołać się na rolę dyskursywnej powiastki filozoficznej — sztandarowego gatunku literatury Oświecenia, albo też na szkołę dziennikarstwa, jaką przeszli najwybitniejsi polscy realiści z drugiej poł. w. XIX — Sienkiewicz, Prus, Świętochowski.

Jeszcze wymowniejszy może tu być przykład perypetii, które przeżyła dziewiętnastowieczna proza rosyjska, zanim wydała największe dzieła Dostojewskiego i Tołstoja. Pisał o tym sam autor *Wojny i pokoju*:

Myślę, że wielki artysta powinien tworzyć własne formy. Jeżeli treść w dziełach sztuki jest tak nieskończenie różna, dlaczego nie miałyby być taka i forma? Kiedyś w Paryżu wracałem z Turgieniewem z teatru do domu. Poruszyliśmy ten temat. Zgodził się ze mną całkowicie. Przypominaliśmy sobie najlepsze utwory literatury rosyjskiej i okazało się, że każdy z nich ma

³ S. Żółkiewski, *Przepowiednie i wspomnienia*. Warszawa 1963, s. 171.

⁴ *Ibidem*, s. 49.

swoistą formę. Nie mówiąc już o Puszkynie, weźmy na przykład *Martwe dusze* Gogola. Co to jest? Ani romans, ani powieść. Coś zupełnie oryginalnego. Albo *Zapiski myśliwego* — najlepsza rzecz Turgieniewa. A *Dom umarłych* Dostojewskiego? A moje, człowieka grzesznego, *Dzieciństwo*? A *Rzeczy minione i rozmyślenia* Hercena, a *Bohater naszych czasów* Lermontowa⁵.

Zwróćmy uwagę, że mowa tu po prostu o wtargnięciu do prozy gatunków takich, jak reportaż (*Dom umarłych*), pamiętnik (Tołstoj i Hercen), wreszcie esej (*Rzeczy minione i rozmyślenia*).

Jeśli przytaczam ten cytat i równocześnie przypominam o dalszych kolejach rosyjskiej prozy, która w końcu wydała wielką epikę, to bynajmniej nie po to, by bawić się w prorocтва. Chodzi mi raczej o ostrzeżenie przed prorocत्वami nazbyt pochopnych wróżbitów, którzy skłonni byliby sądzić, że nowy gatunek literacki, nie mający jeszcze nazwy, a najpełniej reprezentowany przez *Spizową bramę*, stanie się w przyszłości gatunkiem nie tylko dominującym, ale i wyłącznym, że wyeliminuje całkowicie prozę opartą na zasadzie fikcji artystycznej. Myślę, że można tu mówić tylko o różnych proporcjach fikcji i autentyku, zmyślenia i prawdy; gdyby literatura w ogóle wyrzekła się fikcji — która przecież od samych początków istnienia sztuki stanowi jej element nieodzowny — utożsamiałaby się bez reszty z publicystyką, historiografią, reportażem. Słuszność tego zastrzeżenia potwierdza choćby fakt, iż wątki zapoczątkowane w *Listach do pani Z.* uzyskały natchnieniem rozwinięcie i dopełnienie w *Romantyczności* — jakkolwiek łatwo skądinąd byłoby wykazać, że właśnie w najnowszych swych utworach Brandys odwołuje się do technik właściwych gatunkom paraliterackim: naśladuje raptularz (*Romantyczność*), *journal intime* (*Sobie i Państwu*, *Jak być kochaną*, *Sposób bycia*), reportaż, wywiad i esej (*Wywiad z Ballmeyerem*).

Równocześnie jednak wydaje się, że pewne przekształcenia konwencji literackich urastają w trwałą wartość kulturową, która stanowi odtąd punkt wyjścia dla wszelkich dalszych poszukiwań artystycznych. Po doświadczeniach Prusa nie można — pod groźbą łatwizny i śmieszności — pisywać jak Kraszewski, po doświadczeniach *Patuby* Irzykowskiego nie można pisywać jak Prus. Toteż nie sądzę, by możliwy był np. odwrót od prozy intelektualnej; świadczą o tym *per negationem* artystyczne porażki tych debiutantów, którzy, jak Edward Stachura w *Jednym dniu* czy Tomasz Łubieński w *Ćwiczeniach*, chcieliby prezentować jako jedyną wartość — wyłącznie swój sensualizm. Podobnie myślę też, iż w dobie burzliwego rozwoju fotografii i filmu literatura (cóż dopiero malarstwo!) nie ma szans na powrót do tradycyjnej techniki opisu i portretu. Listę tego rodzaju zastrzeżeń można by poprowa-

⁵ A. Goldenweiser, *Tołstoj wśród bliskich*. Warszawa 1961, s. 95—96.

dzić dalej. Przypomnieć chociażby o tym, iż zdobycze najnowszej psychologii uniemożliwiają wieńczenie literackiej introspekcji — całkowicie koherentną kreacją charakterologiczną; albo też, że współczesna wiedza o społeczeństwie wyklucza traktowanie instytucji społecznych jako wygodnych dla każdego twórców zbiorowej umowy, podkreśla, że twory te mają często charakter zreifikowany i wykazują tendencje alienacyjne.

Proza lat 1958—1963 w najdojrzalszych swych realizacjach zdobyła, jak sądzę, ową świadomość socjo-psychologiczną. Zdobyła też w większym niż kiedykolwiek stopniu świadomość swej własnej istoty, świadomość granic swych możliwości kreacyjnych. Zdobycie wiedzy o tych ograniczeniach jest jednak zarazem otwarciem nowych perspektyw rozwojowych. Redukcja opisu ułatwia dotarcie do zasadniczych prawidłowości strukturalnych, redukcja „charakteru” umożliwia głębszą niż dotychczas analizę konwencji społecznych, redukcja struktury fabularnej pozwala — poprzez czyścić „autotematyzmu” — utrwalić intelektualne zainteresowania prozy. Na tym też, w moim przekonaniu, polega najistotniejsze *novum* twórczości prozatorskiej lat ostatnich.

2

Wartości te proza polska osiągnęła jednak bynajmniej nie od razu. Tak na przykład gdy przeglądamy teksty z początku omawianego tutaj okresu, szczególnie z lat 1958—1959, bardzo często odnosimy wrażenie, iż był to jakiś „przystanek” w rozwoju literackim. Przede wszystkim u progu owego stadium zostają zahamowane burzliwe w latach poprzednich fale „literatury obrachunkowej”. Bezpośrednie i szczegółowe obrachunki z polityką okresu 1949—1955 schodzą już z literackiej areny, mimo iż — jak wykazał przykład najnowszej prozy radzieckiej — nie wszystko zostało w nich zanalizowane do końca i zwłaszcza — rzeczowo. Literatura może teraz — co jednak nastąpi dopiero nieco później — pokusić się o wyciągnięcie z doświadczeń pałdziernikowych wniosków uogólniających, potraktować owe doświadczenia, jak również cały krytyczny nurt XX Zjazdu KPZR, nie tylko jako temat historyczny, temat „dla siebie”, lecz także jako impuls do bardziej pojemnych przemysłów historiozoficznych, moralnych i artystycznych.

Na razie wszakże do rangi dominujących pozycji literackich urastają książki, których główną cechą jest ucieczka w przeszłość, a których poetykę objąłbym metaforyczną i paradoksalną formułą: „realizm baśniowy”. „Realizm”, albowiem mimo wszystko przejawia się w tej literaturze pewna intencja realistyczna: ewokując przeszłość, nie skrywa się w niej antagonizmów rzeczywistych. „Baśniowy”, albowiem cała

ta rekonstrukcja spraw miniowych zostaje zanurzona w fantastykę i poddana pewnej mitologizacji.

Określając w ten sposób najbardziej znamienne pozycje prozy lat 1958—1959, nie chcę przez to twierdzić, że pisarze stanęli w miejscu; jest to raczej stadium zbierania sił przed nową batalią literacką, której całkowicie dojrzałe zdobycze książkowe przyniósł rok 1960; doba pogłębiającej się refleksji i autorefleksji; etap nie tyle jeszcze prób wykrystalizowania nowej poetyki, co ponownego przemyślenia zadań pisarskich w zmieniającej się sytuacji historycznej. Literatura powraca wówczas *ad fontes*, raz jeszcze sprawdza swój stosunek do starych, wypróbowanych tradycji polskiej prozy, podejmuje także wycieczki do praźródeł wszelkiej wrażliwości pisarskiej: szuka inspiracji w autobiografii, cofa się w „kraj lat dziecińczych”, próbując odnaleźć tam świeżość naiwnego oglądu świata bądź też potwierdzić russoistyczny mit natury. Przede wszystkim zaś — nawiązuje dialog z przeszłością, przekształcając ją w idyllę i w niej właśnie szukając ocalenia przed konsekwencjami współczesnego kryzysu wartości oraz przed trudnościami w tworzeniu kanonu wartości nowych.

Tak rodzą się książki, które wydają się najbardziej typowymi dokumentami procesów literackich w dobie tuż popaździernikowej: obok Leona Gomolickiego *Ucieczki* (akcentującej jednak przede wszystkim młodzieńcze pragnienie buntu), zbioru opowiadań *Biały ptak* Kornela Filipowicza, *Okruchów weselnego tortu* Wojciecha Żukrowskiego i nieco późniejszej (wydanej w r. 1961) *Pięknej choroby* Jastruna — *Dziura w niebie* Tadeusza Konwickiego oraz *Życie duże i małe* Wilhelma Macha.

Obie te ostatnie powieści powiązane są wyraźnymi pokrewieństwami tematycznymi i strukturalnymi: w obu dokonuje się zwrot do przeszłości, w obu mowa jest o życiu prowincji kresowej (w *Dziurze w niebie* — o Wileńszczyźnie, u Macha — o pograniczu polsko-ukraińskim), przy czym życie to obaj autorzy próbują odtworzyć poprzez pryzmat wyobraźni dziecięcej, poddając ją zresztą „dojrzałej” weryfikacji i rewizji. Jednakże Mach znacznie dalej niż Konwicki idzie w „baśniowej” stylizacji swej prozy. Jego narracja świadomie zaciera granicę między tym, co „realne”, a tym, co już fantastyczne; chwytowi temu podporządkowany jest język powieści, silnie nasycony liryzmem, stylizowany, pełen inwersji i bardzo poetyckich metafor.

Rzecz prosta, i Mach, i Konwicki nie stronią przy tym od ukazywania realnych konfliktów narodowościowych i społecznych. Jednakże nasyconie całej wizji powieściowej pierwiastkiem fantastycznym łagodzi ostrość obrazu owych konfliktów. Intencję tę demonstrował Mach *ex-*

plicite w wywodzie, który potraktować można jako klucz teoretyczny do całej powieści:

Opromień małość ludzkich niedoli, przesłonić łagodnym cieniem milczenia i tajemnicy odrażającą pospolitość ludzkich namiętności i występków, pomyśleć: „Nie wiem”, gdy wiem zbyt okrutnie — tego chce moja wiara. Może i wiara, i miłosiernie kłamana wiedza, która jej służy, są omyłką? Lecz jeśli wiedzieć prawdziwie i na pewno znaczyłoby: zapomnieć, pożegnać, rozstać się, zapaść na zawsze w mądrą, to prawda, ale jakże jałową zgrozę? — Nie. Wolę uniewinniającą pobłażliwość snów i wspomnień. Ze snów i wspomnień, jak z ukrytego w lesie źródła, wypływają strumienie baśni, legend. I wszyscy w godzinie strachu i zwątpienia czerpiemy z ich życzliwej ludzom, życiu rzeźkości⁶.

Oczywiście, tego typu świadome ukształtowanie wizji artystycznej nie jest jakimś oryginalnym odkryciem Konwickiego lub Macha. Natrafiamy tu mianowicie na stary *topos* literatury europejskiej: mit Piotrusia Pana, dziecka, co nigdy nie staje się mężczyzną, ale właśnie dlatego otwiera przed nami krainę piękna i prawdy, nietkniętą piętnem „dorosłego”, zakłamanego świata. W swej *L'Aventure intellectuelle du XX^e siècle*⁷, mit ów analizuje René-Marill Albérès, wskazując m. in. na książki Hermana Hesse, Jean Cocteau, Elio Vittoriniego. Zachowały one po dziś dzień wiele czaru i autentycznej poezji; a jednak upodobniają się coraz to bardziej do pięknych, lecz jakże odległych od współczesności kartek ze sztambucha babuni. Powieści Konwickiego i Macha są oczywiście od nich znacznie bardziej współczesne, nie stronią przecież od historii; mimo to można dostrzec tutaj wyraźne pokrewieństwo klimatu artystycznego.

Jednakże w r. 1958, w momencie gdy ukazała się *Dziura w niebie* i powstawało *Życie duże i małe*, „realizm baśniowy” (przypominam, iż określenia tego używam w sensie metaforycznym) mógł wydawać się fazą konieczną w rozwoju nowatorskiej prozy. W każdym razie doskonale odpowiadał on atmosferze okresu przejściowego, owej niepowtarzalnej chwili, gdy już rozpoczynała się stabilizacja, a jeszcze nie wykrystalizowała się w pełni nowa problematyka literacka. Rzecz prosta, mógł to być jednak tylko „przystanek” artystyczny. Wszystko zależało teraz od tego, w jakim kierunku pójdzie dalej poszukująca literatura.

Zmierzała ona — praktycznie — w trzech kierunkach. Po pierwsze, poprowadziła dalej rewizję tradycyjnych konwencji prozatorskich i zespoliła tę rewizję z nowymi przemyśleniami światopoglądowymi — przede wszystkim w dziedzinie socjalistycznej filozofii jednostki, w analizie problemu skonwencjonalizowania życia społecznego i zagadnienia alie-

⁶ W. Mach, *Życie duże i małe*. Łódź 1959, s. 195.

⁷ R.-M. Albérès, *L'Aventure intellectuelle du XX^e siècle*. Paris 1959, s. 335—337.

nacji; myślę tu o książkach Brezy, Brandysa i innych autorów, do których wypadnie jeszcze powrócić później. Po drugie, od baśniowego spłotu realizmu i fantastyki wiodła wyraźna droga ku grotesce, kreującej wizję świata ponadrealnego nie po to, by „opromienić małość ludzkich niedoli”, lecz po to, by tym ostrzej uwydatnić absurd przesądu i grozę konfliktów rzeczywistych; jest to droga Zielińskiego w *Statku zezowatych* i Mrożka w zbiorach opowiadań *Wesele w Atomicach* oraz *Deszcz*. Po trzecie wreszcie, mogła to być droga właśnie ku pełniejszemu sformułowaniu „baśniowej” mitologii.

Tę ostatnią drogę — od fantastyki do mitu — prezentuje w sposób najbardziej przejrzysty ukończone w r. 1958, a wydane w 1960 *Leśne morze* Igora Newerlego, dokument dojrzałego warsztatu artystycznego, równocześnie jednak dokument ogromnych trudności, na jakie natrafiało, i do dziś natrafia, poszukiwanie formuły dla realistycznej prozy.

Zakwalifikowanie gatunkowe *Leśnego morza* nie nastrocza żadnych kłopotów: jest to niewątpliwie — bardzo odosobniona nie tylko w omawianym tu sześcioleciu, ale w ogóle w całej literaturze współczesnej — próba szeroko zakrojonej kreacji epickiej. Trudniej byłoby odpowiedzieć, o czym ta epika traktuje. W wielu fragmentach — zwłaszcza tam, gdzie Newerly zbliża się do powieści środowiskowej — tematem jej są losy emigracji polskiej na Dalekim Wschodzie. Przy tej okazji autor porusza (przeważnie aluzyjnie) wiele żywotnych kwestii historycznych i aktualnych: wspomina o stosunku Rewolucji Październikowej do inteligencji, zastanawia się nad problemami wojny i nad perspektywami dzisiejszej nauki, wreszcie sygnalizuje raczej niż analizuje dramat rewolucjonisty, zawiniony przez błędy polityczne tamtego czasu (akcja powieści rozgrywa się u schyłku okresu międzywojennego i podczas ostatniej wojny). Ważkie treści współczesne wyraża także historia głównego bohatera powieści, Wiktora Domaniewskiego; wychowany w atmosferze harcerskiego indyferentyzmu, zamyka on swe koleje powieściowe udziałem w walkach partyzantki komunistycznej.

Doceniając różne wartości poznawcze i dydaktyczne ambicje eposu Newerlego, nie sposób jednak nie zauważyć, iż w realizacji góruje nad nimi poetycka opowieść o życiu tajgi i związana z nią mitologia natury. W konsekwencji Newerly roztopia swą powieść w czymś na kształt nowych *Godów życia* Adolfa Dygasińskiego. Podobnie jak Dygasiński (w innych jego utworach), autor *Leśnego morza* podporządkowuje przeżycia i przygody bohaterów rytmowi natury, ustanawia w konstrukcji fabuły paralele między losem zwierzęcym i ludzkim (Wiktor i tygrys Wang), antropomorfizuje obrazy zwierząt i upraszcza sylwetki ludzi. Bohaterowie zbudowani są tu, wzorem *Trylogii* Sienkiewicza, z kilku grubą kreską naszkicowanych rysów, sposób prowadzenia akcji nawiązuje

do tradycji romansu awanturniczego (cudowne ocalenia, szczęśliwe zbiegi okoliczności, chwyt „gońca królewskiego”, który przybywa z ratunkiem zawsze na ostatnią chwilę, poetyckie symbole ilustrujące bardzo „literacką” wiarę w nadnaturalny związek dusz), styl narracji jest wyraźnie archaizowany, czasem po sienkiewiczowsku zawadiacki, czasem na wzór Żeromskiego sarkastyczny, a przecież sentymentalny, wydarzenia mają charakter umowny i nawet dowódcy oddziałów partyzanckich sprawiają wrażenie postaci z pieśni o Rolandzie.

Sienkiewicz, Dygasiński, Sieroszewski, Żeromski, ale także Kipling, Dumas-ojciec, ba, nawet Weyssenhoff — oto krąg patronów literackich, do których *Leśne morze* wydaje się nawiązywać z pełną świadomością i aprobatą autora. Niejednokrotnie otrzymujemy dzięki temu karty nieporównanej piękności; opisy Newerlego określić można jako prozę nasyconą — dają one czytelnikowi żywą i silną sugestię wizualną, zamykają go jak gdyby wewnątrz wizji autorskiej. W ten sposób — zgodnie chyba z intencjami pisarza — zanika granica pomiędzy człowiekiem a przyrodą. Wizja historyczna i wizja natury stapiają się w jedno, ulegają tej samej prymitywizacji, której służy również osobliwsza technika narracyjna, wzorowana niejednokrotnie na opowieściach ludowych bazarzy, anonimowych autorów bylin i sag.

Myślę, że Newerly po prostu nie mógł sobie wyobrazić, by w naszej pełnej dramatycznych antagonizmów epoce można było wznieść się ku epickości inaczej, jak właśnie pod warunkiem odwołania się do „prywatnej” naiwności i do swoistej monumentalizacji. W konsekwencji powstała jednak powieść, którą można by określić jako sumę „realizmu baśniowego”, ale nie jako zarodek nowej epiki. Konfrontacja teraźniejszości z przeszłością literacką zakończyła się tu generalnym zwycięstwem tradycji. Dlatego też *Leśne morze* nie doczekało się dotychczas — i nie mogło doczekać — żadnych kontynuacji. Nic dziwnego: ta bardzo piękna książka nie otwierała nowych dróg, była tylko szlachetnym pożegnaniem z minioną już epoką w rozwoju literatury.

3

Otwarcie nowych dróg jest natomiast z pewnością wydany w r. 1963 *Sennik współczesny* Tadeusza Konwickiego. O ile *Leśne morze* podsumowuje próby „realizmu baśniowego” poprzez najpełniejszą afirmację głównych jego zasad, o tyle *Sennik współczesny* stanowi takie podsumowanie wyłącznie *per negationem*; jest wyrazem buntu, a nie aprobaty. Pozostając na pozór całkowicie w granicach wyznaczonych przez przeszłość, tradycję i baśń — w istocie rzeczy podejmuje najsurowszą polemikę i z przeszłością, i z tradycją, i z baśnią. Polemikę przy tym zarówno światopoglądową, jak i literacką. Dlatego też tak

ambiwalentne wnioski nasuwa artystyczna faktura tej powieści. Mało jest utworów równie silnie uwikłanych w tradycję, a zarazem podważających ją tak zdecydowanie przez ostre przemieszczanie planów chronologicznych, przez zmianę form narracji oscylującej między dialogiem i monologiem, przez świadome niekonsekwencje i niedopowiedzenia fabularne, wikłające iście po faulknerowsku porządek i sens perypetii.

