

# Jerzy Jarzębski

---

## Bohater naszej krytyki

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4-5 (28-29), 108-117

---

1976

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Jerzy Jarzębski*

## **Bohater naszej krytyki**

Pośród rozmaitych dyskusji przewijających się przez naszą krytykę istnieje jedna, najdziwniejsza, dyskusja-widmo o bohaterze młodej prozy. Inne dyskusje mają swój początek i koniec, mają okresy szczególnego nasilenia, angażują sprzeczne stanowiska i poglądy; ona jedna obywa się bez tego doskonale. Ta dyskusja stoi w miejscu od dziesięcioleci, ale — dziwnym trafem — dalej trwa. Nikt się w niej właściwie z nikim nie spiera, panuje wzruszająca zgoda co do dwu przynajmniej spraw: 1) młoda literatura (szczególnie proza, rzecz jasna) nie kreuje bohaterów, którzy mogliby posłużyć pokoleniu rówieśników za zwierciadło, wzorzec postępowania, medium, pozwalające rozpoznać podstawowe konflikty ideowe i moralne epoki; 2) jest to stan wysoce niepożądany, z którego generację młodych pisarzy trzeba nieustannie rozliczać.

Sprawa bohatera stała się aktualna zaraz po wojnie, w pierwszych dyskusjach o realizmie, a potem powracała jak bumerang. Porównajmy kilka tekstów wybranych na chybił trafił z półki:

Stan wysoce  
niepożądany

Flaszen:

„Walka ze schematyzmem jest przede wszystkim walką o pełnowartościowość bohatera literatury” (*Nowy Żoł, czyli o schematyzmie*, 1951).

A teraz, po dziesięcioleciu, Jacek Łukasiewicz:

„Stale szukamy bohatera, niezadowoleni z tych, których mamy. Niezadowoleni ze skonwencjonalizowania zastanych wzorców, nie chcemy tworzyć nowych ideałów. W każdym razie nie powinny to być ideały bezwzględne; nie chodzi nam o idealnych herosów, którzy by wiedzieli i potrafili wszystko. Wystarczy, jeśli starym kanonom i starym prawdom potrafią przeciwstawić nowe, jeśli postarają się zrozumieć siebie w zmienionym świecie i świadomości własnej sytuacji, staną się mądrzejsi i silniejsi od innych, żyjących w złudzeniu” (*Szmaciarze i bohaterowie*, 1963).

I wreszcie Maciąg:

„Niech się nam nie wydaje, że deprecjacja osobowości — owa problematyczna zdobycz kultury wieku — stała się trwałym punktem dojścia; przekonaniem nie wymagającym już rewizji. Tęsknota za wybitnym bohaterem powróci, przemówi w pewnym momencie, bo takie są obyczaje ludzkości. Czytelnik zażąda od pisarza wyobraźni, wiedzy i mądrości. Które w tej chwili jak gdyby uleciały w inne, nieliterackie regiony ducha” (*Żywi i współcześni*, 1972).

Czytelnik  
zażąda

Sądy zbliżone można by cytować jeszcze długo. Oczywiście, różne są tu punkty wyjścia, ale diagnoza i postulaty podobne.

I cóż z tego? — spytamy. Te postulaty brzmią sympatycznie, literatura zawsze żywotność swą opierała na kreacji wielkich indywidualności, syntetyzujących dążenia i niepokoje społeczeństwa danej epoki. Obawę budzi tylko porównanie dat: przez lat dwadzieścia z górą krytyka opiera swój rozrachunek z literaturą na *sprzeciwie* wobec jej aktualnego stanu. I rzecz nie w samym sprzeciwie — zadaniem krytyka nie jest wszak basowanie pisarzom — ale w tym, że ów bunt krytyki się ustatecznił, uschematyzował, że jak gdyby nic nowego w tym względzie nie zachodzi — zarówno w prozie kolejnych młodych roczników, jak i w towarzyszących debiutom krytycznych

omówieniach. Niezgoda na rzeczywistość może być wartością pozytywną, jeśli tę rzeczywistość potrafi zmieniać; w wypadku jednak, gdy obiektywne fakty z jednej a krytyka z drugiej strony obwarowują na stałe swe pozycje, nasuwa się wniosek, że być może nie konstruktywny sprzeciw to — a raczej ignorowanie realiów.

