

# Grzegorz Wołowiec

---

## Artur Sandauer - "adwokat szatana" w czasach socrealizmu

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 87/4, 91-126

---

1996

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

GRZEGORZ WOŁOWIEC

## ARTUR SANDAUER – „ADWOKAT SZATANA” W CZASACH SOCREALIZMU

### 1

Październikowy przełom 1956 roku przywitał Artur Sandauer – jak mało który z jego kolegów po piórze – z czystym sumieniem. Nie miał sobie nic do zarzucenia. Był o tym tego stopnia przekonany, że jako jedyny z polskich literatów wydrukował – aby „świadczyły o prawdzie” – obszerny zbiór swych publikowanych w latach 1945–1956 tekstów<sup>1</sup>. Środowisko literackie zdawało się w pełni podzielać tę jego wysoką samoocenę. Wyrazem powszechnego uznania dla prezentowanej przez Sandauera w latach stalinizmu postawy było powierzenie mu przez odwilżowy VII Zjazd Związku Literatów Polskich stanowiska przewodniczącego Komisji Kwalifikacyjnej, wraz z towarzyszącym temu, a przyznanym krytykowi jednogłośnie, pełnomocnictwem do przeprowadzenia weryfikacji składu osobowego Związku. Zgoda nie trwała jednak długo: „Wbrew tym oznakom zaufania ze strony środowiska” – pisał po latach w swych wspomnieniach Sandauer – „wszedłem z nim niebawem w konflikt. Rozpocząłem mianowicie swą działalność odwilżową od ataku na wprowadzone za socrealizmu niżkowe kryteria, od kampanii »bez taryfy ulgowej«”<sup>2</sup>. Wybuchł jeden z największych w dziejach polskiej literatury skandali.

W reakcji na „beztaryfowe” pamflety Sandauera, wśród różnego rodzaju argumentów polemicznych, pojawiły się również i takie, które starały się podkopać sam fundament prowadzonej przez niego kampanii, jego – wynikające z chlubnej postawy w okresie socrealizmu – moralne prawo do zaprezentowanej w atakach na Adolfa Rudnickiego, Jerzego Andrzejewskiego i innych pisarzy bezkompromisowości. Tu i ówdzie dało się więc słyszeć głosy podające w wątpliwość nie kwestionowaną dotąd opinię o nieposzlakowanej przeszłości Sandauera. Dopiero co powszechnie przez wszystkich szanowanemu bohaterowi antysocrealistycznego ruchu oporu zaczęto zarzucać jeśli nie wręcz kolaborację, to co najmniej daleko idącą uległość wobec zwalczanej dyktatury oraz przejęcie jej stylu i metod działania:

czytając dzisiaj niektóre z tamtych artykułów [Sandauera] odczuwam zdziwienie, jak mogły wywołać one represję. Napisane są gładkim stylem tamtych postulatów i nie tykają żadnej z ówczesnych świętości. Jeśli zwalczają coś – to złe rezultaty w imię nie krytykowanych

<sup>1</sup> A. Sandauer, *Moje odchylenia*. Kraków 1956.

<sup>2</sup> A. Sandauer, *Byłem...* Warszawa 1991, s. 127.

ideałów. [...] Krytyk walczy dalej z tym samym wrogiem, powtarza swoje stare racje, jak zahipnotyzowany widzi przed sobą ciągle to samo. Zaiste, uległ on socrealizmowi<sup>3</sup>.

Wypowiadane przez autora poglądy stoją wprawdzie w opozycji do oficjalnie głoszonych w latach 1949–54 teorii, ale książka przejęła niestety wiele najgorszych cech „urzędowej” nauki tego czasu: oderwanie od rzeczywistości; pogardę dla nauki współczesnej, zwłaszcza dla dyscyplin matematycznych; nonszalancję w traktowaniu estetyki i logiki; pseudoracjonalizm<sup>4</sup>.

Tylko głupocie niektórych teoretyków należy przypisać, że myśli Sandauera nie stały się myślą socrealizmu. [...] żaden z pisarzy, choćby najbardziej upadłych, nie zaszedł tak daleko w likwidatorstwie sztuki jak Sandauer [...]<sup>5</sup>.

Jako moralista i polityk mówi [Sandauer] nieprawdę. Stalinizm tak głęboko snadź zapuścił korzenie w jego intelekcie, że nie jest on w stanie inaczej oceniać działalności ludzkiej niż w aspekcie agenturalnym<sup>6</sup>.

Odtąd już stale, aż po lata osiemdziesiąte, towarzyszyć będzie Sandauerowi taka podwójna opinia: to zasłużonego kombatanta walki z socrealizmem, to co najmniej kryptosocrealisty. W głośnej *Hańbie domowej* Jacka Trznadla Zbigniew Herbert mówi:

Ja bronię Sandauera z tamtych lat i to nie z przekory intelektualnej [...]. Przeżył stalinizm, o ile dobrze wiem, bardzo przyzwoicie, potem przychodzi okres 56 roku i on dostrzegł, jak kolumny marszowe literatów zmieniają kierunek natarcia z podniesionym czołem, ze sztandarami. Żli byli poza środowiskiem, jak ów doktor Faul, który oszukiwał bezcenie<sup>7</sup>.

Usytuowany po tej samej co Herbert stronie barykady literackiej lat osiemdziesiątych Stanisław Barańczak, podążając tropem pochodzącej z 1973 r. opinii Tomasza Burka, prezentował odmienne stanowisko:

wbrew swej legendzie, jest Sandauer dzieckiem socrealizmu. Jego chwalebna przeszłość z lat stalinizmu, o której lubi tak wspominać (a która sprowadza się do tego, że zamiast napisać *Słowo o Stalinie*, był tylko tłumaczem *Dobrze!* Majakowskiego), jego krucjaty w obronie artystycznego nowatorstwa — wszystko to nie jest w stanie przysłonić nam socrealistycznego dziedzictwa myślowego, odżywającego w wystąpieniach Sandauera coraz wyraźniej. [...] Już w latach pięćdziesiątych zrozumiał bezbłędnie, na czym polega słuszny kierunek „rozwoju społecznego” i kto reprezentuje „postęp”. I, jak stanął wówczas bez większych zastrzeżeń (upominając się jedynie o miejsce dla „wielkiej twórczości” awangardowej) „po stronie postępu” — tak stoi do dziś<sup>8</sup>.

Ambicją niniejszego tekstu jest próba odpowiedzi na — sprowokowane powyższymi rozbieżnymi opiniami — pytanie o socrealistyczną przeszłość Sandauera; o to, czy była ona chwalebna i godna uznania, jak chcą tego jedni, w tym sam najbardziej zainteresowany, czy, jak głoszą inni, wręcz przeciwnie: może nie równie haniebna, co w przypadku dużej części ówczesnie działających pisarzy, ale na pewno problematyczna, nacechowana wątpliwej jakości dwuznacznością.

<sup>3</sup> W. Maciąg, *Krytyk nieprzejezdny*. „Życie Literackie” 1957, nr 38.

<sup>4</sup> Z. Najder, *Recepta i logika*. „Twórczość” 1957, nr 10/11, s. 111–112.

<sup>5</sup> H. Bereza, *Kłeska intelektualisty*. „Nowa Kultura” 1957, nr 44.

<sup>6</sup> B. Czeszko, *Nasz człowiek za granicą, czyli komiwojażer zawiści*. „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 29.

<sup>7</sup> Wypowiedź w: J. Trznadel, *Hańba domowa. Rozmowy z pisarzami*. Warszawa 1994, s. 193.

<sup>8</sup> S. Barańczak, *Samobójstwo sandaueryzmu*. „Kultura” (Paryż) 1982, nr 11, s. 24, 30.

## 2

Losów Sandauera, zarówno tych po 1945 i po 1949 r., jak tych jeszcze późniejszych – popaździernikowych, nie sposób w pełni zrozumieć bez cofnięcia się do początków jego literackiej działalności. Jako krytyk zadebiutował w 1936 roku. Międzywojennej publiczności literackiej dał się poznać jako autor entuzjastycznych artykułów o twórczości Bolesława Leśmiana, Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza. W ciągu tych kilku lat, jakie upłynęły do wybuchu wojny, ukształtował się zrab jego ideowych i estetycznych poglądów. Odtąd już przez następne dziesięciolecia będzie je nieustannie dookreślał, przeformułowywał, dostosowywał do nowych okoliczności, lecz – niezwykle konsekwentny w swych przekonaniach, więcej nawet: uznający konsekwencję za jeden z podstawowych mierników wartości człowieka – tego, co w nich najbardziej podstawowe, co stanowiło o ich istocie, nigdy już nie zmieni. Na zawsze pozostanie wierny właściwemu dla reprezentantów artystycznej awangardy mniemaniu o – zasadzonej na wspólnej progresywistycznej bazie – komplementarności imperatywu radykalnego nowatorstwa estetycznego i światopoglądowych idei sprawiedliwości społecznej; swemu wyrobionemu na lekturze Leśmiana, Schulza i Gombrowicza smakowi literackiemu (*Ferdydurke* będzie dla niego niedościgłym wzorem artystycznego nowatorstwa); własnej koncepcji literatury autotematycznej; zdobytemu wówczas przeświadczeniu, że o artystycznym sukcesie dzieła stanowi udane „dostosowanie treści do formy” czy też „zidentyfikowanie treści i formy”.

Po dramatycznych przeżyciach okupacyjnych, a następnie paromiesięcznym okresie służby – w charakterze korespondenta wojennego – w I Armii Wojska Polskiego, osiadł Sandauer w Łodzi. Pierwsze powojenne lata, 1945–1947, charakteryzowały się jeszcze względną, adekwatną do panującej ówczesnie w kraju sytuacji politycznej, swobodą intelektualną i kulturalną. Chociaż ton życiu literackiemu nadawali już twórcy związani z porządkiem reprezentowanym przez „obóz postępu i demokracji”, to jednak – w znacznym stopniu i w legalny sposób – mogły być jeszcze prezentowane odmienne stanowiska światopoglądowe i estetyczne. A i samo środowisko popierające Polskę lubelską nie było jednolite: obok „Kuźnicy” funkcjonowało też znacznie liberalniejsze, wyrażające tzw. „szerokofrontową” linię „Odrodzenie”. Sandauer opowiedział się po stronie tego drugiego pisma i jako jego stały współpracownik rozpoczął intensywną działalność publicystyczną i krytycznoliteracką.

Dokumentacja tej działalności – liczne artykuły i rozprawy – pokazuje, iż Sandauer posiadał świetne rozeznanie co do rzeczywistej sytuacji kulturalnej kraju. Nie zwiedziony – chwilowym i taktycznym, jak się wkrótce okazało – liberalizmem ówczesnej polityki kulturalnej oraz oficjalnymi zapewnieniami władz o nienaruszalności swobody artystycznej, całą swą energię poświęcił jednemu: walce z silnymi już wówczas, choć wtedy – w 1945 i 1946 r. – jeszcze urzędowo (przynajmniej w jawny sposób) nie uprzywilejowanymi, tendencjami zmierzającymi do oddania sztuki w służbę rewolucji, podporządkowania jej doraźnej działalności polityczno-propagandowej. Świetnie zdawał sobie sprawę z tego, do czego koncepcje takie mogą doprowadzić: nieźle orientował się w tym, co dzieje się w literaturze Związku Radzieckiego, przez pewien też okres

— w trakcie radzieckiej okupacji Lwowa w latach 1939–1941 — miał sposobność poznać realia stalinowskiego życia literackiego z autopsji. Wiedział więc, że w skrojonej według takiego właśnie wzorca rzeczywistości literackiej — dla jego własnych ideałów estetycznych po prostu nie będzie miejsca.

Wśród polskich zwolenników złożenia sztuki na ołtarzu rewolucji szczególnie eksponowane miejsce zajmowali publicyści i literaci skupieni wokół „Kuźnicy”. Przeciwno nim właśnie wymierzył Sandauer swe polemiczne ostrze. W swych potyczkach z „Kuźnicą” skupił uwagę na trzech zagadnieniach — jej postulacie realizmu literackiego, socjologicznej metodzie krytycznej oraz narzuconemu przez nią modelowi życia literackiego.

Samej zasady „powrotu do realizmu” nie podważał, przeciwnie — twierdził, że również on sam „zajmuje się niekiedy prorealistyczną propagandą”<sup>9</sup>. I niewątpliwie mówił to szczerze. Nawrót do realistycznych form artystycznego wyrazu był wtedy powszechny i całkowicie spontaniczny — uważano, że tylko w ten sposób można oddać prawdę o dramatycznych wydarzeniach wojny. Świadom był jednak Sandauer i tego, że również z punktu widzenia gustów estetycznych nowej władzy zagadnienie realizmu było już poza wszelką dyskusją. W swych atakach na Jana Kotta, Mieczysława Jastruna czy Adama Ważyka występował więc nie z pozycji sprzeciwu wobec realizmu w ogóle, lecz wyłącznie jako ktoś, kto — akceptując ogólną zasadę, troszczy się tylko o jej zasady właściwą realizację. Przede wszystkim, wychodząc z przekonania, że „wszelkie nawroty grożą wstecznictwem” — kwestionował propagowany przez „Kuźnicę” wzorec XIX-wiecznej tendencyjnej powieści realistycznej jako najwłaściwszej formy ujmowania — oczekiwanej od współczesnej literatury — „socjologicznej konstrukcji losu ludzkiego”. Wskazywał na słabości tej propozycji: jej wewnętrzne sprzeczności („Proponowana [...] obecnie metoda realistyczna miałyby nosić pozory obiektywizmu, a jednak — idealizować; uchodzić za bezstronną, a jednak — agitować. Forma ma być, o ile możliwe, referująca, reportażowa; treść zaś odpowiednio spreparowana”<sup>10</sup>) oraz niewykorzystywanie przez nią rzeczywistych możliwości tkwiących w konsekwentnie stosowanych zasadach materializmu historycznego i marksistowskiej dialektyki. „Jeśli realizm — to pełny” — postulował.

W sporze o realizm stosował Sandauer podwójną taktykę: z jednej strony, występował przeciwko wąskiemu, formalnemu tylko traktowaniu tej kategorii i głosił konieczność jej jak najszerzego, nie estetycznego, lecz ideologicznego definiowania, z drugiej jednak, niekiedy przyjmował sposób działania swych antagonistów i przedstawiał własną — konkurencyjną, ale równie szczegółowo zdefiniowaną — koncepcję realizmu, określanego przez niego mianem behawioralnego. Istotę tej koncepcji, nawiązującej do wzorców prozy amerykańskiej, stanowił postulat rezygnacji z figury wszechwiedzącego narratora („ateizacja powieści”) oraz psychologicznej motywacji postaci powieściowych — obydwa te zjawiska uznawał Sandauer za literackie anachronizmy. Jednak tym, co najistotniejsze w jego propozycji, była składana przy jej okazji oferta specyficznej literackiej transakcji: występując przeciwko — jego zdaniem — wyczerpanemu już w dziele Marcela Prousta i nieprzydatnemu do ujmowania do-

<sup>9</sup> A. Sandauer, *Zawile (I)*. „Odrodzenie” 1945, nr 30.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

świadczeń współczesnego człowieka („wojna przyzwyczaiła nas do oceny czynów raczej niż słów i myśli”) psychologizmowi, prezentował pogląd, że to psychologizm właśnie, a nie atakowany przez „Kuźnicę” formalizm, stanowi rzeczywistą antytezę realizmu:

W żadnym [...] wypadku nie należy realizmu przeciwstawiać formalizmowi. Przez ostatnie to słowo rozumiem nie kult sztuki dla sztuki – co jest szkodliwym błędem – lecz pogląd, że dla kształtu artystycznego dzieła, dla efektu i realizmu całości można, jeśli kompozycja tego wymaga, poświęcić zgodność szczegółów z rzeczywistością<sup>11</sup>.

Z czasem – zwłaszcza w przełomowym r. 1949 – tego typu targi z doktryną (coś za coś) staną się jednym z częściej stosowanych chwytów obronnych zwolenników nowoczesnej sztuki, np. rzecznicy plastycznego abstrakcjonizmu, w obronie tego właśnie kierunku, gotowi będą poświęcić koloryzm bądź surrealizm; zwolennicy literackiej awangardy – parnasizm i klasycyzm.

Jeśli w kwestii realizmu Sandauer nie wykluczał możliwości porozumienia ze swymi adwersarzami (byle realizm ów był odpowiednio szeroko pojmowany i potrafił objąć swym zasięgiem inne niż tylko ściśle naśladowcze formy literackie, np. groteskę i fantastykę), to w przypadku drugiego ze spornych tematów – tzw. socjologicznej metody krytycznej, w jej kuźnicowej wersji – o żadnej ugodzie mowy być już nie mogło. Przyjęty przez „Kuźnicę” sposób oceny dzieła literackiego – polegający na określaniu „obiektywnej funkcji dzieła w postępowym procesie rozwoju społecznego” oraz dyskwalifikowaniu wszystkich tych zjawisk estetycznych, które w ustalonym dla danego momentu historycznego paradygmacie tejże właśnie postępowości się nie mieściły, a więc tym samym nie były realistyczne – w kategorię wykluczenia z literackiego obiegu wszystko to, co w przekonaniu Sandauera stanowiło o rzeczywistym artystycznym nowatorstwie. W przypadku literatury dwudziestolecia międzywojennego lista autorów spełniających kuźnicowe kryteria ograniczała się do Wandy Wasilewskiej, Władysława Broniewskiego, Leona Kruczkowskiego i kilku jeszcze pomniejszych autorów, natomiast Leśmian, Schulz i Gombrowicz zasługiwali według nich na miano, w najlepszym razie, dekadentów, w najgorszym zaś (co nastąpi już wkrótce) – burżuazyjnych reakcjonistów i degeneratów.