Dziura w niebie, *Życie duże i małe*, a nawet *Leśne morze* — wszystko to były przykłady flirtu z tradycją, flirtu o mniejszym lub większym zaangażowaniu emocjonalnym. To jednak, czego wobec tradycji dokonuje *Sennik współczesny*, nie może już być nazwane ani flirtem, ani romansem. To raczej dramat, chwilami bliski tragedii; dramat niewspółmierności, niekoherencji między wczoraj a dziś, dramat nieadekwatności wczorajszych i dzisiejszych przymysłów ideowych, a także form literackich. Po jednej stronie aktorami tego dramatu są wszyscy ci, których wpływy w powieści Konwickiego wykrywa się (i wykrywano) bez większego trudu: poezja romantyków, Orzeszkowa jako autorka *Nad Niemnem*, Żeromski jako autor *Popiołów*, Broniewski jako autor *Ballady o Placu Teatralnym*; a chyba także i sam Konwicki jako autor *Rojstów*. Po drugiej stronie aktorem (ukrytym zresztą za kulisami i odsłoniętym tylko w ostatnich scenach powieści, takich jak rozmowa bohatera z Szafirem i końcowy epizod odjazdu z rezerwatu nad Sołą) jest po prostu polski dzień dzisiejszy. Ten, którego nie da się uchwycić i oddać w konwencjach romantyków, Orzeszkowej, Żeromskiego, Broniewskiego czy *Rojstów*; ani też zsyntetyzować w oparciu o wyrażoną w tamtej tradycji problematykę światopoglądową i historiozoficzną.

Ów pierwszy kierunek polemiki, podjętej w znakomitej powieści Konwickiego, akcentowany jest przede wszystkim przez stały, refrenowy dysonans między patetyczną konwencją retrospekcji a tym łańcuchem epizodów, rozgrywających się już współcześnie, które krytyka określiła jako „interludia sprośne, groteskowe, drwiące”⁸ — i które uważam za najlepsze fragmenty całego tomu. Interludia te to *sui generis* „Wyspiańskie” jasełka narodowe, w których reprezentanci różnych postaw — i różnych stanów społecznych — wypowiadają stale te same teksty, skostniałe niekiedy od dziesięcioleci.

Nie chcę przez to powiedzieć, iż bohaterami interludiów są tylko marionetki. Humanitarny Konwicki obdarzył niektóre z owych figur (partyzant, Regina, Romuś) zdolnością do uczuć, niekiedy nawet i umiejętnością myślenia (hrabia Pac). To nie oni sami są marionetkowi; z teatru marionetek są właśnie ich role, ich teksty, całkowicie skonwencjonalizowane, zamarte w przeszłość, spetryfikowane w tradycję. Wszystkich tych ludzi, zamieszkujących symboliczną dolinę nad Sołą —

⁸ S. Żółkiewski, *Ballada polska*. „Polityka”, 1964, nr 6.

dolinę, która niebawem będzie już dnem jeziora — to tylko ze sobą łączy: przeszłość i tradycja. Ale zarazem tradycja oglądana *sub specie* dnia dzisiejszego, i właśnie dlatego skurczona do wymiarów groteski. W najlepszym razie — do wymiarów tragifarsy.

Przeszłość, gdy próbuje się na nowo powołać ją do życia i żyć w niej, staje się tylko groteską, co najwyżej melodramatem (tak jak choćby w beznadziejnych i niedołącznych wysiłkach Pawła — narratora — by nawiązać kontakt z Józefem Carem). Natomiast przeszłość ewokowana we wspomnieniu — jest po prostu koszmarem, którego wątki trudno rozplątać i który nie ma w sobie już nic z owej „uniewinniającej po-błażliwości snów i wspomnień” (by przypomnieć charakterystyczny cytat z prozy Macha). Baśń nigdy nie była rzeczywistością; rzeczywistością był natomiast niekończący się łańcuch mordów i zgonów, atmosfera podejrzliwości i zadawnionych uraz, splot wahań i błędzeń po zawi-łych torach AK-owskiej, a potem NSZ-owskiej tragicznej ideologii, a wreszcie po manowcach okresu „błędów i wypaczeń”. Być może, rzeczywista była niegdysiejsza miłość? Być może; ale i z niej pozostał tylko „trupci śluz” na rękach wojennej kochanki. Na dodatek — kochan-ki nigdy nie posiadanej.

To estetyczne przewartościowanie przeszłości i tradycji sugeruje, rzecz prosta, określone wnioski historiozoficzne. Chociażby ten, że prze-szłość nie może już odżyć, a zatem każda próba zespolenia z nią siebie współczesnego jest próbą daremną. Ale przecież nie bezużyteczną. W re-cenzjach *Sennika współczesnego* podkreślano wielokrotnie, jak bardzo ten obrachunek z przeszłością jest konieczny, jak jego konieczność z że-lazną konsekwencją wynika z logiki fabularnej. Trzeba pojechać nad Sołę, aby potem móc opuścić tę krainę. Trzeba zanurzyć się w historii, aby potem móc spojrzeć w teraźniejszość. Tę ostatnią perspektywę: teraźniejszość — otwierają przed narratorem końcowe słowa powieści.

Nie tylko jednak poprzez ów finał sięga *Sennik* w problematykę bezpośrednio współczesną. Nie wszystkie bowiem postawy wobec życia i historii przedstawione zostały tutaj w marionetkowych tekstach jase-łek narodowych. Co najmniej trzy spośród tych postaw charakteryzuje Konwicki jako problemy aktualne i zarazem poddaje je pod dyskusję. Właśnie dlatego jego książkę określić można nie tylko jako rozrachunek z przeszłością, ale i jako współczesną powieść polityczną.

Postawa pierwsza, reprezentowana przez Józefa Cara, bliska jest kłamliwej filozofii pocieszenia, jaką w *Na dnie* Gorkiego głosi starzec Łuka. Oznacza ona programowe odwrócenie się od prawdy życia — po to, by łatwiej było je znosić, by łatwiej było się z nim pogodzić. Inten-cje Cara są wprowadzić szlachetne: chciałby on nieść pociechę ludziom, wpajając im fałszywe rozpoznanie konieczności. Ostatecznie jednak krze-

wi tylko zabobon, pcha swoją trzódkę w naiwny antycywilizacjonizm (tutaj Konwicki, podobnie jak w całym obrazie ginącej doliny, podejmuje też polemikę z typowym dla „realizmu baśniowego” mitem natury).

Druga postawa, reprezentowana przez hrabiego Paca, jest równie jak program Józefa Cara szkodliwa społecznie, a przy tym o tyle niebezpieczniejsza, że łatwiej przyswajalna; nie wymaga ona bowiem nie tylko fanatycznego zaangażowania, ale nawet przekonań czy wiary; przeciwnie, jej osią programową jest właśnie brak jakiegokolwiek zaangażowania w cokolwiek, co przekraczałoby interes jednostkowy; mamy tu do czynienia z filozofią biernej zgody na życie, z programem egoistycznego konformizmu, z postępowaniem wedle normy „statystycznej większości”. „Trzeba być w śródeczku, ani wśród najlepszych, ani wśród najgorszych, w przeciętności”⁹ — powiada Pac — i z tej fałszywie stoickiej pozycji rzuca oskarżenie pod adresem wszystkich, co chcieliby walczyć o jakiś system wartości społecznych, o ideę.

Oskarżeniom tym autor nie daje jednak wiary. Perspektywę przyszłości otwiera w powieści racja trzecia, którą reprezentuje narrator i komunista Szafir. Jej podstawą jest programowy aktywizm i przyjęcie rygorów odpowiedzialności ponadindywidualnej. W końcu to właśnie Paweł i Szafir bronią postępu przed fanatyzmem i głupstwem. I w końcu to właśnie działalność takich ludzi wywiera doniosłe skutki społeczne.

Moralistyka Konwickiego ma ostatecznie charakter optymistyczny. Nie jest to jednak, mówiąc banalnie, optymizm łatwy. Autor *Sennika współczesnego* nie ukrywa sprzeczności zawartych w postawie zaangażowanej. Stawia swego bohatera w konflikcie między różnymi sferami wartości, w sytuacji, gdy trzeba wybierać między kodeksem organizacji realizującej ponadindywidualne cele programowe a wiernością wobec samego siebie czy wobec ludzi, z którymi niegdyś miało się związki. Napęlnia sceptycyzmem i sporą dozą rezygnacji maksymy głoszone przez Szafira, przypominając przez to, że wiara w ponadindywidualny sens swoich działań nie jest przecież niezawodną gwarancją własnej, prywatnej szczęśliwości. W refrenowych pogaduszkach pani Malwiny, kryjących nieraz — wbrew ich naiwnej, niekiedy groteskowej formie — sensory bynajmniej nie najbłahsze, otwiera tu i ówdzie perspektywę bardziej uniwersalną, z której różne dzisiejsze zmagania i konflikty tracą swą przygniatającą wagę, okazują się zaledwie migawkowymi momentami w kształtowaniu się zbiorowego losu, w niekończącym się procesie życia. A wreszcie — w groteskowych epizodach pracy na bocznicy kolejowej — przekornie zwraca uwagę na ów balast marazmu i byle-

⁹ T. Konwicki, *Sennik współczesny*. Warszawa 1963, s. 308.

jakości, który trudno strząsnąć bez reszty i z dzieła społecznej przebudowy.

Powieść Konwickiego jest książką bardzo współczesną zarówno w postawionych przez siebie pytaniach, jak i w udzielanych na nie odpowiedziach. A także w głosach sceptyka, którymi z kolei opatruje i te odpowiedzi. Jest to zarazem, przy całym jej baśniowym chwilami klimacie, książka wypełniona po brzegi konkretem bardzo polskim i bardzo dzisiejszym. To on właśnie ożywia świetną, realistyczną narrację, nasycza ją nieporównanym dowcipem i humorem, podpowiada celne pointy, nadaje wielu rozproszonym w dialogach zdaniom ostrość i lapidarność aforyzmu.

Konkret ów podporządkowany jest przy tym antyidyllicznej tendencji powieści, współtworzy wizję świata, w której *Wahrheit* pragnie zdobyć przewagę nad wszystkim, co jest *erdichtet*. W świecie młodości zabrakło już Piotrusia Pana, w świecie historii zabrakło herosów z jednej bryły, w świecie miłości zabrakło Romea i Julietty. Padają idylliczne konwencje, które dotychczas upiększały rzeczywistość, lecz przez to ona sama nie staje się mniej piękna. Jest właśnie jeszcze bardziej nasycona emocją i sentymentem, przeniknięta wyrozumiałą ludzką mądrością. Wobec historii, wobec nas samych.

4

Zatrzymaliśmy się na dłuższą chwilę przy utworach, w których urzeczenie tradycją — także urzeczenie przekorne i gorzkie, jak w *Senniku współczesnym* — urasta nieledwie do rangi *faculté maîtresse* organizującej całą strukturę artystyczną książki. Nie oznacza to jednak, by właśnie tego rodzaju utwory były najliczniejsze w produkcji prozatorskiej lat ostatnich. Najczęściej bowiem silnie zaznaczony związek z tradycją bywa nie tyle manifestowanym programem pisarskim, ile raczej żywiołową właściwością warsztatu twórców.

Daleki jestem, rzecz prosta, od łatwego rzucania potępień pod adresem owych tendencji; chociażby dlatego, iż przymierze z tradycją bywało nie tylko wygodną i na pozór bezpieczną mielizną, na której literatura osiada wówczas, gdy brak jej odwagi koniecznej dla wypróbowania nowych konwencji i dla zanalizowania nowych treści, albo też — gdy owych treści po prostu nie dostrzega. Niejednokrotnie przecież tradycja okazywała się skarbnicą problemów wciąż jeszcze aktualnych — przykładem reportaże Mariana Brandysa *O królach i kapuście*, poświęcone współczesnym potomkom Judyma, a z innej sfery zjawisk, i znacznie doskonalszym — *Sława i chwała* Jarosława Iwaszkiewicza. Niekiedy wreszcie przymierze z tradycją było pomostem umożliwiającym rozwiązanie indywidualnych kłopotów warsztatu twór-

czego, zapewniało chwilę oddechu niezbędną przed podjęciem ryzyka nowych eksperymentów i przemyśleń — przykładem pojawienie się *Dziury w niebie* Konwickiego przed jego *Sennikiem współczesnym*.

Dlatego też sądzę, iż przy ocenie konkretnych książek trzeba odpowiadać przede wszystkim na dwa pytania. Po pierwsze — jakie świeże obserwacje (socjologiczne, psychologiczne, obyczajowe) zebrał autor wykorzystując możliwości poznawcze określonej tradycji artystycznej? A po drugie — w jakim kierunku poszedł sam wybór tradycji?

Proza lat ostatnich prezentuje nam kilka różnych kierunków owego wyboru. Tak na przykład jedną z najbardziej żywotnych okazała się w niej konwencja międzywojennego „psychologizmu”. (Przypuszczam, że źródła tej popularności byłoby łatwo określić: po okresie różnych pomylek i rozczarowań, jakie przyniosła proza społeczna w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych, psychologizm mógł wydawać się przystanią, z której trudno co prawda przedsięwziąć szczególnie odkrywcze podróże, ale która za to jest bezpieczna.) Konwencji tej (której nie traktuję zresztą jako odrębnej od realizmu poetyki, lecz po prostu jako jeden z wariantów realizmu, pogłębiający pewien tylko kierunek obserwacji, lecz za to podcinający jej szersze horyzonty) hołdują bardzo liczni autorzy: Włodzimierz Odojewski w *Kwarantannie* i *Miejscach nawiedzonych*, Kornel Filipowicz w *Ciemności i świetle*, *Białym ptaku*, *Romansie prowincjonalnym*, Wanda Karczevska w zbiorze *Czarne konie*, Andrzej Bonarski w powieści *Pojednanie*, Władysław Terlecki w tomach nowel *Podróż na wierzchołku nocy* i *Pożar*. Do tej samej kategorii wypadnie zaliczyć również powieść Róży Ostrowskiej *Wyspa* oraz powieści Zofii Chądzyńskiej *Słupi bez lasów*, *Chemia*, a także zbiory nowel Anny Kowalskiej *Kandelabr efeski* i *Nimfa*.

Druga, równie popularna tradycja, z pierwszą zresztą niekiedy wchodząca w symbiozę, to zespół konwencji wywodzących się z praktyki „małego realizmu” w tym wydaniu, jakie przed wojną prezentowało „Przedmieście”. Tutaj zaliczyć można np. prozę Marii Jarochońskiej (*Najgorsza chwila życia*), liczne powieści Aleksandra Minkowskiego, *Romans* Eugeniusza Kabatca, *Południe* i *Sobótki* Macieja Patkowskiego, a przede wszystkim całą falę najświeższych debiutów prozatorskich, takich jak *Dziewczyzna pod kwiatami* Czesława Kuriaty, *Dom* Edmunda Głuchowskiego, *Chłopiec o lisiej twarzy* Zbigniewa Żakiewicza, *Wieczór nad rzeką* Aleksandra Bogdańskiego, *Agnieszka i inni* Kazimierza Traciewicza, *Zawał* Leona Wantuły. Ten zespół książek nie jest zresztą jednolity; w niektórych, jak w *Romansie* Kabatca, u Bogdańskiego czy Kuriaty, uwaga autorów koncentruje się na psychologicznych sylwetkach „szarych ludzi”, niekiedy różnego typu wykolejeńców i nieudaczników; w innych (jak chociażby u Patkowskiego czy Wantuły) akcent pa-

da na bogaty rysunek obyczajowy, obfitość „codziennych” realiów, zbieranych zresztą istotnie z gorliwością i przenikliwością nieledwie reporterską.

Mamy wreszcie w literaturze lat 1958—1963 i bardziej ambitne próby prozy społecznej, sterującej ku politycznym tematom współczesności, na ogół jednak zatrzymującej się przy temacie historycznym (tradycje walk robotniczych, okupacja, ruch oporu, szlak bojowy I i II Armii, walka z podziemiem w pierwszych latach powojennych), w poetyce swej zaś silnie związanej z wzorcami dziewiętnastowiecznego realizmu — od tendencyjnej prozy pozytywistów i batalistki sienkiewiczowskiej aż po społecznikowską twórczość Żeromskiego. Tutaj przede wszystkim wymienić należy kilka tomów Stanisława Wygodzkiego (*Milczenie, O świecie, Upalny dzień, Koncert życzeń, W deszczu, Człowiek z wózkiem, Nauczyciel tańca*), powieści Wojciecha Żukrowskiego (*Skąpani w ogniu*) i Józefa Hena (*Kwiecień*), Władysława Machajka *Łańcuch, Dwie siostry, Raport nie będzie wysłany*, Flory Bieńkowskiej *Dalekie drogi, Krzywe litery* Julii Prajs, *Kolumbów i Szczęśliwych torturowanych* Romana Bratnego, *Mój drugi ożenek* Józefa Mortona, *Koniec naszego świata, Początek i Drzewo rodzi owoc* Tadeusza Hołuja.

Proza ta stroni od bardziej radykalnych eksperymentów literackich, lecz za to w możliwie atrakcyjnej i dojrzałej formie analizuje problematykę współczesności (przynajmniej — jej genezy), przekazując przy tym aktualne treści wychowawcze. Jest więc niewątpliwie wartościowym okazem literatury popularnej, a dzięki temu — stanowi ów konieczny czynnik równowagi, który na razie musi jeszcze wyrównywać przepaść pomiędzy tym, co dla dalszego rozwoju kultury jest już nazbyt „łatwe”, a tym, co dla przeciętnych nawyków czytelniczych jest jeszcze zbyt „trudne”. Szkoda jednak, że ambicje syntetyczne tych książek są na ogół bardzo ograniczone, że żadna z nich właściwie nie formułuje jakichś szerszych uogólnień na temat polskiej współczesności ani też na temat tych procesów społecznych i kulturowych, które odnajdujemy u jej źródeł. Nad konstrukcją góruje tutaj opis, nad dyscypliną intelektualną — tendencja do zarysowywania poszczególnych postaci i ich perypetii w sposób jak najbardziej atrakcyjny i „plastyczny”. Niekiedy jak u Hołuja czy Mortona, przewodnikiem na tej drodze staje się nawet technika naturalistów.

Można zaryzykować tezę, iż cały ów nurt dezintegruje od wewnątrz pewna paradoksalna sprzeczność. A mianowicie: książki te hołdują poetyce, której ukoronowaniem (we wszystkich jej historycznych wcieleniach) była wielka kreacja epicka; równocześnie jednak niemal żaden z wymienionych autorów nie może wznieść się ku epickości. Na tym większą uwagę zasługuje więc *Sława i chwała* Jarosława Iwaszkiewi-

cza — jedyna w polskiej prozie powojennej próba epiki o wielkim rozmachu i w wielkim stylu. Nad nią też wypadnie zatrzymać się dłużej, ponieważ tutaj właśnie najdobitniej przejawiają się wszelkie korzyści — lecz zarazem i niedogody — jakie niesie autorowi współczesnemu ściśle przymierze z tradycją.

5

Wielokrotnie i na różne sposoby nasza krytyka starała się odszyfrować podskórny sens tej imponującej konstrukcji fabularnej. Niemal za każdym razem usiłowania te zbiegały się jednak we wniosku, iż wszystkie przemyślenia Iwaszkiewicza oscylują wokół problemu ironii historii. Rzecz prosta, ta zgodność sądów krytycznych nie może być przypadkowa. Niewątpliwie bowiem w swym nurcie polemicznym *Sława i chwała* kontynuuje zasadniczą ideę *Bitwy na równinie Sedgemoor* — ideę określaną jako „filozofia daremnego działania”. Wszystko tu — lub nieledwie wszystko — kończy się nie tak, jakby to zamierzali lub tego pragnęli Iwaszkiewiczowscy bohaterowie; szczególnie ci, którzy reprezentują jakiś określony system wartości. Bankrutuje zarówno mało-mieszczkańska, pełna rezygnacji *Gemütlichkeit* domu Gołąbków, jak i cygański, przyjmujący jako jedyny sens — poszukiwanie emocji autentycznych, model życia Adrianny Tarło.

Ironia losu i historii polega zresztą nie tylko na rozbieżności między zamiarem a realizacją. Także na tym, iż ubocznych skutków swego działania człowiek nigdy nie może przewidzieć; zwłaszcza wówczas, gdy przybiera postawę świadomie zaangażowaną. Taki sens wynika z utrwalonego w *Sławie i chwale* obrazu konspiracji: udział w najbardziej nawet sprawiedliwej walce rodzi zarazem „radość zabijania” — jak powie Janusz Myszyński, „zarażenie śmiercią” — jak mawiała nasza publicystyka w okresie tuż powojennym. Czy to znaczy, że odsłaniając wilcze doły zaangażowania, Iwaszkiewicz zaleca tym samym postawę neutralnego obserwatora? Ależ bynajmniej! Również i ta postawa w tragiczny sposób wydrwiona jest przez historię: Janusz Myszyński zostaje rozstrzelany za posiadanie Lenina, którego nigdy nie czytał, i pistoletu, którego nigdy nie użył w walce.

Dokonany przez Iwaszkiewicza obrachunek z historią można by zatem uznać za krańcowo pesymistyczny. Takiego zdania jest też i Maciąg, który słusznie powiada, iż „spośród kilkunastu głównych postaci *Sławy i chwały* nie pozostaje nikt, kto mógłby reprezentować tak istotny dla gatunków epickich element życia i przetrwania, świat stworzony na kartach powieści ginie i ulega rozsypce w całości”¹⁰. Racji

¹⁰ W. Maciąg, *Historia jako zbrodnia*. „Życie Literackie”, 1963, nr 5.

owego spostrzeżenia nie podważają nawet ostatnie słowa powieści ani też tytuł jej końcowego rozdziału: *Epilogi i dalsze ciągi*. W istocie bowiem — o jakim „dalszym ciągu” może tu być mowa? W każdym razie nie o takim, który wiódłby czytającego w centrum powojennej polskiej współczesności. Ci, którym dane było ocalić swoje życie, są tu już tylko rozbitkami. Nawet Alo Biliński, jedyny spośród bohaterów *Sławy i chwały*, który ma szansę zbudować własny świat wartości, wydaje się skazany na powolną śmierć mieszczańską w swym komorowskim rezerwacie.