Co gorsza, równoległe do głosu krytyki poważnej pojawia się masa wypowiedzi tuzinkowych recenzentów lub zgoła całkiem przypadkowych „naprawiaczy literatury”, którzy z całą powagą gromią, radzą, pouczają, wykorzystując czysto werbalną szatę tamtej, ambitniejszej dyskusji. I oni także życzą sobie „bohatera”, ale to słowo, nadużyte i naciągnięte do różnych celów, traci precyzyjny sens i wzmaga tylko bałagan wśród pojęć.

#### Trzy postulaty

Czego bowiem żąda krytyka od młodej literatury? Jedni chcą bohatera-wzorca czy bohatera pozytywnego, który pełniłby rolę zdecydowanie wychowawczą; drudzy wolą mówić o bohaterze, w którym młode pokolenie ujrzałoby siebie, swoje troski i problemy; inni jeszcze — o bohaterze ucieleśniającym niepokoję epoki, wymierzającym sprawiedliwość światu. W dyskusjach nader często łączy się lub wręcz utożsamia te trzy postulaty, nie pamiętając, że pierwszy mówi o podporządkowaniu kreacji bohatera społecznemu ideałowi obywatela lub nawet wzorcowi propagowanemu przez ośrodki kierownicze; drugi — o ukształtowaniu go podług „wizerunku własnego”, funkcjonującego w świadomości przeciętnej jednostki, o dopasowaniu go — w pewnej przynajmniej mierze — do światopoglądowego stereotypu; na koniec trzeci — o maksymalnej wierności wobec rzeczywistej sytuacji historyczno-społecznej.

Z tego braku precyzji wynikają dalsze konsekwencje: co innego bowiem bohater-postać literacka, który służy jakiejś ponadczasowej, często nie uświadamianej jeszcze „prawdzie epoki”, co innego natomiast bohater na żołdzie współczesnego społeczeń-

stwa, pełniący rolę wzorca lub „zwierciadła”. Ten ostatni, by mógł pełnić swe funkcje, musi zostać powszechnie zaakceptowany, a to oznacza zwykle: skonkretyzowany, niejako wyabstrahowany z dzieła i wprowadzony w intersubiektywną sferę świadomości społecznej. Wokulskiemu funduje się sklep na Krakowskim Przedmieściu, szermierze walczą o „Szablę Wołodyjowskiego”, a Sherlock Holmes odbiera nadal jeszcze listy w mieszkaniu przy Baker Street. Nasuwa się więc wniosek, że postać literacka jest niejako „bohaterem *in potentia*”, właściwego bohatera czyni z niej dopiero aktywna współpraca środowiska odbiorczego, które wybiera pewne sylwetki, by je następnie przymierzyć do własnego świata i zmitologizować.

Pytając o bohatera młodej literatury, powinniśmy pytać równocześnie o kulturową sytuację, warunkującą taki współdziałanie społeczeństwa w kreacji. I tu poczynają wchodzić w grę czynniki odległe od tych, które wymienia najczęściej krytyka (siła artystycznej wizji, warsztatowa sprawność autora). To mianowicie: a) techniczne warunki szerokiego rozpowszechnienia dzieła, b) „mimetyczna sprawność” danego gatunku (tak nazwałbym — zależną nie od twórcy, ale od tworzywa dzieła — możliwość kształtowania maksymalnie wiernej iluzji rzeczywistości). Robiąc wybieżkę w przeszłość literatury zauważymy, że do początków XX w. ona jedynie zdolna była tworzyć dynamiczną replikę rzeczywistości — statyczność sztuk plastycznych nie sprzyjała identyfikacji odbiorcy z przedstawionymi postaciami i sytuacjami. Zdolność wytwarzania wyrazistych sylwetek bohaterów, pełniących określone społeczne role, zależała w tym wypadku przede wszystkim od sprawności kanału przekazu.