Dlatego też w swej walce z kuźnicowym socjologizmem Sandauer nie przebierał w argumentach. Atakował go przede wszystkim z czysto zdroworozsądkowych pozycji: wyprowadzał z jego założeń najdalej idące konsekwencje i w ten sposób bezlitośnie ukazywał ich absurdalność. Tu jego – nie powstrzymywany jeszcze żadnymi narzuconymi sobie ograniczeniami – temperament polemiczny osiągał szczyty swych możliwości:

Czy Julian Apostata, ostatni obrońca ginącego pogaństwa, mógł na palcach wyliczyć, że chrześcijaństwo zwycięży i że on sam jest reakcjonistą? Jakim sposobem? Szanse były równe, a marksizmu jeszcze nie było, tylko *Apokalipsa*, w którą Julian nie wierzył. I czy naprawdę Kott dzieła literackie trzeciego wieku po Chrystusie zamierza wartościować stosownie do tego, czy autor ich był reakcyjnym poganinem, czy też progresywnym chrześcijaninem? O ile mi wiadomo, dzieła pogańskie tej epoki są nawet literacko lepsze i na to Kott mimo najlepszych chęci nic nie poradzi<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> A. Sandauer, *Zawile (II)*. Jw., nr 31.

<sup>12</sup> A. Sandauer, *Odpowiedź na monolog*. Jw., nr 35.

### I jeszcze jeden przykład:

jedyną metodą, jaką posiadamy dla przewidywania przyszłości, jest marksizm; zarzucać autorom, że jej nie odgadli — to wymagać od nich, aby byli w przeszłości marksistami. Żądając tego od pisarzy dawnych, którzy, już choćby z uwagi na anachronizm, być nimi nie zdążyli, to — jak zarzucać Rejowi, że nie określił swej postawy słowami: „My, pisarze średniowieczni, żyjący w epoce przejścia do humanizmu” — lub negować autentyczność autografu króla Władysława, który zginął pod Warną, ponieważ w podpisie brak przydomka Warneńczyk<sup>13</sup>.

Aby uprawomocnić tego typu ośmieszające kuźnicową metodologię wypowiedzi, odwoływał się Sandauer do autorytetów znacznie przewyższających swymi kompetencjami Kotta czy Ważyka — bo radzieckich, np. Leonida Timofiejewa, oficjalnego, urzędowego literaturoznawcy, jednego z czynniejszych — w późnych latach trzydziestych — przeciwników tzw. wulgarnego socjologizmu:

Błąd myślowy, który czai się poza tym wszystkim, dawno już przewyciężony w krytyce marksistowskiej i napiętnowany w podręcznikach jako wulgarny socjologizm, przypłtał się teraz, spóźniony, do naszej literatury i nawiadza łamy czasopism. Ów „wulgarny socjologizm — pisze Timofiejew — który był u nas <tj. w ZSRR> niedawno bardzo rozpowszechniony, analizował tylko ideologię pisarza. Pisano o poglądach Puszkina, a nie jego twórczości itd. W istocie zaś dzieło nie da się sprowadzić do ideologii. [...] Gdyby pisarz chciał wyrazić tylko swoje poglądy, pisałby po prostu polityczne traktaty”<sup>14</sup>.

„Wulgarnemu socjologizmowi” „Kuźnicy” przeciwstawiał Sandauer własną metodę krytyczną, określaną przez niego niekiedy mianem transpozycyjnej. Metoda ta stanowiła rozwinięcie i dostosowanie do nowych okoliczności jego przedwojennego jeszcze przeświadczenia, że o wysokiej wartości estetycznej utworu literackiego decyduje umiejętne zestrojenie jego treści i formy. W zamyśle swym miała ona doprowadzić do pogodzenia dwóch przeciwstawnych sposobów uprawiania krytyki literackiej: immanentnego — zorientowanego tylko na formę dzieła, oraz transcendentnego — ograniczającego analizę utworu wyłącznie do jego pozaliterackich uwarunkowań. „W ten sposób — zachwalał jej zalety Sandauer — nie gubiąc niepowtarzalności artystycznego zjawiska, zachowujemy zarazem spojrzenie na jego miejsce w historii”. Podstawowe tezy metody transpozycyjnej prezentowały się następująco:

1. Zadaniem krytyki literackiej jest odkrycie „jednolitości i konieczności” analizowanego dzieła.
2. Aby powyższy cel zrealizować, należy przeprowadzić analizę kolejnych jego aspektów: treściowego, formalnego, psychologicznego, społecznego.
3. Kluczowym momentem analizy jest ustalenie relacji zachodzących pomiędzy treścią dzieła a jego formą.
4. „W treści wyrażają się rzeczy zamierzone przez autora; w formie natomiast jego cechy naturalne, niejako mimowolne”.
5. Badanie formy jest „drogą [do] odkrycia wszelkich zakłamań, tj. rozbieżności między treścią zamierzoną a mimowolną, naturalną”.
6. „Krytyk powinien badać nie tylko ideologię wyrażoną *explicite* w treści dzieła, lecz także *implicite* w jego formie. Zarówno jedną, jak i drugą należy zinterpretować, wykazać ich zbieżność lub — ewentualną sprzeczność”.

<sup>13</sup> Sandauer, *Zawile* (I).

<sup>14</sup> Sandauer, *Zawile* (II). W nawiasie kątowym uzupełnienie Sandauera w obrębie cytatu.

7. „Badając strukturę wewnętrzną współczesnego dzieła krytyk może ocenić jego doskonałość; lecz nie jego wielkość. O tej decyduje tylko historia”<sup>15</sup>.

Ogólne założenia swej metody prezentował Sandauer w prawie każdym publikowanym przez siebie tekście. Ogłosił też dwie rozprawy krytycznoliterackie: *Filozofia Leśmiana. Eksperyment krytyczny* i *Konstruktywny nihilizm*<sup>16</sup> (studium o twórczości Paula Valéry’ego), które jako swego rodzaju teksty pokazowe – ostentacyjnie dialektyczne i socjologiczne – miały w szczególnie dobitny sposób zaświadczać tak o jakości i możliwościach przedkładanej propozycji, jak, co najważniejsze, o jej zgodności z podstawowymi zasadami marksistowskiego literaturoznawstwa.

Dzieła Leśmiana i Valéry’ego przeszły pomyślnie próbę Sandauerowej krytyki – były arcydziełami. Jego metoda nadawała się jednak nie tylko do opisu arcydzieł. Działała, że tak powiem, dwukierunkowo. Była również swego rodzaju wykrywaczem literackich kłamstw, sprawnie działającym narzędziem nadającym się świetnie do weryfikowania nie tylko artystycznej, ale również i ideologicznej szczerości twórców, do odsłaniania rzeczywistego, a nie tylko deklarowanego przez nich światopoglądu oraz – w ostatecznej, acz nigdy nie sformułowanej przez Sandauera wprost konsekwencji – do demaskowania fałszywych zwolenników nowego porządku, żeby nie powiedzieć wręcz: jego ukrytych wrogów.

W tym ciągłym uwydatnianiu przez Sandauera tego właśnie – negatywnego – aspektu jego metodologicznej oferty, stałym podkreślaniu, że jej zadaniem jest ujawnianie wszystkiego, co zatajone, fałszywe czy wręcz obłudne, pobrzmiwały tony wyraźnej pogroźki. Jej adresatami byli oczywiście kuźnicowcy. W niedwuznaczny sposób dawał im Sandauer do zrozumienia, że ostrze jego metody powinno (powinno, gdyż Sandauer właściwie nigdy nie spełnił swej groźby) zostać wymierzone, z oczywistym dla niego rezultatem, również i przeciwko nim. Uważał ich – i w taki też sposób przedstawiał w swoich artykułach – za literackich i politycznych hochsztaplerów. Był przekonany – a jako że sam mieszkał w Łodzi, świetnie znał tamtejsze środowisko, również od jego nieoficjalnej strony – iż pomiędzy publiczną a prywatną sferą zapatrywań estetycznych np. Jasturna czy Pawła Hertza istnieje daleko idąca rozbieżność, wręcz „rozdziwienie przekonań politycznych i artystycznych”. Stan ten raz tłumaczył przyświecającą ich działaniom niską pobudką pogoni za „łatwym zarobkiem”, kiedy indziej znów „zmową zbłąkanych liberalów”, którzy neoficką nadgorliwością próbują odkupić swe wcześniejsze winy, a przy okazji utrzymać czołową pozycję na polskiej scenie literackiej.

Uogólniając. O stylu tużpowojennych (z lat 1945–1946) tekstów Sandauera stanowiła charakterystyczna kombinacja dwóch równoległe w nich zastosowanych, wzajemnie dopełniających się, przeciwstawnych postaw retorycznych: defensywnej i ofensywnej. Ów specyficzny charakter Sandauerowej retoryki wynikał – jak sądzę – z faktu podwójnego zaadresowania jego tekstów: formalnie zwrócone były one do publicystów „Kuźnicy”, ale tak naprawdę ich

<sup>15</sup> A. Sandauer: *Filozofia Leśmiana. Eksperyment krytyczny*. „Odrodzenie” 1946, nr 2; *Uwagi o metodzie krytycznej*. Jw., 1945, nr 36; *Szekspir był ssakiem*. Jw., 1946, nr 64.

<sup>16</sup> A. Sandauer, *Konstruktywny nihilizm*. „Twórczość” 1946, nr 12. W tym tekście rozwinął Sandauer m.in. swe przemyślenia na temat literackiego autotematyzmu.



adresatem był ktoś inny, mianowicie zarządcy polityki kulturalnej rodzącego się ustroju. Z nimi to właśnie, ponad głowami kuźnicowców, próbował rozmawiać Sandauer. Elementy defensywne, na czele z jednoznaczną deklaracją poparcia dla realizmu, sugerować miały tożsamość jego poglądów z ogólnym kierunkiem dokonującej się właśnie w kulturze rewolucji, natomiast uprawomocniana trudnymi do zakwestionowania autorytetami zewnętrznymi agresywność działań ofensywnych wywołać miała przekonanie o oczywistym dla wszystkich partykularyzmie głoszonych przez Kotta, Jastruna czy Ważyka tez, o tym, że ich — nawiązujące do dawno już w literaturze Związku Radzieckiego przewyżczonych idei — nawoływania są wyłącznie indywidualną inicjatywą literackich oportunistów i nie posiadają, z racji ewidentnej niesłuszności, poparcia czynników politycznych. Cała ta misterna konstrukcja perswazyjna miała w założeniu swym nie dopuścić do — mogło wydawać się wtedy, że ostatecznie jeszcze nie przesądzonego — przejęcia tez „Kuźnicy” przez politykę kulturalną nowego ustroju.

## 3

Już mniej więcej w połowie 1947 r. jasne było, że prowadzone przez Sandauera działania nie przyniosły pozytywnego rezultatu. Wprost przeciwnie. Co prawda „Kuźnica” — zaniepokojona zbyt daleko idącymi konsekwencjami własnych działań — osłabiła swój rewolucyjny zapal i wyraźnie złagodziła głoszone postulaty, jednak hasła społecznego i politycznego zaangażowania literatury podjęła — i to w jeszcze znacznie radykalniejszej postaci — formująca się właśnie grupa młodych pisarzy rewolucyjnych, określanych później (podobno od młodzieńczego trądziku Wiktora Woroszylskiego) mianem „pryszczatych”. Co najistotniejsze jednak: właśnie około 1947 r. coraz bardziej widoczne było, że hasła te, będące dotąd wyrazem tylko jednej z wielu występujących w życiu literackim, równorzędnych tendencji artystycznych, powoli, ale konsekwentnie zaczęły zyskiwać coraz wyższą i coraz bardziej urzędową rangę — stawały się zasadniczymi składnikami przefomułowywanej właśnie polityki kulturalnej władz.

Pierwszym wyraźnym, w pełni już oficjalnym tego sygnałem było znane przemówienie Bolesława Bieruta, wygłoszone 16 XI 1947 (w związku z otwarciem wrocławskiej stacji radiowej). W tym samym mniej więcej czasie specjalna uchwała KC PPR skrytykowała politykę łagodnej rewolucji w kulturze, a Julian Przyboś — pierwszy powojenny prezes ZZLP — wysłany został („zesłany”, jak pisali świadkowie tamtych wydarzeń) na stanowisko ambasadora do Szwajcarii. Awans ten, w zestawieniu z pozycją poety w kraju — wątpliwy, miał na celu usunięcie z bieżącego życia literackiego wybitnego i wpływowego, zwłaszcza wśród dużej części twórców młodszego pokolenia, reprezentanta literackiego awangardyzmu.

Zapewne pod wpływem wszystkich tych wydarzeń Sandauer po 1946 r. wyraźnie ograniczył swą krytycznoliteracką i publicystyczną działalność. Dwukrotnie na dłuższy czas wyjeżdżał do Paryża, skąd przysyłał do krajowych pism korespondencje z życia literackiego krajów Zachodu. W 1956 r. tak komentował ten okres swej działalności:

Nie wszystko już można było powiedzieć, a chcąc powiedzieć cokolwiek, trzeba było iść na ustępstwa. Niejednokrotnie, aby przemycić ten czy ów artykuł, informujący o francuskim ruchu umysłowym, musiałem zaopatrzyć go w glejt ogólnikowej, socjologicznej oceny [...] <sup>17</sup>.

Po powrocie z Francji, w listopadzie 1948, na propozycję Jerzego Borejszy (wiernego jeszcze koncepcji „rewolucji w białych rękawiczkach”), objął Sandauer w redakcji „Odrodzenia” stanowisko kierownika działów poezji, prozy i krytyki. Szybko jednak, bo już po szczecińskim Zjeździe ZLP, w którym uczestniczył, z posady tej złożył dymisję. Głos w sprawie dokonujących się w literaturze – teraz już gwałtownych i jednoznacznych – przeobrażeń zabrał dopiero w październiku 1949, w artykule *Niebezpieczeństwo wulgaryzacji* <sup>18</sup>. Skorzystał przy tym z okazji ostrego sporu, jaki toczył się wtedy pomiędzy dwiema grupami twórców reprezentującymi dwie konkurencyjne wizje postępowej literatury: rewolucyjno-agitacyjną (wzorowaną na poetyce Włodzimierza Majakowskiego) – propagowali ją „pryszczaci” oraz niektórzy kuźnicowcy; oraz klasycyzującą – lansowaną głównie, acz nie tylko, przez bardziej umiarkowanych kuźnicowców. W sporze tym, zogniskowanym przede wszystkim wokół zagadnienia „poziomu sztuki socjalistycznej” oraz tzw. warsztatu artystycznego, jego przydatności bądź zbyteczności dla rewolucyjnego twórcy, stanął Sandauer po stronie tych drugich.

Cel tego wystąpienia był – w porównaniu z tym, jaki przyświecał jego wcześniejszej działalności – już znacznie mniej ambitny. Tym razem chodziło nie o niedopuszczenie do opanowania życia literackiego przez socrealistyczną ortodoksję, lecz o zachowanie chociaż minimum artystycznej swobody. Również zasób środków, jakimi mógł się do osiągnięcia tego celu posłużyć, był – z racji nowych okoliczności, jakie zapanowały w życiu kulturalnym kraju – dużo bardziej ograniczony. Przede wszystkim zrezygnował Sandauer zupełnie z prób lansowania – jako lepszych od tych, które kontestował – swych własnych, „prywatnych” koncepcji twórczych i metodologicznych. Dla nich, jako ewidentnie podpadających pod groźny wtedy zarzut formalizmu, nie było już miejsca na oficjalnej scenie literackiej.

W artykule swym – podobnie jak we wcześniejszych polemikach z „Kuźnicą” – dążył do ustanowienia wyraźnego rozgraniczenia pomiędzy zarządcami polityki kulturalnej a zwolennikami zwalczanych poglądów. Sam, wyrażając własne sądy w formie konsekwentnie stosowanego *pluralis modestiae*, sytuował się po stronie władz i z takiej właśnie – oficjalnej jakoby – pozycji występował przeciwko kompromitowaniu i wulgaryzowaniu ich słusznych intencji. Starał się przy tym sugerować skrajny, tak treściowo, jak i pod względem zasięgu rozpowszechnienia, a więc – jak wówczas mówiono, choć sam Sandauer nie używał tych określeń – „lewacki i sekciarski” charakter owych wulgaryzatorskich tendencji oraz (w myśl retorycznej zasady głoszącej, iż „pozabawiając konkretnego oponenta wiarygodności, wykazując np. jego fałsz czy złą wolę, łatwiej podważyć wyznawaną przez niego prawdę ogólną” <sup>19</sup>) niską kondycję moralną ich reprezentantów. Polemikę swą wymierzył więc prze-

<sup>17</sup> Sandauer, *Moje odchylenia*, s. 114.

<sup>18</sup> A. Sandauer, *Niebezpieczeństwo wulgaryzacji*. „Odrodzenie” 1949, nr 38.

<sup>19</sup> M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*. Warszawa 1990, s. 91.

ciwko wyodrębnionemu z szerszego grona, wyraźnie określönemu, „pojedynczemu” adresatowi, Kazimierzowi Brandysowi (raz tylko wspomniał o „niektórych naszych publicystach”), oraz wskazywał na ewidentnie — jego zdaniem — nieautentyczne i koniunkturalne „metamorfozy” poglądów swego adwersarza:

ktokolwiek zna wygłaszane przed rokiem lub dwoma przez tegoż autora na łamach teje „Kuznicy” sądy — w ostatniej jego proklamacji nie może nie dopatrzeć się rodzaju pojedynku przed lustrem, gdzie antagonistami są dwaj — identyczni w personaliach, choć oddzieleni okresem dwu lat — autorzy, których dla uproszczenia będziemy nazywać „Brandysem 1947” i „Brandysem 1949”.