Gdybyśmy jednak mieli poprzestać na tych wnioskach, musieliśmy uznać cykl Iwaszkiewicza za jakąś osobliwszą próbę stworzenia antyepiki. Wśród wielu wyznaczników gatunku epickiego jeden bowiem tylko wydaje się rzeczywiście istotny i wiążący — ten mianowicie, że epika zawsze coś ocala: wiarę w historię, w naród, w jakikolwiek inny system wartości; albo też przynajmniej samo pojęcie zbiorowego trwania, wyższego ponad wszelką zagładę jednostek. Tak na przykład w *Cichym Donie* tę szansę trwałości epickiej stwarza sama historia: ginie kozactwo, lecz za to triumfuje rewolucja. W *Buddenbrookach* zagłada dotyka mieszczaństwo jako klasę, ale w żywym krwiobiegu cywilizacji pozostają po tej klasie stworzone przez nią wartości kulturowe. W *Nocach i dniach* wreszcie, jak słusznie kiedyś zauważył Maciąg, gwarancją trwałości jest sam biologiczny żywioł polskiego społeczeństwa; wymierają jednostki i całe grupy społeczne, nie wymiera jednak naród; to on właśnie pozostaje — i jako rękojmia sensu historycznego, i jako rękojmia autentyczności epiki.

Te trzy odpowiedzi na pytanie o źródła trwałości epickiego świata — historia, kultura, naród — znajdujemy na pozór również i u Iwaszkiewicza. Ale jednocześnie żadna z nich nie pada pełnym głosem; są one potraktowane co najwyżej jako żywotne punkty dyskusji, nie zaś jako artykuły wiary. Iwaszkiewicz głosi historyzm, zapewne; ale jest to idea historii dokonującej się wbrew usiłowaniom jednostek, realizującej się ponad tymi usiłowaniami. A niekiedy nawet — jak o tym świadczy tom pierwszy powieści — i ponad subiektywnymi dążeniami mas, które rzadko tylko, by powiedzieć językiem Lukácsa, osiągają świadomość potencjalną odpowiadającą ich perspektywicznej sytuacji dziejowej. To nie znaczy, by autor *Sławy i chwały* nie dopatrywał się w rewolucji — otwartej i płodnej perspektywy historiozoficznej. Przypuszczeniu takiemu przeczą sylwetki Wołodi Tarło, Janka Wiewiórskiego, Czarnego Lilka, a także epizodyczne postaci komunistycznych agitatorów i partyzantów z trzeciego tomu powieści. Po pierwsze jednak, postaci te pojawiają się zawsze jak cienie z innego świata, z innego wymiaru — nie tego, który konstytuuje epicki kształt utworu; po drugie, oglądane

są na ogół oczyma tych, którzy sami nie potrafią opowiedzieć się po stronie rewolucji i których przeznaczeniem jest zatem tylko oczekiwanie na wyrok historii. Rewolucja ukazana została w powieści Iwaszkiewicza jako sąd: sprawiedliwy, lecz przede wszystkim ostateczny; jako koniec starego świata, a nie początek nowego.

A zarazem — jako koniec starej kultury. Toteż kultura w ogóle, a sztuka w szczególności, wydaje się w *Sławie i chwale* wartością najbardziej wątpliwą, a już z pewnością — najmniej trwałą. Tutaj odpowiedź Iwaszkiewicza najsilniej chyba nasycona jest sceptycyzmem. Autor wielokrotnie — chociażby na przykładzie muzyki Edgara Szyllera i malarstwa Bronka Złotego — akcentuje wieczną rozbieżność między sztuką a prawdą życia. Sztuka kłamie tu życiu, co najwyżej jest próbą ucieczki od nędzy egzystencji. Równocześnie zaś — w sposób paradoksalny, pomimo tego rozbratu — starzeje się wraz z życiem, a wreszcie wraz z nim i umiera.

Cóż bowiem pozostanie po Edgarze? Kilka fraz z kwartetu d-moll, które żywotne będą tak długo, jak długo jeszcze będą znajdować się rozumiejący je odbiorcy. A potem, jeszcze później? Muzyka — powiada Marrès Chouart — „a! to może ocaleje! Muzyka to jest igraszka cyfr. Pewnych proporcji liczbowych, takie proporcje mogą ocaleć...”¹¹ Ale i to jest tylko ocalenie pozorne. Sztuka stanowi wartość jedynie *sub specie* podmiotu, który ją przeżywa lub tworzy; może więc istnieć naprawdę tylko w kolejnych swych konkretyzacjach. Toteż ostateczny obrachunek życiowy, jakiego dokonuje Edgar, nie jest właściwie obrachunkiem; jest aktem likwidacji:

Faust jest ślepy. Nie widzi, że Lemury nie są zajęte kopaniem kanału, który ma uszczęśliwić ludzkość, ale że kopią mały i niegłęboki grób dla Fausta, śpiewając piosenkę szekspirowskiego grabarza¹².

Trudno o bardziej wstrząsające, żałosne w swym ubóstwie, epitafium dla kultury.

Z dwóch klasycznych odpowiedzi epickich: historia i kultura — obie zostały zatem poddane pod dyskusję, opatrzone w uzasadnione znaki zapytania. Trzecia odpowiedź: naród — występuje wprawdzie najbardziej zdecydowanie. W swym liście-testamencie pisze przecież Myszyński:

Trzeba ten naród widzieć w tej chwili, aby powziąć mniemanie, że przetrwa on wszystko. Nie chciałbym być patetyczny, ale pod pióro narzuca mi się słowo: wielki¹³.

¹¹ J. Iwaszkiewicz, *Sława i chwala*. T. 2. Warszawa 1958, s. 299.

¹² *Ibidem*, s. 333.

¹³ *Ibidem*, t. 3 (1962), s. 399.

Słowa te nie mogą jednak wobec całej książki pretendować nawet do rangi motta. Ponieważ *Sława i chwała*, przy wszystkich właściwych jej ambicjach eksperymentu i intelektualizacji, jest przecież powieścią *par excellence* klasyczną — musi zatem liczyć się tutaj po prostu ciążenie układów fabularnych. Otóż układy te odbiegają daleko od sensu cytowanych wyżej zdań. Nie potwierdza tych zdań ani opis piekła konspiracji, ani żalosne bohaterstwo powstania warszawskiego, ani obraz grupy rozbitków, której dane było przetrwać najgorszą ze wszystkich wojen, ani wreszcie końcowa metafora oranżerii — jedynego spadku, jaki pozostawił przyszłości Janusz Myszyński, centralny przecież bohater cyklu.

Epicki optymizm Iwaszkiewicza znajduje uzasadnienie co najwyżej w migawkach, jakie gromadzi Alo Biliński po swym powrocie do Warszawy. EKD jednak działa, po ulicach przelewają się tłumy, „baby stały tuż pod oknem z ogromnymi kosztami czerwonych rzodkiewek i polewając je wodą powtarzały: »Rzadkiewki, rzadkiewki, jak róża rzadkiewki«...”¹⁴ Przypomina się tutaj wiersz Tuwima z jego słynnym refrenem: „Do chierbaty, do chierbaty, do świeżego ciasta!”¹⁵ Jednakże metafora ta starcza może jako sankcja optymizmu w utworze lirycznym, jest natomiast zbyt uboga jako sankcja optymizmu dla cyklu epickiego, którego ostatni tom stanowi niekończący się łańcuch śmierci tragicznych i powszednich i którego zamknięciem jest właściwie — znakomita skądinąd, doprawdy wstrząsająca — scena ekshumacji.

Jakaż odpowiedź zatem pozostaje? Wskazuje na nią jeden z najwspanialszych epizodów powieści: ostatnie chwile Janusza Myszyńskiego przed jego tragicznym zgonem. Tutaj właśnie, w olśniewającym doznaniu pełni życia, dokonuje się najgłębiej estetyczna *katharsis* całego cyklu. Wymowa tego fragmentu jest tak silna, że nie może jej podważyć żaden wcześniejszy czy późniejszy, najbardziej nawet przerażający obraz śmierci i rozkładu.

A zatem życie jako wartość naczelna, suwerenna, jako wartość jedyna. Trzeba tylko doznać go w całym jego bogactwie. Cóż jednak gwarantuje owo doznanie? Odpowiedzi badaliśmy już wyżej: ani związek z historią, ani duch narodowy, ani wreszcie przywiązanie do kultury — przynajmniej do tej, którą tworzyła wyobcowana ze społeczeństwa, artystowska elita. Gwarancją tą nie jest także miłość. Nigdy jeszcze chyba erotyka Iwaszkiewiczowska (poza *Nową miłością*, oczywiście) nie była tak jak tutaj dyskretna, chłodna, ironiczna, pełna dystansu, choć, rzecz prosta, także i nasycona liryzmem. W tej ostatniej ambiwalencji ironia i chłód stanowią zresztą ton dominujący. I to zarówno wobec *l'amore*

¹⁴ *Ibidem*, s. 374.

¹⁵ J. Tuwim, *Nowy wybór wierszy*. Warszawa 1953, s. 320, 321.

profano, jak i wobec tej sfery uczuć, która przynajmniej przybierającym się w nie bohaterom wydaje się *l'amore sacro*.

I czy przy tym istotnie jest miłością? Iwaszkiewicz raz po raz narzuca tu sąd sceptyczny. Po lekturze *Sławy i chwały* można dojść do wniosku, iż sentyment jest najbardziej autentyczny tylko wtedy, gdy nie wychodzi poza fazę *Verborgenheit*; każda kolejna realizacja zakłamuje go i podważa, aż wreszcie któraś z rzędu — uśmierca. Byłyby to banały, gdyby Iwaszkiewicz nie przywiązywał do nich głębszych sensów. Albowiem miłość jest dla niego po prostu pewnym typem postawy wobec życia — wobec *w i a s n e g o* życia. Nieprzypadkowo Janusz czy Edgar tak nieustannie wracają w swych emocjach do młodzieńczych miłości z czasów odeskich — czynią to tylko po to, by we wspomnieniu zrekonstruować jedność i tożsamość własnej osobowości, by odnaleźć siebie dawnego w sobie dzisiejszym. Miłość ma być więc jeszcze jedną szansą trwałości — i znowu szansą daremną. Nie ma powrotów, są tylko wspomnienia. Dzisiaj jest przecież zawsze inne niż wczoraj. Dlatego każde kolejne spotkanie Janusza z Ariadną musi być coraz bardziej gorzkie, puste, właściwie niepotrzebne. I dlatego Spychała nigdy już nie odnajdzie wspólnego języka z Olą.

Cóż zatem jest największą wartością życia? Po prostu ono samo. Myśl tę wypowiedzieć można słowami Eweliny Royskiej, które — rzecz charakterystyczna — padają gdzieś pod koniec powieści:

Jedni ludzie umarli, a inni żyją. Trzeba żyć. To najważniejsze, Alu. Trzeba żyć¹⁶.

Konkluzja ta, być może, jednych przez swój tautologiczny charakter zaniepokoi, innych skłoni do poszukiwań koneksji filozoficznych. Padną nazwiska: Guyau, Nietzsche, Bergson. Padną nie bez racji, ale racja ta będzie niepełna. Albowiem w *Sławie i chwale* nie ma nic z dionizyjskiej frenezji i optymistycznej pochwały *élan vital*. Albo raczej: frenezji tej doświadczyć można tylko w bardzo nielicznych momentach. Poza tym jest tylko rezygnacja, bierna zgoda, a nie aktywne doznawanie. Nietrudno dopatrzeć się w tym akcentów polemicznych wobec aktywizmu Malraux, wobec jego hasła czynnego doświadczenia życia jako wielkiej przygody (również ideowej). Także i przez to *Sława i chwała* idzie na przekór dominującym tendencjom polskiej współczesności literackiej, która — zarówno w utworach Brandysa, Bocheńskiego, Brezy, jak i Putramenta czy Kruczkowskiego — rodzi się przecież właśnie z ducha aktywizmu.

Do tych skromnych wniosków dociera się jednak w *Sławie i chwale* po skomplikowanych torach dialektyki intelektualnej, poprzez rozległą

¹⁶ Iwaszkiewicz, *op. cit.*, t. 3, s. 379.

dyskusję światopoglądową, bądź to prowadzoną *explicite*, bądź też wyrażaną za pośrednictwem samej struktury fabularnej, kontrastującej epizody o różnej tonacji i o różnej wymowie filozoficznej. Ta właśnie dyskusja, która pośrednio — dzięki zakwestionowaniu wszelkich tradycyjnych kanonów epickich — jest też dyskusją o szansach własnego warsztatu pisarskiego, podważa w dziele Iwaszkiewicza kanon klasycznych konwencji realizmu — i ona też decyduje o żywotności tej prozy.

Oczywiście, Bereza przesadza grubo, kiedy twierdzi, że posądzanie Iwaszkiewicza o „upodobania dziewiętnastowieczne” jest „bardzo naiwnym nieporozumieniem”¹⁷. Upodobania te zaznaczone są przecież wyrażnie w pieczołowitej gospodarce fabułą, w troskliwym rysunku bohaterów, w obfitości realistycznego konkretności. Równocześnie jednak w bardzo poważnej mierze całe to dziedzictwo tradycji podporządkowane jest dyskursowi, i to aż do nieprawdopodobieństw sytuacyjnych. Nie wiem, czy istnieje druga taka powieść epicka, w której tyle razy rozbijana byłaby ciągłość narracji i w której namnożono by tyle nagłych i nieprawdopodobnych spotkań pomiędzy poszczególnymi bohaterami; przypomnijmy chociażby wszystkie fantastyczne spotkania Myszyńskiego z Wołodią Tarło, układane z całą nonszalancją wobec kanonu fikcji werystycznej po to tylko, by stworzyć jeszcze jedną okazję do dyskursu; w tym wypadku — dyskursu o rewolucji.

Sława i chwała stanowi interesujący przykład mariażu nowoczesności z tradycją. Czy w pełni udanego? Co do mnie, wolałbym, aby wewnętrzne proporcje utworu układały się w mniejszym stopniu na korzyść tradycji. Być może, i ostateczny sens filozoficzny cyklu stałby się wtedy nieco bardziej złożony.

6

Przykład *Sławy i chwały* wskazuje też, że nie od strony tradycyjnych form literackich wyjść mogły impulsy najbardziej sprzyjające odnowie prozy. Pisałem już wyżej, iż źródłem tych impulsów stały się przede wszystkim gatunki parabeletrystyczne, w szczególności — reportaż, felieton i esej. Nie tu miejsce, rzecz prosta, by omawiać bogatą produkcję lat ostatnich w obrębie owych trzech gatunków. Interesują mnie raczej pewne przypadki graniczne — te, w których symbioza autentyku z elementami fikcji literackiej i dyskursywnego wykładu z beletrystycznym tokiem narracji zaszła już tak daleko, iż dzięki niej powstała nowa jakość artystyczna. Mam na myśli *Pożegnanie z panną Syngilą* i *Boskiego Juliusza* Jacka Bocheńskiego, *Spiżową bramę* Brezy, *Kupca łódzkiego* Adolfa Rudnickiego, *Listy do pani Z.* Kazimierza Brandysa.

¹⁷ H. Bereza, „*Sława i chwała*” Jarosława Iwaszkiewicza (rkps).

Tak na przykład pierwszą warstwą *Pożegnania z panną Syngilu* jest niewątpliwie reportaż, obfitujący nie tylko w bogactwo konkretnych faktów, ale i w „problemy”. Bocheńskiego mianowicie interesuje przede wszystkim problem konfliktów wewnętrznych ujawniających się i narastających w łonie państw, które niedawno uzyskały wolność po długim okresie ucisku kolonialnego. Konflikty bywają różne: narodowościowe, społeczne, religijne, wreszcie — jak w Sudanie — źródłem ich bywa zadawniona i usprawiedliwiona dzisiejszym uciskiem wrogość „czarnych” z Południa w stosunku do Arabów z Północy.

Odtwarzając owe konflikty autor manifestuje równocześnie niemożność sformułowania jakiegś jednoznacznej oceny. Powstanie Murzynów na południu Sudanu jest więc z pewnością aktem sprawiedliwego buntu przeciwko ciemieżcom, ale też powstanie to odwołuje się do pomocy Anglików (którzy jej zresztą — ze względu na ogólną strategię polityczną — nie udzielają), tym samym więc nabiera charakteru rewolucji konserwatywnej, mogącej doprowadzić do restytucji systemu kolonialnego. Otóż i konieczność zrelatywizowania sądów, jaką narzuca perspektywa historyczna.

Analogiczne wahania i wątpliwości są w gruncie rzeczy główną treścią książki Bocheńskiego. Raz po raz np. okazuje się, że autor — wbrew własnej woli, wbrew własnym przekonaniom i sympatiom — staje się ofiarą obiektywnych sytuacji. Chodzi tu przede wszystkim o sytuację „białego”, narzuconą przez wielowiekową tradycję kolonializmu. Sympatyzując jak najgoręcej z ludnością tubylczą, narrator mimo to nieustannie okazuje się „białym” — wraz ze wszystkimi psychologicznymi atrybutami tej roli. Taki jest właśnie generalny kompleks *Pożegnania z panną Syngilu*: niemożność przezwyciężenia poczucia obcości, owej „różnicy”, o której obsesyjnie mówi się w całej książce i którą tym silniej uwydatnia autoironiczny finał.

Okazuje się więc, że w swój, skądinąd bardzo rzeczowy, reportaż z Afryki Bocheński wplótł całkiem po prostu... traktat o pisaniu reportażu. I szerzej: traktat o różnych postawach poznawczych, o nieuchronnej grze, na jaką jesteśmy skazani, kiedy musimy przybrać **jakąkolwiek** rolę: także rolę pisarza, także rolę reportera. (Jak bardzo żywotny jest ten problem poszukiwania „autentyczności” przy jednoczesnym uznaniu nieuchronności działania konwencji społecznych, przekonamy się dalej omawiając *Sobie i Państwu* Brandysa; na razie zanotujmy tylko, iż Bocheński wprowadza do swego reportażu problematykę *par excellence* literacką.) Przekazaniu owych wątpliwości autora służy z kolei udany eksperyment artystyczny: tkanę kronikarską przeplata tutaj fikcja, epizody autentyczne ulegają groteskowym wyjaskrawieniom i wyolbrzy-

mieniom. W ten sposób nieustannie dokonuje się wypróbowywanie sytuacji i wypróbowywanie postawy.

W konsekwencji trudno byłoby odpowiedzieć, czy tematem książki Bocheńskiego jest życie współczesnej Afryki, czy też nieustająca autoweryfikacja. Zapewne i jedno, i drugie; stąd też książka może być czytana zarówno przez tych, których pociągają „podróże” (i erotyka...), jak i przez tych, których zafrapuje przede wszystkim niedwuznaczny manifest rozsądnego sceptycyzmu, ostrożności poznawczej, krytycyzmu wobec własnej wiedzy o świecie i o sobie.

Sceptycyzm ten zatrzymuje się jednak przed sferą imponderabiliów.

Głupcze! [...] Nie jest sprawą błędnych rycerzy dochodzić i sprawdzać, czy nieszczęśliwi i uciśnieni, jakich spotyka się na drogach, znaleźli się w tym położeniu ze swej winy, czy niewinnie; przystoi tylko im pomóc jako potrzebującym, bacząc na ich cierpienia, a nie na ich łotrostwa¹⁸.

Tak przecież brzmi motto książki. Jest ono cytatem z oracji Don Kichota — bohatera, którego wiara w imponderabilia była również niezłomna.

Problem sprzeczności między przywiązaniem do imponderabiliów a wymogami konieczności historycznej podejmuje także następna książka Bocheńskiego — *Boski Juliusz*. Tym razem punktem oparcia dla fikcji literackiej stał się już nie reportaż, lecz esej historyczny. Jest to jednak esej w wysokim stopniu zbeletryzowany, posługujący się techniką portretu, a nawet kilku portretów, z których wszystkie kreuja tę samą postać, demonstrując ją od różnych stron, w paru przybieranych przez nią rolach. Cezar prezentowany jest tu kolejno jako okrutny strateg, polityk kokietujący liberalizmem, kochanek wyrachowany, lecz niestały, wreszcie jako dyktator nienawistny i tchórzliwy wobec idei. Tym czterem rolom przeciwstawiona została tylko jedna — gadatliwego, a tak zarazem wzniosłego przeciwnika polityki cezariańskiej. Mowa, rzecz oczywista, o sylwetce Katona.