I tak w okresach, kiedy rozpowszechnienie tekstów pisanych było niewielkie (z uwagi tyleż na warunki techniczne, co stopień edukacji społeczeństwa) przewagę w dziedzinie kreacji bohaterów zdobywały for-

Sytuacja  
kulturowa

my literackie przenoszone ustnie (epos i dramat starogrecki, średniowieczna epika bohaterska i żywoty świętych — kolportowane poprzez ambonę, wreszcie dramat elżbietański), kiedy zaś przeważała kultura słowa drukowanego — zyskiwały na znaczeniu postaci kreowane przez prozatorów (tak w okresie renesansu: po wynalezieniu druku, a przed wykształceniem się form współczesnego teatru, następnie — w miarę technicznego udoskonalania produkcji książek i wzrastającego odsetka ludzi piśmiennych — w wieku XVIII i XIX).

Oczywiście, działają tu jeszcze inne czynniki, jak np. „państwowy” kult bohaterów w starożytnym Rzymie, współdziałanie mitologii i religii (starożytna Grecja i średniowieczna Europa) lub inne, lokalne względy (motywujące np. karierę bohaterów epickiej poezji i dramatu romantycznego w Polsce); ogólnie jednak zależność między „technicznym uzbrojeniem” literatury a zdolnością tworzenia społecznie nośnych postaci-wzorców wydaje się bezsporna.

Uwarunkowania techniczne

Wiek XX, który przyniósł ogromny rozwój najpierw filmu, potem radia i telewizji, stwarza zupełnie nową kulturową sytuację literatury. Nie może ona konkurować z nowymi technikami przekazu zarówno co do zmysłowego bogactwa kreowanej rzeczywistości, jak i co do masowości odbioru. Nowy bohater filmowy czy bohater telewizyjnego serialu zdobywa druzgocącą przewagę *techniczną*; szczególnie ten ostatni — wyświetlenie bowiem serialu oglądanego jednocześnie przez miliony widzów jest już doniosłym faktem społecznym, z dnia na dzień może obudzić wielką „narodową” dyskusję. Rodzi się zresztą nie znana uprzednio forma „bohatera” na poły realnego, na poły fikcyjnego: to aktor, który ucieleśniał jakiś typ lub ideał i którego nie da się już rozdzielić na osobowość rzeczywistą i wiązkę realizowanych ról. Tak było w przypadku Chaplina, Bogarta, Deana, Marylin

Monroe lub Daniela Olbrychskiego — współczesnego polskiego „bohatera romantycznego”.

W tej sytuacji literatura jak gdyby wycofuje się z terenów zagrożonych konkurencją, szuka w sobie wartości swoistych, nie do podrobienia. Kto wie, w jak dużym stopniu ten nowy stan rzeczy wpłynął na wyparcie tradycyjnego, wszechwiedzącego narratora przez narratora z określoną, ściśle personalną perspektywą, wyraźnie zaprezentowanego w tekście. Proza operująca narracją „przezroczystą” daje się zwykle bez większego trudu przenieść na ekran; środki filmowe zawodzą jednak w przypadku np. *Sanatorium pod klepsydrą*, *Pamiętnika z powstania warszawskiego* lub książek Buczkowskiego. Proza ucieka w stylistyczny czy fabularny eksperyment albo w subiektywizm. Najważniejszym bohaterem literatury staje się w coraz większym stopniu sam autor-manipulator, jawnie odsłaniający sznurki, za które pociągając — porusza bohatera. Postacie literackie nie tylko więc tracą zdolność życia poza dziełem — w charakterze wyrazistych, akceptowanych społecznie sylwetek-wzorców, ale do tego odsłaniają własną sztuczność, mają — jak Schulzowskie manekiny — tę tylko stronę, którą zwracają ku odbiorcy, która potrzebna jest autorowi do konstrukcji ucieleśnionego w akcji logicznego wywodu czy materialnej repliki własnego stanu ducha.

Czy to źle, czy dobrze? Zdania mogą być podzielone; w każdym razie oparcie na „kwestii bohatera” diagnozy na temat kryzysu w polskiej prozie współczesnej wydaje się pochojne, a prócz tego sygnalizuje niechęć krytyki do podjęcia dyskusji o literaturze na tle szerszego kontekstu spraw związanych z aktualnym stanem kultury. Takiej dyskusji bardzo potrzeba i kto wie, jakie mogłyby być jej rezultaty. Bo — być może — żadnego kryzysu nie ma — tylko z upływem lat kulturowa sytuacja literatury zmieniła się (niepostrzeżenie dla krytyki, zajętej profesjonalnymi sprawami) i teraz inne nam już wypada przy-

Bohaterem staje się autor

kładać miary do prozy? Powtarzam: nie wiem, ale też dowiedzieć się tego nie sposób z recenzji i bilansów mielących bez przerwy te same zawodowe problemy.