Możliwości zachowania przynajmniej minimum artystycznej swobody zdecydował się poszukiwać Sandauer wyłącznie w ramach wytyczonych przez doktrynę realizmu socjalistycznego, chociaż — co warto podkreślić — samej nazwy obowiązującej metody twórczej w swym tekście nie użył ani razu; zamiast niej konsekwentnie stosował (intencjonalnie pojemniejsze treściowo) terminy „literatura ludowa” i „literatura socjalistyczna”. Trzeba pamiętać, że w chwili gdy publikował swój artykuł, „nowa metoda twórcza”, choć już obligatoryjna, nie posiadała jeszcze swej oficjalnej, szczegółowej wykładni. Na zjeździe szczecińskim przedstawiono tylko ogólne założenia oczekiwanej twórczości, natomiast oficjalne namaszczenie ich prawidłowych realizacji (w postaci powieści produkcyjnej i poezji agitacyjnej) nastąpiło dopiero po V Zjeździe ZLP, w 1950 roku. Sandauer w pełni wykorzystał ten fakt i w wystąpieniu swym zaprezentował własną, jego zdaniem właściwą, interpretację poszczególnych haseł zgłoszonych przez władze. Godził się zatem na dydaktyzm literatury i jej przystępność (zrozumiałość), pełnienie przez nią „funkcji poznawczych”, jej optymizm — ale wszystkie te właściwości definiował po swojemu, w sposób wyraźnie odmienny od prezentowanego przez „pryszczatych” i ich sojuszników.

Z socrealistycznego dyskursu literackiego przejął też Sandauer dychotomiczny podział zjawisk literackich na akceptowane i odrzucane. Po stronie tych drugich umieścił — wcześniej już przez siebie oddany dialektyce na pożarcie — psychologizm, ale też naturalizm, bliżej nie sprecyzowane „nowsze kierunki sztuki europejskiej” (było to z jego strony duże ustępstwo, osłabiała je jednak nieprecyzyjna, peryfrastyczna forma zastosowanego określenia) oraz, zgodnie z erystyczną zasadą sugerującą zwalczanie niewygodnych zjawisk poprzez kwalifikowanie ich do negatywnej dla słuchacza kategorii pojęć, koncepcję prezentowaną przez Brandysa.

Dla wzmocnienia swego stanowiska sięgał ponadto — podobnie jak miało to miejsce wcześniej — po tzw. argumenty z autorytetu. Tym razem jednak cytaty z prac Timofiejewa były już zbyt słabym orężem polemicznym. Odtąd na poparcie swych poglądów będzie odwoływał się wyłącznie do autorytetów najwyższych — Marksa, Engelsa, Lenina, Stalina, chętnie też do Majakowskiego. Szczególnie intensywnie eksploatował Sandauer ten chwyt w swym nie dopuszczonym już do publikacji (wygłoszonym tylko podczas dyskusji w Klubie Literatów PZPR) tekście *Przeciw literaturze oportunistycznej*<sup>20</sup>. Wystąpienie to było repliką na polemizujący z *Niebezpieczeństwem wulgaryzacji* artykuł Brandysa *Odpowiedź wulgaryzatora*<sup>21</sup>. Sandauer powtórzył w nim wszystkie zasad-

<sup>20</sup> Sandauer, *Moje odchylenia*, s. 171–178.

<sup>21</sup> K. Brandys, *Odpowiedź wulgaryzatora*. „Kuznica” 1949, nr 42.

nicze swe tezy, w tym przede wszystkim tę o jego własnym poparciu dla nowej literatury oraz tę o konieczności obrony słuszných jej zasad przed dwoma równorzędnymi zagrożeniami: sztuką burżuazyjną i wulgaryzatorskimi poczynaniami literackich i politycznych oportunistów.

Obydwa te wystąpienia Sandauera, choć w porównaniu z jego wcześniejszymi publikacjami zredukowane w swym sprzeciwie do minimum, a w zestawieniu z ukazującymi się wtedy w prasie literackiej artykułami Jastruna czy Tuwima<sup>22</sup> raczej oględne w sformułowaniach, uznane zostały za wrogie. W rezultacie, jako że Sandauer nie chciał posunąć się już dalej w swym i tak bardzo zaawansowanym kompromisie (Jastrun i Tuwim to zrobili), zmuszony został do wycofania się z publicznego życia literackiego. Po latach napisze o tym:

Po zebraniu przystąpił do mnie kierownik Wydziału Kultury KC, Paweł Hoffman, proponując zgłoszenie samokrytyki. Wybąkałem jakieś „no, no”, ale z samokrytyką się nie kwapiłem. Wobec tego — znalazłem się na „śmietniku historii”. Przez dobrych parę lat nie mogłem publikować esejów ani wydawać krytycznych książek<sup>23</sup>.

przez długie lata miał obowiązywać wydany przez naczelnego redaktora „Nowej Kultury” [tj. Hoffmana] zakaz, aby moich prac oryginalnych nie drukować w tym jedynym wówczas tygodniku literackim<sup>24</sup>.

#### 4

W „wewnętrznym życiu literackim”<sup>25</sup> socrealizmu mógł jednak Sandauer uczestniczyć bez przeszkód<sup>26</sup>. Dotyczyło to zwłaszcza tzw. sekcji twórczych. Instytucja ta w założeniu swym służyć miała ideowemu doskonaleniu postępowych literatów, a w przypadku twórców nie nadążających czy wręcz opornych — takich np. właśnie jak Sandauer — pomagać w ich estetycznej reedukacji i szybszym „dochodzeniu do realizmu”. On sam widział to jednak inaczej:

Przez długie lata jedynym forum, gdzie mogła się toczyć swobodniejsza nieco dyskusja, były sekcje Związku Literatów Polskich. Oparte w swej organizacji na najbardziej niedorzecznej zasadzie podziału, bo na gatunku literackim, jaki każdy z członków uprawiał, sekcje te — prozy, poezji, dramatu czy satyry — dawały możliwość wypowiedzi stosunkowo nie cenzurowanej. Stąd ich ówczesne powodzenie<sup>27</sup>.

<sup>22</sup> M. Jastrun, *Spór o poezję*. „Kuźnica” 1949, nr 9. — J. Tuwim, *Z notesu*. „Odrodzenie” 1949, nr 48, zwłaszcza następujący fragment: „Niektórym wierszopisom młodego pokolenia wydaje się, że sama tematyka utworów uprawnia ich do fuszerki formalnej i usprawiedliwia to strzępiaste, wichrzaste, rozchełstane, rozmamłane śmieciarstwo, jakie bezkarnie uprawiają. Czyta się coraz częściej takie wiersze, że ma się ochotę... Niektóre rozwierzgane pataluchy doszły do tego, że sobie tę swawolę i nonszalanję w stosunku do kunsztu poetyckiego poczytują za zasługę. Słyszeli dzwon, ale nie wiedzą, z jakiego kościoła. Słyszeli o zwalczaniu formalizmu i estetyzmu — i wyciągnęli z tego najgłupsze wnioski, które inicjatorom walki o treść ideową poezji nigdy w głowie nie powstały”.

<sup>23</sup> Sandauer, *Bylem...*, s. 121.

<sup>24</sup> Sandauer, *Moje odchylenia*, s. 161.

<sup>25</sup> Oprócz sekcji składały się na nie niezliczone, zamknięte dla szerokiej publiczności, narady, konferencje, seminaria, szkolenia, zebrania POP, plena itp.

<sup>26</sup> Nie przeszkadzano mu również, tak samo jak wielu innym pozostającym na marginesie oficjalnego życia literackiego pisarzom (np. A. Watowi, P. Hertzowi czy K. Truchanowskiemu), w prowadzeniu zarobkowej działalności translatorskiej. Tłumaczył więc Sandauer z języka greckiego (Teokryta), francuskiego (m.in. L. Aragona), niemieckiego i przede wszystkim rosyjskiego (m.in. A. Czechowa, M. Gorkiego, L. Tolstoja i W. Majakowskiego).

<sup>27</sup> Sandauer, *Moje odchylenia*, s. 161.

Powodzenie sekcji nie było chyba aż tak powszechne, jak sugeruje to powyższa wypowiedź. Opinie na temat roli, jaką odgrywały one w życiu literackim pierwszej połowy lat pięćdziesiątych, są rozbieżne: niektórzy podzielają zdanie Sandauera<sup>28</sup>, ale są też tacy, którzy mają na ten temat zupełnie odmienny pogląd, np. według Przybosia sekcje te „pod pozorem podnoszenia świadomości ideologicznej członków — służyły [...] do utrupiania wszelkiej myśli krytycznej, do piętnowania tych, co się wychylili, tj. pomyśleli własną głową, a nie cytującą pałą”<sup>29</sup>.

Sam Sandauer w każdym razie uczestniczył w obradach sekcji aktywnie i bez szczególnego — jak się zdaje — przymusu. Dowodzi tego przechowywana do dziś w bibliotece ZLP w Warszawie dokumentacja sekcyjnej działalności. Nie jest ona, niestety, kompletna. Sekcje prowadzone były na zasadzie seminaryjnej: w pierwszej części posiedzenia jeden z literatów wygłaszał wcześniej przygotowany przez siebie referat, w drugiej — nad referatem tym dyskutowano. Zachowane archiwalia obejmują dokładne stenogramy dyskusji, brak w nich jednak wielu poprzedzających je referatów, w tym również niektórych z tych, jakie prezentował Sandauer. Wiadomo jednak, że takowe kilkakrotnie wygłaszał i że ranga podejmowanych przez nie tematów zazwyczaj przekraczała sekcijną przeciętną, np. w przypadku sekcji poezji były to syntetyzujące (podsumowujące kolejne „etapy rozwojowe”) opracowania dotyczące stanu współczesnej liryki. Warto też wspomnieć, że 28 IX 1950 wybrany został Sandauer do zarządu sekcji poezji.

„Myślę, że zgadzam się z większością kolegów, właściwie zgadzam się teoretycznie, bo w praktyce może doszlibyśmy do rozdźwięku [...]” — te wypowiedziane przez Sandauera w trakcie jednej z dyskusji słowa w wyjątkowo trafny sposób oddają styl jego sekcyjnych poczynąń. Tak jak wcześniej, również i teraz ogólnych zasad stalinowskiej polityki kulturalnej wprost nie kwestionował, przy każdej jednak nadarzającej się okazji starał się dawać wyraz swym — dotyczącym zasad tych szczegółowej realizacji — wątpliwościom. Pretendował do roli literackiego eksperta. Swe wystąpienia z reguły (nie zawsze mu się to udawało) ograniczał do zagadnień czysto technicznych: analizował wartość artystyczną utworów, zarzucał swych słuchaczy dużą liczbą czysto filologicznych detali; starał się natomiast — tak jak inni nie pogodzeni do końca z socrealizmem pisarze — pomijać „oczywistości”<sup>30</sup>, czyli ideologiczny aspekt analizowanych dzieł. Wielokrotnie powracał do swych wcześniejszych tematów, ponownie sięgał też po wcześniej stosowane chwytły. Bronił więc literatury przed niwelatorskim działaniem wulgarnego socjologizmu; dotyczyło to zwłaszcza literatury międzywojennej (ale trafiały się mu również — sporadycznie — i takie deklaracje: „kolega Dobrowolski przypomniał teorie Przybosia i Peipera

<sup>28</sup> Zob. np. J. Zagórski, *Miedzy lynchem a sprawiedliwością*. „Nowa Kultura” 1956, nr 51. — T. Drewnowski, *Tyle hałasu — o nic?* Warszawa 1982, s. 131.

<sup>29</sup> J. Przyboś, *Dyskusja o Związku Literatów*. „Nowa Kultura” 1956, nr 36. W podobnym tonie co Przyboś pisał o sekcjach L. Tyrmand w swoim *Dzienniku* 1954 (Warszawa 1989, s. 115–116).

<sup>30</sup> Gdy podczas jednego z sekcyjnych zebrań (26 III 1952) krytykowany przez niektórych pisarzy za swój referat L. Flaszyn tłumaczył się, że wiele spraw w swym referacie pominął, bo wydawały mu się oczywiste, S. R. Dobrowolski replikował: „*Manifest Komunistyczny* też jest oczywisty, ale trzeba go było napisać!”

– to są teorie fałszywe”); ujmował się za formalnymi wartościami sztuki: „Jeżeli będziemy uważali każdą dbałość o formę i o linię, o rymy, za formalizm, to niedaleko zajdziemy” (ale atakował też burżuazyjny dekadentyzm). Chętnie w swych wypowiedziach podpierał się autorytetami, zwłaszcza – wytrącając tym samym „pryszczatym” z rąk ich własną broń – Majakowskim; zdania typu: „Jak słusznie powiedział Majakowski”, padały z jego ust – w bardzo różnych kontekstach i sytuacjach – wielokrotnie.

W swych antysocrealistycznych działaniach postępował z dużą dozą ostrożności. Starannie unikał ataków frontalnych, natomiast często stosował zasadę retorycznego „dziel i rządź”: krytykował młodych („pryszczatych”), ale jednocześnie chwalił starych (eks-kuźnicowców), w tym również znienawidzonego przez siebie Ważyka, np.:

Co mnie uderza osobiście, to że te wiersze są bardzo dobre dlatego, że one nie stawiają sobie wielkich zamierzeń. Ważyk pisze o drodze przez las i że jest tam jakaś stacja, ale w tym wierszu czuje się, że przez tę drogę idzie socjalizm. Tymczasem młodzi poeci piszą jak do potomnych. [...] Zdaje się, że walka o kadry, bardzo słuszna i bardzo potrzebna, została przeprowadzona zbyt gwałtownie, skutkiem tego pewnym młodym poetom raczej zaszkodziło niż pomogło. Można na terenie „Nowej Kultury” zaobserwować systematyczne psucie się pewnych poetów. Jeśli chodzi o walkę o czytelnika, wygrano ją, robotnik chętnie słucha, ale praktyka wskazuje, kogo słucha. Broniewskiego, Majakowskiego, poetów radzieckich, a w bardzo małym stopniu nasze wiersze drukowane w „Nowej Kulturze”<sup>31</sup>.

„Pryszczaci” nie byli oczywiście dłużni swemu krytykowi, co jakiś więc czas dochodziło do mniej lub bardziej gwałtownych utarczek. Sandauer wytykał „pryszczatym” niską jakość artystyczną ich twórczości, ci zaś jemu formalistyczne odchylenia. Sandauer natrząsał się, że poezja „pryszczatych” to „z przodu lew, z tyłu smok, a w środku koza”, ci natomiast „demaskowali” jego wystąpienia, zarzucając im, że pełne są „niedopowiedzeń” i poruszają wyłącznie „drobne sprawy”. Oto dla przykładu – ustosunkowująca się do wygłoszonego przez Sandauera (7 II 1951) referatu pt. *Rok poetycki w „Nowej Kulturze”* – wypowiedź Grzegorza Lasoty – najmłodszego i najbardziej bojowego z „pryszczatych”:

Ja myślę, że poszczególne uwagi kol. Sandauera były bardzo słuszne, wytykające te wady, braki, pewne niechlujstwo, nonsensowne metafory, ale osobiście przyznam się, że oczekiwałem referatu, który nie będzie mówił o drobnych sprawach, a raczej będzie pewnym obrachunkiem, powie, co „Nowa Kultura” zrobiła, jakie są jej osiągnięcia, jakie braki. Sądzę, że tej oceny ogólnej, politycznej i artystycznej, nie było w referacie [...], trzeba najpierw ocenić polityczny charakter wiersza, a po tym powiedzieć, czy jest osłabiony przez formę, czy są jakieś niedomogi formalne<sup>32</sup>.

I jeszcze wypowiedź samego Tadeusza Borowskiego – patrona i mentora rewolucyjnej młodzieży literackiej:

W referacie kol. Sandauera [...] dość precyzyjnie widać było ostrze skalpela formalistycznego, [...] statystyka, cytologia, ostre i wyrobione spojrzenie filologa szło w kierunku wytropienia usterek nieraz śmiesznych i prozaicznych, będących winą redakcji, poetów, stylu pracy. [...] Czy myśmy poszli o krok naprzód w polityce poetyckiej, w rozwoju poezji polskiej, czy też cofnęliśmy się. Jeżeli tak, to trzeba jasno postawić – z jakich pozycji krytykujemy, w jakim celu krytykujemy nie tyle poezję w Polsce, ile linię, ile próby stworzenia takiej czy innej opinii literackiej w naszym wąskim kręgu poetyckim [...] <sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Stenogram posiedzenia sekcji poezji z 7 II 1951. Biblioteka ZLP w Warszawie.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

Charakterystycznym przykładem stylu działania Sandauera może być jego wystąpienie podsumowujące ową — poświęconą drukowanej w „Nowej Kulturze” poezji — dyskusję. Stanowi ono specyficzną, bardzo typową dla jego ówczesnego sposobu mówienia, kompozycję sformułowań wyraźnie defensywnych i asekuranckich (np. ostry atak na dekadentyzm, entuzjazm wobec planu 6-letniego, odcięcie się od popierającej go, lecz zmierzającej do zbyt jednoznacznie, zbyt ostro sformułowanych uogólnień, wypowiedzi Zygmunta Lichniaka) oraz ofensywnych (odważna obrona „formalizmu”):

Formalizm to nie dbałość o formę tylko. Nie chodzi o zagadnienie estetyzmu i jakichś ciągów do okresu „Kuźnicy”. Nie każda analiza wiersza jest formalizmem — o tym kol. Borowski powinien wiedzieć jako redaktor pisma. [...] Jeżeli będziemy uważali każdą dbałość o formę i o linię, o rymy za formalizm, to niedaleko zajdziemy. [...] Nie bardzo się mogę zgodzić z kol. Lichniakiem, że szablonowość, banalność wynika z tematyki, bo mówiłem, żeby zobaczyć nowy aspekt socjalizmu. Żyjemy w okresie planu 6-letniego. Nie można o tym nie pisać. Nie wynika z tego, że się o planie 6-letnim nie pisze, tylko, że poeci nie potrafili dojrzeć nowego aspektu tego, co się dzieje<sup>34</sup>.

Tydzień później — 14 II 1951 — odbyło się zebranie poświęcone omówieniu poetyckiego dorobku Wiktora Woroszyńskiego. Referentem był Lasota. Chociaż obecność na posiedzeniach była obowiązkowa, tym razem wśród członków sekcji zanotowano znaczną absencję. Sprawę tę poruszył obecny na zebraniu sekretarz generalny ZLP Jerzy Putrament:

powinniśmy od tych, którzy bojkotują czy przypadkowo nie przychodzą na zebranie na temat twórczości Woroszyńskiego, domagać się wyjaśnienia — tak aby złamać wreszcie te opory, usunąć te kwasy, jakie istnieją na tej linii<sup>35</sup>.