Dostrzegam w tej arytmetyce ujęć świadomy zamysł artystyczny: Caius Iulius ma wiele twarzy, jest po prostu człowiekiem bardziej nowoczesnym. Dla Katona wystarczy szlachetny ton Plutarcha i drwina ironisty: drwina, ponieważ wedle danych historii Kato jest politykiem starej daty, patos, ponieważ z woli autora jest symbolem. Ta rola symboliczna wydaje się Bocheńskiemu znacznie istotniejsza od ścisłej definicji historycznej; w pamięci czytelnika pozostaje Kato z ostatniej sceny książki (jednego z najpiękniejszych epizodów, jakie stworzyła nasza literatura współczesna): „duch-rewolucjonista”, wieczny Prometeusz, konserwator nieśmiertelnego mitu o sprawiedliwości absolutnej,

¹⁸ J. Bocheński, *Pożegnanie z panną Syngilą albo stoń a sprawa polska*. Warszawa 1960, s. 5.

o wolności ponad wszystko. Mit jest oczywiście fałszywy, nie można wznieść wolności ponad konieczność. Mimo to tysiące razy odegrał on w przeszłości rolę inspiratorską; bez tej inspiracji jakże łatwo można było przedwcześnie godzić się z koniecznością mniemaną, brać za konieczność jej pozory. Dlatego w portrecie Katona narrator retoryczny przeważa nad narratorem-ironistą. Ironista jest mały, płaski, drobnotkawy. Czepia się szczegółów: niezręcznych amorów, gładzenia na mównicy, łożenia boso po rynku. Ironista jest nudny. Nie umie wznieść się do symbolu.

Natomiast w spotkaniu z Cezarem ironista triumfuje, ponieważ Cezar nie jest symbolem. Boski Juliusz występuje w tej książce po prostu jako realna postać historyczna, którą czytelnik spotyka w kilku węzłowych momentach jej żywota. Z dziejów Cezara nie wynikają u Bocheńskiego żadne generalizacje sięgające poza granice konkretnej epoki — z wyjątkiem tej jednej, o wymowie ostrzeżenia, która głosi, że każdy twór społeczny czy kulturowy, idea czy instytucja, zagrożony jest przez ryzyko autodeifikacji. Poza tym jednak Bocheński stroni od jakichkolwiek ahistorycznych aluzji, przedstawia pieczołowitą dokumentację kronikarską, a dzięki temu osadza mocno sprawę cezaryzmu w klimacie tamtej epoki, w owym niepowtarzalnym *hic et nunc*, które musi rozczarować poszukiwaczy łatwych analogii.

Zapewne, w analizie genezy polityki cezariańskiej *Boski Juliusz* nie dopowiada ostatniego słowa, nie umiejscawia owej analizy na dostatecznie rozległym tle refleksji historycznej. Aby w pełni zrozumieć, jakie były istotne sprężyny cezaryzmu, nie można poprzestać na lekturze Bocheńskiego, trzeba uciec się do pomocy historyków. Tak na przykład w 1918 r. Edward Meyer w swej monografii *Caesars Monarchie und das Prinzipat des Pompeius* doszedł do wniosku, iż Juliusz dążył do stworzenia monarchii uniwersalistycznej typu hellenistycznego, obejmującej cały świat, który znali starożytni; jedynymi granicami takiego państwa mogłoby być tylko sklepienie niebieskie i słupy Herkulesa. Marksista Maszkin, przejmując jądro koncepcji Meyera, opatruje je zarazem w wyjaśnienia genetyczne: monarchia hellenistyczna miała utrwalić ostatecznie — i właśnie w skali światowej — podstawy ustroju niewolniczego.

Otóż tego rodzaju system wymagał wyposażenia władzy najwyższej w szczególne atrybuty, które uwydatniałyby jego uniwersalizm. Któż jednak może być bardziej uniwersalny od boga? Co prawda, pojęcie boskości zdewaluowało się już w starożytnym Rzymie bardzo silnie, bogów były wówczas dziesiątki, a sam Juliusz aspirować mógł jedynie do rangi herosa czy półboga. Równocześnie jednak „królewskość” nie tylko budziła opór w rzymskich republikanach, ale była też zdewą-

luowana, kto wie, czy nie bardziej od boskości: królów i królików również liczono na dziesiątki. Toteż Juliusza nie mogła zadowalać ani taka „królewskość”, ani taka „boskość”. Obiektywnie postępowanie jego wiodło do boskości nowego rodzaju: do zjednoczenia politycznej władzy nad światem z jej sankcją sakralną. Nie Mars, nie Hermes i nie Apollo, ale ktoś, kto sprawuje rząd dusz z całkiem innego tytułu i nie rozgranicza swych kompetencji na wojnę, handel i sztukę. W ten sposób Cezar szedł na spotkanie tym tendencjom polityczno-ideowym, które rodził ustrój niewolniczy, zbliżający się do swego apogeum i zarazem zmierzchu. Nie wiele później tendencje te wykorzystać miał chrystianizm — stąd jego triumf, którego historia poskąpiła Juliuszowi.

Wszystko to piszę oczywiście na marginesie książki Bocheńskiego. O samym zaś *Boskim Juliuszu* należy powiedzieć jeszcze to, że od dawna nie było w naszej prozie książki napisanej tak czysto: kronikarskiej, a przecież współczesnej, ukazującej podszewkę różnych wydarzeń, a przecież nie płasko „demaskatorskiej”. Bocheński nie zagląda pod łóżka, nie zanudza nas opisami świątyń, nie pieści fałdów każdej tuniki i togi. Jest daleki od obyczajowego głądziarstwa w stylu tuzinkowej biografistyki francuskiej, od freudystowskich anachronizmów, którymi tak obficie raczy czytelników np. Armand Lanoux, a także od jednostronnego „ekonomizmu”, na którym w *Interesach pana Juliusza Cezara* potknął się Bertolt Brecht.

Na szczególną uwagę zasługuje też nowatorska kompozycja *Boskiego Juliusza*. Autor zerwał tu całkowicie nie tylko z manierą gawędziarską, ale również z porządkiem chronologicznym, który we wszystkich *vies romancées* jest zasadą rygorystycznie obowiązującą. Napisał kilka esejów lub, jeśli kto woli, nowel. (Bo jakże bez zastrzeżeń nazwać esejem tekst, w którym wyobraźnia pisarska tak nieustannie odnosi zwycięstwa nad prostą rekonstrukcją historyczną?) Starałem się wykazać już wyżej, że kompozycja taka jest nie tylko pomysłem, ale również w wysokim stopniu funkcjonalna.

Inny typ kompozycji prezentuje z kolei *Spiżowa brama* Brezy, książka, której problem naczelny — autodeifikacja władzy uniwersalistycznej — zbieżny jest z problematyką *Boskiego Juliusza*, ale która analizuje ów problem na tle zupełnie odmiennej sytuacji dziejowej, tej mianowicie, gdy zarówno realna potęga polityczna, jak i — zwłaszcza — sakralna funkcja instytucji uległy już daleko idącej dezintegracji. Tym bardziej za to formalizuje się sama instytucja, w tym sztywniejsze rygory organizuje tryb swego działania, tym pieczołowiciej przestrzega kanonów własnej liturgii, pragnąc przez to ocalić dogorywającą iluzję swej boskości.

Problematyka historiozoficzna *Spiżowej bramy* jest i trudniejsza,

i bardziej skomplikowana niż problematyka *Boskiego Juliusza*; równocześnie zaś geneza literacka tej książki jest znacznie bardziej złożona. W pramaterii *Spiżowej bramy* odnajdujemy co najmniej kilka tradycyjnych gatunków naukowych, literackich, publicystycznych i — jeśli można się tak wyrazić — „praktyczno-życiowych”: oczywiście reportaże, lecz także diariusz, felieton, notatka dziennikarska, esej, nowela, studium historyczne, studium socjologiczne, ba, nieledwie baedeker, terminarz zajęć, kalendarz wizyt, książka telefoniczna i adresowa... To już, rzecz prosta, żarty, ale chodzi mi o ukazanie nieprawdopodobnego wprost bogactwa tworzywa „życiowego” i literackiego, które Breza stopił w tę książkę, tak żywo przypominającą nam przeróżne typy wytworów produkcji artystycznej i kulturalnej, a jednocześnie nie dającą się z żadnym z owych typów w sposób jednoznaczny zidentyfikować.

Jest to zarazem książka o konstrukcji konsekwentnej, racjonalnej i wysoce zintelektualizowanej. Każdy, najbliższy nawet epizod, każda notatka z rozmów, które autor prowadzi z zapałem i chłonnością godną Kischa, „szalejącego reportera” — wszystko to, nie tracąc nic ze swej reporterskiej dosłowności, ujawnia natychmiast głębszy podtekst, okazuje się kolejnym ogniwem w mozolnym procesie odkrywania prawdy o Watykanie — takim, jakim był niegdyś, jakim jest dzisiaj i jakim, kto wie, czy będzie jutro.

Epitetu „mozolny” użyłem tu nieprzypadkowo. Breza bowiem bynajmniej nie skrywa trudności, na które natrafiał nie tylko w poznaniu szczegółów, lecz przede wszystkim w syntezie; wskazuje na hermetyzm analizowanego przez siebie świata, na przepaść systemu pojęć, która nas odeń dzieli. Dlatego też autor raz po raz wyznaje niemożność zrozumienia różnych spraw, niepewność sądu, nawet niewiedzę. Tym samym — podobnie jak *Pożegnanie z panną Syngilu* — książka Brezy nabiera do pewnego stopnia charakteru autotematycznego. Traktuje ona nie tylko o Watykanie, lecz także i o kłopotach w pisaniu *Spiżowej bramy*. Przez to zaś naprowadza na trop ważnej refleksji epistemologicznej: sygnalizuje trudności poznania literackiego, naukowego, poznania ludzkiego *tout court*. Jest to funkcja metakrytyczna obranej przez Brezę techniki narracyjnej, funkcja typowa właśnie dla eseju. Za jej pośrednictwem autor informuje już nie o przedmiocie, lecz o komplikacjach w procesie jego intelektualnego opanowania, wynikających stąd, że ów przedmiot okazuje się niejako autonomiczny w stosunku do naszych pojęć i nawyków poznawczych, że kojarzy się z innym językiem analizy niż ten, którym w zetknięciu z klasą fenomenów bardziej „swojskich” operujemy zazwyczaj. Tutaj wszakże jedno, bardzo istotne, zastrzeżenie: zdając sprawę z kłopotów, autor *Spiżowej*

bramy daleki jest przecież od generalnego sceptycyzmu. Przeciwnie, z całą słuszością może (w sensie epistemologicznym) uchodzić za optymistę, ponieważ jego książka doprowadza w końcu czytelnika do pewnych sądów jednoznacznych.

Pierwsza grupa tych sądów może być wyrażona — i wyrażona jest rzeczywiście — w poetyce reportażu, eseju, studium socjologiczno-historycznego. Jest to zespół sądów dotyczących Watykanu *anno* 1958 i jego perspektyw politycznych. Breza przebywa w końcu triumfalnie labirynt Kurii, jakkolwiek aż do ostatnich stron książki nie poznaje, być może, wszystkich jego zakamarków. Osądza — znów jednoznacznie — konserwatywność tego mechanizmu, wskazuje na sprzeczność, której nie da się zlikwidować w kompromisowej syntezie, a mianowicie — sprzeczność pomiędzy tradycją i kulturą kapitalistyczno-feudalną a socjalistyczną. Ale tutaj właśnie reportaż, esej, studium stają się już za mało wymowne, a w sukurs przybywa literatura.

Trafnie komentuje tę sprawę Andrzej Wirth:

Można opisać śmierć Janowskiego, zgon Malapartego, chorobę i śmierć papieża. Ale nie można opisać śmierci Kościoła. Można się posłużyć tylko parabolą i rejestracją sprzecznych sądów. Tak też postępuje Breza¹⁹.

I rzeczywiście: zwłaszcza dwa intermedia — nie epickie, jak je nazywa Wirth, lecz raczej nowelistyczne, bo tak silnie u dramatyzowane w swej konstrukcji — intermedium o śmierci Malapartego oraz intermedium o śmierci Piusa XII, spełniają tutaj wyraźnie funkcję parabol, dopowiadających ukryty sens całej książki. Dodajmy przy tym, że tak jak cała książka byłaby bez owych przypowieści czymś niedokończonym i niepełnym, tak też i owe przypowieści zyskują znaczenie symboliczne dopiero na tle całej warstwy eseistyczno-reportażowej. Jest w tym głęboka konsekwencja artystyczna, i właśnie dlatego *Spizowa brama* nie jest jakąś hybrydą, ale stanowi próbę stworzenia zupełnie nowego gatunku literackiego: gatunku, który — jak przypomina Wirth — ma już swe pierwsze manifestacje w *Smutku tropików* Lévi-Straussa i w *Dzienniku* Maxa Frischa.

Ktokolwiek by o tym wątpił, niechaj przypomni sobie własne słowa Brezy, w których odsłania on rąbek swych intencji, akcentując zarazem w sposób niezwykle ambitny, iż chciałby dokonać tego, nad czym nie od dzisiaj biedzi się współczesna humanistyka, a mianowicie — opisać strukturę faktu kulturowego pojmowanego jako proces, nie zaś jako konstans lub nawet jako dowolny „przekrój” chronologiczny:

Nie jestem nekrofilem, ale wszelkie umieranie pociąga mnie. Umieranie rodów, umieranie miast, umieranie państw, umieranie cywilizacji. Umieranie też ma swoją budowę, tak jak ma budowę wzrastanie. Swoją budowę i swoją

¹⁹ A. Wirth, *Umieranie au ralenti*. „Nowa Kultura”, 1962, nr 32.

logikę. Umieranie ma swoją dynamikę, która pcha w dół. Mówię oczywiście o umieraniu wzorowym, nie o umieraniu katastrofowym, lecz tym najbardziej przejmującym umieraniu *au ralenti* ²⁰.

Literatura jest jednak potrzebna Brezie nie tylko po to, aby mógł ostatecznie spointować swój sąd o schyłku watykańskiego imperium. W reportażowej warstwie książki Watykan jest po prostu Watykanem — konkretnym i historycznym. W warstwie „literackiej” staje się on zarazem laboratoryjnym niemal okazem klasycznej struktury biurokratycznego państwa, wyalienowanym mechanizmem rządów. Tutaj dopiero rozpoczyna się w całej pełni badanie przedmiotu *in abstracto* (bez rezygnacji z ukazywania go zarazem w jego konkretności). Tutaj też dopiero nabierają głębszych sensów historiozoficznych obserwacje zanotowane piórem kronikarza, eseisty i reportera: obserwacja dotycząca współistnienia absolutnie bezosobowej biurokracji z absolutnie „osobowym” (jeśli wolno tak tautologicznie powiedzieć) jedynowładztwem; obserwacja demonstrująca kryzys aparatu w chwili, gdy kruszy się władza jednostki; obserwacja sygnalizująca wzrost nastrojów „liberalnych” po okresie duchowego terroru.

Przypowieść o śmierci Piusa XII, która nadaje *Spizowej bramie* charakter literacki; wznosząc ją zarazem na wyżyny historiozofii, próbowano odczytywać w sposób wulgarnie aktualistyczny jako alegorię wydarzeń w naszym obozie. Ależ nie! Nie tylko dlatego, że Breza analizuje wyłącznie taki system polityczny, który uległ absolutnemu zbiurokratyzowaniu. Przede wszystkim dlatego, że alegoria jest zawsze jednoznaczna, stanowi zwykłe podstawienie jednych znaków na miejsce innych. Parabola natomiast jest znacznie bardziej uniwersalna, wychwytyuje cechy strukturalne pewnych sytuacji ludzkich czy historycznych, bynajmniej tych wszystkich sytuacji ze sobą nie utożsamiając, pozostawia swobodę dla wszelkich przemyśleń, których zadaniem jest zmienić to, co ma być zmienione. Alegoria kwalifikuje pewne zjawisko raz na zawsze, parabola budzi niepokój poznawczy, a tym samym i moralny; alegoria osądza, parabola ostrzega.

I taka jest właśnie ostateczna funkcja paraboli w *Spizowej bramie*. W reportażowo-eseistycznej warstwie książki widzieliśmy „twarzą w twarz” — ale tylko Rzym, i tylko w r. 1958, kiedy rozstał się z nim Breza. W warstwie parabolicznej dostrzegamy natomiast coś więcej: prawa określające mechanizm rządów biurokratycznych, ale dostrzegamy je w postaci czystej, pozbawione w tworzywie prozatorskim — poza konkretem watykańskim — innych odniesień bezpośrednich; widzimy je zatem już nie „twarzą w twarz”, lecz „niejasno przez zwierciadło” —

²⁰ T. Breza, *Spizowa brama. Notatnik rzymski*. Warszawa 1960, s. 221.

per speculum in aenigmate; zacytowałem tu list do Koryntian, aby pozostać w zgodzie z całą atmosferą książki.

7

Jeśli *Spizową bramę* potraktować można jako *sui generis* sumę gatunków parabeletrystycznych, zespolonych ze sobą w sposób na tyle organiczny, że zaczynają tworzyć pewną nową jakość literacką, to analogiczne poszukiwania innych twórców nie są posunięte aż tak daleko. mają charakter bardziej dorywczy, przede wszystkim zaś nie urastają w konstrukcje tak rozbudowane; są więc raczej poligonem doświadczalnym, terenem eksperymentów poprzedzających próby podejmowane już w granicach fikcji literackiej. Mimo to można dostrzec tutaj pewne cechy wspólne, powodujące, iż w wyniku owych poszukiwań otrzymujemy książki, które znów rozrywają konwencjonalny gorset gatunkowy; poszczególne fragmenty dziennika (czy kroniki) ciążyą w stronę konstrukcji nowelistycznej, eseistyczne dygresje urastają do rangi paraboli, felieton — jak to zauważyła pisząc o Rudnickim Helena Zaworska²¹ — staje się „felietonem patetycznym”.

Tak rodzą się *Niebieskie kartki* Rudnickiego (publikowane kolejno z nowelami w zbiorach *Slepe lustro tych lat*, *Prześwity*, *Narzeczony Beaty*, *Obraz z kotem i psem*, *Kupiec łódzki*, *Pył miłosny*), *Listy do pani Z. Brandysa*, *Notatki Andrzejewskiego*, *Rozmyślenia przy goleniu* Dygata — utwory najosobliwsze może w naszej współczesnej prozie, a jednocześnie jakże popularne; teren najbardziej bezpośrednich spotkań między czytelnikiem a pisarzem, który w ograniczonej tylko mierze ukrywa swą myśl pod kostiumem fikcji artystycznej; zarazem obszar eksperymentalnych przemyśleń filozoficznych i literackich, prowadzących do nowego określenia zadań sztuki pisarskiej, do nowej konstrukcji wzorów zachowań i sytuacji, opozycyjnej zarówno wobec „psychologizmu” lat międzywojennych, jak też i wobec wyłącznie socjologicznej formuły losu ludzkiego, której nasza proza hołdowała jeszcze na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych.

Oczywiście, jest to tylko pierwszy, najbardziej aktualistyczny nurt twórczości prozaików, o których mowa: impresje notowane z tygodnia na tydzień, a zatem zmuszające do zwięzłego i wyostrego formułowania konkluzji; swoista „powieść w odcinkach”, „anty-Matysiakowie”, pisani przez intelektualistów dla tych wszystkich odbiorców, których nie może już zadowolić łatwe „organicznikostwo” i banalny optymizm tamtych, radiowych *Matysiaków*. Drugi nurt jest, rzecz prosta, czystszy literacko, niejednokrotnie głębszy, śmielszy w eksperymencie,

²¹ H. Zaworska, *Felietony patetyczne*. „Nowe Książki”, 1962, nr 16.

a jednocześnie bardziej w jego poszukiwaniu skrepowany: bądź co bądź, mamy tu przecież (w *Podróży* Dygata, *Urzędzie* Brezy, *Romantyczności* i *Sposobie bycia* Brandysa, *Bramach raju* oraz *Idzie skacząc po górach* Andrzejewskiego, *Krowie* Adolfa Rudnickiego) do czynienia z próbami dokonywanymi już w granicach fikcji literackiej.

Ale to właśnie ten pierwszy nurt stał się w latach ostatnich forpocztą nie tylko artystyczną, ale i problemową. To właśnie w jego łonie zapoczątkowane zostały nowe przemyślenia nad problemem skonwencjonalizowania wszelkich sytuacji ludzkich, a także pisarskich (*Pożegnanie z panną Syngilu*) oraz nad zagadnieniem alienacji (*Boski Juliusz*, *Spiżowa brama*). I wreszcie, to właśnie tutaj postawiona została na nowo współczesna problematyka etyczna: zagadnienie wolności i konieczności, determinacji ludzkiego wyboru i walki z tą determinacją, a przynajmniej — walki o jej świadomą i uczciwą kontrolę. Mam na myśli znakomity szkic Adolfa Rudnickiego *Kupiec łódzki* oraz *Listy do pani Z. Kazimierza Brandysa*.