Dyskusja o realizmie wypaliła się, a po październiku przyszedł w krytyce okres spokojnego liberalizmu. Właśnie: spokojnego. Wydaje się, że pluralizm twórczych i krytycznych warsztatów na terenie prozy nie przyniósł większych korzyści, ponieważ nie doszło, właściwie do żadnej poważniejszej dyskusji pomiędzy współistniejącymi artystycznymi kierunkami i stanowiskami. Takie dyskusje miały miejsce wśród poetów, prozaicy tylko — pisali książki, krytycy — zdawkowo je recenzowali. Następuje paradoksalny mariaż między przeświadczeniem o niemocy literatury w zakresie rozstrzygania ideowych problemów epoki a zwulgaryzowaną metodologią strukturalistycznego opisu dzieła; oba te czynniki sprzyjają krytyce immanentnej, rozpatrującej utwór bez odniesienia do szeroko rozumianej sytuacji kulturowej, utwór jako estetyczny przedmiot, mający taką lub inną wewnętrzną strukturę, mniej lub bardziej sprawnie wykonany. Na tym tle doszło do strywializowania problemu bohatera, który mógł sprowokować istotnie ważki spór na temat nowej kulturowej roli prozy, na temat warunków realizmu, socjologii twórczości i odbioru literatury itd. — w rzeczywistości przedzielił się w problem jak gdyby warsztatowy: pisarzom radzi się bez ustanku, *jak* wyprodukować idola, wzorzec, „zwierciadło” — tak jakby wszystkie pozostałe kwestie były bądź nieważne, bądź rozwiązane. Mnożą się więc techniczne wskazówki i receptury, a wśród czytelników rozpisuje się ankiety i wciąż na nowo respondenci odpowiadają na bałamutnie sformułowane pytania.

„Jaki bohater jest potrzebny współczesnemu pokoleniu?” — takie hasło rzuciła nastolatkom w zeszłym roku redakcja „Życia Literackiego”. I nastolatki odpowiedziały po prostu, jak sobie wyobrażają ideał

„Krytyka  
immanentna”



człowieka współczesnego. Wyniki ankiety są klasycznym przykładem zniekształcenia wyników badań poprzez z góry zawartą w pytaniu sugestię. Laureat pierwszej nagrody, zapewne wierny czytelnik prasy literackiej, wie doskonale, jaki powinien być idealny obywatel naszych czasów, wie z drugiej strony, że bohater literacki musi być postacią konfliktową — inaczej powieść umrze przed narodzeniem. Ankietowe pytanie, dość dwuznaczne, sugeruje, że kreacja wzorca osobowego jest właśnie sprawą literatury. Respondent wikła się w najlepszej wierze w sprzeczności, miesza co chwila rzeczywistość z literacką fikcją, wzorzec obywatela — z bohaterem powieści. Powstaje receptura groteskowa w swej drobiazgowości, ucho igielne, przez które nie prześlizgnęłyby się żadna ważniejsza postać z dzieł przeszłości — od Antygony do Maćka Chełmickiego. W ten sposób do zmiśfikowanego problemu dodaje się sztuczną dyskusję: *vox populi* głosi to, co mu podsunie ankieter.

Groteskowa  
receptura

Lat temu kilka, na jednej z łódzkich Wiosen Poetyckich, Krzysztof Gąsiorowski mówił o stanie kryzysu jako „sposobie bycia” współczesnej poezji. W większym może stopniu można odnieść to sformułowanie do młodej prozy. Ale kryzys poezji, zdaniem Gąsiorowskiego, wynikający z ciągle nowych pretensji krytyki, na które poeci sukcesywnie „odpowiadają”, miał być motorem jej dynamicznego rozwoju. Tymczasem stan dyskusji o najmłodszych fabulatorach — od lat podobny — pozwalał sądzić, że jedni i drudzy — pisarze i krytycy — wymościли sobie wygodne gniazdko w tej „kryzysowej sytuacji”, mało tego, metodą ankiet, o których wyżej mówiłem, wykształcili już swoistą „publiczność” sprawy kryzysu, odpowiadającą zawsze podobnie, bez zastanowienia, na pytanie, co dolega młodej prozie.