Stenogram posiedzenia przechował informację, że na posiedzeniu tym Sandauer był nieobecny i nie usprawiedliwiony.

Jeszcze większe emocje „pryszczatych” wzbudził inny referat Sandauera, pt. *Czy istnieje kryzys w nowej poezji polskiej?* (z 9 XI 1951). Pełny jego tekst, niestety, nie zachował się. Wiadomo tylko, że w wypowiedzi tej, mającej miejsce tuż po oficjalnej inauguracji nowego etapu socrealizmu — etapu walki ze schematyzmem, zakwestionował Sandauer dotychczasową hierarchię literacką. Deklaratywnej poezji „pryszczatych” przeciwstawił wysoko przez siebie ocenioną twórczość Tadeusza Różewicza, Witolda Wirpszy i Jerzego Ficowskiego: poetów zajmujących dotąd niską pozycję, protekcyjnie traktowanych — przez najpodrzedniejszych nawet krytyków — socrealistycznych pariasów. Reakcja „pryszczatych” była wręcz histeryczna. 5 XII — na zebraniu poświęconym omówieniu twórczości Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej — w sprawie referatu Sandauera zabrał głos Lasota. Wystąpienie to, znakomicie oddające atmosferę tego bardzo ważnego w historii socrealizmu momentu, pozwolę sobie zacytować w obszernym fragmencie:

Zebranie sekcji, na którym poddano dyskusji wypowiedzi A. Sandauera i R. Matuszewskiego pt. *Czy istnieje kryzys w poezji?*, stało się pretekstem do ataku na współczesną poezję. Jak zwykle, zamiast w twórczy sposób wykazać poważne braki ideowo-formalne naszej poezji, atak poszedł w kierunku wołania o czystą lirykę, o bliżej nie sprecyzowany „indywidualny wyraz artystyczny” itp. Szczególnie nieprzyjemny charakter nosiła wypowiedź kol. Sandauera, który po

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Stenogram posiedzenia sekcji poezji z 14 II 1951. Biblioteka ZLP w Warszawie.

szeregu słusznych wniosków...<sup>36</sup> Szczególnie nieprzyjemny charakter nosiła wypowiedź przeciwnika realizmu socjalistycznego, kol. Sandauera, który po szeregu słusznych wniosków teoretycznych stwierdził, że indywidualne i ciekawe oblicza poetyckie w Polsce wśród młodych poetów mają jedynie Różewicz, Ficowski i Wirpsza. Nieprawdą jest, jakoby wspomniął tu o Hołdzie i Mandalianie, uczynił to dopiero na końcu. Wypowiedź ta stała się przedmiotem słusznej krytyki. W swojej wypowiedzi starałem się (nie będąc zresztą do dyskusji przygotowany) wykazać całą opaczność i fałsz głoszenia rzekomej samodzielności poetyckiej Różewicza, rzekomej jego oryginalności. Twierdzenia o samodzielności Różewicza tym bardziej są denerwujące, jeżeli weźmiemy pod uwagę, iż były przedmiotem krytyki na kole partyjnym, w których to wystąpieniach – w należyty sposób udokumentowanych – wykazano całkowitą zależność formalną – a w pierwszym okresie i ideologiczną – Różewicza od poezji awangardy Eluarda, a w znacznym stopniu T. S. Eliota. W swoim wystąpieniu stwierdziłem, że czas najwyższy skończyć z odgrzewaniem tych kotletów, z wychwalaniem jego samodzielnej formy. [...] Nie jest rzeczą przypadku, że sprawa poszła o Różewicza. Na naszym etapie nie można walczyć z realizmem wprost. Dziś wysuwa się za najlepsze to, co jest od nas najdalsze, co nie prowadzi naprzód. Zresztą utalentowany i niezwykle zdolny Różewicz widzi, że był w ślepej uliczce, sam stara się ze swej manieri wyzwolić, przestać szeptać i zacząć mówić pełnym głosem. Jednakże wszystko, co obce realizmowi, ciągnie go w dół, wychwalając to, co jest w nim kosmopolitycznego. Nie przypadkiem jako jedynego poetę z młodych wymienił Różewicza Czesław Miłosz w swym prowokacyjnym artykule *O stanie polskiej poezji*<sup>37</sup>.

W sprawie tej głos zabrał również – artykułem opublikowanym na łamach „Nowej Kultury” (1952, nr 1) a opatrzonym wymownym tytułem *Advocatus diaboli. Na marginesie pewnej dyskusji poetyckiej* – Arnold Słucki. Skrytykował w nim zarówno wyróżnionych przez Sandauera poetów: Różewicza, Wirpszę i Ficowskiego, jak i samego krytyka, zarzucając mu m.in. propagowanie fałszywych wartości literackich oraz demobilizowanie „zaabsorbowanych rezydentów swojego artystycznego warsztatu” pisarzy.

Powyższe spory, chwilami wręcz awantury, należały niewątpliwie do najbardziej spektakularnych wydarzeń wewnętrznego, zamkniętego przed opinią publiczną życia Związku. Z tego wszystkiego jednak najciekawsza była reakcja, jaką wywołały one u zarządców literatury. Zdaje się – w każdym bądź razie brak w sekcyjnych stenogramach przesłanek zaprzeczających tej tezie, a i sam Sandauer w żadnej ze swych poświęconych tamtym czasom relacji nic na ten temat nie wspomina – że ze strony władz (reprezentowanych zwykle przez sekretarza generalnego, Putramenta) owe nierutynowe poczynania krytyka nie spotkały się z jakąś szczególną dezaprobatą. Raczej wprost przeciwnie. Wysuwane przez Lasotę czy Borowskiego oskarżenia Putrament z reguły ignorował, a niekiedy, jak np. podczas „dyskusji o roku poetyckim w »Nowej Kulturze«”, stawał wręcz po stronie atakowanego Sandauera:

Jeżeli na tym etapie, w którym zwyciężyłście w płaszczyźnie ideowej, na etapie, w którym kwestia realizmu socjalistycznego już nie stoi, jeżeli na tym etapie kol. Borowski nie rozumie konieczności walki o jakość, to „Nowa Kultura” nie tylko nie pomoże poezji, ale wprost przeciwnie, utopi ją i pomoże, aby w swych słabościach trwała. [...] faktem jest, że my prze-

<sup>36</sup> Tu wtrącił się przewodniczący zebrania S. Pollak i poprosił Lasotę, aby ograniczył swą wypowiedź do *meritum*, czyli sprawy Różewicza. Na to Lasota: „Nie bawcie się w Pytię. Nie wiecie, co dalej”. Pollak odpowiedział: „Nie bawię się w Pytię, ale uważam ten ustęp za niepotrzebny”.

<sup>37</sup> Stenogram posiedzenia sekcji poezji z 9 XI 1951. Biblioteka ZLP w Warszawie. Furię Lasoty wzbudziła następująca wypowiedź Sandauera: „Nie uważam [...], żeby Różewicz był poetą zgniłym, jak chciał kol. Słucki. Jest to poeta, który włączył się późno w tematykę, ale wyrobił sobie własny wyraz poetycki”.



szliśmy etap deklaracji, kolego Borowski, my się zgadzamy z budową socjalizmu w Polsce [...] niedocenianie walki o jakość [...] jest ocenianiem moim zdaniem niesłusznym<sup>38</sup>.

Co ciekawe, występujący mniej więcej z podobnych co Sandauer pozycji umiarkowanego sprzeciwu wobec nie tyle samej zasady realizmu socjalistycznego, ile jego praktyki — Lichniak był przez Putramenta za każdym razem i stanowczo doprowadzany do porządku. W szczególnie wyrazisty sposób widoczne to było podczas zebrania poświęconego omówieniu twórczości Gałczyńskiego. W obronie jego ganionej za formalistyczne odchylenia poezji (chodziło zwłaszcza o poemat *Niobe*) stanęli obaj krytycy, jednak Putrament za „niesłuszne” uznał tylko wypowiedzi Lichniaka i — w wyjątkowo, jak na sekcyjne zwyczaje, ostrych słowach — zarzucił mu skłonności nacjonalistyczne, popieranie polityki Watykanu oraz inne, równie groźne, a nie znajdujące potwierdzenia w tych wypowiedziach przestępstwa:

Ja nie mam żadnych podstaw, kolego Lichniak, żeby was oskarżać, że jesteście wrogiem narodu polskiego, ale ja bym powiedział, że w takiej sytuacji wasze przekonania, nie tylko religijne, ale i polityczne, wymagałyby dużej precyzji w zajmowaniu stanowiska na takie tematy, bo inaczej będziecie musieli napotkać na takie czy inne, może bardziej gwałtowne w formie niż moje, sprzeciwy, bo my się nie zgadzamy na to, aby demobilizować najlepszego naszego pisarza. Nie jest powiedziane, że Polska zawsze będzie istniała. [...] jeżeli dopuścimy do tego, że Ameryka rozpęta wojnę agresywną, to wtedy nasz naród będzie płacił [...]<sup>39</sup>.

O Sandauerze Putrament nawet nie wspomniał.

Jednoznacznej przyczyny takiego właśnie uprzywilejowania Sandauera wykazać nie sposób. On sam — w swych późniejszych wspomnieniach — twierdził, że jego szczególna pozycja w życiu literackim socrealizmu wynikała po prostu z dialektycznej, „manichejskiej” istoty doktryny, z jej nigdy nie gasnącego zapotrzebowania na wroga. Rzeczywiście, gdy spojrzymy na socrealizm tak, jak zaproponował to Janusz Sławiński — jako na „jedno z przedsięwzięć socjotechnicznych partii komunistycznej, mające zapewnić jej pełną kontrolę nad środowiskiem twórców”<sup>40</sup> — to powyższą opinię Sandauera uznać należy za w pełni uzasadnioną. W stalinowskim modelu życia literackiego, obok „nowej metody twórczej”, specyficznych rytuałów, hierarchii i instytucji literackich, było również przewidziane miejsce dla kogoś takiego jak on — wewnętrznego wroga, kontrolowanego, żeby wręcz nie powiedzieć: manipulowanego dysydenta.

Postać taka miała do spełnienia kilka co najmniej zadań. Prowokowane jej kontrowersyjnymi wystąpieniami „dyskusje” ożywiały stale zamierające życie literackie, zaświadczały o jego normalności<sup>41</sup>. Stanowiły one przy tym dla władz świetną okazję do weryfikowania deklarowanej przez twórców lojalności:

<sup>38</sup> Stenogram posiedzenia sekcji poezji z 9 XI 1951. Trzeba pamiętać, że w lutym 1951 — wtedy gdy słowa te padły — taka naruszająca ówczesnie obowiązującą hierarchię literackich zasad i autorytetów wypowiedź publicznie nie mogłaby jeszcze mieć miejsca. Oficjalnie racja była ciągle po stronie Borowskiego.

<sup>39</sup> Stenogram posiedzenia sekcji poezji z 19 XII 1951. Biblioteka ZLP w Warszawie.

<sup>40</sup> J. Sławiński, *Krytyka nowego typu*. W: *Teksty i teksty*. Warszawa 1990, s. 142.

<sup>41</sup> Zob. Sandauer, *Byłem...*, s. 121: „Parę słów o ówczesnym rytuale życia literackiego. Oto zanosi się na kolejny zjazd ZLP. O czym jednak rozprawiać przez trzy dni, skoro wszyscy się zgadzają? Oponent był na wagę złota. Toteż w przededniu zjazdu cenzura folgowala, drzwi uchylała. I rzeczywiście, odchylenie się znajdował. Był na gwałt potrzebny, jeszcze jego tylko przekonać, a wejdziemy do socrealistycznego raj, będziemy tworzyć same arcydzieła”.

pobudzały do zabrania głosu, zajęcia jasnego stanowiska, wyraźnego opowiedzenia się. Mówiąc za Zdzisławem Łapińskim: zmuszały do udziału w kolejnym obrzędzie zbiorowej profanacji<sup>42</sup>. Ponadto obecność w życiu literackim postaci o takim szczególnym, niejasnym statusie sprzyjała prowokowaniu i podtrzymywaniu — skrzętnie ukrywanych przed opinią publiczną, lecz w rzeczywistości korzystnych dla zarządców kultury — wewnątrzrodziskowych konfliktów. Ich istnienie dawało pewność, że skłócenia między sobą literaci nie będą w stanie podjąć jakichkolwiek zbiorowych, solidarnych, niezgodnych z interesem władzy działań.

Niektórzy późniejsi przeciwnicy Sandauera mieli w tej sprawie swoje zdanie: uważali mianowicie, iż większa niż innych pisarzy jego odwaga i szersze możliwości działania wynikały z poparcia, jakiego udzielała mu jego krewna — potężna wówczas dyrektorka V Departamentu Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego, Julia Brystygierowa<sup>43</sup>. Sandauer tego typu opinie — oczywiście, nigdy nie poparte żadnymi dowodami — uważał za złośliwe pomówienia i stanowczo je dementował<sup>44</sup>. Zasada domniemanej niewinności obowiązuje również w literaturze. Pogłoskę o niejasnych powiązaniach Sandauera z Brystygierową przytaczam tylko jako szczególnie wymowny przykład powikłań, z jakimi bez przerwy ma do czynienia badacz tamtych czasów.

Pozostajmy jednak przy aspekcie personalnym. Mogło być też tak, że w trakcie sekcyjnych posiedzeń pełnił Sandauer — świadomie lub nieświadomie — rolę narzędzia w rękach realizującego własne cele ambitnego sekretarza generalnego ZLP, Putramenta. Wiadomo, że ten znajdował się w przewlekłym konflikcie — o zakres posiadanej władzy — z ówczesnym redaktorem naczelnym „Nowej Kultury”, a zarazem sekretarzem Wydziału Kultury KC PZPR, Pawłem Hoffmanem<sup>45</sup>. Postponując i upokarzając — m.in. właśnie przy pomocy Sandauera — silnie związanych z „Nową Kulturą” „pryszcanych”, uderzał tym samym Putrament w ich patrona, a swego rywala, Hoffmana.

Trudno w tej sprawie o definitywne rozstrzygnięcie. Jakkolwiek by jednak w rzeczywistości było, faktem pozostaje, iż w trakcie sekcyjnej działalności nie spotkała Sandauera — nawet w najtrudniejszym dla literatury okresie 1950–1951 — ze strony władz żadna przykrość. Zapewne stąd właśnie jego taka dobra o sekcjach pamięć.

## 5

Jak już wspominałem, pod koniec 1951 r. doszło w życiu literackim socrealizmu do daleko idących przekształceń. Niespodziewanie dotychczasowe osiągnięcia nowej literatury władze poddały druzgocącej krytyce: za „schematyzm formalny i treściowy, niechlujność, tani optymizm, lakiernictwo i kłajstrowanie rzeczywistości”. Szczególnie ostro potraktowano — oskarżoną o doprowadzenie literatury do kryzysu — nietykalną dotąd krytykę literacką. Zarzucono jej „propagowanie literackiej tandety, wszystkoizm, wulgarny socjolo-

<sup>42</sup> Z. Łapiński, *Jak współżyć ze socrealizmem*. W: *Jak współżyć ze socrealizmem. Szkice nie na temat*. Londyn 1988, s. 95.

<sup>43</sup> Zob. np. M. Jastrun, *Dziennik. Wybór z lat 1955–1960*. Londyn 1990, s. 84–85.

<sup>44</sup> Np. we wspomnieniach *Bylem...* (s. 120).

<sup>45</sup> Zob. J. Putrament, *Pół wieku. Literaci*. Warszawa 1970.

gizm, uprawianie scholastyki” oraz „obojętność wobec sprawy jakości dzieła sztuki, bezradność wobec artystycznych wartości dzieła i analizy formalnej”. W dziejach socrealizmu rozpoczął się nowy etap — etap walki ze schematyzmem.

Jego genezy upatrywać należy w ogłoszonych w latach 1950–1951 słynnych językoznawczych pracach Stalina. Zaprezentowane przez polskich zarządców kultury pod koniec 1951 r. nowe tezy i postulaty estetyczne stanowiły pokłosie rozległej dyskusji, jaka w związku z owymi pracami przetoczyła się przez całą radziecką naukę i sztukę. Obszerne sprawozdanie z tej dyskusji przedstawił Henryk Markiewicz w swojej pracy *O marksistowskiej teorii literatury. Szkice*<sup>46</sup>.

Dla ówczesnej praktyki literackiej szczególnie doniosłe znaczenie posiadały — wyprowadzone ze Stalinowskich rewelacji — konstatacje dotyczące „specyfiki twórczości artystycznej i literatury”, a także „niebezpieczeństwa wulgarного socjologizmu oraz pewnego sekciarstwa w ocenie dzieł historycznoliterackich”. One to właśnie stanowiły teoretyczną podstawę zapoczątkowanego właśnie wtedy tzw. „procesu poszerzania realizmu socjalistycznego”.

W dyskusji nad zagadnieniem „specyfiki sztuki” poruszano szereg tematów, w tym tak istotne dla sytuacji ówczesnych artystów, jak:

- odmienność artystycznego postrzegania świata od innych, nieartystycznych form poznania, przede wszystkim naukowego: zgodzono się, że takowa istnieje, acz nie jest całkowita;

- „nieklasowość niektórych elementów utworu artystycznego”: ustalono, że zasadniczo dzieło literackie jest wyrazem klasowej pozycji jego autora, acz niektóre jego elementy — z racji językowej natury twórczości literackiej — klasowe nie są;

- „indywidualność i swoistość języka pisarza”: uznano, że pisarzowi wolno posiadać indywidualny styl pisarski i że zadaniem krytyki jest ten styl opisywać;

- zagadnienie formy dzieła artystycznego: stwierdzono, że „jedność treści i formy stanowi podstawowy warunek oddziaływania sztuki”, że „niechlujność formalna wypacza słuszną ideową utworu, a przynajmniej pozbawia go siły oddziaływania” oraz że „krytyka, która pomija zagadnienie formy, jest szkodliwa”.