Styl *Kupca łódzkiego* odbiega dość daleko od tego, do czego przyzwyczaiła nas wieloletnia zażyłość z prozą twórcy *Czystego nurtu*. Milknie tu patos i liryzm, zanika skłonność do pięknotpisania, która w twórczości Rudnickiego wielokrotnie przynosiła konsekwencje tak bardzo ryzykowne. Pozostaje rzeczowa i beznamietna relacja, wyrażająca stosunek autora do przedmiotu wyłącznie poprzez odpowiednie uporządkowanie epizodów w konstrukcji, która nie może nawet być nazwana aktem oskarżenia. Rudnicki bowiem nikogo tu nie oskarża, przynajmniej nie czyni tego wprost; stara się być kronikarzem, niczym więcej; postępuje zatem podobnie jak niegdyś Nałkowska w *Medalionach*, co zauważył ostatnio Włodzimierz Maciąg²².

Kupiec łódzki przybiera programowo kształt kroniki czy nawet dokumentu; tyle tylko, że ów dokument oprócz faktów próbuje zarejestrować działanie pewnego mechanizmu psychologicznego, w którym — jak pisze Maciąg — „strach usiłuje bronić się uległością, rozpacz przywdziewa maskę dobrej woli wobec wymagań kata”. Oczywiście, kata jednak oszukać się nie da, kunktatorstwo prowadzi do zagłady tych, których miało chronić, a wreszcie i sam nie koronowany władca łódzkiego getta, „cesarz” Rumkowski, wjeżdża salonką do piekła.

Rudnicki, w ślad za Borowskim, przedstawia tu sytuację ostateczną, w której człowiek pozbawiony jest jakiegokolwiek innej alternatywy etycznej — poza tą krańcową, rzecz prosta, umożliwiającą wybór jedynie pomiędzy śmiercią godną i niegodną. Na tę pierwszą nie każdy jest w stanie się zdobyć, drugie zaś rozstrzygnięcie przybiera się łatwo w złudne pociechy, pozwala dopatrywać się ocalenia w tym, co jest

²² W. Maciąg, *Proza polska 1963*. „Życie Literackie”, 1964, nr 11.

tylko odwołaniem wyroku. Dlatego owo drugie rozstrzygnięcie jest tak prosto wytłumaczalne psychologicznie; Rudnicki rozumie to doskonale, toteż i nie oburza się, a nawet oszczędza sobie jakiegokolwiek wyrazu zdumienia. Nie rezygnuje jednak z ostrzeżeń: w podtekst historii o Rumkowskim wpisuje traktat o konformizmie, o jego granicach, a raczej o braku granic, jaki charakteryzuje postawę konformistyczną od chwili, gdy przestaje być kontrolowana przez wyostrzoną i uczciwą świadomość. W tej swojej warstwie *Kupiec łódzki* nabiera już wymiarów konstrukcji parabolicznej, staje się głosem alarmowym, ostrzegającym przed sytuacjami etycznymi, jakie niesie ze sobą epoka mordów masowych.

Inaczej moralistyka *Listów do pani Z.*: ta jest bardziej aktualistyczna, bardziej skupiona na polskim dziś, bardziej praktyczna i konstruktywna. Dla Brandysa — nieprzypadkowo przecież autora cyklu *Między wojnami*, a także i *Obywateli* — przesłanki elementarne, określające sytuację indywiduum, zawarte są bezpośrednio w doświadczeniach społecznych, w losie narodu. Przypomnijmy, iż jeden z pierwszych *Listów do pani Z.*, pisany jeszcze w r. 1957, zaczyna się taką oto apokaliptyką:

Jeżeliby Panią zapytano, co Pani uważa za swoją najbardziej charakterystyczną cechę; gdyby musiała Pani komuś wskazać fundament swojej psychologii; gdyby — przyciśnięta do muru — mogła Pani wykrzyknąć już tylko dwa słowa i w tych dwóch słowach cała się zmieścić; jeśli (fantazjujmy dalej) wezwano by Panią przed najwyższy autorytet ludzkości i tam, najcichszym szeptem, miała Pani okazać wyznać najtajniejszy sekret swojego istnienia — w każdym z podobnych wypadków powinna Pani powiedzieć, śmiało i bez namysłu, to krótkie zdanie, którego niesłychanej i dziwacznej wagi nigdy nie uświadamiamy sobie należycie: „Jestem Polką”²³.

Nietrudno byłoby co prawda dobudować tu komentarz historyczny, który by udowadniał, jak głęboko zakorzenione są pierwsze *Listy do pani Z.* w klimacie ówczesnych dyskusji na temat snobizmu i postępu, heroizmu i antyheroizmu, polskości i europejskości. Jednakże wielu literatów i publicystów, którzy ongiś rozpętywali te spory, opuściło pole bitwy zadowolony się podważeniem paru komunałów i wypowiedzeniem paru dowcipów; Brandys na dobre przy owych sprawach pozostał. Pozostał — to nie znaczy: poprzestał na powtarzaniu samego siebie. Przeciwnie; *Listy do pani Z.* mają swoją wewnętrzną dynamikę rozwojową — dyskusja nie zatrzymuje się tu w miejscu, ale nieustannie przybliża się do określenia pewnej postawy wzorcowej, która jest już nie tylko polska, lecz po prostu i polska, i socjalistyczna.

²³ K. Brandys, *Listy do pani Z. Wspomnienia z teraźniejszości*. Warszawa 1958, s. 12.

Postawa ta — sądzi Brandys, i całkiem słusznie — nie może jednak narodzić się *ex nihilo*; człowiek w każdej epoce żyje pod ciężarem tradycji nagromadzonych przez przeszłość, a tradycje te nieuchronnie wpływają na formę, w jakiej kształtuje się ideał obywatelski. „Ciężar tradycji potrafi być tak wielki, że można się spod niego nie wydobyć”²⁴; dlatego pierwszym zadaniem pisarza musi być właśnie krytyczna weryfikacja tradycji. Trzeba sprawdzić, cóż jeszcze dzisiaj można i należy ocalić zarówno ze szlachetnych porywów Judyma, jak i z nie mniej szlachetnej trzeźwości bohaterów Prusa. Na tej drodze autor *Listów do pani Z.* natrafia na szeroko dyskutowany później w naszej krytyce problem tradycji „żoliborskiej”.

Refleksje Brandysa nie zmierzają tu jednak, jak chcieli niektórzy recenzenci, w kierunku bezkrytycznego uświęcenia tej tradycji, tym bardziej zaś nie zmierzają do przekształcenia jej w propozycję obowiązującą na dzisiaj. Brandys po prostu i tym razem zastanawia się, co pozostało cennego i aktualnego w określonym kanonie ideologicznym, a nawet obyczajowym. Dochodzi do wniosku, że tą spuścizną po wzorcowym „żoliborzaninie” jest „uspołecznienie”, skłonność do podejmowania inicjatywy, wreszcie zaś — jak zauważył Stefan Żółkiewski²⁵ — bezinteresowny stosunek do kultury. Ale są to jedynie pewne żywiołowe dyspozycje, którymi obdarzyła nas przeszłość, a które powinna umiejętnie wykorzystać współczesna polityka kulturalna i pedagogika społeczna; formy, które dopiero wówczas przyniosą pełny pożytek współczesności, kiedy wypełni się je nową treścią.

Treścią tą w sposób oczywisty jest dla Brandysa humanizm socjalistyczny. Mógłby ktoś powiedzieć, że tak sformułowany program nie uderza szczególną nowością; zapewne, ale trzeba też pamiętać, iż historyczne znaczenie wielkiego kryzysu myślowego, związanego z XX Zjazdem KPZR i polskim Październikiem, polegało m. in. na przywróceniu pewnym słowom ich rzeczywistego sensu, który niejednokrotnie zacierał się na skutek stalinowskiej praktyki politycznej. „Humanizm socjalistyczny” oznacza więc w *Listach do pani Z.* zarówno postulat żywego zaangażowania po stronie dokonujących się przemian, jak też i konieczność wyrozumiałej tolerancji wobec wszystkiego, co w człowieku jest i pozostanie źródłem niepokoju i możliwością niespodzianki:

Proszę Pani. Wielkie i generalne pytania ludzkości na ogół pozostają nie rozstrzygnięte. Ale to nie oznacza, że należy o nich przestać myśleć. Trzeba

²⁴ *Ibidem*, s. 43.

²⁵ Żółkiewski, *Przepowiednie i wspomnienia*, s. 122.

żyć w ich kręgu. Istnieje szereg głos na marginesach tych pytań i każda epoka powinna wpisywać swoje²⁶.

„Obywatelskość” Brandysa zaznacza się jednak w tym, że nawet i refleksja nad ostatecznymi problemami egzystencji ma dla niego aspekt społeczny. Jesteśmy „gatunkiem świadomym z a k o ń c z e n i a”²⁷, ale i ta absolutna pewność nie zwalnia nas od konieczności przemyślenia naszej postawy wobec życia; nie tylko wobec śmierci. Giniemy, ale nadchodzą po nas następne epoki; dziedzictwo, które im pozostawimy, będzie przecież z kolei determinować ich życie; trzeba więc „podjąć, nawet zmęczonymi rękoma, tę pałeczkę w nieustającej sztafecie, przekazywaną sobie przez pokolenia — zaszczytny i niewytłumaczalny znak nadziei, której nigdy nie wolno utracić”²⁸. Dlatego, mimo iż śmierć jest nieuchronna, nikt nie może czuć się zwolniony z obowiązku określenia własnej roli, którą przyjdzie mu jeszcze odegrać:

Jest to rodzaj treningu, suchej zaprawy przed czynem. By sprostać w chwili niespodziewanej próby, człowiek powinien wiedzieć, kim jest, tzn., co mu grozi od siebie samego. Ale powinien także wiedzieć, kim chce być — czyli znać swoją zasadę. Dopiero z tej podwójnej wiedzy może wynikać jego postępowanie, które go nie pomniejszy²⁹.

8

„Znać swoją zasadę” — te trzy słowa mogłyby posłużyć jako motto dla opowiadań z tomu *Romantyczność* i dla powieści *Sposób bycia*, książek, w których Brandys podjął próbę literackiej realizacji tego, co dotychczas postulował w *Listach*. W istocie bohaterowie każdego z tych utworów zajmują się nieustannie poszukiwaniem „swojej zasady”: literat w *Sobie i Państwie*, aktorka w *Jak być kochaną*, reporter Daves w *Wywiadzie z Ballmeyerem*, szary *everyman*-urzędnik w *Sposobie bycia*, symboliczny Słowacki w *Romantyczności*. Brandys stroni przy tym od łatwego optymizmu, akcentuje przede wszystkim niepokój poznawczy, w który wyposaża również i swe postaci; nic trudniejszego przecież, jak poznać formułę własnej egzystencji.

Kimże bowiem jest bohater *Sposobu bycia*, który w inscenizowanym monologu wewnętrznym relacjonuje i nam, i sobie samemu — historię swych okupacyjnych przeżyć, swej tuzinkowej kariery, swojego nieudanego małżeństwa, swojego żalosego romansu, wreszcie zaś

²⁶ K. Brandys, *Listy do pani Z. Wspomnienia z teraźniejszości*. 1959—1960. Warszawa 1960, s. 88.

²⁷ K. Brandys, *Listy do pani Z. Wspomnienia z teraźniejszości*. 1961. Warszawa 1962, s. 14.

²⁸ Brandys, *Listy do pani Z. Wspomnienia z teraźniejszości*, s. 146.

²⁹ Brandys, *Listy do pani Z. Wspomnienia z teraźniejszości*. 1961, s. 12.

swej śmiertelnej choroby? Wcieleniem przeciętności — odpowiada na to pytanie krytyka i dodaje nawet, że Brandys całkowicie zaplątał się w tę przeciętność. Bohater *Sposobu bycia* — mówi Maciąg — to po prostu „tragiczny pajac”, „który błaznuje i cierpi naprawdę, który jest mały i nędzny — a równocześnie potężny jako cyfra statystyczna; okrucieństwem byłoby go potępić, naiwnością i głupotą — rozgrzeszyć”. W takim ukształtowaniu kreacji literackiej dostrzega krytyk wyraz „bezaradności samego pisarza, który wobec tego nie ma także prawa narzucania czytelnikowi żadnych kategorii estetycznych, bo tragizm i błazeństwo są ze sobą sprzęgnięte”³⁰. Jeszcze ostrzej formułuje anachroniczny zarzut Lesław Bartelski:

W pasji deheroizacji swego bohatera Brandys posunął się za daleko. Odebrał mu wszelkie walory, uczynił z niego postać nijaką, której sposób bycia właściwie nas nie interesuje. Przeciętność jako kategoria literacka i filozoficzna nie może być przedmiotem studium. Zostaje potrząskany obraz jednego życia, które nie wyjaśnia niczego³¹.

Czytam te surowe zdania i zastanawiam się, czy to przypadkiem nie krytyka posunęła się za daleko w „pasji deheroizacji” pisarstwa Brandysa. Oczywiście, autor *Sposobu bycia* wielokrotnie akcentuje tużinkowość, przeciętność swej kreacji — i to zarówno bohatera, jak i otaczającego go planu. „Bohater — czytamy — jest bezstylowy, nie potrafi się dowcipnie zachować, nie ma wyrobionych poglądów”³². Taki sam też, szary i „bezstylowy”, jest i teren, na którym rozgrywa się akcja (zresztą akcja symultaneiczna, mieszająca perspektywy czasowe, niejednokrotnie przenoszona w sferę na pół realną, w której materializują się wspomnienia i stany uczuciowe postaci):

Nie trzeba podkreślać nastroju tego obszaru, to nie jest konieczne. Istotna jest raczej jego przeciętność³³.

W tym klimacie utrzymany jest na pozór cały utwór. Bohater gada banały, nuci upiorne szlagiery, na których dźwięk zwykliśmy raczej zamykać radio, czepia się kurczowo kanonu szarej „pryzwoitości”:

Przepraszam, czy narobiłem jakichś świństw? Koniec końców jestem porządnym człowiekiem, nie najgorszym mężem i ojcem, a co do spraw biurowych, no doprawdy, nie mam sobie nic do wyrzucenia. Więc o co chodzi? Może nawet kocham Boga, nie wiem, nie zastanawiałem się, dajcie mi święty spokój³⁴.

³⁰ Maciąg, *Proza polska* 1963.

³¹ L. Bartelski, *Czy moralitet?* „Kultura”, 1964, nr 17.

³² K. Brandys, *Sposób bycia*. Warszawa 1963, s. 7.

³³ *Ibidem*, s. 6.

³⁴ *Ibidem*, s. 93.

Przed wszystkim zaś — chciałby uniknąć pytań o sens własnego życia:

Mnie są potrzebni ludzie, biuro, zebrania, ja jestem przeciętnym człowiekiem i proszę mi nie zadawać abstrakcyjnych pytań, bo zaraz mam ucisk w piersiach! ³⁵.

Rzecz jednak w tym, iż owych pytań uniknąć się nie da — nie unika ich też *everyman* ze *Sposobu bycia*, mimo że usiłuje, jak ślimak w skorupę, schronić się przed nimi w swą przeciętność. W rzeczywistości cały jego monolog wyraża rozpaczliwe poszukiwanie „swojej zasady”:

Więc co? Niewiadoma we mnie i niewiadoma poza mną, tak? Ślicznie! W ogóle nic nie mogę o sobie powiedzieć, zupełna ciemność, tak? No, tak czy nie?! Bo jeżeli nawet nie wiem, czy ją kocham, czy nienawidzę, czy byłem z nią szczęśliwy, czy nieszczęśliwy, i czy jestem dobry, czy zły — to przepraszam, jak mam sobie to wszystko tłumaczyć? ³⁶

Ten właśnie niepokój — etyczny i poznawczy — stwarza dla bohatera *Sposobu bycia* szansę moralnego ocalenia. Owa szansa realizuje się w finałowej scenie powieści: bohater przestaje tu być tylko podświadnym, staje się także i sędzią; ma prawo potępiać i rozgrzeszać; nie poznał wprawdzie sensu swego życia, ale zdobył prawo do sądu autentycznością swego niepokoju, prawdą swojego cierpienia.

To samo prawo zdobywa też bohaterka noweli *Jak być kochaną* z wcześniejszego tomu *Romantyczność*. Również i tutaj postawiony zostaje problem trudności autoidentyfikacji, kłopotów z odnalezieniem „swojej zasady”. Kimże bowiem jest owa aktorka występująca w radiowej powieści w odcinkach? Poczciwą, zadowoloną z życia Matysia-kową, czy też kobietą starzejącą się, nieszczęśliwą i samotną? Popularnym wzorcem osobowym dla milionów czy alkoholicką? Człowiekiem, który zhańbił się kolaboracją, czy bohaterką tragiczną? A może wszystkim tym po trosze, i może w każdym z tych okruczeń jej osobowości jest odrobina prawdy?

Brandys dodatkowo komplikuje swój zespół pytań, obdarzając bohaterkę profesją aktorską: może rzeczywiście nastąpiło tu już całkowite zatarcie granic między aktorem a rolą, między życiem a fikcją? Nie zapominajmy przecież, że jedyne chwile zadowolenia z siebie i świata przeżywa bohaterka wówczas, gdy jako odtwórczyni jednej z ról w popularnej powieści radiowej spotyka się z zainteresowaniem i aprobatą społeczną; co więcej, to właśnie fikcja literacka stwarza jej dom, środowisko, nadaje jakikolwiek sens egzystencji. Ale jakaż to

³⁵ *Ibidem*, s. 105

³⁶ *Ibidem*, s. 15.

złudna i smutna pociecha — szczególnie jeśli zważymy, w jakim gatunku produkcji artystycznej występuje bohaterka *Jak być kochaną!* (Zauważmy nawiasem, iż na marginesie tej noweli Brandys przeprowadza bardzo przekorną obronę literatury typu *Matysiaków*, a jednocześnie gwałtownie literaturę tę atakuje, wykazując rażącą dysproporcję między schematami „powieści radiowej” a rzeczywistą prawdą losów ludzkich.)

Można by tu powiedzieć, że zarówno *Sposób bycia*, jak i wcześniejsze opowiadania Brandysa podejmują tradycyjny już w naszej prozie wątek dezintegracji osobowości, którego ostateczną konsekwencję (tak jak np. w *Portrecie z pamięci* Stanisława Stanucha) stanowi wniosek, iż jakakolwiek identyfikacja osoby ludzkiej w ogóle jest niemożliwa. W odniesieniu do opowiadania *Jak być kochaną* ocena taka brałaby jednak pozór za rzeczywistość, konwencję literacką za ostateczny wyraz filozofii autora. W istocie bowiem Brandysowi udaje się poprzez swą wieloznaczną, łączącą „życie” z „fikcją” narrację — przekazać pewną jednoznaczną prawdę o bohaterce opowiadania. Tak, ta aktorka jest rzeczywiście „tragicznie wielka na miarę racine’owskich heroin”³⁷. Człowiek okazuje się tworem złożonym, lecz przecież dostępnym poznaniu.

Zwłaszcza wówczas, gdy konfrontowany jest z historią. Sam Brandys w autokomentarzu do swej twórczości zauważył, iż kreując jakikolwiek los ludzki, uwydatnia „d w i e siły”, które go kształtują: „Są nimi historia i natura”³⁸. Oczywiście sposób (i stopień) przejawiania się impulsów naturalnych jest przy tym także modelowany przez sytuacje historyczne. Rzecz jednak w tym, na co pada odautorski akcent. Przypadki bohatera *Sposobu bycia* umiejscowione są wprowadzić również w konkretnym tle dziejowym, ale tło pozostaje tutaj tylko tłem; przystępna z Gestapo, pobyt w obozie koncentracyjnym — wszystko to nabiera charakteru okoliczności akcydentalnych, nie wywiera głębszego wpływu na kształtowanie się „swojej zasady”. Inaczej w *Jak być kochaną*. W tym opowiadaniu historia jest rzeczywiście zespolona z naturą, o losie bohaterki nie decyduje biologiczna „przeciętność”, lecz przede wszystkim sytuacja historyczna. Dlatego *Jak być kochaną*, a — jak zobaczymy dalej — również i *Wywiad z Ballmeyerem* oraz tytułowa *Romantyczność* wydają mi się utworami głębszymi od *Sposobu bycia*. A także od noweli *Sobie i Państwu*.

To ostatnie opowiadanie, podobnie jak *Sposób bycia* wzorowane na wielkim monologu-spowiedzi z *Upadku* Camusa, formułuje postu-

³⁷ A. Lisiecka, *W krainie czarów*. Warszawa 1961, s. 184.

³⁸ Jak rozumieć „Sposób bycia”? Rozmowa z Kazimierzem Brandysem. Rozmawiał W. Szwedowicz. „Przegląd Księgarski i Wydawniczy”, 1964, nr 3.

lat szczerości absolutnej, zarazem jednak — ustami swego bohatera — wypowiada przekonanie, iż w szczerości tej nigdy nie można odnaleźć się do końca:

Sledziłem, będąc śledzony — dusiłem, będąc duszony. Byłem Desdemoną dla jednej i Otellem dla drugiej. Trudność polega na tym, kim byłem naprawdę³⁹.

Źródłem owej trudności nie jest tu co prawda jeszcze, jak w *Sposobie bycia*, biologiczna determinacja natury ludzkiej, lecz przede wszystkim fakt, iż każdy z nas, starając się być „sobą”, należy równocześnie do skomplikowanego układu związków i konwencji społecznych:

Jesteśmy pokretnie i boleśnie nawzajem sobą przeniknięci, nie spostrzegacie tego Państwo? Pomieszani ze sobą w sposób nieodróżnicowany. Obrażająco nieodróżnicowany. A mimo to rzecz posuwa się naprzód⁴⁰.