Krytyka dzisiejsza żąda od prozaika jednocześnie zbyt wiele i zbyt mało: żąda od niego kreacji bohatera-wzorca o szerokim społecznym rezonansie, nie dostrzegając, że funkcję tę dawno przejęły bardziej

Ostre widzenie  
literatury

nośne środki kulturowego przekazu; powieściowy idol nie wygra z kapitanem Klossem. Ta sama krytyka równocześnie proponuje pisarzowi wachlarz gotowych problemów, już sformułowanych dyskursywnie przez nauki społeczne, oczekując, że ten ubierze podsunięty materiał w artystyczną formę. I to ma być wszystko, czego żąda się od prozaika? Prawdziwie ambitna literatura zawsze sama stawiała problemy — często nawet nieświadomie — w dialogu twórcy i krytyki, twórcy i publiczności ulegały werbalizacji, wchodziły w społeczną świadomość nowe treści światopoglądowe. Na tym przecie polega „ostrość widzenia”, a nie na warsztatowej sprawności w odrysowywaniu wcześniej sformułowanych problemów. Jeśli z takiej „ostrości” literatura zrezygnuje — straci rację bytu. Pisarz tworzy wychylony w przód, niepewny rezultatów swej diagnozy, tworzy niekiedy w drastycznej opozycji wobec światopoglądu i przeświadczeń swoich współczesnych; podejmuje ryzyko artystycznego i ideowego błędu, za który płaci, musi płacić — ale jego zwycięstwa, rzadkie, są tym, co nadaje rangę literaturze.

Należałoby więc może życzyć pisarzowi, aby jego bohater, jego wizja świata wydały się czytelnikowi współczesnemu obce, aby raniły jego poczucie zadowolenia w rzeczywistości, aby utożsamienie z literacką postacią wymagało — może nawet bolesnego — zerwania z dotychczasowymi wyobrażeniami. Wartość literatury nie polega przecież na tym, by lustro powieściowego świata odbiło nam nasze własne sądy o sobie i problemach epoki, ale może bardziej — na tym, że owo lustro zmusza do rewizji tych sądów, zmusza — innymi słowy — do intelektualnego wysiłku. Bohater ma czasem prawo do schematyzmu (ileż razy alegoria więcej i ciekawiej mówiła o współczesności niż werystyczna odbitka) — nie ma prawa być schematyczną refleksją, którą kontakt z owym bohaterem budzi w odbiorcy literackiego przekazu. Więc w końcu — by uporać się z różnymi znaczenia-

mi, nakładającymi się w pojęciu „bohatera”: nie ma problemu „bohatera, w którym czytelnik mógłby odnaleźć siebie” — jest za to problem realizmu, będącego nie wierną odbitką naszych przeświadczeń o świecie, ale poszukiwaniem nowej wizji, nadszającej za zmiennym tłem warunków społeczno-ekonomicznych i kulturowych. Nie ma problemu „bohatera-wzorca” — jest natomiast problem dynamiki kultury i w jej obrębie — zmiennej funkcji literatury. Nie ma wreszcie problemu „bohatera-wyrażiciela niepokojów ideowych epoki” — jest problem intelektualnej i ideowej zawartości literatury, dla którego sprawa bohatera jest zawsze jedynie pochodną. Jeżeli więc krytyka nie chce tylko konstatować bezradnie kryzysu, na który nie ma rady (stąd by wynikało, że takiego mamy bohatera, na jakiego zasłużyliśmy), musi podjąć dyskusję prawdziwą — o naprawdę istotnych problemach. Od „prawdy bohatera” ileż ważniejsza jest „prawda autora”, od umiejętności kreacji osób — zdolność stawiania prawdziwie ważkich, aktualnych kwestii i pisarska odwaga w procesie wymierzania sprawiedliwości światu. Życzę naszej krytyce wpisania dyskusji o bohaterze w dyskusję o całej kulturze i miejscu w niej literatury.

Zupełnie inne  
problemy