Istotę dyskusji w sprawie wulgarного socjologizmu oraz sekciarstwa w dziedzinie ocen historycznoliterackich wyczerpująco przedstawił w wymienionej już tu książce Markiewicz. Pisał tam m.in.:

W najnowszych pracach radzieckich obserwujemy ogólną tendencję metodologiczną zmierzającą ku temu, by wielkich dzieł literatury przeszłości, które zawierają realistyczny obraz życia, nasycone są ideami humanistycznymi, demokratycznymi, opozycyjnymi wobec panującego ustroju (choć niekoniecznie — konsekwentnie rewolucyjnymi) — nie zamykać w sferze nadbudowy, w sferze ideologii klas panujących, lecz by — nie negując ich zależności od tej ideologii — wykazać ich związek z dążeniami i kulturą mas ludowych<sup>47</sup>.

Pierwszym praktycznym przejawem nowego etapu były niespodziewane i daleko idące przetasowania personalne. Swą dotychczasową pozycję utracili

<sup>46</sup> H. Markiewicz, *O marksistowskiej teorii literatury. Szkice*. Wyd. 2. Wrocław 1953.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 78.

„pryszczać”, najbardziej zaangażowani w kształtowanie rzeczywistości literackiej ostatnich lat i z tą rzeczywistością najsilniej utożsamiani. Upadek ich był wyjątkowo spektakularny: dopiero co niekwestionowani przodownicy literackiego frontu, właściwie z dnia na dzień stali się oni – przy pełnej akceptacji władz – pośmiewiskiem całego środowiska. „Szablon w formie, patos w słowie, / aktualna bufonada, / a w tych wierszach »o budowie« / każda zwrotka się rozpada”<sup>48</sup> – bezlitośnie szydziła (w każdym prawie numerze „Nowej Kultury”) z ich twórczości satyra.

„Pryszczaci” popadli w niełaskę, lecz opuszczone przez nich miejsce liderów życia literackiego nie pozostało puste. Natychmiast zajęli je krytycy z krakowskiego „Życia Literackiego” (Henryk Vogler, Jan Błoński, Leszek Herdegen, Ludwik Flaszen) oraz – Sandauer. Jego wystąpienia przeciwko wulgarnemu socjologizmowi, deklaratywności, bezkonfliktowości, niskiemu poziomowi artystycznemu socrealistycznej literatury, do niedawna oceniane jako kontrrewolucyjne, okazały się nagle w pełni zgodne z тезami nowego etapu. Jego pozycja eksperta literackiego – wcześniej samozwańcza i nieustannie kwestionowana – zyskuje oficjalne potwierdzenie. Zwolniony z „literackiego aresztu domowego”, zaczyna na nowo publikować. Zainicjowane przez władze procesy otworzyły przed nim nowe, dużo szersze niż dotąd możliwości działania.

Jednym z najważniejszych przejawów procesu rozszerzania realizmu socjalistycznego była zainicjowana wówczas przez władze dyskusja nad – niezwykle krytycznie dotąd ocenianym – dorobkiem literackim dwudziestolecia międzywojennego. Było to jedno z najtrudniejszych, najbardziej drażliwych zagadnień ówczesnego życia literackiego: z jednej strony, w stalinowskiej wizji procesu historycznoliterackiego okres ten zajmował najgorszą z możliwych pozycję literackiego odpowiednika szczytowego stadium kapitalizmu: imperiaлизму i faszyzmu; z drugiej jednak – duża część popierających nowy porządek literatów posiadała, często znaczny, przedwojenny dorobek, którego, choć był on bądź treściowo, bądź formalnie (zazwyczaj tak i tak) „niesłuszny”, nie chciała się do końca wyrzec. Wielu z nich, np. Jerzy Zagórski, Hertz, Jastrun, Przyboś, starało się przeforsować – nawiązując do koncepcji Lucjana Szenwalda o „nalewaniu nowego wina w stare dzbany” – pogląd, że twórcy ukształtowani artystycznie przed wojną powinni mieć prawo do pozostawania w kręgu swej wcześniej wypracowanej estetyki. Oczywiście z doktrynalnego punktu widzenia stanowisko takie było nie do przyjęcia: wprowadzało do literatury – zagrażający skuteczności realizowanego programu – element estetycznego pluralizmu. Ostatecznie więc w sprawie literatury międzywojennej przyjęto rozwiązanie kompromisowe: oficjalnie obowiązywała opinia, że „dwudziestolecie to była zaraza, która gubiła, niszczyła literaturę”, jednak w codziennej praktyce literackiej – zwłaszcza publicznej – poza tego typu dosadne, lecz ryczałtowe potępienia starano się raczej nie wykraczać, a już zwłaszcza w przypadku pisarzy dla partii najcenniejszych: ich zdobyty przed wojną – „niesłuszną” twórczością – autorytet był przecież jednym z istotnych elementów społecznej legitymizacji nowego porządku.

Pierwsze próby nowego, nierutynowego spojrzenia na literaturę dwudziestolecia międzywojennego podjęto w ramach sekcji twórczych, podczas dyskusji

<sup>48</sup> H. Safrin, *O autorze deklaratywnych wierszy*. „Nowa Kultura” 1952, nr 28.

poświęconych poezji Antoniego Słonimskiego, Jastruna, Gałczyńskiego i Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Warto zwłaszcza zwrócić uwagę na dwa referaty: Flaszena o Jastruniu (26 III 1952) i Hertza o Słonimskim (7 V 1952). Referenci ci w wyraźny sposób naruszyli dotychczasowe rytuały krytycznoliterackie: zamiast skupić swą uwagę na różnicach pomiędzy „niesłuszną” przed- i „słuszną” powojenną twórczością omawianych przez siebie poetów oraz dokonany w niej po 1945 r. artystycznym i ideologicznym przełomie wykazali ciągłość omawianego dorobku artystycznego, uwypuklili to, co było w nim – bez względu na moment historyczny – niezmiennie.

Możliwość wyrażenia swej opinii w sprawie dwudziestolecia – i to w formie aż całej książki – otrzymał również Sandauer: „W 1952 roku za sprawą Ireny Szymańskiej Państwowy Instytut Wydawniczy podpisał ze mną umowę na zbiór esejów o poetach międzywojennych” – wspomina po latach<sup>49</sup>. Prawo do tej publikacji okupione zostało jednak daleko idącymi kompromisami.

Związane były one już z samym doбором omówionych w książce poetów. Jak pisał później Sandauer, zamieszczone w niej szkice nie mogły dotyczyć poetów zmarłych przed „przełomem 1949 roku” oraz tych nie dość „komunikatywnych”. W grę wchodził wyłącznie ci twórcy, którzy zdążyli się zdeklarować po stronie nowej władzy i którzy przez tę władzę zostali zaakceptowani. Przy doborze prezentowanych przez siebie poetów poszedł Sandauer na jeszcze innego rodzaju kompromis, mianowicie ze swą własną hierarchią artystycznych wartości. Nie wszyscy bohaterowie napisanych przez niego szkiców odpowiadali jego osobistym gustom artystycznym, nie wszystkich cenił w jednakowym stopniu. W ostatecznym rachunku złożyło się więc na tom Sandauera – opatrzone tytułem *Poeci trzech pokoleń* (Warszawa 1955) – osiem rozdziałów poświęconych twórczości ośmiu poetów: Leopolda Staffa, Juliana Tuwima, Jarosława Iwaszkiewicza, Antoniego Słonimskiego, Władysława Broniewskiego, Juliana Przybosa, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego i Mieczysława Jastruna. Zabrakło w nim natomiast miejsca dla takich poetów, jak Józef Czechowicz czy Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. Teksty o nich zamieszczone zostały w kolejnym – rozszerzonym – wydaniu tomu (1962).

W książce swej zdecydował się jednak Sandauer na kompromis znacznie poważniejszy niż te związane z doбором omówionych przez niego poetów. Zaobserwować można w niej mianowicie (przykłady tego można by mnożyć w dziesiątki) daleko idące ustępstwa wobec – tak dotąd przez niego kwestionowanego – socrealistycznego dyskursu krytycznoliterackiego. I nie jest to tylko – jak mogłoby się wydawać – wrażenie wynikające z większych niż dotychczasowe rozmiarów tej jego publikacji. Prawdą jest, że zawsze zabierając publicznie głos, posługiwał się Sandauer językiem socrealizmu – bez tego nie mógłby po prostu niczego powiedzieć: wszelkie próby wyjścia poza ramy obowiązującego wysłowienia kwalifikowane były w jednoznaczny sposób jako wykroczenie wręcz polityczno-ideologicznej natury i w związku z tym – zazwyczaj jeszcze w stadium redakcyjno-cenzorskiej kontroli tekstu – po prostu utracane. Jednak pomiędzy jego wcześniejszymi wystąpieniami a *Poetami trzech pokoleń* zauważyć można istotną różnicę. Ustępstwa na rzecz literackiej nowomowy dokonywane przez Sandauera w poprzednich jego tekstach były,

<sup>49</sup> Sandauer, *Bylem...*, s. 125.

w znacznym przynajmniej stopniu, ustępstwami pozornymi. Jeśli posługiwał się wcześniej językiem socrealizmu, to z reguły tylko po to, aby — że tak powiem — przy nim manipulować: pod pozorem właściwego odczytania przekształcać, reinterpretować, modyfikować (zwykle rozszerzać) sensy jego składników, dostosowywać ich znaczenie do sobie bliskich treści. Tym razem zdecydował się działać inaczej.

Punktem wyjścia swych rozważań — analogicznie jak to miało miejsce w przypadku wspomnianych wcześniej sekcyjnych referatów Flaszena i Hertza — uczynił Sandauer akceptowane już doktrynalnie założenie, iż dzisiejsza (*anno* 1952) postępowość omawianych przez niego twórców, potwierdzona ich przynależnością do literackiego areopagu Polski Ludowej, nie jest rezultatem dokonanego przez nich gwałtownego zwrotu ideologicznego, jak przedstawiano to dotąd, lecz ostateczną, naturalną konsekwencją długiego, sięgającego samych początków ich artystycznej drogi, procesu. Właśnie dziejom tego procesu, określanego zaczerpniętą z językowej praktyki socrealizmu formułą „dążenia (docierania, dochodzenia) do socjalizmu”, poświęcił Sandauer swoją książkę.

Ukazując „linię rozwojową, kierunek rozwoju” każdego z omawianych poetów („linia ta czasami jest zygzakowata”, ale „generalnie — wstępująca”), ich „ewolucję” bądź „ciągły rozwój”, główną uwagę skupił na prezentacji punktów węzłowych owego rozwoju: jego przełomów, przemian, „momentów przemian jednej postawy w drugą”, kolejnych regeneracji, „przejsć na nowe pozycje” i „z jednej pozycji na drugą” oraz „przerastania jednej postawy w drugą”. Za każdym takim przełomem szły „ideologiczne innowacje” i także „pogłębienia”, co w rezultacie pozwalało tej poezji „uczynić krok naprzód” i osiągnąć wyższy „szczebel rozwoju”. Istotę tego rozwoju chętnie ujmował Sandauer w niezwykle charakterystyczną dla socrealistycznej krytyki syntetyzującą formułę „od... do”, np. od „metafizycznej do dialektycznej koncepcji prawdy”, „od tematyki artystowskiej ku rodzinnej” (w związku z poezją Staffa), „od estetyzmu — do realizmu” (o Iwaszkiewicz), „od romantyzmu — do poezji proletariackiej” (o Broniewskim).

Działając zgodnie z nakazującymi zwalczanie wulgarnego socjologizmu wytycznymi nowego etapu, podstawowym kryterium ideologicznej postępowości omawianych poetów uczynił Sandauer nie stopień klasowego czy rewolucyjnego ich uświadomienia, lecz reprezentowany przez nich stosunek do faszyzmu i „faszyzacji przedwojennej Polski”<sup>50</sup>. Kryterium to stawiało międzywojennych poetów w całkiem nowym, zupełnie odmiennym niż dotąd, bardziej dla nich korzystnym ideologicznym świetle, niosło jednak ze sobą — na ile uciążliwą wtedy dla Sandauera, trudno powiedzieć — konieczność przejęcia oficjalnej, komunistycznej wykładni (wraz z całą idącą za tym frazeologią) politycznej i społecznej historii przedwojennej Polski, np.:

---

<sup>50</sup> W książce Markiewicza przykładem nowego podejścia historycznoliterackiego do krytycznie dotąd ocenianych zjawisk literatury poprzednich epok jest ukazanie międzywojennej poezji Słonimskiego. Zdaniem Markiewicza, jej antyfaszystowska postawa, choć „nie była konsekwentna, nie była prowadzona z pozycji rewolucyjnej klasy robotniczej”, sprawia, że twórczość Słonimskiego to „jednak piękna, godna szacunku karta historii literatury dwudziestolecia”.

Okres faszyzacji, który nastąpił w latach 1933–1936, określił jego [tj. Słonimskiego] poezje jeszcze wyraźniej. Dawne jego lewicujące wystąpienia mogły być mniej lub bardziej chwiejne i popisowe; faszyzm jednak nie uznawał odcieni [...], walcząc z nim, Słonimski zdaje sobie sprawę, kim jest naprawdę; nie wellisistą ani „scjentystą”, lecz — przede wszystkim — antyfaszystą<sup>51</sup>.

Fakt, że pisarz [tj. Iwaszkiewicz], którego środowisko, koleje życiowe, gusta artystyczne, słowem, wszystko popychało w [...] kierunku [faszyzmu], jednak mu się oparł i w końcu — przeciwstawił, jest tym bardziej zadziwiający, że nie posiadał wówczas żadnej ideologii, która by go mogła przeciw niemu uzbroić [...]<sup>52</sup>.

W XX wieku warstwa ziemiańska niewiele ma już do powiedzenia: jej kultura ma charakter czysto konsumpcyjny i ornamentalny. W poczuciu własnej słabości szuka ona wówczas oparcia w wielkiej finansjerze, wchodząc z nią w ścisły towarzyski i polityczny sojusz. [...] w latach międzywojennych udziela ona poparcia świeżo powstałemu faszyzmowi. Tu jednak rozchodzą się drogi pisarza i warstwy, której był dotychczas wyrazicielem<sup>53</sup>.

Wpisując się w „ogólną tendencję metodologiczną” nowego etapu nakazującą, „aby niebacznie nie przekreślać wartości tych wszystkich utworów, które posiadając charakter demokratyczny nie reprezentowały historycznie najbardziej postępowych dążeń społecznych”<sup>54</sup>, skupił Sandauer swą uwagę na uwypuklaniu tych aspektów analizowanych twórczości, które jak najsilniej mogłyby zaświadczyć o takim ich właśnie — demokratycznym charakterze. W działaniach tych nie zrażały go największe nawet trudności. Nie poddał się i w tak beznadziejnym z pozoru przypadku, jak ewidentnie „reakcyjna” — oczywiście według socrealistycznych kryteriów — twórczość młodego Iwaszkiewicza: i w niej doszukiwał się wszystkiego tego, co mogłoby przemówić na korzyść poety, co stanowiło „zapowiedzi dalszego” i „zarodki przyszłego rozwoju”. Tu niezwykle przydatna okazała się nowa, nieco odmienna od dotychczasowej, doktrynalna wykładnia kategorii „ludowości”<sup>55</sup>:

Owa ziemiańska młodość zostawiła jednak Iwaszkiewiczowi w spadku nie tylko skłonności do katastrofizmu; dała mu także znajomość życia wiejskiego i zainteresowanie dla ludu; wiele jednak czasu miało upłynąć, nim potrafił je należycie zużytkować<sup>56</sup>.

Pamiętając o kolejnej tezie nowego etapu, mówiącej, że „realistyczny obraz jakiegoś fragmentu rzeczywistości społecznej mógł niekiedy być widoczny pisarzowi nie tylko ze względnie postępowego stanowiska ideowego”, starał się Sandauer uwypuklać wszystkie te elementy omawianych dzieł literackich, które mogłyby zaświadczyć o ich literackiej realistyczności, np. — pozostając przy Iwaszkiewiczu — wskazywał na będące „zarodkiem przyszłego rozwoju” tego pisarza „jego umiłowanie konkretności, trafnej obserwacji, właściwego szczegółu”,

<sup>51</sup> Sandauer, *Poeci trzech pokoleń*, s. 86.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 64.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 76.

<sup>54</sup> Markiewicz, *op. cit.*, s. 49.

<sup>55</sup> Zob. Markiewicz, *op. cit.*, s. 51: „Miara postępowości utworu literackiego jest zarazem miarą jego ludowości. O ludowym charakterze twórczości pisarza należy mówić nie tylko w tych wypadkach, gdy dokonywa się zerwanie pisarza z klasą panującą i przejście na pozycje mas ludowych. Cechę ludowości przypisać należy tym utworom literackim, które wyrażają idee zgodne z historycznymi interesami mas ludowych, które obrazują ważne dla nich zagadnienia w sposób realistyczny, a więc częściowo bodaj zgodny z ich widzeniem rzeczywistości”. Najbardziej miarodajną wykładnię kategorii „ludowości” dawał artykuł A. Iwaszchenki *Problem ludowości w literaturze* („Literatura Radziecka” 1951, nr 10).

<sup>56</sup> Sandauer, *Poeci trzech pokoleń*, s. 57.

które predysponowało go właściwie do roli „realisty w dziewiętnastowiecznym sensie” i tylko ówczesnej modzie literackiej, żądającej od pisarza eksperymentatorstwa za wszelką cenę, przypisać należy, że rozwój jego opóźnił się i że przez długie lata płodził on dziwolągi w rodzaju *Zenobii Palmury* [...]”<sup>57</sup>.