Ostatecznie wszystko zależy od sytuacji, w jakich się znajdziemy, i od roli, jaką zmuszeni będziemy przybrać: „Groteska i patos. Wszystko jest w nas”⁴¹.

W *Listach do pani Z.* Brandys nakazywał przewidywać wszelkie sytuacje i role, uświadamiać sobie „swoją zasadę”. W *Sobie i Państwie* autor w gruncie rzeczy podtrzymuje ów postulat, ale sugeruje go *per negationem*, demonstrując postać, która zasady tej nie potrafi odnaleźć. Dlatego należy wystrzegać się tu jakiegokolwiek identyfikacji autora z bohaterem; monolog wypowiedziany w *Sobie i Państwie* jest tworem fikcji literackiej, a nie antologią złotych myśli Brandysa. Ten dystans uwydatniony został tym mocniej przez fakt, iż cały utwór napisany jest w tonacji parodystyczno-groteskowej.

Z tym wszystkim jednak wypadnie stwierdzić, iż zarówno *Sposób bycia*, jak i opowiadanie *Sobie i Państwie*, próbując w sposób pośredni odpowiedzieć na pytanie: czy i jak możliwa jest jeszcze dzisiaj proza psychologiczna, pozostają w kręgu problematyki bardzo żywotnej, ale już utrwalonej przez tradycję. Dopóki bowiem zajmujemy się próbami identyfikacji człowieka „w ogóle”, człowieka-wiecznego aktora, dopóty nie opuszczamy sfery zainteresowań wyznaczonej przez Gide’a, Pirandella, Sartre’a, na naszym zaś gruncie — przez podjęte w *Pałubie* Irzykowskiego badania nad problemem „masek” ukrytych w „garderobie duszy”. Rzeczywiste *novum* zaczyna się dopiero wtedy, gdy przychodzi pora na próbę identyfikacji człowieka historycznego. Tak jest w *Wywiadzie z Ballmeyerem*.

³⁹ K. Brandys, *Romantyczność*. Warszawa 1960, s. 72.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 81.

⁴¹ *Ibidem*, s. 92.

Opowiadanie to, napisane w sposób nowatorski, łączące konwencje noweli klasycznej ze stylem wywiadu, raportu, felietonu, posługujące się (podobnie jak *Sposób bycia*) chwytami montażowymi, które charakterystyczne są dla scenariusza filmowego lub słuchowiska, zarysowuje zrazu problematykę stanowiącą *leitmotiv* całego tomu: „Ballmeyer pozostał nie rozszyfrowany”; ale nie rozszyfrowany (przynajmniej we własnych oczach) pozostaje i Daves:

Nigdy go nie przesłuchiowano, ale wygłosił w życiu pewną ilość tekstów. Są sprzeczne, przypadkowe i niekonsekwentne. Nie był jednym człowiekiem, był kilkoma ludźmi ⁴².

Jednakże głównym tematem noweli jest nie tyle skomplikowanie determinant psychologicznych, co racji ideowych. Role bowiem rozdzielone zostały tutaj w sposób tak krańcowy, że za żadnym z partnerów dyskusji nie może przemawiać absolutna słuszność: Daves reprezentuje abstrakcyjny, a tym samym i utopijny humanizm, Ballmeyer — fatalistyczną fetyszycację historii; jest to człowiek, który od dawna wyrzekł się jakiegokolwiek moralności indywidualnej, przerzucił odpowiedzialność na wyalienowane twory historyczne:

Niemiec, panie Daves, to człowiek, który swoją uczciwość scedował na Niemcy ⁴³.

Tym samym w światopoglądzie fatalisty dokonuje się podstawienie tyleż niebezpieczne, co i nieludzkie: Hitler staje się głosem i narzędziem historii, historia okazuje się procesem teleologicznym, którego niepodobna osądzać inaczej, jak tylko z katastroficzną zgrozą. Albo też z martwym spokojem Ballmeyera:

Historia i natura [...] zabijają anonimowo, w ten czy w inny sposób. Nie należy szukać indywidualnych sprawców. W Norymberdze zdawało się wam, że oskarżaliście ludzi. Oskarżaliście historię. I ona będzie miała ostatnie słowo ⁴⁴.

Problematykę zarysowaną ogólnie w *Wywiadzie z Ballmeyerem* opowiadanie *Romantyczność* przenosi wreszcie na grunt spraw szczegółowych, najbliższych artyście: chodzi tu po prostu o określenie zadań sztuki (i szerzej — aktywnej świadomości społecznej) wobec historii i jej tworców. W wielopłaszczyznowej narracji tej opowieści, niekiedy obiektywizującej postać bohatera, niekiedy zaś — w imieniu Słowackiego — tonem zwierzeń prowadzonej w pierwszej osobie, Brandys demaskuje przede wszystkim fałsz postawy „wieszczej”, wykry-

⁴² *Ibidem*, s. 36, 37.

⁴³ *Ibidem*, s. 31.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 53.

wając w niej ten sam fetyszizm wobec zmitologizowanych praw historii:

Powinieneś być przewidzieć, że ostatnie słowo musi należeć do ciebie, nie do narodu⁴⁵.

Ostatecznym zadaniem pisarstwa staje się więc budzenie niepokoju moralnego — zarówno w sobie, jak i w tych, którzy z mocy swych funkcji społecznych kontrolować mają żywiołowy proces historii:

Ja, moim obowiązkiem, i to sobie najbardziej wyrzucam, którego nie spełniłem, było błagać, zaklinać tę jego rację za pomocą poezji, kłaść się na drodze i wyciągać ręce, pokazywać swoją twarz, żeby on, Horacy, gdy będzie cwałował u boku Generała przez szeroką czarną równinę, żeby przynajmniej spostrzegł, co za chwilę strącają kopyta jego konia; to jest bardzo ważne: nie można walczyć przeciw nim, ale trzeba im stwarzać cierpienia⁴⁶.

Krytycy *Romantyczności* wielokrotnie przytaczali ów cytat. Nieprzypadkowo: wydaje się on bowiem najdoskonalszym kluczem do nowej prozy Brandysa.

A również i do *Urzędu* Brezy, który wszakże ten sam postulat: aktywizacji świadomości ludzkiej wobec wyalienowanych tworów życia zbiorowego — przedstawia niejako przez zaprzeczenie, za pośrednictwem specyficznej kreacji bohatera. Bohaterem *Spiżowej bramy* był sam autor, umysł krytyczny i racjonalny, przedstawiony w starciu z tym, co na pozór wydaje się irracjonalne, człowiek obdarzony pasją nie tylko „szperacką” i badawczą, ale wręcz historiozoficzną. Bohaterem *Urzędu* jest natomiast naukowiec *minorum gentium*, osobnik celowo „szary”, bezbronny i bezradny, kierujący się w swych działaniach nie tyle pasją poznawczą, co uporem, a zatem i nie tyle rozpoznaniem praw struktury, z którą wypadło mu się zetknąć (bo przecież nie zetrzeć), co przypadkiem.

I dopiero taka konstrukcja *Urzędu* ujawnia jego rzeczywiste *novum* myślowe i literackie w stosunku do *Spiżowej bramy*. Bohater *Urzędu* okazuje się swoistą parafrazą postaci geometry K. z Kafkowskiego *Zamku*, fabuła powieści odsłania swój pretekstowy i znów paraboliczny charakter. Narrator *Urzędu* to właśnie typowy „szary” człowiek XX stulecia, postawiony oko w oko z martwym tworem biurokratycznym, którego nie jest w stanie nie tylko okiełznać, ale i przyniknąć. Dzięki takiej konstrukcji literackiej „humanistyczny sąd Brezy potępia wszelką alienowaną, panującą nad człowiekiem siłę biurokratycznej, bezdusznej instytucji”⁴⁷.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 118.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 153.

⁴⁷ Żółkiewski, *Przepowiednie i wspomnienia*, s. 49.

W ten sposób autor *Urzędu* odnawia tradycyjną prozę obyczajową i psychologiczną, ucząc się od Kafki syntetycznego odtwarzania zjawiska alienacji. Jednakże ta odnowa wcale nie jest tożsama z mechanicznym powielaniem poetyki Kafki (gdyby było inaczej, czyżby była odnową?...). Breza bowiem ponownie uhistorycznia kreowane przez Kafkę wzorce strukturalne pewnych sytuacji ludzkich, odbiera im jakąkolwiek metafizyczną perspektywę, osadza je w warstwie sprawdzalnych realiów, tym samym zaś zapobiega analogiom zbyt łatwym, aby w pełni mogły być prawdziwe.

9

Zatrzymałem się dłużej przy kilku najwybitniejszych propozycjach literackich ostatniego sześćdziesięciolecia, w których najpełniej doszła do głosu dominująca współcześnie w naszej prozie problematyka moralna i historiozoficzna. *Disiecta membra* cwej problematyki znajdujemy jednak i w innych utworach; tak np. zagadnieniem „człowieka przeciętnego” i warunkujących jego zachowanie się konwencji społecznych zajmuje się Stanisław Dygat w *Podróży*, kwestią społecznej odpowiedzialności artysty i autentyczności sztuki — Adolf Rudnicki w *Krowie* i Jerzy Andrzejewski w *Idzie skacząc po górach*, problemem determinizmu historycznego — Andrzejewski w *Bramach raj*.

Podróż to na pozór banalna powieść psychologiczno-obyczajowa z życia przeciętnych ludzi, przypominająca przez to spuściznę „małego realizmu” z lat międzywojennych. U Dygata jest to jednak dopiero pierwsze piętro konstrukcji myślowej i artystycznej. Nad „krowim ciepłem” (jak mawiał Brecht) i serdecznością obserwacji przeważa tu ironia, nad poetyzacją marzeń „szarych ludzi” — ich demitologizacja, nad iluzją — deziluzja. Ta gra zmiennych perspektyw obserwacyjnych nie stanowi wszakże w *Podróży* celu „dla siebie”, jest czymś więcej niż tylko prezentacją psychologicznej dociekliwości autora. U Dygata uogólnienie sięga w sferę elementarnych cech egzystencji i psychiki ludzkiej: autor *Podróży* przypomina po prostu, że marzenie jest nieodłącznym atrybutem każdej postawy wobec życia, a jednocześnie, że marzenie będzie zawsze (w odczuciu subiektywnym) piękniejsze od rzeczywistości, ponieważ jest bardziej „własne” i zarazem swobodne, nie liczące się na pozór z ograniczeniami narzucanymi przez związki społeczne (choć równocześnie przez związki te kształtowane). „Marzenie” jest sferą wolności *in abstracto*, „świat” — sferą konieczności, która dopiero musi zostać uświadomiona. Stąd też wyrasta owa nieuchronna i wiecznie powtarzająca się rozbieżność między projekcją ideałów dokonującą się w naszej wyobraźni a próbą ich identyfikacji w życiu realnym, rozbieżność tym bardziej gorzka, gdy „przygoda”, jak dzieje się

to w finale powieści Dygata, nie stanowi szansy zawartej w przypadku, ale jest świadomie i starannie wyreżyserowana. *Podróż* to psychologizm ufilozoficzniony.

Tutaj co prawda może ktoś powiedzieć: banał to przecież, jakaż to filozofia?! Zapewne; ale też filozofowanie polega m. in. na nieustannie — za każdym razem z perspektywy świeższej i bardziej szczegółowej wiedzy o świecie — dokonywanym powrocie do „kilku myśli... co nienowe...” Po drugie zaś warto przypomnieć o momencie historycznym, w którym powstawała powieść Dygata. Píše o tym Żółkiewski: autor *Podróży* „świadomie rewiduje pewną zasadniczą koncepcję artystyczną pierwszego powojennego dziesięciolecia”, kiedy to „teoretycy i artyści zbyt jednostronnie wyposażali człowieka wyłącznie w namietności i zainteresowania polityczne”⁴⁸. Równocześnie powieść Dygata demonstrowa fakt, że i owe inne, całkowicie na pozór spontaniczne, namietności indywiduum kształtowane są przez określony zespół mitów i konwencji społecznych; bohater stale pragnie naśladować jakieś wzorce, ale nigdy nie może się bez reszty utożsamić; wynika to stąd, iż mit stanowi pewien model, który nigdy nie jest identyfikowany w pełni w życiu realnym.

W ten sposób w podtekście psychologicznej — na pozór — powieści Dygata zawarty jest traktat nie o czym innym, jak właśnie o możliwościach uprawiania prozy „psychologizującej” u progu lat sześćdziesiątych. I o jedynej szansie ocalenia tej prozy: mianowicie poprzez filozofię jednostki, ale taką, która bada strukturę sytuacji indywiduum w pryzmacie doświadczeń historycznych i sytuacji społecznych.

Dialektyka dążenia do autentyczności i nacisku konwencji jest także główną treścią *Krowy* Adolfa Rudnickiego. Książkę tę krytyka oceniała bardzo różnie. Obok recenzji entuzjastycznych pojawiły się i wypowiedzi takie, jak głos Maciąga, który nazwał *Krowę* „dość przeciętną książeczką” i oskarżył ją o absolutną wtórność w stosunku do wcześniejszych utworów pisarza⁴⁹. Inni, wśród nich przede wszystkim Jan Józef Lipski⁵⁰, słusznie zarzucili Rudnickiemu banał stylistyczny i krzyczący brak autorskiej kontroli.

Oskarżano również *Krowę*, a zwłaszcza dwa pierwsze opowiadania tego zbioru — *Białą* i *Sądny dzień* — o melodramatyzm, który powoduje, że nowele te są nie tylko kalkami *Niekochanej*, ale jednocześnie pozostają daleko w tyle za swym pierwowzorem. Tu jednak, jak myślę, zaczynają się już nieporozumienia. *Biała* nie wydaje się bowiem tylko powtórzeniem *Niekochanej*, mimo wszelkich zewnętrz-

⁴⁸ Żółkiewski, *Perspektywy literatury XX wieku*, s. 63.

⁴⁹ W. Maciąg, *Opinie i wróżby*. Kraków 1963, s. 66, 68.

⁵⁰ J. J. Lipski, *Czarny Bóg i Zielony Bóg*. „Nowa Kultura”, 1960, nr 8.

nych analogii fabularnych („tragedia niespełnienia”, „niedobra miłość” zakończona samobójstwem). W istocie melodramat staje się tu tworzywem dla paraboli, której zadaniem jest zasugerować nie tylko te treści, jakimi pasjonował się Rudnicki w swej przedwojennej twórczości.

W *Białej* odnajdujemy bowiem również i pogłosy powojennej już *Pałeczki*: rozprawę ze „środowiskiem” (intelektualnym i artystycznym), „środowiskiem”, którego grzech kardynalny polega na tym, że zaczyna ono stanowić „dla jednostki coś ważniejszego niż ludzkość”⁵¹. Odczytana z tego punktu widzenia, historia *Białej* staje się przypowieścią o zniszczeniu człowieka przez „środowisko”, które autentyczność (oczywiście — zawsze autentyczność względną, taką jaka jest maksymalnie do osiągnięcia) zastępuje konwenansem — wytwornym czy wulgarnym, to nie jest tu najbardziej istotne — które dramat uczuć sprowadza do tragicomedii szablonowych gestów, masek i pozorów.

Lecz przypowieść ta, mogąca do tego miejsca istotnie uchodzić za powtórzenie wątków *Pałeczki*, kryje w sobie inną jeszcze parabolę, tym razem o znaczeniu nieporównanie głębszym. Rudnicki mianowicie kontrastuje w swych opowiadaniach dwa typy środowisk: naturalne i sztuczne. „Sztuczne” jest właśnie środowisko, pozał się Boże, „bohemy”, stanowi ono zespół ludzi przypadkowych i zjednoczonych przez przypadek — profesję, snobizm, te same knajpy, te same kawiarnie, tę samą modę; „naturalne” jest tylko takie środowisko, którego osią krystalizacyjną stało się wspólne doświadczenie historii. Teraz już wkraczamy na trop „żydowskich” obsesji Rudnickiego, z tym jednak, iż — w przeciwieństwie do wielu opowiadań wcześniejszych — autor nie jest tu tylko patetycznym kronikarzem „epoki pieców”, ale próbuje podnieść swą obsesję do rangi pewnego uogólnienia.

Sens owego uogólnienia wykrył trafnie w cytowanej wyżej recenzji Lipski. Jeśli bowiem odczytamy *Białą* poprzez oczywisty komentarz odautorski, jaki stanowi następne opowiadanie tomu, *Sądny dzień*, to okaże się, iż tragedia bohaterki polegała na tym, że — przysięgłszy wierność środowisku „naturalnemu” — uciekała od niego w „sztuczne”. Autentyczne środowisko Flory wyznaczone jest przez jej małżeństwo z Jakubem Goldmanem; natomiast „Jaś, dla którego Flora zdradza Jakuba, jest jasny”⁵². Dlatego Flora za złamanie przysięgi musi zapłacić własnym życiem — oto kolejny sens dyptyku nowelistycznego, jaki stanowią *Sądny dzień* i *Biała*. Dokonuje się tu wszakże znamienne podstawienie: kontrpartnerem dla środowiska „naturalnego” staje się już nie środowisko „sztuczne”, artystowskie, ale po prostu polskie.

⁵¹ A. Rudnicki, *Krowa*. Warszawa 1959, s. 32.

⁵² Lipski, op. cit.

Myliłby się jednak, kto by mniemał, że przeciwstawienie żywiołu polskiego i żydowskiego ma u Rudnickiego jakikolwiek sens „rasowy”. Myli się również i Lipski, który sądzi, że chodzi tu przede wszystkim o „konsekwencję styku dwóch różnych tradycji kulturalnych, religijnych, narodowych, ich obcości”⁵³. Jest chyba inaczej; obsesja „żydowska” odpowiada u Rudnickiego poczuciu wspólnoty między ludźmi, których właśnie wspólnie dotknął los najtragiczniejszy z możliwych. „Czarny Bóg”, symbol owej obsesji, jest po prostu nieustającą pamięcią narodu; wciela on w siebie taki typ myślenia historiozoficznego, którego konsekwencją może być fatalistyczne przerażenie historią, a zatem i katastrofizm.

Ale wierność „Czarnemu Bogu” jest również wiernością wobec zbiorowego losu. Dlatego Żydzi z opowiadania *Sądny dzień* nie mogliby żyć, gdyby od czasu do czasu nie przeszli się przez ruiny do „jednej jedynej” ocalałej bóżniczki:

Pies szuka psa, kot szuka kota, zając zająca, lew lwa, człowiek musi mieć nie człowieka, lecz człowieka podobnego losu⁵⁴.

Dlatego też „mały Goldberg” z noweli *Miód i sól* nie może umrzeć (a w każdym razie — umrzeć uroczyście), dopóki nie znajdzie się przy nim ktoś z jego narodu. Dlatego wreszcie w opowiadaniu *Wysokie niebo świąt* czytamy:

Nie da się znieść gołego, bez jednego bliskiego i żywego głosu, dnia świątecznego. To uderzenie w samo serce! To nie jedna już śmierć, to wszystkie śmierci od początku do końca świata naraz⁵⁵.

Albowiem prawdziwy „dzień świąteczny” to właśnie odnalezienie się w zbiorowości.

Jednakże owa zbiorowość zna już tylko jedno słowo: fatum. Los Żydów staje się u Rudnickiego metaforą odwiecznych doświadczeń ludzkości; historia jest wieczną wojną, po każdym kataklizmie następuje co prawda odrodzenie, jednak i ono jest tylko progiem nowej katastrofy. Tutaj (zwłaszcza w tytułowym opowiadaniu *Krowa*) do obsesji „epoki pieców” dołączają się już nowe obsesje — owoc „ery atomowej”. Nie jest to jednak ostatnie słowo Rudnickiego. Cały zbiór opowiadań zamyka bowiem poetycka migawka *Morze* — zapowiedź wielkiej nadziei.

Czekałem posiadając bezwzględna pewność, że to nastąpi, że za chwilę morze się rozłamie i z fal wyjdzie Człowiek. Że Człowiek ten wyrzeknie Słowo i Historia znów ruszy w pochód, po raz drugi. Posiadałem pewność, że

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Rudnicki, op. cit., s. 53.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 118.

ruszy ona w pochód, lecz tym razem bez tych straszliwych cierpień, które dotąd znał każdy z nas, bez tej potwornej udręki, którą każdy z nas nosił w sobie ⁵⁶.

Dopiero owa wielka nadzieja może być gwarancją odnowy warsztatu pisarskiego. Henryk Bereza słusznie bowiem zinterpretował *Krowę* jako książkę, w którą wpisany został traktat o misji artysty i o zadaniach sztuki. To prawda, że niemal każda z zawartych w tym zbiorze nowel jest również — w którymś ze swych kolejnych podtekstów — nowelą autotematyczną. Niemal każda prezentuje trudności nowego określenia zadań pisarskich w epoce powojennej, gdy niewątpliwie zaznaczył się kryzys uczuć i postaw, gdy zachwiało się poczucie trwałości.