Równie skomplikowana jak przypadek Iwaszkiewicza, choć w inny sposób, była „sprawa Przybosia”. Na już przedwojenną lewicowość poety długim cieniem kładła się – niezwykle negatywnie kwalifikowana przez władze – awangardowość stosowanej przez niego poetyki, której, odporny na jakiegokolwiek argumenty, nie chciał się wyrzec. Ostro go za to krytykowano, acz rzadko w oficjalnych czy publicznych wystąpieniach: był zbyt cenną dla władz postacią (właśnie z racji przedwojennej lewicowości, ale też ze względu na jego znaczny prestiż), by te zdecydowały się od razu i w jednoznaczny sposób zaklasyfikować go po stronie wrogów socrealizmu. Starano się raczej – taktycznymi zaszczytami: ambasada w Bernie, dyrektorstwo Biblioteki Jagiellońskiej – ograniczać jego udział w bieżącym życiu kulturalnym kraju, odsuwać na margines literackich wypadków. Na określenie tej jego ówczesnej pozycji – ni to przeciwnika, ni to zwolennika – wynaleziono wręcz odpowiedni termin: mówiło się więc nie o wrogości Przybosia, lecz, z nutką socrealistycznej melancholii, o jego „samotnictwie”. Natomiast każdy przejaw jego ustępstwa na rzecz realizmu socjalistycznego przyjmowano z entuzjazmem i nadawano temu wręcz symboliczną rangę.

Zagadnienie Przybosioowego samotnictwa z – jak sądzę – niezbyt szczerym, raczej urzędowym ubolewaniem poruszył również Sandauer. Jego przyczyny upatrywał w sprzecznościach, jakie zachodzić miały pomiędzy „klasową treścią poezji [Przybosia] a jej elitarną formą” oraz pomiędzy jej „genezą a jej adresatem”. Większą jednak część swego szkicu poświęcił Sandauer prezentacji argumentów przemawiających za tezą wprost przeciwną, mianowicie że pomiędzy poetyką Przybosia a jego postępowymi przekonaniami nie zachodzi bynajmniej jakiś nie dający się rozwiązać konflikt. Szczególną uwagę zwracał przy tym na dwie sprawy: klasowo uświadomioną chłopskość poety, która miała korzystnie odróżniać jego twórczość od miejskich (mieszczańskich) koncepcji „niesłusznego” Tadeusza Peipera (z którym *nb.* Przyboś bardzo szybko – zrozumiałwszy jego błędy – rozstał się); oraz to, że choć zaczynał on swą karierę „jako poeta pracy, agitacyjny i użytkowy”, a więc poniekąd jako schematysta<sup>58</sup>, szybko zrozumiał – sam i na tyle lat wcześniej – to, co dziś mówi literatom partia: że literatura rządzi się swoimi własnymi prawami i że poeta nie może mówić tym samym językiem, jakim posługuje się polityczny agitator. Sandauer zdawał sobie sprawę z tego, że na frontalną rehabilitację awangardy, nawet w ramach tego nieco złagodzonego już socrealizmu, było jeszcze stanowczo za wcześnie, ostatecznie więc w „sprawie Przybosia” nie zajął wyraźnego stanowiska. Przedstawił argumenty za oraz przeciw i – czekając na przyszłe rozstrzygnięcia – kwestię pozostawił otwartą. O takiej właśnie ambiwalentnej

<sup>57</sup> *Ibidem*, s. 61.

<sup>58</sup> *Ibidem*, s. 129: „niejeden z dzisiejszych piewców odbudowy mógłby – jakkolwiek to zabrzmi – odnaleźć protoplastę właśnie w młodym Przybosiu; prawda, że nieświeżego. Zadanie poety nowych czasów pojmuje on bowiem wówczas jeszcze naiwnie. Wydaje mu się, że nowego człowieka można wyrazić przez sam dobór tematu. [...] Siła poety nie leży w temacie ani słowach, lecz w przeżyciu [...]. Ale to zrozumie Przyboś dopiero później”.



wymowie tekstu Sandauera świadczy już sam jego tytuł: *Esteta czy Scyta? albo robotnik wyobraźni*.

Zgodnie z nowymi regułami doktrynalnymi, tym razem już bez obaw o zarzut formalizmu, zajął się też Sandauer ukazywaniem artystycznego aspektu twórczości omawianych poetów. Przedstawiając kolejne etapy czy szczeble ich ideowego rozwoju, prezentował również tych etapów i szczebli estetyczne ekwiwalenty, następnie zaś – w duchu swej metody krytycznej – wyrokował, zazwyczaj pozytywnie, o trafności przyjętych przez artystów rozwiązań. Np. w przypadku Staffa wyglądało to w sposób następujący: pierwszym etapem twórczości tego poety był – zdaniem Sandauera – okres ideologicznego indywidualizmu, czemu w sferze artystycznej odpowiadać miała estetyzująca, nastrojowa i symboliczna poetyka jego ówczesnych wierszy. Po nim nastąpiły kolejne, coraz bardziej ideologicznie postępowe etapy: franciszkanizmu, z jego rodzajowością i „nieco holenderskim realizmem”, witalizmu, z dynamiczną metaforyką, i na końcu, wyrażany za pomocą środków poetyki awangardowej, najbardziej już postępowy antyfasyzm.

Inaczej niż miało to miejsce w dotychczasowej „schematystycznej” praktyce krytycznoliterackiej, zgodnie natomiast z kolejnym postulatem nowego etapu, szczególną uwagę zwracał Sandauer na uwydatnianie tego, co świadczyło o oryginalności omawianych poetów, co stanowiło o ich „indywidualnym wyrazie artystycznym”. Silnie przy tym przeciwstawiał – nawiązując do bieżącej sytuacji literackiej – te ich indywidualne osiągnięcia schematyzmowi literackiej twórczości ostatnich lat.

Paradoksalnie, swe wysokie kompetencje krytycznoliterackie najpełniej zaprezentował Sandauer w rozdziale poświęconym poezji Broniewskiego. Jak trafnie zauważył recenzent książki, Ryszard Matuszewski – „tu niepotrzebne były socjologiczne rusztowania i doszła do głosu artystyczna wrażliwość krytyka”<sup>59</sup>. Właśnie owe poświęcone analizie artystycznego aspektu międzywojennej poezji fragmenty – pisane w wolnej od wpływu literackiej nowomowy stylistyce – sprawiły, że książka Sandauera, choć tak silnie naznaczona piętnem czasu, w którym powstała, nie straciła natychmiast po 1956 r. swej wartości, lecz – uzupełniona kilkoma dodatkowymi rozdziałami – przez dłuższy jeszcze czas, parokrotnie wznawiana, funkcjonowała w krytycznoliterackim obiegu.

Tym, co w książce Sandauera szczególnie warte podkreślenia, jest wyraźnie w niej czytelne, choć nigdzie nie wyrażone wprost przekonanie, że o ile istnieje coś takiego jak określony i jasno zdefiniowany kres ideologii – czyli komunizm, to w sferze estetyki takiego kresu nie ma i być nie może, a już na pewno nie jest nim realizm socjalistyczny. Tak, jak miało to miejsce we wcześniejszych jego wystąpieniach, również i tym razem „nową metodę twórczą” Sandauer po prostu zignorował: jej nazwy ani raz w swej książce nie użył, a te składniki omawianych twórczości, które realizowały reguły socrealistycznej poetyki, traktował – z nielicznymi wyjątkami, jak np. *Słowo o Stalinie* Broniewskiego – z wyraźnie lekceważącą obojętnością.

Jak już wspomniałem, *Poetów trzech pokoleń* zamówiono u Sandauera w 1952 roku. Od połowy 1953 r. krytyk sukcesywnie prezentował rezultaty

<sup>59</sup> R. Matuszewski, *O poezji dwudziestolecia*. „Nowa Kultura” 1956, nr 5.

swej pracy na łamach „Nowej Kultury”, „Życia Literackiego” i „Twórczości”. Szkice Sandauera przyjmowano wtedy z dużym zainteresowaniem, jako coś nowego, znacznie odbiegającego od powszechnie obowiązujących standardów pisania o literaturze. Jednak gdy ukazały się one w wersji książkowej w 1955 r. – w nowym już, znacznie odmiennym od tego, w jakim powstawały i do jakiego były dopasowane, kontekście – ich przyjęcie nie było już tak jednoznacznie pozytywne. Jak zanotowali to niektórzy ówcześni recenzenci książki, wywołała ona wtedy „wrażenie mieszane”, przyjęta została „dość obojętnie, czy może raczej z pewną rezerwą”. I to bynajmniej nie – jak to miało miejsce w przypadku wcześniejszych wystąpień Sandauera – z powodu jej nieortodoksyjności. Wprost przeciwnie<sup>60</sup>. Komentatorzy jednomyślnie podkreślali wartość tych partii książki, które poświęcone były analizie estetycznych walorów omawianych twórczości, wysoko też oceniali wartości stylistyczne, jasność wywodu, logiczność myśli Sandauerowej krytyki, jednak wszyscy bez wyjątku wskazywali także na jej poważne – a będące rezultatem „ograniczoności przyjętej metody ideologicznej” – słabości.

Zarzucono więc Sandauerowi, że w swych analizach „ulega szablonowi”; że „idzie raczej drogami już przetartymi i nie próbuje na ogół weryfikować dotychczasowych określeń”; „że skłonny jest w eksplikacji motywów artystycznych iść w kierunku bardzo nawet ryzykownego podstawiania motywacji społecznej dla wierszy, których bezpośrednia treść tego nie sugeruje”; że stawia niekiedy fałszywe hipotezy, np. gdy pisze o „produkcyjności” wczesnej poezji Przybosa lub o „ludowym humanizmie” Iwaszkiewicza. Matuszewski (przypomnijmy: jeden z wyższych rangą urzędowych krytyków literackich okresu socrealizmu) wypytywał Sandauera o dokładne znaczenie stosowanych w jego książce, a dla niego samego jakoby niejasnych, kategorii ideologicznych. Janina Preger natomiast nazwała tom Sandauera „dokumentem kapitulancstwa znakomitego rozumu”<sup>61</sup>. Tylko Sławiński zaprezentował prawdziwą recenzencką rzetelność i wskazał na konieczność – posłużę się tu dużo późniejszym terminem tego badacza – „relacyjnej lektury” szkiców Sandauera:

Eseje Sandauera, drukowane już poprzednio na łamach czasopism literackich, powstawały w okresie – z dzisiejszej perspektywy widać to wyraźnie – nie sprzyjającym krytyce, szczególnie poetyckiej. [...] Z jednej strony, wyjaśnia to bowiem, na czym polega niecodzienność tej książki w naszych warunkach, z drugiej zaś redukuje do właściwych wymiarów wątpliwości, jakie budzą niektóre sformułowania i rozstrzygnięcia autora nie piszącego w próżni, ale zależnego przecież w takim czy innym stopniu od ogólnej sytuacji krytyki literackiej. Stopień niezależności Sandauera wobec schematyzmu w krytyce wydaje się być jednym z istotniejszych momentów decydujących o wartości jego studiów<sup>62</sup>.

Warto zastanowić się nad motywami, które kazały podjąć się Sandauerowi tego, zaprzeczającego jego dotychczasowej postawie, uwikłanego w liczne kompromisy i – jak się ostatecznie okazało – raczej nie udanego (przyznawał to

<sup>60</sup> Wprawdzie S. Żółkiewski zgromił książkę Sandauera za formalistyczne odchylenie, jednak dla wspominającego o fakcie tym jednego z komentatorów *Poetów trzech pokoleń* ocena taka była już anachronicznym kuriozum, przykładem ewidentnego rozminięcia się Żółkiewskiego z literacką rzeczywistością.

<sup>61</sup> Matuszewski, *op. cit.* – J. Preger, *Na marginesie „Poetów trzech pokoleń”*. „Życie Literackie” 1956, nr 18.

<sup>62</sup> J. Sławiński, *Sztuka pisania o poezji*. „Twórczość” 1956, nr 5, s. 132.

nawet sam krytyk) przedsięwzięcia, jakim były szkice *Poeci trzech pokoleń*. Można by wysunąć przypuszczenie, że oto zmęczony wieloletnim wymuszonym milczeniem krytyk postanowił po prostu skorzystać z nadarzającej się okazji i — wbrew wszystkiemu — wydać wreszcie swą pierwszą krytycznoliteracką książkę. Nasunąć się może także myśl, że Sandauera, który, jak to wielokrotnie i — zdaje się — szczerze deklarował, w pełni utożsamiał się z ideowym i politycznym porządkiem powojennej Polski i nie kontestował społecznych zobowiązań sztuki, domagał się tylko, aby była lepsza niż ta dotychczasowa, owe przeprowadzone w 1952 r. socrealistyczne reformy w pełni satysfakcjonowały. Sądzę jednak, że wyjaśnienia te są nadmiernie dla Sandauera niesprawiedliwe.

To niespodziewane jego podporządkowanie się regułom socrealistycznego literaturonawstwa, postrzegającego dzieło przez pryzmat jego ideologicznej treści (udzielone na nowym etapie przez partię przyzwolenie na uwzględnianie w analizie dzieła artystycznego również formalnych wartości utworu w żadnym wypadku nie oznaczało odwołania, nadal naczelnej, ideologicznej zasady waloryzacji sztuki) nie wynikało — moim zdaniem — ani ze zmęczenia krytyka, ani też z jego ukontentowania dokonanymi przez władze przekształceniami doktryny. Sandauer nie zmienił się, zmodyfikował tylko — pod wpływem nowych okoliczności, jakie pojawiły się w życiu literackim — sposób swego działania.

Zdjęcie przez partię embarga nałożonego przez nią na literaturę dwudziestolecia międzywojennego dało mu okazję do wznowienia starań zmierzających do przywrócenia oficjalnemu obiegowi literackiemu twórczości tych międzywojennych pisarzy, których on uważał za naprawdę najwybitniejszych. Na drodze do doktrynalnego uznania artystycznego dorobku dwudziestolecia stała niezwykle trudna do pokonania przeszkoda, jaką była skrajnie negatywna ideologiczna kwalifikacja tego okresu. Sandauer wiedział, że rehabilitacja wartości artystycznych międzywojennej literatury bez wcześniejszej rehabilitacji jej treści ideowych była absolutnie niemożliwa. Tego oczywiście dokonać można było wyłącznie w ramach oficjalnej ideologii, a więc posługując się jej kategoriami pojęciowymi czy — ogólniej — jej językiem. Udowadniając ideologiczną postępowość Iwaszkiewicza, przygotowywał Sandauer grunt pod rehabilitację — nieporównywalnie wyżej przez niego cenionych — Leśmiana, Schulza i Gombrowicza.

## 6

Sytuacja, jaka w 1952 r. zapanowała w życiu literackim, w dużym stopniu przypominała tę z 1949 roku. Tak jak i wtedy, również i tym razem władze zaprezentowały tylko kilka ogólnych tez programowych nowego etapu, po czym wezwały środowiska twórcze do dyskusji, do — mówiąc za Sławińskim — rozpracowywania idei partii i przenoszenia ich w sferę twórczości.

W rozpracowywaniu nowych idei partii wziął również udział Sandauer. Publikowanymi na łamach prasy literackiej artykułami zaczął zabierać głos we wszystkich nurtujących środowisko twórcze sprawach, przede wszystkim w sprawie schematyzmu i sposobu jego „przewyciężenia”. Na szczególną uwagę zasługują dwa teksty krytyka (oba zamieszczone w „Nowej Kulturze” 1952): *O jedności treści i formy i o tzw. poziomie słów parę* (nr 5) oraz *O typowości i schematyzmie* (nr 20).

W pierwszym z nich przypomniał Sandauer na wstępie „podstawową zasadę marksistowską” mówiącą, że niezbędnym warunkiem każdego udanego dzieła sztuki jest jedność składających się na nie treści i formy. Następnie przedstawił, przystrojone w kostium naukowości, lecz ewidentnie nawiązujące do aktualnej sytuacji literackiej rozważania o skutkach wynikających z zakłócenia dialektycznej równowagi, jaka powinna panować pomiędzy treścią dzieła a jego formą: faworyzowanie jednego tylko elementu tego układu miało, jego zdaniem, nieuchronnie prowadzić do „swoistego platonizmu artystycznego” lub do „nowej poetyki normatywnej”. Na koniec wreszcie złożył samokrytykę, w której przyznał, że i on sam, występując w 1949 r. („subiektywnie”) w obronie poziomu literatury, w rzeczywistości („obiektywnie”) absolutyzował pewne formy sztuki burżuazyjnej, popełniał więc taki sam estetyczno-polityczny błąd, jaki dziś partia wytyka schematystom.

Niewątpliwie najistotniejszym fragmentem tego artykułu jest owa krótka, ale – że tak powiem – gatunkowo wyrazista samokrytyka, jedyna w socrealistycznej karierze Sandauera, złożona na dodatek w momencie, gdy nikt tego od niego nie oczekiwał. Zinterpretowałbym ją tak: odcinając się od swych dawnych poczynań, przyznając, że były one „niesłuszne”, ideologicznie błędne, przygotowywał w ten sposób Sandauer grunt pod planowane przez siebie, a mające już wkrótce nastąpić nowe działania. Jeżeli dodamy do tego liczne w tekście, wtedy już „legalne” zarzuty wobec dotychczasowej praktyki literackiej socrealizmu, w swej istocie – zdaniem Sandauera – tej samej natury, co jego własne przewinienia, to łącznie otrzymujemy dość czytelne przesłanie. Nazywałbym je „sugestią nowego początku”: oto każdy popełnił jakieś błędy, lecz teraz, gdy zrozumieliśmy, dzięki mądrości partii, na czym one polegały, możemy wszyscy wspólnie, kierując się – tym razem już prawidłowo odczytanymi – wskazówkami klasyków marksizmu-leninizmu, zacząć na nowo tworzyć sztukę, która wreszcie będzie w pełni godna miana socjalistycznej.

Artykuł *O typowości i schematyzmie* był natomiast odpowiedzią Sandauera na ten, zgłoszony przez niego samego, postulat. Był też zarazem głosem w toczącej się wówczas debacie nad jedną z naczelných kategorii stalinowskiej estetyki, jaką stanowiła kategoria „typowości”. Uznano mianowicie, że to właśnie ona – w jej dotychczas obowiązującej wykładni<sup>63</sup> – jest jedną z głównych sprawczyń schematyzmu socjalistycznej sztuki. W zaproponowanym przez Sandauera ujęciu „typowość” traciła swą uprzywilejowaną pozycję głównego kryterium realistyczności dzieła, lecz, zaprzęgnięta w dialektyczną parę z przeciwstawną jej – choć równorzędną rangą – kategorią „indywidualizacji”, stawała się jedną z dwu możliwych form artystycznej percepcji świata:

Co jest [...] zasadą niezłomną wszelkiego dzieła sztuki w ogóle, to to, że musi się ono znajdować w ruchu między obu punktami i że wszelkie zatrzymanie się – już to na zjawisku indywidualnym, już to na zasadzie ogólnej – jest dla sztuki zabójcze; w pierwszym przypadku nosi ono nazwę naturalizmu, w drugim – schematyzmu.

---

<sup>63</sup> Zob. wypowiedź J. Stalina *O materializmie dialektycznym i historycznym*. Warszawa 1949, s. 8: „Typowe” to to, co zgodne z obiektywną rzeczywistością, z tym, że obiektywnie rzeczywiste to „nie to, co w danej chwili wydaje się trwałe, ale zaczyna już obumierać, lecz to, co powstaje i rozwija się, jeżeli nawet wydaje się w danej chwili nietrwałe, albowiem według metody dialektycznej tylko to jest niezwykłe, co powstaje i rozwija się”.

W tekście tym zakwestionował Sandauer jeszcze inny z socrealistycznych dogmatów, ten mianowicie o naukowym charakterze artystycznego poznania. Według Markiewicza różnica pomiędzy nauką a artystyczną percepcją świata polegać miała na tym, że sztuka, mówiąc zasadniczo to samo co nauka, robi to jednak w inny sposób — nie przy pomocy pojęciowych abstrakcji, lecz obrazami; innymi słowy: że dokonuje ona konkretyzacji naukowych uogólnień. Sandauer wystąpił z radykalnie odmienną tezą, głoszącą prekursorski charakter poznania artystycznego:

Różnica między naukowcem a artystą polega [...] na tym, że naukowiec — zamiast przedstawić proces badania — podaje już gotowe jego rezultaty, aby z kolei odkryte przez siebie prawa zastosować do wypadków szczegółowych [...]. Artysta natomiast opisuje sam proces badania przedmiotów; dzieło sztuki jest właśnie niczym innym jak poszukiwaniem pewnej zasady ogólnej i posiada wszelkie właściwości tego procesu: jego sprzeczności, niepewności, wahania. [...] Stąd wniosek, że dzieła artystyczne wyprzedzają zazwyczaj w czasie traktujące o podobnych problemach dzieła filozoficzne, czyli że są ich prekursorami.

Obydwa te artykuły, jak obwieszczały to zamieszczone przy nich informacje, stanowić miały fragment przygotowywanej przez Sandauera rozprawy *O jedności treści i formy*. Na okazję zaznajomienia się z całym tekstem tej rozprawy trzeba było jednak poczekać aż 5 lat. Nim Sandauer zdążył ją ukończyć, koniunktura na dyskusję minęła: partia odwołała przyjęty na przełomie lat 1951 i 1952 kurs na socrealistyczny liberalizm i agresywną kampanią przeciwko „przemytnictwu ideologicznemu w krytyce” zainaugurowała kolejny etap w dziejach socrealizmu — etap „walki z recydywą burżuazyjnego estetyzmu”. Ostatecznie więc rozprawę swą wydał Sandauer dopiero w 1957 r. i — co ciekawe — bez tych dwóch, rekomendowanych w 1952 r. jako jej fragmenty, tekstów. Poprzedził ją wówczas przedmową, w której wyjaśnił jej genezę oraz istotę zawartych w niej treści:

Książkę tę napisałem między wrześniem 1952 a październikiem 1953 r., aby wyjaśnić sobie samemu pewne zagadnienia estetyki. Nie przypuszczałem wtedy, abym mógł ją kiedykolwiek opublikować. Stąd wydaje się ona całkowicie oderwana od ówczesnej sytuacji kulturalnej [...]. A jednak przez to chociażby, że stawia pytania, które oficjalna estetyka tego okresu ignorowała, zajmuje ona wobec tej ostatniej stanowisko wyraźnie polemiczne. [OJ 7]<sup>64</sup>

Powyższe stwierdzenia Sandauera wymagają uściśleń, niektóre wręcz polemiki. Nie dysponuję żadnymi przesłankami pozwalającymi podważyć podaną przez niego informację o terminie powstania wydrukowanej w 1957 r. rozprawy. Jednak dwa opublikowane na łamach „Nowej Kultury” jej fragmenty dowodzą, że zaczął ją Sandauer pisać wcześniej niż we wrześniu 1952, gdyż co najmniej na początku tego roku (tekst *O jedności treści i formy i o tzw. poziomie słów parę* ukazał się w styczniu), i że początkowo jej kształt i charakter miał być zupełnie odmienny od tego, jaki ostatecznie otrzymała: pomyślana była jako dzieło „jawne” i bezpośrednio zaangażowane w wydarzenia ówczesnego życia literackiego, pisane z myślą o szybkiej publikacji.

Powiedziałbym tak: należy zgodzić się z Sandauerem, że w ostatecznym rozrachunku rozprawę swą — jak twierdził to wielokrotnie i z nie ukrywaną dumą — napisał do szuflady. Pamiętać jednak trzeba, a o tym nie wspomniał

<sup>64</sup> Skrótem OJ odsyłam do wyd.: A. Sandauer, *O jedności treści i formy*. Kraków 1957. Liczba po skrócie wskazuje stronicę.

ani w przedmowie, ani w żadnej ze swych licznych relacji poświęconych socrealizmowi, iż u jej źródeł leżały zupełnie odmienne intencje. O tym, że kilka lat spędziła ona w szufladzie, zdecydował nie sam autor, lecz okoliczności życia literackiego. Wiadomo też, co dodatkowo jeszcze podważa informację Sandauera o ściśle prywatnym charakterze jego rozprawy, że w 1954 r. podjął on nieudaną próbę opublikowania jej na łamach „Materiałów do Studiów i Dyskusji”. Dopiero w jednym z ostatnich udzielonych przez siebie wywiadów przyznał wreszcie, że studium *O jedności treści i formy* napisał „do szuflady, ale niezupełnie do szuflady”<sup>65</sup>.

Zanim odniosę się do kolejnych wątpliwych, moim zdaniem, stwierdzeń zawartych w przedmowie do Sandauerowej rozprawy, przedstawię w skrócie głównie jej tezy.

1. Punktem wyjścia swych rozważań uczynił Sandauer pytanie o pozaklasową istotę sztuki. Skonstatował, że sztuka towarzyszy człowiekowi od zarania jego dziejów. Istniała w bezklasowym społeczeństwie pierwotnym, będzie też istniała w równie bezklasowym społeczeństwie komunistycznym. Z faktu tego wynika jasno, że nie może być ona klasowo uwarunkowana. O jej istocie stanowić muszą inne czynniki. Nie klasowe, lecz w stosunku do nich prymarne – psychiczne.

2. Genezy działalności artystycznej człowieka upatrywać należy w stanowiącym „podstawę wszelkiego działania” zjawisku pragnienia (woli, uczucia). „Wszelkie pragnienie jest spowodowane niezadowoleniem ze stanu obecnego, który chcemy zastąpić przez inny” (OJ 29). Na całokształt zjawiska pragnienia składają się dwa kolejno po sobie następujące okresy. Pierwszy z nich – przedrealizacyjny, obejmuje dwa stadia: „odczucia braku oraz uświadomienia sobie, jaki rodzaj przedmiotu mógłby mu zaradzić”. Drugi okres – realizacyjny, obejmuje „stadium konkretyzacji myślowej, czyli planowanie, oraz stadium realizacji, czyli pracy”. W stadium przedrealizacyjnym zarówno jednostka pragnąca, jak i przedmiot pożądania występują nie jako obiekty indywidualne, lecz jako jeszcze nie skonkretyzowani szczegółowo reprezentanci klas czy gatunków. „Dopiero przy konkretyzacji pragnienia, a więc w stadium trzecim, dwa te powszechniki zaczynają się indywidualizować: w miarę jak pożądający skupia swe pragnienie na jednej tylko osobie, indywidualizuje się również i on sam” (OJ 32).

3. Drogą do zrealizowania pragnienia jest praca: „może [ona] stosować się do z góry wytyczonego planu [...], kiedy indziej plan tworzy się równocześnie z procesem pracy i nie tylko ją formuje, ale jest przez nią formowany. W pierwszym wypadku będzie to praca zautomatyzowana, w drugim – odkrywcza” (OJ 35). Praca odkrywcza to taka, która wykracza poza ustalony z góry plan działania, ulega modyfikacji pod wpływem materiału, na jakim jest wykonywana.

4. Wizja artystyczna to również rodzaj pragnienia. Drogą do jego realizacji jest szczególny rodzaj pracy – praca artystyczna. „Wizja artystyczna nie jest jednak z góry ułożonym planem, lecz formuje się równocześnie z dziełem sztuki. Praca artystyczna należy zatem do kategorii prac twórczych, których plan [...] modyfikuje się w zetknięciu z materiałem. Praca nietwórcza rozpada się na

<sup>65</sup> *Próba sporu z Arturem Sandauerem*. Wywiad udzielony K. Gąsiorowskiemu. „Poezja” 1990, nr 4/6, s. 10.

plan oraz na wykonanie i ma dwa bieguny: typowość, ześrodkowaną w planie, czyli treści, i indywidualizację, ześrodkowaną w wykonaniu, czyli w formie. [...] Że jednak w dziele sztuki plan i wykonanie nie dadzą się odróżnić, więc nie sposób przeprowadzić tu granicy pomiędzy tym, co typowe, a tym, co indywidualne, tym, co wynika z planu, a tym, co z materiału, między treścią a formą” (OJ 39). Ścisłe trzymanie się planu i odrzucanie sugestii materiału nieuchronnie prowadzić musi do schematyzmu.

5. Dzieło sztuki „jest nie tylko wytworem pragnienia, ale opowieścią o nim, jego wyrazem” (OJ 38). Inaczej mówiąc, jest ono wytworem pragnienia, ale również „ucieleśnioną historią pragnienia, przedmiotem opowiadającym o pewnym psychicznym procesie” (OJ 38). Z faktu tego wynikają daleko idące konsekwencje. Dzieło sztuki, zachowując w sobie wszystkie stadia pragnienia, nie tylko zaspokaja pragnienie, ale również ciągle podtrzymuje je przy życiu, wywołuje je na nowo, „przywraca świeżość programowi już zautomatyzowanemu, już społecznemu” (OJ 43) oraz – „jeżeli jednak przyjmujemy, że pragnienie to jest z istoty swej zaraźliwe, czyli, że udziela się innym – chce je udzielić innym i pozyskać ich niejako do współpracy” (OJ 43).

6. Ponadto, „zachowując wspomnienie przedrealizacyjnego, gatunkowego okresu” konkretyzowanego przez siebie pragnienia, dzieło wskazuje na to, co w nim grupowe, zespołowe, ogólne, „odkrywa pod zjawiskiem prawo i przywraca czynnościom ludzkim ich gatunkowy – w przyrodniczym i społecznym sensie – charakter” (OJ 43). Zaspokajając więc własne pragnienie, artysta zaspokaja „tym samym pragnienie gromady” (OJ 45).

7. Pragnienie może być okazywane na dwa sposoby: bezrefleksyjnie, jako objaw (ruch), lub refleksyjnie, w postaci znaku (gestu). Znak pragnienia to objaw, który został poddany refleksji, nazwany. „W miarę jak pragnienie zostaje wyrażone, czyli przechodzi od objawu do znaku – to, co było jego podmiotem lub przedmiotem, staje się tematem wyrazu, treść zaś z nierefleksyjnej staje się refleksyjna, czyli przybiera postać wyraźnie sformułowanego pojęcia. [...] Dzieło sztuki to nie gotowa nazwa, lecz proces jej nadawania lub też – co na jedno wychodzi – nazwa nadawana po raz pierwszy” (OJ 49). Sztuka „jest narzędziem, przy pomocy którego ludzkość formułuje nowe pojęcia ogólne, czyli odkrywa nowe częstotliwości w zjawiskach” (OJ 50).

8. Środkiem, przy pomocy którego sztuka wyraża pragnienia (uczucia), jest rytm. „Stanowi on zasadę organizacyjną dzieła”. Jest specyficznym środkiem porozumiewania się – porozumiewania „mimetycznego”. Pod wpływem rytmu dzieła sztuki odbiorca naśladuje wyrażone w nim, a nie uświadomione sobie jeszcze przez niego uczucie, i odnosi wrażenie, że uczucie to jest jego własnym uczuciem. „Działanie sztuki polega więc na swoistym złudzeniu. Wywołuje ona mianowicie u odbiorcy wrażenie, iż przekazywane przez nią treści otrzymuje on nie tyle z zewnątrz, co sam je wytwarza” (OJ 60); „że ocenia on rzeczywistość samodzielnie (podczas gdy czyni to pod dyktando artysty), że świat jest obiektywnie taki, jakim on go przedstawia” (OJ 61).

9. Podstawowe kategorie Sandauerowej estetyki to treść, temat i forma. Tekst wyjaśnia związane z nimi znaczenia: treścią dzieła jest pragnienie, tematem nie rzeczywistość, która wywołała w artyście przeżycie, lecz wyłonione z tego przeżycia wyobrażenie. W dziele sztuki nigdy nie mamy do czynienia z „nagim” tematem: zawsze jest on przepojony treścią, zawsze jest „treść-

cio-tematem”. Dzieło wynika z rzeczywistości, jednak „nie musi imitować rzeczywistości, lecz na nią reagować” (OJ 62). „Powstaje nie po to, aby imitować rzeczywistość, lecz na nią wpływać. Jego tematem jest nie stan zastany, lecz pożądaný; nie to, co jest, lecz to, co być powinno” (OJ 19). Forma to „dzieło sztuki jako zjawisko fizyczne, w odróżnieniu od zjawiska psychicznego, jakim jest »treśćio-temat«”. To „przedmiot materialny, wyrażający dynamiczny proces duchowy” (OJ 73). „Twierdzenie, jakoby treść była wcześniejsza od formy i jednostronnie ją powodowała, jest błędne; wizja artystyczna zmienia się bowiem i rozwija w ciągu pracy; natchnienie pojawia się nie jako abstrakcyjny pomysł, lecz jako słowa, kształty, sceny itp. Nie ma zatem prymatu treści nad formą, lecz ich wzajemne, dialektyczne oddziaływanie” (OJ 77), a więc ich jedność.

10. Wartość poznawcza dzieła sztuki polega na jego prawdziwości psychologicznej. Miernikiem prawdziwości (realizmu) dzieła jest jego zrozumiałość, czyli zdolność wywołania u odbiorcy takich samych uczuć jak u twórcy. Aby dzieło było zrozumiałe, musi być szczere. Znaczy to, że „artysta powinien dotrzeć do tych warstw swego uczucia, gdzie to, co indywidualne, zlewa się w jedno z tym, co ponadosobiste. Im bardziej zatem artysta sięga w siebie, tym bardziej sięga w społeczeństwo” (OJ 69).

11. „Stąd, że dzieło sztuki wyraża z a s a d n i c z o uczucia powszechne, wynika jego prekursorska rola w dziejach, czyli jego postępowość: tendencje bowiem grup społecznych przeobrażają się czasem w historię” (OJ 70). Stanowi więc sztuka „czasem” wyraz klasy społecznej, jest jednak również „rzeczą teoretycznie możliwą, że twórca wyrazi w sposób artystycznie skuteczny uczucia klasy skazanej na rychłą klęskę, a więc wstecznej” (OJ 70).

Zostawiam na boku intelektualną wartość rozprawy Sandauera. On sam uważał ją za swe najważniejsze, najbardziej wartościowe dzieło, jej czytelnicy byli jednak — jak się zdaje — odmiennego zdania. Powrócę do tego zagadnienia za chwilę. Teraz chciałbym spojrzeć na nią od innej strony. Przypominam: w przedmowie do jej książkowego wydania informował Sandauer, że jest ona „całkowicie oderwana od ówczesnej sytuacji kulturalnej” i że prezentuje wyraźnie polemiczne stanowisko wobec oficjalnej estetyki stalinizmu. Uważam, iż opinie te wymagają daleko idącej weryfikacji.

Niewątpliwie prawdą jest, że przedstawiona przez Sandauera teoria stanowi głęboką polemikę z wieloma podstawowymi tezami estetyki socrealizmu. Zaprzecza dogmatowi o klasowym charakterze sztuki, neguje pierwszeństwo poznania naukowego przed artystycznym oraz pierwszeństwo treści przed formą. Odrzuca też dotychczasową definicję realizmu i przekonanie, że istnieje coś takiego jak jedyna, uniwersalna metoda twórcza. Jednak przy całej tej niewątpliwie daleko idącej polemiczności w żadnym wypadku nie można zgodzić się z wypowiedzianym przez Sandauera twierdzeniem, że stworzona przez niego teoria jest w pełni niezależna od stalinowskiej doktryny estetycznej i całkowicie oderwana od polityczno-kulturalnego kontekstu, który towarzyszył jej powstawaniu.

Już samo zasadnicze pytanie, na jakie próbowała ona dać odpowiedź, choć z pozoru naruszające fundament podporządkowanej założeniom materializmu historycznego oficjalnej estetyki, nie było aż tak niestosowne, aż tak heretyckie, jak mogłoby się to na pierwszy rzut oka wydawać. Pytając o pozaklasową



istotę sztuki, Sandauer w ewidentny sposób nawiązywał do Stalinowych rozważań o pozaklasowej istocie języka. Konstatacje, jakie socrealistyczni teoretycy wyprowadzali z tych — potencjalnie rewolucyjnych — rewelacji Wielkiego Językoznawcy, wyraźnie krytyka nie zadowalały: były połowiczne, zanadto ostrożne. W swej rozprawie postanowił wyciągnąć z nich możliwie najdalej idące wnioski.