W *Wysokim niebie święt* Rudnicki przeciwstawia owej dezintegracji — kapłańską misję sztuki:

A jednak w sposobie prowadzenia modlitwy posiadasz coś, czego nawet ja mógłbym ci pozazdrościć, posiadasz wiarę i — to się czuje, Dow! Czuje się wiarę w twoim podłym, obrzydliwym głosie, w twojej nieporadności, z której jakbyś sobie nic nie robił; wychodzisz śmiało na spotkanie ⁵⁷.

Jednakże „wiara” nie może być wyłącznie wiarą w katastrofę; kogoż by wówczas była w stanie podtrzymać na duchu? „Piewcą zagłady — pisze trafnie Bereza — nie można być [...] na stałe” ⁵⁸. Kimże więc powinien być pisarz? Na czym polega jego funkcja społeczna, jego najszlachetniejsze posłannictwo?

Na budzeniu nadziei — odpowiada Rudnicki w ostatnim opowiadaniu swego tomu. Nowa nadzieja historiozoficzna musi zarazem stać się nowym źródłem nadziei dla literatury:

Z przymkniętymi, lecz widzącymi oczami, czując wstrząs w duszy, oczekiwałem teraz powtórnego Stworzenia Świata, które się we mnie przygotowywało. Czekałem na znak, by sam z kolei dać znak ⁵⁹.

To tylko zapowiedź, bynajmniej jeszcze nie realizacja; ale trzeba podziwiać szlachetność pisarskiego gestu, który w ostatnim słowie książki potrafi przekreślić ją całą, potrafi wznieść się ponad wszystkie kompleksy, uprzedzenia i obsesje tej prozy.

Bardzo podobna problematyka historiozoficzna legła także u podstaw *Bram raju* Jerzego Andrzejewskiego, chociaż — jak zobaczymy dalej — inaczej została tam rozwiązana. Najpierw jednak słowo o artystycznej strukturze utworu. Książka Andrzejewskiego napisana jest

⁵⁶ *Ibidem*, s. 204.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 115.

⁵⁸ H. Bereza, *Akt samookreślenia*. „Twórczość”, 1960, nr 3.

⁵⁹ Rudnicki, *op. cit.*, s. 204.

w formie monologu wewnętrznego, a więc przy pomocy techniki, która pod wpływem *Upadku* Camusa stała się w naszej prozie niezmiernie popularna. Monolog ów jest przy tym silnie stylizowany, kreuje wizję kolorystyczną, wzorowaną na malarstwie prerenesansu, Cranacha, Jana van Eycka i Rogyera van der Weydena. Stylizacja „na oryginał” widoczna jest zresztą jeszcze wyraźniej w samej językowej tkance utworu, w świadomej tendencji do zakłócania dzisiejszej logiki składni, do anakolutów lub — przeciwnie — do tautologicznych powtórzeń. Tak przecież pisali kronikarze późnego średniowiecza: Froissart, Chastellain, by wymienić tylko najznacniejszych.

Stylizacja ta jest również wysoce funkcjonalna: „prymitywizowany” kostium odpowiada tu tendencji do przedstawiania pewnych problemów historiozoficznych i moralnych w ich postaci najbardziej elementarnej i „pierwotnej”. Tak ukazana została w *Bramach raju* miłość, która jest „wołaniem i poszukiwaniami, jest zaborcza, ale wszelkie zaspokojenie pragnień zabija ją, jest bezustannie spragniona, ale wszelkie zaspokojenie pragnień uśmierca ją, jest rozpaczą pomiędzy sprzecznymi żywiołami, jest samotnością pomiędzy sprzecznymi żywiołami, ale jest także nadzieją, ciągle nadzieją pomiędzy sprzecznymi żywiołami”⁶⁰.

Kochankowie z przypowieści Andrzejewskiego mijają się nieustannie: Robert kocha Maud, lecz Maud kocha Jakuba; Blanche i Aleksey kochają Jakuba i bezskutecznie pragną zaspokoić tę namietność, budząc inną namietność — pomiędzy sobą; miłość jest zawsze wzajemnym nieporozumieniem, miłość zabija poznanie, lecz mimo to właśnie miłość ocala; kochankowie zostają rozgrzeszeni, potępienie oczekuje jedynie Jakuba, który nie kochał nikogo. Dzięki temu miłość nie jest tu „niedobra” (jak u psychologistów z okresu międzywojennego), ale stanowi — wartościową etycznie — sytuację podstawową dla wszelkiej ludzkiej doli i ludzkiej nędzy. To prawda, że wszyscy bohaterowie *Bram raju* przegrywają konflikt z historią; nie wszyscy jednak przegrywają konflikt z etyką; rozgrzeszenie dostają prostaczkowie, ci, którzy żyją prawdą swoich ciał, i dlatego są już dostatecznie nieszczęśliwi:

Nie daję ci żadnej pokuty, ponieważ wydaje mi się, według mego rozeznania w sprawach ludzkich, iż twoja miłość stała się dla ciebie dostateczną pokutą⁶¹.

Stąd właśnie w sposób paradoksalny rodzi się optymizm moralisty: „Nie ma człowieka, który by od pierwszych swych kroków aż po ostatnie potrafił i mógł być tylko i wyłącznie złym”⁶². Ta ostateczna praw-

⁶⁰ J. Andrzejewski, *Bramy raju*. Warszawa 1960, s. 114.

⁶¹ *Ibidem*, s. 24.

⁶² *Ibidem*, s. 45—46.

da jest, mówiąc banalnie, nicią Ariadny, dzięki której Andrzejewski przebywa zwycięsko labirynt swojego monologu. Ona też raz jeszcze potwierdza słusność posłużenia się tak trudną formą wypowiedzi literackiej: jest to bowiem prawda, której autor nie zakłada *a priori*, ale do której dochodzi z trudem, konfrontując sprzeczne nieraz wyznania swych bohaterów. *Bramy raju* są wielką spowiedzią obnażającą to, co w ludzkich doznaniach i myślach jest stosunkowo najbardziej żywiołowe; dlatego świadomość przemawia tu wprost, nieokiełznana „normalnym” schematem dialogowo-opisowym. Przypowieść Andrzejewskiego jest książką organicznie jednolitą: musi być stylizacją, ponieważ jest rapsodem o miłości.

Lecz jest ona także rapsodem o dziejach i tutaj wymaga już sporu. Ma bowiem rację Lisiecka, kiedy konstatuje w prozie Andrzejewskiego obecność „pantragicznej koncepcji historii”, „heglowską, fetyszyzującą ponadindywidualne prawa, fatalistyczną interpretację procesu historycznego”⁶³. Ma rację również i Kijowski, gdy na przekór Andrzejewskiemu broni roli, jaką w dziejach ludzkości odgrywa świadomość zbiorowa⁶⁴. Z autorem *Bram raju* można zgodzić się jeszcze wówczas, gdy kompromituje Jakuba z Cloyes. Jakub nie był przecież Joanną d'Arc; Dziewica Orleańska rzeczywiście usłyszała głos Boga, który był głosem Historii, tymczasem Jakub słyszy wyłącznie głos Ludwika, głos cudzej namiętności, cudzej pychy, zostaje zarażony patetycznym fanatyzmem, który odejmuje mu zdolność odczuwania miłości, a przez to odbiera mu człowieczeństwo. Jakub jest po prostu nieautentyczny, jego doktrynerstwo nie rodzi się spontanicznie. Jakub, gdy mówi prawdę, kłamie: kłamie Bogu, kłamie idei, kłamie sobie, kłamie ludziom, których powiodł na fatalną wyprawę.

Jednakże Andrzejewski wyprowadza stąd wnioski wiodące do całkowitego sceptycyzmu poznawczego. Władzę poznania odbiera miłość, odbiera ją także pycha i ślepa wiara; kiedy zaś człowiek uwolni się od miłości, pychy i wiary, jak ów starzec, który słucha spowiedzi, wówczas poznanie jego jest i tak bezużyteczne. Zostaje zdeptany, albowiem czyn historyczny musi spełnić się żywiołowo i nieświadomie; rządzą nim nie idee, lecz popędy, jeśli nie fatum. Andrzejewski, który potrafił zachować optymizm moralisty, przekreśla jednocześnie wszelkie szanse optymizmu historiozoficznego.

Tu jednak trzy konieczne zastrzeżenia. Po pierwsze: wiemy doskonale, że wymowa różnych epizodów dzieła literackiego nie zawsze musi być tożsama z poglądem autora. Któż zgadnie, jak wypadłaby diagnoza Andrzejewskiego, gdyby paraboli swej nie przybrał w kostium histo-

⁶³ Lisiecka, op. cit., s. 196.

⁶⁴ A. Kijowski, *Fajerwerk*. „Przegląd Kulturalny”, 1960, nr 24.

ryczny, ale osadził ją na bogatym tle realiów współczesnych? Po drugie: wielowiekowe doświadczenie poucza aż nadto przekonywająco, iż trzeba cenić także taką literaturę, która stawia pytania, chociaż nie zawsze je rozstrzyga. A po trzecie: warto pamiętać, że ta konkretna idea, o której pisze Andrzejewski, idea krucjaty dziecięcej z progu XIII stulecia, była zarówno tragiczna, historycznie spóźniona, jak i fałszywa. Trudno byłoby z tej właśnie okazji rozpisywać się o mądrości dziejów. Andrzejewski pamięta jednak o wyrokach historii; inaczej ów wybór tematu nie byłby w ogóle możliwy.

Słuszność tych zastrzeżeń potwierdziła w pełni następna książka Andrzejewskiego — *Idzie skacząc po górach*. Tutaj, w bezpośrednim zetknięciu z konkretem współczesnym, i na dodatek ze sferą tak autorowi bliską, jak dzisiejsze przemiany życia kulturalnego oraz twórczości artystycznej, Andrzejewski zstąpił z pantragicznego koturnu, powrócił do wypróbowanych doświadczeń realizmu. To nie znaczy, by całkowicie pojednał się z klasycznie realistyczną tradycją; *Idzie skacząc po górach* dezintegruje ową tradycję w sposób bardzo wyraźny, wprowadza filmową technikę montażu, rozbija jednolity tok opowieści przez „kalejdoskop form narracyjnych”⁶⁵, które niezauważalnie przenoszą czytelnika od kart liryczno-patetycznych do obiektywistycznej opowieści serio, wreszcie zaś od niej — do pastiszu.

Pastiszu? Raczej należałoby mówić tu o lawinie pastiszów. Każda z postaci Andrzejewskiego, każda z granych przez nie ról wprowadza do książki całkiem inną stylistykę, znakomicie zresztą podchwyconą w stosunku do swych pierwowzorów. Nie jest bowiem dla nikogo tajemnicą, że *Idzie skacząc po górach* stanowi w pewnej mierze *roman à clef*. Równocześnie jednak, parodiując realne postaci artystycznego Zachodu, Andrzejewski wznosi się ponad dosłowność portretu, czy nawet ponad przejawienia karykatury, i tworzy syntetyczne stereotypy pewnych postaw twórczych, kulturowych, wraz z odpowiadającymi im modelami stylu.

Tak zatem Ortiz, „genialny cap”, jest w pewnej mierze portretem Picassa, ale zarazem jego jowialno-patetyczna Peeperkorniada kreuje zjawisko ponadindywidualne: odtwarza pewien styl osobowości, właściwy artyście, który potrafił pojednać się z mechanizmem współczesnej kultury masowej, podporządkować go swej twórczości, a jednocześnie ocalić tę twórczość, uchronić jej rzeczywiste wartości przed ryzykiem spłylenia i banalizacji. Inaczej William White: jego obsceniczne impertynencje i prowokacje (domyślamy się tutaj ataku na obsesyjny panseksualizm Tennessee Williamsa) są w istocie grą „pod publiczke”, nie przeciwstawiają jej żadnych wartości własnych. Podobnie jak

⁶⁵ W. Maciąg, *Bóg naszego świata*. „Życie Literackie”, 1963, nr 47.

hłaskoidalny, *quasi*-, „dostojewski” gest Marka Kostki, osłaniający pustkę, jaka wielekroć kryje się w pozie „młodych gniewnych” — stanowią co najwyżej konwencjonalne drażnienie filistra. Tego samego, któremu schlebia nobliwa, erudycyjna, kulturalna, ach, jakże kulturalna twórczość Pierre Laurensa.

W tym całym *panopticum* współczesnych postaw kulturowych jedynie postawa Ortiza ma szansę ocalenia. Źródła owej szansy trafnie scharakteryzował Maciąg: tylko Ortiz przewyciężył sprzeczność między sztuką a życiem, wszyscy inni natomiast błakają się w kłamstwie, zaprzeczają przez swe zachowanie się kanonom własnej estetyki bądź też stylizują je właśnie pod owe kanony. Tymczasem Ortiz

jest artystą, który ma poza sobą rozterkę pomiędzy pięknem wzniosłości i grzeszną prawdą życia. Jako artysta właśnie pojął nierozzerwalny związek materii i ducha, i wie, że sztuka, aby istnieć, musi się żywić mierzwą, którą z kolei uwzniośla swym oddechem⁶⁶.

Wie on jednak i coś więcej: pamięta, że artysta zarówno dziś jak i niegdyś nie może odegrać doniosłej roli społecznej, jeśli spróbuje zlekceważyć współczesny sobie mechanizm życia kulturowego. Co nie znaczy, by miał się wyzbywać ambicji, by miał się do tego mechanizmu pokornie przystosowywać. Powodzenie i zarazem wielkość Ortiza polega właśnie na tym: na umiejętności odnalezienia złotego środka między koniecznością i swobodą artystyczną, na rozpoznaniu struktury rynku kulturalnego i na podporządkowaniu tej wiedzy własnym ambitnym celom twórczym.

Można oczywiście wyrażać żal, że Andrzejewski napisał książkę nieco „na eksport”, że nie pokusił się o scharakteryzowanie mechanizmów kultury masowej na naszym polskim, socjalistycznym gruncie. Byłaby to próba nie tylko bardziej dla nas aktualna, ale i znacznie trudniejsza w realizacji; wiadomo przecież, że jeśli głównym motorem kultury mas na Zachodzie jest komercjalizacja (tylko pewne formy tej kultury wykorzystywane są bezpośrednio do celów propagandowych), to analogiczny motor u nas stanowią określone tendencje polityczne, przekazywane za pośrednictwem instytucji, których uboczne wpływy interferują z kolei do owych tendencji. Można też powiedzieć, że o ile tematyka powieści Andrzejewskiego stanowi zdecydowane *novum* na tle naszej prozy, o tyle w zestawieniu z pracami współczesnych socjologów to *novum* wyraźnie ulega ograniczeniu; niekiedy odnosimy wrażenie, że *Idzie skacząc po górach* stanowi niejako beletrystyczne dopełnienie takich książek, jak np. *L'Esprit du temps* i *Les Stars* Edgara Morin.

⁶⁶ *Ibidem*.

Myślę jednak, że zarzuty takie byłyby przesadne. Właściwy kontekst dla oceny współczesnej książki polskiej stanowi przecież nie socjologia, lecz po prostu aktualna i właśnie rodzima produkcja literacka. Na tym zaś tle *Idzie skacząc po górach* ujawnia w pełni swe nowatorstwo problemowe i literackie. Jest to przecież — by raz jeszcze zacytować Maściągę — „powieść realistyczna, współczesna, dająca obraz mechanizmu życia wielkiej metropolii europejskiej, ujawniająca kłamstwa kapitalistycznej kultury, kłamstwa awansu i hierarchii społecznej, zadająca pytanie o cel i sens twórczości artystycznej”⁶⁷. Niewiele tego rodzaju utworów dałoby się odnaleźć w dzisiejszej socjalistycznej literaturze.

10

Kilkakrotnie już w toku przedstawionych wyżej analiz sygnalizowałem dwa zasadnicze wątki myślowe, wokół których koncentrowały się w latach 1958—1963 poszukiwania twórcze najwybitniejszych prozaików polskich. Spostrzeżenia te czas teraz zebrać we wnioski. Przypomnijmy zatem, że jeden z tych wątków to problem alienacji; drugi — to zagadnienie konwencjonalnego (zbiorowo „konstruowanego”, a nie „naturalnego”) charakteru norm społecznych i kulturowych. Dość powołać się tutaj na opowiadania z tomu *Romantyczność* i na *Sposób bycia* Brandysa, na *Pożegnanie z panną Syngilu* Bocheńskiego, *Podróż* Dygata, „środowiskowe” nowele Adolfa Rudnickiego aż po najświeższy *Pyl miłosny*, wreszcie zaś na groteski Mrożka z tomów *Wesele w Ato-micach* i *Deszcz* — aby stwierdzić, iż wszystkie te utwory w sporej części poświęcone są problemowi ról (za czasów Irzykowskiego powiedziano by: masek), jakie przybiera człowiek w określonych sytuacjach społecznych.

Nie ma bowiem zachowań ludzkich całkowicie spontanicznych i „naturalnych”. Człowiek nie żyje przecież „w stanie natury”; jego światem jest kultura; kultura zaś to nie tylko zespół pewnych wartości artystycznych, ideowych *etc.*, to przede wszystkim zespół określonych norm postępowania i bycia. Normy te, wytwarzane przez doświadczenie zbiorowe, nabierają stopniowo charakteru autonomicznego, determinują i modelują zachowanie się indywiduów tak długo, jak długo nie zostają zastąpione przez inny zespół konwencji.

Przypominam tu oczywiście sprawy nie nowe, bo zakorzenione w tradycji myśli europejskiej od czasów Russa, jeśli nie od Don Kichota, i dobrze znane wielkim realistom krytycznym, takim jak Flaubert, Tołstoj czy Prus. Cóż z tego jednak, skoro ciągle jeszcze błąka się w naszej literaturze utopijna i anachroniczna myśl o wyzwoleniu się od wszelkich konwencji — mit absolutnej i niekontrolowanej „spontaniczności”!

⁶⁷ *Ibidem*.

Mit ten, który szczególne triumfy święcił w epoce Młodej Polski, doczekał się wprawdzie uteoretycznionej rewizji w *Pałubie* Irzykowskiego. Jednakże Irzykowski dokonał tylko połowicznego wysiłku: stwierdził nieuchronność działania konwencji, niemożność wyplątania się z nich w jakiegokolwiek sytuacji życiowej, ale jedynym jego wnioskiem — obok nakazu uczciwej autoanalizy — był tylko drwiący i bezradny protest.

Dalej posunął sprawę Stanisław Brzozowski; dla autora *Legendy Młodej Polski* człowiek — zgodnie z tezami Marksa — jest po prostu tworem i twórcą historii; wszystko, co składa się na jego osobowość, powstaje w doświadczeniu społecznym. Dlatego też Brzozowski tak namiętnie polemizował ze złudzeniami modernistów, przekonanych, iż prymarnym, nieredukowalnym elementem życia jest mityczna „jaźń” — całkowicie jednorodna, spontaniczna i nie podlegająca społecznej kontroli.

Nasze ja — pisał Brzozowski — to nie jest coś stojącego na zewnątrz historii, lecz ona sama; nie ma możliwości wyzwolenia się od niej, gdyż nie ma w nas włókna, które by do niej nie należało⁶⁸.

Historia jednak na nas się nie kończy; to my tworzymy ją dalej. Ale przyszedł już czas, by tworzyć ją w sposób ś w i a d o m y. Wszystkie dotychczasowe kultury, twierdził Brzozowski, opierały się na konsumpcji; budowała je elita nie zaangażowana w proces wytwórczości, co więcej — pogardliwie ponad ów proces się wznosząca. Tymczasem kultura, która powstaje w dobie wielkich kryzysów i rewolucji, musi być nierozzerwalnie związana z produkcją; proletariatus ma stać się jej siłą motoryczną; ale funkcję tę proletariatus spełni tylko wtedy, gdy osiągnie pełną s a m o w i e d z ę. Walka o zdobycie i rozprzestrzenienie w masach tej samowiedzy powinna być podstawowym zadaniem nowej literatury.

W tym celu jednak literatura musi porzucić fetyszystyczny stosunek do istniejących form życia i świadomości zbiorowej. Formy te kształtują się co prawda żywiołowo; społeczeństwo jest to „wielki irracjonalny fakt życiowy”. Mimo to trzeba podejmować „badania natury tego faktu”⁶⁹; formy powinny zostać r o z p o z n a n e, aby mogły być z m i e n i o n e. Rolę tę musi spełnić literatura i krytyka; ta ostatnia „jest żywą i czujną samowiedzą społeczną: ukazuje ona, co dzieje się z ludźmi w społeczeństwie, i przyczynia się do przekształcenia społeczeństwa z kaleczącego ludzkie istnienia m u s u — w posłuszny woli człowieka kształt s w o b o d y”⁷⁰.

⁶⁸ S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*. Lwów 1910, s. 10.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 111.

⁷⁰ S. Brzozowski, *Współczesna krytyka literacka w Polsce*. Stanisławów b. r., s. 170.