Tym, co w przedłożonej przez Sandauera teorii uderza najbardziej i co z pewnością stanowi główny argument przemawiający przeciwko twierdzeniu o jej w pełni niezależnym od socrealizmu charakterze, jest fakt następujący: pomimo tak wielu w niej zawartych niewątpliwie polemicznych twierdzeń — w zaproponowanych rozwiązaniach uwzględnia ona właściwie wszystkie zobowiązania, jakie przed socjalistyczną sztuką i literaturą stawiała panująca ideologia. To, co u Sandauera polemiczne, odnosi się wyłącznie do praktyki artystycznej socrealizmu, dotyczy tych elementów doktryny, które w 1952 r. — jako odpowiedzialne za schematyzm socrealistycznej sztuki — zdawały się być już zupełnie lub w znacznym stopniu nieaktualne. Nie narusza ona natomiast wszystkiego tego, co stanowiło ideologiczny fundament stalinowskiej wizji sztuki.

Wyprowadzone z zasad Sandauerowej teorii dzieło miało być, tak jak życzyła sobie tego partia, wolne od schorzeń dotychczasowej literatury realizmu socjalistycznego (przede wszystkim schematyzmu), artystycznie doskonałe i atrakcyjne dla czytelników, ale także — tak jak do tej pory — genetycznie i funkcjonalnie społeczne, realistyczne (mimetyczne), wychowawcze, postulatywne i propagandowe, zaangażowane, postępowe, klasowe, zrozumiałe i związane z ludzką pracą. A przy tym wszystkim — teraz już zgodnie z indywidualnymi preferencjami estetycznymi Sandauera — nowatorskie i odkrywcze, a nawet wręcz autotematyczne.

Zamysł przedstawionej przez Sandauera teorii jest oczywisty. Miała ona — jak sam to wyraził — „wykazać, że myśl marksistowska padła w ostatnich latach ofiarą nieporozumienia: głosząc bowiem estetykę odziedziczoną — w zwulgaryzowanej formie — po mieszczańskim wieku XIX, niszczyła równocześnie sztukę, która przez swój bezpośredni, aktywny i kolektywny charakter, przez nacisk położony w procesie twórczym nie tyle na przeżyciu, co na wykonaniu — była naturalnym jej sprzymierzeńcem” (OJ 9). Inaczej mówiąc, celem Sandauera było stworzenie takiego systemu estetycznego, który — w ramach ideologii marksistowsko-leninowskiej — mógłby stanowić uprawomocnienie dla artystycznego nowatorstwa, który przywróciłby — nieopatrznie zerwaną — jedność Rewolucji i Awangardy.

Ewidentne i ostateczne — jak się w 1952 r. mogło zdawać — bankructwo socrealistycznej literatury (w jej produkcyjno-agitacyjnej wersji), gromy rzucające przez władze na schematystów, lakierników i kłajstrowników rzeczywistości, wulgaryzatorów i lewackich sekcjary, rehabilitacja zjawisk artystycznych uznawanych dotąd za ideologicznie wrogie — wszystko to razem pozwalało przypuszczać, że rozczarowana poziomem dotychczasowych osiągnięć socjalistycznej literatury partia zacznie rozglądać się za nową, sprawniejszą, lepiej odpowiadającą na jej oczekiwania teorią estetyczną. Jak wiadomo, nadzieje te nie spełniły się. Dyskusja nad zagadnieniami socrealistycznej teorii sztuki została niespodziewanie przerwana, Żdanow nadal pozostał najwyższym autorytetem oficjalnej estetyki, a rozprawa Sandauera powędrowała do szuflady.

Dopiero po Październiku przyszedł – jak się zdawało – odpowiedni dla niej moment. Tym razem upadek socrealizmu był już nieodwołalny. Korzystając z poparcia dyrektora krakowskiego Wydawnictwa Literackiego, Henryka Voglera, opublikował ją wreszcie autor w 1957 roku.

Jeżeli *Poetów trzech pokoleń* krytyka przyjęła, choć z licznymi wątpliwościami, ale – mimo wszystko – przychylnie, to już to dzieło Sandauera właściwie zignorowała. Bibliografie odnotowują tylko trzy jego recenzje. Zdzisław Najder uznał, że „przeprowadzony w rozprawie [...] ciąg dowodowy jest czysto pozorny, a ona sama odbija bardzo od poziomu reprezentowanego przez inne książki Sandauera”<sup>66</sup>. Michał Głowiński, chwalać Sandauera za samo podjęcie tematu („nasza krytyka od wielu lat cierpi na chroniczne odcięcie od wszelkiej myśli estetycznej”), wskazywał jednak m.in. na wewnętrzną sprzeczność (między naukowym charakterem a skłonnościami postulatycznymi) przedstawionej przez niego teorii oraz – wynikającą z faktu przyjęcia przez nią zewnętrznych kryteriów oceny dzieła – jej niezdolność do „stworzenia odpowiednich narzędzi służących badaniu wytworu artystycznego”<sup>67</sup>. Stanisław Pietraszko natomiast, konstatując fakt, że rozprawa „nie wzbudziła, jak dotąd, żywego zainteresowania potwierdzonego głosem krytyki”, przedstawił opinię, iż „wyrasta [ona] z aktualnej sytuacji literackiej, wiąże się z dążeniami największego, najżywotniejszego i najbardziej przedsiębiorczego ugrupowania artystycznego w Polsce”<sup>68</sup>. Mowa oczywiście o tworzonej przez Sandauera Grupie Nowoczesnych.

Niewątpliwie, w 1957 r. rozprawa Sandauera mogła jawić się jej czytelnikom również i w taki właśnie sposób – jako ideologiczna motywacja lansowanego przez Nowoczesnych programu estetycznego. Jednak, jak się szybko okazało, wtedy tego typu – legitymizujące neoawangardowy estetyzm – zabiegi były już zupełnie niepotrzebne. Partia definitywnie wycofała się z „komenderowania sztuką”, przestała ingerować w ściśle estetyczne zagadnienia i wcale nie wymagała już od twórców ideologicznego uprawomocnienia ich artystycznych wyborów. Żądała tylko jednego – niewtrącania się w politykę. W kontekście tej prowadzonej teraz przez partię polityki kulturalnej rozprawa Sandauera była dziełem po prostu zbytecznym. I bez niej programowo indyferentny społecznie i politycznie program Nowoczesnych mógł liczyć na oficjalne uznanie.

## 7

Im więcej czasu upływało od fatalnych lat 1949 – 1956, tym mocniej utrzymało się przekonanie – podtrzymywane zwłaszcza przez tych uczestników polskiego życia intelektualnego, którzy światopoglądowo uformowani zostali przez wydarzenia polityczne lat 1968, 1976 i 1980 – 1981 – że jedyną właściwą reakcją na socrealistyczną aberrację powinno być jednoznaczne jej odrzucenie i całkowite zamilknięcie. Dla poetów i krytyków Nowej Fali (np. Barańczaka) w sprawie tej, jak i we wszystkim, co dotyczyło komunizmu, nie mogło być mowy o jakimkolwiek kompromisie. Pomiędzy zdecydowanym

<sup>66</sup> Najder, *Recepta i logika*, s. 112.

<sup>67</sup> M. Głowiński, rec. w: „Pamiętnik Literacki” 1958, z. 3, s. 314, 315.

<sup>68</sup> S. Pietraszko, *Teoria na wyrost*. „Nowe Sygnały” 1957, nr 30.

„tak” i równie zdecydowanym „nie” na żadne stany pośrednie nie było miejsca. Przykładem jedynie wobec socrealizmu właściwej, w pełni heroicznej postawy był dla nich Zbigniew Herbert. Sandauer natomiast, już swym wcale pokaźnym spisem powstałych w latach 1949–1956 publikacji, w żaden sposób nie przystawał do tego idealnego wzorca. Publikował, więc kolaborował, co najwyżej w nieco odmienny od innych, mniej ostentacyjny sposób.

Na zagadnienie to spojrzeć należy od innej strony. Milczenia Herberta, na początku lat pięćdziesiątych prawie nikomu jeszcze nie znanego, nikt wtedy tak naprawdę nie słyszał. „Milczenie” – pisał Łapiński – „oddziaływało społecznie tylko w przypadku pisarzy o wielkiej renomie. Przez pewien czas tak właśnie słuchało się milczenia Marii Dąbrowskiej”<sup>69</sup>. Sandauer zdobył sobie, co prawda po r. 1945, pewien rozgłos, jednak jego ówczesnej pozycji bardzo było daleko do tej, jaką posiadała autorka *Nocy i dni*. Gdyby wycofał się z publicznego życia literackiego, prawdopodobnie niewielu zwróciłoby na to uwagę. Przyjął inną, znacznie bardziej – moim zdaniem – społecznie nośną strategię działania. Ściśle przestrzegając wytyczonej sobie granicy możliwego do zaakceptowania kompromisu (czego dowodem jest jego powstrzymanie się od publikowania w latach 1950–1951), starał się jednak zabierać głos zawsze, kiedy tylko pojawiała się taka sposobność. W wystąpieniach swych, deklaratywnie lojalnych wobec doktryny, dążył do maksymalnego wyzyskania wszystkich możliwości – wynikających bądź to z samej doktryny (zwłaszcza ewolucji jej treści), bądź z realiów życia literackiego – wyjścia poza socrealistyczną sztampę, przekroczenia granic tego, co dopuszczalne.

Tak więc w okresie wprowadzenia socrealizmu do polskiej literatury (1949), korzystając z ogólnikowości przedstawionych przez partię tez, prezentował Sandauer własną ich, możliwie dla literatury najkorzystniejszą interpretację. Od r. 1950, kiedy to nałożono na niego zakaz publikacji, aktywnie uczestniczył w jedynej (obok wykonywania przekładów) dostępnej mu formie literackiej działalności – w spotkaniach sekcji twórczych, gdzie, wbrew intencjom ich organizatorów, nie tylko że nie poczynił żadnych postępów na drodze do realizmu socjalistycznego, ale wręcz odwrotnie, wyzyskując wewnątrzrodowiskowe niesnaski, nieustannie podawał w wątpliwość produkcyjno-agitacyjny model literatury. W okresie walki ze schematyzmem starał się wyciągnąć jak najdalej idące konsekwencje z zaistniałej w literaturze nowej sytuacji: dążąc do ideologicznej rehabilitacji literatury dwudziestolecia międzywojennego, pilnie – i znów w możliwie najkorzystniejszy dla tej literatury sposób – przekładał na historycznoliteracką praktykę dezyderaty, jakie socrealistyczne literaturoznawstwo wyprowadziło z prac Wielkiego Językoznawcy; wpisując się w zainicjowaną przez Stalina ideologiczno-artystyczną dyskusję, występował też z własnymi śmiałymi inicjatywami teoretycznymi, które – wprowadzone w życie – dawałyby twórcom znacznie większy zakres swobody artystycznej.

Pozycja Sandauera w życiu literackim socrealizmu wyraźnie różniła się od tych, jakie zajmowali inni ówczesnie działający literaci. Nigdy nie należał on do tych krytyków, którzy – powtórzmy za Sławińskim – zapewniali codzienną obsługę krytycznoliteracką socrealizmu. Nie publikował w pełni i bezrefleksyjnie podporządkowanych socrealistycznym wzorcom literackiego wysławienia, po-

<sup>69</sup> Z. Łapiński, *Nagrobek*. W: *Jak współżyć ze socrealizmem*, s. 99.

zbawionych indywidualnego wyrazu, stylistycznie zunifikowanych wypracowań. Jego teksty posiadały dość wyraźne autorskie oblicze oraz – co najważniejsze – były notorycznie dyskusyjne. W rankingu autorów publikowanych na łamach „Nowej Kultury” i „Życia Literackiego” „artykułów dyskusyjnych” zajmował on bezapelacyjnie pierwsze miejsce.

Przeciwnicy Sandauera (i to już nawet ci z 1957 r.) zauważali w jego – powstałych w okresie socrealizmu – tekstach przede wszystkim to, co było wyrazem uległości wobec komunikacyjnych rytuałów socrealizmu, i nie przyjmowali do wiadomości wyjaśnień, że owe czynione przez krytyka ustępstwa na rzecz literackiej nowomowy stanowiły konieczne, niemożliwe do uniknięcia – w przeciwnym razie w ogóle nie mógłby publicznie zabrać głosu – koszty jego ówczesnych działań. Jednak wtedy, gdy Sandauer swe teksty publikował, patrzone na nie w odmienny sposób. Posiadał on opinię kogoś, kto – jak to w 1955 r. wyraził „sam” Stefan Żółkiewski – mówił i pisał „inaczej” niż wszyscy inni literaci<sup>70</sup>. W jego wystąpieniach widziano nie to, co dla ówczesnych ich czytelników było naturalnym sposobem literackiej komunikacji, lecz to, co sztywne i powszechnie obligatoryjne reguły tej komunikacji naruszało. Jak trafnie zauważył Głowiński:

W okresie spotęgowanego skrępowania, kiedy obowiązują ściśle określone reguły, podporządkowane ideologii, propagandzie i bieżącym potrzebom władzy, nawet drobny przejaw odchodzenia od kanonu nabiera szczególnej wyrazistości i znaczenia<sup>71</sup>.

Powiedziałbym tak: niewątpliwie nie należał Sandauer do skrajnie ekskluzywnego grona pisarzy, którzy protestując przeciwko socrealistycznej dyktaturze wycofali się z życia publicznego i zamilkli, ale nie był też bezkrytycznie odpowiadającym na wszystkie żądania władz członkiem socrealistycznego aktywu literackiego. W swym oporze nie był tak nieprzejednany jak np. przez 8 lat konsekwentnie milczący Jerzy Zawieyski, ale też bardzo daleko jego ówczesnej postawie do tej, jaką przyjęła większość jego kolegów. Należał Sandauer do specyficznej dla ówczesnego życia literackiego grupy twórców, których strategię postępowania wobec socrealizmu najlepiej oddaje stworzona przez Błońskiego formuła: „pół-milczenie”<sup>72</sup>.

W odróżnieniu od konsekwentnie „milczących”, którzy swoją niezgodę na socrealizm zasadzali zazwyczaj na szerszych niż tylko estetyczne, bo ideowych czy politycznych podstawach, „pół-milczący” raczej nie kontestowali politycznej rzeczywistości Polski Ludowej, przeciwnie – z reguły byli silnie związani z komunistycznym porządkiem, więcej nawet, w większości swej wręcz należeli do polityczno-artystycznego establishmentu nowego ustroju. Zdecydowanie odrzucali jednak dyrektywy partii w zakresie estetyki, i to nie tyle sam postulat socjalistycznej, ludowej literatury, ile tego postulatu konkretną – socrealistyczną, produkcyjno-agitacyjną realizację. Mówiąc za Sandauerem: stanowili oni opozycję nie „wobec zasady”, tylko „wobec przerostów”.

Jeden z najczęściej kierowanych pod adresem Sandauera zarzutów dotyczył

<sup>70</sup> W pięćdeciolecie „Nowej Kultury”. Wywiad ze Stefanem Żółkiewskim. Rozmawiała A. Bukowska. „Nowa Kultura” 1955, nr 14.

<sup>71</sup> M. Głowiński, *Niby-groteska. („Wojna skuteczna” Jerzego Andrzejewskiego)*. W: *Rytuał i demagogia. Trzydzieście szkiców o sztuce zdegradowanej*. Warszawa 1992, s. 85.

<sup>72</sup> J. Błoński, *Zbigniew Herbert*. W: *Premiera pięciu poetów*. „Życie Literackie” 1955, nr 51.

właśnie tej ostatniej kwestii. Wielokrotnie wytykano mu połowiczność jego sprzeciwu, to, że w swych wymierzonych przeciwko socrealizmowi działaniach kierował się wyłącznie partykularnym, egoistycznym interesem, a więc że nie upominał się o wolność sztuki w ogóle, lecz — jak to ujął Barańczak — „jedynie o miejsce dla »wielkiej twórczości« awangardowej”. Rzeczywiście, postępowaniem Sandauera kierowała bardziej wierność własnym zapatrywaniom estetycznym, którym nigdy się nie sprzeniewierzył, niż przywiązanie do abstrakcyjnie pojętej idei wolności artystycznej. Był raczej kimś w rodzaju artystycznego rewizjonisty, który nie podważał prawa doktryny do panowania, domagał się tylko — głosząc konieczność przywrócenia życiu literackiemu organizacji opartej na „zdrowych leninowskich zasadach” — aby z rzeczywistości artystycznej wyeliminować wszystko to, co wypaczało „ogólnie słuszną” ideę.

Niewątpliwie z perspektywy lat siedemdziesiątych, a już zwłaszcza osiemdziesiątych, tego typu stanowisko musiało razić tak swym programowym minimalizmem, jak polityczną i intelektualną naiwnością. Krytycy Sandauera zapominają jednak, że działał on w rzeczywistości diametralnie odmiennej od tej, w jakiej im samym dane było funkcjonować. Trzeba pamiętać, że jeszcze co najmniej w 1954 r. nie milknące, kategoryczne deklaracje władz oznajmiające, że komunizm to naukowo stwierdzony kres historii, kwestionowane były tylko przez największych politycznych optymistów. Stworzony przez Stalina świat miał istnieć wiecznie. Nikt wtedy nie mógł przypuszczać, że wieczność ta skończy się już po kilku latach. Wśród wielu rozlicznych przesłanek wyborów dokonywanych w latach stalinizmu owo — jak się zdaje — powszechne wówczas poczucie definitywności komunistycznego świata należało z pewnością do najważniejszych. Rozpatrywana w takim świetle działalność Sandauera w wyraźny sposób zyskuje na znaczeniu. W świecie ostatecznie doskonałym, zaprojektowanym w najdrobniejszym nawet szczególe, wszelka intencjonalnie najlojalniejsza, najbardziej — we własnym przekonaniu — konstruktywna jego krytyka posiadała trudne do przecenienia konsekwencje: podając w wątpliwość jeden tylko, najmniej nawet istotny element tego świata, podważała całość totalnej konstrukcji.