Tak zatem na czoło zadań pisarskich wysuwa się konieczność zracjonalizowania tego, co dotychczas uchodziło za absolutnie spontaniczne i irracjonalne (inna sprawa, że Brzozowski pozostawiał szeroki margines dla irracjonalizmu tam, gdzie w dalekosiężną konstrukcję intelektualną krytyka ingerowały jego sympatie pronacjonalistyczne). Dlatego to — pisał Brzozowski — „intelektualna wierność samemu sobie jest niezbędnym warunkiem umysłowego życia: kto nie jest odpowiedzialnym sprawcą swych myśli, kto bez wewnętrznego uzasadnienia jedną dla drugiej porzuca — w kim sprzeczności myślowe nie wzbudzają piękącej potrzeby usunięcia ich, ten jako ja myślące nie istnieje: w tym w ogóle unicestwiona została najbardziej zasadnicza wartość ludzka”⁷¹. Tę samą myśl można by wyrazić krócej; chociażby zaczerpniętym z *Listów do pani Z. Brandysa* hasłem: „znać swoją zasadę”.

Zbieżność ta wskazuje, rzecz prosta, na wyraźną ciągłość przemysłów dwudziestowiecznej lewicy literackiej. Zdaje sobie jednak sprawę, że można by opatrzyć ją i w komentarz negatywny: a zatem Brandys nie czyni nic innego, jak tylko — po latach pięćdziesięciu! — powtarza wskazania *Legendy Młodej Polski*! Zapewne; i byłoby to może niepokojące, gdyby wskazania Brzozowskiego kiedykolwiek zostały u nas w pełni zrealizowane (pomijając już fakt, że wskazania te nie należą do grupy postulatów, które zrealizować można raz i na tym już poprzestać).

Tymczasem stało się inaczej. W dwudziestoleciu międzywojennym literatura zaangażowana po stronie rewolucji zajmowała się przede wszystkim ekonomicznymi rudymentami bytu społecznego — i trudno ją o to winić; Kruczkowski w *Pawich piórach*, Wasilewska w *Ojczyźnie i Ziemi w jarzmie*, Jasieński w *Słowie o Jakubie Szeli* czynili to, co było podówczas najbardziej niezbędne z punktu widzenia aktualnych potrzeb propagandy rewolucyjnej: ukazywali masom krzywdę i niesprawiedliwość aktualnej sytuacji społeczno-gospodarczej i jej antecedenencji, demaskowali fałsz osłaniającej tę sytuację oficjalnej ideologii. Inne nurty literackie podejmowały wprawdzie problematykę świadomości skonwencjonalizowanej, ale bądź to sprowadzały ją na drogi wyznaczone przez freudyzm (który, mimo wyróżnienia społecznej strefy *super-ego*, traktuje elementarne sfery natury ludzkiej jako całkowicie spontaniczne i irracjonalne), bądź też analizowały ją wyłącznie w schemacie *Ferdydurke*, rewelującym (podobnie jak i późniejsza twórczość Gombrowicza — aż do *Ślubu* i *Pornografii*) tę przede wszystkim prawdę, że nie ma izolowanych monad ludzkich, ponieważ, monady te — „*Moi*” i „*l'Autre*” — są w sobie wzajemnie uwikłane (oczywiście, Gombrowicz analizował w *Ferdydurke* również i problem modeli świadomości

⁷¹ Brzozowski, *Legenda Młodej Polski*, s. 41.

zbiorowej; za główny trzon myślowy powieści uważał jednak — jak o tym świadczą jego późniejsze autointerpretacje w *Dzienniku* — zagadnienie stosunku pomiędzy „Ja” i „Innym”).

Widać więc już wyraźnie, jak daleko stąd do takiego ujęcia problemu konwencji społecznych, które zakładając nieuchronność ich funkcjonowania i porzucając zarówno gide’owskie marzenia o wyzwalałym z konwencji *l’acte gratuit*, jak i russoistyczny mit „człowieka natury”, domaga się zarazem, aby konwencje te były w pełni uświadomione i aby znajomość ich wykorzystana została w walce o przekształcenie społeczeństwa; także w walce o przekształcenie istniejącego systemu konwencji. Czymże bowiem innym jest hasło humanizmu socjalistycznego, jeśli nie programem rozpoznania istniejących norm społecznych i ich świadomej przebudowy? Czymże innym może być marksistowska filozofia jednostki, w której widzi się główną treść, jądro zainteresowań teraźniejszej i przyszłej literatury? Otóż to ostatnie zadanie podjęła właściwie dopiero literatura z lat 1958—1963; nie tamta, z okresu „Odrodzenia” i „Kuźnicy”, która z dwóch zapoznawanych prawd — o człowieku-produkcie i twórcy dziejów — przywracała przede wszystkim tę pierwszą: że jest on t w o r e m historii; ani też tamta, z okresu 1949—1955, którą krępowały wulgaryzacje myśli marksistowskiej, prowadzące do uznania całej problematyki skonwencjonalizowania życia społecznego za problematykę nieistotną.

Walka z fetyszystycznym stosunkiem do konwencji oznacza jednak również walkę ze zjawiskiem alienacji. I oto drugi, jak mi się wydaje, trzon zainteresowań literatury lat ostatnich, z pierwszym zresztą nierozłącznie związany. Albowiem walka z alienacją jest właśnie walką z fetyszyzowaniem wszelkich tworów życia zbiorowego: norm postępowania, stereotypów społeczno-obyczajowych, wreszcie instytucji. Co nie znaczy, by należało z zasady odmawiać istniejącym normom, stereotypom czy instytucjom atrybutu adekwatności wobec rzeczywistych potrzeb społeczeństwa i rozwoju społecznego. Przeciwnie, wiele z nich już dziś w poważnej mierze odpowiada socjalistycznym tendencjom naszej demokracji ludowej. Chodzi jedynie o to, by owe instytucje i konwencje traktować jako s w o j e w ł a s n e, podlegające celowym i planowym przekształceniom, społecznemu poznaniu i kontroli. A zatem — by nie jawiły się one jako zmitologizowane, ponadspołeczne twory, ciężące w sposób fatalistyczny nad świadomością jednostki. Stąd jednak wynika konieczność refleksji nie tylko nad formami świadomości zbiorowej, ale i nad samą naturą konwencji i instytucji. Wiadomo bowiem dobrze, iż do charakterystyki konwencji należy fakt, że wykazują one tendencje do przybierania pozoru impulsów irracjonalnych, zaś do charakterystyki instytucji — że stale grozi im niebezpieczeństwo wznoszenia się ponad społeczność, pokusa biurokratyzacji.

Zagadnieniami tymi dopiero od niedawna interesuje się (w stosunku do ustroju socjalistycznego) myśl marksistowska. I nic dziwnego — mogły one stanąć na porządku dziennym dopiero wtedy, gdy utrwalił się pewien zasób doświadczeń społecznych z wycięskiej rewolucji, a równocześnie — gdy obalony został dogmatyzm, nie pozwalający na wyciągnięcie z owych doświadczeń wniosków uogólniających. Jeszcze w 1923 r. György Lukács w fundamentalnej pracy *Geschichte und Klassenbewusstsein* wydawał się sądzić, że wszelka alienacja ustanie automatycznie z chwilą obalenia kapitalistycznego układu stosunków ekonomicznych i społecznych. Dzisiaj socjologowie-marksieści są już innego zdania. Pisze o tym w swej najnowszej książce Zygmunt Bauman:

Zniesienie alienacji (ściślej — znoszenie alienacji) nie jest aktem jednorazowym, lecz procesem ciągłym, nieustającym — jako że wszelkie instytucje społecznego życia w sposób najbardziej naturalny, w dążeniu do utrzymania własnej egzystencji i poprawnego spełniania swych funkcji społecznych, ujawniają tendencje alienacyjne. Nie jest wolny od tych tendencji i nie może być od nich wolny także i ustrój socjalistyczny [...]. Skoro zaś alienacja instytucji społecznych występuje i w warunkach socjalizmu — to proces budowy nowego ustroju zawiera, jako jeden z jego głównych elementów, walkę z alienacją; nadaje zatem antyalienacyjnej perspektywie poznawczej, stanowiącej wyróżnik socjologii marksowskiej, wyjątkową wagę społeczną ⁷².

Otóż wydaje się, że osiągnięcie „antyalienacyjnej perspektywy poznawczej” stanowi główne *novum* problemowe prozy (i dramaturgii) polskiej lat ostatnich — oczywiście w jej najwybitniejszych realizacjach. Uwaga ta dotyczy przy tym dzieł powstających w łonie różnych nurtów literackich — i tych bliższych klasycznej tradycji realizmu, jak *Pasierbowie* Putramenta, i tych, które ową tradycję na rozmaite sposoby poddały już rewizji; mam na myśli *Spiżową bramę* i *Urząd Brezy*, *Wywiad z Ballmeyerem* i *Romantyczność* Brandysa, *Kupca łódzkiego* Adolfa Rudnickiego, groteski *Mroźka* (także dramatyczne, np. *Strip-tease*), *Kruczkowskiego Śmierć gubernatora*, *Boskiego Juliusza* Bocheńskiego.

I proszę nie mówić, że są to jakieś ponadhistoryczne „dramaty władzy”, pisane po to, aby zakwestionować w sposób zasadniczy racje społeczne każdego aparatu rządów. O tego rodzaju naiwny anarchizm nie można podejrzewać żadnego z wymienionych tu autorów. Przeciwnie — w książkach ich (choćby w kreacji Katona z *Boskiego Juliusza*) wyraźnie zakwestionowany zostaje mit o wolności absolutnej, o wolności ponad historię, ponad społeczeństwo, ponad wszystko. Nie można też utrzymywać, że symboliczne obrazy z tych książek są po

⁷² Z. Bauman, *Wizje ludzkiego świata. Studia nad społeczną genezą i funkcją socjologii*. Warszawa 1964, s. 555—556.

prostu zespołem bezpośrednich aluzji do współczesności. Breza, Bocheński, Kruczkowski, Brandys, Putrament piszą po prostu o tym, o czym piszą: o sformalizowanym w sposób absolutny mechanizmie rządów Watykanu (*Spisowa brama*, *Urząd*), o narodzinach antycznego cezaryzmu (*Boski Juliusz*), o władzy opartej wyłącznie na przemocy i wyzysku (*Śmierć gubernatora*), o „państwowej” etyce faszyzmu (*Wywiad z Ballmeyerem*), o samoubóstwieniu instytucji w okresie stalinowskim (*Pasierbowie*). Żadnej z tych konkretnych analiz nie da się odhistorycznić, przenieść w sposób mechaniczny na każdą instytucję i władzę. Chociażby dlatego, że każda z nich jest inna.

Równocześnie jednak wymienione książki mają pewną cechę wspólną; tę mianowicie, że w nich wszystkich (choć na różnym materiale) obserwuje się sam mechanizm alienacji, analizuje się sytuację, w której doszło do samoubóstwienia instytucji. I tylko taki jest ich sens współczesny. Sprowadza się on do prostego nakazu nieustannej refleksji nad sytuacją człowieka w społeczeństwie. Wynikiem tej refleksji jest podważenie tendencji alienacyjnych, a w konsekwencji — współdziałanie z żywiołowymi procesami demokratyzacji.

Albowiem władza ludowa to przecież nie cezaryzm, nie papizm i także nie „pocieizm” (z powieści Putramenta). Władza ludowa to instytucja realizująca rzeczywiste potrzeby społeczne, podległa społecznemu poznaniu i kontroli. Oczywiście jednak poznanie to będzie tym pełniejsze, a kontrola tym skuteczniejsza, im większy nacisk padać będzie na wyeliminowanie z relacji pomiędzy instytucją a indywidualum resztek starych tradycji mitologizacyjnych. W znakomitej większości krajów naszego obozu tak przecież dzieje się w praktyce społecznej — nie tylko w towarzyszącej jej literaturze. Raz jeszcze zacytujmy tutaj Baumana:

Zbliżenie polityki władzy radzieckiej do rzeczywistych interesów i potrzeb mas, [...] pozbawienie [instytucji] aureoli świętości i wiecznej doskonałości, podważenie ich alienacji, choćby w sferze psychicznej — wszystko to [...] utorowało znów drogę analizie zmiennej rzeczywistości społecznej, współzawodnictwu poglądów i propozycji syntezy⁷³.

Oczywiście, przy rozległym współzawodnictwie poglądów często narzuca się też konieczność polemiki. Niepodobna nam godzić się z pantragiczną historiozofią *Bram raj* i *Ciemności kryją ziemię* Andrzejewskiego. Ale niepodobna też nie zauważyć, że literatura powstająca pod piórem Brandysa, Brezy, Putramenta czy Bocheńskiego jest po prostu odbiciem aktualnej praktyki społecznej i dominujących w tej praktyce procesów demokratyzacji. Tym samym niepodobna odmawiać tej lite-

⁷³ *Ibidem*, s. 554.

raturze walorów realizmu — jeśli przez realizm rozumie się nie próbę odtworzenia „powszedniej” codzienności, lecz konstruowanie takich symbolów artystycznych, które *per analogiam* wyrażają zasadnicze problemy swojego czasu, wskazują na tendencje kierunkowe, przejawiające się w rzeczywistym życiu społeczeństwa i jego kultury.

11

Jest naturalnie marzeniem każdego krytyka, który przypisuje sztuce pewne obowiązki społeczne, by scharakteryzowane wyżej zadania literatura realizowała w bezpośrednim oparciu o konkret współczesny. Dlatego z taką satysfakcją powitaliśmy ostatnio *Pasierbów* Putramenta — powieść, która ze wszystkich wymienionych najbardziej zbliżyła się do polskiej współczesności. Równocześnie jednak powieść ta ukazała różne niebezpieczeństwa, jakimi grozi (zwłaszcza przy tematyce aktualnej) nadmierna konsekwencja wobec kanonu konwencji literackich klasycznego realizmu.

Główne niebezpieczeństwo polega tu chyba na tym, że — wbrew intencjom samego autora — konwencje owe, miast zbliżać do rzeczywistości, stwarzają wobec niej barierę, zaczynają żyć życiem samoistnym, ciążyć nad ukształtowaniem kreacji bohatera i poszczególnych sytuacji fabularnych. Wikłają więc np. w melodramat (bo za taki uważam samobójczą śmierć starego Pocięja — rozwiązanie uzasadnione w planie symbolicznym, natomiast w ramach skonstruowanej fabuły nadto gwałtowne, nie umotywowane dostatecznie powagą sytuacji), podsuwają stereotypowe uzasadnienia psychologiczne (jednym ze źródeł nieporozumienia między Leonem Pocięjem a jego ojcem jest przecież — mówmy szczerze — stłumiona miłość Leona do macochy), co ważniejsze zaś — ciągną za sobą głębokie konsekwencje tematyczne. Myślę przede wszystkim o tym, iż zaczerpnięty przez Putramenta jeszcze z *Doktora Piotra* Żeromskiego tradycyjny schemat konfliktu (społecznego) między ojcem a synem odwrócił w pewnej mierze uwagę autora od centralnego problemu walki z alienacją, uwikłał powieść w tezę o mniemanej „walce pokoleń” — tezę, której nie potwierdzają obserwacje empiryczne. Porównajmy chociażby w tej sprawie niedawną ankietę „Polityki” poświęconą pokoleniu „trzydziestolatków”; wynika z niej jasno, że pokolenie to — bez poważniejszych przeszkód ze strony „starych” — doskonale zaadaptowało się w społeczeństwie.

Autor *Pasierbów* mógłby tu oczywiście powiedzieć, że nie miał tego rodzaju uogólniających intencji. Niestety jednak, każda konstrukcja literacka z natury swej ma charakter metaforyczny, a zatem niejednoznaczny i *malgré tout* sugerujący pewne generalizacje. Najpopularniej-

szą dziś formą obrony przed tym automatyzmem struktury artystycznej jest podjęcie dyskusji nad nią samą, nasycenie jej pierwiastkiem dyskursywnym. Dlatego m. in. tak silnie zdyskursywizowany jest *Wywiad z Ballmeyerem*, *Boski Juliusz* i *Spiżowa brama*. Na to jednak nie może pozwolić sobie Putrament, ograniczony tradycyjną formą powieści obyczajowej, która ciąży przede wszystkim ku stworzeniu sugestii „plastyczności” bohaterów i sytuacji, nie zaś ku częściowemu podważeniu fikcji artystycznej przez nazbyt jawne wprowadzanie pierwiastka refleksji i autorefleksji.

Dodajmy do tego, że ewolucję form artystycznych trzeba rozpatrywać zawsze w kontekście szerszym, jaki tworzy współczesny im typ kultury i jego tendencje kierunkowe. Warto więc zauważyć, iż rozwijające się bujnie środki masowej komunikacji wpajają odbiorcy określone nawyki, a zarazem — jeśli wolno się tak wyrazić — i kontrnawyki estetyczne. Przykładem takiego nawyku, kształtowanego przez pewną sytuację odbiorczą, może być dokonujące się w Polsce rozprzestrzenienie nowych konwencji plastycznych za pośrednictwem plakatu; przykładem kontrnawyku — chociażby fakt, że przyzwyczajenie do malarstwa opisowego w dużej mierze zostało podważone i zrekompensovane przez rozwój fotografii. Zauważmy też, iż np. film bardzo łatwo oswaja widza z symbolem, skrótem sytuacyjnym i aluzją, uczy go reagować na pewien zespół sygnałów artystycznych, które niejednokrotnie nie wymagają już jakichś „dopowiedzeń”, ponieważ w wystarczającym stopniu pobudzają samodzielne myślenie artystyczne, prowokują odbiorcę niejako do współtworzenia fikcji. O tym zaś, że film w pewnym stopniu modyfikuje z kolei konwencje prozy, wiadomo przecież dobrze co najmniej od czasów Döblina i Dos Passosa. W odniesieniu do lat ostatnich można by tu powołać się na szczególną „filmowość” *Wywiadu z Ballmeyerem*, *Jak być kochaną* i *Sposobu bycia* Brandysa.

Tak zatem same formy percepcji estetycznej, preferowane przez określony typ kultury, uzasadniają konieczność eksperymentu, potwierdzają twórczą rolę doświadczeń „awangardowych” w kształtowaniu się nowoczesnego realizmu. Sugestia ta znajduje również oparcie w podstawowych założeniach marksistowskiej teorii kultury. Elementarną cechą myślenia marksistowskiego jest przecież h i s t o r y z m, historyzm zaś — to w przełożeniu na problematykę kultury traktowanie wszelkich konwencji kulturowych (tym samym i literackich) jako historycznie z m i e n n y c h.

Z tych właśnie powodów nie można dopatrywać się w kanonie wiernego (i „prawdopodobnego”) naśladowania rzeczywistości, w konwencji „fikcji werystycznej” (której „weryzm” jest zresztą pozorny, jako że literatura nigdy nie może utożsamić się z odtwarzaną przez nią rzeczy-

wistością) — jakiejś niezmiennej normy estetycznej. Jeżeli tak czynimy, ulegamy złudzeniu, że poetyka wypracowana w XIX w. przez Balzaka, Flauberta i Prusa obowiązywać będzie wiecznie. W rzeczywistości poetyka ta już dzisiaj uległa poważnym przekształceniom: wzbogaciła się o chwytów takie, jak symultaneiczna konstrukcja fabuły, komplikacja perspektyw narracyjnych, przemieszanie fikcji literackiej z reportażowym bądź pamiętnikarskim zapisem realnych faktów. Co prawda, „werystyczna” poetyka Flaubertowska ciągle jeszcze wydaje się najbardziej komunikatywna. Czy jednak będzie tak i za lat kilkadziesiąt? Sukces czytelniczy *Spizowej bramy* świadczyłby o czymś przeciwnym.

Czy polemizując z konwencją „fikcji werystycznej” — „obalamy” tym samym realizm? Ależ bynajmniej! Jestem jak najgłębiej przekonany, że realizm stanowi i nadal będzie stanowić najdoskonalszą perspektywę rozwojową nie tylko naszej, ale i każdej literatury. Byle tylko nie traktować tej kategorii sztywno, byle nie wiązać z nią kanonu „wiecznych”, „niezmiennych”, „jedynie właściwych” norm estetycznych.

Czymże zatem jest ów nowy realizm? Na to pytanie odpowiedzieć najłatwiej wówczas, gdy punktem wyjścia staje się polemika z tradycyjnym zespołem konwencji. Wtedy to widać jasno, że rewizja przestoi opisowości, tendencja do wydobywania z morza zjawisk zasadniczych dominant strukturalnych (albowiem podstawowym wyznacznikiem realizmu jest symboliczna rekonstrukcja generalnych prawidłowości rzeczywistych) — pociąga za sobą określone konsekwencje artystyczne. Nowa proza realistyczna musi być zatem zintelektualizowana, nie może zabraknąć jej — jak pisze Żółkiewski — „dostatecznego zrozumienia dla intelektualnej, filozoficznej złożoności świata. A tej nie ukaże się środkami realizmu opisowego, trzeba umieć posłużyć się symbolem, sytuacją kreowaną, obnażającą złożony, »sztuczny« sens intelektualny rzeczywistych losów”⁷⁴.

Myślę, że w najwybitniejszych dziełach prozy polskiej lat ostatnich dokonał się ów zasadniczy przełom jakościowy, otwarta została szeroka droga refleksji intelektualnej. Na tym też — jeśli wolno już w tej chwili ryzykować diagnozę — polega ich szczególne znaczenie w rozwoju naszej współczesnej literatury.

⁷⁴ Żółkiewski, *Przepowiednie i wspomnienia*, s. 40—41.